

Espacio, Tiempo y Silencio

Arquitectura y Música en la obra de Mies y Webern

Tesis doctoral.

Valencia, noviembre 2015.

Doctorando:

José Luis Baró Zarzo

Directores:

Joaquín Arnau Amo

Juan María Songel González



UNIVERSIDAD
POLITECNICA
DE VALENCIA

Departamento de Composición Arquitectónica

A mis padres y hermanos,
a mi mujer,
a mis hijos.

Resumen

El estudio pretende ahondar en el terreno en que la Arquitectura y la Música confluyen entendidas como disciplinas artísticas, esto es, desde su capacidad creativa para expresar ideas o emociones con una finalidad estética. Es cierto que una y otra se desenvuelve en medios diferentes. El carácter estático de la Arquitectura resulta más evidente cuando se la compara con la Música: *la arquitectura es una música congelada*, decía Schopenhauer. Pero estas obvias diferencias no impiden rastrear entre las múltiples afinidades. A lo largo de la historia, filósofos, poetas, músicos y arquitectos se han pronunciado al respecto.

Pero abordar las analogías músico-arquitectónicas de forma genérica, sin más precisiones, resulta absolutamente inalcanzable. Además, se corre el riesgo de caer con demasiada facilidad en divagaciones o incluso de llegar a conclusiones sustentadas en meras opiniones. Es por ello que se ha querido acotar el objeto de estudio lo suficiente como para poder tratarlo con la intensidad que se requiere. Por una parte, ciñéndolo a un período histórico que comprende las primeras décadas del siglo XX, momento extraordinariamente efervescente para las artes, abanderadas por las corrientes pictóricas de vanguardia. Por otra, localizándolo en un espectro geográfico en torno a dos metrópolis germánicas, importantes centros de intercambio artístico y cultural de la época: Berlín y Viena. Asimismo, se ha elegido un representante de cada disciplina como referente para el análisis comparativo de obras concretas: el arquitecto alemán Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969) y el compositor vienés Anton Webern (1883-1945).

Conviene aclarar que no es objetivo de esta tesis el estudio exhaustivo de la producción de los actores citados, ya de por sí ampliamente tratada por los expertos en innumerables publicaciones desde mediados de los cincuenta respondiendo al prestigio universal de su obra, sino en la medida en que ambos repertorios ofrecen paralelismos. La idea de abstracción, la voluntaria limitación de recursos, el cromatismo, la equidistante evolución de sus trayectorias creativas, etc... están lejos de ser simples coincidencias. En definitiva, interesa no tanto la profundidad sino la transversalidad, no la línea recta sino la oblicua.

Definido este enfoque, se suscitan al instante multitud de cruces de influencias en una y otra dirección. Kandinsky y Schoenberg entablaron una relación que no resulta ajena a la irrupción de la abstracción en la pintura y en la música; tanto ellos como Paul Klee, que también era músico, se mostraron activos alrededor del movimiento expresionista *Der Blaue Reiter*. Por su parte, Adolf Loos coqueteó con diversas corrientes pictóricas y ofreció protección hacia una incomprendida música atonal que Arnold Schoenberg -quien también había tenido escauceos con la pintura- y sus discípulos Berg y Webern comenzaban a componer. Más tarde, Walter Gropius se convertía en el segundo marido de Alma Mahler, compositora y viuda del gran Gustav Mahler. A su vez, desde

la Bauhaus, con quien no se llevaba bien Loos, se canalizaron las sinergias hacia la producción industrial y la arquitectura, a cuyo fin pondría un mayor énfasis su último director, Ludwig Mies van der Rohe.

La conexión que lleva de Webern a Mies no representa, pues, un hilo directo. De hecho, no existe constancia de que se conocieran personalmente, ni de que revelasen algún tipo de admiración el uno por el otro. Tampoco se han encontrado declaraciones o comentarios en los que Mies exprese sus preferencias musicales, ni manifestaciones de Webern acerca de aspectos relacionados con la arquitectura. Ambos se consideraban ante todo profesionales, apasionados por su trabajo, pero no precisamente intelectuales. Serían otros quienes desempeñasen mejor esa polivalencia, acompañada de grandes dotes comunicativas, caso de Schoenberg, de Loos o de Le Corbusier.

Lo que se pretende demostrar es cómo el sustrato filosófico y estético del momento, los avances científicos y tecnológicos, el ambiente cultural y artístico, en fin, el espíritu de la época en el mundo germánico, constituyen el caldo del cultivo que propicia la confluencia de planteamientos compositivos, aun desde disciplinas artísticas *a priori* tan diferentes.

Para llegar a dichas conclusiones se han desentrañado a partir del riguroso análisis de sus obras aquellos conceptos compartidos, como el ritmo y la armonía, ideas como la concentración y la esencialidad, metodologías como el dodecafonismo o el orden industrial, posturas como la libertad y el perfeccionismo, enfoques como la forma y la función...

En última instancia el estudio no se propone sino indagar acerca de la visión de la Música desde la perspectiva del arquitecto, y viceversa, cómo se percibe la Arquitectura a los ojos de un músico o de un compositor.

Resum

L'estudi pretén aprofundir en el terreny en què l'Arquitectura i la Música conflueixen enteses com a disciplines artístiques, és a dir, des de la seua capacitat creativa per a expressar idees o emocions amb una finalitat estètica. És cert que l'una i l'altra es desenvolupen en mitjans diferents. El caràcter estàtic de l'Arquitectura resulta més evident quan se la compara amb la Música: *l'arquitectura és una música congelada*, deia Schopenhauer. Però estes òbvies diferències no impedixen rastrejar entre les múltiples afinitats. Al llarg de la història, filòsofs, poetes, músics i arquitectes s'han pronunciat respecte d'això.

Però abordar les analogies musico-arquitectòniques de forma genèrica, sense més precisions, resulta absolutament inabastable. A més, es corre el risc de caure amb massa facilitat en divagacions o inclús d'arribar a conclusions sustentades en meres opinions. És per això que s'ha volgut fitar l'objecte d'estudi prou com per a poder tractar-ho amb la intensitat que es requerix. D'una banda, cenyint-ho a un període històric que comprén les primeres dècades del segle XX, moment extraordinàriament efervescent per a les arts, liderades pels corrents pictòrics d'avantguarda. D'una altra, localitzant-ho en un espectre geogràfic entorn de dos metròpolis germàniques, importants centres d'intercanvi artístic i cultural de l'època: Berlín i Viena. Així mateix, s'ha triat un representant de cada disciplina com referent per a l'anàlisi comparativa d'obres concretes: l'arquitecte alemany Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969) i el compositor vienés Anton Webern.

Convé aclarir que no és objectiu d'aquesta tesi l'estudi exhaustiu de la producció dels actors esmentats, ja de per si àmpliament tractada pels experts en nombroses publicacions des de mitjans dels cinquanta responent al prestigi universal de la seua obra, sinó en la mesura que ambdós repertoris ofereixen paral·lelismes. La idea d'abstracció, la voluntària limitació de recursos, el cromatisme, l'equidistant evolució de les seues trajectòries creatives, etc... estan lluny de ser simples coincidències. En definitiva, interessa no tant la profunditat sinó la transversalitat, no la línia recta sinó l'obliqua.

Definit este enfocament, se susciten a l'instant multitud d'encreuaments d'influències en l'una i l'altra direcció. Kandinsky i Schoenberg van entaular una relació que no resulta aliena a la irrupció de l'abstracció en la pintura i en la música; tant ells com Paul Klee, que també era músic, es van mostrar actius al voltant del moviment expressionista *Der Blaue Reiter*. Per la seua banda, Adolf Loos va flirtejar amb diversos corrents pictòrics i va oferir protecció cap a una incompresa música atonal que Arnold Schoenberg -qui també havia fet alguns passos amb la pintura- i els seus deixebles Berg i Webern començaven a compondre. Més tard, Walter Gropius es convertia en el segon marit d'Alma Mahler, compositora i vídua del gran Gustav Mahler. Al seu torn, des de la Bauhaus, amb qui

no es duia bé Loos, es van canalitzar les sinergies cap a la producció industrial i l'arquitectura, al fi de la qual posaria un major èmfasi el seu últim director, Ludwig Mies van der Rohe.

La connexió que porta de Webern a Mies no representa, doncs, un fil directe. De fet, no hi ha constància que es conegueren personalment, ni de que revelaren algun tipus d'admiració mútua. Tampoc s'han trobat declaracions o comentaris en què Mies expresse les seues preferències musicals, ni manifestacions de Webern sobre aspectes relacionats amb l'arquitectura. Ambdós es consideraven abans que res professionals, apassionats pel seu treball, però no precisament intel·lectuals. Serien altres els que exerciren millor eixa polivalència, acompanyada de grans dots comunicatius, cas de Schoenberg, de Loos o de Le Corbusier.

El que es pretén demostrar és com el substrat filosòfic i estètic del moment, els avanços científics i tecnològics, l'ambient cultural i artístic, en fi, l'esperit de l'època en el món germànic, constituïxen el caldo del cultiu que propícia la confluència de plantejaments compositius, inclús des de disciplines artístiques a priori tan diferents.

Per a arribar a estes conclusions s'han desentranat a partir de la rigorosa anàlisi de les seues obres aquells conceptes compartits, com el ritme i l'harmonia, idees com la concentració i l'essencialitat, metodologies com el dodecafonisme o l'orde industrial, postures com la llibertat i el perfeccionisme, enfocaments com la forma i la funció...

En última instància l'estudi no pretén sinó indagar sobre la visió de la Música des de la perspectiva de l'arquitecte, i viceversa, com es percep l'Arquitectura als ulls d'un músic o d'un compositor.

Abstract

The present study aims to go in depth into the field where Architecture and Music converge, both of them understood as artistic disciplines, that is, from their creative capacity to express ideas or emotions with an aesthetic purpose. It is true that each of them develops in different ways. The static aspect of Architecture is more evident when we compare it with Music: according to Schopenhauer, *Architecture is like frozen music*. But these conspicuous differences do not prevent us from tracking into their multiple affinities. Along history, philosophers, poets, musicians and architects have said something about it.

But approaching these "Music-Architecture" analogies from a generic point of view, without more precisions, becomes absolutely unattainable. Besides, there is a risk of starting digressing easily or even reaching conclusions based on mere opinions. This has been the reason to delimit enough the object of this study, so that it can be treated properly. On the one hand, it has been delimited to a historical period covering the first decades of the 20th century, an extraordinarily exciting moment for the arts, whose standard were the avant-garde pictorial movements. On the other hand, it has been located within a geographical area covering two Germanic metropolis that were important centres of cultural and artistic exchange at that time: Berlin and Vienna. In the same way, a representative of each discipline has been chosen as a referent for the comparative analysis of concrete works: the German architect Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969) and the Viennese composer Anton Webern (1883-1945).

It is important to clarify that the objective of this thesis is not a comprehensive study of the output of the aforementioned artists, which has already been widely treated by experts in a number of other publications since the mid-fifties and attending to the universal prestige of their production. What will be treated here is the way in which both repertoires offer parallelisms. The idea of abstraction, the intentional limitation of resources, chromatism, the equidistant evolution of their artistic careers, etc... which are far from being simple coincidences. In short, the most interesting aspect is the transversality rather than the depth, the oblique line rather than the straight.

Having defined the scope of the study, there instantly appear multitude of intersections and influences in one direction or the other. Kandinsky and Schoenberg established a relationship that was not unrelated to the sudden arrival of abstraction in painting and music. These two artists together with Paul Klee, who was also a musician, were very active in the expressionistic movement called *Der Blaue Reiter*. Adolf Loos was also involved in diverse pictorial trends and offered protection to a misunderstood atonal music that Arnold Schoenberg -who had also been involved with painting- and his disciples Berg and Webern were starting to compose. Later on, Walter Gropius would become Alma Mahler's second husband. Mahler was a composer and also the widow of the great Gustav

Mahler. Simultaneously, in the Bauhaus -which Loos did not have a good relationship with- there was a synergism that stimulated the industrial and architectural production, promoted with great emphasis by its last director, Ludwig Mies van der Rohe.

What connects Webern and Mies is therefore not represented by a direct link. In fact, there is no evidence that they met personally, neither that there was any type of admiration of one another. Declarations or comments in which Mies expresses his musical preferences or comments in which Webern expresses aspects related to architecture have not been found. Both of them considered themselves as professional artists and were also fully passionate about their work but were not precisely intellectuals. There were others who performed better this versatility and great ability for communication; this is the case of Schoenberg, Loos or Le Corbusier.

What this study aims to demonstrate is how the philosophical and aesthetic currents of the moment, the scientific and technological advances, the cultural and artistic environment and the spirit of the time in the Germanic world constituted the breeding ground that promoted the convergence of compositional approaches, even from artistic disciplines that *a priori* seem so different.

To reach these conclusions, there has been a rigorous analysis of the artists' output in order to unravel the concepts they share and have in common such as rhythm and harmony, ideas such as concentration and essentiality, methodologies such as dodecaphonism or the industrial order, postures such as liberty and perfectionism and scopes such as form and function...

As a last resort, the purpose of this study is to enquire into the vision of Music from the architect's perspective and vice versa, that is, how Architecture is perceived in the eyes of a musician or a composer.

Agradecimientos

Quiero agradecer a mi querido amigo y maestro, el catedrático Joaquín Arnau Amo, en primer lugar, la sugerencia sobre el tema de esta investigación, que aborda aspectos transversales a la Arquitectura y la Música, sus dos grandes pasiones como él mismo confiesa. Joaquín ya había puesto en paralelo a los dos protagonistas de este trabajo en el capítulo XXVI de su libro *Espacios para la música*, editado en 2005, texto que constituye como es lógico el punto de partida de este estudio. Por otra parte, deseo manifestarle mi gratitud por los amables consejos, las sugerentes pistas y la paciente generosidad demostrada durante el seguimiento que ha llevado del trabajo.

También deseo expresar mi agradecimiento al profesor Juan María Songel González, codirector de esta tesis y compañero del departamento de Composición Arquitectónica, por sus sabias recomendaciones centradas en la parte tocante a la arquitectura moderna, que él tan bien conoce, y por los ánimos recibidos, así como por su inestimable ayuda en la traducción de textos del alemán. Un agradecimiento especial a la catedrática Carmen Jordá por sus apuntes en cuestiones relacionadas con el Movimiento Moderno. A Francisco Noguera, por sus ánimos para proseguir con el trabajo de investigación que fue en su día objeto del DEA.

No quiero olvidarme de Fernando Vegas y Camilla Mileto, a los que antepongo su condición de amigos a la de compañeros de fatigas en la escuela de arquitectura, por sus consejos y su tenacidad para llevar a término este trabajo. Como tampoco debo omitir la generosidad de otros dos buenos amigos y colaboradores: Javier Poyatos y Guillermo Guimaraens.

A Vicente García, por su comprensión en el giro experimentado con la elección del tema para la tesis. Espero algún día poderle corresponder como es debido.

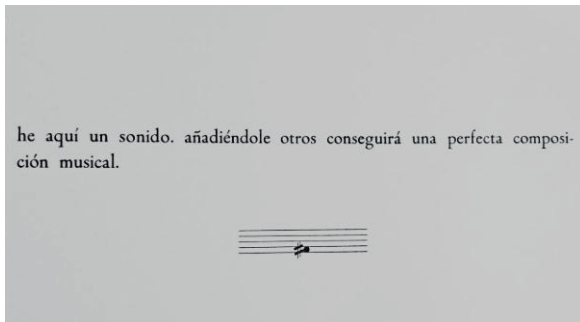
A Óscar Creus por su valiosa ayuda en el análisis de partituras.

Espacio, Tiempo y Silencio

Arquitectura y Música en la obra de Mies y Webern

A aquel que pueda percibir el espacio, sus orientaciones y dimensiones, a aquel al que los movimientos del vacío le suenan a música, le está abierto el acceso a un mundo casi desconocido, el mundo del arquitecto.

ENDELL, A. (1908): *Die Schönheit der grossen Stadt*. Stuttgart: Strecker & Schöder, p. 77.



Cualquier cosa capaz de ser identificada dentro del continuo del proyecto puede ser un gesto (...) desde un simple muro.

PIÑÓN, H. (2006): *Teoría del proyecto*. Barcelona: Edicions UPC, p. 70.

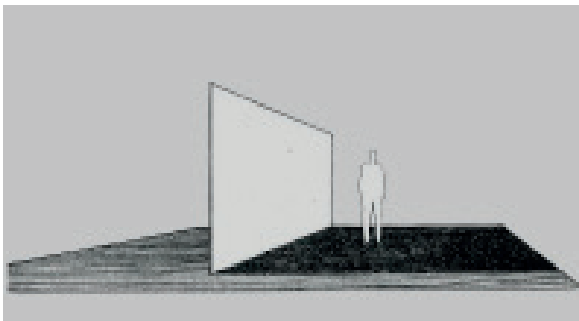


Fig. 1: MARCHETTI, W. (1968): *Principio compositivo. Arpacrate seduto sul loto.*

Fig. 2: CHING, F. D. K. (1998): *Arquitectura. Forma, espacio y orden*. México: Gustavo Gili, p. 19.

0. Introducción.

0.1. Metodología.....	22
0.1.1. Estado de la cuestión.	22
0.1.2. Objetivos.	28
0.1.3. Hipótesis de partida.....	29
0.1.4. Métodos de razonamiento	30
0.1.5. Procedimiento.	30
0.1.6. Fuentes.	31
0.2. Arquitectura y Música. Afinidades.....	35
0.2.1. El medio: la dimensión espacio-temporal.	36
0.2.2. La recepción: experiencias multisensoriales y sinestésicas.....	44
0.2.3. La doble vocación artística: componer y ejecutar.....	52
0.2.4. A ^o &M ^o y La unidad de las artes.	55
0.2.5. La traducción gráfica del espacio y el sonido. <i>Perspectiva vs. Notación</i>	60
0.2.6. Inspiración y descripciones cruzadas.....	63
0.2.7. Matemáticas, Música y Arquitectura.	72
0.2.8. La teoría del carácter (<i>ethos</i>): Modos musicales y Órdenes arquitectónicos.....	78
0.2.9. Ritmos en Arquitectura y Música.	82
0.2.10. La colaboración de músicos y arquitectos en el diseño de espacios escénicos.	84
0.2.11. Restauración y Compleción.....	85

I. Parte.

I.1. Contexto histórico.....	92
I.1.1 El cambio de siglo.	92
I.1.2. La Europa de entreguerras.	105
I.1.3. El «espíritu de la época» y el «espíritu del pueblo».....	122
I.2. Los protagonistas.	129

I.2.1. Biografía lineal.	132
I.2.2. Biografía comparada.	141
I.3. ¿Relaciones directas?	169
I.4. Referentes.	172
I.4.1. Los maestros de Webern.	172
I.4.2. Los maestros de Mies.	181
I.5. Conexiones arquitectónico-musicales. La Bauhaus.	195
I.5.1. Loos, Schoenberg y la Bauhaus.	196
I.5.2. Vasili Kandinsky y Arnold Schoenberg.	202
I.5.3. Johannes Itten y Josef Matthias Hauer.	205
I.5.4. Walter Gropius y Alma Mahler.	207
I.5.5. Feininger, Klee y la fuga barroca.	210
I.5.6. Los experimentos sonoros de Moholy-Nagy.	215
I.5.7. Los conciertos de la <i>Bauhauswoche</i>	216
I.5.8. Las aportaciones de Hirschfeld-Mack y Kurt Schwertfeger.	218
II. Parte.	
II.1. Primeras experiencias: El Post-Romanticismo de Webern (1899-1908) y El Nuevo Clasicismo de Mies (1907-1920).	223
II.1.1. La formación académica de Webern.	224
II.1.2. El aprendizaje artesanal de Mies.	225
II.1.3. Caso de estudio: Quinteto para piano y cuerdas s/Op. (1907) vs. Casa Riehl en Neubabelsberg.	226
II.2. Expresionismo y Subjetividad.	231
II.2.1. El ego artístico.	231
II.2.2. El expresionismo convicto de Webern.	233

II.2.3. Destellos expresionistas en la obra de Mies.	237
II.2.4. Caso de estudio:	
I <i>Lied</i> Op. 8 vs. proyecto de Rascacielos de vidrio.	243
II.3. Libertad tonal y Espacio liberado.	255
II.3.1. El <i>desnucamiento</i> de la tonalidad.....	257
II.3.2. Del espacio fluido al espacio universal. Hacia una arquitectura del silencio.....	264
II.3.3. Caso de estudio:	
III movimiento para cuarteto de cuerda Op. 5 vs. proyecto de Casa de campo de ladrillo.....	302
II.4. Abstracción, puntillismo y elementarismo.	
Naturaleza y espiritualidad.	311
II.4.1. Antecedentes.	312
II.4.2. De la abstracción musical al arte de laboratorio.	320
II.4.3. Abstracción e idealización en la arquitectura de Mies.	328
II.4.4. Caso de estudio I:	
IV pieza para orquesta Op. 10 frente a Museo para una ciudad pequeña.	334
II.4.5. Caso de estudio II:	
Variaciones para piano Op. 27 frente a casa Farnsworth.	339
II.5. Cromatismo material y tímbrico.	
Los collages de texturas.....	347
II.5.1. La «melodía de timbres» (Klangfarbenmelodie).	350
II.5.2. El juego de texturas.....	360
II.5.3. Caso de estudio:	
La transcripción del <i>Ricercar</i> a 6 de J.S. Bach vs. la casa Tugendhat.	374
II.6. Economía de recursos o la poética del mínimo irreductible.....	389
II.6.1. Adolf Loos y la reprobación del ornamento en la arquitectura.	390
II.6.2. <i>Multum, non multa</i>	393

II.6.3. <i>Beinahe nichts</i>	390
II.6.4. Parquedad teórica.	308
II.6.5. Caso de estudio:	
3 pequeñas piezas para cello y piano Op. 11 vs. Exposición Mies en el MoMA.	410
II.7. Binomios <forma – función>.....	417
II.7.1. La lírica de Webern.	418
II.7.2. El funcionalismo de Mies o la ética de lo necesario.....	421
II.7.3. Caso de estudio:	
<i>Abenland I, Lied</i> Op. 14 vs. bloque de viviendas de la Weissenhof.	428
II.8. Tiempo, Ritmo y era Moderna.	437
II.8.1. Arquitectura y Música de la época.....	438
II.8.2. Tratamiento del ritmo en el período atonal de Webern.	443
II.8.3. Caso de estudio I:	
El ritmo en las <i>Bagatelas</i> Op. 9 y en el Pabellón de Barcelona.....	444
II.8.4. Caso de estudio II:	
La sinfonía Op. 21 y el <i>Convention Hall</i>	453
II.9. La realidad de la obra: definición interpretativa vs. definición constructiva.....	465
II.9.1. Cuestión de oficio.	466
II.9.2. El afán perfeccionista de Webern.	467
II.9.3. El virtuosismo constructivo de Mies.	473
II.9.4. Conclusión.....	486
II.10. Seriación y Serialismo: unidad en la pluralidad.	489
II.10.1. La necesidad de un método.....	490
II.10.2. El camino hacia la objetividad en Schoenberg y Webern:	
el método de los doce sonidos sólo relacionados entre sí.....	491
II.10.3. La sistemática de Mies.....	507

II.10.4. Caso de estudio I:	
Cuarteto para cuerda op. 28 vs. Neue Nationalgalerie.....	517
II.10.5. Caso de estudio II:	
Concierto para 9 instrumentos Op. 24 vs. Toronto-Dominion Bank.....	527

Apéndice: Componiendo sobre lo existente535

Ap. Caso de estudio:	
Las Danzas alemanas D.820 de Franz Schubert vs.	
Ampliaciones del <i>Museum of Fine Arts</i> de Houston.....	539

Conclusiones.

1. Hallazgos.....	552
2. Causas atribuibles.....	556
3. Cauces abiertos para futuras investigaciones.....	561

Anexos.

Anexo 1: Bibliografía y Hemerografía. Linkografía. Discografía. Filmografía.....567

A1.1. Bibliografía/Hemerografía sobre Webern.....	567
A1.2. Bibliografía/Hemerografía sobre Mies.....	577
A1.3. Bibliografía/Hemerografía sobre Música – Arquitectura.....	589
A1.4. Bibliografía/Hemerografía sobre otras relaciones entre disciplinas artísticas.....	593
A1.5. <i>Linkografía</i>	595
A1.6. <i>Discografía</i>	597
A1.7. <i>Filmografía</i>	600

Anexo 2: Catálogo cronológico del repertorio musical de Anton Webern.....601

A2.1. Obras catalogadas en vida.....	601
A2.2. Obras publicadas sin número de opus.....	602
A2.3. Transcripciones de otros autores.....	603

A2.4. Escritos y Conferencias.....	604
A2.5. Clasificación del repertorio weberniano.....	604
Anexo 3: Obras y proyectos de Mies van der Rohe.....	607
A3.1. Obra europea (1907-1938).....	607
A3.2. Obra americana (1938-1969).....	610
Anexo 4: Centros de documentación.....	619
A4.1. Archivos con documentación acerca de Webern.....	619
A4.2. Archivos con documentación acerca de Mies.....	619
Anexo 5: Estrenos, Exposiciones y Reconocimientos.....	620
A5.1. Estrenos y festivales de música de Webern.....	620
A5.2. Exposiciones de la obra de Mies.....	623
A5.3. Monografías de Mies publicadas en vida.....	626
A5.4. Reconocimientos a la obra de Webern.....	626
A5.5. Reconocimientos a la obra de Mies.....	627
Anexo 6: Textos.....	628
A6.1 Textos de Adolf Loos. «Arnold Schoenberg y sus contemporáneos».....	628
A6.2 Cartas de Arnold Schoenberg.....	629
A6.3. Dedicatorias a Adolf Loos con motivo de su sexagésimo aniversario.....	632
Anexo 7: Glosario de términos musicales en alemán.....	634
A7.1. Técnicas de interpretación.....	634
A7.2. Matices de expresión, dinámica.....	634
A7.3. <i>Tempo</i>	635
A7.4. Instrumentos.....	636
Anexo 8: Análisis de partituras.....	637
A8.1 <i>Lied</i> Op. 2.....	637

A8.2 III pequeña pieza para cello y piano, Op. 11.....	638
A8.3 <i>Lied</i> V, Op. 15.....	639
A8.4 Cánon I para soprano, clarinete y clarinet bajo, Op. 16.	642
A8.5 Concierto para nueve instrumentos, Op. 24, I mov.	643
Anexo 9: BauhausWoche. Programa (Weimar).....	646

0. Introducción

Como punto de partida del trabajo, se detallan aquellos aspectos relacionados con la metodología de investigación.

A continuación se esboza una colección no exhaustiva de relaciones temáticas entre *Música* y *Arquitectura*.

0.1. Metodología.

0.1.1. Estado de la cuestión.

La bibliografía/hemerografía sobre Webern y Mies es extensísima. En cuanto a **Webern**, destaca la exhaustiva biografía oficial de MOLDENHAUER [1979],¹ así como las monografías de ROSTAND [1986],² BAILEY [1998],³ FORTE [1998],⁴ JOHNSON [1999]⁵ y PERLE [1991],⁶ así como un gran número de artículos específicos sobre su obra. No se pueden obviar las referencias al compositor en los escritos musicales de los filósofos ADORNO [2003, 2006, 2008, 2011]⁷ y TRIAS [2007].⁸ Desde una visión más general, han incluido sus comentarios sobre Webern las principales historiografías de la música del siglo XX, entre las que destacan MORGAN [1991, 1998],⁹ AUSTIN [1986],¹⁰ CHRISTENSEN [2002],¹¹ COOK [2004],¹² GROUT [2004],¹³ KÁROLYI [2000],¹⁴ entre otras, así como los diferentes tratados de estética y de análisis musical, como los de FUBINI [1988 y 2004],¹⁵ LISCIANI-PETRINI [1999],¹⁶ LESTER [2005],¹⁷ LLÁCER-PLA [2001]...¹⁸ La *Universal Edition* de Viena ha venido publicando sus partituras desde los años veinte. En cuanto a la discografía, son de destacar las grabaciones completas del repertorio weberniano, una bajo la dirección de Robert Craft [1957]¹⁹ y otras dirigidas por Pierre Boulez [1978, 1991, 2000].²⁰

- 1 MOLDENHALER, H.; MOLDENHALER, R. (1979): *Anton von Webern: A Chronicle of His Life and Work*. New York: Knopf.
- 2 ROSTAND, C. (1986): *Anton Webern: el hombre y su obra*. Madrid: Alianza.
- 3 BAILEY, K. (1998): *The Life of Webern*. Londres: Cambridge University Press.
- 4 FORTE, A. (1998): *The atonal music of Anton Webern*. New Haven - Londres: Yale University Press.
- 5 JOHNSON, J. (1999): *Webern and the Transformation of Nature*. Cambridge: Cambridge University Press.
- 6 PERLE, G. (1991): *Serial composition and atonality: an introduction to the music of Schoenberg, Berg, and Webern*. Berkeley: University of California Press. [Versión en español: *Composición serial y atonalidad: una introducción a la música de Schönberg, Berg y Webern*. Barcelona: Idea Books, 1999 (2005)].
- 7 ADORNO, T. W. (2003): *Filosofía de la nueva música*. Madrid: Akal.
- Íd. (2006): *Escritos musicales I-III*. Madrid: Akal.
- Íd. (2008): *Escritos musicales IV*. Madrid: Akal.
- Íd. (2011): *Escritos musicales V*. Madrid: Akal.
- 8 TRIAS, E. (2007): *El canto de las sirenas. Argumentos musicales*. Barcelona: Galaxia Gutenberg y Círculo de Lectores.
- 9 MORGAN, R. P. (1991): *Twentieth Century Music*. Nueva York: Norton&Company. [Versión en español: *La música del siglo XX. Una historia del estilo musical en la Europa y la América modernas*. Madrid: Akal, 1994].
- Íd. (1998): *Antología de la música del siglo XX*. Madrid: Akal, pp. 189-195.
- 10 AUSTIN, W. W. (1986): *La música en el siglo XX. Desde Debussy hasta la muerte de Stravinsky*. 2 v. Madrid: Taurus.
- 11 CHRISTENSEN, T. (ed.) (2002): *The Cambridge History of the Western Music Theory*. Cambridge: Cambridge University Press.
- 12 COOK, N.; PORLE, A. (ed.) (2004): *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- 13 GROUT, D. J.; PALISCA, C. V. (2004): *Historia de la Música Occidental*, 2 v. Madrid: Alianza.
- 14 KÁROLYI, O. (2000): *Introducción a la música del siglo XX*. Madrid: Alianza.
- 15 FUBINI, E. (1988): *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza.
- Íd. (2004): *El siglo XX: entre música y filosofía*. Valencia: Universitat de València.
- 16 LISCIANI-PETRINI, E. (1999): *Tierra en blanco: música y pensamiento a inicios del siglo XX*. Madrid: Akal, pp. 54 y ss.
- 17 LESTER, J. (2005): *Enfoques analíticos de la música del siglo XX*. Madrid: Akal.
- 18 LLAÇER-PLÀ, F. (2001): *Guía analítica de formas musicales para estudiantes*. Madrid: Real Musical.
- 19 «Webern: *The complete Music Recorded under the Direction of Robert Craft*». Robert Craft (dir.). Columbia, 1957. 4xLP vinilo.
- 20 «Webern: *Opus 1-31 Boulez*». London Symphony Orchestra, Pierre Boulez (dir.). Nueva York: CBS Records, 1978. 4xLP vinilo.
- «Anton Webern Complete works [Opp. 1-31] - Das Gesamtwerk - L'Oeuvre intégrale». Juilliard String Quartet, London Symphony Orchestra, Pierre Boulez (dir.). Sony Classical, 1991. 3 CDs.
- «Anton Webern. Sämtliche Werke - Complete Works - L'Oeuvre complète - L'opera complete». Oelze, Pollet, Schneider, McCormick, Finley, Aimard, Cascioli, Maisenberg, Zimerman, Kremer, Hagen, BBC Singers, Emerson String Quartet, Ensemble Intercontemporain, Berliner Philharmoniker, Pierre Boulez (dir.). Deutsche Grammophon, 2000. 6 CDs.

En cuanto a **Mies**, la bibliografía publicada es todavía más amplia. A la biografía de SCHULZE [1986],²¹ se unen las monografías de JOHNSON [1947],²² BILL [1955],²³ HILBERSEIMER [1956],²⁴ DREXLER [1960],²⁵ BLAKE [1963],²⁶ BLASER [1965],²⁷ SPEYER [1968],²⁸ NEUMEYER [1986, incluye los principales textos escritos por Mies],²⁹ CARTER [1974],³⁰ COHEN [1994],³¹ LAMBERT [2001],³² RILEY [2001]³³ y TEGETHOFF [1981],³⁴ entre otras. La obra gráfica de Mies ha sido publicada con todo detalle en la colección Garland [22 volúmenes],³⁵ en colaboración con el *Mies van der Rohe Archive* de Nueva York. Asimismo, la producción del arquitecto ha sido objeto de comentarios en las principales historiografías de la arquitectura moderna: BANHAM [1960],³⁶ BENEVOLO [1960],³⁷ COLLINS [1965],³⁸ DE FUSCO [1975],³⁹ FRAMPTON [1980],⁴⁰

- 21 SCHULZE, F. (1985): *Mies van der Rohe: A critical biography*. Chicago - Londres: University of Chicago Press. [Versión en español: *Mies van der Rohe: una biografía crítica*. Madrid: Hermann Blume, 1986].
- 22 JOHNSON, P. (1947): *Mies van der Rohe*. Nueva York: Museo de Arte Moderna.
- 23 BILL, M. (1955): *Ludwig Mies van der Rohe*. Milán: Il Balcone. [Versión en español: Buenos Aires: Infinito, 1956].
- 24 HILBERSEIMER, L. (1956): *Mies van der Rohe*. Chicago: Paul Theobald.
- 25 DREXLER, A. (1960): *Ludwig Mies van der Rohe*. Nueva York: George Brazillier. [Versión en español: Barcelona: Bruguera, 1961].
- 26 BLAKE, P. (1963): *Mies van der Rohe (Reimpresión de una sección de The master builders)*. Londres: Penguin. [Versión en español: *Maestros de la Arquitectura. Le Corbusier. Mies van der Rohe. Frank Lloyd Wright*. Buenos Aires: Victor Leru, 1963].
- 27 BLASER, W. (1965): *Mies van der Rohe, Die Kunst der Struktur, L'art de la structure*. Zurich -Stuttgart: Verlag für Architektur. [Versión en español: *Mies van der Rohe: el arte de la estructura*. Barcelona: Hermes, 1965].
- 28 SPEYER, J. (1968): *Mies van der Rohe*. Chicago: The Art Institute of Chicago.
- 29 NEUMEYER, F. (1986): *Mies van der Rohe, das Kunstlose Wort: Gedaken zur Baukunst, 1986*. [Versión en español: *Mies van der Rohe: la palabra sin artificio. Reflexiones sobre arquitectura 1922-1968*. Madrid: El Croquis, 1995].
- 30 CARTER, P. (1974): *Mies van der Rohe at work*. Nueva York: Phaidon Press. [Versión en español: *Mies van der Rohe trabajando*. Londres: Phaidon Press, 2006].
- 31 COHEN, J.-L. (1994): *Mies van der Rohe*. París: Hazan. [Versión en español: Madrid: Akal, 2007].
- 32 LAMBERT, P. (ed.) (2001): *Mies in America*. Montreal - Nueva York: Canadian Centre for Architecture/Whitney Museum Of American Art.
- 33 RILEY, T.; BERGDOLL, B. (2001): *Mies in Berlin*. Nueva York - Berlin: MoMA.
- 34 TEGETHOFF, W. (1981): *Mies van der Rohe: Die Villen und Landhausprojekte*. Essen: Richard Vacht. [Versión en inglés: *Mies van der Rohe. The Villas and Country Houses*. Nueva York: MoMA, 1985].
- 35 MIES VAN DER ROHE, L. (1986-1992): *The Mies van der Rohe Archive*. Nueva York: Garland, vols. 1-22.
- 36 BANHAM, R. (1960): *Theory and Design of the First Machine Age*. Londres: The Architectural Press. [Versión en español: *Teoría y diseño en la primera era de la máquina*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1985].
- 37 BENEVOLO, L. (1960): *Storia dell'architettura moderna*. Bari: Laterza. [Versión en español: *Historia de la arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gili, 1974].
- 38 COLLINS, P. (1965): *Changing Ideals in Modern Architecture*. Londres: Faber&Faber. [Versión en español: *Los ideales de la arquitectura moderna: su evolución 1750-1950*. Barcelona: Gustavo Gili, 1970].
- 39 DE FUSCO, R. (1975): *Storia dell'Architettura Contemporánea*. Roma-Bari: Gius, Laterza & Figli spa. [Versión en español: *Historia de la Arquitectura Contemporánea*. Madrid: Celeste Ediciones, 1992].
- 40 FRAMPTON, K. (1980): *Modern Architecture: A Critical History*. Londres: Thames and Hudson, 1980. [Versión en español: *Historia crítica de la Arquitectura Moderna*. Barcelona: Gustavo Gili, 1981].

GIEDION [1941],⁴¹ HITCHCOCH [1958],⁴² KRUFIT [1990],⁴³ NORBERG-SCHULZ [2000],⁴⁴ VAN DE VEN [1981],⁴⁵ Zevi [1950]...⁴⁶ Numerosos artículos, reseñas, tesis doctorales y otros trabajos de investigación han tenido como objeto el análisis total o parcial de la obra del genial arquitecto alemán.

No son frecuentes, sin embargo, los trabajos que aborden las relaciones entre Arquitectura y Música. Los estudios recientes en la materia [ROVIRA, 1999;⁴⁷ BANDUR, 2001;⁴⁸ CLERC GONZÁLEZ, 2003;⁴⁹ BONED PURKISS, 2004;⁵⁰ ARNAU AMO, 2005;⁵¹ MORENO SORIANO, 2008;⁵² XENAKIS, 2009;⁵³ CALLEJAS; LUPÍÁÑEZ, 2012;⁵⁴ CAPANNA, 2009;⁵⁵ DEE, 2000;⁵⁶ FORSYTH, 1985;⁵⁷ GOMIS CORELL;⁵⁸ HARLEY, 1998;⁵⁹ HASKELL, 1960;⁶⁰ JOSEPH, 1997;⁶¹ MARTIN, 1994;⁶² METZGER, 2006;⁶³ MORRIS, 1996;⁶⁴ RUIZ ROJO, 2004;⁶⁵] abren puntos de encuentro que invitan a la profundización en autores concretas.⁶⁶

Con la excepción del texto de Arnau Amo, no se ha encontrado ninguna publicación que relacione directamente a Webern con Mies van der Rohe. En ese sentido, el estudio en profundidad del tema estaba por hacer.

- 41 GEDION, S. (1941): *Space, Time and Architecture*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press. [Versión en español: *Espacio, tiempo y arquitectura*. Barcelona: Hoepli, 1955; Reverté, 2009].
- 42 HITCHCOCK, H.-R. (1958): *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries*. Harmondsworth: Penguin. [Versión en español: *Arquitectura de los siglos XIX y XX*. Madrid: Cátedra, 1981].
- 43 KRUF, H. W. (1990): *Historia de la Teoría de la Arquitectura, vol. II*. Madrid: Alianza.
- 44 NORBERG-SCHULZ, C. (2000): *Principles of Modern Architecture*. Londres: Andreas Papadakis. [Versión en español: *Los principios de la Arquitectura Moderna. Sobre la nueva tradición del siglo XX*. Barcelona: Reverté, 2005].
- 45 VAN DE VEN, C. (1981): *El espacio en Arquitectura*. Madrid: Cátedra.
- 46 Zevi, B. (1950): *Storia dell'architettura moderna*. Turín: Einaudi. [Versión en español: *Historia de la arquitectura moderna*. Buenos Aires: Emecé, 1954].
- 47 ROVIRA, T. (1999): *Problemas de forma: Schoenberg y Le Corbusier*. Barcelona: Universidad Politécnica de Catalunya.
Íd. (1986): *Aspectos constructivos de la vanguardia histórica: Ozenfant, Le Corbusier y Schoenberg*. Tesis. Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya.
- 48 BANDUR, M. (2001): *Aesthetics of Total Serialism: Contemporary Research from Music to Architecture*. Basilea: Birkhäuser.
- 49 CLERC GONZÁLEZ, G. (2003): *La arquitectura es música congelada*. Tesis. Madrid: Universidad Politécnica. Documento amplísimo que aborda el estudio cronológico de las conexiones entre Arquitectura y Música.
- 50 BONED PURKISS, J. (2004): *Serialismo y Arquitectura. Arquitecturas de los años 1950-1960 y sus relaciones con la música serial*. Tesis. Madrid: Universidad Politécnica.
- 51 ARNAU AMO, J. (2005): *Espacios para la música*. Murcia: Nausikaa. Otros textos del profesor Arnau que versan sobre Arquitectura y Música: «De matemática, música y arquitectura». *Eufonía: didáctica de la música*, nº 16, 1999, pp. 37-42. «Arquitectura y Música». *Catálogos de Arquitectura*, nº 8, 2000, pp. 8-17.
- 52 MORENO SORIANO, S. (2008): *Arquitectura y Música en el siglo XX*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.
- 53 XENAKIS, I. (2009): *Música de la Arquitectura*. Madrid: Akal.
- 54 CALEJAS, A.; LUPÍÁÑEZ, J. (2012): *Sinestesia. El color de las palabras, el sabor de la música, el lugar del tiempo...* Madrid: Alianza.
- 55 CAPANNA, A. (2009): «Music and Architecture: A Cross between Inspiration and Method». *Nexus Network Journal*, v. 11, 2, pp. 257-271. Alessandra Capanna elaboró su tesis doctoral con el título: *Strutture Matematiche della Composizione. I paradigmi logici dell'Architettura e della Musica*. Ha estudiado el pabellón Phillips y se ha interesado por la obra de Xenakis. Otro texto de la misma autora es: «Iannis Xenakis: Architect of Light and Sound». *Nexus Network Journal*, v. 11, 1, 2001, pp. 257-271.
- 56 DEE, E. E. (2000): «Architectonic harmonies: John de Cesare». *F M R* nº 103, abr-may 2000, pp. 63-84.
- 57 FORSYTH, M. (1985): *Buildings for music: the architect, the musician and the listener from the seventeenth century to the present day*. Cambridge: Cambridge University Press.
- 58 GOMIS CORELL, J. C. (2003): «Música i arquitectura en l'edat moderna». *Actas de las II Jornadas Nacionales de música, estética y patrimonio*, Xàtiva, 28, 29 y 30 de junio de 2002, pp. 111-124.
Íd. (2005-2006): «Arquitectura i música en Leon Battista Alberti: Principis de teoria de la música al De re aedificatoria». *Ars longa: cuadernos de arte*, nº 14-15, pp. 89-105.
Íd. (2007): «Arquitectura i música en Vitruvi: l'harmonia musical al de "Architectura libri decem"». *Ars longa: cuadernos de arte*, nº 16, pp. 13-21.
Íd. (2008): «Las razones numéricas de la "harmonía" musical en la arquitectura del Renacimiento. ¿Tradición, recuperación o invención?». *Saitabi: revista de la Facultat de Geografia i Història*, nº 58, pp. 109-127.
- 59 HARLEY, M. A. (1998): «Music of sound and light: Xenakis's polytopes». *Leonardo*, v. 31 nº 1, 1998, pp. 55-65.
- 60 HASKELL, D. (1960): «Jazz in architecture. It makes more fun and better sense». *Architectural Forum*, v. 113, nº 3, septiembre 1960, pp. 110-116.
- 61 JOSEPH, B. W. (1997): «John Cage and the architecture of silence». *October* nº 81, verano 1997, pp. 81-104.
- 62 MARTIN, E. (1994): *Architecture as a Translation of Music*. Nueva York: Princeton Architectural Press.
- 63 METZGER, C. (2006b): «Música sin interrupciones: pequeña historia musical de la Bauhaus», en FEDLER, J. (ed.) (2006): *Bauhaus*. Barcelona: Könemann, pp. 140-151.

0.1.2. Objetivos.

El principal objetivo de este trabajo consiste en ahondar en las relaciones que vinculan la Arquitectura con la Música, tomando como punto de partida su capacidad compartida de **creación artística**, esto es, *del talento para engendrar por parte del ser humano actividades o productos con una finalidad estética, con los que expresar ideas o emociones*.⁶⁷

No cabe duda de que hablar de afinidades entre dos disciplinas tan heterogéneas implica el riesgo de perderse en divagaciones.⁶⁸ Para tratar de evitarlo, se ha querido acotar al máximo el ámbito de estudio, concentrando el grueso del trabajo en el análisis de la producción de dos creadores, un músico y un arquitecto, localizado en un espectro temporal y geográfico compactos.

Con todo, debe entenderse que la metodología que se sigue en este trabajo precisa de cierta componente especulativa, más propia de las disciplinas humanísticas que de las ciencias exactas, por exceder del procedimiento meramente científico habitual en las investigaciones que abordan materias más técnicas.

Por eso aludimos al concepto de «**afinidad electiva**», un término que tiene por padrinos a Alberto el Grande (s. XIII), J.W. Goethe y, especialmente, a Max Weber. Para Michael Löwy [1997, pp. 9-10] se trata de un concepto que nos permite dar cuenta de procesos de interacción que no dependen ni de una causalidad directa, ni de relaciones de influencia en sentido tradicional. El interés como instrumento de investigación interdisciplinaria radica en su capacidad de *enriquecer, matizar y tornar más dinámico el análisis de las relaciones entre fenómenos económicos, políticos, religiosos y culturales*.⁶⁹ La afinidad no implica igualdad, pero sí proximidad, analogía, semejanza de una cosa con otra.⁷⁰

La elección de los protagonistas de este trabajo surge del capítulo dedicado a ellos contenido en el libro de Joaquín Arnau (2005) titulado «Espacios para la música».⁷¹ En el texto, el autor expresa con un magistral dominio del lenguaje las coincidencias en la concisión y en los recursos compositivos especulares que caracterizan el Segundo Movimiento (Tema y Variaciones) de la Sinfonía Op. 21 (1927-1928) de Anton Webern, y el Pabellón alemán de Barcelona (1928-1929) de Ludwig Mies van der Rohe.

Cabría preguntarse por qué no elegir a Erik Satie como *parteneur* de Mies, en lugar de Webern, de quien Cocteau afirmaba que cada una de sus obras era *un ejemplo de renuncia*.⁷² Son, sin embargo, más numerosas e interesantes -en nuestra opinión- las coincidencias de Webern con el arquitecto alemán, comenzando por el carácter más netamente vanguardista de su música. O quizás la opción de John Cage, teniendo en cuenta el interés del compositor por explorar las posi-

64 MORRIS, E. T. (1996): «Musical Analogies in Architecture». *The Structuralist*, n.º 35-36, pp. 66-74.

65 RUIZ ROJO, J. A. (2004): «Música y arquitectura. O, mejor dicho, música y otras arquitecturas». *Ritmo* n.º 767, septiembre 2004.

66 El arquitecto holandés Jan Hoogstad (1930) está particularmente interesado en la relación entre Arquitectura y Música. Ha creado un proyecto de sonido en una plaza de Nieuwegein (1985). Ver: MEIJWESSEN, J. (1988): «Jan Hoogstad: Architecture and Music». *Wiederhall Architectural Serial*, n.º 10, pp. 5-47.

67 TATARKEWICZ, W. (2002): *Historia de seis ideas*. Madrid: Tecnos, pp. 63-67.

68 Ver: KNOCKAERT, Y. (2002): «Music and architecture: interrelationships, real or imagined». *A Plus* n.º 174, feb-mar 2002, pp. 86-91.

69 LÖWY, M. (1997): «Sobre el concepto de afinidad electiva», en *Redención y Utopía. El judaísmo libertario en Europa Central. Un estudio de afinidad electiva*. Buenos Aires: El Cielo por asalto, pp. 9-16.

70 Diccionario RAE, ed. 22ª. Aceptación 1ª.

71 ARNAU AMO, J. (2005): «Casi todo en casi nada. Con Webern habitante y Mies habitado», en *Espacios para la música*. Murcia: Nausikaá, pp. 305-310.

bilidades del silencio y las técnicas para experimentar con las fuentes de producción del sonido. Pero al desfase de una generación se une el carácter revolucionario del compositor que nada tiene que ver con la comedida personalidad de Van der Rohe. Webern no fue nunca un trasgresor.

En cualquier caso, la elección adoptada no implica una correspondencia cerrada y única. Se pretende, en última instancia, hablar de Música y Arquitectura al hilo de la obra de Webern y Mies. Interesa, sobre todo, contemplar la visión del compositor desde la percepción de un arquitecto, y viceversa, la visión del arquitecto desde la perspectiva de un músico.

Fijados los protagonistas y hallados ciertos paralelismos, se propone averiguar si los parecidos son razonables y si tienen suficiente calado para descartar situaciones azarosas. En caso afirmativo, el objetivo siguiente estriba en indagar sobre los **factores** que los justifiquen, comenzando por comprobar la filiación a movimientos o corrientes de vanguardia transversales; la influencia de conceptos como el «espíritu del tiempo» (*Zeitgeist*) y el «espíritu del pueblo» (*Volksggeist*); si la «visión del mundo» (*Weltanschauung*) de Webern y Mies presentan coincidencias; si existieron relaciones directas entre ambos autores, si se conocieron, respetaron, admiraron...

Finalmente, se dejarán planteadas aquellas otras cuestiones que, por ser tangenciales al tema tratado o demasiado específicas, o por sobrepasar la envergadura razonable de una investigación de este calado, no se han podido abordar pero sí se consideran de interés por contribuir a establecer nuevos lazos de parentesco entre Arquitectura y Música.

0.1.3. Hipótesis de partida.

La hipótesis que plantea esta investigación es que el pensamiento del momento, el progreso científico y tecnológico, el espíritu de la época, el ambiente cultural y los intercambios artísticos del mundo germánico durante las primeras décadas del siglo XX constituyen un caldo de cultivo que propició que dos artistas como Mies y Webern, que cultivaron con rigor disciplinas muy diferentes, llegasen a resultados que mantienen claros puntos de encuentro a pesar de no mediar contactos directos entre ellos.

72 COCTEAU, J. (1918). *Le Coq et l'Arlequin*. París: Stock, 1993, p. 67. Efectivamente, en un intento por legitimar la música del compositor francés, como superación del romanticismo y del impresionismo, Jean Cocteau reivindicaba la sencillez de la música, la cotidianeidad, la música de la calle, la escala humana de la música: *La música no es siempre una góndola, o una carrera de caballos, o una cuerda floja. Es a veces también una simple silla.*

0.1.4. Métodos de razonamiento.

Como metodología de estudio se ha utilizado el **método analógico** (de lo particular a lo particular) a partir del **estudio de casos** de proyectos y partituras. Por otra parte, el proceso para arribar a las conclusiones se basa en el **método inductivo** (de lo particular a lo general).

Con todo, los resultados obtenidos, siendo válidos para los autores estudiados, no son generalizables necesariamente a otros supuestos o a otros autores.

0.1.5. Procedimiento.

En el desarrollo de esta investigación, iniciada en 2010, se ha partido del estudio en profundidad de la obra teórica y práctica de los dos protagonistas del trabajo, Webern y Mies, especialmente de aquella que corresponde al período que denominaremos de «primera madurez» (ver apartado I.2.2.1.), la más estimulante sin duda desde el punto de vista creativo.

El trabajo se inicia con una **Introducción** (0.) a modo de reflexión sobre posibles enfoques para afrontar las conexiones entre Arquitectura y Música. Este primer acercamiento constituye el marco que acota el trabajo desde el punto de vista temático.

A continuación, en correspondencia con la **Primera Parte** (I.) de la tesis, se analiza la realidad artística, cultural y socio-política que configura el ambiente temporal y geográfico en que se desenvuelve la producción de los dos actores. Si en la Introducción se han fijado unos límites temáticos sobre vínculos arquitectónico-musicales, en la 1ª parte se pretende contextualizar esa investigación en el ámbito germánico de las primeras décadas del siglo XX, sin descartar las derivaciones americanas tardías para el caso de Mies van der Rohe.

Partiendo de este conocimiento, se ha procedido a indagar en aquellos ámbitos (principios, mecanismos, métodos, recursos..) en que resulta sugerente la analogía de las trayectorias productivas musical y arquitectónica de Webern y Mies. Entre ellos, se han puesto en paralelo:

- la manera de entender la limitación de recursos en el proceso creativo;
- la manera de entender el cromatismo y la textura;
- la manera de entender la libertad del artista;
- la manera de entender el tiempo y el ritmo;

- la manera de entender la abstracción aplicada a la obra artística;
- la manera de proceder metodológicamente;
- la manera de proceder en el detalle;
- la manera de considerar e integrar el pasado...

Cada una de estas vías se argumenta en uno de los capítulos de la **Segunda Parte** (II.) del trabajo. Con el fin de avalar las hipótesis, los razonamientos esgrimidos se apoyan con citas textuales de los propios autores o sus biógrafos, con estudios especializados procedentes del ámbito científico, o con comentarios aportados por el propio investigador. Al final de cada tema se presentan uno o varios Casos de Estudio donde se analizan las afinidades tratadas en el capítulo.

Finalmente, de la relación entre el marco socio-cultural tratado en la primera parte del trabajo y los paralelismos entre músico y arquitecto analizados en la segunda, ha sido posible extraer una serie de **conclusiones** que constituyen el fin último de la investigación.

0.1.6. Fuentes.

Para elaborar este trabajo se han manejado fuentes primarias, generadas por los propios autores o sus contemporáneos, y fuentes secundarias, originadas con posterioridad.

Fuentes primarias.

Entre las fuentes primarias utilizadas cabe citar las siguientes:

- documentales:⁷³

- documentos gráficos arquitectónicos: bocetos, dibujos, planos, fotografías, fotomontajes, *collages*; maquetas;
- documentos gráficos musicales: partituras tanto en estado de borrador, como de corrección o ya editadas; fotografías;
- documentos escritos: cartas, memorias de proyecto, documentos oficiales, borradores de artículos de los autores;
- documentos sonoros: grabaciones de estudio o en vivo; entrevistas, conferencias grabadas.

⁷³ Nos referimos a aquellas generadas en soporte material con valor histórico.

⁷⁴ En contraste con las anteriores, aquellas que han sido publicadas y que, por tanto, no comportan la unicidad del documento, entendiendo el término «bibliográfico» en sentido amplio, pues se incluyen también documentos sonoros.

- bibliográficas:⁷⁴

- libros técnicos;
- artículos en revistas: propuestas teóricas, presentación de proyectos...;
- cartas editadas;
- partituras editadas;
- discografía de grabaciones originales;
- transcripción de entrevistas o conferencias.

- experiencia personal:

- visitas presenciales a los edificios de Mies en Berlín, Barcelona y Nueva York

En el transcurso de esta investigación ha primado la utilización de las fuentes bibliográficas sobre las documentales. El objetivo de la tesis no ha sido el de profundizar en el conocimiento de los autores estudiados, ya de por sí extensamente tratados en una amplísima bibliografía publicada.

El mayor interés reside precisamente en poner de manifiesto ciertos paralelismos entre el músico y el arquitecto, los cuales, en ocasiones, persiguen los mismos fines aunque lo expresen con medios muy diferentes. Es por ello que la base de este trabajo no se ha sustentado en un ejercicio de vaciado de archivo y, por tanto, las fuentes documentales se han manejado de manera ocasional.

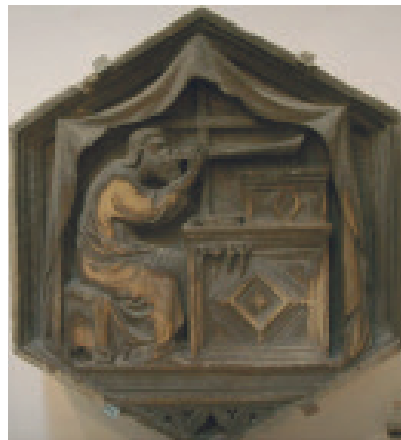
Fuentes secundarias.

Por otra parte, se ha trabajado con fuentes secundarias de tipo bibliográfico/hemerográfico/discográfico y, más en concreto con:

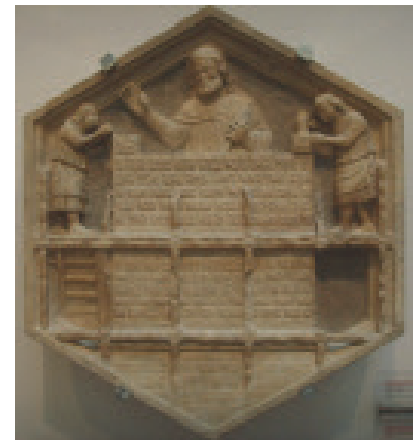
- historiografías del arte: comentarios canónicos de los principales historiadores del arte y musicólogos;
- ensayos críticos: monografías, artículos críticos generales o de obras concretas, reseñas críticas en prensa;
- discografía de grabaciones no originales..

Con todo y siempre que ha sido posible, la información aportada ha sido contrastada con varias fuentes, dando preferencia a las suscritas por autores de más reconocida solvencia.

Figs. 3-4: Andrea Pisano; relieves del *campanile del Duomo* de Florencia representando la Arquitectura (izquierda) y la Música (derecha). Siglo XIV.



3



4

0.2. Arquitectura y Música. Afinidades.

La Arquitectura y la Música son dos de las artes más antiguas que se conocen en la cultura Occidental. En el siglo I aC, Marco Terencio Varrón ya las incluía entre las nueve disciplinas que comprendían los conocimientos de su tiempo.⁷⁵ Pero mucho antes habían sido objeto de estudio por parte de filósofos (Pitágoras, Platón, Aristóteles) y tratadistas griegos (Aristógenes, Hermógenes, Pytheos...). La palabra «Música» deriva de la voz griega *mousike*, que a su vez procede de «musa». Las musas eran las nueve hijas de Zeus y Mnemósine, que se encargaban de proporcionar inspiración a los diversos creadores del arte y la cultura.⁷⁶

Esa condición milenaria ha favorecido que Arquitectura y Música hayan sido objeto de múltiples comparaciones a lo largo de la historia por parte de pensadores, poetas, músicos y arquitectos. Louis Sullivan, por ejemplo, afirmaba que la Música es la pariente más cercana a la Arquitectura.⁷⁷ Para Viollet-le-Duc, no sólo eran parientes sino hermanas gemelas.⁷⁸ Renzo Piano comentaba en una entrevista reciente:

¡Cuántas veces he discutido con Luciano Berio acerca de cómo la arquitectura, aun siendo tan material, tan distinta a la música -que es el arte más inmaterial de todos-, se parece tan increíblemente a ella! La ligereza, por ejemplo, pertenece a la música, a la escritura, a la pintura, y también a la arquitectura. Excavando se encuentran más afinidades que diferencias. (...) Cambia la técnica, la materia, pero, en realidad, se trata de las mismas ansias, las mismas curiosidades, las mismas ganas de alimentar tu reflexión.⁷⁹

En esta parte introductoria del trabajo abordaremos precisamente este tipo de cuestiones: cuáles son los principales aspectos que han permitido relacionar la Música con la Arquitectura históricamente. Ello como base para el siguiente desarrollo de la investigación, acotada en un período concreto del siglo XX, de la mano de dos creadores de reconocimiento internacional. Mencionaremos también a algunos arquitectos interesados por la música, o que se han inspirado en ella para diseñar sus obras.

⁷⁵ Varrón, T. (s I aC): *Disciplinarum libri IX*.

Se trataba de una especie de enciclopedia de las artes liberales: gramática, dialéctica, retórica, geometría, aritmética, astrología, música, medicina y arquitectura. Fuente: Enciclopedia GER. Ed. Rialp SA.

⁷⁶ Las nueve musas eran: Calíope, musa de la poesía épica o canción narrativa; Clío, musa de la historia (epopeya); Erato, musa de la poesía elegíaca; Euterpe, musa de la poesía lírica y de la canción; Melpómene, musa de la tragedia; Polímnia, musa de la poesía sagrada o religiosa; Talía, musa de la comedia; Terpsícore, musa del canto coral y la danza; y Uránia, musa de la astronomía y la poesía didáctica.

⁷⁷ SULLIVAN, L. H. (1892): «Ornament in Architecture». *The Engineering Magazine*, v. 3, nº 5, agosto 1892, pp. 633-644. [Traducción al español en: SULLIVAN, L. H. (1959): «El ornamento en la arquitectura», en *Charlas con un arquitecto*. Buenos Aires: Infinito, p. 183].

⁷⁸ VIOLLET-LE-DUC, E. (1863): *Entretiens sur l'Architecture*, t. I, 1ère Entretien. París: Morel et Cie, p. 12. Viollet clasifica las bellas artes por este orden: Música, Arquitectura, Escultura y Pintura. Según el arquitecto francés, todas ellas son hermanas, pero la Música y la Arquitectura son hermanas gemelas.

⁷⁹ PIANO, R. (2005): *Conversación con Renzo Cassigoli*. Barcelona: Gustavo Gili, p. 23.

0.2.1. El medio: la dimensión espacio-temporal.

El medio en el que se mueven Arquitectura y Música es, *a priori*, bien diferente. De entrada, la Arquitectura trabaja para producir o intervenir en edificios, es decir, trata con objetos tangibles, con **cosas** *-re aedificatoria*, en palabras de Alberti-. En cambio, la Música no programa ni construye cosas, sino **sucesos**, actuaciones, hechos intangibles. En el primer caso, es el **Espacio** el terreno ineludible en el que se mueve la Arquitectura; en el segundo, debemos hablar del **Tiempo**.

	Medio	Percepción	Carácter		
Arquitectura	Espacio	Visual	Material	Tangible	Grávido
Música	Tiempo	Auditiva	Imaterial	Intangible	Ingrávido

El carácter estático de la Arquitectura resulta más evidente cuando se la compara con la Música. Friedrich von Schelling decía que **la arquitectura es una música congelada**,^{80,81} aforismo que hizo suyo también Johann Wolfgang von Goethe y Friedrich Schlegel. Xenakis sugiere invertir la proposición y decir que **la música es una arquitectura móvil**.⁸² Por su parte, Ludwig van Beethoven se pronunció en términos muy similares cuando afirmaba que **la arquitectura es una música de piedras, y la música, una arquitectura de sonidos**.⁸³ O como contrapone Juhani Pallasmaa, **la arquitectura es el arte del silencio petrificado**.⁸⁴

Esta cita de Pallasmaa nos conduce instintivamente hasta esta otra de Paul Valéry, quien pone en boca del arquitecto Eupalinos una deliciosa metáfora sobre la sonoridad de la Arquitectura:

*(...) entre los edificios que la pueblan [la ciudad], unos mudos son, otros hablan; y otros, en fin, los más raros, cantan. No es su destino, ni siquiera su traza general, lo que a tal punto los anima, o a silencio los aminora. Eso procede del talento de su constructor, o quizá del favor de las Musas.*⁸⁵

Antoni Gaudí resaltaba las similitudes entre Arquitectura y Música desde sus respectivos recursos:

*La Arquitectura y la Música, artes del espacio y del tiempo, actúan de manera similar cada una en su medio y las dos utilizan los mismos principios de serenidad, movimiento, composición, armonía, ritmo... Podríamos decir que **la arquitectura es la música del espacio** o que **la música es la arquitectura del tiempo**. Incluso las dimensiones influyen de manera similar en una y en otra. La pequeña forma apiramada que sirve de pisapapeles, ampliada adquiere la magnificencia de las tumbas faraónicas. Una melodía ligera, sin trascendencia, ampliado su compás gana en solemnidad.*⁸⁶

80 SCHELLING, F. (1859): *Philosophie der Kunst*. Stuttgart: Cotta Verlag.

La Arquitectura, como la música de las artes plásticas, sigue así necesariamente relaciones aritméticas. Sin embargo, dado que es música en el espacio -en cierto sentido música solidificada-, estas relaciones son a la vez geométricas... La música, a la cual la arquitectura corresponde entre las diversas artes plásticas, es liberada de la exigencia de reproducir formas reales o figuras, dado que reproduce el universo en las formas del primero y más puro movimiento, separado de la materia.

81 Schoenberg parafraseó el aforismo de Schelling con estas palabras: *Si la música una arquitectura congelada, entonces, el potpourri es un chisme de cafetería congelado... El potpourri es el arte de añadir manzanas a peras.* «Glosses on the Theories of Others» (1929).

82 XENAKIS, I. (2009): *Música de la Arquitectura*. Madrid: Akal, p. 79.

83 Esta aseveración recuerda el mito de Anfión, hijo de Zeus y de Antiopa, y hermano gemelo de Zetos, a quienes la Odisea atribuye la fundación de la ciudad griega de Tebas (canto XI). Al igual que Orfeo, Anfión poseía el don de la música y con ella era capaz de poner las piedras en movimiento y ordenarlas: con su lira constructora de torres, erigió la muralla para los futuros habitantes. NONO DE PANÁPOLIS: Dionisiacas, canto V.

84 PALLASMAA, J. (1996): *Los ojos de la piel*. Barcelona: Gustavo Gili, 2008, p. 52.

La estructuración de la mente sería en última instancia la responsable de la analogía Arquitectura-Música, según Xenakis:

Querámoslo o no, hay un puente entre la arquitectura y la música basado en nuestras estructuras mentales que son las mismas tanto en la una como en la otra.

Hay una correspondencia entre el tiempo y el espacio. Y ello es posible debido a que hay una estructura mental más profunda, aquello que los matemáticos llaman una estructura de orden.⁸⁷

Es incuestionable que la condición tangible de la Arquitectura requiere de un entorno «espacio» para existir, al igual que la inmaterialidad de los sonidos depende inexorablemente de la dimensión «tiempo». Pero esta primera consideración admite inmediatamente otras lecturas: ¿es necesaria la materia para crear arquitectura?; ¿se basta la Arquitectura con el «espacio»?; y en relación con la Música, ¿es suficiente la dimensión temporal?



5-6

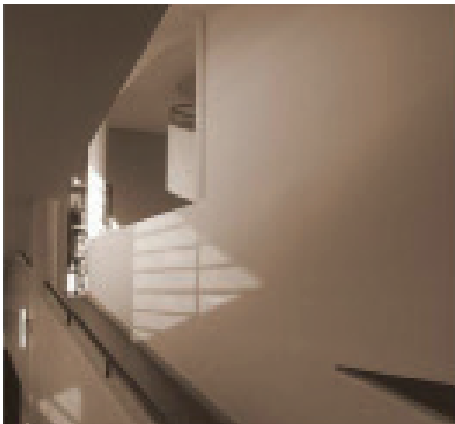
Figs. 5-6: *La arquitectura es el arte del silencio petrificado* (Juhani Pallasmaa).

Maestro Mateo: pórtico de la Gloria, Catedral de Santiago de Compostela (1188). A la izquierda, detalle de dos ancianos (Apocalipsis) tocando un organistrum.

85 VALÉRY, P. (2004): *Eupalinos o el arquitecto*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, p.31.

86 MARTINELL, C. (1967): *Gaudí. Su vida, su teoría, su obra*. Barcelona: COAC, p. 192.

87 XENAKIS, I. (1986): «Dimensión matemática de la música». *El Correo de la Unesco*, abril 1986, p. 5.



7 - 8

Cuatro propuestas arquitectónicas contemporáneas que contemplan explícitamente la componente «tiempo»:

Fig. 7: Antonio Sant'Elia (1888-1916): dibujo de *Ciutat Nova* (1914).

Fig. 8: Le Corbusier (1887-1965): interior de la *ville Savoie* (1919).

88 ARISTÓTELES (s IV aC): *Metafísica*, L VII, c. 3.

89 VAN DOESBURG, T. (1924): «Vers une architecture plastique». *De Stijl*, v. 12, n° 6-7.

Materialidad e intangibilidad.

Si aceptamos el principio hilemorfista de Aristóteles,⁸⁸ se concluye que un edificio se compone de materiales de construcción (*materia*) y proyecto (*forma*), de la misma manera que una pieza musical es la suma de una serie de sonidos (*materia*) ordenados en una determinada configuración (*forma*). Ya hemos comentado el carácter tangible de la Arquitectura en relación a la «sustancia» más etérea propia de la Música. Con todo, debemos introducir matices.

La *materia* con que trabaja la arquitectura hay que entenderla en sentido amplio. De hecho, no sólo es posible generar espacios con materiales de construcción al uso. Por un lado, por la relativización del concepto «constructivo». El arquitecto japonés Shigeru Ban (1957) suele emplear en sus edificios materiales que no son propiamente de obra, sino productos ajenos a ella reutilizados con fines arquitectónicos, como *palets*, cajones de cerveza o tubos de cartón. Por otro lado, determinados efectos -como la escenografía o la iluminación- han demostrado que no se requiere necesariamente de materia tangible para configurar espacios arquitectónicos. Entre estos efectos se encuentran algunas músicas: piénsese en la capacidad de generar atmósferas de la música *Ambient*.

Tampoco la Música trabaja exclusivamente con sonidos procedentes de instrumentos musicales, al incorporar a lo largo del siglo XX diferentes tipos de ruidos, sonidos sintetizados e incluso silencios. La música electroacústica ha permitido captar, generar y manipular material audible procedente de muy diversas fuentes, algunas de ellas tan arquitectónicas como una simple puerta. Ésta es la protagonista del célebre ballet de Pierre Henry (1927) que lleva por título: «Variaciones para una puerta y un suspiro» (1963).

La dimensión temporal de la Arquitectura.

Desde la publicación del famoso artículo de Albert Einstein *Zur Elektrodynamik bewegter Körper* («Sobre la electrodinámica de los cuerpos en movimiento», 1905) la dimensión tiempo ha desempeñado un papel consciente en la creación artística de vanguardia. En la disciplina arquitectónica la relevancia de este nuevo parámetro fue explicitada en el título de la que se considera historia oficial de la arquitectura moderna, de la mano de Sigfried Giedion: «Espacio, tiempo y arquitectura» (1941), denominación en la que se inspira el título de esta tesis.

Hacia 1911, los pintores cubistas comenzaron a reproducir la apariencia de los objetos desde varios puntos de vista simultáneamente, rompiendo con las reglas de la perspectiva renacentista. Mientras tanto, los futuristas incorporaron a sus obras el dinamismo y la velocidad como símbolo de una sociedad fascinada por el rápido avance del progreso, especialmente de los medios de transporte. El dinamismo tecnológico aplicado a la arquitectura se manifestaba entonces en grandes centrales

eléctricas y rascacielos inclinados conectados a portentosos sistemas de circulación en vertical y horizontal. El neoplasticismo también se hizo eco de la importancia del factor tiempo en el diseño de la arquitectura:

*La nueva arquitectura no sólo tiene en cuenta el espacio, sino también el tiempo como aspecto de la arquitectura. La unidad de tiempo y espacio da a la arquitectura un aspecto nuevo y completamente plástico.*⁸⁹

La unión de espacio y tiempo engendraría el maclaje cuatridimensional de la casa Schroeder, al que contribuyen el afrontamiento exterior y la subdivisión interior mediante paneles móviles.

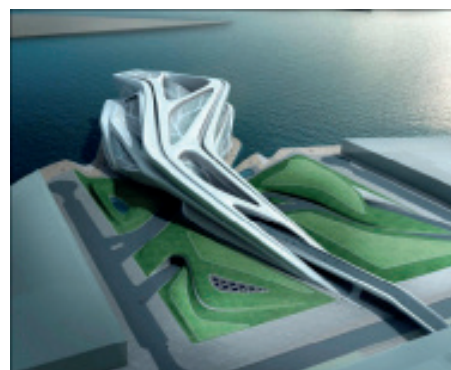
Otra de las conquistas del tiempo para la Arquitectura consistió en la incorporación del recorrido como medio sustancial para captar y comprender el edificio. Le Corbusier incorporó la rampa como elemento que permite una percepción continuada del espacio en función de tres variables simultáneas del tiempo: la distancia, el ángulo y la altura desde la que consideramos el objeto de nuestra atención.⁹⁰ La experiencia del tiempo se produce, según el arquitecto suizo, porque la arquitectura no es un fenómeno sincrónico, sino sucesivo, formado a partir de una serie de espectáculos que se suceden unos a otros [MORENO SORIANO, 2008, p. 13], de ahí que cobre sentido la afirmación de que *la música es tiempo y espacio, como la arquitectura*.⁹¹

El recorrido está relacionado con el concepto de espacio fluido, implementado por Wright y Mies, como aquél que precisa de la experiencia en ser transitado para su comprensión, ya que está articulado y la mirada no lo alcanza por completo en una simple visión estática.⁹²

La movilidad real, no sólo sugerida, fue planteada por el británico Ron Herron (1930-1994) en la revista *Archigram* a partir de una propuesta utópica titulada *The Walking City* (1964). Esta «Ciudad Caminante» consistía en una estructura habitacional robotizada inteligente, preparada para conectarse con otras células y capaz de deambular por el mundo gracias a unas potentes patas telescópicas.

El espectacular avance de la Informática en el desarrollo del *software* de diseño asistido ha propiciado recientemente la aparición de potentes herramientas que permiten generar formas de gran complejidad, difícilmente imaginables con los medios de proyecto existentes hasta el momento.

Quien mejor está sabiendo sacar partido a esta tecnología para expresar la fuerza dinámica de la arquitectura es probablemente la arquitecta anglo-irakí Zaha Hadid (1950).



9 - 10

Fig. 9: Archigram-Ron Herron (1930-1994): *The Walking City* (1964).

Fig. 10: Zaha Hadid (1950): proyecto de Centro de Artes Escénicas, Abu Dhabi (2000-2010).

⁹⁰ QUETIGLAS, J.: «Promenade architecturale». *Web Architecture Magazine* 5.

⁹¹ LE CORBUSIER (1948): *El Modulor. Ensayo sobre una medida armónica a la escala humana aplicable universalmente a la arquitectura y a la mecánica*. Barcelona: Poseidón, 1976, p. 27.

⁹² NAVARRO LIZANDRA, J. L. (2007): *Fundamentos del diseño*. Castellón: Universitat Jaume I, p. 187.

El espacio musical. De las cualidades espaciales de la Música.

El simple uso de términos como **«altura»** para referirse a los grados de la escala o a la frecuencia de los sonidos -sonidos «altos» y «bajos»- ya nos hace pensar en que la música no se limita a la dimensión puramente temporal. El sonido musical tiene también una cualidad de volumen o **«densidad»**, que parece ocupar en mayor o menor medida una especie de espacio disponible, de manera que es posible distinguir entre sonidos «gruesos» o «espesos» y sonidos «finos», tal como apunta Robert P. Morgan [2004].

Esta cualidad está relacionada con otra propiedad conocida por los músicos como **textura**, y revela un sesgo espacial y táctil (ver apartado II.5) por la manera en que las melodías, voces o líneas instrumentales se encuentran trabadas o aparejadas entre sí, valga el término constructivo. De esta manera, la melodía y el acompañamiento no se funden en un único *continuum* temporal, sino que parecen ocupar dos planos o capas espaciales diferentes, manteniendo su carácter individual y una clara relación mutua [Íd., 2004]. La percepción espacial de un coral homofónico resulta muy diferente de una pieza contrapuntística como la fuga. Quizá se intuya mejor la superposición de diferentes texturas a modo de capas o estratos que proporcionan profundidad en obras como *The unanswered question* («La pregunta sin respuesta», 1906) para orquesta de cámara, donde Charles Ives (1874 - 1954) juega a yuxtaponer sobre un fondo neutro y estático interpretado por las cuerdas, un solo de trompeta y un bloque de viento-madera que alternan entre sí con velocidad y texturas muy contrastantes.

También la **tonalidad** se involucra en la idea de espacio musical, al fijar una altura central que actúa como foco de las demás alturas, ya sean diatónicas o cromáticas. Incluso para la serie en el sistema dodecafónico existe una estructura espacial *unificada, consistente y autosuficiente que es intemporal y que existe con independencia de sus transformaciones específicas a lo largo de la composición* [Íd., 2004]. En ese sentido, determinados procedimientos técnicos como la retrogradación pueden implicar la idea de un punto de referencia axial, a partir del cual el discurso musical se vuelve sobre sus propios pasos desafiando la continuidad del tiempo.

Por tanto, determinadas cualidades de la música son susceptibles de sugerir dimensiones diferentes del espacio: la verticalidad, caso de la tonalidad; la horizontalidad, citada con ocasión de la retrogradación, más visible en pasajes palindrómicos; y la profundidad, a partir de la textura. Y podríamos seguir con relaciones topológicas como la de continuidad, muy sugerida por el contrapunto, orden, proximidad, separación...

Las composiciones gráficas de Iannis Xenakis con la UPIC (*Unité Polyagogique Informatique du CEMEMu* [Centro de Estudios de Matemática y Automática Musicales]) proporcionan una muestra

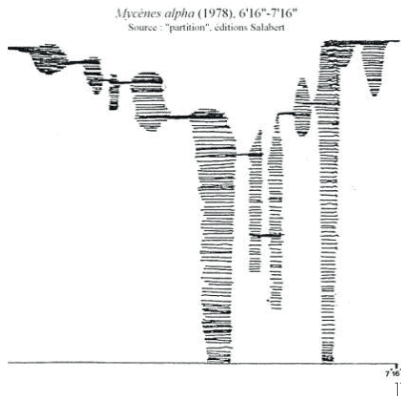


Fig. 11: Iannis Xenakis (1922-2001): *Mycènes alpha* (1978). Esquema gráfico generado con UPIC, 6'16"-7'16".

explícita de las connotaciones espaciales de la música, mediante una representación gráfica de sonidos en dos dimensiones –más directa e intuitiva que el tradicional pentagrama–, donde el tiempo registra en abscisas y las frecuencias en ordenadas.

El espacio arquitectónico-musical. Direccionalidad sonora.

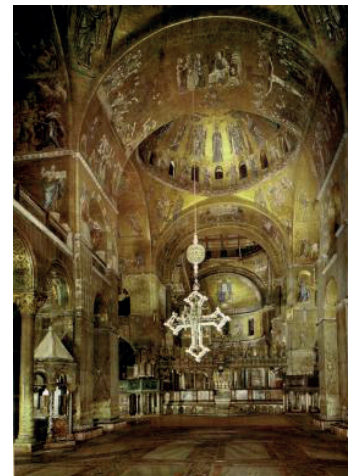
En el campo de la Música podríamos hablar de una relación inversa a la expresada anteriormente si pensamos que el fenómeno sonoro no es algo plano sino tridimensional y que, como han experimentado algunos músicos especialmente interesados en las peculiaridades acústicas de los auditorios, el espacio en el que tiene lugar esa «actuación» no es menos importante que la música que se vaya a escuchar en él. Para Le Corbusier, ambas, Música y Arquitectura, se mueven en las mismas dimensiones, y las dos *dependen de la medida*.

Históricamente, algunos compositores han sido capaces de adaptar convenientemente las características de sus obras al continente que lo hace audible, beneficiándose de sus potenciales singularidades. Conviene asimismo señalar la importancia de la dirección espacial como recurso compositivo hasta ahora poco explotado.

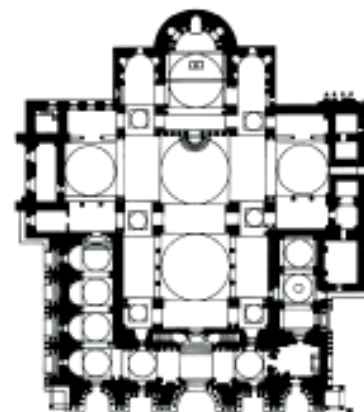
El caso más emblemático de simbiosis músico-espacial nos lleva a la Basílica de San Marcos en Venecia, donde la particular disposición de las cúpulas en cada uno de los brazos de la cruz griega permitió la experimentación con efectos estereofónicos siguiendo la tradición antifonal, al actuar como resonadores de los coros *spezzatti* («partidos») –tanto vocales como instrumentales– distribuidos por el interior del templo. Esta música, representada principalmente por Andrea (c. 1510- 1586) y Giovanni Gabrielli (1563-1612), daría origen a la música policoral barroca. Las «Vísperas de la beata Virgen» (1610) de Claudio Monteverdi (1567- 1643) ilustran acertadamente este efecto.⁹³

Desde el final del Barroco hasta el siglo XIX, los compositores no demostraron demasiado interés por explorar las posibilidades de la polifonía espacial, con algunas excepciones, como los réquiem de Berlioz y de Verdi, o la II Sinfonía (1888- 1894) de Mahler, donde algunos de los instrumentos de viento-metal están separados de su posición habitual en la orquesta (fuera de escena), creando momentos de gran drama y excitación [COLE, 2007].

Un ejemplo más reciente lo proporciona el canadiense Murray Schafer (1933) con la obra *Apocalypse* (1976- 1977). Los numerosos grupos de intérpretes dispuestos alrededor de la audiencia realizan desplazamientos en varias direcciones a lo largo de la sala para contribuir a expresar con



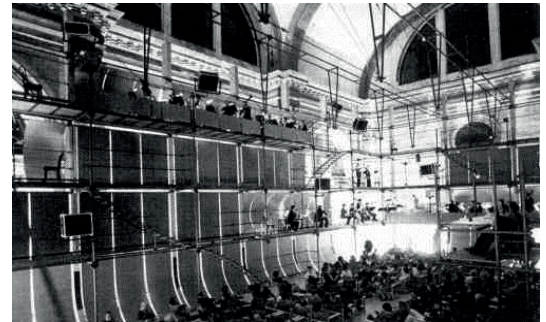
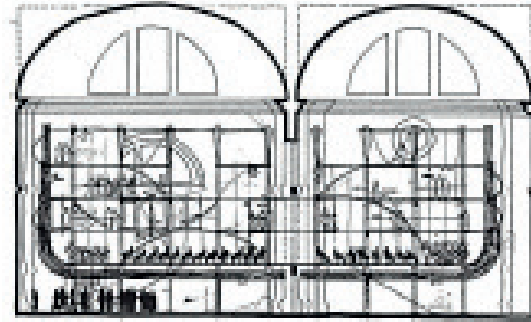
12



13

Figs. 12-13: Interior y planta de la basílica de San Marcos de Venecia (s. XI-XIII).

⁹³ Posiblemente la obra cumbre de la música policoral sea la *Missa Salisburgensis*, atribuida a Heinrich Biber, escrita para 53 partes instrumentales y vocales, distribuidas en 8 coros separados en el interior de la catedral Salzburgo (siglo XVII).



las turbulencias generadas el dramatismo de los últimos días de la Tierra.⁹⁴ Se trata de un caso de «estereofonía cinemática», tal como la define Xenakis: *construir una recta acústica con ayuda del movimiento, mediante un sonido que se desplace sobre una recta de altavoces*.⁹⁵

En otras ocasiones es el espacio el que se adapta para la recepción de una música o composición concretas mediante la creación de un **escenario** diseñado *ad hoc* por el arquitecto. El músico alemán Karlheinz Stockhausen (1928-2007) soñaba con la utópica idea de crear nuevas salas de concierto en las que el público, instalado sobre un pódium central, se viera bañado por una especie de ducha sonora, proveniente de todas las direcciones [HONOLKA, 1983, p. 449].

Un planteamiento similar se materializó años más tarde con la instalación de un espacio específico para la interpretación de Prometeo. *La tragedia dell' ascolto* (1984), fruto de la colaboración entre el compositor Luigi Nono (1924-1990) y el arquitecto Renzo Piano (1937). Se trata de un espacio fímero multifocal (1985) en forma de arca o armazón de barco, acomodado para la audición en el interior de la iglesia de San Lorenzo de Venecia. La originalidad del montaje radicaba en la inversión de la posición relativa del público y los intérpretes, de manera que los espectadores se situaban en el centro del arcón y la orquesta, fragmentada, se repartía en pasarelas a distintos niveles por las paredes del perímetro [MORENO SORIANO, 2008].

Finalmente, cabría plantearse si la música per se es capaz de **generar o sugerir espacios**. La respuesta vuelve a ser afirmativa. La capacidad de la música para engendrar atmósferas y paisajes sonoros se ha experimentado en las últimas décadas a diferentes escalas. Para Brian Eno, compositor contemporáneo de música electrónica y experimental y representante de la conocida como música *Ambient*:

Mi música no son historias, pues no tengo nada qué contar. Me parece más interesante crear espacios sonoros para que, a través de ellos, la gente pueda dejarse ir y comience a imaginar. [2010]⁹⁶

Figs. 14-15-16-17: Renzo Piano (1937): instalación para la interpretación de *Prometeo, Tragedia dell' ascolto* (1984), para voces e instrumentos, compuesta por Luigi Nono (1924-1990), ubicada en el interior de la iglesia de San Lorenzo de Venecia en 1985.

94 HARLEY, M. A. (1994): «Soundscapes and rituals in the music of R. Murray Schaffer», en *Space and Spatialization in Contemporary Music: History and Analysis, Ideas and Implementations*. Montreal: McGill University, pp. 301-324.

95 XENAKIS, I. (1958): «Notas sobre un "gesto electrónico"», en *Música de la Arquitectura*. Madrid: Akal, p. 201.

96 Entrevista a Brian Eno realizada en México, publicada en *El Informador* el 16 de junio de 2010.



Fig. 18: Earle Brown: December 1952.

97 SPENGLER, O. (1918 y 1922): *Der Untergang des Abendlandes*. Munich, 2 v. Versión en español: *La decadencia de Occidente*. Madrid: Espasa-Calpe, 1966, v. I, c. 4.

98 RASMUSSEN, S. E. (1957): *La experiencia de la arquitectura*. Barcelona: Reverté, 2007, p. 189.

99 PALLASMAA, J. (1996): *Los ojos de la piel*. Barcelona: Gustavo Gili, 2008, p. 52.

0.2.2. La recepción: experiencias multisensoriales y sinestésicas.

Puntualizado el medio en que se desenvuelven Arquitectura y Música procede hablar seguidamente de la manera cómo ambas manifestaciones se perciben por el receptor. Es lógico pensar que la Música está plenamente dirigida hacia el sentido del oído, mientras que, paralelamente, la vista es el principal canal de comunicación para la Arquitectura. Si bien no deja de ser cierta esta afirmación, tampoco impide que sea posible el planteamiento contrario, es decir, «oír» la arquitectura y «visionar» la música.

Spengler señalaba que la diferencia entre dos momentos de la pintura puede ser infinitamente mayor que la diferencia entre la pintura y la música de una misma época. Y es que, bajo unas mismas circunstancias, *la diferencia entre los medios ópticos y los medios acústicos se desvanece*.⁹⁷ Este mismo razonamiento podría ser extrapolado sin tomar demasiados riesgos a la Arquitectura y la Música, como vamos a ver.

Arquitectura y percepción auditiva.

En el libro de Rasmussen titulado «La experiencia de la arquitectura» el autor se pregunta si efectivamente es posible «oír» la arquitectura:

*Probablemente, la mayoría de la gente diría que, como la arquitectura no produce ningún sonido, no puede oírse. Pero tampoco irradia luz y sí puede verse. Vemos la luz que refleja y, gracias a ella, percibimos la forma y los materiales. De igual modo, oímos los sonidos que la arquitectura refleja, y también ellos nos permiten percibir la forma y los materiales.*⁹⁸

Juhani Pallasmaa ha insistido en la percepción multisensorial de la arquitectura, dentro de la cual el oído participa de forma muy activa, tanto a escala edilicia como a escala urbana:

Oír estructura y articula la experiencia y la comprensión del espacio. El sonido mide el espacio y hace que su escala sea comprensible. Con nuestros oídos acariciamos los límites del espacio.

*(...) Toda ciudad tiene su propio eco, que depende del trazado y escala de sus calles y de los estilos y materiales arquitectónicos preponderantes. El eco de una ciudad renacentista difiere del de una ciudad barroca.*⁹⁹

La materialidad y la forma resultan esenciales para determinar las condiciones acústicas de una sala concreta, de ahí la predilección de Xenakis por las formas alabeadas para el Pabellón Phillips de Bruselas:

Constatamos, igualmente, la importancia que tiene la forma arquitectónica de la sala que, por la necesidad de adaptarse a todos los efectos estereofónicos, debe aceptar las nuevas superficies más generales: las formas alabeadas. La configuración del volumen de aire encerrado en la cáscara, arquitecturada de este modo, tiene una influencia fundamental en la calidad acústica de la sala (resonancias propias) (...). Por otro lado, se sabe que las superficies planas y las de radio de curvatura constante provocan la aparición de zonas en las que se produce una reverberación perturbadora. Muy al contrario, las superficies alabeadas, que tienen radios de curvatura variables, pueden ser adecuadamente diseñadas para evitarlo.¹⁰⁰

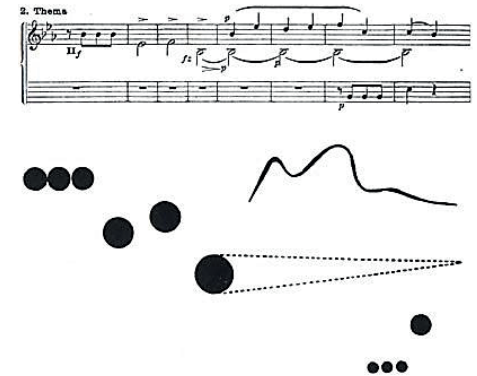
Música y percepción visual. Las partituras gráficas.

A partir de una percepción auditiva, algunos artistas dotados de gran sensibilidad hacia la música han sido capaces de expresar su propia interpretación con las herramientas propias de la creación plástica. El pintor Vasili Kandinsky, por ejemplo, transcribió varios fragmentos del primer movimiento de la 5ª Sinfonía de Beethoven, que fueron publicados en su obra «Punto y línea sobre el plano».¹⁰¹ Veremos otros casos similares en el apartado dedicado a la Música en la *Bauhaus*. [Ver apartado I.5.]

En ocasiones los músicos han querido expresar sus ideas eligiendo no solamente los componentes sonoros sino también el «diseño» de sus partituras, recreando auténticas composiciones pictóricas no exentas de contenidos simbólicos. La influencia de las vanguardias pictóricas es innegable.

Ha sido sobre todo a partir de los años cincuenta, cuando, debido a la estrecha colaboración entre las artes en el período de vanguardias, compositores como Sylvano Busotti, Morton Feldman o John Cage, entre otros, han intentado sustituir el sistema tradicional de escritura musical por diagramas, descripciones gráficas o numéricas y explicaciones textuales. El aspecto visual de la composición comenzaba así a concebirse no ya como un medio para simplemente representar sonidos, sino como un fin en sí mismo [DE LA FUENTE, 2011, p. 87], capaz de contribuir a la expresividad de la música y de manifestar la autoafirmación del artista.

El fenómeno es original, pero no es nuevo. En el siglo XIV, los músicos del delicado *ars subtilior* se aplicaban en refinadísimas partituras que contenían sutiles juegos visuales relativos al contenido. Baude Cordier (c. 1380-c. 1440) escribía hacia 1400 el conocido rondeau *Belle, bone, sage* cuya partitura gráfica hace referencia a la primera parte de su propio nombre, «cor», y a la vez, a la temática amorosa de la canción.



19

Fig. 19: Vasili Kandinsky: transcripción gráfica del segundo tema del I movimiento de la Sinfonía nº 5 de Beethoven (1926). «Punto y línea sobre el plano» (1993), p. 45.

¹⁰⁰ XENAKIS, I. (1958): «Notas sobre un "gesto electrónico"», en *Música de la Arquitectura*. Madrid: Akal, pp. 201-202.

¹⁰¹ KANDINSKY, V. (1926): *Punkt und Linie zu Fläche*. Versión en español: *Punto y línea sobre el plano*. Barcelona: Labor, 1993, pp. 42-45.



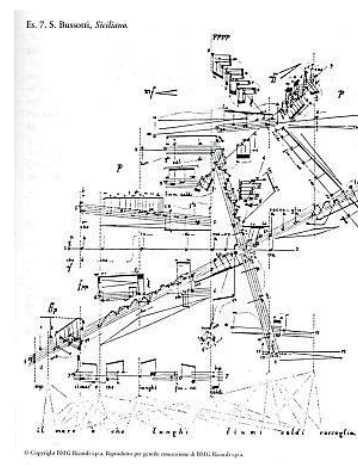
20



21



22



23

Fig. 20: Baude Cordier: rondeau *Belle, bonne, sage* (ca. 1400). Códice de Chantilly. Musée Condé, Chantilly, ms. 564.

Fig. 21: Baude Cordier: canon circular *Tout par compas suy composés* (ca. 1400). Códice de Chantilly. Musée Condé, Chantilly, ms. 564.

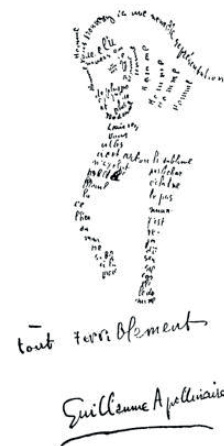
Fig. 22: Sylvano Bussotti: *Siciliano*, para doce voces masculinas (1962).

Fig. 23: Sylvano Bussotti: *Raragramma* (1982). Fragmento.

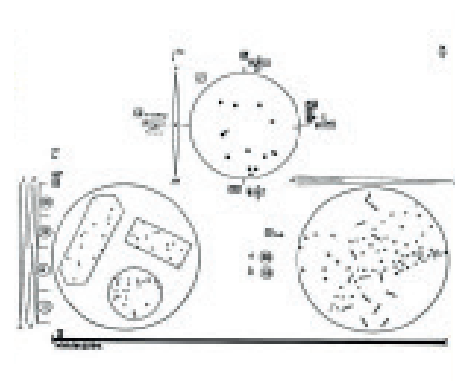
December 1952, de Earle Brown, es el primer caso de partitura musical completamente gráfica. Consiste en un diseño abstracto sin indicaciones musicales convencionales de ningún tipo, lo que no la diferencia aparentemente en nada de una pintura abstracta. De hecho por su aspecto formal más bien podría asociarse a una composición neoplasticista que a una escritura con contenido musical.

La grafía de cada trazo no tiene un significado unívoco sino que define a modo de estímulos para que el intérprete busque una correspondencia entre ellos y las posibilidades de ejecución. Las líneas horizontales y verticales, así como sus dimensiones, se pueden interpretar como alturas, duraciones o indicaciones dinámicas [KAROLYI, 2000]. Esta forma abierta de plantear la partitura guarda relación con las pinturas de Jackson Pollock o las esculturas móviles de Alexander Calder. Conceptos similares como el de «indeterminación» o «azar» fueron asumidos por los dadaístas y estuvieron muy presentes en algunas de las obras de Hans Arp. En los cinco «Archipiélagos» para música de cámara (1967-1972) de André Boucourechliev, la elección hecha por cada intérprete en cada instante determina el curso de la obra, de manera que cada actuación resulta completamente imprevisible.

La vocación transversal de un artista como Sylvano Bussotti (1931) ha repercutido sin duda en la manera de diseñar su propia notación, a medio camino entre una partitura musical y una obra pictórica. En *Siciliano* (1962), el mensaje musical se descubre tras una imagen forzosamente distorsionada, en donde los pentagramas inclinados ascendentes y descendentes hacen referencia a tempi más rápidos o más lentos. Las partituras gráficas de Bussotti recuerdan los caligramas de Guillaume Apollinaire, pues el texto de los poemas no sólo juega con las palabras sino también con la imagen.



24



25

Fig. 24: Guillaume Apollinaire (1880-1918): «Caballo», caligrama (1918).

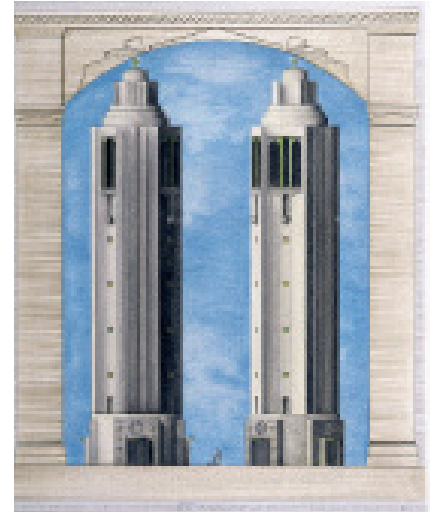
Fig. 25: Mauricio Kagel (1931-2008): *Transición II* (1958-1959).



26



27



28

Fig. 26: *Clavier à lumières* fabricado por Alexander Rimington (1893).

Fig. 27: Matthias Holl: *Ein Farblichtkonzert von Alexander László*. Breitkopf & Härtel, Wiesbaden-Leipzig.

Fig. 28: John de Cesare: *campanarios* (1955), basados en el tema *Ave María* de Charles Gounod sobre el Preludio de J.S. Bach. Cooper-Hewitt National Design Museum, Nueva York.

Música y Color.

Pero sin duda la vinculación del color con los sonidos, especialmente por cuanto relaciona el tinte cromático con la altura o frecuencia del sonido, ha despertado un interés especial a lo largo de la historia.¹⁰² Aristóteles ya sugería en *De Sensu* la armonía de los colores en analogía con la armonía de la música:

*Los colores que dependen de proporciones simples, igual que las consonancias en música, se consideran como los más atractivos o agradables (...)*¹⁰³

Esta analogía también fue defendida por otros pensadores y científicos como Isaac Newton, en su tratado de óptica,¹⁰⁴ o como el jesuita Athanasius Kircher, al afirmar que si cuando suena un instrumento musical alguien pudiera ver los movimientos producidos en el aire, no vería sino una pintura de una extraordinaria variedad de colores.¹⁰⁵

A partir de esas ideas, el jesuita francés Louis Bertrand Castel¹⁰⁶ estableció en la primera mitad del XVIII las bases teóricas para la construcción de un *clavecin pour les yeux* («clave para los ojos»), capaz de *reflejar los sonidos sensibles y presentes a los ojos como lo son para los oídos, de manera que un sordo pueda gozar y juzgar la belleza de una música tanto como el que oye.*¹⁰⁷ Sin embargo, no fue hasta un siglo después cuando se materializó el primer instrumento capaz de emitir sonidos musicales y proyectar luces de colores simultáneamente. Fue patentado por el británico Bainbridge Bishop en 1877 y lo llamó *color organ*.

El interés de la *Bauhaus* por la música en color, entre cuyos alumnos destacaron especialmente Kurt Schwertfeger y Ludwig Hirschfeld-Mack [ver apartado I.5.], propició nuevos intentos por materializar un instrumento musical «para los ojos». En 1923, el pintor Vladimir Baranoff-Rossiné¹⁰⁸ presentaba en Moscú su «piano optofónico», mientras que en Alemania, el húngaro Alexander László¹⁰⁹ hacía lo propio con su particular ingenio, el «sonocromatoscopio» (1925).¹¹⁰ Otros inventos de la época de características similares fueron el «clavilux» de Thomas Wilfred, el «espectrófono» inventado por Zdenek Pesánek, el «lumígrafo» de Oskar Fischinger o el «cromatófono» de Heinrich von Vietinghoff.¹¹¹

102 De hecho la palabra «tonalidad» se emplea también al color en pintura. Y curiosamente el color es una de las denominaciones del timbre en música.

103 ARISTÓTELES (s IV aC): *Del sentido y lo sensible*. Madrid: Aguilar, III, p. 23.

104 NEWTON, I. (1704): *Opticks, or a treatise of the reflexions, refractions, inflexions and colours of light*. Londres: Smith and Walford.

105 KIRCHER, A. (1650): *Musurgia Universalis, sive ars magna consoni et dissoni*. Roma.

106 Louis-Bertrand Castel (1688-1757): jesuita francés nacido en Montpellier.

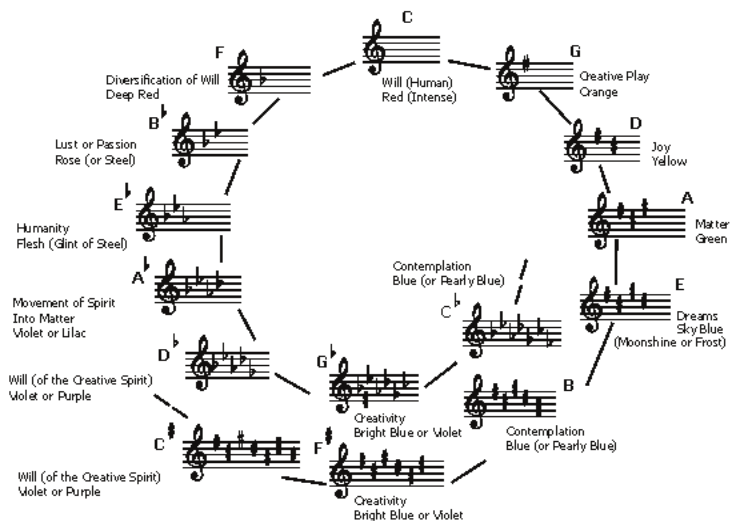
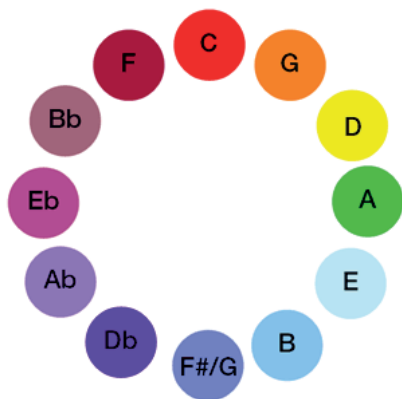
107 CASTEL, L. B. (1725): «Clavecin pour les yeux avec l'art de peindre les sons et toutes sortes de pièces de musique». *Mercure de France*, noviembre 1725.

108 Vladimir Baranoff-Rossiné (1888-1944) fue un pintor vanguardista ruso-francés. El piano optofónico, por él inventado e interpretado para acompañar sus exposiciones, era un instrumento sinestésico que permitía proyectar sobre el techo o una pared diversos patrones artísticos estampados sobre discos transparentes creados por el propio artista, gracias a un sistema de luces, filtros, espejos y lentes colocados en el interior del piano.

109 Alexander László (1895-1970) fue un pianista y compositor húngaro-americano. El sonocromatoscopio permitía combinar música y pintura para crear una nueva forma de arte.

110 MARTÍN, S. (2005): *Futurismo*. Colonia: Taschen, p. 40.

111 Ver: DÍAZ CAWIEDES, R. (2013): «Cromopianos, órganos de color y cromatófonos: así fracasó la música para los ojos».



29 - 30

Figs. 29-30: Alexander Scriabin: sistema de colores asociado a las doce tonalidades (no distingue entre Mayor y menor), basado en el tratado de óptica de Newton. La correlación sigue el ciclo de quintas:

Do [C] rojo
 Fa# [F#] azul vivo
 Sol [G] naranja-rosa
 Re# [D#] violeta
 Re [D] amarillo
 La# [A#] violeta púrpura
 La [A] verde
 Mi# [E#] como el acero con
 Mi [E] azul blanquecino
 Si# [B#] brillo metálico
 Si [B] parecido a Mi
 Fa [F] rojo oscuro

[SABANEJEV, L (1912): «Prometheus, de Scriabin», en KANDINSKY, V.; MARC, F.: *El Jinete Azul*. Madrid: Paidós, 2010, pp. 109-123.

Fig. 31: Carlos Arroyo; Alfons Hoppenbrouwers: *Académie MWD*, Dilbeek (Bélgica, 2012), inspirada en el canon *Deo Gratias* a 36 voces de Johannes Ockeghem.



Efectos sinestésicos.

Algunos compositores han vivido el fenómeno psicológico conocido como sinestesia, por el cual determinados estímulos sensoriales, por ejemplo, de tipo auditivo, son asociados con estímulos procedentes de otro sentido, como los visuales. *Se preguntó a un ciego de nacimiento si se podía hacer una idea del color rojo. Sí -respondió-. El rojo es el sonido de la trompeta.*¹¹²

Si el proyecto de Castel no llegó nunca a materializarse y fue pronto olvidado, a lo largo del siglo XIX se despertó un nuevo interés por el «color» de la música. A comienzos del XX, el músico ruso **Alexander Scriabin** compuso un poema sinfónico, «Prometeo, el poema del fuego»,¹¹³ que cabría calificar de sinestésico por cuanto estaba previsto que, mientras se escuchaba la interpretación musical, un órgano de luces proyectara en la sala una serie de colores cambiantes con las variaciones de la tonalidad. Es por ello que el compositor pidió a los asistentes que acudieran al acto vestidos de blanco. No obstante, el espectáculo no pudo materializarse por dificultades tecnológicas.

Otro compositor con habilidades sinestésicas fue **Olivier Messiaen** (1908-1992):

Uno de los grandes dramas de mi vida consiste en decirle a la gente que veo colores cuando escucho música, y ellos no ven nada, nada en absoluto. Eso es terrible. Y ellos no me creen. Cuando escucho música yo veo colores. Los acordes se expresan en términos de color para mí. Estoy convencido de que uno puede expresar esto al público.

Las referencias a la luz, el color y lo visual son constantes en los títulos de sus obras. El propio autor, al comentar su repertorio, deja descripciones detalladas de los colores que pueden verse y los cambios de tonalidad cromática que tienen lugar con la evolución de la música.¹¹⁴

En otro orden de cosas, una forma muy peculiar de representación arquitectónica de la música la protagoniza el artista americano de origen italiano **John de Cesare** (1890-1972). Cesare, que había trabajado en los años veinte y treinta como escultor diseñando detalles en estilo *Art Deco* para los rascacielos neoyorquinos, decidió a partir de 1948 dedicarse por entero al dibujo arquitectónico. Creía que la música era capaz de engendrar un espacio visual y, en base a ello, ideó sistemas para hacer posible la «traducción» de sonidos a formas visuales, experiencia que hizo efectiva en unos veinte dibujos basados en partituras musicales como la *V Sinfonía* de Beethoven o el *Ave Maria* de Gounod-Bach [DEE, 2000].

Ejemplo reciente de interpretación cromático-musical aplicada a la arquitectura puede admirarse en la *Académie MWD* de Dilbeek (Bélgica), obra del arquitecto Carlos Arroyo. La fachada exhibe una composición a cargo del artista **Alfons Hoppenbrouwers**, inspirada en el canon *Deo Gratias* a 36 voces del músico flamenco Johannes Ockeghem (1410-1497).

112 VIOLLET-LE-DUC, E. (1863): *Entretiens sur l'Architecture, t. I, 1ère Entretien*. París: Morel et Cie, p. 20.

113 *Prométhée, le poème du feu* (1908).

14 PÉREZ NAWARRO, D. (2014): «Escucho los colores, veo la música: sinestesis. El compositor sinestésico Olivier Messiaen». *Filomúsica*, nº 48, enero 2014.

0.2.3. La doble vocación artística: componer y ejecutar.

Arquitectura y Música comparten sin duda vocación artística. Así lo expresa Paul Valéry, quien encuentra que tanto una como otra invocan las *construcciones del espíritu*.¹¹⁵ Pero ello no implica ni que toda la arquitectura sea artística ni que lo sea toda la música. La consideración de un nivel de trascendencia diferente en la Arquitectura -nivel físico- y la Música -nivel metafísico- es harto simplista y, como poco, desafortunada. Ciertamente, el carácter contingente de la Música -puede existir o no existir- le confiere una mayor autonomía, pues no responde, como la Arquitectura, a la necesidad de cubrir demandas tan perentorias para el ser humano como la de suministrarle protección básica. *La gran diferencia entre Arquitectura y Música -declaraba Pierre Boulez- es que la Arquitectura tiene una función física, mientras que la Música es algo mucho menos funcional. (...) El arquitecto debe, ante todo, plegarse a las limitaciones impuestas por el producto final, lo que está construyendo, mientras que la única limitación de la Música es la cantidad de instrumentos utilizados.*¹¹⁶

Ello no impide que existan arquitecturas que indaguen más allá de las estrictas necesidades funcionales y técnicas, para *contribuir al deleite del espíritu*,¹¹⁷ en el sentido ruskiniano de superación del mero servicio material al hombre, ni que todas las músicas se supongan artísticas, cuando la mayor parte de ellas no tiene más prioridad que la meramente comercial y de entretenimiento.

Como productos artísticos -por tanto, nacidos de la mano del hombre y con vocación de fruición-, la Arquitectura y la Música comparten aspectos sustanciales, como el ritmo, la armonía, el orden, la medida. Pero para alcanzar su meta, precisan llevar a cabo una doble misión: primera, la de idear o crear algo partiendo del simple papel en blanco; segunda, la de hacer realidad esa creación mediante su ejecución/interpretación. Estas dos tareas -componer y dirigir- suelen estar muy intrincadas en el caso de la Arquitectura, y más disociadas entre los músicos, especializados frecuentemente en una de ellas con carácter exclusivo, si bien existen numerosas excepciones - Gustav Mahler, Richard Strauss, Arnold Schoenberg, Igor Stravinsky...- que han alternado con éxito el trabajo creativo de escritura con el de dirección de orquesta, llegando en ocasiones a dirigir sus propias composiciones.

Fase de ideación: proyecto y partitura.

El carácter complejo de la composición musical y arquitectónica implica la necesidad de anticipar de forma sosegada y con ayuda de métodos de representación aquello que va a ser objeto de una realidad. Este ejercicio atraviesa por un proceso creativo cuyo resultado es el proyecto arquitectónico y la partitura musical,¹¹⁸ un procedimiento iterativo que responde al **método ensayo-error**, tal como fue definido por K. Popper:¹¹⁹ Compositor y Arquitecto tantean diversas vías, cada una de las cuales implica sucesivas bifurcaciones, de manera que sólo adentrándose en las subsiguientes

115 VALÉRY, P. (2004): *Eupalinos o el arquitecto*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, p. 105.

116 GENONE, P.; IMBERT, B. (2000): «Boulez, en guerra con los arquitectos». *Audioclásica*, nº 46, julio de 2000, p. 52.

117 RUSKIN, J. (1849): *The Seven Lamps of Architecture*. Londres. [Versión en español: *Las siete lámparas de la arquitectura*. Murcia: Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1989, p. 55].

118 Lógicamente existen excepciones. La música jazzística se basa en la improvisación; por tanto, no se sirve de una partitura al uso. Por otra parte, muchas de las arquitecturas populares han crecido, igualmente, de forma improvisada, sin proyecto alguno. Véase: RUDOLFSKY, B. (1973): *Arquitectura sin arquitectos*. Buenos Aires: Eudeba.

119 POPPER, K. R. (1934): *Logik der Forschung*. [Versión en español: *La lógica de la investigación científica*. Madrid: Tecnos, 1980. Ver: MARTÍN ARRILLAGA, J.: *¿Qué es la composición?* < [URL: <http://www.uned.es/ntedu/espanol/master/primer/modulos/teoria-de-la-representacion/composicion.html>]. [Consulta: 12 marzo 2015].

decisiones es posible estimar si ha sido correcta la elección previa. En caso de error, hay que retroceder y probar con otras opciones, pues no existen señales que indiquen el camino a tomar y la única guía válida es el talento del artista. La analogía músico-arquitectónica parece tan cercana en este aspecto que se podría afirmar que **un proyecto es la partitura arquitectónica**,¹²⁰ o que **una partitura es el proyecto musical**.

Este proceso creativo, compartido por las obras científicas, literarias y artísticas, no es otro que el de componer. Según del Diccionario de la Real Academia Española, «componer» consiste en formar de varias cosas una, juntándolas y colocándolas con cierto modo y orden.¹²¹

No resulta arriesgado defender que la Música es el arte de la composición por excelencia, el arte de la combinación de los sonidos, y en ese sentido ha sido un referente para otras artes compositivas como la Arquitectura. Por ejemplo, a mediados del XVIII el abad **Laugier** reivindicaba para la Arquitectura una concepción de arte combinatoria por analogía con la Música a partir de unidades elementales limitadas e invariables: los órdenes arquitectónicos:

*Hace siglos que los siete tonos de la música se combinan de manera siempre diferente sin que se hayan agotado todas las combinaciones de que son susceptibles. Digo lo mismo de las partes que constituyen la composición esencial de un orden de Arquitectura. Son pocas pero, sin añadir nada, se pueden combinar hasta el infinito.*¹²²

Ya en la Antigüedad, **Aristóteles** se había referido a la Arquitectura como un arte fundado en la composición, a diferencia de otras formas de producción basadas en la adición, sustracción o alteración de la materia:

*Las cosas que simplemente llegan a ser lo hacen en algunos casos por transfiguración, como la estatua del bronce; en otros por adición, como las cosas que aumentan; en otros por sustracción, como el Hermes de la piedra; en otros por composición, como la casa; en otros por alteración, como las cosas que cambian con respecto a su materia.*¹²³

La consideración de la composición de la Arquitectura como método proyectual llegaría en el siglo XIX con la escuela de *Beaux-Arts* y la escuela Politécnica de **Durand**, para quien la arquitectura no era sino precisamente el *arte de componer y realizar todo tipo de edificios*.¹²⁴

120 Así es como lo describe Zumthor en el texto: *Partituren und Bilder: architektonische Arbeiten aus dem Atelier Peter Zumthor*, 1985-1988. Catálogo de la exposición «Partituras e Imágenes», celebrada en Lucerna en octubre de 1988 y en Graz en julio agosto de 1999.

En este sentido, los planos de obra/técnicos son comparables a las partituras de música. Son, con su alto grado de abstracción, la representación más exacta de la composición arquitectónica y el firme fundamento/base de su construcción/ejecución. Sólo aquello que no aparece en esta partitura se deja de mano de la práctica constructiva y de la interpretación que de ella hagan los "intérpretes".
Traducción de Irene Muñoz y Alberto Altés.

121 Diccionario de la Real Academia Española, 22ª ed, voz «componer». 1ª acepción.

122 LAUGIER, M.-A. (1753): *Essai sur l'Architecture*, cap. I, art. V. París: Chez Duchesne, p. 63.

123 ARISTÓTELES (s IV aC): *Física*, 190b 5. Madrid: Gredos, 1995.

124 DURAND, J.-N.-L. (1802-1805): *Précis des leçons d'architecture données à l'École Polytechnique (1802-1805)*. [Versión en español: *Compendio de lecciones de Arquitectura. Parte gráfica de los Cursos de Arquitectura*. Madrid: Pronaos, 1981, v I, introducción].



32



33

Fig. 32: Sou Fujimoto: partitura sin pentagramas sobre la base del Aria inicial de las Variaciones Goldberg de J.S. Bach. («Futuro primitivo» (2008-2010)).

Fig. 33: Sou Fujimoto: proyecto de casa del futuro primitivo (2001).

125 FUJIMOTO, S. (2010): «Futuro primitivo». *El Croquis* n° 151, pp. 199-200.

126 ZUMTHOR, P. (2010): *Pensar la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, p. 66.

127 LONGAS, A. (2004): *El lenguaje de la diversidad*. Zaragoza: Prensas universitarias de Zaragoza, p. 125, cita la descripción de Whistler de sus cuadros como *sinfonías y nocturnos, armonías tonales*; Schlegel se refería a la arquitectura como *música congelada*; Tieck considera el *color y el sonido* como una misma cosa.

Recientemente, el arquitecto japonés **Sou Fujimoto** se ha valido del símil de la música para reivindicar la ruptura del espacio cartesiano en la arquitectura:

En el sistema de escritura musical basado en el pentagrama de cinco líneas, los sonidos se disponen sobre el «tiempo homogéneo» de la línea melódica y el pentagrama. Algo muy parecido ocurre en la arquitectura moderna, donde las cosas se colocan en el «espacio homogéneo» del sistema de coordenadas cartesianas. (...).

Intentemos escribir música quitando el pentagrama y dejando que los sonidos floten. (...) El orden de la arquitectura del siglo XXI es precisamente el orden que esa notación musical sugiere.¹²⁵

Fase de Ejecución: construcción e interpretación.

En una de sus últimas publicaciones, Peter Zumthor destacaba la común esterilidad del proyecto y de la partitura si no se consigue llevarlos a la realidad –construida o interpretada–.¹²⁶ Proyecto y partitura tienen un carácter instrumental y no constituyen, por tanto, un fin en sí mismos. Pero ello no implica que una creación no construida o no estrenada sea necesariamente un trabajo en vano. La historia está llena de ejemplos en los que la aportación de ideaciones teóricas o de trabajos abortados se ha proyectado hacia otras obras con éxito, ya sea por asimilación del propio autor o de terceros. Baste con analizar la enorme influencia ejercida por los libros de Sebastiano Serlio a lo largo de los siglos XVI y XVII o por los dibujos utópicos de Étienne-Louis Boullée en la modernidad y contemporaneidad arquitectónicas, respectivamente.

En esta fase del proceso, las opciones de ejecución dependen por lo general de terceros actores. Para el estreno de una pieza el compositor precisa de un mecenas y de la participación de una orquesta. Análogamente, el arquitecto requiere de un promotor que costee las obras y de un contratista que las ejecute. De no contar con dichos agentes, los proyectos/partituras no podrán hacerse realidad y, por tanto, no alcanzarán nunca su meta como edificios o secuencias sonoras.

0.2.4. A&M^A y La unidad de las artes.

La fusión de las artes procede de una vieja aspiración del romanticismo. En el XIX la música se convirtió en la suprema de las artes y, como consecuencia, todas las artes tendieron a imbuirse de cierta musicalidad. La idea de unificar las artes se ve reflejada en la gran cantidad de comparaciones que surgen entre la música y el resto de las artes, algunas de las cuales se han citado al comienzo de esta introducción.¹²⁷

*Cada una de las artes ha alcanzado un desarrollo enorme y todas ellas, reunificadas en una obra, tienen que dar la sensación de una elevación tan titánica, que le tiene que seguir imprescindiblemente un éxtasis real, una verdadera visión en esferas más elevadas.*¹²⁸

La fusión de las artes escénicas.

A mediados del siglo XIX, los compositores románticos comenzaron a considerar que la música instrumental «pura», esto es, «por sí misma», no era suficiente para alcanzar el objetivo principal de toda obra de arte: expresar sentimientos. En primer lugar, porque carecía de comunicabilidad para llegar a ser comprendida por todos los oyentes y no sólo por unos cuantos especialistas. Pero también porque el músico no podría ser capaz de crear nuevas formas a partir de material exclusivamente musical. Se vislumbraba pues la necesidad de integrar la música con otras vertientes artísticas.

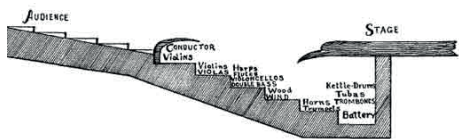
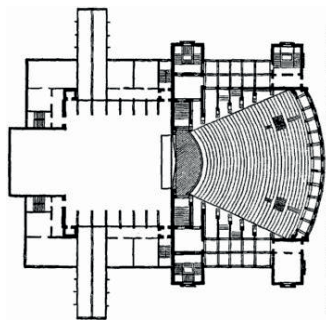
Al menos dos vías se abrieron en esta dirección. Por un lado, apareció un nuevo género, la **música programática**, que asumía el poder narrativo o descriptivo de la obra a partir de un programa o *guión* mediante el cual explicar de forma más clara el contenido de las ideas del autor. Surgía con ello una nueva forma musical mucho más libre e inspirada: el poema sinfónico. Esta línea es la que fue abordada por Franz Liszt y Hector Berlioz principalmente.

Por otro lado, en una tentativa más ambiciosa, compositores como Karl Maria von Weber, primero, y Richard Wagner, después, apostaron por la fusión de las artes en el **melodrama**. Weber había teorizado sobre la perfecta fusión de la poesía y la música, pero no fue sino tres décadas después cuando Wagner comenzó a interesarse de manera ostensible por la noción de *Gesamtkunstwerk* («obra de arte total»), reuniendo a la poesía, la danza y la música en una representación que diferiría conceptualmente de la ópera tradicional, el «drama musical». En este contexto, el papel de la arquitectura se reducía a proporcionar el continente en el que encontrarse el público con la obra. *La arquitectura, afirmaba Wagner, no puede ofrecer mejor tarea que el marco para la hermandad de artistas -quienes en sus propias personas retratan la vida del Hombre-, el entorno especial necesario para mostrar el Arte Humano.*¹²⁹

128 SABANEIEV, L. (1912): «Prometheus, de Scriabin», en *El jinete azul (Der Blaue Reiter)*. Madrid: Paidós, 2010, p. 112.

129 WAGNER, R. (1849): *Das Kunstwerk der Zukunft*. Leipzig: Otto Wigand. [Versión en inglés: *The Art-Work of the Future, and other works*. Lincoln y Londres, 1993, p. 184].

130 El *Festspielhaus* de Bayreuth fue diseñado por el arquitecto Otto Brückwald bajo la supervisión de Richard Wagner aprovechando un proyecto no realizado de Gottfried Semper. Se construyó entre 1872 y 1876.



34 - 35 - 36

Figs. 34-35-36: Planta, detalle en sección del espacio para la orquesta y perspectiva interior del *Festspielhaus* de Bayreuth en el año de su inauguración (1876).

¹³¹ Ver: GOLDENVEIZER, A. (1912): Entrada de diario sin fecha. Ver: MORRISON, S. (1998): «Skryabin and the Impossible». *Journal of the American Musicological Society*, v. 51, n.º 2, verano 1998, p. 284.

¹³² Ver: FALKENHAUSEN, S. VON (1997): «The Sphere: Reading a gender metaphor in the architecture of modern cults of identity». *Art History: journal of the Association of Art Historians*, v. 20, n.º 2, jun-1997, pp. 238-267.
COLLINS, G. R. (1968): «The visionary tradition in Architecture». *The Metropolitan Museum of Art. Bulletin*, v. XXVI, n.º 8, pp. 310-321.

Esta reflexión parece anticipar, de alguna manera, la activa participación de Wagner en el diseño del **Festspielhaus** de Bayreuth, fundado precisamente como escenario para representar sus propias óperas.¹³⁰ El proyecto abogaba por una arquitectura funcional, cuyo principal objetivo era que el público permaneciera atento y no se distrajese. Por esa razón prescindió de la usual sala en herradura y optó por un patio de butacas con forma de abanico y sin palcos, con la orquesta oculta tras una concha corrida parcialmente acoplada bajo el escenario. No se disponía de localidades para espectadores de pie, decisión fácilmente comprensible teniendo en cuenta la duración de las óperas wagnerianas, y la superficie destinada a escenario superaba a la de público. La arquitectura del teatro de Bayreuth, en definitiva, parecía asistir desde la sombra al gran espectáculo de la *Gesamtkunstwerk*, presidido por la intensidad de la música del genial compositor alemán.

Por lo ambicioso del proyecto, merece ser mencionada la obra inacabada de Scriabin, **Mysterium** (1903-1915), tarea en la que estuvo atareado hasta poco antes de su muerte. Se trata de un visionario trabajo de corte apocalíptico que incluía teatro, pintura y danza junto a la fastuosa música. Habría de representarse en un templo esférico situado en el Himalaya a lo largo de siete días, al cabo de los cuales y como consecuencia de su participación la humanidad se transformaría y alcanzaría un nuevo nivel de conocimiento.

*En este evento artístico no habrá simples espectadores. Todos serán partícipes. (...) [Mysterium] requiere gente especial, artistas especiales, una cultura completamente diferente. (...) El elenco de artistas incluye, por supuesto, una orquesta, un amplio coro mixto, un instrumento con efectos visuales, bailarines, un desfile, incienso, articulaciones rítmicas del texto... La forma de la catedral en la que tendrá lugar no será de un tipo monótono de piedra, sino que cambiará continuamente con la atmósfera y el movimiento de Mysterium. Esto sucederá con la ayuda de neblinas y luces, que modificarán los contornos arquitectónicos.*¹³¹

Imbuido por el espiritualismo teosófico, Scriabin define una obra megalómana en la que los enormes acordes que contenían las doce notas de la escala cromática sonando de forma simultánea [MORGAN, 1999, p. 78] parecen corresponderse con los trazos de un gigantesco templo-auditorio, más propio del visionario arquitecto Étienne-Louis Boullée que de la mano del propio compositor ruso. En concreto, el dibujo de Scriabin recuerda el diseño del «Templo de la Inmortalidad» para los Campos Elíseos de París diseñado por el arquitecto ilustrado Jean-Nicolas Sobry a finales del XVIII.¹³²

Otro hito en la evolución de la obra artística integral se vive en París de la segunda década del nuevo siglo, con los **ballets** de la compañía *Ballets Russes* de Serguéi Diáguilev, musicados por Igor Strawinsky y coreografiados por Vaslav Nijinsky: «El pájaro de fuego» (1910), *Petrushka* (1911) y «La

consagración de la Primavera» (1913). Nació así la forma conjunta de creación musical y coreográfica, acompañada oportunamente por todo el aparato escénico: decorados, vestuario, iluminación, atrezzo... En algunos de los ballets de esta época participaron como escenógrafos singulares artistas del momento, como Pablo Picasso en *Parade*, de Erik Satie, estrenado en París en 1917, y «El sombrero de tres picos» de Manuel de Falla, con *première* en Londres, en 1919.

La unidad de las artes plásticas.

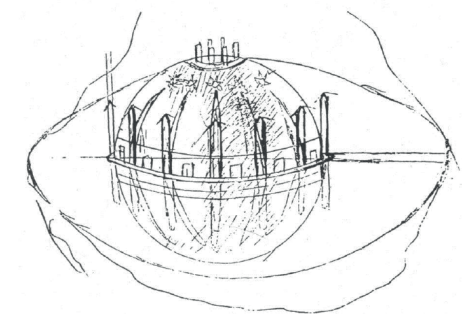
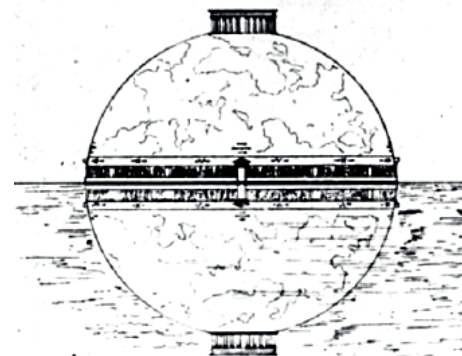
Paralelamente a la fusión de las artes escénicas surgió en Inglaterra un movimiento de aglutinación de las artes plásticas y las artes decorativas al abrigo de la arquitectura. Efectivamente, en la crítica romántica de John **Ruskin** no tenía cabida una arquitectura sin la aplicación desinteresada sobre la simple construcción funcional de una esmerada decoración –escultura, pintura...– procedente de la mano de artistas. La complementariedad de las artes visuales en la arquitectura era, por tanto, condición necesaria para su existencia como tal. Pero todavía más ambiciosa era la conceptualización de William **Morris**, quien extendía el ámbito de la arquitectura a todo el conjunto de objetos útiles:

La arquitectura abarca la consideración de todo el ambiente típico que rodea la vida humana; no podemos sustraernos a ella, mientras formemos parte de la civilización, porque la arquitectura es el conjunto de las modificaciones y alteraciones introducidas en la superficie terrestre con objeto de satisfacer las necesidades humanas, exceptuando sólo al puro desierto.¹³³

A principios del siglo XX, esta visión universalista de la arquitectura se liberaría en tierras alemanas de los prejuicios antimaquinistas ingleses, convirtiéndose en punto de referencia para el **Deutscher Werkbund**, primero, y para la **Staatliche Bauhaus**, después:

El fin último de toda actividad plástica es la construcción. (...)

La Bauhaus se propone reconducir juntas todas las formas de trabajo creativo, reunificar todas las disciplinas de las artes aplicadas, escultura, pintura, artesanía y oficios, como componente inseparable de la nueva arquitectura. El fin último (...) todavía lejano de la Bauhaus es el trabajo unificado del arte, la gran construcción, en la que no exista diferencia entre arte monumental y arte decorativo.¹³⁴



37 - 38

Fig. 37: Jean-Nicolas Sobre (17??-1806): diseño para un «Templo a la Inmortalidad» (ca. 1793-1797). Musée Carnavalet, París.

Fig. 38: Alexander Skryabin (1872-1915): boceto del templo esférico para *Mysterium*, realizado por el propio autor en 1914. Publicado en: MGG vol. 6, col. 739 f.

¹³³ MORRIS, W. (1881): «The Prospects of Architecture in Civilization». Conferencia en la London Institution, 10 de marzo de 1881. Citado en: BENEVOLO, L. (2010): *Historia de la Arquitectura Moderna*. Barcelona: Gustavo Gili, p. 217.

¹³⁴ GROPIUS, W. (1919): *Programa de la Staatliches Bauhaus de Weimar*. Abril de 1919.



39 - 40

Fig. 39: Unión de artes plásticas. Gerrit Rietveld (1888-1964): interior de la casa Schroeder (1924), Utrecht.

Fig. 40: Unión de artes escénicas. Igor Stravinsky (1882-1971): estreno de «La consagración de la primavera» en el Teatro de los Campos Elíseos (mayo de 1913). Coreografía: Vaslav Nijinsky. Producción: Ballets Russes de Sergéi Diáguilev.

135 ARBEITSRAT FÜR KUNST (1918): «Bajo las alas de una gran arquitectura». *Circular programática*, publicada en *Die Bauwelt*, 26-12-1918. Citado en: MONTANIER (1994), pp. 170-171.

136 VAN DOESBURG, T. (1924): «Vers une architecture plastique». *De Stijl*, vol. 12, n° 6-7, 1924.

137 Citado en: COLOMBO, A. (2005): *La arquitectura moderna. Una historia desapasionada*. Barcelona: Gustavo Gili, pp. 77-78.

138 Etimológicamente, «varios lugares». Xenakis creó un total de 5 politopos: *Montreal* (1967), *Persépolis* (1971), *Cluny* (1972), *Micenas* (1978) y el Diatopo del Centro Pompidou (1978).

139 XENAKIS, I. (1982): «Politopos», en *Música de la Arquitectura*. Madrid: Akal, 2009, pp. 292-293.

La unidad de las artes plásticas en torno a la arquitectura estuvo también candente en otras corrientes artísticas de vanguardia como el expresionismo, el neoplasticismo o el constructivismo:

*La unión de las artes bajo las alas de una gran arquitectura constituye nuestro objetivo.¹³⁵
En la nueva concepción de la arquitectura, la estructura del edificio está subordinada y es solamente con la colaboración de todas las artes plásticas como la arquitectura se hace completa.¹³⁶*

Pero también contó con detractores, como Adolf Loos. Para Loos, los muros corresponden a los arquitectos [...pero] todas las piezas móviles están hechas por nuestros artesanos en lenguaje moderno (nunca por arquitectos): todo el mundo puede comprárselas siguiendo sus propios gustos e inclinaciones.¹³⁷

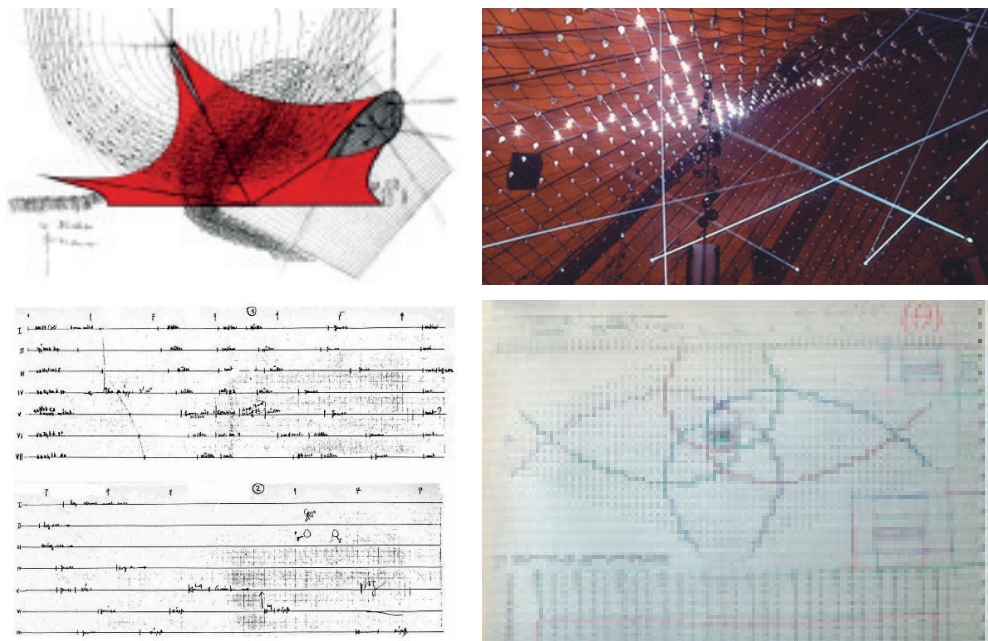
La fusión de Arquitectura y Música.

Lo que para Richard Wagner y Friedrich Nietzsche representaba el drama musical como síntesis de las artes escénicas, se ha erigido para Morris y Gropius alrededor de la obra arquitectónica en cuanto a las artes plásticas, postulando, en definitiva, dos maneras de abordar la unidad desde distintas modalidades creativas. A partir de ahí cabe preguntarse si tiene sentido hablar de unidad de Arquitectura y Música más allá de la simple aportación de la primera como contenedor funcional donde cobra vida la segunda.

Uno de los creadores que más se ha interesado recientemente por el mundo multimedia es el rumano de origen griego Iannis **Xenakis**. Desde su doble perfil como ingeniero-arquitecto y compositor, ha diseñado diversos espectáculos ad hoc en los que el espacio arquitectónico, la música y la luz comparten protagonismo en una visión utópica y a la vez tecnológica del hecho artístico: los *polytopes*.¹³⁸ La compatibilidad de las distintas vertientes artísticas que confluyen en un «politopo» es posible, según defiende Xenakis, gracias a la coincidencia de los sentidos en un nivel profundo:

*Se trata de la búsqueda de una expresión panmusical.
Las lecciones que se derivan de los politopos muestran hasta qué punto es natural y eficaz utilizar para las construcciones, estructuraciones y arquitecturas de los proyectos luminosos los mismos procedimientos que se utilizan en las arquitecturas sonoras.¹³⁹*

Tras la primera experiencia de síntesis artística del sonido, la luz y la arquitectura [XENAKIS, 2009, p.202] que supuso el Pabellón Phillips de Bruselas (1958), la realización más completa de Xenakis ha sido el «**Polipto de Beaubourg**», también conocido como *Diatope*, concebido para la inauguración del Centro Georges Pompidou de París en 1977. El proyecto consigue aunar cuatro diferentes media en un mismo espectáculo: una composición musical; un espectáculo luminoso a base de flashes y rayos láser; varios textos programáticos de diversos pensadores; y la instalación arquitectónica efímera. Por lo que respecta a la Música, se trata de una pieza original autónoma titulada *La légende d'Eer*, grabada en siete pistas con material sonoro procedente de instrumentos musicales, ruidos y sonidos obtenidos por ordenador a partir de complejas funciones matemáticas. La forma arquitectónica del *Diatope* debía responder al principio del máximo volumen libre encerrado en la mínima superficie cubierta, desechando la esfera por sus malas condiciones acústicas; a diferencia del Pabellón Phillips, realizado en hormigón, se construyó con una osatura metálica y una cubierta textil.



41 - 42 - 43 - 44

Figs. 41-42-43-44: Conjunción de Arquitectura y Música. Iannis Xenakis (1922-2001): *Diatope de Beaubourg* (1977): (de izquierda a derecha y de arriba abajo) fotografía del interior, dibujo en alzado de la carpa, partitura de iluminación y partitura de música.

0.2.5. La traducción gráfica del espacio y el sonido. Perspectiva vs. Notación.

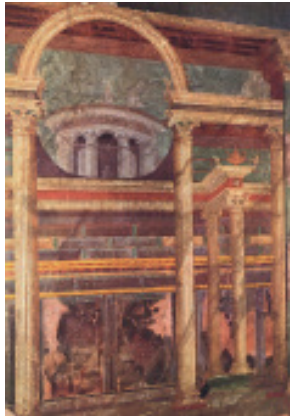
Uno de los obstáculos con que históricamente han tenido que lidiar músicos y arquitectos a la hora de afrontar sus composiciones ha radicado en la dificultad para representar gráficamente el espacio tridimensional, el sonido y el tiempo. Comentaremos brevemente tres momentos claves de su evolución.

En sus «Diez Libros de la Arquitectura», Vitruvio ya hablaba de una perspectiva rudimentaria -la *scenographia*-, que consistía en el *bosquejo del frente y de los lados escorzados y la convergencia de todas las líneas en el centro del compás*.¹⁴⁰ De acuerdo con este planteamiento, encontramos balbucesos de espacios fingidos en las pinturas pompeyanas de estilo arquitectónico. De la misma época (s I dC) data la melodía escrita más antigua que ha llegado hasta nosotros: el Epitafio de Seikilos, una canción cuyos delicados sonidos están impresos encima del texto grabado en una estela funeraria griega de piedra. Ambas grafías están trazadas desde la simple intuición y quedan todavía lejos de poder definir con precisión aquella realidad espacial/sonora representada.

Después de los intentos de Giotto por dar profundidad a sus pinturas, fueron Brunelleschi y Alberti quienes, en el Quattrocento, descubrieron y codificaron los principios científicos que rigen la perspectiva cónica. Poco después, Masaccio y Fra Angelico se encargaron magistralmente de aplicar a la práctica pictórica las nuevas leyes.



45



46

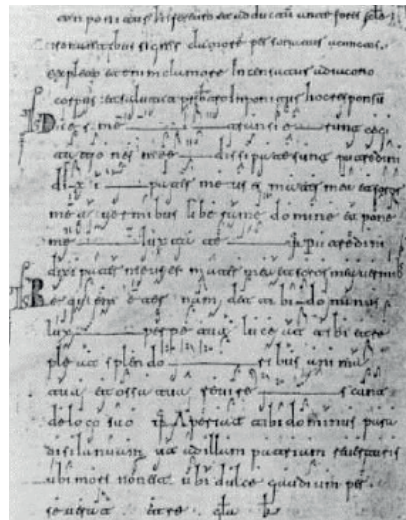
Fig. 45: Epitafio de Seikilos (s I dC). Museo Nacional de Dinamarca, Copenhague.

Fig. 46: Casa de Livia, Pompeya (s I dC). Frescos en el estilo arquitectónico.

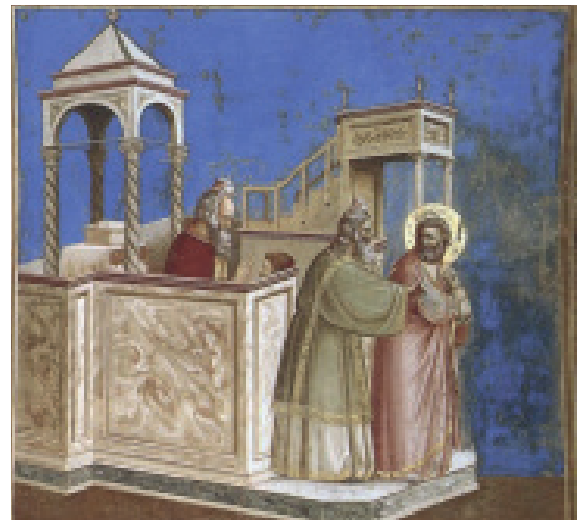
Fig. 47: Notación neumática (adiastemática) (s. XI): *Liber Ordinum*, monasterio de Silos.

Fig. 48: Giotto (1267-1337): Expulsión de Joaquín del Templo (ca. 1305). Capilla de los Scrovegni, Padua.

140 ARNAU AMO, J. (1978): *La teoría de la Arquitectura en los tratados*. V. I: Vitruvio. Madrid: Tébar Flores, p. 116.



47



48

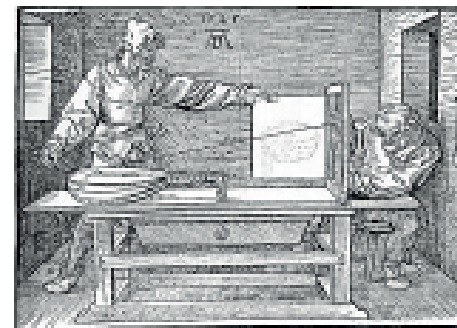
Por su parte, la conquista encaminada a la aprehensión del sonido atravesó por un período inicial meramente intuitivo –«notación adiestemática»– para poco después, con la ayuda de unas líneas paralelas auxiliares, conseguir la identificación absoluta y no aproximada de la altura de los sonidos –«notación diastemática»–. En cuanto a la representación de la medida del tiempo, no se conseguiría fijar por escrito hasta finales del XIII, con la denominada «notación mensural», perfeccionada posteriormente con el sistema de «notación blanca».

La invención de la imprenta a mediados del siglo XV favoreció la divulgación del saber universal. Gracias a este ingenio se pudo difundir ampliamente el tratado de Vitruvio, que contó con las primeras ilustraciones impresas en la edición de Fra Giocondo de Verona en 1511. Diez años antes se editaba la primera impresión de música de la historia gracias a un sistema de tipos móviles descubierto por Ottaviano Petrucci.

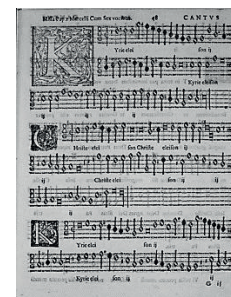
Controlada la representación del espacio tridimensional se empezó a jugar con él. Los maestros barrocos demostraron pronto un gran dominio técnico que les llevó a superar el objetivo de reflejar fielmente la realidad para volcar esos mismos recursos en engañar a la vista con trampantojos. Mientras tanto, la notación musical moderna iría afianzándose paulatinamente con la asimilación del sistema de compases y la incorporación de indicaciones de tempo y matices de dinámica, cada vez más concisos.

Un salto cualitativo importante se produjo en el siglo XIX con la aplicación de la fotografía al campo de la arquitectura, fenómeno sólo comparable con la invención de sistemas de grabación y reproducción de la música por medios eléctricos o electrónicos, que habría de permitir independizar la generación del sonido, del espacio y el momento en que se escucha, lo que Schafer denominaba «esquizofonía».¹⁴¹

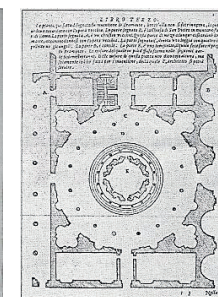
La representación del espacio arquitectónico ha adquirido nuevos rumbos en las últimas décadas gracias al desarrollo de la tecnología informática, que ha permitido levantar verdaderas maquetas virtuales con apariencia realista, e incluso imprimirlas en sólidos 3D. Por su parte, la escritura musical moderna ha evolucionado hacia la individualización, de manera que los compositores contemporáneos tienden a emplear con frecuencia sistemas de notación musical propios [ver apartado 0.2.2].¹⁴²



49



50



51

Fig. 49: Alberto Durero (1471-1528): grabado (1525) de los Cuatro libros sobre las proporciones humanas (1528).

Fig. 50: Giovanni Pierluigi da Palestrina (c. 1525-1594): Kyrie a 6 voces de la Misa del Papa Marcelo (1555). Notación blanca.

Fig. 51: Sebastiano Serlio (1475-c.1554): grabado del Tempietto de San Pietro in Montorio de Bramante. Libro Tercero (1540).

¹⁴¹ <URL: <http://esquizofonica.wordpress.com/2009/06/20/esquizofonia/>>. [Consulta: 3 enero de 2014]

¹⁴² Ver: GARCÍA FERNÁNDEZ, I. D. (2007): «El grafismo musical en la frontera de los lenguajes artísticos». *Revista de Música Clásica y Reflexión Musical*, nº 5, octubre 2007.



52

Fig. 52: Filippo Brunelleschi (1377-1446): interior de la cúpula de Santa Maria dei Fiore, Florencia.

Guillaume Dufay (ca. 1400-1474): del texto del motete *Nuper Rosarum Flores* (1436): *Pasado el áspero invierno, las rosas, regalo papal reciente, adornan perpetuamente el Templo de la estructura más grandiosa dedicada pía y devotamente a ti, Virgen celestial.*

0.2.6. Inspiración y descripciones cruzadas.

Otra interesante relación entre Arquitectura y Música es la que habla de su capacidad de inspiración o de estímulo en la labor creadora de una disciplina con respecto de la otra, o simplemente de su habilidad para describir escenas en las que ambas se ven involucradas.

Música inspirada en arquitecturas.

A lo largo de la historia encontramos muchos ejemplos de creaciones musicales que se han inspirado en obras arquitectónicas paradigmáticas. Castillos y fortalezas,¹⁴³ catedrales, puentes, ciudades... son las principales construcciones sugeridas. Citaremos únicamente dos. Por el lugar tan destacado que han ocupado en la historia de sus respectivas disciplinas hacemos mención al motete **Nuper Rosarum Flores**, compuesto por Guillaume Dufay en 1436,¹⁴⁴ con motivo de la consagración por el papa Enrique IV de la Catedral de Florencia,¹⁴⁵ con su descomunal cúpula diseñada por Filippo Brunelleschi. El musicólogo Charles Warren ha insinuado interesantes correspondencias entre la estructura de la cúpula y la del motete de Dufay:

*(...) el uso de dos tenores con el mismo cantus firmus, sus isorrítmicas e isoméricas simetrías, su impresionante sonoridad, incluso su diseño general, no son puramente musicales, sino el resultado de un intento deliberado de parte de Dufay de crear un modelo sonoro de la arquitectura de Brunelleschi.*¹⁴⁶

Quizá sea más obvio el papel de la música descriptiva cuando el objeto de su interés radica en edificaciones concretas. Si la arquitectura parlante de Boullée, Ledoux y Lequeu de finales del XVIII pretendía anunciar el uso y el carácter del edificio,¹⁴⁷ la música narrativa romántica trataría igualmente de describir objetos o contar sucesos valiéndose de sonidos. Modest Mussorgsky se inspiró en varios de los dibujos de Viktor Hartmann¹⁴⁸ para componer sus «Cuadros de una Exposición» (1874). Uno de ellos reproduce «**la puerta de Kiev**»,¹⁴⁹ proyecto de una gran entrada de estilo modernista ruso que había de conmemorar el atentado fallido contra la vida del zar Alejandro II. La versión sonora de Mussorgsky reproduce la esencia del proyecto arquitectónico de Hartmann principalmente desde dos aspectos: su magnificencia, reflejada en el carácter triunfal del tema principal de la pieza; y su nacionalismo, al alternar este tema con otro más solemne, basado en un himno del canto ortodoxo ruso.¹⁵⁰

143 Algunos piezas musicales inspiradas en construcciones de carácter militar:

- el poema sinfónico *Vyšehrad* (incluido en *Má Vlast* (1874-1879)), de Bedřich Smetana, en alusión a la ciudadela de Praga;
- la suite sinfónica *Kremlin* (1880), de Alexander Glazunov, inspirada en la gran fortaleza moscovita de los zares;
- «el Castillo de Barbazul» (1911-1918), ópera en un acto con música de Béla Bartók.

144 Guillaume Dufay (ca. 1400-1474): compositor de la Escuela de Borgoña, cuyo estilo representa un puente entre la música medieval y la renacentista.

145 Además del citado *Duomo* de Florencia, otras muchas catedrales han sido traducidas a sonidos:

- el IV movimiento de la *Sinfonía Renana* (1850) de Robert Schumann se inspira en la catedral gótica de Colonia;
- el Preludio *La catedral englutida* (1910) de Claude Debussy alude a la leyenda de una ciudad sumergida cuya catedral emerge una vez al día para hundirse de nuevo en las aguas;
- la obra sinfónica *Catedral de Toledo* (1973) de Claudio Prieto incluye alusiones al canto mozárabe...

146 Por ejemplo, el doble tenor estaría relacionado con la doble cúpula. En relación con el tema, ver los artículos siguientes:

WARREN, C. W. (1973): «Brunelleschi's Dome and Dufay's Motet». *The Musical Quarterly*, vol. 59, n.º 1, enero 1973, pp. 92-105.
WRIGHT, C. (1994): «Dufay's "Nuper Rosarum Flores", King Solomon's Temple, and the Veneration of the Virgin». *Journal of the American Musicological Society*, vol. 47, n.º 3, otoño 1994, pp. 395-441.
TRACHTENBERG, M. (2001): «Architecture and Music Re-united: A New Reading of Dufay's "Nuper Rosarum Flores" and the Cathedral of Florence». *Renaissance Quarterly*, vol. 54, n.º 3, otoño 2001, pp. 740-775.

147 *La arquitectura, aunque parezca que su objeto no es sino el empleo de lo que es material, es susceptible de diferentes géneros que hacen sus partes, por así decirlo, animadas por los diferentes caracteres que hace sentir. Un edificio expresa por su composición, como sobre un teatro, que la escena es pastoril o trágica, que es un templo o un palacio, un edificio destinado a un cierto uso, o una casa particular. Estos diferentes edificios, por su disposición, por su estructura, por la manera en que están decorados, deben anunciar al espectador su destino; y si no lo hacen pecan contra la expresión y no son lo que deben ser.*
BOFFRAND, G. (1745): *Livre d'Architecture*, p. 16.

148 Victor Hartmann (1834-1873): arquitecto y pintor ruso, uno de los primeros artistas en introducir en sus obras motivos tradicionales rusos.

149 «La Puerta del Vino» de la Alhambra de Granada inspiró a Claude Debussy en su obra homónima.

150 Otros ejemplos tomados del artículo de Ruiz Rojo [2004]:

- «El templo de Apolo en Delfos» (ópera «La Orestía» (1887-1904)), de Serguéi Tanéyev;
- *Recuerdos de la Alhambra* (1896), de Francisco Tárrega;
- *El Escorial* (1972-1974), de Tomás Marco...



53C

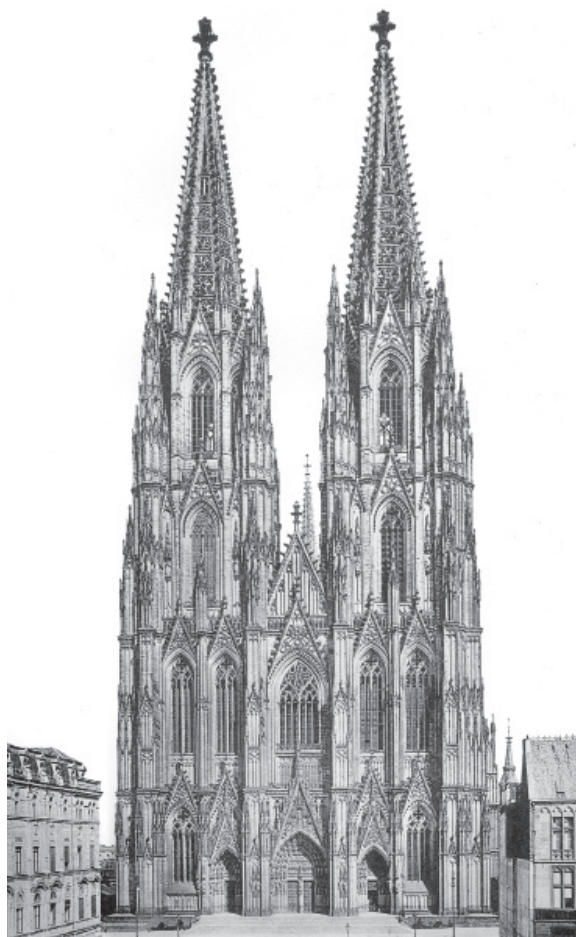
Fig. 53 A: Max Hasak: fotografía de la catedral de Colonia, tomada el 1 de enero de 1911.

Fig. 53 B-C: Geoffry Wharton: *Ode de Cologne* para gran orquesta, trombón, doble oboe, órgano, piano y «cantero».

Fig. 54: Viktor Hartmann (1834-1873): *La gran puerta de Kiev* (c. 1866). Acuarela. Academia rusa de Ciencias. Instituto de Literatura Rusa, San Petersburgo. Incluido en la exposición sobre la obra del autor de 1874, fue «puesto en música» por Modest Mussorgsky (1839-1881) en el mismo año.

Fig. 55: Vasili Kandinsky (1866-1944): *La gran puerta de Kiev* (1928). Témpera, acuarela y tinta china sobre papel. Universidad de Colonia. Decorado para una especial representación de teatro inspirada en la obra de Mussorgsky.

Fig. 56 : Paolo de San Leocadio y Francesco Pagano: detalle de uno de los ángeles músicos de la bóveda de la capilla mayor de la Catedral de Valencia, tocando la viola (o vihuela) de arco (ca. 1474).



53A

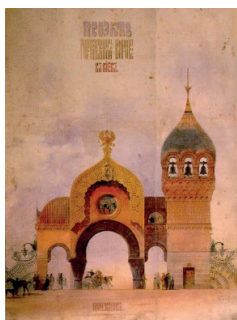


53B

Otras veces, la propia arquitectura constituye el marco óptimo para hacer realidad el estado sólido o «congelada» de la música. Los coros y orquestas esculpidos en los tímpanos de las portadas románicas y góticas o pintadas en las bóvedas de las iglesias describen con imágenes todo un catálogo de instrumentos musicales que nos remiten a una sonoridad lejana.¹⁵¹ En cualquier caso, la simbología de la música siempre contribuye dignamente, con sus temas alegóricos y mitológicos, al decoro de la *res aedificatoria*.

En ocasiones, la arquitectura se implica incluso en el discurso argumental de una obra melodramática. En la ópera **Tosca** (1900) de Giacomo Puccini, cada uno de los tres actos de que consta la obra está asociado a una construcción romana ilustre,¹⁵² de manera que la elección de cada edificio responde y a la vez se implica consecuentemente en la trama. Así, en el tercer acto, Mario Cavaradossi se encuentra encarcelado en el *Castel Sant'Angelo*, y poco después de ser fusilado, Tosca, la protagonista de la obra, asciende a la azotea y, completamente desesperada, se lanza al vacío.

Por la singularidad de este divertimento musical de enorme impacto visual, mencionaremos la **Ode de Cologne**, trazada -término más propicio para esta partitura con forma de catedral- por el violinista norteamericano Geoffry Wharton. La obra para gran orquesta, trombón, doble oboe, órgano, piano y «cantero» fue encargada por la *Cologne Philarmonic* y estrenada bajo la dirección de James Conlon.¹⁵³



54



55

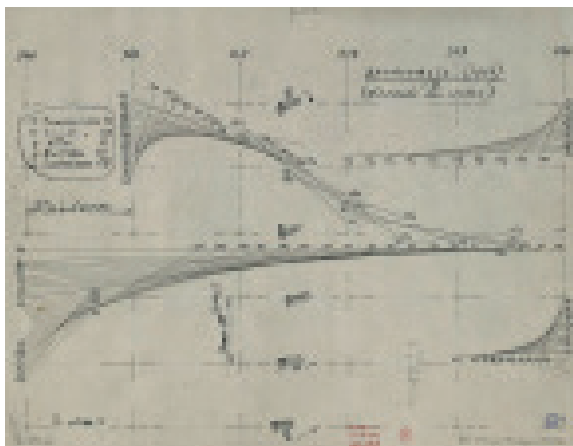


56

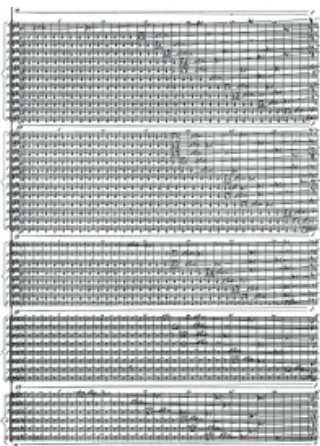
¹⁵¹ En muchos casos estas imágenes aportan una información valiosísima sobre organología histórica: qué tipo de instrumentos musicales se utilizaban, cómo se combinaban, cómo se tañían, etc.

¹⁵² Arquitectura religiosa, civil y militar:
- Acto I: *Esglesia Sant'Andrea della Valle*;
- Acto II: *Palazzo Farnese*;
- Acto III: *castello Sant'Angelo*.

¹⁵³ <<http://www.whartons.de/gswcv.htm>>. [Consulta: 11 abril 2015]

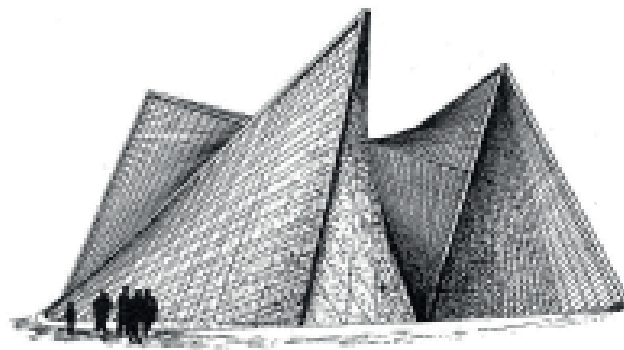


57

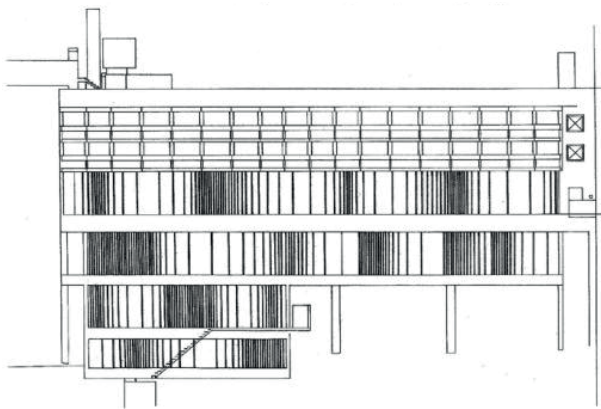


58

La Pavillon Phillips (1958)
Borner / Iannis Xenakis, *Isotopic Architecture*, Toronto, Garaman, 1970, p. 142



59



60



61

Figs. 57-58: Iannis Xenakis (1922-2001); *Metástasis* (1953-1954), gráficas de *glissandi* de cuerdas: compases 309-314; y partitura con *glissandi* de cuerdas: compases 1-35.

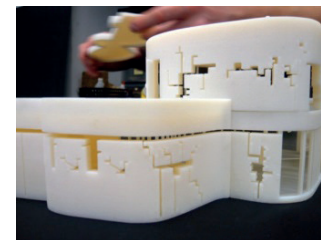
Fig. 59: Le Corbusier-Xenakis: boceto para el Pabellón Phillips. Exposición Internacional Bruselas 1958.

Figs. 60-61: Le Corbusier (col. Xenakis): Convento de Sainte-Marie de la Tourette (1957-1960). Paneles de cristal ondulantes.

Figs. 62-63: Iannis Xenakis (1922-2001); proyecto de residencia para Karen y Roger Reynolds en Borrego Springs (1984-1992); maqueta reciente por impresión 3D en comparación con una partitura con notación neumática.



62



63

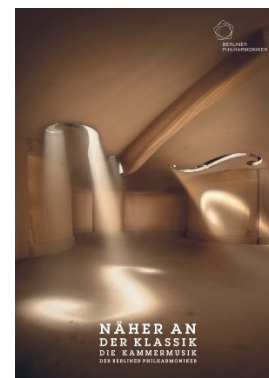
Arquitecturas inspiradas en música.

Si invertimos los términos, podemos hallar arquitecturas inspiradas en música. Uno de los casos más sugerentes tiene como protagonista nuevamente al ingeniero-arquitecto y compositor Iannis Xenakis. Y es que la arquitectura de Xenakis se inspira en sus propias composiciones musicales, pero éstas a su vez nacen mediante procedimientos gráficos propios de la arquitectura, como es el tablero de dibujo.¹⁵⁴ La pieza orquestal **Metástasis** (1953-1954), estrenada en 1955 en el Festival de Donaueschingen, fue el origen de otra arquitectura, mucho más radical, que concebí dos años más tarde para la Exposición Universal de Bruselas de 1958 (paraboloideas hiperbólicas): el pabellón Phillips, formado por superficies regladas, semejantes a los campos de glissandos de cuerda, que en la música instrumental inauguraron la continuidad de las transformaciones sonoras. De esta manera, podría decirse que la música de Xenakis «sonoriza» su arquitectura con infinitos *glissandi* entrecruzados, pero ésta, a su vez, le proporciona la grafía que le permite «diseñar» su nueva música. Ambas vertientes están inextricablemente ligadas en su producción.

Xenakis recurrió asimismo a la música y a los conceptos matemáticos de *El Modulor* para inspirarse en los «paneles ondulatorios de vidrio» del convento de la Tourette, un procedimiento innovador y al mismo tiempo elegante, que **resuelve mediante una analogía musical un problema puramente arquitectónico**.¹⁵⁵ Desde un punto de vista ya netamente formal, las ventanas en greca de sus casas unifamiliares evocan la caligrafía neumática del canto gregoriano.

Inspiración que encontramos en muchos otros campos artísticos. Recientemente ha sido lanzada una original campaña publicitaria que incluye una serie de fotografías del interior de diversos instrumentos musicales: un órgano, un violín... A partir de estas formas el autor ha sido capaz de sugerir sorprendentes espacios arquitectónicos gracias a una sabia utilización de la luz y a la elusión de toda referencia de escala y de contexto.

Por su parte, el arquitecto **Peter Cook** (*Archigram*) ha diseñado una ciudad imaginaria a partir de la representación gráfica de la partitura del Concierto de Violín de Ernst Bloch.¹⁵⁶ El proyecto combina una trama urbana de edificios lineales a modo de zócalo multifunción –el pentagrama–, sobre la que se alzan una serie de torres cilíndricas de viviendas, en correspondencia con las notas de la partitura [TINKAS, 2009].¹⁵⁷



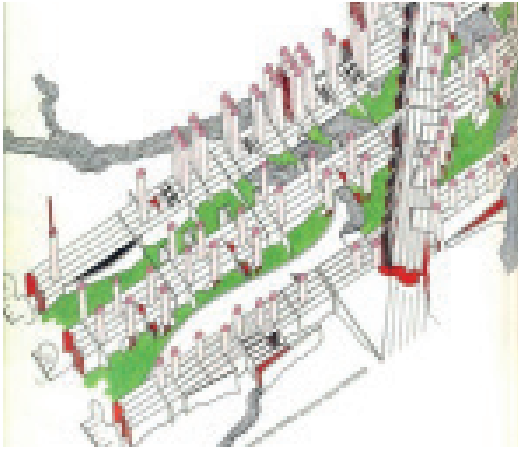
Figs. 64-65: Carteles publicitarios para la Filarmónica de Berlín (2012). Idea: Mona Sibai-Björn Ewers. Fotógrafo: Mierswa-Kluska

¹⁵⁴ Hacia 1977 Xenakis inventó el UPIC (*Unité Polyagogique Informatique du CEMEMu* [Centro de Estudios de Matemática y Automática Musicales]), aparato que permitía componer dibujando sobre una tableta, correspondiendo las abscisas al tiempo y las ordenadas a las frecuencias.

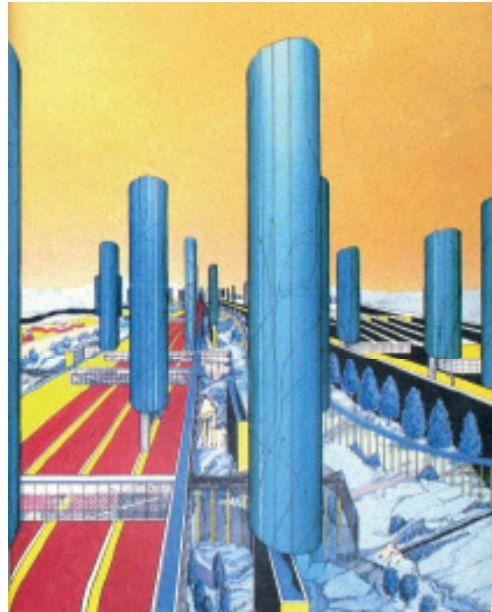
¹⁵⁵ XENAKIS, I. (2009): *Música de la Arquitectura*. Madrid: Akal, p. 73.

¹⁵⁶ Ernst Bloch (1885-1977): filósofo marxista y compositor alemán.

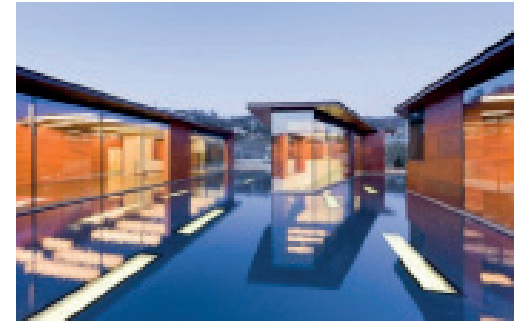
¹⁵⁷ Ver: COOK, P. (1985): «Bloch City». *Daidalos* n° 17, 15-sep-1985, pp. 26-27.



66 - 67



68



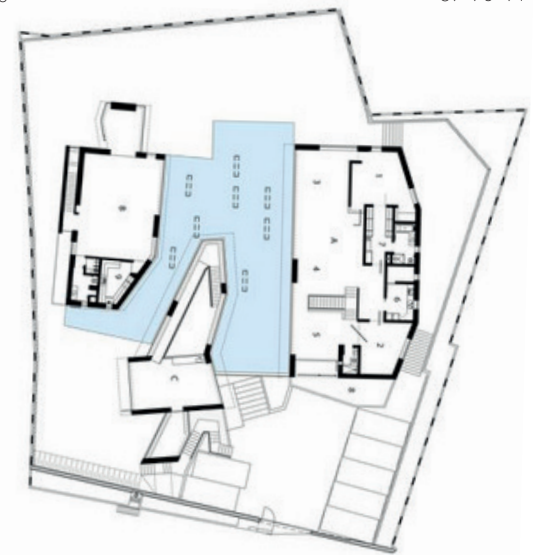
69 - 70 - 71

Figs. 66-67: Peter Cook (Archigram): *Bloch City* (1983).

Fig. 68: Ernst Bloch: fragmento del *Concierto de Violín* tomado como base para el diseño de *Bloch City*. [CAPANNA, 2009, p. 263]

Fig. 69: Istvan Anhalt (1919-2012): boceto de la «Sinfonía de los Módulos» (1967), publicado en *Notations* (1969).

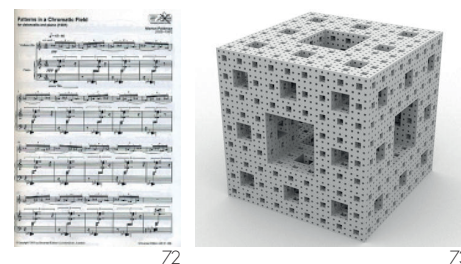
Figs. 70-71: Steven Holl: planta para la casa y galería privada Daeyang, Seúl (2008), y fotografía del proyecto construido (2008-2012).



A este respecto, el arquitecto **Steven Holl** ha organizado en los últimos años un taller experimental en la Universidad de Columbia sobre nuevas formas arquitectónicas inspiradas en la música, del que han surgido varios proyectos construidos.¹⁵⁸ El más reciente de ellos es la Galería Privada y Vivienda Daeyang situada en Seúl (2008-2012), para cuya planificación Holl se ha basado en el boceto de una partitura nunca interpretada del compositor húngaro Istvan Anhalt (1919-2012), titulada «Sinfonía de los Módulos» (1967). Descubierta por el arquitecto en una de las láminas de *Notations*, la íncrita recopilación de notaciones musicales de vanguardia que en 1969 publicó John Cage,¹⁵⁹ Holl reproduce fielmente la geometría de las tres secciones de que consta la partitura para definir sendos pabellones aislados, separados entre sí por una lámina de agua.

Tal como describe Kennicott,¹⁶⁰ Steven Holl utiliza la música como una potente metáfora para el despliegue dinámico de los fenómenos, de la experiencia. En Ámsterdam, los *Patterns in a Chromatic Field* para violoncello y piano (1981) del compositor norteamericano Morton Feldman (1926-1987) constituyen el punto de partida conceptual para las Oficinas *Sarphatistraat* (1996-2000). Ambos autores comparten interés por la experimentación. Los sonidos aislados y repetitivos de Feldman, su concepción geométrica del tiempo, devienen en una arquitectura porosa y esponjosa, pletórica de fenómenos ópticos multicromáticos.

En la *Stretto House* en Dallas, Steven Holl se inspira en la obra «Música para cuerda, percusión y celesta», compuesta por Béla Bartók en 1936. La superposición de los temas (sujeto y contrasujeto) propia de la Fuga, conocida en la terminología musical como *stretto*, se traslada a la arquitectura con el solapamiento de los espacios. La pieza comprende cuatro movimientos que se caracterizan por la superposición de dos estratos diferenciados: uno pesado, protagonizado por los instrumentos de percusión, y otro ligero, sugerido por la cuerda. Las irregularidades rítmicas hacen que el tiempo parezca detenerse o acelerarse con una velocidad irresistible. A partir de ahí, la casa ofrece igualmente cuatro sectores con dos modalidades contrastantes: la obra pesada de bloques de hormigón con geometría ortogonal, y las cubiertas ligeras de metal con formas curvadas. La referencia al *stretto* se manifiesta en la organización del espacio –un espacio acuoso, fluido– de forma que cada parte es importante para la siguiente: la superficie del suelo sobrepasa el siguiente nivel, el techo solapa las paredes y los muros curvilíneos introducen la luz del día en la vivienda.¹⁶¹ El perfil del edificio evoca las ligaduras de la partitura.¹⁶²



72

73



74

Fig. 74: Steven Holl: Oficinas *Sarphatistraat* (1996-2000), Ámsterdam.

Fig. 72: Morton Feldman: *Patterns in a Chromatic Field*, para violoncello y piano (1981).

Fig. 73: Esponja de Menger.

¹⁵⁸ *The Architectonics of Music*, en la Universidad de Columbia.

¹⁵⁹ CAGE, J. (1969): *Notations*. Nueva York: Something Else Press Inc., p. 14.

¹⁶⁰ KENNICOTT, P. (2013): *Music Hall: A Copper Clad Pavilion in Seoul*. *Dwell's May Issue Global Style*. <<http://www.dwell.com/house-tours/article/music-hall-copper-clad-pavilion-seoul>>. [Consulta: 24 mayo de 2014].

¹⁶¹ <<http://historiasdecasas.blogspot.com.es/2006/04/la-casa-stretto-en-dallas-de-steven.html>>. [Consulta: 24 mayo de 2014].

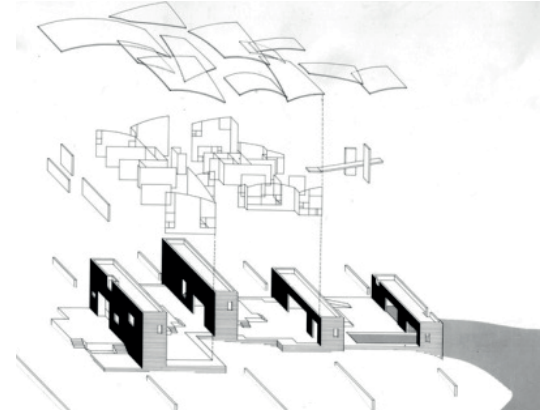
¹⁶² Ver: CAPANNA [2009, pp. 268-270].



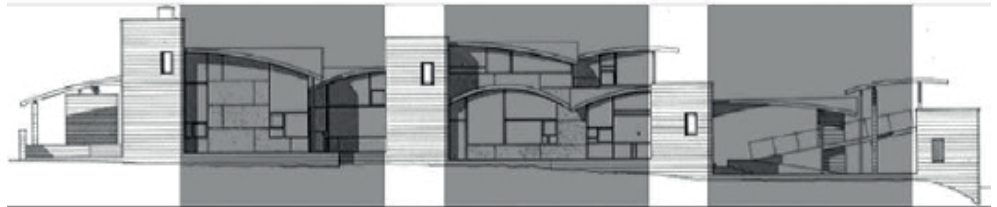
75



76



77



violini



timpani

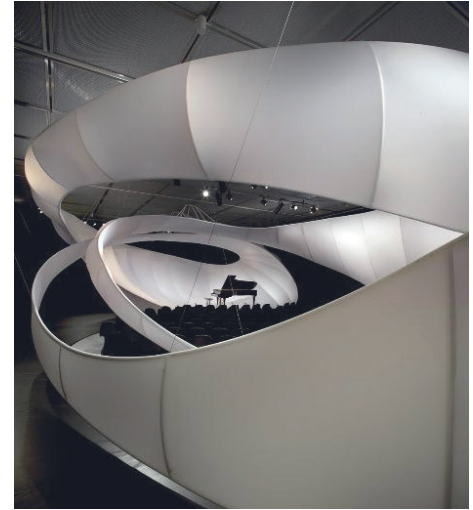
Steven Holl: *Stretto House*, Dallas, Texas (1989-1991).
Figs. 75-76-77: fotografía interior, planta y axonometría.

Fig. 78: Contraste entre los elementos arquitectónicos pesados y los elementos ligeros, en analogía con la oposición entre la percusión y la cuerda de la obra de Bartók, según CAPANNA [2009, p. 270].

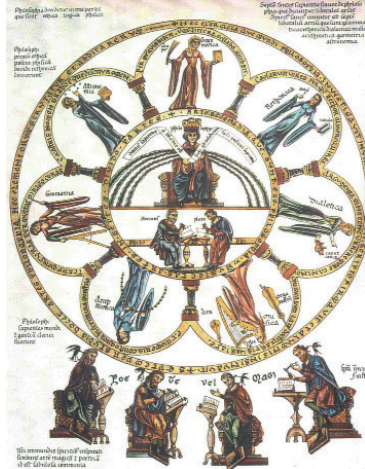
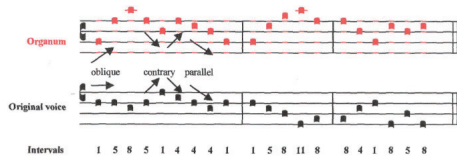
Un arquitecto contemporáneo que reúne en su perfil una sólida formación musical y arquitectónica es el estadounidense **Daniel Libeskind** (1946); de hecho, su trayectoria profesional se inició como músico intérprete y no como arquitecto. Es por ello que la música ha permanecido latente en su pensamiento, aflorando por distintas vías en su producción arquitectónica:

En el Museo Judío de Berlín, la última de las ausencias, que denominé como «Vacío de la Memoria», fue mi tentativa arquitectónica para completar la música del «Moisés y Aarón» de Arnold Schoenberg. Schoenberg compuso esta obra mientras estuvo viviendo en Berlín. Pero entonces, después de huir de los Nazis y exiliarse en América, no pudo terminar la música del último movimiento de la ópera. Así que intenté completar esta ópera con la música de los pasos y susurros de los visitantes en el Vacío.¹⁶³

Recientemente **Zaha Hadid** ha gozado la oportunidad de diseñar una instalación efímera para acoger los conciertos de cámara de Johann Sebastian Bach en el seno del Manchester Internacional Festival, en su edición de 2009. El proyecto consistía en una simple membrana de tela blanca suspendida del techo que envuelve el espacio, configurando remolinos sonoros alrededor de la escena y acogiendo el auditorio.



163 Entrevista a Daniel Libeskind (2013).



80 - 81

Fig. 80: *Organum* libre con movimiento oblicuo nota contra nota (s. XII). Los intervalos considerados consonantes son el unísono, la octava, la cuarta y la quinta. Ejemplo tomado de: GROUT; PALISCA [2004, p. 101].

Fig. 81: «Artes liberales», página del *Hortus deliciarum* de Herad von Landsberg (1180).

164 Sobre las relaciones entre la Arquitectura y las Matemáticas consultar revista *Nexus Network Journal*, editada en Turín.

165 WITTKOWER, R. (1995): *Fundamentos de la arquitectura en la edad del Humanismo*. Madrid: Alianza.

166 ASEÑJO BARBERI, F. (1874): «Discurso leído en la Academia de Bellas Artes de San Fernando en la sesión pública y extraordinaria del día 10 de mayo de 1874, para solemnizar la agregación de la sección de Música». *El Arte, semanario musical*, 4 de mayo de 1874, año II, n.º 37.

Los capítulos de Vitruvio más directamente relacionados con la música se encuentran en el libro V, cap. IV, sobre la armonía de Aristógenes; cap. V, sobre los vasos del teatro; y cap. VIII, sobre la acústica del teatro. Por otra parte, aparecen citas a la música en el libro X dedicado a Mecánica, concretamente en el cap. VIII, sobre los órganos hidráulicos, y en el cap. X, sobre la utilización de las ballestas.

0.2.7. Matemáticas, Música y Arquitectura.¹⁶⁴

Los proporciones de números enteros sencillos.

Desde que **Pitágoras** realizara la primera experiencia científica conocida sobre la armonía musical utilizando el monocordio, la teoría de la música ha estado muy vinculada a los números. Gracias a unas simples relaciones entre números enteros sencillos, en base a la longitud de las porciones de subdivisión de una cuerda sonora, se hacía posible discernir la disonancia de la consonancia, el caos del orden. El impacto del hallazgo que permitía establecer una relación íntima entre sonido, espacio (longitud de cuerda) y números no se limitaría al campo de la música, pues *todo parecía indicar que habían hallado la llave que abría la puerta de las inexploradas regiones de la armonía universal*.¹⁶⁵

Los pitagóricos extrapolaron la concordancia de las proporciones aritméticas y musicales al universo entero con la «Música de las Esferas», una música en perfecta armonía producida por los cuerpos celestes, cuyos tonos emitidos serían proporcionales a los radios de sus órbitas alrededor de la Tierra. Cuando en la Edad Media comience a desplegarse la polifonía a partir de la tradición monódica (1:1), las voces se moverán en paralelo a distancias fijas de octava, de quinta o de cuarta, es decir, guardando una proporción entre las longitudes de las cuerdas de 1:2, 2:3 ó 3:4 respectivamente.

La Arquitectura no quedó al margen de la teoría pitagórica de las proporciones. Ya desde la Antigüedad los arquitectos utilizaron reglas de proporcionalidad para determinar las medidas de los templos en base a un módulo. Se escribieron tratados en los que se definían las normas, testimonio de los cuales se ha conservado únicamente el texto de **Vitruvio**. En sus «Diez Libros de Arquitectura», el ingeniero romano recomienda a sus discípulos estudiar la Música, y para ello dedica tres capítulos especiales.¹⁶⁶

En el siglo IV, **San Agustín** contribuiría decididamente a la introducción de la filosofía pitagórica en el mundo medieval cristiano a través del tratado *De Musica*. El obispo de Hipona observó que los intervalos disonantes tenían tendencia a encontrar el equilibrio en aquellos consonantes. En un intento por anclar ambas disciplinas -Música y Arquitectura- a nivel metafísico, defendió la transferencia directa de las proporciones armónicas musicales a la arquitectura sagrada, para así trascender desde el mundo de las apariencias hacia otro comprensible de lo Divino [MORRIS, 1996, p. 67].

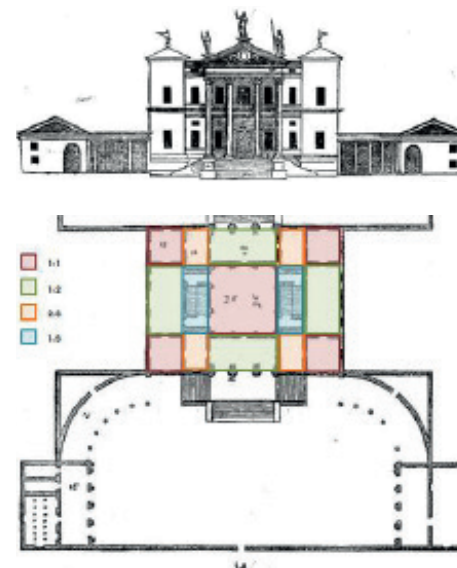
Sin embargo, durante la Edad Media las proporciones métricas se usaron en la Arquitectura como expediente práctico y rara vez como principio integrador. La altura de un pilar, por ejemplo, debía guardar una determinada proporción con su diámetro, pero su altura y su anchura resultaban arbitrarias desde un punto de vista métrico.¹⁶⁷

Fue en el Renacimiento cuando se reavivó el interés de la Arquitectura por las proporciones, coincidiendo con el hallazgo prodigioso del tratado de Vitruvio, olvidado durante siglos en las bibliotecas de los monasterios. La Música, una de las Artes liberales encuadrada en el *Quadrivium*, supondría un punto de apoyo esencial para la promoción de la Arquitectura a un rango de mayor reconocimiento para el artista. Si en la Música se venían diferenciando dos categorías –la *musica speculativa*, disciplina intelectual fundamentada en las ciencias matemáticas y conectada con la especulación cosmológica, y la *musica practica* (tocada o cantada), que ocupaba una posición muy inferior y sólo podía llegar a ser un reflejo imperfecto de la *musica speculativa* [CAZURRA, 2001, p. 33]– era el momento de concretar un corpus teórico que devolviese al *Arte de Construir* la categoría perdida de ciencia liberal. En definitiva, había que sensibilizar a la sociedad de la diferencia entre el maestro de obras y el arquitecto, al operario del intelectual, análogamente a como se diferenciaba al músico teórico del instrumentista. El encargado de refundar una teoría estética de la arquitectura basada en la armonía musical y las leyes de la naturaleza fue el humanista florentino **Leon Battista Alberti** (1404-1472):

Los números gracias a los cuales se produce aquella armonía de sonidos sumamente agradable al oído, son los mismos números que consiguen que los ojos y el espíritu queden henchidos de un admirable placer. Por consiguiente... de la música se obtendrán la totalidad de las leyes de la delimitación. [ALBERTI (1485): *De Re Aedificatoria*. L IX, c V. Ed. Fresnillo, p. 387]

Alberti dejaba escrita la teoría, como acabamos de ver, y **Palladio** trató de demostrar su aplicación práctica con buenos ejemplos construidos, recopilados sabiamente en el segundo de sus *Quattro Libri dell'Architettura*. Entre todos ellos, el proyecto que más consecuente nos parece desde la perspectiva musical es la villa Thiene en Cigogna. Las estancias de la casa presentan unas dimensiones en planta relacionadas entre sí mediante una serie armónica: 12- 18-36, medidas en pies vicentinos, en cuya proporción están implícitas las razones numéricas básicas de la armonía clásica, esto es, los intervalos «justos», a saber, 1:1 (unísono), 1:2 (octava), 1:3 (octava+quinta) y 2:3 (quinta).

La trasposición de las proporciones musicales a la arquitectura adquirió tintes dogmáticos durante el siglo XVI y buena parte del XVII. Fue hacia finales del XVII y principios del XVIII cuando, con el nacimiento del método científico y de la crítica, comenzó a replantearse su razón de ser. El primero en derribar barreras fue el médico y arquitecto francés **Claude Perrault**¹⁶⁸ quien, en una controversia derivada de la *Querelle des Anciens et des Modernes*,¹⁶⁹ se enfrentó a los conservadores Nicolas-François Blondel¹⁷⁰ y Roland Fréart de Chambray¹⁷¹ para defender que los efectos de



2D	Razón	Acorde	Figura
Cuadrada	1:1	1:1	
Sequitura	3:2 = [1-1]+[1-2]	5:1	
Sequitura	4:3 = [1-1]+[1-3]	4:1	

3D	Proporción	Acorde	Figura
Media aritmética $m = (a + b) / 2$	8:6:4	5:1-4:1	
Media geométrica $m = \sqrt{a \times b}$	9:6:4	5:1-5:1	
Media armónica $m = 2 a b / (a + b)$	12:6:6	4:1-5:1	

82 - 83

Fig. 82: ALBERTI, LEON BATTISTA (1485): *De Re Aedificatoria*, L IX, c V (1485): Por consiguiente... de la música se obtendrán la totalidad de las leyes de la proporción.

Fig. 83: Andrea Palladio (1570): la villa Thiene, Cigogna, según aparece publicada en *I Quattro Libri dell'Architettura*, L II, c XV. Sobreimpresionado en color: análisis de proporciones del autor.

167 WITTKOWER, R. (1979): «Sistemas de proporciones», en *Sobre la Arquitectura en la Edad del Humanismo. Ensayos y Escritos*. Barcelona: Gustavo Gili, pp. 526-539.

168 PERRAULT, C. (1683): *Ordonnance des cinq espèces de colonnes selon la méthode des anciens*. París. Perrault explica que el oído es incapaz de dar conocimiento de las proporciones musicales y, por ello, la reacción de agrado o desagrado que experimentamos al escuchar unos acordes musicales es inmediata e ineludible; en cambio, la vista sí nos da conocimiento de las proporciones de los objetos que percibimos, pero ese conocimiento es independiente del placer que experimentamos al verlos, ya que, en general, desconocemos las proporciones de las cosas que nos agradan visualmente. Por tanto, lo que nos gusta por los ojos no es en razón consciente de sus proporciones. [HEREU, 2000, p. 57]

169 La *Querelle* es la disputa que se produjo hacia finales del XVII, desarrollada en un ambiente cortesano alrededor del ministro Colbert, que tiene su base en la formación de un gusto y un arte oficiales, y que responde a la dicotomía que se presenta entre dos concepciones que, en aquel momento, parecían válidas. Por un lado, los Anciens sostenían que los antiguos representaban un nivel de perfección insuperable, al cual debía tender, como límite, el arte del momento; por el otro bando, los Modernes defendían que el presente superaba en todo, o en parte, a la propia antigüedad y que, en consecuencia, las producciones científicas, culturales y artísticas del momento eran, o podían ser, superiores a las de los clásicos. La polémica partió de la literatura y se extendió rápidamente a otros campos de la cultura y el arte, entre ellos, la arquitectura.

170 Nicolas-François Blondel (1618-1686) en su *Cours d'Architecture* (París 1675-1683); 5ª parte, libro V.

171 Roland Fréart de Chambray (1606-1676) en su *Parallèle de l'Architecture antique avec la moderne* (París 1650).

172 Tommaso Temanza (1705-1789): en *La vita di Andrea Palladio* (1762) atacó el problema desde un punto de vista perceptivo, haciendo notar que las proporciones que vemos dependen de la relación del observador hacia el objeto, la cual es escasamente absoluta, dado el estado de cambio constante en que nos movemos a través del espacio. [MORRIS, 1996, p. 74, n. 11]

173 Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781): en *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie* («Laocoonte o sobre los límites en la pintura y poesía» 1766) refutó la analogía perceptiva asegurando que las artes representan diferentes ámbitos de la experiencia humana que no deben trasladarse de uno a otro. [MORRIS, 1996, p. 74, n. 11]

174 HUME, D. (1775): *Of the Standard of Taste*. Ni Hume ni Alison encontraron lugar para la analogía de las proporciones musicales, insistiendo en la subjetividad de la percepción del observador.

cada disciplina dependían del sentido con que fuera percibido, sin que cupiesen comparaciones ni transvases de una a otra porque, ciertamente, unas eran las artes «visuales» y otra, muy distinta, el arte «auditiva» [HEREU, 2000]. Como consecuencia, las proporciones musicales en el marco arquitectónico pasarían de ser algo incuestionable a ser vistas como mera curiosidad, derivándose el grueso de las relaciones entre Música y Arquitectura hacia las analogías perceptivas en detrimento de las reglas armónicas. En esa línea discurren las críticas de Tommaso Temanza,¹⁷² Gotthold Ephraim Lessing,¹⁷³ David Hume¹⁷⁴ y Archibald Alison¹⁷⁵ [MORRIS, 1996, p. 74, n. 11]. Por su parte, **Boullée**¹⁷⁶ se apoyó en las proporciones armónicas como principio constitutivo de la Música para descubrir la analogía que supone para la Arquitectura el principio de regularidad.

Más recientemente, otros autores han seguido defendiendo la teoría de las proporciones manteniendo el símil de la arquitectura como música congelada. Desde una visión teosófica, **Claude Bragdon** [1910, pp. 85-92] aprueba las leyes de la armonía musical en base a la ley natural:

Todas las artes aspiran a expresar las leyes, pero la música, liberada de la pesada carga de la materia física, puede expresarlas más fácil y adecuadamente. Así que no hay nada de irracional en intentar aplicar los hechos conocidos sobre armonía y ritmo musicales a cualquier otra arte.

Como en Música, donde se introducen disonancias para dar valor a las consonancias que les siguen, en Arquitectura los ratios simples deberían ser empleados en conexión con aquellos más complejos.

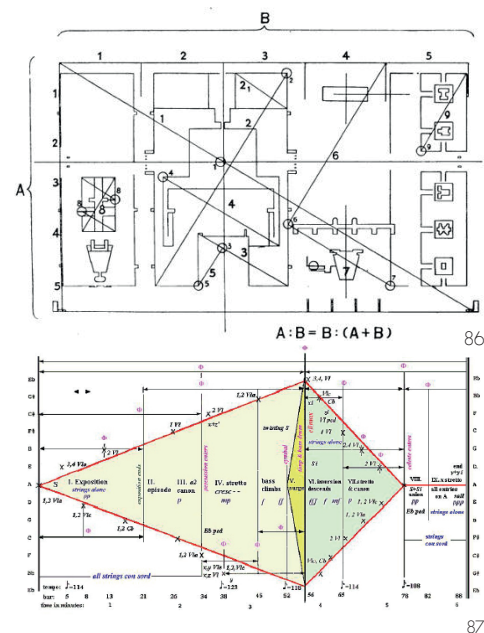
Bragdon es consciente de las diferencias entre las dos vertientes artísticas y concluye que para la Arquitectura las normas y las fórmulas procedentes de la armonía musical son útiles y valiosas, no como sustitutivas de la inspiración, sino como guía; no como alas, pero sí como cola. El texto termina afirmando que todas las formas y decoraciones que proporcionan placer duradero son en su esencia musicales.

Posteriormente, **Le Corbusier** se ha referido a la vieja teoría griega de la armonía de las esferas para explicar la emoción que despierta la arquitectura basada en la geometría y las proporciones, que hace que la obra vibre según el diapasón de un universo a cuyas leyes estamos sometidos, leyes que reconocemos y admiramos.¹⁷⁷

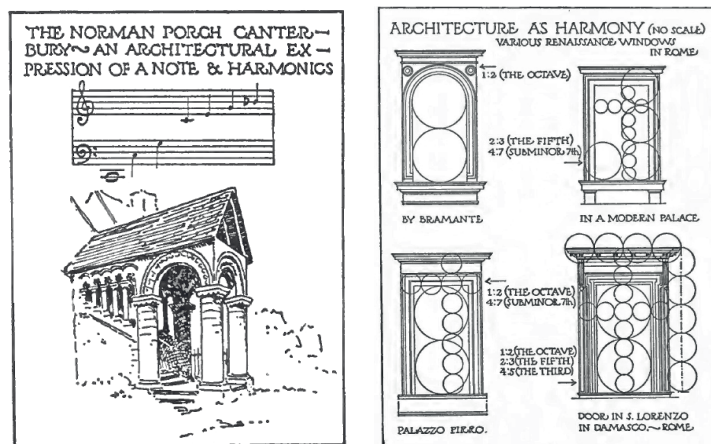
El número áureo.

La teoría de las proporciones ha marcado toda la teoría clásica de la Arquitectura, al igual que la armonía tonal ha guiado la combinación de los sonidos durante más de dos siglos (XVIII y XIX). Pero las proporciones de números enteros sencillos no son las únicas que han compartido Música y Arquitectura. Lejos de la simplicidad de los valores preferidos en el Renacimiento, pero sin perder de vista el interés por el orden al amparo de los números, otras leyes han sido adoptadas. El número irracional Φ (proporción áurea) subyace en los trazados reguladores de Le Corbusier, incluso constituye la base del sistema de reglas de escala y proporción de *Le Modulor*, utilizado como referencia de medidas por el propio arquitecto en su obra tardía.

Aunque el número áureo está estrechamente ligado con la percepción visual, no son pocos los músicos que lo han tomado prestado para ordenar consciente o inconscientemente la estructura de sus composiciones.¹⁷⁸ Posiblemente uno de los ejemplos más claro sea la *Fuga* del primer movimiento de «Música para cuerda, percusión y celesta» (1936), del compositor húngaro Béla Bartók (1881-1945). La pieza se desarrolla con una tensión progresivamente creciente en intensidad y en altura hasta alcanzar el clímax en el compás 55, hito a partir del cual el discurso comienza a descender -casi como a dejarse caer- hasta el final de la pieza, momento en que entra en acción la celesta. Si tomamos el número total de compases de la Fuga, 89, el de compases ascendentes, 55, y el de compases descendentes, 34, observamos que las tres cantidades forman parte de la serie Fibonacci [0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, 144...], caracterizada por la aproximación del cociente entre dos números consecutivos de la serie al número ϕ , esto es, a la proporción áurea.¹⁷⁹



Figs. 84-85: Claude Bragdon: ilustraciones nº 88 y 89 del libro *The Beautiful Necessity* (1910). La primera sugiere la ucesión de huecos armónicos a partir de uno principal. En la segunda, el autor compara las proporciones de varias ventanas de edificios renacentistas romanos con los principales intervalos musicales.



84 - 85

Fig. 86: Le Corbusier (1887-1965): proyecto de *Mundaneum y Museo mundial* (1929). Trazados reguladores

Fig. 87: Béla Bartók (1881-1945): Música para cuerda, percusión y celesta. I: fuga. Andante tranquilo (1936). Esquema analítico según Larry J. Solomon (1973).

175 ALISON, A. (1790): *Essays on the Nature and Principles of Taste*.

176 BOULLÉE, É.-L. (ca. 1780): *Arquitectura. Ensayo sobre el arte*. Barcelona: Gustavo Gili, 1985.

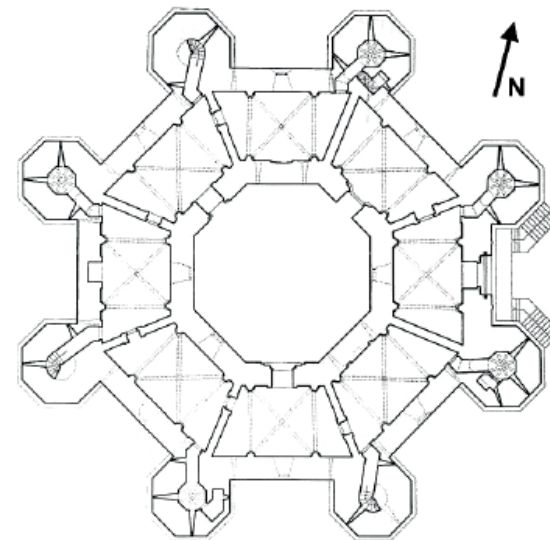
177 LE CORBUSIER (1923): *Hacia una arquitectura*. Barcelona: Apóstrofe, 1998, p. 9.

178 Citamos algunos compositores: Bach, Debussy, Bartok, Xenakis, Messiaen, Stockhausen.

179 Ver: SNUIJERS [1985].

The image shows the musical score for section A of Beethoven's *Écossaise n° 1*. It is divided into four periods of 8 measures each, labeled 1, 2, 3, and 4. Each period is further subdivided into two 4-measure phrases, labeled with letters (a1, b1, c1, d1 for period 1; a2, b2, c2, d2 for period 2; a3, b3, c3, d3 for period 3; and a4, b4, c4, d4 for period 4). The score includes treble and bass clefs, a key signature of one flat, and various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'p' and 'f'. Roman numerals (I, IV, V, VI, VII, I, V, I) are placed below the bass line to indicate chord functions.

88



89

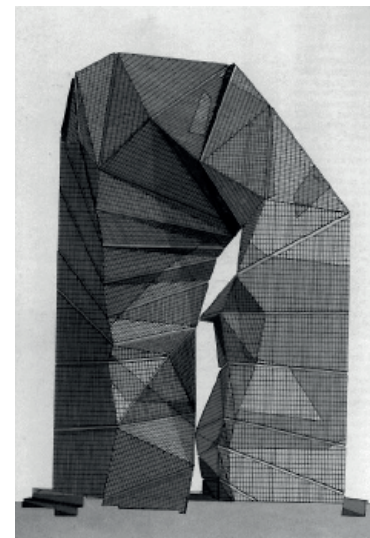
Fig. 88: Ludwig van Beethoven (1770-1827): *Écossaise* n° 1 (1823), análisis de Larry Solomon. <<http://solomonsmusic.net/fracmus.htm>>. [Consulta: 13 marzo de 2014].

La pieza se compone de 32 compases, estructurados en dos secciones A y B de 16 compases. A su vez, cada una de las secciones se divide en dos períodos de 8 compases (1, 2, 3 y 4, con numeración grande), y cada uno de ellos en dos subfrases de 4 compases (1 al 8, con numeración pequeña). Análogamente, cada subfrase se organiza en dos porciones (a1, b1, c1, d1...) que comprenden sendos motivos (m y sus transformaciones). Finalmente, los motivos de cada compás se pueden descomponer en dos tiempos con subdivisión binaria.

Fig. 89: Planta baja del Castel del Monte, Andria (Italia, siglo XIII). La forma octogonal de la planta se reproduce a menor escala en cada una de las torres de los vértices.

The image shows the musical score for 'Strey' by Beethoven. It is divided into four periods of 8 measures each, labeled 1, 2, 3, and 4. Each period is further subdivided into two 4-measure phrases, labeled with letters (a1, b1, c1, d1 for period 1; a2, b2, c2, d2 for period 2; a3, b3, c3, d3 for period 3; and a4, b4, c4, d4 for period 4). The score includes treble and bass clefs, a key signature of one flat, and various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'p' and 'f'. Roman numerals (I, IV, V, VI, VII, I, V, I) are placed below the bass line to indicate chord functions.

90



91

Fractales.

Otro de los recursos geométricos empleados con cierta frecuencia por músicos y arquitectos es la fractalidad, una teoría desarrollada recientemente por Benoît Mandelbrot (1924-2010) que ha permitido desentrañar la ley que rige la formación de formas aparentemente caprichosas de algunos fenómenos de la naturaleza. La fractalidad se basa en el concepto de autosimilitud, una propiedad exhibida por aquellos sistemas cuyas estructuras permanecen constantes al variar la escala de observación, es decir, *cuando las partes, por pequeñas que sean, se parecen al todo*.¹⁸⁰

Encontramos este proceder en abundantes estructuras musicales del clasicismo, como la primera *Écossaise* (1823) de Ludwig van Beethoven: la pieza sigue un mismo patrón binario repetido a diferentes niveles de aproximación: secciones, períodos, frases, subfrases, motivos, tiempos...¹⁸¹

En el marco arquitectónico citaremos un edificio histórico, el Castillo del Monte en Andria (Italia; siglo XIII), cuyos torreones de los ángulos reproducen a menor escala la planta octogonal de la estructura defensiva principal.

Indeterminación y Azar. Teoría del caos.

Una de las propuestas musicales más originales de la segunda mitad del siglo XX ha sido la música aleatoria o indeterminada impulsada por el compositor norteamericano John Cage (1912-1992), discípulo de Arnold Schoenberg. Este tipo de música rechaza el concepto de música como pieza definida y cerrada, tanto por lo que respecta al concepto de sonido, como al de interpretación. Composiciones como *Living Room Music* (1940) para percusión y cuarteto vocal, en donde las partes de la percusión no están determinadas, pudiendo ser interpretadas con cualquier objeto de uso doméstico o elemento arquitectónico que se pueda encontrar en una sala de estar (una revista, una caja de cartón, un libro, el mismo suelo, el marco de madera de una ventana...), o como *Imaginary Landscape number 4* (1951), para doce aparatos de radio que suenan al azar, son ejemplos tempranos.

Paralelamente ha ido aumentando en las últimas décadas la conciencia del caos,¹⁸² interpretado como impredecibilidad de los sistemas complejos. El uso del ordenador en la arquitectura ha permitido acercarse al terreno de lo inmensurable y lo inimaginable, posibilitando dotar a los proyectos con un elevado grado de complejidad. Geometrías fractales, pliegues y rizomas son los recursos creativos más utilizados en arquitectura. En el proyecto no construido para Berlín *Reinhardt Haus* (1992), Peter Eisenman propone un volumen caótico que quiere proclamar la densidad, la fragmentación, la mutación y la problematicidad que definen la metrópolis [MONTANER, 2002, p. 210].

Fig. 90: John Cage: *Story, Living Room Music*, II movimiento (1940). Los intérpretes hablan o cantan un fragmento del poema *The world is round* de Gertrude Stein.

Fig. 91: Peter Eisenman: alzado del proyecto *Max Reinhardt Haus*, Berlín (1992). Se trata de un gran arco compuesto con segmentos poliédricos regidos por leyes complejas.

180 MANDELBROT, B. (1975): *Les Objets fractals: forme, hasard et dimension*. París: Flammarion. [Versión en español: *Los objetos fractales*. Barcelona: Tusquets, 1987]. De la contraportada del libro.

181 En relación con la fractalidad, esta tesis presenta un análisis detallado del Cuarteto de cuerda Op. 28 de Anton Webern. Ver apartado II.10.4.

182 La teoría del caos aborda el comportamiento de determinados sistemas complejos que, bajo ciertas condiciones, presentan una gran sensibilidad ante pequeñas fluctuaciones de las condiciones iniciales, lo que le da una apariencia aleatoria aunque en realidad el sistema sea totalmente determinista.

Lorenz entiende por caos la ausencia de orden que debería estar presente, es decir, una serie de procesos que parecen comportarse de acuerdo con el azar pero cuyo desarrollo aparece controlado por leyes precisas. LORENZ, E. N. (1995): *La esencia del caos*. Madrid: Debate, 2000, p. 1.



92 - 93 - 94

Figs. 92-93-94: De izquierda a derecha: Templo de Hércules, Agrigento (orden dórico); Templo de Niké-Aptera, Atenas (orden jónico); Templo de Vesta, Roma (orden corintio).

183 El Diccionario de la Real Academia Española define *Etos* en los siguientes términos: conjunto de rasgos y modos de comportamiento que conforman el carácter o la identidad de una persona o una comunidad. (Avance 3ª edición) <www.rae.es>. [Consulta: 10 abril de 2014]

184 Los modos conforman distintas escalas en función de la nota de partida. Comoquiera que la distancia entre los sonidos puede ser de un tono o medio tono, la posición relativa de estos últimos dentro de la escala determina una sonoridad diferente que sugiere estados de ánimo particulares: alegre, vivo, triste, melancólico... Los modos griegos fueron modificados por los modos gregorianos en la Edad Media, aunque seguían siendo ocho. Con el proceso de temperado de la escala los modos quedaron reducidos a dos: mayor y menor. Se diferencian entre ellos en que el primero es más vivo y alegre, mientras que el modo menor es más apagado y melancólico.

0.2.8. La teoría del carácter (*ethos*): Modos musicales y Órdenes arquitectónicos.

En este apartado se pretende comparar la teoría musical griega del *ethos*¹⁸³ con la teoría arquitectónica del *decoro* de Vitruvio. Ambas comparten algunas denominaciones propias –por ejemplo, «modo» dórico y «orden» dórico– y representan variantes concernientes principalmente al carácter: en el primer caso, por el convencimiento de que la música puede mostrar o alterar el estado de ánimo (los afectos) del oyente de maneras diferentes a través de los modos o *tonoi* y de los ritmos;¹⁸⁴ en el segundo, por la creencia en la necesidad de mostrar la ética en los edificios en función del uso al que van destinados y de acuerdo con unas determinadas convicciones y convenciones.

Si ponemos en paralelo los textos siguientes de Aristóteles y Vitruvio:

Al oír una armonía lastimosa, como la del modo llamado mixolidio, el alma se entristece y se comprime; otras armonías enternecen el corazón, y son las menos graves; entre estos extremos hay otra que proporciona al alma una calma perfecta, y este es el modo dórico, único que, al parecer, causa esta última impresión; el modo frigio, por el contrario, nos llena de entusiasmo. (...) Los ritmos no varían menos que los modos. Los unos calman el alma, los otros la conmueven; pudiendo ser las formas de estos últimos más o menos vulgares, de mejor o peor gusto. [ARISTÓTELES, Política, 8, 5].

Fijándonos en la norma ritual encontramos los templos levantados a Júpiter Tonante, al Cielo, al Sol, a la Luna: se trata de templos levantados al descubierto, abiertos; en efecto, la apariencia y la belleza de los dioses citados las contemplamos ostensiblemente a cielo abierto. Para Minerva, Marte y Hércules se levantarán templos dóricos, pues conviene así a estos dioses, sin ningún tipo de lujo, debido a su fortaleza viril. Para Venus, Flora, Proserpina y las Náyades los templos serán corintios, pues poseen cualidades apropiadas por su delicadeza, ya que son templos esbeltos, adornados con flores, hojas y volutas, que parecen aumentar el esplendor de tales divinidades. Si se levantan templos jónicos a Juno, Diana, Baco y otras divinidades similares, se logrará una solución intermedia pues poseen unas características que suavizan la índole austera propia del estilo dórico y la delicadeza del corintio. [VITRUVIO. Los diez libros de la Arquitectura, L I, c II].

Podemos observar que, pese a la aparente divergencia inicial, ambos autores centran el interés de sus comentarios en matices que afectan al receptor del producto; en el caso de la música, por el estado de ánimo provocado en el oyente y, en el caso de la arquitectura, por el juicio ético que sobre el edificio establece el observador. Modos y Órdenes constituyen en definitiva herramientas para regular el *ethos* de la obra.

Ese mismo paralelismo se refleja en la elección de nombres de tribus, ciudades o regiones comunes de la Antigua Grecia para identificar los modos musicales y los órdenes arquitectónicos.¹⁸⁵ En el caso de la Música, la capacidad que se le atribuye para calmar, entusiasmar, enternecer o entristecer al oyente se asociaba con la idiosincrasia de un determinado pueblo griego (dorios, jonios, eolios, frigios, lidios):

En cada pueblo griego, la música poseía una tonalidad diferente: la dórica era muy austera, a diferencia de la jónica, de carácter melifluo. La música oriental de Frigia y Lidia distaba mucho de la música genuinamente griega, sobre todo, de la dórica. Las diferencias más llamativas para los griegos aparecían precisamente en el contraste entre la austera música dórica y la apasionada y excitante música frigia. La primera era de tonos profundos y bajos, mientras que la tonalidad de la segunda era muy alta. También empleaban instrumentos distintos, la dórica la cítara, y la frigia la flauta. La primera se utilizaba en el culto de Apolo, mientras que la segunda pertenecía a Dionisos, a Cibeles y al culto de los muertos. [TATARKIEWICZ, 2000, p.232]

Los teóricos clásicos griegos trataron de simplificar esta variedad de tonalidades en solo tres tipos: los dos extremos citados anteriormente y otra tonalidad intermedia. Esta triple división fue matizada siglos después por Aristides Quintiliano, 186 en una clasificación de las tonalidades que recuerda la teoría vitruviana del decoro: el «ethos diastáltico», caracterizado por su nobleza, virilidad y heroísmo; el «ethos sistáltico», por la falta de virilidad que provoca sentimientos amorosos y tristes, y el «ethos hesicástico», que se caracteriza por ocupar una posición intermedia.

Precisamente el origen de la denominación de los órdenes arquitectónicos obedece asimismo, como en el caso de la Música, a razones geográficas y míticas. Vitruvio sitúa el origen del orden dórico en la codificación de las proporciones para construir un nuevo templo en Jonia a imagen de los existentes en Doria. *A posteriori* fueron los propios jonios los que diseñaron ex novo un orden con proporciones más refinadas para dar culto a una deidad femenina. La creación del orden corintio obedeció a un acto no ya colectivo sino individual, de la mano del habilidoso Calímaco, a partir de un hecho casual como fue el enterramiento de una virgen de Corinto en una canasta situada sobre una planta de acanto [ARNAU, 1987, pp. 81-95].

En ambas disciplinas está muy presente la mitología griega. Encontramos mitos en la Música, como el de Orfeo,¹⁸⁷ que a tantos músicos y artistas ha inspirado; el mito de Dionisos,¹⁸⁸ el mito de Apolo y Marsias,¹⁸⁹ el mito de la Harmonía de las Esferas...,¹⁹⁰ y mitos en la Arquitectura, caso del mito de la cabaña primitiva de Vitruvio como arquetipo edilicio primigenio, o el del laberinto de Minotauro...



95



96

Representación de dos mitos griegos:

Fig. 95: mito de Orfeo, en un mosaico del s II-II dC encontrado en una casa de Caesar Augusta (Museo de Zaragoza).

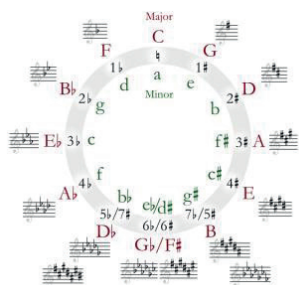
Fig. 96: mito de la cabaña primitiva de Vitruvio (Vitruvius Teutsch, 1548, p. LXII). Detalle.

187 El mito de Orfeo es el más antiguo que se conoce sobre la música. Según la leyenda, Orfeo heredó el don de la música y la poesía. Su padre, Apolo, le regaló una lira y las musas le adiestraron en el arte del sonido. Orfeo dominaba el instrumento tan virtuosamente que era capaz de amansar las fieras e incluso mover piedras y árboles con su música.

188 Dionisos representa el dios de la embriaguez, del frenesí, del furor báquico, frente a la serenidad y embeleso que identifica a Orfeo. Suele representarse tocando la flauta y danzando.

189 Marsias era un sátiro virtuoso del aúlós. Su soberbia le llevó a desafiar a Apolo en un concurso musical.

190 Algunas de las versiones más conocidas de Orfeo son *L'Orfeo, favola in musica* (1607), melodrama de Claudio Monteverdi; *Orfeo y Euridice* (1762), ópera de Christoph Willibald von Gluck; *Orpheus* (1853-54), poema sinfónico nº 4 de Franz Liszt; *Orphée aux Enfers* (1858), ópera bufa de Jacques Offenbach.



97 - 98

Figs. 97-98: Articulación de órdenes y tonalidades: superposición de órdenes en el Coliseo romano y ciclo de quintas donde se aprecia la relación de vecindad entre tonalidades. En ambos casos las transiciones están reguladas por normas.

191 Tonalidades vecinas en el sistema tonal son aquellas que quedan adyacentes en el círculo de quintas, lo que equivale a decir que tienen una alteración de más o de menos en la armadura, además de sus relativas mayores o menores. Por ejemplo, para una tonalidad dada: Re M (2#), son tonalidades vecinas La M (3#) y Sol M (1#), además de las respectivas menores: Si m, Fa# m y Mi m.

192 La cita proviene de la obra «Sobre la Música», de Pseudo Plutarco.

193 Vitruvio: *Los diez libros de Arquitectura*, libro I, capítulo II. Citado en: TATARKIEWICZ [2000, p. 56].

194 Aristaxeno o Aristógenes de Tarento (354-300 aC), discípulo de Aristóteles, está considerado el creador de la Musicología. Lamentablemente no nos han llegado sus escritos sobre los vasos sonoros.

La necesidad de normas.

La elección del modo con que expresar el carácter de una determinada pieza podía implicar la necesidad de resolver el tránsito de uno a otro modo, problema similar al que surge cuando se disponen diferentes órdenes en un mismo edificio. La lógica intuitiva de la transmisión de cargas marcará la superposición de los órdenes o su combinación (por ejemplo, en un orden gigante), colocando el más robusto en la parte inferior (dórico), seguido del de esbeltez intermedia (iónico) y coronando con el orden más liviano (corintio). En el sistema tonal (s XVII en adelante) son habituales los cambios de tonalidad o de modo a lo largo de una pieza. Éstos deben regirse mediante reglas armónicas lógicas, pues para facilitar la transición entre tonalidades conviene conservar el mayor número de sonidos en común, y ello se consigue habitualmente priorizando las tonalidades vecinas.¹⁹¹

En la arquitectura y la música griegas del período clásico era habitual, por otro lado, partir de ciertos invariantes reglados que tenían como objetivo garantizar la perfección del resultado final. Al igual que los músicos establecían un **nómos** -ley-, los artistas plásticos fijaban su forma obligatoria o **kánon** -norma- [TATARKIEWICZ, 2000, p. 54].

Lo más importante y apropiado en la música es guardar en todo una medida adecuada, escribía Pseudo Plutarco a comienzos del siglo II dC, quien atribuye la invención del nómos a Terpano.¹⁹² Los *nomoi* debieron representar en el período clásico *la música concebida conforme a una rígida ley; música, pues, sin corromper aún por los nuevos usos y costumbres* [FUBINI, 2005, pp. 46-47]. Se trataría de melodías que se fijaban de forma rigurosa para las diferentes ocasiones a que se destinaban. Platón y Pseudo Plutarco coinciden en afirmar que los más antiguos *nomoi* se habrían compuesto para la lira, teniendo en cuenta la disposición de las cuerdas conforme a una determinada ley, frente al impulso no reglado del sonido del aulos.

Según Vitruvio, la composición se fundamenta en la *symmetria*, *cuyas leyes los arquitectos deben observar rigurosamente. La symmetria nace de la proporción.*¹⁹³ De todas las proporciones posibles, el **kánon** debía ser la más perfecta. Se obtenía mediante cálculos matemáticos en base a una unidad elemental llamada módulo. El canon permitía armonizar las medidas de cada elemento constructivo y agrandar a la vista, pero también implicaba al sentido del oído. Por eso los antiguos distribuían entre el graderío de los teatros una serie de tinajas acústicas de bronce o barro de manera que no sólo intensificaran la voz sino que proporcionaran el timbre deseado [TATARKIEWICZ, 2000, p. 56].

Los vasos del teatro.

Vitruvio dedica un capítulo completo del libro quinto a explicar los pormenores de los vasos del teatro. Aunque en la realidad de los teatros romanos raramente se contemplaba esta técnica acústica, el autor de «Los Diez Libros» describe detalladamente tanto la distribución de las tinajas como el tono que debían proporcionar. Es sabido que Vitruvio recopila una importante bibliografía griega para elaborar su tratado; en el caso de los vasos de bronce esta teoría parece estar tomada de Aristoxeno (o Aristógenes).¹⁹⁴ Se trataría, por tanto, de una técnica griega y no romana: lo atestiguan detalles como la incorporación por parte de Vitruvio de términos griegos para definir los tonos de afinación de los vasos, o su reconocimiento de que no es posible encontrar su aplicación en teatros de Roma. Y menciona el testimonio de Lucio Mummio (s II aC) quien, *al quedar destruido el teatro de Corinto, trajo a Roma los vasos de bronce y los consagró al templo de la Luna* [VITRUVIO, L V, c VI]. Hoy sabemos que los vasos sonoros agregaban al principio del resonador -por el hecho de estar huecos-¹⁹⁵ el de la irradiación sonora a través de sus paredes de bronce.¹⁹⁶

De este modo, la voz que sale de la escena como del centro, y se difunde por todas partes, al herir en lo cóncavo cada vaso, tomará un incremento de claridad, ayudada de aquell vaso que en tono concordare con ella. [VITRUVIO, L V, c VI]

Los vasos se insertaban en unas oquedades construidas expresamente a lo largo de los corredores que separaban los distintos sectores de la *cavea*, llamados *diazoma* o *praecincciones*. La longitud de los *praecincciones* se dividía en doce partes iguales, de manera que quedasen trece posiciones equidistantes para la colocación de los vasos.

La unidad básica de organización en el sistema musical griego era el *tetrachordon*, formado por cuatro sonidos dispuestos en orden natural, con unas relaciones interválicas internas entre sus notas dependiendo del género (Enarmónico, Cromático y Diatónico; varían los intervalos) y del modo elegidos (Dórico, Frigio, Lidio, Mixolidio, Hipodórico, Hipofrigio, Hipolidio, Hipomixolidio; varían las posiciones de los intervalos). Los tetracordios podían agruparse para formar sistemas más extensos como las escalas.

Scheme of the Enharmonic Tetrachord Scale of the Tonic A.



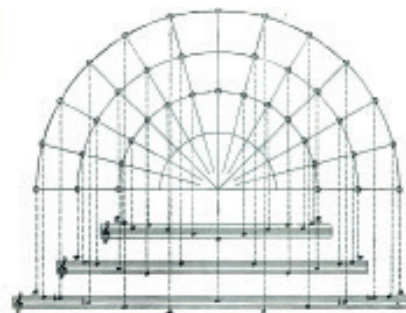
Scheme of the Chromatic Tetrachord Scale of the Tonic A.



Scheme of the Diatonic Tetrachord Scale of the Tonic A.



100



99

Fig. 99: El canon aplicado a los vasos de un teatro antiguo de grandes dimensiones. Su disposición permitía no sólo intensificar la voz, sino también proporcionar el timbre más adecuado.

Fig. 100: Esquema de los tres géneros de tetracordios. Las relaciones interválicas del género diatónico son siempre de tono o semitono y, por tanto, son las más fáciles de interpretar. En el caso del género cromático se combinan intervalos de semitono, tono y sesquitono. Finalmente, los tetracordios enarmónicos comprenden cuartitono, tonos y ditonos, lo que implica una enorme dificultad técnica para su interpretación.¹⁹⁷

195 Aristóteles se preguntaba: *¿Por qué resuena más una casa recién blanqueada cuando se encierran en ella vasijas vacías, cuando hay pozos o concavidades semejantes?* Citado en: BARTHÉLEMY, J.-J. (1835): *Viage del joven Anacarsis a la Grecia, a mediados del siglo cuarto antes de la era vulgar*. Tomo VI, p. 65. París-México.

196 BONELLO, O. (2012): *La aventura del sonido y la música*. Buenos Aires: Alsina, p. 27.

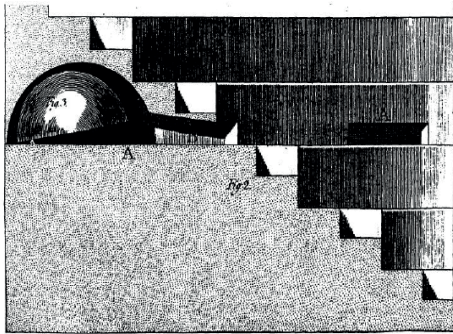
197 MARSÁ GONZÁLEZ, V. (2004): «La acústica del teatro de Sagunto. Características generales». *Millars: Espai i historia*, nº 27, pp. 9-20.

198 Íd. p. 14.

199 Para el corredor más próximo a la escena, en las celdillas de los extremos quedaban los vasos templados con los tonos *nete hyperboleon*, en las siguientes hacia el centro *nete diezeugmenon*, en las dos terceras *nete parameson*, en las cuartas *nete synemenon*, en las quintas *nete*, en las dos sextas *hypate meson* y en el centro *hypate hypaton*.

Los nombres compuestos de las notas hacen referencia a: la primera palabra, a la posición que ocupa el sonido dentro del tetracordo, y la segunda palabra alude al tetracordo al que pertenece. Cuando aparece la segunda denominación en genitivo plural, se refiere al conjunto de las cuatro cuerdas: *hipaton* significaría «de las más altas» o *meson* «de las del medio».

Los nombres de las notas son los siguientes: sonido añadido o *proslambanomenos*, *hypate hypaton*, *paripate hypaton*, *enarmanicos hipaton*, *romaticos hipaton*, *diatonos hipaton*, *hypate meson*, *paripate meson*, *enarmanios meson*, *romaticos meson*, *diatonos meson*, *nete*, *nete diezeugmenon*, *enarmanios diezeugmenon*, *romaticos diezeugmenon*, *paranete diezeugmenon*, *nete diezeugmenon*, *trite hyperboleon*, *enarmanios hyperboleon*, *romaticos hyperboleon*, *paranete hyperboleon*, *nete hyperboleon*. [Fuente: MARSÁ GONZÁLEZ, 2004, p. 11].



101

Fig. 101: «Los vasos del teatro» ll. V, c. VI. Los diez libros de *Architectura* de M. Vitruvio Polión. Ed. Ortiz y Sanz (1787), lám. LXIII.

Figs. 102-103: Claude Bragdon: ilustraciones nº 93 y 95 del libro *The Beautiful Necessity* (1910).

Fig. 104: Dibujo de alzado de una serie de casas adosadas en la calle dei Preti en Venecia, tomado de: RASMUSSEN [2007, p. 111]. La superposición de plantas evoca la estratificación de las voces, de manera que la voz más grave se situaría en planta baja y la más aguda justo debajo del tejado. Al ser distinto el ritmo de huecos y macizos en los distintos niveles semeja una textura contrapuntística. Las líneas verticales marcadas por las chimeneas sugieren las líneas divisorias de compás.

Fig. 105: Dibujo de la Casa-palacio Gaviria en c/Arenal nº 9 de Madrid (1848), del arquitecto Anibal Álvarez Bouquel (Archivo de la Escuela de Arquitectura de Madrid).

En este caso, la perfecta correspondencia en vertical de huecos y macizos nos remite a la textura de las obras homofónicas. La alternancia de macizos y huecos denota un ritmo binario.

200 BACHELARD, G. (1970): «Instant poétique et instant métaphysique», en *Le Droit de rêver*. Paris: Presses Universitaires de France, p. 224.

En este escrito Bachelard habla de tiempo «vertical» y tiempo «horizontal».

201 Referencia al título de uno de los capítulos de la «Poética del espacio» de Bachelard.

202 HASKELL, D. (1960): «Jazz in architecture. It makes more fun and better sense». *Architectural Forum*, sep. 1960. Citado en: MORRIS [1996, p. 68].

Según las indicaciones de Vitruvio, los teatros de mayor tamaño estaban dotados con tres *praeaectiones*, a cada una de las cuales correspondía un género distinto de tonos. En el corredor más próximo a la escena se situaban los tonos correspondientes al género enharmónico, los más difíciles de entonar; en el intermedio, los del género cromático; y en el más alejado, los tonos del género diatónico.¹⁹⁸ La distribución de las notas en cada corredor era simétrica, pero no se repetían de un *diazoma* a otro.¹⁹⁹ Las más agudas se colocaban en los extremos e iban descendiendo conforme se acercaban al centro.

0.2.9. Ritmos en Arquitectura y Música.

El ritmo permite tratar una de las analogías menos metafóricas a la hora de relacionar Arquitectura y Música, pues tiene que ver tanto con el orden en el fluir del tiempo como con el orden en la medida del espacio. Hablamos, pues, de orden y medida.

En el caso de la música, el orden proporcionado por el ritmo viene dado por la combinación periódica de partes fuertes y débiles, de sonidos y silencios, de pulsos e impulsos, todo ello con el fin de estructurar inteligiblemente para el oyente el fluir del tiempo. Algo similar sucede en arquitectura, llevado a la percepción visual; el ritmo se define a través de una sucesión repetida de patrones formales y/o materiales que estructuran la comprensión del espacio mediante la alternancia de macizos y huecos, de columnas y vanos, de masas y vacíos.

Los ritmos binarios y ternarios aparecen con frecuencia en los edificios y en las piezas musicales. Si la arquitectura del Renacimiento y Barroco está generalmente ordenada en esquemas tripartitos jerarquizados, en la Ilustración la simetría especular se va diluyendo a favor del ritmo marcado por la disposición de cuerpos autónomos. Llegados al siglo XX, el ritmo de la arquitectura moderna viene dado por la seriación y la repetición.

Para el arquitecto Claude Bragdon (1866-1946) [1910, p. 91], *de la misma manera que una composición musical implica la división del tiempo en partes iguales y regulares, una obra de arquitectura debería tener como base una unidad de espacio. Esta unidad no debería mostrarse demasiado obvia y podría variar dentro de ciertos límites, como el tempo musical se acelera o retarda. El ritmo y la simetría subyacentes proporcionarán valor y distinción a tal variación. Vasari cuenta cómo Brunelleschi, Bramante y Leonardo da Vinci solían usar para trabajar papel cuadrulado. La correlación rítmica es ilustrada por el autor con detalles compositivos de arquitecturas históricas a los que hace corresponder distintos patrones métricos.*

De esta manera, la composición en alzado de un edificio sería comparable con la representación topológica del tiempo en una partitura. Las dos dimensiones espaciales de una fachada se asimilarían a las dos componentes del discurrir del tiempo, tal como lo expresa Gaston Bachelard en «Instante poético e instante metafísico»,²⁰⁰ asociando:

- verticalidad con simultaneidad (reloj detenido, un instante): la estratificación de las plantas en altura («del sótano a la buhardilla»)²⁰¹ se corresponde con la superposición sincrónica de las voces, algo que sintoniza con la armonía musical;
- horizontalidad con progresión (reloj en marcha, flujo): la extensión de lo construido en relación con el discurrir diacrónico del tiempo, y que define el ritmo y la melodía.

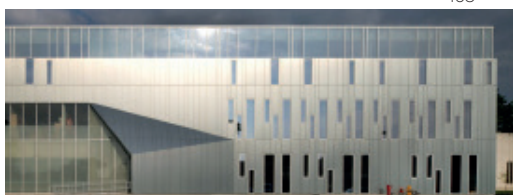
El crítico de arquitectura Douglas Haskell (1899-1979) utiliza el símil de la rítmica musical para evidenciar su crítica a la arquitectura del Estilo Internacional. Ante la monótona uniformidad de los edificios de los años sesenta sugiere tomar nota del jazz, evitando los ritmos regulares en la fenestration y la estructura en favor de los ritmos sincopados y las proporciones disonantes.²⁰²



104



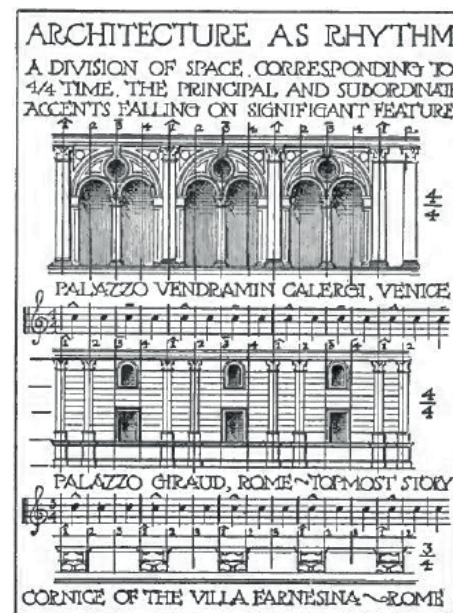
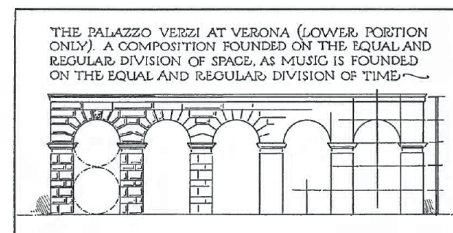
105



107



106



102 - 103

Fig. 106: Claustro del monasterio cisterciense de Santa María de Valbuena, en Valbuena de Duero (Valladolid). La ruptura del ritmo de subdivisión ternaria de la arquería inferior con la arquería superior sugiere el concepto musical de síncopa.

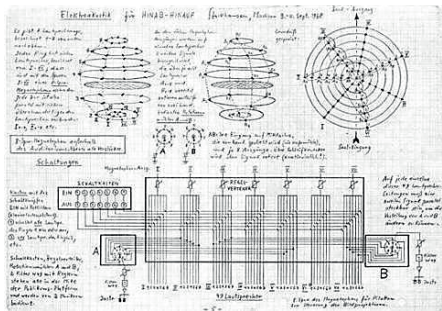
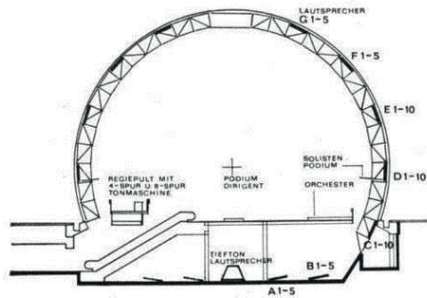
Fig. 107: Westlake; Reed; Leskosky; Bertram and Judith Kohl Building, en Oberlin College, Oberlin, Ohio (2010).
Fotografía: Nic Lehoux (detalle).

Los sincopados de las ventanas sugieren la improvisación propia del jazz, género al que está destinado este centro docente ligado al Conservatorio de Oberlin.

0.2.10. La colaboración de músicos y arquitectos en el diseño de espacios escénicos.

Abrimos nuevo apartado para mencionar sucintamente algunos de los escenarios en que Compositor y Arquitecto han trabajado de la mano para conseguir espacios sonoros a la medida de un repertorio musical, generalmente afín a las características e intenciones de la producción musical del mismo músico involucrado.²⁰³

Una de las colaboraciones más recientes ha tenido lugar entre el arquitecto Christian de Portzamparc y el compositor Pierre Boulez para la construcción del auditorio **La Cité de la Musique** en el parque de la Villette de París.



Figs. 108-109: Karlheinz Stockhausen: *Spherical Concert Hall*, 1970.

203 Se han citado ya algunos ejemplos: colaboración de Richard Wagner en el diseño para el *Festspielhaus* de Bayreuth (lpto. 0.1.4.); el pabellón *Phillips* para la Exposición Universal de Bruselas de 1958, donde colaboraron Le Corbusier y Xenakis (lpto. 0.1.6.); el espacio *ad hoc* para *Prometeo* (1985), realizado conjuntamente entre Luigi Nono y Renzo Piano en el interior de la iglesia de San Lorenzo de Venecia (lpto. 0.1.1.).

En esta sección se dan preferencia a aquellos edificios para auditorios en que la participación del compositor haya influido en el resultado construido del edificio. Se excluyen, por tanto, edificios paradigmáticos como la Filarmónica de Berlín, la Ópera de Sidney...

204 GENONE, P.; IMBERT, B. (2000): «Boulez, en guerra con los arquitectos». *Audioclásica*, nº 46, julio de 2000, p. 52.

*Cuando un arquitecto construye un auditorio tiene que garantizar el equilibrio entre la belleza arquitectónica y las necesidades de los músicos, lo que significa visibilidad y luz, además de tener en cuenta las exigencias de la acústica. No puede hacer lo que quiere: los muros paralelos, por bonitos que sean, producen una acústica horrible. En este aspecto, es fundamental ver la relación entre Arquitectura y Música de forma completamente abstracta*²⁰⁴

*Cuando se llevó a cabo el Auditorio de la Cité de la Musique de París tuve ocasión de trabajar muy directamente con el arquitecto. Gracias a eso se ha construido una sala modulable donde laarquitectura ayuda a encontrar el lugar adecuado para la música de hoy.*²⁰⁵

Precisamente la Orquesta Sinfónica de Chicago ha comisionado al arquitecto Frank Gehry para el diseño del escenario del *Symphony Center* en el que se celebrarán los dos conciertos homenaje al compositor y director Pierre Boulez. Gehry y Boulez mantienen una estrecha amistad desde hace varias décadas.

Una simbiosis fructífera en la génesis de espacios para la música ha sido protagonizada por el arquitecto Fritz Bornemann (1912-2007) y el compositor Karlheinz Stockhausen (1928-2007) para el diseño del **auditorio del Pabellón alemán de la Exposición Mundial de Osaka** (1970). El diseño inicial de Bornemann, consistente en un auditorio en forma de anfiteatro con un estrado central y espacio para el público alrededor, fue sustituido por una sala completamente esférica, a sugerencia del músico, asesorado por el «Estudio de Música Electrónica» de la Universidad Técnica de Berlín. La audiencia se situaba sobre un entramado calado justo debajo del centro de la esfera. Repartidos sobre las paredes interiores de la esfera se colocaron cincuenta grupos de altavoces para reproducir tridimensionalmente el sonido electroacústico de diversas grabaciones.²⁰⁶ Entre las obras que se pudieron escuchar durante los seis meses que duró la exposición estaba la titulada *Expo* (1969-1970), compuesta para la ocasión por el propio Stockhausen.

Otro caso singular es el de la colaboración de Eero Saarinen con el compositor Elmer Bernstein y los diseñadores Ray y Charles Eames en el diseño del **Pabellón IBM de la Feria Mundial de Nueva York** de 1964.

0.2.11. Restauración y Compleción.

En un encuentro promovido por el ICOMOS en Ravello (Italia) en 1976, se hizo pública una definición de restauración como *conjunto de operaciones técnico-científicas dirigidas a garantizar dentro del campo de una metodología crítico-estética la continuidad de una obra de arte*.²⁰⁷

Este último matiz nos brinda la oportunidad de abordar el concepto de restauración aplicado al paralelismo entre Arquitectura y Música, no sólo desde el enfoque dirigido a la reparación del deterioro sufrido por un determinado objeto o fenómeno artístico con la intención de recuperar su estado anterior, sino también desde la cuestionable completación de una obra de arte no necesariamente deteriorada, pero sí inacabada.

Quizá uno de los casos más emblemáticos de este último planteamiento sea la continuidad de las obras el **templo de la Sagrada Familia** después de la muerte del genial Antoni Gaudí. Consciente de que el proyecto no iba a poder completarse en vida y que habría de requerir el trabajo de varias generaciones futuras, Gaudí volcó sus últimos esfuerzos en dejar al menos definidas las directrices básicas para su eventual construcción, mediante maquetas, dibujos, planos, leyes geométricas. Desafortunadamente el estudio de Gaudí sufrió un incendio durante la Guerra Civil que supuso la pérdida de la mayoría de los planos y maquetas originales. La labor de los restauradores ha sido desde entonces la de tratar de recomponer los modelos perdidos a partir de fragmentos y de fotografías de planos y maquetas, sin dejar de aprovechar las prestaciones que las modernas herramientas informáticas proporcionan, siempre con el fin de mantener la máxima fidelidad a la ideación originaria del arquitecto de Reus.

Sin salirnos de la península ibérica ni abandonar el entorno catalán, aludimos a la terminación de una obra musical, la cantata escénica **Atlántida**, iniciada por Manuel de Falla en 1926 y concluida por Ernesto Halffter treinta años después de la muerte del maestro gaditano en 1946.²⁰⁸ La magna obra, inspirada en el poema homónimo de Jacinto Verdaquer, había quedado inconclusa de forma desigual: el Prólogo estaba acabado; la Primera y Tercera partes, casi completadas; mientras que de la Segunda parte apenas se habían esbozado algunas indicaciones preliminares. La elección de Halffter como encargado de concluir la partitura estuvo motivada por su condición de único discípulo reconocido por Falla. Halffter llegó a realizar dos versiones diferentes de la Segunda parte

205 Iberni, L. G. (2002): «Pierre Boulez: "Los arquitectos no saben hacer auditorios"». *El Cultural*, 10 octubre de 2002.

206 Golo Föllmer. <<http://www.medienkunstnetz.de/works/stoc-khausen-im-kugelauditorium/>>. [Consulta: 11 abril de 2015]

207 Ver: NOGUERA GIMÉNEZ, J. F. (2002): «La conservación del patrimonio arquitectónico. Debates heredados del siglo XX». *Ars Longa*, 11, pp. 107-123, p. 115.

208 En el ciclo de conciertos *Obras inacabadas* de la Fundación March (mayo 2012), Pablo-L. Rodríguez cita una larga lista de composiciones inconclusas programadas habitualmente:

- Óperas, como *Die drei Pintos* de Weber, *Le duc d'Albe* de Donizetti, *El príncipe Igor* de Borodin, *Khovanshchina* de Mussorgsky, *Rodrigue et Chimène* de Debussy, *Maddalena* de Prokofiev, *Turandot* de Puccini, *Lulu* de Berg, *Moses und Aron* de Schoenberg;

- Sinfonías, como la *Décima* de Mahler (terminada por Deryck Cooke), la *Novena* de Bruckner, la *Tercera* de Elgar o la *Universe Symphony* de Ives;

- Conciertos, como el *Tercero para piano* de Tchaikovsky, el *Concierto para viola* de Bartók;

- Misas, como el *Requiem* de Mozart;

- Obras para piano como *Navarra* de Albéniz (terminada por Déodat de Séverac); etc.



110 - 111

Fig. 110: Miguel Ángel Buonarroti: «Esclavo despertando» (ca. 1525-1530). Galleria dell'Accademia, Florencia. Escultura non finita.

Fig. 111: L.B. Alberti: Templo malatestiano (1453-1468). Obra inacabada.

209 *Dictionnaire raisonné de l'Architecture française du XIe au XVIIe siècle*, (10 tomos, 1854- 1866), voz *Restauration*.

210 Entre las obras inacabadas de Schubert se encuentran:

- nueve sonatas (frente a 14 acabadas), de las cuales la n.º 15 en Do Mayor, «Reliquia», D. 840 (1825) es la más famosa;
- seis sinfonías (D.615; D.708A; D.729; D.749; D.936A; D.944, frente a 7 acabadas), de las cuales la más célebre es la Sinfonía Inacabada en Si menor (D.749).

de la *Atlántida*: una inicial, más larga y contrastada con el resto de la obra; y otra posterior más corta y equilibrada. Con todo, las aportaciones de Halffter destacan por su colorido orquestal sobre la austeridad de los pasajes completados por Falla, si bien sus aportaciones a la obra no pueden dejar de considerarse respetuosas con la intención originaria del maestro.

Desde la cultura de nuestros días, planea sobre ambos supuestos la misma duda: si merece la pena acabar lo inacabado o si es mejor dejarlo como está; si la compleción consumada resulta o no acorde con la que habría llevado a cabo el autor que un día imaginó la obra; si la obra puede seguir viva en las manos de otro artista; si se puede ser fiel, si se debe ser fiel... Claro está que la música goza en ese sentido de una enorme ventaja sobre la arquitectura, su reversibilidad, asunto mucho más peliagudo si nos adentramos en el terreno de la restauración arquitectónica.

A lo largo de siglo XIX las teorías sobre restauración arquitectónica oscilaron entre la «restauración en estilo» de Viollet-le-Duc, que postulaba *la restitución del edificio a un estado completo que quizás no hubiese existido nunca*,²⁰⁹ y la teoría conservadora de John Ruskin, acérrimo defensor de la autenticidad del edificio como documento histórico y azote de toda intervención que sobrepase la mera consolidación encaminada a lo sumo a retrasar la irremisible muerte de los edificios. En el siglo XX, una de las posiciones más influyentes ha sido la *Teoría del Restauo* de Cesare Brandi, para quien *la restauración debe dirigirse al restablecimiento de la unidad potencial de la obra de arte siempre que esto sea posible sin cometer una falsificación artística o una falsificación histórica, y sin borrar huella alguna del transcurso de la obra de arte a través del tiempo*.

Obviamente, el objetivo de este epígrafe no es el de repasar la historia de la teoría de la restauración, como tampoco enjuiciar las distintas posturas adoptadas por los arquitectos restauradores. Pero sí nos viene bien recordar algunos principios de la «restauración crítica» para comprobar que, en un mundo tan aparentemente distanciado como el de la música, podemos encontrar actuaciones de reintegración bastante análogas.

El 19 de noviembre de 1828 moría en Viena el compositor **Franz Schubert** a los treinta y un años de edad. Entre su extensa producción –a pesar de su corta vida– se encuentran numerosas obras incompletas,²¹⁰ algunas por causa del abandono voluntario del autor, al tornar la atención hacia nuevos trabajos; otras como consecuencia de problemas de salud sobrevenidos, incluido el fallecimiento. La Sinfonía «Inacabada» n.º (7) 8, en re menor, D.749 (1922), con dos movimientos completos y un tercero apenas esbozado, es de ellas la más famosa.

Poco antes de fallecer, Schubert inició la composición de una nueva sinfonía (D.936A) -la que habría sido su **Décima Sinfonía**-, en Re Mayor. El documento original, con 12 páginas manuscritas a doble pentagrama, fue descubierto en Viena en 1978. Algunos estudiosos consideran que las notas contenidas en estos esbozos fueron las últimas que escribió en vida.²¹¹ El proyecto, que comprendía tres movimientos, muestra el interés tardío de Schubert por el contrapunto, una técnica que habría descubierto tras el estudio de los oratorios de Haendel.

Se han elaborado hasta la fecha al menos tres trabajos de «restauración» sobre el documento original. La primera completación y orquestación data de 1983, a cargo del musicólogo inglés **Brian Newbould**. Una nueva versión sobre la anterior fue llevada a cabo por el director belga **Pierre Bartholomé**, convencido de que la completación de Newbould había resultado demasiado conservadora y respetuosa. Bartholomé rearmónizó partes de la partitura de Newbould con un enfoque más contrapuntístico.

El último trabajo ligado a la «Décima» de Schubert ha sido realizado por el compositor italiano **Luciano Berio**, y lleva por título **Rendering for orchestra** (1989-1990). La extraordinaria belleza que ofrecía la música contenida en los bocetos, indicadores del nuevo camino que comenzaba a experimentar Schubert al liberarse de la influencia de Beethoven, sedujo al compositor italiano para llevar a cabo su propia «restauración» de la obra: *restaurar y no completar ni reconstruir*.²¹²

Nunca me he sentido atraído hacia aquellas operaciones de burocracia filológica que en ocasiones lideran los musicólogos para suplantar a Schubert (si no Beethoven) y “completar la Sinfonía como si el propio Schubert lo hubiera hecho.” Esta es una curiosa forma de mimesis que tiene algo en común con aquellas restauraciones de pintura responsable a veces de daños irreparables, como en el caso de los frescos de Rafael en la villa Farnesina de Roma.

Conforme trabajaba sobre los bocetos de Schubert –continúa explicando Luciano Berio–, adopté el propósito de seguir aquellos modernos criterios de restauración que apuntan a revivir los viejos colores sin intentar disfrazar el deterioro que el tiempo ha causado, dejando con frecuencia inevitables parches vacíos en la composición (como en el caso de Giotto en Asís).

Berio utiliza para hacerse entender constantes **referencias a la reintegración pictórica**. Realmente, la naturaleza del problema es similar a la que converge a la hora de restaurar, por ejemplo, unos frescos gravemente dañados. La dificultad principal radica en cómo compatibilizar un procedimiento para la recomposición sin llegar a la restitución completa de la obra, por una parte, y la articulación

211 GIBBS, C. H. (2002). *Vida de Schubert*. Madrid: Cambridge University Press, p. 172.

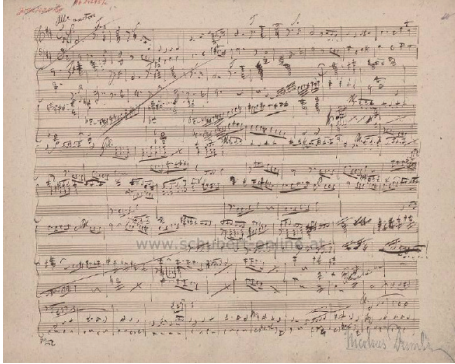
212 Notas del autor a la partitura, publicada por *Universal Edition*.



112



113



114

Fig. 112: Restauración de pintura al fresco con tratamiento de lagunas.

Fig. 113: Escena nº 20 «Muerte y funerales de Francisco», de la serie «La vida de San Francisco», atribuidos a Giotto (finales del siglo XIII). Basilica de la Santa Croce, Florencia.

Fig. 114: Franz Schubert: fragmentos para una sinfonía (1828).

de un método para recuperar la legibilidad de los frescos sin repintes de las lagunas que darían lugar a un falso histórico, por otra [GONZÁLEZ VARAS, 2005, p. 271].

Este dilema de la reintegración pictórica fue resuelto por Cesare Brandi con un tratamiento de las lagunas que, sin caer en la hipótesis o la fantasía, mediante trazos finos aplicados con acuarela, garantizaba su reconocimiento evidente desde una visión próxima y posibilitaba la recuperación de la continuidad del tejido figurativo de la imagen sin resultar obstaculizada o empobrecida por las lagunas. Es la técnica del *tratteggio* o *rigatino* [GONZÁLEZ VARAS, 2005, p. 271].

Berio deja intactas las partes originales de Schubert, interviniendo exclusivamente allí donde aparecen lagunas, ya sean completas o parciales. Con respecto a los huecos, explica:

En los espacios vacíos entre un fragmento y el siguiente, he compuesto una especie de tejido de conexión constantemente diferente y cambiante, siempre pianissimo y distante, entrelazado con reminiscencias del último Schubert y cruzado por medio de texturas polifónicas basadas en los fragmentos de los mismos bocetos. Este delicado “cemento” musical que introduce comentarios en las discontinuidades y los huecos entre un fragmento y otro está siempre anunciado por el sonido de la celesta.

A semejanza de la técnica teorizada por Brandi, las aportaciones de Berio están diferenciadas de los fragmentos originales de Schubert en lugar de suavizados los saltos, preservando en todo momento la autenticidad. Pero a su vez contienen motivos y citas tomados del propio manuscrito -recordemos las pinceladas dadas con acuarela-, lo que permite el entrelazado de toda la obra y su percepción unitaria.

Si las compleciones de Newbould y Bartholomé son equiparables a la «restauración en estilo» o a la técnica de reintegración imitativa, el trabajo de Berio resulta más afín a la «restauración crítica» y la técnica del *tratteggio*. El título autónomo que le asigna el compositor italiano es elocuente: pretende que tenga vida propia y nos habla de **la continuidad de una obra de arte**.

I parte.

Contextualización.

En esta parte del trabajo se aborda el contexto histórico y artístico del período y ámbito geográfico estudiado: la primera mitad del siglo XX en el centro de Europa.

Seguidamente se compara el perfil biográfico de los dos protagonistas bajo distintos aspectos de interés. El apartado concluye cuestionando la posibilidad de contactos directos.

A continuación revisamos la relación de los dos actores con los agentes de referencia más influyentes: maestros, amigos y compañeros.

El último apartado está dedicado al estudio concreto de las relaciones entre Música y Artes plásticas en torno al centro educativo más controvertido del momento: la *Bauhaus*, de la que fue director en su última etapa Ludwig Mies van der Rohe.

I.1. Contexto histórico.

I.1.1 El cambio de siglo.

Con la entrada en el siglo XX se produce una *aceleración* en el curso de la historia, marcada por la rapidez en que se suceden los acontecimientos en todas las manifestaciones de la vida humana. Durante el período que culmina con la primera Gran Guerra coincidieron diversas circunstancias favorables al mundo artístico que propiciaron una revolución sin precedentes.

I.1.1.1 El escenario político.

A lo largo del siglo XIX Europa había extendido su control político y su cultura por territorios hasta entonces inaccesibles o desconocidos, dando lugar a extensos imperios coloniales. Al tiempo que se consagraban nuevas potencias en América (Estados Unidos) y Asia (Japón), el mapa político del continente europeo fue experimentando importantes cambios con la unificación de territorios dispersos. El *Deutsches Reich*, heredero del desaparecido Sacro Imperio Romano Germánico, se gestaba en torno al reino de Prusia, a la que se unieron un rosario de pequeños estados alemanes en una estrategia liderada por el canciller Otto von Bismarck. Esta nueva potencia no contaría, sin embargo, con la anexión de Austria, que permaneció ligada a Hungría y otros pueblos eslavos bajo la corona del emperador Francisco José I. Simultáneamente a la unificación alemana se fraguaba más al Sur la fusión de una serie de estados de la península itálica que daría lugar, con ligeros retoques fronterizos, al moderno estado italiano.

Comenzado el siglo XX, las principales potencias europeas se fueron polarizando en dos bloques. Alemania había conseguido un importante desarrollo industrial, situación que despertaba recelos entre los países rivales, especialmente en el Reino Unido y Francia. Pronto la alianza de las potencias centrales (Alemania y Austria), conocida como *Triple Alianza*, se vería contrarrestada por otra coalición triple, formada por Rusia, Reino Unido y Francia -la *Triple Entente*-. La rivalidad de intereses entre estos dos bloques haría saltar la chispa que en 1914 desencadenó la Gran Guerra. Al año siguiente, Italia abandonaba *in extremis* su vinculación con la *Triple Alianza* y pasaba a combatir en el bando opuesto.

I.1.1.2. Los avances científicos y tecnológicos.

Con el cambio de siglo se produjeron avances científicos trascendentales. En 1900, Max Planck comunicaba el descubrimiento de que la radiación no puede ser emitida ni absorbida de forma continua, sino sólo en pequeños paquetes energéticos o unidades mínimas de energía denominados «cuantos».

Poco después, un joven Albert Einstein hacía públicas sus dos teorías de la relatividad.²¹³ Para el genio científico alemán, la percepción del espacio y el tiempo no era absoluta como se creía, sino que variaba en función del estado de movimiento del observador. Esta nueva concepción del mundo de la Física hacía tambalear los sólidos cimientos sobre los que, desde hacía varios siglos, se había asentado la mecánica de Galileo y Newton, y abría la puerta a una concepción curvada del universo.

En el lapso de unos veinte años a caballo del cambio de siglo, la aplicación técnica de los descubrimientos científicos hallados durante el siglo XIX contribuyó a modificar profundamente las condiciones de vida de la vieja Europa.

La mejora de los medios de transporte había de contribuir considerablemente al intercambio cultural y a la aparición de nuevas formas de ocio y turismo. El ferrocarril había desarrollado sus redes desde la primera mitad del XIX, y se había convertido en el medio de transporte más habitual para viajar lejos al alcance de la mayoría. Estos viajes serían el tema de inspiración para numerosos relatos de la época.²¹⁴ También fueron decisivos los progresos en la impulsión por motor de vapor para el transporte marítimo. La entrada en escena del automóvil iba a convertirse en uno de los principales símbolos del progreso puesto al servicio de la libertad individual [DUGAST, 2001 (2003), pp. 21-25], gracias al progresivo abaratamiento derivado de la producción en cadena. En 1903 los hermanos Wright realizaron el primer vuelo a motor en un artificio tripulado, hito que supondría toda una revolución en el mundo de los transportes, y que sería objeto de mitificación para algunos movimientos artísticos de vanguardia como el futurismo.

Las aplicaciones de la electricidad se extendieron al alumbrado público de las grandes ciudades y permitió la generación de medios de transporte inéditos, como el tranvía eléctrico. El número de abonados al teléfono aumentó rápidamente a comienzos de siglo,²¹⁵ y se inventó un nuevo medio de comunicación sin hilos, la radiotransmisión, a partir del descubrimiento por Hertz de la propagación de las ondas electromagnéticas en el aire y en el vacío. Por entonces se desarrollaron también las primeras herramientas de registro y reproducción sonora con el micrófono y el fonógrafo. Otro de los inventos decisivos ligados al cambio de siglo fue el cinematógrafo.

Dentro de la ingeniería cabe destacar la construcción del canal de Suez, inaugurado en 1869, y en el campo de la medicina, el descubrimiento de los rayos X (1895) y de la radiactividad, la mejora de las técnicas quirúrgicas y el mayor control sobre las enfermedades infecciosas.



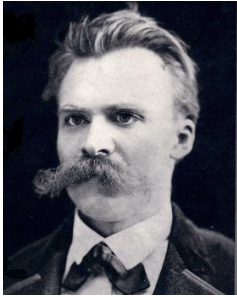
115

Fig. 115: Albert Robida: ilustración de la novella de ciencia ficción: *Le XXème siècle. La Vie Electrique*, publicada en 1892, p. 207. La lámina lleva por título «Limpieza del antiguo mundo».

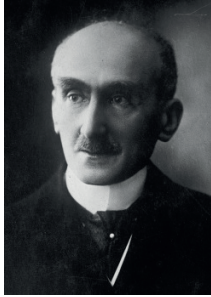
²¹⁴ Algunos de estos legendarios trenes fueron el Expreso de Oriente y el Transiberiano. En cuanto a la literatura, el tren adquiere protagonismo en títulos como *Le Tour du monde en quatre-vingts jours* («La vuelta al mundo en ochenta días», 1872), de Julio Verne, o en *Ana Karenina* (1877), de Leon Tolstoi.

²¹⁵ Según la revista *Engineering*, en 1910 había en todo el mundo un total de 9.600.000 teléfonos. Citado en: *Madrid Científico*, n.º 673, 20 de julio de 1910, p. 8.

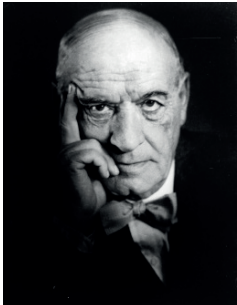
I.1.1.3. Panorama del pensamiento.



116



117



118



119

Figs. 116-117-118-119: Nietzsche, Bergson, Ortega y Husserl, algunos de los filósofos más influyentes en el comienzo de siglo XX.

216 DELIUS, C.; GATZEMEIER, M. (2005): *Historia de la filosofía. Desde la Antigüedad hasta nuestros días*. Bonn: Koenemann, p. 96.

217 BERGSON, H. (1907): *L'Évolution créatrice*. [Versión en español: *La evolución creadora*. Madrid: Aguilar, 1963].

218 ORTEGA Y GASSET, J. (1914): *Meditaciones del Quijote*. Madrid: Alianza, 2005.

La inseguridad que muestra el pensamiento de principios del XX es heredera principalmente de tres pensadores que pretendían poner de manifiesto los condicionamientos ocultos que determinaban múltiples comportamientos y formaciones al nivel de la conciencia del hombre. Por un lado, **Karl Marx** (1818-1883) había mostrado que el sistema económico capitalista estaba sometido a leyes propias que se sustraen a un control racional y que poseen un amenazante potencial de crisis. Por su parte, **Friedrich Nietzsche** (1844-1900) desenmascaró la creencia ilustrada en la autodeterminación del ser humano como mero anhelo de poder. **Sigmund Freud** (1856-1839), finalmente, dudó del dominio racional del hombre sobre su propio interior, sus sentimientos e instintos, al describirlos como formas adoptadas por el instinto sexual omnipresente.

Estas ideas cuestionaron radicalmente el poder de la razón, puesto que se hizo evidente que el sujeto no era plenamente responsable de la autocomprensión humana, sino que los dueños de la situación eran fuerzas ciegas ajenas (el capital, el poder, el instinto). Las nuevas filosofías que trataron de responder a este reto²¹⁶ fueron el vitalismo y la fenomenología.

Henri Bergson (1859-1941), principal valedor del vitalismo, distinguía dos principios de la realidad, a los cuales corresponden dos tipos de movimiento: la vida, con movimiento creciente y ascendente, y la materia inerte, con movimiento de caída. La materia es pasiva, pero la vida, en cambio, posee una fuerza irrefrenable -el *élan vital* («impulso vital»)- que le permite disponer de la materia y crear constantemente formas nuevas.²¹⁷ La otra cuestión clave en la filosofía bergsoniana era su noción de tiempo, a la que denomina duración (*durée*), como la realidad más profunda de las cosas que se experimenta por medio de la intuición, realidad que es continua y a la vez cambiante a diferencia del tiempo espacializado, ilusorio y segmentado de las ciencias físicas. Esto hace que las formas no sean estables sino que estén en constante evolución, tal como demuestran numerosos científicos a través de la anatomía comparada, la embriología y la paleontología.

También **Ortega y Gasset** (1883-1955) interpretó desde la filosofía la teoría de la relatividad de Einstein, al desarrollar conceptos ligados al perspectivismo. Para Ortega la vida del hombre está inmersa en un conjunto de elementos que constituyen su circunstancia individual.²¹⁸ De esta manera, toda verdad parte necesariamente de una visión en perspectiva, y no de una mirada universal del racionalismo, como tampoco de una visión relativista puramente individual.

Por su parte, la fenomenología, creada por **Edmund Husserl** (1859-1938), surgía como intento de superar el empirismo y el positivismo, tomando las cosas, al igual que el impresionismo, de forma descriptiva. Husserl tenía como meta volver a aupar la filosofía como ciencia estricta sobre cimientos seguros, no sobre bases irracionales como los filósofos vitalistas. Para ello era necesario poner

entre paréntesis la existencia del mundo externo, porque lo único seguro que hay es el modo como aparecen las cosas («fenómenos»), cómo se muestran a la luz, pero no cómo son en sí. Esta «ciencia de los fenómenos» pretendía, por tanto, ser un saber de las cosas mismas, pero consideradas de tal modo que se presenten en lo que realmente son.

En el plano espiritual, la creencia de que las explicaciones positivistas de las ciencias empíricas son insuficientes para esclarecer las causas últimas de las cosas vendría a originar una reacción natural al racionalismo y cientifismo que favorecería el auge de las teorías idealistas, espiritualistas y teosóficas [MARTÍNEZ BENITO, 2011, p. 231].

1.1.1.4. La revolución artística: el «espíritu de lo nuevo» frente al decadentismo.

Por lo que respecta a la producción artística, la etapa comprendida entre 1900 y 1914, si bien tumultuosa hasta la contradicción, atravesó por uno de los episodios creativos más revolucionarios de la historia, mostrando la aversión hacia el pasado y dejando una profunda huella en las corrientes posteriores. Fue en este período cuando se consumó el final de la tradición realista que había dominado el arte de Occidente desde el Renacimiento. A este desenlace contribuyó la aparición de la fotografía y el cine, que habían obligado al artista a replantearse su tarea, pues ya no tenía sentido seguir tratando de imitar fielmente la realidad, algo que las nuevas técnicas permitían de forma más objetiva, sencilla y reproducible.

La **pintura** supuso sin duda la punta de lanza de la vanguardia artística. Los pintores pasaron a buscar cada vez más la inspiración en sus propias experiencias internas. Unos se acercaban a la realidad interior del mundo sin referencia al objeto concreto. La concepción del color y la noción de las leyes del espacio y del tiempo se relativizaron. Para otros, los niveles de conciencia del artista se podían mezclar en el cuadro.

Pero la revolución afectó igualmente a todos los dominios del arte. En **música** se compusieron las primeras piezas carentes de una estructura armónica y formal basada en la tonalidad, y se experimentó con nuevas fuentes tímbricas más allá de los tradicionales instrumentos musicales. La **arquitectura** se embarcaba hacia una nueva manera de conceptualizar el espacio, respaldada por las posibilidades técnicas que ofrecían los nuevos materiales como el acero, el hormigón y el vidrio. En **literatura** se transformó la técnica de la novela, para describir la toma de conciencia de la realidad a través de un filtro psíquico; el lector adquiriría una postura activa ante una historia que no tenía necesariamente un principio y un final. El **teatro** de vanguardia supuso un cambio radical en la esencia misma de la representación. Por lo que respecta a la **danza**, Sergéi Diágilev introdujo



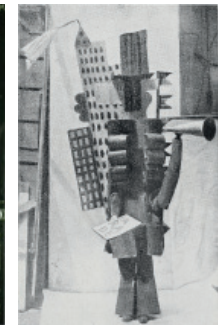
120



121



122



123

Fig. 120: Sátira de la Looshaus publicada en 1911: «¿De dónde habrá sacado al idea Adolf Loos para hacer esta casa? ¡Mirando una cloaca!».

Fig. 121: Fachada de la solución con hileras horizontales de ladrillo (julio 1910). Resultan visibles los motivos ornamentales sobretrazados a lápiz en el plano por el concejal Hans Schneider.

219 PÉGUY, C. (1913): «L'argent», en *Oeuvres en prose complète*, v. III. Bruges: Gallimard, 1992, pp. 1011-1058.

220 Conferencia impartida en 1917, y publicada al año siguiente en la revista literaria *Mercure de France* (nov.-dic., tomo CXXX).

221 ORTEGA Y GASSET, J. (1925): «La deshumanización del arte», en *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Madrid: Alianza, 1993, pp. 11-54.

222 ORTEGA (1925): *Op. cit.*

las corrientes de vanguardia en sus ballets rusos de París a partir de música de prestigiosos compositores como Strawinsky.

El impacto de estas innovaciones quedó marcada en la conciencia de sus contemporáneos. La novelista inglesa Virginia Woolf, tras haber contemplado la primera exposición de pinturas postimpresionistas en Londres, comentaba:

Hacia diciembre de 1910, el carácter humano ha cambiado.

Fue sobre todo el triunfo del «espíritu de lo nuevo» frente al «espíritu decadente» lo que definió esta época, el que guió a sus figuras más influyentes y produjo las profundas transformaciones culturales que se llevaron a cabo durante estos años [MORGAN, 1994, p. 31]. Como afirmaba el poeta francés Charles Péguy:

*El mundo ha cambiado menos desde la venida de Jesús que en los últimos treinta años.*²¹⁹

Otro poeta francés, Guillaume Apollinaire, reconocido por afrontar una actitud de rechazo hacia el pasado y de culto por lo nuevo, titulaba precisamente una conferencia *L'Esprit Nouveau et les poètes* –expresión tomada en préstamo poco después por Le Corbusier para su revista purista (1920)–, en la que pronosticaba *para aquello que constituye la materia y los medios del arte una libertad de una opulencia inimaginable*.²²⁰

También en alemán se aplicaron términos a las últimas corrientes artísticas que aludían directamente a su carácter novedoso: la **Neue Musik** venía a designar a las corrientes de la música contemporánea que se generaron a partir de 1910, mientras que la **Neues Bauen** se identificó con la arquitectura moderna germana que floreció desde principios de los años veinte hasta el auge del nazismo.

Semejante innovación artística, no exenta de una cierta provocación, dificultó enormemente la asimilación por parte del público y desencadenó no pocos escándalos. Ortega, para quien *todo el arte joven es impopular*,²²¹ insistía en las dificultades de comprensión por parte del público de un nuevo arte, abstracto y deshumanizado, que se basaba en conceptualizar el plano de soporte y no en representar el paisaje de fondo: *ver el jardín y ver el vidrio de la ventana son dos operaciones incompatibles: la una excluye a la otra y requieren acomodaciones oculares diferentes*.²²²

A principios de siglo la sala VII del *Salon d'Automme* de París de 1905, acogía una muestra de pintura con colores violentos que, dispuesta entre dos bustos de estilo tradicional, despertó en el

crítico Louis Vauxhelles el comentario que daría nombre al fauvismo: *Mais c'est Donatello parmi les fauves* («Pero es Donatello entre las fieras»).

Entre 1909 y 1911, Adolf Loos construía un edificio plenamente coherente con su polémica teoría de la desornamentación. Lo provocativo era que el inmueble se situaba justo enfrente del palacio imperial de Hofburg, en pleno centro de Viena, lo que ocasionó un intenso rifirrafe con las autoridades municipales, que finalmente se saldó con la incorporación de unas jardineras a las ventanas desnudas de la fachada. La polémica fue objeto de sátira en un periódico local.

En el año 1913 hubo varios eventos musicales que acabaron en polémica. Era el año en que Luigi Russolo redactaba el texto *L'arte dei rumori*, uno de los manifiestos más influyentes en la estética musical del siglo XX. El mismo en que tuvo lugar el conocido popularmente como *Skandalkonzert* («Concierto de la bofetada») en el *Musikverein* de Viena el 31 de marzo, con obras de los principales compositores de la Segunda Escuela de Viena: las disputas entre el público asistente no permitieron completar el concierto. Dos meses más tarde, el 29 de mayo se estrenaba en el *Téâtre des Champs-Élysées* de París el ballet «La Consagración de la Primavera», con música de Igor Stravinsky. La fuerza primitiva que emanaba de su música salvaje, marcada por el ritmo sincopado y martilleante del «Rito de la Primavera», excitó a un público que no cesó de increpar a los responsables hasta el punto de volver inaudible por el vocerío la mayor parte de la música. Para los oyentes contemporáneos de la obra, la música no podría nunca volver a ser la misma que antes. [MORGAN, 1999, p. 113]

Volviendo a París encontramos otro conocido escándalo en el estreno de *Parade*, un nuevo ballet creado gracias a la contribución de tres grandes artistas, Jean Cocteau, Erik Satie y Pablo Picasso, con el productor Sergei Diaghilev, colaborador también en la citada obra de Stravinsky. El debut tuvo lugar el 18 de mayo de 1917 en el *Théâtre du Châtelet*. La crítica arremetió contra el carácter provocador de la obra, contra la mofa generalizada mientras en el frente seguían siendo abatidos los soldados, contra la intromisión de instrumentos extramusicales como sirenas o máquinas de escribir... Un Cocteau que buscaba el escándalo como medio para hacerse oír:

*No amo el Escándalo, pero él es indispensable para sacudir el buen gusto de los brutos. (...) Dios no habría alcanzado nunca al gran público sin ayuda del diablo.*²²³

Entre los factores que hicieron de las primeras décadas del siglo XX uno de los períodos más turbulentos de la historia del arte, se encuentran, por un lado, el auge de la relatividad a raíz de la publicación de las teorías de Einstein; por otro, las investigaciones sobre el inconsciente de la mente humana llevadas a cabo por Sigmund Freud.

Fig. 122: Cartel de la conferencia contra la política municipal y algunos periódicos, celebrada en Viena el 11 de diciembre de 1911.

Fig. 123: Traje diseñado por Picasso representando rascacielos y bulevares para la escenificación de *Parade* en el teatro del Châtelet de París.

223 COCTEAU, J. (1918): *Le Coq et l'Arlequin: notes autour de la musique*. París: De la Sirène.

El auge de la relatividad.

Además del impacto en el mundo científico, ya comentado con anterioridad, las teorías de Einstein repercutieron ostensiblemente en el pensamiento y el arte occidentales. Como afirmaba Ortega y Gasset:

La teoría de Einstein es una maravillosa justificación de la multiplicidad armónica de todos los puntos de vista. Amplíese esta idea a lo moral y a lo estético, y se tendrá una nueva manera de sentir la historia y la vida.²²⁴



124 - 125

Tres manifestaciones pictóricas con diferentes recursos para expresar la dimensión «tiempo»:

Fig. 124: mediante la superposición de puntos de vista: Pablo Picasso: «Las señoritas de Avignon» (1907). MoMA, NY;

Fig. 125: mediante la superposición de instantáneas: Giacomo Balla: «Dinamismo de un perro con cadena» (1912). Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, NY;

Fig. 126: mediante la flexibilización del concepto de tiempo: Salvador Dalí: «La persistencia de la memoria» (1931). MoMA, NY.

224 ORTEGA Y GASSET, J. (1923): «El sentido histórico de la teoría de Einstein», en *El tema de nuestro tiempo*. Madrid: Espasa Libros, 2003.

Las consecuencias del descubrimiento, al que más tarde se sumarían otros avances como el principio de indeterminación de Heisenberg, fueron evidentes y muy inmediatas sobre las vanguardias artísticas, que optaron por una visión subjetiva de la realidad distorsionando la relación espacio-tiempo. Posiblemente, la obra más temprana en acusar esta influencia dentro del panorama pictórico sea *Les Femmes d'Alger* («Las señoritas de Avignon», 1907), de Pablo Picasso. Las cinco figuras femeninas desnudas, en cuyos rostros se combinan trazos tomados desde varios puntos de vista, anticipan la corriente de vanguardia cubista.

La concepción bergsoniana de la realidad como algo en continuo devenir impulsado por el élan vital influyó en los artistas futuristas, que habían asumido esta idea en el «Manifiesto de los pintores futuristas» publicado el 8 de marzo de 1910: *El gesto, la actitud que nosotros queremos reproducir sobre el lienzo no será un instante fijo del dinamismo universal. Será sencillamente la propia sensación dinámica (...)* Así, un caballo corriendo no tiene cuatro patas, sino veinte, y sus movimientos son triangulares. A diferencia de los cubistas, los pintores futuristas plasmaron los objetos solapando en el lienzo la visión, no desde puntos de vista diferentes, sino desde momentos sucesivos en el tiempo.

La deformación del tiempo, su fluidez y maleabilidad, fue representada simbólicamente unos años más tarde por Dalí en «La persistencia de la memoria». Los tres relojes flácidos como frutas podridas no marcan exactamente la misma hora, lo que invita a pensar en que el tiempo que miden es relativo.

Pero también se dieron tendencias análogas en otras artes. El escritor francés Marcel Proust presentaba en su serie de novelas «En busca del tiempo perdido» (1913-1927) una narración de los acontecimientos según una secuencia casual de la memoria, ignorando la cronología, la continuidad lógica y la distinción entre lo temporal y los niveles espaciales.

La apertura al subconsciente.

Como ya hemos avanzado, Sigmund Freud ponía de manifiesto en el terreno de la filosofía la precaria y conflictiva situación en que se encuentra la mente humana, en la que el yo (razón, reflexión) se halla permanentemente acosado por las demandas imperiosas del *ello* (instintos, pasiones) y las imposiciones ineludibles de la realidad, y las exigencias morales excesivas del *superyó* (ideales, prohibiciones). La exploración del inconsciente y la interpretación de los sueños,²²⁵ como realizaciones encubiertas de deseos reprimidos, tendría claras repercusiones en el pensamiento del siglo XX y, en particular, en el campo artístico.

La primera tentativa pictórica afectada trataría de cambiar, no la manera en que se representan las cosas sino precisamente las formas mismas representadas, por cuanto éstas ya no se correspondían con objetos reales sino simplemente recreaban puras manchas sin evocación externa alguna. Poco después del fructífero encuentro con el compositor Arnold Schoenberg, Vasili Kandinsky alumbraba las primeras acuarelas abstractas, desprovistas de objetos, tema y título. En una carta fechada en 1911, Schoenberg decía a su amigo Kandinsky:

*Estoy seguro de que nuestro trabajo tiene mucho en común y, efectivamente, en los asuntos más importantes: en lo que usted llama "lógico" y yo llamo "la eliminación de la voluntad consciente en el arte". También concuerdo con lo que usted escribe acerca del elemento constructivo. Todo procedimiento formal que aspira a lograr efectos tradicionales no está completamente libre de motivaciones conscientes. ¡Pero el arte pertenece al inconsciente!*²²⁶

Pasada la guerra, fue el surrealismo la principal corriente ligada al subconsciente.

I.1.1.5. El ambiente cultural en Viena y Berlín.

El entorno geográfico en que se desenvuelve la actividad artística de Webern y Mies se centró principalmente en las capitales de los dos imperios centroeuropeos del momento. Por un lado la Viena de los Habsburgo, capital del Imperio Austrohúngaro, ciudad natal de Webern y alrededor de la cual se desarrolla la Segunda Escuela de Viena. Y por otro lado, Berlín, capital de Prusia y del Imperio Alemán de Guillermo III, adonde se traslada a trabajar el joven Mies en 1905 y en donde abrirá una oficina propia de arquitectura que mantendrá hasta 1938, año en que instala definitivamente en los Estados Unidos. En ambos imperios el idioma oficial era el alemán.



126

225 Con este título «La interpretación de los sueños» fue publicada en Viena y Leipzig en 1899.

226 HAHN-KOCH, J. (ed.) (1987): *Cartas, cuadros y documentos de un encuentro extraordinario: Arnold Schoenberg, Vasili Kandinsky*. Madrid: Alianza Música.



127

Fig. 127: Wilhelm Gause (1853-1916): Baile en el Ayuntamiento de Viena en presencia del alcalde, Karl Lueger (1904). *Kunsthistorisches Museum, Viena*.

227 Comienzo del artículo *Die potemkinsche Stadt*, publicado por Adolf Loos en octubre de 1898 en *Ver Sacrum*, la revista de la Secesión vienesa.

La leyenda de los «pueblos de Potemkin» data de finales del XVIII cuando, ante la visita a Crimea de la emperatriz Catalina II de Rusia, el mariscal Potemkin hizo levantar una serie de bastidores pintados para representar pueblos idílicos con el fin de encubrir la verdadera situación de penuria de la región y convencer de la buena dirección de las políticas adoptadas.

La crítica de Loos se dirige hacia las pretenciosas fachadas del Ringstrasse, erigidas por constructores especulativos para satisfacer la vanidad de los nuevos ricos, mostrando el aspecto de pomposos palacios renacentistas donde sólo existen apartamentos modernos, y exhibiendo ornamentaciones que imitan el estuco barroco o la piedra toscana cuando en realidad están hechas de cemento. [TIMMS, 1986, p. 118]

228 DUGAST [2001 (2003), p. 79] califica a Viena de «Commonwealth cultural».

229 KOKOSCHKA, O. (1986): *Ma vie*. París: PUF, p. 46.

230 SITTE, C. (1889): *Der Städte-Bau nach seinen künstlerischen Grund-Sätzen*. Viena. [Versión en español: *Construcción de ciudades según principios artísticos*. Barcelona: Canosa, 1926].

La Viena fin de siècle.

A pesar de su esencia básicamente conservadora, orgullosa de su pasado como cuna del clasicismo musical, la Viena de principios de siglo era un centro de intensa actividad artística y cultural, un verdadero hervidero intelectual en el que se engendraron la mayor parte de las corrientes del pensamiento europeo más radicales del momento. En ella se encontraban, entre otros, el científico Sigmund Freud, los filósofos Otto Weininger y Ludwig Wittgenstein, el economista Friedrich Hayek, los escritores Franz Kafka, Peter Altenberg, Karl Kraus, Robert Musil o Arthur Schnitzler, los poetas Georg Trakl, Stefan George o Rainer Maria Rilke, los pintores Gustav Klimt, Egon Schiele y Oskar Kokoschka, los arquitectos Otto Wagner, Joseph Maria Olbrich, Joseph Hoffmann y Adolf Loos, el urbanista Camillo Sitte, y los compositores Johann Strauss, Gustav Mahler, Anton Bruckner, Arnold Schoenberg, Alban Berg y Anton Webern.

Una ciudad que ofrecía una imagen culta y refinada tras la que se ocultaba un vacío de valores propio de la decadencia del Imperio de los Austrias, muy criticado por Loos:

¿Quién no conoce los pueblos de Potemkin, que ese audaz favorito de Catalina construyó en Ucrania? Pueblos de tela y cartón cuya misión consistía en convertir, a los ojos de su majestad la Emperatriz, un desierto en una floreciente comarca. Pero ¿el avisado ministro tuvo que construir una ciudad entera? ... La ciudad al estilo Potemkin de la que quiero hablar es nuestra amada Viena.²²⁷

Entre las razones que llevaron a Loos a concebir su ciudad como un teatro del engaño, Gravagnuolo [1998, p. 52] señala el trauma sufrido por los habitantes con la rápida transformación en metrópolis de las capitales europeas a finales del XIX. El carácter plurinacional del imperio de los Habsburgo,²²⁸ además, atraía hacia Viena a gentes de tradiciones culturales muy variadas, llegando a alcanzar una población de dos millones de habitantes. Oskar Kokoschka recordaba en sus memorias la amplia diversidad cultural del momento como un valor positivo:

Los alumnos de mi clase eran alpinos, húngaros, eslavos, judíos, triestinos y sudetes. Una verdadera reunión de pueblos. Y un profesor de cada dos procedía de otro país del que aportaba algo realmente original, un matiz propio en la voz, en el comportamiento o en la manera de pensar.²²⁹

Esta crisis de identidad no sería ajena a Alemania tras su reciente unificación.

A comienzos de siglo se debate en Viena sobre el **modelo de ciudad**. Camillo Sitte²³⁰ abogaba por la necesidad de incorporar el arte al urbanismo para paliar la incipiente monotonía de las ciudades modernas, cuyo diseño se basaba en un funcionalismo meramente tecnológico [KRUFF, 1990, p. 556].

Al estricto vacío entre bloques para circular, Sitte contraponía la experiencia histórica de la plaza, la vuelta a la calle viva, la integración de los edificios públicos y no su aislamiento, la espontaneidad de las agregaciones, en definitiva, se decantaba por un pintoresquismo urbano, como si la ciudad fuera producto de la naturaleza. Para Otto Wagner y Adolf Loos, en cambio, este estilo resultaba engañoso por ocultar la realidad social moderna tras la apariencia de una fachada preindustrial. A la preocupación de Sitte por la identificación del habitante al lugar de residencia se oponía el anonimato de la ciudad defendido por Wagner [JOHNSON, 1999, p. 15] quien, no obstante, seguía cimentando el diseño urbano sobre criterios visuales [WAGNER, 1993, pp. 73-74].

Uno de los fenómenos artísticos destacados a principios de siglo XX fue la **Secession**, agrupación de pintores, escultores y arquitectos, entre los que se encontraban Gustav Klimt, Josef Hoffmann, Joseph Maria Olbrich y Otto Wagner, que habían abandonado la «Asociación de Artistas de Austria», disconformes con el conservadurismo dominante de la Academia de Bellas Artes. El idealismo de los secesionistas quedó reflejado en la inscripción que reza bajo la cúpula del Pabellón (1897-1898) diseñado por Olbrich:

Der Zeit ihre Kunst, der Kunst ihre Freiheit («A cada tiempo su arte, a cada arte su libertad»).

En el seno de la Secession fue precisamente donde se gestó la iniciativa para la creación de la **Wiener Werkstätte**,²³¹ una empresa fundada en 1903 destinada a producir todo tipo de objetos de artes aplicadas desde el convencimiento heredado de Arts-&Crafts a través de Mckintosh de hacer de todo lo que rodea la vida humana una obra de arte: muebles, vajilla, moda... Los principales valedores de los diseños de la WW fueron el arquitecto Josef Hoffman y el pintor Koloman Moser. Con todo, su objetivo inicial de crear objetos refinados «para todos los públicos» no pudo soportar los elevados costes de producción, circunstancia que limitaba la demanda a la clientela más acomodada y que provocó su cierre definitivo en 1932. Muchos de los productos de la WW fueron expuestos en diferentes eventos organizados por el **Österreichischer Werkbund**, asociación paralela a la alemana que reunía a arquitectos, artistas, artesanos e industriales austríacos desde 1912 para velar por la calidad de la producción de las artes aplicadas.

Impresionado por la moderna cultura y la civilización angloamericanas que había conocido de primera mano, **Adolf Loos** daba en 1903 su personal visión crítica de la cultura del país -siguiendo los pasos de Karl Krauss con *Die Fackel*- a través de su revista *Das Andere* («Lo otro. Revista para la introducción de la cultura occidental en Austria»). En sus escritos y conferencias, Loos ponía en cuestión el ornamento superfluo, condenaba la estética falaz y denunciaba la doble moral en las costumbres, la indumentaria y los gustos de una sociedad decadente, cargando las tintas contra los



128 - 129

Figs. 128-129: La Secession fue una apuesta artística que compartieron Viena y Berlín, entre otras ciudades, a principios del XX.

231 Traducido literalmente al español. «Taller de Viena».



130 - 131

Fig. 130: Adolf Loos: frontispicio del primer número de la revista Das Andere (1903).

Fig. 131: Membrete de la Wiener Werkstätte, Viena (1914).

232 A pesar del salto de edad y de las trayectorias creativas diferentes, Haydn y Mozart mantenían una buena amistad personal.

233 Segunda o también Nueva o Moderna Escuela de Viena.

secesionistas y la *Wiener Werkstätte* por su idea totalizadora del arte, extendido a la artesanía y la producción industrial.

En el terreno musical, Viena gozaba de una gran tradición desde el acontecer del denominado *clasicismo musical*, que se desarrolló entre las últimas décadas del siglo XVIII y primeras del XIX. Aquel fructífero período contó con la genialidad de los grandes maestros del momento: Haydn, Mozart y Beethoven. Algunos musicólogos designan esta corriente como «Primera Escuela de Viena», no porque sus miembros estuvieran comprometidos en una iniciativa compartida,²³² sino más bien, mirada retrospectivamente desde otro momento dorado para la historia musical vienesa. Se trata de la -ahora sí denominada con acierto- «**Segunda Escuela de Viena**»²³³ (*Neue Wiener Schule*), grupo de compositores de vanguardia de la primera mitad del siglo XX, liderado por Arnold Schoenberg y sus dos discípulos predilectos: Berg y Webern. La «trinidad vienesa», comopopularmente es conocido el grupo, se encargaría precisamente de cuestionar las bases que habían gobernado la creación musical de los últimos siglos, comenzando nada menos que por sus cimientos más firmes: el sistema tonal. La labor de difusión de las enseñanzas de Schoenberg, tanto en el campo teórico como en el práctico, fue desempeñada por sus alumnos Alban Berg, Anton Webern, Erwin Stein y Egon Wellesz, a los que se les conoce como «los cuatro evangelistas».

Para principios del siglo XX la música se mantenía arraigada a la herencia romántica germana. En la escena musical vienesa resonaban los ecos de la conocida como «guerra de los románticos», que venía enfrentando desde mediados del XIX a dos bandos opuestos: los **wagnerianos**, que representaban el sector más progresista alrededor de Weimar, y los **brahmsianos** (o antiwagnerianos), rama más conservadora en torno a Berlín y Leipzig. Las discrepancias entre ambas posiciones se centraban, en primer lugar, en la estructura o forma musical que debía adoptar la composición: si los brahmsianos trataron de conservar las mismas formas recibidas del legado de Beethoven o Schumann, los wagnerianos eran partidarios de abrirse a nuevas posibilidades. La más significativa de ellas fue el poema sinfónico, género impulsado especialmente por Franz Liszt, que permite enlazar con la otra gran divergencia entre conservadores y progresistas: el debate entre música pura (o absoluta) y música programática. Los brahmsianos consideraban que la música no podía representar o sugerir nada más allá de sí misma, mientras que los wagnerianos en cambio asumían la capacidad de la música para evocar en el oyente imágenes, ideas o argumentos extramusicales a partir de un guión o programa. En esta disyuntiva se vieron implicados dos compositores vinculados a la ciudad de Viena: Anton Bruckner (1824- 1896) y Hugo Wolf (1860- 1903), ambos seguidores del bando wagneriano.

El sinfonismo que había caracterizado el repertorio de la primera escuela de Viena se había ido ampliando hasta adquirir unas dimensiones formales descomunales en las sinfonías de Gustav Ma-

hler²³⁴ y Richard Strauss. Ambos compositores fueron referentes básicos en la evolución de la música de Schoenberg y sus seguidores.

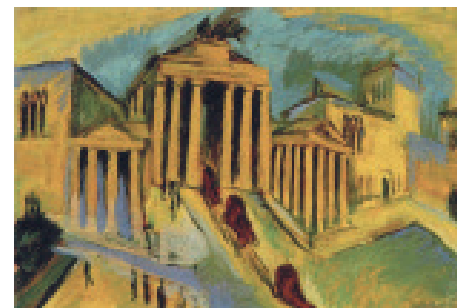
La **filosofía** es otra de las áreas significativas de la cultura vienesa en el cambio el siglo XX, en la que destaca el doctor Sigmund Freud, fundador del psicoanálisis y autor de numerosos ensayos sobre la sexualidad, el subconsciente o la teoría de los instintos.

A este ambiente cultural tan efervescente contribuyeron los tradicionales **café**s como lugares de tertulia adonde acudían artistas, intelectuales y políticos, locales y foráneos, a sumirse en aquella especial atmósfera que les inspiraba en sus nuevas ideas.²³⁵

La modernidad de Berlín.

La atmósfera más tradicional de Viena contrastaba con la modernidad de Berlín. La ciudad se había convertido en capital del Imperio Alemán en 1871 con la unificación promovida por Prusia. Desde entonces el país se beneficiaba de un período de estabilidad y crecimiento económico y demográfico que la condujeron a consolidarse como una de las primeras potencias europeas.²³⁶ El incremento de población provocó la proliferación de Mietskasernen, edificios de apartamentos de cinco plantas alrededor de un patio con un único acceso a la calle, abundantes sobre todo en los barrios obreros del norte de la ciudad. Frente a estas zonas de hacinamiento se encontraban los saludables entornos de los suburbios de clase media de Charlottenburg y Grunewald, que se extendían al oeste de Tiergarten. La capital militar y burocrática del XIX se había convertido en una metrópoli imperial o Weltstadt, que albergaba en su seno las tensiones y contradicciones de la vida moderna.²³⁷

El ambiente cultural se vio favorecido por esa coyuntura que propició un clima cosmopolita y vanguardista capaz de atraer a numerosos artistas del centro y norte de Europa, como Edvard Munch (1892), Arnold Schoenberg (1901-1903 y 1911-1915), Mies van der Rohe (1905-1938), Peter Behrens (1907-), Bertold Brecht (1920-1933), Hugo Häring (1921-), El Lissitzky (1921-1924), etc. Berlín se erigió en un centro intelectual de primera línea, a la altura de ciudades como París o Viena, y punto de convergencia como ésta entre el Este y el Oeste europeos.



132 - 133

Fig. 132: Ernest Kirchner: «La puerta de Brandenburgo» (1915). Colección privada.

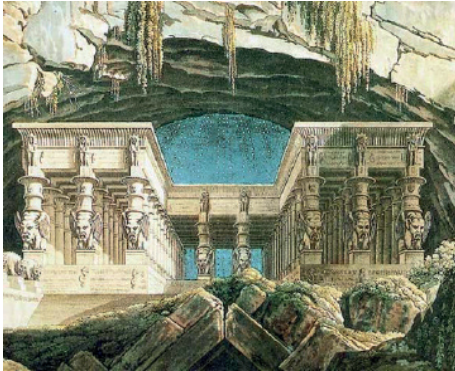
Fig. 133: Tarjeta postal que refleja el ambiente de la Friedrichstrasse de Berlín a comienzos del siglo XX.

234 La 8ª Sinfonía de Mahler es conocida como «Sinfonía de los Mil», por el enorme número de intérpretes participantes, entre instrumentistas y coristas.

235 Para ahondar en el conocimiento del ambiente vienes alrededor de 1900 ver: SCHORSKE, C. E. (2011): *La Viena de fin de Siglo*. Madrid: Siglo Veintiuno. MARCHAN FIZ, S. (2000): «La arquitectura, la pintura y las artes aplicadas en la Viena "fin de siglo": 1897- 1918», en *Las vanguardias en las artes y la arquitectura, 1900-1930*. Vol. 1. Madrid: Espasa Calpe.

236 Entre 1800 y 1900 la ciudad pasó de 170.000 habitantes a casi dos millones.

237 BEHR, S. (2000): «La modernidad y sus conflictos: Berlín», en *Expresionismo: Movimientos en el Arte Moderno* (Serie Tate Gallery). Londres: Encuentro, pp. 47-48.



134 - 135

Fig. 134: K. F. Schinkel: decorado (1816) para la representación de «La flauta mágica» de Mozart en la *Königliche Oper* de Berlín.

Fig. 135: Peter Behrens: fábrica de turbinas AEG en Berlín (1908).

En Berlín hubo también *Secession*, fundada incluso antes que en Viena, aunque menos conocida, con la participación de artistas como Vasili Kandinsky, Lyonel Feininger, Georg Kolbe, Edvard Munch o Emil Nolde. No obstante la corriente pictórica más representativa en el Berlín anterior a la Primera Guerra Mundial fue el expresionismo. Alrededor de 1910 y hasta su disolución en 1913, se trasladó a Berlín el grupo expresionista *Die Brücke* («El Puente»), que había sido fundado en Dresde en 1905 por cuatro estudiantes de arquitectura: Ernst Ludwig Kirchner, Fritz Bleyl, Erich Heckel y Karl Schmidt-Rottluff.

La ciudad acogía la principal herencia arquitectónica de K.F. Schinkel (1781-1841): la *Neue Wache* (1816-1818), el *Schauspielhaus* (1819-1821), el *Altes Museum* (1922-1928), la *Friedrichswerdersche Kirche* (1824-1831) y la *Bauakademie* (1832-1836). Uno de los principales admiradores del arquitecto romántico fue Peter Behrens, quien a principios de siglo dirigía la oficina más avanzada de la ciudad en el campo de la arquitectura y el diseño.

Berlín también estaba muy preparada para la música. En 1882 se fundó la Orquesta Filarmónica, y contaba a principios de siglo con dos óperas, la *Staatsoper Unter den Linden* y la *Kroll Opera*. Entre los compositores ligados a la ciudad de Berlín cabe destacar a Felix Mendelssohn, Ferruccio Busoni, Paul Hindemith, Kurt Weill...

I.1.2. La Europa de entreguerras.

I.1.2.1. La República de Weimar y el ascenso del nazismo.

Los catorce escasos años que separan la proclamación de la República de Weimar en 1919 y el triunfo de Hitler en las elecciones parlamentarias alemanas de marzo del 1933 -que no por casualidad coinciden con los años de existencia de la *Bauhaus*- son muy heterogéneos. Por eso conviene dividirlos en tres períodos.

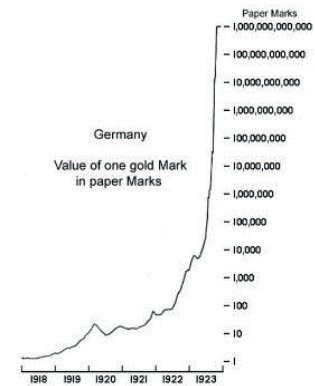
[1919-1923]: período de inestabilidad. La Primera Guerra Mundial concluyó con la derrota de los dos imperios centrales y la aceptación de las duras condiciones impuestas por parte de las potencias aliadas en el Tratado de Versalles de 1919. Considerada responsable junto con sus aliados del inicio de las hostilidades, Alemania vio reducido su territorio a favor de algunos países fronterizos, sufrió la pérdida de sus colonias en el continente africano y experimentó una importante limitación de su ejército, situación que provocaría un sentimiento de humillación entre la población germana que tendría consecuencias a largo plazo. Por su

parte, el imperio Austro-Húngaro quedó totalmente desmembrado en múltiples estados, uno de los cuales reunió los territorios de habla alemana bajo una nueva república parlamentaria conocida como Austria Germana. La prohibición de fusionarse con Alemania sería otra de las imposiciones de los aliados mal digeridas por los ciudadanos. Alemania fue obligada, además, a costear unas cuantiosas indemnizaciones que desencadenaron durante los años 1922 y 1923 una vertiginosa hiperinflación a la que puso fin el *Deutsche Reichbank* con la emisión de una nueva moneda, el *Rentenmark* («marco seguro»), en detrimento del devaluado *Papiermark*.

[1924-1929]: período de bonanza. La estabilización económica y monetaria, amparada desde el exterior por el Plan Dawes, permitió gozar a Alemania de un período de gran prosperidad, una época dorada, acompañada por un importante incremento de la producción industrial. Esta etapa expansiva propició un clima de euforia y plena confianza en el sistema capitalista. Los gobiernos de izquierdas fomentaron la construcción de viviendas y se interesaron por la investigación en materia de vivienda mínima.

[1929-1933]: período de crisis. Al final de la década, la situación política fue enrareciéndose paulatinamente, agravada por la muerte del ministro Gustav Stresemann, gran valedor del régimen de Weimar, y la llegada de la onda expansiva de la Gran Depresión de 1929, el crack acaecido en los Estados Unidos un fatídico «martes negro» que se fue propagando rápidamente a todas las economías nacionales. En esa coyuntura negativa, el descontento creciente entre los ciudadanos alemanes y el resentimiento por la humillación tras la contienda sería terreno abonado para el ascenso al gobierno del Partido Nacional Socialista Alemán de los Trabajadores en las elecciones parlamentarias de 1933.

Instalados en el poder (1933-1945), la ideología del partido nazi fue radicalizándose progresivamente, extendiendo sus tentáculos de control político hacia todos los sectores incluido el artístico y dando lugar al período más oscuro de la historia del siglo XX. Muchos ciudadanos fueron perseguidos o ignorados por motivos políticos, étnicos o religiosos. La ambición imperialista de Adolf Hitler condujo a la anexión de Austria al *III Reich* en 1938, y a la posterior implicación en un nuevo conflicto bélico mundial de proporciones inéditas, dando al traste con un período de gran riqueza cultural y artística.

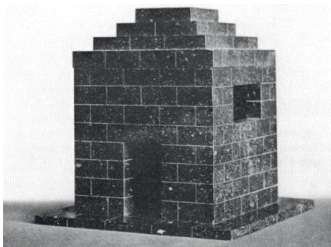


136

Fig. 136: Gráfica que muestra la evolución superinflacionista de la moneda alemana entre 1920 y 1923.



137



138

Fig. 137: Detalle de la chimenea de la casa de Margarethe Wittgenstein (1925-1928) en Viena.

Fig. 138: Adolf Loos: maqueta del mausoleo para Max Dvorak (1921).

238. Carnap es autor de la obra más representativa del positivismo lógico: *Logische Syntax der Sprache* («Sintaxis lógica del lenguaje», 1934).

239 Véase: ARENAS, L. (2008): *La casa como gesto: la arquitectura en Wittgenstein y en el Neopositivismo vienés*. Universidad de Zaragoza.

240 Véase: MEYER, H. (1928): «Bauen». *Bauhaus*, año II, nº 4. [Versión en español: HERU; MONTANER; OLIVERAS (1994): *Textos de arquitectura de la Modernidad*. Madrid: Nerea, 1994, pp. 261-263.

241 Entre otros: GALLARDO CABRERA, S. (2008): «La casa de la hermana de Wittgenstein». *Fedra, Revista de Estética y Teoría de las Artes*, nº 7, pp. 51-58. ARENAS, L.: *La casa como gesto: la arquitectura en Wittgenstein y en el Neopositivismo vienés*. Universidad de Zaragoza. < <http://unizar.es/seminario/archivos/luis-arenas-la-casa-como-gesto.pdf> >. [Consulta: 2 septiembre de 2015]

I.1.2.2. Corrientes de pensamiento.

En el período de entreguerras se desarrolló a partir de la fenomenología una filosofía que se cuestionaba en el hombre la relación entre el ser y el existir. Para el pensador **existencialista** Jean-Paul Sartre, *la existencia es anterior a la esencia*, lo que implica entender la vida humana como un «proyecto arrojado» al mundo, como un ser que nace bajo unas circunstancias que no puede elegir y que le condenan a labrarse a sí mismo el sentido de su existencia con absoluta libertad (Martin Heidegger).

Mientras tanto, la **antropología filosófica** a través de Max Scheler trataba de responder cuál es «El puesto del hombre en el cosmos» (1928) teniendo en cuenta la capacidad del ser humano, a diferencia del animal, de adoptar una distancia con su medio ambiente inmediato para abrirse al mundo más allá de su círculo de percepción.

Una de las corrientes de pensamiento propias del período de entreguerras fue el **Neopositivismo Lógico** o Empirismo Lógico bajo el impulso del denominado «Círculo de Viena», integrado por miembros como Rudolf Carnap (1891-1970),²³⁸ Otto Neurath (1882-1945) o el Ludwig Wittgenstein (1889-1951) del *Tractatus lógico-philosophicus* (1921). Su actitud filosófica parte del empirismo radical de Hume y del rechazo a la metafísica entendida como sistema de conocimientos más allá de la experiencia sensible. Sin embargo, el positivismo lógico hizo hincapié en la construcción de un lenguaje científico exacto, libre de las vaguedades y contradicciones del lenguaje natural.

Las ideas del Círculo de Viena influyeron de forma considerable en la arquitectura de la Bauhaus,²³⁹ especialmente a partir de 1928, cuando se hiciera cargo de la dirección el arquitecto Hannes Meyer, uno de los más acérrimos defensores en la institución docente de priorizar los aspectos científicos y funcionales en detrimento de los meramente formales y decorativos. Por entonces fueron invitados a la *Bauhaus* numerosos positivistas vieneses para impartir conferencias y participar en cursos y seminarios sobre una visión científica del mundo emparentada con la *Neue Sachlichkeit*.²⁴⁰ La influencia de Loos sobre Wittgenstein, arquitecto de la casa para su hermana, ha sido abordada en varios estudios recientes.²⁴¹ Para ARENAS [2008], el deseo de Loos de liberar la arquitectura de todo ornamento por innecesario discurre paralelo con el propósito del neopositivismo de purificar la filosofía de toda contaminación metafísica.

Dentro del mundo de la filosofía y la estética, **Theodor W. Adorno** (1903-1969) resulta una figura clave, dada su notable formación musical y su interés permanente por el mundo artístico desde la crítica. Tras sus primeros contactos con la música en el seno familiar, estudió composición musical en Viena con Alban Berg y piano con Steuermann. Poco después se sumó al incipiente dodecafonismo de Schoenberg como compositor y comenzó sus primeros trabajos de crítica musical. Adorno es el teórico de la autonomía del arte y el fundador de la moderna sociología de la música [VILAR, 1996, p. 208].

I.1.2.3. Arte y Arquitectura.

La realidad de la Gran Guerra desencadenó un ambiente propicio para una nueva reorientación cultural y artística, alejada de cualquier atisbo de contaminación romántica. El optimismo y la confianza en los avances científicos y técnicos fueron superados por la catástrofe bélica. Surge como consecuencia una estética moderna de lo negativo, enunciada con claridad por Theodor Adorno, que podría resumirse en los siguientes cuatro puntos [VILAR, 1996, p. 211]:

En primer lugar, la obra es lo contrario de la realidad, ilusión, ficción, irrealidad, apariencia (Schein): es «una cosa que niega el mundo de las cosas». Es apariencia, pero de «lo que no tiene apariencia».

En segundo lugar, el arte moderno auténtico es negativo en el sentido que habla de sufrimiento y produce displacer como la narrativa kafkiana o la música dodecafónica...

En tercer lugar, el arte auténtico niega las formas de percepción y comunicación tradicionales y habituales, frustra nuestras expectativas de comprensión en tanto que permanece como un enigma irresuelto que difiere su sentido último.

Por fin, la obra de arte, aun siendo un producto de la sociedad, es negativa para con la sociedad, a la que niega, denuncia y critica desde un punto de vista normativo inmanente. Ahí está su tensión interna, su negatividad dialéctica.

Esta visión negativa se refleja en el arte por medio de dos vías diferentes. Por un lado, mediante las armas de la ironía y la parodia del Dadá; por otra parte, a través de posiciones más pragmáticas como el objetivismo o el productivismo de corrientes como la Nueva Objetividad alemana o el Constructivismo ruso.

La vía de la ironía.

Dadá fue la primera y más radical corriente artística nacida como reacción a los horrores de la guerra. Originada en Zurich en 1916, pronto se extendió a otros núcleos artísticos como Berlín. El rechazo bélico se manifestó en una ruptura con el concepto estándar de arte, renunciando a la razón y a la lógica por una prioridad al sinsentido, la irracionalidad y la intuición. Característicos de esta corriente eran los *objet trouvée* o *ready-made* de Marcel Duchamp, y los ridiculizantes «mecanomorfos» de Francis Picabia.

Entre los artistas alemanes más interesados por el dadaísmo se encontraba el pintor Hans Richter (1888-1976), figura clave para contextualizar el giro experimentado por Mies a principios de los



Figs. 139-140-141-142-143-144: Durante el período de entreguerras la prensa conoció un gran esplendor, proliferando las revistas especializadas. De izquierda a derecha, algunas de las revistas de arquitectura de la época: CA, De Stijl, Frühlicht, L'Esprit Nouveau, G. Material zur elementaren Gestaltung y Die Form.



145

Fig. 145: Inauguración de la «Primera Feria Internacional Dadá», celebrada en la *Berlinische Galerie* de Berlín (1920). En la fotografía aparece Ludwig Mies de espaldas mirando hacia la foto de George Grosz.

años veinte. Precisamente en 1920 tuvo lugar, en la *Berlinische Galerie* la Primera Feria Internacional Dadá, a cuya inauguración asistió Ludwig Mies.

El **Surrealismo**, por su parte, trataría de desvelar y liberar el inconsciente como fuente de creación estética dejando de lado la racionalidad. Nacido como movimiento poético de la mano de André Breton, se extendería seguidamente a la pintura, la escultura y el cine. En el método paranoico-crítico ideado por Dalí, el genial pintor buscaba la manera sistemática de recrear imágenes surgidas de asociaciones e interpretaciones de fenómenos delirantes.

La vía de la objetividad.

La apuesta por la objetividad surge en los últimos años de la contienda, aunque se consolidaría algunos años más tarde entre los movimientos artísticos más importantes del período de entreguerras. Se trata de una actitud transversal frente al individualismo y sentimentalismo, con una renovada consideración hacia la claridad, objetividad y orden, como si tras el caótico fermento artístico de los primeros años del siglo se buscara una nueva consolidación [MORGAN, 1999, p. 174]. La «Nueva Objetividad» (*Neue Sachlichkeit*) se aleja del tumulto dadá, de los futuristas y expresionistas, para optar por un talante más frío, más exigente, más social y con un orden deliberado en todas las artes.

En el campo de la **música** fueron varios los detonantes que propiciaron el cambio. En Francia, el poliédrico creador Jean Cocteau manifestaba su apuesta por una “vuelta a la simplicidad”, por el resurgimiento de una nueva música más sencilla, antirromántica, más cercana al gran público e independiente de la influencia germánica. Una música basada en lo cotidiano, evitando cualquier sofisticación, intelectualismo o refinamiento: *pan musical es lo que queremos*, afirmaba. *La música no es siempre una góndola, o una carrera de caballos, o una cuerda floja. Es a veces también una simple silla.*²⁴² Una música no tan próxima a las salas de concierto como a la de los circos, el musichall, los cafés-concierto o el jazz [MORGAN 1999, p. 179]. *Una obra de arte debe satisfacer a todas las musas*. Para Cocteau, la personalización de esta filosofía recaía en Erik Satie, a quien valoraba, precisamente, por *ofrecer tan poco estímulo para la deificación*. A partir de estas convicciones, Cocteau devino en el principal impulsor del neoclasicismo musical francés desde el llamado grupo de *Les Six* («Los Seis»), formado por Louis Durey, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Francis Poulenc, Georges Auric y Germaine Tailleferre.

Fruto de la influencia hacia la objetividad, Igor Strawinsky experimentaba un primer gran giro en su trayectoria compositiva, con obras como *Pulcinella* (1920) y el «Octeto para instrumentos de viento» (1923), en las que se aprecia un tono de economía y limitación, sustituyendo la gran orquesta de

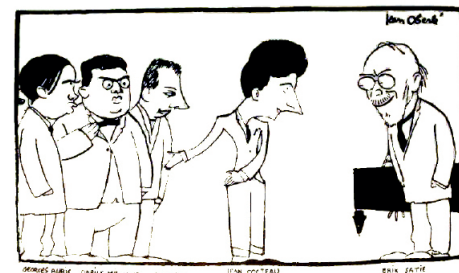
obras anteriores por pequeños conjuntos instrumentales, y una mirada retrospectiva hacia formas musicales del pasado.

Sin embargo, el acontecimiento musical más trascendente en estos años se plasmó en la publicación por parte de Arnold Schoenberg del «método de los doce sonidos sólo relacionados entre sí» o «método dodecafónico», proyecto que venía pergeñando ya desde los años de la guerra. Ante los duros altibajos experimentados por los miembros de la trinidad vienesa con su producción atonal libre, se requería de un método objetivo que ahuyentara la más mínima sospecha de arbitrariedad o relativismo. La opción de estructurar el devenir musical mediante series de notas previamente ordenadas suponía una novedad significativa en cuanto al modo de componer, pero al mismo tiempo, un encorsetamiento consciente de las posibilidades creativas del compositor.

Por su parte, la producción musical de Paul Hindemith a principios de los años veinte contrastaba con su anterior repertorio por una nueva postura antirromántica, receptiva a influencias del jazz y de la música popular. Influidor por el dramaturgo Bertolt Brecht, Hindemith defiende el concepto de **Gebrauchsmusik** («música utilitaria»), en la medida en que la responsabilidad social y el acercamiento hacia el gran público no podían ser despreciados, en oposición al concepto romántico de **Vortragsmusik** («arte por el arte»). Es por ello que algunas de sus obras muestran un lenguaje más simplificado para facilitar el acceso y comprensión a niños, estudiantes y aficionados. De esta manera, Hindemith adoptaba el papel de músico-artesano, análogo al que proponía Gropius en la *Bauhaus*.

Y surge en la República de Weimar un género efímero de ópera, la *Zeitoper* («ópera de actualidad»), que trata de aunar la nueva vocación popular de la música con la representación consciente de la propia época, incorporando citas a la moderna tecnología y a los ritmos populares, con frecuencia procedentes del jazz. Ernst Krenek, que había mantenido contactos con el grupo de «Los Seis», compone con *Jonny spielt auf* («Jonny empieza a tocar», 1926) una de esas obras escritas para el pueblo.

En las **artes plásticas** ocurre un fenómeno similar. Por entonces, Picasso retornaba de sus experimentos cubistas de mediados de los años diez a una figuración de gusto clasicista. Algunos movimientos claramente antirrománticos, como *De Stijl* en Holanda y el constructivismo en Rusia, trataban de alcanzar una orientación social y una simbiosis entre el arte y la máquina. En 1921 tiene lugar en Moscú la famosa exposición «5x5=25», en la que los cinco artistas de los trabajos mostrados presentan una renuncia oficial a la pintura de caballete por entender que ya estaba superada, reorientando su actividad artística hacia un productivismo aplicado a la fotografía, la escenografía o el diseño de moda.



146



147

Fig. 146: Viñeta de Jean Oberlé publicada el 1 de febrero de 1921.

Fig. 147: Ernst Krenek: portada de la partitura de la ópera *Jonny spielt auf* («Jonny empieza a tocar», Op. 25, 1926), publicada por la *Universal Edition*.

242 COCTEAU, J. (1918). *Le Coq et l'Arlequin: notes autour de la musique*. Paris: ed. De la Sirène.
En este influyente artículo el «Gallo» representa el espíritu francés y el «Arlequin», el eclecticismo internacional que debe ser combatido. [PAJARES AIDUNSO, 2010, p. 398].

La **Arquitectura** no fue ajena a la *Sachlichkeit* en estos años decisivos en los que cristaliza el Movimiento Moderno. Alemania, y especialmente Berlín, se convirtieron en el centro de la cultura arquitectónica, reuniendo a la mayoría de los arquitectos comprometidos con la modernidad.

Tras la paz de 1918, la demanda de vivienda se había incrementado en Alemania como consecuencia de la reconstrucción de las ciudades destruidas, la reinmigración desde territorios lejanos, la vuelta del ejército, el aumento del número de matrimonios y de divorcios... [VAN DER WOUDE, 1999, p. 8]. Pero además de la intensa demanda de vivienda, hubo otros factores que contribuyeron a la consolidación del Movimiento Moderno en el centro de Europa.²⁴³ En primer lugar, la importación a la industria alemana de los sistemas de producción en masa americanos (Frederick W. Taylor, Henry Ford), llevada a cabo gracias a la estandarización de piezas y medidas en base a unas reglas: las normas DIN (*Normenausschuss für Deutsche Industrie*, 1917).

En segundo lugar, fue decisivo el papel regulador en materia de construcción desempeñado por las administraciones públicas. Por un lado, desarrollaron un gran programa de viviendas que se prolongaría desde 1923 hasta la llegada de la depresión económica mundial en 1929. En Berlín, fue Martin Wagner (1885-1957) quien planificó la mayoría de las *siedlungen* a través de la sociedad de construcción Gehag, mientras que en Francfort se encargó Ernst May (1886-1970). Por otro lado, la Administración se interesó por la experimentación, la investigación de la producción, la planificación racional y la organización de empresas. La *Reichsforschungsgesellschaft für Wirtschaftlichkeit im Bau- und Wohnungswesen* («Sociedad de investigación del Reich para la economización en materia de construcción y vivienda», Berlín 1926-31) fue uno de los órganos de acción.

Finalmente, Van der Woude [1999] señala un tercer factor: la influencia de las artes plásticas. El contacto de los arquitectos con las distintas vanguardias –constructivistas, neoplasticistas, puristas, futuristas o dadaístas– había sido intenso en los últimos años. No cabe duda de que la avanzadilla teórica y de imágenes ofertada por las artes plásticas allanaría el camino hacia la asimilación de nuevas arquitecturas. En la mayoría de los casos, la búsqueda de un diseño abstracto objetivo e impersonal formaba el nexo de unión entre arquitectos y artistas, pendientes de una nueva realidad social en la que la individualidad quedaba difuminada por la priorización de lo colectivo.

La institucionalización por excelencia que mejor representó estos contactos fue la *Bauhaus*. La orientación del centro contribuyó al auge de la «Nueva Objetividad» cuando en 1923 experimentó un brusco viraje, dejando atrás la tendencia romántica expresionista de los primeros años veinte por la búsqueda de la síntesis de arte e industria de la segunda mitad de la década, influida por el neoplasticismo holandés y el suprematismo y constructivismo rusos.

243 VAN DER WOUDE, A. (1999): «La vivienda popular en el Movimiento Moderno». *Cuaderno de notas*, 7, dic-1999, p. 5.

A la labor docente de la *Bauhaus* se unió el papel divulgador de las exposiciones internacionales, dirigidas principalmente a mostrar los adelantos experimentados en materiales y técnicas del sector industrial. Destacan aquellas muestras dedicadas monográficamente a abordar los avances en vivienda moderna, como la de Stuttgart de 1927 o la de Viena de 1931. La «Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas» de París en 1925 merece comentario aparte, pues supuso un referente estético-decorativo opuesto a la desnudez loosiana de que hacía gala la arquitectura *sachlich*.

Al igual que había sucedido en la música con la «llamada al orden» de Cocteau,²⁴⁴ Le Corbusier promovió su particular **rappel à l'ordre** en el diseño desde las páginas de la revista *L'Esprit Nouveau*. Ambos llamamientos compartían la idea de que el período anterior a la guerra había estado definido por el caos, por la contaminación alemana de la cultura francesa y por una sensualidad decadente que debía ser sustituida por la pureza del racionalismo clásico [FOSTER, 2006, p. 165]. Si los miembros del grupo de «los seis» intentaron articular un «nuevo espíritu» para la música, Ozenfant y Jeanneret hicieron lo propio para las artes plásticas en su manifiesto purista *Après le cubisme* («Después del cubismo», 1918),²⁴⁵ y lo concretaron en el terreno de la arquitectura desde artículos como «Estética del ingeniero, Arquitectura», «Tres llamadas a los señores arquitectos», «Los trazados reguladores», «La lección de Roma», «Ojos que no ven...».²⁴⁶ Si la música francesa de *les Six* ha sido etiquetada como «neoclásica», no distan demasiado los pintores puristas cuando pedían a los artistas volver la atención hacia la sección áurea, la proporción, el orden, la geometría. Una llamada que reclamaba, como el dodecafonismo de Schoenberg, la necesidad de argumentos fundados.

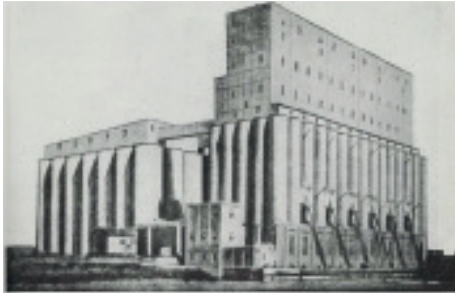
Otra acción relevante de este período de entreguerras, apadrinada por Le Corbusier, es la convocatoria de una serie de encuentros de arquitectura moderna, los **CIAM**, iniciados en La Sarraz (Suiza) en 1928, con el propósito de debatir y difundir internacionalmente las nuevas ideas del M. Moderno.

El americanismo [europeo].

Un aspecto que interesa destacar del período de entreguerras fue la penetración en Europa desde finales del XIX de una ola de americanismo. La opulencia de los Estados Unidos se reveló a los europeos como paradigma de las libertades y de bienestar, de manera que el estilo de vida americano fue calando entre los ciudadanos, seducidos por el atractivo de una sociedad de consumo impulsada por la publicidad y el crédito fácil. Paralelamente se extendieron en Europa los espectáculos de masas como el cabaret o el cine. Si el Nuevo Mundo había sido desde su colonización un reflejo de la cultura europea, en estos momentos se experimenta con más claridad que nunca una influencia de vuelta hacia el Viejo Continente.

²⁴⁴ Precisamente en 1926 Jean Cocteau publicó un recopilatorio de textos anteriores bajo este título: *Le Rappel à l'ordre: discipline et liberté*. París: Librairie Stock.

²⁴⁵ OZENFANT, A.; LE CORBUSIER (1994): *Acerca del Purismo, escritos 1918-1926*. Madrid: El Croquis.



148-149-150

Imágenes que reflejan algunas tendencias europeas del período de entreguerras:

Fig. 148: Americanismo: Paul Citroën: *Metrópolis*, 1923. *Prentenkabinet Universiteit*, Leyde, Holanda.

Fig. 149: Objetividad: George Grosz: Sin título, 1920. *Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen*, Dusseldorf.

Fig. 150: Maquinismo: Le Corbusier: «Silos para trigo en Estados Unidos», ilustración del libro «Hacia una arquitectura», p. 18.

²⁴⁶ LE CORBUSIER (1977); *Hacia una arquitectura*. Barcelona: Apóstrofe, 1998.

²⁴⁷ RATHENAU, W. (1912): *Berlins dritte Dimension* («Dimensión vertical de Berlín»), *Berliner Morgenpost*. Tomado del artículo: MARTÍNEZ MINDEGÜJA, F.: «Ludwig Mies van der Rohe y el Concurso de la Friedrichstrasse, Berlín». Universidad Politécnica de Cataluña. <<http://www.etsavega.net/dibex/MiesFriedrichstrasse.htm>>. [Consulta: 2 agosto 2014].

En el marco de la **arquitectura**, uno de los primeros instigadores de la veneración por la cultura norteamericana fue Adolf Loos quien, después de permanecer en los Estados Unidos por un período de tres años, publicó varios artículos y conferencias alabando la cultura anglosajona. El polémico arquitecto vienés llegó incluso a fundar una revista, *Das Andere* («Lo Otro»), para difundir la cultura norteamericana en Austria.

Una de las consecuencias del americanismo fue la mitificación del rascacielos como símbolo del progreso cultural y el desarrollo económico y paradigma de la sociedad moderna de su tiempo. La ciudad de Nueva York y su *skyline* iba a representar como ninguna otra un punto de referencia para la nueva arquitectura europea:

*Nada tan impresionante como la ciudad de Nueva York ha sido creado desde la Edad Media... Por primera vez, la creación de estas fachadas que se levantan para agredir al cielo manifiesta el nacimiento de una nueva idea constructiva en arquitectura.*²⁴⁷

La convocatoria de los concursos para el edificio en altura de la *Friedrichstrasse* en Berlín²⁴⁸ –el primer rascacielos de toda Alemania–, y para la sede del *Chicago Tribune*, y su extraordinaria acogida entre los arquitectos europeos, constituye un claro reflejo de esta fascinación; como lo fue el éxito de ventas del libro *Amerika, Bilderbuch eines Architekten* (1925), que recogía una colección de fotografías tomadas por Erich Mendelsohn en su viaje a los Estados Unidos un año antes, con la que pretendía mostrar la nueva visión de la ciudad contemporánea como anticipo de la evolución de los fenómenos urbanos europeos.^{249,250}

Otras edificaciones que interesan a los arquitectos europeos en las primeras décadas del siglo son los grandes silos norteamericanos para almacenamiento de grano, calificados por Le Corbusier como *magníficas primicias del tiempo nuevo*. La fascinación por estas construcciones se asocia, en este caso, a la simplicidad formal nacida del cálculo ingenieril y no contaminada por la tradición estética beauxartiana.

En el campo de la **música**, la influencia americana se dejó sentir en Europa a través de ritmos autóctonos como el *ragtime*, el *jazz*, el *blues* o el tango y la habanera, acogidos con entusiasmo por los músicos franceses –Erik Satie, Darius Milhaud, Arthur Honegger, Maurice Ravel– y otros grandes compositores como Igor Strawinsky o Paul Hindemith. Las primeras óperas alemanas con influencia jazzística fueron *Johnny spielt auf* (1927) de Ernst Krenek, y *Die Dreigroschenoper* (1928), de Bertolt Brecht y Kurt Weil. Entre las figuras más influyentes en Europa procedentes del Nuevo Continente se encuentran George Gerswin, con el jazz sinfónico, y Astor Piazzola, en el género del tango.

Con la llegada de numerosos intelectuales y artistas huidos de la barbarie nazi, Estados Unidos se convirtió desde los años treinta en un importante centro cultural que permitiría retomar algunas de las iniciativas truncadas por el enrarecimiento del clima político reinante en Europa. Una de ellas fue la fundación en Chicago de la *New Bauhaus* (1937) por uno de los profesores emigrados procedentes de la exitosa institución germana, László Moholy-Nagy, siguiendo el modelo desarrollado por Gropius en Weimar y Dessau. En el ámbito musical, recalaron en el continente americano los compositores Arnold Schoenberg, Alexander von Zemlinsky, Paul Hindemith, Ernst Krenek, Kurt Weill y Stefan Wolpe, entre otros.

La metáfora mecanicista.

Aunque es a principios del siglo XX cuando aparece la conciencia artística hacia la máquina impulsada por los futuristas, no va a ser hasta después de la guerra cuando las alusiones mecanicistas en la producción artística se vuelvan más visibles. La fascinación por el artificio parte, en un principio, de la complacencia ante la constatación del dominio técnico del hombre sobre la naturaleza, fruto del optimismo generado por los avances científicos y técnicos del momento. En ese sentido, el ingenio adquiere un valor referencial comparable al papel jugado por la naturaleza en la mentalidad del siglo XVIII. Pero para Subirats [1989, p. 57] la estética maquinista contiene, no sólo una componente técnica, sino también una importante dimensión social, que nace en la posguerra, y que está basada en la confianza depositada en la máquina por su capacidad de igualar las clases sociales y de liberar al hombre de las pesadas fatigas que implica su supervivencia.

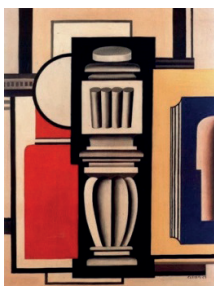
Fueron varios los artistas que otorgaron a la máquina un papel demiúrgico o mesiánico. Entre los arquitectos, Erich Mendelsohn proclamaba la máquina como *fuerza histórica objetiva que entraña en su interior un principio organizador llamado a otorgar una nueva armonía a la cultura moderna*.²⁵¹ Para Le Corbusier, la admiración por el trabajo de los ingenieros se había de concretar en una búsqueda razonada de la función, y en una exhibición de la máquina como símbolo de los *tiempos modernos*,²⁵² mediante un diseño que pretendía evocar la imagen de los fabulosos artificios móviles: paquebotes, aeroplanos y automóviles. Paralelamente, Moissei Ginzburg calificaba la máquina como maestra de la nueva vida e inspiradora de la belleza. En su libro «Estilo y época» (1924) defendía la estética corbusierana mediante la utilización de materiales vistos, la visibilización de las fuerzas dinámico-constructivas y la composición asimétrica como expresión dinámica del presente.

Uno de los artistas más implicados en la iconografía de la máquina fue el pintor francés Fernand Léger.²⁵³ En sus trabajos no suelen faltar referencias a artefactos ni a figuras humanas mecanizadas,

248 En el *Berliner Börsen-Courier* del 12 de marzo de 1922, Roth escribía: "Rascacielos" no es un término técnico, sino un término popular que designa aquellos edificios enormes que se ven en las fotografías de las calles de Nueva York. Es un término romántico y gráfico. Citado por: GASTÓN [2012, p. 66].

249 STAWAGNA, M. (2015): «Imagen y espacio en la ciudad moderna. Amerika: Bilderbuch eines Architekten de Erich Mendelsohn». *Infolio* nº 3, p. 1.

250 Años más tarde Le Corbusier expresaba su fascinación por la joven nación estadounidense en *Quand les Cathédrales étaient blanches* (1937).



151-152



Fig. 151: Fernand Léger: *El balaestre* (1925). MoMA, NY.

Fig. 152: Fernand Léger: puesta en escena para el ballet *La Création du Monde* (1922), con música de Darius Milhaud. MoMA, NY.

251 MENDELSON, E. (1961): *Briefe eines Architekten*. Munich. Cita en: SUBRAIS [1989, p. 56].

252 Es el título de la famosa película dirigida y protagonizada por Charles Chaplin en 1936, sátira de la sobrevaloración de la máquina y las consecuencias de la producción en cadena.

253 Conferencia titulada *L'Esthétique de la machine: l'objet fabriqué, l'artisan et l'artiste*, impartida en París en 1923, y publicada ese mismo año en la revista berlinesa *Der Querschnitt*.

254 Fue el marchante Daniel-Henry Kahnweiler quien reunió en su galería obras de los principales pintores cubistas.

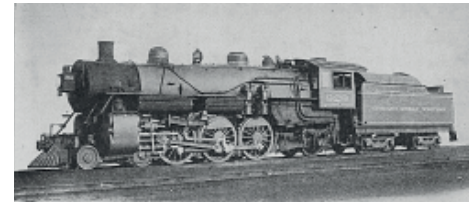
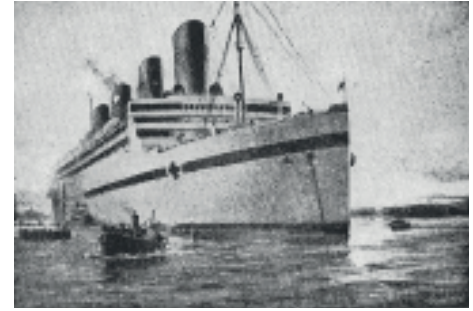
255 En 1925, Léger realiza en el Pabellón del *L'Esprit Nouveau* de la Exposición Internacional de Artes Decorativas de París algunas pinturas murales abstractas de una severa ortogonalidad.

reducidas a combinados de tubos y conos. Léger mantuvo contactos transversales con artistas relevantes del momento: compartió exposición con Picasso;²⁵⁴ colaboró con Le Corbusier en la revista y el pabellón de *L'Esprit Nouveau*;²⁵⁵ desarrolló el diseño y vestuario para la première del ballet *La Création du Monde* (1923), con música de Darius Milhaud; y un año después creó la primera película experimental sin guión, *Le Ballet Mécanique*, con fotografía de Man Ray y Dudley Murphy, y música del americano George Antheil.

La máquina como metáfora de la nueva época se dejó sentir también en la música. Si la *Unité d'habitation* alude formalmente al transatlántico -volumen lineal, cubierta transitable, chimeneas, barandillas de barco...- el movimiento sinfónico *Pacific 231* (1923) de Arthur Honegger se inspiraba directamente en los sonidos del desplazamiento de una locomotora de vapor homónima -motivos repetitivos y cíclicos, crescendos progresivos...-.

Básicamente la influencia del maquinismo en la música se manifiesta en dos importantes novedades. La primera atiende a la incorporación del ruido como material sonoro en la composición, un ruido que aporta significados en positivo por su procedencia precisamente de la máquina: modernidad, espíritu de la época, progreso.. Edgard Varèse, por ejemplo, utiliza dos sirenas en la obra *Amérique* (1918-1921); el citado George Antheil incluye motores de avión en su *Ballet mécanique*; el compositor soviético Aleksandr Molósov incorpora una plancha de acero percutida en «La Fundación de Acero» (1926-1927); mientras que Erik Satie incorpora en *Parade* (1916-1917) un fondo musical con sonidos procedentes de máquinas de escribir, sirenas, aeroplanos y dínamos. El ruido suele estar combinado con patrones rítmicos fijos (*ostinati*), en alusión a los ciclos repetitivos del funcionamiento fabril.

La segunda novedad es consecuencia de la primera. La fascinación por la máquina y la tecnología ligada a ella permitieron la ideación de nuevos artificios generadores de sonidos y ruidos, tales como el *intonarumori* (1913) y el *rumorarmorio* (1924) de Luigi Russolo, el *theremin* (1928) de Léon Theremin, o el *rhythmicon* (1931) de Henry Cowell, instrumentos que por su particular sonoridad contribuyen a enriquecer la paleta tímbrica de la nueva música.



153-154



155-156

Fig. 153: Fotografía del transatlántico *Aquitaine*, de la compañía Cunard line, publicada por Le Corbusier en «Hacia una arquitectura».

Fig. 154: Fotografía de una locomotora de vapor modelo *Pacific 231*, ingenio en que se inspiró Arthur Honegger para su movimiento sinfónico homónimo.

Fig. 155: Luigi Russolo (1885-1947) al control de un *rumorarmonio*.

Fig. 156: Léon Theremin (1896-1993) con su particular invento electrónico.

1.1.2.4. Berlín: los locos años veinte.

Después de la Primera Guerra Mundial Berlín continuó siendo un importante centro político y cultural. Con la Ley del Gran Berlín (*Gross-Berlin*, 1920), la ciudad se convirtió en una extensa área metropolitana que absorbía todos los barrios y poblaciones periféricas.



El ambiente berlinés era el de una capital en la que convivían el lujo, el vicio y la diversión, en parte desencadenados por las libertades que trajo consigo la joven democracia. El escritor Stefan Zweig lo describía así:

Berlín se convirtió en la Babel del mundo. Proliferaban los bares, parques de diversiones y pubs (...). Fue un verdadero gran sabbath, que convirtió en perversión su vehemencia y amor por el sistema. Entre el colapso general de los valores, una clase de demencia prendió precisamente en los círculos de clase media que hasta el momento eran inquebrantables en el orden y la disciplina. En medio de esta ruptura, el cabaret, visto antes como la obsesión de cierto tipo de liberación individual, se convirtió en anzuelo para la audiencia burguesa y bohemia.



157-158

Fig. 157: Tamaño relativo de la ciudad de Berlín y de Gran Berlín, después de la ley de 1920.

Fig. 158: Cartel de publicidad de un cabaret berlinés.

256 «Ein neues Künstlerisches Programm». *Die Bauwelt*, 26-12-1918. Tomado de: HEREU; MONTANER; OLIVERAS [1994, pp. 170-171].

El *Romanisches Café* se consolidó como punto de encuentro preferido por los artistas, mientras que, con su aparición en 1926, la americana Josephine Baker introducía exitosamente el charleston en Alemania. También fueron muy populares en el Berlín de los años veinte el jazz y el swing. En 1928 se representó por primera vez en la ciudad *Die Dreigroschenoper* («Ópera de los tres centavos»), con música de Kurt Weill sobre libreto de Bertold Brecht, una obra que retrataba el ambiente callejero y bohemio de Berlín.

Al calor de la revolución alemana, se fundaron allí diversos grupos de artistas, entre ellos, el *Arbeitsrat für Kunst* («Consejo de trabajadores para el arte» (1918), el *Novembergruppe* («Grupo de Noviembre», 1918) o *Die Gläserne Kette* («La Cadena de Cristal», 1919). La intención de estas iniciativas consistía en renovar de forma radical la arquitectura insistiendo especialmente en los aspectos sociales y urbanísticos, así como en la investigación en los nuevos materiales y técnicas de construcción.

El *Arbeitsrat für Kunst* fue creado por artistas de vanguardia en 1918 siguiendo el tipo de organización en *Soviets* o «Consejos de Trabajadores». Tenía más aspiraciones políticas que artísticas y mostraba un carácter utópico y revolucionario, preconizando una visión del mundo de rasgos expresionistas. Sus principios programáticos eran:

Arte y pueblo deben constituir una unidad;

El arte debe dejar de ser el goce de unos pocos para convertirse en alegría y vida de las masas;

*La unión de las artes bajo las alas de una gran arquitectura constituye nuestro objetivo.*²⁵⁶

Estuvo integrado, entre otros, por Walter Gropius, Cesar Klein, Adolf Behne, Otto Bartning, Ludwig Hilberseimer, Georg Kolbe y los hermanos Bruno y Max Taut, y acogió en su seno a numerosos pintores provenientes del grupo *Die Brücke*. En 1919, el AfK organizó la denominada Exposición «Arquitectos desconocidos» dirigida por Gropius en la que fue rechazado el trabajo de Mies para los Kröller-Müller.

Por su parte, el **Novembergruppe** debía su nombre al mes en que se inició la revolución alemana de 1918 que condujo a la constitución de la República de Weimar. Lo formaron artistas unidos por un mismo espíritu creativo y unos mismos valores socialistas, más que por sus estilos o disciplinas. Entre los miembros se encontraban pintores, arquitectos, compositores, dramaturgos.²⁵⁷ Aunque no se tiene ninguna constancia de la hipotética vinculación de Webern con el *Novembergruppe*, sí lo estuvo Alban Berg,²⁵⁸ y también Ludwig Mies van der Rohe, quien precisamente desempeñó el cargo de director de la sección de arquitectura entre 1922 y 1925. El espíritu de renovación fue compartido, por tanto, por arquitectos y compositores.

Die Gläserne Kette («La cadena de cristal») fue un grupo expresionista activo entre 1919 y 1920, formado principalmente por arquitectos: Bruno Taut –que lideraba el grupo–, Max Taut, Hermann Finsterlin, Walter Gropius, los hermanos Hans y Vasili Luckhardt, y Hans Scharoun. Sus miembros, en su mayoría asentados en Berlín, intercambiaban por correspondencia escritos y dibujos que posteriormente se publicaron en la revista *Frühlicht*.

Estos grupos marcaron el acontecer artístico y arquitectónico del Berlín de los años críticos de postguerra, al menos hasta 1921. Sin embargo, la ansiada renovación radical de la sociedad se vio frustrada en la medida en que la revolución alemana quedó frenada por diversas reformas democrático-burguesas y por los asesinatos de miembros dirigentes comunistas, lo que suponía para los artistas expresionistas el fin de la utópica esperanza de alcanzar un orden social más justo y una comunidad de hombres libres [GARCÍA ROIG, 2004, p. 20-21].

En los años siguientes fue otro colectivo quien lideró la arquitectura berlinesa de vanguardia: nos referimos al grupo **Der Ring**.²⁵⁹ Lo componían un número reducido de arquitectos que buscaban nuevas formas de construir, superando la arquitectura historicista. A diferencia de los grupos anteriores, no tenían ninguna organización ni fondo ideológico. La mayoría de sus miembros –Hugo Häring, Mies van der Rohe, Peter Behrens, Erich Mendelshon, Hans Poelzig, Bruno y Max Taut, Otto Bartning, Ludwig Hilberseimer, Hans Scharoun, Hans y Vasili Luckhardt, Walter Gropius y Adolf Meyer–, participaría con sus proyectos en la *Weissenhofsiedlung* de Stuttgart.



159 -160 - 161

Fig. 159: Viñeta en el programa del *Arbeitsrat für Kunst*, Berlín 1919.

Fig. 160: Presentación de la Exposición «Arquitectos desconocidos», celebrada en Berlín en abril de 1919.

Fig. 161: *Berlin - Die Sinfonie der Großstadt* («Berlín, sinfonía de una gran ciudad»), fotograma de la película muda dirigida por Walthar Ruttmann en 1927.

²⁵⁷ Entre los miembros pintores se encontraban Vasili Kandinsky, Paul Klee, Lyonel Feininger; arquitectos: Erich Mendelsohn, Hans Poelzig, Ludwig Hilberseimer, Hugo Häring, Bruno Taut, Walter Gropius; compositores: Paul Hindemith, Kurt Weill o George Antheil; dramaturgos: Bertolt Brecht. El *Novembergruppe* se disolvió con la llegada del nazismo.

²⁵⁸ Otros músicos ligados al *Novembergruppe* fueron Hanns Eisler, Philipp Jarnach, Bernhard Klein, Hermann Scherchen, Kurt Weill, Heinz Tiessen, Stefan Wolpe...

²⁵⁹ Literalmente, «El Anillo». Constituido oficialmente en 1926 tuvo que disolverse en 1933.

Incluso la carismática **Bauhaus**²⁶⁰ tuvo una breve y tortuosa etapa de acomodo en la capital alemana. Había sido fundada por Gropius en Weimar en 1919, en el seno de la política llevada a cabo por las autoridades germanas para el control de las artes aplicadas. Después de innumerables dificultades financieras la institución fue trasladada desde Dessau hasta Berlín, bajo la dirección de Mies van der Rohe (1932). Sin embargo, los restos de esta prodigiosa escuela, ahora con carácter privado, instalados precariamente en el interior de una antigua factoría de teléfonos, no pudieron sobrevivir más de un año debido al cese definitivo del patrocinio estatal controlado ya por los nazis [SCHULZE, 1986, p. 182].

En definitiva, con respecto a la arquitectura, *ninguna otra ciudad podía jactarse, como Berlín en esa época, de contar con más arquitectos modernos de talento reconocible* [BANHAM, 1985, p. 278].

Por otra parte, Berlín fue durante este período un importante foco del movimiento **Dadá**. A diferencia de Zürich, el Club Dadá berlinés tenía un carácter más político (*El dadá es política*),²⁶¹ mostrando a través de numerosos e incendiarios manifiestos un talante especialmente combativo contra la guerra, el gobierno de Weimar y la burguesía conservadora. El grupo, liderado por Richard Huelsenbeck, Raoul Hausmann y George Grosz, amplió el lenguaje plástico dadaísta con la introducción de las técnicas del fotomontaje y el *collage*. Ambas serían utilizadas poco después por Mies en sus proyectos de concurso.

I.1.2.5. La Viena «roja» de entreguerras.

Tras la derrota del imperio austro-húngaro en la Primera Guerra Mundial, el tratado de Saint-Germain suponía la caída de los Habsburgo y la desmembración del imperio, dando lugar a nuevos estados, como Checoslovaquia y Yugoslavia. La República de Austria quedaba limitada a las principales zonas de habla alemán del antiguo imperio. Los intentos de anexionarse a Alemania para formar un gran estado germánico fueron infructuosos por la negativa de las principales potencias europeas. El régimen republicano se prolongó hasta 1938, año en que fue anexionada a la Alemania de Hitler.

Con el advenimiento de la república, Viena quedaba como capital de un pequeño estado, teniendo que sufrir un importante retroceso demográfico, económico y político. Desde 1919 hasta la dictadura de 1934 la ciudad recibió el sobrenombre de «Viena la Roja», por estar gobernada por una coalición de izquierdas.

²⁶⁰ Literalmente, «Casa de la construcción».

²⁶¹ Mensaje lanzado en la Primera Feria Internacional Dadá, celebrada en Berlín en 1920.

Al igual que en otras ciudades alemanas, el Ayuntamiento vienés promovió su particular política habitacional ante la acuciante necesidad de viviendas. Las sucesivas campañas se enfocaron hacia la construcción de edificios de apartamentos de 5 a 6 plantas en torno a un patio de manzana, las **Wiener Höfe**, una tipología más densa si la comparamos con las *siedlungen* alemanas. Los complejos más grandes estaban dotados con servicios generales como tiendas, lavanderías o jardines de infancia. Sin embargo, pese a la importante aportación al desarrollo de la vivienda social, la iniciativa no estuvo acompañada por una modernización en el diseño, basado todavía en conceptos urbanísticos barrocos, con predominio de la axialidad, simetría, etc. [VAN DER WOUDE, 1999, pp. 26-27].

Los intentos en Viena por adoptar la *Neues Bauen* llegarían de forma aislada con algunas villas de Loos y Josef Frank, y con la construcción de un barrio piloto en el extrarradio de Viena en 1932, siguiendo el ejemplo de la *Weissenhof* de Stuttgart. Promovida por el **Österreichischer Werkbund**, el alcance de la actuación fue más modesto y los resultados menos sorprendentes que el modelo alemán, si bien contó con participantes de lujo como Richard Neutra, Hugo Häring, Gerrit Rietveld, Adolf Loos y Josef Hoffmann. En cualquier caso, la iniciativa no representaría a la postre más que un espejismo, pues con la toma del poder de los fascistas austríacos se abandonó completamente la política de construcción social de viviendas.

Durante estos años, no obstante, prosiguió una intensa actividad intelectual. Destaca la figura del filósofo **Ludwig Wittgenstein**, quien, partiendo del atomismo lógico de Bertrand Russell reorientó su pensamiento hacia la filosofía analítica. A partir de 1922 se formó el grupo neopositivista de científicos y filósofos conocido como «Círculo de Viena» (*Wiener Kreis*). Desde una concepción científica del mundo, los positivistas mostraban su consideración de la lógica del lenguaje como objeto exclusivo de la actividad filosófica.

En el **contexto musical**, la receptividad de la Viena de entreguerras sería sin duda diferente al de aquella donde los compositores de la Segunda Escuela de Viena habían llevado a cabo su revolución atonal. El acontecimiento disciplinar más trascendente fue la publicación del método de composición con doce sonidos (dodecafónico), ideado casi simultáneamente aunque con diferencias por dos músicos vieneses, Arnold Schoenberg y Josef Matthias Hauer, y adoptado de inmediato por los discípulos más afines al primero: Alban Berg y Anton Webern.



162 - 163

Fig. 162: Karl Marx Hof, diseñada por Karl Ehn y construida en Viena entre 1927 y 1930.

Fig. 163: Paul Engelmann y Ludwig Wittgenstein: casa de Margarethe Wittgenstein, Viena (1925-1928).

I.1.2.6. Incomprensión y fanatismo: la persecución Nazi.



164

Fig. 164: Iwao Yamawaki: *El fin de la Bauhaus de Dessau* (1932). Fotomontaje.

262 *Entartete Kunst*. Se trata de una exposición de obras de arte organizada por los nazis en 1937 en Munich, con la intención de ridiculizarlas y poner a la opinión pública en su contra.

263 Cesare Lombroso (1835-1909): médico y criminólogo italiano.

264 Max Nordau (1849-1923): médico y sociólogo húngaro.

265 Ver: DELGADO GARCÍA, F. (2010): «Componer bajo el Tercer Reich». Ciclo de miércoles, enero-febrero 2010. Madrid: Fundación Juan March, p. 46.

266 FOSTER, H. (2008): *Dioses prostéticos*. Madrid: Akal, pp. 90-91.

267 DELGADO (2010): *Op. cit.*, p. 46.

A medida que el NSDAP (*Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei*) se hizo con el poder político en Alemania, el aparato del partido fue imponiendo un sistema de control totalitario (*Gleichschaltung*) en base a una doctrina única, eliminando cualquier atisbo de individualismo. Las manifestaciones artísticas de vanguardia –entre ellas el Expresionismo–, fueron criticadas por subversivas («bolchevismo cultural»), inmorales («arte degenerado»)²⁶² y decadentes (inferioridad artística), en aras de enaltecer un arte heroico alemán al servicio del partido. Como consecuencia de ello, los trabajos de cuantiosos compositores fueron prohibidos o destruidos, al tiempo que muchos arquitectos quedaron ignorados sin encargos.

Las ideas sobre la degeneración artística tenían su origen en la antropología criminal positivista desarrollada a finales del XIX por Cesare Lombroso.²⁶³ El psiquiatra italiano creyó descubrir características físicas anormales –asimetrías craneales, determinadas formas de arcos superciliares, de mandíbulas...– en los individuos con tendencias delictivas y en los dementes por igual. Esta degeneración, producto de una supuesta regresión genética mórbida, era la consecuencia física del deterioro moral del delincuente.

Uno de sus discípulos, Max Nordau,²⁶⁴ adaptó estos principios teóricos al mundo cultural en su libro *Entartung* («Degeneración», 1893). Para Nordau, ciertas manifestaciones artísticas modernas, en especial, del arte y la literatura simbolistas, tenían una base patológica –decadencia, histeria, neurastenia– y eran síntoma de la degradación espiritual de sus creadores.²⁶⁵ El libro alcanzó una amplia circulación y el término «degeneración» se instaló en la Europa finisecular asociado a lo primitivo, lo homosexual, lo delictivo o lo judío.²⁶⁶ En ese contexto hay que entender de texto de Loos «Ornamento y Delito» (1908).

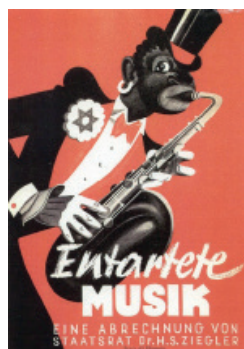
Años más tarde, la idea de degeneración en las artes fue adoptada por los teóricos nazis hasta el punto de convertirla en argumento central de sus reflexiones artísticas. La vaga definición del concepto permitió que fuese utilizado indiscriminadamente por los críticos cercanos al régimen.²⁶⁷

En el terreno musical fue calificada de degenerada toda la música atonal, la opereta, el jazz y ciertas versiones del neoclasicismo. En cuanto a la arquitectura, fue repudiada por cosmopolita y degenerada la arquitectura moderna. Con independencia de la disciplina artística y el estilo con que se expresara fue también condenada toda producción proveniente de autores judíos. Para escarnio público de los «degenerados» se organizaron varias exposiciones con obras «condenadas» en las que la propaganda a través de la mofa era el principal objetivo.

A modo de ejemplo recurrimos a una cita. En la muestra *Entarte Musik* celebrada en Düsseldorf en 1938, el comisario declaró que la música atonal del judío Schoenberg negaba *el elemento indudablemente germánico que es la tríada, y en términos más generales, las leyes fundamentales del sonido*.²⁶⁸ Y es que las preferencias del Reich hacia una música genuinamente alemana se identificaron con la obra de los grandes compositores teutones como Bach, Beethoven o Wagner, no contaminados por contactos judíos. Por lo que respecta a Webern, sólo fueron autorizadas las interpretaciones de sus obras tonales.

Esta situación forzó la salida de Europa de una importante lista de artistas, unos judíos, otros de izquierdas, que habían tenido protagonismo en el período de entreguerras, en el primer caso por haber sido amenazados directamente por el régimen, en el segundo por las condiciones de penuria económica a que se veía abocado su futuro inmediato. Nombres como Arnold Schoenberg, Igor Strawinsky, Alexander von Zemlinsky, Paul Hindemith, Ernst Krenek, Heinrich Jalowetz, Paul Klee, Erich Mendelsohn, Walter Gropius, Hannes Meyer, Marcel Breuer, Martin Wagner, Bruno Taut, László Moholy Nagy, o el propio Mies van der Rohe optaron por el exilio. Otros, como Webern, trataron de sobrevivir sin abandonar el país, sometidos a las duras condiciones de una exclusión interior.

Ciertamente, la Arquitectura y la Música fueron las dos obsesiones artísticas de Hitler, sobre cuyos pilares el Reich erigió su propia estética.²⁶⁹ Entre los que permanecieron fieles al régimen, muchos creadores fueron objeto de tributo oficial al ser incluidos en la famosa lista *Gottbegnadeten* (lista de los «elegidos»);²⁷⁰



165 - 166



167 - 168

Figs. 165-166: Carteles anunciando exposiciones de Arte y Música «degenerados». Munich 1937 y Düsseldorf 1938, respectivamente. La imagen de este último, donde se aparece un negro con la estrella de David tocando el saxo, símbolo de la amenaza judeobolchevique y jazzística sobre el espíritu alemán, contrasta con la carátula de la *Zeitoper Jonny spielt auf* Op. 25 de Ernst Krenek, precisamente una de las obras objeto de mofa en esta exposición

Fig. 167: Cartel de la exposición paralela sobre el Gran Arte Alemán, Munich 1937.

Fig. 168: Cartel con el mensaje: «Alemania, el país de la música» (1938).²⁶⁸ «El caso Schönberg». Editorial en el diario *El litoral*, 16 de agosto de 2010.

²⁶⁹ FANCELLI, A. (2007): «Música y nazis: exaltación y degeneración». *El País*, 3 de marzo de 2007.

²⁷⁰ En esta lista se encontraban Richard Strauss y Carl Orff, entre otros.

I.1.3. El «espíritu de la época» y el «espíritu del pueblo».

Divulgados por Hegel y desarrollados por varios autores románticos, estos dos términos alemanes que expresan el clima colectivo intelectual y cultural que subyace en una determinada época - *Zeitgeist* o «espíritu del tiempo»- o en un determinado pueblo -*Volksgeist* o «espíritu nacional»-, pueden ofrecer aspectos que ayuden a entender algunas similitudes en los planteamientos creativos de los protagonistas de este estudio.

El «espíritu del tiempo» se refiere a los caracteres distintivos de las personas de una o más generaciones que prevalecen por encima de las diferencias de edad y de entorno socio-cultural. El «espíritu del pueblo», por su parte, alude a las peculiaridades comunes de las personas de un determinado entorno socio-cultural que prevalecen sobre las diferencias entre las sucesivas generaciones. De esta manera, según Hegel,²⁷¹ cada individuo es hijo de su tiempo y de su entorno geográfico-cultural, y simultáneamente, es representante de la conciencia del pueblo y de la época que le ha tocado vivir.

En esta investigación el alcance de estos dos conceptos se limita al **«espíritu de principios del siglo XX»**, dado que Webern y Mies son coetáneos -el arquitecto era tres años más joven que el músico y le sobrevivió veinticuatro- y desarrollan su obra más interesante en la primera mitad del siglo; y por otro lado, al **«alma de los pueblos germánicos»**, pues el entorno cultural en que se desenvuelven los dos protagonistas se refiere tanto la Viena del Imperio Austro-húngaro y de la República de Austria, como al Berlín del Imperio Alemán y la República de Weimar.

Zeitgeist

“Espíritu de la época”	→	Principios del XX	Varía de unas épocas a otras No varía de unos pueblos a otros
------------------------	---	-------------------	--

Volksgeist

“Espíritu del pueblo”	→	Pueblos germánicos	Varía de unos pueblos a otros No varía de unas épocas a otras
-----------------------	---	--------------------	--

I.1.3.1. El espíritu de principios de siglo.

Zeitgeist.

Alois Riegl sostenía que las formas artísticas de una sociedad concreta están determinadas por el reflejo de las preocupaciones sociales y religiosas de dicha sociedad, así como de su situación tecnológica, esto es, de su *Zeitgeist*. Como advertía Spengler («La decadencia de Occidente», 1918 y 1922),

El mejor medio para apreciar lo que vale un pensador es estudiar cómo ha visto los gran-

271 G.W.F. Hegel: Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte («Lecciones sobre Filosofía de la Historia»).

des hechos de su tiempo. Pronto se advertirá, en efecto, si se trata simplemente de un hábil constructor de sistemas y principios, que se mueve con maña y erudición entre definiciones y análisis, o si es el alma misma de su época la que habla por sus obras e intuiciones.

En ese sentido, **Vasili Kandinsky** [1910] manifestaba que todo arte está estrechamente ligado al espíritu de la época y no puede alimentarse del pasado:

Cada creación artística es hija de su tiempo y, la mayoría de las veces, madre de nuestros propios sentimientos.

Igualmente, cada período cultural produce un arte que le es propio y que no puede repetirse. Pretender revivir principios artísticos del pasado puede dar como resultado, en el mejor de los casos, obras de arte que sean como un niño muerto antes de nacer. [KANDINSKY, 1979, p. 7]

Para Kandinsky ni la fuerza más genial podía escapar a los límites marcados por una época, pero a pesar de todas las resistencias que se opusiesen [KANDINSKY, 1979, p. 33] no había que renunciar a alcanzar ese determinado nivel.

Pocos años después, en un artículo publicado en el anuario del *Werkbund* de 1914, **Peter Behrens** definía la arquitectura como *encarnación rítmica del espíritu del tiempo* [KRUFF, 1990, p. 638].²⁷² Para él, la arquitectura era el arte donde se manifestaba más abiertamente el *Zeitgeist*, por ello era misión del arquitecto descubrirlo adecuadamente, de modo que los edificios que diseñase fueran el reflejo adecuado y realizado de dicho espíritu.

Kunstwollen y espacio arquitectónico.

En el texto «Industria artística tardorromana», Alois Riegl (1858-1905) observa en la obra de arte el *resultado de una voluntad artística consciente que se impone en dura lucha con la finalidad, el material y la técnica*. [REGL (1959): *Arte tardorromano*, p. 10]²⁷³

En esta obra clave de la filosofía de la historia del arte que se inscribe en el análisis formal a partir de la percepción visual, la *Kunstwollen* aparece ligada con la idea de **estilo**. Para Riegl, la «voluntad de arte» aparece como una respuesta a la necesidad del hombre de organizar de manera coherente y tranquilizadora su percepción del mundo. Esta respuesta se manifiesta igual e indistintamente en cada uno de los géneros artísticos: arquitectura, escultura, pintura, arte industrial, porque en definitiva todas derivan de un orden superior; pero, a su vez, es diferente en cada momento de su historia, porque ese orden superior va cambiando, y lo hace en su búsqueda por la aclimatación



169

Fig. 169: Raoul Hausmann, 1919: *Der Geist Unserer Zeit - Mechanischer Kopf* («El Espíritu de Nuestra Época - Cabeza Mecánica», 1919). En esta escultura Dadaí, el espíritu de la época parece identificarse con el espíritu de cualquiera en sus insuficiencias mentales, con un hombre sin atributos cuyo cerebro se ha vaciado o sólo se rige por la lógica de la medida y la economía [MARCHÁN FIZ, 1986, p. 156].

²⁷² Einfluss von Zeit und Raumaussnutzung auf moderne Formentwicklung («Influencia del aprovechamiento del tiempo y del espacio en el desarrollo moderno de las formas»).

²⁷³ El concepto de *Kunstwollen* aparece en la obra *Die spätromische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich* («La industria artística tardorromana según los hallazgos en Austria»), publicada en 2 volúmenes en 1901 y 1923. [Versión en italiano: REGL, A. (1959): *Arte tardorromano*. Torino: Giulio Einaudi, p. 10].

continua y progresiva del hombre al mundo que le rodea [HEREU, 1998, p. 288].

Por otra parte, es interesante la aportación de Riegl al campo de la teoría de la arquitectura en cuanto a la centralidad de la idea de **espacio**. Para él, la manera en que se hace patente la «voluntad del arte» en la arquitectura a través de los diferentes estilos es en la modelación del espacio; la arquitectura es el arte del espacio [MONTANER, 1999, p. 28].

Siguiendo a Riegl y a Behrens, también **Mies van der Rohe** consideraba que la arquitectura no podía ser más que el reflejo de las fuerzas que mueven y rigen el devenir de una determinada época. No es ni una moda pasajera, ni un legado para la eternidad: es parte de una época. En concreto, Mies vinculaba su época con los dos aspectos que más le interesaron de la arquitectura: el espacio y la tecnología [CARTER, 1974 (2006), p. 7]:

La arquitectura siempre es la expresión espacial de la voluntad de una época. Hasta que no se reconozca con claridad esta sencilla verdad no podrá dirigirse con acierto y eficacia la lucha por los fundamentos de una nueva arquitectura; hasta entonces seguirá siendo un caos de formas contrapuestas. Por ello, la pregunta sobre la esencia de la arquitectura tiene una importancia decisiva. Se tendrá que entender que cualquier arquitectura está vinculada a su tiempo y que sólo se puede manifestar a través de tareas vivas y mediante medios de su tiempo. En ninguna otra época ha sido diferente.²⁷⁴

Allí donde la tecnología alcanza su verdadera culminación, trasciende a la arquitectura.²⁷⁵

«La decadencia de Occidente» .²⁷⁶

En esta especulación filosófica de la historia, publicada en dos volúmenes (1918 y 1922), Oswald Spengler proponía considerar la historia de los seres humanos como una serie de ciclos irreversibles que marcan el surgimiento y la caída de las grandes culturas, orgánicas por naturaleza, lo que implica que deben pasar por las etapas naturales de todo organismo, esto es, nacimiento, madurez y muerte.²⁷⁷

Aun cuando constituyen entidades separadas, todas las culturas presentan un desarrollo paralelo, por lo que los acontecimientos y las fases de cada una de ellas hallan sus correspondientes acontecimientos y fases en las demás. Este razonamiento resulta enormemente relevante puesto que permite comprender desde la perspectiva del tiempo presente la historia cíclica de las culturas

²⁷⁴ MIES VAN DER ROHE (1924): «¡Arquitectura y voluntad de época!». *Der Querschnitt*, 4, nº 1, 1924, pp. 31-32.

²⁷⁵ MIES VAN DER ROHE (1950): «Arquitectura y tecnología». *Arts and Architecture*, 67, nº 10, 1950, p. 30.

²⁷⁶ SPENGLER, O. (1918 y 1922): *Der Untergang des Abendlandes*. Munich. 2 vol. [Versión en español: *La decadencia de Occidente*. Madrid: Espasa-Calpe, 1966].

²⁷⁷ De la introducción a la edición electrónica: Buenos Aires, 2007.

pasadas y, además, predecir la evolución de las etapas venideras.

Spengler distinguía para toda cultura un ciclo que atraviesa por cuatro estaciones o épocas diferenciadas [SCHULZE, 1986, pp. 94-95]

La **primavera** es la fase germinal, rebosante de vigor y heroica.

-

En el caso de Occidente (o cultura *faustiana*), esa fase se iniciaría en la Alta Edad Media. El arte visual occidental se fundamenta en el movimiento dinámico en el espacio siendo su quintaesencia la catedral gótica, en contraposición al templo griego, marcado por la forma estática y autónoma.

El **verano** daría lugar a una aristocracia secular y a un número restringido de grandes genios

- individuales que suplantarían a sus anónimos precursores.

En la cultura occidental entre estos genios se encontrarían Galileo, Miguel Ángel y Shakespeare.

Por su parte, el **otoño** traería consigo la madurez de la cultura. La filosofía comienza a amena-

- zar a la religión y aparecen los primeros signos de decadencia.

En Occidente esta fase coincide con la Ilustración (siglo XVIII), y se muestra con su mayor elocuencia en la poesía de Goethe y en la música de Mozart.

La **fase invernal** se identifica propiamente con la decadencia: las ciudades se extienden en - megalópolis, el arte se vuelca hacia el interior, florece el materialismo, junto con la tiranía política, el imperialismo y la guerra constante. El espíritu de la cultura se va consumiendo para ser reemplazado por la civilización, en la que las tareas administrativas resultan más urgentes que las elevadas y creativas, y la tecnología suplanta a la ciencia.

Según Spengler, este ciclo viene a durar unos 1000 años para todas las culturas. Comoquiera

que la Cultura de Occidente habría iniciado su andadura hacia el año 900, era de esperar que hacia 1920 se encontrara en la fase de decadencia y, por tanto, cerca del final de ciclo: un mensaje ciertamente apocalíptico que Spengler conminaba a asumir resignada e irremediabilmente:

Somos hombres civilizados, no hombres del gótico o del rococó. Hemos de contar con los he-

chos duros y fríos de una vida que está en sus postrimerías y cuyo paralelo no se halla en la Atenas de Pericles, sino en la Roma de César. **El hombre del Occidente no puede ya tener ni una gran pintura ni una gran música...** (...) No le quedan más que posibilidades extensivas.

(...) no podemos remediar el haber nacido como hombres del inicio del invierno. (...) Todo depende de que veamos nuestra propia posición, o destino, claramente, o de que nos demos cuenta de que aunque podamos engañarnos al respecto, no podemos eludirlo.

(...) Por eso me parece que el mejor medio para apreciar lo que vale un pensador es estudiar cómo ha visto los grandes hechos de su tiempo. Pronto se advertirá, en efecto, si se trata simplemente de un hábil constructor de sistemas y principios, que se mueve con maña y erudición entre definiciones y análisis, o si es el alma misma de su época la que habla por sus obras e intuiciones.²⁷⁸

Estas palabras de gran difusión calarían profundamente en la mentalidad de Mies van der Rohe. [Ver apartado I.1.2.8.]

La era de la máquina.

Hasta aquí, las citas traídas aluden al *Zeitgeist* sin precisar un momento concreto. Matizaremos ahora sobre las peculiaridades de las primeras décadas del siglo XX, conocidas comúnmente como **«era maquinista»**.²⁷⁹ Se trata de una época heredera de la revolución industrial que había permitido en los albores del cambio de siglo un extraordinario progreso con la llegada a los hogares de la electricidad, la revolución de los medios de transporte y el despliegue incipiente de las telecomunicaciones. Pero que también experimenta un resurgir espiritual (teosofía, antroposofía, mazdeísmo, naturalismo...) que contribuiría entre los intelectuales y artistas a la consciencia de un gran cambio que habría de desembocar en una nueva época.

Con estas palabras pronosticaba Otto Wagner el advenimiento de un nuevo estilo capaz de expresar los tiempos modernos:

*Este nuevo estilo, lo moderno, tendrá que expresar con claridad, en todas nuestras obras, un cambio significativo en la sensibilidad hacia el arte, la casi completa decadencia del romanticismo (...) y estar acompañada de la más perfecta satisfacción de las necesidades, para representar a nuestro tiempo y a nosotros mismos.*²⁸⁰

Nuestra manera de pensar sencilla, práctica, casi me atrevería a decir militar, debería po-

278 SPENGLER, *op. cit.* Tomado de: SCHULZE [1986, pp. 94-95].

279 BANHAM [1985, pp. 11-15] diferencia entre una «primera era de la máquina», la que nos ocupa, y una «segunda era», aquella que comenzaría en los años cincuenta con la revolución electrónica doméstica y la aparición de los productos químicos sintéticos.

280 WAGNER, O. (1896): *Moderne Architektur*. [Versión reciente en español: *La arquitectura de nuestro tiempo*. Madrid: El Croquis, 1993, p. 61].

*nerse de manifiesto en la obra realizada si ésta ha de ser un fiel reflejo de nuestro tiempo.*²⁸¹

Hermann Muthesius también aludía al espíritu de principios de siglo (1904) en una comunicación sobre el arte moderno de la arquitectura presentada al *VI Congreso Internacional de Arquitectos*, en la que vaticinaba la estética del ingeniero, retomada y aplicada posteriormente por Le Corbusier:²⁸²

(...) las obras del ingeniero responden más sinceramente al espíritu de nuestro tiempo, es decir, las estaciones, los ferrocarriles, los puentes, los barcos y las máquinas de vapor, las aplicaciones científicas de todo género.

Las exigencias más evidentes de la época moderna son las que tienden a la simplicidad y a la lógica de la construcción.²⁸³

Para Adolf Loos, lo peculiar de la época era su incapacidad para realizar un ornamento nuevo. *Hemos vencido al ornamento*, se contragulaba en «Ornamento y delito».

En una conferencia impartida en 1919 Erich Mendelshon ofrecía su propia visión del espíritu del tiempo en la Alemania de la primera posguerra, manifestando su conciencia esperanzada en el momento histórico y la voluntad de asumir su protagonismo. Esta conciencia quedaba acentuada desde la posición avanzada que ocupaba la arquitectura alemana, y desde la aspiración a su expansión supranacional.²⁸⁴ En la misma alocución, Mendelshon hacía un análisis del panorama arquitectónico del momento a través de los trabajos presentados a la exposición «Arquitectos desconocidos», organizada por el *Arbeitsrat für Kunst* ese mismo año:

Para alcanzar nuestro objetivo, y por ende para resolver el problema de una nueva arquitectura, resultan necesarias todas las tendencias:

- los apóstoles de un mundo de vidrio;
- los analistas de los elementos espaciales;
- los que buscan formas nuevas para los materiales y la construcción.

En las citas anteriores se alude a la simplicidad, claridad, desornamentación, nuevos espacios, nueva construcción... Todos estos ingredientes se fundirán en la obra de Mies.

281 WAGNER (1896): *Op. cit.*, pp. 68-69.

282 LE CORBUSIER (1923): *Op. cit.*

283 Ver traducción castellana del texto de Muthesius en: POZO, J. M. (2000): «Madrid 1904: dos arquitectos en busca de un estilo. Intervenciones de Berlage y Muthesius en el VI Congreso Internacional de Arquitectos». *RA Revista de Arquitectura*, nº 4, diciembre 2000, pp. 67-74.

284 HERREU; MONTANER; OLIVERAS (1994): *Op. cit.*, pp. 171-173.

I.1.3.2. El espíritu germánico.

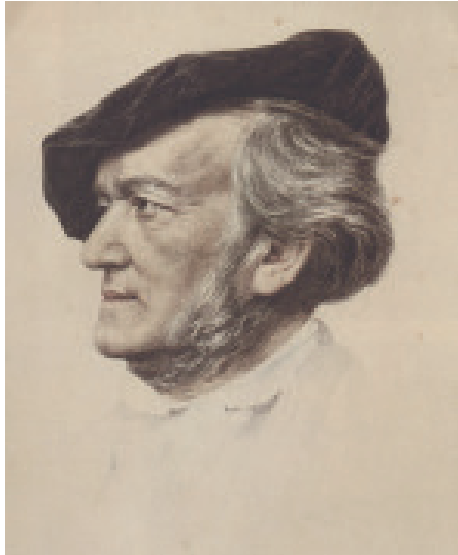
En sus «Lecciones de Filosofía de la Historia»,²⁸⁵ Hegel habla de una entidad o una totalidad (*Gesamtheit*) que constituye el espíritu del pueblo. Dentro de esta totalidad el individuo vive en una naturaleza, un suelo, un aire, un agua que son su país, su patria; por otra parte hay una historia, la historia de las acciones llevadas a cabo por los antepasados y que perviven en la memoria de cada individuo; están las instituciones, las costumbres, las leyes, la religión, el arte... Todo ello forma la *Gesamtheit* en que consiste el *Volkgeist*.²⁸⁶ Para Hegel el espíritu germánico es el espíritu del mundo moderno, cuyo fin es la realización de la verdad absoluta.

Un espíritu alemán que tiende hacia la razón, el orden y la disciplina, pero que paradójicamente entra en pugna con su exaltación romántica e idealista.

La idealización del pasado germánico y la creencia de que el regreso a esas raíces resolvería los problemas de Alemania estaban en boga en el país teutón a finales del siglo XIX.²⁸⁷ Y en los años treinta, esta exaltación contribuyó al ascenso del nazismo.

Wagner quiso introducir en la tradición operística un sistema de valores procedente de los mitos germánicos y nórdicos medievales: dioses y semidioses (*Das Rheingold*, «El oro del Rhin» [*Der Ring des Nibelungen*]), gigantes (*Das Rheingold*), nibelungos (*Siegfried* [*Der Ring des Nibelungen*]), valquirias (*Die Walküre*, *Götterdämmerung* («El crepúsculo de los dioses») [*Der Ring des Nibelungen*]), hadas (*Die Feen*, «Las Hadas»), hechiceros (*Götterdämmerung* [*Der Ring des Nibelungen*]), caballeros (*Tannhäuser*, *Tristan und Isolde*, *Parsifal*). La tetralogía «El anillo del Nibelungo» se transformó en una de las creaciones más paradigmáticas del espíritu germánico. Es por ello que la obra de Wagner o de Bruckner gozó del favor del régimen al ser interpretada como expresión del espíritu del pueblo germánico.

El sentimiento pangermánico dio lugar a movimientos y asociaciones artístico-culturales transfronterizos, como el *Werkbund* (*Deutscher Werkbund*, *Österreichischer Werkbund*, *Schweizerischer Werkbund*...). Otros, sin ser estrictamente germánicos, se desarrollaron principalmente en este ámbito, como la *Secession* (*Secession vienesa*, *Secession berlinesa*...), o se iniciaron en él, como el *Expresionismo* (*Arbeitsrat für Kunst*), el *Novembergruppe*, *Der Ring* o la «Segunda Escuela de Viena»...



170

Fig. 170: Richard Wagner impulsor del espíritu germánico a través de los mitos medievales en sus óperas.

285 HEDEL, G. W. F. (1848): *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*. Berlín: Duncker und Humblot.

286 RBAS, P. (1971): «El Volkgeist de Hegel y la intrahistoria de Unamuno». *Cuadernos de la cátedra Miguel de Unamuno* n.º 21, pp. 23-33, p. 24.

287 RODRIGUEZ MARTÍNEZ, J. (2005): *En el centenario de La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas, p. 107.

I.2. Los protagonistas.



Anton Webern (1883-1945) fue compositor y director de orquesta austriaco, discípulo de Arnold Schoenberg y ligado a la llamada «Segunda Escuela de Viena», de estética expresionista. La obra de Webern está reconocida por emplear abiertamente la atonalidad libre y, más tarde, por ser uno de los primeros en seguir el método dodecafónico que daría origen al serialismo.

Pese a su reducido repertorio, tanto en número de obras como en duración de las mismas, Webern constituye un referente a seguir por los compositores jóvenes tras la Segunda Guerra Mundial.²⁸⁸ Es preciso puntualizar que, si bien Webern continuó con las directrices de Schoenberg, sus planteamientos teóricos fueron tratados con más rigor por el propio discípulo que por el maestro, lo cual le convirtió en la piedra angular sobre la que construir las vanguardias musicales europeas de los años cincuenta [DÍAZ DE LA FUENTE, 2005, p. 231]. Entre los seguidores de Webern se encuentran Pierre Boulez, Luigi Nono, Luciano Berio y Karlheinz Stockhausen.



El arquitecto **Mies van der Rohe** (1886-1969), nacido en Aquisgrán (Alemania), está considerado uno de los grandes maestros de la arquitectura del Movimiento Moderno, junto con Wright, Le Corbusier y Alvar Aalto.

Sus innovadoras investigaciones con el espacio, los materiales y la técnica constructiva, llevadas a cabo, tanto en la Alemania de la República de Weimar como en el continente americano, adonde emigró en 1938, han influido en numerosos arquitectos de la segunda mitad del siglo XX. Por citar sólo algunos nombres, basta con recordar la arquitectura de Philip Johnson, Richard Neutra, Paul Rudolph, Arne Jacobsen, Minoru Yamasaki, sin contar a los miembros del propio estudio de Mies, y más recientemente, Alejandro de la Sota, John Pawson, RCR y un largo etcétera. Con sus obras, Van der Rohe ha contribuido a sentar las bases de corrientes artísticas como el minimalismo o el estilo *high-tech*. E incluso, para sus detractores, la arquitectura de Mies ha provocado reacciones que han inspirado posturas contrastantes como la de Robert Venturi en los años sesenta. Por su influencia en la ciudad de Chicago a raíz de su intensa actividad docente y constructiva, algunos autores lo consideran fundador de la «Segunda Escuela de Chicago»,²⁸⁹ cuyos seguidores más importantes serían Skidmore, Owings & Merrill (SOM); C.F. Murphy Associates;²⁹⁰ John Heinrich & George Schipporeit; y Loeb, Schlossman & Bennet.

²⁸⁸ HONOLKA [1983, p. 443 y 448-449] habla de la «Situación después de Webern», del interés de jóvenes compositores de todo el mundo en una especie de "internacional serial". El hecho de que fuera Webern -y no Schoenberg ni Berg- el compositor de referencia da una idea de la consistencia de su obra.

²⁸⁹ La apelación oficiosa de «Segunda Escuela de Chicago», fundada supuestamente por Mies, alude a la anterior Escuela de Chicago de finales del XIX, y está traída hasta aquí por el curioso paralelismo con la «Segunda Escuela de Viena» de música, de la que Webern fue uno de sus principales artífices.

²⁹⁰ Charles Francis Murphy colaboró con Mies en trabajos como el *Federal Center de Chicago* (1959-1964) o los edificios para la dirección regional de IBM, también en Chicago (1966-1969).

Si el valedor de Mies en vida fue Philip Johnson, preparando el camino que le permitiría rehacer su vida profesional en América, tras el ninguneo sufrido en la Alemania nazi, en el caso de Webern hay que mencionar a Pierre Boulez, sin cuya pertinaz defensa la música del compositor vienés no habría gozado del entendimiento necesario para estimular a tantos jóvenes compositores europeos en la posguerra.



Fig. 171: Philip Johnson (1906 - 2005)

Fig. 172: Pierre Boulez (1925 -)



I.2.1. Biografía lineal.²⁹¹

Anton Webern (1883 - 1945)	Mies Van der Rohe (1886 - 1969)
<ul style="list-style-type: none"> • Nace el 3 de diciembre en Viena. • Es el mediano de 3 hermanos. Su padre, Carl von Webern, procedía de un viejo linaje aristocrático austríaco. Ingeniero de minas. Su madre, Amalia Antonia Gehr, era de familia muy modesta. 	<ul style="list-style-type: none"> • Nace el 3 de diciembre en Viena. • Es el mediano de 3 hermanos. Su padre, Carl von Webern, procedía de un viejo linaje aristocrático austríaco. Ingeniero de minas. Su madre, Amalia Antonia Gehr, era de familia muy modesta.
	<ul style="list-style-type: none"> • Nace el 27 de marzo en Aquisgrán. • De familia católica, es el menor de 4 hermanos. Su padre, Michael Mies, tiene un pequeño negocio y taller de cantería. Su madre, Amalie Mies, de soltera Rohe.
<ul style="list-style-type: none"> • Estudia en una escuela primaria de Graz (1890-1894) 	1890
<ul style="list-style-type: none"> • Continúa sus estudios en un colegio de Klagenfurt. 	1894
	<ul style="list-style-type: none"> • Estudia en la <i>Domschule</i> (escuela catedralicia) de Aquisgrán (1896-1899).
<ul style="list-style-type: none"> • <i>Dos piezas para cello y piano, s/Op.</i> 	1899
	<ul style="list-style-type: none"> • Estudia en la <i>Spenrathschule</i> (escuela de comercio) en Aquisgrán, donde se forma como delineante técnico (1899-1901). • Paralelamente comienza a trabajar en el taller de cantería de su padre.
<ul style="list-style-type: none"> • <i>Tres Lieder sobre poemas de Avenarius, Dehmel y Falke, s/Op.</i> (1901-1904). • <i>Ocho Lieder de juventud para voz y piano.</i> Textos de Richard Dehmel, J. W. Goethe, Martin Greif, Wilhelm Weigand, F. Nietzsche, Matthias Claudius y Detlev v. Liliencron, s/Op. (1901-1904). 	1901
	<ul style="list-style-type: none"> • Diversos trabajos como delineante técnico en Aquisgrán, entre ellos decoraciones en estuco para los arquitectos locales Schneider y Goebbels (1901-1905).
<ul style="list-style-type: none"> • Ingresó en el <i>Musikhistorisches Institut</i> de Viena para estudiar Musicología bajo la dirección de Guido Adler. • Paralelamente prosigue con sus estudios de piano, violoncello y contrapunto. 	1902
<ul style="list-style-type: none"> • <i>Siegfrieds Schwert</i>, balada para voz y gran orquesta sobre poema de Ludwig Uhland, s/Op. • <i>Tres Lieder para voz y piano</i> sobre poemas de Ferdinand Avenarius, s/Op. (1903-1904). 	1903
<ul style="list-style-type: none"> • Inicia los estudios de composición con Arnold Schoenberg. • Contacto inicial con Alban Berg, con quien mantendrá una intensa amistad durante toda la vida. 	1904

- Contacta también con Egon Wellesz.
- Viaje a Berlín.
- Im Sommerwind, para gran orquesta sobre poema de Bruno Wille, s/Op.

-
- *Langsamer Satz* (movimiento lento), para cuarteto de cuerdas, s/Op.
 - *Cuarteto de cuerdas. Dueter y Schwer*, s/Op.

- 1905**
- Se traslada a Berlín, renunciando a sus derechos sobre el negocio familiar.
 - Trabaja como delineante de ornamentos para la oficina municipal de obras y construcciones de Rixdorf (1905-1906).

-
- Finaliza los estudios universitarios con la tesis doctoral sobre *Choralis Constantinus* del compositor flamenco *Heinrich Isaac*.
 - Fallecimiento de su madre. La pérdida le afectará profundamente durante varias décadas.
 - *Movimiento para piano. Lebhaft*, s/Op.
 - *Sonata para piano. Bewegt*, s/Op.
 - *Rondó para cuarteto de cuerda. Bewegt*, s/Op.
 - *Cinco Lieder para voz y piano sobre poemas* de Richard Dehmel, s/Op (1906-1908).

- 1906**
- Trabaja como delineante en el estudio de arquitectura de Bruno Paul (1906-1907).
 - Asiste a las clases en la Staatliche Kunstschule del Kunstgewerbe Museums de Berlín.

-
- *Quinteto para piano, dos violines, viola y cello*, s/Op.

- 1907**
- Casa Riehl, Babelsberg-Potsdam: primer encargo por cuenta propia; proyecto y construcción.

-
- Graduación como compositor con Schoenberg.
 - Primer trabajo retribuido como Director-asistente en Bad Ischl (Austria).
 - Posteriormente contratado en Viena como director de coro.
 - *Passacaglia para orquesta*, Op. 1 (trabajo de graduación) (1908-1909).
 - «*Entflieht auf Leichten Kähnen*», para coro mixto a cappella., Op. 2, sobre poemas de Stefan George.
 - *Cinco Lieder del «Der Siebente Ring» para voz y piano*, Op. 3, sobre poemas de Stefan George (1908-1909).
 - *Cinco Lieder para voz y piano*, Op. 4, sobre poemas de Stefan George (1908-1909).
 - *Cuatro Lieder para voz y piano sobre poemas de Stefan George* (1908-1909), s/Op.

- 1908**
- *Viaje a Italia, en compañía de Joseph Propp, financiado por Alois Riehl*.
 - *Inicio de colaboración en el estudio de Peter Behrens de Berlín*.

-
- «*Einleitung, Heinrich Isaac "Choralis Constantinus"*». *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*, n° 32.
 - *Cinco movimientos para cuarteto de cuerdas*, Op. 5.
 - *Seis piezas para gran orquesta*, Op. 6.
 - *Transcripción para 2 pianos (8 manos) de las Gurrelieder*, Preludio e Interludios de Arnold Schoenberg

1909

291 Biografía cronológica detallada. Para los proyectos y obras se ha utilizado el mismo criterio de color que figura en los catálogos de los anexos 2 y 3. Los datos se han obtenido principalmente de Rostand y Cohen. El criterio de colores utilizado para designar las obras coincide con el del Anexo 2 y Anexo 3.

Anton Webern (1883 - 1945)

- Director-asistente en el Teatro municipal de Teplitz (actual Chequia).
- Director-djinto en el Teatro del Estado de Danzig (actual Polonia) (1910-1911).
- *Cuatro piezas para violín y piano*, Op. 7.
- *Dos Lieder para voz y conjunto de cámara*, Op. 8, sobre poemas de Rainer Maria Rilke.

- Contrae matrimonio con su prima Wilhemine Mörtl.
- Se instalan en Berlín.
- Asiste con Berg al Festival Mahler de Munich (19-20 noviembre), donde se estrena de *La Canción de la Tierra*, seis meses después de la muerte de Mahler.
- Nace su primera hija: Amalie.
- *Seis bagatelas para cuarteto de cuerdas*, Op. 9 (1911-1913).
- *Cinco piezas para orquesta*, Op. 10 (1911-1913).

- Contrato como Director en Stettin (actual Polonia).
- «Schönbergs Musik», en *Arnold Schoenberg. Munich*.

- Ingresa en una clínica de Viena.
- Se instala en Viena, en el barrio de Hietzing, donde también vive Alban Berg.
- Nace su segunda hija: María.
- *Cinco piezas para orquesta*, s/Op.
- *Tres Lieder para voz y orquesta*, s/Op. (1913-1914).

- Voluntario para la Cruz Roja. Como burócrata militar pasa de guarnición en guarnición: Goerz, Windish-Freistritz, Leoben (1914-1917).
- *Tres pequeñas piezas para violoncello y piano*, Op. 11.
- *Cuatro Lieder para soprano y orquesta*, Op. 13, sobre poemas de Karl Kraus, Wang-Seng-Yu, Li-Tai-Po y Georg Trakl (1914-1918).
- *Sonata para cello y piano. Sehr Bewegt*, s/Op.

- Nace su tercer hijo: Peter.
- *Cuatro Lieder para voz y piano*, Op. 12, sobre poemas de Folksong, Li-Tai-Po, A. Strindberg y J. W. Goethe (1915-1917).

Mies Van der Rohe (1886 - 1969)

- 1910**
- Regreso temporal a Aquisgrán.
 - Participa en concurso para monumento a Bismarck, Bingen: no realizado.

- 1911**
- Retoma su trabajo en el estudio de Peter Behrens.
 - Dirige las obras de la Embajada de Alemania en San Petersburgo, proyectada por Peter Behrens.
 - Casa Perls, Berlín-Aehlendorf (proyecto 1911; construcción 1911-1912).

- 1912**
- Viaje a Holanda, donde conoce la obra de Berlage.
 - Mansión Krölller-Müller, Wassenaar: proyecto no construido.
 - Casa Werner, Berlín (proyecto 1912-1913; construcción 1913).

- 1913**
- Abre su propio estudio en Berlín.
 - Contrae matrimonio con Ada Bruhn, con la que tendrá tres hijas. Viven en Werder, cerca de Berlín.
 - Casa Werner, Berlín-Zahlendorf (proyecto 1912-1913; construcción 1913).

- 1914**
- Nace su primera hija: Dorothea, quien más tarde cambiará el nombre por el de Georgia van der Rohe.
 - Casa propia, Werder (no construido).

- 1915**
- Nace su segunda hija: Marianne.
 - Se traslada con su familia a Berlín.
 - Sirve como soldado durante la guerra en Alemania y Rumanía (1915-1918).
 - Casa Urbig, Potsdam (proyecto 1915; construcción 1915-1917).

<ul style="list-style-type: none"> • Licenciado para todo servicio sin arma. • Se instala en Klagenfurt. • Contratado por el Teatro Alemán de Praga (1917-1918). • <i>Seis Lieder para voz, clarinete, clarinete bajo, violín y violoncello</i>, Op. 14, poemas de Georg Trakl (1917-1921). • <i>Cinco Lieder sacras para soprano y conjunto de cámara</i>, Op. 15, sobre textos populares (1917-1922). 	1917	<ul style="list-style-type: none"> • Nace su tercera hija: Waltraut.
<ul style="list-style-type: none"> • Vuelta a Viena. Se instala en Mödling, cerca del domicilio de Schoenberg. • Director de Estudios en la Sociedad Privada de Conciertos (1918-1922). 	1918	<ul style="list-style-type: none"> • Se integra en el <i>Novembergruppe</i>.
<ul style="list-style-type: none"> • Fallecimiento de su padre. • Nace su cuarta hija: Christine. • Nueva temporada como Director en Praga. 	1919	<ul style="list-style-type: none"> • Rechazado por Gropius para la exposición de arquitectos desconocidos en Berlín. • Rascacielos de oficinas en acero y cristal, en la <i>Friedrichstrasse</i>, Berlín: proyecto no construido. • Casa Kempner, Berlín-Charlottenburg (proyecto y construcción 1919-1922).
<ul style="list-style-type: none"> • Contrato con la <i>Universal Edition</i> para la publicación de sus primeras obras. 	1920	<ul style="list-style-type: none"> • Asiduo de los círculos dadaístas de Berlín.
<ul style="list-style-type: none"> • Director del <i>Wiener Schubertbund</i>. • Director del Coro masculino de Mödling. • Invitado a dirigir en Düsseldorf su <i>Passacaglia</i> Op. 1. • Invitado a dirigir en Berlín audiciones de Schoenberg y otras propias. • <i>Reducción para orquesta de cámara de Die glückliche Hand</i>, Op. 18 de Arnold Schoenberg. 	1921	<ul style="list-style-type: none"> • Se separa de su mujer y de sus hijas. • Cambia su apellido por "Mies van der Rohe". • Casa Petermann, Potsdam-Neubabelsberg (no construida). • Casa Eichstraedt, Berlín (1921-1923).
<ul style="list-style-type: none"> • Director de la <i>Orquesta Sinfónica de los Trabajadores Vieneses</i> (1922-1934). 	1922	<ul style="list-style-type: none"> • Director de Arquitectura del <i>Novemberbruppe</i> (1922-1925). • Rascacielos de vidrio, Berlín: proyecto no construido.
<ul style="list-style-type: none"> • Director de la Coral de los Trabajadores (1923-1934). • <i>Cinco cánones para soprano, clarinete y clarinete bajo</i>, Op. 16, sobre textos sagrados en latín (1923-1924). 	1923	<ul style="list-style-type: none"> • Miembro de la Unión de Arquitectos Alemanes. • Editor de la revista <i>G. Material zur elementaren Gestaltung</i>, en colaboración con Hans Richter, El Lissitsky y Theo van Doesburg. • Participa en la Exposición de Arquitectura Internacional, organizada por la <i>Bauhaus</i> en Weimar. • Participa en la Exposición <i>Les Architectes du Groupe «de Stijl» (Hollande)</i>, celebrada en París. • Edificio de oficinas en hormigón (no construido). • Casa de campo de hormigón (no construida). • Casa Lessing, Potsdam-Neubabelsberg (no construida).

Anton Webern (1883 - 1945)

- Galardonado con el «Gran Premio Musical de la Villa de Viena».
- Inicia la técnica serial.
- Estreno de *Bagatelas* Op. 9 y *Trakl-Lieder* Op. 14 en el Festival de Donaueschingen.
- *Tres rimas tradicionales para voz, violín (también viola), clarinete y clarinete bajo*, Op. 17 (1924-1925).
- *Pieza infantil para piano. Lieblich*, s/Op.

- Profesor en el «Instituto Judío de Ciegos» (1925-1931).
- *Tres Lieder para voz, clarinete en mi bemol y guitarra*, Op.18.
- *Pieza para piano. Im tempo eines Menuetts*, s/Op.
- *Movimiento para trío de cuerdas. Ruhig Fließend*, s/Op.

- Conoce a la poetisa y pintora Hildegard Jone.
- *Dos Lieder para coro mixto, celesta, guitarra, violín, clarinete y clarinete bajo*, Op. 19, sobre textos de Goethe.
- *Trío de cuerdas, en dos movimientos*, Op. 20 (1926-1927).

- Director Regular de la Radio Austríaca (1927-1939).
- *Sinfonía de cámara, en dos movimientos*, Op. 21 (1927-1928).

- *Cuarteto para violín, clarinete, saxofón tenor y piano, en dos movimientos*, Op. 22 (1928-1930).

- Gira por el extranjero como Director: Munich, Frankfurt, Colonia y BBC de Londres.

Mies Van der Rohe (1886 - 1969)

- 1924** • Casa de campo de ladrillo, Potsdam-Neubabelsberg (no construida).
- Gimnasio para la escuela Butte, Potsdam.
- Casa Mosler, Potsdam (1924-1926).

- 1925** • Se consolida su relación sentimental con Lilly Reich.
- Se incorpora al *Deutscher Werkbund*.
- Funda el grupo de arquitectos *Zehner Ring*.
- Casa Dexel, Jena (no construida).
- Casa Eliat, Potsdam-Nedlitz (no construida).
- Casa Wolf, Guben (proyecto 1925; construcción 1925-1927).
- Viviendas en *Afrikanischestrass*, Berlín (1925-1927).
- Viviendas en *Weissenhofsiedlung*, Stuttgart (1925-1927).
- Panteón para Alois Riehl, cementerio de Klein-Glieniche, Berlín-Neubabelsberg.

- 1926** • Vicepresidente del *Deutscher Werkbund* (1926-1932).
- Director de la exposición de vivienda *Weissenhofsiedlung*, Stuttgart (1926-1927).
- Monumento a Karl Liebknecht y a Rosa Luxemburg, Berlín-Friedrichsfelde (destruido).

- 1927** • Exposición de la industria del vidrio (Glasraum), Stuttgart.
- Café de terciopelo y seda, Berlín.
- Casas Lange y Esters, Krefeld (proyecto 1927-1928; construcción: 1928-1930).

- 1928** • Negativa a ocupar el cargo de director de la *Bauhaus* de Dessau.
- Director de la representación alemana en la Exposición Internacional de Barcelona (1928-1929).
- Oficinas y Almacenes Adam en *Leipzigerstrasse*, Berlín: proyecto no construido.
- Edificio para un banco, Stuttgart: proyecto no construido.
- Remodelación de la *Alexanderplatz*, Berlín: proyecto no construido.
- Casa Tugendhat, Brno (proyecto 1928-1929; construcción 1929-1930).

- 1929** • Casa Nolde, Berlín-Zehlendorf: proyecto no construido.
- Pabellón de Alemania y Pabellón del suministro eléctrico, Barcelona, Exposición Internacional.

	1930	<ul style="list-style-type: none"> • Director de la <i>Bauhaus</i>, primero en Dessau (1930-1932), después en Berlín (1932-1933). • Apartamento para Ph. Johnson, Nueva York. • Club de golf, Krefeld: proyecto no construido. • Monumento al soldado desconocido en el pabellón de la <i>Neue Wache</i>, Berlín: proyecto no construido.
<ul style="list-style-type: none"> • Concierto en el Musikverein de Viena dedicado íntegramente a obras suyas. • <i>Concierto para flauta, oboe, clarinete, corno, trompeta, trombón, violín, viola y piano, en tres movimientos, Op. 24</i> (1931-1934). • <i>Transcripción para orquesta de 6 danzas alemanas (D. 820) de Franz Schubert.</i> 	1931	<ul style="list-style-type: none"> • Miembro de la Academia prusiana de Bellas Artes (<i>Preussische Kunstakademie</i>) (1931-1937). • Director de la sección "La vivienda de nuestro tiempo" en la Exposición de la Construcción, Berlín. • Casa para una pareja sin hijos, Exposición de la Construcción, Berlín. • Apartamento-tipo, Exposición de la Construcción, Berlín. • Fábrica para las <i>Vereinigte Seidenwebereien AG</i>, Krefeld (1931-1935).
<ul style="list-style-type: none"> • Galardonado por segunda vez con el «Gran Premio Musical de la Villa de Viena». • Dirige obras suyas en el Festival de Música Contemporánea de Barcelona. • <i>Der Weg zur Komposition mit Zwölf Tönen</i> («El camino hacia la composición dodecafónica»). Serie de conferencias. 	1932	<ul style="list-style-type: none"> • Traslado de la <i>Bauhaus</i> a Berlín. • Casa Gericke, Berlín-Wannsee (no construida). • Casa Lemke, Berlín (proyecto 1932; construcción 1932-1933).
<ul style="list-style-type: none"> • Concierto en Londres. • <i>Der Weg zur neuen Musik</i> («El camino hacia la nueva música»). Serie de conferencias. • <i>Drei Lieder del «Viae inviae»</i>, para voz y piano, Op. 23, sobre textos de Hildegard Jone (1933-1934). 	1933	<ul style="list-style-type: none"> • Cierre de la <i>Bauhaus</i>. • Ingresa en la <i>Reichskulturkammer de Goebbels</i>. • Concurso para la sede del Reichsbank, Berlín (no construido).
<ul style="list-style-type: none"> • Cierre de la Orquesta Sinfónica de los Trabajadores Vieneses. • Cierre de la Coral de los Trabajadores. • <i>Drei Lieder, para soprano y piano, Op. 25</i>, sobre textos de Hildegard Jone. • <i>Transcripción para orquesta de la fuga a seis voces de la «Ofrenda musical» (ricercar) de Johann Sebastian Bach (BWV 1079).</i> 	1934	<ul style="list-style-type: none"> • Firma en apoyo a Hitler. • Pabellón alemán Exposición de Bruselas (no construido). • Stand de las industrias mineras y vidrio. Exposición <i>Deutsches Volk/Deutsche Arbeit</i>, Berlín.
<ul style="list-style-type: none"> • Muere Alban Berg. • <i>«Das Augenlicht»</i>, para coro mixto y orquesta, Op. 26, sobre texto de Hildegard Jone. • <i>Variaciones para piano solo, en tres movimientos, Op. 27</i> (1935-1936). 	1935	<ul style="list-style-type: none"> • Primera invitación para enseñar en EE.UU. • Casa Hubbe, Magdeburgo (no construida). • Casa Ulrich Lange, Krefeld (no construida).
<ul style="list-style-type: none"> • <i>Cuarteto de cuerda, en tres movimientos, Op. 28</i> (1936-1938). 	1936	<ul style="list-style-type: none"> • Invitaciones de múltiples universidades norteamericanas.

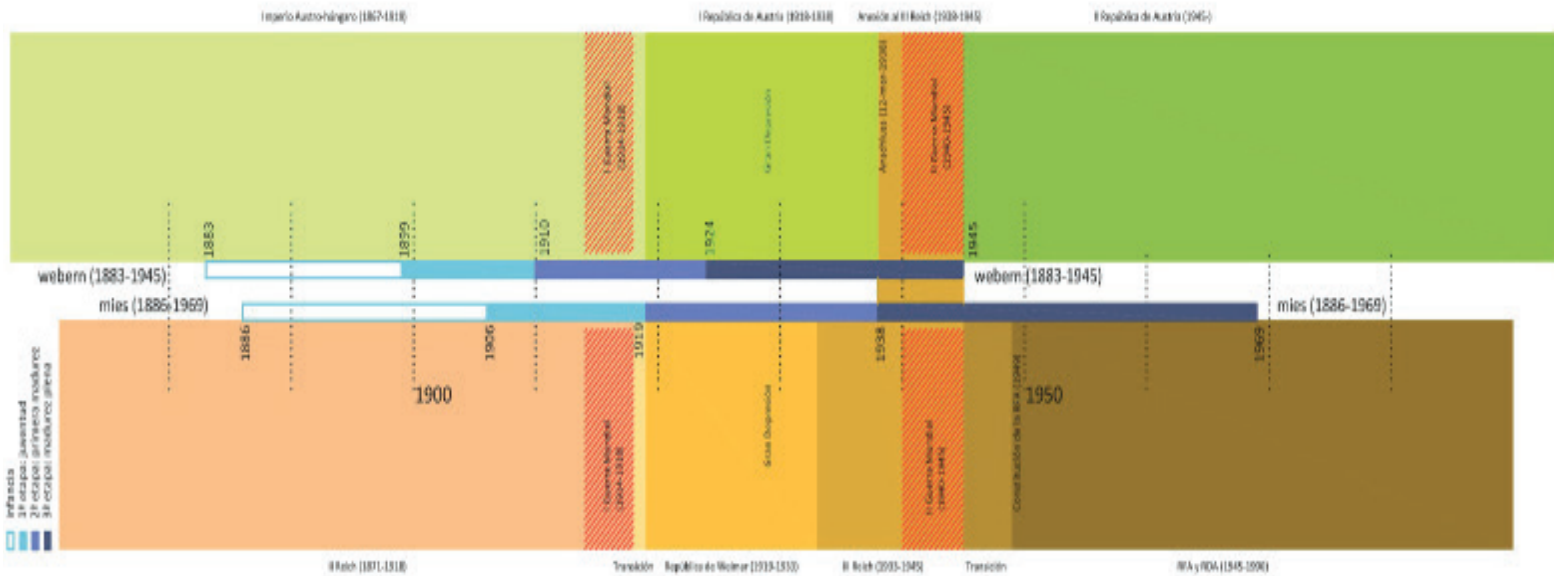
Anton Webern (1883 - 1945)	Mies Van der Rohe (1886 - 1969)
	1937 <ul style="list-style-type: none"> • Viaje a Estados Unidos. Encuentro con Wright. • Edificio de oficinas para las <i>Vereignite Seidenwebereien AG</i>, Krefeld: proyecto no construido. • Apartamento Lohan, Rathenow. • Casa Resor, Jackson Hole (no construida).
<ul style="list-style-type: none"> • <i>Cantata nº 1 para soprano, coro mixto y orquesta, Op. 29, sobre textos de Hildegard Jone (1938-1940).</i> 	1938 <ul style="list-style-type: none"> • Emigra definitivamente a EE.UU. • Director del <i>AIT/IIT</i> (1938-1958).
<ul style="list-style-type: none"> • Pierde el puesto en la Radio Ausríaca. • Se queda sin alumnos privados. 	1939 <ul style="list-style-type: none"> • Abre estudio en Chicago. • Vacaciones con Lilly Reich. • Plan preliminar del Campus <i>AIT/IIT</i>, Chicago.
<ul style="list-style-type: none"> • <i>Variaciones para orquesta, en un movimiento, Op. 30</i> 	1940 <ul style="list-style-type: none"> • Conoce a Lora Marx. • Plan ordenación del Campus <i>IIT</i>, Chicago. • Edificio para la Asociación de Estudiantes <i>IIT</i>, Chicago (no construido).
<ul style="list-style-type: none"> • <i>Cantata nº 2 para soprano y bajo solo, coro mixto y orquesta Op. 31, sobre textos de Hildegard Jone (1941-1943).</i> 	1941
	1942 <ul style="list-style-type: none"> • Museo para una ciudad pequeña, ubicación desconocida (no construido). • Concert Hall, ubicación desconocida (no construido). • Centro sobre <i>Minerales y Metales, IIT</i>, Chicago (1942-43).
<ul style="list-style-type: none"> • Es movilizado por el Ejército como policía de protección aérea. 	1944 <ul style="list-style-type: none"> • Adquiere la nacionalidad estadounidense. • Biblioteca y edificio administrativo, <i>IIT</i>, Chicago (no construido). • Edificio de investigación de ingeniería, <i>IIT</i>, Chicago (1944-1952).
<ul style="list-style-type: none"> • Fallecimiento de su hijo Peter en el frente de Yugoslavia. • Muere el 15 de septiembre en Mittersill. 	1945 <ul style="list-style-type: none"> • <i>Alumni Memorial Hall</i>, <i>IIT</i>, Chicago (1945-1946). • Restaurante <i>drive-in Cantor</i>, Indianápolis (no construido).
	1946 <ul style="list-style-type: none"> • Conoce al promotor inmobiliario Herbert Greenwald, que se convertirá en su principal cliente de sus edificios de viviendas. • Comienza el proyecto de la Casa Farnsworth, Plano (1946-1951).
	1947 <ul style="list-style-type: none"> • Muere Lilly Reich. • Exposición retrospectiva de la obra de Mies en el <i>MoMA</i> de Nueva York, comisariada por Philip Johnson.
	1948 <ul style="list-style-type: none"> • Edificios de apartamentos 860-880 Lake Shore Drive, Chicago (1948-1951).
	1949 <ul style="list-style-type: none"> • Edificio de viviendas <i>Promontory Apartments</i>, Chicago (1946-1949).

1950	<ul style="list-style-type: none"> • Prototipo de Casa cuadrada 50x50 (1950-1952, no construida).
1951	<ul style="list-style-type: none"> • Muere Ada Bruhn.
1952	<ul style="list-style-type: none"> • Concurso para el Teatro de Mannheim (1952-1953, no construido).
1953	<ul style="list-style-type: none"> • Viaje a Alemania donde es recibido como miembro de honor de la <i>Akademie der Künste</i> de Düsseldorf. • Proyecto para el <i>Convention Hall</i> de Chicago (1953-1954, no construido). • Apartamentos <i>900 Esplanade</i>, Chicago (1953-1956).
1954	<ul style="list-style-type: none"> • Plan de remodelación del <i>Museum of Fine Arts Houston</i>. • Encargo del <i>Seagram Building</i>, junto con Philip Johnson (1954-1958).
1956	<ul style="list-style-type: none"> • Finaliza el <i>Crown Hall</i> de Chicago (1950-1956).
1957	<ul style="list-style-type: none"> • Miembro de la <i>Akademie der Künste</i> de Berlín Oeste. Recibe la orden alemana al mérito.
1958	<ul style="list-style-type: none"> • Se jubila del <i>IIT</i> y pierde los encargos.
1959	<ul style="list-style-type: none"> • Recibe la medalla de oro del <i>RIBA</i>. • Recibido en la <i>Académie d'Architecture</i> de París. • Viaje a Europa en compañía de Lora Marx. Visita Grecia y regresa a Aquisgrán. • Participa como jurado en la bienal de Sao Paolo y conoce a Lucio Costa en Río. • <i>Federal Center</i> de Chicago (1959-1964).
1960	<ul style="list-style-type: none"> • Museo Georg Shaefer en Schweinfurt (1960-1963, no realizado).
1961	<ul style="list-style-type: none"> • Tras haber realizado un proyecto para la compañía Bacardi en Santiago de Cuba, termina de construir las oficinas de la sede de México (1958-1961).
1962	<ul style="list-style-type: none"> • Se incorpora al estudio su nieto Dirk Lohan.
1963	<ul style="list-style-type: none"> • Recibe la Medalla de la Libertad, concedida por John F. Kennedy. • <i>Toronto Dominion Centre</i> (1963-1969).

Anton Webern (1883 - 1945)

Mies Van der Rohe (1886 - 1969)

- 1964**
- Viaje a Berlín para el proyecto de la nueva *Nationalgalerie* (1962-1968).
 - *Westmount Square*, Montréal (1964-1968).
- 1966**
- Enfermo de cáncer de esófago.
 - Veranea en Montana, cantón suizo de Valais.
 - Edificios de la dirección regional de IBM, Chicago (1966-1969).
- 1967**
- Edificio de oficinas para la Lloyds Bank y ordenación de la *Mansion House Square*, Londres (no construidos).
- 1968**
- Legó al *MoMA* un fondo de dibujos y documentos de su estudio.
 - Viaja a Berlín para asistir a la ceremonia de colocación de la primera piedra y de la cubierta.
- 1969**
- Muere el 17 de agosto en Chicago.
 - Su estudio continuará en funcionamiento hasta 1975.

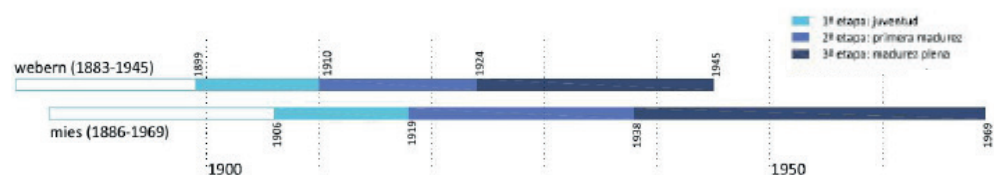


I.2.2. Biografía comparada.

I.2.2.1. Diacronía madurativa.

Interpretamos la existencia de un paralelismo entre los períodos de creación musical y arquitectónica de Webern y Mies, etapa a etapa, a partir del siguiente esquema:

	Anton Webern (1883-1945)	Mies van der Rohe (1886-1969)
1ª etapa: continuidad (juventud)	1899-1910: etapa tonal post-romántica	1906-1919: etapa europea II neoclásica
2ª etapa: vanguardia (primera madurez)	1910-1924: etapa atonal libre expresionista	1919-1938: etapa europea III vanguardista
3ª etapa: objetivismo moderno (madurez plena)	1924-1945: etapa atonal serial dodecafónica	1938-1969: etapa americana (minimalista)



Esta clasificación obedece a los siguientes razonamientos:

Criterios de clasificación.

La clasificación del repertorio de Webern no ofrece dificultades, siendo como es un compositor de firme coherencia, que cuando decide cambiar de rumbo lo hace consciente y consecuentemente, sin echar la vista atrás.

En el caso de Mies, definir una clasificación presenta alguna dificultad puntual. En general la evolución de su obra no presenta grandes sobresaltos. Quizá la mayor incoherencia la encontramos en los primeros años veinte, cuando a la vez que formula sus propuestas más vanguardistas (los cinco proyectos teóricos), todavía diseña algunas casas conservadoras.²⁹² Con todo, la clasificación más habitual entre los expertos es aquella que simplemente divide los trabajos realizados sucesivamente al Este y al Oeste del océano Atlántico.

292 Nos referimos a las siguientes:

- casa Maximilian Kempner (1919-1922);
- casa Georg Eichstaedt (1921-1923);
- casa Ada Ryder (1923);
- casa Georg Mosler (1924-1926).

293 Esta clasificación en tres etapas no es unánime entre los investigadores que han estudiado la obra del compositor. El prestigioso diccionario *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* divide la actividad creativa de Webern en cuatro periodos:

- 1899-1914: hacia la concisión atonal;
- 1914-1927: hacia el serialismo;
- 1927-1940: trabajos instrumentales seriales; y
- 1929-1945: canciones seriales y cantatas.

Por su parte, Robert Craft establecía, a raíz de la primera grabación integral de la obra de Webern en 1955, 10 etapas:

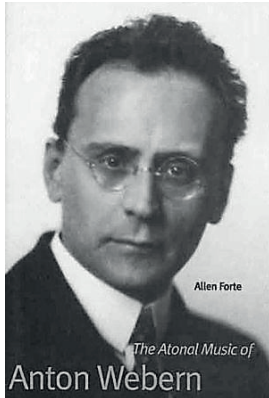
- Los comienzos: Opp. 1-2;
- Sobrepaso de lo tonal: Opp. 7-12;
- Época atonal de la pequeña forma: Opp. 7-12.
- Época de transición: Opp. 13-16;
- Adopción del método serial: Op. 17;
- Las obras difíciles: Opp. 18-19;
- La lucha: Op. 20;
- Período de consolidación y explotación libre: Opp. 21-25;
- Tres grandes obras maestras instrumentales: Opp. 27, 28 y 30;
- Tres grandes obras maestras con coros: Opp. 26, 29 y 31.

Pierre Boulez, el otro gran director en grabar la obra completa de Webern, también plantea una clasificación pormenorizada, con algunos matices respecto a la de Craft:

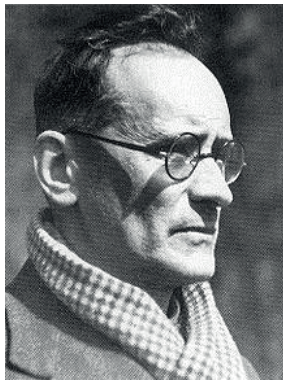
- Op. 1.
- Op. 2.
- Opp. 3 y 4.
- Opp. 5 a 7.
- Opp. 9 a 11.
- Opp. 13 a 19.
- Opp. 20 a 24.
- Opp. 26 a 31.



173 - 174



175 - 176



177 - 178

Figs. 173-174: Anton Webern y Ludwig Mies en 1912.

Figs. 175-176: Anton Webern (ca. 1930) y Ludwig Mies van der Rohe (Dessau, 1930 [Harvard Art Museums]).

Figs. 177-178: Retratos de madurez de Anton Webern (año 1940) y Ludwig Mies van der Rohe (ca. 1950).

Tres etapas.²⁹³

La trayectoria artística de los dos protagonistas atraviesa sucesivamente por una primera etapa de «juventud», otra de «primera madurez», la más vanguardista sin duda, y una última de «madurez plena». La transición de una etapa a la siguiente está marcado por hitos concretos.

Primera etapa: CONTINUIDAD.

Al tiempo que culminan su formación (oficial u oficiosa) los dos protagonistas alumbran sus primeras composiciones en solitario, aún muy influenciadas por sus referentes más próximos, Mahler y Schoenberg, en el caso de Webern, y Schinkel y Behrens, en el de Mies. Las piezas de Webern se acercan a la estética dominante a comienzos de siglo en el entorno germánico, el postromanticismo, mientras que las obras de Mies podrían calificarse como neoclásicas de componente schinkeliana.

Segunda etapa: VANGUARDIA.

Es la etapa más interesante. Los dos protagonistas se liberan de anteriores prejuicios y se lanzan abiertamente a la innovación. A finales de los años diez, Webern da el salto hacia la supresión de la tonalidad y de los esquemas formales tradicionales por influencia de Schoenberg, quien previamente había dado el mismo paso.

En el caso de Mies, el giro se percibe concluida la Gran Guerra, cuando, animado por la agitación artística del momento en la Alemania de la revolución, decide realizar diversos trabajos experimentales para concursos, participar en diversos grupos de artistas de vanguardia, e incluso algo más tarde, romper en lo personal la relación familiar con su mujer y sus hijas. Mies se libera del lenguaje y métodos clasicistas para iniciar su particular investigación sobre el espacio, los materiales y las nuevas tecnologías.

Tercera etapa: OBJETIVISMO MODERNO.

La transición de la segunda a la tercera etapa viene marcada, en el caso del compositor austríaco (1924), nuevamente por influencia de Schoenberg, quien el año anterior había dado a conocer el método dodecafónico. Para Mies (1938) son principalmente las circunstancias políticas -boicoteo por parte de los nazis de las actividades artísticas de vanguardia- las que le incitan a abandonar Alemania para comenzar desde cero en los Estados Unidos.

Fig. 179: esquema de fases en la evolución de Webern y Mies. Elaboración propia.

294 Para OTTO WAGNER [1993, p. 48], la cantidad de conocimientos que está obligado a adquirir un arquitecto en la actualidad supera con mucho el potencial normal de asimilación humana.



180

Fig. 180: Invitación a la exposición *De Stijl* en la galería *L'Effort Moderne* de París (1923). El nombre de «Mies van der Rohe» pasa desapercibido entre los apellidos de los restantes artistas holandeses.

295 El título de *Freiherr* equivale al de «barón». En 1918 fueron abolidos los títulos de nobleza en Austria.

296 Según el Diccionario Collins Alemán-Español, el adjetivo «mies» se puede traducir al español como «malo», «pobre», «feo» u «ordinario», dependiendo del contexto.

297 Moldenhauer cita el *Passacaglia* Op. 1, los dos Cuartetos Op. 22 y Op. 28, la mayoría de los *Lieder*, las Seis piezas para orquesta Op. 6 y las Cinco piezas para orquesta Op. 10.

298 Wilhelmine (o Minna) Mörtl (1986-1949).

299 Amalie Waller, hija mayor de Anton, murió en los años setenta.

300 María Halbich-Webern.

Los dos autores tienden a refugiarse en una metodología compositiva que legitime y objetive sus anteriores aportaciones: el dodecafonismo, en el caso de Webern, y una peculiar sistemática basada en el orden industrial, si hablamos de Mies. Ello se consigue con la incorporación de determinados principios del clasicismo, como el orden y la simetría, sin renunciar al lenguaje de vanguardia.

Desfases.

Observando las fechas de los cambios de etapa, y teniendo en cuenta que el compositor era tan solo tres años mayor que el arquitecto, se advierte un desfase temporal progresivo: Mies, por naturaleza más pausado que impetuoso, madura artísticamente más tarde que Webern. Esta circunstancia no resulta extraña si pensamos que raramente los arquitectos reconocidos a lo largo de la historia han cuajado de forma precoz alguna de sus obras maestras. *Seguro que no es exagerado decir que el éxito en la actividad de un arquitecto no empieza hasta después de haber cumplido cuarenta años*, decía Otto Wagner en *Moderne Architektur* [1993, p. 36].

Sin embargo no suele ocurrir lo mismo con los músicos, que a menudo aprenden a tocar un instrumento muy tempranamente. Mozart, por ejemplo, era ya capaz de componer pequeñas piezas a la edad de cinco años; Richard Strauss, Ferruccio Busoni o Bela Bartok, compositores coetáneos a Webern, también fueron niños prodigio.

Por otra parte, parece más lógico que las nuevas ideas calen antes en disciplinas artísticas puras como la literatura o la música que no en otras que dependen de variables externas como la arquitectura. Seguramente la complejidad de ésta,²⁹⁴ con una componente técnica de peso, la inevitable responsabilidad inherente a su finalidad productiva de objetos útiles a las personas, y la necesidad imperiosa de ganarse la credibilidad para con los clientes tenga mucho que ver en esta circunstancia.

I.2.2.2. Procedencia social.

Maria Ludwig Michael Mies procedía de una familia modesta de clase media. Era el menor de cinco hermanos; el mayor era Ewald, con quien permanecería muy ligado a lo largo de toda su vida. Su padre, Michael Mies, tenía un pequeño negocio familiar de mármoles en Aquisgrán.

Anton Friedrich Wilhelm von Webern, por su parte, era un pequeño-burgués. Descendía de un viejo linaje aristócrata austríaco de familia carintia que tuvo su propio castillo en el Tirol meridional. Fue

en 1705 cuando a uno de sus antepasados se le había conferido el título de Freiherr,²⁹⁵ dignidad que abandonaría el padre de Anton, Carl von Webern. Éste era ingeniero de minas, y alcanzó altos cargos en la Administración Civil Austríaca, como el de consejero del ministerio en Viena. La madre de Anton, Amalia Antonia Gehr, era hija de una familia muy modesta de Estiria [ROSTAND, 1986, pp. 15 y 36]. Ambos tuvieron también cinco hijos, de los cuales los dos primeros murieron en sus primeros años de vida, así que la infancia de Webern transcurrió con sus dos hermanas, una mayor y otra menor que él.

Curiosamente, si Webern dejaba de emplear en patronímico (**von**) a consecuencia de la abolición de los títulos de nobleza en Austria en 1918, tres años después, Ludwig Mies decidía cambiar su nombre por el de «Ludwig Mies van der Rohe», una combinación del apellido paterno «Mies», que en alemán tiene connotaciones negativas,²⁹⁶ con el de soltera de su madre «Rohe», al que añadir un (**van der**) de cariz aristocrático. Los motivos pudieron ser varios: el de desmarcarse de su pasado provinciano en Aquisgrán; el de querer aproximar su nombre a una formalización más holandesa, que por entonces se exaltaba mucho en Alemania; o simplemente el de tratar de converger con las culturas vecinas siendo que su infancia transcurrió en el preciso rincón en donde las fronteras de Bélgica, Holanda y Alemania se encuentran.

1.2.2.3. En la intimidad.

La vida familiar de Webern.

Anton era una persona familiar y sentida. Su madre murió en septiembre de 1906, dos meses después de alcanzar el doctorado en Musicología. Esta tragedia resultó ser uno de los reveses más significativos en su vida, y quedó marcado en la mayoría de sus composiciones [MOLDENHAUER, 1979, p. 190].²⁹⁷

En 1911 contrajo matrimonio con su prima Wilhelmine Mörtl ²⁹⁸ (hija de la hermana de su madre), si bien debido a la prohibición de la Iglesia Católica de unión entre primos hermanos, el matrimonio eclesiástico no fue aprobado hasta 1915. La pareja tuvo cuatro hijos: Amalie,²⁹⁹ Maria,³⁰⁰ Peter³⁰¹ y Christine³⁰². Según testimonios de la familia, fue un marido y padre atento, afectuoso, comprensivo, nunca egoísta ni tirano. Hacía partícipe a su mujer de sus problemas morales y escuchaba sus opiniones. Un padre que educó a sus hijos en la tradición de la pequeña burguesía, dejándoles la más completa libertad de elección [ROSTAND, 1986, p. 54]. No se le conoce ningún *affaire* extramatrimonial. La relación de amistad con la poetisa Hildegard Jone se desarrolló siempre en un tono respetuoso y a la vez místico.



181 - 182 - 183

Fig. 181: Webern con su esposa Wilhelmine y sus hijas mayores durante la Primera Guerra Mundial.

Fig. 182: Pregghof, casa familiar de la familia Webern, en Oberdorf, Neuhaus (Carinthia), donde Anton solía pasar los veranos en su juventud.

Fig. 183: Casa de Anton Webern y su familia a partir de 1918 en Mödling, cerca de Viena, Neusiedler Strasse n° 58.

³⁰¹ Peter Webern murió en el frente de Yugoslavia en 1945, unos meses antes que su padre, Anton.

³⁰² Christine Mattl era la hija menor de los Webern, casada con Benno Mattl. Fue en casa de los Mattl donde tuvo lugar el trágico desenlace que acabó con la vida de Anton.



184 - 185 - 186 - 187 - 188

Figs. 184-185-186-187-188: Mujeres en la vida de Mies van der Rohe. De izquierda a derecha: Ada Bruhn en 1921; Ada con las hijas del matrimonio en Montana (Suiza), en 1924; Lilly Reich; Lora Marx (fecha desconocida); y Edith Farnsworth.

La vida solitaria de Mies.

A diferencia de Webern, Mies era reticente a la vida familiar.

En 1911 o 1912 debió de conocer a Adele Bruhn³⁰³ a través del círculo de intelectuales de su cliente Alois Riehl. Procedía de buena familia y había recibido formación en la moderna y prestigiosa escuela de Hellerau, diseñada por Tessenow. Ella había estado comprometida previamente con el historiador del arte Heinrich Wölfflin, pero finalmente le había rechazado. Ludwig y Ada se casaron en 1913 y tuvieron tres hijas: Dorothea, quien más tarde cambiaría el nombre por Georgia,³⁰⁴ Marianne³⁰⁵ y Waltraut.³⁰⁶ Pasados diez años, Mies se separó de su mujer y de sus hijas.

Poco después³⁰⁷ el arquitecto iniciaba una relación sentimental con la consagrada diseñadora Lilly Reich, idilio que se prolongaría hasta la partida del arquitecto hacia los Estados Unidos en 1938. Fue la única de sus parejas con quien colaboró profesionalmente.

Ya en el continente americano, Mies conoció por casualidad a la recién divorciada Lora Marx, escultora de cierto talento quien, al contrario que Lilly, no ejercería ninguna influencia en la creatividad del arquitecto. Lora resultó a la larga ser la clase de mujer que Mies era capaz de soportar por mucho tiempo. Como con Lilly, receloso de poder perder su libertad, mantuvo su residencia independiente durante los treinta años que estuvo ligado a Lora [SCHULZE, 1986, p. 242].

En la autobiografía de la hija mayor de Mies, publicada en 2001, Georgia comentaba:

*No era en absoluto un hombre de familia. Mis padres tuvieron tres hijas, que significaban tres problemas enormes, entre otras cosas, porque mi padre siempre deseó tener un hijo. De hecho, tenía un mínimo interés por los niños y menos aún por el afecto paterno-filial. Tras su muerte descubrí que tenía un hijo putativo, del cual no sabíamos nada.*³⁰⁸

*Le rodeaban muchas mujeres, pero probablemente ninguna de ellas fue la mujer de su vida. Lora Marx fue durante largos años su amante oficial secreta, pero, créanme, había mujeres de sobra.*³⁰⁹

Es posible que Mies y la doctora Edith Farnsworth, promotora de la famosa casa de Plano, mantuvieran una aventura sentimental más allá de la mutua admiración personal. La Sra. Farnsworth era una nefróloga reputada y tenía una gran cultura literaria y musical.³¹⁰ Estaba muy ilusionada con el proyecto, y también con el arquitecto. Sin embargo, a medida que se acercaba la terminación de la casa observaba cómo las metas trascendentales de Mies eran alcanzadas y cada vez significaba menos para él la relación con su cliente. Ella, para quien la casa representaba la unión con el arquitecto, se vio humillada y se empezó a molestar. El asunto acabó en los tribunales. *La dama es-*

303 Adele Auguste Bruhn (1885-1951), conocida también como Ada, era hija de un industrial alemán. Después de separarse de Mies continuó cuidando de sus hijas en Alemania. Murió de cáncer en Ratisbona en 1951.

304 Dorothea (1914-2008), conocida familiarmente como Muck, obtuvo su Abitur en 1933 en Salem. Le gustaba la danza y adoptó un nombre artístico: Georgia, al que añadió el apellido ficticio de su padre, Georgia van der Rohe. Estudió con Mary Wigman y al cabo de poco tiempo ingresó en su compañía. En 1936 abandonó la compañía para convertirse en actriz. En 1942, por entonces en Ratisbona, contrajo matrimonio con el director del Stadttheater Fritz Herterich, con quien tuvo un hijo, Frank. Georgia produjo un documental sobre Mies en los años sesenta. [SCHULZE, 1986]

305 Marianne (1915-2003) abandonó la escuela un año después de conseguir su Abitur, y partió en 1932 hacia Suecia, impulsada por su pasión por la literatura nórdica. Se casó con el profesor de *Gymnasium* Wolfgang Lohan, matrimonio del que nacerían Dirk, Ulrike y Karin. Dirk Lohan, el primero de los nietos de Mies, seguiría los pasos de su abuelo, asociándose con él en los años 60 y haciéndose cargo de la oficina a partir de 1966. Dirk dedicó una atención constante a su abuelo en los últimos años de su vida. [SCHULZE, 1986]

306 Waltraut (1917-1959), la hija menor de Mies, fue la que estuvo más unida a su padre. Obtuvo su Abitur en Birklehof, cerca de Salem. Se doctoró en Historia del Arte en la universidad de Múnich, en 1945. Tres años después se instaló en Chicago, en donde trabajó para la biblioteca del *Art Institute*, conviviendo con su padre hasta su muerte, víctima de un cáncer, en 1959. Según cuenta SCHULZE [1986, p. 259], Waltraut adoraba a Mies y se dedicaba a él en cuerpo y alma. Por su parte, él estaba muy orgulloso del talento intelectual de su hija.

307 Schulze [1986, p. 143] sugiere la fecha de 1925, basada en una carta de Lilly a Mies vd Rohe fechada el 10 de junio de ese año, en la que, aunque escribiendo en un tono más profesional que personal, resulta indicador de un trato familiar.

308 Mies tuvo un hijo extramatrimonial fruto de una relación esporádica mientras servía en el cuerpo de ingenieros del ejército imperial en Transilvania (Rumanía). Citado en: COHEN [2007, p. 177].

309 VAN DER ROHE, G. (2001): *La Donna è Mobile. Mein Bedingungsloses Leben* («Mi vida sin condiciones»). Berlín: Aufbau Verlag.

310 Edith Farnsworth (1903-1978) estudió violín en el *American Conservatory of Music*, y prosiguió su conocimiento del instrumento en Italia durante los años veinte.



189

Fig. 189: Georgia van der Rohe junto a Jordi Pujol y Pasqual Maragall en la inauguración del reconstruido Pabellón alemán de Barcelona. La Vanguardia, 2 de junio de 1986. Fotografía: Pedro Madueño.

311 En una carta remitida por Schoenberg a Webern, el maestro se congratula de que la salud de su discípulo mejore, y le conmina a que no ponga de su parte tanto corazón: *si pasaras medio año sin disgustos y sin excitaciones... te curarías*. [SCHOENBERG, 1998, p. 180].

312 De hecho, Mies nunca llegó a dominar bien el inglés, a pesar de obtener la nacionalidad estadounidense en 1944. De ahí que se mantuviese ligado en América al círculo de viejos amigos alemanes: Ludwig Hilberseimer, Walter Peterhans. Entrevista a Dirk Lohan realizada por los arquitectos Xavier Costa y Miquel Adrià junto a Lluís Hortet en mayo de 2010. <<http://www.arqpress.net/index.php/paginas/ver/1228>>. [Consulta: 29 noviembre 2013].

313 PERLS, H. (1962): *Warum ist Camilla schön?* Munich. Citado en: SCHULZE (1986, p. 56).

314 Entrevista de 1959 en Londres, publicada como «Interview with Mies van der Rohe». *Interbuild*, 6, 1959. [Versión en español: PUENTE, M. (ed.) (2006): *Conversaciones con Mies van der Rohe*. Barcelona: Gustavo Gili. p. 23.

peraba que el arquitecto fuera con la casa, declaraba Mies, mientras que para la Sra. Farnsworth quizá como hombre no sea tan primitivo y clarividente como yo pensaba, sino simplemente el más frío y más cruel de todos los que he conocido [Íd., 1986, pp. 261-262].

Pero a pesar de la frialdad de carácter, no faltaron por parte de Mies algunas muestras de amabilidad para con los suyos. En los años cincuenta, se dejó querer por su hija menor Waltraut, y permitió que se instalara a vivir con él en el apartamento de Chicago, hasta que un cáncer le arrebatara la vida en 1959. En los años siguientes, Mies se interesó por su nieto arquitecto Dirk Lohan, hijo de Marianne, a quien incorporó a su despacho encomendándole tareas cada vez más relevantes.

1.2.2.4. Idiosincrasia.

Introversión.

Webern y Mies eran personas reservadas, aunque por motivaciones bien distintas. **Webern** lo era por timidez. Consciente de nadar contra corriente, adoptó con resignación una actitud ermitaña, sufriendo los contratiempos pacientemente en su propio interior.³¹¹ No se trata de una persona sagaz sino honesta y tremendamente humilde. *Tengo la impresión de que una vida solitaria, alejado de todo, en un ambiente simpático para mí solo me calmaría*- confesaba en una carta a Berg desde Stettin [ROSTAND, 1986, p. 32].

Este carácter solitario se vería acentuado a medida que hubo de encajar serios reveses emocionales: primero, por perder de su lado a su principal referente en lo profesional y lo personal, Arnold Schoenberg, exiliado ante la creciente presión antisemita; dos años después, por la muerte prematura de Alban Berg, al que le unía una amistad fraternal; a lo que habría que añadir el aislamiento provocado por la salida del país de otros muchos colegas y amigos, y por el ninguneo cada vez mayor del régimen hacia su música y su persona.

En el caso de **Mies**, su timidez obedece a otras razones. Por un lado, su arrogancia. De marcada astucia, sabía reservar para el momento preciso su estrategia más adecuada para alcanzar sus objetivos. Por otro lado, su falta de elocuencia, agudizada al llegar a Chicago por no dominar bien el inglés.³¹² *Hablaba poco* -afirmaba Hugo Perls, uno de sus primeros clientes berlineses-, *pero todo lo que tenía que decir era claramente ilustrativo. (...) Van der Rohe tenía fuertes convicciones (...)*³¹³

En las entrevistas que concedió al final de su vida, Mies se presentaba como un héroe solitario. *Soy partidario del hombre solo*- decía. *-Cuando una idea es buena y clara, entonces debería proceder de un único hombre.*³¹⁴ De hecho, sus participaciones en los Congresos Internacionales

de Arquitectura Moderna fueron discretas. Esta soledad se acentuó todavía más cuando emigró a América: de la época alemana sólo se veía con Hilberseimer.³¹⁵ Rebelde a las modas, nunca dejó pasar la ocasión de insistir en todo aquello que le separaba tanto de arquitectos como Gropius, Wright o Le Corbusier, como de grupos de vanguardia como *De Stijl* o los constructivistas [COHEN, 1998, p. 9].

Por el contrario, Webern mantuvo siempre una relación de respeto y admiración fiel hacia su maestro Schoenberg, extensiva también a su gran amigo Alban Berg, aunque cada uno marcara en su obra su propia impronta personal. La reserva y la modestia de Webern nacidas de su tendencia a la introversión, estaban igualmente ligadas al equilibrio y la satisfacción que le proporcionaban una cierta soledad y el contacto con la naturaleza [ROSTAND, 1986, p. 56]:

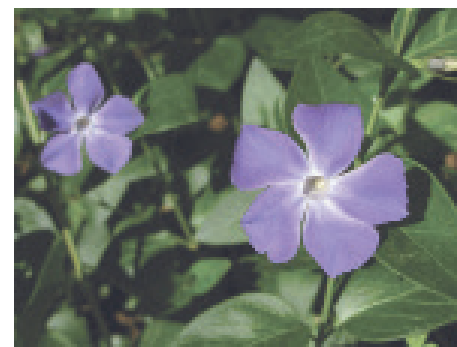
*He aprendido a reconocer una planta llamada vincapervinca, tan pequeña como el musgo del valle, simple, humilde, apenas visible, pero con un perfume balsámico... ¡Para mí es la ternura, la emoción, la profundidad, la pureza!*³¹⁶

Poco o nada sentimental, Mies se mostraba reticente a airear las emociones: *todo el mundo las tiene, y ése es el infierno de nuestra propia época.* Webern, en cambio, no las ocultaba, ni en sus composiciones ni en la correspondencia que mantenía con sus más estrechos colaboradores o amigos, como Berg, Schoenberg o Hildegard Jone.

Talento.

Tanto Webern como Mies eran artistas de talento. La potencialidad de Mies hacia la arquitectura fue descubierta al poco de llegar a Berlín, al conseguir el encargo (1906) para construir una casa para Alois Riehl, a pesar de no contar con experiencia propia como arquitecto. Poco después fue contratado por Peter Behrens, dueño de uno de los principales despachos del momento en la capital alemana. Mies pudo de nuevo sacar a relucir su destreza al competir por el proyecto para los Kröller- Müller con el propio Behrens y con Berlage.

No se puede afirmar que Webern fuera un compositor de creatividad fácil; en ese sentido, no resulta comparable con otros músicos de talento desbordante, como Bach o Mozart, de quienes la música parecía fluir con una desenvoltura sin límites. Pero la falta de fluidez no implica necesariamente la carencia de capacidad. En el caso de Webern, la ideación musical no surgía sino tras un proceso de elaboración iterativa lento y muy preciso, condicionado por la inseguridad de un que hacer compositivo innovador y por un elevado nivel de autoexigencia. De ahí que su repertorio sea muy escaso en obras y muy reducido en extensión.



190

Fig. 190: Flor de la vincapervinca. <<http://guadalinfooljarafornte.blogspot.com.es/2012/05/vincapervinca.html>>. [Consulta: 11 octubre de 2014]

315 *Op. cit.*: entrevista a Dirk Lohan.

316 Carta de Webern a Alban Berg con fecha 1 de agosto de 1919. Citada en: ROSTAND [1986, p. 57].



191 -192

Figs. 191-192: Webern y Mies tenían la costumbre de fumar puros. Por avatares del destino, este vicio le costaría la vida a Anton Webern.³¹⁷

317 Ver: MOLDENHAUER, H. (1961); *The Death of Anton Webern: a drama in documents*. New York: Philosophical Library.

318 Loos publicó varios artículos sobre moda: «Die Herrenmode» («La moda de caballero»), *Neue Freie Presse*, Viena, 22-5-1898; «Die Herrenhütte» («Los sombreros de caballero»), *Neue Freie Presse*, Viena, 24-7-1898; «Die Fussbekleidung» («El calzado»), *Neue Freie Presse*, Viena, 7-8-1898; «Damenmode» («La moda de señora»), *Dokumente der Frauen, Band VI*, n.º 23, 1902; «Die englische Uniform» («El uniforme inglés»), *Neues 8 Uhr-Blatt*, 24-5-1919; «Kurze Haare. Beantwortung einer Rundfrage» («Cabello corto. Respuesta a una encuesta»), *Trotzdem*; etc.

El interés por el vestir llegó a tal preocupación en Loos que, llamado como oficial de reserva durante la Primera Guerra Mundial, se presentó con un uniforme diseñado para él por Goldman & Salatsch, de cuello abierto en vez de cuello duro y polainas en vez de botas, circunstancia que estuvo a punto de llevarle ante un tribunal militar [GRAVAGNOLI, 1988, p. 39].

319 Intervención de Joseph Fujikawa en el documental *Regular or Super: Views on Mies van der Rohe* (2004), dirigido por Joseph Hillel y Patrick Demers, y producido por *Quatre par Quatre Films inc.*

320 Citado por: EVANS (1990, p. 4).

Imagen personal.

Mies era apuesto, un tanto *dandi*. Tenía una constitución sólida y robusta, con una altura ligeramente superior a la media, y ojos color avellana [SCHULZE, 1986, p. 72]; todo lo contrario que Webern, que era delgado y de escasa estatura.

A Mies le gustaba vestir de forma elegante; la mayoría de sus trajes fueron hechos a medida por la sastrería Knitze. Solía llevar un pañuelo muy suave y caro asomando por el bolsillo alto de su americana. Sus efectos personales revelaban un gusto por los objetos de refinada calidad [SOLÀ-MORALES, 2001, p. 116; COHEN, 1998, p. 10], como una pluma de oro [BUCH, 1990, p. 9].

Tampoco se puede decir que Webern descuidara el vestir, pero nada comparable con Loos, verdadero *dandi*, interesado no sólo en vestir elegantemente sino también en opinar sobre la moda a través de numerosos artículos.³¹⁸

En el trabajo.

Mies era tranquilo y reservado. Lento para trabajar: a menudo sus clientes se quejaban de la demora en la realización de los proyectos. Pero a la vez paciente y constante: siempre estaba pensando en arquitectura. Era su auténtico y principal interés en la vida: resolver problemas arquitectónicos.³¹⁹

Tanto él como Webern eran tremendamente perfeccionistas. *Las cosas grandiosas nunca son fáciles*, declaraba Mies citando a Spinoza con ocasión de la recepción de la medalla de oro del *American Institute of Architects* en 1960.³²⁰ Anton revisaba constantemente sus partituras y sólo una parte de su producción llegó a considerarla digna de ser publicada, dejando numerosas piezas inéditas, especialmente, obras de juventud. La constancia de Mies hacia el gradual perfeccionamiento de unos pocos tipos arquitectónicos concuerda con el famoso aforismo que con frecuencia dirigía a sus alumnos: *Do it again* («Hazlo de nuevo»). En su actitud hacia el trabajo, Mies demuestra el sello inconfundible del carácter germánico.

Mies era individualista. Tenía muy clara cuál era la arquitectura que quería construir y se mostraba independiente y, en general, poco receptivo hacia otras influencias. Sólo se puede hablar de colaboración estable la mantenida con la diseñadora Lilly Reich, una relación intrincada con la relación sentimental que ambos mantuvieron por más de diez años. Los trabajos compartidos con Philip Johnson en el *Seagram Building* y con Ludwig Hilberseimer en *Lafayette Park* no fueron más que contribuciones puntuales.³²¹

El caso de Webern es diferente. Es cierto que tanto Schoenberg como Berg o el propio Webern tenían su propio sello personal a la hora de componer. Pero los tres compartían una misma concepción teórica de la música bajo el liderazgo indiscutible del maestro Schoenberg. Esta relación se extendía al ámbito personal, de manera que los tres personajes formaban una especie de comunidad unida por la música y la estima entre sus miembros. Por esa razón, a Webern se le ha llegado a calificar como epígono de Schoenberg [ADORNO, 2011, p. 17].

La obra de Webern define una línea firme y sólida, que no conoce comienzos vacilantes ni desviaciones, que no sorprende con virajes imprevistos [ASUAR, 1958, p. 40]. No es el caso de Berg, quien sabe sacar partido a su extraordinaria habilidad para alternar pasajes con escritura dodecafónica y fragmentos de libre atonalidad pero con fuertes sugerencias tonales [CAZURRA, 2001, p. 302].

Sobre los clásicos.

Debido a la vehemencia mostrada por las corrientes más radicales, la percepción general de las vanguardias ha tendido a asociarse con un período revolucionario y rupturista con la historia. Sin embargo este enunciado resulta aquí, al menos parcialmente, incierto.

Mies mostraba gran aprecio por la arquitectura medieval y por Grecia, país al que viajó en 1959.³²² Cuando visitó el Partenón ateniense se deshizo en elogios, fascinado como Le Corbusier en su viaje a Oriente [SCHULZE, 1986, p. 299]. En Italia (1908) Mies se interesó por la obra de Palladio.³²³ Pero fue sobre todo la figura del arquitecto prusiano Karl Friedrich Schinkel la que atrajo más la atención del joven Ludwig instalado en Berlín.

Por su parte, Webern conocía a fondo la música del Renacimiento -su tesis versaba sobre la obra del compositor flamenco Heinrich Isaac- y sentía una especial admiración por la música de Johann Sebastian Bach. Humphrey Earle, uno de los alumnos de Anton, decía sobre él:

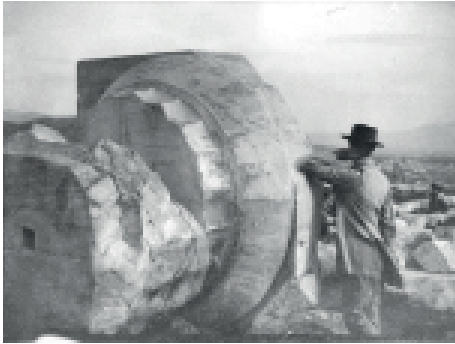
Todavía se sigue asumiendo en algunos sectores que Webern estuvo sólo interesado en la música contemporánea. Nada más lejos de la realidad. Puede que a alguien le sorprenda saber que yo no recibí de él una sola lección sobre serialismo, si bien es cierto que me sugirió que analizase sus Variaciones para piano [Op. 27] en mis estudios privados. Sus lecciones trataban de las propiedades de la tríada, la armonía tradicional y el contrapunto. Webern era un excepcional director de los clásicos. El mito de que compositores modernos son estrechos de mente debería disiparse de una vez por todas.³²⁴

321 Los principales colaboradores de Mies fueron:

- Sergius Ruegenberg (1903-1996): colaborador de Mies en Berlín desde 1925 a 1934; formó parte de la oficina técnica desplazada a Barcelona con motivo de la construcción del Pabellón.
- Lilly Reich (1885-1947): diseñadora e interiorista, colaboró con Mies en los trabajos europeos desde 1927 hasta 1938.
- George Edson Danforth (1916-2007): estudiante del IT y primer colaborador en el despacho de Mies en Estados Unidos hasta 1943, a quien sucedió como director de la escuela de arquitectura del *Illinois Institute of Technology* tras su jubilación.
- Edward A. Duckett (1920-2008): exalumno de Mies en el IT, desde 1944 hasta 1965 realizó las maquetas y los más comprometidos dibujos del estudio.
- Myron Goldsmith (1918-1996): exalumno de Mies en el IT, colaboró en su estudio desde 1946 a 1953. Goldsmith delineó varias perspectivas, como la versión metálica de los *Promontory*, y fue el responsable en la oficina del proyecto de la casa Farnsworth.
- Joseph Fujikawa (1922-2003): exalumno de Mies en el IT; desde 1953 se responsabilizó de los encargos de Greenwald. A la muerte del maestro fue uno de los que aseguraron la continuidad de la oficina.
- Gene Summers (1928-2011): exalumno de Mies en el IT, asumió la responsabilidad del resto de los proyectos desde 1956 hasta 1966, entre ellos, el *Seagram Building* o los tres grandes conjuntos en Chicago (*Federal Center*), Toronto (*Toronto Dominion*) y Montreal (*Westmount Square*).
- Ludwig Hilberseimer (1885-1967): compañero profesor en la Bauhaus y en el IT, colaboró con Mies en el complejo residencial de Lafayette Park, Detroit (1955-63).
- Philip Johnson (1906-2005): fiel admirador de Mies, colaboró con él en el *Seagram Building* (1954-58).
- Jacques Brownson (1923-2012).
- Phyllis Lambert (1927): hija del presidente de la compañía canadiense promotora del *Seagram Building*.
- Peter Carter (1927): colaborador que en los últimos años se encargó de los proyectos norteamericanos y británicos; en 1974 escribió una monografía sobre la etapa americana de Mies.
- Dirk Lohan (1938): nieto arquitecto de Mies, colabora con él desde 1962, haciéndose cargo de la oficina de su abuelo a partir de 1966; participó en las últimas obras diseñadas por Mies como la *Neue Nationalgalerie* o el *Toronto Dominion Centre*.
- Peter Pran (1935): de origen noruego, trabajó en el estudio de Mies desde septiembre de 1963 hasta agosto de 1966. Su principal asistencia fue en la *Neue Nationalgalerie*.

322 En este viaje visitó las ciudades griegas de Atenas, Delfos y Epidauró.

323 Entrevista con Dirk Lohan. Citada en: SCHULZE [1986, p. 31].



193 - 194

Fig. 193: Le Corbusier en las ruinas del Partenón (1911).

Fig. 194: Mies van der Rohe en el teatro de Epidauró (1959).
Fotografía: A. James Speyer.

324 WRIGHT, D.: *Humphrey Searle*. <www.wrightmusic.net/pdfs/humphrey-searle.pdf>. [Consulta: 28 febrero de 2015]

325 ÍMAZ, E. (ed.) (1945): «Teoría de la concepción del mundo», en *Obras de Dilthey*, v. 8. México: Fondo de Cultura Económica. Ver artículo dedicado a Dilthey, escrito por FERNÁNDEZ LABASTIDA, F. y publicado en *Philosophica: Enciclopedia filosófica on line*. ISSN 2035-8326.

326 Enciclopedia Británica: <<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/638603/Anton-Webern>>. [Consulta: 2 abril de 2014]

Fue la fascinación por Bach la que le motivó a realizar una nueva versión del *Ricercar* a ó de la «Ofrenda Musical», ante el reto de aplicar ideas y técnicas contemporáneas a un diseño indefinido escrito doscientos años antes. *Webern pretendía proporcionar una nueva dimensión a la obra abriendo nuevas perspectivas hacia el pasado y hacia el futuro. Quería demostrar su lealtad con la tradición a cada oportunidad* [MOLDENHAUER, 1979, pp. 443 y 444].

1.2.2.5. La visión del mundo (*Weltanschauung*).

Con esta palabra alemana (*Welt*, «mundo» y *anschauen*, «observar»), que podría traducirse al español como «cosmovisión», concepción o visión del mundo, Wilhelm Dilthey (1833-1911) denominó a la estructura psíquica del hombre que articula la manera de comprender y dar sentido a la vida y al mundo en el seno de una determinada cultura o civilización. En otras palabras, la *Weltanschauung* es *un intento de solución del enigma de la vida a través de una visión comprensiva u holística de su sentido y significado, que posee en sí un alcance mayor que el puro conocimiento científico, pues va más allá de la mera explicación de las relaciones entre los distintos hechos que forman la experiencia sensible*.³²⁵

Las experiencias religiosas, las artísticas y las filosóficas representan diversos medios a través de los cuales el hombre intenta resolver ese enigma de la vida. Según Dilthey, toda visión del mundo debe proporcionar una axiología que indique los bienes y valores que hay que perseguir, así como las líneas de conducta que permiten alcanzarlos. Para ello, en toda concepción del mundo están presentes en distinta medida todas las potencias del hombre: el intelecto, la voluntad y el sentimiento.

El panteísmo naturalista de Webern.

Aunque nacido católico, Webern mostraba un amplio sentimiento panteísta, inspirado en Goethe, que se halla constantemente presente en su producción musical: de los 61 textos que puso en música, 17 se inspiran en temas religiosos. Esta posición contrasta con su actitud religiosa poco practicante, contraria a los dogmas de la Iglesia.³²⁶

Anton tenía plena confianza en sí mismo. Era consciente de su valía y de su misión como músico, a pesar del escaso reconocimiento que obtuvo en vida. Como él mismo confesaba:

Ha sido una dura batalla, ha habido que superar los más terribles obstáculos, y después el miedo a preguntarse: ¿es posible todo esto? [...] Os habla alguien que ha vivido todos estos problemas, y por ellos ha luchado. Los acontecimientos se precipitaban, brotaban casi de modo

*inconsciente, intuitivo. Y, con todo, nunca en la historia de la música se ha ejercido tanta oposición como contra estas cosas. [...] Por nuestra parte, considerábamos que éste era un paso adelante que **debía ser dado**, un impulso como no se había producido antes. [WEBERN, 1963, p. 84]*

Solitario e introvertido, sentía por la naturaleza una gran admiración: desde su infancia, la naturaleza y sus placeres fueron una realidad constante y profunda en su vida. No hay que olvidar que las dos ciudades austríacas en que vivió hasta los diecinueve años, Graz y Klagenfurt, son legendarias por su belleza natural. Webern pensaba que las fuerzas de la naturaleza eran las que impulsaban la creación artística, detrás de las cuales se ocultaban las emanaciones divinas:

No hago nunca las cosas como quiero, sino como estoy destinado a hacerlas, como debo hacerlas.³²⁷

Buscar y observar la realidad de la naturaleza es para mí la más alta metafísica, la Teosofía.³²⁸

Las montañas tenían un significado especial para Webern, una actitud explícitamente romántica muy diferente de la del montañista. Su construcción mental del paisaje alpino como lugar de experiencia espiritual deriva de la fusión de una sofisticada cultura romántica de raíz filosófica y literaria con la sabiduría popular del lugar [JOHNSON, 1999, p. 32]. En una carta enviada a Berg,³²⁹ Webern imaginaba con emoción un onírico paisaje montañoso en el Himalaya:

¿Sabes que en las montañas del Himalaya, en ese inmenso macizo en que el clima es completamente diferente, un clima alpino en su máxima dureza, a una altitud de unos 2000 metros, ya por encima de la cota de nieve (...) hay praderas con flores brotando eternamente, con una perpetua estación para la floración? Mientras en el valle nieva y hiela, las flores brotan arriba. ¿Sabes algo de los lugares más elevados de la tierra, donde vive lo mejor de la especie humana? Invisible para nosotros. Platón ha hablado ya sobre ello y, recientemente, Swedenborg y Strindberg.

Las cumbres representan para él la encarnación del cielo en la tierra. El prado es una metáfora de su propio arte y su función como artista: construir, bajo las nubes de cada día ese mundo idílico de flores perpetuas [JOHNSON, 1999, pp. 33-34]. Una atmósfera de ensueño que revive los dibujos de la «Arquitectura de Cristal» de Bruno Taut.

El panteísmo naturalista de Webern bebe sobre todo de fuentes de Swedenborg y Goethe, y queda bien ilustrado en *Tot, Sechs Bilder für die Bühne* («Muerto. Seis escenas de teatro»), la obra que el mismo Webern escribió en octubre de 1913. No solo la trama se sitúa en los Alpes, sino que el au-



195 - 196

Fig. 195: Portada de *Walden* (1854), por Henry Thoreau, uno de los textos que pudo influir en la mentalidad solitaria y mística de Webern.

Fig. 196: Webern caminando en los Alpes de Ötztal, en julio de 1937.

327 Carta de Webern al Dr. Hertzka, 1925. Citado en: ROSTAND [1986, p. 53].

328 Carta de Webern a Alban Berg, 1919. Citado en: ROSTAND [1986, p. 57].

329 Fechada en 19 de julio de 1912.



197 -198

Fig. 197: Webern junto al piano con el que componía en su casa de Mödling, verano de 1930.

Fig. 198: Mies van der Rohe mirando por la ventana del 860-880 de Lake Shore Drive, Chicago, 1952-1953. Fragmento.

330 Carta de Webern a Ernst Diez, fechada a 22 de julio de 1901. Citado en: ROSTAND [1986, p. 18].

tor define altitudes concretas para cada una de las escenas. El argumento gira en torno al consuelo gradual que unos padres encuentran a través de la naturaleza después de la muerte de su joven hijo. Las escenas son más bien cuadros en los que la naturaleza es presentada en diferentes formas como la puerta de una presencia espiritual [JOHNSON, 1999, p. 34].

Como testimonio de la fascinación de Webern por las perfectas estructuras de la naturaleza, citamos este extracto de una carta enviada a su amigo Berg en 1919 [LISCIANI-PETRINI, 1999, p. 87, nota 65]:

*He estado en el Hochschwab [...]. Los valles profundos, con los pinos montanos, y las plantas misteriosas. Estas últimas, sobre todo, las siento muy cercanas. Pero no porque sean "bellas". Los bellos paisajes, las bellas flores, en el común sentido romántico, no me conmueven. Lo que me interesa es el **sentido profundo**, impenetrable, inagotable de todo ello, especialmente en estas manifestaciones de la naturaleza.*

Otro de los aspectos llamativos desde muy temprana edad es la vocación artística de Webern. En una carta dirigida a su primo fechada en 1901, ya mostraba con preocupación su temor, ante la oposición de su padre, a no poder dedicarse a lo que más deseaba, la música:

*El deseo de mi padre sería que yo trabajara en la escuela técnica de agricultura; y que viviera en Preglhof. ¡Dios mío! ¿Y el arte? ¡El arte, que **lo es todo para mí**, y por el cual yo haría cualquier sacrificio...!330*

El arte le interesaba, no sólo como vía de deleite y como medio de expresión, sino también como objeto de estudio, de análisis. Webern mostraba por entonces un mismo entusiasmo por componer, dirigir, interpretar o por ejercer *el estudio puramente teórico y científico de la música*. Son palabras del compositor tomadas de la carta anterior. Poco después iniciaría sus estudios de musicología en el *Musikhistorisches Institut* de Viena, aunque la dedicación posterior a la investigación fue muy escasa.

Webern poseía un sentimentalismo nacionalista, como avalan varias anotaciones patrióticas recogidas en su diario íntimo. Esta vena nostálgica solía aflorar con más claridad durante sus breves estancias en el extranjero. A la postre, el apego a la tierra tendría que ver con la decisión de permanecer cerca de Viena con su familia, rechazando el exilio hacia otros países como hicieran tantos otros artistas acosados por los nazis.

El idealismo platónico de Mies.

Mies también recibió una educación católica, como ya hemos avanzado. Según confesaba Lora Marx, *era un ateo declarado, pero constantemente estaba buscando una fuente espiritual*.³³¹

En toda su trayectoria, con más de 150 edificios construidos, y más del doble proyectados, únicamente recibió encargo para construir uno de carácter religioso. Se trata de la sencilla capilla, *Saint Savior*, erigida en 1952 en el campus del *Illinois Institute of Technology*.³³² Para Mies, un templo debía identificarse por sí mismo, evitando asociaciones formales con estilos pasados como el gótico [NEUMEYER, 1995, pp. 496-497].³³³ Por eso, la capilla tiene un carácter noble, buena calidad en los materiales y bellas proporciones, sin reminiscencias. No se buscaba la espectacularidad sino la sencillez, respondiendo, al igual que el gótico, a los medios técnicos de su época.

Para Mies era fundamental la vertiente espiritual del hombre; por eso distinguía entre «Arquitectura» (**Architektur**), como mero cumplimiento de una función, y lo que él entendía como «Arte de construir» (**Baukunst**), que iba más allá. La arquitectura debía servir a la vida, no sólo de manera práctica sino también espiritualmente, y convertirse en portadora de una idea que afectase a toda la existencia del hombre. No obstante, a diferencia de otros arquitectos como Le Corbusier, Mies no se veía a sí mismo como un «escogido», alguien con la misión de liderar un cambio en el mundo; ni siquiera era su intención aparecer como un autor original [COHEN, 2007, p. 166].

En la esfera del significado, en el reino de los valores, es donde se encontraban los problemas verdaderos y decisivos de los que debía ocuparse la arquitecturas [NEUMEYER, 1986, pp. 31-32]. Así es como lo expuso en el discurso inaugural como director de la sección de Arquitectura en el *Armour Institute of Technology*, deslindando las meras «finalidades» que aseguraban la «existencia vital» física del hombre, de los «valores» profundos, anclados en su «existencia intelectual». En torno a estos dos conceptos el maestro alemán tejería con éxito el programa docente que habría de regular la formación de los estudiantes en aquella renovada escuela.

Mies se interesó desde su juventud por la **filosofía** y trató de encontrar su particular interpretación de los conceptos de «verdad», «belleza» y «orden». Hizo suya la frase de San Agustín *la belleza es el resplandor de la verdad, entendiendo la verdad*, en el sentido de Santo Tomás de Aquino, como «*Adaequatio intellectus et rei*», como *igualdad entre pensamiento y objeto*.³³⁴ Pronto le atrajo la filosofía del cristianismo a través de los textos del teólogo Romano Guardini, con quien llegaría a compartir una estrecha amistad. En la misma línea renovadora de la iglesia, siguió los escritos del arquitecto alemán Rudolf Schwarz (1897-1961), miembro del movimiento juvenil católico *Quickborn*, fundado por Guardini, y autor de numerosas iglesias modernas en Alemania, una de las más conocidas se encontraba en la ciudad natal de Mies.³³⁵ En Estados Unidos, Van der Rohe congenió

331 Conversación personal de Schulze con Lora Marx en septiembre de 1980. Citado en: SCHULZE [1986, p. 350].

332 Además de la capilla de *Saint Savior*, construida entre 1949 y 1952, únicamente se han documentado en el *MvdR Archive* de Nueva York unos bocetos para una nueva iglesia episcopal en Chicago, que datan de 1961.

333 MIES VAN DER ROHE (1953): «A Chapel». *Arts and Architecture*, 70, 1953, n.º 1, pp. 18-19. Traducción al español en: NEUMEYER [1995, pp. 496-497].

334 MIES VAN DER ROHE (1960): «¿Hacia dónde nos dirigimos?». *Bauen und Wohnen*, 15, nº 11, 1960, p. 391. Citado en: NEUMEYER [1995, p. 502]

335 Nos referimos a St. Fronleichnam, en Aquisgrán, concluida hacia 1930.

336 Se trata del documental dirigido por su hija Georgia, editado en 1979.

337 Para un conocimiento más extenso consultar MOLDENHAUER, H. (1970a): «Webern as teacher». *Music Educators Journal*, v. 57, nº 3, nov. 1970, pp. 30-33 y 101-103.

338 Se trata de los ciclos «El camino hacia la composición dodecófonica» (1932) y «El camino hacia la nueva música» (1933), cuyos contenidos fueron retenidos taquígraficamente por el abogado Rudolf Ploderer y editados en 1960 por el musicólogo y discípulo de Webern Willi Reich.

339 SCHEE, A. (1946): «Vienna since de Anschluss». *Modern Music*, v. 23 (primavera 1946), p. 95. Citado en: MOLDENHAUER [1970a, p. 30].

340 Kurt Manschinger (1902-1968): compositor discípulo de Webern por un período de 6 años. Más tarde emigró a Estados Unidos y cambió su nombre por Ashley Vernon.

341 Philip Herschkowitz (1906-1989), de origen judío, fue un compositor y teórico rumano de nacimiento, aunque pasó la mayor parte de su vida en la Unión Soviética. Fue alumno privado primero de Alban Berg, entre 1929 y 1931, y después de Anton Webern, desde febrero de 1934 a febrero de 1939, 3 veces por semana excepto en los veranos. Posteriormente dedicó parte de su vida a la comprensión y el desarrollo de las ideas de Webern. Es autor del artículo «Webern y su teoría de la forma», publicado en 1991 dentro de los cuatro volúmenes que recogen la esencia de sus enseñanzas: O Muzyke: Stat'i, Zametki, Pis'ma, Vospominaniya («Sobre la música: artículos, apuntes, cartas, reminiscencias»), Moscow: Sovetski kompozitor. Fuente: LUPISCHKO, M. (1998): «A Pupil of Webern in the USSR: The Writings of Philip Herschkowitz (1906-1989)». *Ex tempore. A Journal of Compositional and Theoretical Research in Music*, v. IX/1: primavera/verano 1998.

342 Karl Amadeus Hartmann (1905-1963) fue un compositor alemán de música sinfónica. Debido a sus ideas democráticas y antihitlerianas se mantuvo como exiliado interior en oposición al régimen. Influidor por la admiración de Scherchen hacia Schoenberg y su círculo, viajó en 1942 a Viena para recibir clases del único gran nombre vinculado al maestro que vivía en Europa, Anton Webern. Sin embargo, las lecciones duraron poco por la incomodidad del alumno ante las ideas políticas de Webern. Fuente: DELGADO GARCÍA, F. (2010): «Componer bajo el Tercer Reich». Ciclo de miércoles, enero-febrero 2010. Madrid: Fundación Juan March, p. 46.

rápidamente con quien a la postre sería su mejor cliente, y de nuevo la relación se cimentó en el interés compartido por la filosofía. Herbert Greenwald había estudiado filosofía en la universidad antes de dedicarse a la promoción inmobiliaria y se había convertido en un devoto aficionado a la estética [Schulze, 1986, p. 247].

La espiritualidad es, por tanto, un rasgo común a Webern y Mies. Pero si el primero pudo plasmar ese espíritu trascendente en sus composiciones, el segundo apenas gozó de oportunidades para expresarlo en obra de uso religioso. En cierta ocasión, confesó que lo que más le gustaría era poder realizar una catedral.³³⁶ Pero no pensaba que esta tarea fuera la propia de su época:

Nosotros no construiremos catedrales. Algunos me reprocharon decirlo. Pero la catedral era la expresión de una civilización permeada de religiosidad y nosotros no lo estamos. Podemos construir grandes iglesias, pero no son catedrales. [Mies, 1981]

Ciertamente, Mies nunca proyectó una catedral, pero al final de su carrera pudo erigir la que muchos consideran catedral que nunca construyó: la *Neue Nationalgalerie* de Berlín. Webern tampoco escribió nunca un oratorio, pero sí algo parecido a una misa, una *Missa Brevis*, como le gustaba calificar a la *Cantata Op. 31*, igualmente el último ejercicio compositivo de su carrera.

1.2.2.6. Labor docente.

Resulta paradójico que, si la formación recibida por Webern tuvo un carácter más académico que la experimentada por Mies, las opciones de que gozaron como docentes se intercambiaron. La trayectoria del arquitecto estuvo muy ligada a la docencia universitaria, mientras que el músico tuvo muy pocas oportunidades para enseñar en centros oficiales y hubo de conformarse con impartir tan solo unas pocas clases a estudiantes particulares.

Un maestro por explotar. El caso de Webern.³³⁷

A pesar de ser un excelente profesor, Webern no tuvo chance para llevar a cabo de forma sistemática y oficial una carrera docente. El único centro que le proporcionó trabajo estable como profesor fue el *Israelisches Blindeninstitut* («Instituto Judío de Ciegos»), donde enseñó teoría musical entre 1925 y 1931.

Poco después, en 1932 y 1933, impartió dos ciclos de ocho conferencias para aficionados sobre la «Nueva Música» y el método dodecafónico, cuyos contenidos fueron publicados por Willi Reich en los años sesenta.³³⁸ A finales de 1934 comenzaba un nuevo curso titulado «Sobre formas musicales», destinado a una audiencia genérica [MOLDENHAUER, 1979, p. 419]. También participó en cursos sobre composición en el Conservatorio austro-americano (1929) y en algunos cursos de verano.

Sin embargo, y a pesar de no haber podido enseñar en centros superiores, no por ello hay que restarle valía como profesor. De hecho, según reconocía de Webern uno de los directores de la *Universal Edition*, **la mayor influencia la ejerció a través de sus clases, a pesar de que ésta no alcanzó más que a un pequeño círculo de alumnos que lo deificaron.**³³⁹ Efectivamente, Webern contó con unos cuantos discípulos fieles a los que impartió clases particulares de composición, entre los que se encontraban Kurt Manschinger,³⁴⁰ Philip Herschkowitz,³⁴¹ Karl Amadeus Hartmann,³⁴² René Leibowitz,³⁴³ Leopold Spinner,³⁴⁴ Ludwig Zenk,³⁴⁵ Hans Swarowsky,³⁴⁶ Willi Reich,³⁴⁷ Erwin Ratz,³⁴⁸ Arnold Elston,³⁴⁹ Stefan Wolpe,³⁵⁰ Humphrey Searle,³⁵¹ Kurt List... Uno de ellos comentaba retrospectivamente acerca del profesor:

Siempre estaba muy concentrado en sus clases, buscando aclarar cada cosa con total precisión. Su principio supremo al enseñar era el mismo que prevalecía en su composición: comprensibilidad (Fasslichkeit). (...)

Su paciencia era ilimitada, y era muy generoso con el tiempo que me dedicaba; una sesión de una hora solía prolongarse a dos horas. (...)

*Durante los años que estudié composición con él [Webern], analizaba minuciosamente cada aspecto de mi trabajo y criticaba hasta el más pequeño detalle.*³⁵²

A juzgar por Schoenberg, **Webern era el más apasionado e intenso profesor que se podía imaginar.**³⁵³

343 René Leibowitz (1913-1972) fue un compositor y director de orquesta francés de origen polaco. Con su labor como profesor en París y como autor de varios libros sobre el dodecafonismo de Schoenberg contribuyó a difundir y prestigiar la obra de la Segunda Escuela de Viena en Francia.

344 Leopold Spinner (1906-1980) fue compositor y editor austriaco, nacido en Ucrania. Estudió composición con Anton Webern entre 1935 y 1938.

345 Ludwig Zenk (1900-1949), compositor y director de orquesta nacido en Viena, fue el alumno más dotado de Webern, a juzgar por el propio maestro. A pesar de su breve período de formación con Webern (1930), su amistad se prolongó muchos años debido en parte a su afición compartida al montañismo y a la jardinería.

346 Hans Swarowsky (1899-1975) fue director de orquesta y profesor austriaco de origen húngaro, especializado en repertorio de los clásicos vieneses.

347 Willi Reich (1898-1980): musicólogo vienés entre cuyas publicaciones se encuentran diversos estudios biográficos sobre Schoenberg y Berg, así como la recopilación de las conferencias que Anton Webern impartió entre 1932 y 1933, editadas bajo el título «El camino hacia la nueva música».

348 Erwin Ratz (1898-1973), musicólogo vienés, discípulo de Schoenberg. Entre 1921 y 1923 trabajó como secretario secreto de Gropius en la dirección de la Bauhaus. Fuente: HAMAO, F. (2011): «Redating Schoenberg's announcement of the twelvetone method: A study of recollections». *Gamut*, 4/1 (2011).

349 Arnold Elston (1907-1971): compositor y profesor norteamericano. Entre 1932 y 1935 asistió a clases particulares con Webern, aunque no utilizó el método dodecafónico en sus composiciones.

350 Stefan Wolpe (1902-1972): fue alumno de Webern entre 1933 y 1934. Por su condición de judío comunista se vio obligado a huir del régimen nazi, instalándose primero en Palestina y más tarde en Nueva York.

351 Humphrey Searle (1915-1982): compositor inglés, fue alumno de Webern en Viena durante 6 meses, entre 1937 y 1938, a quien dedicó algunas de sus composiciones. Searle adoptó el dodecafonismo empleando una técnica serial modificada.

352 Citado en: MOLDENHAUER [1970a, p. 30]. El texto original mecanografiado se conserva en los *Moldenhauer Archives*, en la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos de América.

353 Carta nº 167, en: Schoenberg, A.; STEIN, E. (ed.) (1987): *Letters*. University of California Press.

PROGRAM FOR ARCHITECTURAL EDUCATION

GENERAL THEORY	MATHEMATICS	AND	NATURAL SCIENCE
	THE NATURE OF MAN		
PROFESSIONAL TRAINING	ARCHITECTURAL DRAWING		ARCHITECTURAL DRAWING
	FREERAND DRAWING		LIFE DRAWING
	STRUCTURAL DESIGN		STRUCTURAL DESIGN
	MECHANICAL EQUIPMENT AND DESIGN		
	SPECIFICATIONS	ESTIMATING	FINANCING LAW SUPERVISION OFFICE PRACTICE
	CREATION OF ELEMENTARY BUILDING FORMS		
	WOOD-STONE-BRICK-STEEL-CONCRETE		
	MATERIAL		
	WOOD	CONSTRUCTION	FORM
	STONE	BRICK	STEEL
	CONCRETE		
	PURPOSES		
	DWELLINGS	INTERIOR FINISHING MATERIALS CONSTRUCTION PLANNING	
	COMMERCIAL BUILDINGS	MATERIALS CONSTRUCTION PLANNING	
	INDUSTRIAL BUILDINGS	MATERIALS CONSTRUCTION PLANNING	
	PUBLIC BUILDINGS	MATERIALS CONSTRUCTION PLANNING	
	OTHER GROUPS AND LIMITED COMMUNITIES		
	REORGANIZATION OF EXISTING CITIES		
	REGIONAL PLANNING		
	PLANNING AND CREATING		
	DEPENDENCE UPON THE EPOCH		
	POSSIBLE PRINCIPLES OF ORDER		
	THE ELEMENTS OF ARCHITECTURAL FORM		
	THE STRUCTURE OF ARCHITECTURAL FORM		
	THE OBLIGATION TO REALIZE THE POTENTIALITIES OF ORGANIC ARCHITECTURE		
	ARCHITECTURE PAINTING AND SCULPTURE AS A CREATIVE UNITY		

Fig. 199: Mies van der Rohe: «Programa para la enseñanza de la Arquitectura». Illinois Institute of Technology (1938).

La carrera docente de Mies.

A diferencia de Webern, la trayectoria creativa de Mies estuvo ligada casi de forma inseparable con su carrera docente, primero como director de la *Bauhaus* en Dessau y Berlín (1930-1933), y posteriormente como director de la sección de Arquitectura del *Armour/Illinois Institute of Technology* (1938-1959).

Por el testimonio de los pocos estudiantes que permanecieron en Dessau hasta el cierre del centro, Mies se tomó la educación de un modo semejante a lo que hizo con las obras de arquitectura, con el anhelo de abstraerla, de purificar sus fines y sus medios hasta los principios esenciales indivisibles e incontestables [SCHULZE, 1986, p. 182]. Mies reservaba su docencia para los alumnos más avanzados, a los que sometía a interminables revisiones de ejercicios, que conducían con frecuencia a pronunciar el famoso *Do it again* («inténtelo de nuevo»). Proponía a los alumnos trabajar en proyectos como la vivienda con un solo dormitorio o la casa-patio, ejercicios en los que *su principal dificultad radicaba en la propia simplicidad de estas casas*.³⁵⁴

Cuando llegó Mies al Armour todavía se regía bajo la influencia de la enseñanza Beaux-Arts. Así que tuvo hacerse cargo, no sólo de la dirección de la escuela de Arquitectura, sino también de elaborar un nuevo plan de estudios. Si con el sistema anterior los alumnos comenzaban a diseñar edificios completos desde el primer curso, con el plan de Mies los estudiantes se iniciaban adquiriendo un conocimiento progresivo de las materias. Después de asegurar al alumno los conocimientos teóricos, gráficos y técnicos, el plan culminaba en la libertad especulativa de los talleres de proyectos.³⁵⁵

Según el testimonio de un estudiante, ***Mies te atraía hacia su mundo sin tener que empujar o mandarte. Siempre era tan amigable, siempre tolerante.*** A menudo Mies citaba a otros dos maestros, preguntándose cuando surgía algún problema compositivo cómo lo habrían resuelto Le Corbusier o Wright [BUCH, 1990, p. 10].

Curiosamente, el camino recorrido por Mies hacia la docencia en Alemania es inverso al que sigue en tierras americanas. Si sólo después de una deslumbrante carrera como arquitecto llegó a ser elegido director de la *Bauhaus* en Dessau, a su llegada a Chicago se *reenganchó* para dirigir una escuela de arquitectura y, favorecido por esa prestigiosa labor, fue recibiendo sus primeros encargos de proyectos, muchos de los cuales provenían del propio *IIT*.



200-201

Figs. 200-201: Mies con sus alumnos de la *Bauhaus* de Dessau y del *IIT* en Chicago.

354 DEARSTYNE, H. (1969): «Mies at the Bauhaus in Dessau: Student Revolt and Nazi Coercion». *Inland Architect*, n.º 13, agosto-septiembre 1969, pp. 14-17.

355 COLL-BARREU, J. (2010): «El Crown Hall no es transparente. Mies van der Rohe y el recinto inexpugnable». *RA. Revista de Arquitectura*, n.º 12, pp. 119-132, p. 127.

I.2.2.7. Ideario político. Reacción frente al nazismo.

El exilio interior de Webern.

Desde principios de los años veinte y pese a no vincularse abiertamente con ninguna ideología concreta, Webern había visto reconocido su talento mal que bien por el partido en el poder, el socialdemócrata, al serle asignados los puestos de director de la *Orquesta Sinfónica de los Trabajadores* y de la *Coral de los Trabajadores* en Viena. Esta situación propiciaría a la postre que los nazis lo etiquetasen como hombre de izquierdas o amigo de los judíos -había sido profesor en el «Instituto Judío de Ciegos»- y fuese ignorado por el *III Reich*.

Y así, le fueron negados paulatinamente los medios con que se ganaba la vida: primero con la clausura de las dos agrupaciones musicales que dirigía (1934); más tarde, suprimiendo el puesto de asesor musical que ostentaba en la radio austríaca (1939).³⁵⁶ Por si fuera poco, perdió a casi todos sus alumnos particulares como consecuencia del enrarecimiento del clima político y cultural. Semejante situación obligó a Webern a sobrevivir como pudo, especialmente gracias a trabajos intermitentes como lector y corrector de pruebas en la *Universal Edition*, editorial con la que mantenía estrechos lazos desde 1920 para la publicación de sus obras.

Sin embargo, a diferencia de todos aquellos que huyeron de la oleada nazi, en opinión de Rostand [1986, pp. 39-40] Webern nunca hubiese tenido el valor suficiente para expatriarse: se lo impedía el desgarró que sufría cada vez que había tenido que realizar un viaje al extranjero, por breve que hubiese sido.

La crítica de Webern a la estética oficial del régimen nazi era lanzada en una de las conferencias sobre la música moderna pronunciadas en marzo y abril de 1938, visiblemente dolorido, con las siguientes palabras:

Lo que ocurre hoy día en Alemania equivale a la destrucción de la vida del espíritu. (...) ¿Qué pasará con nuestra lucha? (...) En el momento actual la apelación que dan a todo lo que concierne a Schoenberg, Berg y yo mismo (y también a Krenek) es la de «bolchevismo cultural». ¡Imaginen todo lo que van a destruir con este odio a la cultura!

*Hace ya algunos años que constatamos algunos cambios en la producción artística, pues **el arte tiene sus propias leyes que nada tienen que ver con la política**, pero creíamos que, por lo menos esto, marcharía. Hoy, sin embargo, no estamos muy lejos del momento en que*

³⁵⁶ Los nazis manifestaron su repulsa hacia Webern al incluir un retrato suyo en la exposición *Entartete Kunst* de Munich (1937), y una de sus partituras en la muestra homónima que se organizaría en la *Künstlerhaus* de Viena ese mismo año. Citado en: FERNÁNDEZ DE LARRINOA, R. (2010): «Los cantos de sirena del nazismo: Webern, Strawinsky y Schönberg frente al III Reich». *Audio Clásica*, nº 159, pp. 99-103.

alguien podrá ir a prisión por ser un artista serio. Más aún, ese momento ya ha llegado. No sé lo que Hitler entiende por música nueva, pero sé bien que lo que nosotros designamos con este nombre es un crimen para ellos. No queda lejos el momento en que seremos encerrados por haber escrito tales cosas.

Sin embargo, investigaciones más recientes parecen confirmar la complacencia de Webern hacia la empresa imperialista de Hitler. Al comienzo de la Segunda Guerra Mundial, dos de sus hijas se adherían a las juventudes hitlerianas y su hijo Peter se enrolaba al ejército como voluntario [LA GRANGE, 2002, p. 379]. El libro -afirmaba Webern tras la lectura del *Mein Kampf* («Mi lucha») en 1940- *me ha iluminado por completo... Lo que estamos presenciando en estos tiempos me transmite una enorme confianza. Veo la pacificación del mundo entero. Y unos meses más tarde, tras el éxito de la invasión de Noruega, escribía:*

Aunque llamamos a esto 'unificación', en realidad significa un proceso de 'purificación' interior. ¡Esta es la Alemania de hoy! ¡Pero sólo bajo el nacionalsocialismo! ¡De ningún otro modo! Este es el nuevo estado para el cual la nación ha estado preparándose durante más de veinte años. ¡Más aún, es un nuevo país, distinto a todo lo anterior! ¡Es una nueva creación! ¡¡¡Una creación de este hombre único [Hitler]!!! Entiendes lo que quiero decir: uno acabará aceptando como normal algo que sólo puede ocurrir una vez [en la historia], algo posible únicamente a través de esta naturaleza, este creador único.³⁵⁷

El abandono de Mies.

Mies no era un hombre de política: ni de izquierdas ni de derechas, ni siquiera de centro; era simplemente un artista profesional. Fue precisamente por ello como fue elegido director de la Bauhaus de Dessau en sustitución de Hannes Meyer, para mantener a raya las presiones políticas de cualquier signo sin comprometer la avanzada metodología docente implantada en la escuela. De hecho, una vez en el cargo, Mies tomó la decisión de expulsar del centro a treinta alumnos de izquierdas y prohibir cualquier actividad con connotaciones políticas.

Pero una cosa es el escaso interés mostrado por Mies hacia la política y otra la relación de éste con los políticos. Algunos autores³⁵⁸ han denunciado un cierto oportunismo político o, al menos, una postura acomodaticia hacia la política dominante, contrastando por incoherente su proximidad a la asociación comunista de «Amigos de la Nueva Rusia», en 1925, impulsora de las exposiciones del *Novembergruppe*, así como los contactos que le valieron el encargo para el Monumento a los



202

Fig. 202: Portada del libro *Mein Kampf* publicado por Hitler en 1925.

357 FERNÁNDEZ DE LARRINOA (2010): *Op. cit.*, pp. 100-101.

358 Moholy-Nagy, S. (1965): «Modern Architecture Symposium». *Journal of the Society of Architectural Historians*, v. 24, marzo 1965, pp. 83-84. Cita tomada de: COHEN [1998, p. 69, n. 143]. Sybil Moholy-Magy acusa a Mies de traidor. Cohen también recoge el reproche de Ise Gropius por su supuesto apoyo al régimen.

líderes comunistas asesinados Karl Liebknecht y Rosa Luxemburg al año siguiente, por un lado, y su acercamiento al nacionalsocialismo en 1930, por otro, llegando a firmar una proclama de apoyo al Führer con ocasión del referéndum del 19 de agosto de 1934,³⁵⁹ si bien conviene aclarar que jamás estuvo afiliado al partido nazi. MERTINS [2014] justifica los titubeos de Mies para con los políticos en su obsesión por construir.

En todo caso, el arquitecto alemán nunca expresó opiniones políticas por escrito: si en Europa fue testigo del ascenso de Hitler, cuando se trasladó a Estados Unidos asistió a la carrera armamentística y la Guerra de Vietnam, pero nunca opinó sobre política, únicamente se expresó con su arquitectura.³⁶⁰ Como tampoco hay evidencia de que fuera racista o antisemita, ni de que apoyara la guerra o la violencia [MERTINS, 2014].

Hacia mediados de los treinta, como tantos artistas perseguidos o incomprendidos, Mies estaba prácticamente inactivo como arquitecto. Desencantado de la capacidad de la arquitectura como instrumento de la utopía social, se vio abocado al cierre de la *Bauhaus* ante las presiones políticas crecientes, que exigían la colaboración de la escuela con el nuevo régimen adaptando a su ideario el plan de estudios. La suerte de la *Bauhaus* corrió curiosamente paralela a la de la República de Weimar (1919-1933). La arquitectura de Mies se volvió entonces más pragmática y, a pesar de no tener intención de abandonar Alemania, finalmente acabó por aceptar el puesto de director en la Escuela de Arquitectura del *Armour Institute of Technology* en Chicago, adonde emigró definitivamente en 1938.

I.2.2.8. Lecturas favoritas.

Conocer las aficiones de lectura permite entender mejor la personalidad de cualquier individuo. Como dice el dicho popular, *dime qué lees y te diré quién eres*; apostillado por François Mauriac, *te conoceré mejor si me dices lo que lees*.

Las lecturas de Webern.

A pesar de que no tener una especial capacidad para expresarse mediante el lenguaje escrito, Webern amaba y admiraba los clásicos desde su infancia. La lectura de **Goethe**, sin duda su escritor favorito, tuvo una influencia decisiva en su visión panteísta del mundo. Algunas de sus poemas fueron escogidos como textos para sus *Lieder*³⁶¹ [Ver apartado I.4.1.1.]. *Fausto* y la Biblia fueron lecturas que le impresionaron por su trascendencia espiritual [ROSTAND, 1986, pp. 54-56].

359 Fue publicada por el órgano nazi *Völkischer Beobachter*, 18 de agosto de 1934. Entre los firmantes del documento se encontraban, además de Mies, Wilhelm Fürtwängler, Georg Kolbe, Emil Nolde, Ernst Barlach, Erich Heckel y Richard Strauss.

360 Artículo editado con ocasión de la publicación de la biografía de Detlef Mertins sobre Mies. ZABALBEASCOA, A. (2014): «Mies van der Rohe: Menos es más». *El País Semanal*, 1 julio 2014.

361 En concreto, uno de los *Lieder* del Op. 12, los dos del Op. 19 y uno de los ocho *Lieder* de juventud sin número de opus.

362 Entre los libros que tenía Webern en su biblioteca particular figuraba, según Moldenhauer, el *Oiseau Bleu* («Pájaro azul»). Los textos de Maeterlinck también atrajeron la atención de Webern para varios intentos frustrados de componer obras dramáticas.

También se vio seducido por la obra de los poetas del momento, como Maurice Maeterlinck,³⁶² Ferdinand Avenarius, Richard Dehmel, Gustav Falke, Stefan George, Rainer Maria Rilke, Karl Kraus, Georg Trakl, August Strindberg, de quienes adoptó textos, además del mencionado Goethe, para proveer letra a sus canciones. Webern llegó incluso a escribir algunos poemas, todo lo cual influiría en su predilección por la música vocal. Otros escritores que figuraban en su biblioteca fueron Baudelaire, Emerson, Dostoyevsky, Tolstoy, Stendhal, Dickens y Wilde [MOLDENHAUER, 1979, p. 188].

Webern quedó impresionado con la lectura de **Otto Weininger**, tanto de *Geslecht und Charakter* («Sexo y carácter», 1903) como de *Über die letzten Dinge* (1907), la obra póstuma publicada en *Die Fackel* por Karl Krauss. Así se lo hizo saber a Schoenberg, preguntándose si sería posible imaginar un intelecto sublime prescindiendo del ardor de la emoción [MOLDENHAUER, 1979, p. 113].

También leyó a varios filósofos: Kant («Crítica del Juicio»), Nietzsche, Rousseau, Thoreau (*Walden*), Emerson (*Society and Solitude*), Swedenborg (*Vera religio*), Balzac (*Seraphita*) [JOHNSON, 1999, p. 32], Platón.³⁶³

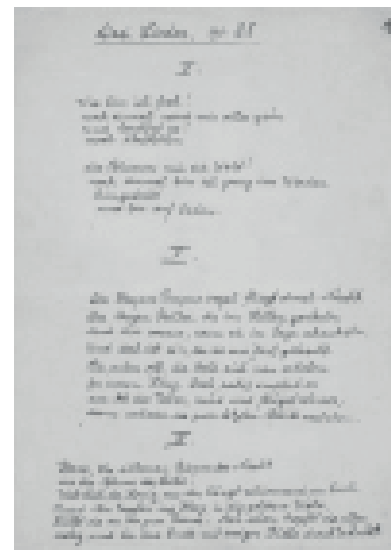
En 1926 se inició la amistad de Webern con la pintora y poetisa **Hildegard Jone** (1891-1963), de quien tomaría los textos para sus últimas obras vocales.³⁶⁴ A pesar de que el nivel literario de sus poemas no alcanzaba el de los prestigiados escritores citados, Webern se vio seducido por el panteísmo optimista de sus versos y correspondido en su admiración por la poetisa.

Las lecturas de Mies.

La tendencia de Mies hacia la síntesis de sus proyectos se correspondía con una selección muy reducida de sus libros favoritos. *Cuando abandoné Alemania tenía cerca de 3.000 libros -declaraba en 1964-. Hice una lista y me mandaron 300. Podría devolver 270. Treinta eran todos los que quería tener.*³⁶⁵

La mayoría eran textos de filosofía, sobre todo, libros de autores católicos y obras que abordaban planteamientos filosóficos sobre las peculiaridades de su tiempo. No es ajena a esta inclinación la relación que estableció con su primer cliente, Alois Riehl,³⁶⁶ profesor de la Universidad de Humboldt y gran conocedor de Nietzsche.

Como muchos alemanes de la época Mies leyó a **Oswald Spengler**,³⁶⁷ incluso se tomó muy en serio sus profecías. A partir de esta obra resulta más fácil entender su visión del mundo: un año después



203

Fig. 203: Manuscrito de Webern con los poemas de Hildegard Jone, puestos en música en su Op. 25. *The Moldenhauer Archives - The Rosaleen Moldenhauer Memorial*.

363 En la fiesta de Navidad de 1911 Webern obsequió a Schoenberg con un ejemplar de «La República» de Platón [MOLDENHAUER, 1979, p. 152].

364 Opp. 23, 25, 26, 29 y 31.

365 PETER, J. (1994): «Conversations with Mies», en *The Oral History of Modern Architecture: Interviews with the Greatest Architects of the Twentieth Century*, Nueva York: Harry N. Abrams. [Traducción al español en: PUENTE, M. (ed.) (2006): *Conversaciones con Mies van der Rohe*. Barcelona: Gustavo Gili, p. 53.

366 Alois Riehl (1844-1924): filósofo y profesor austriaco, para quien Mies construyó en Neubabelsberg, cerca de Berlín, su primer encargo propio.

367 SPENGLER (1918 y 1922): *Op. cit.*

de la publicación del segundo volumen de «La decadencia de Occidente», escribía: *La arquitectura es la voluntad de la época expresada espacialmente. Viva, cambiante, nueva. Ni al pasado, ni al futuro, sólo puede dársele forma al presente. Sólo esta arquitectura puede crear. Crear la forma con los medios de nuestro tiempo, a partir de la esencia de la tarea. Este es nuestro trabajo* [NEUMEYER, 1995, p. 363]. Y unos años más tarde: *Los nuevos tiempos son un hecho; existen independientemente de que queramos o no* [Ibid. 1995, p. 468].³⁶⁸

Entre los autores que figuraban en la biblioteca particular de Mies también se encontraba **Platón**.³⁶⁹ La búsqueda de la esencia, la predilección de lo objetivo o la meta en alcanzar la perfección de la idea constituyen rasgos del platonismo que subyace en toda la obra del arquitecto. El interés por el filósofo griego pudo acrecentarse gracias al encuentro con Werner Jaeger en el círculo de Alois Riehl [SANTATECLA, 2005, p. 30].³⁷⁰

Leyendo a **San Agustín** Mies encontró la explicación que ansiaba sobre los conceptos de belleza, como *resplandor de la verdad* [Ibid., 1995, p. 481],³⁷¹ y de orden: *la distribución que reparte las cosas iguales y desiguales, cada una en su lugar, e integra un conjunto de partes de acuerdo con un fin*.³⁷² Ambas expresiones se convertirán en citas recurrentes para sus artículos y conferencias.

Es sabido que durante los años veinte Mies estuvo leyendo a **Santo Tomás de Aquino**.³⁷³ El conocimiento del filósofo escolástico le permitió madurar en la distinción entre lo material de la «civilización» y la dimensión espiritual de la «cultura», entre los «medios» y los «fines», como denominaría más tarde.³⁷⁴ Si siguiendo a Spengler Mies asumía que, por muy sombría que fuese la época, era irremediamente real, fue a través de Santo Tomás como entendería que paralelamente existía un *reino espiritual -del que los hechos eran una manifestación terrena- a través del cual se podía alcanzar una verdad más elevada que el artista podía transmitir* [SCHULZE, 1986, p. 96]. Esa verdad, tal como la entendía Tomás, era la verdad que Mies estaba buscando:

Ahora no juzgamos una cosa por lo que tiene de accidental, sino por lo que tiene de esencial. Por ello, se dice que todo es verdadero en la medida en que está relacionado con el intelecto del que depende; y es así que se dice que las cosas artificiales son verdaderas cuando están relacionadas con nuestro intelecto. Cuando se dice que una casa es verdadera, esto expresa el parecido de su forma en la mente del arquitecto, y se dice que las palabras son verdaderas en la medida en que son signos de la verdad en el intelecto. De la misma manera se dice que las cosas naturales son verdaderas en la medida en que expresan el parecido con las especies que están en la mente divina. Se dice de una piedra que es verdadera porque expresa la naturaleza propia de una piedra, conforme a la idea preconcebida en el intelecto

368 Conferencia de clausura de la V reunión del *Deutscher Werkbund* celebrada en Viena del 22 al 26 de junio de 1930, publicada como «Die neue Zeit» («Los nuevos tiempos»). *Die Form*, nº 15, 1930.

369 La biblioteca particular de Mies contiene un ejemplar de *Die Verteidigung des Sokrates Kriton* («Apología de Sócrates. Critón»), editado en Leipzig en 1911. Citado en: SCHULZE [1986, p. 34].

370 SANTATECLA FAYOS, J. [2005, p. 30].

371 Entre otros escritos, aparece citada como cierre del discurso de ingreso como director del Departamento de Arquitectura del *Armour Institute of Technology* el 20 de noviembre de 1938.

372 SAN AGUSTÍN (1984): *La ciudad de Dios*. México: Porrúa.

373 SANTO TOMÁS DE AQUINO (1964): *Summa Theologica*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.

374 Ver el discurso de ingreso como director del Departamento de Arquitectura del *Armour Institute of Technology*, Chicago 1938. NEUMEYER [1995, pp. 479-481].

divino. Así, pues, la verdad está principalmente en el intelecto, y secundariamente en las cosas conforme están relacionadas con el intelecto como su principio. (...) Ahora, puesto que todo es verdadero en la medida en que tiene la forma propia de su naturaleza, el intelecto, en cuanto que es conocimiento, debe ser verdadero en la medida en que tiene el parecido de las cosas conocidas, que es su forma, dado que es conocimiento. Por esta razón, la verdad se define por la concordancia del intelecto y la cosa, y por ello conocer esta concordancia es conocer la verdad. [NEUMEYER, 1995, p. 502]³⁷⁵

Mies también descubrió a **Nietzsche** a través de Riehl. Asimismo leyó «El futuro de una ilusión» (1927) de Sigmund **Freud** sobre psicología de la religión, aunque al parecer no le convenció demasiado.

Otro filósofo contemporáneo por el que estuvo muy interesado fue el sacerdote católico **Romano Guardini**. Ambos se conocieron en 1925, posiblemente en una serie de conferencias organizadas por la Escuela de Artes y Oficios de Bremen [MARTÍNEZ DE GUERENU, 2012, pp. 85-100].³⁷⁶ De los numerosos libros de Guardini que el arquitecto alemán conservaba en su biblioteca, las «Cartas del Lago de Como»³⁷⁷ fue uno de sus textos favoritos,³⁷⁸ y constituye una pieza clave en el giro que experimenta la arquitectura de Mies a finales de los años veinte.

Mención aparte merecen los escritos sobre filosofía de la técnica del arquitecto **Rudolf Schwarz**,³⁷⁹ a los que Mies dedicó una especial atención en los años cincuenta. La admiración hacia este colega, ligado al pensamiento católico de Guardini y protagonista activo en la modernización de la arquitectura eclesial, queda patente en el breve prólogo que Mies le dedicó en la versión inglesa del libro *VOM BAU DER KIRCHE* («Sobre la edificación de la iglesia»):

El gran arquitecto alemán de iglesias es uno de los más profundos pensadores de nuestro tiempo (...) No sólo es un gran libro de arquitectura, sino uno de los auténticos libros que tiene el poder de transformar nuestro pensamiento.³⁸⁰

También le atrajeron autores contemporáneos sensibilizados con las peculiaridades de la época, como Max Scheler, hablando sobre las formas de conocimiento y de la sociedad,³⁸¹ o Alfred North Whitehead, sobre la ciencia y el mundo moderno.³⁸² Otros autores leídos por Mies fueron Georg Simmel, Friedrich Dessauer, Leo Frobenius,³⁸³ Raoul H. Franzé, sobre la botánica y la armonía natural; Julian Huxley, Karl von Weizsäcker, Arthur Eddington...

375 MIES VAN DER ROHE (1960): «Wohin gehen wir nun?» («¿Hacia dónde nos dirigimos?»). *Bauen und Wohnen*, 15. 1960, n.º 11, p. 391.

376 En estas conferencias Mies habló de «El espíritu de la nueva arquitectura» (*Der Geist der neuen Baukunst*), mientras que Guardini trató sobre «La crisis de la voluntad de formación y la esencia de la formación viva» (*Die Krisis des Bildungswillens und das Wesen lebendiger Bildung*). Es posible, según relata Neumeier, que Mies y Guardini se hubieran conocido anteriormente en el círculo de Alois Riehl, incluso que Mies hubiera acudido a alguna de las clases que dictaba Guardini en la Escuela Superior Lessing de Berlín.

377 Estas cartas fueron publicadas en 1926 en la revista *Die Schildgenossen*, con el título *Briefe aus Italien* («Cartas desde Italia»). En 1927 aparecieron como libro con el título de *Briefe vom Comer See* («Cartas del lago de Como»).

378 El interés por este texto se manifiesta en los subrayados del ejemplar original del libro y, sobre todo, en las citas y referencias que el propio Mies extrajo para sus conferencias, y que quedaron recogidas en su Cuaderno de Notas. Ver: NEUMEYER [1995, pp. 405-450].

379 SCHWARZ, R. (1926): *Webweisung der Technik*. Potsdam: Müller & Kiepenheuer.

380 SCHWARZ, R. (1958): *The Church Incarnate: The Sacred Function of Architecture*. [Versión original en alemán: *Vom Bau der Kirche* («Sobre la edificación de la iglesia», 1938).

381 SCHELER, M. (1926): *Die Wissenformen und die Gesellschaft*. Leipzig: Das neue-Geist Verlag. De este autor Mies toma la máxima «La verdad es la significación de los hechos».

382 WHITEHEAD, A. N. (1926): *Science and the Modern World*. Cambridge: The University Press.

383 FROBENIUS, L. (1923): *Das unbekante Afrika, Aufbellung der Schicksale eines Erzteils*. Munich: Beck.

1.2.2.9. Fortuna.

Webern, el incomprendido: máxima aventura, mínimos logros.



204

Fig. 204: Caricatura titulada «El inminente concierto de Schoenberg», alusiva al famoso *Skandalkonzert* del 31 de marzo de 1913, publicada en *Die Zeit* el 6 de abril de 1913. Autor desconocido. En la viñeta aparece Schoenberg dirigiendo impotente a unos músicos en plena batalla campal con los descontentos asistentes, mientras al fondo la policía trata de mantener el orden. Junto a esta ilustración, cartel del concierto.

384 Anteriormente Schoenberg ya había cosechado alguna que otra pitada en los estrenos de los dos primeros Cuartetos de Cuerda (1907 y 1908).

385 BUCH, E. (2010): *El caso Schönberg: Nacimiento de la vanguardia musical*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, pp. 257 y ss.

386 ADORNO, T. W. (2010): «El caso Schönberg». [Editorial en el diario] *Elitoral*, 16 de agosto de 2010.

387 No sólo era el público quien no empatizaba con Schoenberg sino incluso también algunos compañeros. Richard Strauss había escrito en una carta dirigida a Alma, viuda de Gustav Mahler lo siguiente: *El pobre Schoenberg sólo puede ayudarle hoy el alienista (...) Creo que haría mejor dedicándose a quitar nieve que a emborronar papel pautado (...)* [SCHÖENBERG, 1987, pp. 52-53].

388 EIMERT, H. (1959): «A change of focus», en EIMERT, H.; STOCKHAUSEN, K. (eds.) (1959): *Die Reihe: Anton Webern*. Pensilvania: Bryn Mawr, p. 29.

Es conocido el divorcio con el público de la música atonal de la Segunda Escuela de Viena, cuya piedra de toque fue el famoso *Skandalkonzert* («Concierto de la bofetada»),³⁸⁴ celebrado el 31 de marzo de 1913 en la sala *Musikverein* de Viena. El programa incluía las *Seis piezas para orquesta* Op. 6 de Webern, *Cuatro canciones orquestales* sobre poemas de Maeterlinck de Zemlinsky, la *Sinfonía de Cámara* Op. 9 de Schoenberg, *Cuatro canciones orquestales* con textos de Altenberg Op. 4 de Alban Berg, y la *Kindertotenlieder* n.º 1 de Gustav Mahler. Esta última obra no llegó a ser interpretada, pues mientras sonaban los *Lieder* de Berg el público comenzó a alborotarse y el concierto tuvo que ser suspendido. Así describe lo sucedido Esteban Buch en un ensayo recientemente publicado:

Risas sarcásticas, silbidos, abucheos, agravios... Webern, fuera de sí, vociferando insultos; Berg, aparentemente paralizado en un rincón; Schönberg, exasperado y amenazando desde lo alto del podio con expulsar a los alborotadores, una bofetada descrita como el acorde más perfecto de la velada, las vanas tentativas de un comisario de policía para restablecer la calma, una sala sumergida en la penumbra. En síntesis, el caos, prolongado además por una intensa polémica en la prensa y dos procesos judiciales.³⁸⁵

Theodor Adorno ya había comparado la obra de Schoenberg con una botella lanzada al mar,³⁸⁶ y es en medio de esa incomprensión³⁸⁷ como cabe entender la fundación de la «Sociedad Privada de Conciertos» unos pocos años después. La organización fundada por el propio maestro y abierta a la colaboración de sus más fieles discípulos, nacía vacunada contra todo escándalo al ofrecerse magníficas interpretaciones a un público afín a la música de vanguardia. Lamentablemente, pese a su buena voluntad y la inestimable labor por divulgar la «Nueva Música», no pudo sostenerse durante mucho tiempo por razones económicas.

En treinta y seis años de esfuerzo creativo, desde 1908 hasta 1943, Webern escribió treinta y una obras. Ninguna de ellas causó sensación, fue un hito, un éxito. (...) Ninguna de ellas quedó impresa en la conciencia musical de los tiempos, ni en el buen sentido ni en el malo. [DAY, 2002, p. 120]³⁸⁸

Efectivamente, Webern no conoció grandes éxitos en su carrera como compositor, como sí llegó a disfrutar aunque de forma puntual su amigo Berg con *Wozzeck*. Muchas de sus obras no se estrenaron en vida, y tuvo que encajar un aislamiento relativo debido en gran medida a la desaprobación del público. *Máxima aventura y logros mínimos* [AUSTIN, 1986, p. 9]. En cualquier caso, el fracaso se podía relativizar si nos atenemos a la opinión de Kraus, para quien el favor del público no era garantía suficiente de calidad de una producción artística, sino más bien un motivo para desconfiar del propio trabajo [SANTANA, 2007, p. 311].

Únicamente se puede hablar de un leve reconocimiento pasajero tras el fin de la Primera Guerra Mundial. Y es que los artistas que habían sido marginados en la década anterior se habían convertido ahora en los preferidos de un selecto grupo de intelectuales afines que apoyaban y financiaban sus obras [SANTANA, 2007, p. 308]. La *Universal Edition* comenzó a publicar las primeras piezas de Webern en 1920; poco después el músico fue nombrado director de los «Conciertos Sinfónicos de los Trabajadores» (1922) y de la «Coral de los Trabajadores» (1923); asimismo, recibió invitaciones como director y compositor para actuar en varios escenarios importantes; aceptó un puesto de profesor en el «Instituto Judío de Ciegos» (1926); todo ello compaginado con la dedicación a no pocas clases demandadas por estudiantes particulares. Esta nueva situación económica le permitió vivir desahogadamente, al menos durante los años veinte hasta los primeros treinta. Incluso le llegó un reconocimiento de carácter oficial al serle concedido en dos ocasiones el «Gran Premio Musical de la Ciudad de Viena» (1924 y 1932).

Con todo, Webern nunca lograría salvar la barrera infranqueable que separaba la música de vanguardia del *establishment* vienes, siendo ignorado a la hora de cubrir los principales puestos de las instituciones locales, como la Filarmonía, el Conservatorio o la Universidad [LA GRANGE, 2002, p. 331].

El verdadero reconocimiento a la carrera de Webern no llegaría hasta después de su muerte, cuando, acabada la Segunda Guerra Mundial, la nueva generación de jóvenes compositores lo consagró como pieza clave en la evolución musical contemporánea y lo tomó como punto de partida de sus propias experiencias.³⁸⁹ A ello colaboraron algunos de sus discípulos. La publicación del número 2 de la revista *Die Reihe*,³⁹⁰ dedicada íntegramente a Anton Webern, y los exhaustivos estudios biográficos sobre el compositor llevados a cabo por Hans Moldenhauer³⁹¹ favorecieron el conocimiento de su obra y la investigación musicológica. Es de destacar asimismo el empeño de Igor Stravinsky por abordar la grabación completa de su obra (1957) bajo la dirección de Robert Craft.

Fueron ellos quienes primero lograron vencer los prejuicios adquiridos y franquear los innumerables obstáculos que impiden penetrar en ese mundo hermético, cruelmente perfecto, exquisito en su elaboración, que constituye la obra de Webern, y que sólo puede profesar una apasionada admiración ante la magnitud colosal de su obra, admiración que, por la actualidad del objeto tratado, no puede ser sino polémica y combativa [ASUAR, 1958, pp. 40-41].³⁹²



205

Fig. 205: Edith Farnsworth en el despacho de Mies en 1950, examinando documentación gráfica con Myron Goldsmith.

389 Quizá la fortuna de Webern pudo haber cambiado en los meses posteriores a la finalización de la Guerra si el fatídico destino no se hubiera cruzado en su vida. Él se encontraba en Mittersill, un pueblecito del estado de Salzburgo, en plena región de los Alpes, adonde se había instalado con su familia huyendo de los últimos bombardeos aliados sobre la capital austríaca. A finales de mayo de 1945, esto es, poco antes de recibir el impacto de los dos fatales disparos que acabaron con su vida el 15 de septiembre, recibió una carta de Viena en la que le comunicaban, tras los largos años de penuria, por fin buenas noticias: la «Sociedad Internacional de Música Contemporánea» le nombraba de nuevo presidente de la sección austríaca; el Conservatorio le proponía una clase superior de composición, y la Radio Austríaca (RAVAG), un puesto de director permanente [LA GRANGE, 2002, p. 373].

390 *Die Reihe* fue editada entre 1955 y 1962 por Herbert Eimert y Karlheinz Stockhausen, y publicada por la *Universal Edition* de Viena, la editorial más comprometida con la causa de la Nueva Música.

391 Nos referimos principalmente a *The Death of Anton Webern: a drama in documents* (1961) y *Anton von Webern: A Chronicle of His Life and Work* (1979).

392 Para ampliar el conocimiento en la influencia de la música de Anton Webern en la música europea de los años cincuenta, ver: DIAZ DE LA FUENTE [2002].



206

El prestigiado Van der Rohe.

Indudablemente, a Mies el destino le deparó mejor ventura. Él sí recibió reconocimiento en vida, sobre todo, a partir de su llegada a los Estados Unidos para dirigir la sección de Arquitectura en el AIT. Antes ya había sido elegido en su país para importantes responsabilidades: la organización de la muestra sobre la vivienda en Stuttgart (1927), el diseño del pabellón que representara a Alemania en la Exposición Internacional de Barcelona de 1929 o la dirección de la escuela de diseño más prestigiosa de todos los tiempos: la *Bauhaus*, en 1930. Por otra parte, varios de sus proyectos fueron seleccionados para exposiciones colectivas,³⁹³ y en 1947 se benefició de una muestra monográfica sobre su obra en el Museo de Arte Moderno de Nueva York [ver apartado II.6.5.2.]. A su muerte en 1969 ya se habían publicado siete monografías sobre su obra [ver anexo a5.3.], y sus edificios se habían erigido en importantes referentes para las jóvenes generaciones de arquitectos en todo el mundo.

Pero no por ello Mies tuvo que experimentar más de un contratiempo en su carrera como arquitecto. La mayor parte de sus proyectos para Alemania nunca fueron construidos; el proyecto para el Parque Lafayette no fue desarrollado como se esperaba... Pero quizá el golpe más duro haya sido el conflicto abierto con su cliente Edith Farnsworth en relación con el montante económico y las condiciones de habitabilidad de la famosa vivienda construida en Plano, que acabó resolviéndose en los tribunales. Por otra parte, Robert Venturi protagonizó en los años sesenta la crítica más feroz hacia la arquitectura miesiana, precisamente por encarnar los postulados de la que se había convertido en tradición moderna: *menos no es más*, le replicaba a Mies ante una arquitectura que consideraba fría y aburrida.³⁹⁴

Fig. 206: Stanley Tigerman: fotomontaje titulado «El Titanic» (1978).

393 Las principales participaciones fueron :

- *Les Architectes du Groupe «de Stijl» (Hollande)*. Galería L'Effort Moderne, París, 15 octubre a 15 noviembre de 1923.
- *Internationale Architektur (Bauhaus-Ausstellung in Weimar)*. Bauhaus, Weimar, 15 agosto a 30 septiembre de 1923.
- *The International Style: Architecture Since 1922, The Museum of Modern Art*, Nueva York, 393 10 febrero a 23 de marzo de 1932.

394 VENTURI, R. (1966): *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili.

I.3. ¿Relaciones directas?

No existe constancia de que Webern y Mies se conocieran personalmente. Es más, difícilmente se cruzaran sus caminos, considerando que las actividades y los espacios geográficos por los que se movían pertenecían a dos mundos muy diferentes.³⁹⁵

Webern y la arquitectura.

Tampoco se conocen manifestaciones de Webern comentando aspectos relacionados con la arquitectura. Se sabe, no obstante, que mantuvo buena relación de amistad con Loos, de la mano de su maestro Arnold Schoenberg y de su compañero Alban Berg. En 1930, con ocasión del sesenta aniversario del arquitecto checo, Webern le dedicó su Cuarteto para violín, clarinete, saxofón tenor y piano Op. 22 [BAILEY 1998] y contribuyó con un artículo en la publicación editada como homenaje al arquitecto,³⁹⁶ en la que participaron otros intelectuales del momento, como Alban Berg, Josef Frank, Oskar Kokoschka, J.J.P. Oud, Arnold Schoenberg, Bruno Taut o Tristan Tzara [SARNITZ, 2003, p. 16]. [Ver Anexo A6.3]

En general, no puede ser considerado a Webern como intelectual, pues aparte de la música se interesó únicamente por la literatura, especialmente por la obra de Goethe [ROSTAND, 1986, p. 54].

Mies y la música.

Tampoco se han encontrado declaraciones o comentarios en los que Mies exprese sus preferencias musicales. Entre su colección de discos tenía algunos de Bach y Mozart.³⁹⁷ SCHULZE [1986, p. 240] explica que Mies quedó fascinado y a la vez desconcertado con las veladas de jazz que improvisaban algunos amigos en el verano de 1939. Y es que en su concepto de arte tenía difícil cabida todo aquello que significara «improvisación»: *cuando improvises debes ser muy cauteloso*— le dijo en una ocasión a su alumno George Danforth.^{397bis} La sensibilidad de Mies para la música — continúa el biógrafo de Mies— *era inversamente proporcional a sus dotes para la forma visual*.^{397tris}

Otra de las escasas referencias musicales encontradas sobre Mies data de 1921. En una visita al apartamento de Mies, Richter coincidía con la apreciación de Van Doesburg de que los planos de Mies parecían *música visual* [MERTINS, 2014, p. 93 y 96].

En cambio, sí mostró interés por el arte pictórico de vanguardia. Desde principio de los años veinte mantuvo coqueteos con distintas corrientes, como el neoplasticismo, el expresionismo o el dadaísmo. Entre sus clientes contó con pintores —Emil Nolde, Walter Dexel—, galeristas —matrimonio Kröller- Müller, Hugo Perls—, coleccionistas de arte —Eduard Fuchs, Josef Esters, Hermann Lange, Erich Wolf—, además de participar en el diseño de varios edificios museísticos —Museo para una ciudad peque-

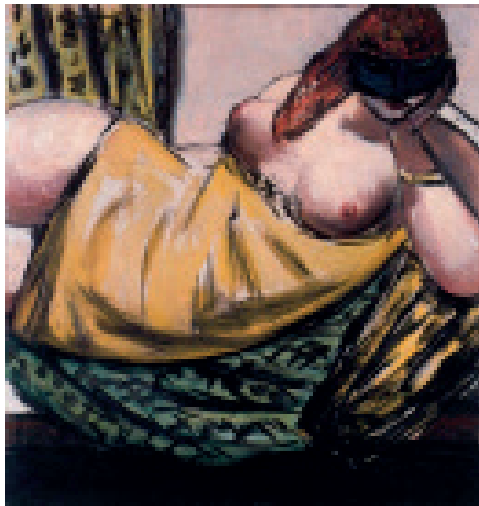
³⁹⁵ Hubo un breve periodo de coincidencia geográfica: en 1911 Webern acudió a Berlín a la estela de Schoenberg, donde permaneció desde octubre de ese año a mayo del siguiente; por entonces Mies se encontraba también en Berlín trabajando en el estudio de Behrens hasta principios de 1912, momento en que marchó a La Haya para atender el proyecto de vivienda Kroller-Müller.

³⁹⁶ LANYI, R. (1930): *Adolf Loos zum 60. Geburtstag am 10. Dezember 1930*. Viena: R. Lanyi.

³⁹⁷ Testimonio de George Danforth en el documental dirigido por Michael Blackwood, con texto de Cristina Gastón Guirao, editado en 1986 por Fundación Arquia.

^{397bis} TERNEY, S. J. (2008): *Rezoning Chicago's modernisms: Ludwig Mies van der Rohe, Remment Koolhaas, the IIT Campus and its bronzeville prehistory (1914-2003)*. Tesis. Tempe: Arizona State University, p. 69.

^{397tris} En el año 1957, Duke Ellington y su orquesta fueron invitados a dar un concierto en el Crown Hall al que asistió Mies. El músico de jazz quedó tan impresionado con la experiencia que quiso grabar un álbum que titularía *Ellington Under Glass*.



207 - 208 - 209

Tres piezas de la colección pictórica de Mies van der Rohe:

- Fig. 207: Vasili Kandinsky: *Winter II* (1911); adquirido en 1919;
- Fig. 208: Max Beckmann: *Alfi mit Maske* (1936); regalo por su 50 cumpleaños;
- Fig. 209: Paul Klee: «Recaída de una mujer conversa» (1939).

ña, ampliación del Museo de Bellas Artes de Houston, *Museo Schaeffer, Neue Nationalgalerie...*-. Por otra parte, a raíz de recibir como regalo en su quincuagésimo aniversario una pintura de Max Beckmann, Mies inició una extensa colección particular de pintura que incluía obras de Klee, Kandinsky, Braque y Schwitters, entre otros.³⁹⁸

Cosa bien distinta es la influencia que recibiera como arquitecto de otras disciplinas artísticas, como la música o la pintura. Preguntado por ello, no obstante, negaba esta posibilidad, al menos en su etapa de juventud: *No tuve ninguna relación especial con ninguna de las otras artes.*³⁹⁹

398 BARNETT, V. E. (2001): «The Architect as Art Collector», en REY, T.; BERGDOLL, B. [2001], pp. 90-131].
Realmente, el primer cuadro que adquirió Mies fue *Winter II* (1911), de Vasili Kandinsky, comprado en la galería *Der Sturm* en 1919. Citado en: COHEN [2007], p. 177].

399 PUENTE, M. (ed.) [2006, p. 51].

I.4. Referentes.

I.4.1. Los maestros de Webern.

I.4.1.1. El naturalismo de Goethe.

Ya hemos mencionado el interés de Webern por la naturaleza y por J. W. Goethe, de quien tomó algunos poemas para sus *Lieder*.⁴⁰⁰ Pero aunque Webern conocía y estimaba la poesía de Goethe, fueron más influyentes sus escritos, como muestran las repetidas alusiones a ellos en su correspondencia y sus conferencias de 1932 y 1933 [JOHNSON, 1999, p. 267].

Desde la perspectiva de Webern, debemos fijarnos en dos versiones de Goethe. En primer lugar, en el Goethe romántico de Werther (1774). La naturaleza representa aquí una vivencia **emocional**: *naturaleza que se disfruta, en la que uno querría sumergirse, lugar de recreo y a la vez obstáculo enemigo a superar; (...) naturaleza cuya fuerza creadora es semejante a la del genio.*⁴⁰¹

Pero más tarde, a su regreso del viaje por Italia (1786-1788), esa mirada totalitaria sobre la naturaleza se reconvierte en **científica**. El interés de Goethe ya no se dirige a la naturaleza por su capacidad de perturbar el ánimo, sino que se revela hacia los objetos de la naturaleza -como las plantas, los animales o los minerales- por el interés que despiertan en sí mismos y por sus múltiples interrelaciones [MAS, 2004, p. 356].

La unidad entre ciencia y poesía en *Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären* («La metamorfosis de las plantas», 1790) y en *Farbenlehre* («Teoría de los Colores», 1810) -de la que Webern llegó a reconocer como *el libro más sublime de todos los tiempos*- proporciona al compositor la base de su teoría estética: *el arte como producto de la naturaleza universal bajo la forma particular de la naturaleza humana. No hay contradicción esencial entre un producto de la naturaleza y un producto del arte. Dicho más claramente, el hombre no es sino un vehículo a través del cual la naturaleza se consigue expresar* [WEBERN, 2009, pp. 10-11].

En «La metamorfosis...» Goethe concibe las diferentes partes de una planta (cotiledones, tallo, nudos, flores y fruto) como resultado de un proceso de transformación surgido durante el crecimiento por modificaciones de una forma única que identifica con la hoja. Goethe se refiere a esta obra como el intento de *retrotraer los múltiples y particulares fenómenos del señorial jardín cósmico a un único principio universal y simple*.⁴⁰² No hace falta señalar, continúa Goethe, *lo próximo que está este empeño científico a los impulsos artísticos e imitativos.*⁴⁰³



210



211

Fig. 210: Portada de la primera edición de «La metamorfosis de las plantas» (1790).

Fig. 211: Fotografía de Anton Webern plantando flores.

401 MAS, S. (2004): «Goethe y Kant: Arte, Naturaleza y Genia». *Éndoxa: Series Filosóficas*, n.º 18, 2004. Madrid: Uned, p. 356.

402 «Schicksal der Handschrift». *Zur Morphologie* 1, 1. Citado en: MAS [2004, p. 359].

403 «Die Absicht eingeleitet». *Zur Morphologie* 1, 1. Citado en: MAS [2004, p. 359].

400 En concreto se trata de las siguientes piezas:

- [Ocho Lieder de juventud para voz y piano s/Op.] III: *Blumengruss* («*Der Strauss, den ich Gepflücket*»). Viena, 1903:

III. *Blumengruss.*

*Der Strauß, den ich gepflücket,
Grüße dich viel tausendmal!
Ich hab mich oft gebücket,
Ach, wohl eintausendmal, jay!
Und ihn ans Herz gedrücket
Viel hunderttausendmal!*

III. Saludo floral.

¡Que el ramo que he reunido
te salude miles de veces!
Me he agachado repetidamente
seguro que mil veces,
y lo he apretado contra mi pecho,
muchos cientos de miles de veces.

- [Cuatro Lieder para voz y piano Op. 17] IV: *Gleich und Gleich* («*Ein Blumenglöckchen*»). Viena, 31 de marzo de 1917:

IV. *Gleich und Gleich.*

*Ein Blumenglöckchen
Vom Boden hervor
War früh gesprosset
In lieblichem Flor;
Da kam ein Bienchen
Und naschte fein: --
Die müssen wohl beide
Für einander sein.*

IV. El uno para el otro.

En el suelo
una campanilla
temprana había brotado
y linda florecía;
una abejita vino a golosinear,
muy delicada,
una para la otra
deben estar creadas.

- Dos Lieder para coro mixto, celesta, guitarra, violín, clarinete y clarinete bajo, Op. 19. Mödling, diciembre 1925-julio 1926:

I. *Weiss wie Lilien, reine Kerzen,*

*Sternen gleich, bescheidner Beugung,
Leuchtet aus dem Mittelherzen
Rot gesäumt die Glut der Neigung.
So frühzeitige Narzissen
Blühen reihenweis im Garten.
Mögen wohl die guten wissen,
Wen sie so spaliert erwarten.*

I. Blanco como las lilas, velas puras,

igual que estrellas, humilde inclinación.
Luce en mitad del corazón,
de rojo orlado, el fuego del deseo.
Así los tempranos narcisos
en fila sobre el jardín florecen.
Bien quisieran, los lindos, saber,
colocados así, a quién esperan.

II. *Ziehn die Schafe von der Wiese,*

*Liegt sie da, ein reines Grün,
Aber bald zum Paradiese
Wird sie bunt geblümt erblühen.
Hoffnung breitet lichte Schleier
Nebelhaff vor unsern Blick:
Wunscherfüllung, Sonnenfeier,
Wolkenteilung bring uns Glück.*

II. Abandonan las ovejas el prado,

allí está él, un verde puro,
pero pronto, en un paraíso
se convertirá, de flores de colores.
La esperanza extiende un ligero velo
nebuloso ante nuestra vista.
¡Satisfacción de los deseos, fiesta del sol,
nubes que se dispersan, traednos dicha!

Webern respondió al principio de unidad en la pluralidad mediante la técnica de variación continua, que aplicó principalmente en su repertorio atonal libre, y mediante el método dodecafónico, con el que lograría definir una ley universal que rige la composición de toda la pieza. En ocasiones la propia serie de doce sonidos está a su vez formada por diferentes transformaciones (o *metamorfosis*) de una célula elemental mínima formada por tan solo dos sonidos.

1.4.1.2. El magisterio de Schoenberg.

No cabe duda de que los logros alcanzados por Webern como compositor son indisolubles a la obra y personalidad de Arnold Schoenberg; primero como profesor, después como referente modélico para el discípulo aventajado, a lo que se une la sincera amistad que los vinculó hasta el final de sus días. La suspensión de la tonalidad, la melodía de timbres, el estilo aforístico, el método dodecafónico, la variación continua o la orquesta de solistas fueron innovaciones introducidas por Schoenberg que Webern supo asimilar y llevar a su más alta cota de consistencia.

Encuentro.

Anton Webern y Arnold Schoenberg se conocieron en 1904, cuando el primero se incorporó a las clases de composición que impartía el segundo. El encuentro tuvo un carácter más bien casual [TEMES, 1988, pp. 31-32]. El joven Webern había pensado inicialmente en el nombre de moda en Viena, Gustav Mahler, pero éste se encontraba desbordado por entonces, demasiado ocupado con sus tareas de compositor y dirección de orquesta, así que no lo aceptó como alumno. Un segundo intento frustrado tuvo como protagonista a Richard Strauss. Webern pensó poco después en un tercer nombre, el prestigioso profesor Hans Pfitzner (1869-1949),⁴⁰⁴ afincado en Berlín. Sin embargo, el estudiante quedó desencantado en la entrevista personal que mantuvieron ante los comentarios críticos de Pfitzner hacia Mahler y Strauss.

Fue curiosamente a partir de un anuncio de prensa publicado en un diario vienés como llegaría el contacto de Webern con Schoenberg. Según las investigaciones de Moldenhauer [1979], la doctora Eugenie Schwarzwald (1872-1940)⁴⁰⁵ había decidido complementar la oferta docente de su centro educativo privado con una serie de seminarios a los que invitó a varios artistas contemporáneos, entre ellos, Adolf Loos (arquitectura),⁴⁰⁶ Oskar Kokoschka (dibujo) y Arnold Schoenberg (composición) [TEMES, 1988, p. 33].

⁴⁰⁴ Hans Pfitzner (1869-1949) fue compositor, director de orquesta y profesor. Alemán de origen ruso, es autor de la ópera *Palestrina*.

⁴⁰⁵ Eugenie Schwarzwald (1872-1940), una de las mujeres más cultas de su tiempo, fue una pedagoga nacida en la actual Ucrania, gran filántropa en apoyo de la educación de las muchachas en Austria. Eugenie organizó un salón literario periódico al que invitaba a artistas como Kokoschka, Loos o Schoenberg, así como a novelistas como Elias Canetti o Robert Musil.

⁴⁰⁶ Eugenie Schwarzwald fue cliente habitual de Adolf Loos. Según Gravagnolo [1988], proyectó para ella al menos los siguientes trabajos:

- reforma del piso de los Schwarzwald en Viena (1905);
- proyecto de la Escuela Schwarzwald de Viena (1912, no conservada);
- proyecto de la Escuela Schwarzwald de Semmering (1913, no construido);
- proyecto de la casa del guarda de la Escuela Schwarzwald de Semmering (1913, no construido);
- gimnasio para la Escuela Schwarzwald de Viena (1915).

Cuando Loos fundó su propia escuela privada de arquitectura en 1912, la escuela Schwarzwald le ofreció el uso de sus aulas [Loos, 1993b, pp. 75-76].

Formación.

El período de docencia de Webern bajo la dirección de Schoenberg se prolongó hasta 1908. No hay que pensar en un magisterio demasiado revolucionario, sino más bien de tipo escolástico y severo [Íb., 1988, p. 34], pues por entonces Schoenberg era un joven compositor con un repertorio bastante escaso y basado todavía en el sistema tonal.

No obstante, la enseñanza de Schoenberg debía de tener algo que deslumbraba a sus alumnos. En 1911, después de haberle sido ofrecido a Webern un puesto de director de orquesta en Praga, decidió finalmente no aceptar porque, por encima de todo, quería estar al lado de Schoenberg en Viena, y no le importaba emplear aquel invierno haciendo transcripciones de la música de su maestro, además de componer sus propias piezas. Resulta sorprendente como poco esta meditada decisión en un joven de veintiocho años que estaba tratando de abrirse camino como músico [BAILEY, 1998, p. 59].

El *Passacaglia* para orquesta de Webern puede considerarse el último trabajo académico supervisado por Schoenberg y, al mismo tiempo, el inicio de la obra catalogada por el autor: el *Opus 1*.

Colaboración y protección.

Las muestras de la relación casi paterno-filial entre Schoenberg y Webern se multiplicaron con el tiempo. En 1912 Webern contribuía a la publicación en homenaje al maestro con un artículo sobre sus métodos de enseñanza. Por su parte, en los años inflacionistas en que Webern se encontraba en una situación delicada, Schoenberg se movilizó para procurarle ayuda económica haciendo valer sus influencias⁴⁰⁷ y recomendando su repertorio.⁴⁰⁸ En otra ocasión, poco antes de abandonar el país en 1933, Schoenberg mostraba su apoyo a la propuesta de Webern para cubrir un nuevo miembro de la Academia de las Artes de Berlín [SCHOENBERG, 1987, p. 186].

En el terreno personal la sólida amistad entre discípulo y maestro se puso de manifiesto desde muy temprano. Fue Webern quien intercedió en la vida familiar de Schoenberg para que Mathilde, la esposa de éste, volviera con su marido después de haberse fugado con el joven pintor expresionista Richard Gerstl en el verano de 1908.⁴⁰⁹

La preocupación de Webern hacia Schoenberg se intensificó al comenzar el acoso político antisemita. En una carta enviada a su amigo español Roberto Gerhard le pedía ayuda desesperadamente con el fin de traer a Schoenberg a Barcelona:



212

Fig. 212: Webern con Schoenberg en Berlín (c. 1926-1929). Arnold Schoenberg Center, Viena.

407 A Webern le va mal. Está totalmente sin ingresos. La carestía es espantosa; los austriacos no pueden ayudarle continuamente y no conocemos a gente rica. Sé que usted ya ha hecho mucho por él. Por eso he tardado tanto en comunicárselo. Pero como no puedo ayudar de otro modo, pienso que debo hacerlo. ¿Podría usted hacer de nuevo algo por él? El verano ha sido siempre una gran preocupación para quien da clases particulares; pero ahora es diez veces mayor. Y más para un músico moderno.

Carta de Arnold Schoenberg a Werner Reinhart, del 9 de julio de 1923 [SCHOENBERG, 1987, p. 107]. En un tono similar escribió ese mismo día al mecenas holandés Sr. Boissevain y a la mecenas suiza Renée Hendsch.

Unos meses antes, Schoenberg propuso a Berg, Webern y Hauer para ser beneficiados por el «Fondo de ayuda americana para músicos alemanes y austriacos», ayuda destinada a procurar auxilio a los músicos más afectados por las secuelas de la guerra y por la inflación salvaje existente entonces en Austria y Alemania [SCHOENBERG, 1987, p. 93].

408 Conocemos una de las sugerencias a través de la carta de Schoenberg enviada el 23 de agosto de 1922 a Josef Stransky, director de la Orquesta Filarmónica de Nueva York, a quien recomendaba el *Passacaglia* Op. 1 de Webern [SCHOENBERG, 1987, p. 79].

409 Arnold and Mathilde Schönberg - a history <www.richardgerstl.com/arnold-and-mathilde-schonberg>. [Consulta: 22 septiembre de 2014].

¡Si pudiera encontrarse sin tardar un puesto apropiado para Schoenberg! ¡Estoy realmente angustiado, nunca pensé que todo esto pudiera ocurrir! Debo remover cielo y tierra. ¡Espero que los conciertos y las conferencias en España no queden en nada! Le pido el máximo esfuerzo. Perdone por estas palabras, no sé bien qué pensaré. ¡Sólo quería que supiera cuan preocupado estoy! En su última carta [Schoenberg] me dio a entender claramente que no veía su situación con optimismo. Aún no sé en dónde quiere pasar el verano, tan sólo que quiere abandonar París. ¿Crees que podría conseguir algún puesto fijo de profesor en Barcelona? Él es tan feliz en España. Tendría que encontrar un puesto similar al anterior o, de ser posible, aún mejor, para tener tiempo para componer de nuevo sin las preocupaciones recientes.⁴¹⁰

Un detalle más de la amistad entre los más allegados a Schoenberg. A raíz de la muerte de Berg, el maestro vienes ya exiliado escribía a Webern: Otro de entre nosotros se va, cuando sólo éramos tres [LA GRANGE, 2002, p. 365].

Distanciamiento.

La influencia de Schoenberg sobre Webern es clave en su carrera como compositor. La relación entre ellos era tan estrecha que el propio Schoenberg confesó sentirse atrapado bajo la influencia de Webern, tal como recordaba Alma Mahler en sus memorias.⁴¹¹ Schoenberg pensaba que Webern le había seguido siempre demasiado de cerca en todo lo que hacía, todo lo que preparaba o lo que decía [LA GRANGE, 2002, pp. 329-330].

El momento de la partida al exilio de Schoenberg (1933) sería determinante para Webern y para Berg, porque implicaba el distanciamiento de la tutela omnipresente del maestro, teniendo que afrontar la creación en solitario y demostrar su valía sin contar con su mentor. Sus trabajos se volvieron a partir de entonces más independientes.

No obstante, la protección del maestro hacia Webern se mantendrá incondicional de por vida. Habiendo recibido una oferta para ocupar un puesto como docente en el instituto de Nueva York, Arnold rechazó el trabajo y propuso que le fuera concedido a Anton [SCHOENBERG, 1987, p. 211], de quien confesaba sentir su ausencia: *si echo de menos algo, ese algo es Webern* -manifestaba en una carta dirigida a Scherchen [ÍD., 1987, p. 214].⁴¹² Schoenberg seguiría mostrando el aprecio por sus dos discípulos favoritos después de la muerte de ellos.⁴¹³

410 Carta de Webern a Roberto Gerhard, fechada el 26 de junio de 1933 desde Mödling.

411 MOLDENHAUER [1979, p. 660, n. 9]. Schoenberg se quejaba de lo mucho que estaba sufriendo bajo la peligrosa influencia de Webern, y le confesaba que necesitaba de toda su fortaleza para librarse de ella. Mahler-Werfel, A. (1960): *Mein Leben*. Frankfurt: S. Fischer Verlag, p. 77.

412 Carta desde Hollywood fechada el 16 de marzo de 1936.

413 Carta de Schoenberg desde Los Ángeles a Karl Amadeus Hartmann, fechada el 6 de marzo de 1948. Llama la atención la ausencia de Webern y Berg entre los compositores elegidos para cubrir una serie de programas de conciertos.

Herederos del legado de Schoenberg.

La interpretación de Theodor W. Adorno de la relación de Berg y Webern con Schoenberg ofrece un símil interesante. Para Adorno, Schoenberg es un torrente creador que con su fuerza inventiva abre un lecho estrecho, como el de un cañón, que, en su interés por resolver los nuevos problemas técnicos a que da lugar, deja a sus discípulos un importante campo por explorar. En ese sentido, Berg y Webern se pueden considerar compositores independientes y al mismo tiempo herederos del legado de Schoenberg: partiendo de la base estricta de un común conocimiento musical proporcionado por el maestro, han de sumar su propio estilo y sus medios técnicos con los que ensanchar el cauce recién abierto, manteniendo la lealtad disciplinar sin renunciar a su peculiar personalidad.

La imagen de la relación evocada por Adorno recuerda al estudio del gran pintor renacentista, cuyos alumnos completan en detalle el contorno bosquejado por el maestro imprimiendo su propio carácter [PADDISON, 1997, p. 5].

I.4.1.3. El culto a Mahler.

No cabe duda de que Mahler fue el compositor de referencia para los miembros de la Segunda Escuela de Viena, algunos de los cuales se beneficiaron no sólo de su aceptación musical, sino también de su protección económica. El reconocimiento definitivo de Schoenberg hacia Mahler después de unos años de distanciamiento, y la admiración sin condiciones de Berg (su *ideal viviente*) y Webern, dan idea de la importancia que para ellos tuvo la figura de Mahler en el ambiente vienés del *fin-de-siècle*. Boulez llega a considerarle el «eslabón perdido» que hace posible que exista la música de Berg y de Webern: *Creo que están más cerca de Mahler que el propio Schönberg, aunque Schönberg fue siempre muy fiel a Mahler. Pero hay menos influencias directas.*

Mahler y Schoenberg.

Gustav Mahler era un mártir, un santo, uno de los hombres más grandes que han existido. No se trata de si era buen o mal compositor. Los grandes hombres hacen todo de una única e idéntica manera: con grandeza- manifestaba Schoenberg poco después de la muerte de Gustav Mahler, a quien dedicaría su «Tratado de armonía».414

Mahler y Schoenberg tenían origen judío aunque se habían convertido a la iglesia católica (Mahler) y a la protestante (Schoenberg). Ambos coincidieron en su concepción romántica sobre la misión y el sacrificio que debe representar la labor del compositor, aunque ninguno de ellos vivió lo suficiente para ver el resultado de su causa.

414 LEBRECHT, N. (1999): *El mundo de Mahler*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Se conocieron en 1903. Después de escuchar algunas de sus primeras piezas, Mahler expresó el reconocimiento hacia el joven Schoenberg. Mahler demostró de nuevo el apoyo a los jóvenes compositores cuando, en 1904, aceptó la presidencia honorífica de la «Sociedad de Músicos Creadores de Viena», fundada por Zemlinsky y Schoenberg.

Por su parte, Schoenberg, a pesar de mostrarse crítico con algunas de las sinfonías de Mahler, por considerarlas triviales, recibiría de él una influencia notable y pasaría a convertirse en un fiel defensor de su obra. Schoenberg confesaba que entre 1925 y 1935 no se atrevió a leer u oír música de Mahler porque temía que pudiera volver su antipatía hacia ella. Pero afortunadamente quedó de nuevo encantado cuando escuchó en Los Ángeles una ejecución relativamente lograda de la *Segunda Sinfonía: no había perdido nada de su fuerza de persuasión* [SCHOENBERG, 1987, p. 289].

Mahler y Webern.

Después de Schoenberg, la influencia musical más importante para Webern fue Gustav Mahler. Aunque al principio estuvo más impresionado con la obra de Richard Strauss, según contaba Egon Wellesz, desde que comprendió la profunda sinceridad de Mahler cambió de opinión y se convirtió en un devoto admirador de su música [BAILEY, 1998, p. 40; ROSTAND, 1986, p. 23].

Ya hemos comentado el éxito de Webern como director de orquesta, reputación que se ganó a lo largo de los años veinte y treinta dirigiendo magistralmente las sinfonías de Mahler,⁴¹⁵ éxito que no se puede desligar del entusiasmo hacia su música [SCHOENBERG, 1987, pp. 285-286].⁴¹⁶ Esta admiración le impulsaba a no perder la ocasión de ver a Mahler en acción.⁴¹⁷ La última de ellas, donde pudo conversar por última vez con él, tuvo lugar en el solemne estreno de la *VIII Sinfonía* dirigida por el propio Mahler en Múnich, el septiembre de 1910.⁴¹⁸ Un año más tarde Webern asistía, también en Múnich, al estreno póstumo de «La canción de la tierra». En una carta dirigida a Schoenberg con fecha 18 de noviembre de 1911 describía con satisfacción -casi fetichismo- la escucha de este concierto sentado junto a Alma Mahler:

La esposa del inmortal me animó a seguir con ella la partitura escrita por el propio Mahler. Sólo ella y yo la leíamos. A veces la tuve yo solo. Esas horas las cuento entre las más preciadas [GAGO, 2011].⁴¹⁹

Ya se ha aludido a la elección de Mahler, posiblemente el músico más prestigioso del momento en Viena y con cuya obra se había familiarizado desde muy pronto, para formarse como compositor hacia 1904. Pese a no aceptar la tarea, la fascinación de Webern por su obra no se interrumpió en

415 En mayo de 1922, Webern dirigió dos conciertos de la III Sinfonía de Mahler en Viena. Después del primero de ellos Berg escribió a su esposa: *Sin exageración: Webern es el mejor director desde Mahler en todos los aspectos*. Dos días después, después del segundo de los conciertos, el mismo Berg escribió de nuevo: *Estuve sentado junto a Schoenberg. A él no le parecía posible. El logro de Webern es tal que sólo puede ser comparado con el del propio Mahler*. BERG, A. (1971): *Alban Berg: letters to his Wife*. Londres: Faber and Faber, pp. 301 y 303. Ver: BAILEY [1999, n. 7, pp. 249-250].

416 Carta de Schoenberg a Olin Downes de diciembre de 1948. Schoenberg escribía sobre Webern en relación con las melodías de la VII sinfonía de Mahler que podía tocarlas y cantarlas todo el tiempo y nunca se cansaba de admirarlas. Se trata de una tensa correspondencia mantenida con el que fuera crítico musical del *New York Times*, por defender la valía de Mahler como compositor.

417 La labor de Mahler como director de orquesta gozó de un gran prestigio internacional, siendo incluso más reconocida que la de compositor. Ocupó, entre otros, los puestos de director de la Ópera Nacional de Hungría, director del Teatro Hofoper de Viena, director de la *Metropolitan Opera* de Nueva York y de la Orquesta Filarmónica de Nueva York.

418 Webern viajó hasta Munich para escuchar el estreno de la VIII Sinfonía de Mahler. Dos años después, Webern tuvo la oportunidad de tocar la celesta en interpretación de la VIII Sinfonía en Viena y Praga [BAILEY, 1999, p. 159]. La primera interpretación de la VIII de Mahler bajo la batuta de Webern tuvo lugar en abril de 1926 [BAILEY, 1999, p. 161].

419 Unas semanas antes, Webern le transmitía a Berg su impaciencia por asistir al concierto: *Cuando hayas leído en el recorte adjunto el final del poema de la Canción de la Tierra, esperarás maravillas de la música. Algo tan bello como esto no ha existido antes. ¡Por el amor de Dios! ¿Qué música puede tener? Me parece imaginarla ya, antes de haberla escuchado*. Citado en: ROSTAND [1986, p. 29].

ningún momento. Para Webern, el compositor sinfónico representaba uno de los dos pilares básicos sobre los que se sostenía su visión musical. En una carta dirigida a Schoenberg declaraba:

*Gustav Mahler y tú [Schoenberg]: por ahí veo mi rumbo con bastante claridad. No me desviaré. Dios os bendiga [BAILEY, 1998, p. 58].*⁴²⁰

El culto hacia Mahler y el conocimiento profundo de su repertorio tras dirigir varias de sus obras acabarían por dejar huella en la producción musical de Webern, siempre filtrada por la figura reverencial de Schoenberg. Sin embargo, de entrada no resulta fácil encontrar parentescos entre ellos, pues se movieron en géneros y premisas estéticas bien diferentes. La exuberancia orquestal y la extensa duración de las sinfonías de Mahler contrastan a primera vista con la brevedad y modestia de las piezas atonales de Webern. Fue más bien Berg –y en todo caso, el primer Schoenberg–, quien, de los tres compositores de la *Neue Wiener Schule*, asumió con más claridad el lirismo propio del repertorio mahleriano. Con todo, algunas de las obras de Webern están muy cerca de Mahler, como la *IV Pieza* del Op. 6, conocida como «Marcha fúnebre».⁴²¹ De la misma manera, tanto la *Serenata* Op. 24 (1923) de Schönberg, como las *Tres piezas para orquesta* (1915) de Berg recogen ecos de la *VII Sinfonía* de Mahler.⁴²²

Por encima de todo, Mahler supuso para «la trinidad» un modelo de honestidad profesional, de ética y espiritualidad [BAILEY, 1998, p. 40], un artista tenaz que persiguió contra viento y marea el rumbo que se había fijado:

La dimisión como director de la Hofoper de Viena y su posterior traslado a Nueva York, anticipo del posterior exilio de Schoenberg, fue una lección moral para todos los músicos vieneses que vieron en Mahler, no sólo a un renovador del lenguaje y los géneros musicales, sino también a un director de orquesta innovador y a un artista congruente aun en medio de la mayor adversidad: él fue quien les mostró el camino a seguir. Lo hizo con su ejemplo y con su propia música, que transmite siempre una fuerte sensación de búsqueda, de desplazamiento, de direccionalidad hacia una meta fijada de antemano, un lugar libre de conflictos y contradicciones dominado por el reposo: un adagio aparece como punto final de varias sinfonías mahlerianas (entre ellas esta Segunda), ya que él lo consideraba el tempo que encarnaba el “ser” en contraposición al “devenir”, expresado por el brío constante de los movimientos rápidos. [GAGO, 2011, p. 2]

420 Carta de Webern a Schoenberg fechada el 24 de mayo de 1911. Mahler había fallecido en Viena el 18 de mayo. En el funeral los miembros del círculo de Schoenberg ocuparon un puesto de honor.

421 PÉREZ DE ARTEAGA, J. L. (2003): «Entrevista a Pierre Boulez». *Scherzo*, nº 135, jul-ago 2003.

422 CARR, J. (1998). *Mahler: A Biography*. Nueva York: The Overlook Press.

Por cuanto se refiere al aspecto técnico, uno de los campos en que se aprecia mayor influencia es el de la tímbrica y la técnica de instrumentación. Mahler incorpora a la orquesta timbres poco habituales por entonces, como la mandolina, la guitarra, la celesta o el armonio en obras como la *VII* (1904-1905) y *VIII* (1906) Sinfonías, instrumentos que Webern asimila en sus Cinco piezas para orquesta Op. 10 (1911-1913).⁴²³ La tendencia de Mahler a la gran orquesta se refleja en las primeras obras de Schoenberg y Webern, mientras que la emancipación mahleriana del papel rítmico de la percusión contribuirá a enriquecer el colorido de la «melodía de timbres» que Schoenberg anuncia al final de su *Harmonielehre*.

Algunos autores consideran que tanto Schoenberg y Webern son legítimos herederos de la variación permanente de Mahler, cuya obra, en efecto, carece de melodías *silbables*. En el *Adagio* de la *IX Sinfonía*, el tema principal se va modificando y distorsionando a cada nueva aparición, de manera que ninguna de las configuraciones anteriores se repite.

Uno de los rasgos musicales que más influyen sobre la trinidad vienesa es el progresivo cromatismo de Mahler, el cual, llevado hasta sus últimas consecuencias por Schoenberg, condujo inevitablemente a la pérdida de la tonalidad. Aunque es cierto que Mahler rechazó el atonalismo, nunca dejó de defender la originalidad de la obra de Schoenberg.

La condena de Mahler de los programas descriptivos a partir de 1900 –aunque no siempre se llevara a efecto– [GAGO, 2011, p. 3] anticipa la desconexión de todo vínculo exterior en las composiciones de Schoenberg y Webern. No hay más que recordar los títulos tan asépticos con que identifican sus obras.

Otra confluencia interesante de Webern con Mahler parte de elección de siete antiguos poemas chinos traducidos al alemán, recopilados por Hans Bethge en *Die chinesische Flöte* («La flauta china», 1907), para el ciclo de canciones *Das Lied von der Erde* («La canción de la tierra»), compuesta por Gustav Mahler entre 1907 y 1909. Años después, Webern seleccionó de la misma publicación tres poemas para sus *Lieder*, dos de Li-Tai-Po (Li-Bai, Op. 12 y Op. 13, 1917) y uno de Wang-Seng-Yü (Op. 13, 1914).

Finalmente citaremos un dato curioso, la común afición de Mahler y Webern al montañismo. ¿Pura casualidad?

423 Ver apartado II.5.1.

I.4.2. Los maestros de Mies.

I.4.2.1. La maestría de Karl Friedrich Schinkel.

Mies conoció la obra de Karl Friedrich Schinkel (1781- 1841) a través de Peter Behrens. Para Van der Rohe, Schinkel fue el *mayor arquitecto del clasicismo*, capaz de marcar el final de una época antigua y el comienzo de una nueva. Con el *Altes Museum* -decía de Schinkel- construyó una época en desaparición. Con sus aburridas iglesias Góticas fue el precursor de un siglo increíblemente kitsch, pero con la *Bauakademie* introdujo una nueva época. Aparentemente, sus alumnos no entendieron esta obra. Se esforzaron en continuar la herencia clásica y no se dieron cuenta que los tiempos habían cambiado.

De la cita anterior se desprende que, según Mies, la época que cerraba el *Altes Museum* (1823-1830) era el clasicismo, mientras que la que inauguraba la **Bauakademie** (1832-1836) respondía más bien a la modernidad. Ahora bien, ¿por qué esa obra precisamente y no otras?

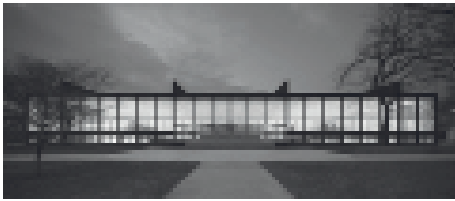
Ante un complejo programa compuesto por talleres y tiendas en planta baja, la Academia de Arquitectura en el primer y segundo pisos, y las oficinas de la *Oberbaudeputation* en el tercero, Schinkel resolvió el edificio de una manera muy sencilla y eficiente: una construcción de planta cuadrada soportada con estructura de columnas de hierro dispuestas formando una retícula de ocho cuadrados por banda, dejando en el centro un patio de seis módulos. A diferencia de proyectos anteriores, en la *Bauakademie* Schinkel llegó a la forma arquitectónica no como respuesta a la figuración histórica, sino como expresión directa de un sistema constructivo [SCHULZE, 1986, p. 47]. La fachada ya no representa únicamente la imagen del edificio ni el esplendoroso fondo escénico para decoro de la ciudad, sino que se erigió en depositaria de un concepto novedoso, la sinceridad tectónica, puesta de relieve en las fábricas vistas de ladrillo rojo, la visualización de la transmisión de cargas a través de los arcos en correspondencia con las bóvedas rebajadas del interior, la concentración de esfuerzos en los machones apilastrados... Todo ello sin dejar de aprovechar las posibilidades estéticas compatibles con este planteamiento. Mies debió de descubrir este edificio a comienzos de los años diez, poco antes de visitar la Bolsa de Ámsterdam, otro edificio que le sobrecogió por razones constructivas.

La influencia de Schinkel calaría más directamente en los primeros trabajos de Mies, en los que adoptó un lenguaje schinkeliano simplificado previamente por Behrens. El concurso para un *Monumento a Bismarck* (1910), con referencias al proyecto de Castillo de Orianda (1838), o la casa Perls (1911), en la que cita el Pabellón de Charlottenburg (1824-1825), muestran la deuda con Schinkel.



213

Fig. 213: K.F. Schinkel: Bauakademie, Berlín (1832-1836) [URL: <http://www.internationale-bauakademie.com/>]



214 - 215

Fig. 214-215: *Altes Museum* y *Crown Hall* [Fotografía: Corey Gaffer], separados en el tiempo más de un siglo.

424 WESTHEIM, P. (1927): «Mies van der Rohe. Entwicklung eines Architekten». *Der Kunstblatt*, n.º 2, feb- 1927, pp. 55-62. Citado en: COHEN [2007, p. 18].

Con posterioridad, el lenguaje se va distanciando, pero subyace el sentido asombroso que tienen en común ambos arquitectos en las *masas, las relaciones, los ritmos, la armonía de las formas*.⁴²⁴ La relación con el suelo a través de una plataforma es otra de las influencias prevalentes en la obra de Mies. Estos principios fueron magníficamente compilados por Mies en el *Crown Hall* de Chicago, objeto habitual de comparación con el *Altes Museum* de Berlín.

En 1930 Mies tuvo la oportunidad de participar en el concurso para el monumento a los caídos en el interior de la *Neue Wache* de Schinkel. [Ver apartado II.3.2.2.].

I.4.2.2. Dos hitos contemporáneos: Behrens y Berlage.

Peter Behrens y la «gran forma».

Coincidiendo con el período de gestación de Mies como arquitecto, Peter Behrens constituía un referente de primera fila en el campo de la arquitectura y el diseño germánicos. Formado inicialmente como pintor, había trabajado como publicitario y diseñador gráfico antes de ser nombrado en 1903 director de la Escuela de Artes y Oficios de Düsseldorf, recomendado por Muthesius. Cuatro años más tarde se produjeron dos hechos relevantes que marcarían un punto de inflexión en la trayectoria artística de Behrens: por un lado, la creación de la asociación *Deutscher Werkbund*, a la que Behrens contribuyó como miembro fundador, y por otro, su nombramiento como asesor artístico de la *Allgemeine Elektrizitäts-Gesellschaft (AEG)*, lo que le supuso asumir la responsabilidad de toda la imagen corporativa de la empresa, atendiendo tanto los proyectos de edificación, como el diseño de productos eléctricos, logotipos, catálogos publicitarios, tipografías, etc. Con esta tarea la oficina de Behrens se convirtió en la más prestigiosa del momento en Alemania.

Arte e industria: el pensamiento de Behrens sintonizaba con los principios del *Werkbund*, aunando en su persona al artista polifacético implicado en la formación de artesanos y al diseñador comprometido en la apuesta por un producto industrializado de calidad. En definitiva, el diseño industrial como estrategia para unir Arte y Tecnología.

Su trayectoria estética evolucionaría desde las primeras pinturas próximas a la *Secession* múnichesa, pasando por el gusto *Jugendstil* de las lámparas de vidrios de colores o la casa autopromovida en Darmstadt (1901), hasta un planteamiento *sachlich* manifestado en la simplificación y la geometría formal características de los carteles y productos para la AEG, y en los edificios de aire neoclasicista prusiano.

Ya hemos comentado cómo Behrens asimiló la idea de *Zeitgeist*, convencido de que las formas artísticas de la sociedad de un tiempo determinado no son sino el reflejo de las circunstancias propias del momento. Es más, Behrens consideraba que era la Arquitectura el escenario donde el «espíritu de la época» se manifestaba más instructivamente. El arquitecto debía, pues, ser capaz de interpretarlo diseñando los edificios de modo que fueran un reflejo adecuado y realizado culturalmente de ese espíritu [SCHULZE, 1986, p. 35]. Behrens también era consciente de otro concepto teórico procedente de Riegl: la «voluntad de arte» o *Kunstwollen*. A partir de la percepción del mundo en una época determinada, el espíritu del hombre se manifiesta en el arte mostrando afinidades transversales de tipo formal o estilístico, con independencia de la manifestación artística de que se trate.

En definitiva, con sus amplias experiencias Behrens contribuye a forjar la expresión artística propia de la era de la máquina, la industria y la electricidad.

* * * * *

Mies parece inspirarse en la obra de Behrens ya desde sus primeras realizaciones, como la casa Riehl (1907) -antes incluso de incorporarse al despacho de Behrens en 1908-, la casa Perls (1911) o el proyecto para la villa Kröller-Müller (1912). En todos ellos subyace un conocimiento y profunda admiración hacia el maestro Schinkel, fascinación a la que contribuyó Behrens estimulando a los integrantes de su estudio a descubrir en peregrinación los edificios del arquitecto romántico alemán: la *Neue Wache* («Nueva guardia», 1816-1818), el *Schauspielhaus* («Teatro», 1818-1821) o el *Altes Museum* («Museo Antiguo», 1823-1830).

Todo ello se traduciría en la asimilación por parte de Behrens y Mies de tres aspectos fundamentales de la obra de Schinkel, según Blake [1960]: la colocación de los edificios sobre plataformas elevadas para proporcionarles nobleza; la jerarquización de los conceptos de ritmo, proporción y escala aplicables a los edificios de cualquier época; y la valoración de la pureza formal de sus edificios por su fuerza y sencillez.

Ya como colaborador de Behrens, Mies dirigió las obras de la sede de la embajada alemana en San Petersburgo en el período comprendido entre 1911 y 1912. *Era, realmente, una especie de arquitectura palaciega -Palladio, o de ese género-. Pero Behrens decidió utilizar granito de Finlandia y todos los detalles clásicos desaparecieron. El carácter era, a pesar de todo, algo como la puerta de Brandeburgo, algo que recordaba a Berlín, y ello era conveniente en San Petersburgo... Con Behrens, de hecho, aprendí la gran forma.*⁴²⁵ El sentido de la «gran forma» -confesaba Mies- era el principal interés de Behrens. Una «gran forma» que Mies identificaba con la forma monumental [PUENTE, 2006, p. 54].

425 Entrevista de 1964 publicada como «Mies speaks». *The Architectural Review*, v. 144, n.º 362, dic. 1968, pp. 451 y ss.



216 - 217

Fig. 216: Dibujo del Altes Museum (c. 1830), por Friedrich Alexander Thiele. Museumsinsel de Berlín.

Fig. 217: Peter Behrens: embajada de Alemania en San Petersburgo (1911- 1912). El orden gigante de columnas y antae laterales soportando un potente entablamento remite directamente al Altes Museum de Berlín.

426 BEHRENS, P. (1912): «Berlins dritte dimension» («La tercera dimensión de Berlín»). *Berliner Morgenpost*, 27 de Noviembre de 1912. Citado en: SCHULZE [1996, pp. 111 y 341]; COHEN [1998, p. 34]; NADAL [2004, p. 75].

427 Entrevista de 1964 publicada como «Mies speaks». *The Architectural Review*, v. 144, nº 362, dic. 1968, pp. 451 y ss.

428 Citado por: JOHNSON, P. (1961): «A personal testament. Four great makers of modern architecture». *Simposio en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Columbia*, III a V de 1961. Nueva York: Columbia University, 1963.

Behrens también pudo influir en Mies a través de unas declaraciones publicadas en el diario *Berliner Morgenpost* (1912) sobre la concepción del edificio en altura para oficinas. En el texto manifestaba su aprobación a la aplicación en el centro de negocios de Berlín, y consideraba este tipo edilicio todo un desafío artístico al que había que dotar de la máxima iluminación y flexibilidad.⁴²⁶

Pero quizá la enseñanza más fructífera para Mies, en el breve período de colaboración, fuera el compromiso de la arquitectura de Behrens con la industria y la técnica, convencido de su carácter irrenunciable para alcanzar la verdadera arquitectura de la época. Una enseñanza que Mies aprendió y que pronto superaría.

La ruptura de Mies con Behrens estuvo ligada al proyecto de la villa para los Kröller-Müller, aunque ya anteriormente el joven arquitecto había mostrado serias críticas hacia su maestro. Behrens presentó un proyecto que no fue del agrado de la señora Müller. Mientras tanto, Mies fue ganándose la confianza de ella con frecuentes contactos, haciendo recelar a Behrens que su ayudante ambicionaba el encargo. A principios de 1912 Mies abandonó definitivamente el estudio de Behrens, precisamente por las mismas fechas en que recibió el encargo de un nuevo diseño para la villa [SCHULZE, 1986, pp. 62-63]. La tensa relación entre jefe y ayudante se evidenciaría en la entrevista retrospectiva de 1964 en la que Mies desafiaba las razones de Behrens:

La Bolsa de Berlage me había impresionado enormemente. Behrens pensaba que pertenecía al pasado, pero yo le dije: «Puede ser, a menos que esté usted completamente equivocado». Estaba furioso y me miró como si quisiera golpearme.⁴²⁷

Años más tarde, sin embargo, nombrado encargado de la planificación de la colonia *Weissenhof* en Stuttgart, Mies confió a Behrens el proyecto del segundo bloque colectivo –el primero se lo había reservado para sí–, un homenaje en reconocimiento a quien a toda una generación de jóvenes arquitectos había contribuido a formar. El gesto amable de Mies fue correspondido poco después por Behrens quien, con motivo de la reciente inauguración del pabellón de Barcelona, comentó que el edificio sería saludado algún día como el edificio más bello del siglo XX.⁴²⁸

Posteriormente, ambos arquitectos coincidieron en ocasiones puntuales como el concurso para el *Reichsbank*, del cual Behrens era miembro del jurado y Mies concursante.

La lección constructiva de Berlage.

Hendrik Petrus Berlage (1856-1934) se había formado en contacto con diferentes discípulos de Semper y de Viollet-le-Duc. Estas dos fuentes constituyen la base de su racionalismo, puesto en escena a través de su principal obra construida -el edificio de la Bolsa de Amsterdam (1897-1903)- y de sus conferencias teóricas en alemán, recopiladas en *Gedanken über den Stil in der Baukunst* («Pensamiento sobre el estilo en arquitectura», 1905), y en *Grundlagen und Entwicklung der Architektur* («Principios y evolución de la arquitectura»), reimpresso tres años después en versión ampliada.

Lo más destacado de su teoría es el tono moralista aplicado al empleo correcto de los materiales. Según Berlage, había que insistir en tres tipos de verdades: la primacía del espacio, la importancia de los muros como creadores de formas y la necesidad de un sistema de proporciones basado en la geometría [BANHAM, p. 148]. Todas ellas calarían en el joven Mies, si bien no se reflejan inmediatamente en sus obras [SCHULZE, 1986, pp. 70-71].

Respecto de las dos primeras, Berlage decía:

*El arte del maestro constructor radica en esto: la **creación del espacio**, no el esbozo de fachadas. Una envoltura espacial se establece mediante los muros, y por ello un espacio, o una serie de espacios, se manifiesta de acuerdo con la complejidad de los cerramientos.* [Berlage: «Principios y evolución de la arquitectura», 1908]

*Así, pues, la decoración y el ornamento son totalmente superfluos en arquitectura, mientras que la creación del espacio y la **relación entre las masas** son sus verdaderos fundamentos.* [Berlage: «Principios y evolución de la arquitectura», 1908]

Fue, no obstante, la tercera verdad, el **sistema de proporciones**, a la que prestó un mayor interés en su obra construida. Para Berlage, la proporción constituía una salvaguarda contra la simple moda pasajera, una garantía de valor permanente:

El tiempo modifica las modas... pero lo que tiene su fundamento en la geometría y en la verdadera ciencia permanece inalterable.

Me he visto obligado a llegar a la conclusión de que la geometría (y, por consiguiente, la ciencia matemática) no sólo reviste máxima utilidad en la creación de la forma artística, sino que es absolutamente necesaria.

*¿Por qué habría **la arquitectura –de todas las artes la más a menudo comparada con la música**, tal como lo puso de manifiesto Schlegel en su famosa expresión «música congelada»-, por qué habría de componerse la arquitectura sin leyes rítmicas, es decir, geométricas?*

El sistema de proporciones que emplearon los griegos al proyectar sus templos fue una de las causas del efecto que producen aún sobre mentes sin educación alguna.
Berlage: «Principios y evolución de la arquitectura», 1908]

* * * * *

Mies conoció a Berlage a raíz del proyecto de vivienda para los Kröller-Müller en 1912. Sólo hablaron en persona un par de veces, según cuenta el propio Ludwig, y nunca sobre arquitectura. Pero lo cierto es que Mies quedaba impresionado con la visita a la Bolsa de Ámsterdam:

*Aquello era construcción. Lo que me causó la impresión más fuerte fue el uso del ladrillo, la honestidad de los materiales, etc. Nunca olvidaré esta lección que aprendí allí, sólo mirando sus edificios.*⁴²⁹

A la admiración por la obra se unió el calado teórico experimentado con la lectura de los escritos de Berlage,⁴³⁰ fruto del cual Mies parece haber asimilado la cita del arquitecto holandés *Construir es servir* [NEUMEYER, 1995, pp. 494-495].

*Berlage era un hombre de gran seriedad que no aceptaba nada que fuese falsificado y fue él quien dijo que no debía construirse nada que no estuviera claramente construido. Y Berlage hizo exactamente esto, y lo hizo hasta el punto de que su famoso edificio de Amsterdam, la Bolsa, tienen un carácter medieval sin ser medieval. Utilizó el ladrillo como lo hacían en la Edad Media. La idea de una construcción clara se me ocurrió allí, como una de las cosas fundamentales que debíamos aceptar. [MIES 1916].*⁴³¹

429 Entrevista de 1955 en Nueva York, publicada como «Conversations with Mies», en PETER, J. (1994): *The Oral History of Modern Architecture: Interviews with the Greatest Architects of the Twentieth Century*. Nueva York: Harry N. Abrams. [Versión en español: PUENTE, M. (ed.) (2006): *Conversaciones con Mies van der Rohe*. Barcelona: Gustavo Gili. P. 54.

430 El propio Mies reconocía haber leído los libros de Berlage en una entrevista celebrada en Chicago en 1960. PUENTE (2006): *Op. cit.*, p. 31.

431 FRAMPTON, K. (1980), citando a Peter Carter en *Architectural Design*.

Por otra parte, podría afirmarse que Berlage constituye el canalizador de las teorías de Semper y Viollet hacia Mies. No hay que olvidar que el arquitecto holandés realizó sus estudios de arquitectura en el Politécnico de Zurich, bajo la influencia de los inmediatos continuadores de Semper, mientras que más tarde, y ya en terreno neerlandés, Berlage recibió el influjo del arquitecto neogótico holandés P.J.H. Cuypers, discípulo a su vez de Viollet-le-Duc.

Mies comparte con **Viollet** el papel asignado a la estructura como generadora de formas:

Toda forma sobre la que no se puede explicar la razón de ser no sabe ser bella y, por lo que respecta a la arquitectura, toda forma que no esté ordenada por la estructura debe ser rechazada. [VIOULET, 1863]⁴³²

Una mirada retrospectiva a la época pone de manifiesto que todos los intentos de renovar la arquitectura a través de la forma fracasaron. Allí donde ocurrieron cosas realmente importantes, siempre fueron de naturaleza estructural, pero no formal. Esta es seguramente la causa del convencimiento que la estructura ha de ser la base de la arquitectura. [MIES, ca. 1950]⁴³³

También asume de Viollet el binomio «fines»/«medios» como síntesis positivista del quehacer arquitectónico a lo largo de la historia:

Para él [Viollet], la arquitectura era la honesta satisfacción de los fines, de los materiales y de los medios estructurales de la época.

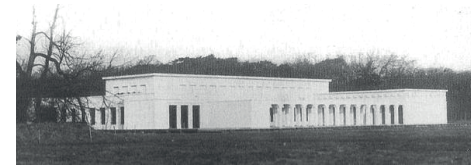
Ya entonces veía la doble naturaleza de la actividad arquitectónica: la dependencia de todos los fines y su consumación con todos los medios. (...)

Son conocimientos obtenidos al estudiar las grandes construcciones del pasado y se refieren estrictamente a la arquitectura. [MIES, ca. 1950]⁴³⁴

Pero a diferencia de Viollet, Mies veía en la obra de Berlage la ventaja de *no tener nada que ver con el clasicismo... y no poseer ya nada histórico* [NEUMEYER, 1995, pp. 119-120].

Por otra parte, Berlage hace de puente para transmitir a Mies la teoría de la vestimenta de **Semper**. Según el arquitecto hamburgués, el origen de la envolvente se remitía a las primitivas paredes textiles que, con el paso del tiempo, se fueron transfigurando como vestimenta suspendida de un núcleo interior portante independiente, capaz de mantener la esencia textil de la pared. A este mismo concepto responden los paneles libres del Pabellón de Barcelona y de la zona de estar de la casa Tugendhat, o las cortinas de vidrio que envuelven los proyectos utópicos de rascacielos. Un concepto que conecta con la idea miesiana de arquitectura de piel y huesos.

Finalmente, no se puede pasar por alto el papel crucial de Berlage como divulgador de la arquitectura de **Wright** en Europa, a la que Mies fue bien receptivo. Al parecer, Berlage decidió viajar a los Estados Unidos (1911) al quedar impresionado con los dibujos wrightianos publicados en la famosa edición *Wasmuth* de 1910.⁴³⁵ A su vuelta dejó constancia del periplo en varios escritos y conferencias sobre el arquitecto americano.



218 - 219 - 220

Figs. 218-219-220: Propuestas de vivienda para los Kröllers- Müller, Wassenaar (1912). Peter Behrens, Ludwig Mies (fotografía de la maqueta a escala natural) y H. P. Berlage.

432 VIOULET-LE-DUC, E. (1863): *Entretiens sur l'Architecture. 7ème entretien*. vol I. París: Morel, p. 305.

433 NEUMEYER [1995, p. 494].

434 ÍD., [1995, p. 494].

435 RODRIGUEZ GARCÍA, A.; HERNANDO DE LA CUERDA, R. (2000): «La aportación de Hendrik Petrus Berlage en la construcción de fábrica y nuevos sistemas estructurales en la transición del siglo XIX al XX». *Actas del Tercer Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, Sevilla, 26-28 octubre 2000, p. 946.



221 - 222

Figs. 221-222: Mies en su visita a Wright en Taliesin (1937).

436 El consejero de los Kröller-Müller, el crítico H. P. Bremmer estableció un juicio sobre los dos trabajos con la famosa alocución: «Esto es arte», dirigiéndose al proyecto de Berlage, y «Esto no», con respecto al de Mies. Citado en: SCHULZE (1986, p. 65).

437 Entrevista de 1964 publicada como «Mies speaks». *The Architectural Review*, vol. 144, nº 362, dic. 1968, pp. 451 y ss.

438 WRIGHT, F. L. (1943): *An Autobiography*. Nueva York: Duell, Sloan and Perace, p. 460. [Versión en español: *Autobiografía: 1867-1944*. Madrid: El Croquis, 1998].

Por avatares del destino, el consagrado Berlage y el joven Mies se convirtieron en rivales en pugna para construir la villa para el matrimonio Kröller-Müller en Wassenaar el año 1912. Aunque los clientes se decantaron finalmente por el trabajo de Berlage,⁴³⁶ ninguno de los proyectos, ni siquiera la versión anterior de Behrens, llegó a construirse.

Se ha comentado que fue precisamente una discusión sobre Berlage a principios de 1912 el desencadenante de la ruptura de Mies, por entonces ayudante de Behrens, con su jefe. Behrens consideraba poco moderno a Berlage, mientras que Mies le defendía por su «moralidad»: *aunque su arquitectura de ladrillo parezca medieval, pero siempre era clara.*⁴³⁷

1.4.2.3. Mies y los grandes maestros modernos.

Wright y Mies: admiración y crítica.

La amistad de dos genios.

Mies y Wright se conocieron personalmente en Taliesin (Wisconsin), la residencia-estudio del genio americano en 1937, en una visita cordial que se prolongó por espacio de cuatro días. Pero mucho antes ya se había iniciado entre ellos una relación de mutua admiración.

Aunque a priori la buena relación entre dos grandes de la arquitectura parezca normal, no lo era tanto por parte de Wright, que presumía de detestar a los arquitectos europeos, tanto más cuanto más importantes eran, criticándolos por haberse atribuido ideas *que le habían robado a él anteriormente* [SCHULZE, 1986, p. 216]. Sin embargo, a diferencia de otros maestros como Gropius y Le Corbusier, Wright admiraba realmente la obra de Mies, especialmente el Pabellón de Barcelona y la casa Tugendhat. Wright comprendía que eran obras deudoras de su arquitectura, pero que tenían una sensibilidad individual independiente de los demás europeos.

Es esa sentida paternidad la que llevó a Wright a aceptar pronunciar unas palabras de presentación de Mies con ocasión de la cena de gala ofrecida en la *Palmer House* por el nombramiento como director de la escuela de arquitectura del *Armour Institute* en 1938:

*Os doy a Mies van der Rohe porque, sin mí, no habría Mies y desde luego, no aquí, esta noche. Lo admiro como arquitecto, lo respeto y lo estimo como hombre. Armour Institute, te doy a Mies van der Rohe. Trátalo bien y ámalo tanto como yo. Te recompensaré.*⁴³⁸

deferencia que Mies compensaría a Wright, como explica Cohen [1998, p. 87], con la firma de apoyo a la petición al gobierno de Estados Unidos para organizar la puesta en práctica de *Broadacre City* en 1943.⁴³⁹

Por su parte, Mies, quien tampoco mostraba abiertamente ninguna complacencia con los trabajos de Gropius o Le Corbusier, reservaba para Wright su más explícita admiración. En un texto destinado al catálogo sobre la exposición del maestro americano celebrada en el MoMA en 1940, Mies se refiere a él como «redentor» de los arquitectos europeos:

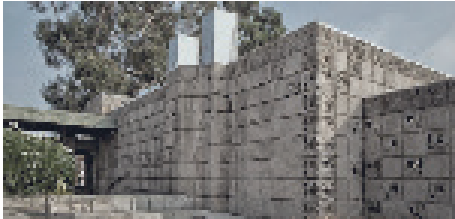
En ese momento, tan crítico para nosotros [1910], llegó a Berlín la exposición de la obra de Frank Lloyd Wright. (...) El encuentro estaba destinado a tener un gran significado en la evolución europea.

La obra de este gran maestro nos conducía a un mundo constructor que se encontraba en la auténtica fuente de la arquitectura y que daba luz a sus creaciones con verdadera originalidad. (...) Cuanto más nos concentrábamos en el estudio de sus creaciones, más crecía nuestra admiración por su talento incomparable, por el valor de sus ideas y por la independencia de su pensamiento y de sus obras. El impulso dinámico que irradiaba su obra alentó a toda una generación. Su influencia fue enorme, a pesar que en la actualidad no sea directamente visible. [MIES 1946]⁴⁴⁰

En otra ocasión Mies comentó la capacidad que tenía la obra de Wright de liberarle: *Me sentí mucho más libre al ver sus obras: cómo colocaba un edificio en el paisaje, cómo utilizaba libremente el espacio, etc.* [PUENTE, 2006, p. 55]. Con motivo de la exposición de Wright en el MoMA (1940), Mies le comparó con un viejo gran árbol, cuya copa se volvía cada año más majestuosa [BUCH, 1990, p. 9].

Con todo, la relación entre los dos grandes maestros no estuvo exenta de polémica. En la inauguración de la exposición sobre Mies en el MoMA de Nueva York en 1947, a la que se dignó acudir Wright, éste trató de atraer hacia sí el protagonismo, aireando su crítica al maestro alemán por el mucho, para casi nada que le habían parecido los contenidos. Por entonces la amistad entre los dos genios, aunque sincera, se había distanciado: y es que **Wright no aprobaba el giro hacia una arquitectura más compacta y ordenada que había experimentado la obra de Mies desde su llegada a América.**

440 MIES VAN DER ROHE (1946): «A tribute to Frank Lloyd Wright». *The College Art Journal*, 6, 1946, n.º 1, pp. 41-42. Escrito inicialmente para el catálogo no publicado de la exposición sobre Frank Lloyd Wright celebrada en 1940 en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Tomado de: NEUMEYER [1995, pp. 484-485].



223 - 224

Fig. 223: F. L. Wright: casa Freeman, Hollywood Hills, Los Ángeles (1923-1924). Fotografía: Betsy Malloy.

Fig. 224: Mies van der Rohe: proyecto de la casa Eliat, Potsdam-Nedlitz (1925). Dibujo en el *Mvdr Archive*, MoMA, NY.

441 Posiblemente, el proyecto de Mies tuviera un vacío interior para iluminación, como el *Larkin Building*.

442 Nota necrológica de Mies a la muerte de Le Corbusier el 27 de agosto de 1965.

Más tarde, la crítica de Wright hacia la casa Farnsworth pondría cierre definitivo a sus años de mitad. La salida de tono del genio americano era irreversible, al declarar que los arquitectos de la *Bauhaus* habían escapado del totalitarismo político alemán para venir a sembrar en América su propio totalitarismo en el arte, en referencia a la paradigmática vivienda de Plano [SCHULZE, 1986, p. 269].

La influencia de Wright en la arquitectura de Mies.

La influencia más evidente de Wright se detecta en los proyectos de Mies de los años veinte. El Edificio de oficinas de hormigón armado (1923) presenta parecido con el edificio Larkin de Buffalo (1904) en los amplios y profundos espacios diáfanos en los que los contenedores de almacenamiento se disponen empotrados en los muros exteriores.⁴⁴¹ La Casa de campo de hormigón (1923) muestra la composición rotatoria y la extensión de las alas hacia afuera a partir del núcleo central, propias de las Casas de la pradera de principios de siglo. En el último de los cinco proyectos de vanguardia de estos años, la Casa de campo de ladrillo (1924), Mies lleva hasta el extremo la idea wrightiana de «abrir la caja» eliminando divisiones entre habitaciones para hacer fluir el espacio.

Otro proyecto no construido, la casa para Ernst Eliat (1925), cerca de Potsdam, revela en este caso sus afinidades con las casas californianas de Wright, que habían sido publicadas unos meses antes en la revista *Wendingen* [COHEN, 1998, p. 43]. Los grandes voladizos del pabellón de Barcelona (1929), y el espacio interior libremente fluido proceden asimismo de Wright.

Sin embargo, es cierto que a medida que la arquitectura de Mies fue depurándose hacia el espacio universal, la influencia de Wright fue desdibujándose y, consecuentemente, la crítica del maestro americano hacia la arquitectura del alemán, acuciando.

Estoy bastante seguro de que se trata de un enfoque [el de Wright] individualista y yo voy no por este camino. Yo voy por un camino diferente, intento ir por un camino objetivo. [PUENTE, 2006, p. 59]

Mies, Le Corbusier y la crítica a la *Sachlichkeit*.

Mies admiraba a Le Corbusier por su potencial innovador, un verdadero arquitecto y artista. Según comentaba a final de su vida, le recordaba a los grandes artistas del Renacimiento que construían, pintaban y esculpían, todo al mismo tiempo [NEUMEYER, 1995, p. 504].⁴⁴²

Como tantos otros jóvenes arquitectos del momento, Mies y Le Corbusier colaboraron en el despacho berlinés de Peter Behrens hacia finales de la primera década del siglo, aunque sus breves estancias apenas permitieron hacerlos coincidir. De este escenario Mies no recordaba más que el tropiezo fortuito con el joven Jeanneret en la puerta del estudio de Behrens en 1910: *él salía y yo entraba* [SCHULZE, 1986, p. 43].

Fue con motivo de la planificación de la *Weissenhofsiedlung* de Stuttgart cuando Mies y Le Corbusier se conocieron verdaderamente. Mies quedó impresionado por las casas diseñadas por el arquitecto suizo, tanto en su materialidad construida como en la teoría que las sustentaba. El texto publicado en el catálogo de la exposición titulado «cinco puntos para una nueva arquitectura» (1926), especialmente, el referido a la planta libre, fue asimilado rápidamente por Mies, y aplicado con extraordinaria maestría al Pabellón de Barcelona y la Casa Tugendhat. El maestro alemán también pudo inspirarse en la solución de subida al primer nivel diáfano de las viviendas pareadas de Le Corbusier en Stuttgart, con un giro de 180°, para reproducirlo en el ascenso a la plataforma de acceso del pabellón de Barcelona.

Por otra parte, como señala Schulze [1986, p. 141], la convicción de Le Corbusier en el rechazo al funcionalismo puro por desconsiderar el arte, expresado en «Hacia una arquitectura» (1923), pudo repercutir también en Mies, quien ya durante los trabajos para la *Weissenhof* comenzaba a dudar de la línea dura de la *Neue Sachlichkeit*.

La arquitectura tiene que establecer, con materias primas, relaciones conmovedoras. La arquitectura está más allá de las cosas utilitarias. La arquitectura es plástica. Espíritu de orden, unidad de intención. El sentido de las relaciones; la arquitectura rige las cantidades. La pasión hace un drama de las piedras inertes. [Le Corbusier, «La lección de Roma» en *Hacia una arquitectura*, 1923].

Se utiliza la piedra, la madera, el cemento, y con estos materiales se hacen casas, palacios: esto es construcción. El ingeniero trabaja. Pero, de pronto, me conmovéis, me hacéis bien, soy dichoso y digo: es bello. Esto es arquitectura. El arte está aquí.
[Le Corbusier, «Arquitectura, pura creación del espíritu», en *Hacia una arquitectura*, 1923].

El problema de la vivienda es, ante todo, arquitectónico, pese a sus aspectos técnicos y económicos. Es un complejo problema de planificación, y sólo puede ser resuelto con un pensamiento creativo, no con el cálculo ni la organización. Por esa razón me sentí obli-



225

Fig. 225: Mies y Le Corbusier en Stuttgart, 1927. Fotografía: Fundación Le Corbusier.



226 - 227

Figs. 226-227: Seis de los ayudantes de Behrens en su estudio (1908). De izquierda a derecha, Ludwig Mies, Adolf Meyer (futuro socio de Gropius), Max Hertwig, Bernhard Weyrather (detrás del anterior), Jean Krämer y Walter Gropius (mirando un plano). En la foto de las ventanas, Mies es el cuarto comenzando por la izquierda.

443 El abuelo de Gropius había sido amigo de Schinkel.

gado, pese a los comentarios usuales sobre “racionalización” y “normalización”, a preservar el proyecto de Stuttgart de puntos de vista unilaterales o doctrinarios. [Mies van der Rohe, «Prólogo» a «Construcción y vivienda: los edificios de la Weissenhofsiedlung en Stuttgart» (1927), en «Escritos», p. 36]

Con todo, el bloque de apartamentos diseñado por Mies para la *Weissenhof* es uno de los trabajos que más se aproxima a los postulados *Sachlichkeit*. Sin duda, supone un punto de inflexión en su particular trayectoria.

En relación con la forma curvilínea del comedor de la casa Tugendhat (1930), Cohen [1998, p. 65] la considera deudora de la villa Stein (1927), cuyos planos Mies había estudiado previamente. Poco después ambos arquitectos fueron seleccionados para participar en la exposición colectiva *Modern Architecture: International Exhibition*, celebrada en el MoMA de Nueva York en 1932 y dirigida por Hitchcock y Johnson.

Otro aspecto que merece ser reseñado es la impronta de la urbanística de Le Corbusier en los trabajos americanos de planificación del arquitecto alemán, como es el caso del parque de viviendas *Lafayette* en Detroit, diseñado en colaboración con Hilberseimer a mediados de los años cincuenta.

La rivalidad entre Mies y Gropius.

Walter Gropius y Mies van der Rohe, los dos grandes maestros alemanes de la arquitectura moderna, han recorrido trayectorias profesionales muy similares: Mies era tres años más joven y le sobrevivió sólo un mes. Ambos colaboraron en su juventud en el estudio de Peter Behrens, fueron miembros del *Deutscher Werkbund*, y participaron en el *Novembergruppe* y en *Der Ring*; ambos estuvieron ligados a la Bauhaus como directores de la institución; ambos emigraron de Alemania con el ascenso del poder nazi y se establecieron en los Estados Unidos, donde atendieron importantes centros docentes, la *Harvard Graduate School of Design* en Cambridge y el *Armour Institute of Technology* de Chicago, respectivamente.

Había, no obstante, entre Gropius y Mies una diferencia social y de formación muy importante. Hijo y nieto de arquitecto,⁴⁴³ Gropius procedía de una familia distinguida de la capital berlinesa, lo que le había permitido recibir una sólida formación como arquitecto en la *Technische Hochschule* de Munich, primero, y en la homónima de Berlín, después; todo lo contrario que Mies, quien descendía de una modesta familia renana, con una formación escasa y más bien de tipo artesanal antes que artística o técnica. Según Schulze [1986, p. 40], esta circunstancia habría provocado una prolongada

rivalidad entre los dos arquitectos, ambiciosos e igualmente dotados, que en ocasiones se agudizaría desde el mutuo respeto.

Gropius y Mies coincidieron en el estudio de Peter Behrens. Cuando Mies fue contratado en octubre de 1908, Gropius era el primer encargado del estudio. La diferencia de rango y de clase social entre ambos marcaría la supremacía de Gropius sobre Mies en este terreno.

Poco después de la salida del despacho de Behrens, en 1910, Gropius se convirtió en uno de los más destacados arquitectos del momento al construir la *Faguswerk* en Alfeld an der Leine (1911), y uno de los líderes del *Deutscher Werkbund*, para cuya exposición de Colonia proyectó, tres años después, un complejo fabril absolutamente abstracto.

Gropius y Mies, pese al marchamo de inapelable Modernidad con que habitualmente se identifican, sucumbieron transitoriamente a la moda expresionista que se extendió desde el final de la Gran Guerra hasta los primeros años veinte.

En 1925, Gropius recomendó a Mies para el puesto de comisario de edificación de la ciudad de Magdeburgo, aunque éste no llegó a aceptar finalmente el cargo [SCHULZE, 1986, 132-133]. Mies había ganado mucho prestigio y, ese mismo año, se incorporaba al *Werkbund* para organizar la exposición en la colonia *Weissenhof*. Entre los arquitectos elegidos para desarrollar la muestra de arquitectura, Mies contó con los miembros de *Der Ring*, entre los que figuraba Gropius. Según declaraba retrospectivamente Van der Rohe, las dos casas de Gropius fueron las construcciones más interesantes de la exposición, donde pudo poner en práctica sus reflexiones sobre la industrialización, la estandarización y la prefabricación.⁴⁴⁴

Los destinos de Gropius y Mies también se cruzaron en la escuela de arte y arquitectura más revolucionaria del siglo XX, la *Bauhaus*. Ambos fueron directores, lo que significa que no coincidieron como docentes en el centro. En 1925, Gropius le pidió que escribiera un ensayo para los *Bauhaus-bücher*, pero Mies no le entregó nada [Id. 1986, p. 132]; en el fondo, recelaba del «formalismo» de la *Bauhaus*. Tanto en 1928, cuando Gropius abandonó el centro, como en 1930, cuando la dirección de Hannes Meyer había hecho insostenible el funcionamiento de la escuela, Walter propuso a Van der Rohe para dirigir la *Bauhaus*. Éste aceptó finalmente el segundo ofrecimiento. Su mandato supuso un enfoque bien diferente al de Gropius, reconvirtiendo el centro en algo más parecido a una escuela de arquitectura que a una escuela de arte y artesanía en la que, sólo al final del camino, aparecía la arquitectura.



228

Fig. 228: En la *Ausstellung Internationaler Architekten* («Exposición Internacional de Arquitectos») de Weimar (1923), los proyectos de rascacielos de Mies y Gropius fueron situados cara a cara: el sinuoso rascacielos de vidrio (1923, a la izquierda) frente a la estricta torre para el *Chicago Tribune* (1922, a la derecha).

444 Conferencia de Mies en el Hotel Blackstone de Chicago, el 18 de mayo de 1953, con motivo del 70 cumpleaños de Walter Gropius. Tomado de: NEUMEYER [1986, p. 498].



229 - 230

Dos monumentos expresionistas destruidos por los nazis en los años treinta:

- Fig. 229: Walter Gropius: monumento a los obreros caídos de Marzo, Weimar (1922).

- Fig. 230: Mies van der Rohe: monumento a Liebknecht-Luxemburg, Berlín (1926).

445 Mies se sintió ofendido por haber sido considerado en pie de igualdad con Gropius, quien sería nombrado finalmente para el cargo [COHEN, 1998, p. 84].

446 Wright exigía para aceptar el proyecto un adelanto de 50.000 \$ en su cuenta bancaria de Madison.

447 En el caso de Le Corbusier, la negativa procedía del propio arquitecto, que no quería construir en Estados Unidos.

448 SWENSON, A.: *Promontory Apartments: an architectural history*. <<http://miespromontoryapartments.com/history.html>>. [Consulta: 1 agosto de 2014].

449 Nota necrológica sobre Gropius, suscrita por Mies y publicada en la revista *Deutsche Bauzeitung*, n.º 12, 1 agosto de 1969. Dos semanas después fallecía Mies.

En la *Bauausstellung* («Exposición de la Edificación») de Berlín de 1931, como encargado de la sección dedicada a «La vivienda de nuestro tiempo», Mies pudo elegir a los arquitectos participantes en la muestra. Entre los invitados para el diseño de apartamentos se encontraba nuevamente Walter Gropius.

Tanto Gropius como Mies fueron seleccionados en 1933 para participar en el concurso para la sede del *Reichsbank* en Berlín, entre cuyos ganadores estaba el proyecto de Mies. También coincidieron con motivo de la exposición impulsada por los nazis *Deutsches Volk/Deutsche Arbeit* en 1934, en la que Gropius diseñó el *stand* dedicado a «Metales no férreos» y Mies el de «Minería». Para ambos fueron sus últimas realizaciones en tierra alemana antes de emigrar al extranjero.

Tras varios años de trabajo en Inglaterra, Gropius recibió la llamada para dirigir la escuela de arquitectura de Harvard, a la que Mies también había sido invitado.⁴⁴⁵ Un año después, firmaba como director del Departamento de Arquitectura del *Armour Institute of Technology* de Chicago, mientras que otro viejo conocido de la *Bauhaus*, Lászlo Moholy-Nagy, trataba de resucitar la ínclita institución docente con la apertura de una escuela de diseño. Si Marcel Breuer acompañó a Gropius en Harvard, Mies estuvo asistido en Chicago por otros dos viejos compañeros de la *Bauhaus*: Hilberseimer y Peterhans.

Una curiosa anécdota tuvo lugar en 1946, cuando Herbert Greenwald deseaba contratar a un arquitecto moderno para erigir el que iba a ser el primer rascacielos de Chicago en la postguerra, el *Promontory Apartments Building*. Tras la falta de acuerdo con Wright,⁴⁴⁶ primero, y con Le Corbusier,⁴⁴⁷ el promotor se puso en contacto con Gropius. Éste declinó el encargo en base a la importante distancia que separa Boston de Chicago, pero aprovechó la ocasión para recomendar a Mies con estas palabras: *¿Cómo es que viene usted a buscarme a mí cuando el maestro de todos nosotros, Mies van der Rohe, está precisamente en Chicago?*⁴⁴⁸

Es una muestra del respeto y la suavización de la rivalidad que con el tiempo fue imperando entre los dos geniales arquitectos. Con todo, las diferencias básicas en sus filosofías de enseñar y diseñar nunca se resolvieron. El carácter autoritario de Mies contrastaba con el de Gropius, de personalidad decidida y dialogante:

(...) nunca abandonó su convencimiento de que la colaboración es más fructífera que la rivalidad; nunca perdió la valentía con la que perseguía los objetivos, ni escatimó esfuerzos para coordinar e integrar a muchos. Tenía el raro don de unir a las personas.⁴⁴⁹

I.5. Conexiones arquitectónico-musicales. La Bauhaus.

Aunque la música no estaba incluida entre las disciplinas del programa docente de la *Bauhaus*, el objetivo de unidad de las artes impulsado por Gropius favoreció el contacto entre compositores, pintores y arquitectos desde el punto de vista creativo, y debió de fomentar el intercambio de fenómenos sinestésicos entre los distintos géneros, de manera que se experimentó una cierta simbiosis que permitió que todas las disciplinas influyeron en todas. *En nuestro tiempo* -afirmaba Kandinsky [1979, p. 33]- *las artes aprenden unas de otras y sus objetivos son a menudo semejantes.*

En esos mismos años se había descubierto precisamente el cine sonoro, con las implicaciones que ello requería para resolver las interacciones entre audio y video. A ello se unía el interés y la competencia de muchos de los maestros de la *Bauhaus* por la música [CÓRDOBA, 2012, p. 228], y a su vez, el atractivo que para muchos músicos representaba acudir a una institución educativa de tal renombre.

Si la amistad entre Arnold Schoenberg y Vasili Kandinsky ha sido calificada por Stuckenschmidt como *una de las más memorables constelaciones en el firmamento del siglo XX* [HAHL-KOCH, 1993, contraportada], no resultó menos productiva la colaboración colorista entre el místico profesor Johannes Itten y el compositor vienés Josef Matthias Hauer, ni la relación sentimental de Alma Schindler, viuda de Gustav Mahler, mantenida con el arquitecto y fundador de la *Bauhaus* Walter Gropius en los inicios de andadura del centro.

Durante los años de actividad de la *Bauhaus* (1919-1933), no dejaron de pasar por las sucesivas sedes de la institución todas las estéticas y tendencias musicales vigentes en el periodo de entreguerras, desde la música de cabaret y el jazz al futurismo musical, del serialismo al neoclasicismo, sin olvidar las constantes interpretaciones de músicas del periodo clásico: los omnipresentes Bach y Mozart [PÉREZ MASEDA, 2013, p. 31]. Éstos eran precisamente los compositores favoritos de dos de los profesores del centro, Lyonel Feininger y Paul Klee, respectivamente, ambos con una sólida formación musical, y para quienes la música formaba parte de sus vidas.

La *Bauhaus* contaba incluso con su propia banda de música (*BauhausKapelle*), integrada por estudiantes, que solía animar los principales actos festivos de la escuela interpretando música informal con influencias de los ritmos de *blues* y *jazz*.⁴⁵⁰ Por otra parte, algunos de los maestros colaboraron en la realización externa de escenografías para espectáculos musicales como ópera y ballet.⁴⁵¹

Pero antes de abordar ese productivo cruce de relaciones en torno a la *Bauhaus*, parece oportuno mencionar otro tándem artístico de músico y arquitecto, no ligado en este caso a la actividad del ínclito centro docente, pero igualmente interesante por su capacidad innovadora y clarificadora en uno y otro ámbito artístico. Nos referimos a la amistad vivida desde principios de siglo XX entre Arnold Schoenberg y Adolf Loos, con la ciudad de Viena como telón de fondo.

450 Entre los instrumentos que conformaban la banda se encontraban los usuales gongs y batería, pero también saxofones, flautas de madera, banjos, un trombón, un clarinete, una trompeta, un acordeón, un piano, e incluso un revólver. [TOEPPER, K. E. (1997): *Empire of Ecstasy: Nudity and Movement in German Body Culture, 1910-1935*. Los Angeles: California University Press, p. 139].

451 Es el caso de la representación de *Die Glückliche Hand* de Schoenberg a cargo de Oskar Schlemmer, o de los «Cuentos de Hoffman» (1929, música de Offenbach) y *Madame Butterfly* (1931, música de Puccini) por parte de Moholy-Nagy, todos ellos en la *Krolloper* de Berlín. Schlemmer dirigió la sección de teatro de la *Bauhaus* entre 1925 y 1929.



231

Fig. 231: Adolf Loos: edificio en la Michaelerplatz, Viena (1910).

452 Sandra Santana cita el libro: GEMMEL, M. (2005): *Die Kritische Wiener Moderne*. Berlín: Parerga, 2005.

453 Carteos entre Schoenberg y Kulka en 1934 reproducidos en: NONO-SCHOENBERG, N. (ed.) (1992): *Arnold Schönberg 1874-1951: Lebensgeschichte in Begegnungen*. Klagenfurt: Ritter Klagenfurt, p. 326.

454 El día 3 de febrero de 1912, víspera de un concierto en el que se iban a interpretar obras de Schoenberg bajo la dirección del propio compositor, escribía en su diario: «Loos viene al ensayo. Es muy agradable. Sobre todo con Webern. Encuentra semejanzas entre él y yo, porque yo también introduzco modificaciones en la composición durante el estudio de la ejecución. Pero no es verdad; a mí no me pasa como dice que le pasa a él, que la obra surge realmente durante su montaje; al contrario, en mi caso esas modificaciones son rarísimas y en general se refieren sólo a la notación. Pero no quise contradecirle, porque estuvo encantador y sobre todo, oye tan mal que apenas se puede hablar con él; y simplemente me resulta demasiado esfuerzo empezar a contradecirle (...).» Citado en: STUCKENSCHMIDT [1991], pp. 138-139.

455 SCHOENBERG, A. (1930): *Adolf Loos, zum 60.Geburstag, am 10.Dezember 1930*. [Traducción al italiano en Casabella-Contiuità, n.º 233, 1959, p. 43].

I.5.1. Loos, Schoenberg y la Bauhaus.

Adolf Loos y Arnold Schönberg, junto con el escritor y periodista Karl Kraus, compartieron presupuestos estéticos afines, además de un común rechazo a la ornamentación modernista. Este grupo de autores, denominados en ocasiones como la «Viena moderna crítica» [SANTANA, 2007, p. 306],⁴⁵² lograron hacer de la marginalidad un signo de autonomía y compromiso. Y así, mientras Loos censuraba el vacío de valores y la falsedad de la arquitectura de la *Secession*, Schoenberg proponía la independencia de la forma musical y la superación del sistema armónico establecido, y Kraus denunciaba la retórica del simbolismo y la incursión de recursos líricos en la prensa. La depuración de sus respectivos lenguajes de cualquier elemento decorativo que no obedeciese a la estructura interna de la obra se convirtió, para todos ellos, en una consigna estética [ÍD., 2007, p. 307].

Una vieja amistad.

Según escribía Schoenberg en varias cartas enviadas en 1930, Adolf Loos y él se conocieron hacia 1895 [SCHOENBERG, 1987, pp. 156-157]. Desde entonces ambos mantuvieron una estrecha amistad que se prolongaría hasta la muerte del arquitecto: *Cuando muera, dile a Arnold Schoenberg que fue mi mejor amigo*,⁴⁵³ había dejado dicho a su discípulo Heinrich Kulka. Esta relación se cimentaba sobre dos sólidos pilares: por un lado, una profunda admiración profesional mutua y, por otro, un sentimiento constante de preocupación y protección hacia el otro.

Pese a sus problemas auditivos, Loos fue un partidario incondicional de la música de Schoenberg y sus discípulos. No faltaba a un solo concierto en el que se ejecutasen obras suyas; incluso asistía esporádicamente a los ensayos previos a los conciertos.⁴⁵⁴ Por su parte, encontramos una muestra del aprecio del músico hacia el arquitecto en la dedicatoria que Schoenberg le dirigió con motivo de su sexagésimo cumpleaños:

*Ante una obra de Loos percibo de inmediato una diferencia: veo una concepción no heterogénea, inmediata, tridimensional... Todo está pensado, inventado, compuesto y plasmado en el espacio sin el menor recurso fácil, sin planos auxiliares, sin interrupciones y cortes; inmediatamente, como si todos los cuerpos fueran transparentes; igual que los ojos de la mente tienen ante sí el espacio en todas sus partes y simultáneamente como totalidad.*⁴⁵⁵

y en el telegrama remitido el mismo día del aniversario:

(...) no se encontrará pronto un grande como tú, Adolf Loos, de quien no se puede saber ya cómo se hablará de él dentro de cien años, cómo se citará lo que ha dicho y contado, lo

que ha hecho, con mil referencias a tus palabras, a tu obra y a tu modo de vivir. [SCHOENBERG, 1958, p. 158]⁴⁵⁶

Anteriormente, durante una visita a la villa Mandl en 1918, que Adolf Loos había reformado por entonces,⁴⁵⁷ Schoenberg fue invitado a firmar en el libro de forasteros y esto fue lo que escribió: *¿En el libro de forasteros? En una casa edificada por Loos yo no soy ningún forastero, sino un buen amigo. Así que puedo tranquilamente escribir aquí algo que en otro sitio no sería entendido* [STUCKENSCHMIDT, 1991, pp. 212-216]. En otra ocasión, Schoenberg escribía a Loos lamentando no haber podido contar con su presencia en el festival de Donaueschingen en 1924: *Un tal festival, bajo la protección de un hombre que no busca llegar a ser algo por este medio, sino que, porque él mismo hace ya tiempo que es algo, es capaz de conferir auténticos honores.* [SCHOENBERG, 1958, p. 118]⁴⁵⁸

Schoenberg y Loos solían invitarse mutuamente a sus respectivas fiestas de cumpleaños. En la celebración del 45º aniversario de Schoenberg, en 1919, Loos estuvo dominando la tertulia durante la toda velada. Según escribía Berg a su mujer, *Loos habló horas y horas casi él solo, pero maravillosamente, de política, de cultura, de forma amena, graciosa, como un gran narrador, casi anecdótico, con gran profundidad* [GRAVAGNUOLO, 1988, p. 30].

No faltó la colaboración profesional entre Schoenberg y Loos: juntos editaron en 1919 el texto *Richtlinien für ein Kunstamt* («Directrices para una administración del arte»)⁴⁵⁹ y, siete años después, Loos trabajó en el proyecto de montaje de una ópera en París para Arnold Schoenberg (ÍD., 1988, p. 187).

Schoenberg mantenía una solidaria relación –casi podría calificarse de familiar–, con su círculo de amigos más allegados: Alban Berg, Anton Webern, Adolf Loos, Alexander von Zemlinsky, etc. Llegado el caso al comienzo de la Primera Guerra Mundial, Webern trató de impedir que Schoenberg, que ya había pasado de los cuarenta, fuese llamado a filas. Loos, que estuvo especialmente comprometido desde muy pronto con la causa Schoenberg, hizo lo propio haciendo alguna gestión por su cuenta [STUCKENSCHMIDT, 1991, p. 165]. En ocasiones financiaba en secreto sus conciertos. Macdonald [2007, p. 50] cita la desinteresada contribución económica del arquitecto al estreno del *Pelleas und Melisande* de Arnold a comienzos de 1905.

En 1930, aprovechando la proximidad del 60 aniversario del arquitecto, Schoenberg correspondía a su gran amigo el apoyo prestado en toda su trayectoria. Loos atravesaba un delicado estado de salud, a la sazón irreversible, y se encontraba hospitalizado en el sanatorio Lakatos de Viena. En-



Figs. 232-233-234: Oskar Kokoschka: retratos de Schoenberg, Webern y Loos.

456 Telegrama enviado desde Berlín el 10 de diciembre de 1930.

457 Loos reformó la villa decimonónica de los Mandl en 1916 (según Gravagnuolo), o quizá dos años antes (según Kulka). Destaca la inteligente reorganización del espacio de la gran sala de estar, donde se ensamblan ambientes de distintas alturas, y la seductora imagen visual procedente de la reducción de los materiales de todo el ambiente a la simple bicromía del Fresno oscuro y el revoque blanco. [GRAVAGNUOLO, 1988, pp. 165-166].

458 Carta fechada en Mödling el 5 de agosto de 1924. Ver Anexos.

459 *Richtlinien für ein Kunstamt* («Directrices para una administración del arte»), dividido en dos partes: *Bildende Kunst*, de A. Loos y *Musik*, de A. Schoenberg, publicado en Viena en 1919. Ver primera parte en: LOOS, A. (1993b): *Escritos II: 1910-1932*. Madrid: El Croquis, pp. 110-127; ver segunda parte en: SCHOENBERG, A. (1975): *Style and Idea. Selected writings*. Nueva York: St. Martins Press, pp. 369-373.



235 - 236

Fig. 235: Interior de la villa Mandl, Viena, reformada por Loos en 1916.

Fig. 236: De izda. a dcha: Oskar Kokoschka, Gertrud y Arnold Schoenberg, y Adolf Loos, en el Bristol Bar de Berlín (1927).

460 Cartas dirigidas a Thomas Mann (8 de noviembre de 1930) y a Alexander Amersdofer, representante de la Academia de las Artes de Berlín (6 de noviembre de 1930).

461 Fechada en Hollywood el 24 de enero de 1936. SCHOENBERG [1987, pp. 213-214].

tonces Schoenberg se movilizó para tratar de recabar apoyos para hacer realidad el anhelo de Adolf de refundar su escuela (Escuela Loos), y se empeñó en organizar un homenaje a un hombre, que tanto ha hecho en favor de muchos artistas, pero que ha olvidado hacer también por su propia obra todo lo que hacen quienes tienen los pies en la tierra. [SCHOENBERG, 1958, pp. 156-157]⁴⁶⁰

La consideración hacia la arquitectura de Loos por parte de Schoenberg queda patente en una carta que desde Los Ángeles envió a Heinrich Kulka, antiguo colaborador de Loos,⁴⁶¹ en la que manifestaba su intención de hacerse construir una casa en los Estados Unidos. Schoenberg lamentaba la ausencia para la ocasión de su querido amigo, ya fallecido, y trataba al menos de seguir su rastro a través de uno de sus discípulos vieneses, Richard Neutra, que había emigrado a California en 1923. Neutra y otros renombrados arquitectos como Rudolf Schindler y Paul Engelmann habían asistido a la escuela privada que Loos fundara en la capital austro-húngara en 1912 y, a pesar de la corta vida del centro -tuvo que cerrar dos años más tarde con el inicio de la guerra-, fueron fuertemente influenciados por las ideas loosianas [TOURNIKIOTIS, 1994, p. 16]. La casa de Schoenberg nunca llegó a construirse, sin embargo, aspectos asimilados del maestro por Neutra como la eliminación de lo superficial o la valoración de los materiales sin adornar, pudieron atraer al compositor hacia el referente patrio.

La huella de Loos.

El sentido ético y estético del arte de Loos influyeron sin duda en el pensamiento musical de Schoenberg. *La música no debe adornar, sino ser verdadera*, escribió en cierta ocasión el compositor vienés. Para Adorno [2006, pp. 467-468], la evolución desde el expresionismo a la objetividad dodecafónica estaría relacionada con Loos: *El carácter expresivo y el figurativo de la música de Schoenberg acabaron finalmente por caer bajo el veredicto de Loos: el ornamento es un delito*. Ambos compartirían la renuncia al ideal armónico de belleza [ADORNO, 2011, p. 436]. La investigación hacia la rigurosa formalización de la sintaxis atonal acabará plasmada en la música dodecafónica, donde se entiende como ornamento todo el material sonoro que exceda del ceñido al desarrollo temático-serial [Menéndez, 2013].

Por otra parte, la manera loosiana de entender la supresión del ornamento como una consecuencia lógica y normal de la madurez artística y cultural de una determinada sociedad se corresponde conceptualmente con la postura de Schoenberg, al explicar la necesidad del método dodecafónico sobre la base igualmente evolucionista -por tanto, sin ruptura con el pasado- de la reducción progresiva del ámbito de la disonancia hasta su plena emancipación.

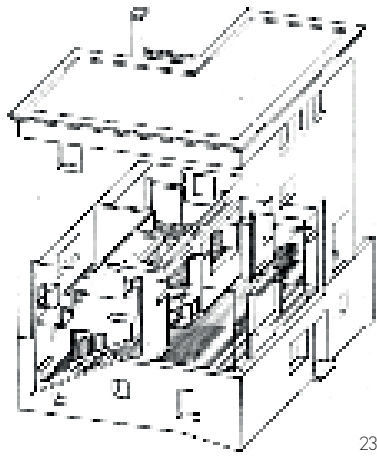
La casa Rufer.

¿Existe relación entre el encargo a Loos de una casa para Joseph Rufer, hombre de negocios, y su mujer Marie, en Hietzing (Viena), por un lado, y la conexión del hijo de ambos, Josef Rufer, como discípulo, primero, y colaborador, después de Arnold Schoenberg? Masheck [2013, pp. 143-144] lanza una hipótesis interesante que apuntaría indirectamente a la música como canalizadora de los primeros ensayos del *Raumplan*. Como antecedente menciona la Casa Behrens en la colonia *Mathildehöhe* de Darmstadt (1901), cuya sala de música tiene mayor altura:

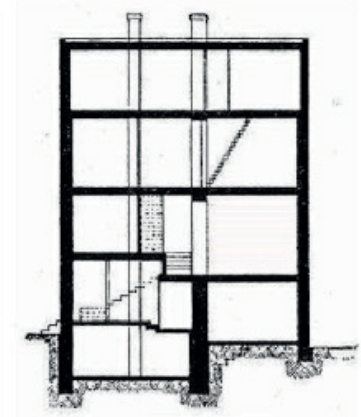
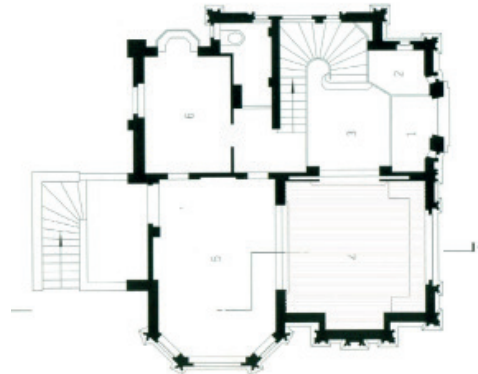
Con el fin de que la sala de música... la principal de la casa -debería, por tanto, ser más noble que las estancias que la rodean-, ha sido necesario situar el suelo dos escalones por debajo del nivel de la entrada y elevar el techo otro tanto sobre el comedor adjunto.⁴⁶²

En la casa Rufer (1922) sucede algo parecido: el comedor se abre hacia la sala de música, la mayor de la zona inferior, que está situada en un nivel media planta más alto para que, estando allí se pueda oír la música interpretada algo más abajo, o bien pueda servir como galería suplementaria para un concierto en la propia sala de música. Teniendo en cuenta que Josef fue alumno intermitente de Schoenberg entre 1919 y 1929, se puede pensar que existe una relación entre esta primera casa en que los pisos y los techos quedaban definitivamente rotos en planos independientes por el interés funcional en conseguir una disposición libre de los espacios, tanto en vertical como en horizontal, y no sólo por lo que Schoenberg había apuntado en el Tratado de Armonía de que *una nota puede ser entendida en sus implicaciones verticales y horizontales, en «espacio musical»* [MASHECK, 2013, p. 144].

462 Citado por Masheck de un texto del propio Behrens publicado en un folleto de publicidad de la colonia *Mathildehöhe*.



238



Loos y la Bauhaus.

237

Fig. 237: Comparativo en planta y sección de las salas de música de la Casa Behrens (Peter Behrens, Mathildenhöhe-Darmstadt, 1901) y la Casa Rufer (Adolf Loos, Hietzing-Viena, 1922).

Fig. 238: Adolf Loos: casa Rufer, Viena (1922). Axonometría tomada de: KLUKA, H. (1931): *Adolf Loos: Das Werk des Architekten*. Viena: A. Schroll & Co.

La visión de Loos hacia la *Bauhaus* y, en general, hacia las vanguardias modernas era muy crítica. Para el arquitecto vienés, arte y cultura eran conceptos separados irreconciliablemente. Si la «cultura» en el pensamiento de Loos se refiere a la capacidad de los integrantes de una sociedad para conectarse natural y razonablemente con lo concreto de su tiempo, el «arte» sería una fuerza contraria a la cultura, al tratar de introducir unos valores que la misma sólo puede asimilar en el futuro. La cultura representa, pues, el presente, y el arte, el futuro.

Dentro de este marco, la arquitectura, en su mayor parte, no pertenece al arte sino a la cultura. Sólo una pequeña porción del construir escapa al ámbito de la cultura, aquello cuyos valores exceden al presente: la arquitectura funeraria y los monumentos [CRISPIANI, 2001, pp. 38-39]. Como la arquitectura y los objetos de uso representan por tanto el presente, no pueden ser sometidos a una imposición por parte de ningún movimiento vanguardista o de ninguna escuela, porque todas estas corrientes tienen entre sus objetivos implantar una nueva forma de hacer y de construir, basada en principios estéticos o técnicos que suponen una fractura con el presente y una proyección hacia el futuro.

Loos tampoco compartía con la Bauhaus su aspiración a la totalidad porque entendía el espacio habitable, no como unidad integradora, sino como el lugar en el que conviven objetos de la más variada y vital procedencia, reflejo del orden natural que emana de su propia vida. Y ese espacio no puede surgir de una escuela, de la misma manera que no puede salir de la mente de un artista-arquitecto [Íd., 2001, pp. 40]. Esta idea resulta explícita en su artículo «Historia de un pobre hombre rico»,⁴⁶³ publicado en 1900, en donde Loos ironiza sobre la tiranía del diseñador que exigía que nada debiera salirse del marco previsto para ella, ni siquiera el vestido o calzado de sus habitantes.

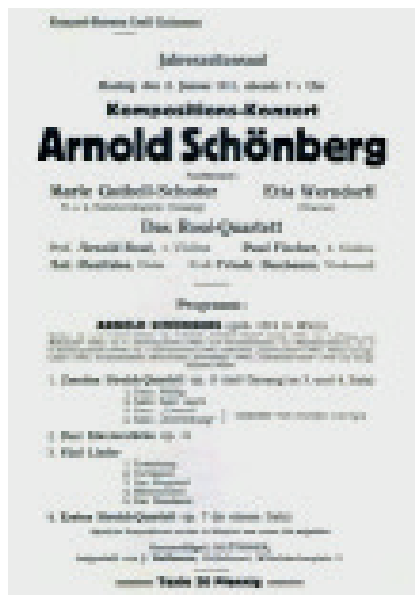
Como la *Bauhaus*, Loos concedía importancia al oficio y al conocimiento de la materia. Pero a su entender, no bastaba con la mera experimentación sino que era necesaria la identificación del hombre con ella, y eso sólo era posible tras un largo contacto con el material. De este modo, quien trabaja un material actúa con él como lo haría la naturaleza, sin forzar la invención de nuevas formas porque éstas emanan con naturalidad. Son los oficios quienes, en su inocencia, se encargan de producir la forma moderna [Íd., 2001, p. 41]:

*[un maestro cantero] ha trabajado desde los catorce años, doce horas diarias en el gremio. No es maravilla que vea el mundo diferente del pintor. Cuando una parte de la vida se pasa trabajando sólo en la piedra, se empieza a pensar pétreamente y a ver pétreamente. El hombre desarrolla un ojo pétreo, que vuelve las cosas de piedra. Al hombre se le ha vuelto una mano de piedra, una mano que lo convierte todo en piedra.*⁴⁶⁴

Schoenberg mantenía una posición crítica frente al planteamiento docente de Gropius, condicionada por su estrecha amistad con Adolf Loos, quien veía en las intenciones de la *Bauhaus* una reacción contra sus ideas. Sin embargo, cinco años después de su fundación, en 1924, Schoenberg ingresó en el consejo de administración del *Kreis der Freunde des Bauhauses* «Círculo de Amigos de la Bauhaus»,⁴⁶⁵ complacido por la gran admiración que levantaba su obra en el centro, como único compositor, con el violinista Adolf Busch y el pianista Edwin Fischer, y en compañía de hombres

463 Ver LOOS, A. (1900): «Historia de un pobre hombre rico», *Neues Wiener Tagblatt*, 26 de abril de 1900.

464 Loos, A. (1917): «Hands off!», en *Adolf Loos. Escritos 1910-1931*. Madrid: El Croquis.



239

Fig. 239: Cartel del concierto de Schoenberg en la Jahreseiten-saal de Munich el 2 de enero de 1911, al que asistió Kandinsky.

465 El 22 de octubre de 1924, Walter Gropius agradecía a Schoenberg en nombre de la Bauhaus su autorización para que su nombre fuese introducido entre los miembros del «Círculo de Amigos de la Bauhaus». [STUCKENSCHMIDT, 1991, pp. 251 y 253]

466 Stefan Wolpe visitó con frecuencia la Bauhaus de Weimar y, a pesar de no figurar como estudiante oficial del centro, asistió a clases como oyente y participó en actividades del Curso Preliminar, impresionado por los nuevos métodos de enseñanza de Itten. CLARKSON, A. (ed.) (2003): *On the Music of Stefan Wolpe: Essays and Recollections*. Hillsdale: Pendragon Press, p. 4.

467 STUCKENSCHMIDT (1991): *Op. cit.*

ilustres como Marc Chagall, Albert Einstein, Gerhart Hauptmann, Oskar Kokoschka y Franz Werfel [STUCKENSCHMIDT, 2004, p. 66], y de los arquitectos Josef Hoffmann, Peter Behrens y Hans Poelzig.

Webern y la Bauhaus.

No se conocen contactos directos de Anton Webern con la escuela Bauhaus, pero sí los hubo de forma indirecta. El compositor judío alemán Stefan Wolpe (1902-1972) frecuentó la Bauhaus en su juventud, atraído por el estímulo que pudiera recibir de las clases de Klee o Itten.⁴⁶⁶ Entre 1929 y 1933 compuso música atonal utilizando el método dodecafónico de Schoenberg, antes de huir a Austria, en donde estudió con Anton Webern, entre 1933 y 1934.

Otro de los nombres relacionados con la Bauhaus es el del compositor y musicólogo alemán Hans Heinz Stuckenschmidt, autor de una completa monografía sobre Schoenberg.⁴⁶⁷ Como él mismo relataba tras su estancia en el verano de 1923 para participar en la Bauhaus Woche, solía interpretar piezas de Hauer ante maestros y alumnos, siendo los seguidores de Itten los que mostraban un interés más especial.

1.5.2. Vasili Kandinsky y Arnold Schoenberg.

En torno a 1910 estaban a punto de brotar simultáneamente dos grandes ideas que revolucionarán el devenir artístico del siglo XX: la música atonal y la pintura abstracta. Ambas brotan de la reflexión de dos grandes artistas y teóricos: Schoenberg y Kandinsky, que justo por entonces entran en contacto. Recordemos que el libro de Kandinsky «De lo espiritual en el arte» está escrito al mismo tiempo que el «Tratado de armonía» de Schoenberg, y que ambos fueron publicados con sólo unos meses de diferencia en 1911 [SCHOENBERG, 1979, p. VI].

No es aventurado pensar que entre ambos artistas había buenas razones para el entendimiento. Schoenberg había realizado una incursión en la pintura desde unos años atrás y, al igual que con la música, sus cuadros nacían de la necesidad de expresar sus emociones interiores. Por su parte, Kandinsky, aunque de formación ecléctica, había recibido en su infancia clases de piano y cello. Para Kandinsky toda forma de expresión nacía de un mismo espíritu que surge del interior: si los colores y la música podían provocar en nosotros un determinado estado de ánimo, alguna cualidad en común debían de tener ambos fenómenos como para producir consecuencias similares.

Todo comenzó a principios de 1911, cuando Kandinsky presenció en Munich un concierto en el que se interpretaban piezas de cámara de Arnold Schoenberg.⁴⁶⁸ A diferencia del rechazo mayoritario por parte del público asistente,⁴⁶⁹ el pintor ruso quedó gratamente impresionado con la manera como Schoenberg conseguía desembarazarse de las ataduras clásicas para expresar un trasfondo interno de gran emotividad.

Después de escuchar esta música, Kandinsky no pudo resistirse a bosquejar las impresiones recibidas de las *Tres piezas para piano* Op. 11 y, sólo unos días después, quedaban plasmadas en un óleo que tituló «Impresión III (Concierto)». Esta obra pictórica encarnaba aquel fortuito encuentro y el inicio de un fecundo camino de intercambio artístico.

Pasadas dos semanas, Kandinsky se decidía a escribirle:

*Disculpe que me dirija a Ud. de este modo tan simple y directo, a pesar de no tener el placer de conocerle personalmente. Acabo de escuchar aquí su concierto y me ha colmado de una profunda y auténtica alegría. (...) Ud. ha conseguido en sus obras (...) precisamente lo que yo intento plasmar de manera pictórica.*⁴⁷⁰

Ambos eran conscientes de la afinidad de sus obras y del paralelismo de sus intenciones. Pronto surgieron las primeras colaboraciones. En 1912 Schoenberg participó en el Almanaque *Der blaue Reiter* que editaron Kandinsky y Marc, aportando un texto, una partitura y dos cuadros.⁴⁷¹ Del «Autorretrato» de Schoenberg Kandinsky comentaba lo siguiente:

El artista que durante toda su vida se asemeja en muchos aspectos al niño, frecuentemente puede llegar con más facilidad que otro a alcanzar el sonido interior de las cosas. En este contexto es especialmente interesante ver cómo el compositor Arnold Schoenberg emplea los medios pictóricos de forma sencilla y segura. A él le interesa, por lo general, solamente este sonido interior. No le presta atención a ningún adorno ni refinamiento, y la forma «más pobre» se transforma en sus manos en la más rica. [KANDINSKY, 2010, p. 161]

Ahora bien, cuando Schoenberg y Kandinsky se conocieron, cada uno ya había desarrollado sus respectivas posiciones teóricas. Su evolución habría discurrido en paralelo sin ellos saberlo, por lo que, tras el contacto, la mutua influencia se ejercía sobre bases teóricas firmes y obras consistentes. Por tanto, habría que relativizar el impacto de la escucha del concierto de Schoenberg, que no habría hecho sino reforzar las convicciones de un Kandinsky ya cuajado.⁴⁷²



240 - 241 - 242

Figs. 240-241-242: Vasily Kandinsky: bocetos previos y óleo titulado «Impresión III (concierto)», realizado tras la audición del concierto a comienzos de 1911. En ambos bocetos el motivo central es el piano y la pianista, pero los progresivos grados de abstracción hacen desaparecer el espacio perspectivo y casi no se reconoce la escena. Los bocetos se conservan en el Centro Pompidou de París y el lienzo en la *Städtische Galerie im Lenbachhaus* de Munich.

468 Las obras fueron interpretadas por el Cuarteto Rosé y por la soprano alemana Marie Gutheil-Schoder, acompañada al piano por Etta Werndorff.

469 En el estreno de la obra tuvo lugar en la *Börsendorfersaal* de Viena, el 21 de diciembre de 1908, con contratiempos debidos a las continuas expresiones de desaprobación.

470 Se refiere a la abstracción de la figuración y la forma, en correspondencia con la abstracción de la tonalidad, generadas ambas por la común necesidad de expresión interior.

471 Se trata del artículo «La relación con el texto», del manuscrito de la canción para Soprano, Celesta Armonio y Arpa *Herzgewäsche* (1911), y de dos autorretratos sin título. Las tres partituras incluidas en el Almanaque de *Der blaue Reiter* corresponden a cada uno de los miembros de la «trinidad vienesa». Sorprende el papel tan importante que adquiere la música en este libro dedicado principalmente a la pintura.



245

Los contactos epistolares que mantuvieron hasta 1914 se vieron interrumpidos durante más de ocho años por el advenimiento de la Guerra y de la Revolución Rusa. En 1923, cuando quedó vacante el puesto de director de la Escuela superior de Música de Weimar, Kandinsky recomendó desde la *Bauhaus* a Schoenberg, y le escribió una carta animándole a aceptar el puesto. Sin embargo, por entonces el compositor había oído de Alma Mahler que Kandinsky era antisemita, y le contestó desairado poniendo punto final a la relación: *He oído que también un Kandinsky sólo ve lo malo en los actos de los judíos y en las malas acciones sólo ve lo judío, y por eso he perdido la esperanza en la comunicación. ¡Definitivamente!* [SCHOENBERG; KANDINSKY, 1987, p. 79].

1.5.3. Johannes Itten y Josef Matthias Hauer.

En 1919, el pintor **Johannes Itten** (1888-1967) fue llamado por Walter Gropius, siguiendo el consejo de su esposa Alma Mahler, para experimentar en Weimar el método que había seguido en su propia escuela privada de Viena desde 1916.⁴⁷³ De Itten procedería la materialización de una de las

Fig. 243: A. Schoenberg: estudio de decorado para *Die glückliche Hand* antes de 1910. <<http://www.see-thissound.at/works/214>>. [Consulta: 12 enero de 2014].

Fig. 244: A. Schoenberg: «Autorretrato caminando» (1910), uno de los dos cuadros publicados en *Der Blaue Reiter*. Arnold Schönberg Centre, Viena.

Fig. 245: Kandinsky con su esposa Nina y Schoenberg con su esposa Gertrud fotografiados en 1927.

⁴⁷² BOZAL, V. (2003): «Kandinsky, el camino de la pintura abstracta», en *Kandinsky. Origen de la abstracción*. Madrid: F. Juan March, Catálogo exposición del 8 Octubre 2003 - 25 Enero 2004, p. 32.



243 - 244

ideas más innovadoras de la *Bauhaus*: la organización del curso preliminar o *Vorkurs*. Este curso, en el que se minimizaba el principio de autoridad de los profesores, pretendía fomentar las capacidades creativas de los alumnos mediante técnicas de relajación y métodos de opuestos, calibrar su talento y liberarle de toda convención y prejuicio adquirido. [FIEDLER, 2006, p. 237]

Itten era una mezcla de místico mazdeísta y pensador científico. Para él, color, sonido, espacio y tiempo formaban una especie de unidad dialéctica [STUCKENSCHMIDT, 2004, p. 66]. Todas las formas derivaban -siguiendo su particular visión artística- de tres figuras primarias capaces de dar cuerpo a las más poderosas fuerzas de la creación desde tres mundos diferentes: *el mundo material de la gravedad, de lo sólido, en el cuadrado; el mundo espiritual de los sentimientos, de la movilidad de lo etéreo y de la derivación de lo acuoso, en el círculo; y el mundo intelectual de la lógica, de la concentración, de la luz, del fuego, en el triángulo.*⁴⁷⁴

Había recibido una completa formación musical y estaba interesado por la música moderna. El padre de Paul Klee, que había sido el profesor instructor de música del joven Itten, sostenía que el artista podría haber hecho carrera con la música tanto como con la pintura. De hecho, era un buen pianista, capaz de repentizar al piano una amplia gama de partituras incluyendo piezas difíciles de compositores de vanguardia, además de los clásicos. En una carta dirigida a una alumna suya, Itten contaba que había pasado días enteros tocando a Bach y a Hauer en su magnífico piano de cola, e incluso que había comenzado a componer.⁴⁷⁵

El compositor vienés **Josef Matthias Hauer** (1883-1959) era algo mayor que Itten. Después de experimentar con el cromatismo y la atonalidad desde 1912, en agosto de 1919 dio con el descubrimiento de la «regla dodecafónica», aquella que inconscientemente había utilizado Schoenberg por 1914. A partir de entonces Hauer se sirvió de ella sistemáticamente en sus composiciones melódicas, y llegó a publicar un opúsculo teórico titulado *Vom Wesen des Musikalischen* («Sobre la esencia de lo musical», 1920), que contenía el desarrollo del método de composición dodecafónica, anticipándose en tres años a la divulgación de la teoría que propondría Schoenberg.

En los años que rodearon a 1920, Schoenberg y Hauer trabajaron siguiendo caminos parecidos y mantuvieron contactos frecuentes, después de que Adolf Loos los pusiera en contacto. Varias de las composiciones de Hauer fueron interpretadas para la *Verein für musikalische Privataufführungen* («Sociedad privada de conciertos») liderada por Schoenberg.

Desde el punto de vista teórico, parece ser que fue Hauer quien influyó sobre Schoenberg, y no al contrario, como en principio podría parecer teniendo en cuenta el mayor impacto de este último



246

247

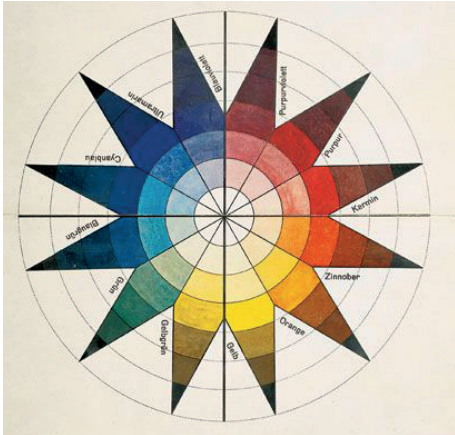
Fig. 246: Retrato de J. M. Hauer en 1924. *Osterreichische Nationalbibliothek*.

Fig. 247: Johannes Itten en 1920 ataviado con el hábito mazdeísta. Fotografía de Paula Stockmar, *Bauhaus Archive*, Berlín.

⁴⁷³ De hecho, Itten era el único profesor «fichado» para poner en marcha la *Bauhaus* que contaba con buenos fundamentos pedagógicos: métodos de Pestalozzi, Montessori, Froebel. Curiosamente, fue contratado por Gropius sin conocerlo personalmente.

⁴⁷⁴ ITTEN, J. (1976): *Bauhaus*. Stuttgart: Institut für Auslandsbeziehungen, p. 21.

⁴⁷⁵ DE MILLE, C. (2011): *Music and Modernism, c. 1849-1950*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, p. 15.



248



249

Fig. 248: Johannes Itten: esfera de colores (7° de intensidad y 12° de tonalidad), publicada en 1921 como Apéndice de *Utopia. Dokumente der Wirklichkeit*. Original en Bauhaus Archive, Berlin

Fig. 249: Josef Matthias Hauer: círculo de 12 colores correspondientes a los doce tonos de la escala cromática (1919).

⁴⁷⁵ Hauer está buscando las reglas. De acuerdo. Pero las busca en donde no las encontrará. [Schoenberg, A. (1923): «Hauer's Theories», en STERN, L. (ed.) (1984): *Style and Idea. Selected writings of Arnold Schoenberg*. University of California Press, p. 209].

en la música del siglo XX. Ambos partían de las doce notas de la escala cromática como material básico de la composición. Hauer ya había dejado claro que ninguna nota debía repetirse hasta que las doce hubiesen sonado. Pero mientras que para Schoenberg la estructura de la composición partía de una ordenación serial de los doce sonidos, para Hauer consistía en la combinación de dos hexacordos desordenados que contenían entre ambos las doce notas. Si para Schoenberg la teoría dodecafónica constituía el medio para explicar todo lo que había venido antes -la atonalidad libre-, en el caso de Hauer, la idea teórica llegaba primero [MORGAN, 1999, p. 281]. De hecho, fueron más trascendentes sus escritos teóricos que no sus composiciones.⁴⁷⁵

Al igual que Itten, Hauer tenía una concepción mística sobre el papel de la música en el universo. En su opinión, el compositor atonal no era tanto un «creador de notas», sino más bien un «oyente» de música, alguien simplemente capaz de percibir y conservar la *incambiable e intocable eternidad de la esencia de las cosas*. Esta noción de la melodía dodecafónica como algo que simplemente está ahí para ser recibido, en lugar de creado por el compositor, le condujo finalmente a ver la composición como un proceso automático, dentro del cual las decisiones personales no jugaban ningún papel relevante [Íd., 1999, pp. 280-283].

Para Hauer la música era esencialmente un fenómeno mental-espiritual (*geistig*) y, por tanto, debía diferenciarse con claridad la música en su estado puro (forma espiritual), de aquella que habitualmente percibimos en el mundo físico que nos rodea (forma material). Para alcanzar el más alto nivel espiritual había que evitar la *contaminación* con el mundo material. Es por ello que Hauer no compartía con Schoenberg el concepto de *klangfarbenmelodie*, pues consideraba que hacer hincapié en el juego de timbres o en un excesivo virtuosismo instrumental despistaba negativamente en la transmisión de los contenidos espirituales de la música [CHRISTENSEN, 2002]. En cierta manera, la inexpresividad y neutralidad de su música, su minimalismo y vocación de espiritualidad, emparentan el repertorio de este músico autodidacta vienés con la producción arquitectónica americana de Mies van der Rohe.

Itten y Hauer se conocieron en una exposición del pintor suizo en Viena en mayo de 1919. Fue el comienzo de una larga e intensa amistad. La común visión espiritual del mundo, su sectarismo estético [STUCKENSCHMIDT, 2004, p. 66], su idealización platónica, favoreció que ambos congeniasen. Según Metzger [2006b, p. 14], el proyecto que compartían para fundar una escuela de música en Weimar no se llegó a consumir, perdiéndose la oportunidad de sentar una tradición musical propia de la *Bauhaus*.

Entre 1919 y 1922, Hauer mantuvo intensos debates con Itten sobre cuestiones de correspondencia entre las relaciones entre sonido y color, entre los círculos tonales y los círculos cromáticos. Ambos

se inspiraban en la creencia de una unidad de creación visual y auditiva [METZGER, 2006b, p. 141]. Itten diseñó una esfera cromática con siete grados de luz y doce tonos de color. *Hay que llegar a ver los doce colores del círculo con la misma precisión que el músico oye las doce notas de la gama musical*, expone en su texto «El arte del color» (1961), en el que son continuas las referencias a la música.⁴⁷⁶ La figura se extiende en forma de estrella de manera que hacia uno de los polos de la esfera -y centro de la estrella- los tonos convergen al blanco, y a su vez, hacia el polo opuesto localizado en las puntas de la estrella la confluencia tiende al negro, mientras que en el ecuador de la esfera se sitúan los 12 colores del círculo cromático (colores primarios, secundarios y terciarios).

Por su parte, Hauer teorizó asimismo con la relación musical y el color. En 1918 publicó un trabajo denominado *Über die Klangfarbe* («Sobre el color del sonido») en el que, si bien afirmaba que los sonidos, entendidos aisladamente, no eran susceptibles de asociarse con colores, sí lo eran, en cambio los intervalos, los acordes y los tonos. En otro escrito editado dos años más tarde, *Vom Wesen des Musikalischen* (1920), Hauer incorporó una representación circular de las uniones entre los doce tonos, los colores primarios y sus correspondencias en los ámbitos del sentimiento, de los caracteres, de los fenómenos de la naturaleza y de los conceptos.

Si los tonos de la esfera cromática de Itten a partir de la mezcla a partes iguales de colores primarios y secundarios estaban *dispuestos a intervalos regulares*,⁴⁷⁷ en el círculo de Hauer cada tono cromático se encuentra asociado a un intervalo, un tipo de gesto musical pensado como color [CHRISTENSEN, 2002].

1.5.4. Walter Gropius y Alma Mahler.

Sin duda la vienesa Alma Mahler (1879-1964) ha sido una de las mujeres más controvertida de todo el siglo XX. Su biografía está marcada por una larga lista de sonadas relaciones sentimentales habidas con los artistas más afamados del momento. Su primer flirteo fue con el pintor Gustav Klimt, quien le daría su primer beso y la pintaría desnuda. Le siguió el director de teatro Max Burckhard, y después su profesor de piano Alexander von Zemlinsky, maestro asimismo de Arnold Schoenberg y a la postre cuñado de éste.⁴⁷⁸

En 1902 Alma Schindler contrajo matrimonio con el compositor vienés Gustav Mahler, renunciando asu vocación creativa para dedicarse a esposa y musa del compositor vienés. Sin embargo, en el verano de 1910 conoció a Walter Gropius, futuro fundador y director de la *Bauhaus*, iniciándose entre ellos una relación que fue más allá de la simple amistad. En septiembre de ese mismo año, Gropius asistió al estreno de la *Octava Sinfonía* de Mahler.



250

Fig. 250: Josef Matthias Hauer: círculo contenido al final del *Vom Wesen des Musikalischen* (1920).

⁴⁷⁶ Una de las curiosas relaciones entre color y sonido la refiere a la proporción de las vibraciones del rojo (800-650 μm) y el violeta (430-390 μm), que equivale aproximadamente a 1:2, y corresponde, por tanto, a una octava musical.

En otra ocasión rescata términos específicamente musicales al afirmar que *no se puede considerar la gama de los doce tonos como un sistema templado de tonos coloreados* [ITTEN, 1975, p. 38].

⁴⁷⁷ ITTEN, J. (1961). *El arte del color. Aproximación subjetiva y descripción objetiva del arte*. París: Bouret, 1975.

⁴⁷⁸ En 1901 Arnold Schoenberg contrajo matrimonio con Mathilde von Zemlinsky.



251

Fig. 251: Oskar Kokoschka: *Die Windsbraut* (1912). *Kunstmuseum*, Basilea. Kokoschka elaboró esta obra en la que los dos amantes (Alma y el propio pintor) yacen en medio de una tempestad.

479 El concierto se estrenó póstumamente en el Palau de la Música Catalana de Barcelona en 1936. Anton Webern fue invitado a dirigir la obra. Sin embargo, fuera por enfermedad o por incapacidad emocional ante la reciente pérdida de su íntimo amigo, la obra fue finalmente conducida por el director Hermann Scherchen.

480 STUCKENSCHMIDT, H. H. (1976). *Musik am Bauhaus*. Berlín: Bauhaus Archive. Conferencia en Berlín el día 11 de mayo de 1976. Editada en alemán en el catálogo *Von Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst 20. Jahrhunderts*. Stuttgart: Prestel, 1985. [Versión en español: «Bauhaus (Alemania, 1919-1933) Musik am Bauhaus (La música en la Bauhaus)», en: *Ruidos y Susurros de las Vanguardias. Reconstrucción de obras pioneras del Arte Sonoro (1909-1945)*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2004, p. 66.

Después de enviudar en 1911 -Mahler no levantaría cabeza desde que descubriera la infidelidad de su esposa-, Alma mantuvo una relación atormentada con el pintor expresionista Oskar Kokoschka. Alma y Gropius reanudaron su amistad en 1914, y al año siguiente contrajeron matrimonio, aunque debido a la movilización militar de Walter sólo se veían esporádicamente durante los permisos. Por mediación de su esposa, Gropius entró en contacto con el mundo cultural vienes, muy distinto del ambiente de Berlín, del que él procedía. De esta manera, Gropius tuvo algún contacto esporádico con el círculo de compositores vieneses que rodeaba a Schoenberg, y pudo conocer los términos básicos de su teoría de la composición. Alban Berg era amigo especial de Alma Mahler, y más tarde dedicaría a Manon Gropius (1916-1935), la única hija del matrimonio tristemente fallecida, el famoso *Concierto para violín y orquesta* «A la memoria de un ángel».479

La elección de Erwin Ratz, discípulo de Schoenberg, como secretario de Gropius en la Bauhaus desde 1921 a 1923 podría deberse a la influencia de Alma y el propio Schoenberg sobre el director de la carismática institución docente. Es sabido que Gropius vivía la música con gran intensidad y, cuando en 1919 pronunció la primera conferencia a los estudiantes de la *Bauhaus*, al hablar de la gran obra de arte total no faltó la referencia a la música.480

El matrimonio Gropius, sin embargo, se disolvió en 1919, al parecer a raíz de la relación extramatrimonial que ella había entablado con el escritor Franz Werfel, con quien se casaría más tarde en terceras nupcias (1929). Con todo, la separación se trató de forma discreta, hasta el punto que en la *Bauhaus* pocos sabían de ello. En sus visitas a Weimar, Alma -que se había instalado de nuevo en Viena- seguía pasando por la mujer de Gropius [STUCKENSCHMIDT, 1976, p. 72].

Con independencia de sus relaciones sentimentales, lo cierto es que Alma tenía «alma» de artista. Estaba acostumbrada al trato con la pintura y los pintores, tanto por parte de su padre Emil Jakob Schindler, como por su padrastro Carl Moll. Junto con éste y su madre pasó parte de su juventud habitando la casa Moll, construida por Josef Hoffmann en el barrio vienes de *Hohe Warte*, conocido como «barrio de los artistas». Casada con Mahler, su nueva residencia se convertiría muy pronto en punto de reunión donde se daban cita tanto pintores, escultores y arquitectos como músicos y gentes de ópera, cosa que respondía a la amplitud de horizontes culturales del propio Gustav [STUCKENSCHMIDT, 1991, p. 84]. Varias décadas después, Alma volvería al barrio de los artistas para habitar, curiosamente, en otra casa de Hoffman, muy próxima a la anterior, la villa Ast (1909-1911). Aquí se instaló con su tercer marido, Franz Werfel, en 1931. De buenos recuerdos, por su salón de artistas e intelectuales, y de malos, por la muerte en esta casa de Manon Gropius en 1935,481 el matrimonio permaneció en ella hasta 1938, cuando tuvo que huir de la *Anschluss* por la condición de judío de Werfel.

El repertorio de Alma como compositora, de gran sensibilidad y refinamiento, es bastante reducido: se limita a un centenar de *Lieder* compuestos en su juventud (aprox. 1910-1925), la mayoría de los cuales se han perdido o permanecen inéditos. Tan sólo 16 de ellos han sido publicados. Los cinco compuestos en 1910, sobre poemas de Richard Dehmel, Otto Erich Hartleben, Gustav Falke, Rainer Maria Rilke y Heinrich Heine, se incluyeron en el concierto que acompañó los actos de la primera exposición de la *Bauhaus* en Weimar, en el verano de 1923.

La consideración desde la artesanía.

Uno de los intereses artísticos transversales propio del período de entreguerras consiste en el acercamiento al hecho musical y arquitectónico desde la artesanía, desde el oficio. Si buscásemos un lema musical y estético para los años veinte entre los compositores de la época, éste debería ser: *abandonemos la religión del arte, volvamos a la artesanía* [METZGER, 2006b, p. 141]. Ya en 1911, al final del primer capítulo de su «Tratado de Armonía», Schoenberg [1979, p. 6] se expresaba en ese sentido:

Si consiguiese llevar a un solo alumno al dominio absoluto de la artesanía de nuestro arte como un maestro ebanista hace siempre con sus aprendices, me daría por satisfecho. Y estaría orgulloso si, parodiando una frase famosa pudiera decir: «He quitado a mis alumnos de composición una mala estética, pero les he dado a cambio una buena maestría».

Este lema se correspondía con el enfoque eminentemente práctico que Gropius había conferido a la *Bauhaus* de Weimar, puesto de relieve en el manifiesto fundacional de 1919:

¡Arquitectos, escultores, pintores, todos debemos volver a la artesanía! Pues no existe un arte como profesión. No existe ninguna diferencia esencial entre el artista y el artesano. El artista es un perfeccionamiento del artesano. La gracia del cielo hace que, en raros momentos de inspiración, ajenos a su voluntad, el arte nazca inconscientemente de la obra de su mano, pero la base de un buen trabajo de artesano es indispensable para todo artista.

Como apunta el testimonio de Stuckenschmidt [1979, p. 66], a los profesores no se les llamaba «profesores» sino «maestros», y la palabra «estética» tenía un papel totalmente subordinado, mientras que la palabra «oficio» ocupaba el lugar más alto en la jerarquía de los términos.



252

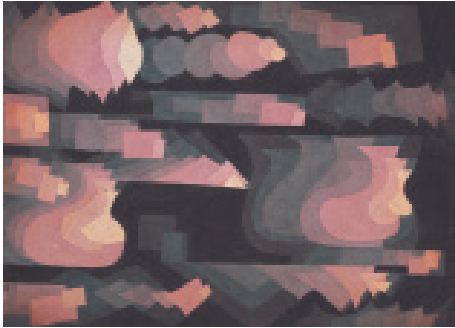


253

Fig. 252: Manon, Walter y Alma fotografiados en 1918.

Fig. 253: Walter Gropius y Alma Mahler, fotografiados hacia 1915. Harvard Art Museums.

481 Otra circunstancia que derivó de la amistad de Alma Mahler y Alban Berg fue la siguiente. Con motivo de la celebración del Festival de la «Sociedad Internacional de Música Contemporánea» de 1925, que tuvo lugar en Praga, evento en el que se interpretaban obras de Berg, el compositor vienes fue invitado a alojarse en casa de Hanna Fuchs, hermana de Franz Werfel, por iniciativa del matrimonio Werfel. Durante esta estancia de apenas una semana de duración, Alban y Hanna se enamoraron profundamente, iniciándose una prolongada relación epistolar secreta -dada la condición casada de ambos-, que marcaría un giro dramático en el estado de ánimo del compositor reflejado en su obra compositiva posterior, especialmente en su «Suite Lírica» para cuarteto de cuerda (1925-1926). Especialmente en el tercer movimiento, Berg utilizó el motivo La-Si-Sib-Fa (A-B-H-F en notación germana), para enlazar las iniciales de Alban Berg con las de su amor prohibido Hanna Fuchs.



254 - 255

Fig. 254: Paul Klee: Fuge in Rot («Fuga en rojo», 1921). Privatbesitz Schweiz, Depositum im Zentrum Paul Klee, Berna.

Fig. 255: Paul Klee: Ad Parnassum (1932). Museo de Bellas Artes de Berna.

482 Ya hemos citado entre los alumnos de Hans Wilhelm Klee a Johannes Itten.

483 Paul Klee podía haberse dedicado profesionalmente a la música, sin embargo se inclinó finalmente por la pintura. Este caso nos recuerda al de otro músico decantado hacia la arquitectura: Daniel Libeskind.

484 Otros títulos de Klee que contienen referencias o apuntes gráficos de origen musical son: «Instrumento para nueva música» (1914), «Composición dogmática» (1918), «En el estilo de Bach» (1919), «Nocturno para trompa» (1921), Alter Klang (1925); Pastoral (1927), «Arreglo polifónico para blanco» (1930), «Polifonía» (1932).

1.5.5. Feininger, Klee y la fuga barroca.

De entre todos los maestros de la *Bauhaus*, Paul Klee y Lyonel Feininger eran los que tenían una formación musical más sólida, a la que habían accedido por influencia familiar [METZGER, 2006a, p. 278]. En el caso de **Klee**, su padre era profesor de música⁴⁸² y su madre había estudiado canto. Paul comenzó sus estudios de violín a los siete años y, con once, ya figuraba como integrante de la Orquesta Municipal de Berna. Muy pronto comenzaría su actividad como crítico musical en el *Fredenblatt* de su ciudad. Por si fuera poco, se casó con una pianista preparada para conciertos [STUCKENSCHMIDT, 2004, p. 69]. Todo ello repercutiría en que, a pesar de su dedicación profesional a la pintura,⁴⁸³ la vocación musical le acompañara toda su vida: asistiría asiduamente como espectador a conciertos, siguió tocando en diversas agrupaciones de cámara [PÉREZ MASEDA, 2013, p. 8], y participó activamente en la vida musical de la *Bauhaus* como violinista. Incluso llegó a declarar que le hubiese gustado llegar a ser un buen solista de violín pero que su destreza técnica no llegaba para tanto.

Para alguien para quien *la música es como una bien amada embrujada* [Íb., 2013, p. 8], no cabe la desconexión con su otra gran pasión artística: la pintura, y por eso encontramos en su obra constantes referencias a técnicas y compositores estimados. Como ocurre con Kandinsky, muchas de sus obras contienen apuntes gráficos de origen musical en un intento por relacionar el sentido musical con el espacio pictórico. En cierto modo, una disciplina tan abstracta como la música podía ser capaz de aportar recursos para contribuir a alcanzar la abstracción en la pintura.

Pero a diferencia de Kandinsky, Klee mostró su escepticismo hacia la música moderna. Llegó a escribir que si se había decantado por las artes visuales era porque veía más posibilidades de distinguirse como creador que en el terreno de la música. Los gustos musicales de Klee se dirigían hacia el clasicismo, quizá por el principio de opuestos que tanto se utilizaba en la *Bauhaus*. El entusiasmo por los principios formales barrocos de Johann Sebastian Bach parecen estampados en acuarelas como «Fuga en rojo» (1921) o en óleos como *Ad Parnassum* (1932).⁴⁸⁴

En la primera obra, Klee recrea la representación visual de la técnica compositiva de una fuga valiéndose de curiosos medios:

- En primer lugar, sugiere la ilusión de un flujo ritmado de las voces sobre el magma de un espacio temporal trazado en horizontal.
- En segundo lugar, plasma la estructura temática de una fuga, contrastando dos tipos de figuras para diferenciar la idea de sujeto -el enunciado musical protagonista- de la de contrasujeto -tema respuesta al anterior-, mediante elementos redondeados en un caso y formas angulosas en otro.

- En tercer lugar, muestra el carácter imitativo de las voces al insertar réplicas sucesivas de las formas protagonistas desplazadas en el espacio y matizadas cromáticamente.
- Finalmente, da a entender la idea de variación mediante la deformación y los giros impuestos a los elementos, fenómenos asociados a procedimientos musicales de inversión, retrogradación o traslación.

En definitiva, se han transferido los principios de representación musical al trazado pictórico.

En un esbozo que Klee utilizaba en sus clases para ilustrar la idea de la formación de la analogía decía: *Podemos aprender algo... del ejemplo de la frase a tres voces: primero, la posibilidad de una nueva representación simultáneamente abstracta y de un realismo irrefutable. Además, la comunicación entre dos o tres voces en lo que se refiere a localidad según longitud y altura* [METZGER, 2006b, pp. 149-150]. El tramado de las hojas de música en un orden horizontal correspondiente a la división temporal y el orden vertical que indica la altura de los sonidos fue sintetizado por Klee en los años veinte en sus cuadros de líneas.

En el lienzo titulado *Ad Parnassum* (1932) las analogías musicales son más sutiles. El nombre estaría ligado al manual de teoría del contrapunto *Gradus ad Parnassum*, escrito por Johann Josef Fux en 1725, mientras que el colorido puntillista podría interpretarse en analogía con la paleta tímbrica de la orquesta agrupada en familias. También aparecen algunos rasgos formales similares a los símbolos reguladores de la intensidad del sonido: *crescendo* y *diminuendo*.

El caso de **Feininger** era otro. Había recibido en su juventud clases de violín y se había formado como pianista autodidacta. A diferencia de Klee, para Feininger la disciplina pictórica y su vocación musical constituían expresiones artísticas totalmente separadas [Íd., 2006a, p. 278].

Feininger fue uno de los primeros artistas de prestigio escogidos por Gropius para ensayar el revolucionario sistema docente de la *Bauhaus*. Se habían conocido en Berlín, en la asociación de artistas *Arbeitsrat für Kunst*. Fue Feininger quien elaboró el famoso grabado expresionista que se utilizó como portada del manifiesto de la *Bauhaus*. La lámina representaba una iglesia coronada con estrellas, símbolo de la unidad entre arte y artesanía en la Edad Media [FAAS, 2006, pp. 270-272].

Las doce fugas que compuso Feininger en los años veinte –tres para piano y nueve para órgano–, pueden considerarse la obra de un músico serio, pues son técnicamente impecables. Se trata de piezas a dos, tres, cuatro o cinco voces escritas en distintas tonalidades como hiciera J. S. Bach en



256 - 257

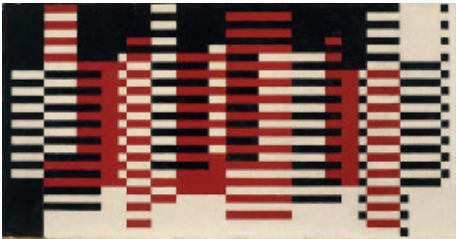


258

Fig. 256: Lyonel Feininger en el órgano de su estudio de Weimar, 1922. Bauhaus-Archiv, Berlín. Fotografía expuesta en el Whitney Museum of American Art.

Fig. 257: Lyonel Feininger: *Cathedral*, 1919. La xilografía recuerda la visionaria catedral de cristal de Bruno Taut.

Fig. 258: Lyonel Feininger: Manuscrito de su primera fuga (1921).



259 - 260

Figs. 259-260: Dos obras de Josef Albers realizadas con la misma técnica de pintura sobre vidrio opaco: *Fuge* (1925, Kunstmuseum, Basilea) y *City* (1928). La conjunción de unos mismos rectángulos apaisados es capaz de sugerir Música o Arquitectura según se juega con las relaciones variables entre fondo y figura.

485 Feininger sabía tocar de memoria los 48 Preludios y Fugas del «Clave bien temperado» [VERGO, 2011, p. 14].

486 Como temprana mención a la Fuga en el contexto pictórico cabe citar el trabajo de Adolph Hoelzel (1853-1934), quien experimentó con la abstracción incluso antes que Kandinsky. Además de pintor, Hoelzel era violinista y admirador de J. S. Bach.

En 1916 pintó «Fuga sobre el tema de la Resurrección», una obra abstracta con formas angulares que recuerda las piezas coloridas de una vidriera. La figura dominante del triángulo, en una amplia variedad de tipos y posiciones, se corresponde con el sujeto de la fuga, que va variando a lo largo de la composición. [ROBERTSON, R. (2009): *Eisenstein on the Audiovisual: The Montage of Music, Image and Sound in Cinema*. Nueva York: Tauris Academic Studies, pp 16-17. Hoelzel fue maestro, entre otros, de Oskar Schlemmer y de Johannes Ippen.

487 Se trata de la octava fuga del primer libro del «Clave bien temperado», compases 51-55.

488 NEUGEBOREN, H. (1929): «Eine Bach-Fuge im Bild». *Bauhaus* (revista) n.º 1, Dessau. [Versión en francés: *La revue musicale*. París, 1960].

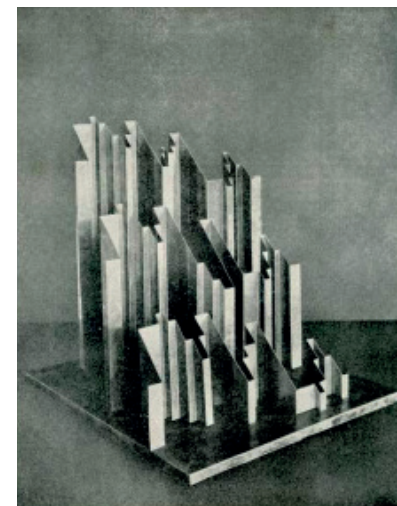
«El clave bien temperado».⁴⁸⁵ Su inclinación natural hacia el contrapunto barroco se distancia de la opción de otros artistas de la *Bauhaus* encandilados por las improvisaciones de jazz de la joven orquesta de la escuela o de aquellos más interesados en indagar en las relaciones sinestésicas de tonos y colores, como Kandinsky o Ippen.

Pero estos dos profesores no fueron los únicos interesados en la *Bauhaus* por la música barroca. En 1925 Josef **Albers** trabajó en una composición sobre vidrio opaco titulada «Fuga». En este caso, la repetición rítmica de rectángulos con colores elementales está más dirigida a explotar los recursos técnicos y perceptivos (relación fondo-figura) que a sugerir efectos musicales. De nuevo la Fuga es la forma musical que resulta más atractiva para los maestros de la *Bauhaus*, seguramente no tanto por la música en sí como por las oportunidades que ofrecen la composición musical, su lenguaje y su estructuración formal. Una década antes Vasili **Kandinsky** había titulado con este nombre una de sus primeras obras abstractas, precisamente en un momento de plena sintonía con Schoenberg, a su vez, gran admirador de Bach.⁴⁸⁶

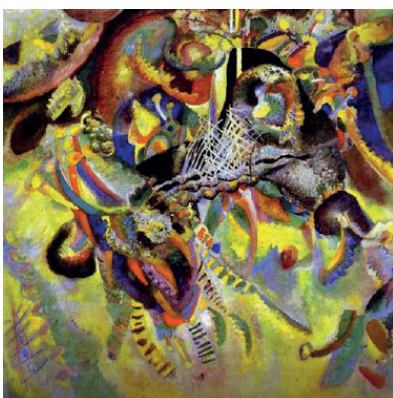
Finalmente mencionaremos a otro artista formado como músico en París, que desde 1923 compaginaba la pintura con la composición musical. Se trata de Henrik **Neugeboren** (1901-1959), conocido en su faceta pictórica bajo el pseudónimo de Henri Nouveau. Sus partituras están dedicadas por entero a música de cámara y a canciones. En 1928 Neugeboren fue alumno de Klee y Kandinsky en la *Bauhaus*. Ese mismo año diseñaba una representación plástica de un fragmento de la *Fuga en Mi bemol menor* de J. S. Bach⁴⁸⁷ en el espacio tridimensional, traduciendo las alturas de los sonidos con las alturas de la construcción, la duración con las anchuras, y utilizando la profundidad para distanciar las tres voces de la composición [CÓRDOBA, 2012, p. 229].

No se trata de una creación emocional, arbitraria, que sería el reflejo de una expresión personal, sino de la transposición científica de un sistema de escritura a otro. La idea de una representación gráfica emana de un deseo: no solamente entender, sino ver el flujo de la música en el tiempo y en el espacio más claramente que por la interpretación de la escritura convencional. (...) La razón primordial que ha motivado esta transcripción, es que la forma misma de los signos que sirven para notar la música, no demuestra de forma absoluta la prolongación de los sonidos en el espacio y en el tiempo.⁴⁸⁸

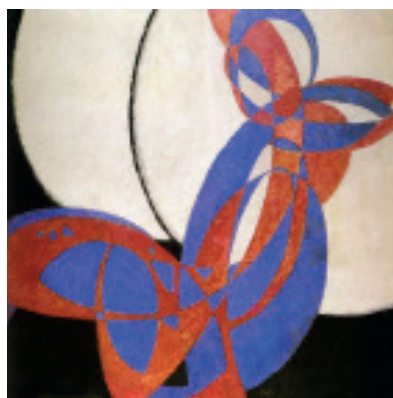
La partitura se convertía así en una *topografía* del discurrir sonoro



261 - 262



263



264

Figs. 261-262: Henri Nouveau (Heinrich Neugeboren): representación plástica de la Fuga en mi bemol menor de J. S. Bach, compases 52-55. Archivo de la Bauhaus, Berlín. Se trata de una fuga a 3 voces (1928).

Otras dos alusiones pictóricas a la Fuga:

- Fig. 263: Vasily Kandinsky: Fuga (1914). Colección Ernst Beyeler, Basilea.

- Fig. 264: František Kupka: «Fuga en dos colores» (1912). MoMA, Nueva York.

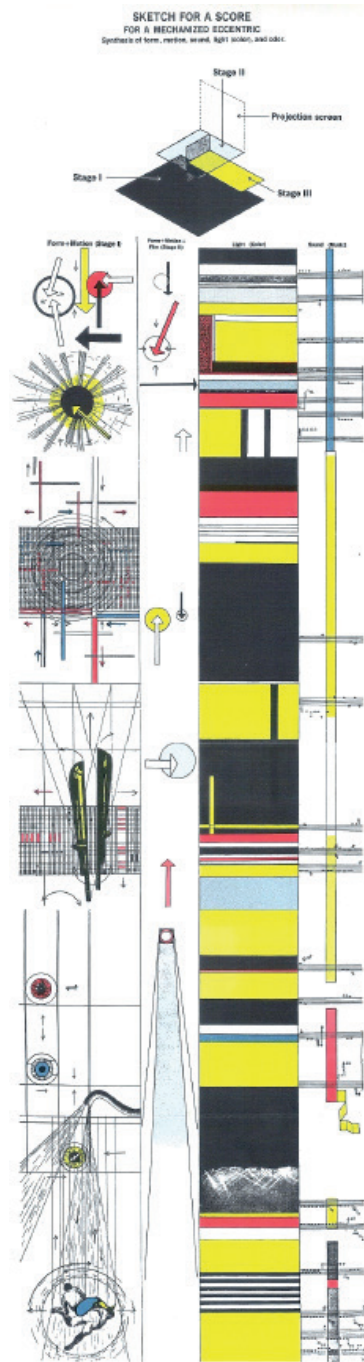


Fig. 265: László Moholy-Nagy: Esbozo de una partitura para una excéntrica mecánica (1925), desplegable publicado en *Die Bühne am Bauhaus* («El teatro de la Bauhaus»), volumen nº 4 de la colección *Bauhausbücher*. Tomado de la edición inglesa (1961).

I.5.6. Los experimentos sonoros de Moholy-Nagy.

A diferencia de Feininger y Klee, László Moholy-Nagy se interesaba sólo por la música más moderna. Le fascinaban ante todo las posibilidades de reproducir el arte de forma mecánica, sobre las que ya había estado meditando antes que Walter Benjamin publicara su conocido texto.⁴⁸⁹ Moholy vio en el disco el futuro de la música [STUCKENSCHMIDT, 2004, p. 69].

Poco antes de ser contratado como profesor de la *Bauhaus*,⁴⁹⁰ Moholy-Nagy publicó un artículo en el que formulaba su teoría sobre los medios: la meta y función del arte consistía en la formación y posterior desarrollo de los órganos sensitivos humanos, metas que no se pueden alcanzar mediante la repetición de relaciones ya existentes, sino únicamente creando relaciones nuevas entre tales órganos sensitivos y los nuevos medios, partiendo de una nueva concepción productiva.⁴⁹¹

Este planteamiento fue aplicado al gramófono en un intento de generar nuevas sonoridades más allá de su mera función reproductora de la música.⁴⁹² Los experimentos de Moholy-Nagy en este campo consistieron en rayar sobre un disco virgen una serie de muescas de sonido con una aguja fina; reproducir los discos al revés; realizar agujeros excéntricos para hacer girar el plato irregularmente, obteniendo ruidos rítmicos, glisandos, rascaduras y crujidos. También trabajó directamente sobre la matriz virgen de cera de un disco para producir sonidos extra no recogidos en la grabación.⁴⁹³

Moholy-Nagy apreciaba el ruido como expresión de la creciente mecanización de un entorno marcado por la industria, y lo utilizaba como criptograma de la modernidad [METZGER, 2006b, p. 150]. Diez años después de las experiencias sonoras de Luigi Russolo, los trabajos de Moholy-Nagy suponían un punto de enlace entre los futuristas italianos y la música concreta de los años 40 y 50.

Moholy realizó también diversos intentos sinestésicos que culminaron con el proyecto no realizado *Partiturskizze zu einer mechanischen Exzentrik* («Esbozo de una partitura para una excéntrica mecánica», 1925). Concebido como una síntesis de forma, movimiento, sonido, luz (color) y olor [ÍD., 2006b, p. 150], la parte sonora incluía el ulular de las sirenas de fábrica, junto a sonidos de percusión e instrumentos mecánicos.

489 La obra de Benjamin *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* («La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica») fue editada en 1936.

490 Moholy desempeñó el puesto de director del Curso Preliminar de la *Bauhaus* en sustitución de Johannes Itten en 1923, y también fue responsable del Taller de metal. Cinco años después dimitió con el final de la era Gropius.

491 MOHOLY-NAGY (1922): «Produktion-Reproduktion». *De Stijl*, julio 1922. [Versión en español: «Producción-reproducción», en *Ruidos y Susurros de las Vanguardias. Reconstrucción de obras pioneras del Arte Sonoro (1909-1945)*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2004, p. 79].

492 MOHOLY-NAGY (1923): «Neue Gestaltung in der Musik. Möglichkeiten des Grammophons». *Der Sturm*, nº 7, julio de 1923. [Versión en español: «Nueva creatividad en la música. Las posibilidades del gramófono», en *Ruidos y Susurros de las Vanguardias. Reconstrucción de obras pioneras del Arte Sonoro (1909-1945)*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2004, pp. 80-81].

493 MOLINA, M.; AMIGO, L. (2004): «Música original para discos de gramófono», en *Ruidos y Susurros de las Vanguardias. Reconstrucción de obras pioneras del Arte Sonoro (1909-1945)*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2004, p. 78.

I.5.7. Los conciertos de la *Bauhauswoche*.

En el verano de 1923, la *Bauhaus* organizó en Weimar una gran exposición (*Bauhaus Ausstellung*, del 15 de agosto al 30 de septiembre), que se inició con una semana cultural -la *Bauhauswoche*, del 15 al 19 de agosto- durante la cual se programaron conferencias, conciertos y representaciones teatrales. Testigo excepcional de estos acontecimientos fue el compositor, musicólogo y crítico alemán Hans Heinz Stuckenschmidt,⁴⁹⁴ quien acudió a Weimar, invitado por Maholy-Nagy, para colaborar en los preparativos y componer la música para una representación de ballet. Su testimonio resulta clave para entender desde fuera la visión que de la música se tenía en esta institución de vanguardia.

Los días 18 y 19 de agosto se celebraron en el *Deutsche Nationaltheater* de Weimar («Teatro Nacional Alemán») los dos **conciertos** de música programados para la *Bauhauswoche* [ver Anexo A.9]. En la noche del sábado, se escuchó el estreno del ciclo de canciones *Das Marienleben* («L vida de María» Op. 27, 1923, poemas de Rainer Maria Rilke), de Paul Hindemith, y también 4 de las 6 piezas para piano de Ferruccio Busoni (*Kurze Stücke zur Pflege des Polyphonen Spiels*). Para la mañana siguiente aguardaba uno de los platos fuertes de la semana, con la interpretación, bajo la dirección de Hermann Scherchen, del *Concerto grosso* de Ernst Krenek y la «La historia del soldado» (1917) de Igor Strawinsky, sin duda la obra más esperada. Entre los músicos que acudieron a resenciar los conciertos se hallaban Krenek y como invitados de honor Strawinsky y Busoni, este último acompañado por sus discípulos Wladimir Wolpe y Kurt Weill.⁴⁹⁵

⁴⁹⁴ Conferencia impartida en Berlín el día 11 de mayo de 1976 [STUCKENSCHMIDT, 1976].

⁴⁹⁵ Según Stuckenschmidt, esta confluencia de los dos grandes en torno a la *Bauhaus* habría propiciado la influencia de la polifonía de Busoni en el «Concierto para piano y orquesta de viento» que Strawinsky compuso en 1924.

⁴⁹⁶ Schlemmer venía trabajando en el «Ballet triádico» desde 1914, pero no fue estrenado hasta 1922, en Stuttgart.

No se conoce con exactitud la música que acompañó a esta obra antes de que en 1926, para la presentación en el Festival de Donaueschingen, se estrenara la música compuesta expresamente por Hindemith para este ballet.

Si que es conocido a través de una carta de Schlemmer datada en agosto de 1922 que, entre la música adoptada para la representación, se incluía un *Passacaglia* en Sol menor de Haendel [SHEMMER, O. (1990): *The letters and diaries of Oskar Schlemmer*. Northwestern University Press, pp. 124-125].

Desgraciadamente, la mayor parte de la música de Hindemith para ese ballet ha desaparecido, con la excepción de una grabación del año 1927 de la «Suite para órgano mecánico» Op. 42.

El número significativo de estrenos daba a entender la actualidad del repertorio programado. La elección de los compositores también es significativa: Strawinsky simpatizaba con la idea de artetotal, no en vano había saltado a la popularidad con atrevidos ritmos para la representación escénica, buscando el equilibrio entre música, ballet y coreografía. Tampoco sorprende la aceptación del enfoque utilitario de la música de Hindemith, después del vuelco hacia la objetividad de la *Bauhaus* a partir de 1923. Además, el papel de músico como artesano que planteaba Hindemith coincidía con el papel de artista-artesano esbozado por Gropius. La devoción de Busoni por el contrapunto bachiano era del gusto de los maestros con conocimientos musicales, como ya hemos comentado.

Pero la oferta musical de aquella semana no se limitó a estos dos eventos. Desde el taller de teatro de la *Bauhaus* se prepararon otros dos espectáculos de **ballet**: el jueves 16 se representó en el mismo escenario el «Ballet Triádico» de Oskar Schlemmer,⁴⁹⁶ y al día siguiente, el «Cabaret Mecánico» de Kurt Schmidt, con música para violín y piano de H.H. Stuckenschmidt, en el «Teatro de la Ciudad de Jena», muy cerca de Weimar. Ambas obras resultan representativas del *arte total* -se combinan la danza, el vestuario, la pantomima y la música- y de la estética bauhausiana -los bailarines portaban formas geométricas simples de colores primarios-. Como explicaba Schmidt, *el ritmo del movimiento de las formas que llevan los bailarines del Ballet Mecánico estaba de repente*

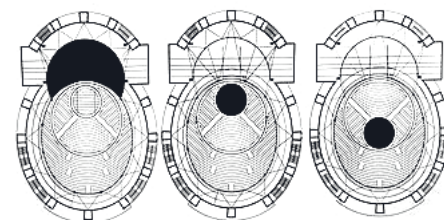
mecánicamente acentuado, como los movimientos de las máquinas. La presentación tonal de la música de Stuckenschmidt partía de una cadencia muy marcada, pero no renunciaba a una melodía sencilla, que apoyaba lo pictórico de las imágenes en movimiento.⁴⁹⁷

La última velada de la semana cultural se consumaba con una fiesta de farolillos venecianos y baile, amenizado por la «Banda» de jazz de la *Bauhaus*.

Con independencia de las actividades musicales organizadas directamente por el centro, resultan interesantes las **colaboraciones** con otros agentes. El intercambio de ideas entre E. Piscator, B. Brecht y W. Gropius se tradujo en una serie de importantes y frecuentes colaboraciones, como la que dio lugar a *Die Dreigroschenoper* («La ópera de tres centavos», 1928), que se estrenaría previamente en la *Bauhaus*, suscitando un gran debate, antes y después, entre maestros y alumnos [PAJARES ALONSO, 2014], o como la colaboración de la *Bauhaus* en la representación del *Pierrot Lunaire* de Schoenberg en la sala Armbrust de Weimar en octubre de 1922 [STUCKENSCHMIDT, 2004, p. 68].

En este clima de intercambio se enmarca el proyecto no construido de «**Teatro total**» (1927) que Gropius diseñó para el productor de teatro Erwin Piscator. Gracias a una plataforma giratoria, las posibilidades escénicas de esta sala adquirirían gran versatilidad y permitían al espectador penetrar mejor en la acción representada. El teatro podía funcionar con una escena aislada situada al fondo tras la hilera de columnas, o verse ampliada con un proscenio circular capaz de transformarse en arena autónoma en el centro de la sala.

Es comprensible que compositores como Alma Mahler, Arnold Schoenberg, Josef Matthias Hauer o Aleksander Skriabin despertaran interés en la *Bauhaus* por la relación personal que mantuvieron de una u otra manera con los maestros del centro. Pero hubo también otros compositores no vinculados cuya música resultaba enormemente atractiva para los estudiantes de Weimar. Posiblemente el más singular fuera George **Antheil** (1900-1959): pianista y compositor americano, supo manejar con habilidad los ritmos de jazz en combinación con una estética maquinista-futurista para situarse en la vanguardia musical del momento. Su obra más completa, el *Ballet Mécanique* (1923-1925),⁴⁹⁸ fue pensada inicialmente para un cortometraje dadaísta en colaboración con el pintor Fernand Léger y el cineasta Dudley Murphy. No se sabe con certeza si llegó a visitar la *Bauhaus*, ni siquiera si llegó a recalar en Weimar. A su llegada a Europa, Antheil estuvo vinculado al movimiento *De Stijl* y a Theo van Doesburg. Éste se había establecido en Weimar entre 1921 y 1923 para tratar de ejercer su influencia en la orientación del centro hacia una posición más esencialista y menos expresionista. Por entonces Antheil mantenía contactos con Stuckenschmidt, quien confirmaría más tarde que su música era conocida en la escuela e interpretada por la banda de la *Bauhaus*.⁴⁹⁹



266 - 267

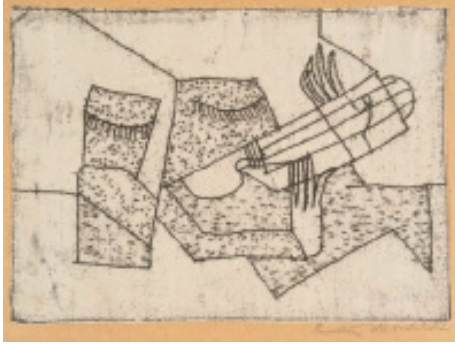
Fig. 266: Fotografía reciente de la fachada del *Deutsche Nationaltheater* («Teatro Nacional Alemán») de Weimar, donde los días 18 y 19 de agosto de 1923 tuvieron lugar los conciertos de música de la Semana de la *Bauhaus*.

<http://en.wikipedia.org/wiki/DeutschesNationaltheater%26Staatskapell%26Weimar>. [Consulta: 14 agosto de 2015].

Fig. 267: Walter Gropius: perspectiva del proyecto no construido de «Teatro Total» (1927).

497 SCHMIDT, K. (1971): «Das Mechanische Ballet eine Bauhaus-Arbeit», en NEUMANN, E. (ed.): *Bauhaus und Bauhäuser*. Berna y Stuttgart, pp. 123-127. Citado por: STUCKENSCHMIDT [2004, p. 72].

498 George Antheil (1900-1959), pianista y compositor americano, partió para Europa en 1922. En Berlín conoció ese mismo año a Igor Stravinsky, de quien recibiría una gran influencia. En 1923 estrenaba en París varias obras con gran escándalo entre el público, circunstancia que, no obstante, le facilitó el camino para relacionarse con artistas notables: Erik Satie, James Joyce, Ezra Pound, Ernst Hemingway. La obra clave de esta etapa del compositor fue el *Ballet mécanique* (1923-1925).



268

Fig. 268: Ludwig Hirschfeld-Mack: «Músico» (1922). Art Gallery of New South Wales, Sidney

Aunque inicialmente se pensó como una obra colaborativa, como los autores trabajaron en el proyecto independientemente, resultó finalmente imposible la sincronización de la imagen con la música. Con todo, cada obra por su lado se consagró como piezas de referencia del siglo XX.

Por lo que respecta a la composición musical, no se trataba obviamente de un ballet de bailarines al uso sino de una danza de instrumentos mecánicos. 16 pianolas (o pianos mecánicos), 498 2 pianos ordinarios, 3 xilófonos, 4 bombos, 1 tam-tam, 7 campanillas eléctricas (o timbres), 1 sirena y 3 hélices de avión componían la orquestación prevista originalmente. La obra destacaba por el marcado y repetitivo ritmo, influencia de Stravinsky y de los ritmos del jazz, la ausencia de tonalidad y la incorporación de instrumentos extraorquestales, impulsada por los músicos futuristas, todo ello con el fin de expresar con sonido la euforia de la era maquinista.

A raíz de la crisis económica de 1929 y el hostigamiento nazi, Antheil pasó por Francfort y finalmente decidió volver a los Estados Unidos, donde su música adquiriría un componente más conservador, dedicando una parte importante de su trabajo a la composición de bandas sonoras para Hollywood.

499 De la reseña del disco: *Bauhaus Reviewed 1919-1933*.

500 Ver apartado 1.1.2., en el que se citan varios de los artilugios inventados en estos años de gran interés por el tema.

501 CHIVERS, I; GLAVES-SMITH, J. (1998): *A Dictionary of Modern and Contemporary Art*. Oxford University Press, p. 319.

Otro compositor muy cercano al ambiente intelectual de la Bauhaus fue el ruso Vladimir **Vogel** (1896-1994), a quien debemos la narración de los conciertos de la «Semana de la Bauhaus» de 1923.

1.5.8. Las aportaciones de Hirschfeld-Mack y Kurt Schwerdfeger.

Llegados a este punto, la figura de Ludwig **Hirschfeld-Mack** (1893-1965) resulta interesante porque supone un punto de enlace entre las especulaciones teóricas del color de Itten o Kandinsky, y la utopía de dar vida al *Gesamtkunstwerk* a través de la música combinada con luces de colores en movimiento. Algunos autores lo reconocen como pionero del arte cinético y del *light art*.^{500,501}

Hirschfeld-Mack ingresó como estudiante en la *Bauhaus* en 1919. En junio de 1922, se encontraba en el ensayo para la representación de uno de los teatros de sombras para la fiesta de farolillos que con frecuencia eran presentados en el centro. Cuando una de las bombillas de acetileno tuvo que ser sustituida, descubrió accidentalmente que las sombras sobre una pantalla de papel transparente eran dobles. Utilizando lámparas de acetileno de diferente color, aparecían simultáneamente sombras frías y cálidas. A partir de este principio invirtió el tratamiento de la luz, haciéndola pasar a través de diferentes perforaciones geométricas practicadas en plantillas, en lugar de proyectar sombras en negativo. La disposición de distintas fuentes de luz permitiría superposiciones de sombras y mezcla de colores. Este «reflector de colores» creado por Hirschfeld-Mack le permitió presentar espectáculos lumínicos que acompañaban la interpretación de su propia música (*Farbenlichtspiele*) [PEACOCK, 1988, p. 404].

Las piezas para piano que compuso durante estos años, como la *Sonatina I* (verde ultramarino, 1923) y la *Sonatina II* (rojo, 1923-1924), se escucharon en varias ocasiones en la *Bauhaus* de Weimar. En 1925 se representó en Berlín su «Sonatina de colores en tres partes» (*Dreiteilige Farbsonatine*), en cuya partitura aparecen en paralelo diferentes pistas que definen los colores, tonos musicales, lámparas, formas, etc. Dos años antes se habían proyectado dos películas experimentales en color con fondo musical como broche final de la «Semana de la Bauhaus» de 1923.

Por entonces, Hirschfeld-Mack organizó un seminario sobre color en la Bauhaus al margen de la enseñanza oficial, y tuvo tan buena acogida que incluso los maestros Klee, Kandinsky e Itten participaron en la iniciativa. En dicho seminario se investigaba el efecto de los colores primarios, por lo que numerosas tablas cromáticas con distintos órdenes e intensidades intentaban aproximarse a los pensamientos musicales [METZGER, 2006b, p. 143].

Seguendo esta misma pista, otros artistas de la *Bauhaus* crearon actuaciones con luces proyectadas que se movían y cambiaban de color. La película reflexiva sin música de Kurt **Schwerdfeger** (1897-1966) causó sensación desde 1923 en Weimar, y más tarde también en Berlín y Viena.

269 - 270 - 271 - 272

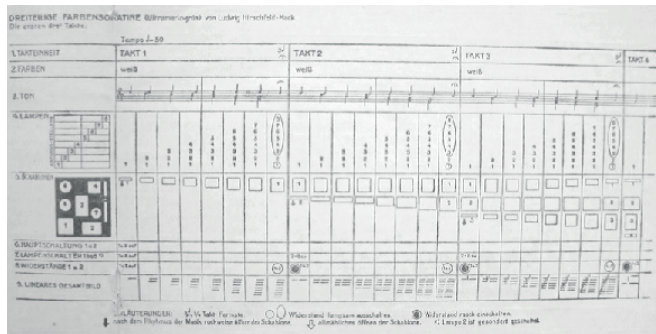
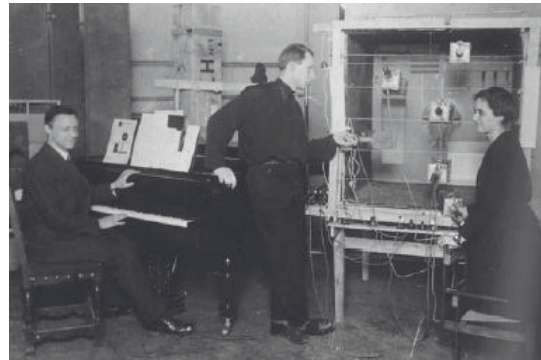
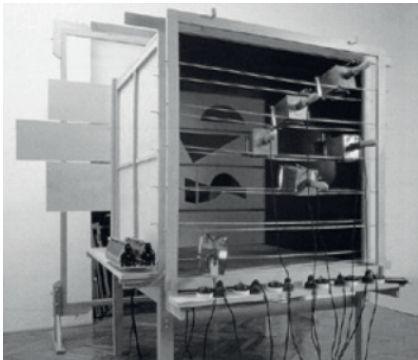


Fig. 269: Ludwig Hirschfeld-Mack: aparato original para proyectar luz coloreada.

Fig. 270: Ludwig Hirschfeld-Mack al piano durante una representación de sus «Reflejos de colores» (c. 1924). *Bauhaus-Archiv*, Berlín.

Fig. 271: Ludwig Hirschfeld-Mack: fragmento de partitura de la *Dreitellige Farbsonatine* (1925).

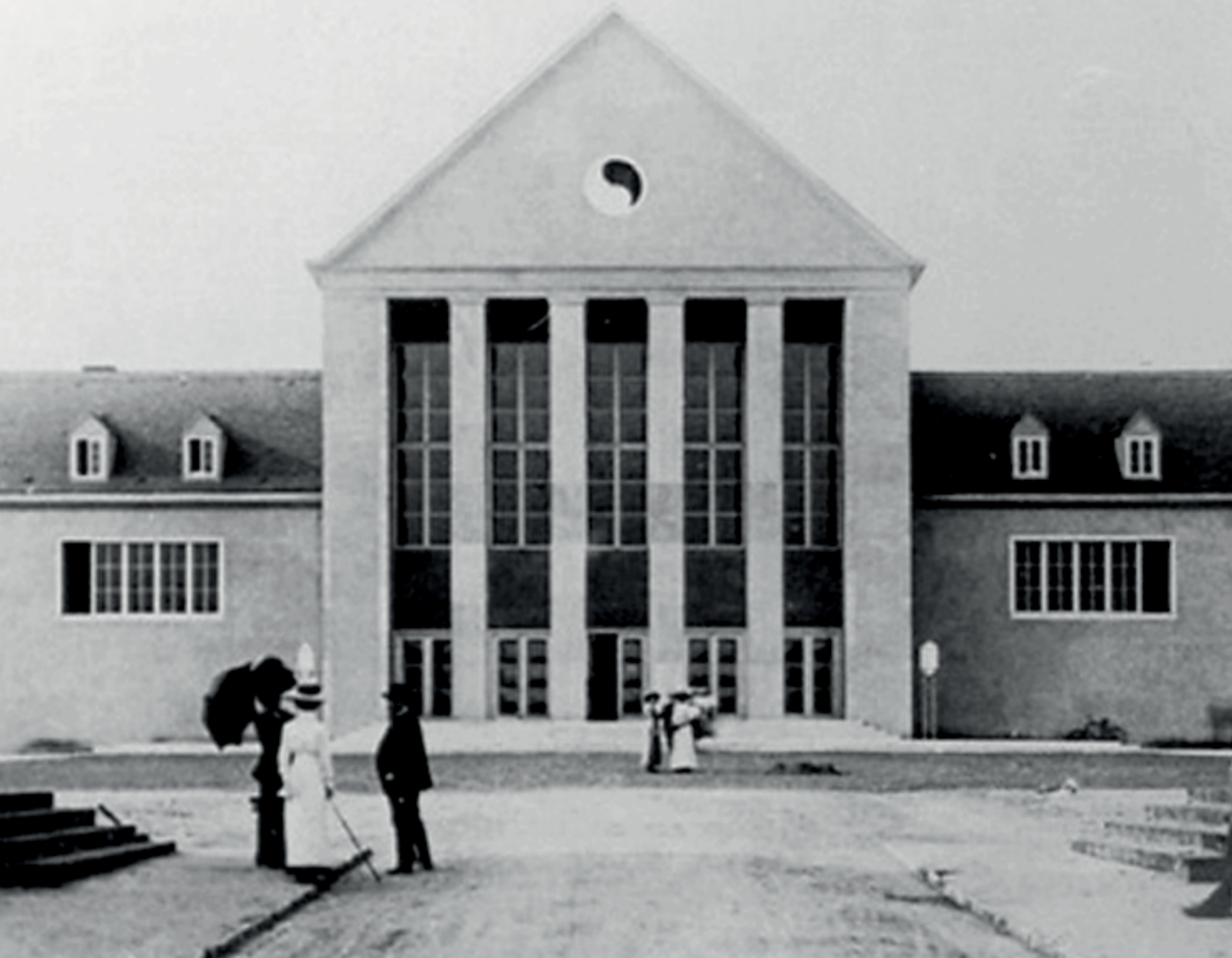
Fig. 272: *Farbenlichtspiel*, ca. 1921. <<http://handmadecinema.com/mobileview.php?id=23>>. [Consulta: 14 julio de 2015].

II parte.

Webern frente a Mies.

Después de la introducción general y de la aproximación al ambiente histórico y artístico, abordamos ya el *cara a cara* de los dos protagonistas a partir del análisis específico de las afinidades observadas.

Para cada una de ellas dedicaremos un subapartado final a «Caso de estudio», donde se pondrán sobre la mesa dos obras escogidas -una de cada autor- por reflejar más claramente las similitudes analizadas.



**La juventud no es un tiempo de la vida.
Es un estado del espíritu.**

Mateo Alemán.

La juventud no es más que un estado de ánimo.

Frank Lloyd Wright.

**Educar a un joven no es hacerle aprender algo que
no sabía, sino hacer de él alguien que no existía.**

John Ruskin

II.1. Primeras experiencias. El Post-Romanticismo de Webern (1899-1908) y El Nuevo Clasicismo de Mies (1907- 1920).

II.1.1. La formación académica de Webern.

II.1.2. El aprendizaje artesanal de Mies.

II.1.3. Caso de estudio:

Quinteto para piano y cuerdas s/Op (1907)

Anton Webern

Casa Riehl (1906-1907)

Mies van der Rohe

Dedicamos este primer apartado al período formativo de Webern y Mies, así como a sus primeras tentativas compositivas.

El proceso de preparación que experimentaron en su juventud ofrece sustanciales diferencias: se puede afirmar que llegaron a la creación artística recorriendo caminos opuestos. Para caracterizar la instrucción disciplinar emplearemos la palabra «formación» con un matiz diferenciado del de «aprendizaje».

Las obras analizadas en este capítulo, que podríamos calificar de escolares, son perfectamente coetáneas y se encuentran todavía muy enraizadas en la tradición artística dominante: el postRomanticismo, caso del compositor, y el neoClasicismo schinkeliano, referido al arquitecto.

Fig. 273: Festspielhaus Hellerau, Hellerau (1913). Fotografía: King's College Centre for Computing in the Humanities, Londres.

II.1.1. La formación académica de Webern.

El primer contacto de Anton Webern con el ambiente musical se produjo a través de su madre, una buena pianista aficionada. Por circunstancias laborales del padre, Webern estudió desde 1890 a 1894 en un colegio de Graz y después, desde 1894 a 1902, en el *Gymnasium*⁵⁰² de Klagenfurt. Según sus biógrafos, no fue un alumno especialmente brillante: sus notas eran mediocres, sobre todo en matemáticas [ROSTAND, 1986, p. 54].

En Klagenfurt estudió piano y violoncello⁵⁰³ con el Dr. Edwin Komauer con la idea de convertirse en un violoncellista profesional. También le fascinaba el estudio puramente teórico y el trabajo práctico como director. Durante sus años de educación en el *Gymnasium*, tocaba el cello en la orquesta municipal y, a partir de entonces, en cuartetos de cuerda. Además de practicar la repentización a cuatro manos con Komauer, Webern fue instruido en la música de Richard Wagner y Richard Strauss.

En 1899 experimentó sus primeras tentativas de composición, una serie de obritas cortas para violoncello y piano y algunos lieder para voz y piano, compuestas muy posiblemente con el fin de interpretarlas con su hermana o su madre.⁵⁰⁴

Trasladada la familia a Viena en 1902, Webern prosiguió sus estudios musicales con el musicólogo Guido Adler⁵⁰⁵ en el *Musikhistorisches Institut* de la Universidad de Viena. Su trabajo de tesis versa sobre la obra Choralis Constantinus del compositor flamenco Heinrich Isaac (1450-1517) y fue concluido en primavera de 1906.⁵⁰⁶

El escaso interés del *Institut* por la composición moderna incitaría a Webern a buscar un profesor de Composición que encauzara adecuadamente su talento creativo. Y fue precisamente a raíz de esa inquietud como Webern acabaría por convertirse en alumno de Arnold Schoenberg, y como conocería asimismo a su condiscípulo Alban Berg. El feliz encuentro daría lugar a unos de los momentos más fructíferos del arte musical del siglo XX.

Los estudios de composición con Schoenberg se prolongaron desde 1904 a 1908. En este último año fue cuando compuso, a modo de ejercicio de *reválida* al finalizar el ciclo, su primera obra que catalogaría con número de opus, el Passacaglia para orquesta Op. 1 [TEMES, 1988, p. 41]. Pese a la finalización de los estudios de composición con Schoenberg, Webern permanecerá ligado al maestro vienés por lazos de amistad, de admiración y de protección mutua el resto de su vida.

Pero si Webern recibió una sólida formación en materias relacionadas con la composición o la musicología, no ocurrió lo mismo en el campo de la dirección de orquesta. Sin duda, la buena for-

502 En Austria y Alemania, entre otros países europeos, equivale a una escuela de educación secundaria.

503 El temprano interés de Anton por el cello fue fomentado por su padre [MOLDENHAUER, 1991, p. 205].

504 Se trata de obras perfectamente tonales, que no pueden considerarse sino ejercicios escolares. Como afirma TEMES [1988, p. 30], Webern no fue ningún niño prodigio; su consagración como compositor vendría con la maduración de su formación, fruto del esfuerzo y el trabajo.

505 Guido Adler (1855-1941) fue uno de los fundadores de la musicología como disciplina. Alumno y colaborador de Bruckner, sus principales estudios versan sobre los músicos de la 1ª escuela de Viena: Haydn y Mozart. Según contaba en una carta dirigida a su primo Ernst Diez, en noviembre de 1902 estaba matriculado en tres cursos de Adler: «Las grandes épocas estilísticas», «Análisis crítico de obras» y «Ejercicios».

506 No obstante, el interés posterior de Webern por la musicología será escaso, de manera que su tesis doctoral puede considerarse su primer y último trabajo de investigación [TEMES, 1988, p. 37].

mación instrumental, teórica y analítica⁵⁰⁷ le capacitaron ampliamente [ÍD., p. 41]. Por tanto, a pesar de dedicar una parte importante de su trabajo a dirigir, y salvo los conocimientos adquiridos sobre dirección de coros, puede ser considerado en este terreno un autodidacta.

II.1.2. El aprendizaje artesanal de Mies.

A diferencia con Webern, la instrucción académica de Mies fue más bien escasa. A los diez años fue enviado de la escuela elemental a la *Dormschule* («escuela catedralicia») en Aquisgrán, donde permaneció desde 1896 a 1899. Terminado el ciclo, en lugar de continuar los estudios en un *Gymnasium*, como ocurriera con Webern, el joven Mies pasó a la *Gewerbeschule* («escuela de formación profesional») de la misma ciudad, donde se especializó en delineación técnica en 1901. Hasta aquí su aprendizaje oficial, que completaría mediante cursos de construcción, estática, matemáticas y dibujo del desnudo [COHEN, 2007, p. 12-13].

Fue realmente la práctica en oficios de la construcción la que forjó a Ludwig Mies como profesional de la arquitectura. Primero, experimentando en la talla de piedra en el taller familiar de Aquisgrán. Poco después como aprendiz en la empresa de moldes en yeso y estuco de Max Fischer, y como dibujante para los arquitectos F. Goebbels y Albert Schneider, todo ello antes de instalarse en Berlín.

En la metrópolis ampliaría su experiencia con Reinhold Kiehl en el Ayuntamiento de Rixdorf, cerca de Berlín [ÍD., 2007, p. 14], para incorporarse enseguida al estudio de Bruno Paul, donde trabajaría en el diseño de muebles y ornamentos (1905-1907).⁵⁰⁸ Finalmente, y antes de abrir su propio despacho, aprovechó la oportunidad de trabajar en el campo del dibujo industrial y arquitectónico en la oficina berlinesa de Peter Behrens (1908-1912), una de las más prestigiosas del momento.

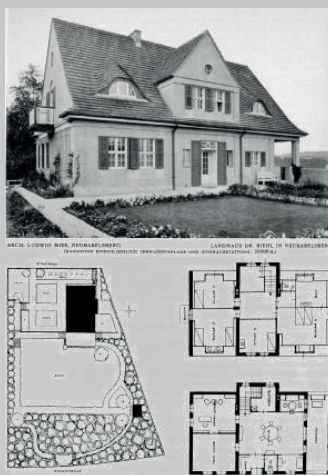
El resto, una gran dosis de aprendizaje autodidacta, como hicieran otros maestros de la arquitectura desde sus conocimientos artesanos, caso de Palladio (cantero) o de Zumthor (carpintero): *No recibí una formación arquitectónica convencional. Trabajé con unos pocos buenos arquitectos, leí unos pocos buenos libros, y eso fue todo* [MIES, 1965].

⁵⁰⁷ Webern solía asistir a numerosos conciertos. Durante el invierno de 1903 a 1904, asistió cada día por lo menos a tres conciertos. Webern evaluaba virtuosamente cada pieza con comentarios críticos [ROSTAND, 1986, p. 20].

⁵⁰⁸ Mientras trabajaba para Bruno Paul, Mies estuvo matriculado oficialmente en las dos escuelas que aquél dirigía, la Escuela de Arte del Museo de Artes Aplicadas e Industriales, y la Academia de Arte de Berlín. Ver: NEUMEYER, F. (1986b): «Mies as selfeducator», en ACHLES, R.; HARRINGTON, K.; MYHRUM, C. (1986): *Mies van der Rohe: Architect as Educator*. Chicago: University of Chicago Press, pp. 27-36.



274



275

Fig. 274: Hermann Muthesius: Casa Seefeld, 1904-1905, publicada en 1907 en *Landhaus und Garten*.

Fig. 275: Ludwig Mies: Casa Riehl, 1907, reseña gráfica implementada en la edición de 1910 de *Landhaus und Garten*.

509 Por entonces Wölflin se encontraba comprometido con Ada Bruhn, la futura esposa de Mies.

510 Se trata de una audición organizada por Schoenberg en el *Gremium Hall* de la *Wiener Kaufmannschaft*, en la que participaron los estudiantes compositores Alban Berg, Karl Horwitz, O. de Ivanov, Heinrich Jalowetz, Erwin Stein, Wilma von Webenau, Anton Webern y Rudolf Weirich. Ver: MOLDENHAUER [1979, p. 91].

II.1.3. Caso de estudio:

Quinteto para piano y cuerdas s/Op. (1907) vs. Casa Riehl en Neubabelsberg.

Analizamos seguidamente dos obras de juventud: el *Quinteto para piano y cuerdas s/Op.* (1907, M118) de Anton von Webern, y la Casa Riehl en Potsdam-Neubabelsberg (1906-1907) diseñada por Ludwig Mies. El interés en la elección reside en la condición de experiencias primerizas paralelas a su período de formación. Para Mies, la casa Riehl fue su primer encargo personal. Por entonces, compaginaba su trabajo de colaboración como diseñador de muebles en el estudio de Bruno Paul, con la asistencia a clases en la Escuela de Artes y Oficios y en la Escuela Superior de Artes Plásticas de Berlín. El *Quinteto* fue escrito por Webern como ejercicio escolar durante su ciclo de aprendizaje de composición con Arnold Schoenberg. Anton dedicaría la obra a la memoria de su madre, que había fallecido el año anterior.

Las primeras críticas.

Pese a la lógica bisoñez de Webern y Mies dada su juventud, las dos realizaciones sobrepasan el alcance de simples probaturas para adquirir un tono relevante, con gran trascendencia para su trayectoria posterior, sobre todo en el caso del arquitecto. La relación de amistad que entabló Mies con su cliente -a quien bien podrían aplicarse las palabras de Ortega y Gasset: para persuadir primero hay que seducir-, el filósofo Alois Riehl, le abrió las puertas de su círculo social e intelectual, en el que se encontraban, entre otros, el industrial Walter Rathenau, el filósofo Werner Jaeger y el conocido historiador de arte Heinrich Wölflin.⁵⁰⁹ Este ambiente permitió al arquitecto contactar con nuevos clientes y reflexionar sobre aspectos de interés arquitectónico, como la noción de espacio a través de los trabajos del propio Riehl, o la cuestión del legado espiritual del clasicismo griego, explorado por Jaegar [COHEN, 2007, p. 16]. Pese a tratarse de la primera construcción diseñada enteramente por Mies, el éxito cosechado le permitiría acceder al por entonces estudio más importante de Europa, el del arquitecto y diseñador Peter Behrens.

Por su parte, el *Quinteto* sería considerado por el mismo Webern como una especie de trabajo de fin de curso [ADORNO, 2011, p. 705]. El estreno de la obra, que tuvo lugar en Viena en el mes de noviembre de 1907 en una audición en la que participaban alumnos de Schoenberg,⁵¹⁰ originó la primera crítica publicada sobre una obra de Webern. Se trataba de unos breves comentarios aparecidos en la *Neue Zeitschrift für Musik* de Leipzig, suscritos por el crítico Gustav Grube, en los que remarcaba la «perniciosa» influencia del maestro Schoenberg apreciable en todas las piezas interpretadas durante la velada, y el especial talento creativo de Berg y Webern [MOLDENHAUER, 1979, pp. 91-92]:

El tema principal del *Quinteto de Webern*, aunque no mal ideado, se pierde muy pronto en medio de una confusión incontrolada. Por aquí y por allá los intérpretes parecen reencontrarse como por casualidad, suspirando de alivio y diciéndose «bien, por fin».

La crítica profesional también ensalzó la obra de Mies, destacando la destreza testimoniada por una obra irreprochable que da una lección de equilibrio a los mayores de Mies [COHEN, 2007, p. 16].⁵¹¹

Una reseña de la Casa Reihl fue incluida en la nueva edición del libro de Muthesius *Landhaus und Garten* de 1910.

Sin embargo, **a pesar del reconocimiento externo, ninguna de las dos obras analizadas fue demasiado considerada por los propios autores.** Mies la ignoró por completo desde mediados de los años veinte⁵¹² y Webern no llegó nunca a catalogarla. Después de ver publicado el *Passacaglia* con la *Universal Edition*, que lleva el 1 como número de *Opus*, Webern tomó más interés en comenzar a editar las obras subsiguientes que las anteriores. Al parecer, tenía la intención de hacer una nueva revisión del *Quinteto* antes de publicarlo, pero al sobrevenirle la muerte quedó la tarea pendiente [ROSTAND, 1986, p. 72]. Fue finalmente su viuda quien, poco antes de morir, firmaba el contrato para su edición en facsímil con una pequeña editorial neoyorquina⁵¹³ en 1946. Es una obra que no suele entrar en la programación habitual de conciertos y de la que tampoco existen muchas grabaciones. Destacamos dos: la de Robert Craft, por ser la primera, que data de 1957, y la más reciente (2004) del *Leipziger Streichquartett*, con Frank-Immo Zichner al piano.

Influencias de la época.

En los dos trabajos se aprecia la manera de hacer de su tiempo, y una creatividad todavía inmadura, muy influenciada por sus maestros. Mies muestra la herencia del neoclasicismo romántico de Schinkel y la mano de Bruno Paul, mientras que Webern aparece sumido en el postromanticismo de Mahler, Brahms y Franck.

En la Alemania de principios de siglo, la innovación en el campo de la arquitectura estuvo marcada por la fundación del *Werkbund* y la introducción del planteamiento *Sachlichkeit* («objetividad»),⁵¹⁴ importado de Inglaterra por Muthesius.

Mies accedió al encargo gracias a la recomendación de un compañero del despacho de Bruno Paul, Joseph Popp. A pesar de su falta de experiencia, Ludwig se empeñó en realizar el proyecto



276 - 277 - 278

Fig. 276: Alois Reihl (1844-1924), comitente de la primera casa proyectada por Mies.

Fig. 277: Ludwig Mies: casa Reihl (1906-1907), plantas baja (izda.) y alta (dcha.).

Fig. 278: Ludwig Mies: el arquitecto en el umbral de la casa Reihl hacia 1910.

⁵¹¹ Los textos citados por Schulze y Cohen son:
- JALMANN, A. (1910): «Vom künstlerischen Nachwuchs, Haus Reihl». *Innen-dekoration*, n.º 21, julio 1910, pp. 265-273.
- «Architekt Ludwig Mies: Villa des Herrn Geheime Regierungsrat Prof. Dr. Reihl in Neu-Babelsberg». *Moderne Bauformen*, n.º 9, 1910, pp. 42-48.

⁵¹² Después de varias alteraciones sufridas a lo largo del siglo XX, la casa ha sido restaurada entre 1998 y 2000.

⁵¹³ Se trata de la editorial Boelke-Bomart.

⁵¹⁴ A la «Objetividad» de los años veinte, de mucho mayor recorrido artístico que la de principios de siglo, se la conoce como *Neue Sachlichkeit* («Nueva Objetividad»).

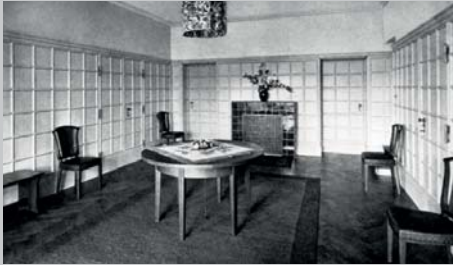


Fig. 279: Hermann Muthesius: ilustración de *Das Englische Haus*. Comedor en Motcombe, Dorset.⁵¹⁷

Fig. 280: Ludwig Mies: casa Riehl, Potsdam-Neubabelsberg (1906-1907). Interior de la sala.

⁵¹⁵ Tampoco es ajena a la publicación de Muthesius la sintaxis doméstica de Adolf Loos [FRAMPTON, 1996, p. 17].

⁵¹⁶ *Das Englische Haus* («La casa inglesa» 1904-1905), v. 1. Traducción de Kruff [1990, p. 633].

⁵¹⁷ MUTHESIUS, H. (2007): *The English House*. v. 2: *The Interior*. Londres: Frances Lincoln Ltd. p. 94.

⁵¹⁸ ÁLVAREZ ÁLVAREZ, D. (2007): *El jardín en la arquitectura del siglo XX: naturaleza artificial en la cultura moderna*. Barcelona: Reverté, 2007.

⁵¹⁹ MUTHESIUS, H. (1904): *Das englische Haus*. Wasmuth. Tomado de ÁLVAREZ (2007): *Op. cit.* pp. 36-37.

⁵²⁰ SALAS MERINO, V. (2005): *La historia de la música de cámara y sus combinaciones*. Sevilla: Visión Net, pp. 111-113.

⁵²¹ Robert Schumann: Quinteto en si bemol mayor, Op. 44 (1842).

⁵²² Johannes Brahms: Quinteto en fa menor, Op. 34 (1864).

⁵²³ Cesar Franck: Quinteto en fa menor (1879).

él solo, rechazando los ofrecimientos de colaboración de Paul. Con todo, la influencia del maestro asoma en detalles como el panelado de madera de la sala integrando las puertas que comunican con el resto de las estancias, o en el ritmo de los volúmenes, similar a algunas de las casas que Paul estaba diseñando por entonces. El refinamiento interior y el tratamiento del jardín remiten a la vivienda inglesa, divulgada entre el público germánico por Muthesius a través de *Das englische Hause* (1904) [COHEN, 2007, p. 15].⁵¹⁵

*Lo valioso y determinante de la casa inglesa es su absoluta objetividad. Se trata, sin más, de una casa en la que cualquiera querría vivir. No hay excesos con propósitos representativos; no hay excesos de fantasía ornamental ni gran aparato formal, no sobredimensiona lo natural ni tiene acicalado artístico, no tiene pretensiones, no hay "Arquitectura". Está allí, sin pompa ni adorno, con el natural decoro que debiera ser lo cotidiano pero que se ha tornado tan escaso en nuestra cultura actual.*⁵¹⁶

El jardín *Arts&Crafts* potenciaba su relación con la casa, a la cual servía y con la que establecía un diálogo compositivo hasta entonces inédito. Los diferentes espacios ajardinados se configuraban como una ampliación de la casa a modo de estancias al aire libre.⁵¹⁸ Como resume Muthesius:

Todas las partes son horizontales y llanas; todos los caminos son rectos, las pendientes están aterrazadas; los límites de las diferentes partes están claramente perfilados por setos recordados.

*Cada parte del jardín se relaciona con la parte de la casa correspondiente (...) El jardín se entiende como una continuación de las habitaciones de la casa, casi como una serie de estancias exteriores, cada una de las cuales contiene y desarrolla una función diferente. De este modo el jardín extiende la casa hacia la naturaleza. Al mismo tiempo, da a la casa un soporte en la naturaleza, sin el cual parecería algo extraño en ella. En términos estéticos, el jardín ordenado es a la casa lo que el zócalo a la estatua: el basamento donde se coloca.*⁵¹⁹

En la casa Riehl el terreno está dividido en dos partes desiguales, separadas por un muro de contención: una alta, al nivel de la calle de acceso, y otra trasera inferior, más grande. La casa se yergue descentrada al borde del muro, abierta en un amplio porche a las espléndidas vistas de la parcela y el lago Griebnitz. El jardín superior está nivelado y tiene un cuidado diseño geométrico y simétrico alrededor de cada una de las estancias de la planta baja. La configuración del nivel inferior, por el contrario, es más naturalista, con vegetación exuberante y caminos que serpentean entre la fuerte pendiente que acusa la parcela. Desde aquí, la disposición de la loggia encaramada sobre el largo muro de contención y el testero triangular evocan el crematorio construido en 1905 por Behrens en Hagen, cerca de Aquisgrán [Ib., 2007, p. 15].

La configuración musical del *Quinteto para piano y cuerdas*, como combinación de piano y cuarteto de cuerda (violín I, violín II, viola y cello) surgió en el siglo XVIII, aunque los primeros quintetos donde las cinco partes están equilibradas datan de mediados del XIX.⁵²⁰ Los más conocidos son los de Schumann,⁵²¹ Brahms,⁵²² Franck,⁵²³ Dvorak,⁵²⁴ Fauré⁵²⁵ y Bartok.⁵²⁶

El *Quinteto* de Webern consta de un único movimiento: *Mässig* («Moderado»), presumiblemente un primer movimiento con la idea inicial de una posterior extensión.⁵²⁷ Pese a ello, resulta ser una de sus obras más extensas, con unos 12 minutos de duración, circunstancia que en relación a las venideras creaciones aforísticas *no delata ninguna falta de capacidad para la organización de grandes complejos temporales, sino una relación distinta con la extensión temporal* [ADORNO, 2011, p. 704].

La pieza adopta la estructura típica de los primeros movimientos de sonata (forma sonata): comienza con una amplia melodía de cello que abre paso a la exposición, prosigue el desarrollo, acotado por delante y por detrás con un efecto específico de cuerda, el tremolo sul ponticello y, finalmente, se resuelve el material de partida armónica y temáticamente con la reexposición.⁵²⁸

El estilo general del *Quinteto*, en clara deuda con Wagner, Reger y el primer Schoenberg,⁵²⁹ es de una intensidad melódica post romántica muy acentuada, y recuerda obras como la *Sonata para violín y piano en La Mayor* de Cesar Franck o el *Trio Op. 8* de Johannes Brahms [ROSTAND, 1986, p. 73]. Y es que la conjugación de elementos brahmsianos y wagnerianos constituye la base sobre la que se cimienta la transformación del nuevo lenguaje sonoro [ADORNO, 2011, p. 704].

Desde el punto de vista armónico, la pieza es absolutamente tonal. Está escrita en Do Mayor, con una tonalidad muy afirmada, aunque se observan constantes modulaciones hacia tonalidades extrañas, sobre todo en el piano, que hacen presentir el inminente desmoronamiento del sistema tonal.

En cuanto al dispositivo instrumental, parece buscar más los efectos sinfónicos que los polifónicos, y en cierta medida se presenta bajo una fisonomía concertante (concierto para solista), tratando al piano en oposición a los arcos que forman bloque [ROSTAND, 1986, p. 73]. Un temprano interés por la tímbrica se manifiesta en la utilización de recursos como el tremolo, sul ponticello y los armónicos.



283



281 - 282

Fig. 281: Peter Behrens: Crematorio, Hagen (Renania, Alemania, 1905-08).

Fig. 282: Ludwig Mies: Casa Riehl vista desde el jardín inferior, Neubabelsberg (Brandeburgo, Alemania, 1906-1907).

Fig. 283: Portada del CD con una reciente grabación del *Quinteto para piano y cuerdas* de Anton Webern.

⁵²⁴ Antonín Dvorak: dos *Quintetos* en *La menor*: op. 5 (1872) y op. 81 (1887).

⁵²⁵ Gabriel Fauré: *Quinteto Op. 89* (1905).

⁵²⁶ Béla Bartok: *Quinteto en Do mayor Op. 14* (1897).

⁵²⁷ MOLDENHALER [1979, p. 9] se basa en el programa del estreno que dice: *I. Satz* («I movimiento»). Según la tradición clásica, lo más habitual para los quintetos era que adquiriesen la forma sonata en cuatro movimientos.

⁵²⁸ Por lógica, la adopción de la forma de sonata de este movimiento confirmaría la intención inicial de Webern de una obra con más partes.

⁵²⁹ NEWLIN, D. (1953): *Anton von Webern: Quintet for String Quartet and Piano*. Citado en: SMALLMAN, B. (1994): *The piano Quartet and Quintet: Style, Structure, and Scoring*. Nueva York: Oxford University Press, p. 107.



AI 1910

El verdadero músico escribe lo nuevo y lo insólito de un nuevo complejo sonoro únicamente por una razón: porque tiene que expresar lo nuevo y lo inaudito que le mueve interiormente.

SCHOENBERG, A. (1912): *Tratado de Armonía*. Madrid: Real Musical, 1979, p. 476

El compositor quiere llegar a expresar lo que en ese instante es la voluntad de su más interna intuición.

HARTMANN, TH. V. (1912): «Sobre la anarquía en la música», en *El jinete azul (Der blaue Reiter)*. Madrid: Paidós, 2010, pp. 21-28.

II.2. Expresionismo y Subjetividad

II.2.1. El ego artístico.

II.2.2. El expresionismo convicto de Anton Webern.

II.2.3. Destellos expresionistas en la obra de Mies.

II.2.4. Caso de estudio:

I Lied Op. 8 (1910)

Anton Webern

Proyecto de rascacielos de vidrio (1921-1922-1929)

Mies van der Rohe

Conclusión

II.2.1. El ego artístico.

El Expresionismo germánico como corriente artístico-cultural de principios del XX surgió como reacción al Impresionismo para buscar una visión emocional, interior, personal e intuitiva del artista, frente a la plasmación objetiva o puramente sensorial, exterior de la realidad. Pero también frente al Positivismo, por la desconfianza en las posibilidades ilimitadas de la ciencia y la técnica para explicar el mundo. El Expresionismo estuvo, por tanto, muy ligado a la expresión subjetiva de los sentimientos.

Ahora bien, esos sentimientos expresados reflejaban el momento de escepticismo y amargura, la visión pesimista de la vida que había invadido los círculos artísticos e intelectuales germánicos antes, durante y después de la Primera Guerra Mundial. El arte constituiría para los expresionistas el modo de escapar de una realidad intolerable, pero también una vía para revelar su deseo de cambiar la vida. Para ello se requería de una renovación de los lenguajes artísticos sin escatimar en imaginación, cimentada sobre la base de la libertad individual, el irracionalismo, el estado anímico personal, el apasionamiento, lo inconsciente... No importaba si ello implicaba distorsionar la realidad.

Fig. 284: Arnold Schoenberg: «La mirada roja» (1910).
Óleo sobre cartón. Munich, Städtische Galerie im Lenbachhaus.



285 - 286- 287

Fig. 285: Mary Wigman: bailarina alemana impulsora de la danza expresionista.

Fig. 286: Bruno Taut: proyecto presentado al concurso para sede del Chicago tribune (1922).

Fig. 287: Arnold Schoenberg y Alban Berg, que junto con Anton Webern fueron los principales protagonistas de la Segunda Escuela de Viena.

530 En referencia al estilo Art Nouveau, el arquitecto August Engel decía en 1898: Estamos en el umbral de un arte totalmente nuevo, un arte con formas que nada significan ni nada representan, nada recuerdan y que, sin embargo, pueden emocionar nuestras almas tan profundamente como sólo los sonidos de la música hubieran podido hacerlo. BOULLION, J.-P. (1990): *Diario del Art Nouveau, 1870-1914*. Barcelona: Destino 1990.

531 Extractado de: MALDONADO ALEMÁN, M. (2006): *El Expresionismo y las vanguardias en la literatura alemana*. Madrid: Síntesis.

A pesar de no poder ser considerado como una escuela estructurada, el Expresionismo tuvo una propagación transversal: primero apareció en la pintura, y poco después se difundió a un gran número de campos, como la literatura, la música, la arquitectura, el cine, el teatro, la danza...

Los **pintores** expresionistas trataron de ahondar en la transmisión de significados o contenidos actuando sobre la forma. Para potenciar el impacto emocional en el observador se sirvieron de colores vivos, formas retorcidas, composiciones agresivas, dando mayor relevancia al dibujo frente a la pincelada, y eligiendo temas dramáticos como la soledad, la miseria o el sufrimiento, o temas prohibidos como lo pervertido, lo dionisiaco o lo morboso. Los círculos pictóricos expresionistas giraron principalmente en torno a dos grupos -*Die Brücke*, en Dresde, y *Der blaue Reiter*, en Munich-, y una editorial y galería -*Der Sturm*, en Berlín-.

Para crear un nuevo lenguaje musical, los **compositores** expresionistas optaron por la liberación de la tonalidad, dejando las notas fluir con total autonomía sin atender las reglas armónicas establecidas; por la ausencia de temas articulados, y por la explotación de los recursos tímbricos. Obviamente, la capacidad emotiva de la música facilitaba el camino de la expresión en mayor medida que otras disciplinas artísticas.⁵³⁰

Por lo que respecta a la **literatura**, los expresionistas eligieron temas inquietantes, como la guerra, la locura, el delirio, la pérdida de identidad, la enfermedad, la sexualidad, la muerte, lo siniestro, lo macabro, que fueron contados con un lenguaje crudo y desgarrador, sin escatimar en críticas hacia la sociedad burguesa. En el género de la narrativa, trataron de liberar la estructura espacio-temporal del hilo argumental y la relación causa-efecto propios de la novela realista del XIX, adoptando nuevos recursos como la simultaneidad o la ruptura de la narración cronológica; los personajes comenzaron a evolucionar de forma autónoma y a plantearse su existencia. Por lo que respecta a la lírica, los poetas rechazaron las reglas lingüísticas y sintácticas, y buscaron emancipar la palabra, introduciendo neologismos, sustantivando verbos y adjetivos, etc..⁵³¹

Los **arquitectos** expresionistas se inclinaron por el uso de nuevos materiales como el acero y el vidrio o por la ampliación de las posibilidades formales a partir de materiales masivos como el ladrillo o el hormigón, incluso con formas biomórficas. Perseguían una cierta monumentalidad desde un carácter experimental y utópico, relegando los aspectos más funcionales. *La mayor aspiración del arquitecto son aquellos tipos de edificios en los que las instancias prácticas tienen un valor insignificante, por no decir nulo*, afirmaba Bruno Taut en «La Corona de la Ciudad».⁵³²

En cuanto a la **danza**, las principales innovaciones consistieron en la búsqueda de la libertad en el gesto corporal, con dinamismos más ariscos, corporalidad más contraída para expresar el sufrimiento interior del individuo, utilización de máscaras...

El **cine** fue la última disciplina en propagarse el Expresionismo. La distorsión de la realidad se mostraba en los extraños decorados, los maquillajes exagerados, la recreación de atmósferas fantásticas o terroríficas, o la fatalidad del destino.

Si en Viena el Expresionismo destacó en el campo de la música, en Berlín lo fue en el de la arquitectura. Los protagonistas de este trabajo, desde uno y otro núcleos, asimilaron con mayor (Webern) o menor (Mies) persistencia sus ideas expresionistas.

II.2.2. El expresionismo convicto de Webern.

Teniendo en cuenta que ya desde el Barroco *la música está ligada a la idea de la expresión de las emociones, no procede definir el elocuente concepto estilístico de Expresionismo simplemente como música expresiva* [ADORNO, 2011, p. 64]. Donde radica el carácter expresivo de esta corriente musical, según Adorno, es en la *inmediatez de la expresión, a partir de dos aspectos*. Por un lado, la *eliminación de todos los elementos convencionales de la tradición, toda rigidez, toda universalidad del lenguaje musical extensiva al caso irrepetible y a la especie de éste: análogamente al ideal poético del «grito»*. Por otro lado, el giro expresionista concerniente al contenido de la música, que *busca la verdad inaparente, indisimulada, no transfigurada de la emoción subjetiva*. Es por ello que el ámbito de los contenidos expresionistas se sitúa en el inconsciente. La representación del miedo se halla en el centro, continúa Adorno [Íd., 2011, p. 65]

Como ocurre en otras facetas de su vida musical, el expresionismo de Webern no se entiende sin la figura reverencial de Arnold Schoenberg. Fue él quien creó escuela, a cuyo abrigo se formaron Berg y Webern. *El verdadero músico escribe lo nuevo y lo insólito de un nuevo complejo sonoro únicamente por una razón: porque tiene que expresar lo nuevo y lo inaudito que le mueve interiormente* -decía Schoenberg [1912, p. 476]-. *Cada acorde que escribo corresponde a una necesidad de mi exigencia expresiva*.

Hemos comentado ya el fecundo contacto de Schoenberg con el grupo expresionista munichés *Der blaue Reiter*, especialmente con Vasili Kandinsky [ver apartado 1.5.2.]: La música de Schoenberg nos introduce en un nuevo terreno, en el que las vivencias musicales no son ya acústicas, sino puramente anímicas [KANDINSKY, 1979, p. 33].



288 - 289

Fig. 288: Robert Wiene: *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1920). Cartel de la película.

Fig. 289: Oskar Kokoschka: cartel para su propia obra dramática titulada «Asesinos, esperanza de las mujeres».

532 TAUT, B. (1919): *La corona della città, Die Stadtkrone*. Milán: Gabriele Mazzotta, 1978. [Traducción al español: «La corona de la ciudad». *DC Papers, revista de crítica y teoría de la arquitectura*, nº 7, 2002, pp. 136-141.

II.2.2.1. Schoenberg y el monodrama *Die Erwartung*.

Schoenberg plantea, por tanto, la validez no sólo de la experiencia interior desgarradora, sino también la **necesidad de expresarla**, de sacarla de dentro a fuera:

Es bello lo que brota de la necesidad anímica interior. Bello será lo que sea interiormente bello [KANDINSKY, 1979, p. 107],

y de transmitirla al oyente, de manera que se implicase en la comprensión del mensaje:

No se cansó de insistir una y otra vez en que su música trataba de ser “expresiva”. En esta observación está implícito el deseo de Schönberg de apelar directamente a las emociones de sus oyentes (hacerles sentir), no a su capacidad de seguir las intrincadas evoluciones del contrapunto.⁵³³

A la hora de comprobar de qué manera se traducen las emociones interiores de Schoenberg a la creación musical, reviviremos la crisis personal y afectiva que padeció durante los años diez, precisamente, en un momento decisivo en el desarrollo de un nuevo lenguaje musical (1906 a 1909).

Desde su juventud, el pintor Richard Gerstl (1883-1908) sentía interés hacia la música contemporánea, lo que le permitió adentrarse en círculos musicales. Conoció a Schoenberg en 1906. Por entonces, éste anhelaba aprender otras formas de expresión e invitó a Gerstl a su casa para impartir clases de pintura a él y su esposa. Poco después el pintor se mudó al mismo edificio, y Richard y Mathilde comenzaron a vivir una atracción apasionada que culminó con la huida de la pareja. Sin embargo, Mathilde regresó al hogar arrepentida a los pocos días.⁵³⁴ El consiguiente aislamiento de Gerstl respecto al círculo de Schoenberg y Mathilde suscitaría en él una situación desesperada que acabaría en suicidio a comienzos de noviembre de 1908.⁵³⁵ El mismo Schoenberg tuvo tentaciones suicidas y sólo su concentración artística le permitió sobrevivir.⁵³⁶

La repercusión musical en el *Segundo Cuarteto en Fa# menor* Op. 10 -dedicado precisamente a Mathilde- como consecuencia de la conmoción sufrida al tener noticia de la infidelidad, ha sido desmentida recientemente por el doctor Coffe.⁵³⁷ El citado estudio rebate las hipótesis de autores como el propio biógrafo de Schoenberg, el musicólogo Hans Heinz Stuckenschmidt [1991, pp. 84-88], al demostrar que los dos últimos movimientos del Cuarteto fueron concluidos al menos tres semanas antes de darse a conocer el engaño. Carecen de fundamento, pues, todas aquellas especulaciones sobre la influencia de las emociones negativas en la obra, incluso de aquellas que postulaban que la experiencia podría haber sido el detonante del abandono de la tonalidad.



290

Fig. 290: R. Gerstl: «La familia Schoenberg» (ca. 1908).

533 BOYDEN, D. D. (1982): *Introducción a la música*. Madrid: La Fontana Mayor, p. 562.

534 Anton Webern medió para que Mathilde dejase de verse con Gerstl, apelando a los sentimientos hacia los dos hijos del matrimonio, de seis y apenas dos años.

535 Ver: <<http://www.richardgerstl.com>>. [Consulta: 8 junio de 2015].

536 CAMIÓN PASQUAL, J. (2005): «Schoenberg unplugged: la mujer en la espesura». *Trama y fondo: revista de cultura*, nº 18, 2005, p. 133.

Fue más tarde, después de la muerte de Gerstl, cuando Schoenberg representó la desesperación del artista en varios de sus trabajos más creativos, no sólo por el tema elegido, sino en la manera como se precipitó bajo la mano del compositor la ruptura con la tonalidad.⁵³⁸ Posiblemente las dos obras que mejor reflejen esta situación de tensión sean el aterrador psicodrama *Die Erwartung* Op. 17 («La espera», 1909) y el drama musical *Die glückliche Hand* Op. 18 («La mano feliz», 1910-1913).⁵³⁹

El argumento de **Die Erwartung**, escrito por Marie Pappenheim para el monólogo de la protagonista, revela efectivamente muchas coincidencias con el drama familiar del compositor. En la obra se escenifica toda una fenomenología del miedo, ante la profunda experiencia de fracaso de un hombre en alcanzar a la mujer en su goce: Es de noche. Una mujer espera en el bosque a su amado, con el que se ha citado. Lo espera, pero él no llega. Toda la atmósfera está cargada de ominosos presagios. La mujer comienza a recorrer el bosque en busca de su amado. Su soliloquio nos va guiando, adentrándonos cada vez más en la espesura, hasta que, finalmente, encuentra al hombre tendido en el suelo, muerto.⁵⁴⁰ Se trata de la *representación en movimiento lento de todo lo que ocurre durante un solo segundo de máxima excitación espiritual* [SCHOENBERG, 1985, p. 105].

Esta obra se convirtió en el prototipo del drama musical expresionista, y puede ser considerada la primera ópera psicoanalítica. Mientras que Freud afirmaba que era incapaz de obtener ningún placer al escuchar música, es indiscutible, sin embargo, que ejerció una profunda influencia sobre las artes y la música vienesas a través de sus textos y de sus pacientes.⁵⁴¹

II.2.2.2. El caso de Webern.

En una publicación de homenaje a Schoenberg con contribuciones de sus principales alumnos, Webern escribía sobre su maestro:

Schoenberg pide sobre todo que sus alumnos no se contenten con cumplir las fórmulas hechas con notas, sino que su trabajo surja de la necesidad de su propia expresión [ROSTAND, 1986, p. 30].

Para Adorno, Webern lleva hasta su último extremo el subjetivismo de Schoenberg: *es el único que expone el Expresionismo musical en su sentido más estricto, y lo lleva a tal punto que por su propio peso revierte hasta llegar a una nueva objetividad* [ADORNO, 2011, pp. 465-475]. La obra completa de Webern pertenece al Expresionismo [I.D., p. 66]. Leeuw [2005, p. 148] ha calificado su música como un «monólogo interior».

537 Tesis doctoral de Richard Coffer, del Instituto de Estudios Germánicos y Romances de la Universidad de Londres.

538 HENKE, M. (2001): *Arnold Schönberg*. München: DTV, p. 59. Citado en: CAMÓN PASQUAL [Op. cit., p. 134].

539 Y no sólo Schoenberg, sino también algunos de sus contemporáneos encontraron vías para incorporar musicalmente a Mathilde y su comportamiento enigmático, como es el caso del *Concierto de Cámara* de Alban Berg (1925) o la *Eine florentinische Tragödie* («Una tragedia florentina», 1926) de Zemlinsky.

540 CAMÓN PASQUAL (2005): *Op. cit.*, p. 133.

541 Uno de los pacientes de Freud fue Gustav Mahler, tratado en una única sesión a raíz de la infidelidad de su esposa Alma con el arquitecto Walter Gropius.

Se trata, por tanto, de un expresionismo de carácter místico, distanciado de la vertiente político-social a la que se decanta la rama arquitectónica equivalente.

Los recursos.

Para expresar de la mejor manera la emotividad de la incertidumbre, la desesperación, el temor... los medios de los que parten los tres maestros vieneses en sus composiciones se fundamentan en una serie de prohibiciones que se oponen a la práctica habitual de la música: la consonancia armónica y melódica, el sonido homogéneo, el ritmo uniforme, el material temático, la simetría formal, las repeticiones, las formas *a priori*. El carácter restrictivo de estas reglas omisas, que surgen en torno a 1909, contiene en sí de forma latente la futura gramática del serialismo dodecafónico (1924).

El resultado es un modo de composición hecho de extremos [ADORNO, 2011, p. 64]: yuxtaposición de dinámicas contrastantes, tempo inestable, libre atonalidad, disonancias chocantes, fluctuación tímbrica, fragmentación melódica, formas desestructuradas, ritmos complicados, rechazo a las formas agradables..

Entre estos recursos, la emancipación de la disonancia supone, por sí misma, una nueva concepción estética que tiene en la categoría de lo feo su máximo exponente. Para Adorno [2003, p. 80], las disonancias nacieron precisamente *como expresión de la tensión, la contradicción y el dolor*. De ahí que el Expresionismo, como movimiento que busca precisamente acentuar aquellos elementos que rompen con lo convencionalmente bello, asuma la disonancia como punto focal [GARCÍA LABORDA, 1995, p. 232]. Hartmann [2012, pp. 93-94] nos da la clave para entender esta nueva conceptualización estética:

Puede suceder fácilmente que el compositor necesite con urgencia una combinación de sonidos, que se denomina en la teoría actual como cacofonía. Es evidente que esta postura de la teoría no debe considerarse en este caso como un obstáculo. El artista más bien está obligado a utilizar esta combinación porque su utilización fue ordenada por su voz interna: la correspondencia de los medios de expresión con la necesidad interior es la esencia de la belleza de una obra.

En definitiva, el expresionismo musical parece mantener el equilibrio en el borde mismo del abismo, llamar a la puerta de lo arbitrario, dejarse llevar por una desbocada anarquía... En medio de esa aparente evasión de la realidad es la emoción interior quien comanda las riendas de la creación musical.

II.2.3. Destellos expresionistas en la obra de Mies.

Como señala COLQUHOUN [2002, p. 89], la arquitectura expresionista resulta difícil de definir, hasta el punto de que en ocasiones se ha estudiado más en función de lo que no es –racionalismo, funcionalismo, etc.– que de lo que realmente representa.⁵⁴² Con todo, en el breve período en que transcurrió su fase más decisiva, de 1914 a 1921, la atención se centró en el grupo que se formó alrededor del arquitecto Bruno Taut, con Walter Gropius y Adolf Behne como miembros más importantes.

II.2.3.1. El concepto ilustrado de «carácter».

Lo que entendemos como «expresión» aplicada a la arquitectura Expresionista hunde sus raíces en el concepto ilustrado de «carácter», teorizado por los arquitectos Germain Boffrand, Jacques Blondel, Quatremère de Quincy o Étienne-Louis Boullée, entre otros, a lo largo del siglo XVIII. Blondel consideraba que todos los edificios debían mostrar su propio «carácter» anunciando la función que tenían que desempeñar, misión para la cual debía volcarse todo el potencial formal del edificio, incluida su ornamentación.⁵⁴³ Para Boullée el carácter de una construcción estaba relacionado con la capacidad de generar cierta impresión en el observador: *llamo carácter al efecto que resulta de este objeto y provoca en nosotros un cierto tipo de impresión.*⁵⁴⁴ Por su parte, Quatremère sintetizó los distintos matices concurrentes, haciendo hincapié en la *propiedad que tiene la obra de manifestarse cualquiera sea su particular naturaleza y destino.*⁵⁴⁵

Aunque perdió en intensidad, el concepto de «carácter» siguió evolucionando a lo largo del siglo XIX, influido por el pragmatismo de l'École Polytechnique de Durand y por el eclecticismo consumista de la naciente sociedad burguesa. El final del recorrido podría situarse en Julien Guadet⁵⁴⁶ [MONTANER, 2010, pp. 77-78] quien, a caballo entre la tradición académica y el funcionalismo moderno, entendía carácter como *identidad entre la expresión arquitectónica y la expresión moral del programa.* Es en esos momentos cuando surge el expresionismo pictórico alemán que pronto se extendería a la Arquitectura y a la Música.

II.2.3.2. Taut, Scheerbarth y el juego de reflejos.

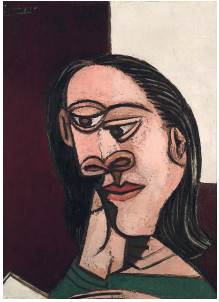
En el artículo titulado *Eine Notwendigkeit* («Una necesidad», 1913),⁵⁴⁷ Bruno Taut reclamaba para la arquitectura una vuelta al arte apelando a la emoción y al sentimiento. Para ello defendía la expresividad, la intensidad de la pasión estética, la totalidad orgánica, la composición libre y el ideal de la catedral gótica como ejemplo de unidad entre las artes, frente al purismo formal, el racionalismo sachlich, el funcionalismo mecanicista, el austero reduccionismo y el diseño especializado impuesto por la lógica industrial propia del *Werkbund*.⁵⁴⁸

542 Colquhoun cita la obra de Boyd Whyte *Bruno Taut and the Architecture of Activism*, editada por la Cambridge University Press.

543 BLONDEL, J.-F. (1771-1777): *Cours d'Architecture*, v. II, pp. 229-230.

544 BOULLÉE, É.-L. (1968): *Architecture. Essai sur l'Art*, p. 73.

545 QUATREMÈRE DE QUINCY, A.-C. (1832): *Diccionario de Arquitectura: voces teóricas*. Buenos Aires: Nobuko, 2007, p. 110.



291 - 292



293 - 294

Fig. 291; Pablo Picasso: *Cabeza de mujer* (1939). Galería Nacional de Atenas.

Fig. 292: Anónimo: «Reflejo Escaparate». <<http://centrifugaciones-mentales.blogspot.com/>>. [Consulta: 11 enero de 2012].

546 GUADET, J. (1901-1904): *Elements et théorie de l'Architecture*. París : Librairie de la Construction Moderne.

547 TAUT, B. (1913): «Eine Notwendigkeit». *Der Sturm*, v. IV, nº 196-197.

548 HERNÁNDEZ PEZZI, E. (2011): «La exaltación del lugar en la colonia Britz». *Cuadernos de Proyectos Arquitectónicos*, nº 2, p. 7.

549 SCHEERBART, P. (1914): *Glasarchitektur*. [Versión en español: *Arquitectura de cristal*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1998].

550 TAUT, B. (1997): «La catedral de roca», en *Escritos expresionistas*. Madrid: El Croquis, p. 117.

Taut conoció al escritor visionario Paul Scheerbart en 1912, dos años antes de la publicación de su *Glasarchitektur* («Arquitectura de Cristal»),⁵⁴⁹ dedicada al arquitecto alemán. Sobre esta base teórica, Taut diseñaba el Pabellón de Cristal para la Exposición del *Deutscher Werkbund* en Colonia, en 1914, y posteriormente, le devolvía la dedicatoria al escritor, ya fallecido, con su obra teórica más conocida: *Alpine Architektur* («Arquitectura Alpina»).

Sheerbart se interesó por la luz y sus múltiples **efectos** sobre el cristal: reflejos, brillos, transparencias, tornasolados... Efectivamente, el vidrio tiene la propiedad de dejar pasar la luz, pero también de reflejarla; en función de la intensidad de la luz a uno y otro lado del cristal, el observador puede visualizar la imagen traspasada superpuesta a la imagen reflejada. Esta relatividad espacial tiene en la práctica consecuencias análogas a la perspectiva múltiple que adoptaron los pintores cubistas, al solapar en el cuadro imágenes tomadas desde puntos de vista diferentes.

Pero también interesaba la **luz artificial**, por su capacidad de convertir un edificio en un hito luminoso:

*En el interior de la montaña resplandecen las joyas de la arquitectura de cristal, artificialmente iluminada. La catedral y sus naves laterales están bañadas por la fresca luz del día. De noche, sin embargo, es la catedral la que irradia su luz hacia las montañas y el firmamento.*⁵⁵⁰

Un tercer aspecto deseado por los expresionistas era el de la **policromía** en el cristal para conseguir un efecto caleidoscópico en la arquitectura:

*Cimas cubiertas de hielo y nieve perpetua, coronadas y adornadas con superficies y bloques de cristal coloreados.*⁵⁵¹

A partir de estas ideas, los arquitectos expresionistas adoptaron con frecuencia imágenes metafóricas de **elementos cristalinos**, tales como bloques de hielo, minerales cristalizados..., dando lugar a formas angulosas, afiladas o talladas, casi cortantes. Son proyectos en los que la arquitectura está concebida como pieza artística y, por tanto, donde las funciones estéticas y simbólicas predominan sobre las utilitarias. Son trabajos utópicos de carácter monumental, en los que subyace una componente espiritual que presenta como fin último liberar a las masas.

II.2.3.3. El acercamiento de Mies al expresionismo.

Fue a finales de la segunda década y principios de la tercera del siglo XX cuando Mies mantuvo un efímero encuentro con el expresionismo arquitectónico. La relación con los expresionistas se evidenció en 1922 con la publicación de un breve artículo en la revista *Frühlicht*,⁵⁵² el mismo año en que decidió incorporarse al grupo de artistas y arquitectos del *Novembergruppe*. Ciertamente, el temperamento individualista de Mies no parecía desencajar –al menos a priori– con la visión subjetiva el mundo que preconizaban los expresionistas. Todo lo contrario podría afirmarse al hablar de emociones, puesto que Mies era muy poco dado a manifestar cualquier tipo de inquietud interna. *No confío en ellas [las expresiones emocionales], y no creo que duren mucho tiempo.* [MIES, 1981]

Probablemente, el rasgo determinante de sus trabajos, proyectados o construidos, que más lo aproxima al expresionismo arquitectónico sea la utilización del vidrio más allá de su mera propiedad pragmática de dejar pasar la luz.⁵⁵³

Sin embargo son pocos los proyectos de Mies que cabría calificar propiamente de expresionistas y, en la mayoría de ellos, al expresionismo aparente se superponen otras influencias de vanguardia, como el dadaísmo, el neoplasticismo o el constructivismo. Su acercamiento al Expresionismo arquitectónico fue transitorio y quedó muy pronto eclipsado, cuando el impulso de la *Neue Sachlichkeit* propició la «conversión» a la causa de las principales figuras del momento, comenzando por el mismo Taut.

Comentaremos dos de estos proyectos, que datan de 1925 y 1926. El primero muestra la asimilación por parte de Mies de la idea de *Stadtkrone* procedente de Taut. El segundo se ha elegido por su componente psicológica, algo absolutamente insólito en la trayectoria del arquitecto. Analizaremos posteriormente los proyectos utópicos de rascacielos de vidrio de los primeros años veinte, dentro del apartado «Caso de estudio».

Mies no retomaría esta línea estética en su obra posterior.⁵⁵⁴ No obstante, pese al eclipse del Expresionismo como corriente artística, los efectos derivados de la opción cristalina no dejaron de interesar a Mies a lo largo de toda su trayectoria, desde las villas y los grandes espacios diáfanos hasta los elevados rascacielos, en los que reelabora continuamente una ligera piel a base de muros cortina. Quizá los proyectos más interesantes heredados de esta experiencia sean las propuestas para los Almacenes Adam y para la sede de un banco en Stuttgart, ambos de 1928.



295

Fig. 293: Bruno Taut (1919): lámina nº 10 de «Arquitectura Alpina».

Fig. 294: Lyonel Feininger (1919): «La catedral del futuro». Grabado en madera reproducido en el Programa de la Bauhaus suscrito por Walter Gropius.

Fig. 295: Bruno Taut (1914): Pabellón del cristal, Exposición del *Deutscher Werkbund* en Colonia.

551 TAUT, B. (1997): *Op. cit.*, p. 115.

552 La revista *Frühlicht* («luz del alba»), dirigida por Bruno Taut, se publicó entre 1920 y 1922. El artículo de Mies, que no llevaba ningún título, se refería a los dos proyectos de rascacielos de vidrio de 1922.

553 Ver: HAAG BIETTER, R. (2001): «Mies y la transparencia oscura». *A&V Monografías*, nº 92, pp. 58-73. MARCHÁN FIZ, S. (2008): *La metáfora del cristal en las artes y en la arquitectura*. Madrid: Siruela. HUERTAS NADAL, D. (2004): *El límite soñado: arquitecturas de vidrio no construidas*. Tesis. Madrid: Universidad Politécnica. Madrid: Grin.

554 Ni siquiera en el diseño de la villa para el pintor expresionista Emil Nolde (1929), a quien había conocido años atrás en el círculo de los Riehl. Situada en el distinguido barrio berlinés de Dahlem, razones económicas vieron frustrado el esfuerzo de Mies y finalmente no se construyó.

La ordenación inicial de la *Weissenhofsiedlung*, Stuttgart (1925).

La propuesta inicial de ordenación para la *Weissenhofsiedlung* (1925) dista en aspectos sustanciales de la solución finalmente construida en 1927. Tal como explica Schulze [1986, pp. 136-137], esta primera versión nada tenía nada que ver con factores de economía y funcionalismo.

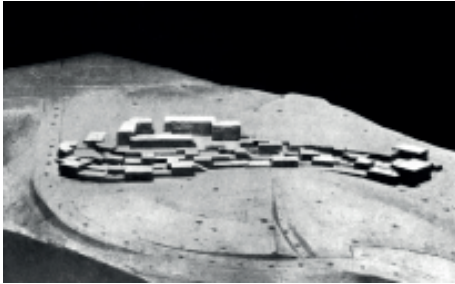
Según se desprende al observar la planta y la maqueta de volúmenes, conservadas en el *MvdR Archive*, Mies huyó deliberadamente de la disposición de las viviendas en hileras paralelas a las calles, como era lo habitual en la Alemania de los años veinte, y concibió las casas como un conjunto alargado de perfil bajo, formado por volúmenes cúbicos interconectados. Las piezas se disponían de un modo irregular siguiendo los trazos curvos del contorno de la colina y quedaban rematadas en sus extremos por piezas singulares. Las construcciones estaban alzadas sobre terrazas que se entrelazaban por las esquinas. Los diferentes niveles aterrizados, libres de tráfico, estaban conectados por paseos peatonales interiores que desembocaban en una plaza situada en la parte más elevada del conjunto. La plaza estaba rodeada y dominada por edificaciones más grandes, cuyo diseño se reservaba el propio Mies para albergar apartamentos.

Sorprendentemente la disposición del conjunto, más que con la *Neue Sachlichkeit* -con la que comúnmente se suele asociar la solución definitiva-, conectaba con el expresionismo de «la Corona de la Ciudad» (*Die Stadtkrone*, 1919) de Bruno Taut:

La catedral en las cimas de las ciudades antiguas, la pagoda que domina las cabañas asiáticas, el enorme recinto del templo en las ciudades chinas y la acrópolis encima de las sencillas casas de las ciudades antiguas demuestran que la cima, el apogeo, la cristalina concepción religiosa, son las metas y el punto de partida de todas las construcciones, desde la cabaña más sencilla, y que las soluciones de las necesidades prácticas son ennoblecidas por su esplendor.

Por otra parte, las masas macladas y asimétricas de las terrazas evocaban con su plástica composición, sin precedentes en la historia del urbanismo, el monumento a los líderes comunistas Liebknecht y Luxemburg (1926) [SCHULZE, 1986, p. 137]. Se trataba de un planteamiento en que la orientación del arquitecto «artista» predominaba sobre el arquitecto «técnico».

A pesar de la insistencia en que todos los participantes fuesen libres para diseñar sus viviendas con la única condición de que utilizaran cubiertas planas y superficies exteriores blancas -decisiones que a la postre garantizarían la unidad del conjunto-, lo que pretendía Mies con esta rígida ordenación era controlar una actuación que había de desarrollarse atomizada y desde múltiples sensibilidades:



296 - 297 - 298

He procurado hacer un esquema interrelacionado porque lo considero artísticamente deseable, pero también porque así no dependeremos tanto de los colaboradores individuales.⁵⁵⁵

El distanciamiento de la *Sachlichkeit* provocó críticas al proyecto. Varios profesores de la escuela de arquitectura local reprobaron duramente la propuesta, calificándola de «formalista» y «romántica», por parte de Schmitthenner, o de *unsachlich* y «diletantista», por boca de Bonatz.⁵⁵⁶ Finalmente, la ciudad de Stuttgart insistió en que las construcciones pudieran ser vendidas a propietarios particulares una vez concluida la exposición, para lo que se requería que las parcelas estuviesen claramente separadas y que contasen con acceso rodado.

El monumento a Liebkecht-Luxenburg (1926).

Mies construyó el monumento a los líderes comunistas Karl Liebkecht y Rosa Luxemburg (1926) en el cementerio de *Friedrichsfelde* de Berlín como una escultura arquitectónica -un ejercicio plástico y a la vez tectónico- en torno a un muro de ladrillo. Aunque las formas responden antes a la estética constructivista o neoplasticista que a la propiamente expresionista, nos encontramos con uno de los trabajos del arquitecto con mayor contenido emotivo y psicológico [SCHULZE, 1986, p. 130].⁵⁵⁷

El muro en sí tenía un simbolismo claro: representaba el paredón donde fueron fusilados los dos líderes homenajeados: *como casi todas esas personas fueron fusiladas frente a un muro, yo utilizaría un muro de ladrillos*, había explicado Van der Rohe.^{558,559}

La escultura consistía en un gran pedazo de muro rectilíneo de 6 metros de altura, 12 de longitud y 4 de anchura, compuesto formalmente por una serie de masas prismáticas horizontales escalonadas, macladas asimétricamente a la manera de las esculturas del holandés Georges Vantongerloo.

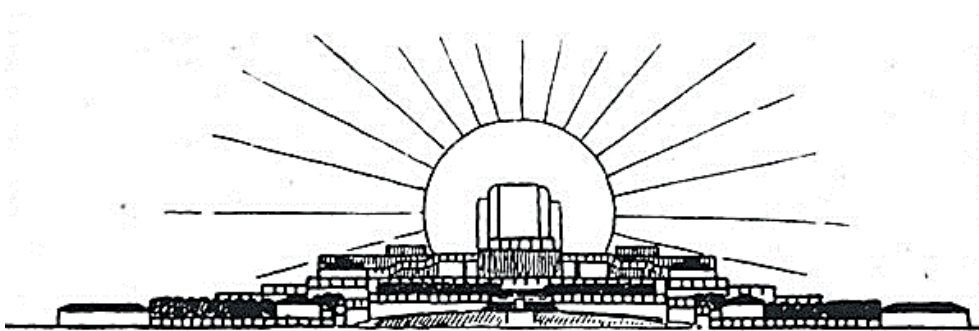


Fig. 299: Bruno Taut: dibujo del alzado Este de «La Corona de la Ciudad».

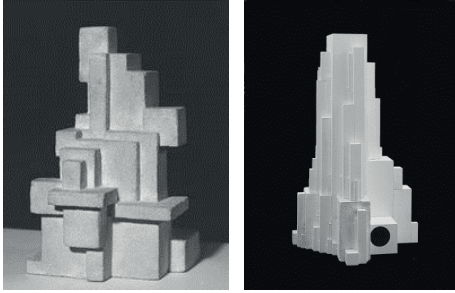
⁵⁵⁵ Mies van der Rohe, carta a Gustav Stotz, por entonces director del *Werkbund*, fechada el 11 de septiembre de 1925. *MvdR Archive, MoMA*, Nueva York. Citado en: SCHULZE [1986, p. 343].

⁵⁵⁶ Artículos de Paul Schmitthenner publicado en el *Süddeutsche Zeitung* de Munich, y de Paul Bonatz en el *Schwäbische Chronik* de Stuttgart, respectivamente. Citado en: SCHULZE [1986, pp. 138 y 343].

⁵⁵⁷ En general, la obra de Mies se caracteriza por la vacuidad de significados.

⁵⁵⁸ Mies, carta a Donald Drew Egbert, de 6 de febrero de 1951. Citada en: EGBERT, D. D. (1972): *Social Radicalism and the Arts; a Cultural History from the French Revolution to 1962*. Londres, p. 662. [Versión en español: *El Arte y la Izquierda en Europa. De la Revolución Francesa a Mayo del 68*. Barcelona: Gustavo Gili, 1979, p. 605].

⁵⁵⁹ Como ha aclarado Schulze [1986, p. 342, n. 62], Liebkecht y Luxemburg no fueron fusilados frente a un muro, sino asesinados de camino a la prisión tras su arresto en la revuelta espartaquista.



300 - 301 - 302

El muro estaba confeccionado con una fábrica muy texturada de ladrillos refractarios bastos y pasados de cocción, recuperados de obras derruidas, con el propósito de expresar con la tosquedad y las duras formas el recuerdo trágico de los paredones de ejecución. Los ladrillos estaban colocados a soga salvo la hilada inferior de cada volumen, dispuesta a sardinell, siempre con un aparejo muy cuidado. El núcleo interior estaba macizado con hormigón. En la parte derecha del muro sobresalía una de las masas a modo de tribuna, con una gran estrella de acero con el emblema comunista y un mástil. El monumento tuvo una existencia efímera, pues fue demolido por los nazis en 1933.

Fig. 300: Georges Vantongerloo: interrelación de volúmenes (1919). Tate Modern, Londres.

Fig. 301: Kazimir Malevich: *Arquitekton Gota* (1923).

Fig. 302: Mies van der Rohe: monumento a Liebknecht-Luxemburg, Berlín (1926).

II.2.4. Caso de estudio:

I *Lied* Op. 8 vs. proyecto de Rascacielos de vidrio.

A continuación estudiamos en detalle dos obras calificables como «expresionistas», a saber, una anterior a la Primera Guerra Mundial, el Op. 8 de Webern, compuesta en 1910 –el mismo año que Stravinsky creaba «El pájaro de fuego» y Mahler su Octava Sinfonía–, y otra posterior, los dos proyectos no construidos de rascacielos de vidrio, suscritos por Mies entre 1921-1922. La primera nos remite a los comienzos del expresionismo musical, introducido por Schoenberg pocos años antes, mientras que la segunda supone una de las últimas tentativas arquitectónicas formalistas antes de la conversión generalizada de los arquitectos alemanes a la «Nueva Objetividad».

II.2.4.1. El primer Lied para voz y 8 instrumentos, Op. 8, sobre poema de Rainer M^a Rilke (1910).

El Poema de Rilke.

Nacido en Praga, el poeta en alemán Rainer Maria Rilke (1875-1926) era un año más joven que Arnold Schoenberg. En 1902 se instaló en París para conocer y acabar trabajando como secretario del escultor Auguste Rodin. Fue allí donde escribió la novela *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* («Los cuadernos de Malte Laurids Brigge», 1910), de donde Webern tomó los dos poemas para su Opus 8.

La novela reúne las claves que caracterizan la obra de Rilke: la soledad, el sentido de la naturaleza, el amor, el miedo, la locura y la muerte.⁵⁶⁰ Uno de los rasgos expresionistas de la novela reside en la nueva forma de afrontar el problema de las relaciones entre el Yo y la realidad exterior, algo parecido a una novela del Yo, un tipo de texto fronterizo entre la narración, el diario y la autobiografía.⁵⁶¹

El autor narra las experiencias del joven Malte en París y otros lugares europeos, muchas de las cuales tienen que ver con sus florecientes impulsos sexuales y con el complejo deseo por su idealizada amante Abelone.⁵⁶²

La escena concreta del poema está ambientada en un salón de Venecia: Malte descubre a una bella y joven mujer que entona una melodía con su extraordinaria voz:

⁵⁶⁰ De la reseña de la edición de Alianza (1997).

⁵⁶¹ ARROYO REDONDO, S. (2008): «¿Quién es Malte Laurids Brigge?». *Revista Signa (UNED)* 17, pp. 153-170.

⁵⁶² PEDNEAULT-DESALURIERS, J. (2015): «Webern's Angels: Pilkean Intransitivity and Transcendence in Two lieder, Op. 8», *The Journal of Musicology*, v. 32, n^o 1 (invierno), pp. 78-114.

[1] *Du, der ichs nicht sage,
dass ich bei Nacht weinend liege,
deren Wesen mich müde macht tú,
wie eine Wiege.*

Tú, a quien no digo que por la noche
lloro tendido,
tú, cuyo ser me pone cansado
como una cuna.

[5] *Du, die mir nicht sagt,
wenn sie wacht meinetwillen:
wie, wenn wir diese Pracht
ohne zu stillen
in uns ertrügen?*

Tú, que no me dices cuándo ella vela
por causa mía:
¿Cómo podemos soportar en nosotros
sin sosegar
esa magnificencia?
(Una breve pausa y vacilando)

[10] *Sieh dir die Liebenden an,
wenn erst das Bekennen begann,
wie bald sie lügen.*

Observa a los amantes:
cuando comienzan las confesiones,
que pronto mienten.⁵⁶³

La sintonía de Webern con Rilke.

Anteriormente a Webern, habían tomado poemas de Rilke dos figuras allegadas al círculo del compositor: Alma Mahler (*Bei dir ist es traut*, 1900-1901) y Alban Berg (*Liebe*, 1904), aunque quizá sean los poemas que forman *Das Marienleben* («La vida de María», 1913) los que dieron lugar a la obra musical más conseguida, con el ciclo de canciones homónimo de Paul Hindemith (Op. 27, 1923).

Fue en 1910, recién publicada la obra de Rilke, cuando descubrió esta fabulosa novela que literalmente le volvió loco [PEDNEAULT-DESLAURIERS, 2015, p. 78]. Estaba trabajando por entonces en la transcripción para voz y piano de las *Seis canciones orquestales* Op. 8 que Schoenberg había compuesto entre 1904 y 1905. De repente, ante la impresión suscitada por la lectura, sintió la necesidad de escribir una canción sobre el texto de Rilke: *El poema me incitó por corresponderse tan estrechamente con mis pensamientos. Lo compuse y lo orquesté rápidamente.*⁵⁶⁴ Se observan, de entrada, dos curiosas coincidencias entre la obra de Schoenberg y la de Webern: una, el número de Opus, en ambos casos el «8»; dos, la forma elegida, «canciones para orquesta».

A diferencia de otros textos tomados en préstamo por Webern procedentes de poemarios, aquí la canción nace de la propia trama argumental de la novela, que previamente recrea una atmósfera muy definida de la que surge la inesperada voz. El autor define el carácter de esa voz, especifica la manera de cantar, e incluso señala un momento de pausa previo al inicio de la canción: una voz

⁵⁶³ De la traducción al español: *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*. Buenos Aires: Losada, 1958, pp. 180-181.

⁵⁶⁴ Carta de Webern a Schoenberg fechada en agosto de 1910. [PEDNEAULT-DESLAURIERS, 2015, p. 78].

fuerte, llena, y sin embargo no era pesada: de una pieza, sin rotura, sin costura. Era una canción alemana, desconocida. La cantaba con una simplicidad singular, como una cosa necesaria. La melodía suena en la trama de esta novela fragmentada precedida de un silencio expectante para concluir con otro silencio. Entre el murmullo surge de nuevo la voz que interpreta la segunda de las ficticias canciones que encandilaron a Webern, y que se corresponde coherentemente con el otro *Lied*. Estas precisas indicaciones del texto son fundamentales en la concepción musical de Webern, hasta el punto de que el compositor ya sólo tenía que hacer «salir» la música de la novela.

La urgencia con que el compositor se vio «atrapado» en la necesidad de trabajar estos textos de Rilke tuvo mucho que ver con la identificación del contenido a la propia situación personal de Webern. El amor que el poeta alemán canta en los versos es un amor solitario, no correspondido, *intransitivo*, pero que justamente encuentra su fuerza y su sentido en esta falta de correspondencia: puro anhelo creciente pero sin respuesta, puro deseo hacia una amada que nunca ha estado en sus brazos.⁵⁶⁵ La realidad de Webern es la de un hombre profundamente enamorado de una mujer a quien no podría reclamar como suya ante el mundo.⁵⁶⁶ Durante aquel verano, la prolongada relación de Webern con su prima Wilhelmine había alcanzado una fase crítica, y la forzada clandestinidad del idilio había provocado angustia y frustración en la pareja. Por otra parte, la noción de trascendencia de Rilke sintonizaba con el panteísmo naturalista, con la moralidad religiosa y su sentido del deber artístico del compositor. En palabras de Moldenhauer [1991, p. 133], fue en los poemas de Rilke como Webern encontró la vía para sublimar sus torturadas emociones.

Webern se aleja tanto de la voluptuosidad y la exultación que suele asociarse con este género musical (*Lieder*), como de la melancolía agridulce que sugiere el texto. La voz recita la letra con claridad y concisión, con intimidad pero sin sentimentalismos [MOLDENHAUER, 1991, p. 134].

Los recursos musicales.

La instrumentación que secunda la voz comprende un atípico grupo de cámara formado por trío de vientos (clarinete en Si^b, trompa en Fa, trompeta en Si^b), celesta, arpa y trío de cuerdas (violín, viola y cello). Para Webern, es posible prescindir del contrabajo pero no así de la celesta, ni del arpa, instrumentos esenciales para conseguir evocar con el timbre la etérea atmósfera que emana del texto.

Este conjunto instrumental se despliega con el peculiar estilo puntillista weberniano: los diferentes instrumentos solistas trazan pinceladas de sonidos puros alrededor de la voz, con sutiles conexiones motivicas casi intangibles que se desmaterializan tan pronto como se forman, evitando siempre urdir un fondo de acompañamiento como tal.

⁵⁶⁵ SABADELL-NETO, J. (2007): *Cien años de poesía*. Berna: Peter Lang, pp. 43-44.

⁵⁶⁶ Anton y Wilhelmine eran novios desde 1904 y, desde entonces, esperaban la ocasión para casarse.

El proceder de la voz es silábico: a cada sílaba corresponde inflexiblemente una nota. De acuerdo con la descripción del texto, la cantante realiza una breve pausa vacilante entre la segunda y la tercera estrofas, que Webern interpreta con un silencio prolongado (equivalente a tres negras). El compositor refuerza la entrada paralela del texto a la primera y segunda estrofas manteniendo una misma estructura rítmica y relacionando los intervalos melódicos en ambos inicios; y así, el tresillo de corcheas que sigue a la negra en [c] se encuentra invertido al comienzo de la segunda estrofa [c7]. También trata de reforzar asociaciones que tienen que ver con la rima de los versos: [sage, c] con [Wiege, c6]: mi-re; [Nacht, c2] con [Pracht, c9]: fa# negra [FORTE, 1998, p. 159].

II.2.4.2. Los rascacielos de vidrio (1921-1922-1929).

El edificio en altura.

Desde la primera década del siglo XX proliferaban en Europa los ensayos sobre la gran ciudad, en los que la exaltación del mundo americano se manifestaba en admiración por los rascacielos. El historiador y crítico de la arquitectura Karl Scheffler contemplaba *La metrópoli* (1912) como punto neurálgico de los intereses económicos internacionales y el lugar de apuesta por una nueva arquitectura. En su opinión, en el centro de la ciudad *debería dominar, si no completamente, por lo menos en muchos puntos esenciales, el rascacielos, el gran almacén compuesto de muchas plantas equivalentes*.⁵⁶⁷ La tipología se popularizó gracias a los concursos para la *Friedrichstrasse* de Berlín (1921) y para la sede del periódico *Chicago Tribune* en Chicago (1922).

Es precisamente de Behrens de quien Mies asume, como también ocurrirá con Le Corbusier, la concepción del centro de las ciudades a través de su desarrollo vertical: *una ciudad también requiere de corporeidad y silueta, lo que sólo se conseguirá mediante la adición de masas compactas y verticales*.⁵⁶⁸

El edificio de oficinas para la *Friedrichstrasse* (1921).

Los primeros proyectos de Mies en que se advierte una cierta influencia expresionista son las dos propuestas de edificio en altura de comienzos de los años veinte: la primera es el rascacielos para la *Friedrichstrasse* (1921) y, la segunda, el proyecto conocido como «rascacielos de vidrio» (1922).⁵⁶⁹

⁵⁶⁷ MARCHÁN FIZ, S. (1986): *Contaminaciones figurativas*. Madrid: Alianza, p. 139. Pronto aparecerían nuevas publicaciones que abordan estudios, proyectos o colecciones de imágenes sobre la gran ciudad: la *Città Nuova* (Sant'Elia, 1914), *La ville contemporaine* y el *Plan Voisin* (Le Corbusier, 1922 y 1925), La ciudad de los rascacielos y *La arquitectura de la gran ciudad* (Hilberseimer, 1924 y 1927), *América, el libro de imágenes de una arquitectura* (Mendelsohn, 1926)...

⁵⁶⁸ BEHRENS, P. (1914): «Einfluss von Zeit und Raumaussnutzung auf moderne Formenentwicklung», en *Jahrbuch des Deutschen Werkbundes*, 1914, pp. 7-10.

Ambos representan dos maneras de entender el edificio de oficinas de Behrens –el cristalino-geométrico y el amorfo-curvilíneo–,⁵⁷⁰ que comparten el siguiente enunciado:

(...) considerar el edificio de oficinas como un desafío artístico (...) procurando la máxima entrada de luz a los espacios interiores, la adaptabilidad de sus dimensiones a los cambios futuros, la comunicación ininterrumpida entre ellos y el uso completo de todas las plantas (...).⁵⁷¹

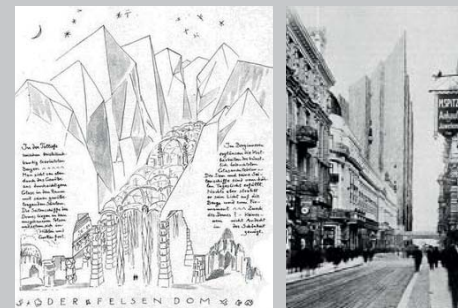
El primero de los dos proyectos fue elaborado con ocasión del concurso patrocinado por la *Turmhaus-Aktiengesellschaft* («Sociedad de rascacielos») de Berlín para diseñar un edificio de oficinas en altura sobre un céntrico solar situado entre la *Friedrichstrasse*, la estación de ferrocarril homónima y el río Spree. Al concurso se presentaron 140 propuestas de arquitectos pertenecientes a la *Bund Deutscher Architekten* («Liga de Arquitectos Alemanes»), entre las que destacaron las de Hans Poelzig, Hans Scharoun, Hugo Häring y Mies van der Rohe.

El proyecto de Mies, presentado bajo el lema *Wabe* («Panal»), consistía en un prisma cristalino de veinte pisos, formado por extrusión de una planta poligonal acoplada a la geometría irregular del solar. Se trataba, por tanto, de un edificio de una pieza uniforme de arriba abajo, sin diferenciar el encuentro con la calle ni el remate de cubierta. El volumen no acataba el retranqueo en altura, como pedían las bases del concurso, ni la liberación de superficie frente a la estación [GASTÓN, 2012, p. 58].

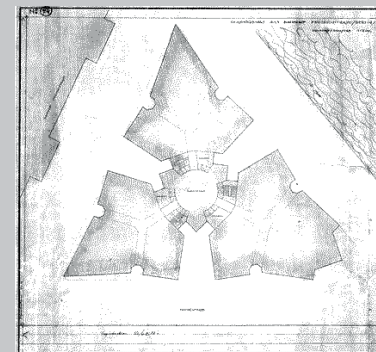
Partiendo del triángulo y respondiendo de forma similar a una geometría fractal, la planta se desenvuelve reiteradamente alrededor del número tres: a cada vértice corresponde una torre simétrica, subdividida a su vez en tres zonas que asemejan las hojas de un árbol alrededor del tallo [I.D., 2012, p. 58]; en el centro aparece un vestíbulo circular iluminado por tres profundas hendiduras verticales y definido por múltiples ascensores.

El estudio funcional del edificio no pasa de ahí. Apenas la insinuación de unos rígidos corredores que se abren paso en el interior de cada una de las torres. Todas las plantas son idénticas. Mies prefiere sacrificar la funcionalidad de los espacios, ignorando incluso el programa impuesto en las bases del concurso, en favor de la forma. Y es precisamente aquí donde conecta con los expresionistas.

En primer lugar, en la elección del **vidrio como material de cerramiento**. Ya hemos comentado cómo la metáfora del cristal se traduce en la arquitectura con el uso del vidrio como material de construcción. Mies define un cerramiento enteramente de vidrio, sin más interrupciones que los cortes que hienden el prisma de arriba abajo. Esta decisión respondía a la intención de mostrar la intrepidez estructural de un edificio en altura:



303 - 304



305

Fig. 303: Bruno Taut: «La catedral de roca».

Figs. 304-305: Mies van der Rohe: collage y planta para el concurso de la *Friedrichstrasse* (1921). *MvdR Archive*. *MoMA*, Nueva York.

569 En la revista *L'Architecture Vivante*, n.º 9, de otoño de 1925, la imagen del fotomontaje del rascacielos de vidrio está asociada erróneamente al concurso para la sede del *Chicago Tribune*. Mies no figuraba entre los 37 participantes alemanes presentados al concurso.

570 Estos son los términos que emplea Alan Colquhoun [2005, p. 97] para discernir una parte de los trabajos presentados en la «Exposición de arquitectos desconocidos», organizada por Gropius en 1919.

571 BEHRENS, P. (1912). «Berlins dritte dimension» («La tercera dimensión de Berlín»). *Berliner Morgenpost*, 27 de Noviembre de 1912. Citado en: SCHULZE [1996, pp. 111 y 341]; COHEN [1998, p. 34]; NADAL [2004, p. 75].

Sólo los rascacielos que se encuentran aún en construcción reflejan sus audaces ideas estructurales, y durante esta fase el efecto que produce el esbelto esqueleto de acero es imponente. Al colocar el cerramiento perimetral se destruye por completo esta impresión y se aniquila la idea estructural que es la base necesaria para la configuración artística, ocultándola generalmente tras una trivial mescolanza formal carente de sentido. Una vez acabados, estos edificios sólo impresionan, en el mejor de los casos, por su tamaño real, pero podrían haber sido algo más que el mero reflejo de nuestro saber técnico.⁵⁷²

Me preguntaba: "Si fuera posible dejarlo [el armazón del rascacielos] tal y como está ahora, si siempre hiciera buen tiempo, en verano y en invierno, si no hubiera que cerrarlo sería maravilloso." Así que lo único que se me ocurrió fue simplemente rodearlo de cristal para protegerlo del clima.⁵⁷³

En segundo lugar, se aprecia una voluntad formalista inspirada en la **crystalización mineral** que implica un énfasis en la definición de las aristas y las superficies planas vítreas. Los afilados ángulos de las esquinas, el desdoblamiento de los planos de fachada con pequeñas incisiones verticales, los bordes salientes al fondo de los patios... todo ello recuerda los dibujos de la catedral alpina de Bruno Taut.

*En lo hondo del valle, entre montañas que han sido transformadas hasta adoptar la forma angulosa del cristal.*⁵⁷⁴

El proyecto de la *Friedrichstrasse* parece recrear la metáfora del rascacielos como catedral gótica,⁵⁷⁵ que se eleva resplandeciente por encima de la ciudad (*Stadtkrone*) mostrando su imponente esqueleto a través del vidrio. El proyecto revive el expresionismo visionario de las *Zukunftskathedralen* («Catedrales del futuro») heredado de la fascinación romántica por el gótico, concebida ahora como Volkhaus («Casa del Pueblo»). No en vano tanto Scheerbarth como Taut consideraron la catedral gótica como prelude de la arquitectura cristalina.^{576,577}

Pero quizá el signo más claro de su filiación expresionista reside en la búsqueda de un insólito **juego de reflejos**, brillos y transparencias producidos al impactar la luz cambiante con la piel facetada de vidrio:

(...) pronto supe darme cuenta que, al emplear vidrio, lo importante no es el efecto producido por la luz y las sombras, sino el rico juego de reflejos lumínicos. (...) [NEUMEYER, 1986, pp. 362-363]

572 MIES VAN DER ROHE, L. (1922): «Rascacielos», *Frühlicht*, 1, nº 4, pp. 122-124. Ver: NEUMEYER [1986, pp. 362-363].

573 Entrevista recogida en el documental dirigido por Michael Blackwood, con texto de Cristina Gastón Guirao, editado en 1986 por Fundación Arquia.

574 TAUT, B. (1997): «La catedral de roca», en *Escritos expresionistas*. Madrid: El Croquis, p. 117.

575 MARTÍNEZ MINDEGUÍA, F.: *Op. cit.*

576 Sin el gótico la arquitectura de cristal sería impensable. SCHEERBART, P. (1998): *La arquitectura de cristal*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, p. 109.

577 MARCHÁN FIZ, S. (1986): *Contaminaciones figurativas*. Madrid: Alianza, p. 82.

La fuerza con que el rascacielos se pliega en sus múltiples planos para eliminar el peligro de efecto mortecino -mitigando el efecto inanimado de unos vidrios homogéneos- parece inspirarse en el texto de August Endell que describe la vecina estación de la *Friedrichstrasse*:

*Es especialmente interesante cuando el ocaso difumina el confuso entorno en sombra y entonces las muchas y pequeñas láminas empiezan a reflejar la luz roja del atardecer y toda la superficie parece cobrar una vida de colores y brillos (...)*⁵⁷⁸

Éste último fue, sin duda, el objetivo prioritario del proyecto dado que, a pesar de la insistencia de Mies por la expresión estructural, lo cierto es que no aparece ningún soporte grafiado en sus dibujos de planta ni en los gigantes fotomontajes.

Si comparamos el proyecto de Mies con las propuestas paralelas de Poelzig y Häring, las tres evidencian rasgos formalistas, pero los trazos orgánicos de éstas últimas conectan mejor con el segundo de los edificios en altura de Mies, conocido comúnmente como «rascacielos de vidrio».



306 - 307 - 308

Figs. 306-307-308: Concurso de rascacielos de oficinas para la Friedrichstrasse de Berlín (1921): de izquierda a derecha, propuestas de Hans Poelzig, Hugo Häring y Mies van der Rohe.

⁵⁷⁸ ENDELL, A. (1908). *Die Schönheit der grossen Stadt*. Stuttgart: Strecker & Schöder, p. 77. Citado en: HUERTAS NADAL [2004, p. 74].

⁵⁷⁹ Aunque este segundo proyecto de rascacielos está descrito en el mismo artículo publicado en *Frülicht*, lo cual parece dar a entender un mismo emplazamiento y dos versiones distintas del edificio, lo cierto es que la geometría del solar no coincide en uno y otro caso: en el primero, la parcela es triangular, mientras que en el segundo sigue un polígono trapezoidal. En el dibujo de planta del segundo rascacielos, los edificios adyacentes no están descritos, ni existe ninguna clave para identificar la localización exacta de la torre o la razón por la que Mies habría decidido alterar las dimensiones iniciales del solar. Comentarios de Arthur Drexler en *MIES VAN DER ROHE (1986-1992): The Mies van der Rohe Archive*. Nueva York: Garland, 1986-1992, v. 1, p. 90.

El proyecto de rascacielos de vidrio (1922).

Después de haberse mostrado indiferente a las reglas del concurso de la *Friedrichstrasse*, Mies decidió seguir experimentando con más libertad en un proyecto ya totalmente teórico, pues no tenía asignado solar real,⁵⁷⁹ ni cliente, ni función específica alguna. El edificio aumentó su altura de veinte a treinta plantas. El supuesto solar tenía forma de pentágono irregular, y estaba situado en un punto de confluencia de dos anchas avenidas.

Con respecto al anterior proyecto de rascacielos, se mantienen aspectos como la generación del volumen a partir de la extrusión vertical de una planta, descartándose cualquier variación entre los distintos niveles; el destino hipotético para oficinas, muy poco definido en su organización interna; el cerramiento continuo de vidrio con el que explorar los efectos lumínicos, mejorar la iluminación de los interiores y presumir de poderío estructural; la disposición de un núcleo central al que se adosan las áreas de uso servido; la intención de constituir un hito urbano merced a su enorme esbeltez, su modernidad, en fin, su monumentalidad, eligiendo un punto estratégico de la ciudad, junto a edificios históricos de muy menor altura.

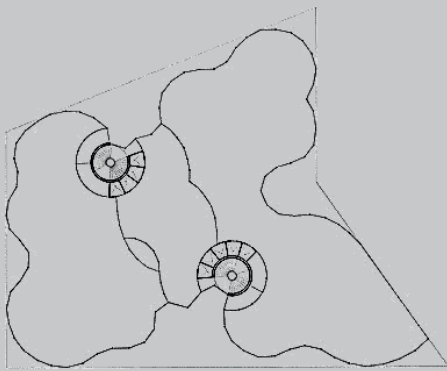
La diferencia más notable entre ellos, no obstante, reside en la forma de la planta. Si la del rascacielos de la *Friedrichstrasse* estaba dominada por trazos angulosos y aristas cortantes, en el «rascacielos de vidrio» la envolvente se dulcifica notablemente, hasta el punto de hacer desaparecer los cantos. La piel de vidrio se tersa sin sobresaltos, deambulando alrededor de los núcleos verticales mediante ligeros movimientos ondulantes. El trazado gana en libertad haciendo desaparecer toda simetría.

A la influencia de la arquitectura de cristal hay que sumar en esta obra los guiños al **dadaísmo**, corriente a la que Mies se había aproximado a través de algunos miembros del círculo de Hans Richter, como Hans Arp, Tristan Tzara, Man Ray, Philippe Soupault o Raoul Hausmann. Destacamos dos aspectos en relación a Dadá.

Por un lado, la aceptación de las leyes del **azar** como fuente de inspiración para engendrar la forma, criterio que se vislumbra en la búsqueda del juego cambiante de reflejos o en el perfil aparentemente caprichoso de la planta. Como escribía Richter:

Una esquina desgarrada servía de arranque para nuevas composiciones, un manchurrón fortuito de lluvia se convertía en el centro de una explosión que se extendía luego por otras superficies.

La convicción de que el azar era el verdadero centro de Dadá le dio nuevos bríos y se convirtió en sus manos en una magia que impregnó no sólo su obra sino también su existencia.⁵⁸⁰



309 - 310

Fig. 309: Jean (Hans) Arp: «Negro biomórfico» (ca. 1920).

Fig. 310: Mies van der Rohe: planta del rascacielos de vidrio (1922). MvdR Archive. MoMA, Nueva York.

⁵⁸⁰ RICHTER, H. (1961): *Dada Profile*. Zürich. Citado en: EIGER, D. (ed.) (2006): *Dadaísmo*. Colonia: Taschen, p. 30.

⁵⁸¹ Häring fue un teórico de la arquitectura orgánica. Inició su actividad como arquitecto en Berlín en 1921, aprovechando una habitación que Mies le cedió en su estudio. Ambos mantendrían interesantes debates.

El otro rasgo de procedencia dadaísta se refiere al **trazado biomórfico** que envuelve los dos «lóbulos» destinados a oficinas. La procedencia de una forma sinuosa tan suelta y tan poco recurrente en la trayectoria de Mies, quien en adelante se servirá raramente de líneas curvas, habría que buscarla en las pinturas y esculturas coetáneas de Jean (Hans) Arp o, quizá, en la concepción organicista de Hugo Häring, quien por entonces compartía estudio con Mies van der Rohe.⁵⁸¹ Sin duda, éste no desconocía la propuesta ondulante de Häring para la *Friedrichstrasse*.

El enfoque subjetivo de Mies, tan poco Sachlich, sigue la orientación idealista de Bruno Taut:

(...) lo que constituye la voluntad del arquitecto es algo totalmente diferente de la sujeción a un fin determinado; esa voluntad se halla muy por encima de lo propiamente práctico, y su máxima aspiración son los edificios cuya utilidad práctica es muy escasa o incluso nula,⁵⁸²

lo que le propició críticas como ésta:

La planta (...) es tan fantástica y poco práctica, y tan imposible de dividir en algún tipo de espacios utilizables o deseables de oficinas o viviendas, que es probable que nunca se llegue a realizar.⁵⁸³

Tan sorprendente en la trayectoria de Mies resulta la redacción de este proyecto formalista como su rápida conversión teórica a la Objetividad cuando, **en el transcurso de un año, pasó de defender la aparente arbitrariedad de la planta del rascacielos de vidrio⁵⁸⁴ a condenar toda especulación estética, toda doctrina y todo formalismo⁵⁸⁵**. Este salto no es ajeno al cruce de corrientes propio de la época y, en concreto, puede ligarse a la desaparición de la publicación expresionista *Frühlicht* (1920-1922) y al nacimiento de otra nueva, la revista *G. Material zur elementaren Gestaltung* (1923-1926), de tendencia afín al dadaísmo, constructivismo y neoplasticismo, de la que Mies fue coeditor. La brevedad de la tirada de ambas publicaciones nos da la medida de la celeridad con que se renovaba el pensamiento artístico del momento.

Una tercera propuesta (1929).

El concurso para edificar en el solar de la *Friedrichstrasse* se reabrió siete años más tarde (1929) bajo unas condiciones de programa similares –edificio alto multifuncional– y con unas consecuencias también similares –no fue ganado por Mies⁵⁸⁶ y no se construyó ninguna de las propuestas–.



311 - 312

Fig. 311: Jean (Hans) Arp: «Rectángulos ordenados según las leyes del azar» (ca. 1917). MoMA, Nueva York.

Fig. 312: Mies van der Rohe: fotografía maqueta del rascacielos de vidrio (1922). MvdR Archive. MoMA, Nueva York.

582 TAUT, B. (1997): «La corona de la ciudad», en *Escritos expresionistas*. Madrid: El Croquis, p. 38.

583 SIMMONS, G. C. (1923): Réplica a «Skycrapers in Germany», *Journal of the American Institute of Architects*, septiembre 1923, p. 370. Citado en: SCHULZE [1986, p. 341].

584 MIES VAN DER ROHE (1922): «Rascacielos», publicado sin título en la revista *Frühlicht*, 1, nº 4, 1922, pp. 122-124. Ver: NEUMEYER [1986, pp. 362-363].

585 MIES VAN DER ROHE (1923): «Bürohaus» («Construcción»). *G*, nº 1, jul. 1923, p. 3. Ver: NEUMEYER [1986, pp. 363-364].

586 Los ganadores del primer premio fueron las propuestas de Erich Mendelsohn y del equipo formado por Paul Mebes y Paul Emmerich [SCHULZE, 1986, p. 156].

587 Mies reciclaría todavía alguna de estas ideas –la forma curvada, las bandas horizontales– para un nuevo concurso de arquitectura: la ampliación de la sede del *Reichsbank* de Berlín (1933), en el que no correría mejor suerte.



313

Sin abandonar la idea de núcleo central rodeado por alas, Mies planteó en esta ocasión un edificio menos esbelto –tanto por su inferior altura como por su presentación a franjas horizontales alternando ventanales y antepechos–, y más regular –las alas se conformaban con tres prismas convexos idénticos–. A diferencia de sus adversarios, que habían planteado combinaciones de volúmenes a distinta altura, el proyecto de Mies era más sintético y más integrado: la subjetividad de los diseños de los primeros rascacielos había dado paso a la contención de formas y a la objetividad.⁵⁸⁷

II.2.3.3. Conclusión.

Los dos trabajos analizados revelan la subjetividad propia del Expresionismo alemán en los años previos y posteriores a la Primera Guerra Mundial. Webern parte del fondo y Mies se queda con la forma. Y así, en la obra de Webern, el compositor se ve impulsado a comunicar sus emociones interiores tras la lectura de la fabulosa prosa de Rilke, creando una música evanescente y desgarradora, llena de contrastes, rica en matices sonoros, que reafirma el camino emprendido hacia la abstracción y la atonalidad.

Mies, en cambio, no trata tanto de expresar emociones –algo a lo que el arquitecto se mostró siempre reactivo–, sino que simplemente asimila temporalmente algunos de los rasgos característicos de la arquitectura expresionista, dominante en el momento y en el ámbito berlinés: la metáfora del cristal, las formas orgánicas y azarosas, los efectos sorprendentes de la luz...

Si la música de Webern podría identificarse en su conjunto con el Expresionismo, a excepción de sus obras de juventud, no es el caso de Mies, sobre quien la influencia de esta corriente fue relativamente tardía y fugaz. Los gestos expresionistas se entrecruzaron en sus Proyectos de los años veinte con otras influencias de vanguardia (constructivismo, neoplasticismo, dadaísmo), pero en ningún caso se puede calificar su arquitectura de «expresionista».

Fig. 313: Mies van der Rohe y Hugo Häring fotografiados por en 1953. Tomada de: SPITZ, R. (2002): *HfG Ulm. The view behind the foreground. The political history of the Ulm School of Design (1953-1968)*. Stuttgart: Axel Menges, p. 156.



Solamente mediante la libertad puede ser recibido lo venidero.

KANDINSKY, V. (1912): «Sobre la cuestión de la forma», en *El jinete azul (Der blaue Reiter)*. Madrid: Paidós, 2010, p. 170.

¿Puedes imaginar una música en la que la tonalidad (o sea, el mantenimiento de un tono fundamental) estuviese totalmente abolida? No tenía más remedio que acordarme de las grandes composiciones de Kandinsky (...) y también de sus «manchas a saltos» al escuchar esa música que deja que cada tono emitido quede confiado a sí mismo (¡una especie de lienzo en blanco entre las manchas de color!)

Carta de Franz Marc a August Macke, fechada a 14 de enero de 1911.
[STUCKENSCHMIDT 1991, p. 125]

(...) situado en el límite de todo lo sucedido desde Bach, responsable de una expansión de la perversidad polimorfa de la música hasta conseguir que todas las notas sean por fin iguales (...) ¿Adónde podría irse después de Webern? Era el momento de libertad máxima.

PYNCHON, T. (1973): *El arco iris de gravedad*. Barcelona: Tusquets. Citado en: CROFTON [2007, p. 317].

II.3. Libertad tonal y Espacio liberado.

II.3.1. El desnucamiento de la tonalidad.

II.3.2. Del espacio fluido al espacio universal. Hacia una A^a del silencio.

II.3.3. Caso de estudio:

III movimiento para Cuarteto de cuerda Op. 5 (1909).

Anton Webern

Proyecto de Casa de campo de ladrillo (1924)

Mies van der Rohe

Conclusión

Fig. 314: Cartel publicitario para la Filarmónica de Berlín (2012).
Idea: Mona Sibai-Björn Ewers. Fotógrafo: Mierswa- Kluska.
<<http://www.mierswa-kluska.de/portfolios/special-effects>>. [Consulta: 12 noviembre de 2014].

La exoneración de los cerramientos y particiones de su papel estructural, defendida por Semper a mediados del XIX, se materializó finalmente con el Movimiento Moderno mediante una trama independiente de pilares que asumía en exclusiva la función portante del edificio.

Las consecuencias de este vuelco histórico tendrían un hondo calado para la arquitectura, comparable en magnitud con la ruptura de la perspectiva espacial renacentista efectuada por las vanguardias pictóricas, o con la ruptura con la jerarquía tonal en el campo de la composición musical de la que fueron artífices los compositores de la Segunda Escuela de Viena.

La fractura del encorsetamiento murario y el avance en la tecnología de los nuevos materiales constructivos trajo consigo la disolución del espacio estático tradicional y la aparición de nuevas posibilidades espaciales como la planta libre o el espacio fluido sin un orden jerárquico. En el terreno de la pintura, los pintores cubistas destronaron la autoridad del punto de fuga, desplegando el objeto representado en múltiples facetas simultáneas superpuestas. Y en el campo de la música, la emancipación de la disonancia desencadenó la suspensión de la tonalidad musical y la equiparación de los doce sonidos de la escala cromática, renunciando a las funciones armónicas que venían desempeñando los diferentes grados de la escala, y obligando a repensar la estructuración formal de las piezas musicales.⁵⁸⁸

	Situación precedente	Aportación	Protagonistas
Liberación espacial [Arquitectura]	Espacio estático: los sistemas estructurales condicionan la delimitación espacial.	Espacio fluido: los nuevos materiales posibilitan un espacio continuo y flexible: la planta libre.	Wright, Le Corbusier, Mies, Aalto
Liberación armónica [Música]	Sistema tonal: la tonalidad marca las reglas de la armonía tradicional desde el siglo XVII.	Sistema atonal: emancipación de la disonancia, equiparación de los 12 sonidos de la escala cromática.	Schoenberg, Webern, Berg

Ligadas al espíritu renovador deseoso de romper con un arte sometido a leyes, todas estas rupturas abordan cuestiones espaciales ligadas a una nueva variante: el tiempo. Y todas ellas se producen en un lapso significativamente estrecho de muy pocas décadas.

Ahora bien, **¿por qué relacionar precisamente la tonalidad musical con el espacio arquitectónico? Es evidente que otros conceptos como el ritmo son aplicables directamente tanto a la Música como a la Arquitectura. En el caso que nos ocupa esta relación no resulta evidente.**

588 Ver NAVAJAS RODRÍGUEZ DE MÓNDELO, TRINIDAD (2007): Estudio comparativo de los conceptos de perspectiva y armonía en el espacio de creación pictórica y musical. Tesis doctoral. Granada: Universidad de Granada.

Se trata de una **afinidad electiva**. La tonalidad es ante todo un sistema que implica una jerarquía entre los diferentes grados de la escala, unas leyes sobre las que gravitan los sonidos en sentido «vertical» (armonía) y en sentido «horizontal» (melodía). Por tanto, es un sistema que representa, o mejor, ha representado, el sostén fundamental de toda pieza musical, al menos desde el período Barroco hasta principios del siglo XX.

Por su parte, el espacio arquitectónico no es sino un vacío habitable, la definición del cual viene dada por la envolvente que lo contiene: cerramientos, divisiones, cubierta... El espacio constituye para muchos autores, como más adelante veremos, la esencia de la arquitectura, aquello que la diferencia de otras disciplinas plásticas como la escultura o la pintura. Tradicionalmente, la estructura muraria ha constituido la envolvente definitiva de ese espacio.

Nos encontramos, pues, ante dos conceptos muy disímiles: un «sistema jerárquico» y un «vacío habitable», pero que tienen en común el carácter consustancial para ambas disciplinas. A partir de ahí la clave para relacionarlos tiene que ver con el movimiento renovador de las artes que tiene lugar a principios del siglo XX. *No debemos tender hacia la limitación, sino hacia la liberación* [Kandinsky, 2010, p. 170]. La tonalidad implicaba un serio encorsetamiento a la hora de componer, habida cuenta de que la sensibilidad receptiva hacia la disonancia se había ido ampliando. De la misma manera, el espacio arquitectónico se mantenía rígidamente compartimentado debido a la permanencia de los sistemas constructivos tradicionales basados en muros portantes. Por tanto, en esos momentos, la «caja» representaba para el espacio arquitectónico lo mismo que el «sistema tonal» para la creación musical: una importante limitación que había que superar.

II.3.1. El desnucamiento de la tonalidad.⁵⁸⁹

En correspondencia con los desarrollos revolucionarios que se venían produciendo en otras disciplinas artísticas a comienzos del siglo XX, en el campo de la música se efectuaron movimientos para remover los cimientos sobre los que se había sustentado la producción musical durante los últimos dos siglos: el sistema tonal. En la mentalidad compositiva del momento, la tonalidad afectaba a todos los aspectos de la música sin excepción, lo cual incluía el fraseo, la forma, la interacción entre melodía y armonía, la textura, la orquestación, la dinámica, la articulación y la estructuración del tiempo [LESTER, 2005, p. 13]. En ese contexto, la ruptura con el sistema tonal supuso el mayor desafío frente a la tradición de la música occidental en la primera mitad del siglo XX.

⁵⁸⁹ Palabra empleada por Webern en relación con la música de Schoenberg de 1908. Citado por: LISCIANI [1999, p. 83].

De entrada, el alejamiento de la tonalidad suponía la desaparición de las **funciones armónicas** que se asociaban con las alturas o grados de la escala: tónica, subdominante, dominante, sensible, lo que implicaba la eliminación de la atracción entre unos sonidos y otros y, con ella, la sensación de direccionalidad del discurso musical.

En la música tonal, la conducción de las voces se dirigía a cubrir ciertas metas armónicas y melódicas con las que contribuir a la formación de frases y secciones mayores a partir de determinados puntos de partida y de llegada. Al igual que las arquitecturas de vanguardia desafiaron las leyes de la gravedad al desmaterializar la piel con paños de vidrio, introducir elementos sustentantes ligeros y descomponer los edificios en elementos abstractos, la nueva música atonal trataba de eludir la fuerza gravitatoria que atraía de forma inexorable los sonidos hacia la tónica o altura principal. Con la desaparición del centro tonal, todos los sonidos comprendidos en la octava, sin distinción entre diatónicos y cromáticos, pasaban a adquirir idéntica relevancia: la armonía dejaba de ser funcional y era sustituida por la lógica del intervalo.

Como más se podría acercar uno al concepto de atonalidad sería aplicándolo a una música en la que preponderen acordes politónicos que no se puedan considerar compuestos por alturas de escalas de una determinada tonalidad, y que en principio no se resuelvan [ADORNO 2011, p. 62].

La ruptura con la tonalidad implicaba igualmente la renuncia al **sistema modal**, pues ya no interesaba la adscripción a determinados patrones de escala para matizar el ethos de una determinada pieza. Desaparecían con ello los tradicionales modo mayor y modo menor, y los antiguos modos gregorianos. No se trataba de importar ni inventar fórmulas alternativas -escala pentatónica, hexatónica...-, sino de renunciar a cualquier imposición de reglas que no asumiese la equiparación de los doce sonidos de la escala cromática.

Consecuentemente, no se requería de armadura en la clave -las alteraciones ya no estaban predeterminadas-, y se admitían **disonancias** en todos los sonidos de la escala. Otra de las consecuencias obvias fue la extinción del cromatismo entendido como «coloración» sobre la base de la escala diatónica.

Para evitar cualquier pasaje que pudiera asociarse con una sonoridad tonal, no se debía repetir ningún sonido hasta que hubiese quedado *neutralizado*, y eso se produce en el momento que suena, tanto horizontal como verticalmente, la nota que está un semitono superior o inferior a la que se quiere neutralizar. Por ejemplo, si suena La no se podía volver a oír dicha nota hasta que no escuchara antes La^b (=Sol#) y $La^\#$ (=Si^b). Además, los sonidos escritos no podían formar melódicamente

ni armónicamente tríadas consonantes. Por ejemplo, partiendo del mismo *La*, no podía ir seguida de *Do#* y mucho menos ambas seguidas de *Mi*, por formar una tríada perfecta Mayor.

Además del **semitono**, otra trasgresión intencionada muy frecuente en la escritura atonal es la incorporación del **tritono**, intervalo evitado históricamente por su dificultad de entonación y que requería en el sistema tonal de una adecuada resolución.⁵⁹⁰

No fue hasta que este sistema no jerárquico se implantó cuando fue posible intercambiar entre abajo y arriba, antes y después. El paso directo de tiempo en la tonalidad se convirtió en yuxtaposición espacial en la atonalidad [LEEUW, 2005, p. 139].

Esta situación dio paso a un período de extraordinaria liberación, de grandes expectativas hacia posibilidades aparentemente ilimitadas, pero a la vez que suponía, como en toda revolución, un inquietante salto al vacío. De ahí el carácter experimental que adquirió la música del momento y las inevitables desorientaciones y contradicciones en que, en ocasiones, incurrió [MORGAN, 1994, pp. 31- 32].

La incertidumbre hizo caer, no tanto en la azarosidad, pero sí en la gratuidad de las decisiones del compositor. De ahí que la música atonal acabara por tener que dotarse con unas reglas de legitimación, modernas pero reglas al fin y al cabo. Lo abordaremos en el capítulo II.10.

II.3.1.1. Antecedentes.

A lo largo del siglo XIX, especialmente a partir de 1850, los compositores europeos habían ido explorando progresivamente con nuevos efectos armónicos en su deseo de mayor expresividad individual, contribuyendo con ello a un gradual aflojamiento de los lazos de la tonalidad funcional. *Tristán e Isolda* (1865) de Richard Wagner, las óperas *Salomé* (1905) y *Elektra* (1909) de Richard Strauss, y en general la obra de Debussy o la de Skriabin apuntaban en esa dirección. Estos «efectos especiales» se dirigían sobre todo hacia el cromatismo y la disonancia, y consistían según Lester [2005, pp. 17- 18] en:

- el empleo creciente del cromatismo, que debilitaba la base diatónica de la tonalidad funcional;
- la utilización de alteraciones modales y escalas no diatónicas, con el fin de conseguir efectos exóticos;
- el extensión de la disonancia en forma de tonos no armónicos, acordes disonantes y acordes alterados, que debilita la distinción entre consonancia y disonancia;

⁵⁹⁰ Este intervalo era conocido en la Edad Media como *diabolus in música*.

- el uso creciente de modulaciones lejanas, desdibujando el estatus de las metas armónicas; todo ello unido a:
- la omisión de afirmaciones directas de las progresiones y conducciones de voces armónicas funcionales básicas, para que no sonaran demasiado anticuadas o banales, pero debilitando ostensiblemente la percepción de los centros tonales de la pieza.

Llegados al cambio de siglo,⁵⁹¹ el cromatismo y la disonancia habían dejado de ser considerados como «soluciones» y se juzgaban por algunos compositores como «reglas». El balance entre estabilidad e inestabilidad tonal se inclinaba hacia esta última, y la armonía funcional dejaba de ser el monopolio que ejercía el control de la armonía y la conducción de las voces.

Uno de los principales actores de esta nueva mentalidad fue el vienés Arnold Schoenberg quien, después de alcanzar los límites absolutos de la tonalidad cromática tradicional con la Sinfonía de cámara op. 9 (1908), dio el salto para adentrarse en la atonalidad libre en sus siguientes composiciones. Schoenberg resumía el proceso evolutivo que condujo hasta la atonalidad en dos pasos fundamentales: en primer lugar, el concepto de **«tonalidad extendida»**, que parte de la duda de que la tónica constituyese el centro permanente al que corresponde toda armonía. De que apareciera al principio, al final o en cualquier otro lugar tuviese un sentido constructivo.

⁵⁹¹ Xenakis afirma que la equivalencia de los doce sonidos temperados ya había sido imaginada anteriormente por el profesor del conservatorio de Burdeos Anatole Loquin en 1985 [XENAKIS, 2009, p. 199]. Cita: LOQUIN, A. (1895): *L'harmonie rendue claire et mise à la portée de tous les musiciens. Traité général des traités d'harmonie*. Paris: Richalt, 1985.

⁵⁹² Valga el término tan comúnmente utilizado para aludir a la arquitectura del Movimiento Moderno.

⁵⁹³ WELLESZ, E. (1911): «Arnold Schoenberg». *Zeitschrift der internationalen Musikgesellschaft*, 12, pp. 342 y ss. Citado en: SIMMS, B. R. (2000): *The Atonal Music of Arnold Schoenberg, 1908-1923*. Oxford University Press, p. 8.
Th. V. Hartmann [2012] habla de música anárquica.

⁵⁹⁴ Es sabido que esta denominación negativa no gustaba a Schoenberg ni a Webern, como tampoco a otros compositores y teóricos del momento: es como llamar a volar "el arte de no caer" o a nadar "el arte de no ahogarse" -comentaba irónicamente. [SCHOENBERG, A. (1923): «Hauer's Theories», en STEN, L. (ed.) (1984): *Style and Idea. Selected writings of Arnold Schoenberg*. University of California Press, p. 210].

En su lugar, el musicólogo Yuri Kholopov (1932-2003) propuso el término «hemitonismo», concepto basado en un sistema de semitonos libres, diferenciado del «cromatismo», igualmente basado en semitonos pero en base a un sistema tonal integrador.

La armonía de Richard Wagner hubo de promover el cambio en la lógica y en la facultad constructiva de la armonía. Una de sus consecuencias fue el llamado empleo impresionista de armonías, practicado especialmente por Debussy. [SCHOENBERG, 1979, pp. 102-103].

El segundo concepto, la **«emancipación de la disonancia»**, suponía la consideración o comprensión de las disonancias como consonancias. Al fin y al cabo, los sonidos «disonantes» también aparecen entre los armónicos, aunque se encuentren más alejados de los primeros puestos.

La emancipación de la disonancia representó el comienzo de la «modernidad» musical.⁵⁹² El término «atonal» comenzó a aparecer esporádicamente en algunos textos especializados en alemán a principios de siglo. Es probable que fuera utilizado por primera vez para describir el nuevo estilo de Schoenberg por su discípulo Egon Wellesz en 1911.⁵⁹³ Conviene aclarar, no obstante, que Schoenberg prefería el término «pantonalidad» al de «atonalidad», para evitar la interpretación simplista de una mera ausencia de la tonalidad.⁵⁹⁴

II.3.1.2. La conquista del cromatismo.

En una charla impartida el 27 de marzo de 1933, Webern explicaba a sus alumnos cómo se había desenvuelto de forma paulatina y natural la evolución musical desde los modos eclesiásticos -que él tan bien conocía a través de los polifonistas neerlandeses-, hasta la conquista definitiva de la escala cromática [WEBERN, 2009, p. 55-57].

En un primer paso, los músicos conquistaron la **escala heptatónica** y, sobre la base de esa escala, surgieron estructuras que llevaron más allá de los modos eclesiásticos. El desencadenante de este movimiento fue la necesidad de una cadencia, de un final. La presencia de una nota sensible que no existía en los otros modos, condujo a la preferencia por dos de los modos eclesiásticos, los modos mayor y menor. Luego esto se trasplantó también a otras escalas, y éstas se equipararon también a las dos citadas. Los dos modos mayor y menor han predominado hasta nuestros días.

El segundo y decisivo avance tiene lugar análogamente en el último cuarto de siglo para alcanzar una nueva música que ha renunciado a esa "dualidad de género" para llegar a una única escala: la **escala cromática**. Al igual que sucedió con la disolución de los modos eclesiásticos, los elementos desintegradores se derivaron de los esfuerzos por encontrar una forma particular de poner fin a la obra, surgiendo unos acordes que no podían clasificarse de un modo unívoco en una sola tonalidad. Aparecieron acordes errantes, acordes ambiguos, y éstos se fueron introduciendo en sustitución de otros acordes usados al final, y se fueron empleando también en todo el transcurso de la pieza, de modo que el conjunto se fue haciendo cada vez más ambiguo; llegó el momento en el que esos acordes errantes ya eran los más usados, con lo cual también se pudo renunciar a la tónica.

Anton Webern, Op. 14

1 Ruhig fließend (♩. ca 72) 2 *p leicht*

Gesang
Täg - lich kommt die gel - be Son - ne ü - ber den

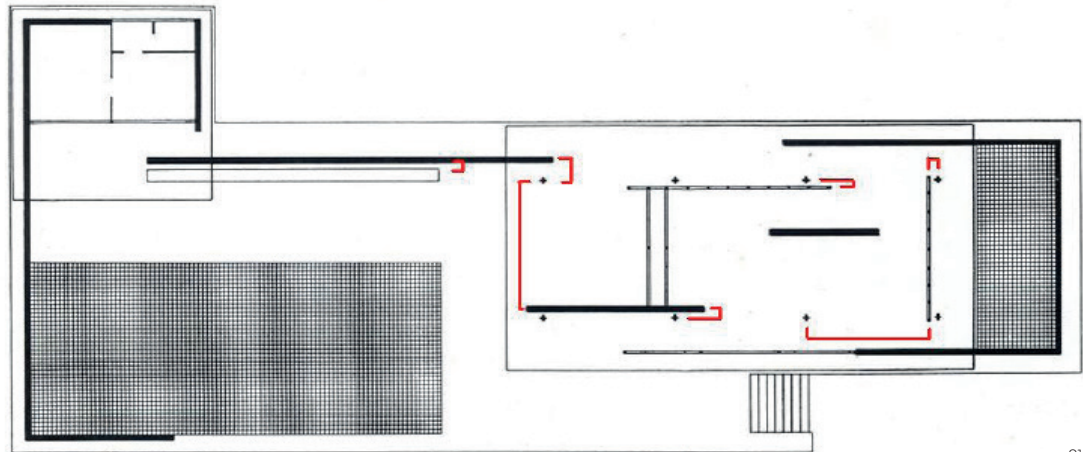
Klarinette
leicht
p *pp*

Geige
(mit Dämpfer)
p *pp* *espr.* *pp*

Violoncell
(mit Dämpfer)
pp *pp* *pizz.* *pp*

am Steg. . .

315



316

II.3.1.3. La música atonal de Webern.

La relación de Webern con Schoenberg se inició en octubre de 1904. Cuando pocos años después el maestro comenzó a componer alejándose de la tonalidad tradicional, Webern quedó hondamente impresionado:

Yo era alumno suyo desde hacía tres años y enseguida pensé que yo también debía escribir así. Bajo la influencia de esta obra escribí un movimiento de sonata al día siguiente. En ese fragmento alcancé los límites más lejanos de la tonalidad.⁵⁹⁵

El período de aprendizaje con Schoenberg finalizó en 1908 con la composición de su primera obra catalogada, el *Passacaglia* Op. 1, que todavía acusaba vínculos con la tradición postromántica. Es con las obras vocales Opp. 3 y 4 (1908-1909) cuando Webern se sumerge de lleno en la composición atonal libre, etapa que se prolongará hasta 1924 y que comprende catorce obras catalogadas (Opp. 3-16).

La etapa de atonalidad libre (1910-1924), sin un método de composición sistemático, fue la de mayor libertad creativa de Webern. Aunque sobrevuela sobre su música la figura omnipresente del maestro, fue en este período cuando compuso con mayor autonomía. En la anterior etapa -previa al abandono de la tonalidad- había estado muy supeditado al período formativo con Schoenberg, y en la posterior, será la autoimposición del método serial schoenbergiano la que implicará un nuevo condicionante en su vertiente creativa.

Como ha observado Robert Craft, de los tres maestros vieneses, Webern es el único que jamás tuvo nostalgia tonal, actitud que mantuvo constantemente y sin excepción a lo largo de su carrera.⁵⁹⁶ Una de las composiciones de Webern que manifiesta más claramente la libertad de los doce sonidos de la escala cromática, incluso hasta el punto de parecer anárquica, es el Op. 10, *Cinco piezas para orquesta* (1913). Sin embargo, aunque la melodía serial quede aún lejos, existe una organización interna que proporciona una singular coherencia a estas piezas [ROSTAND, 1986, p. 92].

Sistema modal			
Sistema tonal			Webern 1ª etapa: Opp. 01-02
Sistema atonal	Libre		Webern 2ª etapa: Opp. 03-16
	Serial	Serialismo dodecafónico	Webern 3ª etapa: Opp. 17-31
		Serialismo no dodecafónico	

Fig. 315: Anton Webern: inicio del *Lied* sobre poema de Georg Trakl, Op. 14. Obsérvese cómo se potencia la disonancia -entendida según la armonía tradicional- con intervalos cromáticos y sus inversiones (2ª menor, 7ª Mayor, 8ª Aumentada, 8ª disminuida, 9ª menor), o forzando los intervalos más comunes (4ª Aumentada, 5ª Aumentada, 11ª Aumentada).

Fig. 316: Mies van der Rohe: planta del Pabellón Alemán de Barcelona (1929). Estas disonancias pueden interpretarse en analogía con los desajustes entre los elementos estructurales y los divisorios del pabellón de Barcelona. Profundizando en las intenciones del autor, vemos que sobre la cuadrícula trazada por el despiece del pavimento algunos elementos se ajustan, otros no. Se pliegan a la trama los soportes, los muros exteriores, aunque no en sus bordes, los dos estanques y la cubierta mayor. Se mueven con plena libertad las divisiones interiores, el banco corrido, la cubierta menor. Se concluye que cada material y cada elemento establecen su propia ley dimensional, huyendo por completo de una rígida y universal ley dimensional que habría de unificar todas las partes del edificio refiriéndolas a un único módulo uniforme [SOLA-MORALES, 1993, p. 12].

⁵⁹⁵ WEBERN, A. (1933): Conferencia impartida el 3 de febrero de 1933. Citada en: ROSTAND [1986, p. 24]. Se refiere al *Movimiento de sonata para piano* (sin número de opus), compuesto en 1906.

⁵⁹⁶ Citado en: ROSTAND [1986, p. 77].

II.3.2. Del espacio fluido al espacio universal. Hacia una arquitectura del silencio.

Desde los primeros años del siglo XX, muchos artistas lograron activar el vacío para configurar con él formas significativas capaces de trascender las dualidades tradicionales lleno-vacío e interior-exterior [PRADA, 2002, p. 59]. Esta activación afectó también a la arquitectura, siendo uno de sus principales intérpretes el alemán Mies van der Rohe.

II.3.2.1. El espacio como concepto estético.

El espacio como concepto estético en sí sólo se hace consciente y adquiere protagonismo a finales del XIX en las teorías del arte alemanas. **Robert Vischer** (1847-1933) fue el primero en centrar el interés en la teoría de la «empatía» (*Einfühlung*).⁵⁹⁷ Según **Theodor Lipps**, la «empatía» es una resonancia entre los estímulos que recibimos de un objeto observado y la proyección activa de la vida anímica del observador sobre ese objeto. Lipps diferenció entre la «forma material» de un objeto, asociada a su masa, y la «forma esencial», lo que queda si se libera de la masa, porque *es posible que en el arte de la representación abstracta de espacio la forma espacial pueda existir en su estado puro, sin materializarse* [VAN DE VEN, 1981, p. 114].

Por su parte, **Adolf von Hildebrand** (1847-1921), siguiendo la interpretación de la «pura visibilidad» iniciada por el filósofo Konrad Fiedler (1841-1895), vinculó el concepto de espacio a una «visión dinámica», táctil, cercana, analítica, tridimensional, que recorre el objeto, diferente de la «visión pura», óptica, lejana, sintética, bidimensional, estática. De esta manera, la obra de arte dependía del punto de vista del receptor y el espacio siempre estaba relacionado con la experiencia del movimiento.⁵⁹⁸

A finales de siglo, el historiador berlinés **August Schmarsow** (1853-1936) marcaba un hito de gran trascendencia para la conceptualización de la arquitectura. En su discurso inaugural como profesor de Historia del Arte en la Universidad de Leipzig⁵⁹⁹ lejos del pensamiento estructuralista de Viollet le Duc, de la visión de la arquitectura como «arte del vestir» y la «teoría del revestimiento» de Semper, concebía el espacio como un fin en sí mismo (*Raumkunst*). En *Barock und Rokoko* («Barroco y Rococó», 1897) afirmaba que lo trascendental de la arquitectura no era la forma exterior ni el aspecto técnico-constructivo de los edificios, sino el espacio interior:

La arquitectura es arte en la medida que el proyecto del espacio prima por encima del proyecto del objeto. La voluntad espacial es el alma viviente de la creación arquitectónica. [MONTANER, 2007, p. 27]

⁵⁹⁷ VISCHER, R. (1872): *Über das optische Formgefühl - ein Beitrag zur Ästhetik*. Tübingen. («Sobre el sentido óptico de la forma. Una contribución a la Estética»).

⁵⁹⁸ HILDEBRAND, A. VON (1893): *Das Problem der Form in der bildenden Kunst* («El problema de la forma en la obra de arte»). Citado en: MONTANER (1999): *Op. cit.*, pp. 26-27.

⁵⁹⁹ Se trata de *Das Wesen der architektonischen Schöpfung* («La esencia de la creación arquitectónica»), publicada en 1894.

Schmarsow entendía la cuestión del **espacio como expresión psicológica de un período particular de la historia**. Este concepto se relaciona con dos ideas destacadas del momento. Por un lado, la idea de *Einführung*, difundida por Vischer, por cuanto existe un acuerdo creativo entre el hombre (entre su sentimiento del espacio, sus coordenadas psicofísicas y su movimiento direccional en el espacio) y el universo (la ley de la existencia del espacio). En ese sentido, Schmarsow fue el primero que desarrolló la percepción espacial fenomenológica.

La arquitectura es una relación creativa del sujeto humano con el ámbito espacial que lo circunda, con el mundo exterior como un todo espacial, según las dimensiones de su más auténtica naturaleza. Ésta no puede referirse exclusivamente como ser corpóreo, como se ha creído a menudo, sino que procede necesariamente según la característica constitutiva del intelecto humano, según la constitución espiritual, exactamente igual que la corpórea. Y como resultado producirá la base común, la ley de la existencia del espacio, por la cual el hombre y su mundo están hechos el uno para el otro, y en eso estriba el valor objetivo y el subjetivo de su creación.⁶⁰⁰

Por otro lado, está presente la idea de *Kunstwollen* («voluntad de arte»), al considerar como objetivo de la arquitectura la expresión del estado sentimental de una sociedad en relación con su idea de espacio: la arquitectura es el arte de expresar el concepto de espacio de la sociedad en la que surge [CALDUCH, 2001, p. 79]. Unas décadas más tarde Mies van der Rohe afirmaba: *La arquitectura siempre es la expresión espacial de la voluntad de una época.⁶⁰¹*

Si en las teorías de Lipps la masa había sido eliminada del interés artístico y relegada al entorno puramente científico, en las propuestas de Schmarsow la masa, lo tectónico, se reintroduce de nuevo, de manera que, por primera vez de un modo explícito en las teorías modernas del arte, la idea de masa y volumen entendida como el contenedor, lo lleno, el molde, se presentan como el polo opuesto y complementario al espacio, el vacío [Ib., p. 79]. Este planteamiento tendría una repercusión importante en la teoría y práctica arquitectónicas puesto que unos arquitectos pondrán el énfasis en el aspecto volumétrico y otros, en cambio, incidirán en la prioridad del vacío.

Como Schmarsow, **Alois Riegl** (1858-1905) sostenía que la arquitectura es el arte del espacio, es decir, que la voluntad de arte en arquitectura se refleja en la modelación del espacio, y por tanto, que las diferencias entre las distintas culturas radicarán precisamente en las diferentes maneras de entender el concepto de espacio.

600 SCHMAROW, A. (1896): *Über den Wert der Dimensionen in menschlichen Raumgebilde*. Citado en: GRAMIGNOLO, B. (1988): *Adolf Loos*. Madrid: Nerea, p. 51.

601 MIES VAN DER ROHE (1924): «Baukunst und Zeitwille!» («Arquitectura y voluntad de época!»). *Der Querschnitt*, 4, 1924, n.º 1. Tomado de: NEUMEYER (1986, p. 371).

Por otro lado, **Albert E. Brinckmann** y **Hermann Sörgel** insistieron en las teorías de Schmarsow al definir la arquitectura como representación de una idea espacial, una idea que implica la búsqueda de la síntesis o unidad entre masa, por un lado, y espacio como vacío, por otro. Sörgel consideraba que la arquitectura es un arte tectónico –y, por ende, vinculado con la masa–, que crea un volumen cóncavo interior y un volumen convexo exterior que encierran el espacio. Esta relación entre masa y espacio no se establece según Sörgel en igualdad de condiciones, dado que la masa debe estar subordinada al espacio que genera. Posteriormente, otros autores como Fritz Schumacher intentaron poner en equilibrio ambos aspectos.

II.3.2.2. El espacio arquitectónico.

Cuando los arquitectos, especialmente a lo largo del siglo XX, abordaron la especificidad del espacio arquitectónico, partieron de las ideas expuestas anteriormente. Por ejemplo, Loos se basó en la teoría de Schmarsow para desarrollar una *Raumplan-Architektur* («arquitectura de la planta espacial»), como evolución de la tercera dimensión, aquella que controla la sección.⁶⁰²

Fue sin embargo Berlage el primero en considerar *la arquitectura como arte del espacio*. Para Berlage, *el espacio debe ser proporcionado y debe mostrar sus proporciones al exterior. El objetivo de la arquitectura es la creación de espacio, y deberá, por tanto, comenzar por el espacio* [VAN DE VEN, 1981, p. 194]. Si la teoría clásica regulaba la proporción de las formas, para Berlage el interés en la proporción se traslada al espacio.

No obstante algunos tratadistas ya se habían pronunciado por la correcta proporción de los espacios interiores. En el Libro I, capítulos XXI y XXIII de sus *Quattro libri dell'Architettura* (1570), Andrea Palladio revelaba las proporciones que, a su juicio, guardaban las habitaciones «más hermosas», tanto en las dos dimensiones de la planta⁶⁰³ como respecto a la tercera dimensión en altura.⁶⁰⁴

602 FORGION FLÓREZ, I. (2014): «El principio del Raumplan: un suelo que define el volumen espacial», en *Bajo los pies. El suelo como generador del espacio moderno*. Tesis. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

603 Son las salas redondas, cuadradas, longitud igual a la diagonal del cuadrado de la anchura; longitud igual a anchura más un tercio; longitud igual a anchura y media; longitud igual a la anchura más dos tercios, longitud doble que la anchura.

604 Palladio recomienda en habitaciones adinteladas, con independencia de la forma en planta, que la altura sea igual a la anchura. Al tratar las habitaciones abovedadas establece diferentes criterios según las habitaciones sean cuadradas o rectangulares.

Pero continuando con Berlage, en la definición del espacio como esencia de la arquitectura había que considerar algunos principios. El primero se refería a la identificación entre **geometría y espacio**; para Berlage, la geometría no sólo era útil, sino absolutamente necesaria en la creación de la forma artística. En segundo lugar, el arquitecto holandés consideraba el muro como elemento que define los límites de ese espacio geométrico vacío, lo que implica proyectar de dentro a fuera, diseñando primero el espacio vacío y luego los límites que lo contienen mediante muros [CALDUCH, 2001, pp. 85-86]. Ciertamente, el espacio arquitectónico, entendido como relación **forma-masa**, sólo puede hacerse sensible a partir de lo tectónico, esto es, si se dispone de materia.

Por otra parte, Sigfried Giedion plantea un concepto de espacio arquitectónico como relación **espacio-tiempo** [1941], propio de la arquitectura contemporánea, que se concreta en la desmaterialización de los edificios, el espacio fluido de Wright, las transparencias de vidrio, la anulación de la visión frontal única o fachada tradicional, la incorporación del recorrido como elemento sustancial para captar y comprender el edificio... [Íb., p. 95]. No es que esta idea sea exclusiva de la arquitectura moderna, pero sí lo es el modo y el peso en que estas decisiones contribuyen al significado final del edificio.

II.3.2.3. Evolución del espacio arquitectónico miesiano.

Mies hizo suyo el principio de primacía del espacio de Berlage, aunque, como aclara Banham, el tipo de espacio al que se refería el holandés no era todavía un espacio fluido sino el rígido interior definido por sólidos muros de carga:

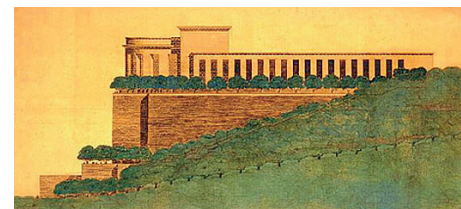
El arte del maestro constructor radica en esto: la creación del espacio, no el esbozo de fachadas. Una envoltura espacial se establece mediante los muros, y por ello un espacio, o una serie de espacios, se manifiesta de acuerdo con la complejidad del cerramiento.⁶⁰⁵

En la trayectoria proyectual de Mies el espacio arquitectónico sigue una evolución que va desde la configuración de un vacío que fluye descompartimentado entre paneles deslizantes -al que hemos denominado «espacio fluido»-, hasta la materialización de un perfecto espacio diáfano, liberado de todo soporte -«espacio unitario» o «espacio universal»-. En ambas situaciones el arquitecto explota las posibilidades de una nueva variante funcional: la flexibilidad. Un recorrido que concluye, valga el oxímoron, en una **arquitectura llena de vacío**. Abordaremos su desarrollo analizando los principales hitos de su repertorio edilicio.

El proyecto de monumento a Bismarck.⁶⁰⁶

La vertiente neoclasicista de Schinkel concordaba con las aspiraciones de los arquitectos protomodernos berlineses [SCHULZE, 1986, pp. 43-44] y, en concreto, se ajustaba a los gustos que el joven Ludwig Mies tenía hacia finales de la primera década del siglo. Su veneración hacia Schinkel se había reforzado desde su reciente incorporación como colaborador al estudio de Peter Behrens.

La propuesta de Mies al concurso para un monumento dedicado al canciller Von Bismarck, organizado con motivo del centenario de su nacimiento,⁶⁰⁷ muestra el grado de estima del joven arquitec-



317 - 318

Figs. 317-318: Ludwig Mies: dibujos de la propuesta para el monumento a Bismarck (1910).

⁶⁰⁵ BERLAGE, H. P. (1908): *Grundlagen und Entwicklung der Architektur*. Citado en: BANHAM, R. (1960): *Theory and Design of the First Machine Age*. Londres: The Architectural Press. [Versión en español: *Teoría y diseño en la primera era de la máquina*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1985, p. 148].

⁶⁰⁶ Bingen, Alemania (1910).

⁶⁰⁷ De los 380 participantes presentados al concurso, la propuesta de Mies pasó una primera selección de 41, pero después fue descartado por los costes excesivos de los aterrazados. Entre los miembros del jurado se encontraban Theodor Fischer, Hermann Muthesius y Walter Rathenau.

La construcción de la propuesta ganadora, que debía estar lista para la conmemoración del centenario del nacimiento de Bismarck (1915), no llegó a materializarse al estallar la Primera Guerra Mundial.

to aquisgranense hacia el maestro del XIX, tanto por la forma arquitectónica adoptada como por la relación del proyecto con el lugar.

El emplazamiento elegido era una elevación que dominaba el Rin cerca de Bingen. Sobre esta ladera, Mies planteó un gran zócalo de piedra a modo de bastión hacia el valle, que definía dos plataformas a diferente nivel unidas por prolongadas escalinatas. Sobre la base superior se erigía la arquitectura noble del monumento consistente en cinco grandes masas de sillería macladas entre sí: dos alas alargadas paralelas, perpendiculares al río, articuladas con una pieza semicircular a modo de proa por medio de dos cubos macizos o pilonos más elevados.

Tanto las alas como la exedra estaban apilastrados rítmicamente creando un efecto ambiguo entre un muro horadado o una columnata abstracta. Todos los cuerpos estaban rematados con cornisas. Para mayor monumentalidad, el perímetro de las planicies estaba bordeado con una hilera de árboles. El patio que quedaba al interior respondía a un espacio solemne concebido para actos conmemorativos, presidido en el centro del semicírculo por la estatua del canciller alemán.⁶⁰⁸ Desde aquí la analogía con el templo se hacía más que evidente: la nave con los pórticos laterales, las torres, el icono central y el ábside ligeramente elevado. El espacio acusa pues una direccionalidad hacia el altar, pero a la vez mantiene una gran estática, acentuada por la rigurosa simetría y la prominente masa de las construcciones.

La implantación en el lugar podría ligarse con el proyecto no construido de palacio de verano para el zar de Rusia en Orianda, Crimea (Schinkel, 1838), mientras que los pilonos remiten a la articulación de las esquinas en la *Neue Wache* (1816-1818), y los muros horadados, a la columnata del *Altes Museum* (1823-1830), ambos en Berlín.

El proyecto de villa Kröller-Müller.⁶⁰⁹

Este trabajo, que surge ligado a la colaboración de Mies con Behrens, sirvió para poner a prueba al joven arquitecto, al competir por el encargo con dos de los más reconocidos arquitectos del momento: el propio Peter Behrens y el holandés Hendrik P. Berlage.

El proyecto para una villa-museo en Wassenaar, cerca de La Haya, promovido por el matrimonio Kröller-Müller, uno de los coleccionistas de arte más importantes de su tiempo, debía servir de residencia y, a la vez, albergar una galería para instalar algunas de sus colecciones privadas.

Después de la marcha de Gropius, Mies se había ganado la confianza de Behrens, así que fue encomendado como primer ayudante para trabajar en el encargo. El proyecto de Behrens presentaba un aspecto cúbico desornamentado con aire clásico. Se componía de dos alas asimétricas de dos pisos unidas por un cuerpo central retranqueado más alto, con una loggia frontal enrasada a las alas. Todas las cubiertas eran planas y una cornisa delgada bordeaba el edificio. Una de las alas estaba destinada a espacios representativos y, la otra, a las habitaciones privadas y la galería de exposiciones. Presentado a los promotores, el proyecto fue rechazado.

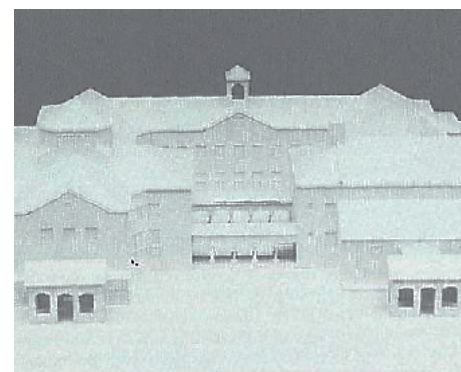
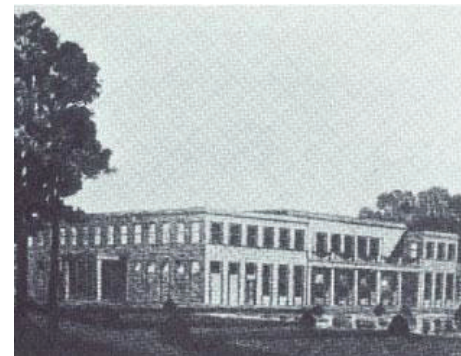
Entretanto, Mies había conquistado el aprecio de la Señora Müller de manera que, a principios de 1912, coincidiendo con la ruptura definitiva de Mies con Behrens, recibió el encargo para un nuevo diseño de la villa.⁶¹⁰

Como cabía esperar, la propuesta de Mies tenía mucho en común con la de su maestro: el cuerpo central más elevado y las alas emergentes, las cubiertas planas, la combinación de simetrías y asimetrías, el aire de clasicismo schinkeliano... El cuerpo central de dos plantas contenía, abajo, un corredor que servía para espacio de exposición, y arriba, las habitaciones privadas; en el ala Sur se abrían varias galerías más.

Sin embargo, en relación a la propuesta original de Behrens se producían cambios significativos. Mies ampliaba el área de influencia en la parcela y lo hacía de una manera menos brusca que Behrens. En la parte posterior al jardín, una pérgola soportada con simples pilares conectaba los extremos de las dos alas, cerrando un patio al interior. Frente a la pérgola proponía un estanque. A la izquierda de la fachada principal se abría un patio secundario.



321



319 - 320

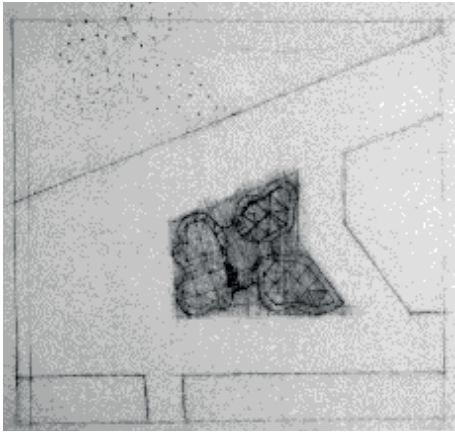
Casa Kroller-Müller en Wassenaar, Holanda.
Fig. 319: Proyecto de Peter Behrens (1911).

Fig. 320: Proyecto de Hendrik P. Berlage (1912).

Fig. 321: Proyecto de Ludwig Mies (1912).

⁶¹⁰ La documentación conservada del proyecto de Mies se limita a unas pocas fotografías de la maqueta y un dibujo en perspectiva. Se desconocen las plantas.

Los proyectos utópicos de rascacielos.⁶¹¹ [Ver también apartado II.2.3.2.]



322

Fig. 322: Boceto del diseño estructural para el «rascacielos de vidrio», 1922. Mies van der Rohe Archive, 21.5. MoMA, Nueva York.

611 Berlín, 1921 y 1922. El material de archivo de estos proyectos se encuentra en el MoMA de Nueva York, Mies van der Rohe Archive.

612 MIES VAN DER ROHE (1922): «Rascacielos», *Frühlicht*, 1, nº 4, pp. 122-124. Ver: NEUMEYER [1986, pp. 362-363].

613 SCHEERBART, P. (1998): *La arquitectura de cristal*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, p. 91.

614 SCHEERBART (1998): *Op. cit.*, p. 85.

En ambos proyectos irrealizados, el espacio interior estaba moldeado desde fuera, pensando más en el impacto urbano de sus superficies acristaladas y sus reflejos y, en todo caso, en la correcta iluminación de las oficinas, que en atender las necesidades propias derivadas del uso. Los núcleos de servicio y comunicación vertical son los únicos puntos fijos en planta. Todas las demás subdivisiones de la planta deben ajustarse a las correspondientes necesidades,⁶¹² con la flexibilidad que proporcionan los espacios lobulados diáfanos, punteados únicamente con finísimos soportes metálicos, estructura indispensable para alcanzar la arquitectura de cristal.⁶¹³

Del único boceto conservado que contiene una disposición incipiente de soportes ajustada a la planta del «rascacielos de vidrio», cabe comentar dos circunstancias importantes. Se tiene la intención de separar los pilares del cerramiento, para no restar rotundidad a la piel cristalina del edificio. Por otra parte, la organicidad de la planta no permite acoplar una retícula regular única, sino tres tramos con diferente orientación adaptados a cada uno de los lóbulos. La falta de claridad de la disposición estructural -ni es completamente reticular, ni es aleatoria como parecería más coherente atendiendo a la forma orgánica del perímetro edificado- hizo desistir de su incorporación a las plantas definitivas del proyecto, y muestra su renuncia en lo sucesivo a ahondar en este tipo de «aventuras»; basta con observar la simplicidad y regularidad de los rascacielos que construye en América.

Como consecuencia del empleo de una piel transparente continua se consigue romper el corsé impuesto por los cerramientos opacos y, con ello, la posibilidad de establecer una nueva relación de diálogo entre interior y exterior:

Por lo general, vivimos en espacios cerrados. Éstos forman el medio en el cual se desarrolla nuestra cultura. Nuestra cultura es, en gran medida, el producto de nuestra arquitectura. Si queremos elevar nuestra cultura a un nivel superior, para bien o para mal, estaremos obligados a transformar nuestra arquitectura, y esto sólo nos será posible si a los espacios que habitamos les sustraemos su carácter cerrado. Esto podemos lograrlo con la introducción de la arquitectura de cristal, que deja que la luz del sol, la luz de la luna y las estrellas no se filtre sólo a través de un par de ventanas, sino que entre directamente a través del mayor número posible de paredes que sean por entero de cristal, de cristal policromado. El nuevo entorno que habremos creado de esta forma nos tiene que traer una nueva cultura.⁶¹⁴

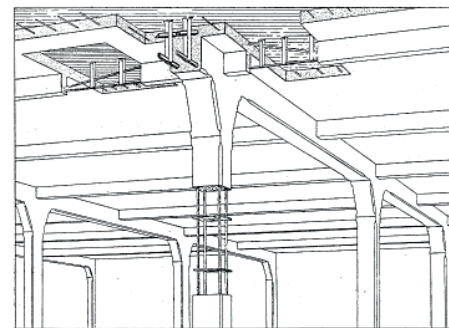
El proyecto de edificio de oficinas de hormigón.

La única documentación de que se dispone de este proyecto teórico es un dibujo en perspectiva exterior de gran tamaño y un breve texto explicativo publicado en la revista *G*,⁶¹⁵ fechado en mayo de 1923. El resto de dibujos elaborados en su día y la maqueta se han perdido. Tampoco se sabe cuál era el emplazamiento del solar, si bien la presencia de otros edificios próximos hace pensar en una ubicación no inventada sino concreta.

Indudablemente, la razón de ser de este edificio parte del aprovechamiento de las propiedades estructurales del hormigón armado, un material que permite conseguir vanos de notable amplitud con pocos apoyos e importantes voladizos. Para este edificio, Mies se basó -como él mismo explica- en un pórtico apoyado en dos pilares, con una luz de 8 metros y voladizos a ambos lados de 4 metros, con separación entre pórticos de 5 metros [NEUMEYER, 1986, pp. 363-364]. Este sistema remite al planteamiento de la casa *Dom-ino* (*domus-innovation*), ideada por Le Corbusier en 1914 con elementos prefabricados. Mies pudo servirse perfectamente de alguna de las patentes de estructuras prefabricadas habituales en el momento, como las diseñadas por el ingeniero francés François Hennebique.

Se desconoce la organización interior del edificio y sus medidas, pues Mies presentó el proyecto sin ninguna planta [Íb., 1995, p. 244]. Ludwig Glaeser [1969] ha defendido que la longitud total del edificio podría definirse a partir de la suposición de un acceso centrado. Además, Glaeser intuye la presencia de un patio central, hipótesis que compartimos por varias razones. En primer lugar, porque la profundidad que representa el escorzo del edificio es indudablemente mayor que la que proporciona el sistema descrito por Mies: 16 metros (4+8+4). De no existir patio alguno, carecería de fundamento la defensa de unas salas de trabajo «luminosas». Pero además, existe un claro precedente tipológico que Mies debía conocer, pues el edificio Larkin (1904) de Wright había sido publicado por Ernst Wasmuth en Berlín en 1910.⁶¹⁶ Como Mies reconocía años después, *la extensión de la exposición y la exhaustiva publicación de sus obras nos permitió familiarizarnos realmente con los logros de este arquitecto* [Wright]. *El encuentro estaba destinado a tener un gran significado en la evolución europea.*⁶¹⁷ Incluso podría proceder de este edificio la disposición de los contenedores de almacenamiento adosados a los cerramientos [SCHULZE, 1986, 111].

En cualquier caso, una de las prioridades de Mies, derivadas del sistema estructural elegido, era la de conseguir *grandes salas de trabajo luminosas, diáfanos, sin obstáculos para la vista, sin subdivisiones, articuladas únicamente a semejanza de la propia organización de la empresa*. Esta intención ya se había mostrado anteriormente en las dos versiones del rascacielos de vidrio, pero el exceso de formalismo y la falta de definición de la estructura les hacían perder en flexibilidad y versatilidad.



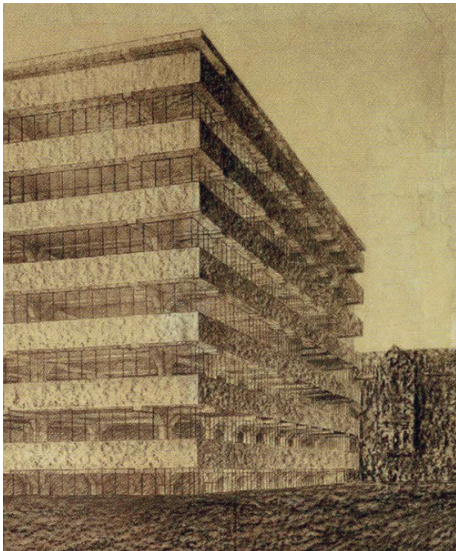
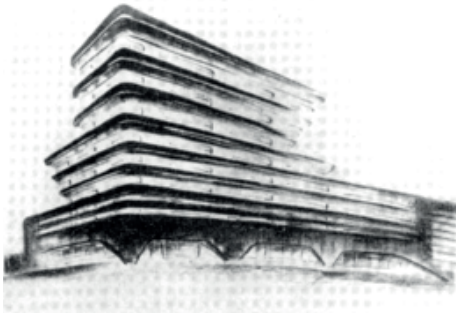
323

Fig. 323: François Hennebique: sistema para construcción con hormigón armado. París (ca. 1900).

⁶¹⁵ MIES VAN DER ROHE (1923): «Bürohaus» («Construcción»). *G*, n.º 1, jul. 1923, p. 3. Ver: NEUMEYER [1986, pp. 363-364]. Además, el proyecto fue presentado en la gran *Grosse Berliner Kunstausstellung* («Gran Muestra de Arte de Berlín») de 1923, junto con la casa de campo de hormigón, y en la exposición *Les architectes du groupe De Stijl*, en París a finales del mismo año.

⁶¹⁶ WRIGHT, F. L. (1910): *Ausgeführte Bauten und Entwürfe von Frank Lloyd Wright* («Proyectos y obras construida de Frank Lloyd Wright»). Berlín: Wasmuth.

⁶¹⁷ MIES VAN DER ROHE (1946): «A tribute to Frank Lloyd Wright». *The College Art Journal*, 6, 1946, n.º 1, pp. 41-42. Escrito inicialmente para el catálogo no publicado de la exposición sobre Frank Lloyd Wright celebrada en 1940 en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Tomado de: NEUMEYER [1995, p. 484].



324 - 325

Fig. 324: Erich Mendelsohn: propuesta para el concurso de edificio de oficinas en altura en la *Kemperplatz*, Berlín (1922).

Fig. 325: Mies vd Rohe: detalle de esquina del edificio de oficinas (1923).

La sustitución de «subdivisiones» por «articulaciones» nos habla de nuevo de la influencia de Wright y anticipa el concepto de espacio unitario que desarrollará en los proyectos americanos.

Por otra parte, el edificio de oficinas de hormigón resulta interesante porque supone la primera manifestación explícita de la búsqueda de la esencialidad: *máximo efecto con el menor empleo de medios*. La reducción de recursos a la mínima expresión se traduce en un edificio de osamenta y piel, que se sirve de los mínimos elementos: estructura y cerramiento, prescindiendo de compartimentaciones rígidas; de los mínimos materiales: vidrio y hormigón armado, con que se definen también los antepechos; de las mínimas unidades: pórtico tipo, cristalerías moduladas.

Lejos del influjo expresionista que traslucen las superficies plegadas y ondulantes de los rascacielos de vidrio, el edificio de oficinas -paradigma de un «centro de trabajo burocrático»- es reflejo del giro hacia la objetividad que experimentan las corrientes artísticas europeas por estos años, oponiéndose tanto al vitalismo de la corriente expresionista como al experimentalismo del constructivismo ruso. Los ventanales, por ejemplo, se limitan a iluminar suficiente y uniformemente los espacios de trabajo, y no han de distraer la atención de los concentrados oficinistas ofreciendo vistas al exterior. De los cinco proyectos teóricos miesianos (1921-1924), éste es el que aboga por un funcionalismo más radical. De hecho, el citado artículo de Mies contiene una crítica feroz no explícita al formalismo en su vertiente expresionista: *nada de volúmenes amasados y torres acorazadas*, en supuesta alusión a la torre Einstein de Erich Mendelsohn (1917-1921).

No obstante, una lectura detallada del proyecto puede mostrarnos algunas sutilezas que van más allá de la pretendida *Sachlichkeit* [SCHULZE, 1986, pp. 110-111] a la que alude el texto. Por un lado, en el juego tridimensional que se produce con el retranqueo de los ventanales por encima de las estanterías de 2 metros de altura, que produce un efecto parasol. Por otro lado, en la solemnidad con que la escalinata de entrada asciende axialmente hacia el interior del edificio, que recuerda las mejores obras de Schinkel. Otros detalles que muestran la preocupación de Mies por aquello visual se aprecian en el cambio de ritmo de los pórticos al llegar a la esquina, y también en el aumento progresivo de los vuelos, perceptible en el ángulo, que podría relacionarse con algún proyecto expresionista como el edificio en la *Kemperplatz* (1922) de Mendelsohn.

El proyecto de casa de campo de hormigón.

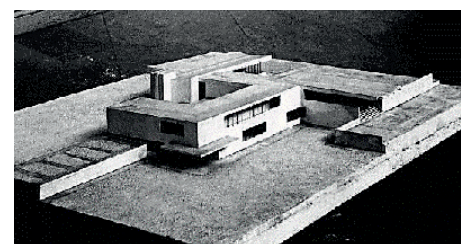
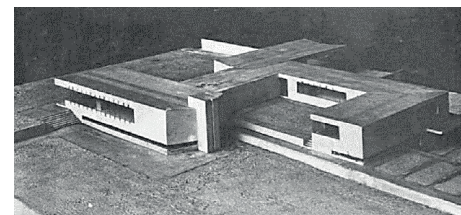
Según Schulze [1986, p. 113], tanto esta casa como la casa de campo de ladrillo suponen una contribución revolucionaria de la concepción espacial en la arquitectura. De la casa de campo de hormigón (1923) únicamente nos han llegado varios dibujos en perspectiva a color, todos desde un mismo ángulo y dos fotografías de una desaparecida maqueta. No se conocen las plantas. Según las investigaciones de Tegethoff [1985, pp. 52-53], el emplazamiento posible de la casa sería Potsdam, y el promotor, el propio arquitecto renano.

Tanto en este proyecto como en el edificio de oficinas, Mies trata de sacar partido de un material como el hormigón del que *no se han sabido aprovechar las ventajas, ni se han evitado sus inconvenientes*.⁶¹⁸ La principal cualidad del hormigón -continúa explicando- es permitir el ahorro de material al poder concentrar las sollicitaciones estructurales en unos pocos puntos del edificio. Por tanto, hablamos de pilares, no de muros. Esta ventaja económica conlleva además otras consecuencias positivas: la de flexibilizar la distribución interior de la planta y la de *recortar huecos en aquellos lugares donde necesitaba iluminar y donde quería abrir vistas* (fachada libre).

Pero la aplicación del hormigón no queda reducida a la estructura, sino que le permite también formar *una delgada piel* (...), *que forma simultáneamente la pared y el techo*.⁶¹⁹ Un techo que se prolonga en amplios voladizos, como los que protegen el acceso principal, la terraza de la zona de estar, o la entrada de servicio en semisótano. No obstante, desde el enfoque del texto explicativo de Mies, encabezado por el famoso manifiesto de condena al formalismo,⁶²⁰ no se desprende ninguna intención por explorar las cualidades expresivas del hormigón, sino únicamente su tratamiento práctico desde el punto de vista técnico-constructivo.

El despliegue en múltiples alas permite dominar el terreno y dialogar más fluidamente con la naturaleza, en consonancia con los principios de la arquitectura orgánica de Wright. El ingreso a la vivienda se produce mediante una amplia escalinata abierta en el muro bajo un contundente voladizo. Del vestíbulo parten dos cuerpos rotados en forma de L, que supuestamente contendrían, el de la izquierda, los dormitorios y quizá el ala de servicio, y el del frente el comedor con la sala de estar al fondo, presidida por una gran chimenea y abierta a la naturaleza con una cristalera corrida de suelo a techo. En el semisótano, al que se accede directamente a través de una puerta en esquina, se encontrarían distintas dotaciones de servicio.

La diferenciación de volúmenes por usos constituye el embrión de la planta abierta, uno de los logros más notables de la arquitectura moderna. La idea será retomada por Gropius en el diseño del edificio para sede de la Bauhaus en Dessau (1925-1926). Por otra parte, los patios abiertos que se generan entre los cuerpos edificados anticipan las investigaciones de Mies sobre la casa-patio de los años treinta.



326 - 327

Figs. 326-327: Mies van der Rohe: dos únicas fotografías conservadas de la maqueta de la Casa de campo de hormigón (1923). El acceso al vestíbulo se produce desde la escalinata cubierta, a la derecha de la imagen inferior.

⁶¹⁸ MIES VAN DER ROHE (1923): «Bauen» («Construir»). G, n.º 2, sep. 1923, p. 1. Tomado de: NEUMEYER [1995, p. 366].

⁶¹⁹ NEUMEYER [1995, p. 366]. El «pliegue» del forjado para definir el cerramiento se ha planteado por Mies con anterioridad en el edificio de oficinas de hormigón.

⁶²⁰ No sabemos de ningún problema formal, sólo problemas constructivos. La forma no es la meta, sino el resultado de nuestro trabajo... Ver: NEUMEYER [1995, p. 366].

En relación con el proyecto para la casa Kröller-Müller (1912-1913), la configuración de las piezas es menos jerárquica y más dinámica. Presenta ya un lenguaje totalmente moderno, en el que ha desaparecido toda connotación neoclásica.

Schulze [1986, pp. 113-114] ha puesto en paralelo este proyecto de vivienda con el *Prounenraum* («Espacio Proun») de Lissitzky. Si el Cubismo había superado la autoridad del punto de fuga, Mies y Lissitzky anticipaban la idea de espacio libre dinámico, sin un orden jerárquico. Al igual que la composición de Lissitzky no podía captarse sin moverse en su interior, la casa de Mies no es entendible desde un único punto de vista.

El proyecto de casa de campo de ladrillo. [Ver Caso de Estudio II.3.4.2]

En el proyecto de casa de campo en ladrillo (1924), el planteamiento espacial es completamente diferente a los proyectos anteriores. Todo parte del material con que se sustenta el edificio, en este caso muros portantes de ladrillo y no soportes metálicos. A partir de ahí, el posicionamiento de los muros se desenvuelve con una habilidad sorprendente:

En la planta de esta casa he abandonado el sistema usual de delimitar los espacios interiores, para conseguir una secuencia de efectos espaciales en vez de una serie de espacios singulares. Aquí, la pared pierde su carácter de cerramiento y sirve sólo para estructurar el organismo de la casa. [NEUMEYER, 1995, p. 380]⁶²¹

A pesar del desarrollo tan somero del proyecto,⁶²² esta casa constituye el embrión de sus experiencias posteriores en el manejo del espacio fluido: el pabellón de Barcelona, la casa Tugendhat, la casa para la *Deutsche Bauausstellung* y el proyecto de vivienda para Margarete Hubbe, entre otros trabajos.

La casa Wolf⁶²³ y las casas Lange y Esters⁶²⁴.

La casa para Erich Wolf marca una diferencia respecto a las villas construidas anteriormente y constituye la primera casa realizada de un Mies ya plenamente comprometido con la modernidad. El solar se encontraba a las afueras de la ciudad germana de Guben. Era estrecho y profundo, con dos zonas planas separadas con un gran desnivel salvado con unas terrazas seriadas anteriores al proyecto de Mies. La casa se situaba en la parte alta, de manera que, tanto el basamento como la propia composición cúbica escalonada de la vivienda jugaban visualmente desde el nivel inferior a continuar los aterrizados.

⁶²¹ MIES VAN DER ROHE (1924): Conferencia. Manuscrito fechado el 19 de junio de 1924.

⁶²² Tan solo se conservan algunas fotografías de los dos dibujos originales de Mies: una planta baja y una perspectiva. Aunque en esta última se aprecian dos plantas, la superior probablemente nunca llegó a ser dibujada. MIES VAN DER ROHE (1986-1992): *The Mies van der Rohe Archive*. Nueva York: Garland, 1986-1992, v. 1, p. 90. Comentarios de Arthur Drexler.

⁶²³ Casa Wolf en Guben (1925-1927). Fue destruida durante la Segunda Guerra Mundial. [Fuente: Revista *2G*, nº 48-49, pp. 70-77].

⁶²⁴ Casas Lange y Esters en Krefeld (1927-1930). Actualmente son propiedad municipal y se utilizan para acoger exposiciones de arte contemporáneo.

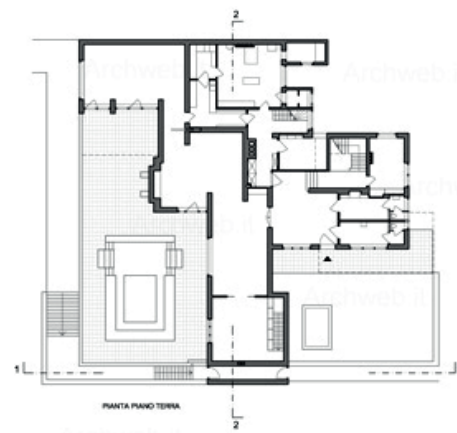
Además del sótano, la casa se distribuía en tres plantas. En la planta baja se situaban las dependencias de día: el comedor y la sala de estar formando ángulo abierto a la terraza, y por detrás, la cocina y otras piezas de servicio. La planta intermedia contenía los dormitorios de invitados, los de los hijos y los de servicio. El último nivel se reservaba para la habitación principal, que gozaba de las mejores vistas sobre el río.

En la **casa Wolf**, Mies consigue aplicar algunas de las ideas planteadas en la Casa de campo de hormigón (1923) y en la Casa de campo de ladrillo (1924) [2G, n° 48-49, p. 70]. La disposición en alas conformando patios abiertos, la losa del comedor volada sobre la terraza y la losa de hormigón en ángulo, el tratamiento integrado de las terrazas o el acusado volumen de la chimenea remiten a la primera casa, mientras que la materialidad de la obra, construida enteramente con ladrillo, la ordenación de los espacios exteriores anexos mediante muros bajos que se prolongaban desde el interior, la composición cúbica con diferentes niveles o los vuelos contrastados de hormigón protegiendo superficies acristaladas responden al proyecto de Casa de campo de ladrillo, sin olvidar la deuda con la tradición artesanal del ladrillo puesta en práctica ya en la Casa Mosler (1924-1926).

Incluso podemos encontrar referencias menos directas. Las losas en voladizo o las bajantes lineales recuerdan la descomposición elementarista de *De Stijl*, como los volúmenes cúbicos maclados evocan la arquitectura constructivista. El despliegue centrífugo de la planta bebe de su admiración por Wright, mientras que el cuidado aparejo del ladrillo supone un tributo a Berlage [SCHULZE, 1986, p. 127]. Otros elementos, sin embargo, parecen haber sido simplemente importados. Sirva de ejemplo las barandillas metálicas de las terrazas, que responden a la estética de la máquina que ha alentado Le Corbusier en *Vers une Architecture* (1923) y ensayado en sus primeras realizaciones modernas.

Desde el punto de vista espacial, la Casa Wolf supone una aproximación práctica de la experiencia previa de espacio fluido generada en la Casa de campo de ladrillo, al menos en la zona noble de la planta baja. Desde el vestíbulo de acceso se extiende un *continuum* hacia la sala de estar, comedor y biblioteca, conducido y articulado por medio de las paredes que en ocasiones dejan ver sus cantos. Al exterior la casa ofrece una imagen fragmentada, resultado del mismo juego asimétrico de maclaje de cubos con viseras voladas de hormigón.

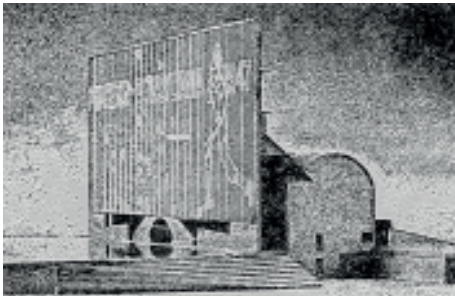
Por otra parte, al situarse la casa en un solar estrecho y abarcar toda la medida en anchura, surge una configuración de patios más acotada que en anteriores proyectos, permitiendo discriminar el vacío que se encuentra delante junto al acceso del que se halla detrás de la casa; el primero, con



328 - 329 - 330

Figs. 328-329: Mies vd Rohe: fotografías de la casa Wolf. MvdR Archive, MoMA, NY.

Fig. 330: Mies vd Rohe: planta baja de la casa Wolf (1925-1927).



331 - 332

Fig. 331: Mies van der Rohe: proyecto de Banco en Stuttgart (1928).

Fig. 332: Robert Venturi (1968): «tinglado decorado». *On Dicks and Decoration* (1968).

vocación pública y vistas muy contenidas, y el segundo, de carácter privado y abierto hacia el paisaje del río [FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, 2008, p. 2].

Las **casas Lange y Esters** están situadas en parcelas contiguas en las afueras de Krefeld, con similares diseños y construidas simultáneamente. Ambas derivan de la casa Wolf, y se componen de cubos asimétricos entrelazados confeccionados con fábrica de ladrillo oscuro horadados por grandes ventanales. Las diferencias entre ellas son poco relevantes.

En relación con la casa Wolf, los muros siguen siendo portantes, aunque el papel que juegan las vigas de acero que completan la fábrica es tal que se hace evidente la contradicción que supone explotar el carácter plástico de las fachadas y al mismo tiempo depender constructivamente de ellas. Lo mismo podría decirse de la intención con que se conectan los espacios interiores en planta baja, y las limitaciones que implica la interposición de los muros.

El proyecto de Grandes Almacenes Adam.

Mies aprovechó algunas ideas de los Rascacielos de vidrio (1921-1922) y del Edificio de oficinas de hormigón (1923) para sus propuestas de edificios en altura de finales de los años veinte, especialmente, en el proyecto de almacenes Adam en la Leipzigerstrasse y en el concurso para la ordenación de la *Alexanderplatz*, ambos en Berlín. Ninguno de ellos, como tampoco los de la década siguiente, fueron construidos. Sin embargo, plantearon importantes avances que tendrán su repercusión en los trabajos del período americano [SCHULZE, 1986, p. 15].

El borrador de la carta sobre el proyecto de los grandes almacenes Adam (1928) conservada en el MoMA constituye un testimonio directo de las intenciones del maestro alemán. Mies trató de convencer a sus clientes de las bondades del proyecto a partir de sus ventajas funcionales, minimizando la orientación estética, a partir de tres factores [NEUMEYER, 1995, pp. 461-462].

Como en el Edificio de Oficinas en hormigón, Mies reivindica la necesidad de proporcionar **grandes espacios diáfanos** para atender la variabilidad de las necesidades comerciales. Pero en los almacenes Adam Mies avanza un paso más, al situar los pilares del edificio en las paredes exteriores.

Con ello, desestima la prioridad dirigida a la optimización estructural del pórtico con doble voladizo del *Bürohaus* en favor de la más perfecta flexibilidad de los espacios interiores. Unos espacios que continúan siendo servidos por núcleos de comunicación vertical a los que se asocian los aseos. La segunda de las ventajas comentadas por Mies es la **luminosidad**, a la que invoca en aras de

la economía de la empresa. La insólita solución que propone constituye sin duda el embrión de los muros-cortina de los rascacielos americanos. Una vez más, Mies persiste en el antiguo sueño vítreo de los dos proyectos de Rascacielos, pero ahora la idea resulta más convincente. Propone realizar la piel del edificio con vidrio y acero inoxidable; la planta baja con vidrio transparente y todas las demás plantas con vidrio traslúcido, que dan al espacio una estupenda luz suave, pero muy diáfana e uniforme [I.D., pp. 461-462].

Finalmente, Mies saca otro as de la manga para reforzar su defensa del vidrio: la **publicidad**. Un edificio como unos grandes almacenes necesita para su buen funcionamiento de anuncios y más anuncios. La superficie traslúcida proporcionaba el soporte idóneo para disponer los mensajes publicitarios con entera libertad. Por la noche resultaría más fabuloso si cabe el «efecto» de una inscripción luminosa sobre un fondo uniformemente iluminado.

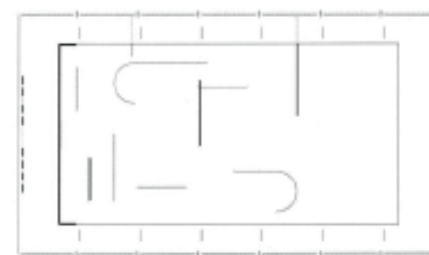
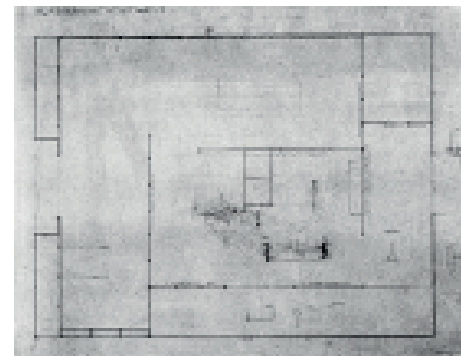
Curiosamente, Robert Venturi, uno de los principales detractores de la arquitectura de Mies, retomará y radicalizará esta idea de edificio-anuncio en «Aprendiendo de todas las cosas» (1971), desdoblado la pura funcionalidad del contenedor arquitectónico (*tinglado*), de su aspecto comunicativo expresado mediante rótulos al exterior (*decorado*).

Sorprende la contradicción de Mies al hablar de «objetividad», por un lado, y de «golpe de efecto», por otro. Cuando pretende conseguir un «efecto fabuloso» no deja de recordarnos a Boullée y su carga de emoción al contemplar la magnífica arquitectura. Pero es éste un aspecto que se sitúa en las antípodas de la pretendida *Sachlichkeit* y que persiste, sin embargo, de los escauceos expresionistas que inspiraron sus primeros rascacielos.

El pabellón de Barcelona (1929). [Ver apartado II.8.2.2.]

Como miembro del equipo de dirección del *Werkbund* desde 1925, una parte importante de la actividad profesional de Mies en Alemania estuvo ligada a este organismo, lo que le permitió desarrollar su concepto de espacio y experimentar con materiales y técnicas modernas sin las limitaciones derivadas de los encargos privados [GASTÓN GUIRAO, 2005, p. 33].

El acondicionamiento de **Der Glasraum** («Sala del vidrio») para la exposición de Stuttgart de 1927 fue una de las primeras experiencias del arquitecto asociadas al *Werkbund*. Mies y Reich utilizaron el propio material protagonista, el vidrio, para conformar el espacio expositivo, creando una secuencia de ámbitos encadenados que se podían recorrer sucesivamente sin impedimento, generando en cada punto la expectativa para seguir avanzando hacia el siguiente.



333 - 334

Fig. 333: Mies van der Rohe/Lilly Reich: planta de la *Glasraum*. Exposición del *Deutscher Werkbund*, Stuttgart (1927).

Fig. 334: Mies van der Rohe/Lilly Reich: planta redibujada de *Café Samt & Seide*. Exposición de la *Deutscher Seidenweberien*, Berlín (1927).

Ese mismo año, Mies y Reich trabajaron en el diseño del **Café Samt & Seide** («Café de Terciopelo y Seda»), encargo recibido de la *Deutscher Seidenwebereien* («Sociedad alemana de tejedores de seda») para la exposición *Die Mode der Dame* («Moda de la mujer»). Al igual que en la «Sala de Vidrio», la pareja se sirvió del material exhibido –en este caso, varios tipos de tejidos– para definir la atmósfera del stand y organizar los espacios, incluyendo un uso adicional de cafetería.

Aunque no había estructura que resolver –o quizás precisamente porque no la había–, ambas experiencias, efímeras pero reales, resultarían clave para entender los conceptos de plano libre y espacio fluido que madurarían poco después en el pabellón alemán de Barcelona. Los paneles curvos del «Café de Terciopelo y Seda» anunciaban las paredes de ébano y vidrio opalino de la casa Tugendhat. La disposición asimétrica de los paneles textiles y vítreos buscando la diagonal se contraponía a la simetría y frontalidad del contenedor. Los desplazamientos y giros relativos de las piezas parecen iniciar un cierto movimiento en turbina que se materializará con más claridad en el montaje para la exposición de la obra de Mies en el MoMA de 1947.

En relación con la Casa de campo de ladrillo, el **Pabellón de Barcelona** prosigue con la investigación sobre el espacio fluido, aunque los encargados de articularlo ya no son los muros portantes de ladrillo, sino una serie de paneles más o menos transparentes cuya función es «delimitar» y no «sostener».

La concepción de la pared como elemento delimitador del espacio se muestra en las divisiones del pabellón de Barcelona que, aun estando colocadas de suelo a techo, no tienen función portante y sí una importante tarea representativa; la separación a escasos centímetros de las columnas enfatiza esa idea.⁶²⁵ La separación de los paneles a techo y/o a suelo habría clarificado mejor su nulo comportamiento estructural, como hizo Mies más tarde en el proyecto para la casa Resor, pues resultaba un tanto ambigua la confrontación de unos pilares delgados con unos gruesos muros no estructurales. Para Evans [1990, p. 3], la percepción llega incluso más lejos:

Las paredes parecen descansar sobre el podio, y el techo parece descansar en las paredes. Los elementos están montados, pero no fijados. Las columnas parecen cumplir esta tarea, como pernos atando el techo al piso y ciñendo las paredes firmemente en el medio. (...) Las columnas sujetan el techo a las paredes, hacia abajo, como si estuvieran en peligro de volarse. Lo sujetan más seguramente que lo que lo sostienen.

625 Toca, A. (2004): «Origen textil de la arquitectura». *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (Universidad Nacional Autónoma de México), n.º 085, otoño 2004, pp. 61-73.

Varias decisiones contribuyen a desdibujar la diferenciación interior - exterior: el pavimento de travertino se extiende por toda la plataforma; la cristalera que separa el pabellón del estanque in-

terior no llega hasta los muros laterales; las paredes no coinciden con los bordes de la cubierta... Sin embargo, Mies sí que discrimina con claridad los límites de la actuación como algo diferenciado del resto del recinto ferial, mediante la creación de una plataforma elevada protegida con muros quebrados.

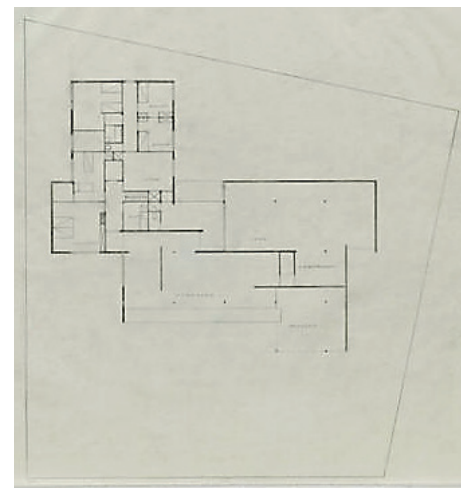
Este planteamiento provoca en el visitante una reacción ambivalente. Desde el exterior, el edificio se presenta como un artefacto diferenciado de su entorno inmediato, fácilmente reconocible. Llegados a la plataforma, el espacio se vuelve ambiguo: no se reconoce con claridad por dónde se entra, en qué momento se está en el interior, cuándo se pasa de un recinto a otro, dónde está la salida.⁶²⁶ Para Toyo Ito, en ninguna otra [obra de Mies] encontramos un espacio tan lleno de 'fluidez' como éste [pabellón de Barcelona]... Este espacio no produce la sensación de ligereza del aire que corre, sino la de la densidad de una materia fundida, líquida... El espacio compuesto de superficies acristaladas no tiene una estructura precisa sino que se alza como si fuera una columna de hielo que empezara a derretirse en el aire.⁶²⁷

Los proyectos de la casa Nolde y la casa Tugendhat.

Aunque debido a su escala y a la organización de sus recorridos el pabellón de Barcelona podría traducirse sin dificultad en un proyecto doméstico, tal como ha demostrado Tegethoff,⁶²⁸ es en el trabajo coetáneo de la casa Tugendhat (1930) en Brno, donde Mies demuestra la validez del espacio continuamente fluido aplicado al programa de una vivienda real. Entre ambos medió un ensayo frustrado localizado en el selecto distrito berlinés de Dahlem, cerca del Jardín Botánico, para la casa del pintor expresionista Emil **Nolde** (1929).

Resuelta en una única planta -además de un sótano parcial- reúne los dos mismos tipos de espacio que encontraremos en la casa Tugendhat, aunque en este caso, no superpuestos sino concatenados en un mismo nivel. Por un lado, la parte más noble de la casa remite al espacio fluido del pabellón de Barcelona. Se trata de la zona de día de la vivienda, e incluye un taller y una sala de exposición con grandes estancias acristaladas abiertas hacia el Sur, articuladas y controladas mediante muros deslizantes y muros en ángulo sobre la base de una trama de delgados soportes. Por otro lado, pervive el espacio tradicional de la caja, destinado al área nocturna y de servicio -el núcleo de oficinas del Pabellón-, con una compartimentación rigurosa en la que ha desaparecido la retícula de pilares y donde los huecos pasan a ser recortes en el muro.

En relación con Barcelona, la solución de planta libre ha perdido en claridad, pues la trama de soportes comparte ahora función estructural con algunos de los muros, incluso en la zona diurna.



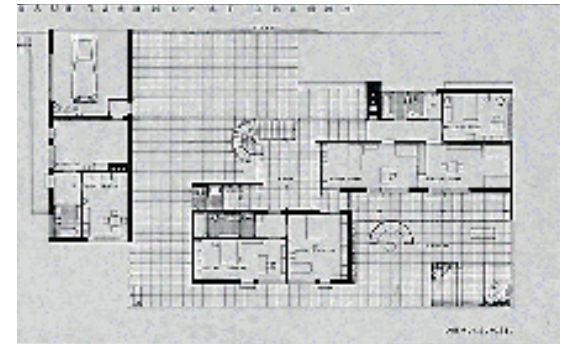
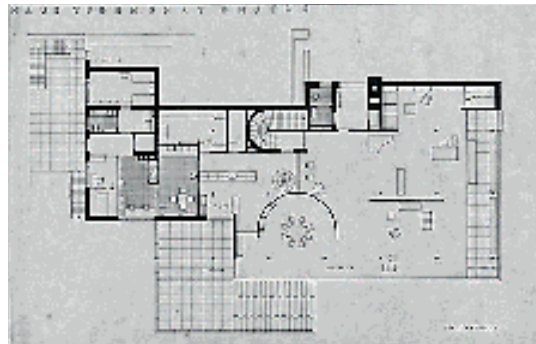
335

Fig. 335: Mies van der Rohe: dibujos del proyecto de casa para Emil Nolde (1929).

⁶²⁶ Precisamente ésta es una de las ideas que se quiere poner en paralelo con la música de Webern: la ausencia de tonalidad hace perder el norte del discurso, al impedir intuir la resolución esperada de los acordes. Como también disuelve la percepción del final de una sección o una pieza, al desaparecer por completo los patrones tradicionales de cadencia contruidos sobre la base de la armonía tonal.

⁶²⁷ ITO, T. (1997): «Tarzans in the media forest». 2G n° 2, (1997), p. 121.

⁶²⁸ TEGETHOFF, W. (1981): *Mies van der Rohe: Die Villen und Landhausprojekte*. Essen Richard Bracht, 1981. [Versión en inglés: *Mies van der Rohe. The Villas and Country Houses*. Nueva York: MoMA, 1985]. Citado en: FERNÁNDEZ-GALIANO [200]d, p. 20].



336 - 337 - 338 - 339

Figs. 336-337: Mies van der Rohe: casa Tugendhat (1930). Interior de la gran sala y exterior desde la vía pública.

Figs. 338-339: Mies van der Rohe: casa Tugendhat, Brno (1930). Planta de acceso (superior) y planta principal (intermedia). *Mvdr Archive, MoMA, NY.*

Fig. 340: Karl Friedrich Schinkel: escalera a patio en la Casa del Jardinero en Potsdam (1829-1833).

Fig. 341: Mies van der Rohe: escalera a jardín en la Casa Tugendhat en Brno (1928-1930).

La lectura de la cubierta como plano flotante horizontal se desvanece a favor de una configuración más cúbica, menos elementarista, que recuerda la Casa de campo de ladrillo o las Casas Lange y Esters. No obstante, resulta interesante la concepción wrightiana de los espacios que van creciendo orgánicamente para colonizar la parcela, adquirir la mejor orientación y protegerse de las vistas menos deseables.

La evolución del espacio miesiano continúa su camino en la planta principal de la **casa Tugendhat**, donde una gran sala de espacio único se articula en varias áreas destinadas a estar, comer, estudiar y tocar música. Para conseguir la continuidad del espacio de la sala, Mies define un sustrato uniforme formado por la trama de soportes cruciformes, el techo corrido pintado⁶²⁹ y el suelo de linóleo claro,⁶³⁰ sobre el que se disponen una serie de elementos verticales de suelo a techo para articular los espacios. Unos tienen carácter fijo; se trata de la pared de ébano en curva que delimita la zona de comedor, y el plano de ónice pulido, que separa la zona de estar del estudio. A partir de ahí son las cortinas de terciopelo las que permiten aunar o diferenciar ámbitos, y también la disposición del mobiliario y las alfombras. El resto del programa se define con recintos cerrados y se encuentra más subyugado a la estructura, en parte por exigencia de los propietarios.

A diferencia del Pabellón de Barcelona o la Casa de campo de ladrillo, la villa Tugendhat es más compacta; de ella ya no parten muros para adentrarse en el jardín o para enlazar otros cuerpos edificados, papel que se reserva ahora a la cubierta. Pero no por ello abandona el interés por conectar el interior con el exterior, solo que se vale de otros recursos. El más destacado es el acristalado continuo de la gran sala, cuyos ventanales estaban dotados con un mecanismo para poder ser escamoteados uno de cada dos, convirtiendo el salón en un gran belvedere a campo abierto [FRAMPTON, 1999, p. 165]. A este ingenioso sistema se suma la incorporación de un invernadero acristalado adosado lateralmente a la sala.

La dimensión tiempo resulta especialmente decisiva en la secuencia de acceso a la vivienda. El desajuste entre el volumen del garaje ceñido a la alineación de calle y el resto de la vivienda que se halla retranqueado, contribuye a percibir el recorrido de entrada de la casa. Llegados a la puerta del cercado se abre una magnífica vista hacia el fondo soleado de la parcela, que invita a adentrarse enmarcada por el porche. Este espacio de transición oculta la puerta de ingreso al interior por medio de un vidrio opalino que acompaña el trazado de la escalera curva. Una vez dentro, para descender a la planta principal hay que volver a girar un total de 360 grados.

La bajada al jardín desde la gran sala tampoco es frontal: se sale tangencialmente a la terraza para luego tomar la escalera en sentido opuesto. Esta escalera y la de acceso al pabellón de Barcelona guardan reminiscencias con el patio de la Cabaña del Jardinero de Schinkel, en Potsdam (1829- 1833).



340 - 341

Fig. 340: Karl Friedrich Schinkel: escalera a patio en la Casa del Jardinero en Potsdam (1829- 1833).

Fig. 341: Mies van der Rohe: escalera a jardín en la Casa Tugendhat en Brno (1928- 1930).

629 La continuidad de techo es posible gracias al entramado metálico que no precisa de descuelgues en vigas para resistir las cargas impuestas. Ni siquiera los rieles por los que deslizan las cortinas interiores perturban la continuidad del techo al no estar directamente adheridos sino ligeramente descolgados.

630 El linóleo no presenta costuras y pasa bajo las puertas de paso sin definir umbrales.

Proyecto de monumento a los caídos en el interior de la *Neue Wache*.

El edificio de la *Neue Wache* («Nueva Guardia») de Berlín fue diseñado por Schinkel en 1815 y tres años más tarde quedó completado. Desde entonces hasta el final de la Primera Guerra Mundial sirvió como Cuartel de la Guardia Real. En 1930 el gobierno de Prusia decidió remodelar el interior como monumento a los caídos en la Gran Guerra, y convocó un concurso en el que participaron los seis arquitectos berlineses más destacados del momento: Mies der Rohe, Peter Behrens, Erich Blunck, Hans Grube, Hans Poelzig y Heinrich Tessenow.

La propuesta de Mies consistía en un gran vacío envuelto por paredes de mármol de Tinos y cubierto con un techo continuo, en cuyo centro yacía un frío bloque de piedra negra con la inscripción *Den Toten* («A los muertos»);⁶³¹ A los muros laterales se adosaban sendos bancos corridos.

La capacidad de maniobra del arquitecto en esta intervención estaba ciertamente limitada, pero es suficiente para vislumbrar su personal sentido de la simplicidad, del vacío y su predilección por la figura del cuadrado.

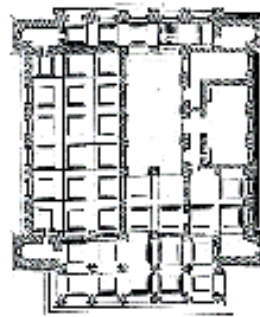


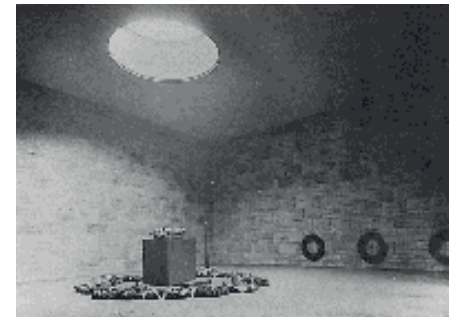
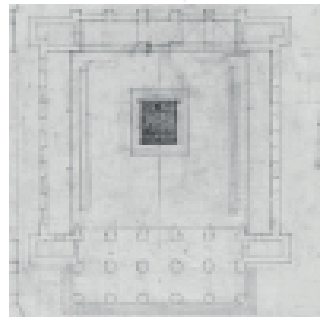
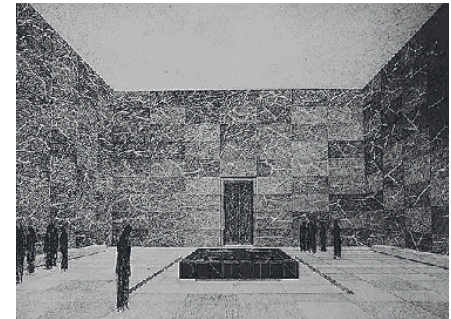
Fig. 342: Karl Friedrich Schinkel: planta del proyecto original ejecutado (1819).

Fig. 343: Mies van der Rohe: boceto en planta para el concurso. MvdR Archive, MoMA, NY.

Fig. 344: Heinrich Tessenow: interior de la remodelación ejecutada (1931), antes de su destrucción durante la Segunda Guerra Mundial.

Fig. 345: Mies van der Rohe: perspectiva elaborada por Sergius Ruegenberg.

⁶³¹ La propuesta de Mies no resultó premiada. Fue finalmente Tessenow el elegido para llevar a cabo la remodelación: un cubo negro sosteniendo una corona de roble situada bajo una abertura circular en el techo.



Casa para una pareja sin hijos.

Elegido para organizar la exposición *Die Wohnung unserer Zeit* («La vivienda de nuestro tiempo»)⁶³² en el seno de la *Deutsche Bauausstellung* («Exposición Alemana de Construcción»), Mies se reservó el diseño de esta casa situada en el interior de una de las naves del recinto ferial de la *Reichskanzlerplatz*, en Berlín, quizá pensada para ser habitada por él mismo [PUENTE, 2009]. El encargo implicaba la exigencia de un resultado innovador, el carácter efímero de la instalación y la posibilidad abierta a un planteamiento experimental.

El proyecto combinaba las circunstancias que habían propiciado los trabajos de Brno y Barcelona: por un lado, el programa correspondía al de una vivienda; por otro, se trataba de una construcción - más bien una maqueta a escala real- para ser expuesta. Mies tomó como punto de partida el Pabellón alemán⁶³³ y trató de adaptarlo a vivienda, desquitándose de cualquier condicionante externo que le hiciera perder en radicalidad, como los que tuvo que aceptar de los Tugendhat en Brno. La casa se situaba en un lugar central de la nave y estaba enlazada mediante un muro con otra más reducida diseñada por Lilly Reich.

La trama estructural contenía 5x3 soportes metálicos de perfil tubular en lugar de cruciforme, todos exentos pero no todos cromados.⁶³⁴ El papel espacial de los muros se mantenía, si bien los materiales eran menos lujosos que en Brno y Barcelona: no había mármoles y sólo quedaban algunas paredes paneladas en madera; el resto de los muros se encontraban revocados y pintados en blanco. La plataforma y, con ella, la continuidad del pavimento desaparecían.⁶³⁵ No obstante, se conservaba el plano continuo de techo.

Funcionalmente, la casa constaba de tres áreas diferenciadas: un pequeño núcleo de servicios, junto al acceso; la zona de día, que comprendía las zonas de recepción, comer y estar; y el área de noche, con dos ámbitos articulados por un baño.

El **núcleo de servicios** incluía un pequeño dormitorio con baño, la cocina, un office y un aseo de cortesía, accesible tanto desde la propia zona de servicio como desde el recibidor, al que se abría una puerta integrada en el panel de madera que cubría todo el frente de acceso. Este paquete integraba los únicos recintos cerrados de la casa, reducidos a su mínima expresión.

En el **área de día** se aprecian pocos cambios respecto a obras anteriores. Como en Barcelona, el visitante debía efectuar varios giros a 180° hasta llegar a la zona principal. Como en Brno, las cortinas cruzadas podían variar la secuencia de los recorridos.



346 - 347

Figs. 346-347: Mies van der Rohe: Casa para una pareja sin hijos, Berlín (1931). Vista general y vista particular de la zona de noche.

⁶³¹ La propuesta de Mies no resultó premiada. Fue finalmente Tessenow el elegido para llevar a cabo la remodelación: un cubo negro sosteniendo una corona de roble situada bajo una abertura circular en el techo.

⁶³² Fue designado en mayo de 1930, después de la renuncia de Otto Bartning. *Die Wohnung unserer Zeit* estaba esponsorizada por el *Deutscher Werkbund*.

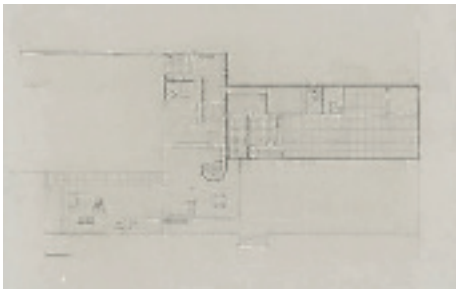
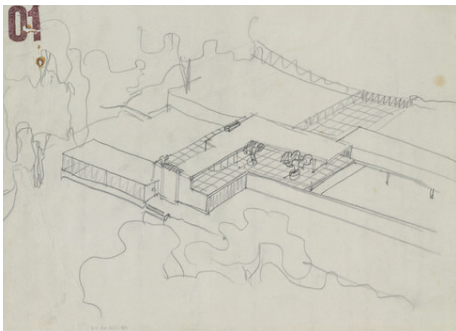
⁶³³ La superficie cubierta del Pabellón y la de la casa para la *Bauausstellung* son similares.

⁶³⁴ Al menos los exteriores y los de la zona de noche estaban pintados en blanco. Posiblemente el cambio en la forma y el acabado de los perfiles haya que atribuirlo a razones de tipo económico como consecuencia de la crisis de 1929.

⁶³⁵ Esta circunstancia podría estar relacionada con las necesidades derivadas de la coordinación del conjunto expositivo.



348



349 - 350

Fig. 348: Mies van der Rohe: planta de la Casa para una pareja sin hijos, Berlín (1931).

Fig. 349-350: Mies van der Rohe: dibujos del proyecto de casa Gericke (1932). MvdR Archive, MoMA, NY.

La novedad más interesante, sin duda, pasaba por la solución ingenitada para la **zona de noche**. Las dificultades en preservar los ámbitos de mayor intimidad de la vivienda habían impedido hasta entonces superar el sistema compartimentado o de «caja» en el área de dormitorios. El ingreso a la zona de noche se produce aquí tangencialmente desde la sala, sin intermediar puerta alguna, llegando a un eje de circulación que tenía adosado a la pared un armario corrido. Desde aquí el espacio se dividía en dos zonas articuladas por un baño exento. Esta pieza con función propia, que irá adquiriendo en obras sucesivas un carácter más independiente al tratarse con diferente material y despegarse del techo, se comportaba como los paneles deslizantes de Barcelona, a los efectos de organizar el espacio. A un lado del baño se encontraba el lecho para la pareja con un pequeño ámbito de estar, mientras que a la otra banda se disponía una zona de trabajo que incorporaba una cama supletoria individual.

El **patio** de la zona de dormitorios reproduce el de Barcelona por cuanto aparece una lámina de agua con una escultura femenina de Kolbe. Pero a diferencia del Pabellón, el estanque no se encierra por completo, sino que queda parcialmente abierto y parcialmente oculto entre dos planos perpendiculares exentos.

El proyecto de casa Gericke.

El proyecto de esta casa no construida responde a la consulta por invitación promovida en 1932 por el director de la Academia de Alemania en Roma, Herbert Gericke, para construir su propia vivienda en Berlín-Wannsee.

El diseño guarda parecido con la casa Tugendhat en la organización en dos plantas con acceso por la superior, donde también se encuentran los dormitorios de los hijos, así como en la escalera curvada que desciende hasta la planta principal. La casa Gericke, no obstante, se despliega en alas de forma menos compacta que la vivienda de Brno, una perpendicular a la pendiente, y dos paralelas que nacen de la anterior, destinadas a sala de estar y dependencias de servicio. Ésta última se separa forzosamente de la terraza y se ilumina mediante un patio alargado.

La desmaterialización de la sala de estar, completamente rodeada de cristalerías, deja entrever la importancia que concede Mies a la relación de sus villas con la naturaleza.

El edificio se encuentra estratificado, de manera que la planta baja se convierte en basamento de la superior y, a su vez, el nivel inferior asienta sobre una plataforma schinkeliana ligeramente alzada sobre el terreno, como sucede en Barcelona.

Proyectos de casas con patio y casa Lemke.

Las casas-patio constituyen el logro arquitectónico más decisivo de Mies en los años treinta. La relación del espacio construido con un espacio exterior acotado ya había sido explorada por Mies en algunos proyectos anteriores, como la Casa de campo de hormigón (1923), la Casa Wolf (1925-1927) o el Pabellón de Barcelona (1929).

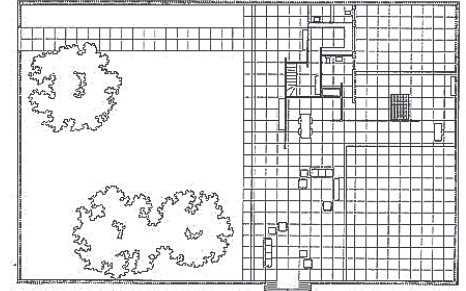
Era un tema que gustaba plantear a los alumnos más aventajados de la Bauhaus como ejercicio de proyecto. Desafortunadamente, si exceptuamos la Casa para una pareja sin hijos (1931), que más que un encargo real se trataba de una maqueta para ser expuesta, sólo logró construir antes de emigrar a Estados Unidos una casa con patio, la casa Lemke, en Berlín (1932-1933), una de las más sencillas de cuantas había diseñado durante este período.

De entre los múltiples bocetos que parten de un solar rectangular destacan la «casa con tres patios», la «casa-patio con muros curvos» y el grupo de «tres casas-patio». Todos ellos se desarrollan en una planta a ras de suelo⁶³⁶ y pueden considerarse proyectos teóricos, por cuanto no se concretan cliente ni emplazamiento.

En la «**casa con tres patios**» (ca. 1934-1935) una estrecha entrada abierta en uno de los lados cortos del rectángulo conduce asimétricamente hacia un extremo de la casa atravesando el jardín del mayor de los patios, que representa aproximadamente la mitad de la superficie del solar. La construcción se extiende en forma de T, librando al fondo otros dos patios pavimentados más pequeños ajustados a las esquinas de parcela. Las alas laterales se destinan a acceso y servicio, y a comedor-estar, con chimenea, mientras que el ala perpendicular comprende una zona de estudio y el único dormitorio de la casa. Al patio mayor se abren el acceso y la zona de estar, también conectada con el patio intermedio, al que vuelcan además el comedor y el estudio. Al patio pequeño recaen únicamente el dormitorio y la zona de servicio.

Todo el espacio interior es completamente fluido salvo las dependencias de servicio, como ya ocurría en la Casa para una pareja sin hijos (1931). Excepto por los huecos recortados de las piezas de servicio, una membrana de cristal hace más explícita la continuidad del interior con el exterior. Este tratamiento contrasta con la robustez de las paredes que encierran la parcela, a la manera de un exoesqueleto. Si dentro de la composición, el movimiento es libre y diáfano, desde fuera, por el contrario, la casa se percibe como una masa estática e introvertida [SCHULZE, 1986, p. 198].

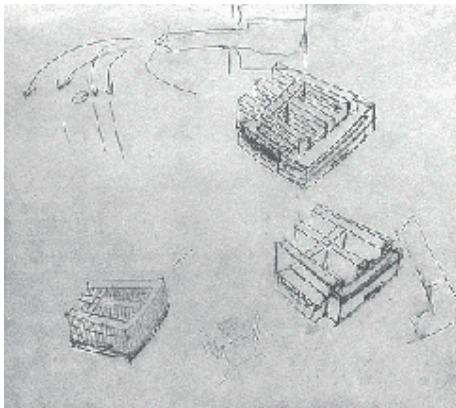
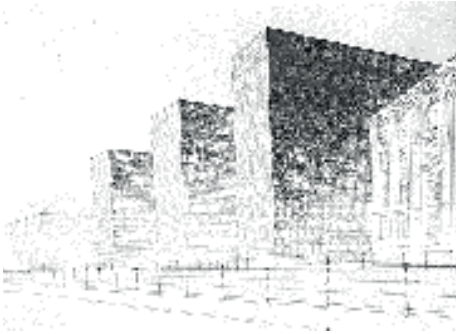
Como en Barcelona, la cuadrícula del pavimento define la plantilla donde posicionar la estructura y las compartimentaciones. Esta malla permite determinar con facilidad las proporciones del rectángulo total, 41x24, y las luces entre soportes metálicos, 6x6, y advertir que es desde ésta de donde



351 - 352

Figs. 351-352: Mies van der Rohe: casa con tres patios (c. 1934-1935) y casa-patio con garaje (ca. 1934).

636 Algunas comprenden también un acceso de servicio a sótano.



353 - 354

Figs. 353-354: Mies van der Rohe: perspectiva de la parte trasera y bocetos para el proyecto de ampliación de la sede del Reichsbank, Berlín (1933).

parte el sistema racional que marca el orden -cuatro vanos por tres- dentro del cual el espacio puede moldearse según la discreción subjetiva del artista [Íd., 1986, p. 197].

En la **«casa-patio con muros curvos»** (c. 1934), la inserción de un garaje en diagonal en el corazón de la casa implica una disfunción y una carga de tensiones espaciales entre paramentos curvos y rectos que hacen pensar en un divertimento o ejercicio escolar más que en una propuesta seria.

Por su parte, el **«grupo de tres casas-patio»** representa una suerte de variaciones de viviendas con dos o tres patios para diferentes orientaciones y distribuciones, sujetas siempre al concepto miesiano de espacio fluido.

El sencillo programa de la **casa Lemke**, en Berlín (1932- 1933), se desarrolla en forma de «L» donde cada uno de las alas se configura a su vez con otra «L» [2G, nº 48-49, p. 156]. A pesar de que el patio está abierto a la parcela, los brazos en ángulo y el saliente del dormitorio acentúan la sensación de recogimiento, reforzada con el embaldosado del suelo. El patio se convierte en el centro de gravedad de la casa, alrededor del cual se vuelcan las estancias.

El proyecto para sede del *Reichsbank*.

En 1933 Mies fue invitado a participar en la fase final de un importante concurso para la ampliación de la sede del Reichsbank en Berlín. El trabajo de Mies quedó entre los seis que fueron premiados, aunque finalmente el gobierno decidió anular los resultados y no construir ninguna propuesta.

El solar estaba situado justo enfrente de la antigua sede bancaria. Ésta debía comunicarse con el nuevo edificio por medio de unos pasadizos subterráneos. Mies diseñó un edificio de diez plantas compuesto por tres alas convergentes, unidas perpendicularmente por otras dos ligeramente curvadas, librando en su interior dos grandes patios trapezoidales. Cuatro núcleos de servicio que contenían aseos, escaleras y ascensores cerraban los lados menores de los patios. Desde la entrada monumental, dos tramos de escaleras conducían a una enorme sala de espera, que facilitaba a su vez el acceso a tres grandes salas de ventanillas situadas en las alas. Las plantas de oficinas se encontraban diáfanas, punteadas únicamente por hileras de soportes exentos.

El arquitecto retomaba en este proyecto sus investigaciones sobre la aplicación del hormigón en edificios burocráticos que había iniciado diez años antes con el «edificio de oficinas» (*Bürohaus*): el sistema de pórticos con voladizos, la iluminación continua por bandas ininterrumpidas, la austeridad de los recursos utilizados... Sin embargo, la escala imponente del edificio, la magnitud del

vestíbulo, de más de 100 metros de longitud, la ausencia de ornamentación, la severidad de las formas y la rotundidad de la simetría acentuaban notablemente la monumentalidad del *Reichsbank*, respondiendo a la representatividad que esta institución requería, o quizá tratando de sintonizar discretamente con los gustos neoclasicistas de la nueva ideología en el poder.

En la fachada principal es donde se aprecia con mayor claridad esta suposición. El lenguaje es radicalmente moderno si se compara con los edificios circundantes que aparecen en los dibujos. La superficie convexa y la fenestración enrasada por franjas alternas recuerdan los almacenes Schoken diseñados por Erich Mendelsohn en Chemnitz (1929). Sin embargo, sobre esta base moderna, una composición estrictamente simétrica se alza siguiendo el esquema clásico tripartito: en la parte inferior, la entrada está protegida por una marquesina, sobre la que se abre una cristalera a doble altura ligeramente volada que corresponde al gran vestíbulo; las plantas intermedias no presentan variación sobre la alternancia de bandas ciegas y caladas; y en la última planta, una amplia terraza se ajusta en anchura a la cristalera del vestíbulo.

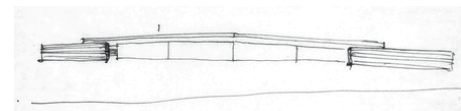
La otra perspectiva presentada al concurso corresponde al frente posterior, a orillas del canal del Spree. Los tres testeros casi paralelos emergen fríamente de la masa central como volúmenes independientes formando una serie imperturbable de piezas que recuerda los bloques de Mies para el concurso de la *Alexanderplatz* de Berlín (1928) o los asépticos dibujos de Hilberseimer para la «Arquitectura de la gran ciudad»⁶³⁷ (1927).

El proyecto de la casa Hubbe.

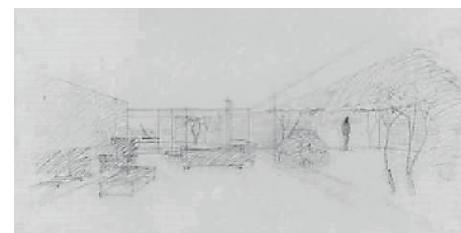
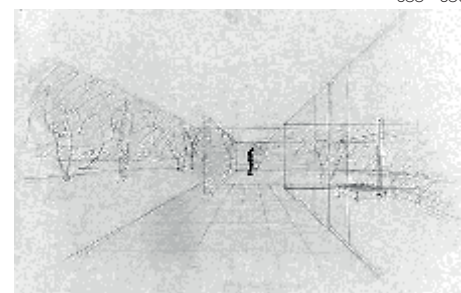
Según explicaba en un artículo el propio Van der Rohe, los condicionantes de partida del proyecto de la casa Hubbe (1935) eran dos. Por un lado, las necesidades funcionales de la clienta, que deseaba vivir sola; y por otro, las características del lugar:

*La casa tenía que construirse sobre la isla del Elba a su paso por Magdeburgo, bajo unos árboles viejos y bellos, y con unas amplias vistas sobre el río: un lugar singularmente bello para construir, en el que sólo la orientación presentaba problemas. Las mejores vistas se encontraban al oeste, mientras apenas tenían interés hacia el sur, más bien molestaban.*⁶³⁸

Después de la elaboración de muy distintas propuestas, en las que se incluía la división de la propiedad en varias parcelas, la venta de las cuales debía permitir financiar la construcción [GASTÓN, 2005], la opción definitiva consistió en una planta alargada paralela al río con forma de cruz.



355 - 356



357 - 358

Figs. 355-356: Mies van der Rohe: proyecto de casa para Margarete Hubbe, Magdeburgo (1935). Perspectivas. MvdR Archive, MoMA, NY.

637 HILBERSEIMER, L. (1927): *Großstadarchitektur*. Stuttgart. [Versión en español: *La arquitectura de la gran ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili, 1979].

638 MIES VAN DER ROHE, L. (1935): «Haus H. Magdeburg». *Die Schilddgenossen*, 6, pp. 514-515. [Traducción en: 2G nº 48-49, p. 242].



359 - 360

Figs. 357-358-359-360: Mies van der Rohe: bocetos en perspectiva y planta para el proyecto de la casa Hubbe. *MvdR Archive, MoMA, NY.*

639 Zevi, B. (1953): *Poetica dell'architettura neoplasticista*. Milán. Citado en: NEUMEYER [1986, pp. 24-25]. Según esta interpretación, el pensamiento de Mies se mueve entre dos conceptos contradictorios, de manera que sigue una evolución en forma de parábola. En la cumbre de esta figura se encontrarían las obras realizadas en torno a 1930 (Pabellón de Barcelona, casa Tugendhat, vivienda de la Exposición de Arquitectura de Berlín) que supondría el máximo acercamiento al neoplasticismo. La rama ascendente describiría la paulatina liberación del neoclasicismo, mientras que la rama descendente hablaría de un lento retorno hacia el clasicismo.

640 MIES VAN DER ROHE, L. (1935): «Haus H. Magdeburg». *Die Schillingenossen*, 6, pp. 514-515.

La solución supone un paso adelante en su investigación sobre las casas con patio. A diferencia de otros ejercicios académicos coetáneos de casas ceñidas completamente a los muros circundantes, la villa Hubbe estaba proyectada en el interior de una parcela de mayores dimensiones, lo que implica que no toda la vivienda quedaba forzada a iluminar y ventilar a través de patios -la zona de servicio, dormitorio de invitados no lo están-, y que los patios podían ser abiertos. La razón de ser de los dos patios que Mies proyecta se justificaría entonces por el deseo de aislamiento visual respecto de la calle y de las fincas laterales resultantes de la parcelación, sin obstaculizar la visión del río y sin perder un ápice de soleamiento gracias a su generoso dimensionamiento.

Pese a su avanzada concepción como casa-patio, en otros aspectos el proyecto pierde fuerza. Ocurre con la estructura, que comprende dos sistemas portantes dispares; uno murario a lo largo del eje longitudinal, y otro porticado siguiendo el eje transversal de la casa. Y ocurre con el espacio interior, donde la fluidez y la experiencia cinestésica en los recorridos se limita de nuevo a la zona de estar, comedor y recepción. Además, se confirman rasgos que parecen marcar un punto de inflexión⁶³⁹ hacia un nuevo sentido del orden, más clásico y monumental, que anticipa actitudes que se consolidarán en algunos de sus proyectos americanos. También en las villas Mies comienza a recuperar la simetría.

Si en las casas anteriores el visitante había de acceder al interior lateralmente, el ingreso a la casa Hubbe era totalmente previsible, pues se disponía frontal y simétrico, aunque no centrado respecto al conjunto. El amplio porche de la entrada contribuye a mostrar una monumentalidad que contradice los principios neoplasticistas que el Mies de los años veinte no dudaba en hacer suyos. La composición en planta, con dos alas longitudinales que se cruzan, se distancia de la articulación constructivista de otros proyectos. La simetría se extiende a la posición de los patios, aunque no afecta a su tamaño.

La clave de estas decisiones dependería en buena medida del estilo de vida que la Sra. Hubbe quería imponer, preocupada especialmente *por cuidar de sus amistades y relaciones sociales*.⁶⁴⁰ Este argumento explicaría la sobredimensión de la zona de recepción y del núcleo de servicio. Por lo demás, la organización funcional de la vivienda es clara: usos públicos en el eje transversal y zonas privadas en el eje longitudinal, con dormitorios a una banda y servicios en la otra. La abertura hacia el jardín es máxima en las piezas principales de la casa: comedor, estancia y dormitorio, como ya sucediera en la casa Gericke.

El proyecto de casa Resor.

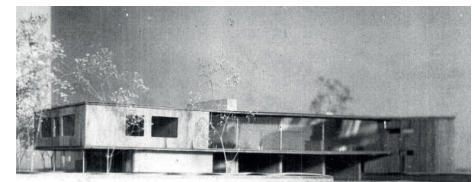
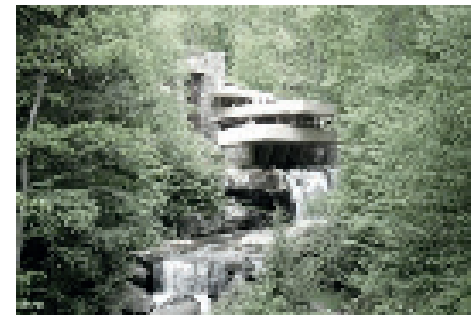
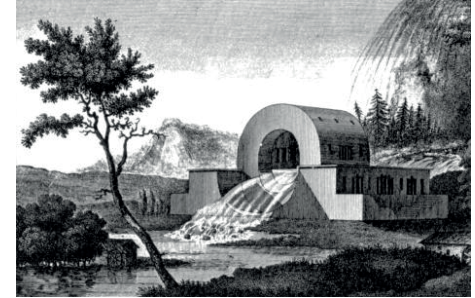
El proyecto no construido de vivienda para los Resor en Jackson Hole, Wyoming (1937-1938) es el primer trabajo de Mies en tierras americanas. La casa debía adecuarse a una cimentación existente que consistía en cuatro muros paralelos de mampostería que salvaban transversalmente a modo de puente el cauce de un arroyo. La estratégica ubicación recuerda la implantación de la casa sobre el río Loue de Ledoux (grabado publicado en 1804), si bien Mies no persigue ningún control simbólico sobre las aguas sino, más bien, la apropiación de un paisaje natural apacible. En ese sentido el proyecto se presta mejor a ser comparado con la más reciente casa Kaufmann (1935-1937) de Frank Lloyd Wright.

La intermitente dedicación al proyecto debido a los titubeos de los clientes dio lugar a diferentes estadios de maduración de la casa que se reflejan en las incoherencias apreciables entre los dibujos y la maqueta legados por el arquitecto al MoMA. Finalmente, a consecuencia de una riada que en 1943 se llevó por delante los pilonos existentes, los propietarios decidieron abandonar la iniciativa.

En los **planos** de dibujo se describen dos plantas longitudinales perpendiculares al cauce: la inferior, de menor altura, contenía garaje y accesos a una banda, y dependencias de servicios a la otra, separadas por los tres vanos centrales para el paso de las aguas, mientras que la planta superior incluía los dormitorios sobre el acceso, la zona de comedor-estar en el centro, y la cocina y demás piezas de servicio en el extremo. La parte que sobrevuela el cauce se planteaba diáfana y acristalada por ambos lados, en contraste con las bandas, muy compartimentadas, donde se abrían únicamente huecos recortados en los muros.

En la **maqueta** la planta inferior ya no existe. La articulación de volúmenes de sus villas precedentes ha desembocado en una depurada y compacta caja prismática posada sobre el terreno y los muros centrales, anticipando la solución que años más tarde adoptará el arquitecto en la casa Farnsworth. El tratamiento uniforme de las bandas enmarca y recalca el protagonismo del espacio central, y permite que la pieza gane en claridad.

La propuesta supone un importante cambio de enfoque en la relación de la naturaleza con la casa. Si en las villas alemanas de los años treinta Mies trataba de envolver la naturaleza rodeándola con muros y cuerpos edificados abiertos -casas para Emil Nolde, Herbert Gericke, Margarete Hubbe, Ulrich Lange-, en las casas americanas, inmersas en entornos mucho más amplios, desaparecen los patios, y las viviendas se transforman en un compacto mirador que contempla privilegiadamente el paisaje circundante -casas para Stanley Resor, Leon Caine, casa 50x50, Farnsworth-.



361 - 362 - 363 - 364

Fig. 361: Claude-Nicolas Ledoux: casa destinada a los vigilantes de las fuentes del río Louë, publicado en 1804.

Fig. 362: Frank Lloyd Wright: casa Kaufman, Mill Run, Pensilvania (1935-1937).

Figs. 363-364: Mies van der Rohe: proyecto de casa para Stanley Resor en Jackson Hole, Wyoming (1937-1938). Alzado y maqueta de distintas versiones.

En el tratamiento del espacio interior se aprecian también cambios significativos. Los elementos de articulación del habitáculo central no van de suelo a techo, sino que, o no tocan ninguno de los dos, caso de los muebles, o sobrepasan el techo, como ocurre con el cuerpo transversal de la chimenea. La sensación de dinamismo, que tan claramente se intuía en el Pabellón de Barcelona o en la Casa para una pareja sin hijos, disminuye drásticamente en la casa Resor. Como apunta Schulze (1986, p. 218), *el espacio más que fluir reposa*. El camino hacia el espacio unitario se ha iniciado.

El proyecto de Museo para una ciudad pequeña. [Ver apartado II.4.4.2]

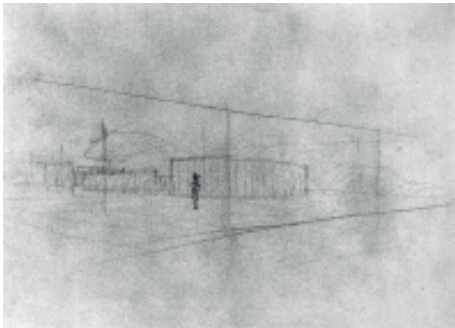
En la dedicación del museo precisamente a una ciudad pequeña (1942) Mies encuentra la ocasión para avanzar en su particular investigación sobre el espacio diáfano acristalado dedicado a exposición, que tendrá como corolario las construcciones de Houston (ampliaciones del *Museum of Fine Arts*) y Berlín (*Neue Nationalgalerie*).

La propuesta consiste en un pabellón rectangular formado por una plataforma de piedra, sobre la que se alza un plano continuo de cubierta, soportado por una trama de pilares cruciformes, delimitado por una piel ininterrumpida de vidrio y articulado interiormente mediante paredes autoportantes. A partir de esta reducida selección de elementos, las piezas juegan en el interior con plena libertad.

El proyecto está emparentado con la obra europea de Mies, sobre todo con el Pabellón de Barcelona. Podría decirse que conceptualmente el Museo para una ciudad pequeña es su última obra alemana [ZIMMERMAN, 2006, p. 58]. No obstante, se perciben ya algunas pistas que desvelan los nuevos intereses de Mies en los Estados Unidos.

La implantación de la sala de conferencias obligaba a prescindir de varias columnas. Para no interrumpir la continuidad interior del techo, Mies sugiere resolver el mayor canto de las vigas por la parte superior, pese a que tengan que quedar vistas desde el exterior. Esta solución estructural será adoptada posteriormente en el *Crown Hall* de Chicago y en la ampliación del Museo de Bellas Artes de Houston.

Mies propone una *definición volumétrica, más que un confinamiento espacial*. Hay argumentos que permiten intuir la evolución hacia el volumen único. La planta no se genera como las casas wrightianas, de dentro a fuera, sino que parte de un contenedor regular previamente definido. El cerramiento de vidrio es continuo e indiferenciado en todo el perímetro; desaparecen los muros pasantes entre interior y exterior; ninguna pieza se ciñe al cierre de vidrio. Aunque las alineaciones



365

Fig. 365: Mies van der Rohe: boceto del Museo para una ciudad pequeña (1942). MvdR Archive, MoMA, NY.

de cubierta, pilares y cerramiento no son coincidentes, la proximidad entre ellas y la invariabilidad de sus desfases presagian su inminente fusionamiento. En relación a Barcelona, se ha reducido el dinamismo y los elementos flotantes comienzan a atrofiarse hasta el punto de parecer anecdóticos.

La casa Farnsworth. [Ver también apartado II.4.5.2.]

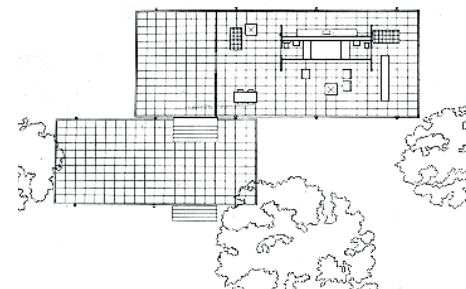
La casa Farnsworth (Plano, Illinois, 1945-1951), la primera construida por Mies en América, representa sin duda un icono de la arquitectura moderna del siglo XX y un hito del espacio fluido miesiano.

El cambio significativo con respecto a las casas anteriores estaba en la liberación completa del perímetro de la vivienda, que pasaba a ser un cerramiento enteramente de vidrio sin contactos con los elementos internos de partición o articulación. Como idea no era nueva, pues había sido planteado sin éxito en las casas Gericke y Hubbe, aunque de forma parcial, y en el Museo para una ciudad pequeña.

La planta libre es un concepto nuevo que tiene su propia gramática, al igual que un nuevo lenguaje. Muchos creen que la planta libre significa libertad absoluta. Esto es una equivocación. La planta libre exige del arquitecto tanta disciplina y comprensión como una planta convencional. Así, por ejemplo, exige que los elementos cerrados, que siempre son necesarios, estén separados de las paredes exteriores -como en la casa Farnsworth-. Sólo así puede conseguirse un espacio libre.⁶⁴¹

Esta circunstancia conllevaba el desdoblamiento conceptual de la casa en **continente** -la perfecta caja de vidrio-, y **contenido** -todo el equipamiento interior que, con independencia de su mayor o menor grado de movilidad, adquiere la condición genérica de «mobiliario»-. La materialización del núcleo interior con madera, a juego con otros contenedores muebles, y su aislamiento incluso del techo contribuyen a extremar dicha idea.

Este planteamiento implica, como ha observado Cristina Gastón [2005, p. 155], la **inversión del proceso generativo** con respecto a los proyectos europeos. En lugar de ordenar el espacio y proceder a la interposición de una trama de pilares,⁶⁴² en la casa Farnsworth sucede lo contrario: primero Mies genera la caja con su estructura y después procede a organizarla.



366

Fig. 366: Mies van der Rohe: planta de la casa Farnsworth (1945-1951).

641 NORBERG-SCHULZ, C. (1958): «Una conversación con Mies van der Rohe». *Baukunst und Werkform*, 11, nº 6, y también «Rencontre avec Mies van der Rohe». *L'Architecture d'Aujourd'hui*, 79, 1958, pp. 40-41.

642 Recordemos los dibujos de planta sin estructura de los rascacielos de vidrio o del mismo Pabellón de Barcelona.

Proyecto de casa de 50x50 pies.

Se trata de un proyecto teórico (1950-1952) situado a medio camino entre la casa Farnsworth (1945- 1951) y la Nueva Galería Nacional de Berlín (1962-1968).

De la primera adopta la repetición de la huella de la casa para formar una terraza pavimentada ligeramente menor, desde la que se accede al interior de la vivienda. Casa y terraza se encuentran en esta ocasión a nivel de suelo. También deriva de la casa Farnsworth el concepto espacial, basado en una caja mínima acristalada, con un plano de cubierta soportado exteriormente por perfiles en doble T, y un núcleo de servicios descentrado que permite articular, junto con algunos muebles y cortinas, los ambientes interiores. En correspondencia, también adolece del mismo problema que la casa de Plano: la falta de intimidad, carencia que se ve compensada por la flexibilidad que proporcionan los muebles para cambiar de tamaño, forma y situación las distintas zonas de la vivienda.

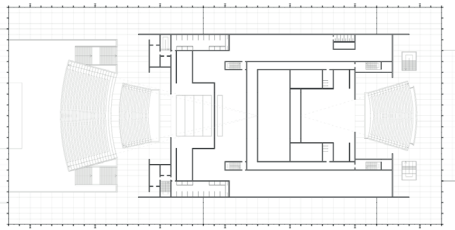
A la «Nueva Galería Nacional», la Casa 50x50 anticipa la planta cuadrada y un sistema estructural complejo, basado en una cubierta reticulada con apoyos perimetrales y voladizos en esquina.

El proyecto de Teatro Nacional de Mannheim.

El proyecto no construido del Teatro Nacional de Mannheim (1952-1953) representa el primer trabajo en territorio alemán desde que Mies abandonara su país de origen en 1938. En 1952 el Ayuntamiento convocó un concurso para construir un nuevo teatro sobre las ruinas del antiguo, destruido durante los bombardeos de la Segunda Guerra Mundial. Además de Mies, optaron al concurso Hans Scharoun, Rudolf Schwarz, Perrottet von Laban, Otto Ernst Schweizer, Richard Döcker y Gerhard Weber, resultando este último ganador.

El proyecto de Mies fue diseñado entre medio de la concepción y la ejecución del *Crown Hall*, de ahí que comparta con él muchas de las decisiones. Mies parte igualmente de un gran espacio longitudinal de dos plantas, ahora de mucho mayor tamaño (80 x 160 m), con una misma subdivisión modular por vano de 6 módulos (24 metros), de los que en el extremo vuelan 2 (8 metros).

La estructura exterior y el retranqueo de la planta inferior así como su menor altura (4 metros frente a 12), contribuyen a percibir el edificio como un prisma de vidrio y acero suspendido de siete gigantescas cerchas-puente de 8 metros de canto, en cuyo interior se amoldan las diferentes piezas requeridas por el programa: una sala grande para 1300 espectadores; otra sala pequeña para 500; y entre ambas, los escenarios, vestuarios y demás zonas de servicio.



367 - 368

Fig. 367-368: Mies van der Rohe: fotografías de la maqueta y planta principal del proyecto de Teatro en Mannheim (1952-1953). *MvdR Archive, MoMA, NY.*

El proyecto supone un paso decisivo en el diseño de los grandes espacios unitarios. Por un lado, crece el interés por el espacio libre de soportes y el techo interior continuo, cuyo origen se encuentra en la sala de conferencias del Museo para una ciudad pequeña (1942). Por otro, Mies se vuelca en la tecnología y trata de entronizar su fuerza expresiva desde la arquitectura.⁶⁴³

Allí donde la tecnología alcanza su verdadera culminación, trasciende a la arquitectura. (...) Nuestra verdadera esperanza es que [tecnología y arquitectura] crezcan juntas y que algún día la una sea la expresión de la obra.⁶⁴⁴

Ambos aspectos representan los fines y los medios acordes con la época.

Pero la simplicidad de la caja cristalina precisa de mecanismos fiables para su legitimación. Y es así como, pese a la indiscutible modernidad del edificio, Mies desentpolva determinadas prácticas, aparcadas durante décadas, que hunden sus raíces en el clasicismo schinkeliano de sus primeros proyectos: la elegancia y majestuosidad del Altes Museum; la estricta simetría axial; el ritmo uniforme impuesto por la modulación; y las cuidadas proporciones del edificio, que parecen responder a la teoría pitagórica de las consonancias: planta 80x160 metros [1:2] (ancho x largo); alturas 4x12x8 metros [1:3:2] (baja x alta x cerchas); modulación alzado 2:6 módulos [1:3] (vuelo x vano); proporción módulo en alzado 4x12 metros [1:3] (ancho x alto).

Punto final. [Ver apartado II.10.4.2.]

Hemos abordado hasta aquí la evolución de la arquitectura miesiana desde la planta orgánica *a posteriori* de la Casa de campo de hormigón y las paredes deslizantes de la Casa de campo de ladrillo, hasta la recuperación de la caja *a priori* de la Casa Farnsworth o del Teatro de Mannheim. Desde la equilibrada asimetría de los proyectos teóricos de los años veinte, hasta la doble simetría de la Sede Bacardi en Cuba. De la apropiación introspectiva de la naturaleza en las casas con patio, hasta la conformación de atalayas abstractas para la contemplación del paisaje. De la articulación suprematista de volúmenes de la Casa Wolf, a la entronización del prisma perfecto con el *Crown Hall*. De la desmaterialización de los pilares cruciformes cromados, a la implantación del almacén de acero laminado libre de soportes. De la «contingencia» de los proyectos de los años veinte, a la «necesidad» de las obras de los sesenta. De la monumentalidad de la masa en el homenaje a Bismarck, a la monumentalidad de la tecnología del Restaurante Cantor.

⁶⁴³ En el fotomontaje para el proyecto de *Concert Hall* (1942) Mies da ya muestras de haber superado los prejuicios sobre las estructuras metálicas vistas. En el *Crown Hall* y el Teatro de Mannheim consigue hacer de esta tecnología arquitectura.

⁶⁴⁴ MIES VAN DER ROHE (1950): «Architecture and Technology». *Arts and Architecture*, 67, 1950, n.º 10, p. 30.



369 - 370

Figs. 369-370: Mies van der Rohe: ordenación de la Weissenhofsiedlung, Stuttgart (1927). Planta y maqueta definitivas.

645 Ya se ha hablado de la propuesta inicial de 1925 formada por casas cúbicas interconectadas por paseos peatonales siguiendo las curvas de nivel, y coronadas en la cima por edificios de mayor altura en torno a una plaza. [Ver apartado I.2.3.3.]

El último paso del recorrido, que iniciábamos con el análisis del «espacio estático» (absoluto) del monumento a Bismarck, nos lleva inexorablemente hasta la Neue Nationalgalerie de Berlín (1962-1968). Por el camino, nos deteníamos brevemente en comentar el «espacio informe» del rascacielos de vidrio (1922), para extendernos en desgranar los pormenores del «espacio fluido» (espacio-temporal) del Pabellón de Barcelona (1929). Concluimos el viaje llegados al éxtasis del «espacio unitario» (atemporal, universal) que representa la «Nueva Galería» berlinesa. El sueño del contenedor libre de soportes, libre de vigas, libre de direcciones... finalmente se ha alcanzado.

II.3.2.4. El espacio urbano miesiano.

El recorrido espacial en la obra de Mies nos lleva a proseguir la trayectoria evolutiva de sus actuaciones a una mayor escala, la del urbanismo.

La ordenación de la *Weissenhofsiedlung*. [Ver apartado II.2.3.3.]

El encargo para ordenar la *Weissenhofsiedlung* de Stuttgart (1925-1927) representa para Mies la primera oportunidad de desarrollar un plan integral a escala urbana. La nueva colonia de viviendas modernas, diseñadas por los arquitectos más vanguardistas del momento, se situaba en la parte oriental de una colina, fuera del casco urbano de la ciudad.

La propuesta definitiva de 1926 difería sustancialmente de la ordenación inicial.⁶⁴⁵ La unidad del conjunto se mantenía gracias al revoco en blanco y a la configuración cúbica de las viviendas, pero la concepción plástica original quedaba ahora un tanto *descafeinada*. La mayor parte de las casas se mantuvieron paralelas entre sí, en lugar de acompañar con un giro las curvas de nivel. Los pasos peatonales se transformaron en viales rodados para favorecer el acceso a todas las viviendas. La plaza superior desapareció y los bloques que la definían se fundieron en una pieza única longitudinal, que no obstante sigue destacando por su altura sobre el resto de las construcciones.

En definitiva, una ordenación que ganaba en operatividad, pero perdía en plasticidad y en calidad de los espacios públicos. Un plan más ajustado a los tiempos que corrían y, por tanto, más *Sachlich* y menos idealista.

El concurso para la ordenación de la AlexanderPlatz.

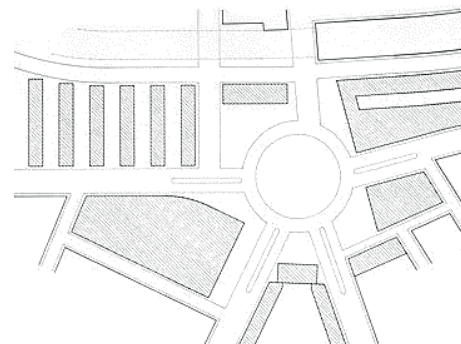
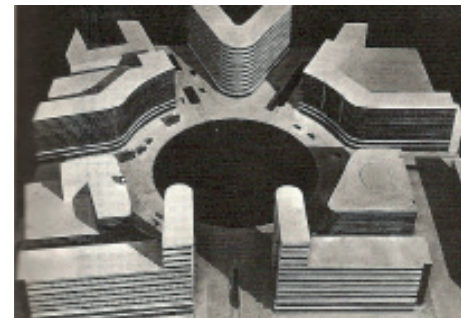
Como director del departamento de obras públicas, arquitectura y urbanismo de la ciudad de Berlín, Martin Wagner convocó en 1928 un concurso para reordenar la *Alexanderplatz*, uno de los puntos neurálgicos de la capital germana con vocación de metrópoli mundial:

La ciudad de Berlín tiene ante sí la gran tarea de dar nueva forma a sus puntos de tráfico más álgidos y significativos (...) Esta nueva reorientación de las plazas está motivada en primera línea por una nueva ordenación del tráfico y de la construcción de líneas de metropolitano (...)

Una plaza de una capital mundial no es lo mismo que una plaza de una pequeña ciudad. La forma de la plaza de una pequeña ciudad de una plaza con mercado, puede seguir criterios puramente arquitectónicos y, en todo caso, no entrar en contradicción con las exigencias del tráfico (mercado) que allí se produce sólo ocasionalmente. La plaza de una capital mundial es una esclusa de tráfico casi permanentemente colmatada, el clearing-punkt de una red arterial formada por calles de tráfico de primer orden. Se puede entonces decir que propiciar la fluidez del tráfico por medio de esos clearing-punkt posee un significado primario y esencial, y su configuración formal, la forma como finalidad, adquiere una significación secundaria.⁶⁴⁶

De los seis equipos invitados a participar en el concurso, el proyecto de los hermanos Luckhardt fue el ganador, mientras que la propuesta de Mies quedó en última posición. Ésta consistía en un conjunto de edificios prismáticos para uso comercial y de oficinas, de diferentes alturas, orientados hacia la plaza. Destacaban una pastilla de diecisiete plantas y una serie de seis bloques paralelos de longitudes sensiblemente crecientes. Tanto uno como los otros procedían de los trabajos coetáneos para los almacenes Adam y el banco de Stuttgart (1928), que Mies había resuelto con muro-cortina de cristal traslúcido.

Si los hermanos Luckhardt habían moldeado los edificios de la plaza para adaptarse a la geometría de las vías de tráfico, incluso redondeando las esquinas, la propuesta de Mies planteaba justo lo contrario, pues por un lado estaba el trazado de las calzadas, que confluían en una rotonda central cruzada por vías férreas, y por otro, la envolvente encerrada por los edificios, de planta poligonal, independiente de la anterior y mucho más amplia que la rotonda, lo que permitía ganar un área adicional para trasiego de los peatones. La ordenación resolvía el problema funcional y cubría al mismo tiempo las intenciones artísticas, pues como apunta Schulze [1986, p. 155], *la composición recordaba en tres dimensiones la organización de polígonos de las pinturas suprematistas de Malevich de una década antes.*



371 - 372

Figs. 371-372: Concurso para remodelar la Alexanderplatz de Berlín (1929): propuestas de Hans y Wassili Luckhardt y Alfons Anker, y de Mies van der Rohe.

⁶⁴⁶ WAGNER, M. (1929): *Städtebauliche probleme der Groszstadt* («Problemas urbanísticos de la Metrópoli»). Conferencia pronunciada el 18 de marzo de 1929 en Berlín. Tomado de: GARCÍA ROIG, J. M. (2004): *Tres arquitectos alemanes: Bruno Taut, Hugo Häring, Martin Wagner*. Valladolid: Universidad, pp. 184-187.

El plan para el *Illinois Institute of Technology*.

El plan de ordenación del nuevo campus del *AIT/IIT* (1940) muestra la trasposición a escala urbana de la planta libre miesiana que había experimentado en el Pabellón de Barcelona y en sus proyectos de viviendas unifamiliares. El espacio urbano aparece configurado como un continuo que se articula por medio de volúmenes construidos exentos que recuerdan, por su yuxtaposición, las particiones verticales deslizantes [NORBERG-SCHULZ, 2005, p. 173].

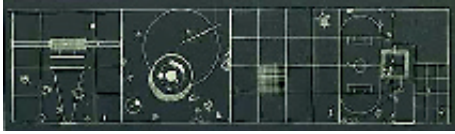
Al igual que la *ALEXANDERPLATZ*, la organización compositiva puede relacionarse vagamente con el constructivismo ruso, y más en concreto, con el proyecto para el concurso del Palacio de Cultura en Moscú, realizado por Ivan Leonidov (1930).⁶⁴⁷ Sobre un plano abstracto recortado de la trama urbana de Chicago, aparece un conjunto de prismas puros, de dos o tres plantas, rigurosamente modulados, ordenados siguiendo simetrías, asimetrías, solapamientos y cambios de altura que crean ricos matices dentro de una organización general unitaria. El plan supone una síntesis entre la axialidad y simetría clásicas, y la composición abierta y dinámica del neoplasticismo [MONTANER, 2014, p. 55].

Además de contribuir a la unidad del conjunto, la elección de la trama permite atender intereses prácticos y económicos, al favorecer la uniformidad de medidas de los elementos constructivos de los futuros pabellones. Mies parte de un módulo de 24 pies (7,3 metros) en ambas direcciones, precisamente la medida normativa de las aulas y los laboratorios americanos [SCHULZE, 1986, p. 229]. Para la altura adopta un estándar de la mitad de dicho módulo (3,65 m).

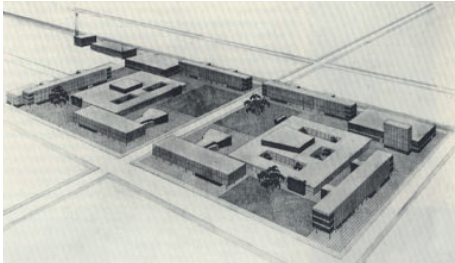
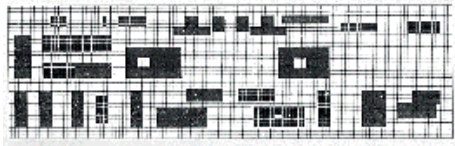
Con respecto a la solución definitiva, la **propuesta inicial** era mucho más estática. Se agrupaba en dos grandes manzanas,⁶⁴⁸ cuyos edificios emparentaban con la ortodoxia internacional del momento: unos se alzaban sobre pilotis; en otros aparecían acusados las cajas de escalera y los característicos volúmenes trapezoidales para auditorios. Los dos edificios más grandes, dedicados a biblioteca y escuela de diseño (al Sur) y a administración y asociación de alumnos (al Norte) presidían cada manzana con una presencia *más monumental* que, no obstante, debía alcanzarse con los mismos medios materiales.

La plaza del *Seagram Building* y la *Mansion House Square*.

Es sobradamente conocido el gesto de Mies retirando el *Seagram* (1954-1958) de la alineación de los edificios colindantes de *Park Avenue*, para poder contemplar con mayor perspectiva esta torre de cuarenta plantas, y ganar además un espacio público para los transeúntes.



373 - 374



375 - 376

Fig. 373: Ivan Leonidov: proyecto para el concurso de Palacio de la Cultura, Moscú (1930).

Fig. 374: Mies van der Rohe: versión de una ordenación para el campus del Illinois Institute of Technology, Chicago (1940).

Figs. 375-376: Mies van der Rohe: perspectiva de la primera propuesta (1939) y planta definitiva (1940-1941) de ordenación para el campus del Armour Institute of Technology, Chicago.

⁶⁴⁷ Ver: Frampton 1981, p. 236. El proyecto fue publicado en 1930, en el n.º 5 de la revista *Sovremennaya Arkhitektura* («Arquitectura Contemporánea»).

La majestuosa presencia del *Seagram* se ve reforzada por la estricta simetría de la plaza. La verticalidad del edificio se contraponen a la horizontalidad de la plataforma de apoyo, lograda con una ligera elevación sobre las rasantes perimetrales que la resguardan del bullicio de la ciudad. Este basamento permite una buena conexión de los espacios libres con los accesos al interior del edificio, favor que se compensa con el espacio público librado bajo el pórtico períptero y el vuelo de sencillas marquesinas sobre las puertas de ingreso al edificio. La puesta en escena desde la avenida se completa con las pantallas vegetales que restringen la visión de los edificios próximos, y el fondo edificado del solar, colmatado en toda su anchura con dependencias más públicas, aunque con menor número de plantas.

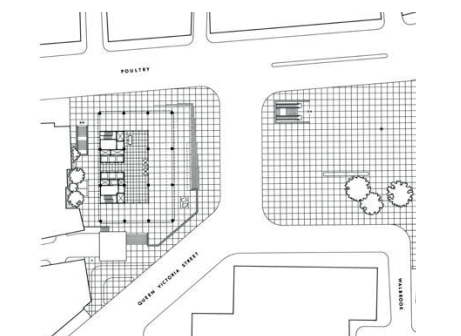
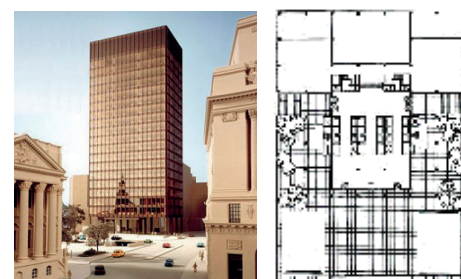
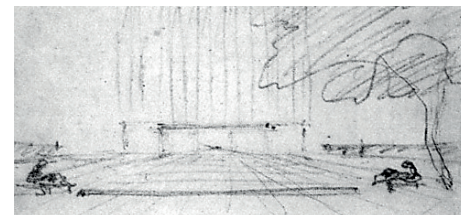
Herederero del diseño del *Seagram* y de los principios urbanísticos que lo sustentan es el proyecto no realizado de oficinas para el **Lloyds Bank** y la ordenación de la **Mansion House Square** (1967), en Londres. La peculiaridad de este encargo privado promovido por la familia Palumbo radicaba en la complejidad del entorno donde se ubica, en pleno centro histórico de la capital inglesa, con edificios emblemáticos de diferentes estilos, como la *Mansion House* (1739) de George Dance el Viejo, el *Midland Bank* (1936), de Lutyens, y la iglesia de *St. Stephen Walbrook* (1672), de Christopher Wren y John Vanbrugh [SCHULZE, 1986, p. 328].

Sin embargo, las soluciones que Mies ofrece en este contexto no difieren demasiado de las ordenaciones coetáneas propuestas para varias ciudades norteamericanas. Aunque interesado en acertar con la visión en perspectiva desde los diferentes puntos de aproximación, podría decirse que el lugar ocupa un interés secundario en su arquitectura, aquél que le permite abrir hueco para implantar uno de sus platónicos prismas cristalinos frente a un espacio de articulación y contemplación [Ib., 1986].

Rascacielos dialogantes.

Mies pudo experimentar a pequeña escala con el espacio urbano a tenor de la construcción de varios grupos de rascacielos en Estados Unidos y Canadá: las torres residenciales de *Lake Shore Drive* (1948-1951), los apartamentos *Commonwealth Promenade* (1953-1956) y el *Federal Center* (1959-1973) en Chicago, el *Toronto-Dominion Centre* (1963-1969) de Toronto, y el complejo *Westmount Square* (1965-1968) de Montréal. Todos ellos forman parte de una misma familia y, como tal, comparten unas mismas características no sólo edilicias sino también urbanísticas.

La edificación está distribuida en varios prismas de vidrio que interactúan entre sí a partir de su posición relativa, su orientación y sus diferentes proporciones, generando entre ellos espacios

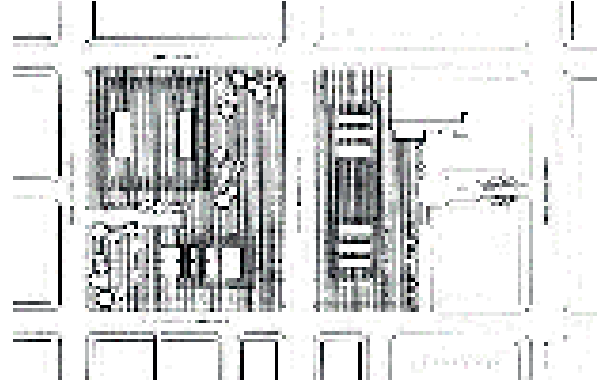
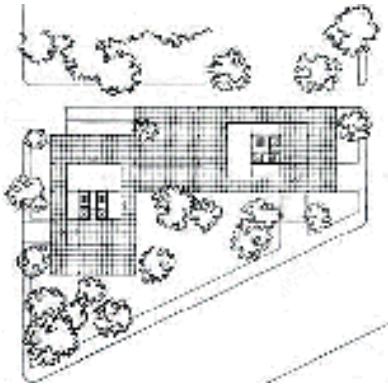


377 - 378 - 379 - 380

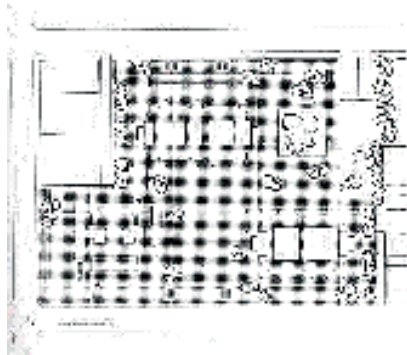
Figs. 377-378: Mies van der Rohe: planta de acceso y boceto de la perspectiva de acceso al *Seagram Building* a nivel de calle desde *Park Avenue*, New York (h. 1955). MvdR Archive, MoMA, NY.

Figs. 379-380: Mies van der Rohe: proyecto no construido de edificio de oficinas para el *Lloyds Bank* y ordenación de la *Mansion House Square* (1967), en Londres.

648 La interconexión de los distintos edificios también caracterizaba la propuesta inicial para la *Weissenhofsiedlung*, como ya se ha visto.



381 - 382 - 383 - 384



385 - 386 - 387 - 388

variados, regidos por la ley que impone la cuadrícula. Esta retícula durandiana define una unidad modular que posibilita la materialización del orden y la racionalización constructiva mediante piezas industrializadas.⁶⁴⁹

Si un simple plano es capaz de dividir el espacio en dos mitades, su carácter netamente lineal le impide focalizar hacia un punto determinado. Pero si se forma un ángulo diedro con dos planos convergentes, sin siquiera precisar que éstos se encuentren, la mera sugerencia direccional es suficiente para crear la idea de recinto. La utilización de bloques lineales perpendiculares como generadores de espacio urbano es una constante en las cinco obras mencionadas.

Tanto los deslizamientos entre bloques, eludiendo confrontamientos directos, como los contrastes en alturas o la adopción del cuadrado como módulo elemental, constituyen reminiscencias procedentes de las vanguardias de entreguerras (suprematismo y neoplasticismo). De acuerdo con esta interpretación, los edificios se comportarían como si de planos libres se tratasen, permitiendo al espacio fluir por las plataformas que los rodean. Sin embargo, en la concepción de cada bloque aparece el Mies clásico, encarnación de la elegancia y el orden supremo. La asimetría del vacío contrasta con la simetría del lleno.

Las dos torres idénticas de *Lake Shore Drive* se encuentran giradas 90 grados y separadas asimétricamente. En el *Federal Center*, Mies combina dos bloques de distintas proporciones, uno más alto y más corto con otro de mayor anchura y menor altura, reforzando el espacio generado con una nueva pieza de poca altura opuesta diagonalmente. La misma idea preside la *Westmount Square*, solo que son tres –en lugar de dos– los prismas que interactúan con la pieza inferior de contrapunto.⁶⁵⁰ Estos cuerpos bajos se reservan para las funciones más públicas, mientras que las torres se destinan a apartamentos y/u oficinas.

Las plantas bajas abiertas liberan alrededor buena parte de su superficie cubierta, introduciendo el espacio exterior bajo el edificio. Paralelamente, los vestíbulos retranqueados se cierran con vidrio para fomentar el sistema de relaciones visuales de un conjunto que se manifiesta como claro ejemplo de «unidad en la pluralidad».

Figs. 381-382: Mies van der Rohe: *Lake Shore Drive*, Chicago (1948-1951). Planta y fotografía del conjunto.

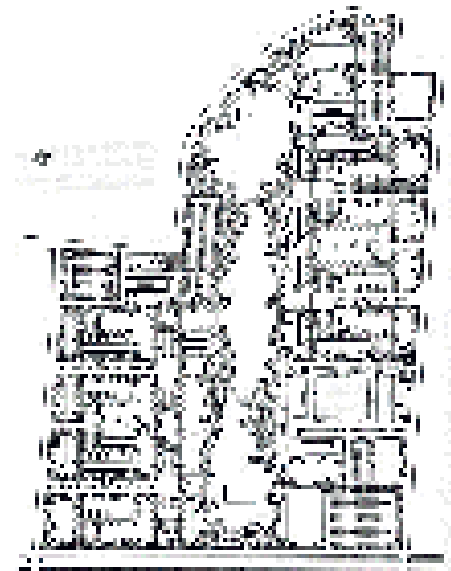
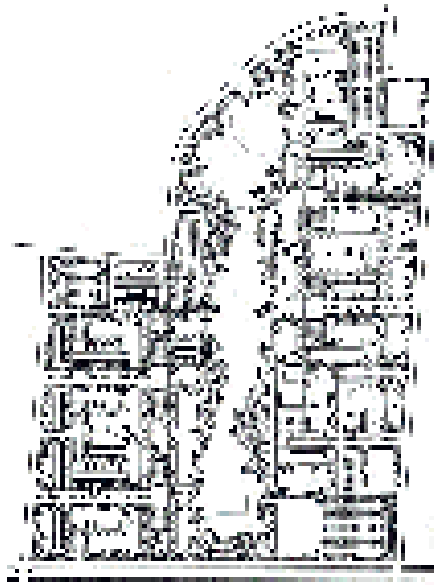
Figs. 383-384: Mies van der Rohe: *Federal Center*, Chicago (1959-1973). Planta y fotografía.

Figs. 385-386: Mies van der Rohe: *Toronto-Dominion Center* (1963-1969). Planta y fotografía.

Figs. 387-388: Mies van der Rohe: *Westmount Square*, Montréal (1965-1968). Planta y fotografía del interior de la plaza.

⁶⁴⁹ ¡Dadme un módulo y crearé un mundo! *Un análisis del Federal Center de Mies van der Rohe en Chicago*. «urbannetworks.blogspot.com.es/2012/06/dadme-un-modulo-y-crear-un-mundo-un.html». [Consulta: 7 enero de 2013].

⁶⁵⁰ El término «contrapunto», muy utilizado en música para expresar la «concordancia armoniosa de voces contrapuestas» (RAE, 22ª edición), encaja a la perfección en la composición de Mies.



Figs. 389-390-391: Mies van der Rohe y Hilberseimer: planta general de ordenación para el Parque Lafayette (Detroit) en su versión original y modificada. Foto de la maqueta de la exposición Inside Lafayette Park (2012) que reproduce la propuesta de ordenación inicial. [URL: www.miesdetroit.org/Inside-Lafayette-Park-Exhibition]

Fig. 392: Mies van der Rohe: proyecto no construido de remodelación urbana de *Church Street South*, en New Haven (1965). <www.modernist.org/vanderrohe.htm>. [Consulta: 14 julio de 2014].



El plan de ordenación del complejo de viviendas *Lafayette Park*.

Diseñado en colaboración con su viejo colega Ludwig Hilberseimer, profesor compañero de la *Bauhaus* y del *IIT* de Chicago, el *Parque Lafayette* (1955-1956) representa el modelo residencial de arquitectura moderna al servicio del modo de vida de la ciudad americana del momento [SCHULZE, 1986, p. 302-305]. La proximidad al centro de Detroit -menos de un kilómetro- y la vieja expectativa de una vida en armonía con la naturaleza resultaban revulsivos especialmente atractivos para las clases medias. Desafortunadamente, la prematura muerte del promotor Herbert Greenwald en accidente aéreo (1959) impidió que las ideas iniciales de Mies se materializaran como estaban previstas.⁶⁵¹

La ordenación del complejo recuerda vagamente el campus del *IIT*. Se definieron tres tipos distintos de edificaciones para adaptarse mejor a las condiciones económicas y necesidades de espacio de las familias interesadas: casas-patio adosadas, de una planta, con patios individuales; viviendas unifamiliares adosadas, de dos plantas; y apartamentos en bloques de veintiuna plantas con aparcamiento subterráneo.

Estas tres tipologías cohabitan armoniosamente en una extensión de 35 hectáreas, ordenadas de forma regular y separadas por generosas superficies arboladas. Los bloques elevados salpican el tapiz marcando hitos puntuales en el paisaje. Entre las piezas agrupadas se introducen pequeños deslizamientos para dar al conjunto mayor dinamismo, gesto muy del gusto miesiano. La materialidad uniforme de los edificios, construidos con ladrillo, acero y vidrio, contribuía a la unidad del complejo.

El acceso rodado a cada edificio se garantizaba desde fondos de saco conectados con las vías perimetrales, evitando de este modo que los flujos de desplazamientos ajenos al vecindario atravesaran la urbanización.

Con todo, la ordenación del *Parque Lafayette* no deja de ser heredera de la teoría urbanística de Le Corbusier que caló profundamente en la planificación urbana de los años cincuenta en la confianza de que las praderas continuas con bloques de pisos y dotaciones, bien aireadas y soleadas, eran la solución a los problemas de hacinación y congestión de los barrios periféricos de la ciudad tradicional.

Los principios del complejo *Lafayette* serían retomados por Mies, ya muy entrado en años, en uno de los últimos trabajos en que intervino. Se trata del proyecto no construido de remodelación urbana de *Church Street South*, en New Haven (1965), donde sobre la base de un tapiz verde combinaba diferentes bloques de escasa altura con otros más altos para atender un variado programa que incluía viviendas, una escuela infantil, guardería, residencia de ancianos y club juvenil.

⁶⁵¹ Mies y Hilberseimer sólo llegaron a realizar dos actuaciones en *Lafayette Park*:
- el bloque *Pavilion Apartments* y las viviendas adosadas *Townhouses* (1958-1960), en la parte occidental de la urbanización; y
- los dos bloques gemelos de apartamentos situados en la parte oriental, conocidos como *Lafayette Towers* (1960-1963).
Esta fue la única ocasión en la que ambos arquitectos colaboraron, pese a la prolongada amistad que les unía.

II.3.3. Caso de estudio:

III movimiento para cuarteto de cuerda Op. 5 vs. proyecto de Casa de campo de ladrillo.

Los *Cinco movimientos para cuarteto de cuerda* Op. 5 constituyen una de las primeras obras de la etapa atonal de Webern, caracterizada por el abandono de toda referencia a las funciones armónicas tradicionales.

Si bien no representa el trabajo más maduro desde el punto de vista espacial, la Casa de campo de ladrillo de Mies (finales de 1923 o principios de 1924) supone un planteamiento innovador y un hito importante en su trayectoria como arquitecto. En primer lugar, porque significa la reanudación conceptual de la idea de «ruptura de la caja» emprendida por Wright. Pero además, porque anuncia muchas de las ideas que después aflorarán en sus obras más paradigmáticas. A pesar de la escasa información que se ha conservado del proyecto, las imágenes muestran un trazado muy sugerente sobre el que es posible rastrear las influencias asimiladas por Mies en un momento tan crucial de la evolución de la arquitectura moderna.

II.3.3.1. El III movimiento para cuarteto de cuerda Op. 5 (1909).

Los 5 movimientos del Op. 5.

Según constata Moldenhauer [1979, pp. 706-707], los 5 movimientos para cuarteto de cuerda del Op. 5 fueron compuestos en primavera de 1909⁶⁵² en Preglhof,⁶⁵³ la hacienda campestre de propiedad familiar donde Anton solía pasar sus vacaciones. Se trata todavía de una obra de juventud (contaba 26 años).⁶⁵⁴ A pesar de la influencia de Schoenberg, no nos encontramos ante una obra escolar sino más bien ante una colección de piezas en las que Webern va haciendo suyas las conquistas y va madurando paulatinamente su propio lenguaje [ROSTAND, 1986, 26-27].

Hemos comentado la renuncia de Webern a las funciones armónicas y a las repeticiones. El compositor introdujo el principio schoenberguiano de variación continua, con retrogradaciones e inversiones que apenas se hacen conscientes a la escucha. Sin duda, este sería uno de los argumentos más enriquecedores de su música.

En general, el arte de los matices es llevado en esta obra a un refinamiento extremo. La dinámica reúne graduaciones desde el *pppp* hasta el *sfff*, con predominio de los valores *ppp* y *pp*. Se acusan violentos contrastes dinámico, muy propios de la escuela expresionista vienesa [Ib., 1986, p. 82]. También es característico de esta obra el pulso variable.

Por su brevedad,⁶⁵⁵ la forma de cada una de estas cinco piezas funciona con el propósito de presentar una pequeña instantánea emotiva; una situación de color o de estado de ánimo que se

⁶⁵² La obra fue estrenada en Viena el 8 de febrero de 1910. Universal Edition publicó la partitura en 1922. [MOLDENHAUER 1979, pp. 706-707].

⁶⁵³ La finca se encuentra cerca de Bleiburg, en Carinthia, al sur de Austria, muy cerca de la frontera con Eslovenia.

⁶⁵⁴ En 1930, Webern elaboró una versión para orquesta de cuerda.

disuelve rápidamente en el tiempo para dar paso a la siguiente y lograr mediante el contraste relativo, el movimiento general de la obra. Y de esta manera, aunque las cinco piezas presentan una independencia temática entre sí, este contraste motor las asocia dentro de la estructuración general de la obra como cinco pequeñas miniaturas unidas por el sutil hilo de la invención y del procedimiento estilístico del autor. [ASUAR, 1958, p. 20]

Los cinco movimientos alternan aires dinámicos y vivos (I, III y V) con otros muy lentos (II y IV).

El III movimiento: *Sehr bewegt*.

El tercer movimiento, «Muy animado», se caracteriza por la escucha de breves *líneas nerviosas* y *entrecortadas* sobre el *obstinato* del cello en base a pedales armónicos y patrones rítmicos. La pieza refleja la tendencia recién iniciada por Webern hacia la concentración -apenas 40 segundos, 23 compases-, que llegará a su máxima expresión en el Op. 11. Desde el punto de vista formal, el movimiento parece adoptar vagamente una forma sonata en miniatura. La pieza se inicia con la sección marcada por el ostinato de negras (**Exposición** [cc 1-6]); a continuación el discurso se vuelve inestable y adquiere un gran cromatismo (**Desarrollo** [cc 7-14]); un nuevo ostinato entra en escena retomando el tempo inicial (**Reexposición** [cc 15-21]), con pulso más veloz pero con un patrón análogo⁶⁵⁶ las líneas avanzan in crescendo para resolver en un final vigoroso (**Coda** [cc 22-23]), donde el único giro temático es presentado en tutti por los cuatro instrumentos, golpeando finalmente el Do# en *sfff*, que es precisamente el tono del pedal inicial del cello [ASUAR, 1958, p. 27]. A esta estructuración subyacente (forma sonata) se superpone el principio de **variación continua**, de manera que las secciones no se repiten sino que ofrecen una reelaboración continua del material motivico. Algunos rasgos melódico-rítmicos similares (como los grupo de tres corcheas a final de compás o las figuras sincopadas), más o menos escondidos, contribuyen a la unidad de la pieza.

La brusca alteración de la velocidad y la dinámica provoca una escucha inquietante para el oyente, alcanzando la máxima tensión al final de la pieza. Podría decirse que cada sonido tiene su propia dinámica.

La función tímbrica de los instrumentos todavía no responde al principio de la «melodía de timbres», activado por Schoenberg por estas mismas fechas. En ese sentido, se registra una oposición clásica entre la parte del violín y la del resto de los instrumentos [MORGAN, 1999, p. 99]; el Cello actúa básicamente como pedal, mientras que las voces centrales proporcionan un relleno sincronizado. No es en la división melódica sino en las técnicas de interpretación de la familia de la cuerda donde Webern ya muestra interés por el timbre: *pizzicati*, *sull ponticello*, *col legno*...

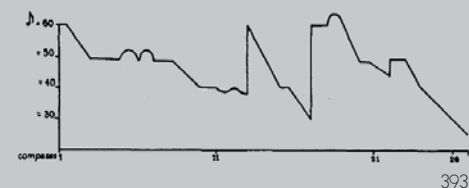


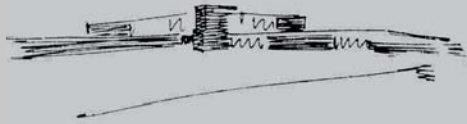
Fig. 393: Variación del pulso en el V movimiento de las *Cinco piezas para cuarteto de cuerda* Op. 5 de Anton Webern. En abscisas, los compases; en ordenadas los valores del pulso. [ASUAR, 1958, p. 35] La horizontal, que representaría el pulso constante, está prácticamente desterrada.

⁶⁵⁵ La obra completa viene a durar entre 8 y 9 minutos.

⁶⁵⁶ Ostinato del Cello, entrada en paralelo del Violín II y la Viola, y finalmente, entrada del Violín I.



394



395

Fig. 394: Anton Webern: III pieza para cuarteto de cuerda Op. 5 [c7].

Fig. 395: Mies van der Rohe: boceto publicado en el catálogo de la *Grosse Berliner Kunstausstellung*, 1924. [Tomado de: 2G n^o 48-49, p. 230]

⁶⁵⁷ Corresponde a los números, según Allen Forte, 3-3 y 3-4, respectivamente.

⁶⁵⁸ En un exhaustivo y documentado estudio, Tegethoff [1985] demuestra que, probablemente, el proyecto de Casa de campo de hormigón y el de Casa de campo de ladrillo fueron concebidos para un terreno en Neubabelsberg, cerca de Berlín, que el arquitecto habría intentado comprar para construir su casa. Cita do en GASTÓN [2005, p. 193].

⁶⁵⁹ MIES VAN DER ROHE (1986-1992): *The Mies van der Rohe Archive*. Nueva York: Garland, 1986-1992, v. 1, p. 90. Comentarios de Arthur Drexler.

Según análisis de Eric Lai [1989], los *pitch-class sets* más destacados de la pieza son [0,1,4] y [0,1,5],⁶⁵⁷ lo que da cuenta de la condición atonal libre de la obra. El primero es frecuente en disposición vertical a lo largo de la primera mitad de la pieza, comenzando por las tres notas de las líneas superiores del [c1]: (Si, Re, Mi^b) y [c2]: (Sol, Si^b, Si), mientras que en la otra mitad está expresado principalmente como motivo horizontal; valga como ejemplo el tricordo ostinato del Cello al comienzo del [c15]: (Sol, La[#], Si). Por su parte, el p.-c.s. [0,1,5] aparece siempre como motivo o como parte de una melodía. Suena por primera vez en el Violín I en el [c5]: (Re, Mi^b, Sol) y se repite con insistencia en el [c7].

Todavía queda lejos la hora de la serie dodecafónica: todos los sonidos de la escala cromática aparecen sin excepción, pero se incumple el criterio de no repetición hasta haberse oído todos los tonos. Con todo, se dejan sentir determinados procedimientos que parecen intuir el camino hacia la técnica serial, como esta simetría melódica por saltos de 2T y $\frac{1}{2}T$ en la que intervienen casi todos los sonidos de la escala cromática.

II.3.3.2. El proyecto de casa de campo de ladrillo (1923-1924).

Del proyecto de casa de campo en ladrillo para un solar de Neubabelsberg sólo se han conservado las fotografías de dos planos originales de Mies: una planta y una perspectiva. Aunque en esta última se distinguen dos niveles, el superior probablemente nunca llegó a ser dibujado. Las diferencias notables entre la planta y la perspectiva pueden indicar, según Cohen [2007, p. 38], que la perspectiva fue dibujada con anterioridad. Tegethoff [1985] es de la opinión de que Mies confiaba en construir esta casa para sí mismo.⁶⁵⁸

El proyecto fue presentado en la exposición del *Novembergruppe*, dentro de la *Grosse Berliner Kunstausstellung* («Gran muestra de arte de Berlín»), de 1924, y al año siguiente en la *Städtische Kunsthalle* de Mannheim. En los años sesenta se redibujó la planta con motivo de la publicación del libro *L'art de la structure* de Werner Blaser.⁶⁵⁹

El programa.

En la planta no aparecen grafiadas cotas ni escala, si bien es cierto que el espesor de los muros⁶⁶⁰ y la presencia de la escalera aportan una buena referencia para cuantificar las medidas. Según hipótesis de Gastón [2012, p. 195], la superficie construida de la casa en planta baja podría rondar

los 700 metros cuadrados. Se desconocen las características de la parcela: límites, orientación topografía, etc.

Desde el punto de vista funcional, los espacios tampoco están definidos. No se dibujan puertas ni mobiliario, como tampoco se identifica ningún punto de ingreso a la vivienda. Tan sólo una escueta rotulación permite dar a entender la distinción entre el área de «espacios vivideros» (*Wohnräume*) y la de «espacios de servicio» (*Wirtschaftsräume*). Ambas se comunican a través de un estrangulamiento con supuesta puerta. A juzgar por el dibujo en perspectiva, la segunda planta se extiende únicamente a la zona servida, y estaría destinada a los dormitorios. Ambos niveles se comunicarían por una escalera lineal situada junto a la estancia de mayor tamaño.

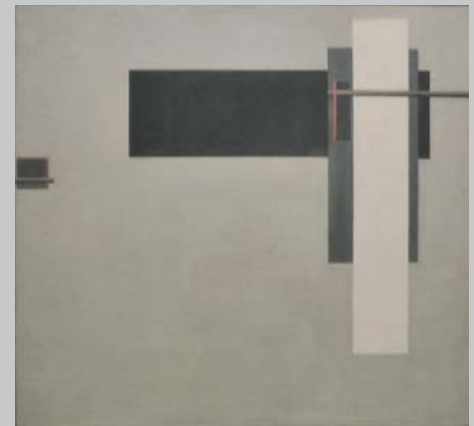
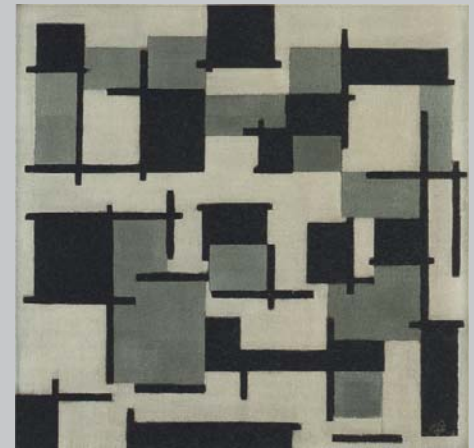
Tanto la zona *Wohnräume* como la *Wirtschaftsräume* contienen un muro más grueso y elevado que el resto de las paredes. El hueco de chimenea que aparece grafiado en el plano redibujado hace pensar en sendos núcleos de instalaciones, similares a los de la casa Wolf (1925-1927).

La condición material: el ladrillo.

Para Mies la decisión de utilizar aquí el ladrillo muestra la influencia que tiene el material en la forma de vida. En la planta de esta casa –continúa razonando Mies– he abandonado el sistema usual de delimitar los espacios interiores, para conseguir una secuencia de efectos espaciales en vez de una serie de espacios singulares. Aquí, la pared pierde su carácter de cerramiento y sirve sólo para estructurar el organismo de la casa. [NEUMEYER, 1995, p. 380]⁶⁶¹

Mies debió de descubrir las cualidades tectónicas del ladrillo hacia principios de los años diez, cuando se encontraba colaborando en el estudio de Peter Behrens. En Berlín conoció el rigor constructivo de la *Bauakademie* (1831-36) de K.F. Schinkel. Por otra parte, la exposición en Berlín de la obra de Wright y la publicación de muchas de sus obras nos permitieron familiarizarnos con las realizaciones de este arquitecto [COHEN, 2007, p. 42], algunos de cuyos proyectos más emblemáticos habían sido construidos con ladrillo, como la casa Robie o el edificio Larkin.

Pero fue sobre todo en su visita a la Bolsa de Amsterdam en 1912 cuando quedó prendado por la claridad constructiva que proporcionaba el ladrillo: *La idea de una construcción clara se me ocurrió allí, como una de las cosas fundamentales que debíamos aceptar.*⁶⁶² Como discípulo de Semper, Berlage había defendido la belleza en la desnudez de las fábricas, desmereciendo todo lo que se fijase sobre ellas.⁶⁶³



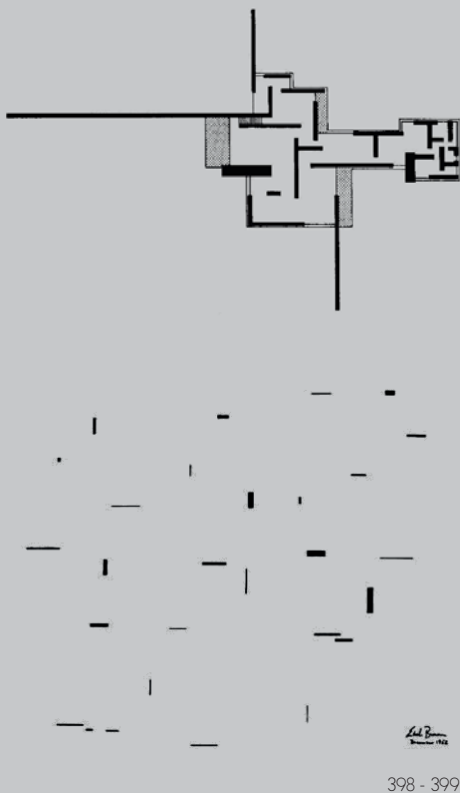
396 - 397

Fig. 396: Theo van Doesburg: «Composición XIII» (1918). Museo Schilderij.

Fig. 397: El Lissitzky: Proun 01 (1923). Museo Schilderij.

⁶⁶⁰ En los planos redibujados para el libro de Blaser (1964 y 1965) aparece el despiece de las fábricas.

⁶⁶¹ El texto está tomado de las notas para una conferencia que Mies impartió el 19 de junio de 1924.



398 - 399

Fig. 398: Mies: Casa de campo de ladrillo (1924). MvdR Archive, MoMA, Nueva York.

Fig. 399: Earle Brown: December 1952. Partitura.

662 MIES VAN DER ROHE (1916).

663 BERLAGE, H. P. (1905): *Gedanken über Stil in der Baukunst* («Pensamiento sobre el estilo en arquitectura»). Leipzig: Zeitler.

Después de proyectar la Casa de campo de ladrillo, Mies utilizaría este material con mucha frecuencia en su etapa europea. Son coetáneos los proyectos de la casa Mosler (1924-1926) y la casa Wolf (1925-1927). Poco después erigió el Monumento a la Revolución de Noviembre (1926), y las dos casas de Krefeld (1927-1930). Incluso la casa Tugendhat estaba prevista inicialmente con ladrillo. Las fábricas vistas de todos ellos contrastan con las superficies revocadas de las casas que Mies había construido anteriormente: casa Riehl (1906-1907), casa Perls (1911-1912), casa Werner (1912-1913) y casa Urbig (1915-1917)). Cabría preguntarse cuál fue el detonante que provocó el cambio de mentalidad.

De entrada, en un arquitecto que se ha forjado a sí mismo desde el oficio, no sorprende su fascinación por las posibilidades constructivas de un material como el ladrillo. Pero este vuelco no se entendería sin un hecho clave: en 1923 Mies, Gräff y Richter fundaban la revista *G. Material zur elementaren Gestaltung* (1923-1926). En los primeros números Mies criticaba duramente al formalismo y defendía una objetividad basada en la construcción: *nos interesa liberar la práctica de la construcción de los especuladores estéticos, para que vuelva a ser aquello que únicamente debería ser, es decir, construcción.*

Posiblemente, el aspecto exterior de la Casa de campo de ladrillo habría sido similar al de la Casa Wolf, con una serie de masas cúbicas de fábrica macladas y rematadas con voladizos y planos de hormigón. Donde difieren precisamente es en la concepción espacial.

Concepción espacial.

Todo parte del material con que se sustenta el edificio, pero lo original del proyecto no reside en el sistema portante de muros de carga de ladrillo [GASTÓN, 2012, p. 197], sino su disposición de tal forma que ninguna zona de la casa queda rígidamente encerrada, sino sutilmente definida por su relación con las restantes áreas. No es posible destacar un centro en la casa, ni en planta ni en volumen, ya que no es el recinto sino la línea recta la unidad de composición [RUIZ DE LA PUERTA, 2014, p. 125]. Como consecuencia de esta descompartimentación, el espacio fluye libremente por el interior de la casa y se abre hacia el exterior. La pared, por tanto, adquiere la importante función de estructurar el espacio. A partir de ahí, la disposición de los muros se desenvuelve con una habilidad sorprendente. Destacan dos claras influencias.

Primero. Desde el punto de vista **conceptual**, Mies desarrolla radicalmente la idea de planta abierta que Wright no había acabado de culminar, porque por mucho que sus habitaciones fluyeran, seguían siendo habitaciones. Así que el arquitecto alemán levantó unos muros exentos o planos

libres que consiguieron, no sólo evitar encerrar los recintos, pues no se llegan a tocar unos con otros, sino crear un movimiento direccional que convertía el interior en una unidad espacial dinámica [SCHULZE, 1986, p. 118]. La vocación centrífuga de la casa -se genera desde dentro hacia fuera- se manifiesta en la prolongación asimétrica de los muros más allá de los límites de la lámina que divide el territorio en cuadrantes, movimiento que se ve contrarrestado por cierta maniobra centrípeta protagonizada por los dos núcleos centrales de instalaciones. La ambigüedad interior-exterior se refuerza mediante el vuelo de las cubiertas y la disposición de grandes planos acristalados.

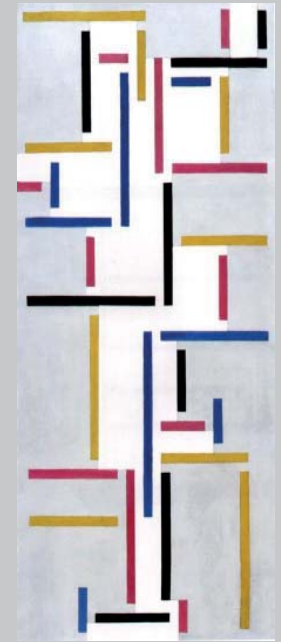
Segundo. Desde el punto de vista **formal**, la plasticidad de la Casa de campo de ladrillo remite a la estética *De Stijl*,⁶⁶⁴ con cuyos miembros Mies acababa de compartir exposición en París (1923),⁶⁶⁵

No hay ejes ni simetrías, tan sólo un juego de líneas ortogonales y paralelas que se cruzan. La plástica de la planta parece fusionar los *prouns* de El Lissitzky y las pinturas de Van Doesburg o Mondrian.

Sin embargo, ese elementarismo neoplástico de la planta, emparentado con pinturas como «El ritmo de una danza rusa» o «Composición XIII» de Van Doesburg (1918), no acaba de encajar con los volúmenes cúbicos de la perspectiva, antes derivados de formas afines a la exposición de la *Bauhaus* en Weimar [COHEN, 2007, p. 38] o de las *Architectones* suprematistas de Malevich. A diferencia con la Casa Schroeder (1924), las masas de la Casa de ladrillo no se descomponen, sino que se yuxtaponen bajo formas cúbicas en una secuencia espacial que enfatiza las partes sobre el todo.

En Mies, el elementarismo pleno no se alcanzará hasta el Pabellón de Barcelona (1929). La Casa de ladrillo constituye solo un avance. La propia tectónica de la fábrica de ladrillo es a todas luces incompatible con la idea de límpida pureza de los neoplasticistas:

Si [al ladrillo] no se lo recubre de yeso, no puede lograrse con ladrillos una línea limpia y estricta, ni un plano homogéneo puro, pues lo impiden las pequeñas unidades y la multiplicidad de juntas. [J.J.P. Oud].



400

Fig. 400: Theo van Doesburg: Ritmo de una danza rusa (1918). MvdR Archive, MoMA, NY.

664 VAN DOESBURG, T. (1924): «Hacia una arquitectura plástica». *De Stijl*, vol. VI, n.º 6/7, pp. 78-83.

665 *Les Architectes du groupe De Stijl*. Galería de Léonce Rosenberg *l'Effort Moderne*, París 1923. Salvo Mies, todos los participantes eran holandeses, si bien por los apellidos también lo parecía.

II.3.3.3. Conclusión.

Sólo sobre un sitio que ha quedado libre puede volver a crecer algo [Kandinsky, 2010, p. 170]. Como consecuencia de la ruptura con las convenciones establecidas, Webern y Mies abogan por una libertad creativa radical que saben llevar con brillantez a su terreno de juego: la armonía musical y el espacio arquitectónico. El primero continúa el camino sin retorno que ha emprendido Schoenberg con el desmoronamiento de la tonalidad, en una lucha comprometida pero no exenta de dificultades. El segundo contribuye con maestría a la experimentación con el espacio fluido, tomando como fuente de inspiración las vanguardias pictóricas y aprovechando las posibilidades que ofrecen los nuevos materiales y la tecnología del momento.

Salvadas las incuestionables ventajas liberadoras, la supresión de las leyes tonales y la ruptura de la caja muraria provocarían necesariamente una serie de «efectos colaterales».

En el primer caso, suponía desmontar las estructuras formales basadas en la armonía e implicaba tener que prescindir de la atracción y resolución de los acordes y cadencias, y de las repeticiones. En el caso de la arquitectura, la bondad del espacio fluido requería la necesidad de repensar la estructura y resolver la preservación de la intimidad en los espacios privados (vistas, control deruidos..).

Las dos obras analizadas representan momentos reveladores en la solución de dichas dificultades, pero los logros definitivos no se encuentran todavía aquí sino que llegarán más adelante.



El “arte de la transición” (Wagner) ha quedado reemplazado por el arte de la “yuxtaposición”.

MORGAN, R. P. (2004): «Tiempo musical/ Espacio musical». *Quodlibet. Revista de Especialización Musical*, nº 28, febrero 2004.

Estamos en el umbral de un arte totalmente nuevo, un arte con formas que nada significan ni nada representan, nada recuerdan y que, sin embargo, pueden emocionar nuestras almas tan profundamente como sólo los sonidos de la música hubieran podido hacerlo.

ENDELL, A. (1898), citado en: Bouillon, J.-P. (1990): *Diario del Art Nouveau. 1870-1914*. Barcelona: Destino.

[hablando de Webern] Hizo tambalear los fundamentos del sonido con un discurso a favor del sonido como sonido.

JOHN CAGE, citado en: BOULEZ [1976], Peyser. Tomado de: CROFTON [2007, p. 317].

II.4. Abstracción, puntillismo y elementarismo. Naturaleza y espiritualidad.

II.4.1. Antecedentes.

II.4.2. De la abstracción musical al arte de laboratorio.

II.4.3. Abstracción e idealización en la arquitectura de Mies.

II.4.4. Caso de estudio I:

IV pieza para orquesta Op. 10 (1911).

Anton Webern

Museo para una ciudad pequeña (1942)

Mies van der Rohe

Conclusión.

II.4.5. Caso de estudio II:

I movimiento Variaciones para piano Op. 27 (1936)

Anton Webern

Casa Farnsworth, Plano (1945-1951)

Mies van der Rohe

Conclusión.

Fig. 402: Chema Madoz: Piano.

II.4.1. Antecedentes.

Arquitectura y Música son posiblemente las disciplinas artísticas más abstractas. Por ese motivo se las ha comparado en muchas ocasiones.⁶⁶⁶

II.4.1.1. La concepción worringeriana de abstracción.

En Alemania, en el camino hacia la abstracción intervinieron varias figuras motoras. En 1900, el filósofo y psicólogo Theodor Lipps impartió una conferencia en que relacionaba las líneas abstractas y su incidencia en la psique. Pasados unos años, el concepto de abstracción planteado por Wilhelm Worringer (1881-1965) en **Abstraktion und Einfühlung** (1908) resultaría básico para explicar y legitimar el inmediato esfuerzo de las vanguardias artísticas y arquitectónicas para crear un nuevo repertorio formal [MONTANER, 1999, p. 29]. La obra desarrollaba dos conceptos enfrentados - *Einfühlung* o «empatía»,⁶⁶⁷ tomado de Lipps, y *Kunstwollen* o «voluntad artística», enunciado por el historiador del arte Alois Riegl- para relacionar diferentes estilos artísticos con diferentes «estados psíquicos» [FOSTER, 2006, p. 86].

Según Worringer, a lo largo de la historia, las manifestaciones artísticas han ido oscilando entre dos posturas opuestas: bien la aceptación satisfactoria de la realidad natural, bien el rechazo a cualquier referencia al mundo natural y orgánico. Ante estas posiciones, el hombre ha adoptado unas formas artísticas basadas en formas naturales (vivas), intuiciones y convenciones estéticas, en el primer caso, o unas formas artísticas basadas en la geometría y la sujeción de la intuición a leyes racionales y universales absolutamente independientes de las leyes que regulan la formación de los seres vivos, en el otro [HEREU PAYET, 1998, p. 310]. Frente a la arbitrariedad de lo orgánico y a la fluctuante necesidad de expresión, renace de cuando en cuando el afán de abstracción como búsqueda racional de la ley, de la trama inmutable y de las formas absolutas [MONTANER, 2002, p. 64]. Las fuerzas culturales que imperan son, por tanto, ora naturalistas, ora espiritualistas.

Mientras que el afán de proyección sentimental está condicionado por una venturosa y confiada comunicación panteísta entre el hombre y los fenómenos del mundo circundante, el afán de abstracción es consecuencia de una intensa inquietud interior del hombre ante esos fenómenos. [FOSTER, 2006, p. 86]

⁶⁶⁶ Dadas la naturaleza y la necesaria abstracción de las formas de la arquitectura, que por estas características a menudo se compara con la música... decía Bruno Taut en «La corona de la ciudad» (1919).

⁶⁶⁷ MONTANER [2002, p. 42] advierte de la dificultad de traducir literalmente el concepto de *Einfühlung*: «empatía», «subjetividad», «simpatía simbólica», «naturalismo» o «relación mimética y conciliada con la naturaleza».

Para Worringer, la abstracción era capaz de eliminar toda arbitrariedad y de desplazar el objeto a su valor absoluto. De este modo, la abstracción servía al artista moderno para aligerar el estímulo provocado por el caos del mundo, impulsado por la «inquietud interior» y la «agorafobia espiritual» [ÍD., 2006, p. 86]. Se trata, por tanto, de una táctica de defensa frente a una realidad hostil a la que se quiere domesticar.

Aunque esta idea de abstracción no se corresponde plenamente con los planteamientos de los grupos de pintores expresionistas, la influencia de la obra es innegable en ésta y otras corrientes de vanguardia.⁶⁶⁸ En concreto, ni la Música ni la Arquitectura de las primeras décadas del siglo fueron ajenas al concepto worringeriano de abstracción.

II.4.1.2. La espiritualidad en el arte.

El concepto de espiritualidad se opone al de materialidad. La vinculación entre arte y espiritualidad es una de las más antiguas y productivas manifestaciones culturales si pensamos que la orientación hacia lo divino ya definió las primeras expresiones artísticas.

Seducido por la teosofía de Blawatzky,⁶⁶⁹ **Kandinsky** puso al descubierto las limitaciones a las cuales ha llegado el arte en su objetivación, o sea, en su materialismo sin espíritu, abogando por un arte espiritual que se alcanza únicamente a través de la introspección. Según su pensamiento, para el artista el fin del arte es expresar su universo interior.⁶⁷⁰

El grado de espiritualidad de **Schoenberg** y sus discípulos también los acerca a movimientos como la antroposofía o la teosofía, y se verá reflejado en sus obras⁶⁷¹ Oskar Adler (1875-1955), amigo de infancia de Schoenberg y compañeros de cuarteto,⁶⁷² pudo contribuir a transmitirle ciertas ideas ocultas de Rudolf Steiner.⁶⁷³

La inclinación espiritual de **Webern**, por su parte, expresa una mezcla de cristianismo y misticismo natural que alcanza sus cotas más elevadas en las últimas cantatas Op. 29 y Op. 31 sobre los textos de Hildegard Jone. Y ello no tanto por los poemas en sí -Webern seguramente sobreestimaba el talento de Jone [ADORNO, 2003]-, sino por la ascética de una música capaz de ofrecer una absoluta espiritualidad, que *procura una suerte de purificación del lenguaje musical de cualquier residuo que no se inserte en una rigurosa coherencia estilística, tendiendo a una desmaterialización que puede impulsarse hasta las lindes de una abstracción metafísica en pos de la pureza del sonido originario.*⁶⁷⁴

Para **Mies** la arquitectura debía servir a la vida, no sólo de manera práctica sino también espiritualmente. Trabajar en la unidad más elevada entre hombre y civilización, técnica y arquitectura, entre historia y presente, era lo que Mies consideraba la verdadera tarea de la arquitectura de nuestro tiempo, basada en la esperanza que *tenía que ser posible armonizar las fuerzas antiguas y nuevas en nuestra civilización.* [NEUMEYER, 1986, pp. 31-32]

668 Para 1910, las ideas de Worringer ideas sobre la abstracción en el arte del pasado europeo eran ya objeto de intenso debate en los círculos artísticos de la ciudad de Múnich. [MARTÍNEZ DE GUEREÑU, 2012, p. 95]

669 La teosofía se basaba en la creencia en una realidad esencial oculta tras la apariencia física de las cosas. En palabras de Kandinsky: *Teosofía significa, con palabras de Blawatzky, verdad eterna. El nuevo emisario de la verdad encontrará una Humanidad preparada para recibir su mensaje gracias a la sociedad esotérica: encontrará una forma de expresión con la que presentar las nuevas verdades, y una organización que de algún modo está esperando su llegada para eliminar los obstáculos materiales y las dificultades de su camino* [KANDINSKY, 1979, p. 27].

670 RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, I. (2006): *El Arte contemporáneo: esplendor y agonía*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, p. 72.

671 Por ejemplo, la «Escala de Jacob» de Schoenberg nace de la múltiple influencia del Strindberg maduro del Infierno, de la lectura de la misteriosa obra de Balzac Seraphita y de los poemas de Richard Dehmel. Uno de los personajes clave de las revelaciones de la antroposofía y la teosofía fue el sueco Emanuel Swedenborg (1688-1772).

672 Oskar fue un gran violinista. STUCKENSCHMIDT [1991], p. 25] cuenta una curiosa anécdota: Para estos conciertos dominicales en la *Dienstbotenkammer* a los jóvenes músicos les faltaba un violoncello. Oskar Adler aportó una gran viola. Le pusieron cuatro cuerdas de cítara y las afinaron como si fuesen cuerdas de cello. Y con este extraño trasto sonoro estuvo tocando Schoenberg.

673 COVACH, J. (1992): «Schoenberg and the Occult: Some Reflections on the "Musical Idea"». *Theory and Practice: Journal of the Music Theory Society of New York State* 17, 1992, pp. 103-118. En este artículo se cita el texto «Schoenberg as Theosophist», escrito por Walter Klein en 1924, con motivo del 50 aniversario de Arnold Schoenberg.

674 PETAZZI, P.; SANTI, P.; FOPI, G. (1997): *La cultura del 900*. v. 6. cine - música. México: Siglo Veintiuno, p. 228.

A finales de los años veinte, el concepto de «espiritual» se convirtió en un lugar común en las declaraciones de Mies, influido por sus lecturas de la *Summa Theologica* de Santo Tomás de Aquino [SCHULZE, 1986, pp. 177-178] y por sus contactos con Romano Guardini:

*Ahora no juzgamos una cosa por lo que tiene de accidental, sino por lo que tiene de esencial. Por ello, se dice que todo es verdadero en la medida en que está relacionado con el intelecto del que depende; y es así que se dice que las cosas artificiales son verdaderas cuando están relacionadas con nuestro intelecto. **Cuando se dice que una casa es verdadera, esto expresa el parecido de su forma en la mente del arquitecto, y se dice que las palabras son verdaderas en la medida en que son signos de la verdad en el intelecto.** De la misma manera se dice que las cosas naturales son verdaderas en la medida en que expresan el parecido con las especies que están en la mente divina. Se dice de una piedra que es verdadera porque expresa la naturaleza propia de una piedra, conforme a la idea preconcebida en el intelecto divino. Así pues, la verdad está principalmente en el intelecto, y secundariamente en las cosas conforme están relacionadas con el intelecto como su principio. (...)*

*Ahora, puesto que todo es verdadero en la medida en que tiene la forma propia de su naturaleza, el intelecto, en cuanto que es conocimiento, debe ser verdadero en la medida en que tiene el parecido de las cosas conocidas, que es su forma, dado que es conocimiento. Por esta razón, **la verdad se define por la concordancia del intelecto y la cosas, y por ello, conocer esta concordancia es conocer la verdad.***⁶⁷⁵

Por eso años más tarde añadiría:

*Sólo una relación que afecte a la esencia del tiempo puede ser real. Esta relación me gusta denominarla **relación de verdad**. Verdad en el sentido de Santo Tomás de Aquino, como la “adequatio rei et intellectus”. O, como lo expresa un filósofo moderno con el lenguaje de hoy en día, “la verdad es la significación de los hechos”.*

675 SANITO TOMÁS DE AQUINO (1964): *Summa Theologica*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.

676 Se trata de *Abstraktion*, la tercera de las cartas contenidas en el libro «Cartas del Lago de Como» (1927).

677 El «Cuaderno de Notas» de Mies consiste en una serie de hojas sueltas escritas entre 1927 y 1928, que se encuentran en el MvdR Archive del MoMA. Ha sido publicado en: NEUMEYER, F. (1986): «Il. Notizheft (1927-1928)», en *Mies van der Rohe - Das Kunstlose Wort, Gedanken zur Baukunst*. Berlin: Siedler Verlag, pp. 326-359. [Versión en español: «Il. Cuaderno de Notas. 1927-1928», en *Mies van der Rohe: La palabra sin artificio, Reflexiones sobre arquitectura 1922/1968*. Madrid: El Croquis, 1995, pp. 405-450.

En una de sus «Cartas del lago Como»,⁶⁷⁶ Guardini hablaba de los peligros de la abstracción, entendida como la actitud innata que el hombre necesita adoptar para dar valor universal a las cosas y poder dominar la naturaleza en torno a él. El principal problema que desencadenaba la llegada de la técnica moderna era, para el teólogo italiano, la pérdida del espíritu, de la esencia, de aquello immanente, la desconexión en la relación vital entre el hombre y la naturaleza, entre la creación humana y su entorno construido. La interposición de la técnica podía implicar, en definitiva, que el hombre perdiera ese vínculo con la naturaleza en favor de la máquina. Ante esta dificultad

en el camino de la abstracción, Guardini proponía recorrer dos caminos complementarios: el de **lo singular y concreto** y el de **lo universal e inmutable**. Mies hizo suyo este planteamiento anotando numerosas citas de Guardini en su «Cuaderno de notas».⁶⁷⁷

En definitiva, **el concepto miesiano de espiritualidad podría entenderse ligado en realidad a la estética, al arte, a la arquitectura, desde una categoría más elevada que alcanzaría plenamente lo divino** [SCHULZE 1986, p. 178].

II.4.1.3. Puntillismo vs. Elementarismo. Psicología de la *Gestalt*.

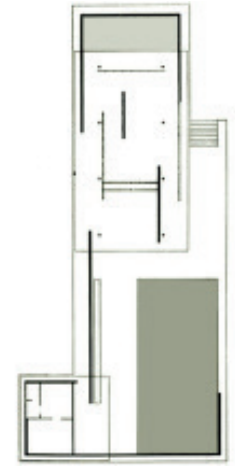
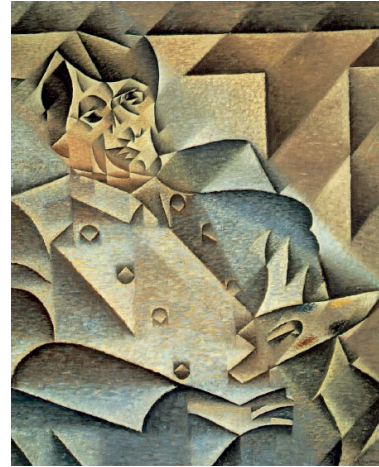
Paralelamente, los psicólogos de la *Gestalt*⁶⁷⁸ desarrollaron la teoría que postula que los procesos de la percepción y de la representación mental tratan los fenómenos como conjuntos estructurados (las «formas») y no como una simple adición o yuxtaposición de elementos: «el todo es más que la suma de las partes». Dicha estructuración se apoya en una serie de leyes o reglas, como son la ley de economía, de semejanza, de proximidad, de simetría, de continuidad, de dirección común, de simplicidad, de relación figura y fondo... Estas reglas fueron aplicadas, en principio, a lo visual, aunque Köhler habla en su libro «Psicología de la forma»⁶⁷⁹ de las *gestalts* usando el ejemplo de acordes musicales.

Si bien es poco probable que la psicología de la *Gestalt* ejerciera directamente influencia sobre la obra de Webern y de Mies, sí puede sernos útil para entender algunos de sus planteamientos compositivos. Pongamos un ejemplo. Según la ley de la continuidad, la mente es capaz de percibir elementos continuos aunque estén interrumpidos entre sí. En las obras de Webern, el discurso musical aparece fragmentado en células separadas, de no más unas pocas notas, formando minúsculos grupúsculos de sonidos. Esta propiedad ha sido calificada en analogía con la técnica pictórica como **«puntillista»**, por su descomposición en numerosas entidades «puntuales». Mies experimenta en su arquitectura un proceso de descomposición análogo, dando lugar a elementos planos (cerramientos, particiones, cubierta...) y elementos lineales (soportes). Este recurso compositivo, conocido como **«elementarismo»**, afecta a sus obras vanguardistas de finales de los años veinte, como la Casa para una pareja sin hijos (1931).

En base a la gestáltica **ley de la continuidad**, el observador que experimenta una u otra descomposición no percibe elementos aislados sino un todo, porque su mente es capaz de recomponer los distintos fragmentos a partir de la lógica interna que impera en cada conjunto, percibiendo una

⁶⁷⁸ *Gestalt*: palabra alemana que podría traducirse como «forma», conjunto, configuración o totalidad. La *Gestalt* fue fundada en Alemania en 1912 por Wertheimer en colaboración con Köhler y Koffka.

⁶⁷⁹ KOHLER, W. (1972). *Psicología de la forma: su tarea y últimas experiencias*. Madrid: Biblioteca Nueva.



403 - 404 - 405 - 406

Percepción del todo a partir de las partes en base al principio gestáltico de continuidad.

Puntillismo:

Fig. 403: Giacomo Balla: *Muchacha corriendo en el balcón* (1912). Técnica pictórica puntillista.

Fig. 404: Anton Webern: *1 pieza para violoncello y piano, Op. 11* (1914). Discurso atonal compuesto por células sonoras aisladas.

Descomposición:

Fig. 405: Juan Gris: *Retrato de Picasso* (1912). Descomposición de la figura en planos geométricos.

Fig. 406: Mies van der Rohe: *Pabellón alemán de Barcelona* (1929). Descomposición de la arquitectura en unidades geométricas elementales.

única obra musical coherente o una entidad constructiva inteligible a la que denominamos edificio. La primera ocasión en que se pone de manifiesto la metáfora pictórica puntillista de la música atonal fue en un texto del joven Egon Wellesz⁶⁸⁰ de 1911, por entonces discípulo de **Schoenberg**:

La melodía, en la que podemos seguir un sutil movimiento del sentimiento, está compuesta de muchas pequeñas partículas motívicadas entremezcladas, similares a las manchas de color de un cuadro impresionista. De cerca, parecen dispuestas unas al lado de las otras sin orden alguno, pero, si se toma una vista de conjunto, esos motivos se ordenan orgánicamente en la 'melodía infinita' de la pieza, que está al mismo tiempo ligada de manera intrínseca a la forma. El progreso técnico que representa este nuevo arte consiste en que el contenido recubre la forma, y no se trata de exponer temas o motivos de los que a continuación se extraigan consecuencias, sino que cada parte motívica está cerrada en sí misma y, pese a ello, se funde con las demás en una unidad superior.⁶⁸¹

Por su parte, Mies llevaba a la arquitectura los principios neoplásticos enunciados por **Van Doesburg** sobre descomposición del espacio en elementos abstractos a partir de líneas y planos:

La nueva arquitectura es elemental, es decir que se desarrolla partiendo de los elementos de la construcción: luz, función, materiales, volumen, tiempo, espacio, color. Estos elementos son al mismo tiempo elementos creadores. (...)

La división y subdivisión de los espacios del interior y del exterior se determinan de una manera rígida por medio de planos que no tienen forma individual. Para esta determinación de planos, se los puede trazar al infinito, de todas las partes y sin detenerse.⁶⁸²

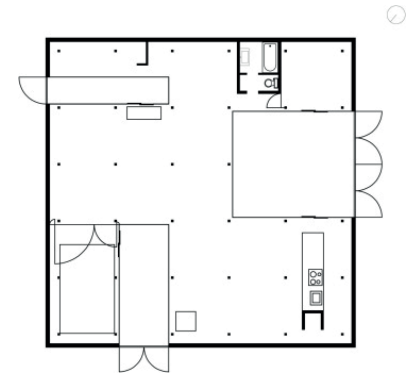
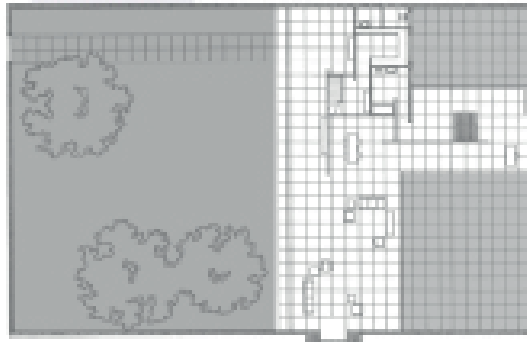
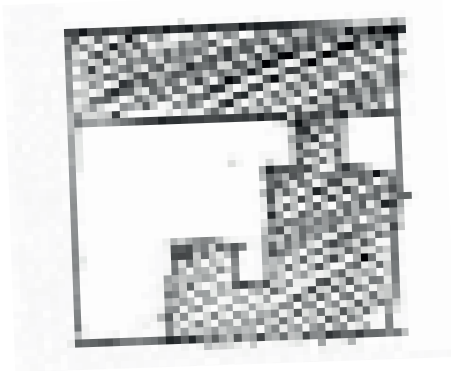
Pero ante la experiencia puramente plástica de Gerrit Rietveld en la casa Schroeder (1924), Mies aporta el principio de la coherencia entre forma y estructura, al incorporar los pilares al Pabellón de Barcelona, pensado inicialmente sin soportes como la Casa de campo de ladrillo.

Otra de las leyes gestálticas mencionadas, la que pone en relación **figura y fondo**, nos sugiere abordar una nueva componente de la abstracción: la dialéctica del lleno-vacío y del sonido-silencio.

⁶⁸⁰ Egon Wellesz (1885-1974): compositor y musicólogo austriaco, alumno de Schoenberg y Adler, y amigo de Webern. Fue además el primer biógrafo de Schoenberg.

⁶⁸¹ WELLESZ, E. (1911): «Arnold Schoenberg». *Zeitschrift der internationalen Musikgesellschaft*, 12, pp. 342 y ss.

⁶⁸² VAN DOESBURG, T. (1924): «Vers une architecture plastique». *De Stijl*, v. 12, n.º 6-7, 1924.



407 - 408 - 409

Figura-Fondo. Fig. 411: Edgar Rubin: ilustración de la obra *Synsoplevede Figurer* («Figuras visuales», 1915), conocida generalmente como «copa de Rubín».

La imagen puede interpretarse bien como una copa blanca sobre fondo negro, bien como dos rostros enfrentados sobre fondo blanco. La distinción entre figura y fondo es uno de los principios fundamentales de la escuela de la *Gestalt*.

Lleno-Vacío. Tres ejemplos de interacción lleno-vacío en la arquitectura.

Fig. 407: Le Corbusier: esquema de la planta principal de la Ville Savoie, contenida en los 4 *compositions*, publicado en *Oeuvre complète 1910-1929*.

Fig. 408: Mies van der Rohe: *Casa con tres patios* (1934, dibujo 1939). *MvdR Archive, MoMA, NY*. Los patios se han sombreado en gris.

Fig. 409: Ryue Nishizawa: *Casa de fin de semana*, Usui-Gun, Gunna, Japón (1997-1998).

Sonido-Silenció. Fig. 410: Anton Webern: *pieza para violoncello y piano Op. 11* (1914). Universal Edition.

Los silencios se han sombreado en gris. Webern llena sus partituras de espacios vacíos para preparar mejor la irrupción de los sonidos. Unas veces el silencio se desplaza paralelo a los instrumentos para hacer sonar con nitidez la «melodía de timbres». Otras, el silencio se extiende a todas las voces y la música enmudece completamente.



410 - 411

II.4.1.4. La dialéctica Llento-Vacío o la supremacía de la nada.

Desde una concepción mecanicista del universo, Leucipo y Demócrito fueron los primeros filósofos en aceptar la existencia del vacío como algo opuesto y complementario de lo lleno. Como explicaba Aristóteles:

*Leucipo y su amigo Demócrito admiten por elementos lo lleno y lo vacío, o, usando de sus mismas palabras, el ser y el no-ser. Lo lleno, lo sólido, es el ser; lo vacío y lo raro es el no-ser. Por esta razón, según ellos el no-ser existe lo mismo que el ser. En efecto, lo vacío existe lo mismo que el cuerpo; y bajo el punto de vista de la materia éstas son las causas de los seres.*⁶⁸³

En el siglo XX, muchos artistas plásticos se han interesado por el significado del vacío como materia aprehensible susceptible de ponerse en primer plano para reforzar la cualidad figurativa del lleno, llegando incluso a competir con la figura. Malevich y Mondrian realizaron composiciones abstractas donde el espacio entre las figuras, bien separadas o superpuestas, podía percibirse como una realidad activa que competiría en protagonismo con ellas. Desde ese momento, el vacío apareció como un elemento más a considerar en la composición [PRADA, 2002, p. 59].

Mies van der Rohe compuso algunos proyectos siguiendo una dialéctica similar a la de los pintores mencionados. Donde más evidente resulta la interacción entre lleno y vacío es en el estudio de las casas con patio de los años treinta. Partiendo de una parcela rectangular encerrada en un alto muro de fábrica de ladrillo, la casa con tres patios (1934) contiene unos espacios construidos en forma de T, relacionados con tres patios de distinta escala y función. En la medida en que los muros exteriores se conciben absolutamente cerrados y los cerramientos interiores, por el contrario, totalmente acristalados, se establece una relación dual indisoluble entre materia y vacío: los patios dan sentido a los espacios cubiertos, les proporcionan iluminación, ventilación, privacidad y vistas, pero también a la inversa, los espacios construidos moldean y acotan los recintos abiertos, que pasan de ser meras zonas residuales a espacios coprotagonistas. En una entrevista realizada en los años sesenta, Mies declaraba que *en la arquitectura, la cuestión de la proporción no siempre se refiere a la de los objetos en sí, sino, muchas veces, a la proporción entre los objetos. No hay nada, pero aun así existe una proporción.*⁶⁸⁴

En el caso de la música ocurrió un fenómeno similar. Al desvanecerse toda referencia externa, las herramientas del compositor de la «Nueva Música» habían quedado seriamente mermadas: la armonía y la melodía ya no contaban; las formas musicales habían caído con la tonalidad. Era pues el timbre, el sonido en sí, quien habría de acaparar el protagonismo. De ahí que se optase por explotar nuevas posibilidades para producirlo [Ver apartado II.5.1.]. Pero para poner en evidencia el mismo sonido, precisamente desde su ausencia, debía adquirir un mayor peso el concepto opuesto y

683 ARISTÓTELES (s IV aC): *Metafísica*, I I, A, 980a-993a, IV.

684 Entrevista recogida en el documental dirigido por Michael Blackwood, con texto de Cristina Gastón Guirao, editado en 1986 por Fundación Arquia.

a la vez complementario: el silencio. Tal como criticaba Jean Cocteau de los compositores impresionistas, a los que acusaba de temor al vacío, el “*silencio*” *no es necesariamente lo mismo que “agujero”; se debe usar el silencio y no una parada hueca de vagos ruidos.*⁶⁸⁵

En ese sentido, Webern tomó una especial conciencia del valor musical del silencio, no como simple ausencia de sonido sino como algo positivo. El compositor vienés integró los silencios de una duración específica como una cualidad del ritmo, con el mismo rango que los sonidos mismos.⁶⁸⁶ Con frecuencia, los silencios formaban parte de grupos irregulares de notas, creando efectos imprevisibles. Otras veces los silencios contribuían a destacar la variedad tímbrica propia de la *Klangfarbenmelodie*, al retener o dar paso a los distintos cambios de voces. En ocasiones el discurso completo se suspendía inesperadamente... Coherentemente con su concepción musical de mínimos y su preocupación por la tímbrica, la proliferación de los silencios en la obra de Webern proporciona a sus piezas un aura mística e inquietante que redundaba en el aspecto abstracto de su música.

A lo largo del siglo XX, la presencia del silencio ha seguido ganando protagonismo. La obra de John Cage *4'33"* (1952) marcó sin lugar a duda un hito en la historia de la música al hacer desaparecer completamente de la obra todo sonido intencionado. Una ausencia comparable con el gran vacío mesiano del Museo de Arte Moderno de Sao Paulo de Lina Bo Bardi, ante cuya contemplación Cage exclamó: *¡Esta es la arquitectura de la libertad!*⁶⁸⁷

II.4.2. De la abstracción musical al arte de laboratorio.

II.4.2.1. Música figurativa y Música abstracta.

Al hablar sobre «abstracción» en música hay que hacerlo con ciertas reservas. En efecto, la música ya es un arte esencialmente abstracto, puesto que no representa a ningún objeto ni situación exterior a sí misma, como sí pueda ocurrir con la pintura o la arquitectura. No se trata, por tanto, de un arte imitativa, tal como lo entendían los antiguos griegos.

La figuración en el arte está relacionada con la **memoria**. Un objeto reconocible de un cuadro lo es en la medida en que se asocia con aquello que representa. Esto implica tener un conocimiento previo del objeto representado. Si no se conoce o no se recuerda ese objeto pierde la condición de figura y se convierte en algo abstracto.

Desde ese punto de vista, es posible establecer un símil incuestionable con la música. Una obra musical **figurativa** sería aquella que alude en su discurso a determinadas *figuras* (pasajes, secciones, motivos, estructura armónica...) reconocibles por el oyente, al igual que la *representación de un objeto* (irreal) se encuentra indisolublemente asociada con el *objeto representado* (real). Haydn, por ejemplo, escribía en sus sinfonías pequeños motivos que se iban reproduciendo a lo largo del discurso musical. Para caracterizar psicológicamente a los personajes de sus óperas, Wagner asociaba un tema o motivo musical (*leitmotiv*) con cada uno de ellos, de manera que lo hacía sonar cada vez que el personaje reaparecía en escena. En general, las formas musicales clásicas se estructuran en secciones que se repiten o desarrollan en otras tonalidades.

Siguiendo con el mismo razonamiento, en el lado opuesto a la música *figurativa* encontraríamos la música **abstracta**, aquella que utiliza un lenguaje no reconocible por no contener alusiones concretas, ni internas ni externas, o como diría Adorno [2011, p. 27], la que implica la *abstención de representaciones usuales del sonido, de la sensación sensible de bienestar producido por lo que suena inmediatamente*. De esta manera, un cuadro abstracto –que no representa objetos reales–, un edificio abstracto –que no muestra elementos tectónicos y esconde su sistema constructivo– y una pieza musical abstracta –que no utiliza el sistema tonal o que disuelve su organización compositiva– tienen en común la ausencia de referentes a los que asociarse por medio de la memoria. Este fenómeno de abstracción puede apreciarse también en otros campos coetáneos de la actividad humana, si observamos el nacimiento paralelo del álgebra moderna (abstracta), que se sitúa alrededor de 1910.⁶⁸⁸

II.4.2.2. La abstracción atonal de Webern.

A partir de lo comentado anteriormente, la música de Schoenberg, Webern y Berg podría calificarse de abstracta, especialmente si hablamos de las piezas del período atonal libre, que se extiende entre 1908 y 1924 en el caso de Webern. De los tres maestros vieneses, la música de Berg representa la producción quizá menos inaccesible para el oyente por su ambigüedad con la tonalidad, mientras que la de Webern sería, por el contrario, la más dura. Veamos con detalle cada uno de los aspectos que justifican este calificativo.



412

Fig. 412: Vasili Kandinsky: «Primera acuarela abstracta» (h. 1912). Centro Georges Pompidou, París.

685 COCTEAU (1918): *Op. cit.*

686 BRADSHAW, S. (1977): «Les sources du XXe. siècle: la seconde École de Vienne». *Passage du XXème. siècle*, enero-julio 1977, Ircam, p. 29.

687 LEIBLINE, J.-F. (2003): *Cruelty and Utopia: Cities and Landscapes of Latin America*. Nueva York: Princeton Architectural Press, p. 206.

688 XENAKIS, I. (1958): «Notas sobre un "gesto electrónico"», en *Música de la Arquitectura*. Madrid: Akal, pp. 197-202.

a) Atonalidad.

El abandono del sistema tonal puede considerarse como el modo más específico de *abstracción* en la música [ZULIÁN, 1991]. La música occidental se ha organizado durante los últimos siglos alrededor del sistema tonal, tradición que lo ha convertido en un referente para entender su asimilación por parte del oyente desde el punto de vista armónico: relación de tónica, dominante y subdominante; atracción de la sensible a la tónica; resolución de acordes disminuidos o aumentados; modulaciones, etc. Es por ello que una pieza tonal escuchada por primera vez permite en el oyente intuir que una progresión dominante-tónica (V-I) significa un movimiento cadencial de llegada a una meta, mientras que otra progresión dominante-superdominante (V-VI) se entienda como una pausa momentánea que requiere continuación.

Pues bien, el abandono del sistema tonal deja huérfano al oyente de toda referencia conocida, impidiéndole anticipar o intuir el devenir inmediato del discurso musical.

b) Atematismo.

En las obras atonales de Webern no existe dialéctica temática, ni preguntas y respuestas, no hay cadencias, tan sólo células abstractas y desordenadas de no más de dos o tres notas, pinceladas sueltas. De ahí que esta música se haya ganado el calificativo pictórico de *puntillista*.

Este atematismo bebe, como en tantas otras cosas, de fuentes de Schoenberg, un verdadero pionero en utilizar sistemáticamente esta estrategia, sobre todo, en su ópera *Erwartung* Op. 17 («La Espera», 1909) [ROSTAND, 1986, p. 92] y en las *Seis pequeñas piezas para piano* Op. 19 (1911) [ROVIRA, 1999, p. 206].

c) Aformalismo.

La estructuración de las formas musicales clásicas había estado estrechamente ligada al sistema tonal. Al ser rechazada la tonalidad, las formas tradicionales dejaron de ser válidas. Las repeticiones, modulaciones y desarrollos, por tanto, tuvieron que desaparecer. *No hay que escribir nada que el copista pueda escribir en tu lugar*- recomendaba Schoenberg a sus alumnos.

A lo largo de cada movimiento, los motivos no se volvían a presentar de la misma forma, sino que iban experimentando un proceso de variación continua que confería a la obra entera el sentido de un desarrollo incesante [LESTER, 2005, p. 69]. En tanto no se adoptó el método dodecafónico, la forma musical weberniana devino totalmente libre.

d) Arritmicidad.

La libertad rítmica también hace acto de presencia en el repertorio atonal de Webern, mediante continuos cambios de compás, síncopas, grupos irregulares de notas, ritmos superpuestos, compases de amalgama, etc. Esta inestabilidad, unida a la separación de los acontecimientos por prolongados silencios que impiden la escucha de un pulso continuo, provoca que el desconcertado oyente no pueda percibir ninguna estructura métrica clara. El compás anotado en la partitura se limita a facilitar un marco temporal para ayuda del ejecutante pero no define el ritmo. [Ver apartado II.8.2.]

e) Ausencia de referencias externas.

Para Claudio Zulián [1991], la tendencia a la abstracción en Webern, la voluntad de independizar la obra de cualquier referencia externa, tiene su origen en el expresionismo, movimiento que busca el gesto creativo puro, total, capaz de comunicar su fuerza poética a través de un destello instantáneo; un gesto que además supone que nada puede ser dejado al azar.

Y como tal, **se opone a la música impresionista y a los nacionalismos**. Si Debussy introduce en los títulos un referente descriptivo sugerente para el receptor –como el célebre «Preludio a la siesta de un fauno» (*Prélude à l'après-midi d'un faune*)–, y Sibelius se inspira frecuentemente en temas de la música popular, **Webern y los expresionistas rechazan cualquier alusión figurativa para centrar la atención exclusivamente en el sonido**. No se pretende evocar nada, por eso la identificación de las obras se limita a referir sin más connotaciones el número de opus, la cantidad de piezas que componen la obra, así como la instrumentación y, a lo sumo, en las obras cantadas, el inicio de la letra del poema.^{689, 690}

También en esta ocasión el referente es Schoenberg. En el momento de la publicación de sus *Cinco piezas para orquesta* Op. 16 (1909), el editor le insistió en poner nombres descriptivos a cada una de las piezas. El maestro vienés, que finalmente accedió a la petición, escribía en su diario:

*(...) lo maravilloso de la música es que uno puede decir todo con ella, de manera que el que sabe comprende todo; y sin embargo uno no ha revelado sus propios secretos, las cosas que uno no admite ni siquiera ante sí mismo. ¡Pero los títulos te ponen a descubierto! Aparte, todo lo que había para decir está en la música. Entonces, ¿para qué usar las palabras? Si fueran necesarias las palabras, allí estarían, en primer término. Pero **el arte dice más que las palabras**.*

Webern tampoco suele introducir en su música **citas importadas** como sí hace su buen amigo Alban Berg, por ejemplo, en la *Suite Lírica* (1925-1926), donde incorpora una melodía de la *Sinfonía Lírica* de Zemlinsky, o en el *Concierto para violín* «A la memoria de un ángel», que integra un coral de J.S. Bach y una melodía popular de Carintia.

⁶⁸⁹ Con todo, podemos encontrar excepciones. Las Seis piezas para gran orquesta Op. 6 consituyen probablemente la obra más programática de Webern [BAKER, 1982, p. 1]. Con motivo de la inclusión en el programa del 63 Tonkünstler Festival del *Allgemeiner Deutsches Musikverein*, en 1933, el compositor publicó un pequeño comentario alusivo a cada una de ellas:

(...) La primera expresa la expectación de una catástrofe; la segunda la certeza de su realización; la tercera el más tierno contraste; y supone, por así decirlo, la introducción a la cuarta, una marcha fúnebre; la cinco y la seis con un epílogo: recuerdo y resignación. [MOLDENHAUER, 1979, p. 128]

⁶⁹⁰ La deliberada ausencia de referencias externas en el repertorio weberniano recuerda en el terreno arquitectónico la primera serie de casas que Peter Eisenman diseña en la década de 1968 a 1978, numeradas del I al X siguiendo el orden en que se producen en el tiempo, del mismo modo que un músico numera sus sinfonías, poniendo así de manifiesto el carácter abstracto de su obra [MONICO, R. (2004): *Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneos*. Barcelona: Actar, p. 149].

El pintor abstracto Carlo Belli, ligado al círculo de Giuseppe Terragni, hablaba de un proyecto basado en *una exposición de obras sin título, sin firmas de los autores, sin fechas y sin ninguna referencia humana, diferenciadas una de la otra con simples indicaciones algebraicas K1, K2, K3...; Kn*. [MONTANER, 2009, p. 169]

El salto al vacío que implicaba prescindir de todos estos parámetros abocaba necesariamente a una composición con un alto grado **experimental**, a un «arte de laboratorio», como calificaría la crítica al reseñar el estreno del *Cuarteto Op. 22* (abril de 1931). La dificultad para orientarse en esta etapa de atonalidad libre llevó al compositor en ocasiones a no comprenderse siquiera a sí mismo: *Sólo ahora puedo explicar lo que hice entonces*, escribía en una carta a Hildegard Jone cuando volvió a escuchar veinte años después una versión de su *Op. 5* [ROSTAND, 1986, p. 82]. Porque Webern no buscaba deleitar al oído sino al intelecto.

Pero la voluntad de abstracción de Webern no se limitó al período atonal libre, sino que se extendió también a su etapa serial. En este caso, la inspiración nacida del estado anímico interior sería sustituida progresivamente por la especulación matemática y simbólica.

II.4.2.3. Creación, numerología y simbolismo. [Ver apartado 0.1.7.]

Desde que Pitágoras descubrió la relación de números enteros sencillos entre las longitudes de las cuerdas sonoras que emiten sonidos agradables, la teoría de las proporciones se convirtió en un parámetro fundamental para la estética clásica. *El número es la ley del universo*, defendía el filósofo de Samos.

Desde entonces, el número se ha utilizado en ininidad de ocasiones como argumento compositivo en sí, no siempre exento de connotaciones simbólicas de todo tipo: religiosas, cosmológicas, mitológicas..., puestas de relieve ya desde la Antigüedad.⁶⁹¹

La numerología adquirió interés para la música y el arte del siglo XX como consecuencia del papel creciente del mito en la consciencia artística.⁶⁹² Citaremos sólo algunos compositores, como Scriabin, cuyo acercamiento al mundo de los números se produjo desde la perspectiva teosófica; o como Stockhausen, cuya ópera *Licht* (1977-2003) está estructurada en un ciclo de siete partes, una dedicada a cada día de la semana, asociadas a los siete planetas de la Antigüedad, y donde el tres adquiere también protagonismo por el número de personajes, cada uno ligado a una melodía y a un instrumento diferente.

El ámbito creativo en que se desenvuelve la obra de Webern y Mies, habiendo optado por la abstracción y la restricción de importantes variables compositivas, proporcionaba un terreno abonado para el trabajo especulativo con números. Esta iniciativa fue atendida sobre todo en su etapa de

⁶⁹¹ Algunos textos de lo mucho publicado sobre el tema: BANZHAF, H. (2007): *La simbología y el significado de los números*. Madrid: Eclaf. BECKER, U. (2003): *Enciclopedia de los símbolos*. Barcelona: Robinbook. Fanthorpe, L. & P. (2013): *Mysteries and Secrets of Numerology*. Toronto: Canada Council for the Arts.

⁶⁹² ADAMENKO, V. (2007): «Numerology», en *Neo-mythologism in music: from Scriabin and Schoenberg to Schnittke and Crumb*. Nueva York: Pendragon Press, pp. 183-200.

madurez plena. En la búsqueda actual de relaciones abstractas, el número desempeña un papel especialmente importante- escribía Kandinsky [2010, p. 162] en el Almanaque de *Der Blaue Reiter*.⁶⁹³ Al fin y al cabo, no hay ciencia más abstracta que las matemáticas.

Para aproximarnos a la visión numerológica de Webern conviene anticipar -una vez más- el pensamiento al respecto de su mentor. Y es que **Schoenberg** vivía fascinado por los números. *Pierrot Lunaire* (1912), catalogada en el conjunto de su obra con el Op. 21, contiene 3 grupos de 7 poemas, 21 en total, y fue comenzada el 12 de marzo de 1912. Una de las cifras más recurrentes en sus composiciones es el 6, considerada perfecta por los griegos y con una amplia tradición bíblica, como la referida a los días que tardó Yahvé en crear el universo.

Lebrecht [1996] afirma que **Webern inventó el componer-mediante-números**. Elizabeth Kerr [1984] ha detectado en la Sinfonía Op. 21 algunas relaciones de estructuras rítmicas con nociones numerológicas: por ejemplo, el número 5 (predominantemente) y el 8 controlan el ritmo en la V variación en muchos niveles diferentes. La obra se compone de 9 secciones (el mismo número que de instrumentos), y todas ellas tienen el mismo número de compases, 11, lo que totaliza una extensión de 99 compases. En ocasiones Webern emplea correspondencias entre el número de alturas agrupadas y el número de orden de la variación [ADAMENKO, 2007, p. 187]. La misma autora alude a otro juego curioso introducido en el *Concierto Op. 24* dedicado a Schoenberg, en el que Webern hizo uso de múltiplos del número 13, en referencia a la conocida triscaidecafobia que sufría el maestro vienés.^{694,695,696} En definitiva, el número como recurso abstracto de especulación compositiva.

También Alban **Berg** era proclive a la significación simbólica y mística de los números. Detrás de la dedicatoria oficial del *Concierto para violín «A la memoria de un ángel»* (dirigida a Manon Gropius), la partitura contiene un programa enigmático en el que se esconden el número 23,⁶⁹⁷ que representa al propio compositor;⁶⁹⁸ el número 10, con el que identificaba a Hannah Fuchs-Robettin, hermana de Franz Werfel y cuñada de Alma Mahler-Werfel, de quien Alban quedó enamorado tras una breve estancia en casa de la pareja; y el número 28, cuyo significado oculto todavía no se ha encontrado. Berg utilizó asimismo el motivo *La-Si^b-Si-Fa* (A-B-H-F en notación germana), para emparejar las iniciales suyas (A.B.) con las de su amor prohibido, Hanna Fuchs (H.F.).

En otros apartados de este estudio se ha aludido a la fascinación que experimentaron los compositores de la Segunda Escuela de Viena hacia la figura de J. S. **Bach** [ver apartado I.5.5]. Traer aquí a colación a este genial compositor no obedece sino a la atracción de Bach por las matemáticas y la numerología. En su caso, el número críptico que le identificaba era el 14, resultado de sumar los números de orden de las letras de su apellido: B+A+C+H = 2+1+3+8 = 14; o también el de su espejo

693 KANDINSKY, V. (1912): «Sobre la cuestión de la forma», en KANDINSKY, V.; MARCO, F. (1912): *El jinete azul (Der Blaue Reiter)*. Madrid: Paidós, 2010, pp. 131-170.

694 Schoenberg cambió el título original de *Moses und Aaron* por el de *Moses und Aron* al darse cuenta que el número de letras sumaba 13.

695 Citado en: ADAMENKO [2007, pp. 187 y 190].

696 Arnold Schoenberg nació un día 13 y murió un día 13. En *The Book of Musical Anecdotes*, [1985, pp. 294-295] Norman Lebrecht cuenta que Schoenberg sufría problemas de corazón y era tremendamente supersticioso. Estaba convencido de que moriría el día 13 de algún mes. Cuando estaba a punto de cumplir 76 años recibió una carta de un astrólogo en la que le decía que, debido a que la suma de los dígitos que componían su edad (7+6=13), podría ser un mal año para él. El 13 de julio de ese año, su mujer estaba sentada junto a él frente al reloj, esperando que el día terminase, pero cuando faltaban 15 minutos Arnold sufrió el fatal ataque que acabó con su vida.

697 POOLE, G. (1991): «Alban Berg and the Fateful Number». *Tempo New Series*, n.º 179, dic-1991, pp. 2-7. <www.jstor.org/stable/945968>. [Consulta: 2 febrero de 2014]

698 El número 23 aparece implicado en las proporciones pre-composicionales, en las marcas de tiempo y en la formación de ritmos en obras como la *Suite Lírica*, *Lulú* y el *Concierto de Violín*. Berg estaba convencido de que este número estaba implicado en su fatal destino [POOLE, 1991, p. 2].

⁶⁹⁹ Se trata de la gemetría cabalística de numerar las letras por el orden que ocupan en el alfabeto, especulación muy común durante el período barroco. La correspondencia es A=1; B=2; C=3; H=8; I=J=9; ... U=V=20; ... Z=24. Kellner, H. A. (1978): «Was Bach a Mathematician?». *The English Harpsichord Magazine*, v. 2, n.º 2.

⁷⁰⁰ En la cultura del momento las ciencias comprendían la teología, las matemáticas, medicina, filosofía.

⁷⁰¹ RUMSEY, D. (2011): «Bach and Numerology: 'dry mathematical stuff?'». *LitAesth*, 7, 1997, pp. 143-165, p. 143. GONZÁLEZ CATALÁN, L. R. (2012): «Intencionalidad en el uso del n.º 14 en la obra de J.S. Bach». *Revista Neuma*, año 5, v. 2, pp. 10-30.

⁷⁰² Recordemos el famoso «Concierto de la bofetada» o *Skandalkonzert*, que tuvo lugar el 31 de marzo de 1913 en la *Wiener Konzertverein*. El programa previsto incluía las *Seis piezas para orquesta* Op. 6 de Webern, *Cuatro obras orquestales sobre poemas de Maeterlinck* de Zemlinsky, *Sinfonía de Cámara n.º 1* Op. 9 de Schoenberg, *Cinco canciones orquestales* Op. 4 sobre poemas de Altenberg, y *Canción n.º 1* del ciclo, de Mahler. Esta última no llegó a ejecutarse porque durante la interpretación de las canciones de Berg el público comenzó a increpar tanto al compositor como al poeta con insultos, desencadenándose seguidamente una agitada pelea.

Otro fracaso de público para Webern ocurrió en Salzburgo en agosto de 1922, cuando el Cuarteto Amar, del que formaba parte Paul Hindemith como viola, interpretó sus *Cinco movimientos para cuarteto de cuerdas* Op. 5. Fue necesario llamar a la policía para evacuar la sala (LAGRANGE, 2002, p. 328).

⁷⁰³ El mismo fenómeno de rechazo afectó a las vanguardias de las artes plásticas. La pérdida de evidencias del arte contemporáneo exige del espectador una mayor formación previa.

⁷⁰⁴ A este propósito, Gustav Mahler escribió sobre Schoenberg: *Es joven y quizás tenga razón. A lo mejor el problema es que mi oído no es suficientemente sensible*. Citado en: «Discordia» (1982). Lebrecht. (CROFTON, 2007, p. 302)

⁷⁰⁵ Arnold Schoenberg: entrevista para *Los Angeles Times*, publicada el 27 de junio de 1937.

(41), que se puede obtener análogamente añadiendo las iniciales del nombre: J+S+B+A+C+H = 9+18+2+1+3+8 = 41.⁶⁹⁹ Estos y otros números predilectos -Johann Sebastian Bach = 158 (1+5+8 = 14)-, a modo de signatura encubierta, aparecen reiteradamente a lo largo de su repertorio; por ejemplo, son 14 las Fugas que componen «El Arte de la Fuga» (BWV 1080) o los Cánones (BWV 1087) a partir del bajo del aria de las Variaciones Goldberg. No es casual que en 1747 Bach se convirtiera en el miembro n.º 14 de la *Correspondierende Societät der musicalischen Wissenschaften* («Sociedad de las Ciencias Musicales»), fundada por Lorenz Mizler en 1738 y dedicada a la conexión entre la música y las ciencias.^{700,701}

II.4.2.4. La fugacidad de la música de Webern.

Si la aportación de la radical abstracción de su música le ha valido a Webern un puesto en la historia moderna de la Música, no es menos cierto que la minuciosidad con que trata el sonido, cargado de matices y asistido por estratégicos y fugaces silencios, convierte la escucha de sus obras en un acto heroico, especialmente la de sus obras atonales. El oyente debe extremar la concentración si no quiere perder el hilo del discurso, de por sí desorientador y sin apenas resquicio para la recreación. Esta dificultad es posiblemente una de las causas del fracaso de Webern en concierto ante el público.^{702,703}

Se trata de una música tan elaborada, tan concentrada, que para poder apreciar en vivo todos sus pormenores sonoros sería imprescindible escucharla repetidas veces anticipadamente, o mejor aún, poderla seguir puntualmente visualizando simultáneamente la partitura. En efecto, un apoyo selectivo de la mirada permitiría «ver lo que hay que oír», preparar la atención para el momento preciso y desentrañar la razón de ser de cada capricho sonoro. Es preciso para el oyente «adiestrar» el oído, reclamaba Schoenberg. Y para ello, el mejor camino es *someterlo todo lo posible a la audición de música seria* (SCHOENBERG, 1963, pp. 193-194),⁷⁰⁴ y *oírla tantas veces como sea posible: escucharla, escucharla, escucharla cien veces, y después estudiarla*⁷⁰⁵

La desorientación también afecta a determinadas arquitecturas. Los espacios fluidos del pabellón de Barcelona o de la casa de campo de ladrillo de Mies van der Rohe resultan escurridizos y difíciles de aprehender como los sonidos atonales de Webern. Sin embargo, desde el dibujo de planta - volviendo a la equivalencia proyecto-partitura- se puede percibir con claridad la interrelación de masas y vacíos que ha guiado al arquitecto en la composición del edificio.

Es por ello que la clave para interpretar la consagración de la figura de Webern como compositor no se debe tanto al reconocimiento del público -para quien quizá siga siendo a día de hoy un autor incomprendido-⁷⁰⁶ sino fundamentalmente a la labor de otros músicos: primero, con la difusión de su obra por parte de algunos de sus discípulos, a los que apenas pudo formar (Herschkowitz, Hartmann, Leibowitz...), y después, con el descubrimiento de su música por los jóvenes compositores activos tras la Segunda Guerra Mundial (Boulez, Stockhausen, Nono, Berio...). También jugó a favor en su memoria sus excepcionales cualidades como director de orquesta.

Quizá la música electrónica, de haber madurado más tempranamente, habría significado para Schoenberg y Webern la culminación de la utopía interpretativa y tímbrica, permitiendo ejercer un control absoluto de todos los parámetros musicales como nunca anteriormente se había conseguido.

Como cabeza pensante del grupo vienés, Schoenberg planteó un proyecto didáctico para tratar, si no de resolver completamente el problema de la recepción, al menos sí tratar de obviarlo. Consistía en una especie de análisis práctico que abarcaba los ensayos de una pieza paso a paso hasta llevarla a su interpretación final [STUCKENSCHMIDT, 1991, pp. 212-213]. *El propósito de Schönberg era sustituir el modelo de ejecución única en concierto por una serie de diez ensayos públicos. En el ensayo final, se ejecutaba al menos una vez la pieza entera sin interrupción. Se trataba, con este procedimiento, de ofrecer al oyente la oportunidad de aprehender tanto el conjunto como cada uno de los detalles individuales.*⁷⁰⁷ Este planteamiento suponía la conceptualización del ensayo, no sólo como medio sino como fin en sí mismo.⁷⁰⁸ Para facilitar la comprensión de la música, los suscriptores podían adquirir las partituras a un mejor precio.

Otro de los proyectos de Schoenberg para hacer más popular la música contemporánea, derivado del anterior, se hizo realidad con la **Verein für musikalische Privataufführungen** («Sociedad Privada de Conciertos»), de la que ya se ha hablado. El objetivo era la educación para la audición y comprensión de la música contemporánea, sin adscripción a ningún estilo concreto. Para alcanzarlo eran extremadamente necesarias la precisión y meticulosidad en la ejecución. Sólo se admitían socios de carnet y estaban prohibidas las manifestaciones del público, tanto de aprobación como de desaprobación. Se rechazaban la influencia de la vida musical «oficial» y la competición comercial.



413

Fig. 413: Cartel anunciador del «concierto del escándalo», celebrado en Viena el 31 de marzo de 1913.

⁷⁰⁶ De hecho, en los conciertos de hoy en día se sigue programando bien poco su obra. Por otra parte, a mediados de los años veinte, el público vienés daba muestras de seguir prefiriendo la obra de juventud del compositor, entre la que se encuentra el *Passacaglia* n.º 1, antes que el repertorio atonal posterior pese a ser más innovador.

⁷⁰⁷ Prospecto con la invitación para la suscripción emitido por la «Dirección de Conciertos Hugo Heller» en abril de 1918. El proyecto se llevó a cabo en junio de 1918, con la *Sinfonía de Cámara en Mi Mayor, Op. 9* de A. Schoenberg.

⁷⁰⁸ La conceptualización de la obra artística como «proceso» se desarrollará con el arte de acción y el arte conceptual a partir de la segunda mitad del siglo XX. En arquitectura, uno de los autores que se interesó por los mecanismos procesuales fue Peter Eisenman en su primera serie de casas de finales de los sesenta y setenta.

II.4.3. Abstracción e idealización en la arquitectura de Mies.

Hablando de Mies, encontramos varias acepciones del término «abstracción» que podrían ser aplicables en distinto grado a su obra arquitectónica. En primer lugar, por cuanto tiene de **«enajenación de los objetos sensibles»**,⁷⁰⁹ con respecto a los elementos constructivos reconocibles, tanto considerados de forma aislada como por su manera de estar ensamblados. Esto ocurre en algunos de sus proyectos vanguardistas de los años veinte y principios de los treinta, caso del pabellón de Barcelona.

Como segundo significado nos referimos a la **«operación intelectual para considerar un objeto en su pura esencia»**,⁷¹⁰ proceder que en el caso de Mies está condicionado por su voluntad progresiva de inmanencia y atemporalidad, más acuciente en sus últimos lustros de actividad. La obra más representativa asociada a este significado es posiblemente la *Neue Nationalgalerie* de Berlín.

Finalmente, existe un tercer concepto, ligado a la expresión «abstraerse de», en el sentido de **«hacer caso omiso, prescindir»**,⁷¹¹ que apunta a la tendencia paulatina del maestro alemán por eludir, en aras de alcanzar la trascendencia deseada, determinados condicionantes habituales como los procedentes del lugar, la función o el cliente.

II.4.3.1. La enajenación de lo tectónico.

La Casa de campo de ladrillo, el Pabellón de Barcelona y la Casa para una pareja sin hijos son los proyectos en donde la descomposición elementalista próxima a *De Stijl* y al constructivismo se hace más evidente, tanto por la significación que adquieren las piezas consideradas aisladamente, como por la manera de agregarse para dar lugar al todo-edificio.

Efectivamente, cada elemento arquitectónico trata aquí de encubrir su carácter tectónico para ofrecer una imagen abstracta, distorsionada, oculta de la realidad: la cubierta, convertida en un plano horizontal -sin vigas, sin espesor, sin cambios de altura, sin la textura de un material reconocible-, flotando sobre delgadas columnas ocultas tras los reflejos de los forros cromados; el suelo, transformado en una plataforma ideal desmarcada del terreno, perfectamente plana y cuadriculada, sobre la que se posan las demás piezas elementales; los paramentos verticales de mármol, reconvertidos en límpidos planos especulares; las cristaleras, eludiendo su propia materialidad y mostrando al observador, solapadas, las imágenes caladas y reflejadas; las láminas de agua, instrumentalizadas como planos de reflexión visual; las puertas de acceso como simples porciones de cristalera que en ocasiones ni siquiera existen.

⁷⁰⁹ Diccionario de la Real Academia Española, 22ª ed. (2001): 3ª acepción.

⁷¹⁰ Diccionario RAE, 22ª ed. (2001): 1ª acepción.

⁷¹¹ Diccionario RAE, 22ª ed. (2001): 2ª acepción.

Para enfatizar la autonomía de todos ellos, la composición se rige por los principios del elementarismo neoplasticista, tratando de minimizar los contactos entre elementos -al mostrar, por ejemplo, los paneles divisorios con sus extremos libres-, o dando prioridad al cruzamiento de las piezas en el espacio sobre la intersección. Esta postura contraviene la tradicional interacción entre «soporte» y «carga» (en alemán *Stütze und Last*), considerada por Schopenhauer como *el tema único y recurrente de la arquitectura*.⁷¹² En el Pabellón de Barcelona, la extremada delgadez de los soportes y el efecto desmaterializador del cromo producen la ilusión de ingravidez en el plano superior inhibiendo la lectura tectónica de la transmisión de cargas.

La ausencia de elementos o gramáticas reconocibles -al igual que ocurría con el discurso musical de Webern- contribuye a desorientar al visitante, desconcierto al que contribuyen los brillos, transparencias y reflejos de los materiales. El usuario se ve dificultado para encontrar la entrada y la salida; no percibe con claridad cuándo se halla dentro o fuera del edificio, en un recinto o en otro.

II.4.3.2. La voluntad de inmanencia.⁷¹³

El concepto de abstracción en la arquitectura de Mies también se encuentra ligado a la idea de atemporalidad, sobre todo, en los trabajos de su etapa americana. Se trata de una operación mental que en manos del maestro alemán comprende un doble procedimiento.

En un primer estadio, Mies aboga por el retorno a lo primigenio, a lo trascendente, a aquello que va más allá de lo percibido por los sentidos, en definitiva, a la **esencia**. Para lograrlo debe deslindar lo necesario de aquello prescindible, para seguidamente potenciar lo primero -mediante una geometría estricta, un orden clarificador y una armonía moderadora-, y eliminar o al menos crear la ilusión de la desaparición de lo segundo.

Sin duda, la **geometría** está en la base de esta esencia:

El tiempo modifica las modas, pero lo que tiene su fundamento en la geometría y en la verdadera ciencia permanece inalterable. Me he visto obligado a llegar a la conclusión de que la geometría (y, por consiguiente, la ciencia matemática) no sólo revista máxima utilidad en la creación de la forma artística, sino que es absolutamente necesaria. [BERLAGE (1908): «Principios y evolución de la arquitectura»].

Esta fase se complementa con un segundo proceso diferido de depuración de unos pocos tipos, con el fin de alcanzar la **perfección** platónica. No es ajena a esta actitud la trayectoria incorruptible,

712 SCHOPENHAUER, A. (2004): *Lecciones sobre metafísica de lo bello*. Valencia: Universitat de València, p. 188.

713 Se hablará más extensamente sobre el tema en el capítulo dedicado a la Economía de recursos.



414 - 415 - 416

Fig. 414: MvdR: Casa Farnsworth, Plano, Illinois (1945-1951).

Fig. 415: MvdR: Casa McCormick, Elmhurst, Illinois (1951-1952). Fotografía: Hans-Christian Schink, tomada de: 2G, n° 48/49, p. 199.

Fig. 416: MvdR: Casa Morris Greenwald, Weston, Connecticut (1951-1956). Fotografía: Hans-Christian Schink, tomada de: 2G, n° 48/49, p. 211.

715 Los gestos adaptativos fueron mínimos, aunque no nulos: entre ellos podríamos citar la sustitución de la estructura metálica por hormigón y el retranqueo del cerramiento acristalado para el proyecto Bacardi en Santiago de Cuba (1957-1958), sensibilizado con las diferentes condiciones climáticas de su ubicación.

autorreferencial, impermeable a los dictados del capricho y la moda, que proporciona a la obra de Mies una consistencia absoluta. Si la obra europea, partiendo de su particular sustrato heredado -Schinkel, Berlage, Behrens...- se nutre hábilmente de diversas influencias procedentes de las corrientes de vanguardia -expresionismo, neoplasticismo, constructivismo, nueva objetividad-, en Norteamérica el arquitecto vuelve la vista sobre sí mismo, retomando referencias propias de obras anteriores. En este proceder juega un papel fundamental el acendramiento del detalle constructivo. Edificios como la casa Farnsworth, el *Crown Hall*, el *Seagram Building* o la *Neue Nationagalerie* constituyen los modelos depurados de sus líneas de experimentación favoritas.

II.4.3.3. La desconexión de la realidad.

La abstracción del modelo, en la medida que supone un distanciamiento progresivo de la realidad tangible, implica nuevas consecuencias en el repertorio americano de Mies: la desvinculación del lugar, el desinterés por la función o la indiferencia hacia el cliente, son disposiciones que desembocan en el *platonismo más absoluto, en la mínima evocación de la idea*.⁷¹⁴

A) La abstracción del lugar.

La gradual desconexión con el lugar se puede rastrear a partir de la transformación que van experimentando las casas diseñadas por Van der Rohe. Si en Europa las viviendas brotan del terreno y experimentan cierta necesidad de relacionarse con él -casa Riehl (1906-1907), casa Tugendhat (1928-1930), casa Hubbe (proyecto, 1935)...-, parece como si las americanas, incapaces de echar raíces en suelo extraño, como el propio arquitecto, se resignen a flotar sin tocar el suelo -casa Resor (1937-1938), casa Farnsworth (1945-1951)...- [PUENTE, 2009, p. 31] o a dejarse simplemente posar sobre él, aceptando migrar de las alturas de una torre de apartamentos hasta el suelo de un suburbio cualquiera -casa McCormick (1951-1952), casa Morris Greenwald (1951-1956)-.

Una extrañeza que consiente la trasposición de soluciones concretas a emplazamientos, no sólo con paisajes, sino con climas y culturas muy diferenciados. Los proyectos para la sede de Ron Bacardi en Santiago de Cuba (1957-1960), el Museo Schaefer (1960-1963) y la *Neue Nationalgalerie* (1962-1968) se diferencian poco menos que en la escala.⁷¹⁵

Como ha observado James M. Fitch [1981, pp. 17-18], *Mies diseña para un paisaje ideal en el que nunca ocurre nada. No tiene aire, ni tiempo, está lleno de luz, no aúlla ningún huracán, no sopla el polvo, no vuela ningún insecto. No hay los excesos de la humedad del verano ni las mordientes*

nieves del invierno. No hay orientación ni exposiciones mejores, porque no hay clima en su mundo sin brújula. En suma, **Mies diseña para el clima dorado de la república de Platón.**

B) La abstracción de la función.

De ahí que la función quede también postergada a un segundo plano, porque el modelo ideal está por encima del uso. En los proyectos citados anteriormente, el mismo tipo ha de servir para una vivienda, unas oficinas comerciales, un museo y una galería para exposiciones.

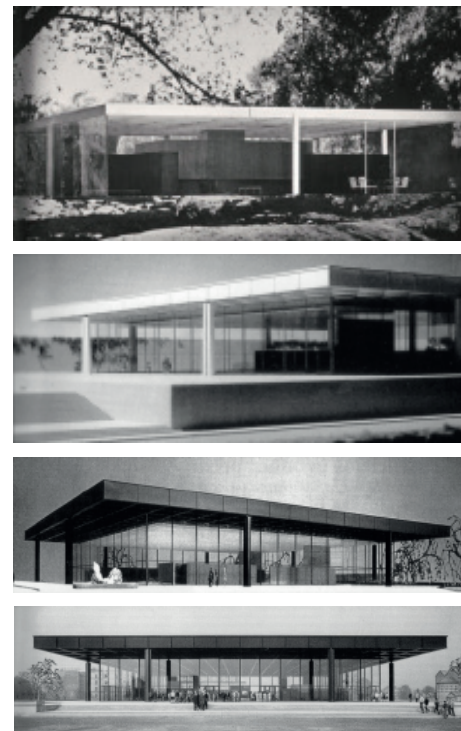
Esta indiferencia tipológica frente a los usos posibles puede ser interpretada como una manera de entender la voluntad de permanencia de su arquitectura: los usos cambian mientras que los edificios persisten.⁷¹⁶ *Y no podemos permitirnos derribarlos cada vez (que cambien de uso)* [NEUMEYER, 1995, p. 516].

Ya en uno de sus primeros proyectos vanguardistas, el rascacielos de vidrio de la *Friedrichstrasse*, Mies ignoraba por completo las bases del concurso organizado por la *Turmbugesellschaft* [Ver apartado II.2.4.2.]. La propuesta debía definir plantas detalladas independientes para los distintos usos exigidos: oficinas, estudios e instituciones públicas. Además, la planta baja debía comprender tiendas, garajes, una cafetería y un cine-teatro [SCHULZE, 1986, p. 98]. A nada de esto atendió el proyecto de Mies, que no hacía distinciones de programa entre unas plantas y otras, ofuscado en tratar de sorprender mediante los efectos lumínicos. El desinterés por la función se reproducía en el siguiente ensayo experimental con el proyecto de «rascacielos de vidrio», para el que ni siquiera existía solar, cliente, ni programa.

Una de sus últimas obras construidas, la *Nationalgalerie* de Berlín, adolece asimismo de serios inconvenientes funcionales a la hora de organizar las exposiciones. *Es muy difícil hacer una exposición allí. Eso es indudable* –reconocía el propio arquitecto–. *Pero ofrece grandes posibilidades para nuevas formas de hacerlas. Y creo que sería una lástima desaprovecharlas.*⁷¹⁷

C) La abstracción del cliente.

Pero quizá sean los proyectos de casas sin cliente en donde Mies puede trabajar en su máxima abstracción sobre la vivienda [ÁBALOS, 2000, pp. 13-36]. Aquí asoma el carácter solitario de Mies o, al menos, su escasa vocación familiar. Los estudios de viviendas con patio de los años treinta reúnen esta peculiaridad: en ninguna de las casas hay más de un dormitorio, o mejor y con mayor



417 - 418 - 419 - 420

Figs. 417-418-419-420: MvdR: de izquierda a derecha y de arriba abajo: proyecto de casa 50x50 (1951-1952); proyecto para la sede de Ron Bacardi, Santiago de Cuba (1957-1960), proyecto para Museo Schaefer, Schweinfurt (1960-1963) y *Neue Nationalgalerie*, Berlín (1962-1968).

714 Testimonio de James Ingo Freed recogido en el documental dirigido por Michael Blackwood, con texto de Cristina Gastón Guirao, editado en 1986 por Fundación Arquia.

716 CALDUCH, J. (2002): *Temas de Composición Arquitectónica: Memoria y Tiempo*. Alicante: Club Universitario, p. 82.

717 Entrevista a Mies recogida en el documental dirigido por Michael Blackwood, con texto de Cristina Gastón Guirao, editado en 1986 por Fundación Arquia.



421

Fig. 421: Mies van der Rohe: proyecto de casa con tres patios (1934, dibujo 1939). MvdR Archive, MoMA, NY.

718 ÁBALOS (2000): *Op. cit.*, p. 23. En el caso de la vivienda con tres patios de 1934 sorprende la presencia de un único dormitorio en una planta construida de unos 300 metros cuadrados.

719 PUENTE [2006, p. 18]. El texto recoge una entrevista realizada a Mies en Londres, en 1959.

720 Carta de la doctora Farnsworth a Mies [SCHULZE, 1996, p. 18].

721 Finalmente la casa fue adquirida en 1962 por Peter Palumbo, un promotor inmobiliario inglés, admirador acérrimo del arquitecto alemán. Palumbo demostró ser el cliente ideal para Mies, por cuanto sólo la ocupaba durante períodos breves al año, aceptaba de buen grado todas las imposiciones de Mies y, además, era lo bastante rico para mantenerla de forma exquisita [Ib., p. 265].

precisión, más de una cama. ¿Para quién pueden ser estas viviendas? ¿Para qué formas de vida están diseñadas?⁷¹⁸ Moisés Puente [2009, pp. 25-26] sugiere que:

Mies siempre construye la misma casa y ésta es siempre para el mismo cliente, el habitante Mies. Dicho de otra manera, cuanto más perfecto es el modelo de casa que consigue, tanto más se difumina el cliente concreto, para que emerja uno indefinido, un hombre metropolitano y contemplativo que hemos situado en el propio Mies. La operación no está exenta de cierto desdén hacia el cliente, que, ajeno a las verdaderas preocupaciones de la arquitectura de los nuevos tiempos, carece de los instrumentos para saber cómo ha de vivir; es Mies quien se encarga de decirle cómo debe hacerlo.

El desinterés de Mies hacia las necesidades del cliente queda patente en la siguiente anécdota que él mismo relata de su trato con los señores Tugendhat [FITCH, 1981, pp. 13-14]:

*El señor Tugendhat vino a verme. Era un hombre muy cuidadoso. No creía en un solo médico: tenía tres. Me eligió a mí por una razón curiosa: vio una casa que no construí siendo muy joven. Estaba muy bien construida y esperaba algo similar. Fui allí y vi la situación. Diseñé la casa. Recuerdo que era vigilia de Navidad cuando él vio el diseño. Casi se muere. Pero a su esposa le interesaba el arte. Tenía algunos cuadros de Van Gogh; dijo: Pensémoslo. La víspera de Año Nuevo vino a verme y me dijo que siguiera adelante. Dijo que no le gustaba el espacio abierto, que sería demasiado molesto. La gente estaría allí mientras él estuviera en la biblioteca, con sus elevados pensamientos. Era un hombre de negocios, creo. Más tarde me dijo: Ahora cedo en todo, pero no en el mobiliario. Le dije: Esto es demasiado malo. Decidí enviar los muebles a Brno desde Berlín. Dijo a mi capataz: Usted guarde los muebles y poco antes de la comida, le dice que salga y que está usted en su casa con los muebles. Se pondrá furioso pero no se preocupe. Tugendhat dijo: ¡Llévenselos!, antes de verlos. Sin embargo, después de la comida ya le gustaban. (...) **Estos clientes son como niños.***

Nunca hables de arquitectura a un cliente, háblale de sus hijos- decía Mies en otra ocasión. Lo cierto es que Mies solía ignorar o al menos trataba de minimizar las exigencias del cliente, quien al no tener formación arquitectónica, simplemente no puede saber qué es o qué no es posible.⁷¹⁹ Las decisiones debían ser tomadas por el arquitecto; por ello nunca fue partidario de presentar diferentes alternativas a la decisión de un cliente. Esta obstinación le ocasionó, como era de esperar, algún que otro disgusto con sus clientes.

El más sonado de ellos, derivado incluso a los tribunales, fue protagonizado por la doctora Farnsworth, quien se quejaba de la exigencia de no disponer del mínimo elemento, siquiera un colgador, sin verificar previamente cómo afectaba al conjunto visto desde el exterior.⁷²⁰ La relación de Mies con su clienta podría resumirse en unas pocas palabras recogidas en la biografía de Schulze [1996, p. 266]:

Cuando más se acercaba la terminación [de la casa] y más veía él realizadas sus metas trascendentales, menos significaba para él la relación con su cliente. Ella, a su vez, para quien la casa simbolizaba su unión con él más que la de él con Dios, se empezó a enfadar...⁷²¹

II.4.4. Caso de estudio I: IV pieza para orquesta Op. 10 frente a Museo para una ciudad pequeña.

En este primer Caso de Estudio se relacionan dos trabajos de la segunda etapa, mientras que en el siguiente se han seleccionado obras de madurez.

II.4.4.1. IV pieza para orquesta Op. 10 (1911).

Fue compuesta en Preglhof el 19 de julio de 1911 [MOLDENHAUER, 1991, pp. 708-709], publicada en *Universal Edition* en 1923 y estrenada en Zurich en 1926 bajo la dirección del propio compositor. Forma parte de una selección de *Cinco Piezas* que fueron recopiladas por Webern para su publicación entre un total de dieciocho elaboradas entre 1911 y 1913.

La duración de la pieza a lo largo de los escasos 6 compases apenas se prolonga 25 segundos -la más breve del Opus-, lo que da cuenta de la voluntad aforística que caracteriza las miniaturas escritas en estos años.

Partitura para orquesta de cámara, que emplaza para esta *IV Pieza* a Clarinete Bajo, Trompeta en S^{b} , Trombón, Mandolina, Celesta, Arpa, Tambor, Violín y Viola; total nueve instrumentos⁷²² todos ellos solistas. El despliegue horizontal en células breves melódicas que van cambiando de instrumento (Mandolina, Trompeta, Trombón, Mandolina y Violín), y la reducción de la verticalidad a unos pocos apoyos armónicos (Arpa, Viola, Clarinete bajo y Celesta) mediante notas tenidas o con repeticiones, dan idea de la intención de Webern por explorar la «melodía de timbres».⁷²³ Sorprende la incorporación de la Mandolina y, en otras de las piezas del mismo Opus, el Armonio y la Guitarra.

Se trata de una melodía donde ha desaparecido la dialéctica temática [ROSTAND, 1986, p. 92]. Tomada cada una de las partes, apenas interviene el instrumento con lances aislados rodeados de silencios. En el caso de la Viola y la Celesta, la intervención solística se limita a un solo acorde de dos notas en toda la pieza. Los seis o siete acontecimientos que encontramos en la pieza son totalmente diferentes, pero parecen fluir naturalmente uno de otro [DELCAMBRE-MONPOEL, 2002]. Estas células motívicas, en las que son frecuentes los intervallos de semitono y de tritono, están pensadas para evitar ser fijadas en la memoria.

Fig. 422: Esquema analítico de la *IV Pieza para Orquesta Op. 10* (1911). Tomado de: FARALDO, A. (2006): *En torno al Op. 10 de Webern: La guitarra en la Segunda Escuela de Viena*. Madrid: Real Conservatorio Superior de Música. <www.wangelfaraldo.info/>. [Consulta: 3 marzo de 2014].

722 Otras piezas de Webern escritas para nueve instrumentos son la *Sinfonía de cámara Op. 21* y el *Concierto para nueve instrumentos Op. 24*.

723 Las piezas III y V incluyen la guitarra, en una de las primeras ocasiones de la historia de la música reciente en que este instrumento se incorpora a la orquesta.

The image shows a musical staff in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The notation is divided into three measures. The first measure is labeled 'mand.' and contains a quarter note G4, an eighth note A4, a quarter note B-flat4, and a quarter rest. The second measure is labeled 'trpt.' and contains a quarter rest, a quarter note G4, an eighth note A4, and a quarter note B-flat4. The third measure is labeled 'vln.' and contains a quarter rest, a quarter note G4, an eighth note A4, a quarter note B-flat4, and a quarter rest. There are annotations below the staff: 'trit' under the first measure, '3' under the first measure, '2ª m' under the first measure, 'trit' under the second measure, '3' under the second measure, '2ª m' under the second measure, '3' under the third measure, '5' under the third measure, 'trit' under the third measure, and '2ª m' under the third measure. The number '422' is in the bottom right corner.

Según marca el inicio de la pieza, el *tempo* es *Fließend, äusserst zart* («ligero, extremadamente delicado»). La sensibilidad de esta expresión se extiende a otros matices anotados: *dolce, dolcissimo, zeit Lassen* («tomar su tiempo»), *wie ein Hauch* («como un suspiro»). La velocidad inicial se ve retardada hasta en dos ocasiones, a pesar de la brevedad de la pieza.

La *dinámica* se desenvuelve desde el *p* inicial pasando por *pp* y acabando en *ppp*, lo que convierte la escucha de esta pieza en un inquietante y fugaz susurro. En cuanto al *ritmo* queda diluido por la lentitud de la pieza, las ralentizaciones, las frecuentes síncopas y notas a contratiempo, la inserción de grupos irregulares de notas (tresillos y cinquillo final) o el aislamiento de los sonidos mediante silencios.

IV.

423

Fig. 423: Esquema analítico de la *IV Pieza para Orquesta Op. 10* (1911). Tomado de: FARALDO [2006, p. 36].

II.4.4.2. Museo para una ciudad pequeña (1942).

El proyecto teórico de Museo para una ciudad pequeña surgió a petición de la revista *Architectural Forum*, cuando, en febrero de 1941, Van der Rohe fue invitado a enviar un diseño para una iglesia. Éste aceptó la invitación pero la redirigió hacia lo que denominó «Museo para una pequeña ciudad» [ed. Garland v. 12, 1992, pp. 68-74], tema que previamente había sido objeto de un trabajo de fin de carrera realizado por George Danforth, estudiante en el IIT y colaborador de Mies.

Los resultados del trabajo se plasmaron en unos pocos dibujos (una planta, un boceto del exterior, dos bocetos interiores y tres collages en perspectiva), acompañados de un texto breve, que fueron publicados como artículo en la propia revista.⁷²⁴

Concepto.

Espacio fluido abstracto y desmaterializado, dotado con la máxima flexibilidad. Estética ligada al neoplasticismo holandés.

Mies definió una plataforma-base elevada -se alcanza subiendo un pequeño tramo de escalera-, perfectamente nivelada, para delimitar el área de actuación. Sobre ella se extendía, ingrávito, el plano de cubierta, apenas soportado por una trama de finísimos pilares cruciformes. La piel de cerramiento se desintegra en su transparencia material y en su posición retranqueada.

Definido el lienzo vacío, Mies inserta las piezas (paneles, contenedores, vacíos...) imprescindibles para el desarrollo del programa museístico. Algunas se fijan al edificio: los dos patios interiores para entrada de luz adicional, un cubículo de oficinas, la sala para conferencias, una tienda para venta de publicaciones y una pequeña zona hundida para *sentarse pequeños grupos a conversar*. Otras se diseñan para permitir ser desplazadas libremente en función de las necesidades concretas de cada muestra (guardarropía, paneles autoportantes...). En relación al Pabellón de Barcelona sorprende la posición marginal de la lámina de agua.⁷²⁵

La disposición asimétrica de las piezas y el desajuste de encuentros entre los elementos constructivos evidencian la voluntad elementarista holandesa de Mies. Y así, el pavimento pasa continuo bajo todo el edificio; la membrana vítrea no se ciñe a la malla de pilares, ni al pavimento, ni al borde de la cubierta; ésta se extiende en voladizo más allá de los soportes, liberando una amplia zona de porche.

Una manifestación del concepto espaciotemporal aplicado a la arquitectura radica en la prolongación visual entre interior y exterior, reforzada por la transparencia del cerramiento y la asignación

⁷²⁴ MIES VAN DER ROHE (1943): «A museum for a small city». *Architectural Forum*, 78, 1943, nº 5, pp. 84-85. [Versión en español: «Museo para una pequeña ciudad», en NEUMEYER (1995): *Op. cit.*, pp. 485-487.

⁷²⁵ El juego de reflejos del pabellón de Barcelona no parece interesar a Mies en este proyecto.

de funciones expositivas en espacios al aire libre. El muro en U que encierra el patio ajardinado contribuye a la contención de los límites visuales.

Todas las decisiones pasan por el filtro de la geometría. Mies evita las diagonales, los trazados curvos y cualquier otro gesto irracional.

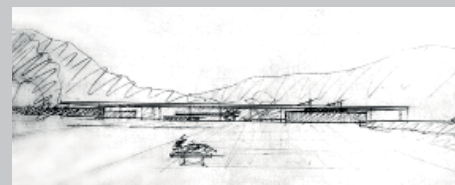
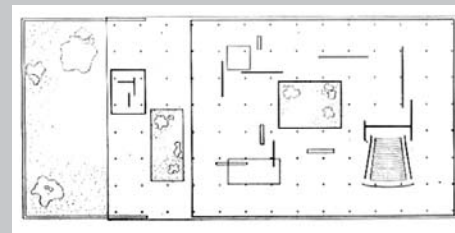
El carácter teórico del proyecto conlleva pocas pistas acerca de la materialidad del edificio. El arquitecto explica que el pavimento del suelo es de piedra,⁷²⁶ los cerramientos de vidrio y la estructura de acero. Del grafismo de los muros parece deducirse una fábrica de ladrillo, mientras que la forma de los soportes remitiría a los forros cromados del Pabellón de Barcelona o de la casa Tugendhat. En cuanto al plano de cubierta se le supone con un revestimiento neutro continuo.

Programa.

Un museo para una pequeña ciudad no debería intentar emular un museo metropolitano. El valor de esa clase de museos de basa en la calidad de sus obras de arte y en la manera como están expuestas [NEUMEYER, 1995, p. 485]. Parece evidente que un modesto museo provinciano dedicado al arte no pueda competir con los grandes museos urbanos por la calidad de las obras expuestas. Pero resulta contradictorio, entonces, que precisamente se utilice una de las pinturas más emblemáticas del siglo XX, el Guernica, para ilustrar las bondades del proyecto.

Aunque el óleo de Picasso o las esculturas de Maillol no son piezas susceptibles de prestarse a la itinerancia, el espacio que Mies propone no parece adaptarse tanto a los requerimientos de un espacio museo como a los de una sala de exposiciones. Primero porque la flexibilidad que Mies plantea como idea fuerte del proyecto sólo se amortizaría de confirmarse una mínima rotación de los objetos exhibidos en lugar de su congelación en el tiempo. Pero también porque el control de la luz natural podría dificultar la contemplación de las piezas en óptimas condiciones, amén de las consecuencias que podrían derivarse de la delicada cuestión de la conservación, agravadas aún más en caso de perennidad de la muestra. De ahí que Mies se apresure en matizar el enfoque de un *museo para disfrutar el arte*, y no de un *lugar donde conservarlo*.

En el fondo, tras la experiencia positiva del Pabellón de Barcelona, que suponía la creación de un espacio puramente representativo, confirmando la validez de la teoría de Loos sobre la viabilidad artística de los monumentos desprovistos de programa, Mies parece más pendiente de avanzar en sus indagaciones acerca del espacio flexible que en responder convenientemente (de *convenance*) a las necesidades impuestas por un programa, en cualquier caso abierto.



424 - 425

Figs. 424-425: Mies van der Rohe: planta del Museo para una ciudad pequeña (1942). MvdR Archive, MoMA, NY.

⁷²⁶ La cuadrícula de pavimento, tan habitual en los proyectos de Mies, no aparece representada en el plano de planta del Museo para una ciudad pequeña, pero sí se muestra en los bocetos y en dos de los collages.

II.4.4.3. Conclusión.

En las dos obras analizadas se observa un deseo de romper con lo que hemos convenido en llamar figuración. **Webern** aborda esta ruptura con el empleo del lenguaje atonal, la supresión de la atracción entre los sonidos y la disolución de la sensación de ritmo, que provocan en el oyente una reacción desorientadora, al no poder anticipar cómo va a avanzar el discurso musical. Por otra parte, la fractura impuesta por los silencios hace desvanecer toda sensación de pulso y, en cuanto a la melodía, todo material temático es sustituido por simple motivos inconexos, muy bien articulados tímbricamente. **Mies** también apuesta por desubicar al espectador sirviéndose de estrategias encaminadas a desmaterializar algunos elementos constructivos, desdibujar las fronteras entre interior y exterior, eludir la lectura tectónica, evitar todo elemento comunicativo (¿dónde se sitúa la puerta de acceso?) y jerarquizador..., todo ello apoyado por una rigurosa y racional geometría.

Son trabajos extraordinariamente sencillos, limitados a poco más que simples gestos. Ligeros, extremadamente delicados, sugiere Webern, cuyo efímero ejercicio musical oscila sin sobresaltos del *piano* al *pianississimo*. Sutil evanescencia la que destila el fluido vacío del museo, a la vez estático y dinámico.

Desde el punto de vista topológico la «Pieza para Orquesta» y el «Museo para una ciudad pequeña» guardan entre sí parecidos razonables. En el Plano y la Partitura se descubren sendos marcos invisibles que contienen muy variadas porciones –o motivos–. Todo se mueve con mucha libertad, pero sin renunciar a una serie de principios. Las piezas/motivos son siempre desiguales, no se tocan sino que se cruzan, se evitan las simetrías y jerarquías, se rodean de silencio...

II.4.5. Caso de estudio II:

Variaciones para piano Op. 27 frente a casa Farnsworth.

Sin perder de vista el concepto de abstracción abordado en el presente capítulo, las obras escogidas para este segundo Caso de Estudio pertenecen a la etapa de «madurez plena» de los protagonistas Webern y Mies. Las *Variaciones para piano Op. 27* fueron compuestas entre octubre de 1936 y septiembre de 1936, en tanto que el diseño de la famosa Casa Farnsworth fue acometido entre 1946 y 1947, completándose las obras cuatro años más tarde.

II.4.5.1. *I Variaciones para piano Op. 27 (1936).*

El Op. 27.⁷²⁷

El Opus 27 ofrece un trabajo serial de tipo lineal -serie tras serie-, antes que contrapuntístico [ROS I VIDAL, 1996, p. 30]. Se trata de la única obra de Webern catalogada para piano solo, y la primera de su repertorio identificada como «Variaciones», lo cual no deja de sorprender en un compositor que nunca ha dejado de enfocar sus creaciones hacia la variación continua.⁷²⁸

Llama la atención, asimismo, que la obra no conste de un único movimiento sino de tres -«Muy moderado», «Muy deprisa» y «Ligero y tranquilo»- que funcionan como piezas independientes dentro de una estructura global, cada cual con sus propios procedimientos de variación, aunque realmente sólo el III movimiento se asemeja a lo que escolásticamente suele entenderse por variación.

«Arquitectura» del I movimiento.

Los tres movimientos del Opus responden a una simetría global en la que el I y el III contrastan con el central, más rápido y también más breve. A su vez cada movimiento guarda en sí mismo su propia simetría.

La estructura del I movimiento es un ejemplo de orden y claridad que recuerda la organización de las composiciones del Clasicismo. Se compone de tres secciones de 18 compases exactos cada una, con un total de 54. La primera sección podría considerarse una Presentación del tema, la siguiente, una 1ª Variación y la última, la 2ª Variación, pero por la escritura del piano y los matices introducidos podrían interpretarse dichas secciones como una *Exposición*, un *Desarrollo* y una *Re-exposición*, respectivamente, esto es, siguiendo el esquema tradicional de la forma Sonata [A-B-A]. La simetría tan marcada entre la primera y la última sección, y el carácter contrastante de la parte central avalan con solvencia esta hipótesis. La cualidad de variación de la última sección proviene únicamente de que las voces están invertidas en relación a la sección inicial [ROSTAND, 1986, p. 130].

⁷²⁷ La obra fue publicada en junio de 1937 y la primera audición fue en Viena, el 26 de octubre de 1937, por el pianista Peter Stadlen.

⁷²⁸ Sólo otra de sus obras llevará este mismo encabezamiento en el título: las Variaciones para orquesta Op. 30 (1940). En cuanto al repertorio de Webern para piano solo habría que incluir cuatro piezas no catalogadas: *Movimiento para piano. Lebhaft* (1906); *Sonatensatz para piano. Bewegt* (1906); *Pieza infantil para piano. Lieblich* (1924); *Pieza para piano. Im tempo eines Menuetts* (1925); además de varias reducciones para piano.

Cada sector está compuesta por dos parejas de frases que se van repitiendo alternativamente con diferentes duraciones. La alternancia se produce, tomando la matriz de las combinaciones de la serie, entre alineaciones horizontales y verticales, es decir, entre combinaciones naturales y combinaciones invertidas.

A su vez, cada frase está compuesta por dos series que siguen el **principio de Spiegelbild**, o imagen en espejo. Para conseguir este efecto, la frase comienza con la combinación elegida y su retrogradada correspondiente (una para la mano derecha y otra para la izquierda), hasta llegar a la mitad de la frase donde las series se cruzan (cambian de mano).

VARIATIONEN

I

Anton Webern, Op. 27

Fig. 426: Webern: análisis de la primera sección [A] del I movimiento de las *Variaciones para piano* Op. 27. *Universal Edition*. Obsérvese el cruce de las series y el efecto de espejo. En ciano se indican los ejes de simetría. Los números se refieren a la posición ordinal de los sonidos dentro de cada serie.

La primera frase [a], formada por cuatro grupos aislados de cuatro semicorcheas, de los cuales los dos últimos son el espejo de los dos primeros, da una idea de la regularidad que ostenta toda la pieza.

En cuanto al **ritmo**, en relación al repertorio del período atonal libre, la sensación de *pulso* se ha recuperado. No hay cambios de compás ni grupos irregulares de notas. La figuración es muy homogénea dentro de cada sección (semicorcheas en [A] y [A'] y fusas en [B]). El paso de una sección a otra va precedida por prolongados *Ritardandi con dinámica pp*.

La claridad estructural, la estabilidad rítmica, los trazados simétricos, la lógica de la dinámica... contribuyen a orientar al oyente, mitigando el efecto desconcertante que imprime el lenguaje atonal. La memoria vuelve a jugar un papel decisivo por su capacidad de autorreferenciar los contenidos de la pieza. Vanguardia en su abstracción y Clasicismo en su estructuración se unen para formar esta obra maestra que, sin perder modernidad, permite una escucha más inteligible para el oyente.

SECCIÓN A [cc 1-18] Presentación (Exposición)	Frase a	[P0]	0	1	9	11	8	10	4	5	6	2	3	7
	[cc 1-7]	[R0]	7	3	2	6	5	4	10	8	11	9	1	0
	Frase b	[I2]	2	1	5	3	6	4	10	9	8	0	11	7
	[cc 8-10]	[IR2]	7	11	0	8	9	10	4	6	3	5	1	2
	Frase a'	[R0]	7	3	2	6	5	4	10	8	11	9	1	0
	[cc 11-14]	[P0]	0	1	9	11	8	10	4	5	6	2	3	7
SECCIÓN B [cc 19-36] 1ª Variación (Desarrollo)	Frase b	[I2]	2	1	5	3	6	4	10	9	8	0	11	7
	[cc 15-18]	[IR2]	7	11	0	8	9	10	4	6	3	5	1	2
	Frase c	[I7]	7	6	10	8	11	9	3	2	1	5	4	0
	[cc 19-23]	[IR7]	0	4	5	1	2	3	9	11	8	10	6	7
	Frase d	[R6]	1	9	8	0	11	10	4	2	5	3	7	6
	[cc 23-26]	[P6]	6	7	3	5	2	4	10	11	0	8	9	1
SECCIÓN A' [cc 37-54] 2ª Variación (Reexposición)	Frase c'	[I0]	0	11	3	1	4	2	8	7	6	10	9	5
	[cc 26-30]	[IR0]	5	9	10	6	7	8	2	4	1	3	11	0
	Frase d'	[R11]	6	2	1	5	4	3	9	7	10	8	0	11
	[cc 30-32]	[P11]	11	0	8	10	7	9	3	4	5	1	2	6
	Frase c''	[I5]	5	4	8	6	9	7	1	0	11	3	2	10
	[cc 32-34]	[IR5]	10	2	3	11	0	1	7	9	6	8	4	5
SECCIÓN A' [cc 37-54] 2ª Variación (Reexposición)	Frase d''	[R4]	11	7	6	10	9	8	2	0	3	1	5	4
	[cc 34-36]	[P4]	4	5	1	3	0	2	8	9	10	6	7	11
	Frase a	[R4]	11	7	6	10	9	8	2	0	3	1	5	4
	[cc 37-43]	[P4]	4	5	1	3	0	2	8	9	10	6	7	11
	Frase b	[IR6]	11	3	4	0	1	2	8	10	7	9	5	6
	[cc 44-46]	[I6]	6	5	9	7	10	8	2	1	0	4	3	11
SECCIÓN A' [cc 37-54] 2ª Variación (Reexposición)	Frase a'	[I11]	11	10	2	0	3	1	7	6	5	9	8	4
	[cc 47-50]	[IR11]	4	8	9	5	6	7	1	3	0	2	10	11
	Frase b'	[R9]	4	0	11	3	2	1	7	5	8	6	10	9
	[cc 51-54]	[P9]	9	10	6	8	5	7	1	2	3	11	0	4

Fig. 427: Webern: I movimiento *Variaciones para piano* Op. 27. Estructura formal: en rojo las secciones, en azul las frases y en negro las series. La correspondencia de los *pitch-class* con las notas es: 0=Mi; 1=Fa; 2=Fa#...

II.4.5.2. Casa Farnsworth, Plano (1945-1951). [Ver II.3.2.3.]

El encargo.

El encargo para edificar esta casa de segunda residencia provenía de la doctora Edith Farnsworth, una afamada nefróloga de Chicago, perteneciente a una familia importante de la ciudad [SCHULZE, 1986, p. 26]. La promotora había adquirido previamente la finca en una zona boscosa situada junto al río Fox, cerca de Plano (Illinois).

Hay que decir que, pese al desenlace judicial por desavenencias económicas, lo cierto es que desde el comienzo clienta y arquitecto se entendieron magníficamente. Para Mies suponía una oportunidad única para trabajar a sus anchas: a un programa con pocas restricciones funcionales y económicas se añadía la realidad de un envidiable entorno natural. Es por ello que el arquitecto puso todo su empeño para dar con una solución extraordinaria.

Un espacio para la contemplación.

La introspección propia de las casas con patio de los años treinta contrasta con la decidida apertura de la casa Farnsworth hacia el paisaje, pues partiendo del núcleo central de servicios la vivienda se abre en todas las direcciones. La razón para ello es la manera como entiende Mies la casa, como espacio de descanso y refugio privilegiado para la contemplación de la naturaleza en todo su esplendor. Las grandes dimensiones de la parcela⁷²⁹ y la presencia de abundante arbolado⁷³⁰ permitían paliar la falta de intimidad que se derivaba de un habitáculo completamente acristalado.

Visto desde el exterior, Mies era consciente de que no se debía perturbar con la construcción la magia única del lugar. De ahí la implantación de la casa, entre medio de varios árboles, pero sin afectar a ninguno de ellos [GASTÓN, 2005].

El desbordamiento frecuente del río Fox en las inmediaciones de la parcela obligó a elevar el edificio sobre el terreno. Este condicionante implicó un cambio en el tratamiento del plano de suelo de la casa, haciendo desaparecer la plataforma maciza de edificios anteriores. La medida en que el forjado inferior se despegaba del terreno dependía del nivel previsible de las inundaciones. Mies evitó rebasar la altura del horizonte para impedir percibir la cara inferior del forjador, lo que habría podido sugerir una estructura de dos plantas [Íb., 2005, p. 153].

Visualmente, los forjados de suelo y de techo son idénticos, hecho que nos remite a los sistemas de agregación que Mies desarrollaba en sus edificios en altura. La terraza provee un espacio intermedio para tratar de asentar la casa en el lugar. Sin embargo, la casa no parece conseguir echar raíces en el terreno sino más bien posarse contemplativamente sobre él.

⁷²⁹ Aproximadamente 4 Ha (225 x 170 metros).

⁷³⁰ Es bien conocido el gran arce que queda delante de la casa.

La estructura.

Mies abandonó los pilares cruciformes en la década de los cuarenta. Los últimos proyectos que incorporan este tipo de soporte fueron la casa Resor (1937-1938) y el Museo para una ciudad pequeña (1942). A partir de entonces los soportes en cruz fueron sustituidos por perfiles laminados normalizados que, además de cumplir con su función portante, asumían un papel decisivo en la composición de los cerramientos. Los pilares ya no se encuentran retranqueados sino que discurren por la cara exterior sin interrumpir la horizontalidad de los forjados.

El núcleo interior.

El núcleo medular interior aglutina todos los servicios de la casa. Se trata de un rectángulo opaco que incluye el equipamiento de cocina, el cuarto de ducha y el de baño -con accesos laterales y ventilación superior-, el cuarto de instalaciones y la chimenea. A pesar de su distribución perfectamente simétrica, se encuentra desplazado con respecto a los dos ejes de la planta, definiendo a cada lado un espacio dimensionado y orientado para su uso específico: al oeste, en el punto más alejado del acceso y separado por un armario vestidor, el dormitorio; al norte, el espacio más reducido: la cocina; al sur, el ámbito más desahogado, con vistas al río: la zona de estar; en el ángulo sudeste se posiciona el comedor, mientras que al nordeste se ubica la zona de trabajo, dejando entre ambos el punto de acceso desde el porche. Este programa tan sencillo, que respondería a las necesidades de alojamiento en segunda residencia de una persona sola, facilitaba enormemente la resolución del proyecto, como el propio Mies reconocía.⁷³¹

Referencias musicales.

En el ensayo del controvertido compositor americano John Cage que lleva por título *Rhythm, Etc.*, partiendo de una crítica al sistema de modulaciones y proporciones postulado por Le Corbusier en *Le Modulor*, el autor deja entrever lo que representa para él la arquitectura del vidrio y compara su manera de entender la música con obras como la casa Farnsworth.⁷³³

Desde 1954, Cage vivía en una especie de comuna a las afueras de Nueva York con viviendas modernas diseñadas por su amigo el arquitecto Paul Williams (1894-1980), quien le había puesto en conocimiento de la reciente publicación de Le Corbusier. En una conferencia impartida en Chicago en 1957, Cage afirmaba:

En esta nueva música no aparecen más que sonidos: aquellos que figuran anotados y los que no. Estos últimos aparecen en la partitura como silencios, abriendo las puertas de la música hacia los sonidos que pueden suceder alrededor. Las casas de vidrio de Mies van der Rohe



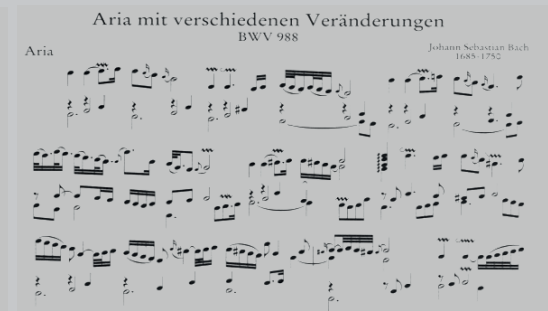
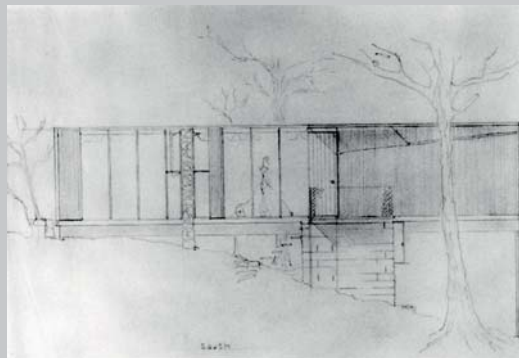
428 - 429

Figs. 428-429: MvdR: Casa Farnsworth, Plano (1945-1951): zona de dormitorio (oeste) y vista exterior Sur con el gran arco en primer plano.

731 Entrevista a Mies van der Rohe para la BBC con ocasión de la entrega de la Medalla de Oro del Royal Institute of British Architects (1959). Ver: CARTER [2004].

732 CAGE, J. (1966): «Rhythm Etc.», en KEPES, G. (ed.) (1966): *Module Proportion Symmetry Rhythm*. Nueva York: George Braziller, Inc. Y también en CAGE, J. (1967): *A year from Monday*. New Lectures and Writings. Middletown: Wesleyan University Press.

733 Ver: JOSEPH, B. W. (1997): «John Cage and the Architecture of Silence». *October*, nº 81, verano 1997, pp. 81-104.



430 - 431 - 432 - 433

Figs. 430-431: Paul Williams: casa Williams-Cage, fachada sur. Dibujo de Paul Williams y fotografía de Walter Rosenblum, ambas tomadas del artículo citado de JOSEPH, B. W. [1997, pp. 84 y 85].

Figs. 432-433: Sou Fujimoto: «Futuro primitivo» (2008-2010). 'Pentagramas sin música' o 'Música sin pentagramas'. Con esta analogía el arquitecto japonés alude a la arquitectura de Mies para reivindicar su propia teoría de liberación espacial.

*reflejan su derredor, presentando a la vista imágenes y nubes, árboles, o hierba, según el lugar. Y viendo las construcciones de alambre del escultor Richard Lippold, resulta inevitable que uno vea otras cosas, incluso gente, si aparecen en el momento a través de la retícula de alambres. No hay algo tan parecido como un espacio vacío o un tiempo vacío. De hecho, si intentamos crear silencio, nos resulta imposible.*⁷³⁴

Esa misma idea de vacío ha sido recogida recientemente por el joven arquitecto Sou Fujimoto, quien compara *la arquitectura de Mies como un pentagrama en el que no se ha escrito nada*.

Sin incluir ningún sonido extraño en el pentagrama, *Mies insistió en que el propio pentagrama es la arquitectura (=música)*⁷³⁵

El propio Mies reconocía en una entrevista concedida a Christian Norberg-Schulz que lo que pretendía de sus edificios no era sino que fueran *marcos neutros donde los hombres y las obras de arte puedan llevar su propia vida* [NEUMEYER, 1995, p. 516].

II.4.5.3. Conclusión.

Las *Variaciones para piano Op. 27* proporcionan un claro testimonio de la gran distancia estilística que media con el repertorio atonal libre y del profundo efecto que la técnica dodecafónica ejerció en la forma de componer de Webern. Con unas simetrías cuidadosamente controladas, unas sucesiones rítmicas regulares y una reserva emocional latente, esta música está muy lejos de las texturas dislocadas, los contrastes exagerados y la intensidad expresiva que caracterizaron a su producción anterior a la Gran Guerra [MORGAN, 1994, p. 227].

Paralelamente, la Casa Farnsworth, siendo una obra depuradísima, marca la evolución del arquitecto tras su instalación en los Estados Unidos. El aislamiento contemplativo, la recuperación de la caja -ahora cristalina- y la adopción de recursos de intemporalidad (regularidad, simetría, monumentalidad...) contrastan con la organicidad wrightiana, la espontaneidad formal y el elementarismo compositivo de las casas europeas, y muestran el gran cambio experimentado con la adaptación a los medios tecnológicos americanos.

Ambos autores han evolucionado hacia una mayor claridad y objetividad. Todo se ha vuelto más controlado y especulativo. En los dos proyectos analizados se funden la modernidad del lenguaje abstracto con el clasicismo impuesto por el orden y la simetría.

⁷³⁴ Se trata de la conferencia *Experimental music*. Traducido de: JOSEPH [1997, pp. 85 y 87].

⁷³⁵ FUJIMOTO, S. (2010): «Futuro primitivo». *El Croquis*, nº 151, pp. 199-200.



La instrumentación es, en música, el exacto equivalente del color en la pintura.

HÉCTOR BERLIOZ.

Hay que dejar a los sonidos ser lo que son.

JOHN CAGE.

II.5. Cromatismo material y tímbrico. Los collages de texturas.

II.5.1. La «melodía de timbres» (*Klangfarbenmelodie*).

II.5.2. El juego miesiano de texturas.

II.5.3. Caso de estudio:

Orquestación *Ricercar* a 6 de la «Ofrenda Musical» (1935)

Anton Webern

Casa Tugendhat (1930)

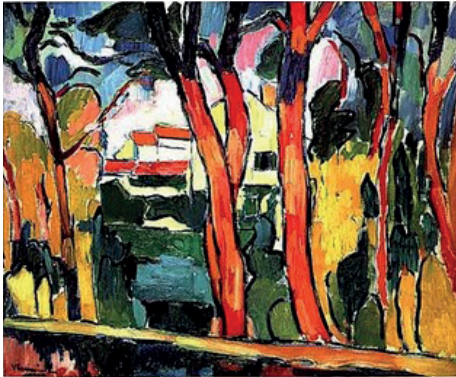
Mies van der Rohe

Conclusión

Si en el apartado anterior se ha analizado la decisión consciente del artista de limitar la utilización de recursos compositivos en su obra, en el presente capítulo se va a abordar la contraprestación a esa renuncia que supone la apuesta por una máxima explotación de posibilidades alrededor de aquellos aspectos no descartados, precisamente por ser considerados imprescindibles.

Hemos visto cómo a lo largo de los años diez, los compositores de la Segunda Escuela de Viena han ido despojándose en mayor o menor medida de las componentes históricas de la música: la armonía, la melodía e incluso del ritmo, valiéndose para ello de procedimientos como la supresión del sistema tonal, la desaparición del tematismo, el puntillismo... Y también cómo, por contra, el esfuerzo creativo de Webern se ha ido canalizando hacia las implicaciones del sonido puro, fundamental-

Fig. 434: En esta fotografía que representa un viejo pulsador de timbre se intuyen los dos conceptos que comparamos en este apartado: la cualidad del sonido y la textura del material construido. <<http://supersole.net/files/vltimbre.jpg>>. [Consulta: 2 febrero de 2014]



435

Fig. 435: Maurice de Vlaminck (1876-1958): «Árboles rojos» (1906). Museo Nacional de Arte Moderno, París

mente, hacia el colorido del material sonoro. No en vano el timbre es una cualidad del sonido que depende en gran medida de la materia con que está confeccionado el instrumento que lo genera.

Por otra parte, en las obras modernas de Mies de los años veinte, la renuncia a mínimos medios se ha concretado en la supresión del ornamento y en la búsqueda de la abstracción y la simplicidad constructivo-formal. A cambio, el impulso expresivo de sus edificios se deriva hacia la condición material de la arquitectura, incorporando un conjunto de materiales de gran riqueza y variedad, valorados especialmente por sus cualidades visuales y táctiles. Exuberancia que contrasta con otras arquitecturas modernas de la década de 1920, marcadas en la mayoría de los casos por la sobriedad de los colores y los materiales de acabado empleados [CORTÉS, 2012, p. 29].

«Material sonoro» y «Material constructivo», **timbre sonoro** y **textura material**, conceptos ambos que podrían quizá sintetizarse en una única voz ambivalente: «cromatismo».

Ahora bien, llegados a este punto conviene aclarar términos. Según el Diccionario de la Real Academia Española, la palabra «textura», en su primera acepción, se refiere a la *disposición y orden de los hilos en una tela*. En general, ni en música ni en arquitectura se trabaja con tejidos, aunque el significado aplicado sí deriva del anterior, pues se trata de una cuestión fundamentalmente de tacto. Aplicado a la arquitectura, la textura viene a expresar la «manera de estar tejidos» los materiales: su lisura o aspereza, su despiece, su uniformidad o heterogeneidad, dureza o blandura, temperatura, veteado, etc. Aplicado a la música, la textura se refiere a la «manera de estar tejidas» las melodías, voces o líneas instrumentales, y dependerá fundamentalmente del diseño de estas melodías y de su relación entre ellas: si marchan al unísono (monodia), si una melodía se deja acompañar por un relleno armónico (melodía acompañada), si varias voces discurren de forma paralela (homofonía) o contrastante (contrapunto). El concepto musical de textura tiene que ver más con la densidad de la música por la que parece llenar u ocupar un cierto espacio, que con la cualidad tímbrica del sonido. Es por ello que en este capítulo no la consideramos.

Por otro lado, es preciso matizar el significado de aquello «cromático» aplicado a la música, porque, además de la acepción que en este capítulo vamos a emplear, referida a las peculiaridades tímbricas de los sonidos, «cromático» también alude al modo de proceder por semitonos, por ejemplo, al introducir alteraciones no habituales en un contexto tonal determinado.

El nuevo «cromatismo» aplicado a la Música y la Arquitectura a principios de siglo XX no fue ajeno a la revolución del color experimentado en la pintura desde diversos grupos de vanguardia -fauvismo, expresionismo, abstracción...-. La emancipación del color derivó en su utilización de forma

independiente de la realidad, introduciendo fuertes contrastes cromáticos pero con una configuración plana, que implicaba en el cuadro la desaparición de la luz y, con ella, de la profundidad.

	Situación precedente	Aportación	Protagonista
Collage de texturas [Arquitectura]	Materiales enlucidos.	Principio de revestimiento: Materiales vistos, juego de texturas.	Loos Mies
Emancipación del timbre [Música]	Orquestación clásica: La instrumentación está sujeta a relaciones temáticas.	Klangfarbenmelodie: Melodía de timbres: la instrumentación está sujeta a relaciones motivicas.	Schoenberg Webern Berg

Pues bien, para explotar las máximas posibilidades del juego tímbrico/textural, músicos y arquitectos han actuado desde diversos frentes. En ocasiones han incorporado timbres/materiales novedosos, sea porque fueran desconocidos anteriormente, o porque, aun conocidos, no venían aplicándose con anterioridad a la producción musical o arquitectónica. Valga como ejemplo, la incorporación de chasquidos o palmas a la «paleta» tímbrica del compositor.

Otra vía de creatividad material radica en el tratamiento o técnica específica empleada en su puesta en escena. Una nota tocada en un mismo instrumento puede sonar diferente según la técnica con que se ejecute; asimismo, un mismo material puede ofrecer diferentes prestaciones y aspecto según la técnica como esté fabricado, tratado o puesto en obra. En el violín no suena igual una nota tocada con el arco hacia arriba o hacia abajo. Una fábrica de ladrillo puede presentar texturas muy diferentes en función del aparejo de las piezas o del tratamiento de las juntas.

La originalidad puede provenir también de la manera como se combinan los materiales sonoros o constructivos entre sí. La conjunción del vidrio, el acero cromado, la madera de ébano o el ónice dorado de la casa Tugendhat nos puede parecer original, aunque uno a uno sean materiales que ya han sido utilizados en construcción con cierta frecuencia. Oír el sonido del saxofón en una orquesta sinfónica resulta sorprendente, aun siendo un instrumento tan popular fuera de ese ámbito.

En definitiva, la hipótesis que se plantea en este capítulo defiende que la «melodía de timbres» o «melodía de colores» en la música de Webern y, en general de los compositores de la Escuela de Viena, desempeña un papel comparable -*afinidad electiva*- al juego de texturas, reflejos y cromatismo de los materiales que Mies recrea en algunas de sus obras arquitectónicas de los años veinte y treinta, especialmente, el pabellón alemán de Barcelona y la casa Tugendhat.

II.5.1. La «melodía de timbres» (*Klangfarbenmelodie*).⁷³⁶

Webern puso en práctica en muchas de sus composiciones la teoría conocida como «melodía de timbres» o «melodía de colores» (*Klangfarbenmelodie*), formulada por Arnold Schoenberg hacia 1911. La técnica consiste en descomponer una simple línea melódica en varios lotes de muy pocas notas, y asignarlos seguidamente a instrumentos distintos, todo ello con el fin de convertir esta decisión en un acontecimiento musical. Aunque la particella de cada instrumento no muestra efectivamente continuidad melódica sino lapsos cortos, aislados por silencios, sin embargo el discurso musical fluye habitualmente de forma continua porque la melodía, como en una carrera por relevos, va saltando de un instrumento a otro.

Paralelamente, los músicos futuristas iniciaban una experimentación tímbrica mucho más radical, con la intención de ampliar el concepto de sonido como sustancia material de la música hasta los límites de la misma realidad audible. De esta manera, el ruido, entendido hasta entonces como sonido incontrolado, intrusivo y perturbador, pasaba a entenderse como algo positivo, y ello por su capacidad de sintetizar mediante efectos concretos la sonoridad propia de la nueva era de la máquina.

Aunque las consecuencias de esta aventura futurista no tuvieron lugar a corto plazo, sí contribuyeron a legitimar una ampliación tímbrica desde la Escuela de Viena.

II.5.1.1. La emancipación del timbre y la irrupción del ruido.

La desintegración de la orquesta tradicional y la emancipación del timbre.

Hasta el siglo XVII era habitual no encontrar en las partituras indicaciones acerca de los instrumentos o voces que debían interpretar cada una de las partes. Ello facilitaba sin duda las posibilidades de adaptación a los medios disponibles y a las características del lugar de interpretación. El timbre, por tanto, no era un condicionante de partida para el compositor [LANGEVELD 2002, p. 74].

La paleta de color heterogénea de siglos precedentes dejó paso en el Clasicismo a un modelo sonoro de orquesta bastante homogéneo, formado por cuerdas, percusión (timbales), viento-metal y viento-madera, con la familia de cuerdas como núcleo central. Esta configuración experimentó un crecimiento considerable en el siglo XIX, tanto por el número de instrumentos, como por la entrada en la orquesta de timbres nuevos como el clarinete bajo, el contrafagot o la celesta [ÍD., 2002, p. 75].

Hasta comienzos del siglo XX, el concepto de obra musical estuvo muy condicionado por el sistema melódico y armónico que imponía la tonalidad [GARCÍA LABORDA, 1995, p. 234]. Si hasta entonces el timbre daba cuerpo y color a la acción, desde finales del XIX la función del timbre ya no sería úni-

⁷³⁶ En alemán: *Der Klang*: sonido, *Die Farben*: colores, *Die Melodie*: melodía.

camente la de clarificar la melodía, el ritmo, la armonía o la textura de una obra, sino que adquiriría sentido expresivo por sí mismo [PAJARES ALONSO, 2012, p. 375]. La importancia creciente del timbre en el siglo XX quedaba patente en circunstancias como:

- el uso cada vez más frecuente de múltiples instrumentos de percusión, relegados antes a esporádicas actuaciones en la orquesta y limitado a las exigencias formales que las otras dimensiones no tímbricas imponían [GARCÍA LABORDA, 1995, p. 235];
- la incorporación de instrumentos conocidos pero hasta entonces poco habituales en la orquesta debido a su carácter popular, caso de la mandolina, la guitarra o el armonio;
- la diversidad de los conjuntos musicales, a veces muy reducidos y heterogéneos, como la «Historia del Soldado» (1914) de Stravinsky, escrita para una combinación de violín, contrabajo, clarinete, fagot, fagot, corneta, trombón y percusión, o la «Sinfonía de los Salmos» (1930), en la que el compositor prescinde de violines, violas y clarinetes;
- la irrupción del ruido como material sonoro homologable y compatible con los instrumentos de la orquesta tradicional, experiencia radical llevada a cabo principalmente por los futuristas italianos.

La aportación de los músicos futuristas. La irrupción del ruido.

A raíz de la publicación en el diario *Le Figaro* el 20 de febrero de 1909 del *Manifeste du Futurisme*, suscrito por Filippo Tommaso Marinetti, surgieron casi inmediatamente distintas réplicas que proclamaban con el mismo entusiasmo y radicalidad las medidas de renovación concretas aplicables a cada modalidad artística: literatura, pintura, escultura, teatro, cine, música, arquitectura... El «Manifiesto de los Músicos Futuristas», suscrito por Francesco Balilla Pratella y publicado en 1910, alentaba a explorar nuevos timbres inspirados en el ambiente industrial a partir de ruidos procedentes de todo tipo de fuentes sonoras.

El 11 de marzo de 1913, el pintor y músico Luigi Russolo publicaba su manifiesto *L'arte dei rumori* («El arte de los ruidos»), uno de los textos más influyentes en la estética musical del siglo XX, que anticiparía las bases de la música concreta y electrónica a partir de la Segunda postGuerra Mundial.



436 - 437

Fig. 436: Luigi Russolo en 1913 con sus intonarumori.

Fig. 437: Concierto de orquesta e intonarumori celebrado en el Théâtre des Champs-Élysées de París en 1921.



438

Fig. 438: Luigi Russolo: La música (1911). Obra que sintetiza las dos actividades artísticas de Russolo: la pintura y la música. Con este cuadro el pintor trató de traducir en pintura las impresiones melódicas, rítmicas, armónicas, polifónicas y cromáticas que integran el todo de una sensación musical- afirmaba el propio autor en 1920 en la revista Poesía.

Para Russolo,

el sonido musical está excesivamente limitado en la variedad cualitativa de los timbres. Las orquestas más complicadas se reducen a cuatro o cinco clases de instrumentos, diferentes en el timbre del sonido: instrumentos de cuerda con y sin arco, de viento (metales y maderas), de percusión. De tal manera que la música moderna se debate en este pequeño círculo, esforzándose en vano en crear nuevas variedades de timbres.

Hay que romper este círculo restringido de sonidos puros y conquistar la variedad infinita de los sonidos-ruídos.

La entrada en escena del ruido no era para los futuristas sino una consecuencia más del advenimiento de los tiempos modernos:

La vida de antaño se basaba en el silencio. En el siglo XIX, con la invención de la maquinaria, el ruido había nacido. Hoy, el ruido reina y triunfa supremo sobre las sensibilidades del hombre.

Con la aparición de nuevos ruidos y sus innumerables combinaciones, las posibilidades tímbricas de la música se multiplicaban exponencialmente. De hecho, en el manifiesto de Russolo se proponía la creación de una nueva gran orquesta donde los instrumentos convencionales fueran sustituidos por seis familias de ruidos cotidianos obtenidos mecánicamente:

1	2	3	4	5	6
Estruendos	Silbidos	Susurros	Estridencias	Ruidos obtenidos	Voces de animales
Truenos	Pitidos	Murmullos	Chirridos	a percusión sobre	y de hombres:
Explosiones	Bufidos	Refunfuños	Crujidos	metales, maderas,	Gritos, Chillidos,
Borboteos		Rumores	Zumbidos	pieles, piedras,	Gemidos,
Baques		Gorgoteos	Crepitaciones	terracotas, etc.	Alaridos, Aullidos,
Bramidos			Fricaciones		Risotadas,
					Estertores

El pintor italiano, involucrado en el mundo de la música a partir de 1913, ideó incluso algunos aparatos para generar ruidos. El más conocido es el *intonarumori* («entonador de ruidos»), un sencillo rudimento que permitía controlar la altura e intensidad del ruido. Con esta extraña maquinaria llegó a interpretar conciertos en público, incluso con orquestas clásicas. Después de la Primera Guerra Mundial, Russolo inventó nuevos artilugios sonoros, como el *russoléfono* o el *rumoramónio*, que combinaba algunas máquinas productoras de ruidos con un teclado rudimentario.

II.5.1.2. La teoría del timbre de Schoenberg.

No fue hasta principios del siglo XX cuando la variable timbre se equiparaba al nivel de otros parámetros esenciales de la música como la melodía, la armonía o el ritmo. Fue relevante la aportación de compositores como Debussy o Mussorgsky, pero quienes hicieron más patente las potencialidades del *timbre*, al aislarlo del resto de parámetros, diferenciando claramente los instrumentos y mostrando los contrastes entre ellos, fueron Schoenberg y Webern.

Desde el punto de vista teórico, fue Arnold Schoenberg quien, al final de su *Harmonielehre* («Tratado de Armonía»), publicado en 1911, advertía de las posibilidades de explotar las características musicales del timbre. Para el maestro vienes, el timbre estaba estrechamente relacionado con la altura del sonido:

Pienso que el sonido se manifiesta por medio del timbre, y que la altura es una dimensión del timbre mismo. El timbre es, así, el gran territorio dentro del cual está enclavado el distrito de la altura. La altura no es sino el timbre medido en una dirección.

5 Orchestral Pieces, Op. 16
2 Piano Transcription by A. Webern

III Farben

A. Schoenberg

Every Note is a Color

La teoría del timbre -continuaba Schoenberg- estaba todavía por hacer debido a las dificultades para su medición, por lo que había que conformarse con *juzgar el valor artístico de las relaciones tímbricas en base a nuestra sensibilidad*. En consecuencia, Schoenberg propuso un juego en el que alturas y timbres estuviesen intrincados:

Y si es posible, con timbres diferenciados sólo por la altura, formar imágenes sonoras que denominamos melodías, sucesiones de cuyas relaciones internas se origina un efecto de tipo lógico, debe ser también posible, utilizando la otra dimensión del timbre, la que llamamos

Fig. 439: Comienzo de la versión para 2 pianos de Webern de la III pieza para orquesta Op. 16 de Schoenberg, conocida como Farben.

simplemente “timbre”, constituir sucesiones cuya cohesión actúe con una especie de lógica enteramente equivalente a aquella lógica que nos satisface en la melodía constituida por alturas. Esto parece una fantasía de anticipación y probablemente lo sea. Pero creo firmemente que se realizará. Y creo firmemente que contribuirá de una manera extraordinaria a aumentar el goce sensible, espiritual y anímico que el arte ofrece. Creo firmemente también que esto nos acercará a lo que nuestros sueños nos reflejan; que ensanchará nuestras relaciones con aquello que hoy nos parece inanimado, dando vida con nuestra vida a lo que por ahora está muerto para nosotros sólo porque nuestros vínculos con ello son mínimos.

¡Melodías de timbres! ¡Qué finos serán los sentidos que perciban aquí diferencias, qué espíritus tan desarrollados los que puedan encontrar placer en cosas tan sutiles! [SCHOENBERG, 1979, pp. 500-501]

Esta técnica había sido ya ensayada por el propio Schoenberg coincidiendo con la elaboración del *Harmonielehre*, en la tercera de sus *Cinco piezas para orquesta* Op. 16 (1909), titulada «Mañana de verano junto al lago», al que añadiría entre paréntesis la palabra **Farben** («colores»);⁷³⁷ El título elegido para la pieza y la afición que Schoenberg despertó hacia la pintura precisamente en esos años sugieren una inspiración cromática pictórica. No debe de ser casual, por otra parte, que la teoría del timbre publicada en el *Harmonielehre* coincida con el inicio de la relación artística de Schoenberg con Kandinsky. Efectivamente, el mismo año de la composición de *Farben*, Kandinsky creaba la primera de sus obras experimentales de teatro concebida como «drama de color»: **Der gelbe Klang** («El sonido amarillo»), mientras que Schoenberg iniciaba su particular «drama con música» titulado **Die glückliche Hand** («La mano feliz»), muy influenciada por la estética de *Der blaue Reiter*.⁷³⁸

Farben se desenvuelve con una progresión armónica de movimiento lento donde el compositor pone el énfasis en las sutiles transformaciones tímbricas de la orquesta [MORGAN, 1994, p. 90]. Se trata de una composición que el mismo Schoenberg denominaba «variación permanente», y de la que Anton Webern realizaría después una transcripción para dos pianos casi imposible.

737 Schoenberg accedió a regañadientes a adoptar un título para cada una de estas cinco piezas: «colores». El compositor recordaba impresiones de la naturaleza que lo habían conmovido al componerla. Por ello, en la segunda edición revisada de 1950, la pieza adoptó el título *Sommormorgen an einem See* («Mañana de verano junto a un lado») con el subtítulo entre paréntesis *Farben* («Colores») [STUCKENSCHMIDT, 1991, p. 105].

738 Para mayor detalle sobre la relación entre estas dos obras, consultar el trabajo de investigación de Sohee Kim titulado *The study of the relationship between Arnold Schoenberg and Wassily Kandinsky during Schoenberg's expressionist period* (2010), de la Universidad del Estado de Ohio.

TIMBRE

Klangfarbenmelodie

ARMONÍA

atonalidad

MELODÍA

puntillismo

RITMO

rítmo libre

El principio de la «melodía de timbres» se lleva al extremo en un breve pasaje del *Wozzeck* de Alban Berg, tras la escena del asesinato de Marie a manos de Wozzeck [acto III, interludio entre escena 2 y 3], donde una nota tenida, el Si, mantiene en sí misma viva un *crescendo* constituido por una alternancia de colores sumamente primorosa, sin que desde el punto de vista melódico ocurra absolutamente nada [ADORNO, 2011, p. 64].

II.5.1.3. El tratamiento tímbrico de Webern.

Pronto Webern se mostró interesado en aplicar la «melodía de timbres» a sus propias iniciativas compositivas. Si tomamos la II de *las Cinco piezas para orquesta* Op. 10, compuesta en 1913, se percibe una sucesión de sonidos que cambia constantemente de instrumento. En los 14 compases de que consta la pieza intervienen el piccolo, oboe, clarinete alto, clarinete bajo, corno inglés, trompeta, trombón (sección de viento); campanillas, pandereta y platillos (percusión); violín, viola, violoncello y contrabajo (cuerda); además de armonio, celesta y arpa. Ninguna de las *particellas* tiene continuidad, pero sus breves pinceladas de color, como si de minúsculos puntos se tratara, son suficientes para dar vida a un cuadro que adquiere su razón de ser en la medida en que el *todo es la suma de las partes*.

Webern continuó el camino emprendido por su maestro hasta el punto de hacer del timbre el objeto mismo de sus composiciones. Veamos cuáles fueron sus estrategias.

Fig. 441: Anton Webern: primeros 4 compases de la II Pieza para orquesta Op. 10 (1913).

La selección de instrumentos. La paleta weberniana.

Webern perfiló una cuidadosa selección de instrumentos, algunos de los cuales no solían ser demasiado frecuentes en las orquestas pero sí capaces de aportar un color tímbrico peculiar. En las citadas *Cinco piezas* Op. 10 (1911-1913), introdujo el armonio, la mandolina, la guitarra y diversos instrumentos de percusión (*glockenspiel*, xilófono, cencerros, campanas, triángulos, platillos y tambores); en otras piezas, hizo uso del saxofón y la celesta.

Desde la década de 1880, la **mandolina** fue adquiriendo más popularidad entre las clases medias y altas italianas. Gustav Mahler la incorporó a la orquesta en las sinfonías 7ª (1904-1905) y 8ª (1906), y en el ciclo de canciones *Das Lied von der Erde* («La canción de la tierra», 1908). Otros prestigiosos compositores la utilizaron más tarde: Schoenberg en sus *Variaciones para orquesta* Op. 31 (1926-1928) e Igor Stravinsky en *Agon* (1957), entre otros. Webern la incorporó por primera vez en el Op. 10 (III, IV y V).

Mahler fue también pionero en la recuperación al ámbito sinfónico del sonido de la **guitarra** en su 7ª Sinfonía, si bien ésta no podría entenderse sin la aportación previa del castellanense Francisco Tárrega a la difusión de la guitarra como instrumento de recital. Webern recurrió a la guitarra en el Op. 10 (III y V, 1913), en los *Tres Lieder* Op. 18 (1925) y los *Dos Lieder* Op. 19 (1926), y Berg hizo lo propio en *Wozzeck* (1917-1921). De los tres protagonistas de la Escuela de Viena, Webern fue el primero en emplear la guitarra⁷³⁹

Por lo que respecta al **armonio**, se trata de un instrumento concebido en Austria a principios del siglo XIX y que se había popularizado ampliamente para uso doméstico y religioso. Encontramos precedentes de la incorporación a la orquesta de este instrumento en el segundo movimiento de la 8ª sinfonía de Mahler, en la canción *Herzgewächse* Op. 20 («Follajes del corazón», 1911) de Schoenberg y en la ópera *Ariadne auf Naxos* («Ariadna en Naxos», 1912) de Richard Strauss. Nuevamente es el Op. 10 (III, III y V) en donde Webern lo utiliza por primera vez.

Otro instrumento de reciente invención era el **saxofón**, patentado en París por Adolphe Sax en 1846, y muy bien acogido en el entorno francés, aunque su gran difusión no llegaría hasta los años 20 con el surgimiento del jazz. El saxo se incorporó tempranamente a la orquesta en *L'Arlésienne* (1872) de Georges Bizet, la «Rapsodia para saxofón y orquesta» (1903, estrenada en 1919) de Claude Debussy o la suite *Scaramouche* (1917-1937) de Darius Milhaud. Webern dispuso el saxo en su paleta tímbrica a partir de 1930 en algunas de sus agrupaciones orquestales.⁷⁴⁰

Entre los instrumentos de percusión más novedosos adoptados por Webern está el cencerro y el **glockenspiel**. El cencerro, consistente en una pequeña campana sin badajo que se percute con

739 FARALDO, A. (2006): *En torno al Op. 10 de Webern: La guitarra en la Segunda Escuela de Viena*. Madrid: Real Conservatorio Superior de Música. <URL: www.angelfaraldo.info/>. [Consulta 12 julio de 2015]

740 En concreto, los Opp. 22 (saxo tenor), 26 y 31 (saxo alto).

una baqueta, fue incorporado por Mahler en su *Sinfonía n.º 6* (1903-1904) y Richard Strauss en la *Alpensinfonie* (1911-1915). Por su parte, el *glockenspiel* (o *campanelli*)⁷⁴¹ era un instrumento de mayor tradición: lo había utilizado Mozart en «La flauta mágica», y lo habían inmortalizado R. Strauss en *Don Juan* (1888), Liszt en la *II Rapsodia Húngara* (1847) y Ponchielli en la «Danza de las Horas» de *La Gioconda* (1876).⁷⁴² En el repertorio weberniiano aparece en los Opp. 10 (I, II, V) y 13 (I), entre otras piezas.

Más novedosa resultaba la **celesta**, inventada por Auguste Mustel en París en 1886, y consagrada por Piotr Tchaikovsky en «El Cascanueces» (1891-1892), por Richard Strauss en «El caballero de la rosa» (1911) y por Béla Bartok en «Música para cuerdas, percusión y celesta» (1936). Schoenberg y Webern comenzaron a incorporarla con regularidad en sus composiciones para orquesta a finales de la primera década del siglo XX.⁷⁴³

En definitiva, aunque la selección instrumental de Webern no es en sí una aportación pionera, el compositor vienés sabe alinearse con las tendencias musicales más vanguardistas del momento.

La agrupación de instrumentos. El principio de «instrumentación solista».

Elegidos los instrumentos, el segundo punto de atención se dirige a su combinación. Aunque ya había sido ensayado anteriormente, los protagonistas de la Segunda Escuela de Viena idealizaron el principio de «instrumentación solista», como un tipo de instrumentación independiente, opuesto al sonido mezclado de la masa orquestal tan frecuente en la música postromántica. Normalmente se eligían orquestas reducidas a solistas (un único intérprete por instrumento). El discurso iba alternando y combinando las distintas voces pero prescindiendo del *tutti*.

Una de las ventajas de este ideal solista –afirmaba Berg– era que permitía *oír y juzgar obras orquestales modernas, despojadas de todo efecto sonoro que desencadenara la orquesta, de todos los medios sensitivos*.⁷⁴⁴ De esta manera, la mezcla tímbrica sugerida por la «instrumentación solista» servía básicamente para elaborar los mismos aspectos técnicos de composición que la alternancia sonora en las versiones orquestales [MEYER, 2002, p. 131]. A este razonamiento teórico se unía la nada despreciable ventaja económica que suponía trabajar con una agrupación instrumental más reducida, circunstancia especialmente favorable entre los músicos de la *Neue Musik*.

Schoenberg aplicó el principio de «instrumentación solista» en la *Sinfonía de Cámara n.º 1* Op. 9 (1906), y el concepto encontró gran aceptación también fuera de la Escuela de Viena durante la primera década del siglo XX.⁷⁴⁵ En 1910, Webern asimiló esta estrategia en piezas como los Opp.

⁷⁴¹ El *glockenspiel* es un tipo de metalófono cuyas láminas golpeadas con baquetas no disponen de tubos resonadores en la parte inferior.

⁷⁴² BLADES, J. (1970): *Percussion Instruments and their history*. Londres: The Bold Strummer, 2005, p. 399.

⁷⁴³ Algunas de las obras de Webern en que incorpora este instrumento son los Opp. 6, 8, 10, 13, 26, 29, 30, 31, además de otras piezas sin número de Opus.

⁷⁴⁴ Folleto de la «Sociedad Privada de Conciertos» fechado en febrero de 1919; citado en: MEYER [2002, p. 130].

⁷⁴⁵ Otros compositores que se interesan por los conjuntos reducidos fueron Stravinsky y Dallapiccola.

8, 10 y 13. Durante los años de colaboración con la *Verein für musikalische Privataufführungen* («Sociedad Privada de Conciertos», 1918 a 1921) Webern también realizó adaptaciones de obras orquestales para conjuntos musicales mixtos, tanto de obras suyas como de otros compositores. En una carta dirigida a su amigo Heinrich Jalowetz fechada en 1921 expresaba su plena identificación con este planteamiento:

Estoy encantado de hacer estas adaptaciones. Si piensas en mis últimas partituras -que en cierta medida están compuestas para orquesta de cámara (llenas de solos)- podrás comprender lo mucho que me identifico con ello.⁷⁴⁶

La experiencia para la *Verein* reafirmaría más si cabe la predilección de Webern por la orquestación de solistas. Después de cerrar su contrato con la *Universal Edition* en verano de 1920, el compositor pasó a revisar en profundidad las obras seleccionadas para su publicación inmediata. No deja de resultar curioso que la versión revisada para orquesta de cámara de las *Seis piezas para gran orquesta* Op. 6, publicada en 1928, está más cerca de la adaptación para grupo instrumental compatible con la «Sociedad Privada de Conciertos» (1920) que de la propia versión original de 1909.

Los nuevos recursos instrumentales: las técnicas de interpretación.

Webern se sirvió, en tercer lugar, de las posibilidades que le brindaban las diferentes técnicas de interpretación de los instrumentos para enriquecer los recursos tímbricos. Es muy frecuente en el repertorio weberniano el empleo de la **sordina** aplicada a instrumentos de metal y, sobre todo, a los de la cuerda, algo no demasiado usual entre los catálogos de otros compositores.⁷⁴⁷

La sordina de la familia de cuerda frotada consiste en una pequeña pieza de madera o de metal que se coloca sobre el puente. Comoquiera que el puente, además de sostener las cuerdas, transmite la vibración de éstas a la caja de resonancia, la sordina reduce y modifica la vibración de la madera de la caja de resonancia misma, consiguiendo que la sonoridad del instrumento sea más suave, más lírica. La razón última por que la sordina produce un efecto tímbrico diferente se debe a la alteración de la intensidad y del número de armónicos emitidos por el instrumento. De ahí que el material de la sordina también influya en el asordinaamiento y diferencia del color resultante.

El efecto sonoro de la sordina contribuye a recrear atmósferas diferentes, incluso en aquellas obras en que la variedad instrumental está limitada. En la III de sus *Cuatro piezas para violín y piano* Op. 7 (1910), todas las notas interpretadas por el violín se tocan con sordina, bien en el puente, bien

⁷⁴⁶ Carta de Anton Webern a Heinrich Jalowetz fechada el 22 de septiembre de 1921; citado en: MEYER [2002, p. 129]. Por esas fechas, Webern había compuesto sus *Seis canciones, para una voz, clarinete, clarinete bajo, violín y violoncello y piano*, Op. 14, sobre poemas de Georg Trakl.

⁷⁴⁷ Una de las piezas más conocidas que utiliza la sordina en la familia de cuerda frotada es la *Berceuse en Re Mayor* Op. 16 de Gabriel Fauré (1879).

con la madera del arco, y la alternancia de ambas resulta esencial a la hora de diferenciar los tres pequeños segmentos formales que constituyen la obra [MORGAN, 1994, p. 100].

La familia de la cuerda permite también otros matices tímbricos. La técnica *sull ponticello* (*am steg*, «sobre el puente») produce una sonoridad metálica, vigorosa y precisa, al tener las cuerdas un menor recorrido de vibración en las proximidades del puente. Todo lo contrario sucede con la interpretación *sul tasto* («sobre el mástil»), que provoca un efecto suave y meloso. En la técnica *col legno* («con la madera del arco») el sonido se produce al golpear la cuerda con la vara de madera del arco, generando un sonido muy suave y rítmico.

La interpretación directa de **armónicos**, sobre todo en el violoncello, es otro recurso tímbrico que permite no sólo ganar en variedad cromática sino también alcanzar tesituras más altas que las ofrecidas normalmente por el instrumento.⁷⁴⁸ Otra particularidad de los armónicos es que se consigue una intensidad muy baja, aunque no se puede hacer *vibrato*. Webern se prodiga especialmente por el tercer armónico, aquel que produce un sonido situado una octava más una quinta por encima de la nota de partida.

En muchas obras de Schoenberg, Berg y Webern, el amplio uso de *pizzicato*, *col legno*, *sul ponticello*, *sul tasto* y armónicos hace que los sonidos normales sean una rareza [PAJARES ALONSO, 2012, p. 457].

Webern suele también indicar en las partes para cuerda cómo debe ejecutarse el movimiento del **arco**, si es de ascenso o de descenso, con las peculiaridades tímbricas que ello representa: en general, el arco arriba produce menos sonoridad que el movimiento descendente. A esta opción se unen los matices para la articulación de las notas: *legato* («ligado»), *pizzicato* («pellizcado»), *spiccato* («saltando»), *staccato*⁷⁴⁹ («separado»).... Otra técnica utilizada por Webern para la cuerda por su efectismo es el *tremolo*, consistente en una fluctuación de la amplitud o intensidad del sonido sin variar la nota, que se ejecuta mediante movimientos rápidos de subida y bajada del arco.

Si hablamos de la **voz**, no resulta menos interesante el abanico de posibilidades que ofrece el canto, desde el parlato hasta el grito. Webern no participaría al modo tradicional buscando la expresividad melódica de la voz acompañada, sino que opta por enfocar la voz como elemento estructural amalgamado al instrumental dirigido a establecer un conjunto sonoro unitario [LISCIANI, 1999, p. 88].

Esto es, la voz humana como un instrumento más, al que asigna preferentemente un canto silábico. A partir de la experiencia de Schoenberg en *Pierrot Lunaire* (1912), Webern recurrió de forma aislada

⁷⁴⁸ En la familia de cuerda frotada se pueden obtener sonidos con dos tipos de armónicos: los naturales (cuerda al aire) y los artificiales (cuerda digitada); para hacerlos sonar hay que rozar la cuerda con el dedo en la fracción adecuada de la longitud de la cuerda pero sin llegar a aplastarla contra el mástil. La notación de los armónicos se advierte con un circulito sobre la nota correspondiente. En el caso de ser natural, se coloca una nota rómbica en el lugar donde el dedo debe aflorar la cuerda; si se trata de un armónico artificial, se escribe, además, la nota con grafismo ordinario donde debe ser presionada la cuerda, ambas unidas por una plica.

⁷⁴⁹ El *spiccato* se interpreta haciendo rebotar el arco ligeramente sobre la cuerda dando pequeños saltos.

a la técnica expresionista del *Sprechstimme*⁷⁵⁰ en la canción orquestal titulada *O sanftes Glühn der Berge* (1913), tercero de los *Tres lieder para voz y orquesta s/Op.*⁷⁵¹

Limitaciones: el legado de Webern.

Sin embargo, por exóticos que fueran los instrumentos musicales incorporados y por originales que fueran sus agrupaciones en la partitura, las posibilidades de producir recursos tímbricos originales seguían siendo limitadas, pues no se podían fabricar timbres «a la medida».

No obstante, el camino abierto por Webern y sus colegas de la escuela de Viena fue determinante para sentar las bases sobre las que explorar nuevos caminos una vez finalizada la Segunda Guerra Mundial. El impacto de la tecnología aplicada a la música dio como resultado el nacimiento de novedosos medios tímbricos a partir de la música electrónica y la música concreta. La primera, obteniendo sonidos artificiales en un laboratorio con aparatos electrónicos generadores de ondas, como los sintetizadores. La segunda, recogiendo mediante grabación sonidos y ruidos reales procedentes de la naturaleza o de la ciudad, para ser manipulados posteriormente en el laboratorio.

II.5.2. El juego de texturas.

En el Pabellón de Barcelona y en la Casa Tugendhat de Brno, una serie de piezas singulares, cuidadosamente seleccionadas y controladas por el arquitecto, adquieren un marcado protagonismo material que podría compararse con la selección de timbres en base al principio de instrumentación solista de Webern. Se podría hablar, valga el paralelismo entre disciplinas, de un «solo» de ónice en Barcelona, o de un «trío» de ébano, ónice y acero en Brno.

Antes de analizar bajo este enfoque y en detalle el repertorio miesiano, abordamos primeramente el influjo que despierta en el arquitecto su interés por las texturas, para tratar, al final del capítulo, el mobiliario y, en general, el papel del cromatismo en su particular visión de la arquitectura.

⁷⁵⁰ *Sprechstimme*: técnica vocal que se refiere a la canción hablada. En el prólogo de la partitura de *Pierrot Lunaire* (1912), Schoenberg explicaba la forma correcta de realizar esta interpretación, manteniendo el ritmo como si cantase y siendo consciente de la diferencia entre sonido cantado y tono hablado. Para AUSTIN (1986, p. 16), sin embargo, Webern nunca empleó esta técnica.

⁷⁵¹ Será sobre todo a partir de los años cincuenta cuando un nuevo vocalismo tratará de explotar los componentes acústicos del lenguaje, aunque para ello tuviera que segmentar y fragmentar las palabras y las sílabas hasta desconectarlas de todo contenido real. [GARCÍA LABORDA, 1995, p. 236]

II.5.2.1. Antecedentes.

Semper y la delimitación del recinto.

Desde finales del XVIII, la revolución de las ideas despertó la necesidad de encontrar explicaciones diferentes al origen mítico de la arquitectura propuesto por Vitruvio. Con los textos de *Der Stil* y *Entretiens sur l'Architecture*, Semper y Viollet-le-Duc definen dos líneas teóricas fundadoras en la historia de la cultura arquitectónica, centradas, la de Semper, en la idea de la transfiguración de la estructura y de los materiales constructivos a través del revestimiento, y la de Viollet-le-Duc en la idea de una directa correspondencia entre estructura y forma arquitectónica [FANELLI, 1994, p. 11].

La teoría de Semper⁷⁵² sustituye el mito vitruviano del origen de la arquitectura por explicaciones basadas en investigaciones antropológicas y en la observación de la evolución de las edificaciones por medio de los materiales, las técnicas constructivas y las características de las sociedades en que se desarrollaron [TOCA, 2004, p. 63]. Para el profesor alemán, la arquitectura había surgido en torno al hogar, alrededor del cual con el fin de protegerlo se habían ido fraguando tres tipos de elementos: el techo, para cubrirlo; el terraplén para elevarlo por encima del nivel de la tierra y de posibles corrientes de agua; y el recinto, para envolverlo y defenderlo por los lados. De entre todos ellos, al que mayor esfuerzo dedica Semper es a la evolución del recinto.

Según la teoría semperiana, la delimitación originaria de los recintos estaba confeccionada con diversos ramajes entretejidos que con el tiempo fueron siendo sustituidos por estores y tapices. Cuando estas ligeras paredes se transformaron en sólidos muros de fábrica, el tejido conservó su esencia de pared, primero, como revestimientos visibles que ocultaban los muros estructurales y, después, como la cara visible de los muros a partir del despiece y la textura de los materiales que lo conformaban.

Con este planteamiento, de hondo calado en países como Alemania, Austria, Suiza, Inglaterra o Norteamérica, Semper contribuía a deslindar el papel meramente delimitador de la pared de su función portante, argumentación que se convertiría en una de las convicciones más fundadas de la arquitectura moderna, con amplias repercusiones como la invención del muro cortina. [ÍD., 2004]

La influencia recibida sobre Mies se desvela en edificios como el Pabellón de Barcelona o la Nueva Galería Nacional de Berlín. Ambos reúnen una plataforma y una cubierta diferenciadas del recinto, cuyo rol es asumido por una serie de paneles de mármol y de vidrio, que se sitúan deliberadamente separados de los soportes estructurales para acentuar su mera función compartimentadora. Los planos libres del Pabellón, con sus texturas vistas y su entramado metálico interior, evidencian la perdurabilidad de la idea originaria de entretejido.

752 SEMPER, G. (1851): *Die vier Elemente der Baukunst* («Los cuatro elementos de la arquitectura»). ÍD. (1852): *Wissenschaft, industrie und kunst* («Ciencia, industria y arte»). ÍD. (1861-63): *Der Stil in den technischen un tektonischen Künsten* («El estilo en las artes técnicas y tectónicas»). [Versión en español: ARMESTO, A. (2014): *Escritos fundamentales de Gottfried Semper. El fuego y su protección*. Barcelona: Fundación Arquia.

Materialidad en la obra de Loos.

Adolf Loos (1870-1933) fue uno de los primeros teóricos en valorar la sencillez de la forma como una virtud en sí misma. En su escrito titulado «Ornamento y Delito» (1908)⁷⁵³ abogaba por la erradicación de todo aquello superficial e innecesario. Para Loos no era el ornamento sino el material quien había de definir la superficie de la arquitectura, una superficie que requería no obstante de un armazón construido, una caja muraria subyacente y accesoria, sobre la que proceder al despliegue de lo realmente relevante: el juego de materiales y texturas.

Coherentemente con el pensamiento semperiano, Loos diseñó sus edificios desprovistos –al menos, exteriormente– de toda ornamentación. Los interiores, en cambio, se presentaban con una gran variedad de texturas, la que ofrecían los materiales empleados en su aspecto natural. Esta dualidad quedó expresada en el artículo *Das Prinzip der Bekleidung* («El principio del revestimiento», 1898):

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.⁷⁵⁴

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 de 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.

Lo primero fue el revestimiento (...) La manta es el detalle arquitectónico más antiguo. [LOOS, 1998, p. 15]

De esta manera, las texturas de los materiales sustituían el ornamento añadido. Mármoles, maderas, tapices, mosaicos, revocos ofrecían una armoniosa urdimbre, un sorprendente concierto de materiales sabiamente combinados que Loos interpreta ya en obras tan tempranas como la ampliación de la villa Karma (1903-1906) en Montreux. Su catálogo de texturas anticipa de alguna manera la modernidad de los interiores de Mies van der Rohe.

Hay un punto en común decisivo entre ambos arquitectos: tanto Loos como Mies fueron hijos de cantero. El contacto con la piedra favoreció una formación arquitectónica desde la aproximación al material, desde la construcción. Ambos aplicaron sin complejos en sus interiores superficies marmóreas pese a no estar demasiado bien visto entre los arquitectos de la modernidad.



442 - 443

Figs. 442-443: Adolf Loos: exterior de la Casa Moller (Viena, 1928) e interior de la Villa Müller (Praga, 1930).

⁷⁵³ Loos, A. (1912): *Ornament und Verbrechen*. Escrito en 1908, fue publicado por primera vez en Alemania en 1912.

⁷⁵⁴ Loos, A. (1998): «Das Prinzip der Bekleidung». *Neue Freie Presse*, Viena, 4 septiembre de 1898. [Versión en español: «El principio del revestimiento», en *Escritos I: 1897-1909*. Madrid: El Croquis, 1993, pp. 151-157, p. 152].

Con todo, la influencia de Loos sobre Mies debió de ser más indirecta o inconsciente que la ejercida sobre los músicos de la Segunda Escuela de Viena.⁷⁵⁵ Entre los veintiún arquitectos propuestos a Mies por el director del *Deutscher Werkbund*, Gustav Stotz, para participar en la construcción de la Weissenhof se encontraba Adolf Loos. Mies decidió, sin embargo, no contar él ni con los arquitectos de Stuttgart, y propuso siete nuevos nombres, entre ellos H.P. Berlage y H. van de Velde.⁷⁵⁶ Es posible que Mies considerara que la aportación de Loos a la modernidad ya estaba para entonces amortizada. Precisamente la exposición anterior del *Werkbund*, que se había celebrado en Stuttgart en 1924, llevaba por título «Forma sin ornamento» (*Form ohne Ornament*) [SCHULZE, 1986, p. 135].⁷⁵⁷

Webern se valía de la misma estrategia evolucionista de raíz positivista que Loos para legitimar el abandono de la tonalidad. Si para éste *la evolución cultural equivale a la eliminación del ornamento del objeto usual*,⁷⁵⁸ para Webern *la disonancia no es más que otro peldaño de la escala [evolutiva] de la música* [FUBINI, 1988, 460]:

La música renunció al principio formal de la tonalidad sencillamente con la misma naturalidad con la que una fruta madura cae de un árbol [WEBERN, 2009, p. 92].

Una música que niega la evolución que se produjo después, sino que, muy por el contrario, pretende darle continuidad hacia el futuro, sin aspiraciones de volver al pasado. [ÍD., 2009, p. 127]⁷⁵⁹

La sinceridad material de Berlage.

Otra de las influencias acerca de la materialidad que asimiló el joven Mies procedía de su admiración hacia la obra de Berlage, surgida a raíz de su visita al edificio de la Bolsa de Ámsterdam en 1912. Mies quedó conmovido por la honestidad que mostraba el edificio:

Berlage era un hombre de gran seriedad que no aceptaba nada que fuese falsificado y fue él quien dijo que no debía construirse nada que no estuviera claramente construido. Y Berlage hizo exactamente esto, y lo hizo hasta el punto de que su famoso edificio de Amsterdam, la Bolsa, tienen un carácter medieval sin ser medieval. Utilizó el ladrillo como lo hacían en la Edad Media. La idea de una construcción clara se me ocurrió allí, como una de las cosas fundamentales que debíamos aceptar.⁷⁶⁰ Nunca he olvidado la lección que aprendí allí, solo con mirar aquellos edificios.⁷⁶¹

755 La manera loosiana de entender la supresión del ornamento como una consecuencia lógica e inapelable de la maduración artística y cultural de una determinada sociedad se corresponde conceptualmente con la postura de Schoenberg, al explicar la necesidad del método dodecafónico sobre la base igualmente evolucionista -por tanto, sin ruptura con el pasado- de la reducción progresiva del ámbito de la disonancia hasta su plena manipulación. Si lo que constituye la grandeza de nuestra época -en palabras de Loos- es que es incapaz de realizar un ornamento nuevo, se comprende que la evolución de la tonalidad, siguiendo idéntico razonamiento, desemboque precisamente en la ausencia de tonalidad. Recordemos que son prácticamente coetáneas la lectura de la célebre conferencia de Loos «Ornamento y delito» (1908) y la composición de las primeras obras atonales de Schoenberg, tales como las *Tres piezas para piano Op. 11* (1909).

756 La lista de los arquitectos propuestos por Stotz era: Peter Behrens, Paul Bonatz, Richard Döcker, Theo van Doesburg, Josef Frank, Walter Gropius, Hugo Häring, Richard Herre, Ludwig Hilberseimer, Hugo Keulerleber, Ferdinand Kramer, Le Corbusier, Adolf Loos, Erich Mendelsohn, Mies van der Rohe, J.J.P. Oud, Hans Poelzig, Adolf Schneck, Mart Stam, Bruno Taut y Heinrich Tessenow. Carta de Gustav Stotz a Mies van der Rohe fechada el 24 de septiembre de 1925. Archivo Mies. En la respuesta de Mies quedaban fuera Richard Herre, Hugo Keulerleber, Paul Bonatz, Adolf Loos y Josef Frank, mientras que proponía los nombres de Henri van de Velde, Hendrik Petrus Berlage, Otto Bartning, Arthur Korn, Wassily Luckhardt, Alfred Gellhorn y Hans Scharoun. Carta de Mies a Stotz de 26 de septiembre de 1925. *Mies Archive*. Ambas referencias están tomadas de CHULZE [1986, pp. 136 y 343].

757 Algunos años después, Loos participaría en la *Werkbund-siedlung* de Viena (1932).

758 Loos (1912): *Op. cit.*

759 La idea evolucionista de que el mundo se encuentra en constante transformación también se reconoce en los textos de Kandinsky. El uso de nociones como materia y vida, el movimiento, el tiempo y el espacio, lo objetivo y lo subjetivo, lo homogéneo y lo heterogéneo, lo continuo y lo discontinuo, hacen pensar en una recepción de este concepto a través de los escritos de Bergson [MATAIAS I MERCADER, 2009, pp. 231-282].

760 FRAMPION [1981], citando a Peter Carter en *Architectural Design*.

761 Entrevista recogida en el documental dirigido por Michael Blackwood, con texto de Cristina Gastón Guirao, editado en 1986 por Fundación Arquia.

En 1905 Berlage había escrito:

*Por encima de todas las cosas, el muro debe mostrarse desnudo en toda su bruñida belleza, y es necesario evitar como cosa molesta todo lo que se fije sobre él.*⁷⁶²

Esta sinceridad material se refleja en el carácter tectónico con que Mies trata los muros con fábrica vista en muchas de sus obras, desde los trabajos europeos de la casa de campo de ladrillo (1924, no construida), casa Mosler (1924-1926), casa Wolf (1925-1927), casas Lange y Esters (1927-1930), casa Lemke (1932-1933), casa Hubbe (1935, no construida) o los estudios de casas con patio, a los proyectos americanos de la casa McCormick (1951-1952) o la casa Morris Greenwald (1951-1956), así como los edificios para el IIT.

El valor miesiano del material.

Anteriormente hemos puesto de manifiesto el interés de Mies por una arquitectura de valores, cualidad de algunas realidades que, más allá de la pura necesidad vital, trascienden a la vertiente intelectual del hombre. Hablando de la realidad de los materiales, Van der Rohe pensaba que el valor no estaba en el material en sí mismo, sino -lo que es muy diferente- en el uso que se hiciera de él [NEUMEYER, 1986, p. 480]. La clave consistía pues en saber elegir el material adecuado y saberlo emplear correctamente, porque **no hay material que asegure por sí mismo una superioridad.**⁷⁶³

Una de las dificultades con que se encuentra el arquitecto es, precisamente, la gran riqueza de posibilidades tecnológicas en el mercado:

[...] disponemos de una riqueza de posibilidades tecnológicas jamás sospechada. Pero quizás sea precisamente esta riqueza, la que nos dificulta hacer lo correcto. [NEUMEYER, 1986, p. 494]

Esta cita, que fue recogida en el transcurso de una de sus últimas entrevistas, concuerda ampliamente con las decisiones llevadas a cabo en la construcción del pabellón alemán de Barcelona. Una de ellas, quizá la más polémica, se refería al empleo de los materiales nobles. En el discurso de inauguración del pabellón, Mies justificaba su elección como compensación a una nueva arquitectura a base de líneas correctas y sencillas, de planos lisos, que era capaz de resolver las necesidades de la edificación sin mengua para la estética.⁷⁶⁴ Posteriormente rechazó las críticas que condenaban la elección del ónice como piedra preciosa por el carácter aristocrático o antidemocrático que transmitía al pabellón, pensando que debía representar a todo el país y no solo a un determinado estamento social. El arquitecto respondía que era una *cuestión de valores* [GASTÓN GUIRAO, 2005, p. 41].

⁷⁶² BERLAGE, H. P. (1905): *Gedanken über Stil in der Baukunst* («Pensamiento sobre el estilo en arquitectura»). Leipzig: Zeitler.

⁷⁶³ MIES VAN DER ROHE, L. (1965): *Leitgedanken zur Erziehung in der Baukunst* («Directrices para la enseñanza de la arquitectura»), en BLASER, W. [1965, pp. 50-51].

⁷⁶⁴ Discurso de inauguración del Pabellón a cargo de Mies van der Rohe. Reproducido en: A.A.VV. [1987, p. 38].

Su idea de arquitectura y su concreción a través de unos determinados materiales, en definitiva, sus valores, estaban muy por encima de los comentarios y las críticas que pudiera recibir. No en vano conocía los mármoles de primera mano gracias al taller de cantería que regentaba su padre, y en el que el propio Ludwig había trabajado cuando concluyó sus estudios en la *Gewerbeschule* de Aquisgrán.⁷⁶⁵ A propósito de tal decisión comentaba:

Cuando les pregunté [a las autoridades alemanas] cuál era el propósito, contestaron: "No lo sabemos, simplemente construya un pabellón, pero que no tenga demasiado vidrio". Si hubiera utilizado fábrica de ladrillo, el pabellón hubiera tenido la misma buena arquitectura, me gusta el ladrillo, pero dudo que hubiera sido igualmente celebrado. De hecho, el pabellón fue el primer edificio moderno en utilizar materiales nobles, antes que la casa Tugendhat.⁷⁶⁶

II.5.2.2. La paleta miesiana.

La utilización del vidrio. [Ver apartado II.6.3.3.]

La utilización del vidrio en la obra de Mies está ligada indisolublemente a su propia concepción del espacio arquitectónico, y refleja la intención de Scheerbart de renovar la arquitectura. Mies trató de sacarle partido por primera vez a todos los efectos en los dos proyectos de rascacielos de vidrio que diseñó para Berlín. Ambos estaban envueltos con superficies enteramente acristaladas, como también eran de vidrio las particiones internas. Se trata de proyectos utópicos, difícilmente realizables con los medios de la época, lo cual induce a pensar que el vidrio, además de tener una gran significación para él como material, paradójicamente era igualmente importante por sus cualidades desmaterializadoras [SCHULZE, 1986, p. 106].

Fue el montaje de la efímera **Der Glasraum** («Sala del vidrio») en la exposición del *Werkbund* de Stuttgart (1927), al servicio de la industria alemana del vidrio, el trabajo que le permitió conocer más a fondo las cualidades de este material. Los efectos en la sala producidos por el vidrio eran descritos por el crítico Siegfried Kracauer [HAAG BLEETER, 2001, p. 66] con las siguientes palabras:

Cada pieza y cada movimiento [en las salas contiguas] provocan juegos de sombras en la pared, siluetas inmatrimales que flotan en el aire y se mezclan con las imágenes especulares de la propia sala de vidrio.

⁷⁶⁵ COHEN [2007, pp. 13-14], incluso, ha apuntado la posibilidad de que los pilares de la capilla palatina de Aquisgrán, revestidos de placas de mármol suizo cipolino en 1902 por el arquitecto Hermann Schaper, pudieran haber sido realizados por Michael Mies, padre de Ludwig, coincidiendo con el ingreso de éste en la empresa familiar. La imagen de esos revestimientos en un edificio tan impactante para Mies por su fuerza habría quedado grabada en la mente del arquitecto y posteriormente haberse manifestado en el tratamiento de los paneles de ónice del pabellón de Barcelona y la casa Tugendhat.

⁷⁶⁶ Entrevista con Mies van der Rohe en diciembre de 1964, reproducida en KUH [1965, pp. 22-23], y citada en GASTÓN GUIRAO [2005, p. 40].

El papel del mobiliario y la influencia de Lilly Reich.

Se ha descrito ya en la sección introductoria cómo a principios del siglo XX se produjo un punto de inflexión en la apuesta de la integración de las artes plásticas en torno a la arquitectura. Impulsado por Muthesius, el *Deutscher Werkbund* consiguió en Alemania adoptar un nuevo enfoque para el diseño al asumir como avance positivo e inevitable la incorporación de los procesos de producción industrial. Artistas como Van Doesburg, centros educativos como la *Bauhaus* o empresas como la *Wiener Werkstätte* potenciaron entre los arquitectos de vanguardia la moda hacia la producción de prototipos (mobiliario, objetos...) aplicables a la producción industrial.

Mies hizo suyo este principio integrador, especialmente, en las obras construidas a partir de mediados de los años veinte. En consecuencia, los proyectos de este período abarcan no sólo la estricta definición del contenedor habitable, sino también el diseño del mobiliario, la iluminación, los tejidos, la decoración y demás equipamiento. En este aspecto, la *Gesamtkunstwerk* de Mies llegó más lejos que Webern: si en alguna de sus obras el arquitecto consiguió aunar en la arquitectura todas las artes plásticas, el compositor se limitó, a lo sumo, a musicar algunos breves poemas, sin alcanzar la plena unidad escénica que habría supuesto la composición de una ópera.

Ludwig Mies se había iniciado en el diseño de muebles trabajando como delineante en el estudio de Bruno Paul (1905-1907) primero, y en la oficina de Peter Behrens (1908-1912) después. A mediados de los años veinte recuperó el interés por el diseño, dirigido especialmente a la producción de sillas, sillones, taburetes, mesas de apoyo... En esta importante tarea no puede pasarse por alto el papel desempeñado por la diseñadora berlinesa Lilly Reich.

Lilly había trabajado antes de la Primera Guerra Mundial bajo los órdenes de Josef Hoffmann en la *Wiener Werkstätte*. Su reputación había ido en aumento y ya en 1915 fue la encargada de organizar la exposición de moda del *Werkbund* en Berlín.

Mies conoció a Lilly en 1924, cuando ella era miembro de la dirección del *Deutscher Werkbund*. Al año siguiente comenzó a colaborar en el despacho de Mies, iniciándose una relación laboral y personal que se extendería hasta 1938, año en que el arquitecto emigró a Estados Unidos. A juzgar por Schulze [1986, pp. 143-144], Reich fue la única mujer con quien Mies demostró una afinidad profesional estrecha e incluso dependiente. Lilly se doblegaba a la autoridad de Mies; éste le daba cancha en las ideas globales y se reservaba para sí los refinamientos y el detalle.

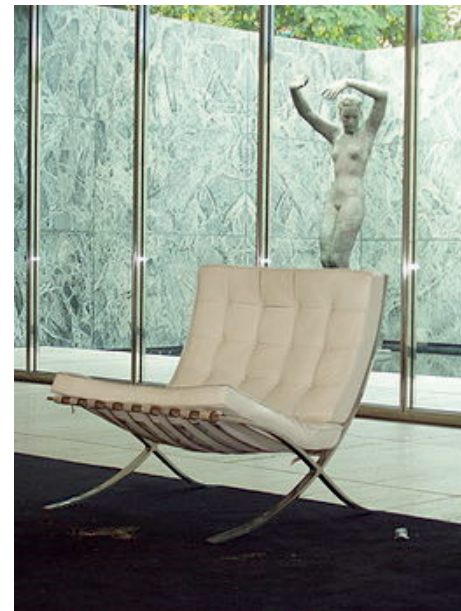
Juntos colaboraron en varios proyectos, como *Der Glasraum* («Sala del vidrio») y el bloque de viviendas para la *Weissenhof* (1927), el pabellón alemán de Barcelona (1929) o la casa Tugendhat (1930). Lilly también formó parte del equipo docente de la *Bauhaus* en la última etapa de supervivencia, requerida por Mies para impartir clases de diseño de muebles e interiorismo.

La experiencia de Lilly en el diseño de telas y de vestidos primero, y en el diseño de muebles después, ligado a su exquisito sentido del gusto, fueron aspectos clave en el creciente interés de Mies por la arquitectura de interiores, por la sensibilidad hacia los materiales, incluidos los tejidos y, en definitiva, por la elegancia y la sutileza de estilo. No es casual que el éxito del pabellón de Barcelona coincidiera con la etapa de colaboración con Reich, ni que los diseños compartidos de la silla Barcelona y de la silla Brno fueran los de mayor aceptación del arquitecto.

Mies y Reich fueron precursores en la producción de sillas y sillones de tubo de acero. En su *arquitectura de cristal*, Scheerbart [1998, p. 95] recomendaba fabricar el mobiliario con acero y vidrio en consonancia con la nueva arquitectura de cristal⁷⁶⁷ Breuer había sido el primero en romper los moldes de la silla tradicional de cuatro patas con el diseño de la silla *Wassily* (1925): su estructura de tubo de acero cromado y su geometría cúbica, respondían oportunamente a la estética de la era maquinista. Poco después (1926), Mart Stam realizó la primera silla moderna de tubo de acero en voladizo, al suprimirle las patas traseras. De línea neo-objetivista, pronto fue superada en elasticidad y elegancia por la silla MR de Mies (1927), diseñada para el bloque de viviendas de la *Weissenhof*. Ésta se distinguía por la sutileza geométrica del bastidor de tubo metálico continuo en ménsula, curvado en la unión del asiento con el patín de apoyo en lugar de recto, sobre el que se incorporaban asiento y respaldo de cuero.

Para el pabellón de Barcelona, Mies y Reich diseñaron en exclusiva la silla Barcelona (1929) y los correspondiente taburetes otomanos, no tanto pensando en su fabricación en serie, sino en atender la función protocolaria que suponía el acto de inauguración del pabellón al que asistía el rey Alfonso XIII.⁷⁶⁸ Ante la responsabilidad de poner en juego la imagen de todo un país, el diseño debía estar a la altura del evento. Es por ello que la silla tiene unas dimensiones generosas en anchura. En este caso no se recurrió al tubo de acero ni a la silla en ménsula, sino que se optó por reinterpretar la tradicional silla de tijera. El armazón resultaba de una tremenda sencillez: consistía en un doble fleje realizado con dos pletinas curvadas de acero cromado y abrigantado, unidas por otras tres pletinas transversales. Sobre este chasis metálico, unas tiras paralelas de piel daban soporte a los dos almohadones de acabado, tapizados a la manera chester con piel de cabritilla blanca [SOLA-MORALES, 1993, p. 19].

Mies y Reich se encargaron también de la selección de los tejidos y colores para la casa Tugendhat, así como de la elección o diseño del mobiliario, entre cuyas piezas se fabricaron el sillón y la mesa Tugendhat y la silla Brno.

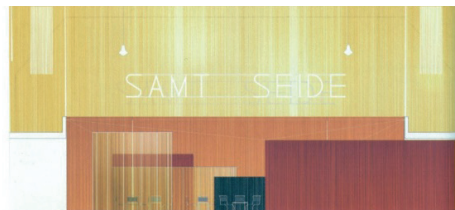


444

Fig. 444: MvdR: pabellón alemán de Barcelona (1929). El interés por el diseño del mobiliario y las texturas de los materiales, así como el contrapunto de la escultura a la rígida geometría impuesta por el arquitecto alemán son aportaciones de Lilly Reich.

⁷⁶⁷ SCHEERBART, P. (1998); *La arquitectura de cristal*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, p. 95.

⁷⁶⁸ El pabellón fue inaugurado por los reyes de España, don Alfonso XIII y doña Victoria Eugenia, en presencia de las autoridades alemanas y del propio Mies van der Rohe, el día 26 de mayo de 1929.



445

Fig. 445: Recreación cromática del Café de Terciopelo y Seda
COLOMÉS [2004, p. 38].

769 Esta figura se instalaría posteriormente en el interior de la casa Tugendhat, donde permanece hasta nuestros días.

770 Inicialmente Mies había previsto la instalación de tres esculturas reclinadas en tres puntos distintos del patio. Según SOLA-MORALES [1993, p. 20], la elección de la figura de Kolbe debió de hacerse a última hora, tomándola prestada de un jardín berlinés en el que se encontraba. En cualquier caso, la postura más vertical y la escala superior a la humana parecían acomodarse bien al rincón del estanque: su posición erguida proporcionaba más atracción visual y una cierta ascensionalidad, acentuada por su imponente escala.

771 NORBERG-SCHULZ, C. (1958): «Una conversación con Mies van der Rohe». *Baukunst und Werkform*, 11, 1958, n.º 6, pp. 615-618. [Versión en español: NEUMEYER [1995, pp. 514-517].

772 Lilly Reich era hija de un industrial textil y había comenzado su carrera diseñando moda de mujer.

773 FRAMPION, K. (1999): «Mies van der Rohe: vanguardia y continuidad», en *Estudios sobre cultura tectónica. Poéticas de la construcción en la arquitectura de los siglos XIX y XX*. Madrid: Akal, p. 175.

774 Entrevista a Mies van der Rohe para la BBC coincidiendo con la entrega de la Medalla de Oro del Royal Institute of British Architects (1959). Ver: CARTIER [1974].

Otro de los detalles en que se hace patente en Mies la influencia de Lilly Reich es la incorporación de esculturas o bustos femeninos como contrapunto orgánico a la rigidez geométrica impuesta por el arquitecto. Fue en la *Glasraum* de Stuttgart cuando se introdujo, por primera vez, un torso femenino, obra de *Wilhelm Lehmbrock*⁷⁶⁹. La sutileza escultórica se repitió en el pabellón de Barcelona con la famosa figura conocida como *Der Morgen* («La mañana»), del escultor Georg Kolbe.⁷⁷⁰ En los bocetos para la casa Hubbe aparecen también dos figuras femeninas. Estos y otros referentes escultóricos se exhiben en diversos collages posteriores, entre los que se encuentran algunas obras de Aristide Maillol.

¿Desinterés por el color?

El valor cromático en la arquitectura es un tema activo en el debate arquitectónico desde comienzos del siglo XX. La importancia de este discurso resulta evidente en los programas didácticos de la Bauhaus o en la elección como docentes de prestigiosos pintores, caso de Klee, Kandinsky o Itten.

Por lo que respecta a Mies, el concepto del color está muy distante de la conceptualización pictórica vanguardista, entendida como interacción entre diferentes masas plásticas pigmentadas y parece, más bien, ligado a una selección de texturas de diferentes materiales y a una elaborada combinación. **El color no es para él una pintura yuxtapuesta a la construcción, sino un atributo del material** [COLOMÉS, 2004, p. 25]. En cierta ocasión llegó a manifestar:

Raras veces he utilizado el color en las paredes. Realmente lo que me gustaría es dar la pared a Pablo Picasso o a Paul Klee para que la pintasen. [PUENTE, 2006]

En ese sentido, Mies no pretendía de sus edificios más que se comportasen como *marcos neutros donde los hombres y las obras de arte pudieran llevar su propia vida*.⁷⁷¹

Dentro del repertorio miesiano, la mayor atención hacia color se localiza en los trabajos en que el arquitecto colaboró con Lilly Reich, más familiarizada con el empleo de tejidos y el diseño de mobiliario.⁷⁷² El «Café de Terciopelo y Seda» (1927), el pabellón de Barcelona (1929) o la casa Tugendhat (1931) fueron las obras más destacados desde el punto de vista cromático.

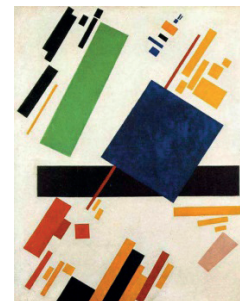
La pareja diseñó el «Café de Terciopelo y Seda» como un área abierta organizada espacialmente mediante paneles textiles suspendidos de tubos de acero a diferentes alturas. La opacidad y peso de los terciopelos, teñidos de colores brillantes y fuertes (naranja, rojo y negro), contrastaba con las sedas ligeras y semitransparentes en tonos más claros y suaves (gris plata, dorado, negro y ama-

rillolímón), dispuestas libremente en el aire [COLOMÉS, 2004, pp. 23-25]. Sobre ese fondo textil se distribuían las sillas, mesas y taburetes de tubo de acero cromado diseñados por Mies.

En el pabellón de Barcelona encontramos excepcionalmente una utilización simbólica del color. Las autoridades alemanas habían exigido que los colores de la bandera estuviesen presentes de algún modo en el interior del pabellón. Mies atendió la demanda de forma sutil -no evidenciando la bandera- y coherente con el planteamiento global del edificio, descomponiendo la enseña, como había hecho con el resto de los elementos arquitectónicos, en distintos planos en el espacio: el plano horizontal de la alfombra lisa de color negro sobre la que descansaban las sillas, el ondulado rojo intenso de la cortina de seda colocada sobre una guía móvil tras la cristalera de la escalera y la rígida pared central de ónice amarillento [SOLA-MORALES, 1993, p. 18].

Lilly Reich hizo posible que Mies adoptara en la casa Tugendhat una paleta de colores suprematista, con tonos disonantes dentro de una gama reducida, sobre fondos neutros: enormes cortinas de seda cruda y terciopelo negro para el muro del jardín de invierno y otras de seda cruda beige para el muro meridional, un tapizado en cuero verde esmeralda, terciopelo rojo rubí y vitela blanca para las sillas de Brno y Tugendhat,⁷⁷³ todo ello sobre el fondo blanco del suelo de linóleo y el techo pintado.

Concluida la relación profesional -y sentimental- con Reich, las preferencias de Mies muestran menor interés en los contrastes disonantes y una mayor interacción de sus edificios con el entorno. En 1959, el arquitecto contestaba en respuesta a la pregunta de por qué había pintado los pilares de la casa Farnsworth en blanco: *Porque era el color adecuado en el campo, en contraste con el color verde. El color negro me gusta en las ciudades.*⁷⁷⁴ Un tono negro que se habría convertido en el marrón oscuro de los vidrios teñidos y de la perfilería de bronce del *Seagram Building*.



446 - 447

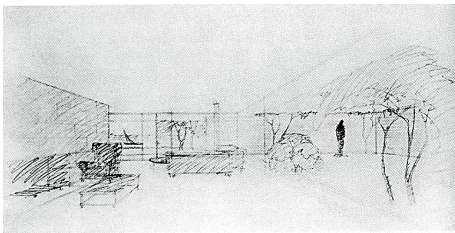
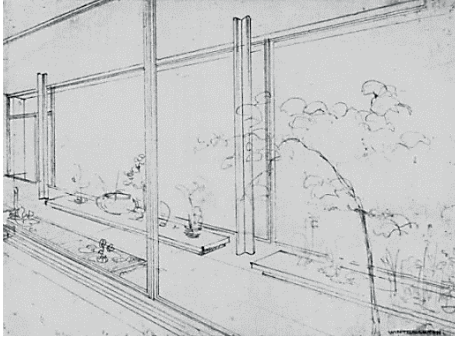


448 - 449

Fig. 446: Kazimir Malevich (1916): Composición suprematista. Stedelijk Museum, Amsterdam.

Fig. 447: Mies van der Rohe (1930): Casa Tugendhat, Brno. Fotografía reciente de la planta principal.

Fig. 448-449: Mies utiliza el color blanco para una construcción en el paisaje natural (casa Farnsworth) y el color negro para los rascacielos urbanos.



450 - 451

Fig. 450: Perspectiva del invernadero desde la sala de estar mirando hacia fuera. Estudio para la casa Tugendhat. Dibujo de Sergius Ruegenberg. Staatlichen Museen zu Berlin.

Fig. 451: Boceto interior de la sala de estar y el patio para la casa Hubbe (1935). Mies van der Rohe Archive, MoMA.

775 NORBERG-SCHULZ (1958). *Op. cit.*, pp. 516-517.

776 Schulze explica que, después de viajar a Italia en 1908, Mies se dio cuenta de que no le gustaba el perenne sol mediterráneo y que añoraba el cielo gris de Alemania.

En la misma entrevista citada Mies explicaba que en la casa Farnsworth planteó una selección de tonos neutros como una expresión de deferencia hacia la naturaleza: panelados en madera primavera, suelos de travertino romano, cortinas de seda salvaje de color crudo, acero lacado blanco: *Hay que velar por utilizar tonos neutros en los espacios interiores, porque fuera hay toda clase de colores. Estos colores cambian continuamente y de manera completa y me gustaría decir que ello es simplemente magnífico.* [I.D.] Mies prefiere no distorsionar el paisaje con una elección de color inadecuada antes que llamar caprichosamente la atención: *Deberíamos evitar perturbarla (a la naturaleza) con el colorido de nuestras casas y del mobiliario.*⁷⁷⁵ SCHULZE [1986, p. 31] relaciona la preferencia de Mies por los colores neutros con la añoranza de los cielos grises de su Alemania natal.⁷⁷⁶

Años más tarde (1964) Mies daba a entender que el aspecto plástico -cromático- no le interesaba para su arquitectura por su inherente falta de objetividad:

Si fuera subjetivo, sería pintor, no arquitecto. (...) En pintura puedes expresar la emoción más delicada, pero con una viga de madera o una pieza de piedra no puedes hacer gran cosa. (...) Creo que la arquitectura es un arte objetivo. [PUENTE, 2006, p. 61]

La vegetación como contrapunto orgánico.

Otro de los recursos que contribuye a enriquecer el panorama táctil en la obra miesiana es la presencia de vegetación. Si Webern necesita revivir permanentemente el contacto físico con la naturaleza, Mies reaviva esa misma necesidad en el proyecto arquitectónico. Ya desde los primeros diseños de viviendas de los años veinte se detecta el esfuerzo por atrapar la naturaleza, por hacer presente desde el interior la vegetación exterior, por casar, en definitiva, tal y como planteaba Schinkel, el «matrimonio de arquitectura y naturaleza». Las casas de campo de hormigón (1923) y de ladrillo (1924) son ejemplos tempranos de este empeño.

La apropiación de la vegetación en la arquitectura ofrece un contrapunto orgánico -si se quiere anárquico- al racionalismo de los elementos construidos. Mientras que Le Corbusier postulaba la simbiosis de la arquitectura con la naturaleza en sus casas sobre piloties con cubierta-jardín, la sutileza con que se incorporan estos detalles en la obra miesiana hace pensar, una vez más, en el toque femenino de Lilly Reich.

En el estanque mayor del pabellón de Barcelona se plantaron nenúfares [SOLÀ-MORALES, 1993, p. 19]. En Brno estaba prevista ya en fase de proyecto la reserva de un espacio acristalado para

invernadero junto a la sala principal, en su cara Suroeste, así como la incorporación de una liviana pérgola en la terraza superior con intención de hacer crecer la vegetación y generar una zona de sombra. En obra se dispuso además de un pequeño macizo para algún adorno floral junto a la puerta peatonal de acceso al garaje. De la documentación que disponemos acerca de la Casa para una pareja sin hijos (1931) se observa asimismo la presencia de elementos vegetales y florales para decoración tanto del interior como del exterior de la vivienda. Por otra parte, al entorno artificial y platónico del *Campus III*, se opone la naturaleza como compensación: lo vivo y lo humano, lo orgánico y los árboles [MONTANER, 2014, p. 55].

Los collages de interiores.⁷⁷⁷

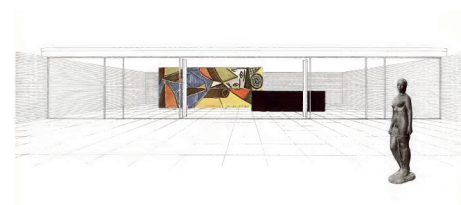
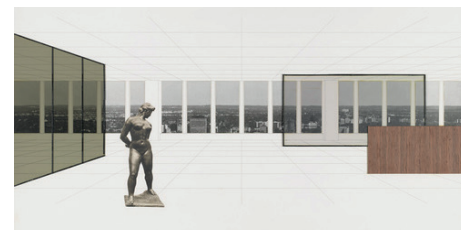
Para anticipar a sus clientes la propuesta de texturas en los ambientes internos, Mies y sus colaboradores se prodigaron con la técnica gráfica del *collage*. Sobre la base de un dibujo en perspectiva cónica interior, habitualmente con un único punto de fuga frontal, se montaron una serie de imágenes acopladas sobre las cristaleras o sobre las paredes exentas del interior.

Algunos *collages* contienen únicamente planos frontales paralelos, sin ninguna línea de fuga. En estos casos el efecto de profundidad, el vacío entre unos planos y otros, se intuye por el tamaño relativo de cada uno de ellos.

Mies comenzó a utilizar esta técnica hacia los años treinta, coincidiendo con su período docente en la *Bauhaus*. Los montajes incluían tres tipos de imágenes. En primer lugar, fotografías de materiales, especialmente madera y mármol, con indicación de la tonalidad y la dirección del veteado. La textura del vidrio se representa aplicando un tenue tintado en gris, sin perder la transparencia.

En segundo lugar, recurre a reproducciones de obras de arte, principalmente cuadros y esculturas de Georges Braque, Paul Klee, Pablo Picasso, Wilhelm Lehmbruck y Aristide Maillol, todos ellos autores contemporáneos de vanguardia. Al igual que la vegetación, el arte proporciona un contrapunto cálido y amable frente a la excesiva frialdad que impone la técnica. Las esculturas antropomórficas, además, suministraban un referente de escala para un espacio abstracto habitado por figuras inanimadas. El arte contribuye a la idea morrisiana de arte total.

Finalmente, aparecen fotografías de paisajes, algunos en correspondencia con la visión real del lugar, otros ajenos a ésta. A diferencia de los fotomontajes para concursos de los años veinte, donde normalmente el dibujo se insertaba en una fotografía de exterior, en estos collages es la fotografía la que se inserta y se adapta al dibujo previamente elaborado en perspectiva interior [MOLINER, 2010, p. 789].



452 - 453 - 454

↑ Fig. 452: Mies van der Rohe: collage interior correspondiente al proyecto de museo para G. Schaefer, Schweinfurt (1960-1963).

Fig. 453: George Danforth: residencia con un patio: perspectiva dirigida por Mies y Peterhans (1941).

Fig. 454: Mies van der Rohe: fotomontaje para la casa Stanley Resor, con un cuadro de Paul Klee (1937-1938).

⁷⁷⁷ Para ampliar información, ver: MOLINER I MILHAU, X. (2010): *El Fotomontatge arquitectònic. El cas de Mies Van der Rohe*. Tesis doctoral, Universidad de Girona, pp. 789-799.



455

Fig. 455: Kazimir Malevich: Paisaje (el invierno) 1909. Museum Ludwig, Colonia. El contraste cromático y la profundidad de la perspectiva de los planos verticales y paralelos de los collage miesianos recuerdan las composiciones pictóricas de Malevich.

778 George E. Danforth (1916-2007) estudió arquitectura en el Armour Institute of Technology de Chicago con Mies van der Rohe y colaboró como diseñador en su estudio privado entre 1939 y 1944.

779 Sobre los materiales empleados en el Pabellón Alemán de Barcelona, ver: SOLÀ-MORALES [1993, pp. 13-17].

780 Este tipo de mármol fue utilizado por Mies en otros proyectos, como el Monumento a los caídos en interior de la Neue Wache (1930) en el Seagram Building (1954-1958). Algunos autores han confundido los dos mármoles verdes del pabellón, entre ellos Schulze, despistados por un error en el texto descriptivo de Genzmer.

781 Esta variedad procedía de alguna de las canteras de Grecia continental, probablemente de la región de Larissa.

Se conservan *collages* interiores del pabellón de Barcelona (1929), diversos estudios de casa patio (1934-1935), el proyecto de la casa Resor (1937-1939) -contiene el Almuerzo colorista de Paul Klee- y del proyecto de *Museo para una ciudad pequeña* (1942), entre cuyas imágenes se incluyen el *Guernica* de Picasso, una pintura de Kandinsky y varias esculturas de Maillol. Los ejemplares más logrados fueron realizados por el estudiante del IIT *George Danforth*, primer colaborador de Mies en Estados Unidos.⁷⁷⁸

La materialidad del pabellón de Barcelona.

Antes de tratar el «Caso de estudio» correspondiente a este capítulo, revisaremos las características de los materiales empleados en el Pabellón alemán de Barcelona,⁷⁷⁹ y lo haremos comenzando por los cuatro tipos distintos de mármol empleados: el travertino romano, el mármol verde de los Alpes, el mármol verde de Tinos y el ónice dorado del Atlas.

El **travertino romano** se caracteriza por no presentar un veteado demasiado marcado y por la aparición de pequeñas cavernas que dejan a la vista la estructura interna del material, formada por pequeñas esferas fósiles correspondientes a las burbujas de gas que en los tiempos de su formación se generaban en torno a los nódulos vegetales, hoy fosilizados, desaparecidos o carbonizados, formando residuos y difusas aguas en el material [SOLÀ-MORALES, 1993, p. 31]. Mies aplicó el travertino sin pulir a todo el basamento (frente, solados y escalera), en baldosas de 110x110 cm aproximadamente; y también al muro libre situado al fondo del estanque mayor, con su banco corrido, y al muro de cuatro segmentos que bordea dicho estanque y envuelve el cuerpo de oficinas, en piezas apaisadas de 220x110x3 cm.

El **mármol verde de los Alpes** procedía del valle de Aosta (Italia). El aspecto que ofrece es el de un veteado blanco sobre un fondo verde azulado de color vivo. Mies aplacó con esta piedra la pared en forma de «U» que cerraba el pabellón envolviendo el estanque interior. La piezas se dispusieron desplegadas especularmente para producir el efecto de un dilatado paisaje [ÍD., 1993, p. 32].⁷⁸⁰

Para la pared libre junto a la entrada Mies eligió **mármol verde (antico) de Tinos**,⁷⁸¹ una piedra calcárea, de fondo verde casi negro, con incrustaciones muy irregulares de otros muchos colores más vivos, blancos, plateados, negros, violáceos..., sin formar veteado.

Pero quizá la piedra más espectacular sea el **ónice dorado (onix doré)**, procedente del Norte de África, probablemente de alguna de las canteras de la región de Orán (Argelia). Mies escogió la pieza más lujosa precisamente para la posición central del pabellón. Las ocho grandes tablas

de 235x135x3 cm fueron colocadas sobre un bastidor metálico, fijadas por ambas caras mediante anclajes. Al quedar vistos los testeros, el doble aplacado fue sustituido por piezas macizas que continuaban el mismo despiece de veteado en diagonal componiendo una figura de rombo.⁷⁸²

En cuanto a los **vidrios**, según explica Solà-Morales [1993, p. 14], se dispusieron cristales transparentes verde botella y gris ratón, y vidrio translúcido esmerilado. Los dos estanques ornamentales estaban revestidos de cristal negro.

Mies resolvió las **carpinterías** con montantes rígidos procedentes de perfilera normalizada, sobre los cuales se acoplaron perfiles tubulares cuadrados o rectangulares para formar propiamente la carpintería de las mamparas, puertas y ventanas.

Un detalle poco conocido es la utilización de la **madera** en el pabellón de Barcelona. Aunque no hay documentos que lo demuestren, la carpintería del interior del cuerpo de administración estaría con toda probabilidad confeccionada con plafones de madera de erable barnizada natural, tal como Mies ejecutó en edificios posteriores [Íd., 1993, p. 35].

⁷⁸² Poco después Mies introdujo el ónice dorado en la sala de la casa Tugendhat, aunque su puesta en obra fue distinta.



457 - 458

II.5.3. Caso de estudio:

La transcripción del *Ricercar a 6* de J.S. Bach vs. la casa Tugendhat.

A principios de 1935, Anton Webern completó una orquestación muy personal del *Ricercar a 6* voces de la *Musikalisches Opfer* («Ofrenda Musical»), donde puso a prueba la técnica schoenbergiana de instrumentación conocida como *Klangfarbenmelodie*. Cinco años antes, Mies concluía en Brno una singular mansión en la que pudo madurar en la experiencia del manejo de los materiales tras el éxito del Pabellón de Barcelona.

A continuación analizamos la «melodía de timbres» frente a «teoría del revestimiento» en dos obras maestras de la cultura germánica del siglo XX.

II.5.3.1. El *Ricercar a 6* de la «Ofrenda Musical» en versión de A. Webern (1935).

La «Ofrenda Musical» de J.S. Bach.

La «Ofrenda Musical», catalogada como BWV 1079, es una colección de piezas compuesta por Johann Sebastian Bach con motivo de su encuentro con el rey de Prusia Federico II el Grande en el palacio de Sanssouci de Potsdam, los días 7 y 8 de mayo de 1747. El monarca era un gran amante de la música: tocaba la flauta e incluso componía alguna obra para este instrumento. En la corte contaba con músicos de la talla del flautista Johann Joachim Quantz o del clavecinista Carl Philipp Emanuel Bach, segundo hijo del genio alemán.

Durante la visita a palacio, el rey mostró a Johann su extensa colección de claves y algunos de los modernos *pianofortes* fabricados por Silbermann, instrumento que Bach todavía no había tenido oportunidad de probar. Finalmente, el monarca le pidió una improvisación sobre un tema que él mismo había creado.⁷⁸³

A raíz de este encuentro, Bach hizo llegar a Potsdam pocos meses después una «Ofrenda Musical» a Federico II que había mandado imprimir con sus propios recursos. Como encabezamiento del tercer fascículo escribió la leyenda: **Regis Iussu Cantio Et Reliqua Canonica Arte Resoluta**, que significa «el tema proporcionado por el rey con adiciones, resuelto en estilo canónico». Las iniciales de cada palabra forman la palabra *ricercar*, denominación que recibía una modalidad más antigua de la fuga.

Todas las piezas tenían en común el tema creado por el monarca. El *Thema Regium* estaba escrito

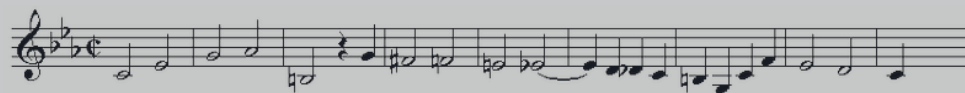


Fig. 456: J. S. Bach: thema regium de la «Ofrenda Musical».

Figs. 457-458: Portada original de la edición de la «Ofrenda Musical» de Johann Sebastian Bach, y leyenda que encabeza el fascículo tercero, en el que se incluye el *Ricercar a 6*.

⁷⁸³ Algunos músicos como Schoenberg sostienen que el «tema real» fue inventado por Carl Philipp Emmanuel y no por Federico II.

en Do menor y se componía de 19 notas (sin incluir la última que reinicia la primera), organizadas en 8 compases y divididas en dos secuencias desiguales separadas por un silencio de negra:

- la primera consta de cinco blancas y comprende el arpeggio ascendente del acorde menor [cc. 1-2], seguido inmediatamente por un salto de 7ª disminuida descendente [cc. 2-3] con el que acaba;
- la segunda secuencia incluye a su vez dos partes: comienza con un largo pasaje cromático descendente que se acelera a mitad del recorrido al reducirse las figuras de blancas a negras [cc. 3-7]; y finaliza con una fórmula cadencial canónica [cc. 7-8] que consta de un breve episodio ascendente que endereza la tonalidad -comienza con la dominante, pasa por la tónica y acaba con la subdominante-, y un pasaje de vuelta a la nota inicial, de nuevo ralentizada la marcha, por movimiento descendente diatónico.

La obra estaba formada por una colección de piezas (dos *ricercare*, una sonata trío y varias fugas canónicas) caracterizadas por una textura contrapuntística, rica en imitaciones entre las voces.

Bach dejó bien diferenciadas las voces, pero salvo en la Sonata Trío no dejó indicaciones concretas sobre los instrumentos que debían utilizarse. Es por ello que pueden encontrarse muchas modalidades de instrumentación; las más habituales son para instrumentos de teclado (piano, clave) o conjuntos de música de cámara. Bach tampoco dejó escrita ninguna prescripción acerca de medios, *tempo* o *dinámica*.

De los dos *ricercare*, uno está escrito a 3 voces -el que abre la obra- y el otro a 6 -situado al final-. Éste último constituye la pieza que ha sido objeto de arreglos en más ocasiones. De ellas, probablemente la más interesante sea la que elaboró Anton Webern en 1935.

El *Ricercar* a 6.

El único *Ricercar* a 6 voces de la «Ofrenda Musical» consta de 205 compases con una duración aproximada de entre 7 y 8 minutos. El tema regio aparece recurrentemente a lo largo de toda la composición. Primero es expuesto en cada una de las voces [cc. 1-56], y aún aparece otras seis veces hasta el final de la obra, nuevamente pasando por todas las voces. Después de escucharse por primera vez, comienza el hábil juego contrapuntístico al entrar en escena un segundo tema o contrasujeto. Esta respuesta se presenta encadenada con el tema principal en sus cuatro primeras apariciones, si bien en la siguiente se reduce a un fragmento y, finalmente, desaparece por completo. Varios temas adicionales y motivos se introducen a lo largo del *Ricercar*, generalmente sin una ex-



459 - 460

Figs. 459-460: *Ricercar* a 6 de J.S. Bach. Manuscrito original y transcripción moderna.



461

Fig. 461: J. S. Bach: Sujeto de la Fuga n° 24, vol. I de «El Clave bien temperado». Remarcados en rojo los 12 sonidos de la escala cromática.

784 Luis Gago: Notas al Concierto 16 - Ciclo II «Viena 1900», marzo de 2005. Auditorio Nacional de Música de Madrid.

785 Lo que no se ajustaba, lógicamente, era la prohibición de repetir los sonidos hasta haberse oído los doce de la escala cromática.

posición regular en las seis voces. Este material adicional está casi siempre conectado con el tema principal, bien enteramente o en parte, como es el caso del ascenso triádico inicial o el descenso cromático central [GÓNZ, 2011, pp. 2-3].

La versión de Webern.

Después de encargarle en 1931 la orquestación de las «Danzas alemanas» de Schubert, la *Universal Edition* invitó a Webern en 1934 a realizar libremente la instrumentación de cualquier otra obra de su elección. La pieza elegida fue el *Ricercar* a seis voces de la «Ofrenda Musical».784 Webern trabajó en esta versión el 11 de diciembre de 1934 y el mes de enero de 1935, por tanto, dentro de su período serial, y casi dos siglos después de haber sido compuesto por Bach.

Las razones que pudieron llevar a esta elección nacen de la veneración hacia el maestro de Leipzig por parte de los miembros de la «trinidad vienesa». De hecho, antes que Webern, Schoenberg ya había elaborado varios arreglos sobre piezas de Bach, el más ambicioso de los cuales, la orquestación del *Preludio y Fuga BWV 552*, fue estrenado en Viena en 1929 bajo la dirección de Webern.

A pesar de la corta longitud del tema real, se observa que se incluyen 10 de los 12 sonidos cromáticos de una serie dodecafónica. Este hecho y la ambigüedad tonal de la parte central del tema lo aproximan indudablemente a la Segunda Escuela de Viena. Schoenberg escribió al respecto: *Bach operaba con los doce tonos de tal manera que invita a considerarlo como el primer compositor dodecafónico de la historia* [SCHOENBERG, 1950, p. 42], y aludía al comienzo de la Fuga n° 24 en Si menor del primer volumen de «El Clave bien temperado», con un «sujeto» en el que aparecen las doce notas de la escala cromática [STUCKENSCHMIDT, 1991, p. 466].785

Pero además de esta circunstancia, en el acercamiento a Johann Sebastian Bach hay otra motivación profunda desde la óptica del Webern serialista. En una de sus conferencias calificaba «El arte de la fuga», una de las últimas composiciones de Bach, coetánea a la «Ofrenda Musical», como una «realidad suprema», creada sobre la base de un tema, el cual varía una y otra vez. *¡Un grueso volumen de ideas musicales cuyo contenido íntegro parte de una sola idea! (...) Todo es temático* [WEBERN, 2009, pp. 68-69]. Las reglas del método dodecafónico siguen precisamente la misma orientación: un tema con infinitas variaciones.

Por otra parte, la ausencia de una instrumentación predeterminada abría las puertas a las posibilidades tímbricas que ofrecía la *Klangfarbenmelodie*. Webern partía de una obra abstracta que carece de todo lo que normalmente revela la notación: no hay aquí marcas de ejecución ni

para las partes vocales ni para las instrumentales, no hay en realidad nada. A diferencia de otras versiones del *ricercar*,⁷⁸⁶ que habían tratado de mantener el timbre lo más homogéneo posible en correspondencia con las voces, el compositor vienés no pretendió reconstruir el pensamiento tímbrico de Bach, ni imaginar cuáles hubieran sido sus intenciones [ROSTAND, 1986, p. 124], sino que se dedicó a recrear con los instrumentos una experiencia personal basada en el principio de la «melodía de timbres». Para Webern, transcribir la música de Bach era un importante acto creativo, que nada tenía que ver con elaborar un simple arreglo: se trataba de algo no sólo perfectamente legítimo, natural, sino también *necesario*. Y es que sus propias ideas musicales se involucraron de tal modo en la pieza que el diseño original se ha transformado virtualmente en un nuevo organismo [MOLDENHAUER, 1979, p. 443].⁷⁸⁷

La instrumentación de Webern está diseñada para una orquesta reducida: flauta, oboe, corno inglés, clarinete (en *S^b*), clarinete bajo (en *S^b*), fagot; trompa (en *Fa*), trompeta (en *Do*), trombón, timbales, arpa y quinteto de cuerdas (violines I, violines II, violas, violonchelos y contrabajos). De entrada, el *Thema Regium* aparece diseccionado entre los instrumentos de viento-metal [cc 1-8]. La primera secuencia es interpretada en exclusiva por los trombones hasta el silencio. En la segunda, la melodía va pasando de las trompas (2 notas) a las trompetas (2 notas), de nuevo las trompas (3 notas), vuelta al trombón (4 notas), trompas (3 notas) y trompetas (2 notas), para finalizar con violín (nota final), y enlazar con la entrada del contrasujeto. Sobre ella, aparecen sutiles destellos del arpa en los compases [c 5] y [c 8]. Todos los instrumentos mencionados introducen el tema con sordina, y las dinámicas oscilan entre *piano* y *pianissimo*. Por tanto, las 19 notas del tema en su presentación se hallan repartidas en 7 grupos distintos asignados a 3 instrumentos de una misma familia: vientos-metal. Después de la presentación se repite de nuevo el tema [cc 9-16], de ahí que Webern opte por

The image shows a musical score for Webern's 'Thema Regium'. It consists of six staves: Flute (Fl.), Horns (Hm.), Trumpets (Tpt.), Trombone (Trb.), Harp (Harp.), and Violin (Vi.). The music is in 3/4 time and features various dynamics (pp, p) and performance instructions like 'mit dampfer' and 'poco allarg.'. The score shows the first six staves of the piece, with the violin part starting at measure 12.

Fig. 462: Webern: primeros compases de la versión del *ricercar* a 6 de la «Ofrenda Musical» (J. S. Bach).

⁷⁸⁶ Las hay para teclado a cuatro manos, para cuerda...

⁷⁸⁷ El posicionamiento de Webern frente a la obra de Bach, nos recuerda, en línea con lo expuesto en el apartado 0.2.11., la noción de instancia estética en la obra de arte, tal como defienden los teóricos de la restauración crítica (arquitectónica) entre los años cuarenta y sesenta. El monumento no se entiende exclusivamente como un documento histórico que hay que conservar sino que constituye una obra viva, sobre la que se puede aportar creatividad.

cambiar de familia -viento-madera-, y repartir las notas entre la flauta, clarinete y oboe, siempre con los fugaces y selectivos refuerzos del arpa. Simultáneamente, el contrasujeto resulta igualmente fraccionado en pequeños grupos de notas que se alternan entre los violines y la viola.

En la tercera exposición [cc 17-24], el tema se interpreta con una combinación mixta de vientos: clarinete bajo, trombón y fagot, mientras el contrasujeto corre a cargo de violas y violines I.

c. 1	Trombón	Trompa	Trompeta	Trompa + arpa	Trombón	Trompa	Trompeta + arpa
c. 9	Flauta	Clarinete	Oboe	Clarinete + arpa	Flauta	Clarinete	Oboe + arpa
c. 17	Cl. bajo	Trombón	Fagot	Trombón + arpa	Cl. bajo	Trombón	Fagot + arpa
(etc.)							

463

En definitiva, el tema está orquestado de forma diferente en cada nueva entrada: los instrumentos varían pero el principio al que obedecen los cambios es siempre el mismo. Todos los instrumentos pueden o deben expresar la misma idea sin tener en cuenta sus respectivas individualidades [BUSCH, 2002, p. 91]. Dentro de la riqueza colorista que producen los cambios de instrumentos, dinámica y técnicas de interpretación, Webern mantiene una actitud coherente con su idea de la música como un arte basado en los principios de unidad y comprensibilidad. La fragmentación de la melodía no pone en riesgo este principio porque se produce de forma controlada, no arbitraria, respondiendo siempre a criterios congruentes.

Y así, la primera secuencia del tema nunca se disgrega; la segunda se reparte en grupos de dos o tres notas. Dentro de cada exposición del tema, la melodía se mueve entre tres instrumentos de una misma familia -o familia análoga-, con registros dinámicos similares. En cambio, el contraste es más marcado entre dos exposiciones sucesivas del tema o entre la escucha simultánea del sujeto -familias de viento- y contrasujeto -cuerda-.

Las líneas melódicas de Bach, por tanto, se despliegan en la transcripción de Webern en múltiples puntos sonoros casi instantáneos, pero sin dejar de ser una línea (una línea no es sino una sucesión de puntos). Pero además, en esta obra la continuidad de líneas es, si cabe, más trascendente en la medida que fundamenta la razón de ser de la pieza, basada en la sucesión, imitación y variación de motivos lineales. Podríamos hablar de *líneas multicolores*, pero no de líneas de trazos, pues no se percibe discontinuidad:

Fig. 463: Webern: Ricercar. Instrumentación del tema en las distintas exposiciones, según BUSCH [2002, p. 91].

*Apuntado a una de esas largas líneas melódicas continuas de la partitura de Bach, Webern mantuvo que era necesario cristalizar las partículas de la melodía, enfatizar la refinada sucesión de impulsos y articulaciones en los valores de ritmo e intervalos melódicos por medio de cambios en el color tímbrico y ataques brillantes de los instrumentos.*⁷⁸⁸ [MOLDENHAUER, 1979, p. 443]

Webern quiso sacar a flote la expresividad que ciertamente estaba ya latente en época de Bach, pero que sólo pudo «despertar» cuando aparecieron medios para ello, mucho después de la muerte del genio alemán.⁷⁸⁹ Como explicaba el compositor al director Hermann Scherchen:

*Mi instrumentación trata de poner al desnudo las relaciones motivicas. No siempre ha sido fácil. Naturalmente quiero, más allá de esto, mostrar cómo siento el carácter de la obra. Volverla inteligible con esta tentativa de transcripción: éste es el motivo principal de mi temeraria empresa. Si se trata de desvelar lo que aún duerme escondido, en esta presentación abstracta que el propio Bach dio, y que por eso mismo no existía para mucha gente, o por lo menos les era absolutamente comprensible. ¡Incomprensible en tanto que música!... Aún algo importante para la ejecución: nada debe quedar en planos posteriores, ni siquiera el más mínimo sonido de trompeta tapada debe perderse. **Todo es esencial en esta obra y en esta transcripción.*** [ROSTAND, 1986, pp. 124-125].

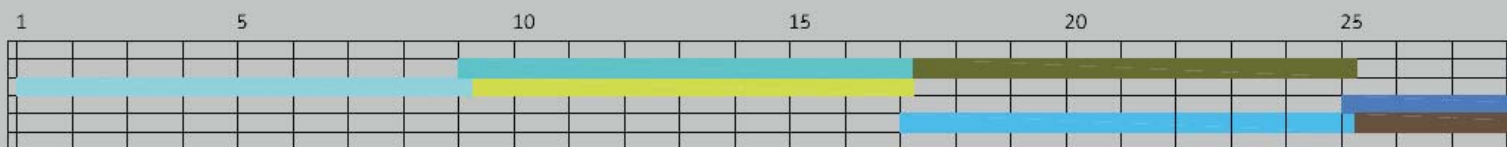
Webern no deja, por tanto, nada al azar. Ni en la transcripción ni tampoco en la interpretación; una interpretación que requiere de una continuidad absoluta sin la menor interrupción. *Para aquellos que entienden y admiran a Bach* –escribía Erwin Stein a raíz del estreno–, *será una experiencia, por primera vez, para escucharle a través de los oídos de Webern.*

La versión de Webern supone a su vez una crítica a las demás instrumentaciones de Bach: por un lado, frente a los antiguos arreglos bachianos, que trataban de imitar el sonido del órgano; por otro lado, a diferencia de muchos intentos modernos que pretenden corregir la errónea concepción romántica de Bach [ADORNO, 2011, p. 706].

⁷⁸⁸ Extraído de las memorias de Arnold Elston, alumno de Webern.

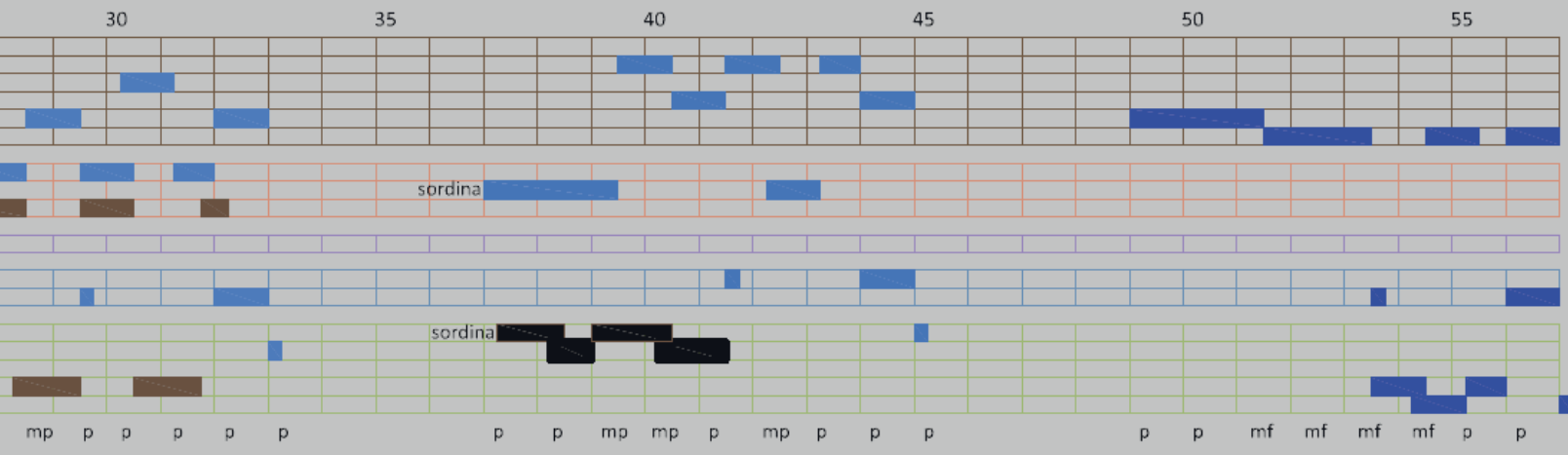
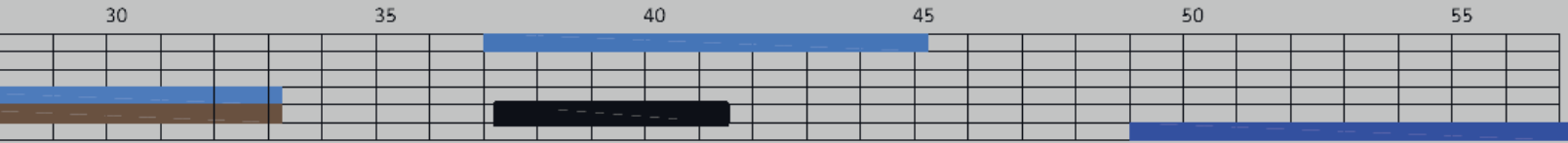
⁷⁸⁹ Otterbach, F. (1990): *Johann Sebastian Bach. Vida y obra*. Madrid: Alianza, pp. 166-167.

Ricercare a 6. Musikalisches Opter. J. S. Bach (BWV 1079)



Ricercare a 6. Musikalisches Opter. J. S. Bach (BWV 1079). Transcripción de Webern





II.5.3.2. La casa Tugendhat, Brno (1930).

El encargo.

Grete Weis Löw-Beer y Fritz Tugendhat formaban una pareja recién casada procedente de familias adineradas de Brno dedicadas a la industria textil. El padre de Grete había prometido a su hija como regalo de bodas una casa nueva a construir por el arquitecto de su elección [SCHULZE, 1986, p. 168]. Como parcela les había cedido la porción más elevada del jardín perteneciente a la mansión de los Löw-Beer, con acceso independiente por la calle Černopolní. Se trataba de un solar con fuerte pendiente, situado a las afueras de Brno, con una extensión de unos 2000 m², que gozaba de excelentes vistas sobre la ciudad y el castillo de Špilberk.

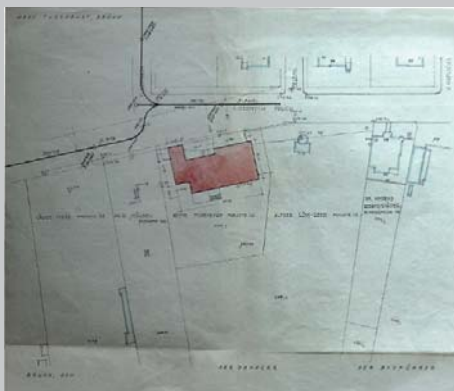
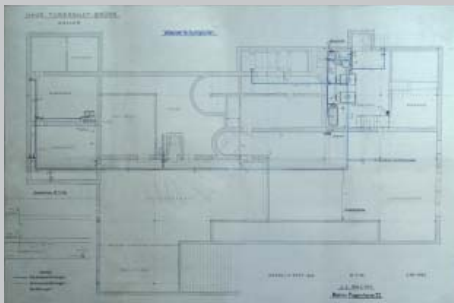
El joven matrimonio hacía gala de un gusto moderno. Grete mantenía frecuente contacto con el historiador Eduard Fuchs, a quien Mies estaba construyendo en 1928 una ampliación de la casa que previamente había comprado a los Perls. Según declaraba la propia Grete Tugendhat en una conferencia retrospectiva de 1969,⁷⁹⁰ las obras de la casa (Fuchs) le impresionaron por su clara disposición de los espacios y su óptima conexión entre el salón de estar y el jardín. La pareja también había visitado la casa Wolf en Gubin y las viviendas de la *Weissenhof* de Stuttgart, recientemente construidas, incluso algunos de los edificios de Ernst Wiesner, por entonces el arquitecto moderno más afamado de la ciudad. Tras un primer contacto con Mies por mediación de Fuchs, decidieron encargarle el proyecto de su villa.

Mies se desplazó a la ciudad checa para inspeccionar la parcela en el mes septiembre de 1928, y antes de acabar el año ya pudo mostrarles los planos de una primera propuesta que, desafortunadamente, no se ha conservado. El proyecto resultó del agrado de los promotores, si bien solicitaron tres cambios: integrar en el muro las columnas exentas del interior de la planta superior; dotar el baño con una entrada independiente de los dormitorios del matrimonio; y proteger el salón frente al exceso de soleamiento. Después de aceptar algunas puntualizaciones y rechazar otras, Mies todavía introduciría cambios, sobre todo en la planta recayente al jardín.

Las obras comenzaron en junio de 1929 y se prolongaron hasta el año siguiente.

La vivienda.

Los accesos desde el exterior se encuentran en la planta superior. Dos puertas contiguas en la valla -peatonal y rodada- conducen a una terraza descubierta en la que pueden entrar y maniobrar vehículos. Más hacia el oeste se encuentra la puerta del garaje, único cuerpo construido que se adosa directamente a la calle, y, justo a su lado, una puerta que comunica con el patio de servicio



464 - 465

Figs. 464-465: MvdR: plano de la parcela (sin fecha) y planta semisótano con instalación de agua (septiembre 1929). Centro de Estudio y Documentación, Museo de la ciudad de Brno.

⁷⁹⁰ Conferencia pronunciada por Grete Tugendhat el 17 de noviembre de 1969 como parte de la exposición sobre Mies van der Rohe que tuvo lugar en Brno, en la que muestra algunas de las claves para entender la mansión. Citado en: www.tugendhat.eu y en SCHULZE 1986, pp. 168 y 344.

de poniente. Otro patio de tipo inglés junto a la calle permite ventilar algunas piezas servidas del nivel intermedio.

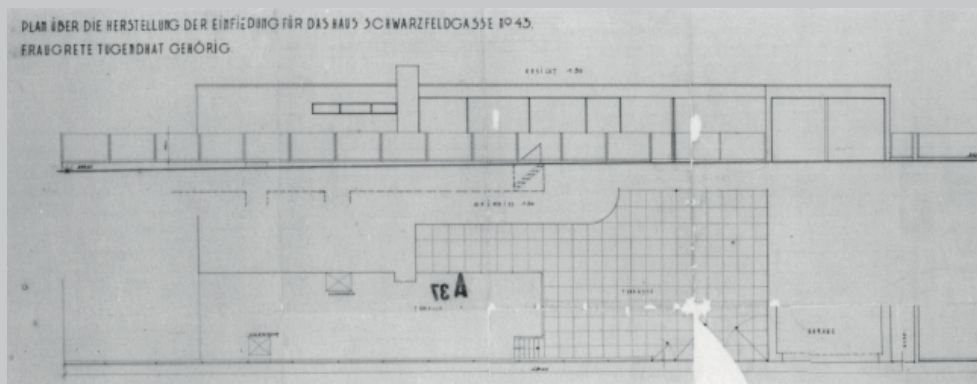
La pendiente de la parcela da lugar a un marcado contraste entre la escasa altura de la vivienda en su fachada norte, donde se encuentra la calle Černopolní, y el potente volumen recayente al jardín sur.

El programa funcional de la vivienda se desarrolla en tres niveles. La **planta superior** se distribuye en dos alas independientes unidas por una cubierta. La una, paralela a la calle, contiene los dormitorios de los propietarios; la otra, perpendicular a la anterior, comprende el garaje y la vivienda del chófer. A su vez, la primera ala se divide en dos volúmenes -uno para hijos y otro para padres-, separados por los espacios de entrada y distribución. El área de padres presenta dos dormitorios y baño, mientras que a los dos dormitorios de hijos se añade un baño común y un cuarto para la institutriz. A excepción de este último, todos tienen acceso directo a la terraza, si bien los dormitorios de los niños abren a un espacio mayor destinado a juego, dotado con banco curvo y pérgola.

La **planta intermedia** se organiza en dos zonas. La primera de ellas comprende una gran sala de espacio único sin particiones, aunque sí articulado en varios ámbitos de uso específico. Es la parte más interesante de la casa desde el punto de vista material y, por ende, la que va a protagonizar este estudio comparativo. La otra área está dedicada al servicio, con cocina, zona para comer y almacenamiento, y apartamento de servicio, con acceso independiente desde el patio oeste.



466 - 467



468

Figs. 466-467: MvdR: villa Tugendhat (1930): fachadas Norte y Sur. Fotografías: MvdR Archive, MoMA, NY.

Fig. 468: MvdR: villa Tugendhat (1928-1930). Plano de construcción del cercado donde aparecen graficadas las dos puertas de acceso, así como el patio inglés (1928). Centro de Estudio y Documentación, Museo de la ciudad de Brno.



449

El **semisótano** actúa como basamento ciego sobre el que se abre la casa hacia el jardín. Únicamente dispone de dos puertas al exterior y algunas estrechas ventanas rasgadas. Desde el interior se accede por una escalera de caracol que arranca de la cocina. Contiene lavandería, cuarto de revelado para Fritz Tugendhat, aficionado a la fotografía, recintos para alojar los mecanismos de elevación de las dos cristaleras escamoteables de la sala de estar, y cuartos de instalaciones para aire acondicionado y calefacción.

Desde el interior se puede salir al jardín en dos puntos opuestos de la gran sala: uno atraviesa el invernadero y el otro comunica con la terraza.

La gran sala.

Según explicaban los Tugendhat, después de haber visitado la villa Wolf en Guben, recién concluida, su nueva casa había de ser construida con el mismo tipo de ladrillos pasados de cocción. Sin embargo, la idea fue finalmente desechada por no haber podido encontrar en Brno un material con suficiente calidad ni tampoco la mano de obra que supiese trabajarlo correctamente.⁷⁹¹ Así que Mies optó en su lugar por paredes de albañilería revocada y estructura de acero, con soportes cruciformes compuestos por perfiles de acero y forro de latón, acabado patinado en bronce para el exterior y cromado con lustre brillante al interior.

El techo pintado en blanco y el suelo de linóleo en color marfil constituyen un fondo neutral y continuo sobre el que destaca el sistema de paneles permanentes y el conjunto de cerramientos móviles, así como el mobiliario y demás equipamiento. El pavimento de la terraza y de algunos interiores es de mármol travertino casi blanco, procedente de Tivoli, dispuesto en baldosas cuadradas con vetado en damero.

Como hiciera en Barcelona, Mies aboga por los materiales nobles; la condición económica desahogada de los clientes lo permitía. El comedor está dominado por una pared curva forrada con chapa de ébano de Macasar (Indonesia), de color negro y castaño claro, con las fibras dispuestas en vertical. Esta divisoria contrasta con el trazado plano y la textura brillante y fría del panel de ónice dorado, coprotagonista de la escena, compuesto por cinco bloques macizos -a diferencia de Barcelona- que se erigen de suelo a techo. De color miel con vetas blancas, procedía de las montañas del Atlas, en el Norte de África.

Cuando estuvo suficientemente demostrado que la piedra era transparente y que ciertas vetas en la cara posterior brillaban en tono rojizo cuando se ilumina desde la parte delantera, fue una feliz sorpresa incluso para Mies.

Fig. 469: MvdR: villa Tugendhat. Sistema de calefacción del invernadero (7 marzo 1930). Centro de Estudio y Documentación, Museo de la ciudad de Brno.

⁷⁹¹ www.tugendhat.eu/en/the-materials.html. [Consulta: 3 noviembre de 2014]

En la biblioteca se incorporaron estanterías y panelados con ébano de Macasar más oscuro, mientras que para revestir la pared del vestíbulo y para las puertas y armarios empotrados de los dormitorios de los padres se utilizó chapa de palisandro. Los marcos de las cristaleras son todos de acero.

La elaboración simultánea de los proyectos para el pabellón de Barcelona y la casa Tugendhat permitió compartir algunos de los recursos ópticos. Además de las columnas cromadas, a juego con la estructura de los muebles de tubo, y de la pared pulida de ónice que articula la zona de estar con el estudio-biblioteca, Mies introdujo una gran superficie de vidrio abierta hacia el jardín. En el lado oriental, la pantalla de vidrio se duplicaba, dejando en el interior un pequeño recinto para invernadero dotado con un sistema propio de calefacción y una somera charca para plantas acuáticas.

Ahora bien, la atmósfera más bien distante del pabellón alemán se suavizó en Brno con la incorporación de otros materiales, también nobles pero más cálidos, como la madera de ébano del comedor, el ébano vetado de la biblioteca o la disposición de alfombras mullidas y cortinas de terciopelo.

La sala está separada de la cocina por un vidrio opalino, idéntico al que protege del exterior la escalera principal de la vivienda. El juego de luces y reflejos en la sala era tal que incluso una lámpara que había en el escritorio del señor Tugendhat, que tenía una base de vidrio en forma de botella, estaba rellena de agua para ampliar los efectos.⁷⁹²

Los **textiles** también contribuían a neutralizar la frialdad del metal, mármoles y vidrios y, en general, la estricta rigidez geométrica de la casa, tanto por parte de las cortinas de terciopelo o seda suspendidas del techo, como de las alfombras de lana extendidas bajo los muebles.

Capítulo aparte merece el estudio del **mobiliario**. Algunas piezas ya se comercializaban por entonces, como las sillas de tubo en ménsula MR, o los sillones y taburetes *Barcelona*. Otras se fabricaron para la ocasión, como el sillón *Tugendhat*, la silla *Brno* y la mesa *Tugendhat*. También encontramos piezas fijas elaboradas a medida para la zona de comedor: la mesa central, con tablero de ébano sobre pie metálico cruciforme, y la mesa auxiliar, consistente en una placa de mármol verde antico de Tinos ceñida al panel curvo de madera.

En la **zona de estar**, el mobiliario se componía de sillón *Barcelona* de tapicería oscura (1929), sillón *Tugendhat*, con tapicería clara, mesa *Tugendhat*, con tablero de vidrio (1929-1930), todos ellos con estructura de acero cromado plano, y banco plano de madera barnizada en blanco.

792 «Casa Tugendhat, Brno». 2G *Revista internacional de Arquitectura*, n.º 48-49, pp. 118-147.



Por su parte, la zona de **estudio** se equipó con mesa con estructura de acero cromado tubular y tablero de madera, osciladores libres con reposabrazos de acero tubular y rejilla de mimbre oscuro (1927), y un aparador con estructura de acero tubular y frentes de cristal ennegrecido (1930) que, además de contenedor, desempeñaba un importante papel en la configuración espacial.

Finalmente, en el rincón de la **biblioteca** se dispuso una mesa de madera, un sofá integrado con tapicería clara, un sillón *Tugendhat* y sillas *Brno* asimismo con tapicería en claro.

II.5.3.3. Conclusión.

Tanto en la transcripción del *Ricercar* como en la gran sala de la casa Tugendhat se observa una común preocupación por enriquecer la obra con diferentes timbres sonoros y texturas materiales. Webern lo consigue a base de trocear las líneas melódicas, repartiendo los fragmentos entre una selección de instrumentos solistas, muchas veces heterodoxa, a los que explota al máximo de sus posibilidades tímbricas siguiendo el principio de continua variación. Mies, por su parte, se recrea en los materiales, con los que juega a combinar texturas, tonalidades y diversos efectos ópticos como brillos, reflejos y transparencias.

Si la originalidad de la casa Tugendhat reside, no tanto en la radical novedad de los materiales presentados, sino en lograr que éstos expresen un ideal de modernidad a través del rigor de sus formas geométricas simples y elementales, y de la perfección técnica en el uso de grandes superficies, en la exactitud de sus despieces y en la audacia de su montaje [SOLA-MORALES, pp. 13-14], en el caso de Webern sucede algo muy similar: no son los instrumentos elegidos los que aportan modernidad, sino la manera de disponer los timbres, de combinar y contrastar las familias, de *pigmentar* las voces, de realzar los acontecimientos motivico-temáticos para aportar una riqueza colorística insólita que no desmerece la genialidad del autor original sino le aporta valor añadido. A la diferenciación y descomposición inicial responde un proceso de integración que vuelve a unir entre sí los elementos más pequeños de una manera tan hermética que resulta un todo un todo [ADORNO, 2011, p. 706].

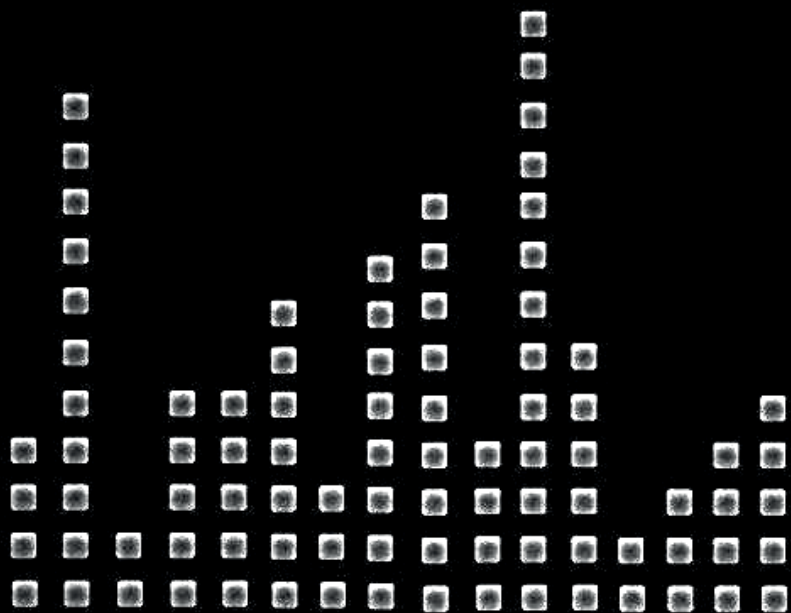
Frente a la rotundidad de la geometría, la renuncia al ornamento como aditamento y la monotonía de los exteriores blancos, Mies sorprende en esta sala con la interpretación de una sinfonía de materiales y texturas, en la que unos instrumentos definen el *bajo continuo* (enlucido del techo, linóleo del suelo); otros conducen la melodía (panel curvo de ébano, panel de ónice dorado); y otros aportan simple relleno armónico (cortinas de seda y de terciopelo); contribuyendo todos ellos de forma orquestada al todo armónico de la obra sin estridencias.



471 - 472

Figs. 471-472: MvdR: sala de la casa Tugendhat. Fotografías recientes. <www.greatbuildings.com>. [Consulta: 31 enero 2014]

Fig. 470: Algunas de las texturas de la gran sala: de izquierda a derecha y de arriba a bajo: madera de ébano de Macasar (Indonesia) en el panel curvo del comedor; ónice dorado del Atlas (Marruecos) en plano exento; mármol verde antico de Tinos (Grecia), en la tabla auxiliar del comedor; alfombra de lana blanca; tapicería en piel de la silla Barcelona; mármol travertino de Tivoli (Italia); cortina de seda en crudo; soporte cruciforme con forro cromado pulido; cortina en terciopelo oscuro.



Un poeta siempre tiene demasiadas palabras en su vocabulario, un pintor demasiados colores en su paleta, y un músico demasiadas notas en su teclado.

JEAN COCTEAU: *Le coq et l'arlequin* (1918).

All things are difficult before they are easy.

THOMAS FULLER (1608-1661).

II.6. Economía de recursos o la poética del mínimo irreductible.

II.6.1. Adolf Loos y la reprobación del ornamento en la arquitectura.

II.6.2. Multum, non multa.

II.6.3. Beinahe nichts.

II.6.4. Parquedad teórica.

II.6.5. Caso de estudio:

III pieza para violoncello y piano, Op. 11 (1914).

Anton Webern

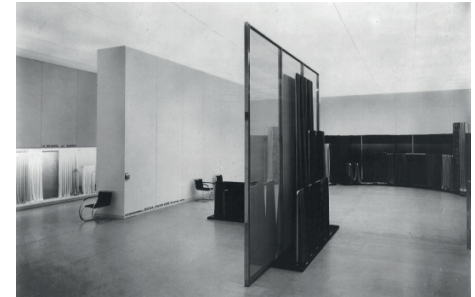
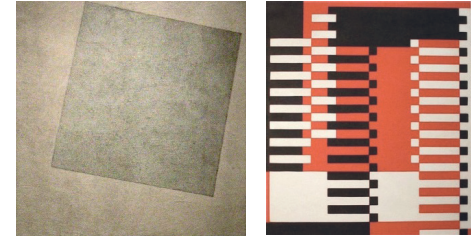
Exposición "MvdR" en el MoMA, Nueva York (1947).

Mies van der Rohe

Conclusión

Uno de los paralelismos más interesantes en la obra de Webern y Mies tiene que ver con la limitación voluntaria de los recursos con que se expresan en un intento por reducir la obra artística a aquello puramente esencial, prescindiendo de todo lo accesorio. A cambio de esta restrictiva decisión, el artista se volcará con una intensidad especial en aquellos pocos aspectos que se han considerado fundamentales y, por tanto, no prescindibles.

La búsqueda del mínimo irreductible es uno de los rasgos que han caracterizado una parte del arte del siglo XX. Lo encontramos en las obras de pintura (Kazimir Malevich), literatura (Ernest Hemingway, Samuel Beckett), cine (Michelangelo Antonioni) o música (John Cage). Con las técnicas específicas de su disciplina, todos ellos han tratado de conseguir la máxima emoción estética y el máximo impacto intelectual con los mínimos medios posibles [MONTANER, 2002, p. 162]. En ese sentido, la obra de Mies anticipa la corriente que surge en los años sesenta denominada «minimalismo», y que tiene su origen en el *minimal art*.



474 - 475 - 476

Fig. 473: <<http://wallpapers.net/view/minimalquilizer-HD.html>>. [Consulta: 15 mayo de 2013]

Fig. 474: Kazimir Malevich (1878-1935): «Blanco sobre blanco» (1918). MoMA, Nueva York.

Fig. 475: Josef Albers (1888-1976): *Walls and screens* (1928). Colección de Mr. y Mrs. James H. Clark, Jr.

Fig. 476: Mies vd Rohe y Lilly Reich: Palacio de Industrias Textiles, espacio interior. Exposición Internacional de Barcelona 1929. Fotografía: MoMA, NY.

Kazimir Malevich redujo la complejidad de la obra de arte al mínimo más simple posible, a la *supremacía de la nada*, como muestra el cuadro «Blanco sobre blanco» (1918). Es cierto que la renuncia extrema, una vez alcanzada, acabó por agotar la vía emprendida por el artista, lo que le hizo volver a la figuración. Sin embargo, sus planteamientos quedarían grabados en la mente de artistas y arquitectos como Mies.

Van Doesburg también incluía la economía entre los puntos que debían dar con una nueva arquitectura plástica: *La nueva arquitectura es económica, es decir que utiliza los medios elementales más esenciales sin derroche de medios o de materiales.*⁷⁹³

Otro de los artistas con voluntad de simplicidad y economía de las formas fue Josef Albers, profesor de la Bauhaus desde 1925 a 1933. En uno de sus primeros escritos, publicado en 1928 bajo el título de *Werklicher Formunterricht* («Clases sobre formas mecánicas»), afirmaba: *vivimos en una época orientada por la economía; y añade: en épocas anteriores era más importante la visión del mundo.* La noción de economía manejada por Albers no se refiere al intercambio de bienes propio de la economía del mercado, sino a una economía en un sentido más profundo, más universal: es la economía de las relaciones de los seres humanos entre sí y con los objetos del mundo.⁷⁹⁵

No se puede perder de vista el principio de abstracción [ver apartado II.4], recurso fundamental en el arte del siglo XX que implica una severa reducción de las «partidas de gasto» heredadas por el arte en su larga tradición: lo imitativo, lo figurativo, lo expresivo, lo histórico...

II.6.1. Adolf Loos y la reprobación del ornamento en la arquitectura.

Una de las claves de toda economía pasa por la eliminación de todo gasto innecesario. Desde que Leon Battista **Alberti** planteara en su tratado *De Re Aedificatoria* un concepto de ornamento como complemento de la belleza pero no consustancial a ella, pocos se han aventurado a prescindir de aquél.

Sólo en el siglo XVIII los críticos rigoristas ilustrados denunciaron los abusos cometidos por los arquitectos barrocos con la intención, no tanto de hacer desaparecer el ornamento sino de racionalizarlo sin perder de vista lo esencial:

Es en las partes esenciales donde radican todas las bellezas; en las partes introducidas por necesidad, todas las licencias; en las partes introducidas por capricho, todos los defectos.
[LAUGIER (1753): «Ensayo sobre la Arquitectura» (1753) [c I, pp 13-14]]

⁷⁹³ VAN DOESBURG, T. (1924): «Vers une architecture plastique». *De Stijl*, v. 12, n° 6-7.

⁷⁹⁴ ALBERS, J. (1928): «Werklicher Formunterricht». *Bauhaus*, n° 2, 3. Dessau, 1928, pp. 3-7.

⁷⁹⁵ De la reseña de la exposición «Josef Albers: medios mínimos, efecto máximo», celebrada en Madrid, Fundación Juan March (2014).

Es de un espíritu superficial hacer consistir la belleza de una obra en la calidad de los materiales y en la riqueza de los ornamentos. Tenemos edificios construidos con materiales corrientes, sin ornamentos y casi sin relieves, que en su simplicidad dejan maravillado al espectador. [BLONDEL, J.-F. (1752-1756): *Architecture Française ou Recueil des Plans, Élévations, Coupes et Profils des Églises, Maisons royales, Palais, Hôtels et Édifices les plus considérables de Paris*]

En arquitectura, el ornamento debe resultar de la necesidad y nada debe aparecer en una construcción sin una función propia y que no sea parte integrante de la construcción misma. [...] Sobre esta regla se funda el aforismo áureo de Vitruvio: «no hay que hacer nada de lo que no se puedan dar buenas razones». [MILIZIA, F. (1781): *Principii di architettura civile*, L I, c IV]

En el siglo XIX surgieron posturas encontradas. A.W.N. **Pugin** insistía en la ética constructiva como valor esencial de la arquitectura, de donde se deduce que todo ornamento no debía consistir sino en un enriquecimiento de la construcción esencial del edificio [PUGIN, A.W.N. (1841): *The True Principles of Pointed or Christian Architecture*]. Mientras tanto, John **Ruskin** defendía una arquitectura cuya razón de ser, en contraste con la mera construcción funcional, radicaba precisamente en el ornamento:

La arquitectura es el arte que dispone y orna los edificios erigidos por el hombre, cualquiera que sean los usos de éstos, de modo que su contemplación pueda contribuir a la salud, entereza y deleite del espíritu. [RUSKIN, J. (1849): *The Seven Lamps of Architecture*]

A finales de la centuria Louis H. **Sullivan** y otros autores⁷⁹⁶ comenzaban a valorar positivamente el hecho de concebir los edificios desornamentados. Esta propuesta no significaba necesariamente una condena al ornamento, pero sí suponía un paso más en el camino hacia su desprestigio:

Considero de por sí evidente que un edificio, desprovisto totalmente de ornamentación, puede comunicar un noble y digno sentimiento en virtud de su masa y proporciones.

[...] sería para nuestro provecho estético el que nos abstuviéramos por completo de utilizar la ornamentación durante varios años, a fin de que nuestros pensamientos puedan concentrarse agudamente en la producción de edificios bien formados y graciosos en su desnudez. En esa forma evitaríamos por fuerza muchas cosas indeseables, y aprenderíamos por contraste cuán efectivo es pensar de una manera natural, vigorosa y sana.

[...] el ornamento es mentalmente un lujo, no una necesidad. [SULLIVAN, L. (1892): *Ornament in Architecture*]

796 Nikolas Pevsner (2003, p. 28) cita algunos de estos autores. En primer lugar, Montgomery Schuyler, quien en su libro *American Architecture* (1892) decía: *Si uno raspara a fondo la fachada principal de los edificios de estas calles, descubriría haber simplemente quitado toda la arquitectura y haber dejado al edificio tan bien como siempre.* A continuación el arquitecto Ruseell Sturgis, que escribía en *Architectural Record* (VIII, 1898-1899): *Todos los estilos reconocidos han sido víctimas en manos de nuestra propia generación y su precedente (...) Los viejos estilos no nos son más útiles y tenemos que abandonarlos (...) Las cosas marcharían mejor se se permitiera a los arquitectos construir durante un tiempo de manera muy simple (...)* Si los arquitectos tuviesen que recurrir a su edificio, su construcción, su uso de materiales, como única fuente de efecto arquitectónico, podría llegar a formarse un nuevo y valioso estilo. Pevsner continúa con dos citas más de artistas ingleses. Por un lado, Walter Crane (1845-1915), a partir del Catálogo de la segunda exposición de la *Arts and Crafts Exhibition Society* (Londres, 1889): *los materiales y superficies simples son infinitamente preferibles al ornamento inorgánico o inapropiado.* Por otro lado, el arquitecto Charles F. Anesley Voysey (1857-1941), quien afirmaba que sería bueno y deseable desechar la masa de ornamentos inútiles [*The Studio*, I, 1893, p. 234].

Hacia principios del siglo XX⁷⁹⁷ la decoración en la arquitectura era un tema muy debatido. El mismo año 1908 en que F. LL. Wright advertía de la peligrosidad de la decoración para la arquitectura⁷⁹⁸ [WRIGHT, F.L. (1908): *In the cause of Architecture*], el vienés Adolf Loos –conocedor directo del artículo de Sullivan durante su estancia americana– plasmaría su propia reflexión en el polémico texto titulado *Ornament und Verbrechen* («Ornamento y delito», 1908). Entre las opiniones del momento, ninguna era tan radical como la de Loos, ni siquiera desde la organización más avanzada del momento, el *Deutscher Werkbund*. El único pronunciamiento oficial del *Werkbund*, recogido en un artículo de Karl Grosz,⁷⁹⁹ parece referirse a la supresión únicamente del ornamento «superfluo», algo completamente diferente al planteamiento fundamentalista de Loos [BANHAM, 1985, pp. 97-98].

El celeberrimo ensayo de Loos justificaba la superación del ornamento como gran logro de los tiempos modernos en base a razones culturales –evolución cultural– y económicas –trabajo desperdiciado–. Loos identificaba modernidad con ausencia de ornamento y cualquier otra opción debía ser descartada por degenerativa y atrasada. Su gran éxito de divulgación entre los medios artísticos,⁸⁰⁰ al que pudo contribuir su amigo Arnold Schoenberg,⁸⁰¹ se vio favorecido por el tono polémico y radical de un discurso en el que no faltaban argumentos antropológicos, incluso sexuales, ni una severa crítica a las tendencias artísticas del momento, principalmente representadas en Austria por la *Wiener Secession* y la *Wiener Werkstätte*...

Al poco de publicarse «Ornamento y delito», William Lethaby demostraba conocer y compartir la opinión sobre una belleza sin adornos:

Después de todo hemos de recordar que la belleza puede existir sin adornos, y es posible que la ornamentación –que en tales artes aparece como un tatuaje– corresponda a la infancia del mundo y que desaparezca de nuestra arquitectura como ha desaparecido de nuestras máquinas. [LETHABY, W. R. (1911): *Architecture*, p. 240]

La voz de Loos quedaría pronto avalada por las más modernas ideas de suprematistas y neoplasticistas: *la nueva arquitectura es antidecorativa*, proclamaba Theo van Doesburg en la revista *De Stijl*.⁸⁰² Esta tendencia ya se había dejado sentir en la *Bauhaus* gracias a la selección como profesores de pintores elementaristas y abstractos por parte de su primer director Walter Gropius. En cualquier caso, la preferencia por las formas elementales en la arquitectura, escultura o tipografía se convertiría en una característica fundamental de la estética de la *Bauhaus*.

797 En relación con la evolución de las Artes Decorativas, ver FRANK, I. (ed.) (2000): *The Theory of Decorative Art: An Anthology of European and American Writings, 1750-1940*. New Haven: Yale University Press.

798 La decoración es peligrosa a menos que la entiendas enteramente y estés convencido que significa algo bueno en el esquema como un todo. En la actualidad es mejor que la dejes generalmente sin ella. WRIGHT, F. L. (1908): «In the cause of Architecture». *Architectural Record*, marzo 1908.

799 GROSZ, K. (1912): *Jahrbuch* («Ornamento»). Ver: FRANK, I. (2000): *The theory of decorative art: An anthology of european and american writings 1750-1940*. New Haven: Yale University Press.

800 Escrito en 1908, fue publicado en la revista *Der Sturm* en 1912, junto con el ensayo «Arquitectura». Al año siguientes, los dos textos, algo alterados, fueron traducidos al francés en *Les Cahiers d'Aujourd'hui*. En 1920, volvió a publicarse el ensayo en francés en la revista *L'Esprit Nouveau*. En 1930 se editó por segunda vez en Alemania en el libro recopilatorio titulado *Trotzdem* («A pesar de eso»). Ese mismo año se incluyó en el libro honorífico dedicado a Loos con motivo de su sesenta cumpleaños.

801 Schoenberg estaba interesado por entonces en la pintura –involucrado en el grupo muniqués *Der blaue Reiter*– y tenía contactos con Herwarth Walden, galerista y editor de la revista de orientación expresionista *Der Sturm*.

802 VAN DOESBURG, T. (1924): «Hacia una arquitectura plástica». *De Stijl*, vol. VI, n° 6/7, pp. 78-83.

Sobre la fundamentación teórica esgrimida, el gusto fue asimilando progresivamente la estética de una arquitectura más austera y conceptual: *Carencia de ornamento no es carencia de atractivo, sino que determina el efecto de un nuevo atractivo, revive* [LOOS, A. (1908): *Ornament und Erziehung*].

Este fenómeno se extendió en casi todos los géneros artísticos. La ética de Loos subyace, por ejemplo, en la aspiración a la máxima consistencia en las brevísimas piezas de Schoenberg y Webern, que no dejan lugar alguno a lo superfluo. Para Schoenberg, el objetivo del arte es la búsqueda de la veracidad entendida como autenticidad. Para ello la música debe liberarse de su función ornamental; sólo así podrá ser auténtica, fiel a sí misma [ROVIRA, 1986, p. 353].

II.6.2. *Multum, non multa.*

Aunque la tendencia a acortar las composiciones es evidente en la música atonal de los tres compositores de la Segunda Escuela de Viena, en el repertorio de Schoenberg y Berg únicamente se extendió a un período limitado y excepcional, mientras que en el caso de Webern constituyó una obsesión que se prolongaría durante buena parte de su obra [MORGAN, 1999, p. 97].

El filósofo Eugenio Trías [2007, p. 544] ha observado cómo la voluntad de Webern de reducir a mínimos sus obras *por falta de auto-compasión* –como dijo Schoenberg–, o por *voluntad franciscana de despojamiento y desnudo radical*, parece fundirse con su carácter humilde, modesto, incluso en su diminuta estatura física, en contraste con el porte gigantesco de su fiel amigo Alban Berg. Al igual que sus composiciones, el físico de Webern también semeja un micromundo.

Conviene aclarar que, pese a ello, no cabe el calificativo de «minimalista» en la obra de Webern, por cuanto la corriente musical minimalista surgirá más tarde, a mediados de los años sesenta, con unas connotaciones teóricas bien diferentes. En su lugar, resulta más apropiado hablar de «aforismos» o «miniaturas» musicales, verdaderas joyas sonoras que caracterizan principalmente su período atonal.

II.6.2.1. *Las miniaturas musicales de Webern.*

Es a partir del Op. 5 (1910), poco después de renunciar al sistema tonal con sus *George-Lieder* Op. 3 (1907-1908), cuando la obra de Webern se introduce en un mundo de *miniaturas musicales* caracterizado por su brevedad, concisión y concentración extremas.



477

Fig. 477: Alban Berg y Anton Webern fotografiados en primavera de 1912.

Brevedad, laconismo.

Todas las obras que se crearon desde la desaparición de la tonalidad hasta la entrada en vigor de la nueva ley dodecafónica eran breves, asombrosamente breves [WEBERN, 2009, p. 108].

Resulta significativo que toda la obra catalogada del compositor, que consta de 31 números de opus, no dura en su interpretación más tiempo que una única obra de muchos otros compositores [MORGAN, 1994, p. 97]. Algunas de las piezas no alcanzan una duración de medio minuto. Una de las más cortas, la *IV Pieza* del Op. 10, consta únicamente de 6 compases. Esta proporción contrasta con la extensión de las obras postrománticas, desde las sinfonías de Mahler a los poemas sinfónicos de Richard Strauss: Webern cuenta en segundos lo que otros autores tardarían minutos o tal vez horas. Las miniaturas de Webern se sitúan, pues, en las antípodas de las opulentas óperas de Wagner. Hay algunas excepciones, pero son siempre debidas a causas extramusicales, en concreto, a la utilización de textos como soporte.⁸⁰³

La opción por este camino de brevedad, renunciando a las grandes formas sinfónicas y concertísticas, debe ser atribuida a más de una causa. En primer lugar, la renuncia al sistema tonal suponía prescindir de las relaciones armónicas y melódicas entre los distintos grados de la escala, de manera que los doce sonidos de la escala cromática adquirirían la misma relevancia. Consecuentemente, ningún sonido ejerce atracción *a priori* sobre cualquier otro; no hay ejes, no hay centro, no hay cadencias. En medio de semejante panorama el oyente no es capaz de ubicarse en el devenir del discurso musical y, por tanto, se intuye más adecuada para la recepción una composición musical breve que un discurso demasiado prolongado.

En segundo lugar, y derivado igualmente de la decisión anterior, Webern se encontró con el problema de la forma: las repeticiones, reexposiciones y desarrollos que solían contener las obras musicales estaban muy ligadas a la tonalidad. *¡Fue como si la luz se hubiese apagado!* -recordaba Webern algunos años después. Así que, para ser plenamente coherente con el abandono del sistema tonal, el compositor tuvo que renunciar a la armonía funcional, a las cadencias, a las repeticiones, al desarrollo temático, y optar por otro tipo de estrategias, como la variación continua.

Finalmente, aludimos al comentario de Schoenberg que relaciona la brevedad de las composiciones atonales con el impulso que conduce a equilibrar la expresión extrema del sentimiento [SCHOENBERG, 2004, pp. 101-127], lo que viene a decir, valga el símil con el famoso refrán castellano, que *lo expresivo, si breve, expresa mejor*.

⁸⁰³ Webern cita entre las excepciones más extensas las obras *Erwartung* y *Die glückliche Hand* de Schoenberg y el *Wozzeck* de Berg [WEBERN, 2009, p. 108].

Sólo cuando más tarde Schoenberg formuló la ley dodecafónica se hizo posible componer de nuevo obras mayores; por una parte, porque la «serie» permitiría *reubicar* al oyente en el discurso musical;

y por otra, porque las «variaciones» de la serie sustituirían a las extensiones derivadas de las estructuras formales ligadas a la tonalidad. Con todo, y aun siendo más largas que las piezas atonales, las obras seriales de Webern no suelen sobrepasar los diez minutos.

Concisión, minuciosidad. [Ver apartado II.9.2]

Esta es otra de las peculiaridades del repertorio atonal de Webern, la concisión, o lo que es lo mismo, la precisión, la minuciosidad, el perfeccionismo.

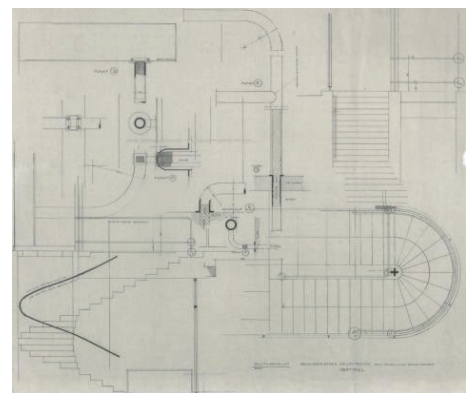
La precisión en el empleo del lenguaje musical, así como la idea de trasponer a la música el género de escritura aforística, característico de Karl Kraus (1874-1936), son ideas que Schoenberg materializó en la concisión, el contraste y la paradoja de su música.

Esta tendencia, inherente a la brevedad, se traduce en una proliferación de instrucciones e indicaciones en las partituras con el fin de hacer más concreta y controlada la interpretación del sonido.

Concentración, densificación.

Al ganar en compacidad, los cambios en el devenir del discurso son muy frecuentes. Además, la volatilidad extrema de estas piezas exige no poder dejar nada al azar. El inicio de la *I Bagatela* puede servir de ejemplo para ilustrar estas dos necesidades: la proliferación de instrucciones y la voracidad para llevarlas a cabo. El primer sonido que debe interpretar la viola es un mi^b apoyado, que debe ser atacado arco arriba, con sordina y cerca del puente, con una dinámica suave que debe abrirse hasta un nivel máximo de pianísimo y cerrar hasta el nivel dinámico inicial. Pues bien, según la indicación metronómica del autor, todo ese universo sonoro que está referido a una única nota, debe interpretarse en tan solo dos tercios de segundo [DÍAZ DE LA FUENTE, 2002, pp. 75-76]. Difícil ejecución y no menos difícil escucha.

Cuando en 1924 fueron editadas las Bagatelas por la Universal Edition, Webern envió a su amigo Alban Berg una copia de la partitura sobre la que escribió la siguiente dedicatoria: «*Multum, non multa*»: *¡cómo me gustaría que esto pudiera aplicarse a lo que te ofrezco aquí!* Esta expresión latina, atribuida a Plinio el Joven, viene a decir que se espera «poco en cantidad, pero mucho en calidad» [ROSTAND, 1986, p. 90].⁸⁰⁴ El mismo Webern citaba en sus conferencias la máxima que Schoenberg solía puntualizar: *concentración significa siempre extensión* [Ib., 1986, p. 65].



478 - 479

Dos muestras del perfeccionismo de Webern y Mies.
Fig. 478: Primeros compases de la *I Bagatela* Op. 9 para cuarteto de cuerda (1913). Universal Edition, Viena.

Fig. 479: Detalle constructivo de la escalera de la villa Tugendhat en Brno (1931).

⁸⁰⁴ Quizá la traducción al inglés sea más clara: **Much, not many.**

Esencialidad.

Algunos autores consideran que el término «esencialidad» es el que con mayor propiedad define la música de Webern. Para Díaz de la Fuente [2002, p. 74], *la austeridad de su obra, la limitación deliberada de los recursos y los infinitos modos como éstos se vinculan entre sí, la forma como se concentra el sonido haciendo de cada instante una aventura sonora obliga al oyente a extremar su atención en todo momento, otorgando a cada pequeña variación dinámica, a cada matiz tímbrico, a cada respiración, la importancia de un gran acontecimiento. Quizás es por esta concisión extrema, donde cada elemento resulta imprescindible, por lo que la música de Webern se resiste a revelar fácilmente sus misterios; pero, quizás, es también gracias a esa esencialidad por lo que muchos músicos han bebido de sus fuentes. Trías, por su parte, ha afirmado que los universos infinitesimales que compone Webern son esencia en estado químicamente puro* [TRÍAS, 2007, p. 542]. Para T. W. Adorno, *cada nota aislada, en Webern, crepita de sentido.*

Efectivamente, la terna brevedad-concisión-concentración conduce inevitablemente a la idea de esencialidad, de síntesis, entendida en el sentido albertiano de *concinnitas*, esto es, de «justa medida». Por tanto, no hay concesión alguna a banalidades o a divagaciones. Y es que al escuchar las miniaturas de Webern se tiene la sensación de que *no es posible reducir o cambiar nada sin que el todo se vuelva más imperfecto*.⁸⁰⁵ Y hay que entender que expresarse de una forma tan sintética tiene siempre una dificultad añadida. Schoenberg destacaba en el prólogo a la edición de las *Bagatelas* de Webern la gran complejidad que representaba componer música de forma tan breve:

*Téngase en cuenta la moderación que hace falta para expresarse tan brevemente. De cada mirada se puede hacer un poema; de cada suspiro, una novela. Pero expresar una novela con un solo gesto, una alegría con una sola contención del aliento, requiere una concentración tal que sólo se encuentra cuando se carece de compasión hacia uno mismo. Estas piezas sólo serán comprendidas por aquellos que creen que, a través del sonido, cabe decir algo que sólo con sonidos puede ser expresado.*⁸⁰⁶

805 ALBERTI, L. B. (1485): *De Re Aedificatoria*. Florencia. Madrid: Akal, 1991, p. 246.

806 BOULEZ, P. (1978): «Las obras de Anton Webern, opus 1-31», en *Anton Webern*, op. 1-31. Edición discográfica a cargo de CBS.

807 Citado en: VALERO RAMOS, E. (2004): *La materia intangible. Reflexiones sobre la luz en el proyecto de arquitectura*. Valencia: Ediciones Generales de la Construcción, p. 45; citando a: WICK, R. (1993): *La pedagogía de la Bauhaus*. Madrid: Alianza, p. 85.

El sentido de esencialidad del repertorio weberniano se reproduce en la obra de Mies van der Rohe. En sus cursos de la *Bauhaus* Walter Gropius avalaba este enfoque: *Guardando una aguda disciplina consistente en descartar lo innecesario, se producirá una arquitectura directa y llena de fuerza. Sobre si el proyecto que resulte será más tarde considerado como una obra de arte, dependerá del innato talento poético del arquitecto.*⁸⁰⁷

II.6.2.2. La dinámica suave.

Indagando en la obra musical de Webern, tropezamos con otro aspecto que denota su particular apuesta por lo mínimo. Nos referimos a la dinámica tan tenue que predomina en buena parte del repertorio atonal, constatada por el uso frecuente de la sordina, la preferencia por los *piano* sobre los *forte*, o la interposición de matices de escala «infinitesimal» -expresiones como *kaum hörbar* («apenas audible»), *wie ein Hauch* («como un suspiro»), *verlöschend* («extinguiéndose»)- hasta el punto que su música parece llegar a alcanzar su propia extinción, a consumirse dentro del silencio [MORGAN, 1994, pp.100-101].

Valga como ejemplo ilustrativo la *III pieza para violoncello y piano*, Op. 11 (1914). Consta únicamente de 10 compases. La dinámica oscila entre el *pianissimo* de los últimos compases y el *pianissimo* de los primeros; tan solo un *sforzando* destaca el acorde del cello al inicio del segundo compás. El tempo es «extraordinariamente calmado». El resultado, una fugaz secuencia de sonidos casi silenciosa, apenas un murmullo.

II.6.2.3. Los instrumentos solistas.

La evolución de la música orquestal occidental experimentó un desarrollo creciente en tamaño hasta llegar a su punto culminante a finales del XIX y principios del siglo XX, con los vastos pasajes sinfónicos para un gran dispositivo orquestal, y a veces vocal, de compositores como Richard Wagner, Richard Strauss y Gustav Mahler.⁸⁰⁸ La repentina moda hacia la orquesta de cámara suele situarse a partir de la *Sinfonía de cámara n.º 1* op. 9 de Schoenberg, escrita en 1906 para sólo quince instrumentistas [KÁROLYI, 2000, p. 215]. El cambio de rumbo se propagó a obras notables como *Pierrot Lunaire* Op. 21, escrita para voz y ocho instrumentos en 1912, o «Historia del soldado» (1917), de Stravinsky, en la que participan, además de un narrador, dos actores y un bailarín, un grupo de tan solo siete instrumentistas.

Fig. 480: Anton Webern: *III pieza para violoncello y piano*, Op. 11 (1914). Universal Edition, Viena.

808 Entre las obras de orquestación más nutrida citamos:

- *Till Eulenspiegel* Op. 28, de Richard Strauss: compuesta para una orquesta con 22 tipos de instrumentos (sólo la sección de cuerdas contó en su estreno con 64 instrumentistas).

- *Sinfonía n.º 8* (1906), conocida como «Sinfonía de los Mil», de Gustav Mahler: contó en la première con dos coros de voces mixtas con un total de 500 voces, un coro de niños de 350 voces, 7 solistas vocales y una orquesta de 146 instrumentos.

- *Der Rosenkavalier* Op. 59, ópera cómica de Richard Strauss: además de la ya numerosa orquesta situada en el foso, aparece una más pequeña fuera del escenario, con un total de unos 120 instrumentistas.

809 Webern compuso otras piezas para gran orquesta antes de esas fechas:

- *Siegfrieds Schwert*, balada para voz y gran orquesta (1903);

- *Im sommerwind*, idilio para gran orquesta (1904).

810 Ver: JOHNSON, P. (1947): *Mies van der Rohe*. Nueva York: MoMA, 3ª ed. ampliada, 1978, p. 49. Mies negaba haber inventado la consigna, la cual -nos dice-, provenía de Peter Behrens.

811 *La primera vez que oí esta frase fue en el estudio de Behrens. Pero él la utilizó con un sentido distinto al que yo le doy. Yo tenía que diseñar la fachada de una fábrica para la compañía eléctrica de Berlín (...) le enseñé un montón de bocetos de lo que se podría hacer, y entonces él dijo: "Ah... ¡menos es más!". Entrevista a Mies recogida en el documental dirigido por Michael Blackwood, con texto de Cristina Gastón Guirao, editado en 1986 por Fundación Arquia.*

812 La arquitectura de mínimos practicada por Mies, paradigma de la arquitectura moderna, sería torpedeada en los años sesenta desde diversas fuentes. En su manifiesto en favor de una arquitectura equívoca, publicado en «Complejidad y Contradicción en la Arquitectura» (1966), Robert Venturi condenaba el axioma de Mies «menos es más» porque aludía a una arquitectura aburrida ya superada, y pronunciaba un alegato a favor de una arquitectura más rica, opuesta a la arquitectura moderna, no reñida con la historia y basada en la complejidad, la contradicción y la ambigüedad: «Más no es menos» El fotomontaje de Stanley Tigerman titulado *The Titanic*, que ilustra de forma irónica el hundimiento en el lago Michigan del *IT Crown Hall* -considerada por Mies como uno de sus mejores trabajos-, es harto elocuente.

813 MIES VAN DER ROHE (1923): «Edificio de oficinas». G, nº 1, julio 1923, p. 3. Ver: NEUMEYER [1995, p. 363].

El propio Schoenberg y su círculo vienés contribuyeron a fomentar esta visión interpretativa a través de la *Verein für musikalische Privataufführungen* («Sociedad Privada de Conciertos»). Activa en Viena entre 1918 y 1921, nació con el objetivo de dar a conocer la música de vanguardia a un público de por sí minoritario. Sin embargo, no por ello dejó de tomarse en serio una iniciativa que buscaba reflejar la máxima fidelidad a las intenciones de los autores, aunque ello requiriese realizar numerosos y cuidadosos ensayos. Debido a la escasez de recursos económicos, la sociedad contaba con un número limitado de instrumentistas, razón por la que muchas de las obras escogidas tuvieron que ser adaptadas en función de los medios disponibles. Anton Webern, quien participaría como autor y como arreglista para la Sociedad, reconocía estar muy identificado con esa disposición instrumental de solistas.

Por entonces, Webern ya había asimilado la política de economía de instrumentos de Schoenberg y, a partir de las *6 piezas para gran orquesta* Op. 6 (1909),⁸⁰⁹ la mayoría de sus composiciones fueron escritas para instrumentaciones solistas en detrimento de las masas sonoras. El mismo giro experimentó el tratamiento de las voces: a excepción del Op. 19 para coro mixto, el resto del repertorio weberniano cantado es para voz solista.

II.6.3. *Beinahe nichts*.

Con este lema genuinamente miesiano, *Beinahe nichts* («casi nada»), se resume una de las claves para entender la arquitectura del maestro alemán del Movimiento Moderno. *Less is more*⁸¹⁰ («menos es más») es la otra expresión relacionada más extensamente con Mies van der Rohe.^{811, 812}

Aunque atribuida inicialmente a Mies por Philip Johnson en el catálogo de la exposición del MoMA (1947), lo cierto es que este aforismo no quedó recogido literalmente en ninguno de sus escritos. Lo fue la idea, que ya fue registrada con otras palabras en uno de sus manifiestos de los años veinte: *Máximo efecto con el menor empleo de medios*.⁸¹³ Se refería a la sencillez y eficacia de los edificios de oficinas de hormigón armado, por tratarse de construcciones con simple osamenta a base de pórticos y piel envolvente no portante.⁸¹⁴

Si gramaticalmente hablando *Beinahe nichts* consiste en un escueto sintagma nominal, *Less is more* define una oración completa donde se relacionan dos términos inseparables: sin el «menos» no existe el «más». Si el primer eslogan plantea un principio operativo de renuncia franciscana, el segundo matiza el ascetismo complaciente con una sentencia categórica. Ambos se expresan, vieniendo de quien viene, con pocas y breves palabras.

Si gramaticalmente hablando *Beinahe nichts* consiste en un escueto sintagma nominal, *Less is more* define una oración completa donde se relacionan dos términos inseparables: sin el «menos» no existe el «más». Si el primer eslogan plantea un principio operativo de renuncia franciscana, el segundo matiza el ascetismo complaciente con una sentencia categórica. Ambos se expresan, viniendo de quien viene, con pocas y breves palabras.

II.6.3.1. La esencia como valor espiritual.

Al igual que Webern, Mies trataba de omitir todo aquello que pudiera ser considerado prescindible para dejar únicamente lo estrictamente esencial: *sólo las preguntas que se refieren a la esencia de las cosas tienen sentido*, declaraba en una entrevista por su 75 aniversario [CARTER, 1961]. Podríamos hablar de una arquitectura *in nuce*, tal como han expresado Bruno Zevi o Alberto Campo Baeza.⁸¹⁵ Con la renuncia a lo secundario, lejos de menoscabar las cualidades del objeto arquitectónico, Mies trataba de imprimirle más fuerza, de ganar en coherencia, de radicalizar las propuestas. En la casa Farnsworth (1945-1951), Mies lograba prescindir de tabiques, puertas, ventanas, persianas..., sin mermar su condición de espacio habitable, al menos teóricamente. A cambio de este trabajo de síntesis, al habitante -lo mismo que al oyente de Webern- se le exigía una actitud receptiva que implica un esfuerzo intelectual para interpretarla.

Pero llegados a este punto conviene analizar a qué tipo de recursos afecta la «economía» miesiana. Es evidente que la preocupación del arquitecto en nada tiene que ver con la optimización energética en el funcionamiento de sus edificios; más bien al contrario, es éste un asunto al que no parece dedicarle demasiado tiempo. Mies, por ejemplo, no suele diferenciar el tratamiento de las fachadas en función de la orientación con el fin de sacar el mayor partido posible al soleamiento.

Tampoco nos referimos a los recursos financieros empleados en la construcción de sus edificios, que no se caracterizan precisamente por su bajo coste, con la excepción de algunas actuaciones aisladas como las viviendas sociales de la *Afrikanischestrasse* en Berlín (1926-1927). En su mayoría los clientes de Mies fueron comitentes particulares o promotores inmobiliarios adinerados.

En cuanto a los materiales, ciertamente Mies experimenta una gradual reducción del número de materiales empleados en cada obra. Pero esto no es lo que caracteriza sus proyectos de los años veinte y treinta, donde justamente la riqueza y variedad de texturas implica un contrapeso oxigenador frente a la disciplinada y fría contención de otros parámetros [ver apartado II.5.2].

814 Al parecer la expresión ya fue utilizada en 1774 por el poeta Christoph Martin Wieland con las siguientes palabras en alemán: *Und minder ist oft mehr, wie Lessings Prinz uns lehrt* [«Neujahrswunsch», en *Der Teutsche Merkur*, enero 1774, p. 4]. Posteriormente, un poeta de habla inglesa, Robert Browning, escribía textualmente la sentencia en unos de los versos de su monólogo dramático *Andrea del Sarto*, publicado en 1855: *Well, less is more. Lucrezia: I am judged.*

Percier y Fontaine recurrían a una expresión muy similar para interpretar positivamente la intención de los arquitectos italianos del Renacimiento, lejos de las metas de los arquitectos franceses del momento: **producir el mayor efecto con los medios más simples** [PERCIER, C.; FONTAINE, P.-F.-L. (1798): *Palais de Rome: palais, maisons et autres édifices modernes dessinés à Rome*. Edición moderna, Wavre: Mardaga, 2008, p. 5].

Rastreado hacia atrás, encontramos otra cita similar de San Juan de la Cruz en uno de sus textos místicos: **a lo más por lo menos**. Cita completa: *Porque cuanto más porfían de aquella manera se hallan peor, porque más sacan al alma de la paz espiritual, y es dejar lo más por lo menos y desandar lo andado.* [SAN JUAN DE LA CRUZ (s. XVI): *Subida al Monte Carmelo*, c. 12, 7].

815 ZEVI, B. (1969): *Architettura in nuce. Una definizione di architettura*. Madrid: Aguilar. CAMPO BAEZA, A. (1996): *La idea construida: la arquitectura a la luz de las palabras*. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos.

Es sobre todo en las **formas** -tipos-, en la **masa** -desmaterialización- y en el **peso** -búsqueda de la ligereza aparente-, en donde Mies centra sus esfuerzos reduccionistas.

II.6.3.2. La economía de las formas: la conquista de la simplicidad.

En la búsqueda de lo esencial no caben improvisaciones. Si «la nada» representa obviamente la máxima simplicidad, Mies trata de acariciarla con su lema *Beinahe nichts* («casi nada»). Pero la simplicidad no es sencilla de hallar. Como decía Wright, *el único secreto de la simplicidad reside en el hecho de que no podemos considerar nada como simple por sí mismo y que toda cosa debe conquistar la simplicidad*.⁸¹⁶

Salvo en contadas excepciones, Mies recurre a las geometrías puras, las tramas ortogonales, los volúmenes prismáticos, especialmente en sus obras americanas. *Los cuerpos regulares* -afirma Boullée- *se captan más fácilmente porque sus formas son simples y sus caras regulares, y además se repiten. Estas constituyen la imagen del orden*.⁸¹⁷ Pero la simplicidad implica también mantener los rasgos llamativos al mínimo. Es por ello que en la arquitectura de Mies la neutralidad y la regularidad van ganando terreno.

*Me gustan las cosas sencillas. Pero hay que enseñar a la gente a aceptarlo y a hacer las cosas de una manera sencilla. Ahora mismo podríamos tener una ciudad maravillosa y una arquitectura maravillosa. Pero sigue siendo confusa. Todos son individualistas, y la arquitectura no es un arte individualista. Depende de la época. En el Barroco podían hacer lo que quisieran. Nosotros ya no.*⁸¹⁸

Este posicionamiento coincide con lo que Tessenow manifestaba en sus escritos y en su obra sobre la aspiración al orden o la investigación de las formas esenciales:

*La simplicidad a que aspiramos puede representar la mayor riqueza, así como la variedad formal de que disponemos puede revelarse como la mayor pobreza.*⁸¹⁹

Para Mies, la economía formal parte de una doble convicción.

816 WRIGHT (1908): *Op. cit.*

817 BOUTÉE, É.-L. (1953): *Architecture. Essai sur l'Art*. Londres: Alec Tiranti.

818 Entrevista a Mies recogida en el documental dirigido por Michael Blackwood, con texto de Cristina Gastón Guirao, editado en 1986 por Fundación Arquia.

819 TESSENOW, H. (1916): *Hausbau und dergleichen*. Berlín. [Versión en italiano: *Ossevizioni elementari sul costruire* (a cargo de Giorgio Grassi). Milán: Franco Angeli, 1974. Citado en: MONTANER, J. (1991): «El retorno de Tessenow». *Elisava TdD*, 05. <td.elisava.net/coleccion/5/montaner-es>. [Consulta: 4 marzo de 2014]

La suficiencia de las formas existentes.

No creo que cada edificio que levante tenga que ser diferente, puesto que siempre aplico los mismos principios. Para mí la novedad no tiene ningún interés, ninguno en absoluto. [KOSTOF, 2007, p. 1275]

Esta afirmación tan conservadora concierta con otras manifestaciones de arraigo a lo ya probado. Valgan las siguientes referencias a William Morris:

Las formas arquitectónicas ya conocidas son bastante buenas para nosotros y mejores, con mucho, que lo que pudiésemos hacer.⁸²⁰

y a Adolf Loos:

Trabajemos tan bien como nos sea posible, sin pensar, ni por un segundo, en la forma. La mejor forma existe ya siempre, y nadie tendría que temer emplearla, aun cuando en su origen proceda de otros. ¡Basta de genios de la originalidad! ¡Repitámonos hasta el infinito!⁸²¹

Pero ello no significaba retomar las formas del pasado, como desautorizaba en el artículo *Baukunst und Zeitwille!* (1924), porque eran incapaces de representar el espíritu de la época.

La depuración asintótica.

Lo verdadero es un proceso muy lento de desarrollo de la forma. Debemos refinar lo conocido.

Para Mies no es suficiente con reutilizar las formas ya conocidas. Hay que perfeccionarlas. Y ello sólo se puede llevar a cabo con una depuración lenta de esas formas, en base a cada vez menos influencias recibidas desde el exterior y más en la maduración de experiencias propias como arquitecto.

Consciente de que esta actitud podría condenar a la arquitectura a un callejón sin salida, por generar cientos de edificios idénticos, Mies considera que el elemento diferenciador para alcanzar la variedad es el aspecto final, pero no hay necesidad de cambiar los principios. *Después de todo hay 10.000 especies de conchas marinas.*

Por eso, y a pesar de su vasta producción arquitectónica, Mies va orientando sus proyectos hacia unas pocas tipologías arquitectónicas con las que pretende alcanzar el máximo grado de perfección. Moisés Puente [2009, p. 23] compara perspicazmente la negativa de Bartleby «preferiría no hacerlo»,⁸²² con la alternativa reduccionista de Mies «preferiría hacerlo con cada vez menos»:

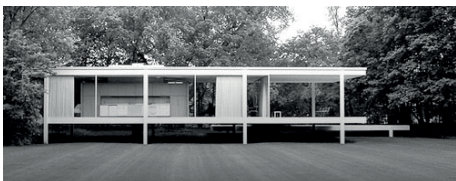
820 PEVNER, N. (1969): «Morris y las Arts and Crafts», en *Los orígenes de la arquitectura moderna y del diseño*. Barcelona: Gustavo Gili, pp. 18-29.

821 LOOS, A. (1912): *Heimatkunst* («Arte vernáculo»). Conferencia pronunciada el 20 de noviembre de 1912 en la *Akad. Architekten Verein* de Viena. Publicado en: *Escritos II: 1910-1932*. Madrid: El Croquis, 1993, pp. 61-69, p. 69.

822 «Bartleby, el escribiente» (*Bartleby the Scrivener: A Story of Wall Street*) es un relato corto de Herman Melville, publicado en 1853-1856.



481 - 482 - 483



484 - 485

Figs. 481-482-483: MvdR: *Promontory Apartments*, Chicago (1946-1949); *Seagram Building*, Nueva York (1954-1958); y *Lafayette Park*, Detroit (1955-1963).

Figs. 484-485: MvdR: proyecto de *Restaurante Cantor*, Indianápolis (1946-1948) y *Casa Farnsworth*, Plano, Illinois (1945-1951).

No creo que uno tenga que construir mil casas o mil edificios. Es un absoluto sinsentido. Puedo hacer un manifiesto de arquitectura con unos pocos edificios. Si no hiciera nada más, quedaría absolutamente claro qué quiero decir. [PUENTE, 2006, p. 65]

Los arquetipos miesianos.

Una vez depurados los modelos, éstos se erigen en verdaderos arquetipos de validez universal, con mínimas implicaciones de particularidad. Veamos algunos de ellos.

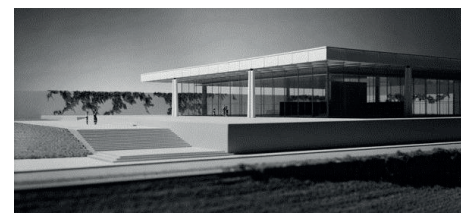
El **edificio en altura con muros-cortina** es el más repetido y posiblemente el de mayor influencia. Mies consigue en los Estados Unidos materializar el sueño del rascacielos de vidrio que en la Europa de entreguerras no pudo construir. La torre moderna de Mies está pensada desde el coche en movimiento, en una metrópolis basada en la velocidad y la energía, pero también desde el peatón, al que provee de apacibles contextos ajardinados [MONTANER, 2014, p. 53]. Interiormente, cada planta consta de un núcleo central para servicios y comunicación vertical, y un espacio perimetral diáfano para uso privado, generalmente oficinas o apartamentos. Al exterior, una misma célula compositiva se repite indefinidamente en todas las dimensiones. Desde los *Promontory Apartments* de Chicago (1946-1949), contruidos excepcionalmente con hormigón, la mayoría de las torres miesianas se diseñan con estructura de acero, caso del *Seagram Building* de Nueva York (1954-1958), verdadero paradigma del rascacielos moderno y modelo para posteriores epígonos. La lista de proyectos adscritos a este tipo concluye con la propuesta no construida de un bloque menor -sólo veinte plantas, pero conceptualmente invariable-, para el *Lloyds Bank* en la *City londinense* (1967-1969).

El segundo tipo recurrente es el **gran espacio diáfano longitudinal**. La lenta evolución del modelo se encamina a la liberación de los soportes interiores y a una progresiva atrofia de la compartimentación, profundizando en la simplicidad y la simetría. Volumétricamente se produce una síntesis formal hacia la «caja», a lo que contribuye el despegue del pabellón del suelo para mostrar todas sus aristas. El papel de la estructura es decisivo, haciendo hincapié en la cubierta metálica y las esquinas voladas. De usos y escalas muy diversos -al fin y al cabo se trata de un contenedor diáfano-, el tipo se inicia con un proyecto teórico para «Museo de una pequeña ciudad» (1940-1943); se consolida con el proyecto de restaurante *Cantor*, Indianápolis (1946-1948); y fructifica con dos auténticos templos de la arquitectura del siglo XX: la casa *Farnsworth*, Plano (1945-1951) y el *Crown Hall*, IIT, Chicago (1952-1956). Trabajos posteriores, como el *Teatro Nacional* de Mannheim (1952-1953) o las oficinas de *Ron Bacardi* en México (1958-1961), pueden considerarse variables epigonales

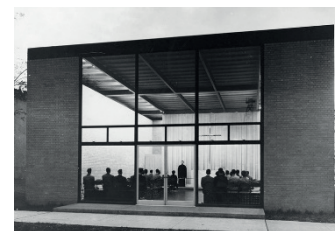
En tercer lugar, debemos citar el **contenedor polivalente bisimétrico** como tipo con personalidad propia aunque derivado del anterior. Espacialmente, la meta es la misma: conseguir un gran espacio diáfano e isótropo al servicio de cualquier uso. Pero a diferencia del pabellón longitudinal, el contenedor cuadrado se apoya ahora firmemente en el suelo. La *Neue Nationalgalerie* de Berlín (1962-1968) constituye la síntesis del modelo, cuyos antecedentes los encontramos en los proyectos no construidos de «Casa 50x50» (1951-1952), sede administrativa de Ron Bacardi en Santiago de Cuba (1957-1960) y Museo Schaefer en Schweinfurt (1960-1963), o incluso en el proyecto a gran escala para Centro de Convenciones para Chicago (1953-1954). Con la planta central la economía formal llega a su máxima expresión: una gran placa reticulada de planta cuadrada es soportada en su borde por unos pocos pilares cruciformes alejados de las esquinas y asentados sobre una plataforma pétreo. El cerramiento continuo de vidrio se retraquea y las compartimentaciones internas se reducen a la mínima expresión.

En un cuarto grupo estarían englobados los **bloques extensivos multiplanta**, edificios rectangulares con distribución interior para uso polivalente, en cuyas fachadas se combinan muros-cortina con fábrica de ladrillo. Es el género al que pertenecen la mayoría de los edificios del *Illinois Institute of Technology* de Chicago.

Cerraremos la lista con un tipo que no es demasiado frecuente en la obra de Mies pero sí llamativo: el **complejo radial**. Se trata de edificaciones multiplanta destinadas a exposición u oficinas, con varias alas dispuestas radialmente y otras, por lo general de menor altura, uniéndolas transversalmente en forma arqueada bajo una estricta simetría. Sólo tres trabajos responden a esta singular organización en abanico: el proyecto de edificio de oficinas para la sede del *Reichsbank* en Berlín (1933), el de oficinas para Verseidag, Krefeld (1937) y la ampliación del *Museum of Fine Arts* de Houston (1954; 1966-1969), este último muy condicionado por las construcciones preexistentes.



486 - 487

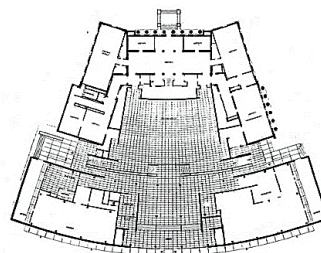
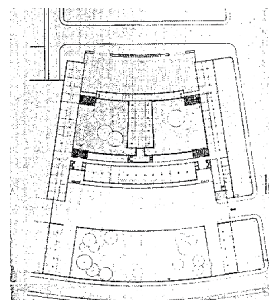
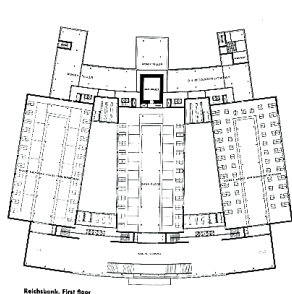


488 - 489

Figs. 486-487: MvdR: Proyecto de casa 50x50 (1951-1952) y proyecto para la sede de Ron Bacardi en Santiago de Cuba (1957-1960).

Figs. 488-489: MvdR: dos construcciones del IIT de Chicago: el Alumni Memorial Hall (1945-1946) y la capilla de Saint Savior (1949-1952).

Figs. 490-491-492: MvdR: tres proyectos en abanico: oficinas para la sede del Reichsbank, Berlín (1933, no construido), oficinas para Verseidag, Krefeld (1937, no construidas); y de ampliación del Museum of Fine Arts de Houston (construido en dos fases: 1954 y 1966-1969).



490 - 491 - 492

Equilibrio vs. Simetría.

En la obra de Mies subyace la idea de un equilibrio estable que oscila, a lo largo de su carrera, entre las formas simétricas y las asimétricas. Si las obras anteriores a la Primera Guerra Mundial se apoyaban en una axialidad de aire neoclásico, las de los años veinte y treinta tienden, en cambio, a buscar el equilibrio neoplástico de la compensación asimétrica de elementos. Para Evans [1990, p. 2], este cambio de actitud no puede desligarse del vuelco político que vive Alemania tras el fin de la Primera Guerra Mundial:

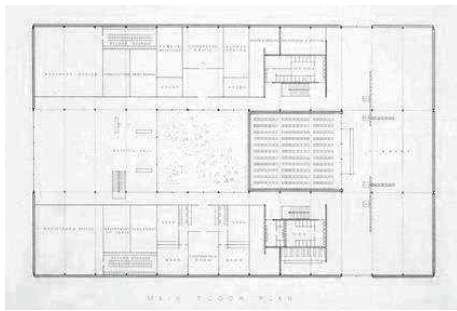
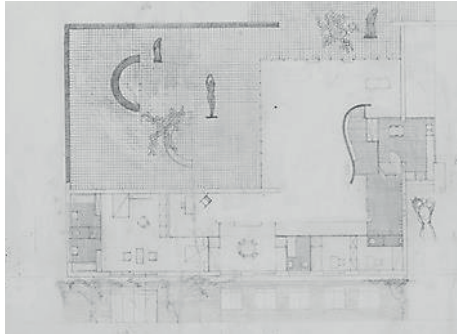
La posición de conciliación de la República de Weimar frente a las demás naciones de Europa se expresó en un repudio violento de la simetría, porque la simetría era una convención arquitectónica asociada a la prepotencia, el autoritarismo y al enaltecimiento nacional.⁸²³

Sin embargo, la simetría como recurso formal no se extinguió completamente, sino que se mantuvo en estado latente durante este período, de manera que la tendencia progresiva hacia la simplicidad extrema en la producción americana de los años cuarenta y cincuenta desembocó en una recuperación de la simetría -*IT Crown Hall* (1952-1956), teatro de Mannheim (1952-1953), *Seagram building* (1954-1958)-, e incluso de la bisimetría -casa 50 x 50 (1951-1952), *Convention Hall* (1953-1954), sede Bacardi en Cuba (1957-1960), museo *Schaefer* (1960-1963), *Neue Nationalgalerie* (1962-1968).

Tramas y módulos.

Si la estructura debía definir la forma, es decir, si era portadora de la esencia y, por tanto, era la encargada de marcar el orden del edificio, entonces la disposición a adoptar debía ser clara, y por eso Mies recurre a la trama regular. Y así, en la Casa para una pareja sin hijos (1931), sobre los distintos planos libres que definen los espacios, subyace una trama de columnas que sostiene un plano de cubierta perfectamente rectangular. En los edificios del *IT* y en los primeros rascacielos de Chicago, la estructura está ligada al cerramiento y participa además de la composición del edificio. Esta trama estructural se compone de 2x4 columnas en Barcelona, 3x8 en Brno, 3x5 en la Exposición de Berlín, 2x5 en Magdeburgo... En los edificios de apartamentos *Lake Shore Drive*, *Esplanade* y *Seagram* la retícula estructural está formada por 3x5 crujeas cuadradas, la relación favorita de Mies.

Si la repetición es una de las técnicas expresivas más próximas al minimalismo, especialmente a los músicos minimalistas, en arquitectura el orden recurre a la modulación para encajar los elementos repetidos y facilitar su producción industrializada. La obsesiva atención de Mies por la relación entre estructura y espacio encontró en el módulo el orden sustancial que ponía en relación ambos conceptos. Así lo demostró en el diseño de la fachada de los apartamentos *900 Esplanade* (1953-



493 - 494

Figs. 493-494: MvdR: equilibrio asimétrico frente a simetría axial. Planta del proyecto de casa para Ulrich Lange en Krefeld (1935) y del proyecto para la Biblioteca y Edificio Administrativo del *IT* (1944-1945).

823 Depuesto el régimen de Weimar, los gustos arquitectónicos de los nazis se dirigieron de nuevo hacia lenguajes clasicistas.

1957), al perfeccionar la solución del muro-cortina del 860-880 Lake Shore Drive (1948-1951), retrasando la línea de estructura para permitir que todas las bandas del muro-cortina tuvieran la misma anchura.

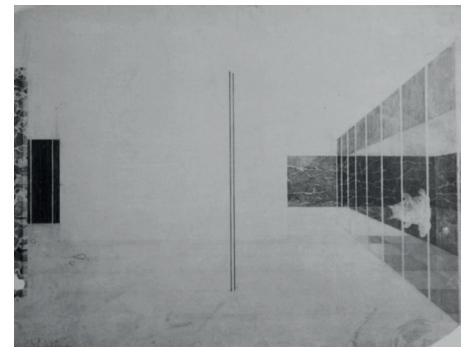
El módulo y la trama contribuyen eficazmente a la economía de recursos. En el proyecto para el *Armour/III* de Chicago (1939-1941), Mies ordenó toda el área del campus mediante una cuadrícula durandiana de 24x24 pies en planta (7,31 metros) y 12 en sección (la mitad, 3,65 m), sobre la que se apoyaron y modularon todas las geométricas cajas que definen el sistema.

II.6.3.3. La economía de la masa: la desmaterialización.

La arquitectura de Mies participa de una doble condición de materialidad-desmaterialización. Por una parte, se integran en ella un conjunto de materiales de gran riqueza y variedad, magníficamente orquestados en el Pabellón de Barcelona y en la Casa Tugendhat como ya se abordó en el apartado II.5. Pero, por otra, encontramos el efecto irreal intensificado por los *tabiques de cristal coloreado, con diferentes grados de transparencia, sumados a los reflejos que se producen sobre las superficies de mármol, pulidas a brillo intenso, y los causados por los marcos y el revestimiento de las columnas, ambos cromados,* en palabras de Toyo Ito [CORTÉS, 2012, p. 29].

El efecto desmaterializador en Mies viene determinado por el tratamiento del material y por la manera cómo sobre él incide la luz. La elección de una piel cristalina continua para los dos proyectos teóricos de rascacielos de vidrio estuvo determinada por el interés en el desvanecimiento de la fachada, de manera que no ocultase el esqueleto del edificio, pero también por los efectos lumínicos producidos a lo largo del día y de la noche. La exposición *Der Glasraum* , celebrada en Stuttgart en 1927, permitió a Mies experimentar con las potencialidades creativas de este material en alza.

Pero es en el pabellón de Barcelona (1929), más que en ninguna otra obra del arquitecto, donde los recursos desmaterializadores son más jugosos. Mies quiso sumar al efecto refulgente suscitado por los vidrios -unos transparentes y otros translúcidos formando un cajón que actuaba como pozo de iluminación en el interior-,⁸²⁴ el reflejo de distintos mármoles pulidos: ónice dorado del Atlas, mármol verde de los Alpes y mármol verde antiguo de Tinos (Grecia). La desconcertante percepción del visitante se agudizaba con los brillos del metal cromado de la carpintería, de los muebles con estructura de tubo o pletina -como la silla Barcelona- y de unos soportes cruciformes que, con su desmaterialización, contribuían a la sensación de un plano de cubierta suspendido en el aire. Todo ello estaba potenciado, a su vez, por los reflejos producidos por las dos láminas de agua.



495 - 496

Fig. 495: Perspectiva interior del Pabellón alemán de Barcelona. A la derecha se observa la superposición de la imagen detrás del vidrio y la imagen reflejada. [Garland, vol. II. Imagen 14.1, p. 223. 99, 1x130,2 cm. MdvR Archive: 14.1.]

Fig. 496: Pabellón alemán de Barcelona (1929). El uso correcto y la calidad del material como valores de un edificio que debía representar a un país que apostaba por la industria. <www.flickr.com/photos/danielbartoll/3343101927/> [Consulta: 12 septiembre de 2012]

824 El cajón esmerilado de iluminación natural también contemplaba la posibilidad de luz artificial mediante bombillas eléctricas alojadas en su interior.

En el caso del estanque interior, las paredes y el fondo del vaso estaban revestidos con vidrio o cristalina negra para aumentar su capacidad reflexiva, a lo que contribuiría sin duda la quietud de un agua resguardada del viento por las propias paredes envolventes, en contraste con las aguas ondulantes del estanque exterior.

Un periodista local relataba su experiencia de esta manera: *porque una persona colocada frente a una de esos muros se ve reflejada como en un espejo, y si se traslada detrás de aquél, entonces ve perfectamente el exterior. No todos los visitantes se fijan en tan curiosa particularidad, cuya causa se ignora.*⁸²⁵

II.6.3.4. La economía del peso: la ligereza estructural.

La concepción reduccionista de Mies implica un control cuidado del orden, porque, en definitiva, *ordenar equivale a dar sentido*. Y ese sentido lo proporciona y lo ha proporcionado desde siempre la estructura, a la que le Mies atribuye un papel más allá de su función resistente:

*Las grandes construcciones casi siempre se basaban en la estructura y ésta [era], casi siempre, la portadora de su forma espacial. Tanto el Románico como el Gótico lo demuestran con claridad. Aquí como allí, la estructura es quien aporta el significado, la propia **portadora del contenido espiritual**. Pero si esto es así, la renovación de la arquitectura sólo podría tener lugar a partir de la estructura y no en base a motivos aportados arbitrariamente (...).*

*La estructura no sólo determina su forma, sino que es la propia forma. Allí donde una estructura verdadera encuentra un contenido verdadero surgen verdaderas obras. (...) Solo se puede ordenar aquello que ya está ordenado por sí mismo. Ordenar es algo más que organizar. Organizar significa fijar los fines. En cambio, ordenar significa dar sentido. Si diéramos a cada cosa aquello que le corresponde por su esencia, las cosas encontrarían, por sí mismas, su propio orden y así llegarían a ser aquello que han de ser. Sólo así se perfeccionarían realmente. El caos en que vivimos tendería al orden y el mundo volvería a tener sentido y a ser bonito.*⁸²⁶

825 Reseña de un periodista barcelonés sobre el pabellón, citada en COLOMINA [2009, p. 12].

826 MIES VAN DER ROHE: Conferencia en Chicago. 19 hojas manuscritas no publicadas, para una conferencia; conservadas en la Biblioteca del Congreso, Washington. Ver: NEUMEYER [1995, pp. 490-491].

*Para mí, **la estructura es algo como la lógica**. Es la mejor forma de hacer las cosas y de expresarlas [MIES, 1981, p. 67].*

Esta concepción estructuralista de la arquitectura proviene de Viollet, filtrada probablemente a través de los escritos de Berlage. Una estructura miesiana que es capaz de generar formas; de ahí su fascinación por los rascacielos desnudos, y de ahí su insistencia en hacer pedagogía de la estructura.

Pero en Mies se da otra circunstancia digna de destacar: su habilidad para crear grandes espacios diáfanos -por tanto, soportados con muy pocos apoyos-, que sorprendentemente no transmiten sensación de pesadez a pesar del alarde estructural que implican, sino una gran ligereza. La clave de esta paradoja radica en el sabio empleo del acero, un material capaz de proporcionar la máxima resistencia con el menor peso, y su combinación con el vidrio y su cualidad desmaterializadora. Los elementos metálicos suelen estar pintados en oscuro, contribuyendo a la impresión de una mayor esbeltez. En ocasiones Mies dispone de vigas de gran canto sobre las que descuelga la cubierta para reforzar la percepción de ligereza.

El primer proyecto donde sugiere este sistema es el Museo para una ciudad pequeña (1942). La inserción de una sala de actos en el interior del museo exige la eliminación de algunos soportes; para no perturbar la continuidad del plano de techo Mies insinúa unas vigas puente que asoman por la cara superior. Posteriormente Mies utilizó la misma idea en una serie de espacios unitarios rectangulares, como el proyecto para teatro en Mannheim (1952-1953) o en la ampliación del Museum of Fine Arts de Houston (1954-1969), aunque sin duda la pieza estelar es el *Crown Hall* de Chicago (1950-1956). En el Restaurante *Drive-in Cantor*, en Indianápolis (1945-1950), Mies decidió diseñar una estructura sobredimensionada, formada por dos grandes vigas trianguladas colocadas en la dirección longitudinal para dar mayor visibilidad a la estructura [GASTÓN, s/a, pp. 2-6].

El plano volado del Pabellón de Barcelona y las cajas suspendidas de la Casa Farnsworth o el Teatro de Mannheim apuntan asimismo a la economía del peso. En el caso de la *Neue Nationagalerie*, la pesadez del entramado metálico de cubierta está aliviada por la sutil solución de apoyo sobre los soportes cruciformes.

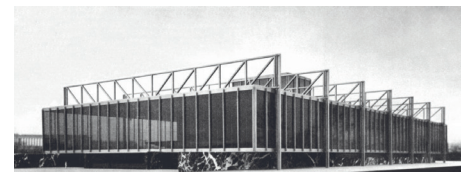
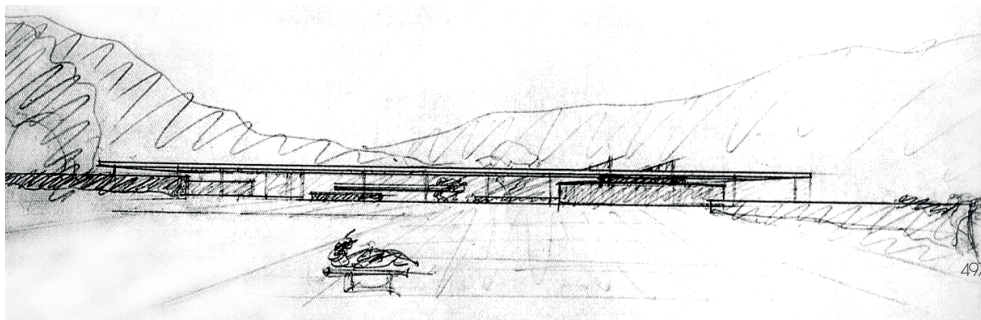


Fig. 497: MvdR: boceto para el proyecto de Museo para una ciudad pequeña (1942). MvdR Archive, MoMA, NY.

Fig. 498: MvdR: fotografía de maqueta del Teatro en Mannheim (1952-1953).

II.6.4. Parquedad teórica.

La mentalidad simplificadora de Webern y Mies en el repertorio artístico parece corresponderse con su absoluta parquedad a la hora de expresar sus convicciones teóricas.

Los escritos de **Mies** son escasos: *Mi trabajo principal ha sido proyectar edificios. Nunca he escrito mucho*.⁸²⁷ La brevedad de los textos editados permite suponer que los pensamientos miesianos se trasladaban al papel no sin oposición interior y, seguramente, sólo llegaron a publicarse por la coacción de necesidades exteriores [NEUMEYER, 1986, p. 34]. A diferencia de Wright o Le Corbusier, Mies no sentía la necesidad de tener que convencer a la gente de que debían seguirle [FITCH, 1981, p. 14]. *El artista plástico nunca habla -decía Berlage en 1905-, siempre permanece verdadero*.⁸²⁸

Esta dificultad expresiva de Mies debía de manifestarse también en sus contadas alocuciones públicas. En la crítica aparecida en el *Berliner Börsen-Zeitung* del 2 de marzo de 1928 sobre la conferencia «Los requisitos de la creatividad arquitectónica» pronunciada por Mies unos días atrás se podía leer: *Se demostró que el artista creativo Van der Rohe es mucho más rico en ideas que el conferenciante Van der Rohe. Esto es satisfactorio para la arquitectura actual, pero algo menos para los asistentes a las conferencias*.⁸²⁹

De entre los escasos escritos de Mies, los más interesantes son los manifiestos publicados en diversas revistas de arte durante la década de 1920.

De **Webern** únicamente nos ha llegado la transcripción de las dieciséis conferencias privadas dirigidas a un grupo de aficionados vieneses⁸³⁰ en 1932 y 1933, que fueron publicadas en 1960 por la *Universal Edition* y Willi Reich, musicólogo y discípulo de Webern.⁸³¹ No se trata de ensayos o discusiones de gran relevancia teórica, sino más bien de ideas generales al alcance de su público.

La escasa dedicación de Webern a la teoría contrasta con el perfil del maestro Schoenberg, quien sí sintió de forma intensa la necesidad de expresarse no sólo con música sino también con palabras, incluso con cuadros. Además del célebre «Tratado de armonía», Schoenberg publicó numerosos ensayos, recogidos en parte en el libro «El estilo y la idea», y fue el autor de los textos para su oratorio *Die Jakobsleiter* («La escala de Jacob») y la ópera *Die glückliche hand* («La mano feliz»).

La dificultad de Mies para expresarse verbalmente, acentuada tras su traslado a América, contrasta con las dotes de Webern para la poesía. Es cierto que, pese a haberse doctorado en musicología, apenas publicó sino un reducido texto que versaba sobre la labor docente de Schoenberg [WEBERN, 1912].⁸³² Pero él prefería escribir *a la sua maniera*, como pudo demostrar en los poemas escritos durante sus años como universitario. En ellos recurre a temas campestres, amorosos y bucólicos,

827 Mies van der Rohe: carta dirigida a Jennings Wood, fechada el 3 de mayo de 1963, conservada en la Biblioteca del Congreso de Washington. Citado en: NEUMEYER [1995, p. 34].

828 BERLAGE, H.P. (1905): *Gedanken über Stil in der Baukunst* («Pensamiento sobre el estilo en arquitectura»). Leipzig: Zeitler.

829 NEUMEYER [1995, p. 458].

830 Se trataba de un grupo de abogados entre los que se encontraba Rudolf Ploderer, amigo personal de Anton Webern.

831 *Der Weg zur Komposition mit Zwölf Tönen* (1932) y *Der Weg zur neuen Musik* (1933). [Edición en español: *El camino hacia la nueva música*, 1933. Barcelona: Nortésur, 2009].

832 Hay que tener en cuenta que las dos principales publicaciones escritas de Webern: sus dos colecciones de conferencias y su correspondencia con Hildegard Jone, no fueron pensados para ser editados.

influidos por la poesía germana del momento [TEMES, 1988, p. 30]. Sorprendentemente, ninguno sirvió de base para su puesta en música, y prefirió en adelante concentrar sus esfuerzos creativos en la composición musical, tomando prestados los textos para sus Lieder de sus poemarios favoritos: J. W. Goethe, Stephan George, Rainer Maria Rilke, Georg Trakl y, sobre todo, Hildegard Jone.

La sequía teórica de Webern es extensible a su repertorio como compositor.⁸³³ Sin duda, Webern compartía las palabras de Schoenberg [1963, p. 254], cuando afirmaba que *el verdadero compositor escribe únicamente cuando tiene que decir algo que no haya sido dicho y que él crea digno de ser expresado*.

833 No ocurre lo mismo con Mies quien, como arquitecto, realizó más de 150 proyectos de los que buena parte llegaron a construirse.

II.6.5. Caso de estudio: Tres pequeñas piezas para cello y piano Op. 11 vs. Exposición Mies van der Rohe en el *MoMA*.

En el título de la primera obra escogida para este Caso de Estudio viene implícito el carácter modesto del trabajo analizado: tres **pequeñas** piezas para cello y piano, Op. 11.⁸³⁴ Estas piezas son representativas del estilo aforístico de Webern en su forma más extrema. De hecho, de las grabaciones consultadas ninguna superan los 2 minutos de duración. Es la única vez que Webern emplea el término *kleine* («pequeño») para identificar a una de sus obras, a pesar de no ser la única con estas características (caso del Op. 7...).

Por otro lado, abordaremos una instalación expositiva en la que Mies tuvo la oportunidad, no sólo de dar a conocer su obra, sino también de elegir la manera de cómo presentarla, fiel a su estilo, empleando «casi nada».

II.6.5.1. Tres pequeñas piezas para cello y piano, Op. 11 (1914).

El Opus 11.

Las *Tres pequeñas piezas para violoncello y piano* Op. 11 son las de mayor brevedad y concentración de todo el repertorio weberniano, y eso a pesar de que Schoenberg había sugerido a Webern poco antes de completarlas que intentara volver a escribir en formas más extendidas [MOLDENHAUER, 1991, p. 206]. Verdaderas miniaturas musicales, contienen únicamente 9, 13 y 10 compases. La alternancia de movimientos rápidos y lentos se invierte en esta obra compuesta en junio de 1914,⁸³⁵ poco antes del estallido de la Primera Guerra Mundial: «Moderado», «Muy animado» y «Extremadamente tranquilo».

Los instrumentos que Webern eligió para estas piezas son los dos que mejor conocía por su formación como intérprete: el piano y el cello.⁸³⁶ Si hasta entonces, los compositores románticos e impresionistas habían tratado de potenciar las excelentes cualidades del cello como instrumento solista: su rico y melódico sonido, su amplio rango expresivo y acústico, Webern olvidaría todo ello, y sustituiría las líneas melódicas por motivos de dos, tres o a lo sumo cuatro notas, propuestos como culminación a la construcción vertical presentada por el piano [IVANOV, 2007, pp. 3-4]. Ambos instrumentos compartirían idéntico protagonismo.

El violoncello le permitía además explorar las cualidades del sonido puro para conseguir una amplia gama de recursos tímbricos que compensara la fugacidad extrema de la obra. En estas piezas aplica las técnicas del *pizzicato*, arco, con o sin sordina, armónicos *sul ponticello*, *sul tasto*, *glissandi*, y todas las combinaciones posibles de estos efectos [ROSTAND, 1986, p. 93].

Fig. 499: Webern: primeros 3 compases de la II pieza para cello y piano Op. 11 [IVANOV, 2007, p. 6]. Aparecen remarcados en rojo los 12 sonidos de la escala cromática.

834 Según FORTE [1998, p. 234], pudo ser influenciado por las 6 pequeñas piezas para piano Op. 19 (1911) de Schoenberg.

835 Las 3 piezas para cello y piano fueron estrenadas en Maguncia el 2 de diciembre de 1924, y publicadas ese mismo año por *Universal Edition*. Anton dedicó esta obra a su padre por su aniversario.

836 Webern compuso otros dos trabajos para esta combinación de instrumentos: 2 piezas para cello y piano s/Op. (1899) y Sonata para cello y piano s/Op. (1914).

Las piezas son completamente atonales. A pesar de que fueron escritas al menos nueve años antes de la divulgación oficial del método dodecafónico, Webern ya presentaría que debían aparecer todas las notas antes de repetirse ninguna. Así parece constar en el comienzo de la II pieza, donde los doce sonidos son presentados en los primeros compases como combinación de cuatro grupos de tres notas [IVANOV, 2007, p. 6].

Webern fue consciente de la complejidad en la escucha de estas piezas experimentales, de la dificultad del gran público para comprender -como se lamentaba Schoenberg- que *el timbre puro es susceptible de expresar lo que no puede ser expresado por ningún otro medio más que por el timbre puro* [ROSTAND, 1986, p. 94]. Resulta llamativo que estas *Tres piezas* del Op. 11 ni siquiera fueran interpretadas en «casa», esto es, en la «Sociedad privada de conciertos», donde fueron escuchadas muchas de las composiciones de Webern.⁸³⁸

La III pieza.

Esta última pieza representa un punto de inflexión en la música de Webern. Consta únicamente de 10 compases, con una duración inferior al minuto (50' en la versión de Pierre Boulez). Pese a su brevedad, la pieza podría dividirse en tres secciones separadas por silencios. La primera [cc 1-3] se inicia con el trino de cello en tesitura grave, seguido de un armónico y de un intervalo descendente de semitono, entre los cuales se intercala un único acorde al piano. En la sección intermedia [cc 3-6] cambian los papeles: el protagonismo recae ahora sobre el piano mientras que el cello sólo interviene al final con una nota aguda y prolongada. La sección que cierra la pieza y la obra [cc 7-10] parte de un acorde del piano, seguido por una lenta sucesión ascendente de sonidos armónicos al cello, que Forte [1998, p. 242] relaciona con el trasfondo religioso del compositor y su preocupación por la muerte.

No se aprecia ritmo reconocible. La utilización de síncopas, la interposición de silencios y la proliferación de tresillos que combinan figuras con silencios, unido al *tempo* «extraordinariamente calmado» (*äusserst ruhig*) de la pieza, desdibujan toda sensación de pulso regular o metro.

La dinámica es absolutamente extrema. Oscila entre el *pianissimo* de los últimos compases y el *pianissimo* de los primeros; tan solo un *sforzando* destaca el acorde del cello al inicio del segundo compás.

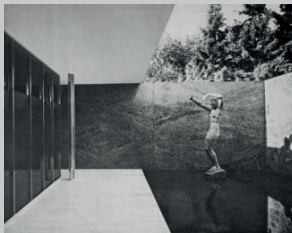
La técnica del cello exige la interpretación con sordina atacando sobre el puente en toda la pieza. De los ocho sonidos asignados al cello, la mitad son armónicos artificiales. La concentración de la obra viene acompañada de un alto grado de minuciosidad.

The image shows a musical score for three staves. The top staff is for Cello (bass clef), the middle for Piano (treble clef), and the bottom for Cello (bass clef). The tempo is 'Sehr bewegt' and the instruction 'ohne Dämpfer' is written above the first staff. A red dashed box encloses the first three measures. In the first measure, the Cello staff has a trill (tr) and a dynamic of 'f'. The Piano staff has a dynamic of 'f'. In the second measure, the Cello staff has a dynamic of 'f' and the Piano staff has a dynamic of 'p'. In the third measure, the Cello staff has a dynamic of 'mf' and a triplet (tr 3) marking. The number '499' is in the bottom right corner.

Fig. 499: Webern: primeros 3 compases de la II pieza para cello y piano Op. 11 [IVANOV, 2007, p. 6]. Aparecen remarcados en rojo los 12 sonidos de la escala cromática.

837 Carta de Webern a Willi Reich fechada en 20 de octubre de 1939, sobre la preparación de un concierto en Basilea [Moldenhauer, 1991, pp. 206 y 208].

838 Las piezas no figuran en los listados de los anales de la «Sociedad privada de conciertos».



MIES VAN DER ROHE



501 - 502

Fig. 500: Anton Webern: *III pieza para violoncello y piano*, Op. 11 (1914), *Universal Edition*, Viena. Los motivos están formados por grupos de tres o cuatro sonidos, que responden a los patrones de análisis (pitch-class sets) fijados por Allen Forte. En letras mayúsculas figuran las secciones consideradas.

Fig. 501: Catálogo de la exposición monográfica sobre Mies van der Rohe en el *Museum of Modern Art* de Nueva York (1947), a cargo de Philip Johnson. La cubierta del libro fue diseñada por Mies.

Fig. 502: Montaje de la exposición monográfica sobre Mies van der Rohe en el *MoMA* de Nueva York, 1947, diseñada por el arquitecto. Vista desde la entrada.

Äußerst ruhig (♩ = ca 50)
mit Dämpfer
am Steg.

II.6.5.2. La exposición sobre Mies en el MoMA (1947).

La exposición del *MoMA*.

500

En esta instalación efímera celebrada en el Museo de Arte Moderno de Nueva York en 1947⁸³⁹ encontramos una muestra inmejorable del espíritu esencialista de Mies. La exposición tuvo lugar bajo el comisariado de Philip Johnson, por entonces director del Departamento de Arquitectura y Diseño del *MoMA*. El propio Johnson se encargó de la edición del catálogo.

El evento es de singular relevancia porque no es frecuente que el diseñador de un montaje sea, a su vez, el protagonista de la obra expuesta.⁸⁴⁰ Mies, efectivamente, se encargó del proyecto del espacio de exposición, de la selección de las obras y del tratamiento del material gráfico [GASTÓN, 2012, p. 20]. Concebida de esta manera, el visitante podía interpretar la exhibición como una prolongación de los contenidos mostrados, gozando de la máxima coherencia entre el contenido y el continente.

Hubo una importante presencia de medios de comunicación, desde las revistas profesionales como *Architectural Record* y *Architectural Forum*, hasta las publicaciones de ámbito general como *The New Yorker* y *Town and Country*.⁸⁴¹ Entre los visitantes que acudieron a la muestra se encontraba F. L. Wright, quien unos meses antes había contribuido con una exhibición sobre Taliesin en el mismo Museo. En un artículo publicado en *Arts & Architecture*, el joven diseñador Charles Eames valoraba

especialmente *la experiencia de pasear a través del espacio y ver a otros moverse en él* [SCHULZE, 1986, p. 245].

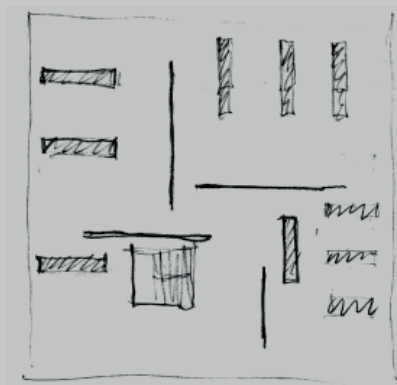
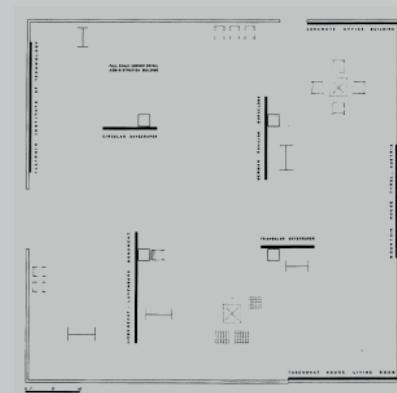
La instalación de Mies.

El recinto destinado a la exposición tenía planta casi cuadrada (unos 20 x 21 metros, aproximadamente) y una altura libre de 4 metros, con cuatro pilares exentos centrales. Mies diseñó una configuración espacial a partir de cuatro únicos paneles dispuestos en forma de molinillo, adosados a los pilares. En cada uno de los paneles colocó una gran foto mural de lado a lado y de suelo a techo. Las dimensiones de cada panel coincidían con las de la imagen ampliada que soportaban. Encima de cada panel se colocaron sendas luminarias. De esta manera, los propios objetos a exhibir eran los que daban forma al espacio [GASTÓN, 2012, p. 201].

A las cuatro fotografías fijadas a los paneles centrales se sumaron otras tantas de las mismas características, arrimadas a las paredes perimetrales y colocadas estratégicamente en función del ángulo visual del observador. Se hicieron varias pruebas antes de su ubicación definitiva. Según se entraba, quedaba de frente a la derecha el panel con la fotografía del Monumento a Karl Liebknecht y Rosa Luxemburgo y, a la izquierda de perfil, la foto del rascacielos de vidrio. En una siguiente banda se podían ver, a la derecha de perfil, el rascacielos triangular, y a la izquierda de frente, el Pabellón de Barcelona. Al fondo de esa misma secuencia visual se encontraba el boceto con la casa de la montaña. En las paredes adyacentes se dispusieron la reproducción del dibujo de edificio de oficinas de hormigón, a la izquierda, y una fotografía de la sala de estar de la casa Tugendhat, a la derecha. Finalmente, en el intradós de la pared de la entrada se encontraba una imagen del *Illinois Institute of Technology*.

Tras los paneles centrales, Mies posicionó algunas peanas para exponer maquetas. Como complemento a todo ello, se añadieron algunos grupos de muebles de tal manera que, dependiendo del punto de vista, el mobiliario real se superponía a la foto mural y a los visitantes que pasaban sobre ellos [RILEY, 2001b, pp. 96-98], haciendo más cercana y más tangible para el observador la idea de arquitectura de Van der Rohe.

La muestra sorprendió a los visitantes, no sólo por el tamaño de las imágenes, sino por la interacción entre la perspectiva del espacio y las fotografías, un mecanismo que Mies ya había experimentado en el «Pabellón de Suministro Eléctrico Aleman», de *la Exposición Internacional de Barcelona de 1929*. La escenografía posibilitó que el espectador perdiera la sensación de estar dentro de una sala y se viera envuelto por las arquitecturas impresas en los murales. La arquitectura se convirtió en



503 - 504

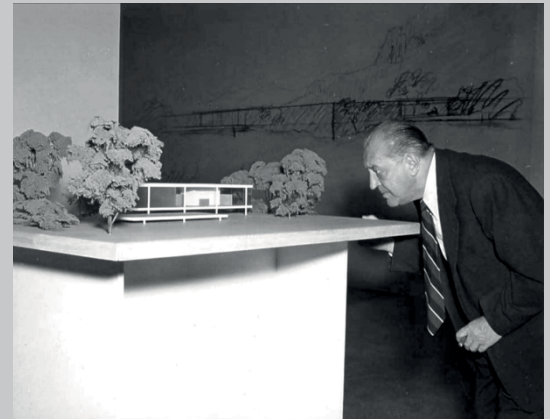
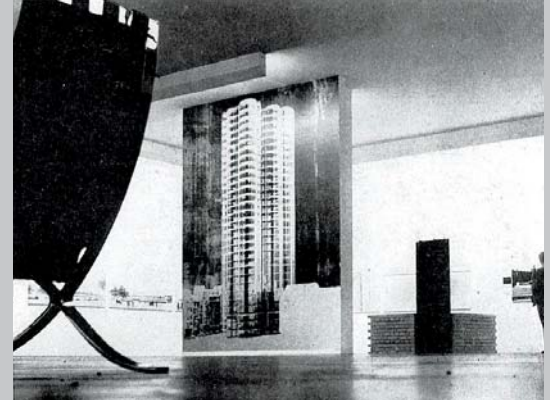
Fig. 503: Mies van der Rohe: planta de la exposición del MoMA (1947). NY.

Fig. 504: Boceto de planta baja de las oficinas Ron Bacardi en Santiago de Cuba, mostrando la disposición del mobiliario (1957) [LAMBERT, 2001a, p. 485].

839 La exposición permaneció abierta al público desde el 16 de septiembre de 1947 hasta el 25 de enero de 1948. Fuente: MoMA, Nueva York.

840 A la entrada un rótulo anunciaba la exposición como el último diseño del arquitecto.

841 A&V, n.º 92, 2001, p. 96.



exposición y la gráfica de los paneles expositivos en arquitectura [MARTÍNEZ GARCÍA, 2013, p. 184]. Como apunta CHARLES EAMES [1947, p. 27], *Mies no trató de presentar su obra de forma exhaustiva, incluso muchos de los pocos ejemplos expuestos habían sido vistos con anterioridad en muchas ocasiones, pero ello no restaba valor a su grandeza. El aspecto más significativo es la manera como ha tomado documentos de sus arquitectura y mobiliario, y los ha utilizado como elementos para crear un espacio.*

II.6.5.3. Conclusión.

Después de visitar la exposición de la obra de Mies en el MoMA, escoltado por su séquito de acompañantes, F. LL. Wright comentó con desdén, jugando sarcásticamente con el significado del aforismo favorito de Mies, que la muestra le había parecido *mucho para casi nada*.

Las dos obras traídas a esta sección representan precisamente eso, visto desde el lado positivo. Un grado de negación consciente tal que apenas queda nada de ellas: apenas unos sonidos, apenas unos paneles, *Beinahe nichts*. Y el *mucho* tiene que ver con la máxima emoción estética y el máximo impacto intelectual.

Figs. 505-506: Mies van der Rohe: imágenes de la Exposición de 1947 en el MoMA tomadas por Charles Eames y publicadas en: *Arts & Architecture*, diciembre 1947.

Fig. 507: Mies van der Rohe y Fritz Schöler: «Pabellón de Suministro Eléctrico Aleman», en la Exposición Internacional de Barcelona de 1929. *MvdR Archive*, MoMA, NY. Tomado de: MARTÍNEZ GÓMEZ [2013, p. 183].

Fig. 508: Mies observando la maqueta de la casa Farnsworth en la Exposición sobre su obra en el MoMA (1947). Al fondo se ve un boceto de la casa de la montaña.



Artis sola domina necessitas.

WAGNER, O. (1896): *La arquitectura de nuestro tiempo*. Madrid: El Croquis, 1993, p.77.

La música no sirve para nada. Por eso es imprescindible.

ÍÑIGO PIRFANO, director de orquesta. *Diario La Vanguardia*, 19-3-2013.

II.7. Binomios <forma – función>.

II.7.1. La lírica de Webern.

II.7.2. El funcionalismo de Mies o la ética de lo necesario.

II.7.3. Caso de estudio:

Abendland I, lied Op. 14 (1919)

Anton Webern

Bloque de viviendas de la Weissenhof, Stuttgart (1927)

Mies van der Rohe

Conclusión

A la hora de poner música a un poema, no cabe duda de que el **texto** constituye un serio condicionante para el compositor, no sólo por el argumento que le proporciona su contenido, sino también por la manera en cómo está expresado: las palabras precisas empleadas, las construcciones gramaticales, la versificación, la prosodia... En la mayoría de las ocasiones, el texto creado por el escritor es ajeno a toda intención musical, y supone un *a priori* para el compositor que se propone acompañarlo con música. Este principio puede hacerse extensivo incluso a los textos originales o adaptados –caso de los libretos de ópera– pensados desde el origen para ser musicalizados.

En la arquitectura es el **programa**, esto es, la función, quien otorga el principal argumento al arquitecto. Generalmente el uso de un edificio viene fijado con anterioridad a la elaboración del proyecto, por lo que constituye también un *a priori*.⁸⁴² En ese sentido, el programa funciona como el motor de arranque del proyecto, que inicia de esta manera el proceso de ideación, y que sigue presente a lo largo de todo su desarrollo.

Si bien es cierto que ni toda la música obedece a un texto (música cantada) o a un programa (música programática), ni toda arquitectura obedece a una función –precisamente es ésta la única arquitectura que para Loos puede alcanzar el dominio del arte–⁸⁴³ abordaremos el tema en este capítulo partiendo de la base del interés de Webern por la música vocal (*Lieder*, cantatas...) y de Mies por un funcionalismo estricto, al menos en algunos de sus proyectos de los años veinte.

Fig. 509: Fotograma de la película *Modern Times* («Tiempos Modernos»), dirigida por Charles Chaplin en 1936.

⁸⁴² Esto no ocurre, por ejemplo, en las actuaciones encaminadas a la rehabilitación de edificios, donde los papeles se invierten: se parte de una construcción existe a la que se adapta a posteriori un programa concreto. Es el caso de la conversión del antiguo hospital de San Carlos de Madrid (1788), diseñado por Sabatini, en sede del actual Museo de Arte Reina Sofía de Madrid: el continente precede al contenido.

Esta inversión, aunque menos frecuentemente, sucede también con la Música. Sobre el primero de los preludios de «El Clave bien temperado» de J. S. Bach, Gounod compuso un siglo después la melodía de la famosa *Ave Maria*.

⁸⁴³ La única arquitectura que para Loos puede alcanzar el dominio del arte se reduce al monumento funerario y el conmemorativo. LOOS, A. (1910): «Arquitectura», en *Ornamento y delito, y otros escritos*. Barcelona: Gustavo Gili, 1972.

II.7.1. La lírica de Webern.

II.7.1.1. Antecedentes.

La relación de literatura y música ha sido una de las más antiguas y fructíferas colaboraciones que se producen entre distintas manifestaciones artísticas. De hecho, la poesía nació unida a la música.⁸⁴⁴

A lo largo de la historia, el binomio texto-música ha atravesado por distintas relaciones de prioridad. En la cultura greco-romana, por ejemplo, la entonación de la melodía, el ritmo y los modos se adaptaban a la prosodia del texto; lo mismo ocurría con el canto gregoriano. En otras ocasiones ha sido la música la que ha ocupado un lugar preeminente, a la que se ha supeditado el texto. En muchos de los motetes isorrítmicos politextuales del Ars Nova (s XIV) las voces se acoplaban a un ritmo fijo, sin importar la prosodia, la temática e incluso la lengua diferente de las voces, hasta el punto de resultar los textos para el oyente absolutamente ininteligibles.

Como en tantos otros aspectos, Schoenberg constituye un punto de referencia para la práctica compositiva de Webern. Desde su innovadora visión de la música, estaba abierto a otras relaciones texto-musicales más allá del esquema convencional de acuerdo con el cual, *un determinado nivel dinámico y progresivo de la música debía corresponder con determinadas circunstancias del poema y discurrir con exacto paralelismo a aquellas*.⁸⁴⁵ El criterio del maestro vienés no supone necesariamente que una pieza de música «tenga que» *acumular imágenes de una y otra especie, y que, si éstas faltan, la pieza no haya sido entendido o carezca de valor*. Pero tampoco era partidario del extremo opuesto, porque *la mayor incongruencia en relación con lo que se expresa en el texto consiste en practicar [justo] lo contrario* [SCHOENBERG, 1963, p. 279].

En el fondo, lo que planteaba Schoenberg, por encima de una cierta correlación externa, era la correspondencia interna, profunda, entre la música y el texto. Esto llevaría a admitir las aparentes divergencias superficiales como *la necesaria consecuencia de un paralelismo en nivel más importante*. [Íd., 1963, p. 279]

Para Webern el texto era siempre lo primero, quien le seducía para reportarle música: *nunca he ido a la búsqueda de un texto con la intención de escribir algo (Lied o pieza coral, etc.)* –escribía a Hill.

605 BERLAGE (1908): *Op. cit.*, p. 148.

844 CANTIZANO MÁRQUEZ, B. (2005): «Poesía y música, relaciones cómplices». *Espéculo. Revista de estudios literarios*, nº 30. Universidad Complutense de Madrid.

845 SCHOENBERG, A. (1912): «Relaciones entre música y texto». Publicado en el Almanaque de *Der blaue Reiter*. Recopilado en *El Estilo y la Idea*. Madrid: Taurus, 1963, pp. 25-31. Dicho Almanaque, publicado a comienzos de 1912, contenía también una reproducción de la partitura del *lied* nº 5 para voz y piano del op. 4, de Anton Webern, sobre poema de Stefan George, titulado *Ihr tretet zu dem Herde*.

II.7.1.2. La vocación lírica.

No es fácil determinar si la adopción de material extramusical entre los compositores vanguardistas es una consecuencia del siglo XIX -la combinación mahleriana del *Lied* y la sinfonía, o la fusión de las artes en Wagner- o si se trata de una compensación mucho más socorrida ante la pérdida de la tonalidad [KÁROLYI, 2004, pp. 184-185].

Lo cierto es que más de la mitad de las obras de Webern son vocales.⁸⁴⁶ Es más, entre 1915 y 1925, no llegó a componer ninguna pieza puramente instrumental. Desafortunadamente, casi ninguno de No es fácil determinar si la adopción de material extramusical entre los compositores vanguardistas es una consecuencia del siglo XIX -la combinación mahleriana del *Lied* y la sinfonía, o la fusión de las artes en Wagner- o si se trata de una compensación mucho más socorrida ante la pérdida de la tonalidad [KÁROLYI 2004, pp. 184-185].

Lo cierto es que más de la mitad de las obras de Webern son vocales. Es más, entre 1915 y 1925, no llegó a componer ninguna pieza puramente instrumental. Desafortunadamente, casi ninguno de sus *Lieder* llegó a cantarse en vida del compositor, como tampoco lo han sido con gran frecuencia después de su muerte. Fueron las últimas obras instrumentales y no las vocales las que deslumbraron a Stravinsky y a los compositores más jóvenes de los 50. Sin embargo, como en su día observara el director Robert Craft, *nunca sabremos mucho de Webern a menos que nos ocupemos de cantarle; tan pronto como uno se acostumbre a cantar los intervalos, sentiremos un placer mucho más grande con su música* [AUSTIN, 1986, p. 23].

Sus canciones son ciertamente difíciles de interpretar porque requieren de mucha agilidad, un timbre claro, poco o ningún vibrato, clara pronunciación del texto y la observancia fiel de las indicaciones dinámicas, aunque no precisan necesariamente de voces operísticas. No cabe duda de que el tratamiento de la voz, aun siendo cantada, trasluce la influencia de la técnica expresionista del canto recitado o canto hablado del *Pierrot Lunaire* (1912) de Schoenberg.

En general, los textos que Webern escogió no son divertidos, ni frívolos, ni satíricos, y jamás grandiosos, desesperados, desoconcertantes o vulgares [ID., 1986, p. 23]. Se trata de poemas escritos por autores en su mayoría coetáneos: Stephan George, Rainer Maria Rilke, Georg Trakl, Hildegard Jone, etc., que se refieren principalmente al amor por la naturaleza y a la trascendencia de lo natural en lo divino.

* * * * *

Según el filósofo Eugenio Trías [2007, p. 541], cuando Schoenberg habla en referencia a Webern de «novelas de un solo gesto» resultaría más apropiado hablar de poemas: poemas breves de uno,

846 De las 31 obras publicadas con número de opus, 17 son vocales, a las que hay que añadir al menos 8 sin número de opus.

dos, tres versos, porque quien fue el verdadero narrador de la trinidad vienesa no fue Webern sino Schoenberg. Webern fue el lírico del grupo, como lo había sido anteriormente Schumann; mientras que Berg, con sus óperas *Wozzeck* (1914-1922) y *Lulú* (1933-1935), destacó sobre todo como dramaturgo. Y es que realmente la incursión de Webern en el teatro musical se limitó a unas pocas buenas intenciones.

Fue hacia 1908 cuando empezó a pensar en componer una ópera. En una carta a su primo, Ernst Díez le mostraba su complacencia ante la intención de escribirle un libreto de ópera [MOLDENHAUER, 1978, p. 116]. Para entonces había comenzado a componer *Alladine et Palomides* (1894), basado en la obra de Maurice Maeterlinck,⁸⁴⁷ contenida en la trilogía *Drei mystische Spiele*. Sin embargo, no nos ha llegado más que una hoja que contiene un breve Preludio y el comienzo del primer acto.

Dos años más tarde protagonizó una nueva tentativa en el género operístico basada en *Die sieben Prinzessinnen* («Las siete princesas», 1891) -otro de los dramas de la misma trilogía-, con no mejor suerte. Según Moldenhauer [1978, p. 736], el manuscrito original se encuentra desaparecido.⁸⁴⁸

Del último de los intentos queda constancia en un par de cartas dirigidas a Hildegard Jone que datan de 1930. En la primera se confesaba feliz con la idea de que la poetisa le escribiera un libreto. Pero pocos meses después, Webern le eximía de tal ocupación por no encontrarse *en la mejor disposición para componer algo de esa envergadura* [ROSTAND, 1986, p. 42]. Quizá aquí radica la clave de la ausencia de repertorio dramático: la envergadura, la enorme extensión de una obra operística, por breve que fuera el guión, ante un Webern más desenvuelto trabajando con piezas cortas.

En realidad, toda la música de Webern ha de comprenderse desde la idea poética que le impulsa [TRÍAS, 2007, p. 541]: primero, a través de los poetas Stefan George⁸⁴⁹ y Richard Dehmel;⁸⁵⁰ pronto su radical lirismo se orientaría hacia la obra de R.M. Rilke⁸⁵¹ y Georg Trakl;⁸⁵² hasta conocer en 1926 a la que sería la verdadera interlocutora del compositor, la poetisa y pintora Hildegard Jone,⁸⁵³ de quien tomaría el resto de sus textos.

Recordemos que Webern gozaba de leer poesía y prosa, y que incluso llegó a escribir algunos poemas.⁸⁵⁴ Esta incursión en las letras le ayudó a fomentar el interés por la música vocal, hasta el punto de que más de la mitad de su producción musical está destinada a ser cantada.

847 Por entonces, otros músicos habían elegido textos de Maurice Maeterlinck, tan de moda en el final de siglo, para sus composiciones. La más versionada fue *Pelléas et Mélisande* (1892), que inspiró la suite orquestal de William Wallace (1897), la de Gabriel Fauré (op. 80, 1898), la famosa ópera de Claude Debussy (1893-1902), el poema sinfónico de Arnold Schoenberg (op. 5, 1902-1903) o la suite orquestal de Jean Sibelius (op. 46, 1905). Por lo que respecta a *Alladine et Palomides* (1894), ha sido puesta en ópera por los compositores checos Osvald Chlubna (1921-1922), Emil František Burian (1923) y Burghauser (1934).

848 Entre el material inventariado por Moldenhauer de la biblioteca de Webern encontró un ejemplar anotado de *L'oiseau bleu* de Maeterlinck.

849 Opp. 2, 3 y 4.

850 3 *lieder* (1899-1903), 8 *lieder de juventud* (1901-1904), 5 *lieder para voz y piano* (1906-1908), todas ellas sin número de opus.

851 Op. 8.

852 Opp. 13 y 14.

853 Opp. 23, 25, 26, 29 y 31.

854 MOLDENHAUER [1978, p. 750] ha catalogado varias obras literarias (sin música) de Webern: una colección de 5 poemas escrita en 1902; una segunda de 3 poemas que datan del verano de 1913; y una obra de teatro titulada *Tot, Sechs Bilder für die Bühne* («Muerto, Seis escenas de teatro»), de octubre de 1913.

II.7.2. El funcionalismo de Mies o la ética de lo necesario.

II.7.2.1. Antecedentes.

La utilidad de las cosas fue un asunto de sumo interés desde tiempos de la Antigüedad. **Sócrates** (s V aC) condicionaba la belleza de los objetos a su capacidad de respuesta a la utilidad:

Habrà de ser considerada con justicia la vivienda más grata y más hermosa aquella en donde más gratamente pueda el dueño refugiarse a todas horas y donde con seguridad podrá guardar sus propiedades, no importando las pinturas y esculturas que allí tenga.⁸⁵⁵

En sus famosos *Diez libros*, Marco **Vitruvio** (s I aC) definía tres pilares como base sobre la que se sustenta la arquitectura -*Firmitas, Utilitas* y *Venustas*- sin establecer prioridad entre ellos. La explicación que proporcionaba de la «utilidad» coincide sensiblemente con el concepto moderno de «función», y tiene que ver con el edificio en cuanto a «instrumento utilizable»:

La utilidad se logra mediante la correcta disposición de las partes de un edificio de modo que no ocasionen ningún obstáculo, junto con una apropiada distribución -según sus propias características- orientadas del modo más conveniente.⁸⁵⁶

El primer teórico en establecer un cierto rango que articulase los fines de la arquitectura fue Leon Battista **Alberti** (1404-1472).⁸⁵⁷ Siguiendo a Vitruvio, Alberti postuló su particular tríada en la que la *commoditas* aparece por detrás de la *necessitas* -que se refiere a la construcción- y por delante de la *voluptas* -que trata la belleza-. El humanista florentino entendía la *commoditas* no sólo como acomodación a la pura función, sino también al decoro, es decir, a los buenos modales que debe presentar todo edificio en función de su carácter público o privado, de su condición urbana o suburbana.⁸⁵⁸ En ese sentido la definición albertiana se asemeja más al concepto ilustrado de «conveniencia» que al moderno de «utilidad».

En la Ilustración, fueron los críticos rigoristas, Carlo **Lodoli** a la cabeza, quienes denunciaron los excesos de los arquitectos barrocos que habían exacerbado la apariencia de la arquitectura al punto de presentarla como mera escenografía, y apostaron por una depuración del lenguaje amparada en lo estrictamente necesario.

Ya no se considerarán como auténtica arquitectura todas las trabazones aplicadas sobre las piedras y que sólo sirven para decorar, de modo que podríamos eliminar la arquitectura a golpe de navaja sin que el edificio perdiera más que el ornamento.⁸⁵⁹

Todo cuanto esté en representación debe estar en función.⁸⁶⁰

855 Tomado de: TATARKEWICZ, W. (2000): *Historia de la Estética. 1: La Estética antigua*. Madrid: Akal, p. 109.

856 VITRUVIO, M. (1995): *Los diez libros de Arquitectura*. Madrid: Alianza. Trad. José Luis Oliver Domingo, p. 73.

857 ALBERTI, L. B. (1485): *De Re Aedificatoria*. Florencia.

858 ARNAL AMO, J. (1988): *La Teoría de la Arquitectura en los Tratados*. v. II. Albacete: Tebar-Flores.

859 LAUGIER, M.-A. (1753): *Essai sur l'Architecture*. Laugier parece seguir el principio escolástico de economía de Guillermo de Ockham (1280-1349), conocido también por «navaja de Ockham». En su formulación original «sunt multiplicanda entia praeter necessitatem», es decir, que las cosas esenciales no se deben multiplicar sin necesidad.

Otros consideraron que la arquitectura debía ser capaz de expresar la función de los edificios con las formas empleadas, lo que en el siglo XVIII se conocía como **arquitectura parlante** o narrativa:

Un edificio expresa por su composición, como sobre un teatro, que la escena es pastoril o trágica, que es un templo o un palacio, un edificio destinado a un cierto uso, o una casa particular. Estos diferentes edificios, por su disposición, por su estructura, por la manera en que están decorados, deben anunciar al espectador su destino.⁸⁶¹

Algunos autores defienden que el funcionalismo moderno parte del arquitecto americano Louis **Sullivan** (1856-1924) quien, inspirado en las teorías de Horatio Greenough (1805-1852), concibió el lema que mejor ha definido el espíritu utilitario del siglo XX:

*Esta es la ley que domina todas las cosas orgánicas e inorgánicas, físicas y metafísicas, todo lo humano y sobrehumano, todas las verdaderas manifestaciones de la mente, del corazón, del alma, que la vida es reconocible en su expresión, que **la forma siempre sigue a la función**. Esta es la ley.⁸⁶²*

Durante su estancia en los Estados Unidos entre 1893 y 1896, Adolf **Loos** se impregnaría del pragmatismo americano, menos hipotecado por los antecedentes históricos del viejo continente. En su fascinación por la cultura anglosajona trató de importarla a Europa. Para él la existencia cotidiana está dominada por la necesidad y, por ello, todo objeto encaminado a una práctica debía someterse a la férrea ley de responder a un fin, la *Sachlichkeit*, impuesta por el principio de utilidad. Y la construcción, en la medida del deber de responder a la necesidad de habitar, había de respetar también ese requisito [GRAVAGNIOLO, 1988, p. 19].

Por otra parte, desde principios de siglo XX se vuelve la mirada hacia los ingenieros, admirados por su capacidad de adaptación sin complejos a las cualidades formales de los nuevos materiales. Eran ellos quienes en sus construcciones civiles y sus máquinas habían asimilado antes que nadie el compromiso de la forma para con la función. Así lo entendía Muthesius y así lo corroboraba **Le Corbusier** cuando afirmaba que *la casa es una máquina de habitar*.⁸⁶³

860 MELZI, F. (1781): *Principii di Architettura Civile*. Bassano, 1785, p. 31.

861 BOFFRAND, G. (1745): *Livre d'Architecture*, p. 16.

862 SULLIVAN, L. H. (1896): «The tall office building artistically considered». *Lippincott's Magazine*, marzo de 1896.

863 LE CORBUSIER (1923): *Op. cit.*, p. 73.

Los avances tecnológicos y el sistema de fabricación en serie permitirían acariciar el sueño de una arquitectura industrializada que combatiese eficazmente las drásticas consecuencias derivadas de la Gran Guerra. A este barco, impulsado por organizaciones como el *Deutscher Werkbund*, se subirían los grandes maestros de la arquitectura moderna: Gropius, Le Corbusier y Mies van der Rohe.

II.7.2.2. La postura teórica de Mies.

Resumida la evolución del concepto de función en la Arquitectura, es el momento de recoger y valorar la postura teórica de Mies. Posteriormente, en el apartado correspondiente al *Caso de Estudio* analizaremos bajo este parámetro una de sus obras más representativas.

Respecto a la FORMA:

En un espacio corto de tiempo a lo largo de los años veinte, se advierten tres posturas encontradas en el pensamiento miesiano:

a) Justificación del formalismo.

Como ya vimos en su momento, en el primer artículo publicado por Mies, que resultó ser el último número de la revista expresionista *Frühlicht*, explicaba los proyectos de rascacielos de los años 1921 y 1922. El arquitecto reconocía cierta «arbitrariedad» en el perímetro de la planta que justificaba, *tras haber realizado numerosos ensayos con la maqueta*, por los sorprendentes efectos estéticos que producían los reflejos de la luz sobre el vidrio.⁸⁶⁴ En este caso, la forma obedece a la consecución caprichosa de determinados efectos visuales.

b) Rechazo radical del formalismo.

Tan solo un año después, desde los manifiestos que encabezaban los dos artículos publicados en los primeros números de la revista *G Material zur elementaren Gestaltung*,⁸⁶⁵ Mies condenaba enérgicamente el formalismo y todas las especulaciones estéticas, incluidos los estilos. La forma no debía ser más que una consecuencia de la esencia de la función y de los medios técnicos disponibles en la época.

El segundo de los textos denota además un activismo por la causa, al asumir el compromiso de contribuir a *liberar la práctica de la construcción de los especuladores estéticos*. La asimilación de este principio implicaba por tanto, no sólo la reafirmación para su propia práctica constructiva, sino también la lucha para evitar que se contraviniera por parte de otros arquitectos.

c) Forma sí, pero no como meta.

En 1927, Mies publicaba un artículo en el que, bien trataba de matizar sus anteriores manifestaciones, bien marcaba una apreciación novedosa:

864 MIES VAN DER ROHE, L. (1922): «Rascacielos». *Frühlicht*, 1, nº 4, pp. 122-124. Ver: NEUMEYER [1986, pp. 362-363].

865 Se trata de los artículos titulados: «Bürohaus» y «Bauen». Ver NEUMEYER [1986, pp. 363-367].

*No me opongo a la forma, sino únicamente contra la forma como meta. (...)
La forma como meta desemboca siempre en formalismo. (...)
Lo no formalizado no es peor que el exceso de forma. Lo primero no es nada y lo segundo es apariencia.⁸⁶⁶*

Respecto a la FUNCIÓN:

Cuando Mies fue llamado para dirigir la *Bauhaus*, su antecesor Hannes Meyer había implantado en el centro una orientación funcionalista radical que rechazaba toda participación del arte en el curso del proyecto:

*Todas las cosas de este mundo son un producto de la fórmula: (función por economía).
(El acto de) construir es un proceso biológico; construir no es un proceso estético.⁸⁶⁷*

Pese a no prodigarse en exceso en cuestiones teóricas, son varias las alusiones de Mies al binomio función-forma a partir de 1922. En ellas se descubre que su pensamiento no es estático, sino que experimenta una evolución que podríamos resumir en tres posturas:

a) Funcionalismo como atención a la necesidad material.

Un primer posicionamiento transcurre a lo largo de la primera mitad de los años veinte, y presenta una actitud radical marcada por la prioridad de la función sobre la forma, renunciando a los aspectos estéticos, postura influida sin duda por la *Neue Sachlichkeit* («Nueva Objetividad»), y basada en el abandono de toda pretensión artística en aras de una arquitectura que fuera absolutamente objetiva y transparente a las necesidades sociales [MONTANER, 2002, p. 86], surgida como reacción al expresionismo.

En el artículo que explica su «edificio de oficinas» (1923), Mies apostaba por *crear la forma con los medios de nuestro tiempo, a partir de la esencia de la tarea.*⁸⁶⁸ Esta idea subyace en el diseño del edificio a la hora de elegir un sistema estructural de osamenta, una profundidad acorde con las necesidades funcionales y una disposición de los cerramientos con las estanterías en fachada para dejar el espacio interior lo más diáfano posible.

A finales de ese mismo año, en una conferencia sobre la problemática de falta de viviendas celebrada durante la reunión de la «Asociación de Arquitectos Alemanes» en Berlín, Mies exigía al proyectar edificios de viviendas partir *exclusivamente de organizar el vivir.*⁸⁶⁹

866 MIES VAN DER ROHE, L. (1927): «Über die Form in der Architektur» («Sobre la forma en arquitectura»). *Die Form*, 2, 1927, nº 2. Tomado de: NEUMEYER [1986, p. 393].

867 MEYER, H. (1928): «Bauen», en *Bauhaus*, II, nº 4, 1928. Incluido en HEREL; MONTANER, OLIVERAS [1994, p. 26].

868 MIES VAN DER ROHE, L. (1923): «Bürohaus» («Edificio de oficinas»). *G*, nº 1, julio 1923. Tomado de: NEUMEYER [1986, p. 363].

869 MIES VAN DER ROHE, L. (1923): «Gelöste Aufgaben. Eine Ordnung an unserer Bauwesen» («Tareas resueltas. Una exigencia a nuestra manera de construcción»). Conferencia pronunciada el 12 de diciembre de 1923 en el gran auditorio del Museo de Artes y Oficios de Berlín. Tomado de: NEUMEYER [1986, p. 367].

Pero quizá resulte más explícita esta postura en su célebre artículo «¡Arquitectura y voluntad de época!» (1924),⁸⁷⁰ donde escribía:

*Se han de satisfacer las actuales exigencias de **objetividad y funcionalidad**. Si además se cumple con sensibilidad, entonces las construcciones de nuestros días tendrán toda la grandeza de la que es capaz nuestra época y sólo un estúpido podría opinar que carece de ella.*

(...) Nuestros edificios utilitarios sólo podrán considerarse obras de arquitectura cuando sean portadores del espíritu de la época y satisfagan las necesidades del momento.

En el manifiesto contra el formalismo de 1927, publicado en *Die Form*, muestra su filiación con el aforismo funcionalista de Sullivan:

*Todo cómo ha de apoyarse en un qué. (...)
Sólo un proceso de formalización bien orientado y ejecutado conduce al resultado. (...)*

Tan cierto es que sólo se visualiza el resultado del proceso de formalización, como que un proceso de formalización bien orientado y ejecutado conduce a un resultado. ¿No es más importante la tarea, incluso quizás lo único importante?⁸⁷¹

Un apunte más. A tenor de la carta dirigida a la empresa Adam para explicar el anteproyecto para unos grandes almacenes (1928), el Mies se expresaba en términos aún más radicales, próximos al pensamiento de Hannes Meyer, apostando por la funcionalidad en detrimento de la estética:

*(...) creo que un edificio no tiene nada que ver con orientaciones estéticas, sino que únicamente ha de ser el **resultado lógico de todas las exigencias que se desprenden de sus fines de utilización**.*⁸⁷²

b) Funcionalismo como atención a la necesidad material y también espiritual.

Hacia finales de los años veinte, aparece un avance en el pensamiento de Mies sobre la función, menos radical que el anterior, y que supone una apuesta por trascender de lo estrictamente funcional a lo plenamente espiritual, esto es, una evolución desde la pura atención a las necesidades físicas y materiales del hombre, hasta una conceptualización más amplia de la función, en la que las necesidades que pertenecen a la esfera interior del hombre, como ser individual y social, estén igualmente satisfechas [SANTATECLA, 2005, pp. 355-357].

870 MIES VAN DER ROHE, L. (1924): «Baukunst und Zeitwille!» («¡Arquitectura y voluntad de época!»). *Der Querschnitt*, 4, 1924, nº 1. Tomado de: NEUMEYER [1986, p. 371].

871 MIES VAN DER ROHE, L. (1927): «Über die Form in der Architektur» («Sobre la forma en arquitectura»). *Die Form*, 2, 1927, nº 2. Texto tomado de: NEUMEYER [1986, pp. 393-394].

872 MIES VAN DER ROHE, L. (1927): «Geschäftshaus Adam» («Grandes almacenes Adam»). Borrador de carta sobre el proyecto de los grandes almacenes Adam, 1928, conservado en el MoMA. Texto tomado de: NEUMEYER [1986, pp. 461-462].

*La racionalización y la normalización sólo son medios, nunca pueden ser el objetivo. El problema de la nueva vivienda es fundamentalmente un problema espiritual (...)*⁸⁷³

Esta postura, influida por el pensamiento de Romano Guardini, suponía traer a primer plano la componente artística de la arquitectura, que en la visión anterior había quedado oculta en la trastienda, relegada a una mera consecuencia de la función. Este posicionamiento suponía, en definitiva, recuperar el interés por la **belleza**.

El titular que encabezaba una encuesta a Mies publicada en 1930 no puede ser más explícita: «¡Construir de manera bella y práctica! **¡Basta ya de funcionalismo frío!**». Preguntado sobre si el estilo arquitectónico moderno se estaba volviendo más decorativo, el maestro alemán respondía:

A mí me parece completamente claro que, debido a una modificación de las necesidades y a la aparición de los nuevos medios que pone a nuestra disposición la técnica, llegaremos a una nueva clase de belleza. De todas maneras, no creo que volvamos a aceptar una "belleza por sí misma" (...)

*En arquitectura, la belleza -que para nuestro tiempo es igual de necesaria y sigue constituyendo un objetivo, tal como lo ha sido en épocas anteriores- ⁸⁷⁴ sólo puede alcanzarse cuando al construir se tiene en cuenta **algo más que la mera finalidad**. ⁸⁷⁵ [MIES, 1930]*

Comparemos esta cita con esta otra extraída de «La corona de la ciudad» de Bruno Taut, publicado en 1919:

*Sólo cuando los deseos humanos **superan la dimensión estrictamente práctica y utilitarista**, y cuando se abre camino una exigencia cualitativa en la manera de vivir, la arquitectura se muestra en mayor medida en su esencia. Entonces, no parece tan estrictamente ligada a las necesidades prácticas y da lugar por fin al arte. [TAUT, 1919]*

La temprana crítica de Mies a la *Neue Sachlichkeit* rescata dos viejos planteamientos expresionistas asimilados una década antes -la superación de lo funcional y la componente espiritual del arte-, sin que por ello se identifique con el puro formalismo subjetivo de aquella corriente proponía.

Esta doble dimensión de la arquitectura era traducida en el discurso de ingreso como director del Departamento de Arquitectura del *Armour Institute of Technology* con los términos «fines» y «valores»:

⁸⁷³ MIES VAN DER ROHE, L. (1927): Prólogo al catálogo oficial de la Exposición sobre la Vivienda organizada por el *Werkbund* en Stuttgart, publicado por la dirección de la Exposición. Cita tomada de: NEUMEYER [1986, p. 395].

⁸⁷⁴ Traducido a mera anécdota, cabría recordar que, en cierta ocasión, siendo director de la *Bauhaus*, Mies comentaba a uno de sus alumnos al mostrarle una solución factible aunque un tanto torpe en el diseño: *Si conoces a dos hermanas gemelas que son igual de sanas, inteligentes y ricas, y las dos pueden tener hijos, pero una es fea y la otra guapa, ¿con cuál te casarías?* [HONEY, 1978, pp. 54-55]. Cita tomada de: SCHULZE [1986, p. 182].

⁸⁷⁵ MIES VAN DER ROHE, L. (1930): «Schön und praktisch bauen! Schluß mit der kalten Zweckmässigkeit» («¡Construir de manera bella y práctica! ¡Basta ya de funcionalismo frío!»). Encuesta publicada en el diario *Duisburger General Anzeiger* el 26 de enero de 1930. Cita tomada de: NEUMEYER [1986, p. 464].

*(...) la verdadera educación no sólo aspira a alcanzar unos determinados fines, sino a establecer también unos **valores**. (...) Mientras que los fines aseguran a los hombres su existencia vital, los valores posibilitan su existencia intelectual.*

Si estos postulados son válidos para todas las actividades humanas (...) tanto más vinculantes son en el campo de la arquitectura.

La arquitectura, en sus formas más sencillas, tiene su origen en la utilidad, pero, a través de toda la escala de valores, se extiende hasta el campo de la existencia espiritual, el campo de los significados y la esfera del arte puro.⁸⁷⁶

c) La abstracción funcional.

Este fue el planteamiento teórico. La realidad construida, sin embargo, fue desentendiéndose progresivamente del programa funcional y de otros condicionantes externos para tratar de alcanzar la perfección ensimismada del edificio, abstraído del mundo que lo rodea.

El progresivo interés de Mies por la flexibilidad desemboca finalmente en una arquitectura polivalente vacía de programa, un contenedor puro que comparte la convicción rossiana de que las formas son más fuertes que los usos.⁸⁷⁷ En ese sentido, el *Crown Hall* de Chicago representa como ningún otro edificio el «pentagrama sin música» de Sou Fujimoto.⁸⁷⁸

876 MIES VAN DER ROHE, L. (1938): Discurso de ingreso como director del Departamento de Arquitectura del Armour Institute of Technology el 20 de noviembre de 1938, con ocasión del Testimonial Dinner, en Chicago. Texto tomado de: NEUMEYER [1986, p. 479].

877 ROSSI, A. (1966): *La arquitectura de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili, 2013.

878 FUJIMOTO, S. (2010): «Futuro primitivo». *El Croquis*, n.º 151, pp. 199-200.

II.7.3. Caso de estudio:

Abenland I, Lied Op. 14 vs. bloque de viviendas de la Weissenhof.

Ya se ha comentado que la música de Webern, y en general la de la Segunda Escuela de Viena, tiene un carácter abstracto muy marcado [ver apartado II.4.]. Cualquier connotación evocadora de imágenes o contenidos es rechazada de raíz, al menos en las piezas instrumentales. Sin embargo, en la obra vocal la música no puede evitar tener que pronunciarse ante los significados que acompañan al texto, si bien es cierto que el compositor suele elegir para trabajar aquellos poemas con los que más se identifica. En la pieza elegida, el lirismo de Trakl, denso, conciso y un tanto hermético, la forma de traducir los sentimientos con una sutileza exacerbada o el comportamiento del artista ante los problemas de expresión, empatizan con la idiosincrasia de Anton Webern.

El acercamiento de Mies a posiciones funcionalistas es pasajero y coincide básicamente con el boom *Sachlichkeit* de mediados de los años veinte. El bloque de viviendas de la *Weissenhof* no es el proyecto de mayor calidad de cuantos se erigieron en la nueva *Siedlung stuttgarta*, pero representa uno de los trabajos del arquitecto alemán que está más pegado a cuestiones funcionales, por delante de aspectos formales y estéticos.

II.7.3.1. *Abendland I* («Occidente I»), *lied* nº 2 para voz, clarinete bajo, violín y violonchelo, Op. 14 (1919).

El poeta.

El autor del poema que lleva por título *Abendland*, Georg Trakl (1887-1914). Instalado en Viena en 1908 para cursar los estudios de farmacia, su vocación de poeta ya había aflorado cuando entró en contacto con los exponentes de la cultura local: el filósofo Ludwig Wittgenstein, el escritor Karl Kraus, el pintor Oskar Kokoschka o el arquitecto Adolf Loos, a quien dedicaría la poesía titulada *Sebastian im Traum*. Trakl permaneció en la capital austro-húngara hasta 1912.

Su breve vida estuvo marcada por la relación incestuosa con su hermana pequeña, de la que derivó su adicción al alcohol y a las drogas, y la tendencia a la depresión que le llevó al suicidio a la edad de veintisiete años. Su obra no puede desligarse de esa angustiada y torturosa vida.

El expresionismo de Trakl se mueve entre dos polos opuestos: entre visiones demoníacas de nostalgia, crueldad y catástrofe, y visiones de inocencia paradisíaca de una frescura ideal [ROSTAND, 1986, p. 97]. Las primeras evocan la decadencia de la ciudad occidental, y se relacionan con el sentimiento de culpa. Las segundas se vuelven hacia la naturaleza, libre de toda mancha. El paisaje decadente del otoño, la infancia, la muerte, son los grandes temas de su poesía.

El poema.

El texto seleccionado por Webern es parte del poema que lleva por título *Abendland I* («Occidente I»). Los otros dos fragmentos del texto fueron asimismo musicalizados por Webern en sendas piezas incluidas en el mismo Op. 14. El poema no fue publicado hasta 1933⁸⁷⁹, mucho después de la muerte del poeta y de la armonización de Webern.

La letra se compone de 19 versos organizados en dos bloques de 8 y 11 versos. El primero se estructura en 2 mitades de 4 versos, mientras que el segundo consta de 3 partes, la primera y la última de 4 versos y la central de 3, separadas por puntos. La métrica y la rima son abiertas.

Del contenido del texto cabe destacar la aparición de un personaje llamado Elis (verso 10), recurrente en la poesía de Trakl,⁸⁸⁰ de cuya identidad el autor no facilita indicación alguna,⁸⁸¹ así como la referencia del niño envuelto de tristeza y la relación de los amantes con la muerte. Al final del texto, Trakl parece ofrecer una imagen natural optimista, las verdes colinas, en contraste con la serie de metáforas afligidas que aparentemente le preceden.

Abendland I

*Mond, als träte ein Totes
Aus blauer Höhle,
Und es fallen der Blüten
Viele über den Felsenpfad.
Silbern weint ein Krankes
Am Abendweiher,
Auf schwarzem Kahn
Hinüberstarben Liebende.
Oder es läuten die Schritte
Elis' durch den Hain
Den Hyazinthenen
Wieder verhallend unter Eichen.
O des Knaben Gestalt
Geformt aus kristallinen Tränen,
Nächtigen Schatten.
Zackige Blitze erhellen die Schläfe
Die immerkühle,
Wenn am grünenden Hügel
Frühlingsgewitter ertönt.*

Occidente I

1. Luna, como si saliera un muerto
2. de una gruta azul,
3. y cayeran muchas flores
4. sobre la senda de las rocas.
5. Algo enfermo llora plata
6. en el estanque de la tarde.
7. Sobre negra barca allá morían
8. los amantes.
9. O es que suenan los pasos de Elis
10. por la floresta
11. en los jacintos,
12. perdiéndose de nuevo bajo las encinas.
13. Oh, la figura del niño
14. formada de cristalinas lágrimas,
15. sombras nocturnas.
16. Rayos quebrados iluminan el sueño
17. siempre fresco,
18. cuando en las verdes colinas
19. suena la tempestad primaveral.

879 Estaba incluido en el libro *Gesang der Abgeschieden* («Canción del fragmentado»).

880 El personaje Elis aparece en poemas como «Al niño Elis», «Para el joven Elis», etc.

881 Ludwig von Ficker, uno de los amigos más próximos a Trakl, insinuó que existe una conexión entre el personaje de Trakl y Elis Freebom, el protagonista del cuento *Die Bergwerke zu Falun* («Las minas de Falun»), publicado por E.T.A. Hoffmann en 1819. Otros estudiosos como Heinrich Goldmann respaldan esta teoría. Ver: STINCHCOMBE, J. (1964): «Trakl's "Elis" Poems and E. T. A. Hoffmann's "Die Bergwerke Zu Falun"». *The Modern Language Review*, vol. 59, nº 4, oct. 1964, pp. 609-615.

En este cuento romántico el autor trata el tema de la desolación y la muerte, y de una felicidad inalcanzable, que sólo parece acariciarse fuera de la realidad o bien desfasada en el tiempo. Después de una vida atormentada por la pérdida de sus seres más queridos, el joven Elis Freebom encuentra el amor en la hija del concesionario de una mina de cobre en la ciudad seca de Falun, en la que consigue trabajo. El día de su boda, festividad de San Juan, justo antes de casarse, Elis anuncia a su prometida, la bella Ulla, habérsele revelado la localización de una veta cuya explotación puede proporcionarles grandes riquezas, y marcha sin pensarlo hacia la mina. Desgraciadamente un gran derrumbe destruye todas las galerías, quedando sepultado bajo los escombros. Pasados cincuenta años, unos mineros encuentran casualmente el cuerpo de Elis, que estaba incorrupto, y lo sacan a la superficie. La ahora anciana Ulla, que se asomaba por la boca de la mina cada año el día de San Juan, ve el cuerpo sin vida de su amado y se funde con él en un abrazo, exhalando seguidamente sobre su pecho su último aliento. En la iglesia donde tendría que haberse celebrado la boda cincuenta años antes, entierran las cenizas de Elis y con ellas el cuerpo de su desdichada novia, que le había sido fiel hasta la muerte.

Para Heidegger, *Elis es el extraño llamado al declive. No es en modo alguno una figura por medio de la cual Trakl se refiere a sí mismo. Elis es tan esencialmente distinto del poeta como lo es la figura de Zaratustra del pensador Nietzsche. Pero ambas figuras concuerdan en que su ser y su caminar comienzan con el descenso. El declive de Elis entra en el alba inmemorial, más antiguo que la especie envejecida y descompuesta; más antiguo porque más meditativo; más meditativo porque más sereno; más sereno porque él mismo con más poder de serenar.* (Heidegger, M. (1990): «El habla en el poema. Una dilucidación de la poesía de George Trakl», en *De camino al habla*. Barcelona: Serball.

La música.



510

Para Webern, el texto constituye el auténtico *motor* de la composición [SHREFFLER, 1994, p. 41]. Cada poema marca unos imperativos de los que emanan casi involuntariamente las ideas musicales. Estas primeras ideas encuentran enseguida expresión en la línea vocal, que lidera la composición, para completar más tarde las partes de los instrumentos. La asignación de éstos se origina simultáneamente con la ideación musical, como dan a entender los borradores conservados.

Webern inicia pues sus esbozos siguiendo un proceder horizontal, de manera que las voces individuales son compuestas separadamente, al igual que un motete medieval [ÍD., p. 53]. A partir de la línea vocal que provee el marco para los primeros apuntes, Webern se fija en los saltos de estrofas y en los cambios súbitos de contenido. Si trasladamos el principio funcionalista de Sullivan a este *Lied* podríamos concluir que para Webern *music follows lyrics*: la música sigue a la letra y es coherente con ella.

La segunda pieza del Op. 14 («Occidente I») fue compuesta, según Moldenhauer, el 18 de julio de 1919. La manera como Webern consigue empatizar con el texto de Trakl se refleja en una música que, tal como se ha comentado, parece surgir de él. Ahora bien, coincidiendo con la opinión de Schoenberg, el seguimiento es más profundo que superficial.

A diferencia de las obras anteriores, esta pieza destaca por un estilo polifónico muy resaltado, muy rico tanto en la línea de voz como en los instrumentos. Abundan los registros agudos y graves y los grandes saltos de intervalos, que entrañan una gran dificultad de ejecución, al tiempo que amplifican el carácter expresivo del poema [ROSTAND, 1986, p. 98]. Por ejemplo, al final de la pieza, las «colinas» y la «tormenta» son retratadas con contornos melódicos y rítmicos de la voz y los instrumentos en [vv 18-19, cc 25-27]. Contra el perfil ascendente y descendente de la «colina», los instrumentos dibujan las resonancias de la «tormenta» por medio de una interacción rítmica compleja entre el clarinete bajo y las cuerdas. La voz entonces intensifica esta imagen replicando el perfil de la colina con notas de valores menores, contra el cual el clarinete entona el trino en *Mib* que enfatiza el contraste entre la «colina verde» y la «tormenta primaveral» [FORTE, 1998, p. 310].

La música se estructura en dos secciones coincidiendo con la división del texto. El aire de la segunda sección es doble rápido que la primera, justo cuando el poema sugiere el movimiento: «suenan los pasos» [v 9, c 15]. No obstante, el *tempo* se calma con los cuatro últimos versos hasta extinguirse en un delicado *pianississimo*. Los «rayos quebrados de la tormenta» [v 16, cc 22-24] son sugeridos en *forte* por las líneas zigzagueantes del clarinete y el violín.

La correspondencia de la línea melódica con el texto es imperturbablemente silábica.

Fig. 510: Anton Webern: reproducción del borrador original del *Lied* n.º 2 *Abendland I* («Occidente I»), para voz, clarinete bajo, violín y violonchelo, Op. 14.

Los silencios ayudan a clarificar la pieza al permitir resaltar y destacar la voz, articulando las cadencias de los versos. Estos silencios poseen un valor expresivo propio, y forman conjunción con las voces instrumentales a las que en ocasiones apoyan o acompañan [TRÍAS, 2007, pp. 548-549]. Su duración es proporcional a la importancia de los recesos del poema. El más largo de los silencios, que dura cuatro tiempos [cc 13 y 14], es el que deslinda las dos secciones del texto con un punto y aparte. Silencios de corchea o de negra marcan las transiciones más breves.

II.7.3.2. El bloque de viviendas de la *Weissenhof* (1927).

En 1925 el *Deutscher Werkbund* planteó la realización de una exposición construida que versara sobre la vivienda (*Die Wohnung*), patrocinada por la ciudad de Stuttgart. Elegido Mies vicepresidente del *Werkbund* en 1926, le fue encomendada la dirección artística de la muestra.

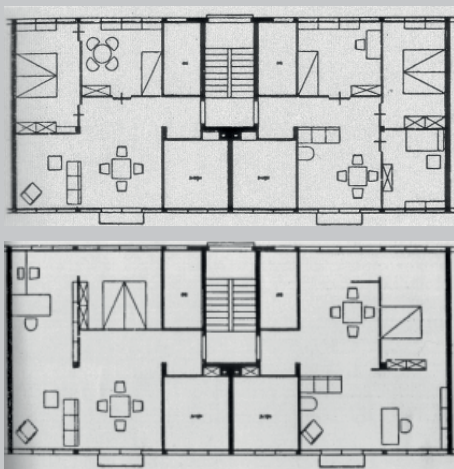
Además de elaborar la planificación urbanística del conjunto y de elegir a los arquitectos invitados a desarrollar los proyectos de viviendas,⁸⁸² Mies se reservó para sí el estudio de uno de los edificios, un bloque residencial de cuatro plantas, alargado y estrecho, situado en la parte más elevada del recinto expositivo. Salvo éste y otro bloque asignado a Peter Behrens, el resto de las construcciones previstas en la urbanización eran casas para una o dos familias y pequeños grupos de viviendas en hilera.

Con el diseño de este edificio, Mies quiso hacer frente a los retos de la arquitectura de su tiempo, comprometida en la investigación tipológica de la vivienda social. Por un lado la **economía**, que conllevaba la racionalización y normalización de la construcción de viviendas colectivas, mediante la repetición de la crujía estructural, superposición de plantas iguales, unificación de elementos verticales, simplificación de la solución de fachada... Por otro la **flexibilidad**, impuesta por los nuevos requisitos de habitabilidad de la sociedad⁸⁸³ que demandaban muy variados programas de vivienda. Esta preocupación de Mies por atender la individualidad del usuario conectaba con el ideal wrightiano de conseguir una arquitectura verdaderamente *democrática*, si bien quedaba restringido al marco impuesto por la necesidad de proporcionar habitación a un gran número de población. En definitiva, seriación y personalización eran los dos objetivos, *a priori* opuestos, que Mies trató de gestionar en el bloque de viviendas de la *Weissenhof*.

Van der Rohe dispuso un esqueleto estructural, sistema que había defendido años atrás para el proyecto de edificio de oficinas.⁸⁸⁴ La novedad consistía ahora en que el esqueleto era metálico, un sistema importado de la edificación de fábricas, que permitía por su mínima presencia incrementar más si cabe las posibilidades para subdividir libremente el espacio interior.

882 La mayoría de los arquitectos seleccionados estaba vinculado al grupo de arquitectos de vanguardia *Der Ring*.

883 MIES VAN DER ROHE, L. (1927): «Zu meinem Block» («Sobre mi bloque de viviendas»), en *Bau und Wohnung* («Construcción y vivienda»). Stuttgart: Deutscher Werkbund. [NEUMEYER, 1986, p. 396].



511 - 512

Figs. 511-512: MvdR: apartamentos de la *Weissenhofsiedlung* (1927): a la izquierda, distribución convencional; a la derecha, variantes de distribución libre. Los elementos inamovibles eran los baños (junto a las escaleras) y las cocinas (enfrente de los baños y escaleras), que figuran en el plano sin distribución.

884 MES VAN DER ROHE, L. (1923): «Bürohaus» («Edificio de oficinas»). *G*, n.º 1, julio 1923, p. 3.

Gracias a la orientación Este-Oeste, el edificio recibía soleamiento por ambas fachadas. Mies dispuso grandes ventanales continuos que proporcionaban al interior una distribución de la luz homogénea permitiendo que las habitaciones fueran más bajas y fáciles de calentar [VON VEGESACK, 1998, p. 140]. Pero a diferencia del proyecto vecino de Le Corbusier, que respondía plenamente a los enunciados de los *cinco puntos para una nueva arquitectura* (1925), las ventanas del bloque miesiano no rasgaban completamente la fachada sino que se interrumpían rítmicamente para dejar paso a la estructura vertical, liberando al máximo los espacios interiores a cambio de una más moderna fachada libre. Porque el verdadero interés del edificio de Mies se encontraba en las múltiples variaciones en la distribución de las viviendas que revelaban el potencial que ofrecía el sistema constructivo elegido [COHEN, 1998, pp. 49-52], flexibilidad que contrasta con la concepción rígida inicial de subdivisión de un volumen único.

Las fachadas del edificio tenían la plástica ya extendida entre los arquitectos de la *Neues Bauen* de planos lisos revocados en blanco (*weissen*) y barandillas de barco, etc. que habían avanzado Le Corbusier y Gropius pocos años atrás. Todas las viviendas contaban con un balcón orientado al jardín (Este), mientras que a la fachada opuesta (Oeste) afloraban los ventanales de la escalera, acusando el diferente nivel de los rellanos.

Con respecto al programa, se buscaba una eficiencia en el funcionamiento, dicho en palabras de Le Corbusier, una *machine à habiter*. Por ello, se recurrió a una concentración de las funciones – dormitorios, cocina con comedor–, reduciendo al máximo las circulaciones. Pero si este planteamiento resultaba novedoso no dejaba de ser compartido con el resto de las propuestas para la *Weissenhof*.

La particularidad del proyecto de Mies consistía en ofrecer todo un abanico de opciones organizativas adaptables a los usuarios de las viviendas. El habitante podía decidir si optaba por una distribución convencional o por otra libre sin estancias cerradas y sin puertas. La división de ambientes se podía llevar a cabo por medio de tabiques ora fijos, ora flexibles, aunque no incorporaba tabiques móviles. *No sabemos en absoluto si la gente hará con ellos lo que nosotros esperamos. Las funciones no son tan claras y tan constantes; cambian más deprisa que el edificio*, solía instar Mies a Häring para que no definiera tan estrictamente los espacios [SCHULZE, 1986, p. 112]. Únicamente la cocina y el baño estaban previamente ubicados, junto al núcleo de escalera.

Para demostrar la variedad de posibilidades de distribución, Mies encargó la estructuración y decoración de 21 de los 24 apartamentos⁸⁸⁵ a distintos arquitectos e interioristas, reservándose el diseño interior de otros dos. La vivienda restante fue utilizada para presentar su sistema de tabiques de separación flexibles, a base de madera contrachapada, que se fijaban al techo mediante

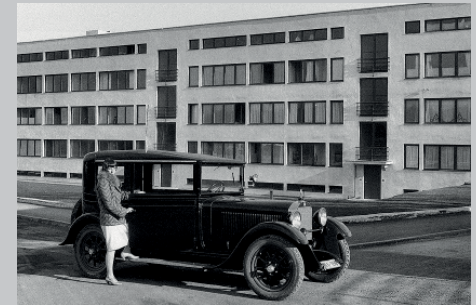
tornillos [VON VEGESACK, 1998, p. 142]. Con ello Mies demostraba, a partir de la idea de planta libre de Le Corbusier, el concepto de planta flexible de la manera más asombrosa y convincente hasta el momento [BANHAM, 1985, pp. 277-278].

Además de las tres plantas destinadas a apartamentos, el edificio contaba con dos niveles más: un semisótano dedicado a instalaciones, y un ático donde se ubicaban los cuartos de plancha -uno por vivienda- y dos lavanderías.

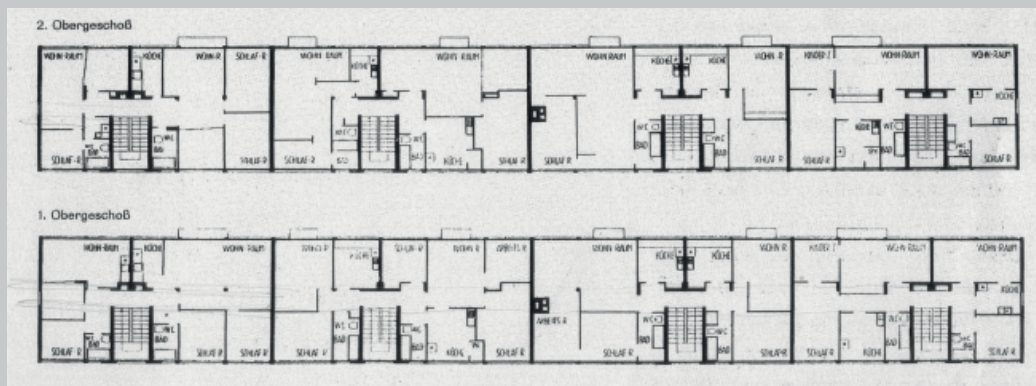
En colaboración con Lilly Reich, Mies también diseñó para la ocasión algunos muebles, entre ellos, la silla MR. Basada en la tecnología del tubo de acero poco antes aplicada por Breuer en la silla Wassily, Mies aprovechó la flexibilidad del material conformando la estructura en ménsula, una forma simbólicamente ingravida, para una época que ya había escapado de la gravedad [SCHULZE, 1985, p. 144].

II.7.3.3. Conclusión.

Es indudable que la música de Webern está condicionada por las ideas que hacen explícitas los versos del poema [AUSTIN, 1986, p. 24]. Webern aporta una música atonal muy expresiva que no solo no ignora el contenido del texto sino que lo refuerza con todos los recursos disponibles: se vale de



514 - 515



513

Fig. 513: MvdR: apartamentos de la *Weissenhofsiedlung* (1927): segunda (abajo) y tercera planta (arriba).

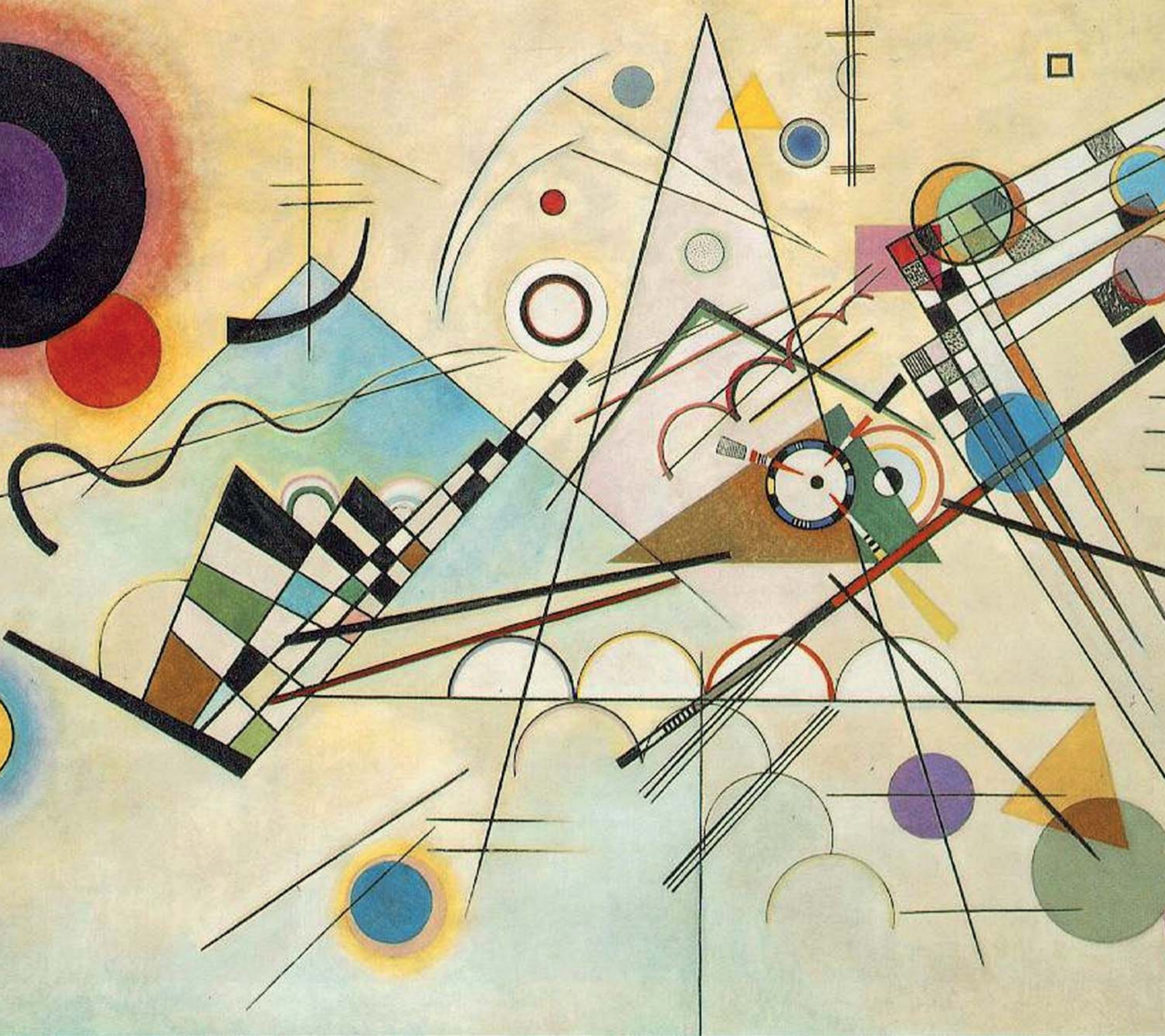
Figs. 514-515: MvdR: apartamentos de la *Weissenhofsiedlung* (1927): fachada oeste; e interior del departamento decorado por el arquitecto.

885 De los 24 apartamentos 12 tenían 1 dormitorio (48 m²), 9 de 2 dormitorios (62 m²) y 3 de 3 dormitorios (80 m²), además de zona de estar, baño y cocina.

la inserción estratégica de silencios, de contrastes dinámicos, de variaciones motívicadas, de matices de expresión, de colores tímbricos... En definitiva, la abstracción de la música queda relativizada en esta canción por necesidades «funcionales» para con el texto.

Por su parte, el avance más interesante de Mies en el bloque de la *Weissenhof* reside en la atención que dispensa a la flexibilidad de programa de los apartamentos mediante particiones atornillables, sistema que permitía adaptar los espacios a las necesidades habitacionales de cada usuario. Lejos del rígido formalismo de proyectos anteriores y de la obsesiva preocupación por la claridad constructiva de proyectos venideros, el edificio de la *Weissenhof* responde en gran medida al principio funcionalista sullivaniano.

En ambos casos, texto y **programa** constituyen sendos *a priori* que supeditan el resultado del producto final, sin por ello renunciar a sus propias convicciones creativas.



Los nuevos tiempos son un hecho; existen independientemente de que queramos o no. Pero no son ni peores, ni mejores que cualquier otra época.

Mies van der Rohe. Inicio del artículo *Die neue Zeit* («Los nuevos tiempos»), publicado en *Die Form* en 1930.

II.8. Tiempo, Ritmo y era Moderna.

II.8.1. Arquitectura y Música de la época.

II.8.2. Tratamiento del ritmo en el período atonal de Webern.

II.8.3. Caso de estudio I:

Bagatelas Op. 9 (1911-1913)

Anton Webern

Pabellón de Barcelona (1929)

Mies van der Rohe

Conclusión

II.8.4. Caso de estudio II:

Sinfonía para nueve instrumentos Op. 21 (1927-1928)

Anton Webern

Proyecto de Convention Hall (1953-1954)

Mies van der Rohe

Conclusión

Si el XIX fue un siglo muy fructífero en cuanto a creatividad musical, la arquitectura romántica vivió, sin embargo, un periodo de letargo, condicionado entre otras razones, por los grandes cambios experimentados en la sociedad, la aparición de nuevos materiales de construcción, la incipiente competencia de los ingenieros en el campo de la edificación, o el debate teórico sobre los estilos. Un siglo que vio frustrado su deseo de hallar, más allá de la reelaboración insistente de historicismos y eclecticismos, un nuevo lenguaje arquitectónico que fuera capaz de identificarse con el verdadero espíritu del momento.

Fig. 516: Vasili Kandinsky: *Composition VIII* (1923). Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York.

II.8.1. Arquitectura y Música de la época.

Webern entendía la necesidad de una Nueva Música en términos parecidos a los de Mies van der Rohe con respecto a la arquitectura.

Consciencia de la época desde la creación artística

Webern	Capacidad por entender que las disonancias no eran tales sino el camino natural al que se llega con armónicos más lejanos.
Mies	Capacidad por entender que la arquitectura tiene que ajustarse: - a los <i>medios</i> : los nuevos materiales y la moderna producción industrial; y - a los <i>fines</i> : básicamente el espacio; de una determinada época.

II.8.1.1. La música de la época.

Webern entendía el sonido como un «material» proporcionado por la naturaleza y que el hombre iba descubriendo poco a poco con el tiempo. Al principio el ser humano asimiló los primeros armónicos.

Con ellos se pudo formar la escala diatónica. Los acordes tríada no son, al fin y al cabo, sino la superposición de un sonido fundamental y los dos primeros armónicos distintos al sonido de base (3^º y 5^º). Por lo tanto, esta reunión de armónicos no deja de ser una manera de imitar la naturaleza.

Ahora bien, con el paso del tiempo se comprendió que las notas más alejadas de los primeros armónicos también podían tener protagonismo. Realmente, la diferencia entre las relaciones más distantes (disonancias) y las más próximas (consonancias) no era cuestión de concepto sino de distancia (menor o mayor cercanía al sonido fundamental). La *disonancia* -afirma Webern [2009, p. 32]- *no es más que otro peldaño en la escala que continúa su evolución.*

Para Webern **la música de su tiempo se caracterizaba precisamente por ese descubrimiento.** Pero hay que pensar que el número de armónicos de cada tono es infinito y, por tanto, que no se podía objetar nada a la música microtonal y a otras teorías similares. Todas procedían igualmente de la naturaleza, sólo que por distanciamientos todavía más lejanos. La cuestión para Webern era

saber si la época actual estaba realmente madura para ello. En cuanto a la música tonal, no es que no fuera válida. En su opinión, simplemente es que no era la música de su tiempo.

El motor de esta evolución radicaba, según el compositor, en la continua necesidad del hombre por expresarse. Webern entendía, por tanto, la música como lenguaje. Pero al igual que todo lenguaje, para poder transmitir una idea era preciso formalizarla en una obra mediante ciertas reglas. Y ésta sería justamente una de las obsesiones que inquietaban a Webern, la de **encontrar las reglas que regulasen la música de su época.**

Llegados a este punto, cabría preguntarse si Webern consiguió realmente alcanzar el objetivo de crear una música propia de su tiempo, o si quizá fue por delante de ella y no pasó de simple profeta incomprendido. En ese caso, la siguiente cuestión sería determinar cuál es su verdadero tiempo, teniendo en cuenta que a su muerte un grupo de jóvenes compositores retomaron y desarrollaron el camino emprendido por el músico vienés, y que, a día de hoy, su música sigue siendo bastante desconocida.

Precisamente de Webern –el más incomprendido de la «trinidad», a buen seguro por su austeridad y su rigurosidad, pero a la vez quien más lejos consiguió llevar las ideas de Schoenberg– diría su buen amigo Berg que su tiempo no llegaría *hasta dentro de cien años*.

II.8.1.2. La arquitectura de la época.

Mies estaba convencido de que la época contemporánea tenía un espíritu (*Zeitgeist*) definido contra el que no cabía la posibilidad de rebelarse. El arquitecto debía plegarse a ella, y contribuir con su trabajo y su talento a hacer evidentes esas realidades históricas y sociales [RAMÍREZ, 1998, p. 100]. Así es como había ocurrido históricamente:

Las construcciones de épocas anteriores no nos parecen tan importantes por su realización arquitectónica, sino por el hecho, que los templos griegos, las basílicas romanas y también las catedrales de la Edad Media son creaciones de una época entera y no obra de una persona determinada. (...) Son portadoras puras del espíritu de una época. En esto radica su significado más profundo. Sólo así podrían convertirse en símbolos de su tiempo. [NEUMEYER, 1995, p. 37]]

Y lo mismo debía suceder en el momento presente, un período denominado por algunos críticos como «era de la máquina».⁸⁸⁶

*Ni al pasado ni al futuro. Sólo puede dársele forma al presente.*⁸⁸⁷

*[Habla Mies] No quería cambiar los tiempos; quería expresar los tiempos. Ese era todo mi objetivo. Yo no quería cambiar nada.*⁸⁸⁸

En el artículo *Baukunst und Zeitwille!* (1924) Mies desautorizaba la adopción de formas del pasado. Atrás quedaron los historicismos y el debate de los estilos, porque una nueva arquitectura debía ser capaz de expresar los valores de la sociedad del siglo XX:

*(...) es un esfuerzo vano intentar que el contenido y las formas de épocas arquitectónicas anteriores sean útiles para nuestro tiempo. Incluso el talento artístico más pronunciado ha de fracasar en el empeño. [D., 1995, p. 371]*⁸⁸⁹

Entonces, para descubrir cómo concretar el acercamiento a la época del presente, Mies se apoyaba en ideas que pudieran afectar a la arquitectura, que él veía en la sociología, en la filosofía o en la tecnología [MIES, 1981]. Si en las teorías visualistas de la *Kunstwollen* («voluntad artística»), Riegl apostaba por que la forma es la expresión más evidente del espíritu de la época, para Mies, la arquitectura de su tiempo había de relacionarse básicamente con dos conceptos:

- por un lado, el **espacio**, el fin último, específico de la arquitectura:

La arquitectura es la voluntad de una época traducida al espacio. [MIES, 1981]

- por otro, la **técnica**, entendida como el conjunto de procedimientos o recursos de aplicación –los medios– para alcanzar ese espacio:

Allí donde la tecnología alcanza su culminación real, trasciende la arquitectura. [MIES, 1981]

1. La técnica debía ser capaz de reflejar las prestaciones ofrecidas por los nuevos materiales de construcción –ensayados no sin complejos en el siglo XIX: vidrio, acero y hormigón–, y demostrar las posibilidades ofrecidas por la moderna producción industrial en el ámbito de la arquitectura. Según Mies, **la tecnología**⁸⁹⁰ **es la manifestación cultural del hombre moderno.**

886 Banham se refiere así en su libro *Theory and Design of the First Machine Age* («Teoría y diseño en la primera era de la máquina»), publicado en 1960.

887 MIES VAN DER ROHE (1923): «Bürohaus» («Construcción»). *G*, nº 1, jul. 1923, p. 3. Ver: NEUMEYER [1986, p. 363].

888 Citado en: RAMÍREZ [1998, p. 100].

889 Esta declaración de principios, realizada en plena euforia vanguardista, contrasta con la posición más conservadora del Mies maduro: *Debemos refinar lo conocido.*

890 Técnica y Tecnología. Conviene echar mano del Diccionario RAE para discernir sus significados:

- **Técnica:** (1) Conjunto de procedimientos y recursos de que se sirve una ciencia o un arte.

- **Tecnología:** (1) Conjunto de teorías y de técnicas que permiten el aprovechamiento práctico del conocimiento científico. (4) Conjunto de los instrumentos y procedimientos industriales de un determinado sector o producto.

A partir de estas definiciones se puede deducir que, al hablar de la «tecnología» como manifestación cultural del hombre moderno, Mies se refiere a la «técnica» de tipo industrial.

Mies compartía con Semper esta visión, pero, ¿cómo se sirve de la técnica para reflejar el *Zeitgeist* en su arquitectura? Para responder a esta pregunta debemos observar, antes de nada, cuáles son los materiales que prefiere utilizar en sus edificios, que son principalmente el vidrio y el acero.

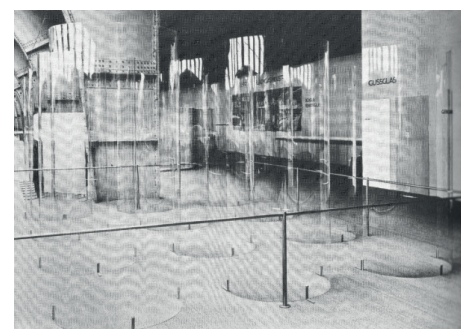
Con la introducción de los hornos de balsa a mediados del XIX, se hizo posible la producción masiva de grandes láminas de **vidrio** plano. Hacia 1913 se comenzó a elaborar el vidrio mediante un nuevo proceso siguiendo el método de estirado de Fourcault. A los avances técnicos en su producción se unió la teorización favorable impulsada por Paul Scheerbart en «La arquitectura de cristal» (1914) y continuada por Bruno Taut en los escritos ya mencionados. Mies se interesó por este material en sus primeros proyectos modernos: los dos rascacielos para Berlín, el edificio de oficinas de hormigón, y las casas de campo de ladrillo y de hormigón, todos ellos de la primera mitad de los años veinte. Por otra parte, tuvo la oportunidad de conocer mejor el vidrio gracias al encargo recibido para diseñar dos espacios expositivos distintos ligados a la industria alemana del ramo.

La primera muestra data de 1927. Se trata de **Der Glasraum** («Sala del vidrio»), que diseñara junto a la *Linoleumraum* («Habitación de Linóleo») en colaboración con Lilly Reich para la Exposición del *Deutscher Werkbund* de Stuttgart. Aunque se trataba de una instalación efímera, representaba para Mies el primer contacto real con el vidrio tratado en grandes superficies tras los proyectos teóricos de los años anteriores. A la larga, la experiencia resultaría clave para sus siguientes trabajos. El diseño de la instalación jugaba con el propio cristal como material definidor de los espacios, eligiendo varios colores y texturas –gris pardo, verde oliva, esmerilado–, así como grados de claridad –de la transparencia total a la opacidad lechosa–, todo ello con el fin de mostrar una aplicación modélica que potenciase el prestigio de la industria vidriera alemana.

La segunda ocasión tuvo lugar siete años después, cuando Mies consiguió del gobierno nazi el encargo del montaje de los *stands* para la **industria minera y del vidrio**, en el seno de la exposición *Deutsches Volk/Deutsche Arbeit* («Pueblo alemán - Trabajo alemán») de Berlín (1934), para la que también contó con la participación de Reich. En una fotografía de la época se aprecian varios paneles semicirculares de vidrio fabricados con la tecnología alemana más avanzada del momento.

Mies quiso, por tanto, diseñar una arquitectura de la época mostrando cómo la industria era capaz de fabricar vidrios planos de gran superficie, con buena transparencia o sin ella, aplicando muy variados tratamientos.

Por lo que respecta al **acero**, Mies supo sacarle partido tanto a su capacidad resistente como a su potencialidad plástica. Si bien ya había experimentado con este material en sus proyectos euro-



517 - 518

Fig. 517: Mies van der Rohe; Lilly Reich: fotografía interior de *Der Glasraum*. Exposición del *Deutscher Werkbund*, Stuttgart (1927).

Fig. 518: Mies van der Rohe; Lilly Reich: fotografía de la Exposición *Deutsches Volk/Deutsche Arbeit*, Berlín (1934).

peos de los años veinte, es en América donde hizo gala de la tecnología del acero, tensándolo y mostrándolo abiertamente en su desafiante estabilidad en todo tipo de edificios, ya fueran grandes espacios diáfanos, ya edificios en altura. Y es que la inclinación de Mies hacia la tecnología como entidad de significación tanto física como espiritual cuadraba con la devoción que a ella le profesaban los americanos tras su victoria en la Segunda Guerra Mundial, convencidos de pertenecer al país más tecnológico del mundo [SCHULZE, 1986, p. 227]. Al fin y al cabo, la principal fuente de trabajo de Mies procedía de un «instituto tecnológico», y fue allí donde aprendió a hacer explícita la tecnología desde la arquitectura.

Vidrio y acero serían puestos en obra siguiendo la lógica constructiva con una rigurosa ejecución. Ambos lo bastante ligeros como para aproximarse a un estado de desmaterialización que elevara el «hecho» al nivel de la «esencia». La **industrialización** era el distintivo tecnológico que marcaba la época.

Creo que la industrialización de la construcción es el problema central de la arquitectura de nuestro tiempo. Si conseguimos llevar adelante esta industrialización las cuestiones sociales, económicas, técnicas, y también artísticas se resolverán automáticamente.

[Mies: «Construcción industrial». *G*, nº 3, junio 1924]

2. La oportuna utilización de la tecnología del momento debía posibilitar nuevos avances en la concepción del **espacio**, entendida como para Berlage, como la cualidad más inherente a la arquitectura. A lo largo de su carrera como arquitecto, Mies no cesó de investigar sobre el espacio. Las aportaciones más importantes avanzaron en tres direcciones: por un lado, el espacio fluido asimétrico, que rompe la tradicional caja compartimentada; en segundo lugar, el espacio unitario, ese gran vacío diáfano en el interior de un contenedor, libre de pilares y con las mínimas particiones; finalmente, el peculiar espacio urbano miesiano, una variante del espacio deslizante a mayor escala. [Ver apartado II.3.2.]

3. Técnica y Espacio están íntimamente intrincados. El tradicional sistema murario ha quedado superado por otro a base de pórticos que definen un esqueleto portante independiente. Las prestaciones resistentes de los nuevos materiales como el acero estructural posibilitan la reducción del número de soportes y su menor dimensionado, así como la multiplicación del número de plantas. Paralelamente, el vidrio extendido a grandes superficies contribuye a percibir la descompresión espacial más allá de los límites físicos impuestos por los cerramientos.

Los grandes espacios de reunión, a su vez, son demandados por una sociedad moderna que organiza concurridos eventos para intercambiar información, celebrar conciertos, competiciones deportivas, congresos, mítines o exposiciones comerciales. El proyecto de *Convention Hall* para Chicago (1953-1954) es posiblemente el trabajo más audaz y desafiante de la trayectoria de Mies, y uno de los que mejor concuerda con su voluntad de corresponder a las necesidades de la época.

II.8.2. Tratamiento del ritmo en el período atonal de Webern.

La concepción del ritmo en la música de Webern es avanzada para su tiempo. En muchas de las piezas de su **período atonal libre** al compositor no le interesa utilizar las relaciones entre las duraciones para unificar, en un sentido métrico, ya sea una frase, un tema... Más bien suele ocurrir lo contrario: la pieza se compone de individualidades rítmicas y cada motivo se percibe con un pulso renovado, ligado a las alturas y a los timbres. Predomina la inestabilidad en un ritmo ensimismado que pretende pasar desapercibido al oyente [FARALDO, 2006, p. 44]. Para ello se vale de recursos como:

- dilución de la idea de compás mediante constantes cambio de subdivisiones, frecuentes *ritardandi* y *accelerandi*; empleo de compases de amalgama;
- huida del pulso fuerte del compás; empleo frecuente de síncopas y notas a contratiempo...;
- introducción de grupos irregulares de notas: tresillos, cinquillos...;
- preferencia por los valores desiguales, huida de la cuadratura;
- utilización de valores iguales no correspondientes con el compás, hemiolias. [ÍD., p. 44]

En el **período dodecafónico**, sin embargo, Webern pone fin a esta rebeldía rítmica. Sin adquirir el protagonismo de otros compositores contemporáneos como Stravinsky, para quien el ritmo se convirtió en *tema* de muchas de sus obras [ROVIRA, 1999, pp. 223-224], el orden temporal se estabiliza y pasa a depender en mayor medida de la articulación horizontal y vertical de las series.

II.8.3. Caso de estudio I: El ritmo en las Bagatelas Op. 9 y en el Pabellón de Barcelona.

El ritmo permite abordar una de las analogías menos metafóricas a la hora de comparar la Arquitectura con la Música, pues tiene que ver tanto con el orden en la medida del tiempo⁸⁹¹ como con el orden en la medida del espacio. Hablamos, pues, de *orden* y *medida*.

Para el estudio aplicado de este aspecto nos centraremos sobre la base de dos obras cruciales en la producción artística de Webern y Mies: las *Seis Bagatelas* Op. 9 (1911-1913) y el Pabellón alemán de Barcelona (1929).

II.8.3.1. El ritmo en las Bagatelas op. 9 de Webern.

El Op. 9.

Las *Seis Bagatelas para cuarteto de cuerda* Op. 9 fueron compuestas por Webern entre 1911 y 1913, y estrenadas en el Festival de Donaueschingen en 1919, a cargo del Cuarteto Amar en el que Paul Hindemith tocaba la viola.

El término *bagatela* empleado en el contexto musical corresponde a una pieza de dimensiones breves y carácter ligero. Solían estar escritas para piano; las más conocidas son probablemente las de Beethoven.⁸⁹² Las bagatelas de Webern no son para piano, pero sí tienen el carácter breve (10, 8, 9, 8, 13 y 9 compases). Fueron publicadas en 1924, acompañadas de un interesante prólogo de Schoenberg:

Así como la brevedad de estas piezas habla en favor de ellas, también es necesario hablar en favor de esta brevedad. Hay que considerar qué sobriedad exige una expresión tan concisa. Cada mirada puede convertirse en un poema, cada suspiro en una novela. Pero para encerrar toda una novela en un simple gesto, toda la felicidad en un solo suspiro, hace falta una concentración que destierre toda expansión sentimental. Estas piezas únicamente serán comprendidas por los que creen que sólo podemos expresar con sonidos lo que no puede expresarse más que con sonidos. Resistirán tan poco a la crítica como a esta propia creencia o a cualquier otra. Si la fe puede mover montañas, la incredulidad puede impedir su existencia. Contra tal impotencia la fe es impotente. Desde ese momento, ¿sabrá el intérprete cómo ejecutar estas piezas? Y el oyente, ¿cómo debe acogerlas? Los intérpretes y oyentes que posean fe, ¿se comunicarán entre ellos? Pero, ¿qué pasará con los paganos? El hierro y el fuego les dejará tranquilos. ¡Pudiera este silencio hacerse escuchar por ellos!

⁸⁹¹ Para Strawinsky, la música es esencialmente cierta organización del tiempo, una cronometría. [STRAWINSKY, I. (1952): *Poétique musicale*. París: Le Bon Plaisir. [Versión en español: *Poética musical*. Madrid: Taurus, 1981, p. 48].

Strawinsky y *Le sacre du Printemps* («La consagración de la primavera», 1913) representan un hito por su extraordinaria fuerza rítmica sin precedentes en la historia de la música, merced a constantes cambios de compás, el uso de compases complejos, utilización salvaje de sínkopas para alterar la posición de las partes acentuadas. El ritmo se independiza de su papel tradicional como sostén de la arquitectura musical, y pasa a mandar sobre la melodía y la armonía. Como ha apuntado el profesor ARNAU [1987, p. 245], desde la *Ars Nova* en el XIV, Occidente no ha conocido una plenitud rítmica semejante, comparable sólo a la de ciertas culturas remotas, del medio y del Lejano Oriente o acaso africanas.

⁸⁹² *Siete Bagatelas* Op.33, *Once Bagatelas* Op.119 y *Seis Bagatelas* Op.126, de Beethoven.

Las *Bagatelas* ilustran efectivamente el estilo aforístico de Webern, radicalmente comprimido, con texturas fragmentarias, niveles dinámicos poco elevados (los instrumentos de cuerda utilizan con frecuencia la sordina) y técnicas instrumentales especiales. La consistencia lineal se alcanza mediante células melódicas abstractas, desordenadas [MORGAN, 1998, p. 193], a veces simples alturas aisladas. De ahí que la dinámica, la forma de ataque y la duración de cada sonido adquieran capital importancia.

*La ausencia de toda forma de repetición, la total carencia de desarrollo, el desdén por cualquier forma de retórica, dejan las relaciones interválicas reducidas al mínimo, haciendo imposible toda posibilidad de análisis en el sentido tradicional. Por primera vez hay que hablar de acontecimientos (puntos, líneas...) que perforan el silencio, objetos sonoros en los que el sonido y el silencio poseen importancia equivalente: no de temas de melodías, ni siquiera de notas.*⁸⁹³

Son piezas en las que el lenguaje atonal está ya consolidado. El propio Webern [2009, p. 103] las cita en sus conferencias como ejemplo de su promonitoria intuición hacia el que será, diez años después, «método de los doce sonidos relacionados entre sí»:

(...) tuve la sensación de que cuando transcurrían los doce sonidos la pieza había acabado. Mucho más tarde llegué a la conclusión de que todo estaba en función del desarrollo global. En mi cuaderno de apuntes escribí e iba marcando las notas a medida que las iba utilizando para no correr el riesgo de repetirlas.

Ritmos y contrarritmos en las *Bagatelas* Op. 9.

Uno de los aspectos más determinantes del ritmo musical es, sin duda, la repartición del tiempo en compases. De entrada, observamos en las *Bagatelas* frecuentes cambios de compás.⁸⁹⁴ En la *V Bagatela*, de los 13 compases que la componen, los nueve primeros son de 4x8, los tres siguientes de 2x8, mientras que el último es de 3x8, esto es:

4 4 4 4 4 4 4 2 2 2 3

Con el primer cambio de compás (4x8 → 2x8) el autor retarda el ritmo para anunciar que se acerca el final de la pieza. Este recurso es muy común en el clasicismo musical. Con el segundo cambio (2x8 → 3x8), Webern introduce un contrarritmo que indica conclusión.

⁸⁹³ TÉLÉZ, J. L. (2010): *La desintegración de la tonalidad*. Programa de ciclo de conciertos. Madrid: Fundación Juan March, enero-febrero 2011, p. 65.

⁸⁹⁴ En el primer *Lied* del Op. 14 aparecen 13 cambios de compás en tan solo 25 compases de que consta la pieza.

519

En la II *Bagatela*, por su parte, Webern introduce un ritmo dentro de otro. Parte de un compás de amalgama, el 5x4, formado por la suma de un 3x4 y un 2x4. En el devenir del discurso se va alternando el orden entre las dos posibles combinaciones de agregación (2+3 y 3+2) de manera que, al ritmo que marcan los compases, se superpone sincrónicamente otro de ámbito más amplio:

$\frac{2-3}{a}$	$\frac{3-2}{b}$	$\frac{3-2}{a}$	$\frac{2-3}{a}$	$\frac{3-2}{b}$	$\frac{3-2}{a}$	$\frac{2-3}{a}$	$\frac{3}{(b)}$
-----------------	-----------------	-----------------	-----------------	-----------------	-----------------	-----------------	-----------------

La combinación de ritmos binario y ternario se repite en la I *Bagatela*, pero en esta ocasión la ralentización no se produce al final, como en la V *Bagatela*, sino en el centro de la pieza, dejando un mismo número de compases -cuatro- antes y después del cambio de ritmo:

3 3 3 3 2 2 3 3 3 3

En el compás nº 6 de la IV *Bagatela* aparece otra curiosa superposición de ritmos: sobre la base del 3x8, el pulso del Violín I es la semicorchea con puntillo; el de Violín II, de tresillo de semicorchea; el de Viola, de semicorchea; y el Cello, de fusa.

Dentro del marco impuesto por la división en compases, el discurso musical busca con frecuencia su propia autonomía mediante grupos irregulares de notas, contribuyendo a la emancipación del ritmo. Por ejemplo, los tresillos en los compases 8, 9 y 11 de la V *Bagatela* rompen con el ritmo binario establecido en la armadura, al igual que ocurre en el primer compás ([c 1]) de la III *Bagatela*, donde se superponen dos tresillos (Violín I y II) a un cinquillo (Viola), combinación que vuelve a repetirse en [c 4].

Otro recurso traído para escapar a los condicionamientos rítmicos tradicionales es el silencio, al aislar los sonidos y hacer desaparecer la sensación de pulso.

La IV Bagatela.

La bagatela se divide en dos secciones de igual tamaño: [cc 1-5.1] y [cc 5-8]. En cada una ellas es posible distinguir entre los componentes melódicos y los de acompañamiento. La atención especial que el compositor dedica en la primera sección al movimiento de las partes melódicas se traslada en la segunda hacia un fondo de acompañamiento más estático [MORGAN, 1998, p. 193-194].

	Componentes melódicos	Componentes de acompañamiento
Sección 1^a [cc 1-5.1]	Líneas aтемáticas en movimiento en: - Violín II [cc 1-3] - Viola [cc 1-2] - Cello [c 2]	Ostinato en: - Violín I [cc 1-2] y [cc 3-4]
Sección 2^a [cc 5-8]	Línea aтемáticas en movimiento en: - Violín I [cc 5-8]	Ostinatos en: - Violín II [cc 5-6] - Viola II [cc 5-6] - Cello [cc 5-7]

Las partes melódicas son aтемáticas hasta el punto de no contener motivos repetitivos fácilmente reconocibles, sino células abstractas, desordenadas, siendo las más importantes la formada por intervalos de 2m y 3m. El intervalo individual más frecuente es el semitono (o su transporte a la octava) [Íd., p. 193].

Además de frecuentes notas sincopadas y a contratiempo, afectan al ritmo diversos grupos irregulares de notas (Violín I [cc 1-4], Viola [cc 5-6]), cambios de compás (3x8 [cc 1-3], 2x8 [c 4], 3x8 [cc 5-8]), e indicaciones relativas al *tempo* (*Sehr langsam* [cc 1-6], *Rit.* [cc 7-8]). La percepción rítmica está muy diluida en la primera sección, acuciada por la lentitud y la dinámica tan suave. El cambio de compás prepara el tránsito a la segunda sección, la cual es mucho más clara desde el punto de vista rítmico debido al ostinato que recorre los compases 5 a 7 hasta su final disolución.

6 **Sehr langsam** (♩ = ca 60) **IV**

am Steg

mit Dämpfer

ppp

3

2

3

am Steg

ppp

3

3

ppp pizz.

mi Dämpfer

sehr zart pp

mit Dämpfer

am Griffbrett

pp

4

3

3

5

pizz. b

ppp

arco

pp

am Steg

arco

ppp

3

3

pizz.

ppp

(ander Spitze)

arco

ppp

6

7

8

rit.

3

3

3

pizz.

verlöschend

pizz.

verlöschend

verlöschend

U. E. 7575

Legend:
 - Blue dashed box: Notas acontratiempo
 - Purple dashed box: Notas sincopadas
 - Red box: Grupos irregulares
 - Green dashed box: Cambio del compás
 - Orange dashed box: Indicaciones relativas al tempo

Fig. 520: Anton Webern (1913): partitura de la IV Bagatela Op. 9, para cuarteto de cuerda, con indicación de variables que afectan al tiempo (ritmo, pulso, compás, tempo...).

II.8.3.2. El caso del Pabellón de Barcelona.

El emplazamiento.

El emplazamiento del pabellón fue una de las decisiones básicas que condicionaron su coherencia final. No conforme con el lugar ofrecido por las autoridades españolas, al pie de las escalinatas que ascendían hacia el Palacio Nacional, Mies van der Rohe pudo elegir el emplazamiento de su edificio. Lo ubicó entre la fachada principal del Palacio de Alfonso XIII (1923) y la calle principal que se abre hacia la derecha de la avenida de acceso. Esta decisión constituye probablemente el acto creativo más importante del arquitecto, porque el singular emplazamiento determinó en buena medida la forma del edificio. Resultaba obvio que la dirección principal del pabellón se dispusiese perpendicularmente al muro del Palacio, que en oposición con la considerable altura de este último el pabellón se moldease más bien bajo, y que en contraste con el muro ciego e ininterrumpido del Palacio el pabellón fuese abierto y aireado [BONTA, 1975, p.8].

A la interacción con el Palacio de Puig i Cadafalch habría que añadir la apertura a la Gran Plaza de la Fuente Mágica y las ocho altas columnas jónicas de arenisca situadas justo delante del lugar propuesto por Mies. Todo ello le permitía potenciar esa imagen simbólica de *claridad, simplicidad e integridad*, en definitiva, de modernidad, que encumbrara a Alemania en el escaparate mundial de la Exposición.

Palacio Alfonso XIII (1923). Puig i Cadafalch	Pabellón Alemán (1929). Mies van der Rohe
Alto	Bajo
Ciego	Abierto
Paralelo a la pendiente	Perpendicular a la pendiente
Modernista	Moderno
Simétrico	Asimétrico

A la trivialidad del emplazamiento ofrecido, Mies replicó solicitando un lugar, aparentemente marginal, pero lleno de posibilidades para hacer del pequeño recinto representativo un espacio enraizado en el sitio y enfatizador de las condiciones territoriales que él mismo comportaba [SOLA-MORALES, 1993, p. 9]. El pabellón de Mies no habría tenido las mismas consecuencias en la Historia de la Arquitectura si el arquitecto hubiese aceptado el emplazamiento fuera de escala ofrecido por los organizadores.

Contexto político.

En el discurso inaugural del Pabellón, el comisario alemán explicaba el propósito de su país al presentar el Pabellón [ÍD., p. 4]:

*Hemos querido mostrar con este edificio quiénes somos, qué somos capaces de hacer y cómo sentimos en Alemania hoy día. Buscamos, por sobre todas las cosas, **claridad, simplicidad e integridad**.*

En definitiva, la postulación política oficial orientada a la *Sachlichkeit* convergía con el ideal arquitectónico de Mies.

Es de destacar el carácter **«exhibicionista»** del pabellón, esto es, su condición de «contenido» por encima de «continente». El pabellón carecía de fondo expositivo propio. Tan solo había de servir para actos protocolarios (*raumsraëpresentation*), puesto que los diferentes objetos de fabricación alemana dados a conocer en la Exposición debían estar repartidos por los edificios autónomos temático-productivos: siderurgia, transporte, textil, agricultura, artes gráficas, electricidad, etc. El pabellón en sí era, por tanto, el principal foco de interés, no el contenido; de ahí su cuidado aspecto de objeto precioso realizado por los suntuosos materiales, todos ellos transparentes o espejantes [ÍD., p. 6] como las piedras preciosas. En este gran *stand*, el lujo resultaba de la calidad, no de la cantidad. Así rezaba el mensaje reiterado por el *Deutscher Werkbund* durante más de dos décadas para modelar la imagen de Alemania hacia el exterior.

El orden estructural.

A diferencia de la retícula irregular de columnas esbozada para el rascacielos de vidrio, adaptada necesariamente al sinuoso contorno de la planta,⁸⁹⁵ en Barcelona la estructura se reordena y simplifica en una doble hilera formada por cuatro soportes cruciformes metálicos. Esta decisión aproximaba el Pabellón al concepto de **planta libre** que había enunciado Le Corbusier en su programa de «Cinco puntos para una nueva Arquitectura» (1926), si bien el maestro suizo vinculaba el descubrimiento a las prestaciones que proporcionaba un material tan ventajoso como el hormigón armado.

Para Mies, **la planta variable y una estructura clara no pueden separarse una de otra**. La claridad de la estructura es la base de la planta libre. Cuando no surge una estructura unívoca, perdemos todo interés. La estructura es la espina dorsal del conjunto y posibilita la planta variable. Sin esta columna vertebral la planta no sería libre, ya que quedaría bloqueada caóticamente [NORBERG-SCHULZ, 1958]. Mies habla, por tanto, de dos partes diferenciadas: el orden estructural y la planta libre.

895 MIES VAN DER ROHE, L. (1986-1992): *The Mies van der Rohe Archive*. Nueva York: Garland, v. 1, p. 67, archive: 21.5.

La trama constituye una especie de sustrato ineludible que incluye no sólo las columnas cruciformes, sino también el plano de suelo, estilóbato sobre el cual se levanta toda la construcción -límite inferior-, y el plano de techo, cubierta de aire wrightiano por encima de la cual no asoma nada -límite superior-. Entre ambos median los 3,10 metros de separación en que se mueven los planos que configuran la planta libre.

La grilla de pilares nunca fue entendida por Wright, a pesar de la buena relación que mediaba entre los dos maestros, quien manifestó la necesidad de convencer a Mies para prescindir de esos *malditos pilares metálicos que parecen tan peligrosos y molestos*.⁸⁹⁶ Para Wright, el arquitecto alemán podría haber logrado la misma fluidez espacial dejando que fueran los muros quienes sostuvieran la cubierta; de este modo, no habría despojado a los muros de su papel definidor del espacio, ni habría privado al pabellón de su dinamismo espacial [SCHULZE, 1986, p. 164].

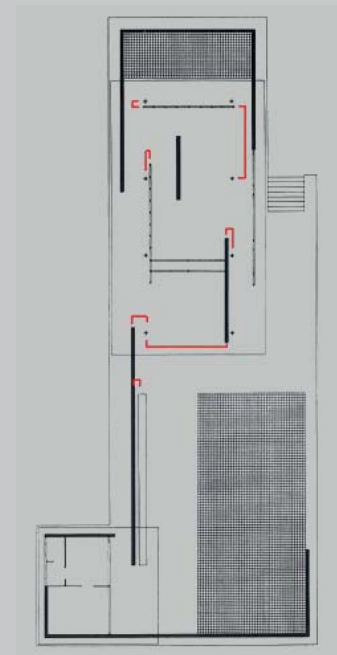
Sin embargo, para Mies las columnas tenían un significado más allá del mero uso funcional, el de expresar el orden. *Toda forma que no es ordenada por la estructura debe ser rechazada*, declaraba en 1959 siguiendo a Viollet le Duc.⁸⁹⁷ De ahí que cobrase sentido la separación de las columnas y los planos divisorios.

Con todo, el sistema de apoyo de la cubierta sobre soportes y la liberación de los muros de su función portante no es completamente radical en el pabellón de Barcelona. Y es que el cuerpo de oficinas, con un tamaño contrastadamente menor que el volumen principal, no dispone de columnas y, por tanto, la cubierta se apoyaba directamente en el entramado metálico de los muros.

Ritmos y contrarritmos.

Sobre esta trama ordenada se extiende el pavimento de travertino en cuadrícula de 1,10x1,10 metros que sirve de referencia para el resto de los elementos, ya sea para ajustarse o para distanciarse. Los planos verticales cumplen distintos cometidos. Las divisiones interiores permiten articular el espacio sin encerrarlo. Los planos extremos, por su parte, se amarran a los quiebras para delimitar horizontalmente el área de actuación. Un tercer tipo de pared desempeña una función añadida, la de enlazar los dos cuerpos edificados cubiertos, con una conexión muy similar que Mies reproducirá más tarde en la Casa para una pareja sin hijos.⁸⁹⁸

La separación intencionadamente próxima de los planos libres con respecto a la malla estructural de las columnas denota su función no portante. La carpintería mantiene su propia modulación, que no coincide con la del pavimento; lo mismo ocurre con el banco corrido de travertino y con el despiece de los muros.



521

Fig. 521: Mies van der Rohe: planta del Pabellón alemán de Barcelona (1929). En rojo se remarcan las separaciones intencionadamente próximas de los planos libres con respecto a la malla estructural.

⁸⁹⁶ Frank Lloyd Wright, carta a Philip Johnson, 26 de febrero de 1932. Archivo del departamento de arquitectura y diseño, MoMA, Nueva York. Tomado de: SCHULZE [1986, p. 344].

⁸⁹⁷ Declaraciones de Mies en la *Architectural Association* el 27 de mayo de 1959. Publicación: «Ludwig Mies van der Rohe», *Architectural Association Journal*, v. 75, n.º 834, jul-ago 1959. Citado en: COHEN [1998, p. 9].

⁸⁹⁸ Sin embargo, a diferencia de los proyectos de vivienda de años posteriores, la separación de los dos cuerpos resulta aquí menos ambigua y más coherente con unas posibilidades espaciales diferentes en coherencia con las tareas a desempeñar: por una parte, el área de protocolo, con plena fluidez espacial; por otro, el edificio de oficinas, en número de dos, lavabo y aseo, con necesidades de compartimentación cerrada, ubicados en el cuerpo menor.

II.8.3.3. Conclusión.

Partiendo del símil entre el ritmo temporal (Música) y el ritmo espacial (Arquitectura), se plantea la analogía entre la estructuración espacial definida por líneas de eje de pilares en una obra arquitectónica y la estructuración temporal que determinan las líneas divisorias de compás en una composición musical. Consecuentemente, la trama marcada por la cuadrícula del pavimento se corresponde con el pulso de la pieza y sus subdivisiones métricas. Sobre esa «plantilla» abstracta, los planos flotantes del Pabellón se rebelan a ocupar los ejes de la trama de la misma manera como los sonidos de la Bagatela se resisten a acomodarse al pulso esperado. Las tensiones generadas son absolutamente conscientes porque parten del empeño didáctico en mostrar la bondad de la emancipación de los muros de su papel portante, así como la emancipación de la disonancia de las reglas armónicas ligadas a la tradición tonal.

La realidad del Pabellón no es plenamente coherente con esta afirmación, tal como hemos visto. Pero para Mies, ***no es tan importante la verdad de la construcción en sí como la expresión de dicha verdad*** [EVANS, 1990, pp. 4-5]. La apariencia no es nunca toda la verdad, pero en sí misma es parte de esa verdad. A Van der Rohe le interesa por encima de todo una «verdad didáctica».

La inserción provocadora en las *Bagatelas* de numerosos «accidentes» que diluyen el ritmo (grupos irregulares, cambios de compás, síncopas...) contribuye a dejar el sonido al desnudo, como medio para maximizar la capacidad expresiva de las emociones internas del autor. Webern no desea que un ritmo consciente y clarificador pueda entrometerse en la escucha.

Sin embargo, el ritmo libre de las *Bagatelas* y la disociación muros-pilares del Pabellón contrastan con el proceder de obras más tardías de los mismos autores, como el *Sinfonía* Op. 21 o el *Convention Hall*, donde las tensiones desaparecen y el ritmo se regulariza.

II.8.4. Caso de estudio II: La *Sinfonía Op. 21* y el *Convention Hall*.

El objetivo de este segundo Caso de Estudio consiste en rastrear los rasgos compositivos pretendidamente representativos de la expresión de una época, tanto desde la Música de Webern como desde la Arquitectura de Mies. Para ello escogemos dos obras más tardías en relación a las del anterior apartado, englobadas dentro de la que hemos denominado «etapa de madurez plena»: la *Sinfonía en dos movimientos*, Op. 21, y el Proyecto no construido de *Convention Hall* para Chicago.

Antes de iniciar el análisis conviene aclarar que el momento de creación de ambos trabajos arroja un desfase de unos 25 años; el primero es anterior y el segundo posterior a la II Guerra Mundial.

II.8.4.1. La Sinfonía para 9 instrumentos de cámara Op. 21 (1927-1928).

Se trata de una obra serial dodecafónica de unos 10 minutos de duración, compuesta por Webern en Mödling entre noviembre de 1927 y junio de 1928, y estrenada en Nueva York el 18 de diciembre de 1929 bajo la dirección de Alexander Smallens [MOLDENHAUER, 1979, pp. 714-715]. Está escrita en dos movimientos -aunque inicialmente había previsto un tercer movimiento⁸⁹⁹ para 9 instrumentos de cámara: clarinete, clarinete bajo, dos cornos, arpa, dos violines, viola y violoncello.

Nos hallamos -opina Pierre Boulez- frente a una concepción donde características seriales, forma clásica y rigor de la escritura preclásica se encuentran combinados en una mezcla única echando los cimientos de un lenguaje totalmente desembarazado de referencias [ROSTAND, 1986, p. 113].

Con el fin de garantizar una sólida unidad en la obra, Webern ha tejido semejante intrincada relación de conexiones desde la pequeña escala del fragmento a la gran dimensión de conjunto, que, como él mismo confiesa, *no es posible una unidad mayor. Ni siquiera los flamencos lo consiguieron* [WEBERN, 2009, p. 114].

En líneas generales, la **simetría** es el criterio «de diseño» más característico de esta obra. Afecta a la disposición de los intervalos y a otros aspectos, tanto a escala de sección como de movimiento, mediante palíndromos. La obsesión por la simetría se extiende incluso a la propia disposición instrumental: de las 9 líneas instrumentales de la pieza, Webern elige 4 de madera, 1 arpa y 4 de cuerda; tanto en la familia de madera como en la de cuerda aparecen 3 instrumentos distintos, uno de ellos duplicado, siguiendo el esquema siguiente:

Clarinete – Clarinete bajo – Corno 1º – Corno 2º / Arpa / Violín 1º – Violín 2º – Viola – Violoncello

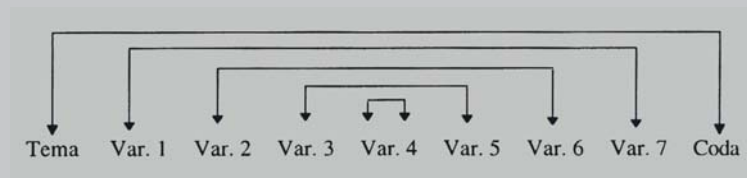
⁸⁹⁹ La presencia de un tercer movimiento habría cerrado el círculo de los distintos niveles de simetría de la obra. Visto desde ese punto de vista, el Opus queda un tanto cojo.

Como contrapeso a las connotaciones clasicistas aparecen dos aspectos que desligan esta obra de toda referencia pasada: por un lado, la multiplicación de los **grandes intervalos**; por otro, la abundancia de **grandes silencios** [ROSTAND, 1986, p. 114]. Con ello, el sonido queda aislado evitando cualquier evocación cadencial del antiguo sistema tonal. El resultado es una sonoridad que puede calificarse de puntillista.

El II movimiento (*Sehr ruhig*).

Si el I movimiento tiene forma sonata rigurosa, incluso con repeticiones textuales en sus dos secciones, el II movimiento (*Sehr ruhig* «muy tranquilo») es un tema con variaciones, planteado a juzgar por Rostand [1986, p. 115] como un «ejercicio de polifonía serial». Se compone de un total de 9 secciones:⁹⁰⁰ **Tema + 7 variaciones + Coda**. Todas ellas tienen el mismo número de compases, once, lo que totaliza una extensión de 99 compases (9x11).

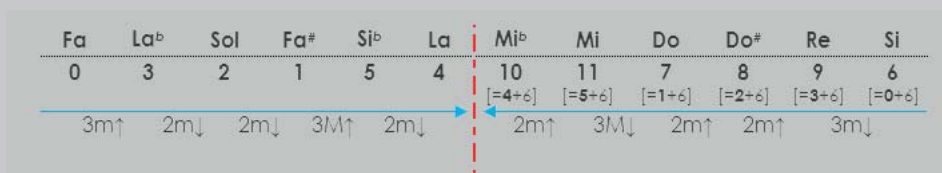
Cada una de las secciones forma un palíndromo en sí mismo que afecta, no sólo a la pura estructura interválica inherente a la música serial, sino que se extiende también a otras variables como el ritmo, la dinámica, el timbre o el fraseo. Aunque la sonoridad varía considerablemente de unas secciones a otras, existe también una correspondencia a mayor escala entre cada una de las cuatro primeras y las cuatro últimas secciones, de manera que todo el movimiento pivota alrededor del punto medio, la *IV* variación. ¡Todo el movimiento representa en sí mismo un *canon doble con movimiento retrógrado*! [WEBERN, 2009, p. 114].



⁹⁰⁰ El número de secciones es el mismo que el de instrumentos.

La Serie.

La serie de partida [PO] se corresponde con la serie invertida del I movimiento [IO].



Tiene la particularidad de ser simétrica en sí misma, pues el segundo hexacorde resulta de la trasposición retrógrada descendente en tritono (seis semitonos) del primero. Como consecuencia de esta circunstancia que proporciona a la obra *una unidad particularmente íntima* [WEBERN, 2009, p. 114], la casuística combinatoria de la serie se reduce a la mitad, pues de las 48 combinaciones posibles *a priori*, 24 se repiten: [PO] = [R6], [P1] = [R7]... y [IO] = [IR6], [I1] = [IR7]...

	l ₀	l ₃	l ₂	l ₁	l ₅	l ₄	l ₁₀	l ₁₁	l ₇	l ₈	l ₉	l ₆	
P ₀	0	3	2	1	5	4	10	11	7	8	9	6	R ₀
P ₉	9	0	11	10	2	1	7	8	4	5	6	3	R ₉
P ₁₀	10	1	0	11	3	2	8	9	5	6	7	4	R ₁₀
P ₁₁	11	2	1	0	4	3	9	10	6	7	8	5	R ₁₁
P ₇	7	10	9	8	0	11	5	6	2	3	4	1	R ₇
P ₈	8	11	10	9	1	0	6	7	3	4	5	2	R ₈
P ₂	2	5	4	3	7	6	0	1	9	10	11	8	R ₂
P ₁	1	4	3	2	6	5	11	0	8	9	10	7	R ₁
P ₅	5	8	7	6	10	9	3	4	0	1	2	11	R ₅
P ₄	4	7	6	5	9	8	2	3	11	0	1	10	R ₄
P ₃	3	6	5	4	8	7	1	2	10	11	0	9	R ₃
P ₆	6	9	8	7	11	10	4	5	1	2	3	0	R ₆
IR ₀	IR ₃	IR ₂	IR ₁	IR ₅	IR ₄	IR ₁₀	IR ₁₁	IR ₇	IR ₈	IR ₉	IR ₆		

Fig. 522: Matriz del II movimiento del Op. 21. La equivalencia numérica es 0=Fa; 1=Fa[#]; 2=Sol.

El Tema (sección I).

La primera sección del II movimiento se limita a la exposición de la serie [PO] por el Clarinete a lo largo de los 11 primeros compases. Paralelamente, el acompañamiento del arpa y los cornos reproduce la misma serie retrogradada [RO], de manera que ambas se cruzan formando una estructura palindrómica con eje en el centro del compás 6º.

Es conveniente aclarar que aquí el «tema» en relación con las «variaciones» no tiene el mismo significado que para la música del período clásico o romántico. Éstas ya no consisten en la modificación temática en sus aspectos melódico, rítmico y armónico, manteniendo un claro parentesco con el tema de la obra [LLACER PLA, 2001, p. 81]. El tema se identifica con la serie y, por tanto, las variaciones se ajustan a las reglas del método dodecafónico: posibilidad de transposición, inversión, retrogradación o inversión y retrogradación. A diferencia del carácter melódico del tema clásico, la serie nunca resulta claramente percible.

The image shows a musical score for Anton Webern's Symphony Op. 21, II movement, titled 'Thema'. The score is for Clarinet, Horns (I and II), and Harp. The Clarinet part is marked 'Sehr ruhig (♩ = ca 54)' and features a series of notes labeled [PO] and [RO]. The Horns and Harp parts also feature the [RO] series. The score includes dynamic markings such as pp, p, and con sord. A vertical red line is drawn between measures 6 and 7, indicating the center of the palindromic structure.

523

Fig. 523: Anton Webern: *Sinfonía Op. 21*, II movimiento, tema [cc 1-11]. Análisis del autor.

Es conveniente aclarar que aquí el «tema» en relación con las «variaciones» no tiene el mismo significado que para la música del período clásico o romántico. Éstas ya no consisten en la modificación temática en sus aspectos melódico, rítmico y armónico, manteniendo un claro parentesco con el tema de la obra [Ib., 2001, p. 81]. El tema se identifica con la serie y, por tanto, las variaciones se ajustan a las reglas del método dodecafónico: posibilidad de transposición, inversión, retrogradación o inversión y retrogradación. A diferencia del carácter melódico del tema clásico, la serie nunca resulta claramente percible.

La I Variación (sección II).

La I variación en la melodía es una transposición de la serie a partir del Do. El acompañamiento es un canon doble [WEBERN, 2009, p. 114].

Se desarrolla entre los compases 11 y 23, entrelazada con el último compás de la sección anterior y el primero de la siguiente. La serie se expone dos veces en cada voz, la segunda de las cuales es un espejo exacto de la primera.

Las cuatro voces que soportan esta variación forman un canon doble muy peculiar. Dos melodías diferentes son interpretadas por los Violines (1º y 2º) pero, entre ellas, la segunda [P1] equivale a la trasposición de la primera [P7]. El Violín I es imitado por el Violoncelo con la melodía invertida y transportada [I5], mientras que el Violín II es seguido por la Viola, en idénticas condiciones [I11]. Las entradas se producen escalonadamente, con un desfase fijo de un tiempo de compás.

Esta sección repite formación en perfecta simetría de todos los elementos definibles: los intervallos, el ritmo, el timbre (incluidas técnicas de interpretación como *pizz.*, *arco*, *con sord.*), la articulación de las notas -ligaduras, *staccato*, acento, *tenuto*-, la dinámica -*pp*, *f*, reguladores..., con un eje de reflexión que se sitúa en el compás 17.

Esquemáticamente, la estructura del doble canon de la I Variación es el siguiente:



en donde el color magenta representa las melodías (*Dux*) y el azul las imitaciones (*Comes*).

Fig. 524: Anton Webern: *Sinfonía* Op. 21, II movimiento, I variación [cc 12-23]. Análisis del autor.

La *IV Variación* (sección V).

Esta variación es, en sí misma, el centro de todo el movimiento, y a partir de ella todo regresa al punto de partida [WEBERN, 2009, p. 114].

Efectivamente, la estructura de esta sección [cc 45-55] es verdaderamente especial. Sigue estando basada en un doble canon, pero la organización de las series es mucho más compleja. De la homogeneidad tímbrica de la *I Variación*, se ha pasado a la *Klanfarbenmelodie* en la *IV* y, en consecuencia, las series han quedado atomizadas en minúsculas células motivicas compuestas por tan sólo dos notas (ligadas). El trazado de las líneas melódicas que definen el canon ofrece una imagen zigzagueante, con las voces entrecruzándose unas con otras.

Se siguen conservando las cuatro voces pero, a diferencia de secciones anteriores, las series no se reproducen por retrogradación al llegar al eje. Webern ha preferido en esta ocasión encadenar las series de dos en dos de tal manera que los dos últimos sonidos de la primera queden compartidos con los primeros de la segunda serie. Sin embargo, sí que hay una reflexión muy curiosa, que se produce por parejas de notas.



Dux I: P ₂ – I ₅	[8-11-10-9-1-0-4-7-3-4-5-2] [5-2-3-4-0-1-7-6-10-9-8-11]
Comes I: P ₃ – I ₃	[6-9-8-7-11-10-4-5-1-2-3-0] [3-0-1-2-10-11-5-4-8-7-6-9]
Dux II: I ₇ – R ₄	[7-4-5-6-2-3-9-8-0-11-10-1] [10-1-0-11-3-2-8-9-5-6-7-4]
Comes II: I ₅ – P ₃	[5-2-3-4-0-1-7-6-10-9-8-11] [8-11-10-9-1-0-6-7-3-4-5-2]

Las notas compartidas no quedan ubicadas en un punto cualquiera, sino justo en el eje de la pieza, en una suerte de espacio límbico donde el discurso musical se suspende para seguidamente volver por sus propios pasos. Nos referimos al [c 50], el centro métrico de los 99 compases del movimiento y, a la vez, el eje sobre el cual pivota toda la pieza. Webern se encarga de remarcarlo aislándolo del resto y enfatizando la simetría. Para ello introduce un doble calderón, al comienzo y al final del compás; asigna todos los sonidos del compás a la madera, cuando de la llegada [c 49] y la salida [c 51] se encarga la cuerda; la dinámica no pasa de un mero susurro (*pianissimo*); las alturas están estáticas, apenas un tímido *vibrato*.

En cuanto al ritmo, la *IV Variación* también resulta diferente. Aunque el compás de 2x4 no varía en toda la pieza, *de facto* el ritmo de la sección no es binario sino ternario (tresillos de negra), si exceptuamos la singularidad del [c 50].

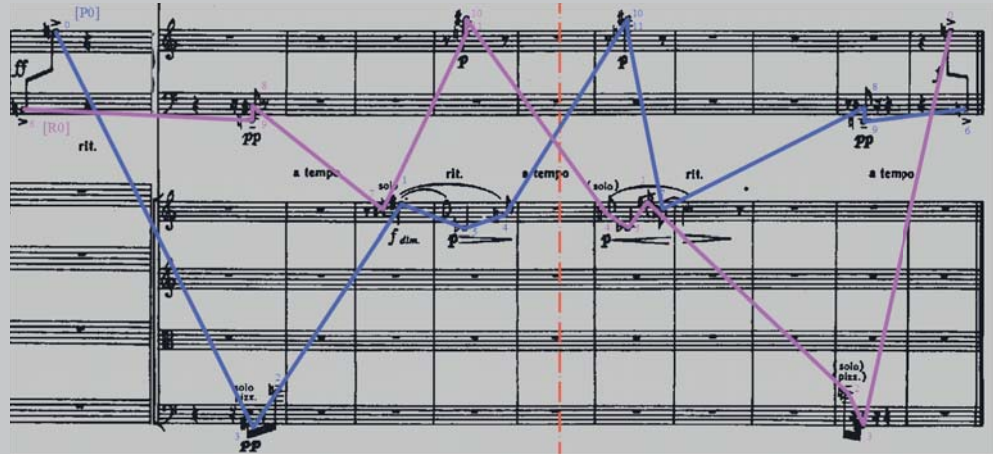
La Coda (sección IX).

Al igual que el resto de las secciones de la Sinfonía, la *Coda* es, en sí misma, simétrica. Dentro de la estructura palindrómica global de todo el movimiento, esta sección [cc 89-99] se corresponde con la primera («Tema»). De hecho, las combinaciones de la serie elegidas para las dos voces son las mismas ([RO] y [PO]), sólo que el orden de entrada está cambiado, lo cual no deja de ser plenamente coherente con la simetría global de la pieza. La elección de una determinada combinación y su retrógrada correspondiente produce un efecto ingenioso en la escucha cual es la simetría cruzada de las voces.

Insistimos en que la simetría planteada en esta obra no sólo incumbe a las alturas e intervalos, sino a todos los parámetros que configuran del hecho musical: afecta al timbre, al ritmo, a la dinámica... con la excepción de una ligera variación entre el primer [c 89] y último compases [c 99], dado que el *fortissimo* no coincide exactamente con el *forte*.⁹⁰¹

Fig. 525: Anton Webern: Sinfonía Op. 21, II movimiento, IV variación [cc 45-55]. La zona sombreada constituye el eje de simetría alrededor del cual pivota la sección y el movimiento.

901 Ver: D'AMARCO, S.: *The second movement of Webern's Symphony Op. 21. A palindrome at all rates.* < saraspianolessons.com/papers/>. [Consulta: 13 junio de 2015]



II.8.4.2. El proyecto de *Convention Hall* (1953-1954).

El *Convention Hall* debía atender a una importante demanda de espacio para celebrar congresos, exposiciones, ferias y eventos políticos, lúdicos o deportivos en la ciudad de Chicago, por lo que debía ser a la vez grande y versátil.

A principios de los años cincuenta, coincidiendo con el momento en que Mies desarrollaba los proyectos de la Casa 50x50 y del *Convention Hall* de Chicago, el IIT incorporó a Konrad Wachsmann como docente del *Institute of Design*. Fue por mediación de alumnos procedentes del *Institute of Design* como Mies realizó el estudio del *Convention Hall*,⁹⁰² y fue a través de Konrad Wachsmann como asimiló para estos dos proyectos de escala tan diferenciada sendas variantes de estructuras reticulares [JIMÉNEZ, 2012, p. 225]. Para la reducida vivienda-tipo Mies adoptó una cubierta reticular formada por chapones de acero soldados, mientras que para cubrir la gran sala de convenciones optó por una estructura tridimensional de cerchas de acero.

El espacio diseñado por Mies suponía el recinto diáfano más grande y monumental de cuantos había diseñado hasta entonces, más amplio que ninguna otra sala de exposición del mundo en aquella época [SCHULZE, 1986, p. 276]. Tenía forma de cuadrado, de 720 pies (= 219,4 m) de lado, con una altura de 110 pies (= 33,52 m). Todo el interior estaba libre de soportes, lo que se conseguía mediante un sistema estructural basado en cerchas rectangulares bidireccionales de 720 pies de luz y 30 pies de canto (= 9,14 m), separadas 30 pies, con perfiles de 14 pulgadas (0,355 m) de ala ancha.

Fig. 526: Anton Webern: *Sinfonía* Op. 21, II movimiento, Coda [cc 89-99].

⁹⁰² Los alumnos que colaboraron en el proyecto fueron Yūjiro Miwa, Henry Kanazawa y Pao-Chi Chang.

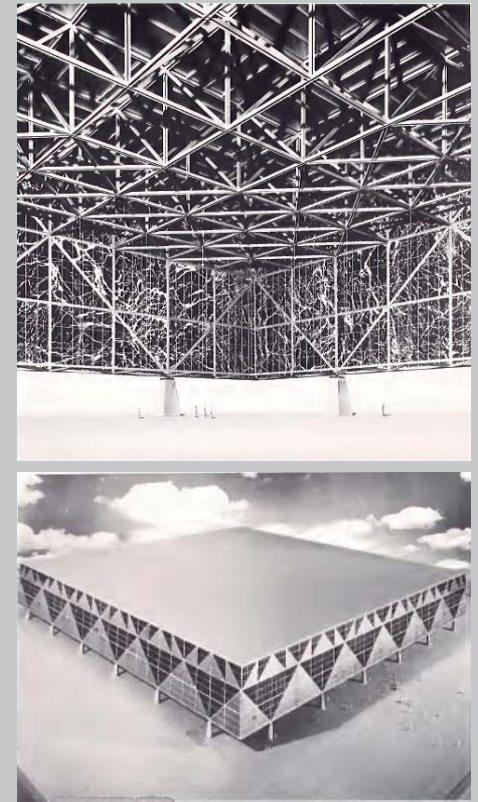
La estructura se apoyaba únicamente en 24 pilares, 6 por cada cara del perímetro, separados 120 pies (= 36,56 m), dejando voladas las esquinas (60 pies = 19,28 m) mediante nuevas cerchas triangulares de 60 pies de canto, que descargaban sobre los pilones. La base de la sala estaba rehundida 10 pies (= 3,05 m), de manera que la altura interior hasta el entramado era de 90 pies (27,42 m). En el exterior, la trama estructural quedaba recubierta por una piel de paneles con una altura total de 90 pies. La parte inferior (20 pies = 6,09 m) permitía el paso por cualquiera de los lados a través de una pared retranqueada que contenía también restaurantes y servicios. En el interior, el aforo podía oscilar entre 17.000 y 50.000 espectadores [Íd., 1986, p. 277].

Todo este entramado tridimensional a la vista fue ilustrado con un fotomontaje que incluía una imagen fotográfica de los asistentes a la Convención Republicana de 1952, tomada de la revista *Life*.⁹⁰³ La estructura asumía definitivamente el protagonismo. En relación a proyectos anteriores basados en el cuadrado, como la casa 50x50 (1950-1952), en esta «Sala de Convenciones» desaparecía toda referencia a la diagonal en una decidida apuesta por la doble simetría, que tendría su continuidad posteriormente en los proyectos para la sede de Bacardi en Cuba (1957-1958), el Museo para Georg Schaefer (1960-1961) y la Nueva Galería Nacional de Berlín (1962-1968).

El *Convention Hall* atendía como ningún otro a los «fines» de lograr un gran espacio diáfano y unitario de máxima flexibilidad, a partir de los «medios» estructurales más audaces de la época. Sin embargo, y tal como ha criticado Schulze en su *Biografía crítica* [1986, p. 278], no había realmente una necesidad estricta e ineludible de resolver el espacio totalmente diáfano, sin ningún apoyo intermedio. La introducción en la sala de una retícula de soportes lo suficientemente amplia apenas habría supuesto una merma de la pretendida flexibilidad y, a cambio, habría permitido una solución mucho más económica en caso de haberse construido. Paradójicamente, la pasión por la forma racional arrastró a Mies hasta un extremo irracional

II.8.4.3. Conclusión.

A cada época le corresponde un nivel determinado de libertad, y ni la fuerza más genial podrá escapar de sus límites. Pero este determinado nivel ha de ser alcanzado, y de hecho se llega a él ya pesar de todas las resistencias que se le opongan! [KANDINSKY, 1979, p. 33]. De estas palabras de Kandinsky hablando de Schoenberg se deduce la creencia de éste en un **determinismo artístico** ineludible supeditado al espíritu de cada época. Dicho en otras palabras (de Webern): *No hago nunca las cosas como quiero, sino como estoy destinado a hacerlas, como debo hacerlas* [ROSTAND, 1986, p. 53]. **Lo que para Webern era una necesidad, para Mies, en cambio, era una tarea**, una conquista que había que saber ganar porque no venía dada: *Una y otra vez vemos cómo arquitec-*



527 - 528

Figs. 527-528: Maqueta del Convention Hall realizada por Pao Chi Chang, Henry Kanazawa y Yujiro Miwa en 1954 como trabajo de graduación.

903 De la página web del MoMA.



529

tos extraordinarios no son capaces de tener éxito, sólo porque su trabajo no responde al espíritu de la época [NEUMEYER, 1995, p. 371].

La *Sinfonía Op. 21* y el *Convention Hall* son proyectos que adoptan un lenguaje inequívocamente moderno, pero que no alcanzan el talante vanguardista de trabajos anteriores puesto que retoman algunos principios compositivos retomados de la tradición clásica. En ambos casos se detecta un esmerado proceder intelectual, por encima de una eventual inspiración. Webern juega con los números, con las geometrías, haciendo una arquitectura musical casi de tablero, donde **la inspiración ha dado paso a la especulación.**

Período atonal	Período serial
Subjetividad	Objetividad
Vanguardia	Vanguardia+Tradición
Desestructuración	Orden
Puntillismo	Simetrías palindrómicas
Inspiración	Especulación

Modernidad.

Al ver las fotografías en blanco y negro de la villa Stein o las del bloque de apartamentos de la *Weissenhofsiedlung*, los edificios siguen pareciendo actuales, y lo que delata la verdadera realidad temporal es la presencia de unos *anticuados automóviles*. Al escuchar la música de Webern se experimenta una sensación similar: ciertamente la *Sinfonía Op. 21* sigue sonando moderna.

Sin embargo, a pesar de su aparente vigencia, pronto se descubren rasgos que la ligan ineludiblemente a su tiempo. En ello tiene mucho que ver el lenguaje atonal, así como la abstracción general del lenguaje. La «melodía de timbres» proporciona un toque puntillista con connotaciones pictóricas. En cuanto a la instrumentación elegida, no puede desligarse de la moda del momento que abogaba por orquestar para agrupaciones de cámara con unos pocos instrumentos solistas. Por otra parte, la aplicación del método dodecafónico ante la necesidad de objetivar las composiciones musicales es propia del período de entreguerras.

En la obra de Mies es indudable el interés por ennoblecer desde la arquitectura un sistema estructural propio de los ingenieros. La innovadora tecnología de malla tridimensional es el medio que permite librar un espacio diáfano de dimensiones inéditas, dotado con infinita flexibilidad. Según Mies, Técnica y Espacio son los identificadores arquitectónicos de una época, que no puede ser an-

Fig. 529: Le Corbusier: Villa Stein-de-Monzie en Garches (Vaucresson, 1926).

terior ni posterior. En nuestro caso, el desarrollo de grandes naves para la fuerza aérea americana en la Segunda Guerra Mundial propició el avance tecnológico de este sistema. Con posterioridad han sido otras las mejoras, como es la utilización de herramientas informáticas para optimizar los cálculos.

Tradición.

A diferencia de las obras del período atonal libre, en la *Sinfonía* Op. 21 aparecen continuas referencias a otras partes de la obra encaminadas a alcanzar el principio de unidad: la serie del II movimiento surge de la original del I movimiento, se producen variaciones, repeticiones, palíndromos.. Análogamente, un sistema estructural autorreferencial como el ideado por Mies en el *Convention Hall* permite resolver todo el entramado metálico, tanto en las dos direcciones de vano como en las cerchas gigantes del perímetro, dando como resultado una estructura completamente isótropa. La unidad del sistema se extiende a la unidad del espacio.

Según Adorno,⁹⁰⁴ la música dodecafónica se caracteriza por estar siempre a la misma distancia del centro, algo que también ocurre cuando se aplica la simetría a la arquitectura. El centro/eje axial constituye el punto clave para el entendimiento de la obra por parte del observador y del oyente.

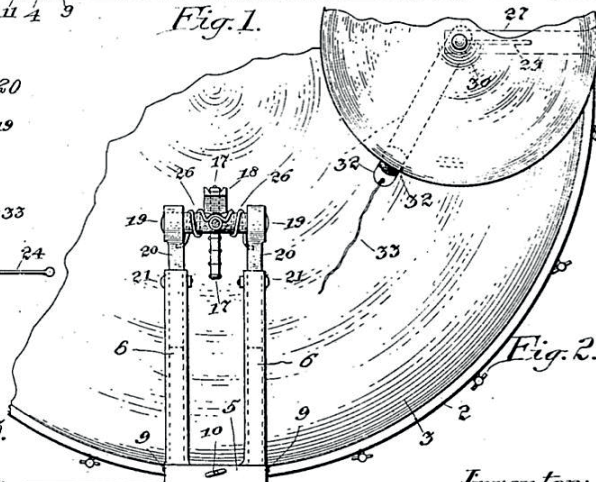
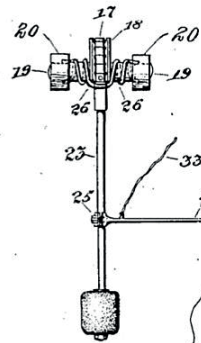
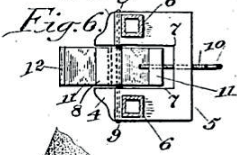
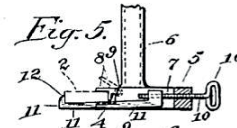
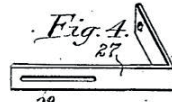
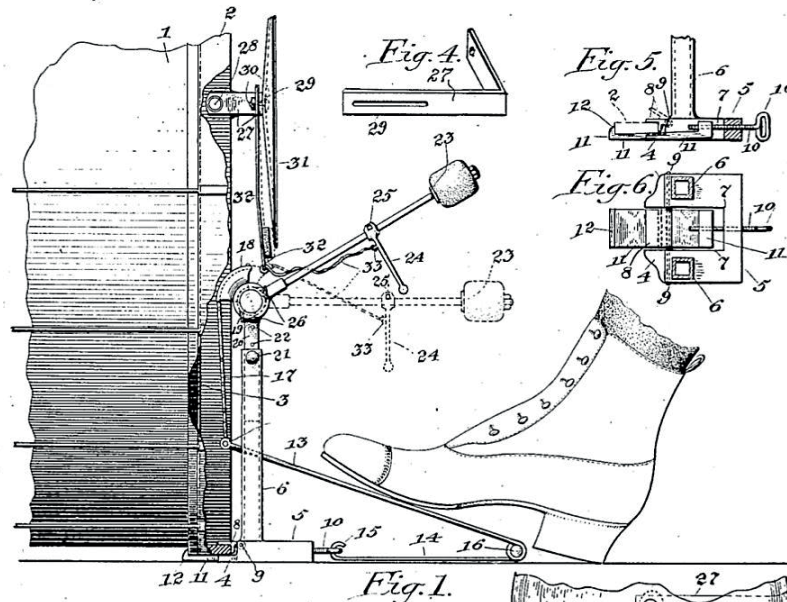
Desde el punto de vista formal, la música del período clásico se caracterizaba por una estructuración clara, definida por secciones, introduciendo el principio de recapitulación o reexposición que consistía en volver a presentar el primer sector de la obra al final, después de una sección intermedia. Esta estructura cerrada y cíclica se repite en la *Sinfonía* Op. 21, donde las distintas secciones, bien definidas con las series dodecafónicas y simétricas en sí mismas, giran en torno al eje de simetría global de la pieza, que se encuentra en el centro del [c 50]. En el diseño del *Convention Hall* se reproducen estos mismos conceptos compositivos a gran escala: simetría bidireccional, claridad constructiva y regularidad al ritmo de los soportes.

904 ADORNO, TH. W. (1993): *Beethoven. Philosophie der Musik. Fragmente und Texte*. Frankfurt: Rolf Tiedemann, 1993. Fragmento nº 31, pág. 38. Citado en: BUSCH, R. (2001): «Formas del movimiento. Acerca de la música sin movimiento en las obras de Webern, Cage y Mashayekhi». *Quodlibet*, nº 20, junio 2001, pp. 14-28, p. 17.

W. F. LUDWIG.
 DRUM AND CYMBAL PLAYING APPARATUS.
 APPLICATION FILED FEB. 8, 1909.

922,706.

Patented May 25, 1909.



Witnesses:
W. Smith
P. C. Bitcher

Inventor:
William F. Ludwig,
 by *Joshua H. Potts*
 his Attorney

En mis largas esperas me extravió; de nuevo doy conmigo por las sorpresas que me causo; y mediante esos grados sucesivos de mi silencio, voy avanzando en la edificación de mí mismo y me acerco a una correspondencia tan exacta entre mis anhelos y mis facultades, que me parece haber convertido la existencia que me fue otorgada en una especie de obra humana. A fuerza de construir creo que acabé construyéndome a mí mismo.

VALÉRY, P. (2004): *Eupalinos o el arquitecto*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, p. 30.

Un arquitecto es un albañil que ha aprendido latín.

LOOS, A. (1924): «Ornamento y educación», en *Adolf Loos. Escritos II: 1910-1932*. Madrid: El Croquis, 1993, p. 218.

[...] a pesar de que era un albañil de oficio, lo que considero más importante que haber estudiado en la Politécnica.

LOOS, A. (1924): «Muebles y personas», en *Adolf Loos. Escritos II: 1910-1932*. Madrid: El Croquis, 1993, p. 275.

II.9. La realidad de la obra: definición *interpretativa* vs. definición *constructiva*

- II.9.1. Cuestión de oficio.
- II.9.2. El afán perfeccionista de Webern.
- II.9.3. El virtuosismo constructivo de Mies.
- II.9.4. Conclusión.

A la hora de plasmar en la partitura y el proyecto las ideas creativas suscitadas con el fin de poderlas llevar a la realidad sonora o material, respectivamente, nuestros protagonistas Webern y Mies comparten dos aspectos nada desdeñables. Por un lado, ambos inician sus primeras composiciones «desde dentro» de la disciplina, esto es, desde el profundo conocimiento del «oficio», partiendo de aquello más tangible y cercano. Por otra parte, los dos dan muestras de un acusado perfeccionismo que se traduce en la reiteración correctora de los trabajos y en el especial interés por cuidar el detalle.

Fig. 530: Willian F. Ludwig: detalle de la primera patente de pedal para un bombo (1909).

II.9.1. Cuestión de oficio.

Webern había disfrutado de una sólida preparación académica que le había permitido alcanzar el máximo título universitario. Mies, en cambio, no gozó de las mismas oportunidades, aunque sí supo dirigir su propio destino, consciente de su talento y su potencial como arquitecto, mediante un aprendizaje prácticamente autodidacta a partir de una formación oficial elemental. [Ver apartado II.1.]

En el caso de Webern, el sustrato académico no impidió, no obstante, una formación paralela, incluso anterior, alcanzada desde la práctica de la música como instrumentista. Sus primeros contactos con la música llegaron desde casa, principalmente a través de su madre, aficionada al piano. Siendo muy joven Anton ingresó como cantor en varios coros semi-profesionales, al tiempo que practicaba como cellista y tocaba esporádicamente en una orquesta. Webern también llegaría a ser un buen intérprete del piano.

La tradición familiar impregnaría asimismo el destino profesional del joven Mies, cuyo padre regentaba un pequeño taller familiar de cantería en Aquisgrán. Ludwig colaboró en el taller durante los primeros años de la centuria hasta su traslado a la capital alemana en 1905. Paralelamente, comenzó a diseñar ornamentos para muebles y, después, a trabajar en varios estudios de arquitectura hasta conseguir recibir sus propios encargos como arquitecto.

Este arraigo al oficio -Webern desde la interpretación musical en pequeños grupos y Mies desde el negocio familiar de cantería- conlleva importantes consecuencias en su producción: si el «oficio» de Mies se manifiesta en el aprecio por los materiales, la apuesta por una ética constructiva y el cuidado en el detalle, en el caso de Webern el conocimiento de los instrumentos marcará el interés por el timbre, la exploración de las posibilidades técnicas de interpretación -especialmente en la familia de la cuerda- y el tratamiento musical desde la dualidad sonido/silencio. En definitiva, tanto la «materia tangible», en el caso de la arquitectura, como el «sonido puro» para la música, constituyen el punto de partida inicial desde el que nace su obra creativa.

Webern

El «sonido puro» como base invariante
Interés por el timbre.
Dualidad sonido/silencio
Minuciosidad en la definición interpretativa

Mies

La «materia tangible» como punto de partida
Interés por los materiales: textura, color...
Ética constructiva
Perfección del detalle constructivo

II.9.2. El afán perfeccionista de Webern.

El otro punto de encuentro en el *modus operandi* creativo de Webern y de Mies es su minuciosidad, meticulosidad, su tenaz insistencia en la elaboración de los trabajos hasta el convencimiento pleno de las soluciones adoptadas. *No quiero que mi obra sea interesante* -decía Mies-. *¡Quiero que sea buena!*⁹⁰⁵

Esta tendencia se traduce, en el caso de Webern, en una proliferación de signos musicales en las partituras para hacer más explícita y más concreta la interpretación que deben ejecutar los músicos. El perfeccionismo del compositor provocaría una cierta inseguridad que le llevó a revisar sustancialmente obras anteriores antes de ser editadas pasados los años. Esa virtuosa cualidad no sólo se limitaba a su actividad de componer sino también a su faceta como director de orquesta, tanto si se tratara de obras suyas como de otras ajenas.

En el caso de Mies, la minuciosidad se refleja en la obsesión por el detalle constructivo, un detalle que ha de saber resolver racionalmente las necesidades del edificio, aportando unos valores y empleando con maestría la tecnología del momento. Su capacidad de control en todas las fases debuta tempranamente en sus primeras obras. A propósito de la publicación de una reseña de la casa Riehl, el crítico Anton Jaumann escribió: *La perfección del trabajo es tal que jamás se habría sospechado que se trate de la primera construcción de un joven arquitecto autónomo* [ZIMMERMAN, 2006, p. 19].

II.9.2.1. La proliferación de los signos interpretativos en la música de Webern.

La concisión, el perfeccionismo que caracteriza las obras de Webern es inherente a su brevedad, a su concentración. Por eso el compositor vienés indica en sus partituras instrucciones muy detalladas para los ejecutantes, que exigen del intérprete una permanente atención a los continuos y sutiles cambios de matiz que afectan a cada uno de los parámetros sonoros. Consecuentemente, escasean las indicaciones que apuesten por la libertad de expresión del intérprete (*ad libitum*, *rubato*...), muy frecuentes en la escritura romántica. Las licencias, por tanto, se las reserva Webern para sí como compositor.

En general, los compositores de la Escuela de Viena prefieren emplear términos en alemán antes que los más convencionales italianismos. Mahler ya los reivindicaba en una muestra de la hegemonía histórica de la musical alemana.



531

Fig. 531: Webern dirigiendo en 1933. *Wiener Stadt- und Landesbibliothek*.

905 MIES VAN DER ROHE (1958): *Conversations about the Future of Architecture*. Sonido grabado por Reynolds Metals Company. Citado en: BLAKE, P. (1976): *The Masters Builders: Le Corbusier, Mies van der Rohe, Frank Lloyd Wright*. Nueva York. [Versión en español: *Maestros de la arquitectura*. Buenos Aires: Victor Lerú, 1963, p. 221]. Citado en: SCHULZE, [1986, p. 178].

La exploración de las técnicas instrumentales.

Una de las técnicas instrumentales más manejada por Webern es la **sordina**, técnica con la que se consigue un registro sonoro más suave. Expresiones como *mit Dämpfer* (o *m. Dpf.* = «con sordina»); *Dämpfer ab* («sordina quitada»); *Dämpfer weg* («quitar la sordina»); *ohne Dämpfer* («sin sordina»), son frecuentes en su obra, especialmente aplicadas al viento metal y a la cuerda.

Para esta última, Webern echa mano a diversas técnicas de ejecución, tanto para la mano izquierda como para la derecha, con cambios de elección muy frecuentes. En el primer caso, utiliza los armónicos (también en el caso del arpa); mientras que para la mano derecha recurre a expresiones relativas al modo de atacar las cuerdas: *arco* («con el arco»), *pizzicato* («pellizcado»); el modo de pasar el arco: *col legno* («con la vara»), *spiccato* («marcado»), *sehr gebunden* («muy ligado»), *v* («arco arriba»), *-* («arco abajo»); o el lugar de la cuerda donde frotarlo: *sul tasto* («sobre el mástil»), *am Steg* (*sul ponticello*, «sobre el puente»).

Otra técnica reciente que introduce Webern en los instrumentos de viento es el *flatterzunge* (*frullato* o «rotación de lengua»), que consigue imprimir un efecto de *tremolo* o *vibrato*.

Las indicaciones de *tempo*.

En cuanto al *tempo* o *movimiento* (aire, velocidad) también Webern densifica sus indicaciones. El compositor define el *tempo* al comienzo de la pieza, con indicación verbal en alemán y numérica. A menudo introduce las habituales expresiones italianas para indicar aumentos (*accelerando*) o disminuciones graduales de la velocidad (*Zögernd tempo* (*ritardando*)), vuelta al tiempo inicial (*a tempo*) o cambio súbito a un nuevo *tempo*, normalmente con muy pocos compases de extensión.

En la *Bagatela I*, por ejemplo, introduce *rit.* en [c 4], *tempo* en [c 5], *accel.* en [c 6], *rit.* en [c 7] y de nuevo *rit.* en [cc 9-10]. En el transcurso de los diez compases de que consta la pieza, el *tempo* varía desde *mässig* («moderado»), pasando por *heftig* («severo») y de nuevo «moderado» (*wieder mässig*).

El afán por controlar la velocidad en la interpretación lleva al autor a insertar indicaciones metronómicas no sólo al comienzo sino también en otros momentos decisivos de las piezas. Continuando con la *Bagatela I*, las medidas oscilan entre 60 negras por minuto, al comienzo, 96 del «severo» [c 7] y 44 al final del *rit.* con el que concluye la pieza. En los últimos tres compases de la *Bagatela III*, que van acompañados por un *rit. molto*, Webern introduce la indicación numérica en el compás central. Curiosamente, esta *bagatela*, como la casa por el tejado, se inicia con *ritardando* para pasar a *tempo* en el segundo compás.

El calderón es otro de los mecanismos que actúa sobre el *tempo*, provocando la paralización momentánea de la ejecución de la obra. El uso frecuente de este recurso constata el interés de Webern por explorar el silencio, aspecto que hemos comentado con más detalle en otro capítulo. [Ver apartado II.4.1.4.]

La dinámica.

Hablamos de aquellos matices que afectan a la intensidad del sonido. Además de las distintas gradaciones del *forte* y *piano*, Webern anota matices muy variados y precisos: *kaum hörbar* («apenas audible»), «hasta la completa inaudibilidad», *verlöschend* («extinguiéndose»)... Ya se ha comentado la predilección de la dinámica suave (*piano*) antes que la fuerte (*forte*). [Ver apartado II.6.2.2.]

Los matices de expresión.

Todo ello se complementa con otros matices de expresión de gran sutileza: *zart* («delicado»), *sehr zart* («muy delicado»), *äusserst leise* («extremadamente dulce»), *Zögernd* («dudando»), *deutlich* («claro»)...

De esta lectura se comprende que las obras de Webern, a pesar de su extrema volatilidad, no son menos ricas en acontecimientos que muchas otras de extensión convencional.

II.9.2.2. La actitud revisionista del Webern compositor.

Ya hemos comentado el carácter perfeccionista de Webern. Este rasgo de su personalidad contribuye a explicar la brevedad de sus obras y el repertorio tan reducido que compuso, y tendría que ver con una cierta inseguridad personal que se refleja en dos actitudes tomadas llegado la ocasión de editar de sus primeras partituras.

En 1914, la *Universal Edition* tenía planeado comenzar a publicar algunos de los trabajos de Webern. Sin embargo, como consecuencia del comienzo de la guerra, el contrato no se ultimó hasta 1920. Webern comenzó entonces a listar las piezas que había compuesto hasta el momento, agruparlas en números de opus y decidir sobre el orden de las canciones o movimientos. El compositor descartó muchas de sus composiciones, sobre todo las más tempranas, mientras que con las escogidas para ser editadas procedió a revisarlas. Pero estas revisiones, que concernían a las obras desde el Op. 1 al Op. 17, no consistieron en meros retoques superficiales como cabría esperar, sino que se ex-

tendieron a aspectos sustanciales de su música: había cambios en las notas, cambios de ritmo, proporción, instrumentación, e incluso cambios en el número de movimientos de una obra [MEYER, 1993].

La insatisfacción ante la producción inexperta de juventud vista desde la distancia, sabedor de la relevancia de su aportación a la historia de la Música, se repite en Mies en un momento muy similar de su carrera: corría el año 1925 cuando el arquitecto ordenaba destruir todos los dibujos de su estudio berlinés de la calle Am Karlsbad, consciente de la imagen que no quería dar de sí mismo.

Quizá las palabras de Igor Stravinsky sirvan mejor para explicar la tenacidad infatigable del compositor vienés:

*El 15 de septiembre de 1945, el día de la muerte de Anton Webern, debería ser día de luto para cualquier músico receptivo. No solamente debemos celebrar a este gran compositor, sino también a un héroe verdadero. Condenado a un fracaso total en un mundo sordo de ignorancia e indiferencia, [Webern] **continuó puliendo inexorablemente** sus impresionantes diamantes, de cuyas minas él tenía un conocimiento tan perfecto.⁹⁰⁵*

II.9.2.3. La «Sociedad privada de Conciertos» y el objetivo de calidad interpretativa.

Si el objetivo de una partitura es el de definir lo más concisamente posible la interpretación que deben acometer los instrumentistas, lo cierto es que la pieza no se hace realidad hasta que no es escuchada por el público. No hay música sin audición, como no hay arquitectura sin obra. En este momento tan decisivo es cuando emerge la figura del director de orquesta. Webern, que recordemos compaginaba sus trabajos compositivos con la tarea de dirigir coros y orquestas, compartió con los miembros de la Escuela de Viena la experiencia de la *Verein für Musikalische Privataufführungen* («Sociedad privada de Conciertos», 1918-1921), para la cual realizó varias transcripciones y dirigió alguna de sus obras.

Schoenberg estaba convencido de que el fracaso en la recepción de la nueva música atonal por parte del público derivaba en buena parte de la **falta de calidad** de las interpretaciones: *El drama de la música moderna no es que no sea tocada, sino que es mal tocada* [ROSTAND, 1986, p. 36]. Con el fin de contribuir a explicar y difundir esta *Neue Musik*, el propio Schoenberg fundó con la ayuda de sus más estrechos colaboradores, Berg y Webern, la «Sociedad privada de Conciertos». Se trataba de una especie de club reservado exclusivamente a socios a los que se les ofrecía semanalmente obras de los tres maestros vieneses y de otros músicos europeos *a partir de Mahler*

⁹⁰⁵ Declaraciones de Igor Stravinsky en el homenaje mundial a Webern celebrado en junio de 1955.

[includo], tales como Debussy, Stravinsky, Bartok, Reger, Satie, Ravel... El objetivo de calidad para la música emprendido por Schoenberg a través de la *Verein für Musikalische Privataufführungen* sería comparable al desempeñado por *Muthesius en el Deutscher Werkbund* en torno a las artes industriales y la arquitectura. En 1922 la sociedad sería reemplazada por la sección austríaca de la recién fundada «Sociedad Internacional para la Música Contemporánea».

La iniciativa tenía como antecedente la fundación en 1904 de la *Verein der Schaffenden Tonkünstler in Wien* («Sociedad de Músicos Creadores de Viena») por parte de Zemlinsky y Schoenberg, que contó con la presidencia honorífica de Gustav Mahler. El objetivo de esta especie de *Secession* musical consistía en dar a conocer la labor de los compositores contemporáneos, promoviendo nuevas obras musicales con independencia de la financiación del público.⁹⁰⁷

En el caso de la «Sociedad privada de Conciertos», la oposición al sentido comercial y a cualquier convencionalismo musical se radicalizó. En un intento por desafiar el poder de los críticos, por *eliminar la influencia corrupta de la publicidad*, y por evitar las interrupciones que habían acompañado desafortunadamente a muchos de los conciertos, los programas eran mantenidos en secreto *hasta el momento de la función, para evitar que la gente no acudiera dependiendo del programa*.⁹⁰⁸ Cualquier expresión crítica estaba vetada durante las audiciones, incluidos los aplausos [COOK, 2004, p. 233].

Para llevar a efecto el objetivo de calidad, Schoenberg se reservó para sí la dirección artística y la selección de los programas, mientras que la responsabilidad más técnica fue encomendada a Webern como «director de estudios». ⁹⁰⁹ Esta tarea suponía, de hecho, actuar desde la elección cuidadosa de los mejores virtuosos para ejecutar las obras escogidas y, a continuación, ejercer una labor de control de los ensayos preparatorios para los conciertos, que solían ser en número insólito.

Webern también fue designado como *presentador de las veladas*,⁹¹⁰ junto con otros colaboradores, lo que le obligó a profundizar en el conocimiento del perfil de otros compositores. A cambio de esta ardua tarea, Webern reconocía haberse beneficiado de ello por haber podido *trabajar con cantantes respetando hasta los últimos detalles*.⁹¹¹

Una tercera tarea que recibió Webern fue la de adaptar algunas piezas orquestales a los conjuntos musicales disponibles en la Sociedad. Si en un primer momento se habían interpretado piezas arregladas para piano, a partir de febrero de 1920 se incluyeron también conjuntos musicales mixtos, para los que los propios colaboradores de la Sociedad realizaron adaptaciones [MEYER, 2002, p. 124]. Nos han llegado al menos cinco de estos arreglos de la mano de Anton Webern: dos versiones de obras suyas, una de Johann Strauss y dos de Schoenberg.⁹¹²

907 El Manifiesto publicado en marzo de 1904 con los objetivos de la Sociedad fue clave para atraer el interés de los estudiantes universitarios que más tarde formaron el círculo de seguidores de Schoenberg [MOLDENHAUER, 1979, p. 75].

908 Carta de Anton Webern a Heinrich Jalowetz con fecha 9 de noviembre de 1919. Citado en: MEYER [2002, p. 122].

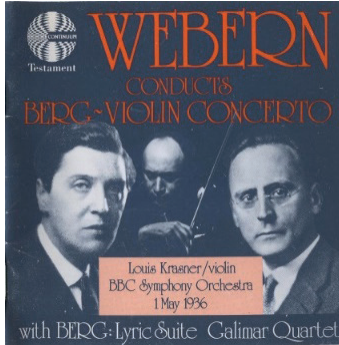
909 Ver: MEYER, F. (2002): «Anton Webern y la «Sociedad Privada de Conciertos»: Comentarios a la "versión de cámara" de las Seis Piezas para gran orquesta op. 6». *Quodlibet: Revista de especialización musical*, n° 24, 2002, pp. 121-134.

910 Carta citada a Heinrich Jalowetz.

911 Carta de Webern a Jalowetz fechada a 23 de diciembre de 1918. Citada en: MEYER [2002]: *Op. cit.*, p. 123.

912 Se trata de los siguientes arreglos (ver anexo A3.3):

- Reducción para 2 pianos a 6 manos de la *Passacaglia* Op. 1, de Anton Webern.
- Transcripción para conjunto de cámara de las *Cinco Piezas para Orquesta* Op. 10, de Anton Webern.
- Transcripción para piano, armonía, 3 violines, viola y cello del *Schatzwalzer*, de Johann Strauss.
- Reducción para orquesta de cámara de *Die glückliche Hand* Op. 18, de Arnold Schoenberg.
- Transcripción para voz, piano, armonía, violín, viola y cello de *Cuatro canciones* Op. 22, de Arnold Schoenberg.



532

Fig. 532: Carátula del disco que contiene la grabación del Concierto de Violín de Alban Berg realizada en 1936 con la BBC Symphony Orchestra dirigida por Anton Webern. Esta es la **única grabación que se conserva de Webern como director**.

⁹¹³ La tarea no le satisfizo en absoluto. Tampoco se encontraba feliz en el puesto de segundo director de una orquesta de teatro en Bad Teplitz (actual Chequia), después de tener un incidente con un cantante [BAILEY, 1998, p. 56].

⁹¹⁴ David Josef Bach (1874-1947) mantuvo una prolongada y estrecha relación de amistad con Anton Webern, a quien invitó a dirigir numerosos conciertos. Con motivo del 50 cumpleaños del compositor vienés, Bach promovió una celebración en el *Musikverein* en el que se interpretaron algunas de las obras de Webern.

⁹¹⁵ Webern también llegó a ser nombrado presidente de la sección austriaca de la «Sociedad Internacional de Música Contemporánea».

II.9.2.4. La excelencia del Webern director.

Webern hizo sus primeras aportaciones como director adjunto en el teatro del estado de Danzig (actual Polonia) durante la temporada 1910-1911 dirigiendo operetas.⁹¹³ A lo largo de su carrera dirigió tres coros: el *Schubertbund* (1921-1922), el *Mödlinger Männergesangverein* (desde 1922) y la *Vienna Singverein* («Sociedad Coral de Viena») de David Josef Bach⁹¹⁴ (desde 1923). Webern condujo también los *Arbeiter-Symphonie Konzerts* («Conciertos Sinfónicos de Trabajadores», 1927-1928) ofrecidos por la orquesta de la *Tonkünstler* ante un público de clase trabajadora. Dirigió en la *Ravag* (Radio estatal austriaca, 1927), donde fue regularmente empleado entre 1929 y 1935. Pero, sobre todo, desarrolló una carrera internacional como director invitado conduciendo conciertos en Berlín, Frankfurt, Munich, Londres y Barcelona, al frente de orquestas como la *Berlin Philharmonic*, *Munich Tonhalle*, *Frankfurt Radio*, *Berlin Radio*, la *BBC Symphonie de Londres*, la *Konzertverein* y la *State Opera de Viena*, la *Vienna Philharmonic* o la *Vienna Symphony Orchestra*.⁹¹⁵

La minuciosidad en el trabajo era una virtud inherente a la personalidad de Webern y, por ello, su meticuloso e insistente proceder se generalizaba a cualquier tipo de actividad que se propusiese emprender, no sólo a la faceta compositiva. Deduzcámoslo a partir de las siguientes anécdotas.

En el otoño de 1922, Webern había sido invitado a dirigir tres conciertos con la orquesta del *Wiener Konzertverein*. Después de las dos primeras exitosas veladas, en un ensayo preparatorio del tercer concierto, un trombonista se levantó indignado a protestar por la meticulosidad de este director demasiado exigente [LAGRANGE, 2002, p. 328]. Acto seguido Webern anuló el concierto y rompió con el *Konzertverein*.

Otra situación comprometida para Webern en su papel de director de orquesta ocurrió con el estreno del *Concerto para violín* de Berg, poco después de la muerte de éste el 24 de diciembre de 1935. La *première* debía tener lugar en el Palau de la Música Catalana de Barcelona, el día 19 de abril del año siguiente, con la Orquesta Pau Casals dirigida por Webern. Sin embargo, ante la presión emocional que sufría debido a los vínculos afectivos que mantenía con la obra de su amigo, e insatisfecho por los malos resultados de los ensayos, se vio abocado a ceder la batuta a Hermann Scherchen. Recuperado del contratiempo pasados unos días, ya sí dirigió el estreno londinense con la *BBC Symphony Orchestra*, en un concierto privado del que felizmente se conserva la grabación.

El repertorio weberniano como director incluía únicamente obras de compositores austro-alemanes: Haydn, Beethoven, Schubert, Brahms, Bruckner, Mahler, así como las de Schoenberg, Berg y las suyas propias. Fue considerado uno de los grandes intérpretes de Mahler. Con todo, nunca gozó del prestigio que lograron otros compositores en su faceta de directores de orquesta como Gustav Mahler, Richard Strauss o Pierre Boulez.

II.9.3. El virtuosismo constructivo de Mies.

Si para Mies la tecnología constituía el pilar básico que había de permitir responder adecuadamente a las peculiaridades de la nueva época (*Zeitgeist*), se entiende que una de sus mayores preocupaciones prácticas a la hora de enfrentarse a un proyecto fuera atender detalladamente las soluciones constructivas.

Comentaremos primeramente su peculiar visión teórica del «Arte de construir» (*Baukunst*), para después revisar los detalles constructivos más singulares de su trayectoria como arquitecto y, finalmente, analizar alguna de sus medidas de control encaminadas a conseguir altos niveles de calidad.

II.9.3.1. El «Arte de Construir» y la tradición tectónica de la arquitectura.

Antecedentes.

La idea de esencialidad y de economía de recursos en la arquitectura está íntimamente ligada a la definición constructiva, sin duda, una de las claves para entender la obra de Mies van der Rohe. La construcción es la vía para alcanzar, en última instancia, el objetivo de perfección, la inmanencia, intemporalidad, la universalidad. Kenneth Frampton [1986] sintetiza en pocas palabras las ideas omnipresentes en la arquitectura de Mies:

*Dos partes en litigio permanente habían dividido siempre su trabajo: por un lado, un impulso hacia la continuidad espacial infinita, propia del vanguardismo; y, por otro, un **profundo respeto por la tradición tectónica de la arquitectura.***⁹¹⁶

El interés de Mies por la tectónica de la arquitectura se hace patente por la capacidad funcional que ha de permitir alcanzar las mejores prestaciones para la arquitectura de una determinada época, pero también por la capacidad expresiva –estética, al fin y al cabo– que se deriva de una comedido y cuidadosa utilización de los materiales.

Ambas vertientes hunden sus raíces nuevamente en la teoría semperiana:

- Por una parte Semper afirmaba que las formas no derivan del material, sino de la técnica empleada con ese material:

*(...) la arquitectura, como la naturaleza, su gran maestra (...) ha de hacer depender la forma y expresión de sus creaciones no de los materiales, sino de la idea que vive en ellos.*⁹¹⁷

⁹¹⁶ Citado en: PARICO [1994, p. 106].

- Por otro lado, según Semper, el empleo de la correcta técnica es necesario para la condición artística de la obra:

(...) para que el material, indispensable, venga anulado completamente en la creación artística es necesario que antes se le domine con maestría. Sólo la perfecta realización técnica, sólo un tratamiento correcto del material de acuerdo con sus cualidades (...) pueden hacer olvidar los propios materiales, podemos liberar totalmente de ellos la creación artística (...) Cuando consideremos la obra de arte, los utensilios y los materiales son olvidados y la obra se basta a sí misma en tanto que forma.⁹¹⁸

Tal como explicaba Riegl,

si Semper afirmaba que, en el desarrollo de una forma artística, hay que tomar también en consideración la materia y la técnica, he aquí que los semperianos, simplificando, afirman que toda forma artística es el producto de materia y técnica. La técnica pasó a convertirse así, de pronto, en la consigna preferida, en el lenguaje a equivaler a arte y, por último, se escuchó incluso más a menudo que la palabra arte.⁹¹⁹

Efectivamente, el arquitecto Otto Wagner, de formación semperiana, así lo manifestaba en su opúsculo *Moderne Architektur*.

*Toda forma arquitectónica ha surgido de la construcción y, a continuación, se ha convertido en forma artística. (...) El arquitecto siempre tiene que **desarrollar la forma artística a partir de la construcción.**⁹²⁰*

917 SEMPER, G. (1851). *Die vier Elemente der Baukunst* («Los cuatro elementos de la arquitectura»), p. 206. Ver: HEREU [1998], p. 189].

918 SEMPER, G. (1861-63). *Der Stil in den technischen un tektonischen Künsten* («El estilo en las artes técnicas y tectónicas»), 1861-63, p. 120, nota 12. Ver: HEREU [1998], p. 205].

919 RIEGL, A. (1980): *Problemas de estilo*. Barcelona: Gustavo Gili, pp. 2-3.

920 WAGNER, O. (1896): *Moderne Architektur*. [Versión reciente en español: *La arquitectura de nuestro tiempo*. Madrid: El Croquis, 1993, pp. 77-89].

Se trata de la publicación del «Discurso inaugural de la Academia de Bellas Artes» de Viena. El título original de *Moderne Architektur* fue sustituido en las sucesivas ediciones por el de *Der Baukunst unserer Zeit* («La arquitectura de nuestro tiempo»).

921 MIES VAN DER ROHE (1959): «On restraint in Design» (Sobre la limitación en el diseño). *The New York Herald Tribune*, 28 Junio de 1959.

Para Wagner, la construcción bien concebida no es sólo un pre-requisito indispensable de toda obra artística, sino que constituye también, sobre todo en relación con los nuevos materiales, hierro y hormigón, la base para engendrar nuevas formas.

Ya desde sus primeros escritos, para alguien para quien *la arquitectura comienza cuando se colocan cuidadosamente dos ladrillos juntos*,⁹²¹ Mies manifestaba su interés preeminente por la construcción por encima de los aspectos puramente formales:

No sabemos de ningún problema formal, sólo problemas constructivos. La forma no es la meta, sino el resultado de nuestro trabajo. La forma, por sí misma, no existe. [...] Nos interesa liberar la práctica de la construcción de los especuladores estéticos, para que vuelva a ser aquello que únicamente debería ser, es decir, Construcción.⁹²²

Como hiciera Semper en su obra *Die Vier Elemente der Baukunst* («Los cuatro elementos del arte de construir»), Mies solía interpolar el término alemán *Baukunst* en las conversaciones sobre arquitectura para dar a mostrar su desinterés por los estilos y las formas, en beneficio del proceso de construcción, en el cual el momento artístico no era sino una pequeña pieza, a veces incluso conscientemente ignorada.⁹²³

*Preferimos decir «Bauen» (construir) que «Architektur» (arquitectura); y los mejores resultados pertenecen al campo de la «Baukunst» (arte de construir) (...).*⁹²⁴

Argumentos similares habían sido suscritos anteriormente por Wagner y Richter, entre otros. Para el primero de ellos, el título de arquitecto (*Architekt*) debía corresponder únicamente al artista-constructor (*Baukünstler*), en detrimento de otras figuras como el arquitecto-promotor o el arquitecto civil. Por su parte, el dadaísta Hans Richter trataba de definir el perfil de un «nuevo constructor» -diferente del *Architekt*-, que opera en un espacio *organizado internacionalmente*, exigiéndole a la vez una *nueva sensualidad* y la capacidad para responder a una sociedad más práctica y menos sentimental, en un mundo de *movilidad rápida* y de *cálculo preciso*.⁹²⁵ Fue en esos años, entre 1923 y 1926 cuando Richter, junto con Werner Gräff y Mies editaron la revista *G. Material zur elementaren Gestaltung*.

Hacia 1930 Mies expresaba su convencimiento sobre el papel crucial de la técnica en la nueva estética de la arquitectura con estas palabras: *La sencillez de la construcción, la claridad de los medios tectónicos y la pureza de los materiales serán la base de una nueva belleza* [NEUMEYER, 1995, p. 92]. Y esta sencillez se transmitía con mayor expresividad en las obras aún en construcción, pues allí el material se presentaba en la pureza de su existencia, sin estar sometido a ninguna voluntad formal [Ib., 1995, p. 234]. *Las construcciones antiguas me marcaron* -afirmaba en una entrevista-. *Siendo muy joven, antes de cumplir los veinte años, me impresionaba la robustez de esos edificios antiguos. Llevaban allí mil años y aún seguían en pie, en tan buen estado como el día en que se construyeron.*⁹²⁶

En comparación con otras arquitecturas modernas, contrasta el interés de Mies por la dimensión espiritual de su arquitectura, que se traduce en un reiterado esfuerzo en perfeccionar las soluciones constructivas, frente a los enfoques más formalistas de ciertos arquitectos consagrados cuyas obras, paradójicamente, han dejado mucho que desear en cuanto a su durabilidad, con deterioros casi inmediatos a su finalización.

922 Mies van der Rohe (1923): «Bauen». *G.*, n.º2, septiembre 1923, p. 1.

923 Curiosamente la palabra latina *Architectura* adquiere significados contrapuestos en la tradición semperiana y la ruskiniana:

Tradición ruskiniana: Building ↔ *Architecture* [*The seven Lamps...*]

Tradición semperiana: *Architektur* ↔ *Baukunst* [*Der Stil in den technischen...*]

Para Ruskin, el concepto *Architecture* adquiere connotaciones positivas por cuando supone superar la mera atención funcional que representa la palabra *Building*. Para Semper, en cambio, *Architektur* está ligada al estilo, a la forma, y se opone al más auténtico «Arte de Construir» (*Baukunst*).

924 NORBERG-SCHULZ, C. (1958): «Una conversación con Mies van der Rohe». *Baukunst und Werkform*, 11, 1958, n.º 6, pp. 615-618. Versión en español: NEUMEYER [1995, p. 515].

925 RICHTER, H. (1925): «Der neue Baumeister». *Qualität IV*, n.º 1-2, 1925, pp. 3-9. Citado en: COHEN [1998, p. 43].

926 Entrevista recogida en el documental dirigido por Michael Blackwood, con texto de Cristina Gastón Guirao, editado en 1986 por Fundación Arquia.

El arte de construir se arraiga por completo en sus formalizaciones más sencillas, en lo utilitario. Pero asciende toda la escala de valores hasta el grado más alto del sentido espiritual, en el terreno de lo que tiene verdadero sentido, hasta el arte puro. [MIES 1981]

No obstante, conviene no sobrevalorar este aspecto. La perfección técnica, derivada de la precisión de los materiales y los detalles constructivos, es una condición básica en la obra de Mies, pero no convierte el alarde tecnológico en la razón de ser de su arquitectura, como ocurrirá en los años setenta con la arquitectura high-tech. Mies tiene un sentido trascendental de la belleza, pensando en la depuración del conjunto, su materialidad, la espacialidad, la luz, para todo lo cual la técnica es una condición necesaria pero no suficiente. El aforismo de Berlage asimilado por Mies da prueba de ello: *Construir es servir* [NEUMEYER, 1995, p. 494]. El propio Mies parece intuir futuras interpretaciones «tecnologistas» cuando prefiguraba:

¿Es aún tecnología o es arquitectura?

Y esta puede ser la razón por la que ciertas personas estén convencidas de que la arquitectura quedará anticuada y será reemplazada por la tecnología.⁹²⁷

II.9.3.2. El detalle constructivo.

En los años en que el estructuralismo dominaba el pensamiento de la época, Mies comparaba la arquitectura con el lenguaje:

Para dominar verdaderamente un idioma, uno debe dominar su gramática. Entonces uno podrá expresarse con claridad. Uno puede decir cosas muy normales en un idioma; uno puede enunciar cosas muy lógicas; y, si uno es un poeta, incluso puede expresar cosas artísticas en un idioma. Yo creo que en la arquitectura ocurre exactamente lo mismo.⁹²⁸

Y la manera de *dominar la gramática* al proyectar un edificio se manifiesta principalmente a través de la elección del detalle constructivo. Como explica Frampton [1999, p. 165], para Mies lo sublime residía en la calidad del propio material y en la revelación de su esencia a través de los detalles más cuidados. Quizá por esa razón la expresión *Dios está en los detalles*,⁹²⁹ atribuída comúnmente a Mies,⁹³⁰ desvela su insistente fijación por depurar las soluciones constructivas.⁹³¹ De ellas, las que mejor consiguen expresar las prestaciones funcionales y estéticas de la moderna técnica son la columna, el muro cortina y la esquina.

⁹²⁷ MIES VAN DER ROHE, L. (1950): «Arquitectura y tecnología». *Arts and Architecture*, 67, nº 10, p. 30.

⁹²⁸ GASTON GURAO (1986): *Op. cit.*

⁹²⁹ *Der lieber Gott lebt im Detail.*

II.9.3.2.1. La columna.

El detalle de la columna constituye uno de los puntos de atención más significativo para comprender la evolución conceptual y constructiva de la arquitectura de Mies. A lo largo de su carrera desarrolla tres modelos diferentes.⁹³²

1) La columna abstracta.

La más peculiar de todas las soluciones constructivas del arquitecto alemán es, sin duda, la columna cruciforme, empleada por primera vez en el pabellón de Barcelona (1929) y en la casa Tugendhat (1930), y extendida posteriormente a otros proyectos no realizados.⁹³³

Constructivamente no se trata de piezas compactas sino compuestas, formadas por cuatro perfiles laminados en «L»⁹³⁴ ensamblados con roblones. En su tesis doctoral, Eva Jiménez [2012] ha localizado diversos manuales alemanes de construcción metálica de finales del XIX y principios del XX donde se detallan soluciones similares a la utilizada por Mies. Éste pudo familiarizarse con esta tecnología durante el período de colaboración con Peter Behrens.

Al abordar la estructura desde una perspectiva arquitectónica más que industrial, Mies decidió cubrir los soportes con un forro de chapa cromada. Este recubrimiento presenta ligeras diferencias en las dos primeras obras construidas que lo utilizan. En el caso de Barcelona, el forro es más plano y anguloso, y la unión entre chapas se produce en los vértices exteriores. Por su parte, las envolturas de Brno son más redondeadas, lobuladas podría decirse, y las uniones entre las láminas van ocultas en los ángulos interiores y no en los vértices.

Ambas son columnas exentas, separadas intencionadamente de los muros y las cristaleras. Pero ello no supone una obstrucción al movimiento horizontal del espacio, sino más bien invitan a que el espacio gire a su alrededor [ROWE, 1973, p. 18].

En estos soportes destaca su carácter atectónico. No tienen basa ni capitel. Los delgados fustes flotan bajo el techo, sin representar transmisión de esfuerzo alguna. A ello contribuyen los reflejos y brillos producidos por los forros cromados -en la casa Tugendhat ni siquiera se aprecian las cabezas de los tornillos que los fijan al núcleo de hierro-. El techo que sustentan está tratado como un plano continuo, de poco espesor (caso de Barcelona), en el que no se aprecian vigas, ni pórticos. Tampoco se observan anclajes al suelo.

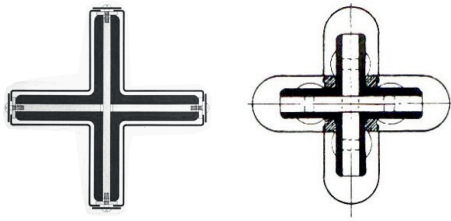
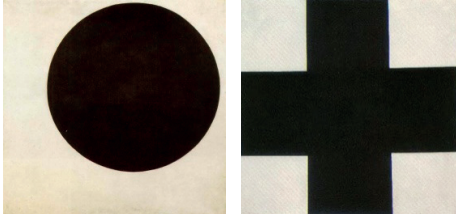
930 Mies cita este aforismo hablando sobre las limitaciones en el diseño en un artículo publicado en *The New York Herald Tribune*, del 28 de junio de 1959, pero niega haber inventado esta consigna, la cual cree que proviene del historiador del arte Erwin Panovsky. En «El significado en las artes visuales» (Nueva York 1955; Madrid: Alianza 1979), Panovsky cita a Flaubert: *Le bon Dieu est dans le détail*. Mies pudo leer a Panovsky o incluso a Flaubert, pero no hay pruebas de ninguna de las dos cosas. [SCHULZE, 1986, nota a pie de página]. COHEN [1998, p. 137], por su parte, lo considera una inversión del proverbio alemán «El Diablo está en los detalles» -que viene a decir que las mejores intenciones pueden verse contrariadas por la falta de atención en su ejecución-, para afirmar que es Dios quien se encuentra en ellos como indicio de esa preocupación. En realidad, el lema no es sino una variante del enunciado por Santa Teresa de Jesús: *Dios está en los pucheros*.

931 Para conocer el mundo constructivo de Mies, la monografía de Hilberseimer (1956) fue la primera en poner el acento en el detalle constructivo de sus edificios, de los que aparecían publicadas la sección y la planta acompañando a las imágenes [Gastón Guirao, 2005, p. 25].

932 Ver: Jiménez [2012].

933 Caso de la casa Hubbe (1935), los estudios para casas con patio (1934-1935), la casa Ulrich Lange (1935), la casa Resor (1937-1939) y el Museo para una ciudad pequeña (1942). Excepcionalmente, la sección en cruz es sustituida por otra circular en la Casa para una pareja sin hijos (1931), si bien el concepto no varía.

934 En el pabellón de Barcelona, los perfiles en «L» eran de 100x100x10 mm



533 - 534 - 535 - 536

Figs. 533-534: Kazimir Malevich (1878-1935): *Círculo negro* y *Cruz negra* (1915). Colección privada y Centro Pompidou.

Figs. 535-536: Mies van der Rohe (1886-1969): columna del pabellón de Barcelona (izda., 1929) y de la casa Tugendhat (dcha., 1930).

La elección de la sección no está condicionada por el cálculo estructural -en todo caso sí el tamaño- sino que obedece a un criterio puramente compositivo, conceptual, el de no priorizar una direccionalidad concreta sobre la otra en términos de ortogonalidad. La propia sección en cruz lo da a entender y su disposición en la planta del Pabellón lo confirma: la mayor importancia de la dirección longitudinal está compensada por el tamaño ligeramente menor de su luz frente a la transversal, extendiéndose el techo en voladizo para ambas direcciones [CAPITEL, 1986a, p. 16]. Recordemos que tanto la forma circular como la de cruz figuran entre las favoritas para los pintores suprematistas.

En definitiva, tal como plantea Frampton [1999, pp. 172-173], más que de soportes se trata de abstracciones de la idea de soporte.

2) El orden industrial.

Tras instalarse en los Estados Unidos, Mies buscaría una nueva coherencia entre la forma y la estructura en base a los sistemas de producción industrial americanos. Como consecuencia, Mies adoptó el perfil laminado en caliente de doble T, un sistema que simbolizaba la fuerza y ligereza de la modernidad, y que encerraba todo el poderío de la industria estadounidense del momento [PARICIO 1994, p. 107]. Fue la arquitectura de las grandes naves industriales con perfiles soldados construidas por Albert Kahn para Henry Ford la que Mies tomó como referencia para sus primeros edificios del AIT/IIT [JIMÉNEZ, 2012].

A diferencia de la ambigüedad inherente al soporte cruciforme, el perfil laminado en «H» o en «doble T» marcaba una direccionalidad clara, circunstancia ambivalente a la hora de aplicarlo en los nuevos edificios pues, por un lado, permitiría fácilmente el acoplamiento con los distintos elementos de cierre o de partición pero, por otro, colocado exento, quedaba en su axialidad, por las mismas razones, un tanto indeterminada. La relación que se establecía entre los pilares y el cerramiento podía responder entonces a tres tipos diferentes de encuentros:

En unos casos, la conexión soporte-cierre se producía en un mismo plano, de manera que los perfiles se conectaban directamente con los paños de ladrillo, como ocurre en los edificios del campus del IIT. En otros encuentros, se mantenía el contacto del cerramiento con los pilares, pero éstos pasaban al plano exterior, dejando todo el espacio interno sin apoyos (casa Farnsworth, *Crown Hall*...). Y finalmente, puede que la función estructural de los perfiles adquiriera un papel secundario, complementario al jugado por la estructura principal, en cuyo caso, al liberarse de la función portante, el material de los perfiles era susceptible de mutar desde el acero de los primeros rascacielos (*Lake Shore Drive*), al bronce del elegante Seagram y al aluminio de los últimos trabajos (IBM) [PARICIO, 1994, p. 74].

En todas las situaciones, los perfiles adquirirían un importante valor sintáctico al constituirse en el «orden» que regula la composición de las fachadas y, coherentemente, toda la organización del edificio, tanto a nivel estructural como de despiece de carpintería. En consecuencia, los perfiles ya no esconden su materialidad ocultos en vainas, sino que muestran sin complejos su carácter plenamente tectónico.

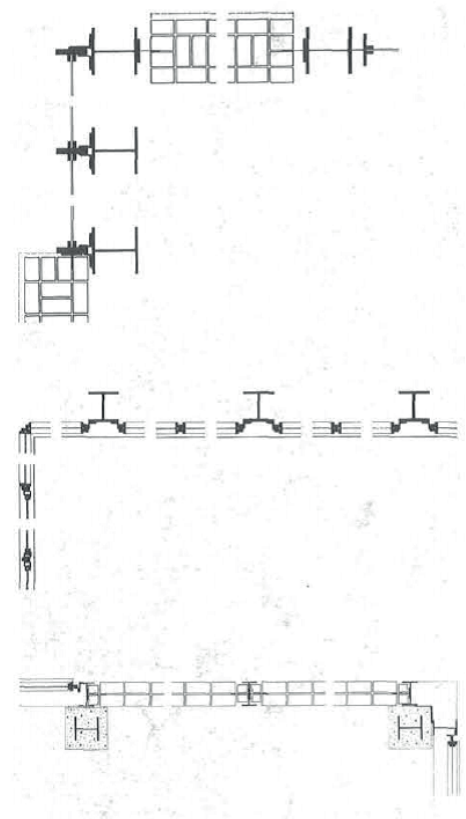
3) El pilar monumental.

Hacia el final de la carrera de Mies los pilares cruciformes aparecen de nuevo en escena aunque con matices muy diferentes; primero, en hormigón armado -proyecto para la sede cubana de Bacardi- y después en acero -Museo Schaefer, Neue Nationalgalerie, Toronto Dominion Bank...- a partir de cuatro perfiles convergentes en T. La isotropía de las columnas adquiere ahora coherencia con el tratamiento de las cubiertas, que ya no representan un simple plano aséptico y liviano, sino que exhiben una trama reticulada afín a su doble simetría.

En este caso, y siguiendo con las conclusiones del estudio de Jiménez [2012], la evolución hacia este tipo de soporte está ligada a la relación de Mies con Konrad Wachsmann, profesor del IIT y arquitecto de la US Air Force. Wachsmann había desarrollado estructuras tridimensionales para cubrir amplios hangares de aviones, con un buen aprovechamiento del material y rápido montaje, sin requerir de mano de obra cualificada.

Si las columnas cruciformes de la etapa berlinesa tendían a la abstracción, las del nuevo tipo mantienen la expresión de su carácter tectónico del segundo modelo. Sin embargo, en relación a éste, los nuevos soportes adquieren ahora mayor protagonismo, incluso exagerado, monumental. Por eso ya no se ubican remetidos en el cerramiento, sino en primera línea, exentos, reduciendo su número y colocados librando las esquinas para un mayor énfasis.

Desde el punto de vista compositivo adoptan un aire clásico que recuerda vagamente las columnas dóricas, y ello por varios motivos. Primero, porque carecen de basa. Segundo, porque la sección de las columnas va disminuyendo paulatinamente en altura, solución clásica de éntasis que resulta coherente con la racionalidad estructural, al comportarse como voladizos anclados en el terreno. Tercero, porque aparece un elemento de transición entre el fuste y la cubierta, si bien su función estructural es diferente de la del capitel clásico. Se trata de una articulación que ya no tiene como misión acortar las luces entre apoyos o aumentar la superficie de apoyo, sino evitar la transmisión de momentos flectores; una rótula cuya modernidad podría relacionarse con las articulaciones en las bases de los pórticos de la *Turbinenhalle* de Behrens.

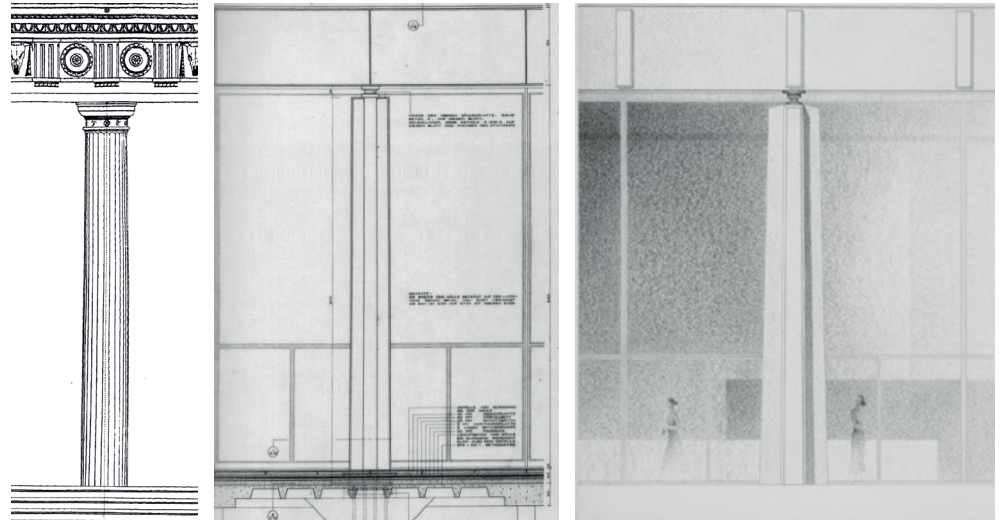


537

Fig. 537: Mies van der Rohe: distintas soluciones constructivas para proyectos del AIT/IIT de Chicago.

II.9.3.2.2. El muro-cortina.

Los muros-cortina para los rascacielos de Greenwald en Norteamérica constituyen otro foco de interés tecnológico sobre el que Mies perfecciona las soluciones técnicas y plásticas a partir del detalle constructivo.



538 - 539 - 540

Fig. 538: PALLADIO, A. (1797): *Los Cuatro Libros de Arquitectura de Andrés Palladio, vicentino*. Edición de Joseph Ortiz de 1797. Fragmento de la lámina VIII, orden dórico.

Figs. 539-540: Mies van der Rohe: comparación de detalles de columna de hormigón para la sede de Ron Bacardi en Santiago de Cuba (1957-1960) y de columna de acero para la *Neue Nationalgalerie* de Berlín (1962-1968).

Fig. 541: Peter Behrens: *AEG Turbinenfabrik*, Berlín (1909). Detalle de la articulación de los pórticos.

En el primer rascacielos de apartamentos proyectado por Mies en Chicago, el *Promontory Apartments* (1946-1949), construido con estructura de hormigón ante la escasez de acero de la postguerra, el cerramiento estaba situado entre los elementos estructurales, compuesto por paneles de ventanas fijas y practicables apoyados en antepechos de ladrillo. No obstante, en la versión metálica inicial de este proyecto aparecía ya la semilla de lo que serían los muros-cortina de los edificios en altura posteriores, una solución que el arquitecto había ensayado con anterioridad en los pabellones del campus del *Illinois Institute of Technology*.

En *860-880 Lake Shore Drive* (1948-1951) Mies consiguió desarrollar esta idea, basada en una solución de cerramiento continuo integrado con el armazón -al quedar la cara exterior alineada con las placas de acero que cubren los pilares y los cantos de las vigas-, sobre el que se incorporaron maineles verticales de acero por la cara exterior en la convergencia de los módulos [CARTER, 2006, p. 46].

Esta solución, a pesar de que permitía una gran uniformidad exterior, tenía serios inconvenientes prácticos. Una estructura metálica conllevaba excesivo riesgo en caso de incendio, lo que obligaba a recubrir los elementos portantes con cinco centímetros de hormigón, encofrados a su vez con una chapa de acero sobre la que se acabaría soldando la estructura secundaria que definiera la fachada [COHEN, 2007, p. 125]. Por otra parte, al estar la estructura adherida al muro-cortina, se producían importantes diferencias de temperatura entre los elementos sustentantes exteriores y los interiores. Además, compositivamente el ritmo de huecos se veía pautado cada cuatro piezas, puesto que los ventanales en contacto con los pilares tenían que reducir ligeramente su anchura.

Esta disposición mejoró en los apartamentos *900 Esplanade* (1953-1957) y *Commonwealth Promenade* (1953-1957), con una piel de vidrio independiente que pasaba por delante de los elementos estructurales. La estructura, nuevamente de hormigón, se situaba en el interior del entorno térmico del edificio, con lo cual desaparecían los problemas de dilataciones diferenciales. Otra ventaja consistía en la posibilidad de instalar aire acondicionado entre los dos planos de cerramiento y estructura. Además, desde el punto de vista estético se conseguía la regularización del sistema de huecos, de manera que un mismo módulo permitía cubrir toda la fachada. El muro-cortina se construía ahora exclusivamente con perfiles de aluminio y se disponían vidrios tintados.

La disociación estructura-cerramiento había sido ya ensayada por Mies en el Pabellón de Barcelona, inspirándose en la obra de Schinkel: En el *Altes Museum*, [Schinkel] separó las ventanas con mucha claridad, separó los elementos, las columnas y los muros y el techo, y pienso que todo ello sigue vivo en mis últimos edificios.⁹³⁵

El refinamiento de la solución de muro-cortina alcanzaría su máxima expresión de pureza y elegancia en el *Seagram Building* de Nueva York (1954-1958). La calidad de los materiales -perfilería de bronce, vidrios teñidos color tabaco, granito rosa, travertino amarillo claro- y el gesto urbanístico de retranquear el edificio ponen de relieve un glamuroso sentido del saber estar.

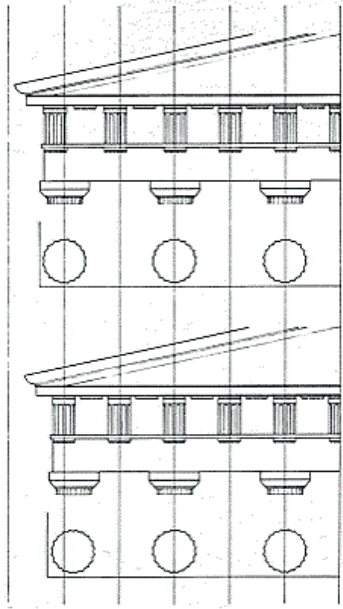
II.9.3.2.3. La esquina.

La manera de cómo articular un encuentro de dos lienzos de fachada en esquina, por simple que parezca, es uno de los problemas más recurrentes con que se encuentra un arquitecto a la hora de proyectar. Su mayor dificultad radica en la necesidad de responder a dos tipos de exigencias: por una parte, los aspectos geométricos ligados a la composición; por otro, las necesidades constructivas derivadas de las técnicas empleadas. El templo dórico es el ejemplo por antonomasia [PARICIO 1994, p. 55].



541

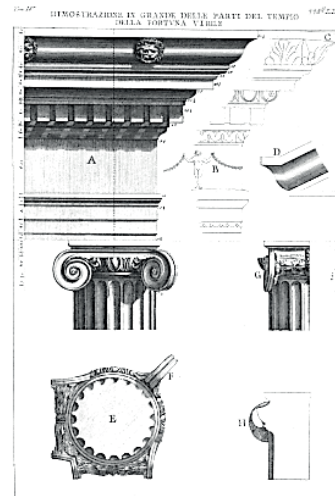
935 «Architect of "the Clear and Reasonable": Mies van der Rohe considered and interviewed by Graeme Shankland». *The Listener* 62: 1594 (15 octubre 1959). Citado en: LAMBERT [2001a, p. 373].



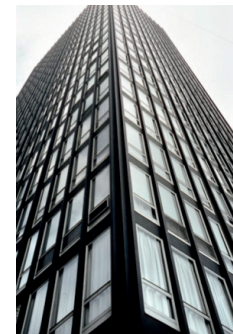
Para conseguir una caja cristalina perfecta, despojada de todo aquello innecesario, Mies debe prestar atención a todos y cada uno de los encuentros. Con él se abre un nuevo capítulo de soluciones que tratan de dar respuesta a las características materiales de los cerramientos modernos -más delgados, con materiales ligeros-, y a las exigencias habitacionales -luminosidad, protección frente al fuego, aislamiento térmico y acústico, independencia de la estructura, etc.-, pero que no por ello dejan de plantear el sempiterno problema estético-compositivo de la esquina. Entre los arquitectos modernos, Van der Rohe es posiblemente el más implicado en dar con la solución de la esquina.

Y de nuevo la referencia es Schinkel en el tratamiento de las esquinas de la *Neue Wache* (1816-1818), la *villa Humboldt* (1820-1824) y, sobre todo, el *Altes Museum* (1823-1830).

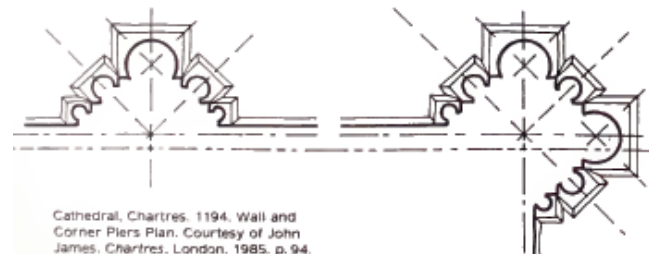
En el *Alumni Memorial Hall* (1945) o el *Metallurgy and Chemical Engineering Building* (1946) la confluencia entre los paños de ladrillo se resuelve interponiendo dos perfiles laminados en doble



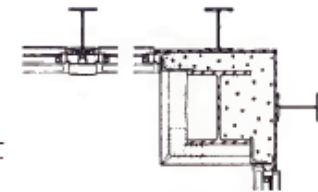
542 - 543



544 - 545



Cathedral, Chartres. 1194. Wall and Corner Piers Plan. Courtesy of John James. Chartres, London, 1985. p. 94.



Ludwig Mies van der Rohe. 860-880 Lake Shore Drive, Chicago, 1951. Mullion and Corner Details. Courtesy of Hedrich Blessing.

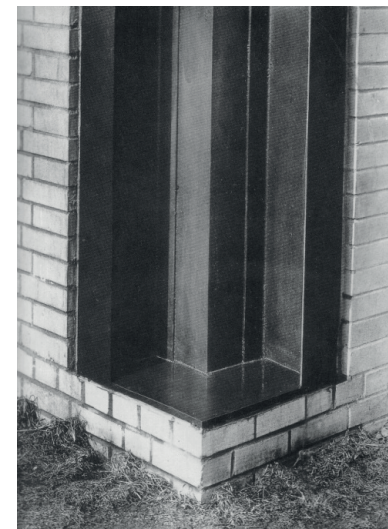
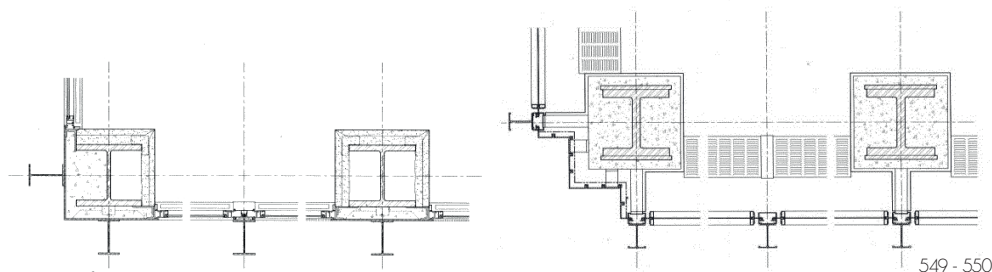
546 - 547

T, colocados para ocultar los grosores de los cerramientos a cada cara del soporte principal, cuya esquina asoma entre ellos mostrando un forro metálico. Este forro tiene por misión expresar cómo es la verdadera estructura metálica que, por seguridad ante un incendio, debía estar recubierta con hormigón. La falsedad de la estructura mostrada -su función no portante- se evidencia en el arranque de los perfiles, que no nacen desde el suelo como sería razonable pensar, sino que apoyan sobre unas hiladas de ladrillo para recuperar la arista viva del paralelepípedo.

En los proyectos de rascacielos aparecen dos tipos de soluciones. Sobre el pilar en ángulo de los apartamentos *Lake Shore Drive* se adosan dos montantes centrados en sendas caras del pilar de esquina. Para no alterar la modulación, los montantes no coinciden con el cambio de plano al prolongarse los cerramientos por detrás hasta encontrarse en una arista única, quedando los montantes separados del borde en una longitud equivalente al grosor del cerramiento más medio pilar [PARICIO 1994, p. 75]. Este problema compositivo es análogo al que se planteaba en las esquinas de los templos griegos; la arquitectura renacentista ha ofrecido soluciones análogas como la del palacio *Taruggi* en Montepulciano.

En los proyectos en altura posteriores (*Explanade, Seagram, Federal Center...*), la solución de las esquinas gana en ingenio: los montantes continúan a eje del pilar de esquina, pero las carpinterías se separan del plano de estructura del edificio, de manera que el perímetro de la fachada se repliega al llegar a la esquina -como en el *Alumni Memorial Hall*- dejando un elaborado ángulo de triple arista, que se resuelve con un forro metálico más o menos elaborado.

Otro tipo de tratamiento de esquina más radical es el que aparece en las últimas propuestas para grandes espacios unitarios (*Bacardi, Schaefer, Neue Nationalgalerie*). Mies acentúa los ángulos libres al eliminar los apoyos de su posición natural, en un alarde tecnológico que permite mostrar la potencia de la solución estructural de cubierta y comprender hasta qué punto la forma es consecuencia de la solución técnica adoptada.



Figs. 542-543: Soluciones compositivas en esquina dadas por la arquitectura clásica al estilo dórico.

- Dibujo con dos alzados de esquina para el templo dórico. Arriba, manteniendo invariables los intercolumnios y ensanchando las metopas; abajo, reduciendo la anchura del último intercolumnio. Tomado de: TATARKEWICZ [2000].

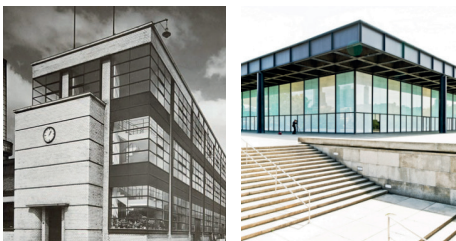
- Giambattista Piranesi: *Antigüedades de Roma*, v. IV, lám. III. Detalle del capitel jónico de esquina en el Templo de la Fortuna Virile de Roma.

Figs. 544-545: Comparación esquinas de palacio *Taruggi* (comienzos s XVI) en Montepulciano, de Antonio Sangallo el Joven <www.flickr.com> y *860-880 Lake Shore Drive* (1951) en Chicago, Mies van der Rohe <www.studyblue.com>. [Consultas: 30 junio de 2013].

Figs. 546-547: Comparación esquinas de la catedral de Chartres (1194) y de *860-880 Lake Shore Drive* (1951) [PADOVAN, 1986, p. 21].

Fig. 548: Esquina del *Alumni Memorial Hall* en el IIT (1945).

Figs. 549-550: Los dos tipos de detalle de esquina en los rascacielos de Mies: izquierda, apartamentos *Lake Shore Drive*, Chicago (1948-1951); derecha, edificio *Seagram*, Nueva York (1954-1958).



551 - 552 - 553

Fig. 551: Walter Gropius y Adolf Meyer: esquina del pabellón de oficinas de la fábrica Fagus, Alfeld-an-der Laine (1910-1911).

Fig. 552: Mies van der Rohe: esquina de la Neue Nationalgalerie, Berlín (1962-1968). <www.flickr.com/photos/stjudwig/6827754011/>. [Consulta: 2 abril de 2015]

Fig. 553: Mies van der Rohe: *Banking Hall* del complejo *Toronto Dominion Centre*, Toronto (1963-1969). <www.bharchitects.com/en/projects/85#7>. [Consulta: 2 abril de 2015]

⁹³⁶ En otros casos, sin embargo, Mies trata de eludir el problema de la junta asociada a un cambio de plano. En la pared de ónice del Pabellón de Barcelona, mientras que la parte central está definida con placas ancladas por ambas caras sobre una estructura metálica interior, las piezas que definen los extremos son completamente macizas. De esta manera, la materialización de la junta entre piezas se produce en un mismo plano situado lejos de la esquina. En el caso de Casa Tugendhat no sólo son macizas los extremos sino toda la partición, al haber optado por un menor espesor.

⁹³⁷ PEVNER, N. (1963): *Pioneros del diseño moderno de William Morris a Walter Gropius*. Buenos Aires: Infinito.

⁹³⁸ Lilly fue elegida directora del Deutscher Werkbund en 1920.

Quizá la solución más depurada que consigue materializar Mies en una esquina se encuentre en el cuerpo menor del complejo *Toronto Dominion Centre*, conocido como *Banking Hall*. Al permitir la normativa de incendios en edificios de una planta la disposición de los pilares en fachada sin mayor protección, Mies pudo situar el cerramiento cristalino embutido entre los pilares cruciformes, sin salirse en ningún momento de los ejes estructurales, haciendo innecesario el doble orden. Desde dentro del local, el observador percibe un entramado perfectamente coordinado en el que los pilares se doblan para conformar las vigas sin perder continuidad y los planos de cristal se extienden a los entrepaños del techo al introducir en ellos luz artificial. La arquitectura de piel y huesos se alía con la idea de isotropía para formar una esquina triédrica perfecta.

Para cerrar este apartado abordaremos el tratamiento miesiano de la esquina a otras escalas, comenzando por la pequeña escala. En la casa Mosler (1924-1926), Mies se entretiene en descomponer los cantos de los pilares del porche en una triple arista. Siendo que sus primeros contactos con materiales de construcción fueron a través del taller familiar de cantería no es descabellado pensar que la problemática del cambio de plano en el aplacado de muros, con sus diferentes soluciones constructivas, influyera en la preocupación del arquitecto por el tratamiento de esquina de sus edificios.⁹³⁶

En el extremo opuesto encontramos la esquina urbana, que resuelve la articulación entre dos o más bloques dispuestos en ángulo. Curiosamente, el desdoblamiento de la esquina en triple arista se repite en una de las manzanas de las viviendas de la *Afrikanischestrasse* (1925-1927).

II.9.3.3. Calidad y control.

Desde los primeros programas del *Werkbund*, el objetivo de la asociación era la fabricación de productos de buena calidad:

*La finalidad del Werkbund es ennoblecer el trabajo artesano, relacionándolo con el arte y con la industria. La asociación quiere seleccionar lo mejor del arte, de la industria, de la artesanía y de las fuerzas manuales activas; quiere reunir los esfuerzos y las tendencias hacia el trabajo de calidad existentes en el mundo del trabajo; es el lugar de convergencia para todos aquellos que son capaces y desean producir una obra de calidad.*⁹³⁷

Mies se vinculó con el *Werkbund* en 1925, por entonces dirigido por la que sería su colaboradora y amante Lilly Reich.⁹³⁸ Al año siguiente fue nombrado vicepresidente de la asociación, cargo que

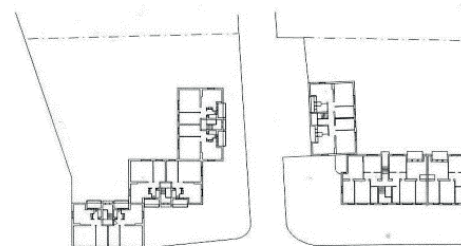
ocupó hasta 1932, y también desempeñó el puesto de director de la sección de Arquitectura. Como arquitecto de prestigio –y amparado por los cargos citados–, recibió varios cometidos, entre ellos la organización de la exposición de la vivienda *Weissenhofsiedlung* en Stuttgart (1927) o la «vivienda de nuestro tiempo» (*Die Wohnung unserer Zeit*), dentro de la *Deutsche Bauausstellung* de Berlín (1931).

Este paso por el *Werkbund* contribuyó al compromiso de Mies con la calidad, objetivo que pasaba necesariamente por aplicar las ventajas de la industria no sólo a los objetos de diseño sino también a la construcción. Para alcanzar la excelencia del producto arquitectónico era fundamental la combinación de un proyecto elaborado y una perfecta ejecución. Esto significaba intensificar las tareas de **control**, tanto en la selección y recepción de los materiales, como en su puesta en obra. No cabe duda de que una arquitectura del «menos» necesitaba compensarse con una construcción del «más»: más control, mayor precisión, más exigencia en obra. Porque a menudo ocurre que aquello de lo que se quiere prescindir, caso del ornamento, tiene algún cometido tendente precisamente a disimular los pormenores de una construcción poco precisa (molduras para ocultar holguras, cambios de plano para disimular malos ajustes, tapajuntas, etc.).

Pongamos un ejemplo. El amplio reconocimiento crítico de la casa *Farnsworth*, tan radical y sencilla en su concepción, sólo pudo alcanzarse merced a una construcción absolutamente exquisita. Mies asistía con frecuencia a la obra, al menos una vez por semana. Entre otras medidas, el arquitecto ordenó lijar con chorro de arena la estructura metálica para que no quedara ninguna irregularidad; supervisó minuciosamente la colocación del pavimento modular de travertino y los panelados de madera; decidió la tonalidad y tejidos de las cortinas con diferentes muestras in situ..., todo lo cual parece confirmar aquel aforismo de Paul Valéry que dice que **la mayor libertad nace del mayor rigor**.⁹³⁹

Son conocidos los varios testimonios que denotan el celo de Mies en la **selección de los materiales**. Para construir sus casas de ladrillo, mandaba importar de Holanda la mayoría de piezas e incluso llegó a visitar el ladrillar para inspeccionar el proceso de cocido, elegir y conjuntar los colores que quería.⁹⁴⁰ Philip Johnson daba cuenta de la minuciosidad miesiana:

*Calculó todas las dimensiones de las hiladas de ladrillo y en ocasiones llegó a separar los ladrillos cocidos más grandes de los más pequeños que estaban demasiado cocidos, empleando los más grandes en una dirección y los más pequeños en otra.*⁹⁴¹



554 - 555 - 556

MvdR: comparativa de soluciones en esquina con triple arista a distinta escala:

- Fig. 554: casa Mosler (1924-1926). Detalle en pilar del porche.
- Figs. 555-556: viviendas en la *Afrikanischestr.*, Berlín (1925-1927). Articulación de volúmenes en esquina.

939 VALÉRY, P. (2004): *Eupalinos o el arquitecto*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos.

940 «Mies van der Rohe: European Works». Número especial de *Architectural Design*, editado por Sandra Honey (Londres, 1936), p. 56.

Para la casa *Tugendhat*, el arquitecto eligió personalmente la pieza de piedra de ónice del Atlas, supervisó el corte, el despiece y la posterior colocación. Llegado el momento, viajó incluso hasta París para escoger las chapas de ébano veteadas que habían de recubrir la pared curva del comedor y la biblioteca.

En una entrevista de 1966, Mies recordaba precisamente una anécdota referente a la selección del ónice para el Pabellón de Barcelona:

En ese momento visité una empresa de Hamburgo especializada en mármoles y pregunté: "Oigan, ¿no tienen nada más, algo realmente bonito?". Tenía en mente aquella pared exenta. "Bueno, sí, tenemos un bloque de ónice muy grande, pero está vendido a la North German Lloyd", contestaron. Querían hacer con él unos jarrones para un barco. Solicité verlo y seguidamente exclamaron: "No, no, no, imposible, por favor no toque usted esa pieza maravillosa". Dije: "Denme un martillo y les enseñaré lo que solíamos hacer en mi casa". A regañadientes me lo trajeron, no sin curiosidad por ver si quería desconchar una punta. No fue así; golpeé con fuerza justo en medio y se desprendió una lámina del tamaño de mi mano. "Vayan ahora y pulan esto para que pueda verlo". Y tal como explico decidí emplear el ónice.⁹⁴²

II.9.4. Conclusión.^{942bis}

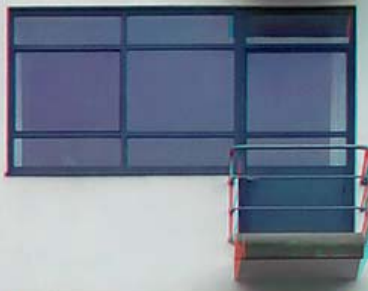
No existe la Arquitectura, existe una obra de arquitectura, decía Louis Kahn en una conferencia pronunciada en el Politécnico de Milán en 1967. Lo mismo podría decirse de la Música. En el proceso que requiere la ejecución/materialización, músicos y arquitectos son conscientes de que no es posible lograr un producto de calidad si no se cuida con igual atención la fase creativa y la fase ejecutiva.

El platonismo de Webern y Mies, puesto de manifiesto en el ideal de perfección, se tradujo en una obsesión por el detalle como medio para alcanzar la total definición de la obra creada que había que completar en su puesta en ejecución con rigor absoluto. Cada cual con las herramientas que le son propias supieron hacer del conocimiento del oficio, adquirido en su juventud, una guía para no perder de vista en ningún momento el objetivo de aquello tangible.

⁹⁴¹ JOHNSON, P. (1947): *Mies van der Rohe*. Nueva York: MoMA, 1978, p. 35. Citado en: FRAMPION [1999, p. 165].

⁹⁴² «Mies speaks». *The Architectural Review*, dic. 1968, p. 45]. Traducción en GASTÓN GURAO [2005, p. 41].

^{942^{ss}} La ausencia en este capítulo de un Caso de Estudio se justifica por los múltiples ejemplos comparativos puntuales introducidos ya a lo largo de esta II parte del trabajo, alusivos a los contenidos de este capítulo.



Todo arte, toda música está basada en leyes.

Anton Webern, 1934.

La unidad ha de crearse porque incrementa la comprensibilidad.

Karl Kraus.

II.10. Seriación y Serialismo: Unidad en la pluralidad

II.10.1. La necesidad de un método.

II.10.2. El camino hacia la objetividad en Schoenberg y Webern:
el método de los doce sonidos sólo relacionados entre sí.

II.10.3. La sistemática de Mies.

II.10.4. Caso de estudio I:

Cuarteto para cuerdas Op. 28 (1937-1938)

Anton Webern

Neue Nationiagalerie (1962-1968)

Mies van der Rohe

Conclusión

II.10.5. Caso de estudio II:

Concierto para 9 instrumentos Op. 24 (1931-1934)

Anton Webern

Toronto-Dominion Bank (1963-1969)

Mies van der Rohe

Conclusión

A comienzos del siglo XVII, René Descartes esgrimía la necesidad de elaborar un método que permitiese encontrar certezas que no admitiesen ningún tipo de duda, ante la inseguridad proporcionada por un conocimiento tradicional estéril fundado sobre la experiencia engañosa de lo sensible.⁹⁴³

Tres siglos después surgía en torno al mundo artístico una situación similar de inseguridad. Concluida la Primera Guerra Mundial, y después de un período de intensa experimentación artística que se venía prolongando desde principios de siglo, se generó un ambiente de incertidumbre creativa de

Fig. 557: Walter Gropius: vista del pabellón residencial de la Bauhaus de Dessau (1925-1926). <<http://zour.deviantart.com/art/Bauhaus-Dessau-II-ANAGLYPH-3D-164914327>>. [Consulta: 13 agosto de 2013]

943 Nos referimos al «Discurso del método», publicado en 1637.

la que surgió, a principios de los años veinte, la necesidad de encontrar una mayor estabilidad en base a la claridad, la objetividad y el orden. La *Neue Sachlichkeit* («Nueva Objetividad»),⁹⁴⁴ denominada así para diferenciarla de la «primera» objetividad que había despuntado a comienzos de siglo, favorecería un enfoque del hacer artístico más pragmático, como reacción a un expresionismo criticado por excesivamente idealista e individualista.

<i>Expressionismus</i>	<i>Neue Sachlichkeit</i>
Arte por el arte	Arte aplicado
Preeminencia de lo individual	Preeminencia de lo colectivo
Subjetividad	Objetividad práctica
Expresión de sentimientos	Contención de sentimientos
Idealismo	Realismo, Racionalismo, Pragmatismo

Las causas de este giro hay que achacarlas principalmente a la decepción anímica sobrevenida en el mundo cultural y artístico tras el optimismo de principios de siglo, como consecuencia del desastre ocasionado por la Gran Guerra. Tocaba, en definitiva, bajar de la nube y volver a la cruda realidad del día a día.

La nueva tendencia se propagó transversalmente hacia distintas disciplinas artísticas, entre ellas la Música -había que crear una música más fundada y más útil- y la Arquitectura -había que reconstruir el país y levantar cientos de viviendas-. Este cambio de mentalidad de la cultura social marcaría un antes y un después en la trayectoria creativa de numerosos artistas europeos, a la que no serían ajenos Webern y Mies.

II.10.1. La necesidad de un método.

En el caso de la Música, el impulso de la «Nueva Objetividad» en oposición al Romanticismo y al Expresionismo fue doble: *por un lado, despojar a la música de todos los ingredientes superfluos y evolucionar puramente a partir de la necesidad del pensamiento musical concreto; (...) por otro, eliminar todos los momentos expresivos de la música* [ADORNO, 2011, p. 67].

La necesidad de encontrar una solución objetiva ante un problema de falta de convicción interna, había obsesionado a Arnold Schoenberg durante los años que transcurrieron desde el final de la Primera Guerra Mundial hasta 1923. En ese año, el maestro alemán daba a conocer un novedoso método de composición que permitía abordar la creación de piezas musicales con garantía de

⁹⁴⁴ *Neue Sachlichkeit* = «Nueva Objetividad», también denominada por algunos autores como «Postexpresionismo», aplicada a la música, o como «Factualidad», aplicada a la arquitectura.

fiabilidad sin tener que renunciar a la libertad creativa ni a los logros alcanzados en la década anterior, y sin desistir de una música vanguardista, despojada de los tradicionales maneras de afrontar la armonía, la melodía, la forma musical o el ritmo. Dos años antes había anticipado a uno de sus discípulos⁹⁴⁵ un descubrimiento *que aseguraría la supremacía de la música alemana durando los próximos cien años*.

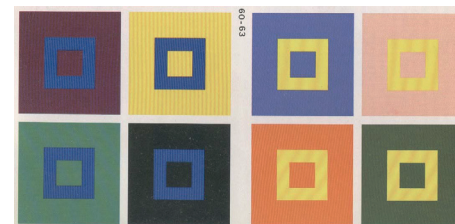
Nos referimos al «método de los doce sonidos sólo relacionados entre sí», procedimiento inventado curiosamente por Josef Matthias Hauer (1883-1959) y por Arnold Schoenberg (1874-1951) en paralelo, y que sería extendido inmediatamente entre los miembros de la Segunda Escuela de Viena a partir de 1924. El método dodecafónico abría las puertas a la música **«serial»**, que tanto juego proporcionaría a los compositores de la siguiente generación a partir de la segunda mitad del siglo XX. En el caso de Webern, la adopción del método marcaría el inicio de su tercera y definitiva etapa creativa, la que hemos denominado de «madurez plena».

En cuanto a la trayectoria de Mies van der Rohe, no existen reglas escritas concretas sobre adopción de métodos, pero sí se observa en sus obras americanas, a diferencia de las europeas, una sistemática compositiva de *facto* que, sobre la base del perfil de acero laminado en caliente, aplica progresivamente y de forma recurrente a diversas **«series»** tipológicas de edificios.⁹⁴⁶ Trataremos de encontrar sus pautas.

II.10.2. El camino hacia la objetividad en Schoenberg y Webern: el método de los doce sonidos sólo relacionados entre sí.

Al igual que ocurrió en otras disciplinas artísticas, la música comenzó a ser vista a partir de los años veinte en términos más terrenales, como un orden de elementos y relaciones más que como un vehículo para la revelación divina accesible únicamente a los escogidos o los más instruidos. Así es como Schoenberg explicaba este cambio de mentalidad en una conferencia de 1928:

(...) mientras que aún no se puede constatar si Brahms fue un gran compositor o si lo fue Bruckner, mientras que aún no se pueden poner de acuerdo ni siquiera sobre la importancia de Mahler, por ejemplo, mientras que ni siquiera se puede comprobar si Schiller fue un poeta tan grande como Goethe..., ya se ha constatado claramente que el tiempo del romanticismo duró hasta noviembre de 1918, y que todo lo escrito hasta entonces hace mucho que se ha quedado anticuado. [HAHL-KOCH, 1993, p. 109]



558

Fig. 558: ITTEN, J. (1975). *El arte del color. Aproximación subjetiva y descripción objetiva del arte*. Paris: Bouret, p. 87. La combinación de colores en series permite conocer mejor los efectos de interacción entre los distintos tonos.

945 Carta dirigida a Josef Rufer con fecha de julio de 1921.

946 En ese sentido, podría interpretarse la obra americana de Mies como variaciones de los logros alcanzados en su etapa europea.



559

Fig. 559: Portada del catálogo de la exposición 5x5=25, celebrada en Moscú en 1921.

947 Esta desvinculación del arte con aquello funcional había sido defendida años atrás por Adolf Loos en su artículo «Arquitectura» (1910): Sólo una parte, muy pequeña, de la arquitectura corresponde al dominio del arte: el monumento funerario y el conmemorativo. Todo lo demás, todo lo que tiene una finalidad hay que excluirlo del imperio del arte. LOOS, ADOLF (1910): «Arquitectura», en *Ornamento y delito*, y otros escritos. Barcelona: Gustavo Gili, 1972.

948 Citado en: ADORNO, TH.W. (2006): «Sobre la prehistoria de la composición serial», en *Escritos Musicales I-III*. Madrid: Akal, p. 68.

La concepción romántica del «arte por el arte» dio paso a la idea de la música como un «arte útil», en la medida en que la conciencia de responsabilidad social y el acercamiento hacia el gran público no podían ser despreciados [MORGAN, 1994, p. 177]. El compositor Paul Hindemith llegó a acuñar el término *Gebrauchsmusik* («música para ser utilizada»), en oposición a *Vortragsmusik*, aquella concebida exclusivamente por el mero placer de ser escuchada. Éste y el término *Gemeinschaftskunst* («arte comunitario») emparentaban con los postulados constructivistas, ya comentados con ocasión de la exposición “5x5=25” (1921), en la que varios artistas rusos reorientaron su actividad hacia el productivismo aplicado a la fotografía, la escenografía o el diseño de moda, renunciando a la pintura de caballete.

Ciertamente, Schoenberg [1950] no era partidario de la *Gebrauchsmusik*. El efecto de la música utilitaria -comentaba- apenas sobreviviría a las necesidades del momento, mientras que la música compuesta por arte y no por otros propósitos podría gozar de inmortalidad. Aunque el objetivo de Schoenberg no era el de cambiar la sociedad, sí que cuestionaba la utilización «social» del arte [ROVIRA 1986, p. 35]. Recordemos estas dos citas publicadas en «El Estilo y la Idea»: *El arte es un mensaje para la humanidad, aunque no siempre está hecho para que lo entiendan todos*. [SCHOENBERG 2004]. *Si es arte, no es para todos, y si es para todos, no es arte* [ÍD., 1950, p. 5].⁹⁴⁷

Sin embargo, desde finales de la Gran Guerra, Schoenberg no había dejado de buscar una nueva manera de construir con música que permitiese consolidar el sistema atonal. Y es que, a pesar de la libertad que le proporcionaban los métodos de composición libre, llegó a considerarlos inadecuados o insuficientes para sus composiciones más extensas y desarrolladas; resultaban ser demasiado intuitivos y poco conscientes. Es la razón por la cual decidió seguir indagando hasta «descubrir» -que no «inventar», como apostillara Steuermann a Schoenberg-⁹⁴⁸ el nuevo método compositivo:

El método de la composición con doce sonidos relacionados solamente entre sí surgió de la necesidad de crear nuevas condiciones constructivas para establecer las diferencias formales y estructurales, que anteriormente eran generadas por medio de sucesiones armónico-tonales.

Al final de su ciclo de conferencias sobre «El camino hacia la composición dodecafónica» (1932), Webern venía a dar con una de las claves sobre esa necesidad de incorporar un método:

Cuando lleguemos a ese criterio correcto sobre el arte, no podrá haber ya ninguna diferencia entre la ciencia y la creación basada en la inspiración. Cuanto más se avanza, tanto más idéntico se vuelve todo, y al final uno tiene la impresión de no estar ante una obra humana, sino ante una creación de la naturaleza. [WEBERN 2009, p. 113]

Encontramos declaraciones análogas en boca del suizo Hannes Meyer, obcecado con la identificación del arte como ciencia. Para él, el diseño nunca debía partir de premisas formalmente establecidas, sino ser la respuesta a las necesidades científicas.⁹⁴⁹

Tanto las reflexiones en el campo de la música como en el dominio arquitectónico trataban de preservar la tarea compositiva de la más mínima sospecha de arbitrariedad, resguardándola al amparo de una ley que tuviera carácter incuestionable. De ahí la insistencia en su proceder de la naturaleza.

La necesidad de poner límites razonables a la creación arquitectónica, recomendada por Peter Zumthor en «Pensar la arquitectura», nos sugiere el viraje que experimentó la música atonal con la adopción del método dodecafónico.⁹⁵⁰

La arquitectura contemporánea debería disponer de un plan tan radical como la Nueva Música, aunque poniéndole límites a este imperativo. Cuando la composición de un edificio se basa en desarmonías y fragmentaciones, en una secuencia de ritmos rotos, clustering y quiebras estructurales, si bien es verdad que esa obra puede transmitir mensajes, la curiosidad se disipa con la comprensión del enunciado, y lo que queda es la pregunta sobre la utilidad del objeto arquitectónico para la vida práctica.

Obras como las *Variaciones para piano* Op. 27 (1936) de Anton Webern, con simetrías cuidadosamente controladas, sucesiones rítmicas regulares y una reserva emocional latente, demuestran la inclinación por una mayor claridad y objetividad, lejos de las texturas dislocadas, contrastes exagerados e intensidad expresiva que caracterizaron su período atonal libre [MORGAN, 1994, p. 227].

II.10.2.1. Unidad en la pluralidad: la variación musical en la música dodecafónica.

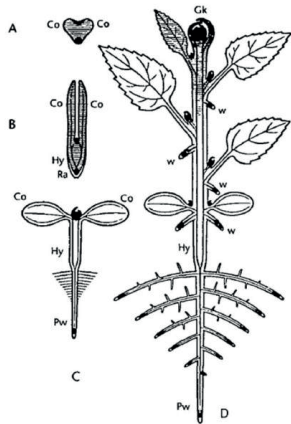
La dualidad unidad-pluralidad ya preocupaba a los filósofos en la antigua griega. El pensamiento de Heráclito de Éfeso partía de lo permanentemente cambiante, de lo múltiple. Para Parménides de Élea, en cambio, el ser se reducía a la unidad. Sería Aristóteles quien conseguía encajar la paradoja de la unidad y la pluralidad con las nociones de sustancia y accidente: la sustancia es una y está afectada por múltiples accidentes.

En su estudio sobre botánica *Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären* («La metamorfosis de las plantas», 1790),⁹⁵¹ Johann Wolfgang von Goethe explicaba cómo desde una estructura

949 Meyer, H. (1928): «Bauen (Construir)». *Bauhaus*, nº 4.

950 ZUMTHOR, P. (2005): *Pensar la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, p. 12.

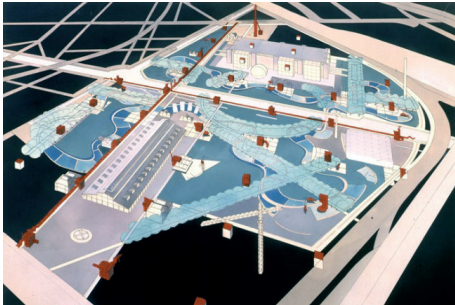
951 Ver: MAGNUS, R.; SCHMID, G. (2004): *Goethe as a Scientist*. Kessinger Publishing.



genérica ideal –que situaba en la hoja– se fueron originando todas las partes de la planta por sucesivas metamorfosis. Primeramente, la semilla permitió el desarrollo de las dos primeras hojas embrionarias, los cotiledones. De la transformación de éstos, se fueron originando las diferentes partes de la planta: los pétalos, los sépalos, los estambres, los pistilos.. Finalmente, la fecundación daba lugar al fruto que, a su vez, contiene la semilla. De este modo, todos los órganos vegetales se concebían como variaciones de un mismo apéndice ideal transformado con distinto grado de desarrollo y forma.

Webern, que era un gran admirador de la obra de Goethe, se refería a esta teoría para explicar el sentido de la variación en la música:

*Como en la Urpflanze, la «planta primigenia» de Goethe, la raíz no es en realidad algo diferente del tallo, y el tallo no es otra cosa distinta de la hoja, y la hoja, a su vez, no es diferente de la flor. Son **variaciones de la misma idea**. [WEBERN, 2009, p. 106]*



560 - 561

Fig. 560: Wilhelm Troll: *Praktische Einführung in die Pflanzenmorphologie* (1954). Lámina que representa la Urpflanze.

Fig. 561: Bernard Tschumi (1982-1998). Folies del parque de La Villette, París.

952 Ver: MEYER-WENDT, L. (2004): Anton Webern's Musical Realization of Goethe's Urpflanze Concept in *Drei Lieder*, Op. 18. *Electronic Theses, Treatises and Dissertations*. Paper 2453. <<http://diginole.lib.fsu.edu/etd/2453>>. [Consulta: 14 junio de 2015]

953 Traducción tomada de: MAS, S. (2004): «Goethe y Kant: Arte, Naturaleza y Ciencia». *Éndoxa: Series Filosóficas*, n° 18, 2004, pp. 355-382. UNED, Madrid, pp. 357-358.

La fundamentación en la biología, o si se quiere, en la naturaleza, resulta de vital importancia para avalar el alcance universal de toda teoría y, por tanto, para justificar su plena validez para cualquier campo en que se aplique. Cuando Webern habla de «variaciones sobre un mismo tema», el «tema» se corresponde con la «hoja ideal» de Goethe y las «variaciones» no son sino las diferentes metamorfosis que va experimentando dicho «tema».⁹⁵²

Hay dos conceptos implícitos en este planteamiento: la idea de **unidad** y la de **variación**. Una no puede existir sin la otra: si todo es idéntico a sí mismo desaparece toda amenidad; si todo es diferente a todo, se desvanece el orden y sobreviene el caos; además, la variación no puede existir sino en referencia a un punto de partida. **Algo que aparentemente es otra cosa pero que en realidad es lo mismo** [WEBERN, 2009, p. 106]. O como expresa Goethe en los versos iniciales de «La metamorfosis de las plantas»,

*Te desconcierta, amada, la mezcla infinita
de esta multitud de flores en torno al jardín.
Escuchas muchos nombres y siempre suprime
con bárbaro sonido el uno al otro.*

Similares son todas las formas y ninguna a otra se asemeja.

Y así apunta el coro hacia una ley secreta...⁹⁵³

Para Webern cualquier idea musical debía ser representada **de la forma más variada posible** [WEBERN, 2009, p. 106]. Cuatro siglos antes Leon Battista Alberti recomendaba a los arquitectos la necesidad de variedad (*varietas*), ante el riesgo de anquilosamiento de las normas y la consecuente proliferación de monótonos edificios y aburridas ciudades:

Sin duda ninguna, el ingrediente agradable en cualquier cosa es la variedad, con tal de que esté hecha y conformada a partir de la mutua semejanza de elementos dispares entre sí; ... como en la música, que produce un equilibrio maravilloso a partir de la diversidad de notas ..."
[ALBERTI, *De Re Aedificatoria*, L I, c IX, p. 82]

El arquitecto Berlage, por su parte, se identificaba con el aforismo *Eenheid in Veelheid* («unidad en la pluralidad»), al que aludía con frecuencia para definir el concepto de estilo en el arte. Definiciones semejantes adoptaron Schoenmaekers y Van Doesburg:⁹⁵⁴

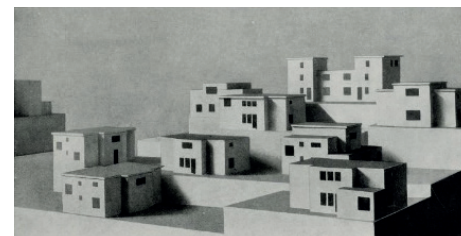
*Hemos estudiado las leyes del espacio y sus infinitas variaciones (es decir, el contraste de espacios, sus disonancias, sus complementos, etc.) y hallamos que estas variaciones pueden regularse hasta lograr una **unidad** equilibrada.*⁹⁵⁵

En términos muy similares se expresaba Gropius para afrontar el paso a la construcción seriada: «Variabilidad del mismo tipo básico, con células de espacio adicionales laterales o superiores, que se repiten alternando. La idea básica: **unión de la máxima tipificación posible con la máxima variabilidad posible**». Este es el comentario que acompañaba la foto de unas maquetas de casas en serie que se presentaron en Weimar en la muestra de la Bauhaus de 1923.⁹⁵⁶

La misma cuestión recurrente fue aludida por el compositor Igor Strawinsky desde su texto *Poetics of Music* («Poética Musical», 1939-1940): la búsqueda de la unidad como resultado de una construcción en la que todas las partes, por variadas que sean, concurren para formar un todo.

Webern entendía que estos dos principios, unidad y pluralidad, eran imperecederos para la buena música. A lo largo de la historia, las obras maestras habían sido concebidas bajo estas dos premisas, y tampoco le eran ajenas a la música del momento.

Aunque el principio de variación ya había sido adoptado por Webern en las obras de su etapa atonal, va a ser en las composiciones seriales dodecafónicas donde se manifieste con mayor claridad. Ahora bien, ¿cómo se revela la *unidad en la pluralidad* en el repertorio weberniano?; ¿es comparable su proceder con la actitud de Mies? Antes de abordar estas cuestiones conviene recordar en qué consiste dicho método.



562

Fig. 562: Walter Gropius: casas en serie (1923). Fotografía tomada del libro *Internationale Architektur* (1925).

954 CREGO CASTAÑO, C. (1997): *El espejo del orden. El arte y la estética del grupo holandés De Stijl*. Madrid: Akal, p. 112.

955 VAN DOESBURG, T.; VAN EESTEREN, C.; RETVELD, G. (1923): *Vers une Construction Collective (manifeste V du groupe De Stijl)*. Paris: De Stijl.

956 GROPIUS, W. (1925): *Internationale Architektur*. Munich: Albert Lange (1981), p. 103.



563

Fig. 563: Disposiciones de la serie.
<http://danieltrancosoproyecto.blogspot.com.es/2010/09/5-palabras-claves-del-proyecto.html>. [Consulta: 22 octubre de 2012]

957 El *temperamento igual* implica una octava completamente simétrica dividida en doce partes iguales. Por tanto, es susceptible de organizarse de distintas maneras [LEEUW, 2005, p. 139]:

- mediante 12 tramos de semitono (2ª menor), que da lugar a la escala cromática; referencia para la música atonal y dodecafónica;
- mediante 6 tramos de tono (2ª Mayor), que da lugar a la escala hexatónica, muy utilizada por Debussy;
- mediante 4 tramos de sesquitono (3ª menor), que incluye el acorde de 7ª disminuida, muy querida por Messiaen;
- mediante 3 tramos de doble tono (3ª Mayor);
- mediante 2 tramos de tritono (4ª Aumentada o 5ª disminuida).

958 En 1909, a través de su texto «La música libre», Nikolai Kulbin proponía la utilización de microtonos por su capacidad de despertar en el hombre sensaciones extraordinarias, efectos excitantes [KANDINSKY, 2012b, pp. 125-130].

II.10.2.2. De la «libertad sin cargos» a la «libertad condicional». Las reglas del juego.

Como el propio Schoenberg describía, el método dodecafónico *consiste principalmente en la utilización constante y exclusiva de una serie de doce sonidos distintos. Obviamente, esto implica que la serie no contenga repeticiones de sonidos y que comprenda los doce sonidos de la escala cromática. Los doce sonidos relacionados solamente entre sí no reconocen la supremacía de ninguno de ellos. Se ha abolido el principio de tonalidad básica. Este es sustituido por la serie dodecafónica.*

En este sistema, todas las relaciones entre los sonidos que rigen un determinado contexto musical remiten a una ordenación lineal específica de las doce notas de la escala semitonal. Por tanto, la base de la escala es la formada por los semitonos cromáticos de la escala temperada;⁹⁵⁷ no se contemplan cuartos ni octavos de tono.⁹⁵⁸ En esta permutación referencial de la escala cromática que se conoce con el término de «serie» no se define ni la duración, ni el timbre, ni la intensidad de los sonidos [PERLE 1999].

Se especula con que la afición de Schoenberg por el ajedrez, distracción a la que dedicaba muchas horas e incluso inventó un tablero de 10x10 casillas, pudo contribuir a la invención de la serie. Como en el ajedrez, **las reglas del juego de la serie son muy simples y fácilmente asimilables; la dificultad reside en su manipulación** [ROVIRA, 1999, p. 216]. El «reglamento» se reduce a los siguientes puntos:

1. La «serie original»:

- serie consta de las doce notas de la escala cromática, dispuestas en un orden lineal específico;
- este orden debe evitar cualquier combinación o secuencia de notas que impliquen tonalidad (intervalos perfectos, tríadas, cuartas o quintas justas, séptima disminuida...);
- ninguna nota debe aparecer más de una vez dentro de la serie, a no ser que se repita en sucesión inmediata, con el propósito de evitar que se establezca una relación de centro tonal;
- se admite no sólo la sucesión horizontal de los doce sonidos (principio melódico), sino también cualquier coincidencia de éstos en intervalos y acordes (principio armónico);
- las transposiciones de la octava de cada uno de los sonidos son completamente libres.

2. Disposiciones de la serie:

- la serie puede ser expuesta en igualdad de condiciones en las tres disposiciones derivadas de la original: inversión (I), retrogradación (R) e inversión retrogradada (RI);

3. Transposiciones de la serie:

- las cuatro disposiciones anteriores pueden transportarse a cualquiera de los doce semitonos que conforman la división de la octava.

En definitiva, la serie permanece invariablemente fijada a lo largo de la pieza, aunque cuenta con cuarenta y ocho disposiciones diferentes para hacerla sonar.⁵⁵⁹ Es por ello que Adorno prefiere hablar de método de «prefijación variacional» de material antes que de «método compositivo»⁵⁶⁰ ya que asegura la completa variación del conjunto de motivos temáticos para impedir que aparezca dos veces en el mismo acontecimiento musical, sin impedir al compositor seguir jugando libremente con el ritmo, la elección de octava, la superposición de sonidos, la dinámica, etc.: **Uno tiene que seguir la serie, y sin embargo puede componer tan libremente como antes.**^{561, 562}

Para Schoenberg [2004, p. 109], el nuevo sistema de composición *no facilita la composición* –como a priori pueda parecer si se compara con la estrategia de la atonalidad libre–; *al contrario, la hace una tarea más difícil*. Al comprometerse el compositor a utilizar la misma serie básica para toda la pieza, el método impone severas restricciones, salvables únicamente con una gran dosis de imaginación. A cambio, la seguridad que proporciona el método al compositor (huérfano de referentes donde asirse aplicando la libre atonalidad), y la guía para el oyente que representa el orden marcado por la serie, son ventajas indudables.

A pesar de lo novedoso del método serial, Webern no lo interpreta como una propuesta rupturista con el pasado sino, más bien, como un paso más en la evolución de la técnica de la variación. De ello fue testigo Willi Reich:

Schoenberg dijo en una ocasión: "La serie es algo más y algo menos que un tema para variaciones". Es más porque el conjunto está sujeto de un modo más estricto a la serie; y es menos, porque la serie ofrece menos posibilidades de variación que el tema. [WEBERN, 2009, p. 119]

II.10.2.3. La asimilación del método. La desaparición de la oposición entre lo vertical y lo horizontal.

La primera obra en que Schoenberg aplicó el método de las doce notas fue el *Quinteto para instrumentos de viento* Op. 26, compuesto entre 1923 y 1924. Inmediatamente después, sus alumnos comenzaron a ponerlo en práctica. En el caso de Webern, fue con el Op. 17 (1924) cuando utilizó por primera vez el método serial, sistema que ya no abandonaría en el resto de su producción musical. Sin embargo, mucho antes de ser anunciado públicamente por su maestro, Webern ya lo había presagiado.

559 El total de posibles combinaciones de la serie es: $12! = 479.001.600$. Si consideramos además las disposiciones y transposiciones, el total de posibilidades es de: $12! * 48 = 22.992.076.800$.

560 ADORNO, T. W. (1929): «Zur Zwölftontechnik». *Anbruch*, 11, 7-8, pp. 290-294.

561 SCHOENBERG (1941): «Composition with Twelve Tones». Tomado de: ALBRIGHT [2004, p. 200].

562 No hay que identificar la música dodecafónica con la música atonal: mientras que la primera se fundamenta en unos principios seriales, la segunda hace referencia a aquellas obras que prescinden del concepto tradicional de tonalidad. El dodecafonismo puede ser una forma concreta de atonalidad, pero no necesariamente, ya que, como método, puede ser utilizado también dentro de un contexto tonal.

En una conferencia impartida en 1932, hablando de la composición de sus *Bagatelas* Op. 9 (1913), Anton afirmaba:

*Aquí tenía la sensación de que cuando los doce sonidos han sido enunciados, el trozo está terminado. Mucho más tarde descubrí que todo esto formaba parte de la evolución necesaria.*⁹⁶³

Incluso añadía un ejemplo propio de su intuición premonitoria [WEBERN, 2009, pp. 103-104]:

Mi Lied con texto de Goethe "Gleich und Gleich" (nº 4 de los Cuatro Lieder Op. 12, compuestos en 1917) empieza así: sol#, la, re#, sol; luego aparece el acorde mi-do-si^b-re, después fa#, si, fa, do#. Ahí están presentes los doce sonidos, y ninguno se repite. Nosotros no éramos conscientes entonces de esa ley, pero ya la intuíamos hacia tiempo.

La presentación es clara, en tanto que constituye en su conjunto un pasaje **completo** –están todos los sonidos sin repetir ninguno– y a la vez **cerrado** –se inicia en el comienzo de la pieza y concluye en un calderón que da paso a la entrada de la voz–.

Pero este arranque no puede considerarse una excepción. En el primero de los *Cinco movimientos para cuarteto de cuerda* Op. 5 (1909), aunque algunos sonidos se repiten, se escuchan las 12 notas cromáticas ya en los dos primeros compases. La intuición de la serie también se escucha con claridad en el comienzo de la segunda de las *Cinco piezas para orquesta* Op. 10 (1913) [DÍAZ DE LA FUENTE, 2002, p. 6].

Anton Webern, Op. 12 Nr. 4

The image shows a musical score for Anton Webern's Op. 12 Nr. 4. It features a vocal line and a piano accompaniment. The tempo markings are 'Sehr fließend (♩. = ca 44)', 'rit.', and 'tempo'. The piano part begins with a chromatic scale of 12 semitones, with fingerings indicated in red: 0, 1, 7, 11, 6, 2, 10, 3, 9, 5. The vocal line starts with the word 'Ein' and a fermata. The score is in 3/4 time and G major.

Fig. 564: Webern: introducción al *IV Lied* Op. 12 (1917), con los 12 semitonos de la escala cromática sin repetición alguna.

⁹⁶³ WEBERN, A. (1932): Conferencia impartida el 12 de febrero de 1932. Citado en: ROSTANDI (1986, p. 9).

Entre las razones que abocaron a Schoenberg a indagar en un nuevo método compositivo estaba la de lograr un procedimiento que le permitiese componer con garantías «formas mayores»: ópera, gran composición instrumental... De hecho, si bien es cierto que las piezas seriales de Webern tienen todavía el tamaño de pequeños movimientos en relación con otros autores, si las comparamos con sus microcosmos atonales anteriores parecen realmente obras descomunales [TRIAS, 2007, p. 545].

Tal como ocurre con otros aspectos creativos, Webern fue el más firme de los tres miembros destacados de la Segunda Escuela de Viena en utilizar el método dodecafónico:⁹⁶⁴ lo adoptó para siempre, no como Schoenberg, y lo mantuvo sin hacer excepciones, al contrario también que Berg [AUSTIN, 1986, p. 24], quien siempre hizo un uso muy libre del método y a menudo mostró un perfil más cercano a la tonalidad. De los tres músicos, Webern era quizá el único que realmente estaba predestinado a la serie: tanto por evolución como por instinto [ROSTAND, 1986, p. 66]. Para él -afirmaba Boulez- *la serie se convirtió en un modo polifacético de pensamiento y no en una mera técnica como lo fue para Schoenberg* [AUSTIN, 1986, p. 24].

Lebhaft und zart bewegt (♩ = 100) drängend

poco rit.

Piccolo

Oboe

Clarinetto Es

Clarinetto B

Tromba B

Violino

Viola

Red annotations in Clarinetto Es: Sol, La b, Mi a, Si b

Red annotations in Violino: Fa #, Do #, Re, Si, Fa

Fig. 565: Anton Webern: comienzo de la segunda de las Cinco piezas para orquesta Op. 10 (1913).

964 FUBINI [2005, p. 458] lo calificaba como «portavoz de la extrema izquierda dodecafónica».

II.10.2.4. La influencia de Isaac.

Durante el siglo XIX el contrapunto había quedado en suspenso en comparación con siglos anteriores, dando preferencia a una música eminentemente homofónica. En el siglo XX se produjo, no obstante, un renacer del pensamiento contrapuntístico barroco. Aunque el rigor canónico suponía en cierto modo una vuelta atrás hacia la tradición, indudablemente se trataba de un retorno diferente. En el caso de Webern, pese a la atracción por el contrapunto, en ningún momento se planteó abandonar la opción de modernidad.

965 Con anterioridad, se sabe que Webern realizó una transcripción de notación mensural del himno *Sacris Solemnis* del compositor flamenco Johannes Brassart como ejercicio escolar. Según contaba en una carta a Ernst Díez fechada en 18 de febrero de 1903), el trabajo se iba a publicar en la colección *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*, dirigida por Guido Adler [MOLDENHALER, 1979, p. 58 y ROSTAND, 1986, p. 20]. Posiblemente se trataría del nº 22, editado en 1904 y dedicado a varios códices trentinos. Sin embargo, consultados los índices del número, no se ha encontrado transcripción alguna de Brassart ni colaboración de Webern.

966 Ver: MASON, C. (2005): *Anton Webern and the influence of Heinrich Isaac*. <www.bestmusicteacher.com/index.php?id=music%20history>. [Consulta: 23 abril de 2014]

967 *Entflieht auf leichten Kähnen* («Vuelta en naves veloces»). La sección inicial consiste en un canon textual a dos, de manera que las voces femeninas comienzan a dúo y les siguen a distancia de un compás las voces masculinas [cc. 1-10]. La sección central funciona como canon a cuatro; aunque sigue siendo literal, las voces ya no se mueven por pares [cc. 10-18]. La última sección retoma el canon del comienzo, primero de forma literal, luego con variaciones hasta resolver [cc. 18-29]. Ver: Anexo a9.3.

968 **Canon:** pieza o sección contrapuntística basada esencialmente en la imitación. Una parte vocal comienza con una melodía y luego, poco después, una segunda voz comienza a interpretar esa misma melodía. De esta manera, la "regla" es que la segunda voz imita, nota por nota, la melodía de la primera, siguiéndola a una distancia de medio compás, un compás, dos compases o cualquier otra distancia que haya elegido el compositor. También pueden participar más voces, sucesivamente, con la misma melodía. La voz inicial se llama *dux* (líder) o antecedente y la voz sucesiva se denomina *comes* (acompañante) o consecuente.

- En el **doble canon** se interpretan dos melodías simultáneamente que son imitadas por otras dos voces; dos cánones, sobre dos melodías diferentes, interpretadas simultáneamente.

- En el **canon por inversión** o movimiento contrario el consecuente interpreta la melodía invertida, de manera que los intervalos ascendentes se convierten en descendentes y viceversa.

[Fuente: BENNETT, R. (2003): *Léxico de música*. Madrid: Akal, pp. 51-52].

Con poco más de veinte años, Anton se encontraba en pleno período de formación, compaginando los estudios universitarios de musicología en la Universidad de Viena con las clases particulares de composición que impartía Arnold Schoenberg. En 1906 se doctoró con un trabajo sobre la colección de motetes *Choralis Constantius* del compositor neerlandés Heinrich Isaac (ca.1450/55-1517). La tesis fue dirigida por un especialista en música renacentista como era el musicólogo Guido Adler (1855-1941). En 1909 una parte de la tesis fue publicada dentro de la colección *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* («Monumentos de buena música Austríaca»).⁹⁶⁵

A juzgar por Mason [2005], estas circunstancias habrían propiciado que las técnicas contrapuntísticas del maestro flamenco –especialmente el *canon*– quedaran desde entonces asimiladas u «osmotizadas»⁹⁶⁶ por el joven compositor vienés, aflorando poco después en su propio repertorio creativo. En concreto, se puede detectar la huella temprana de Isaac en el *Lied para coro a capella* Op. 2 (1908), última obra tonal de Webern, escrita enteramente en *canon*.⁹⁶⁷

En el período atonal libre (1908-1924) desapareció conscientemente cualquier intento de estructuración del discurso musical, de ahí que las técnicas imitativas tradicionales quedaran totalmente aparcadas, aunque no necesariamente olvidadas. Efectivamente, nunca desaparecieron definitivamente sino que quedaron latentes en la mente de Webern para resurgir con fuerza, diez años después, en las últimas obras previas al serialismo. En concreto, se hallan vestigios explícitos de procedimientos imitativos en el sexto de los *Trakl-Lieder* Op. 14 (1919), en la última de las *Cinco canciones sagradas* Op. 15, compuesto en 1917, y en las *Cinco piezas* Op. 16 (1923-1924) sobre textos sagrados, denominadas directamente «cánones».

El **Lied nº 5 del Op. 15** incluye un canon doble por movimiento contrario,⁹⁶⁸ una técnica empleada por Isaac en varios de los motetes del *Choralis Constantius*. Se trata de una canción para voz soprano y cinco instrumentos sobre texto popular sacro, en donde las dos melodías del canon, que suenan simultáneamente, se repiten invertidas nota por nota con un desfase de un compás. Estas melodías presentan peculiaridades diferentes: en el *Canon I*, el *antecedente* corre a cargo de la soprano, mientras que el *consecuente* se adscribe principalmente a la viola, amén de otros

instrumentos; en el *Canon II* la melodía comienza con trompeta (*dux*) y clarinete (*comes*), y recibe relevos de los demás instrumentos no vocales, algo que nos recuerda a la melodía de timbres de Schoenberg, de la que hemos tratado en el apartado II.5. Por lo que respecta al ritmo, el *Canon II* tiene un carácter más sincopado que el primero, con figuras más breves. Si nos referimos al diseño melódico, en el I predominan las terceras mayores y menores, y en el *Canon II*, las segundas mayores y menores [MASON, 2005, p. 5].⁹⁶⁹ La primera analogía que se advierte con la obra de Webern es la presencia de textos religiosos. En el *Choralis Constantinus II* encontramos un doble *canon* con caracteres interválicos diferentes -aunque no por movimiento contrario-, en un himno a la Virgen correspondiente a la Misa de la Purificación de María del Propio de la Misa. Webern destacaba la individualidad de los dos cánones en uno de los comentarios a la edición.

Según Mason [2005, p. 7], el estudio del *Choralis Constantinus* debió de proporcionar a Webern una especial apreciación por la sutileza de las relaciones entre líneas en el seno de una textura contrapuntística. No importa si la música fuera tonal o atonal; la diferencia simplemente estriba en los intervalos que están enfatizados y en los que están evitados. En el **Canon nº 1 del Op. 16**, última obra de su repertorio no serial, Webern utilizó enteramente la técnica canónica, al margen de evitar expresamente cualquier intervalo que sugiriese una aproximación a la tonalidad.

Pero va a ser en el repertorio propiamente serial (Op. 17 y ss.) donde la técnica canónica se involucre inextricablemente con el procedimiento dodecafónico weberniano. Y es en la intención por alcanzar el máximo grado de unidad y orden compositivo donde reside la principal conexión entre Webern y los holandeses.

En definitiva, las técnicas canónicas renacentistas, adaptadas al método serial, son las que proporcionan un mejor juego para alcanzar la unidad de la obra: *nuestra técnica de composición ha alcanzado un gran parentesco con las formas de representación de los flamencos del siglo XVI* [WEBERN, 2009, p. 44]. La *Sinfonía de cámara Op. 21* (1927-1828) representa un buen ejemplo de esta síntesis [Ver apartado II.8.3]

* * * * *

⁹⁶⁹ Ver: Anexo a9.3. Para mayor conocimiento, consultar: MASON [2005].

Curiosamente, un fenómeno muy similar se reproduce en la obra de Mies. El rigor del nuevo clasicismo de sus primeras casas, inspirado en Schinkel y Behrens, permanecerá latente en las obras vanguardistas de los años veinte y treinta, para reaparecer años más tarde en su producción americana sin necesidad de renunciar a la modernidad.

No cabe calificar más allá de casual la influencia holandesa recibida a distintos niveles por los dos protagonistas de este trabajo: en el caso de Webern, con la referencia constante a la escuela renacentista flamenca después de estudiar en profundidad y osmotizar la obra polifónica de Heinrich Isaac; por parte de Mies, con la fascinación por la obra de Hendrik Petrus Berlage y el flirteo creativo hacia el grupo vanguardista *De Stijl*, hasta el punto de inspirar el giro identitario que desemboca en la «holandización» de sus apellidos.

Fig. 566: Alberto Durero: *Melencolia I* («Melancolía I», 1514). Detalle de «cuadrado mágico».

Fig. 567: Paul Klee: *Rhythmisches* («En ritmo», 1930), inspirado en las propiedades de un «cuadrado mágico».

Fig. 568: Palíndromo de origen latino aludido por Webern en una de sus conferencias. En la fotografía aparece la pieza descubierta en Oppède-le-Vieux (Francia).

Fig. 569: Mies van der Rohe: planta de la *Neue Nationalgalerie*, Berlín.

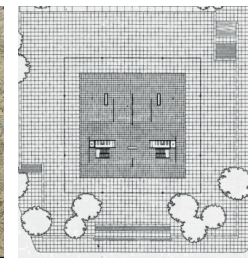
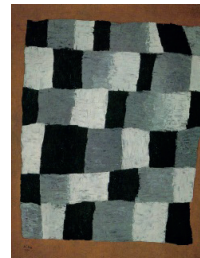
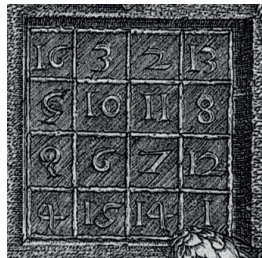
Otras producciones de vanguardia inspiradas en el cuadrado:

Fig. 570: Georg Muche: *casa am Horn* (1923), Weimar.

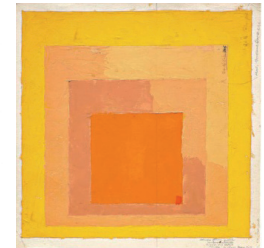
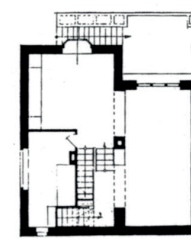
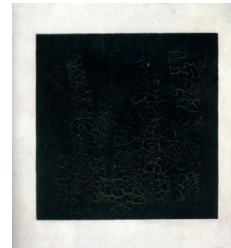
Fig. 571: Kasimir Malevich: «Cuadrado negro sobre fondo blanco» (1913).

Fig. 572: Adolf Loos: *casa Rufer* (1922).

Fig. 573: Josef Albers: «Estudio de color en homenaje al cuadrado» (?). *The Josef Albers Museum Quadrat Bottrop*.



566 - 567 - 568 - 569



570 - 571 - 572 - 573

II.10.2.5. Webern y el concepto goethiano de naturaleza.

Si Webern fue un compositor avanzado con su música, no lo fue tanto con sus escritos teóricos. En ellos, lo que más le preocupaba no era sino *salvar la continuidad con la tradición y defender la coherencia lógica de la forma como base de la comunicabilidad del discurso musical* [FUBINI 1988, p. 46]. La palabra **Weg** («camino») con que tituló las dos series de conferencias que impartió entre 1932 y 1933 resulta ilustrativa de su pensamiento continuista, y también de su afición favorita: caminar por las montañas.⁹⁷⁰

En una carta remitida a Hildegard Jone, Webern escribía:

[...] por "arte" entiendo la capacidad de encerrar un pensamiento en la forma más clara, más simple, más "comprensible" [...].⁹⁷¹ Por eso nunca he entendido qué significa "clásico", "romántico" ...; nunca me he situado en una posición de antítesis respecto a los maestros del pasado, sino al contrario me he preocupado siempre de hacer como ellos: es decir, exponer de la manera más clara posible, lo que me ha sido otorgado decir. [LISCIANI-PETRINI, 1999, pp. 87-88]

A diferencia de otros teóricos de vanguardia, para quienes la naturaleza tenía únicamente el significado de algo originario, de antecedente de cualquier sistema, para Webern la naturaleza se identificaba con un sistema organizado que descansa sobre leyes eternas.

A menudo se olvida que Goethe, además de poeta y ensayista, fue también un prestigioso científico que supo compaginar el amor por la vida con el estudio de la naturaleza. En sus escritos ha dejado pruebas evidentes de sus múltiples facetas como pintor, escritor, científico, viajero...

Goethe concebía el arte como un producto de la naturaleza universal bajo la forma particular de la naturaleza humana. No existe una contradicción esencial entre el producto natural y el producto del arte, sino que ambos son una y la misma cosa, y **eso que vemos como arte y denominamos como tal no es, en el fondo, más que un producto de la naturaleza universal.** [WEBERN, 2009, pp. 10-11]

Según esa concepción del arte, el hombre no es sino un vehículo a través del cual la naturaleza se consigue expresar. En consecuencia, el artista debe investigar la naturaleza para descubrir las leyes de acuerdo a las cuales, en su forma particular *hombre*, es productiva.

En línea con el pensamiento conservador de los *Anciens* en la famosa *Querelle des Anciens et des Modernes*,⁹⁷² Webern se identifica con la afirmación de Goethe de que las grandes obras de arte se han forjado en base a leyes naturales y verdaderas, y que además son necesarias, mientras

⁹⁷⁰ Nos referimos a *Der Weg zur Neuen Musik* y a *Der Weg zur Komposition in 12 Tönen*.

⁹⁷¹ Estas mismas palabras podrían perfectamente haber sido suscritas por Mies.

⁹⁷² La fundamentación de la belleza sobre leyes de carácter natural, asociada al ideal de perfección del arte griego, fue motivo de controversia en el campo de la literatura y de las artes plásticas en la famosa *Querelle des Anciens et des Modernes*, que tuvo lugar en Francia a finales del siglo XVII. En el campo de la arquitectura, el principal representante de los Antiguos, Nicolas-François Blondel, defendía el carácter imitativo respecto de la naturaleza, que se manifestaba a través de leyes naturales como las que afectaban a las proporciones, en contra de quienes, como Perrault, opinaban que la belleza no procedía de una norma absoluta sino de un consenso general de la comunidad determinado en base a la costumbre y la tradición.

que todo lo arbitrario e ilusorio no es útil puesto que se derrumba por su inconsistencia. Si para el escritor alemán *el color es una ley natural relacionada al sentido de la vista*, Webern extiende el aforismo al campo de la música:

*Teniendo en cuenta que entre el color y la música sólo existe una diferencia gradual, pero no de esencia, podemos decir que **la música es la naturaleza con sus leyes en relación con el sentido del oído**.* [WEBERN, 2009, p. 22]

II.10.2.6. Pervivencias de la tradición.

La conexión teórica de Webern con la tradición no es la única. Otras pervivencias del pasado en su repertorio serial weberniano se refieren a la utilización de formas y técnicas compositivas clásicas, de simetrías palindrómicas y de grupos tradicionales de instrumentos, siempre sin renunciar a un lenguaje armónico y melódico vanguardista.

Muchas de las piezas de Webern se apoyan, al menos aparentemente, en formas musicales tradicionales, sobre todo, en sus últimas composiciones, ya sean puramente instrumentales -Pasacalle o *Pasacaglia* Op. 1 (forma que data del siglo XVII), *Bagatelas* Op. 9 (de origen romántico),⁹⁷³ *Cánones* Op. 16, *Sinfonía de cámara* Op. 21, *Concierto* Op. 24, *Variaciones para piano solo* Op. 27, *Variaciones para orquesta* Op. 30, *Sonata para violonchelo y piano s/Op-*, como también formas vocales -*Lieder sobre poemas de diferentes autores*, *Cantatas* n.º 1 Op. 29 y n.º 2 Op. 31 -, y hasta una *Missa brevis*, lo que para Webern era su *Segunda Cantata* Op. 31, la última obra que escribió [TRÍAS, 2007, p. 540].

No obstante, según apunta Trías [2007, p. 544-548], Webern habría tomado de ellas tan sólo el pensamiento canónico y la idea de variación, mientras que sólo en contadas ocasiones asimiló un vago recuerdo de la forma sonata, postura que contrasta abiertamente con Schoenberg y Berg, quienes sí acogieron de buen grado las viejas formas musicales. Además, el principio de variación tiene en Webern un carácter distintivo respecto a todos sus precedentes Beethoven, Brahms, Schoenberg; para él todo es tema y todo es variación.

Ya hemos comentado las técnicas de construcción motivica por inversión, retrogradación o inversión retrogradada propias de la fuga, lo que denota un renovado interés por la música de H. Isaac y J.S. Bach. En su etapa serial, Webern recurrió con frecuencia a la simetría por medio de palíndromos. El palíndromo aplicado a la música consiste en desplegar una frase de manera que se lea igual de izquierda a derecha que de derecha a izquierda, lo que implica la retrogradación de un motivo a partir de un punto que funciona como eje de simetría o espejo. En las *Variaciones para piano* Op. 27

⁹⁷³ Esta forma musical fue popularizada por Beethoven.

los palíndromos se articulan a partir de las series dodecafónicas. En la *Sinfonía para cámara* Op. 21, la simetría no sólo afecta a las notas y las figuras, sino también a los timbres, al ritmo y a la dinámica.

No es que en la fase atonal prescindiera de la simetría, como Clifford [2002, pp. 198-215] ha demostrado.⁹⁷⁴ Pero su existencia no se revela fácilmente a los ojos del analista ni a los oídos del oyente. Tampoco Mies prescinde en absoluto de la simetría en su obra más vanguardista. Pero se trata igualmente de simetrías parciales que pasan desapercibidas dentro del equilibrado conjunto asimétrico. Xenakis abunda en la analogía que proporcionan a los compositores las simetrías que existen en la arquitectura:

*Si se trata de saber cuáles son las partes iguales y simétricas de un rectángulo, la mejor manera de proceder es hacerlo girar sobre sí mismo y sólo hay cuatro posibilidades para ello. En la música existen también tales transformaciones y eso es lo que en la esfera melódica se inventó en el Renacimiento. Se toma una melodía: se la lee al revés, se toma su inversión en relación con los intervalos, es decir que lo que iba hacia los tonos agudos va hacia los graves y viceversa; añádase a ello la reiteración de la inversión que utilizaron los polifonistas del Renacimiento y que ha empleado también la música serial y tendremos efectuadas en este ejemplo las mismas cuatro transformaciones que en la arquitectura.*⁹⁷⁵

En ocasiones, Webern selecciona grupos de instrumentos de usanza barroca, como el *Trío* (*Trío de cuerdas* Op. 20) o el *Cuarteto de cuerda* (*Bagatelas* Op. 9, *Cuarteto* Op. 28, *Cuarteto de cuerdas s/Op.*), o de tradición más reciente, como el *Quinteto para piano y cuarteto de cuerda* (*Ídem s/Op.*). El contrapeso de modernidad se extiende aquí no sólo al lenguaje sino también a las técnicas de interpretación.

Roma tibi subito motibus ibit amor

Sehr mäßig ♩ = ca 40 Anton Webern, Op. 27

1ª Serie: original o básica (parte de Fa) 2ª Serie: retrogradada (sobre el mismo sonido)

Figs. 574-575: Simetría en el tiempo: palíndromo del I movimiento de las *Variaciones para piano* Op. 27 de Webern (*Universal Edition*), y frase latina atribuida a Quintiliano.

Fig. 576: Simetría en el espacio: planificación definitiva del *III*, Mies van der Rohe.

⁹⁷⁴ Clifford [2002] ha demostrado su utilización como método compositivo, con el fin de tejer un intrincado panorama oculto de elementos alrededor de ejes.

⁹⁷⁵ XENAKIS, I. (1986): «Dimensión matemática de la música». *El Correo de la Unesco*, abril 1986, p. 5.

II.10.2.7. El serialismo integral.

Si en los años treinta Webern intentó sistematizar desde el serialismo temático ciertas componentes musicales como el ritmo, la articulación o la dinámica, como después veremos en el Op. 24, no fue hasta el final de su vida cuando planeó en firme hacer extensiva la concepción serial a toda la estructura de la obra.

En Pascua de 1945, Anton y su mujer tuvieron que huir de Viena ante los últimos pero intensos bombardeos aliados, y se refugiaron en las montañas de Mittersill, en el estado de Salzburgo. Allí fue donde pasó sus últimos meses y donde perdería la vida el 15 de septiembre como resultado de un trágico accidente.

El compositor Cesar Bresgen (1913-1988) vivía por entonces en Mittersill y llegó a conocer allí a Webern personalmente. Según recordaba, le había visto especialmente ocupado trazando con un compás y un lápiz un sistema de líneas en el que podían distinguirse figuras geométricas o líneas y signos:

*Una vez, hacia mediados de agosto, Webern dijo que acababa de terminar un trabajo que le había provocado una violenta concentración. Había esbozado una obra en la que, según creo recordar, **los sonidos están determinados por su altura, su timbre y su duración**. Me acuerdo que habló del tiempo cumplido. Él consideraba que el trabajo propiamente dicho había terminado con estos esbozos gráficos. Precisó que no le hacía falta escuchar su pieza ejecutada, porque la obra sonaba por sí misma.⁹⁷⁶*

Todo parece indicar que en estos últimos días de su vida Webern había pensado en una generalización de la serie que abarcaba otros ámbitos además de la altura del sonido. Desafortunadamente, la interposición del fatal desenlace vio frustrado el desarrollo concreto de esta idea.

Sin embargo, este cabo suelto supondría, para sorpresa de muchos, un punto de conexión con otros jóvenes compositores que vivirían en primera persona una nueva revolución musical como la que Webern había vivido a principios de siglo [MORGAN, 1999, p. 229]. La fortuna quiso que el nombre de Webern, que había pasado prácticamente inadvertido en vida, pasase a ocupar el centro de los intereses musicales del momento. El serialismo post-weberniano fue cultivado por compositores como Olivier Messiaen, Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Luigi Nono, Ernst Krenek o Milton Babbitt.

Así pues, la paternidad –al menos moral– del serialismo integral ha sido atribuida a Webern. Lo reconocía Pierre Boulez:

⁹⁷⁶ BRESGEN, C. (1966): «Webern's Last Months in Mittersill», en MOLDENHAUER, H.; IRVINE, D. (eds.) (1966): *Anton Webern: Perspectives*. Seattle: University of Washington Press, pp. 111-112. Véase: ROSTAND [1986, p. 48].

[Él fue] el único (...) que tuvo conciencia de una nueva dimensión del sonido, de la desaparición de la oposición entre lo horizontal y lo vertical (por ejemplo, entre la tradicional distinción existente entre armonía y melodía) por lo que lo único que vio en las series fue una forma de proporcionar una estructura al espacio sonoro.⁹⁷⁷

y también Karlheinz Stockhausen:

El principio schoenbergiano de la serie temática se ha roto... Lo esencial ha dejado de ser un único Gestalt (un tema o motivo) escogido por el compositor. Ahora todo se basa en una secuencia de proporciones melódicas, de duración y de sonoridades.⁹⁷⁸

II.10.3. La sistemática de Mies.

Hacia principios de los años veinte, las ideas de la *Neue Sachlichkeit* fueron calando entre los arquitectos de la República de Weimar. Incluso los principales representantes de la arquitectura expresionista, como Bruno Taut, Erich Mendelsohn o Hans Poelzig, experimentaron por entonces un giro radical hacia posiciones más pragmáticas y racionalistas.

Uno de los más radicales defensores de la *objetividad* de la nueva arquitectura fue Hannes Meyer, quien en sus textos teóricos rechazaba vehementemente toda participación del arte en el curso del proyecto: *el acto de construir es un fenómeno biológico, el acto de construir no es un proceso estético*. Para Meyer, cuando las necesidades funcionales hubieran estado definidas científicamente, el edificio tomaría forma por sí mismo.

Mientras tanto, Le Corbusier defendía a través de la revista *L'Esprit Nouveau* la necesidad de regular las proporciones como aval de la objetividad: **Un trazado regulador es un seguro contra la arbitrariedad**, es la operación de verificación que aprueba todo trabajo creado en el entusiasmo, la prueba del nueve del escolar, el "lo que queríamos demostrar" del matemático.⁹⁷⁹

Inmerso en el ambiente berlinés, Mies se convirtió a la «Nueva Objetividad» a mediados de los años veinte. La virada teórica que media entre el artículo «Rascacielos» (1922) publicado en *Frühlicht*, y el breve manifiesto que acompaña la explicación del «Edificio de oficinas», editado un año más tarde en la revista *G. Material zur elementaren Gestaltung*, evidencia la renuncia expresa al formalismo expresionista y su adscripción a un racionalismo de tipo constructivo.

977 BOUIEZ, P. (1966): *Relevés d'apprenti*. París: Paul Thévenin, p. 150.

978 STOCKHAUSEN, K. (1953): «Weberns Konzert für 9 Instrumente, Op. 24». *Melos*, 20, pp. 343-348

979 LE CORBUSIER (1923): *Op. cit.*, p. 57.

Pero Mies siguió evolucionando. La brillante trayectoria europea, truncada por la crisis económica y el progresivo enrarecimiento del clima político, abocarían al exilio del arquitecto en el país de las oportunidades. Comenzar desde cero en una tierra extraña, unido a la dificultad en el idioma, a la más avanzada tecnología de la industria constructora americana... fueron factores que llevaron a Mies a madurar una sistemática que bien podría compararse con la evolución de Webern y los músicos de la Segunda Escuela de Viena al adoptar el método dodecafónico. Aunque no se trata de un procedimiento de composición reglado y universal como el inventado por Schoenberg, sí existe un claro «**modo de hacer con orden**»,⁹⁸⁰ un sistema que constituye el marco sobre el que se va forjando la nueva arquitectura de Mies.

En nuestra opinión, podemos resumir en dos los objetivos de esta sistemática y en tres los fundamentos que emplea para tratar de conseguirlos. En cuanto a los **objetivos**, debemos hablar de *Baukunst* («arte de construir») y *Sachlichkeit* («objetividad»). Si pasamos a los **fundamentos**, citaremos la cristalización del lenguaje del acero, en base a un ordenamiento regido por la proporción y la simetría, a través de un proceso de depuración dilatado en el tiempo.

II.10.3.1. La búsqueda del *Baukunst*. [Ver Apartado II.9.3. I]

El término *Baukunst*, como concepto diferenciado de *Architektur*, fue implementado por Mies en 1924, en el famoso artículo titulado *Baukunst und Zeitwille!* («¡Arquitectura y voluntad de época!») [NEUMEYER, 1995, pp. 371-375], retomando la denominación que ya empleara Semper en el siglo XIX y Berlage a principios del XX.⁹⁸¹ Para Van der Rohe, el «Arte de construir» no es mera técnica, sino que trasciende a la dimensión intelectual y sólo puede entenderse como acontecimiento vital, en sintonía con los escritos del teólogo Romano Guardini. [LAMBERT, 2001b, p. 88]⁹⁸²

Esta búsqueda, la de hacer de la construcción un arte, la de construir poesía con la estructura y el espacio, se mantendrá activa durante toda su carrera, respondiendo con mayor lucidez en sus obras americanas. En ese sentido, el lirismo de Mies para con la construcción muestra puntos de encuentro con el lirismo de Webern para con los poemas puestos en música.

⁹⁸⁰ Primera acepción de la voz método en el diccionario de la Real Academia Española.

⁹⁸¹ SEMPER, G. (1851): *Die vier Elemente der Baukunst. Ein Beitrag zur vergleichenden Baukunde* («Los cuatro elementos de la arquitectura»). BERLAGE, H. P. (1905): *Gedanken über den Stil in der Baukunst* («Pensamiento sobre el estilo en arquitectura»).

⁹⁸² Ver apartado II.9.3.

II.10.3.2. La necesaria objetividad.

La Primera Guerra Mundial marcó un antes y un después en la concepción de las artes de vanguardia. En 1927, Adolf Behne, el más influyente crítico de la arquitectura funcional moderna, en el prólogo a la edición de la obra de Max Taut, escribía lo siguiente:

No es raro observar que arquitectos de las más diferentes aptitudes, formación y tendencias se refieran con idéntica insistencia, cuando explican sus edificios, a la adecuada satisfacción de los fines para los que han sido construidos... A ello es inherente un pensamiento que proceda con disciplina. Es lo que denominamos objetividad o "Sachlichkeit"... "sachlich" es aquel trabajo que da forma a una realidad, a una necesidad. La "Sachlichkeit" se refiere a toda concepción en la que se encuentra implícito un trabajo realizado con exactitud.^{983, 984}

En el caso de Mies son varias las manifestaciones en que defiende para la arquitectura la necesidad de objetividad, en la medida en que se cimenta sobre bases ciertas:

*Teníamos talento, teníamos todo lo que se pudiera pedir para trabajar en el campo de la arquitectura, pero éramos simplemente subjetivos, en mi opinión, como la mayoría de la gente es subjetiva hoy. Creo que podemos avanzar tan solo si realmente encontramos un terreno donde apoyarnos. **La arquitectura, en mi opinión, no es un asunto subjetivo.** La tendencia debiera ir hacia una dirección objetiva. [MIES, 1981, p. 72]*

En otra ocasión Mies relacionaba la objetividad en la arquitectura con la idea de «verdad»: **El verdadero arte de la construcción es siempre objetivo**, y es la expresión de la estructura interna de la época, de la que ha nacido [BLASER, 1965]. **Ahora soy viejo, y no puedo hacer nada que no esté claramente concebido**— confesaba en una conversación publicada en 1963 [MIES, 1981, p. 67], reconociendo su apuesta por valores seguros en la que hemos denominado etapa de *madurez plena*.

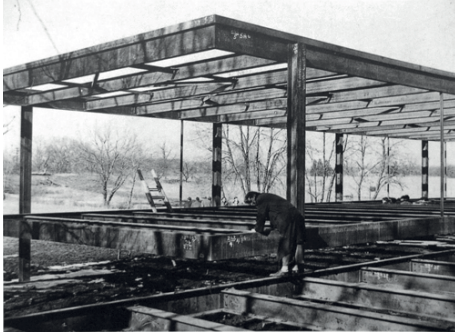
Una de las decisiones formales más implícitas a la idea de objetividad/racionalidad era la sintaxis geométrica basada en la **ortogonalidad**. Aunque Mies no tenía *nada en contra de los ángulos agudos, ni contra las curvas*, lo cierto es que los utilizó escasamente.⁹⁸⁵ Un comentario suyo durante una conversación mantenida con Heinz Rasch en 1926, con motivo de una conferencia pronunciada por Hugo Häring, puede darnos la clave sobre la interpretación de la línea curva en relación con el cuerpo humano, mientras remite la forma recta a una disposición objetiva del espacio y la construcción [MAČEL, 2001, pp. 23-24]:

Las curvas son formas de expresión individual. Las huellas no constituyen puntos de partida, son más bien los lugares en los que no actúa, se sienta, duerme. El sillón, la mesa de comedor,

983 BEHNE, A. (1927): *Bauten und Pläne*. Berlin: F. E. Hübsch.

984 El término *Neue Sachlichkeit* había sido acuñado dos años antes por G. F. Hartlaub con motivo de la exposición homónima de pintura alemana desde el expresionismo que tuvo lugar en la *Kunsthalle* de Mannheim (1925).

985 En los proyectos de rascacielos de vidrio se prodigó con curvas y ángulos agudos. Otros trabajos europeos donde aparecen curvas con mayor o menor protagonismo fueron: el proyecto para el monumento a Bismarck (1910), la casa Tugendhat (1930), la casa para una pareja sin hijos (1931), el proyecto de casa Gericke (1932), el proyecto para sede del *Reichsbank* (1933), el estudio de casa-patio con garaje (c. 1934), el proyecto de casa Ulrich Lange (1935), el edificio administrativo de la *Verseidag* (1937)... Uno de los escasos edificios americanos en que utiliza la curva es la ampliación del *Museum of Fine Arts de Houston* (1954).



577

*paredes posteriores, nichos, formas cóncavas dentro y fuera (...) Pero no se gana nada con emplear una curva en lugar de un ángulo recto. Lo redondo es difícil de amueblar, todo es trabajo a medida. Construir... El que lo ha hecho una vez ya ha tenido bastante. Con el ángulo recto todo es sencillo. Los ladrillos son rectangulares; las vigas, rectas. (...) Es comprensible el gusto por lo redondo, es algo innato. Y los humanos nos aferramos al huevo por mucho tiempo. Pero el círculo es limitado, **el sistema de orden se apoya en el cuadrado**, cualquier círculo se enmarca en un cuadrado.*

II.10.3.3. El fundamento material: el armazón de acero.

Cuando Mies comenzó a construir en el campus del AIT/IIT en 1941 fue abandonando ciertas formas que habían sido muy queridas para él, como la columna cruciforme. En este proceso de transición estuvo influenciado por la obra del por entonces más prestigioso profesional dedicado a la arquitectura industrial: el arquitecto Albert Kahn. De hecho, los primeros edificios del IIT son casi idénticos a los de Albert Kahn, con pequeñas variaciones que inician un proceso que acabaría con el *Crown Hall* [JIMÉNEZ, 2012]

Mies demostró su predilección por la estructura de acero frente al hormigón, un material que le permitía expresar con mayor claridad la verdad de la construcción. *Mientras tengamos la misma estructura económica y científica presente, **el acero seguirá siendo la esencia de nuestras ciudades***. Es cierto que optó por el hormigón en el proyecto de oficinas Bacardi, pero porque pensó que el ambiente marino afectaría negativamente a una estructura metálica. En el caso del edificio de apartamentos *Promontory*, la elección del hormigón se debió a la escasez de acero en los años de posguerra. Obsérvese que, incluso en aquellos rascacielos construidos con estructura mixta para mejorar el comportamiento ante el fuego, Mies decidió finalmente revestirlos con chapas metálicas para facilitar la sintaxis constructiva.

Fue gracias al proceso de determinación paso a paso de lo que era «posible» y lo que era «necesario» como Mies llegó a comprender el armazón estructural de acero como el fundamento de un nuevo «arte de construir» [LAMBERT, 2001b, p. 92]. Era la osamenta de una arquitectura de piel y huesos, esqueleto que Mies soñaba exento, libre de añadiduras que interfiriesen en aquello esencial, y que daba sentido a la complementareidad con un material tan *inmaterial como el vidrio*.

Fig. 577: MvdR: armazón de acero de la casa Farnsworth (1950-1951).

II.10.3.4. El fundamento formal: el orden y la simetría.

El nuevo lenguaje.

Hacia finales de los cuarenta fue cuando Mies dio con el lenguaje estructural que había estado desarrollando desde su llegada a América. Los perfiles laminados industriales en doble T para vigas y en H producidos por la moderna industria americana se convirtieron desde entonces en el **léxico** fundamental de su «arte de construir».

La **sintaxis** debía ser clara; para ello la estructura, como espina dorsal del edificio, había de mantener un orden basándose en la modulación y la simetría, de tal manera que respondiera a las modernas exigencias de estandarización. Una gramática que permitía explotar las nuevas posibilidades espaciales que brindaba la técnica. *Para mí la estructura es como la lógica*, afirmaba el arquitecto en una entrevista con Peter Blake [1960b].

Pero esa querencia por el orden iba más allá de la simple lógica constructiva. Parafraseando al gran Julio César, podría decirse desde el pensamiento miesiano que la construcción de un edificio no sólo debe parecer lógica, *sino parecerlo*. Y es que Mies demuestra estar más interesado en mostrar una sintaxis de la apariencia de la verdad que de la verdad en sí misma [EVANS, 1990, p.5]. Veamos un ejemplo: la ordenación de los elementos que componen el Pabellón de Barcelona estaba guiada por una cuadrícula que representaba el despiece del pavimento de la plataforma sobre la que se asienta, a base de baldosas cuadradas de travertino de 110 cm de lado. Según descubrió Tegethoff [1985, pp. 81-82], la realidad construida arrojaba una variabilidad de la dimensión de las piezas que oscilaba entre 81 y 114 cm, todo ello con el fin de adaptarse a las dimensiones reales de los elementos que supuestamente ordenaba. La diferencia existía, es obvio, sin embargo, nadie era capaz de percibirla.

El fundamento formal del Mies americano concuerda con Boullée y su disertación sobre la esencia de los cuerpos y sobre su analogía con nuestra organización:

*Los cuerpos regulares destacan a primera vista porque sus caras son regulares y se repiten y porque sus formas son simples. Pero como la medida de las impresiones que sentimos a la vista de los objetos es la razón de su evidencia, aquello que nos hace distinguir, particularmente, los cuerpos regulares, es debido a que **su regularidad y su simetría son la imagen del orden** (...)*

De estas observaciones resulta que los hombres no han podido tener ideas claras acerca de las figuras de los cuerpos más que después de haber tenido la de la regularidad.⁹⁸⁶

986 BOULLÉE, É.-L. (1985): *Arquitectura. Ensayo sobre el arte*. Barcelona: Gustavo Gili, p. 57.

Vuelta a la simetría.

La apuesta de Mies por la simetría se acentuó notablemente con la llegada a América, dejando atrás el vanguardista y asimétrico equilibrio neoplástico de las obras de los años veinte y treinta⁹⁸⁷ en favor de una tradicional simetría funcional y compositiva que comenzaba a poner en práctica en los edificios del IIT durante las décadas cuarenta y cincuenta.

En su persistente búsqueda del artefacto perfecto, el cuadrado encarnaba la forma que mejor respondía al ideal isótropo. Es por esta vía donde las realizaciones de Mies alcanzarían el éxtasis formal, aplicando la doble simetría a la planta de edificios como la *Neue Nationalgalerie* de Berlín o el *Toronto-Dominion Banking Pavilion* de Toronto, símbolos por excelencia del idealismo miesiano.

Las únicas palabras en que Mies hizo alusión directa a la simetría en su obra fueron recogidas en una entrevista concedida a Norberg-Schulz en 1958:

¿Por qué no han de ser simétricos los edificios? En la mayoría de los edificios de este campus es completamente natural que haya escaleras a ambos lados y que el auditorio o el vestíbulo estén en el centro. De esta manera es natural que los edificios resulten simétricos. Pero aparte de esto no ponemos el más mínimo acento en la simetría.

Sin embargo, no parece muy convincente esta justificación, que podría valer en todo caso para determinadas construcciones del *campus*, pero no para otro tipo de programas menos estrictos, máxime cuando la simetría unidireccional de los primeros diseños americanos se refuerza en las últimas obras con una axialidad doble o isotrópica. De hecho, el Pabellón de Barcelona y la *Neue Nationalgalerie* de Berlín, a pesar de gozar de unos requerimientos de programa muy moldeables, dieron lugar a soluciones arquitectónicas muy diferenciadas.

A finales de los cincuenta, pese a que ya se oían las primeras voces críticas, la modernidad se encontraba ampliamente globalizada. Modernidad a la que Mies había contribuido decisivamente, pero que se había convertido por entonces en ortodoxia. En este contexto, resulta comprensible entender que Mies no reconociera la simetría con fines más allá de la pura atención funcional, evitando mostrar la ligadura con la historia que supone la axialidad como criterio formal compositivo.⁹⁸⁸

Carter [1974 (2006), p. 172], no obstante, disiente de esta valoración, pues considera que Mies no tenía reparo en aceptar que su arquitectura era, a la vez y sin que ello implicase contradicción alguna:

⁹⁸⁷ La asimetría aplicada a la arquitectura provenía de las vanguardias pictóricas y había sido postulada por *De Stijl* en el manifiesto *Hacia una Arquitectura Plástica* (1924): *La nueva arquitectura ha suprimido la repetición monótona y ha destruido la igualdad de dos mitades, la simetría.*

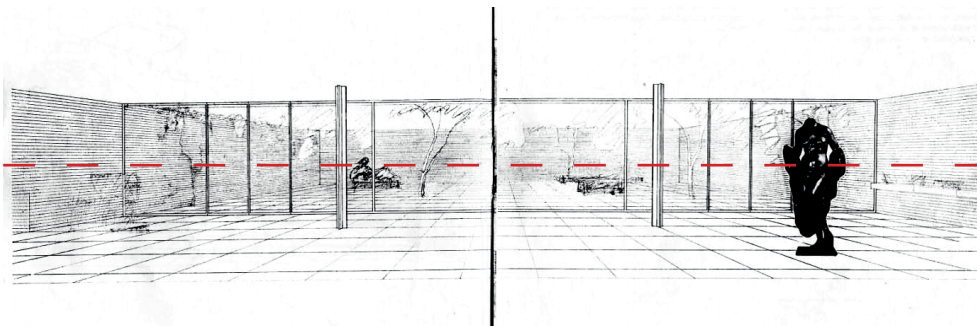
MUÑOZ CARABIAS (2009) denomina este equilibrio asimétrico como simetría dinámica, entendida, a la manera de Vitruvio, como la adecuada proporción entre las partes y el todo, en contraste con la simetría axial o estática, a la que nos referimos en el texto. Ambas acepciones proceden del libro de Hermann Weyl titulado «Simetría» [McGraw-Hill, 2009].

⁹⁸⁸ Especialmente crítico con la simetría se mostró más tarde Bruno Zevi en *El lenguaje moderno de la Arquitectura: Guía al código anticlásico. Arquitectura e Historiografía* (1973), texto en el que la asocia con *despilfarro económico, cinismo intelectual, miedo a la flexibilidad...*

Conservadora porque sus ingredientes básicos eran los principios clásicos del orden estructural, de la relación espacial y de la proporción. Y **Radical** porque aceptaba como determinantes las fuerzas motrices y enriquecedoras de nuestra época: las de la ciencia, la tecnología, la industrialización y la economía.

Esta visión es compartida por Neumeyer [1995], quien aprecia en el arquitecto la influencia de Romano Guardini hacia la **unión de opuestos** a través de su obra «La oposición. Intentos de una filosofía de lo concreto-vivo», lo que daría coherencia a la disyuntiva entre materialismo e idealismo, o unilateral y universal, que se había cuestionado Mies en los años veinte con la culminación del Pabellón de Barcelona [MUÑOZ CARABIAS, 2009].

La casa con tres patios (1934) manifiesta esa *coincidentia oppositorum* con claridad. Mientras que en planta la vivienda está organizada asimétricamente, con acceso escorado a un lado y tres patios de tamaños dispares, en sección la altura de 3,20 metros responde a la intención del autor de generar una simetría horizontal entre el plano de suelo y de techo, de manera que la altura de la vista se aproxime a la mitad de la altura libre. Por otra parte, el confinamiento provocado por los herméticos muros perimetrales contrasta con la vocación expansiva de las superficies acristaladas continuas en el interior, de la misma manera que la organicidad de las superficies ajardinadas se opone al artificio geométrico de los volúmenes construidos. Tal como sugiere Iñaki Ábalos,⁹⁸⁹ el habitante de esta casa pretende acercar al hogar la naturaleza en estado puro, sin renunciar a una vida urbanita, lo que da lugar paradójicamente a una naturaleza *artificial* con el único objetivo de ser contemplada.



578

Fig. 578: simetría respecto al plano horizontal a la altura de la vista

989 ÁBALOS, I. (2000): «La casa de Zaratustra», en *La buena vida. Visita guiada a las casas de la modernidad*. Barcelona: Gustavo Gili, pp. 13-36.

El sentido clásico de la proporción.

Recordemos en Mies el principio orgánico de orden como una determinación del sentido y la proporción de las partes en su relación con el todo [LAMBERT 2001b, p. 92], concepto de la teoría clásica enunciado por Vitruvio (*symmetria*) en sus *Diez Libros de Arquitectura*, y vinculado por Alberti con el concepto de belleza:

Belleza es la armonía entre todas las partes del conjunto conforme a una norma determinada de forma que no sea posible quitar, poner, ni cambiar nada sin que el todo se vuelva más imperfecto. [ALBERTI] ⁹⁹⁰

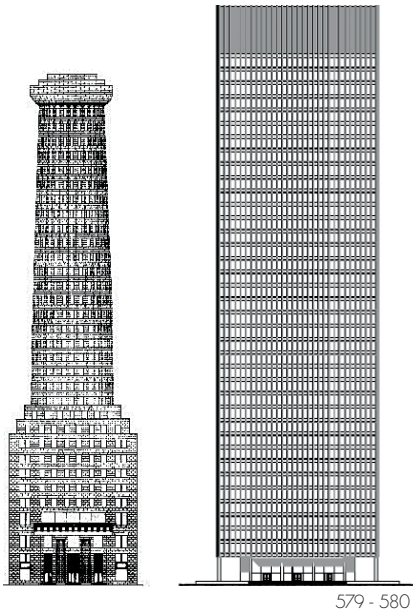
Creo que el verdadero arte de la construcción consiste en conseguir que todo esté en armonía desde los conceptos principales hasta los últimos detalles. [MIES] ⁹⁹¹

Un principio de armonía que se manifiesta, verbi gratia, en el diseño del rascacielos Seagram de Nueva York (1954-1958). La estructura se ajusta a una serie de vanos cuadrados (1:1, unísono) en número de 5x3 (intervalo consonante de 6^aM en la armonía de Aristógenes).⁹⁹² La composición en alzado se ajusta a la división tripartita propia de la arquitectura clásica: basamento, planteado a doble altura sobre la plaza; el fuste, correspondiente a la sucesión de 37 pisos idénticos de oficinas; y el remate, consistente en un cuerpo de triple altura que se prolonga con el mismo volumen de la torre pero con distinto tratamiento de fachada.

La monumentalidad de la tecnología.⁹⁹³

Ya en los años cuarenta se había debatido en el panorama internacional sobre las dificultades que experimentaba la arquitectura moderna -tan eficaz, por otra parte, para construir viviendas o fábricas- a la hora de enfrentarse con los edificios con vocación institucional. La necesidad de expresión se había resuelto en la arquitectura tradicional con una monumentalidad basada en la gran escala y en la simetría. Pero esos procedimientos parecían demasiado jerárquicos para el pretendido igualitarismo de la modernidad [FERNÁNDEZ-GALIANO, 2001b].

Mies abordó el problema reinterpretando los modelos clásicos sin renunciar a las herramientas de la construcción moderna, de manera que la nueva espacialidad que permitía la tecnología del momento fue aplicada sobre la base de los mecanismos intemporales de monumentalidad [I.D.]. La singularidad del *Crown Hall* (1952-1956), por ejemplo, viene marcada por la axialidad del acceso, precedido por una generosa escalinata de dos tramos, la potencia de las vigas de cubierta y el pausado ritmo impuesto por el orden industrial. Los deslizamientos neoplásticos del Pabellón de Barcelona habían dado paso a una monumentalidad tecnológica de inspiración clásica.



Figs. 579-580: Dos visiones classicistas del edificio en altura: una mimética e irónica (proyecto para la sede del *Chicago Tribune*, Adolf Loos, 1922), y otra interpretativa y purista (edificio *Seagram*, Nueva York, 1954-1958).

⁹⁹⁰ ALBERTI (1991): *Op. cit.*, p. 246.

⁹⁹¹ GASTÓN GURAO [1986].

⁹⁹² A diferencia del *Seagram*, las proporciones de la trama del Pabellón de Barcelona no daría lugar a sónicos afinados. Las luces entre ejes de pilares en una y otra dirección es de 7 a 6½, proporción casi cuadrada, las del plano de cubierta, de 13x23, las del estante mayor, 9x20, y las del menor, 11x4.

⁹⁹³ Expresión recogida en FRAMPION [1999, p. 158].

II.10.3.5. El fundamento procesual: la depuración progresiva.

A partir de estos fundamentos, el método se completa con el proceso asintótico de perfeccionamiento progresivo de las formas ya ensayadas para alcanzar su mínima esencialidad, huyendo de la tentación de inventar otras nuevas:

*La gran forma, que ha de aportar el sentido a una época, surge a través de una revelación interminablemente **lenta**.* [NEUMEYER, 1986, p. 492-493]

Mies prefiere, por tanto, sacrificar la novedad a cambio de alcanzar la perfección: **Es mejor ser bueno que ser original.**⁹⁹⁴ Por eso pretende despojar a la arquitectura del influjo de los estilos y las modas pasajeras, convencido de que su arquitectura perduraría para siempre.⁹⁹⁵

II.10.3.6. Seriación en la obra de Mies.

Si extrapolamos el concepto de composición serial a la arquitectura de Mies, cabe deducir al menos dos interpretaciones del principio de **unidad en la pluralidad**.

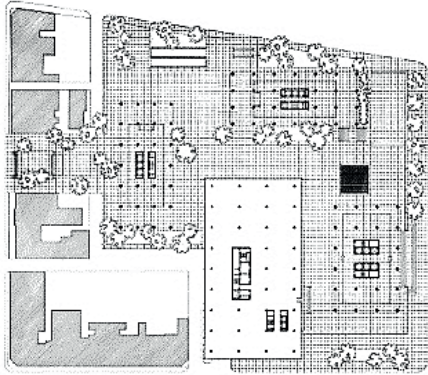
Los proyectos americanos de Mies se limitan a unos pocos tipos de los que derivan en el tiempo infinitas variantes. Son las **variaciones diferidas** de las que habla Mies cuando alude a las *10.000 especies de conchas marinas*. La torre de oficinas para Londres no es, pues, sino una variación diferida del *Seagram*, al igual que los apartamentos *900 Esplanade* no representan sino variaciones diferidas de los *Lake Shore Drive*; incluso ambas series podrían entrelazarse para sumar una cadena aún más extendida. Bajo esta primera aproximación, la unidad de la serie reside en el tipo -edificio en altura, volumen prismático, núcleo central de comunicación vertical, fachadas con muros cortina...-, mientras que las variaciones surgen como consecuencia del perfeccionamiento progresivo de la solución inicial.

La otra posible lectura prescinde del tiempo para considerar las **variaciones volumétricas** de las piezas que integran un mismo complejo edilicio, caso de las construcciones del *IIT* de Chicago o de las piezas dialogantes de la *Westmount Square* de Montréal. La unidad se consigue entonces con herramientas como el lenguaje o la modulación, mientras que las variaciones dimanaban al aplicar distintas proporciones y usos.

En la versión definitiva del proyecto para la ordenación del **campus AIT/IIT** [ver apartado II.3.2.4.], Mies planteó la ordenación como una combinación de bloques siguiendo una morfología neoplasticista y abstracta, en la que se eliminaba toda articulación entre las partes y toda expresividad de las piezas. El sistema gozaba de una gran unidad en base a argumentos como la disposición de

⁹⁹⁴ Citado por William Safire y Leonard Safire en *Words of Wisdom* [1989].

⁹⁹⁵ Testimonio de Arthur Drexler recogido en el documental dirigido por Michael Blackwood, con texto de Cristina Gastón Guirao, editado en 1986 por Fundación Arquia.



581 - 582

Figs. 581-582: MvdR: planta baja y panorámica de la Westmount Square, Montréal (1956-1967).
 <<http://static.dezeen.com/uploads/2014/03/Mies-van-der-Rohe-monograph-dezeen-128.jpg>>. [Consulta: 7 octubre de 2014]

^{995bis} Se trata de la única obra del arquitecto alemán que combina torres residenciales y de oficinas.

las piezas siguiendo ejes y alineaciones; la continuidad del espacio peatonal ajardinado; la modulación, basada en una rígida cuadrícula espacial de 7,20 metros; los materiales y gama cromática (acero, vidrio y ladrillo); las proporciones uniformes de las piezas (prismas alargados de poca altura); el lenguaje moderno y tecnológico... A partir de ahí, la función de los distintos pabellones (aularios, laboratorios, administración, biblioteca, instalaciones...) y los tipos esbozados (espacios únicos como el *Crown Hall*, multiplanta compartimentados...) matizaban múltiples variaciones que rompían la aparente monotonía y daban riqueza al conjunto.

La Westmount Square de Montréal (1956-1967).

Este complejo edilicio y urbano emplazado en el centro de Montréal contiene tres usos diferenciados: oficinas, apartamentos y área comercial. Para atender esta demanda, Mies propuso la agrupación asimétrica de una serie de piezas horizontales y verticales articuladas en torno a una plaza; individualmente, sin embargo, todos los edificios son axiales. De esta manera, los proyectos tardíos de articulación de grandes manzanas en el *Chicago Federal Centre*, *Toronto Dominion* y *Westmount Square* se convirtieron en el equivalente urbano al tratamiento del espacio fluido de los interiores de los años veinte, donde el papel organizador de los muros exentos se trasladaba a los grandes bloques para moldear un vacío monumental.

De las cuatro piezas previstas, la más alta es la torre sur, con 22 plantas destinadas a oficinas, seguida de dos torres residenciales idénticas de menor altura y mayor longitud, con 8 apartamentos por planta.^{995bis} La cuarta pieza guarda, en cambio, una proporción apaisada, con dos plantas sobre rasante y una subterránea que se extiende a toda la superficie del solar. Aquí se ubica un centro comercial con tiendas, galerías de arte, clínicas privadas e incluso un pequeño salón de actos. Este pabellón y la torre de oficinas se sitúan junto a la comercial calle de St. Catherine, mientras que las dos torres de apartamentos recaen a vías residenciales.

A pesar de los usos, alturas y orientaciones tan dispares, el complejo goza de una gran unidad, a la que contribuyen sin duda la plataforma sobre la que asientan todos los edificios, la estricta geometría impuesta por la trama y la solución uniforme de sus fachadas, generadas a partir de una misma célula -la *Urpflanze* de Goethe- compuesta por perfiles de aluminio anodizado negro y vidrios ahumados.

II.10.4. Caso de estudio I:

Cuarteto para cuerda op. 28 vs. Neue Nationalgalerie.

Para ilustrar las tesis de este primer Caso de estudio, analizaremos en paralelo dos obras que corresponden a la que hemos denominado «etapa de madurez plena» de nuestros dos protagonistas, de acuerdo con las consideraciones que se han definido en este estudio. Por un lado, el segundo movimiento del *Cuarteto de Cuerda Op. 28*, una de las últimas obras de Webern, compuesta entre 1937 y 1938 según el método dodecafónico. Por otro, la Escuela de Arquitectura e Instituto de Diseño del *Illinois Institute of Technology*, conocido como *Crown Hall*, diseñado y construido por Mies van der Rohe en Chicago entre 1952 y 1956.

II.10.4.1. *Cuarteto para cuerda Op. 28 (1937-1938).*

Webern trabajó en el Op. 28 durante más de un año, entre febrero de 1937 y mayo de 1938. Al poco de comenzar la obra recibió precisamente el encargo de la mecenas americana Elizabeth Sprague Coolidge para elaborar un cuarteto de cuerdas. El estreno de la obra tuvo lugar en 1938, en el festival de la «Sociedad Internacional de Música Contemporánea» celebrado en Cracovia, interpretada por el Cuarteto Kolisch.

Un buen punto de referencia para entender la evolución experimentada por el compositor son las *Bagatelas Op. 9*, compuestas asimismo para cuarteto de cuerda dieciséis años antes, pero siguiendo una escritura atonal libre, esto es, antes de emprender la aventura dodecafónica. Ya de entrada, en el Op. 28 se observa una estructuración muy estricta marcada por la **simetría** y **fractalidad**, un planteamiento absolutamente diferente a la libertad de forma que caracterizaba el Op. 9

El Cuarteto comprende 3 movimientos: *Mässig* (moderado), *Gemächlich* (suave, lento, confortable) y *Sehr fliessend* (muy fluido), cuya alternancia de *tempi* recuerda el concierto clásico. El **primer movimiento** tiene una textura contrapuntística, con las partes extremas rigurosas y austeras, y la parte central más ligera. El **segundo tiempo**, siguiendo la tradición de la sonata, la sinfonía y el cuarteto de cuerdas, adquiere la fisonomía de un *Scherzo* [lo detallaremos más adelante]. El **último movimiento**, por su parte, retoma la estructura del primero, con dos episodios extremos de escritura canónica rigurosa, encuadrando un sección central libre [ROSTAND, 1986, p. 134]. La obra se desarrolla, por tanto, con simetría entre los tres movimientos (escala del Opus), [A]-[B]-[A'], y una simetría a escala más reducida dentro de cada movimiento, A-B-A'

compás 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18

violín I

[P8]: 8 9:6 7:3 2:5 4: 0:1 10:11
[P4]: 4 5:2 3 11:10 1:0 8 9:6 7
[P0]: 0:1 10:11 7:6 9 8:4 5:2 3

violín II

[R8]: 11:10(1) 0:4 5:2 3 7:6 9:8
[R4]: 7:6 9:(8) 0:1 10:11(3) 2:5 4
[R0]: (3) 2:5 4 8 9:6 7 11:10(1) 0

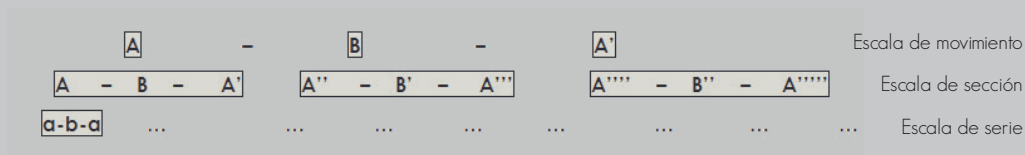
viola

[P8]: 8 9:6 7 3 2:5 4 0:1 10:11
[P4]: 4 5:2 3 11:10 1:0 8 9:6 7
[P0]: 0:1 10:11 7:6 9:8 4 5:2 3

violoncello

[R8]: (11) 10:1 0 4 5:2 3 7:6 9:8
[R4]: 7:6 9:8(0) 11:10 11 3 2:5(4)
[R0]: 3 2:5(4) 8 9: 6:7(11) 10:1 0

compás 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18



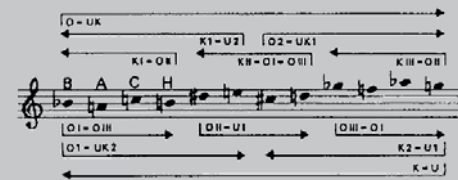
Idéntico planteamiento es el que guía la génesis de la propia serie. Se compone de 3 tetracordos, de manera que el tercero es idéntico al primero transportado 8 semitonos: a-b-a. A su vez el segundo tetracordo es la retrogradación transportada ascendentemente 4 semitonos con respecto al primero. Por tanto, se repite la simetría formal -ahora a escala de serie- y se intuye la fractalidad al observar el mismo esquema tripartito a diferentes escalas: serie, secciones, movimientos. Pero la serie elegida tiene otras muchas propiedades.

La serie.

Ya hemos visto cómo los tetracordos segundo y tercero proceden del material del primero. Pero a su vez, cada tetracordo tiene carácter combinatorio, puesto que la última diada no es sino una trasposición de la primera a una distancia de $3M$ (4 st.). Dado que nos encontramos ante una obra serial, se puede llegar a la conclusión de que **toda la obra no es sino el producto de la morfogénesis de una simple diada formada por dos sonidos separados por un intervalo de $2m$ (1 st.)**. Este intervalo es precisamente el más representativo de la música atonal por su capacidad de evidenciar la tradicional disonancia de semitono. La diada deviene entonces en unidad elemental, en la *Urpflanze* de Goethe, capaz de proporcionar material para toda la obra siguiendo el principio de infinita variación.

Si nos fijamos en el primer tetracordo, las notas elegidas (B-A-C-H en el sistema alemán de notación musical, equivalente a *S^b-La-Do-Si* en el sistema latino) forman la cita clásica a Johann Sebastian Bach, una especie de invocación al maestro alemán recurrente entre los compositores de la Escuela de Viena. Schoenberg, por ejemplo, la introduce en sus *Variaciones para orquesta* Op. 31 (1926-1928) [SCHOENBERG, 1950, pp. 141-143].

La serie original [P ó O] es idéntica a la retrógrada invertida [R (latino) ó UK (alemán)] en todas sus trasposiciones; igualmente, la serie invertida [I ó U] y la retrogradada [R ó K] son idénticas, lo que ya le priva de la mitad de las combinaciones posibles. Si tomamos grupos de 4 y 6 notas ocurre lo mismo: son intercambiables entre sí como muestra el esquema superior.



583

Fig. 583: A. Webern: *Cuarteto* Op. 28. Análisis de la serie dodecafónica. Tomado de la *Introducción a la partitura*, ed. Philharmonia

Nada que ver esta serie con la diseñada por Berg para su Concierto de violín «A la memoria de un ángel»: *Sol-Si^b-Re-Fa[#]-La-Do-Mi-Sol[#]-Si-Do[#]-Re[#]-Fa*. A pesar de contener igualmente los doce sonidos de la escala cromática sin repetición, el orden de las notas elegido por Berg tiene implicaciones absolutamente diferentes. La serie comienza con cuatro grupos de tríadas perfectas encadenadas, alternándose en modo menor y mayor, y finaliza con un grupo ascendente de cuatro notas por tonos enteros. Si en el *Cuarteto para cuerda* el semitono es la célula elemental de la serie, en el *Concierto de violín* no aparece el intervalo mínimo en ningún momento. Si Webern elude en todo momento cualquier connotación tonal, Berg navega conscientemente por un espacio ambiguo a medio camino entre la tonalidad y la atonalidad.

El II movimiento: *Gemächlich*.

Como ya se ha avanzado, el segundo movimiento está estructurado en 3 secciones de extensión casi idéntica, con el esquema:

A	→	[cc 1-18]	(18 compases)
B	→	[cc 19-36]	(18 compases)
A'	→	[cc 37-53]	(17 compases)

que apunta, si prescindimos de las funciones tonales, a la forma sonata. De hecho, se producen repeticiones exactas, tanto de la primera [cc 3-16] como en la tercera sección [cc 38-51].

La pieza sigue siendo breve, aunque no tanto como las miniaturas de la década anterior: si la *III Bagatela*, la más compacta de las seis que integran el Op. 9, tiene una duración de 22", el *II movimiento del Cuarteto* Op. 28 dura 1'50", ambos en versión de la *London Symphony Orchestra* dirigida por Pierre Boulez.

La textura ha perdido densidad y se ha vuelto diáfana y homogénea con respecto a las Bagatelas. Perviven los intervalos de semitono, pero los saltos son más amplios por estar abiertos a 7M (o en su lugar 8d) ó 9m (= 8A). La escritura rítmica se ha simplificado sustancialmente [MORGAN, 1998, p. 200]. Los cambios de compás son menos frecuentes y su colocación contribuye a diferenciar con claridad las tres secciones, las dos extremas con ritmo binario y la central con cadencia ternaria. También han desaparecido los grupos irregulares de notas que alteraban constantemente el ritmo. Tan solo en la sección central aparecen algunas notas a contratiempo. Además, casi toda la secuencia rítmica discurre ahora con figuras negras.

La serie principal de este // movimiento es una de las combinaciones posibles de la serie expuesta al inicio del epígrafe:

[PO]: 0 1 10 11 7 6 9 8 4 5 2 3

Webern únicamente utiliza **seis variantes** de esta serie en todo el movimiento: por un lado, las que surgen de su transposición directa una 3M [P4] o dos 3M [P8] por encima de la original; por otro, las correspondientes a esos mismos saltos por movimiento retrógrado. Por tanto, sólo aparecen [PO], [P4], [P8], [RO], [R4] y [R8]. A la elección de una serie derivada, que ya implica la reducción del número de combinaciones posibles al repetirse muchas de las 48 opciones iniciales,⁹⁹⁶ se añade un nuevo gesto de renuncia: sólo se añaden 6 variantes.

Debido a la configuración de la serie cada par de números de orden consecutivo (0-1, 10-11, 7-6, 9-8, 4-5, 2-3, que ordenados de otra manera quedan 0-1, 2-3, 4-5, 6-7, 8-9, 10-11) contiene un semitono melódico, bien ascendente o descendente. Los mismos semitonos aparecen una y otra vez: *Do#-Re, Re#-Mi, Fa-Fa#, Sol-Sol#, La-Si^b, Si-Do*, pero no aparecen los otros 6 semitonos posibles: *Re-Re#, Mi-Fa, Fa#-Sol, Sol#-La, Si^b-Si, Do-Do#*. Esto se debe a que las trasposiciones que emplea son siempre de número par (4 y 8) [LESTER, 2005, p. 235].

En la **primera sección** (A), los enlaces entre las series están encabalgados, de manera que el último tetracordo de una serie es compartido como primero de la serie siguiente. Como los transportes se realizan por terceras mayores, el último tetracordo de la serie [P8] (compás 16) permite enlazar de nuevo con el primero de la serie original [PO] (compás 3) en la repetición [MORGAN, 1998, p. 20]. Existe un cierto trasfondo matemático que trata de que todo quede perfectamente encajado en aras de alcanzar el máximo orden y unidad.

Las series discurren de forma lineal en cada instrumento, reproduciéndose las mismas superposiciones en todas las voces. El Violín I y la Viola interpretan las series principales, mientras que Violín II y Violoncello lo hacen por movimiento retrógrado, aunque no siguen el mismo orden. Además, las entradas están desfasadas (Violín I, Violonchelo, Violín II y Viola, por orden de entrada), de manera que la sección adopta la forma de canon a cuatro voces.

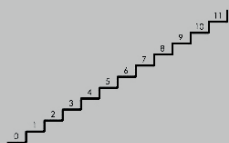
Si seguimos el esquema analítico adjunto, se observa que algunas notas de las series retrogradadas están omisas.⁹⁹⁷ Webern las ha sustituido por un silencio porque la nota ya se está oyendo dentro del mismo compás en alguna otra de las voces.

⁹⁹⁶ En concreto, para el caso concreto que nos ocupa, se duplican la mitad de las combinaciones.

⁹⁹⁷ Estas notas omisas figuran entre paréntesis en el esquema.

Anton Webern, CUARTETO Op. 28, II. Combinaciones de la serie:

- Combinaciones posibles
- Combinaciones duplicadas
- Combinaciones utilizadas



A partir del símil de una escalera con doce peldaños que se puede subir dando los saltos que se quieran pero pisando todos y una sola vez, la serie dodecafónica resulta de la elección por el compositor de entre las más de 400 millones de maneras de permutar esos doce peldaños ($12! = 479.001.600$).

A partir de la serie elegida, el método dodecafónico contempla varias maneras de presentarla: en su mismo orden y posición [P0], o bien, alterando alguno de esos parámetros.

La posición se altera desplazando la serie principal a alguna de las 12 trasposiciones posibles. El orden se puede alterar, bien presentando la serie retrogradada [R], invertida [I] o invertida retrogradada [IR]. La combinatoria que ofrecen estas operaciones es de 48 variantes.

Pero dada la simetría de la serie elegida por Webern en el Cuarteto op. 28, la mitad de las variantes resultan duplicadas (indicadas con recuadros huecos), lo que limita significativamente el campo de posibilidades compositivas de la obra.

Además, de las 24 variantes restantes, para el II movimiento del Cuarteto, Webern sólo hace uso de 6 (indicadas con recuadros llenos), lo que encaja a la perfección con su mentalidad de economizar los medios utilizados sacándoles el máximo provecho.

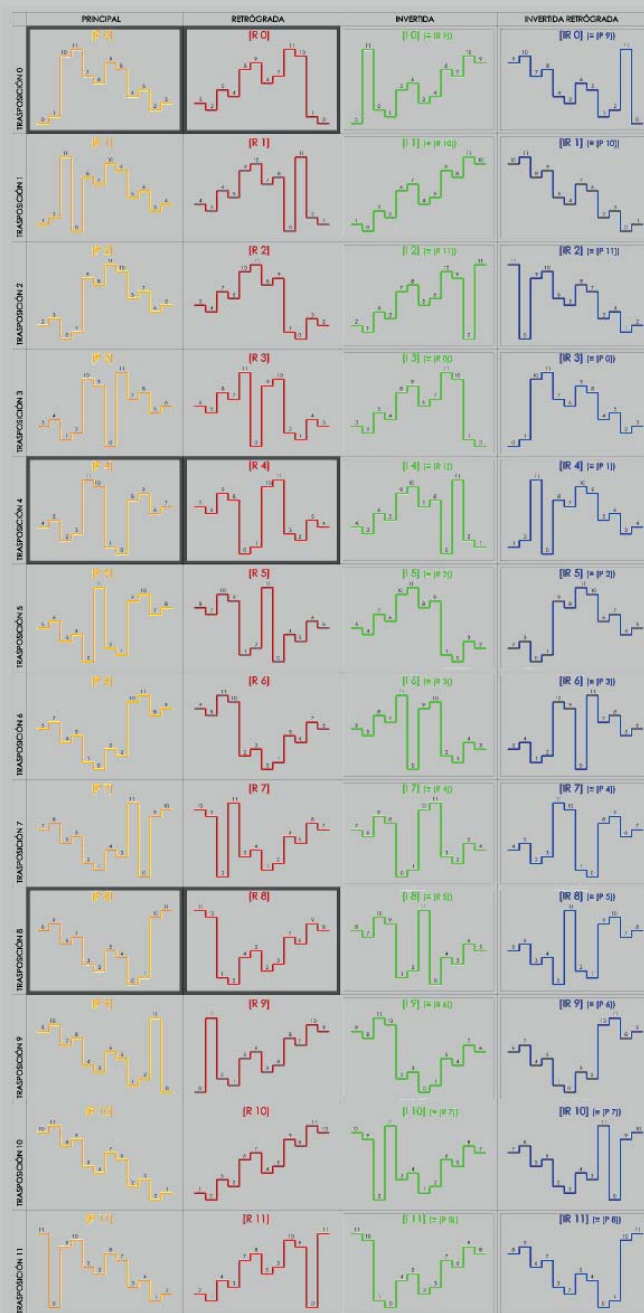


Fig. 584: A. Webern: Cuarteto Op. 28, II movimiento. Combinaciones de la serie.

La **segunda sección** (B) se diferencia de las otras dos por el tempo más rápido, el ritmo diferenciado y la textura menos homogénea y más fragmentaria.

La **tercera sección** (A') es una repetición de la primera, utilizando el mismo grupo de series superpuestas, pero rotándolas en relación con la disposición instrumental.

En definitiva, contrastando con la desestructuración propia del repertorio atonal libre nos encontramos ante una **pieza esquemática, tremendamente ordenada y unitaria, encarnación máxima del espíritu de renuncia, una pieza que podría calificarse de «clásica» en base a su estructura formal –plagada de simetrías y recursos fractales–, y en la que parecen converger el canon y la forma sonata.**

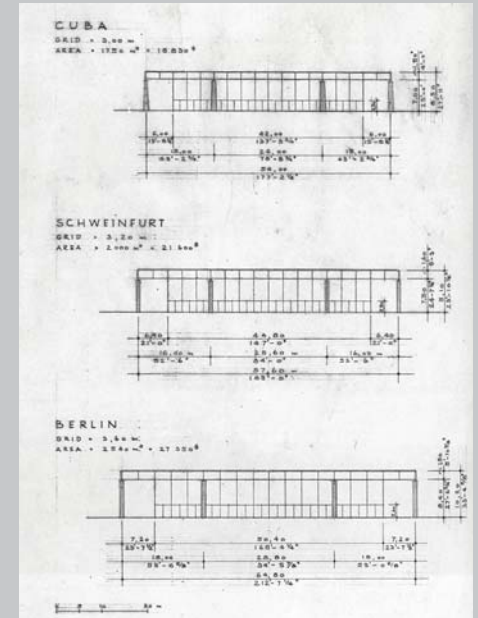
II.10.4.2. *La Neue Nationalgalerie* de Berlín.

Después de varias décadas alejado de su Alemania natal, la oportunidad de construir en Berlín suponía para Mies una vuelta a casa muy emotiva,⁹⁹⁸ arropada por el reconocimiento profesional que le dispensaban sus propios paisanos, pero al mismo tiempo por cuanto tenía de despedida de su gente, entrado ya en años y con las facultades físicas muy mermadas. Sin embargo esas circunstancias no le impidieron dedicar al proyecto sus más entusiastas ilusiones, ni acometer fatigosos viajes a la obra para contemplar la materialización paulatina de sus ideas.⁹⁹⁹ Mies contó para ello con el apoyo de un colaborador muy especial, su nieto Dirk Lohan, joven arquitecto recién llegado desde Munich, en quien el veterano Ludwig fue depositando progresivas muestras de cariño y confianza.

El encargo.

El encargo para construir el nuevo museo surgió del Senado de la ciudad de Berlín y fue impulsado por Ulrich Conrads, redactor jefe de la revista *Bauwelt*, con motivo del setenta y cinco cumpleaños de Mies (1961). Bajo la consigna de «Mies debe construir en Berlín» [COHEN, 2007, p. 160], el objetivo del nuevo espacio era albergar la colección estatal prusiana de obras de arte del siglo XX, uno de los mejores conjuntos del mundo en su clase [SCHULZE 1986, p. 313] y una colección que marcaba precisamente la «época» que Mies había tratado de expresar con su arquitectura durante tanto tiempo.

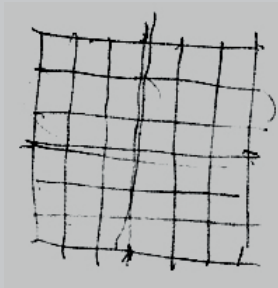
El edificio debía prever diversas salas para acoger la colección permanente y también espacios destinados a exposiciones temporales. Y es aquí donde Mies consiguió crear uno de los espacios diáfanos más nobles que se haya construido en el siglo XX.



⁹⁹⁸ La Nationalgalerie se encuentra a unos centenares de metros del lugar donde se encontraba la antigua vivienda-estudio de Mies, antes de que los nazis derruyeran el edificio para abrir paso a una de las macroavenidas proyectadas por Albert Speer que nunca llegó a construirse. [SCHULZE, 1986, p. 316]

⁹⁹⁹ Mies falleció el 17 de agosto de 1969, poco después de la inauguración del museo en septiembre de 1968.

Los orígenes del proyecto.



585 - 586

Figs. 585-586: MvdR: fotomontaje y boceto de la casa 50x50 (1951-1952) con el entramado metálico de cubierta. MoMA, NY.

Fig. 587: MvdR: alzados comparativos para los proyectos de Cuba, Schweinfurt y Berlín. [LAMBERT, 2001a, p. 474]

1000 La similitud no es casual. Después de que la Revolución castrista frustrara la iniciativa del presidente de la compañía Bacardi, Mies vio la ocasión de adaptar el proyecto para albergar la colección de arte del industrial Georg Schaefer, suegro de Dirk Lohan. Estando avanzado el diseño del museo fue cuando Mies recibió el encargo de Berlín. Y poco después el propio Schaefer decidió dar un paso atrás y desestimar el proyecto de Mies. Así fue como la propuesta de Cuba acabó construyéndose para otro uso en la capital alemana, aumentando ligeramente las dimensiones iniciales.

El museo de Berlín constituye el colofón a la serie que hemos denominado «contenedor polivalente bisimétrico», y que tiene como precursores los proyectos para la casa 50x50 (1951-1952), el Convention Hall de Chicago (1953-1954), la sede de Ron Bacardi en Santiago de Cuba (1957-1960) y el Museo Schaefer en Schweinfurt (1960-1963), ninguno de los cuales llegó a ser construido.

La **casa 50x50** surgió como variante del concepto de vivienda de la casa Farnsworth con la intención de reproducirla industrialmente. Básicamente la casa estaba formada por un espacio diáfano acristalado alrededor de un núcleo central de servicios pero, a diferencia de la casa Farnsworth, la discriminación de las dos direcciones en planta se convierte en una doble simetría sobre la base del cuadrado.

Otro aspecto premonitorio que aporta el diseño de esta casa es el planteamiento estructural de voladizos en esquina, consecuencia coherente de la adaptación del vuelo unidireccional de la Farnsworth a la planta cuadrada de la casa 50x50. El número de soportes se reduce a tan sólo cuatro, uno en el centro de cada frontal, adosados a la cristallera. La cubierta se erige como una trama reforzada de piezas de acero soldadas que flota en paralelo a la plataforma donde asienta al edificio.

Aunque con una escala radicalmente diferente, el **Convention Hall** conserva algunos de las intenciones estructurales del proyecto anterior y anticipa la radicalidad para los tres trabajos subsiguientes: por un lado, se consolida la liberación de pilares en las esquinas; por otro, se confirma la fijación de Mies por el espacio diáfano libre de soportes, creando una gigantesca sala con luces libres de 220 metros.

Pero es en las oficinas para la **sede de Bacardi** en Santiago de Cuba (1957-1960) donde las principales decisiones proyectuales que implican a la *Neue Nationalgalerie* van a quedar definitivamente fijadas. La disposición reticular de la cubierta cuadrada, articulada sobre ocho pilares cruciformes; la organización en dos plantas, con la inferior semisoterrada dedicada a funciones menos flexibles y actuando como plataforma de la planta superior diáfana; el retranqueo del cerramiento continuo de vidrio con respecto a la alineación de los pilares... emparentan tres proyectos con usos y emplazamiento distintos pero que en realidad son uno mismo.

El parecido raya la identidad si cotejamos los planos del **Museo Schaefer** con la Galería de Berlín. Ambos presentan estructura metálica en color oscuro frente al hormigón claro de Cuba; la organización de las plantas es perfectamente simétrica, a diferencia de la planta de oficinas de Bacardi; tampoco varía el canto de los elementos resistentes de cubierta en relación al proyecto cubano, cuyas piezas aumentaban de sección hacia el centro del local.¹⁰⁰

La «Nueva Galería Nacional» (1962-1968).

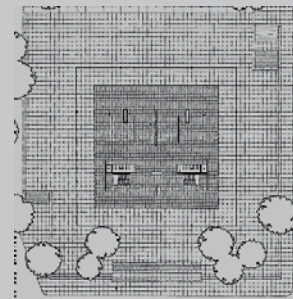
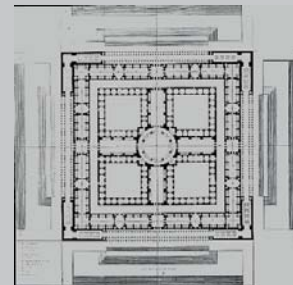
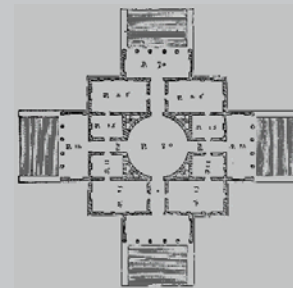
La pinacoteca se erige sobre una plataforma o estilóbato a modo de templo períterico de la modernidad para rendir culto al arte de su tiempo. Para Mies no importa si las formas adoptadas fueran poco originales, siempre y cuando se fuera capaz de canalizar el espíritu de la época. Y ahí es donde radica su principal esfuerzo creativo. La construcción es indudablemente moderna, y el espacio diáfano es un logro posible gracias al avance tecnológico del momento. Por lo demás, el edificio es deudor del clasicismo de Schinkel. Al lenguaje clásico se remiten en última instancia el casetonado del techo, el ritmo de los rigidizadores de cubierta¹⁰⁰¹ o la éntasis de las columnas cruciformes. Y principios clásicos son, al fin y al cabo, el sentido de orden, armonía (proporción) y simetría que rigen la génesis monumental de esta singular obra.

El programa se desarrolla, como hemos adelantado, en dos niveles contrapuestos. El nivel inferior forma un zócalo de piedra semisoterrado, en el interior del cual se acomodan las colecciones permanentes del museo. Se trata de una planta muy compartimentada que se abre al exterior únicamente por uno de sus lados, aprovechando el desnivel del terreno. La planta superior, por el contrario, ofrece un espacio unitario, diáfano, luminoso y flexible, destinado únicamente a recepción y exposiciones temporales.¹⁰⁰²

Es de destacar la **sencillez compositiva** de la obra, a partir de un esquema proyectual que cita los *cuatro elementos* semperianos: plataforma, techo, recinto y hogar. A esta claridad contribuye la geometría estricta, la modulación vertebradora y la diafanidad interior, pero también la elección del cuadrado como figura referencial.

Otro aspecto de interés para Mies es la expresión de la **claridad constructiva**. Y qué mejor detalle para expresarlo que los apoyos de la cubierta sobre los grandes pilares, mediando en su articulación unas peculiares piezas metálicas que podrían interpretarse como el ábaco y equino de los capiteles clásicos.

Finalmente, interesa destacar el esfuerzo de Mies por alcanzar la **máxima unidad** del proyecto. La pureza estructural de la cubierta es representativa de esta intención, pues un mismo sistema ha permitido resolver los vanos y voladizos en ambas direcciones, sin tener que variar en ningún momento el canto de las piezas de la grilla. En aras de la unidad, se ha acentuado la percepción isótropa del edificio, de manera que todas las fachadas son idénticas, e incluso aquellos elementos que podrían jugar un papel diferenciador, como las puertas de acceso, apenas resultan perceptibles, ajustados a la modulación de los muros-cortina. La simetría bidireccional viene reforzada en el interior por el despiece del pavimento, el casetonado del techo o la rígida modulación de la carpintería.



588 - 589 - 590

Figs. 588-589-590: Tres proyectos de planta bisimétrica: Palladio (Villa Rotonda, 1566), Boullée (Palacio de Justicia, 1782) y Mies van der Rohe (Nueva Galería Nacional, 1968). En todos ellos la función está subyugada a la exigencia de la forma.

¹⁰⁰¹ Recuerdan el ritmo de los triglifos de los frisos dóricos.

¹⁰⁰² Años más tarde Alberto Campo Baeza recrearía en la casa De Blas (1999-2000) una dicotomía similar: la cabaña frente a la cueva.

II.10.4.3. Conclusión.

En su etapa de madurez, Webern y Mies optaron por métodos sistemáticos que avalaran su quehacer artístico, aun a costa de perder cotas de libertad creativa. Webern, influido por la tutela siempre presente de su maestro Schoenberg, verdadero buque rompehielos de la música de la primera mitad del XX, y Mies, con talante más independiente, condicionado por su forzada emigración y la consiguiente necesidad de adaptarse a las particularidades de la industria americana.

Orden, claridad y proporción son cualidades atribuibles tanto al *Cuarteto de cuerda* Op. 28 como a la *Neue Nationalgalerie* de Berlín. Pero quizá por encima de todas ellas destaca el gran esfuerzo de unidad. En el *Cuarteto*, además del potencial unificador que proporciona toda serie, resultan determinantes la manera en particular como se genera la serie a partir de una célula mínima de dos notas, y la utilización de únicamente 6 de las 48 variantes posibles en el segundo movimiento; la simetría y fractalidad de la estructura formal apuntan en la misma dirección. Un juego matemático en el que todo acaba encajando. En el caso de Mies la unidad se consigue con la modulación, la isotropía, la reducción del número de materiales empleados, la enfatización de la cuadrícula.

*Toda la arquitectura clásica procede de afuera adentro, tanto en la definición de ciudades como en la definición de edificios.*¹⁰⁰³ Este comentario del profesor Arnau podría hacerse extensivo a la pieza de Webern y a otras muchas composiciones dodecafónicas. El crecimiento orgánico de la Casa de campo de *hormigón* es a la confinación impuesta a priori en la *Neue Nationalgalerie* como las instintivas *Bagatelas* Op. 9 son al premeditado y estudiado *Cuarteto* Op. 28.

Ambos proyectos podrían sintetizarse en la figura de un simple cuadrado: el cuadrado de las combinaciones posibles de la serie, el cuadrado mágico con la inscripción latina citada por Webern,¹⁰⁰⁴ o el cuadrado de la planta de la galería berlinesa. Un cuadrado que manifiesta los anhelos de ambos creadores por alcanzar al fin la **cuadratura del círculo**.

S	A	T	O	R
A	R	E	P	O
T	E	N	E	T
O	P	E	R	A
R	O	T	A	S

1003 ARNAU AMO, J. (1988): *La Teoría de la Arquitectura en los Tratados: Alberti*. Madrid: Tébar-Flores, p. 49.

1004 WEBERN [2009, p. 115].

II.10.5. Caso de estudio II:

Concierto para 9 instrumentos Op. 24 vs. Toronto-Dominion Bank.

Las obras a tratar en este Caso de estudio son probablemente las que reúnen una mayor capacidad integradora de todo el repertorio musical y arquitectónico de Webern y Mies. El *Concierto para 9 instrumentos Op. 24* constituye un ejercicio embrionario de seriación integral, mientras que el edificio de oficinas del *Toronto-Dominion Bank* va más allá de la *Neue Nationalgalerie* para casi rozar el sueño del espacio isótropo perfecto.

II.10.5.1. El movimiento del *Concierto para 9 instrumentos Op. 24* (1931-1934).

Este *Concierto*, compuesto en Maria Enzersdorf, cerca de Viena, entre enero de 1931 y septiembre de 1934 fue dedicado a Schoenberg con motivo de su sesenta cumpleaños¹⁰⁰⁵ [MOLDENHAUER 1979, pp. 714-715]. El estreno tuvo lugar en Praga en 1935, bajo la dirección de Heinrich Jalowetz.

La combinación de cámara es la siguiente: flauta, oboe, clarinete en Si^b, trompa en Fa, trompeta en Do, Trombón, Violín, Viola y Piano.¹⁰⁰⁶ El *Opus* consta de tres movimientos que siguen el esquema tradicional rápido-lento-rápido: *Etwas lebhaft* («bastante vivo»), *Sehr langsam* («muy lento») y *Sehr rasch* («muy rápido»), con una duración aproximada de 7 minutos.

La relación que se establece entre el piano y los demás instrumentos no es la más habitual. Inicialmente, Webern quería escribir un *Concierto para piano*. Sin embargo, la escritura del piano no es en absoluto virtuosística, como sería de esperar en un concierto solista. Es cierto que el mayor peso de la pieza recae sobre el piano, pero los registros más agudos del resto de los instrumentos parecen negar este protagonismo.¹⁰⁰⁷ La denominación de *Concierto* tendría que ver pues con el significado de «concertar», o acordar entre sí voces o instrumentos musicales [RAE 2014].

La serie.

Las posibilidades de trasposición, inversión o retrogradación que brindaba el método dodecafónico de Schoenberg eran tales que llegaron a obsesionar a Webern. La serie elegida para el *Concierto Op. 24* constituye un buen ejemplo de ello.

En una carta dirigida a Hildegard Jone en marzo de 1931, comentando los inicios de esta nueva composición, Webern le transmitiría el descubrimiento de una serie *que contiene en ella misma relaciones muy vastas entre los mismos doce sonidos*, y alude entonces al famoso palíndromo romano Sator-Arepo-Tenet¹⁰⁰⁷ dispuesto formando una especie de «cuadrado mágico» [ROSTAND, 1986, pp. 120-121].¹⁰⁰⁸

¹⁰⁰⁵ La elección de nueve instrumentos en este *Opus* nada tiene que ver con los nueve de la *Sinfonía Op. 21*, que son: clarinete, clarinete bajo, dos cornos, arpa, dos violines, viola y violoncello.

¹⁰⁰⁶ «Webern – Concierto para nueve instrumentos Op. 24 – 1. *Etwas lebhaft* (análisis)». Artículo online. <bustena.wordpress.com/2015/05/21/webern-concierto-op-24-analisis/#more-3457>. [Consulta: 31 enero de 2015]

Fig. 591: Análisis por tricordos de la serie inicial.

1007 La inscripción más antigua de este palíndromo fue hallada en las excavaciones de Pompeya y data del siglo I aC.

1008 Precisamente con la mención a este palíndromo concluye su serie de 8 charlas «El camino hacia la composición dodecafónica», el 2 de marzo de 1932 [WEBERN, 2009, p. 115].

1009 En relación con los cuadrados mágicos del Op. 24, ver: COHEN, D. (1974): «Anton Webern and the Magic Square». *Perspectives of New Music*, v. 13, pp. 213-215. GAULDIN, R. (1977): «The Magic Squares of the Third Movement of Webern's Concerto Opus 24». *In Theory Only*, v. 2, pp. 32-42.

1010 Recordemos que Willi Reich fue quien realizó la transcripción del contenido de las conferencias de Webern de 1932 y 1933, tras la muerte del compositor vienes.

1011 Este tricordo es de la clase de altura o *pitch-class set* [0, 1, 4].

1012 *Grundgestalt*: término utilizado por Schoenberg y otros para significar la idea musical básica de una pieza, la frase que contiene su material esencial a partir del cual deriva todo lo demás. Fuente: *Oxford Grove Music Encyclopedia*; <www.answers.com/topic/grundgestalt>. [Consulta: 4 mayo de 2014].

1013 Esta fue la impresión de Luigi Dallapiccola cuando escuchó el Concierto en Praga en 1935: *Una obra de increíble concisión... y de una concentración única... Aunque no pude entender la obra completamente, tuve la impresión de encontrar una unidad estética y estilística tan grande como yo podría desear*. Citado en: BAILEY, K. (1996a): «Symmetry as Nemesis: Webern and the First Movement of the Concerto, Opus 24». *Journal of Music Theory*, v. 40, nº 2 (otoño), p. 245-310, p. 245.

Con independencia de la interpretación críptica que algunos autores atribuyen a esta antigua inscripción, lo cierto es que el interés que podría despertar en Webern estaría basado principalmente en dos aspectos. En primer lugar, en la peculiaridad de sus posibilidades al leerla, que puede hacerse en horizontal o en vertical, manteniendo o cambiando el sentido de la lectura al cambiar de línea..., todo ello sin que cambie el significado, segundo punto de interés de la sentencia. El sembrador tiene a la obra. *La obra tiene al sembrador*, es como traduce Webern, seguramente identificándose él mismo como sujeto en relación a su creación musical.¹⁰¹⁰ Según Willi Reich,¹⁰¹¹ el significado que le atribuye Webern se refiere al principio básico de la técnica dodecafónica: la igualdad de la serie básica, la inversión, la retrogradación y la retrogradación invertida. Todo es lo mismo. Pero entonces cabría preguntarse, ¿por qué Webern menciona esta cita precisamente en esta obra, una obra que tardó en completar más de tres años?

Si analizamos la **serie inicial** en el comienzo del I movimiento hallaremos la explicación:

591

Las doce alturas de la serie forman cuatro tricordos. El primero¹⁰¹¹ constituye el material esencial -denominado por Schoenberg *Grundgestalt*-¹⁰¹² del que surgen los otros tres: el tercero, como retrogradación del tricordo inicial; el cuarto, como inversión; y el segundo, como retrogradación e inversión. Se trata, por tanto, de una serie «derivada» -como ocurre con la serie del *Cuarteto para cuerdas* Op. 28-, la cual además tiene la particularidad de contener implícitos todos los mecanismos que generan el conjunto de la obra por transposición (2º, 3º y 4º tricordos), inversión (2º y 4º) o retrogradación (2º y 3º), y sus combinaciones.

El *Grundgestalt* se identifica con la *Urpflanze* de Goethe, descrita con interés por Webern en sus conferencias: la célula germinal potencialmente capaz de generar todos los tejidos de la planta o todas las clases de altura de la composición musical. *De un mínimo de material estructural a un máximo de música de ese material* [LESTER, 2005, p. 231]. Menos es más.¹⁰¹³

Tal como hemos apreciado en el Op. 28, la configuración elegida para esta serie reduce sus posibilidades de variabilidad, ya que al trasponer, invertir o retrogradar la disposición original se detec-

tan combinaciones ya formadas. Por ejemplo, como los tricordos contenidos en la serie aparecen en dos pares relacionados por tritonos P0-R6 y IR7-11, cuando la serie es transpuesta por un tritono, o invertida con la trasposición adecuada, estos tricordos permanecen como elementos comunes entre las formas de la serie [LESTER, 2005, p. 232]. Con todo, dada la brevedad de la obra, la restricción impuesta no resultaba necesariamente inconveniente.

En relación con las obras del período atonal, la utilización de series derivadas permite apreciar en el oyente una estructuración más clara de la pieza. Y es que al orden impuesto por la serie en la disposición de las alturas se unen otros parámetros antaño dispersos remando ahora en la misma dirección.

Seriación del ritmo, articulación y dinámica.

Si nos atenemos al **ritmo**, las células se sobreponen y pelean entre ellas en un juego de tensiones constantes [ROS I VIDAL, 1996, pp. 31-32]. Ya en la primera aparición de la serie [cc 1-3] se observa que cada tricordo mantiene la misma figuración en sus notas: primero, semicorcheas; segundo, corcheas; tercero, corcheas en tresillo; cuarto, negras en tresillo. Entre unos y otros media un progresivo aumento de duración. Todo lo contrario sucede en los siguientes compases [cc 4-5], con la segunda aparición de la serie. En el resto del movimiento, aunque la seriación rítmica se conserva, la estructura progresiva es menos rígida.

En cuanto a la **articulación** se produce asimismo un agrupamiento por tricordos. A cada uno de ellos, Webern asigna un patrón que es compartido por los tres sonidos. La primera serie se presenta en sus cuatro tricordos con notas ligadas, staccato acentuado, de nuevo *legato*, y finalmente *tenuto*.

Con la **dinámica** ocurre algo parecido. Está tratada por tricordos y mantiene una estructura de progresión como el ritmo, que incluye *decrescendo*, *crescendo*, simetría o unidad sin cambio [c 6].

En cuanto al **timbre** la sistematización es menos evidente.

	I0	I11	I3	I4	I8	I7	I9	I5	I6	I1	I2	I10	
P0	si	sib	re	mib	sol	fa#	sol#	mi	fa	do	do#	la	R0
P1	do	si	mib	mi	sol#	sol	la	fa	fa#	do#	re	sib	R1
P9	sol#	sol	si	do	mi	mib	fa	do#	re	la	sib	fa#	R9
P8	sol	fa#	sib	si	mib	re	mi	do	do#	sol#	la	fa	R8
P4	mib	re	fa#	sol	si	sib	do	sol#	la	mi	fa	do#	R4
P5	mi	mib	sol	sol#	do	si	do#	la	sib	fa	fa#	re	R5
P3	re	do#	fa	fa#	sib	la	si	sol	sol#	mib	mi	do	R3
P7	fa#	fa	la	sib	re	do#	mib	si	do	sol	sol#	mi	R7
P6	fa	mi	sol#	la	do#	do	re	sib	si	fa#	sol	mib	R6
P11	sib	la	do#	re	fa#	fa	sol	mib	mi	si	do	sol#	R11
P10	la	sol#	do	do#	fa	mi	fa#	re	mib	sib	si	sol	R10
P2	do#	do	mi	fa	la	sol#	sib	fa#	sol	re	mib	si	R2
	IR0	IR11	IR3	IR4	IR8	IR7	IR9	IR5	IR6	IR1	IR2	IR10	

592 - 593

Figs. 592-593: Webern: *Concierto para 9 instrumentos* Op. 24. I mov. Las 8 formas de la serie que conservan los tricordos de [P0]: P0, R0; P6, R6; I1, IR1; I7, IR7. Matriz con las formas posibles de la serie a partir del método dodecafónico. En color más oscuro, la serie principal.

Etwas lebhaft ♩ = 80

Flauto

Oboe

Clarinetto

Corno

Tromba

Trombono

Violino

Viola

Piano

rit.

a tempo rit.

[P0]

[IR1]

sempre con sord.

594

II.10.5.2. El *Toronto-Dominion Bank* (1963-1969).

Mies van der Rohe consiguió avanzar un paso más en su objetivo de integración al diseñar las oficinas del *Banking Pavilion*, una de las piezas del complejo *Toronto-Dominion Centre*, madurado en el estudio del arquitecto en los años sesenta, paralelamente al proyecto de la «Nueva Galería Nacional» de Berlín.

El encargo (1963).

El encargo surgió en 1963 cuando, con motivo de la fusión de dos entidades bancarias, se decidió apostar por una imagen renovada de marca y levantar un moderno complejo terciario. En la elección de Mies como consultor de diseño para colaborar con la firma local de arquitectos John B. Parkin Associates y Bregman & Hamann intervino Phyllis Lambert,¹⁰¹⁴ cuñada del antiguo Presidente del Consejo y antigua incondicional de Mies a raíz de la construcción del *Seagram Building* en Nueva York. Precisamente con este paradigmático edificio guarda el conjunto de Toronto un gran parentesco, tanto a nivel formal como de materiales, color, relación con el espacio urbano...

Con motivo de una exposición sobre Mies organizada por el «Centro Canadiense de Arquitectura» en 2001, Phyllis Lambert comentaba empleando términos musicales:

Fig. 594: Webern: primeros cinco compases del *Concierto para 9 instrumentos* Op. 24

¹⁰¹⁴ Phyllis Lambert había conocido a Mies a través de Philip Johnson con ocasión del proyecto para el edificio *Seagram* de Nueva York. Posteriormente Lambert fundó el Centro Canadiense de Arquitectura y comisionó una exposición titulada: *Mies in America*.

En el Toronto-Dominion Centre, Mies realizó una arquitectura de movimiento y, al mismo tiempo, mediante relaciones de proporción entre las partes y el todo y mediante el uso contenido de materiales nobles, una arquitectura de reposo. La luz deslizándose por los paramentos contruados, jugando con los maineles como si fueran instrumentos de cuerda, y la orquestación de los diferentes edificios, son a la vez paradigmáticamente sinfónicos. [LAMBERT, 2001a, p. 419]

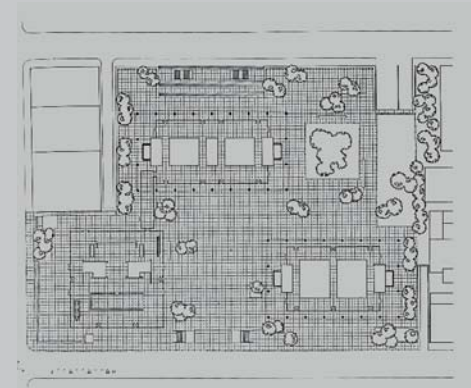
El complejo (1967-1969).

El proyecto comprende un vasto complejo de oficinas situado en el centro de la ciudad de Toronto. Mies diseñó dos de las torres: la *Toronto-Dominion Bank Tower* (1967), de 56 plantas, y la *Royal Trust Tower* (1969), con 46 pisos, y un pabellón para sucursal bancaria de una planta, el *Banking Pavilion* (1968), conectado con la torre más alta mediante un corredor acristalado. La plataforma-base contiene una variada gama de servicios complementarios –restaurantes, tiendas, un teatro– que debían estar a disposición de los usuarios de las oficinas pero también del resto de ciudadanos.

El conjunto de Toronto forma parte de una serie de trabajos de similares características comisionados a Mies a lo largo de los años sesenta. El primero de ellos fue el *Federal Center* de Chicago (1959-1964), sistema articulado asimismo por tres piezas, un pabellón de escasa altura, destinado en este caso a estafeta de correos, y dos torres de oficinas con diferente alzada y longitud. Y el último fue el *Westmount Square* en Montréal (1964-1968), algo más complejo, formado por cinco piezas, una de ellas de planta única y el resto bloques lineales en altura, de los que sólo se construyeron tres, dos de ellos para viviendas.

En todos ellos Mies propuso agrupaciones asimétricas de torres y pabellones articulados en torno a plazas con servicios adicionales enterrados. Las plataformas permitían generar el plano horizontal perfecto sobre el que asentar las distintas piezas y absorber las diferencias de nivel entre las calles adyacentes. La asimetría de la ordenación contrastaba con la axialidad individual de cada pieza, mientras que la proporción longitudinal de los bloques en altura se oponía a la forma cuadrada de los pabellones de Chicago y Toronto, que cumplen una función más pública.

En Toronto, la torre más alta (56 frente a 46 plantas) es también la más larga (8 frente a 7 vanos), a diferencia de Chicago. Ambas torres se sitúan en paralelo, distanciadas 2 vanos (18 metros), y no se encuentran alineadas sino desfasadas, aunque solapando el vano extremo. Curiosamente, la torre de menor altura se sitúa a eje del pabellón bancario. El ritmo de soportes en las torres (9 metros) es múltiplo al del pabellón (3 metros).



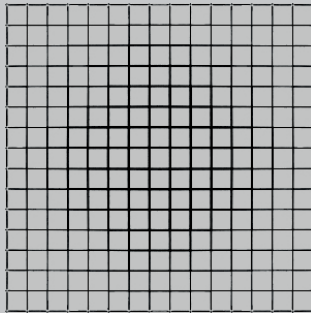
595 - 596

Figs. 595-596: MvdR: Toronto-Dominion Centre, planta general con el Pavilion Bank a la izquierda, la Toronto-Dominion Bank Tower en el centro, y la Royal Trust Tower a la derecha. Fotografía centrada en las oficinas del Toronto-Dominion Bank, con la Royal Trust Tower al fondo. Fotografía de Balthazar Korab <<http://architecturepastebook.co.uk/post/37121670478>>. [Consulta: 27 agosto de 2015]

El *Banking Pavilion* (1968).

La pieza más reducida del centro *Toronto-Dominion*, el *Banking Pavilion*, consiste en un cuadrado de 46 metros de lado y 7,8 de altura libre. El interior está acabado con materiales nobles propios de la paleta cromática miesiana: mármol verde en paramentos, granito beige en el suelo, madera de roble en mobiliario, acero negro de la estructura.

A diferencia de la «Nueva Galería Nacional» de Berlín, donde la simetría se extiende a las dos dimensiones de la planta, y de la «Oficina de Correos» de Chicago, en Toronto el esfuerzo de integración se amplía también a la tercera dimensión: los soportes cruciformes que bordean el perímetro prolongan sus líneas de fuerza mediante una estructura bidireccional de vigas cada 3 metros, que cruzan el techo de parte a parte, formando una cuadrícula casetonada en cuyos huecos se ubican paneles de luz. De esta manera, el contraluz que provoca la iluminación cenital artificial combinado con la luz natural procedente de las superficies acristaladas laterales sugiere la continuidad idílica del esqueleto estructural en el espacio tridimensional. El reflejo del pavimento se encarga de completar el cubo perfecto.



597

Pero tras la aparente retícula ideal se ocultan las dificultades inherentes a la consecución de un espacio tan regular, sobre todo si se pretende racionalizar el dimensionado estructural. Las vigas, efectivamente, tienen el canto uniforme -a diferencia del proyecto Bacardi de Santiago de Cuba-, pero no así el ancho: conforme la sollicitación de momento flector aumenta al aproximarse al centro del vano y del cuadrado, las alas se ensanchan como si tuvieran una éntasis.¹⁰¹⁵ Este ensanchamiento no resulta perceptible por el observador a simple vista; las luminarias dejan un pequeño espacio de holgura entre el borde de los paneles y el ala de las vigas, holgura de ancho variable que, con las vigas pintadas en negro y el efecto contraluz, resulta difícilmente perceptible.

La determinación unificadora se manifiesta también en otros detalles. Mies impuso limitaciones para que en los escaparates del centro comercial no se autorizase la alteración de los paneles de cristal y aluminio negro. Asimismo exigió un estricto control de la señalética, restringida a la fuente de letra elegida por el arquitecto para todo el complejo, con letras en blanco sobre fondo de aluminio negro.

Fig. 597: MvdR: T.-D. *Banking Pavilion*: plano de techo de vigas de cubierta, con las pequeñas variaciones dimensionales de las alas. <URL: <https://lab4season2mpaa.wordpress.com/2015/02/10/la-sombra-compleja-el-toronto-dominion-bank/>>. [Consulta: 10 abril de 2015]

¹⁰¹⁵ COLL-BARREU, J.: *La sombra compleja. El Toronto Dominion Bank*. <<https://lab4season2mpaa.wordpress.com/2015/02/10/la-sombra-compleja-el-toronto-dominion-bank/>>. [Consulta: 10 abril de 2015]

II.10.5.3. Conclusión.

El espacio del *Banking Pavilion* de Toronto, escogido como pieza representativa de los mayores logros integradores de la arquitectura de Mies coincidiendo con el final de su carrera, mantiene llamativas similitudes con el incipiente serialismo integral de Webern, puesto de manifiesto en el *Concierto para 9 instrumentos Op. 24*. Si Mies lleva la isotropía de la estructura a la dimensión espacial, Webern trata de regular nuevos aspectos del sonido por procedimientos seriales. En ambos casos lo que se pretende es **reducir todo a una ley**.

El camino apenas insinuado por Webern sería retomado a su muerte por una nueva generación de compositores, entre los que se encuentran Olivier Messiaen, Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen y Milton Babbitt, que ampliarían la técnica serial a otros parámetros hasta entonces libres, como la melodía, el ritmo, la dinámica, el ataque, el matiz o el timbre, con el fin de llegar a una obra regida y controlada en todas las variables del sonido. En el caso de Mies, el principio de regularidad de Boullée llegó a un punto de evolución posiblemente insuperable, por lo que los arquitectos posteriores no han hecho sino repetirlo.

La aceptación de la simetría como herramienta compositiva obedece a razones similares: claridad, objetividad, unidad, intemporalidad. Es cierto que la gestión de la simetría se produce desde dimensiones diferentes: un palíndromo musical precisa de un mínimo tiempo para hacerse realidad, mientras que un cuerpo simétrico no puede serlo sin el manejo de las tres dimensiones del espacio. Pero esta diferencia conlleva más implicaciones.

El método dodecafónico permite elaborar el material sonoro de las series a partir de distintos juegos de simetría: la retrogradación, la inversión o la retrogradación de la inversión, además de la serie principal, y sus trasposiciones. En arquitectura es perfectamente viable el desdoblamiento simétrico en planta, en alzado, pero su condición de «cosa», y no de «suceso», implica una limitación importante: no existe la posibilidad de inversión (simetría) vertical, pues el piso nunca será permutable por el techo, los cimientos por el tejado, los desagües por las chimeneas. ¿Acaso la ilusión de una perfecta isotropía se consiga con el reflejo en una lámina de agua?



En Arquitectura ha ocurrido algo parecido: hasta el siglo XIX se solían reaprovechar los materiales y las construcciones existentes en la medida en que podían resultar útiles a un nuevo destino. No es extraño encontrar columnas romanas reutilizadas en iglesias visigóticas o en mezquitas. Un caso histórico peculiar de intervención funcional lo encontramos en el Templo de Atenea en Siracusa, transformado en iglesia cristiana en el siglo VII, al tomar como nave principal el espacio interior de la *cella* y habilitar como naves laterales la peristasis exterior del templo, para lo cual se tuvieron que abrir huecos en los muros de la *cella* y cegar con la piedra extraída los vanos exteriores entre columnas.

En los tiempos modernos, las «intervenciones» en obras existentes no han dejado de reproducirse, si bien ha ido madurando la sensibilización hacia un mayor respeto por la labor del artista-autor y hacia una armoniosa integración de la parte incorporada en relación con la situación de base. En ese sentido, lo más frecuente es encontrarnos con una determinada «versión» o «transcripción» de una pieza musical y, si hablamos de arquitectura, de una «restauración» o «rehabilitación» de un edificio histórico.

* * * * *

Como complemento a los diez capítulos temáticos de la II parte de esta investigación, en este Apéndice vamos a analizar y poner en paralelo algunos trabajos de intervención de Webern y Mies sobre obras preexistentes. En ambos casos, conviene advertir que la dedicación a este tipo de tareas es bastante reducida en relación al conjunto de sus respectivos repertorios.

Webern elaboró diversas transcripciones de piezas cortas de Franz Schubert, de varios *lieder* de Hugo Wolf y de -la más conocida sin duda- fuga a 6 de la «Ofrenda Musical» de Johann Sebastian Bach [ver apto. II.5.3.1.]. También transcribió algunas obras de Schoenberg, y preparó diversos arreglos -principalmente reducciones- para la «Sociedad Privada de Conciertos». ¹⁰¹⁶

Aunque no es frecuente este tipo de trabajos en la trayectoria de **Mies**,¹⁰¹⁷ entre su amplísima producción tanto de proyectos como de obras construidas encontramos algunas actuaciones de intervención en edificios existentes.

Dentro de la etapa europea, Mies realizó remodelaciones como la propuesta de monumento a los caídos en la Primera Guerra Mundial en el interior de la *Neue Wache* (1930); ampliaciones tales como la realizada para los Fuchs en la casa Perls (1928); o reformas como las de los apartamentos Crous, Ruthenberg y Hess (1930), todos ellos en Berlín⁰⁸

¹⁰¹⁶ No hemos citado las transcripciones de sus propias obras por considerarlas menos interesantes para el desarrollo de este apartado.

¹⁰¹⁷ No abordamos los montajes de exposiciones por su carácter efímero. La lista incluye:

- proyecto de Gimnasio para la escuela privada Frau Butte en Potsdam (1924);
- ampliación Fuchs de la casa Perls, Berlín-Zehlendorf (1928);
- proyecto de monumento a los caídos en la Primera Guerra Mundial en el interior de la *Neue Wache* de Schinkel, Berlín (1930);
- ampliación de la Casa Henke, Essen (1930);
- remodelación de varios apartamentos: Crous (1930), Ruthenberg (1930), Hess (1930), todos ellos en Berlín;
- remodelación del apartamento de Philip Johnson, 424 East 52th Street, Nueva York (1930-1935);
- proyecto de casa Resor, Jackson Hole, Wyoming (1937-1938);
- acondicionamiento de una fábrica para sede de la Bauhaus, Berlín-Steglitz (1932);
- remodelación del apartamento de los Lohan, Rathenow (1937).

Por lo que respecta a la etapa americana, destacan los proyectos de interiorismo del *Arts Club of Chicago* (1948-1951), el proyecto de ampliación del *Museum of Fine Arts* de Houston (1954-1958) y el proyecto de ampliación del edificio *Promontory*, en Chicago (1965-1968).¹⁰¹⁹

En ningún caso podemos referirnos a las intervenciones que vamos a analizar con el término «restauración», habida cuenta de que las piezas intervenidas no parten de un deterioro previo ni tienen siquiera carácter monumental. Las iniciativas derivan más bien de la necesidad de adaptarse a las nuevas condiciones funcionales y a los gustos estéticos de una sociedad inevitablemente cambiante.

1019 Algunas intervenciones en obras americanas:

- Interiores del *Arts Club of Chicago*, Illinois (1948-1951). Este es el único interior de Mies creado para uso público en un edificio no diseñado por él. En 1948 el *Arts Club of Chicago* encargó a Mies diseñar los espacios interiores para su nueva sede del nº 109 de la calle East Ontario en un edificio ya construido. Las obras fueron completadas en 1951 con una galería, restaurante, comedor y una magnífica escalera. Actualmente se conserva únicamente la escalera, aunque se encuentra en un emplazamiento distinto del original, ya que fue trasladada en 1997 a la sede actual de la institución.
- Estudio preliminar de interior del apartamento de Byron Harvey, en *860 Lake Shore Drive* de Chicago (1950).
- Proyecto de apartamento para Charles B. Genther, Chicago (1951-1952).
- Proyecto de apartamento para Mies van der Rohe, en *860 Lake Shore Drive* de Chicago (1950-1952).
- Proyecto de apartamento para Herbert Greenwald, en *860 Lake Shore Drive* de Chicago (1951-1953).
- Ampliación del *Museum of Fine Arts* de Houston, Texas (1954-1958).
- Ampliación de la casa Herbert Greenwald, Weston, Connecticut (1959-1960).
- Proyecto de ampliación del edificio *Promontory*, Chicago, Illinois (1965-1968).

Ap. Caso de estudio: Las *Danzas alemanas* D.820 de Franz Schubert vs. Ampliaciones del *Museum of Fine Arts* de Houston.

Ap.1. La transcripción de las Danzas alemanas D.820 de Schubert.

Las Danzas alemanas D.820 (1824).

Entre la vasta producción pianística de Franz Schubert se encuentra un gran número de danzas cortas: minuetos, escocesas y danzas alemanas (*Ländler*¹⁰²⁰ y valsos), un género que refleja la especial habilidad del compositor vienés para convertir música de origen popular en pequeñas joyas de enorme atractivo.¹⁰²¹ Sencillas y seductoras, las piezas conectaban a la perfección con las veladas -las famosas *schubertiadas*- que el compositor compartía con su círculo de amigos e intelectuales, prestos a escucharle mientras interpretaba sus composiciones al piano

Las danzas alemanas D.820 forman un conjunto de 6 piezas breves compuestas para piano por Franz Schubert en octubre de 1824. Están agrupadas de tres en tres, de modo que pueden interpretarse a modo de rondó -primer grupo: I-II-I-III-I en La^b Mayor; segundo grupo: IV-V-IV-VI-IV en Sib Mayor-, la primera de las cuales funciona como tema principal y las otras dos como episodios contrastantes alternados. Todas las piezas están en compás de 3 x 4.

A su vez, cada danza consta de dos secciones que se repiten; la primera guarda siempre la tonalidad de base, mientras que la segunda tiene un carácter más cromático aunque desemboca igualmente en la tónica. Cada sección consta de 8 compases divididos en dos frases de 4 compases, y cada frase consta de dos semifrases similares de 2 compases cada una. El esquema formal es clásico y, consecuentemente, muy claro.

Schubert equilibró carácter y textura a lo largo de la colección. Las danzas I y IV son las más rápidas y vivas de sus grupos, en contraste con las restantes, más lentas y melódicas. En la IV predominan los *sforzandi*, que van diseñando un ritmo binario paralelo sincopado, propio de algunos *Ländler*. La II y la V son valsos vieneses



602

Fig. 602: Julius Schmid: *Schubertiade* (1897). *Wiener Männergesang-Verein*.

¹⁰²⁰ El *Ländler* es una danza tradicional en compás de $\frac{3}{4}$ procedente de Bavaria y la Austria alpina. Con origen en la Edad Media, las melodías *Ländler* se hicieron famosas en Viena en los siglos XVIII y XIX, inspirando a algunos compositores. Esta danza se considera precursora del vals. [Encyclopaedia Britannica]

¹⁰²¹ Juan Krakenberger: reseña al concierto celebrado en el Auditorio Nacional de Madrid, el 20 de diciembre de 2003, dentro del ciclo «Viena, punto de encuentro». <<http://www.mundoclasico.com/ed/documentos/doc-ver.aspx?id=0014504>>. [Consulta: 12 noviembre de 2012]

La transcripción de Webern (1931).

Poco después de ser descubierto en los archivos del *Gesellschaft der Musikfreunde* el manuscrito que contenía esta colección de 6 danzas alemanas, la *Universal Edition* publicó la versión original de Schubert para piano y encomendó a Webern una transcripción para pequeña orquesta. El trabajo fue desarrollado entre mayo y junio de 1931, e inmediatamente después fue publicado (septiembre) y estrenado (25 de octubre, en Berlín, bajo la dirección de Hermann Scherchen) [MOLDENHAUER, 1979, p. 441 y 748]. La nueva versión tuvo pronto muy buena acogida, siendo incluida en el programa de numerosos conciertos, los más dirigidos por el propio Webern.¹⁰²² La elaboración de este arreglo motivó al compositor a emprender seguidamente otra orquestación mucho más creativa, la del *Ricercar* de la «Ofrenda Musical» de J.S. Bach, de la que ya se ha hablado en el apartado II.5.3.

Aunque sus estilos son bien diferentes –más de un siglo los separa– conviene mencionar algunos **puntos de encuentro** entre el autor y su transcriptor antes de proceder al análisis:

- el común entorno vienés en que se desenvuelven;
- el carácter tímido de los dos músicos, si bien es cierto que Schubert era más bohemio y menos formal que Webern;
- la predilección por la lírica de los *Lieder*, género en el que ambos demuestran lo mejor de su talento; y
- la admiración hacia Goethe, de quien ambos tomaron textos para sus canciones.

En cuanto a la **instrumentación** de las danzas, Webern, sigue el modelo de la orquesta típica de Schubert, con pares de flautas, de oboes, de clarinetes en *S^b*, de fagotes y de cornos ingleses en *Fa*, y conjunto de cuerda (violín 1^º y 2^º, viola, violoncello y contrabajo). La agrupación comprende, por tanto, dos familias –madera y cuerda– en toda su extensión –desde registro más agudo (flauta y violín) hasta el más grave (corno y contrabajo)–. Webern se benefició de la experiencia temprana adquirida en sus años de estudiante, cuando transcribió *3 Sonatas y 5 Lieder* (1903) de Schubert con el mismo tipo de instrumentación.

A juzgar por los antecedentes y el tiempo relativamente corto invertido en su transcripción, podría parecer un trabajo un tanto rutinario. Sin embargo, Webern reconoció un esfuerzo adicional por *permanecer sobre la base de las ideas de instrumentación clásica* [MOLDENHAUER, 1979, p. 440].¹⁰²³ Parece una partitura clásica –escribía a Berg poco después de entregar a la editora el manuscrito con la transcripción–, *pero todavía más parece una obra mía: todo está unificado y a la vez disperso en una gran variedad. Ahora uno ve más claramente cómo estas 6 danzas (al parecer escritas tan apresuradamente) fueron creadas en un único lance. (...) Cuánta claridad he descubierto con este*

¹⁰²² El 1 de noviembre de 1931 (Singverein, Viena); 5 de abril de 1932 (Orquesta Pau Casals, Barcelona); 29 de diciembre de 1932 (Radio Frankfurt; se conserva la grabación, incluida en la obra completa de Webern dirigida por Pierre Boulez bajo el sello Sony, con una duración de unos 9 minutos); 23 de abril de 1933 (BBC, Londres); 6 de noviembre de 1933 (Ravag, Viena); 3 de diciembre de 1933 (*Wiener Konzertorchester*, Viena, dirigida por Jalowetz); enero de 1939 (*New York Philharmonic Orchestra*, dirigida por John Barbirolli); 21 de enero de 1939 (BBC). Las danzas fueron incluso transmitidas por emisoras alemanas e italianas durante la dominación nazi. Debido a su carácter tonal y a su desvinculación con Schoenberg, ésta y otras obras quedaron excluidas del veto político a la música de Webern.

¹⁰²³ Carta de Webern a Schoenberg fechada a 17 de junio de 1931.

603 - 604

Fig. 603: Franz Schubert: primeros compases de la IV Danza Alemana D.820 (1824).

Fig. 604: Mismo fragmento de la versión para orquesta de Webern (1931).

1024 Carta de Webern a Berg con fecha 19 de junio de 1931.

1025 Carta de Schoenberg a Webern con fecha 11 de octubre de 1931.

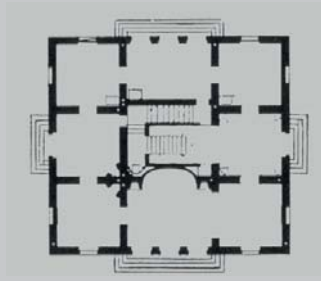
trabajo [Id., p. 440].¹⁰²⁴ En opinión de Schoenberg, el trabajo resultaba asombrosamente simple, estilísticamente uniforme, y delicado como un genuino Webern [Id., p. 44].¹⁰²⁵

Es cierto que, a diferencia de la recreación libre desde el punto de vista tímbrico del *Ricercar* de J. S. Bach en base a la teoría de la *Klangfarbenmelodie*, la versión de las danzas de Schubert es menos interpretativa y más contenida, de manera que la escucha sigue siendo *decididamente schubertiana*. Son danzas muy melódicas, como suele ser habitual en el repertorio del compositor romántico. Webern trataría de articular esas melodías como ideas musicales, conservando en todo momento la integridad de las unidades motívicas.

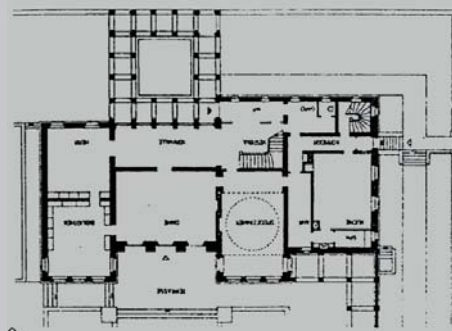
En la **danza I** la melodía está conducida por los Violines 1º y 2º, con el apoyo armónico del resto de la cuerda. La madera únicamente refuerza pasajes concretos con los Violines 1º, alternándose las breves intervenciones en dos grupos de instrumentos: clarinete+corno y flauta+oboe+fagot. Con la entrada de la **II danza** la función melódica pasa el testigo a la madera y sólo al final de la sección cierra el discurso la cuerda. La segunda sección, en cambio, es un diálogo grácil de pregunta y respuesta entre las familias de cuerda y viento. En la **III danza** vuelve la dialéctica entre familias, pero se introducen matices nuevos que proporcionan a este vals una inefable delicadeza lírica. Los grupos de madera han cambiado y no participan los cornos. La cuerda se desdobra en *solo* (Violín 1º, Violín 2º, Viola, Cello) y el resto, que suena siempre con sordina.

En la **danza IV** contrastan los pasajes sincopados y enérgicos (cuerda) con otros más delicados a cargo de la madera, para resolver finalmente con el *tutti*. En el vals de la **danza V**, mientras los Violines 1º perfilan dulcemente la melodía, el resto de la cuerda proporciona apoyo armónico y la madera redobla con destellos. La última de las piezas (**danza VI**) es otro vals meloso conducido ahora por la madera con protagonismo para el Oboe 1º; en la segunda sección, la cuerda contribuye con el *tutti* a cerrar la obra.

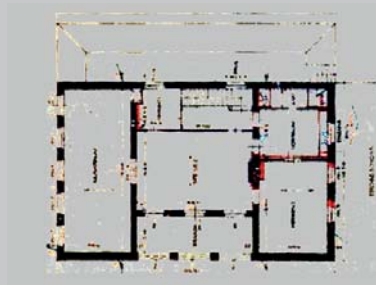
Webern se deja seducir por una música que respeta y a su vez enriquece. Sin alterar un ápice el contenido musical ideado por Schubert, Webern se las ingenia para «colorear» la obra sin caer en reiteraciones, introduciendo constantes matices tímbricos, diferentes para cada pieza, para cada sección, que dan la talla de su genuino talento como orquestador.



606 - 607



608 - 609



610 - 611

Figs. 606-607: K. F. Schinkel: nuevo pabellón del castillo de Charlottenburg (1824-1825), conocido como «Pabellón de Schinkel».

Figs. 608-609: Peter Behrens: casa Theodor Wiegand en Dahlem, Berlín (1911-1912).

Figs. 610-611: Ludwig Mies: casa Hugo Perls en Berlín-Zehlendorf (1911-1912).

Ap.2. La casa Perls (1911-1912) - Fuchs (1928), Berlín.

En 1911 Mies recibió el encargo para realizar una sencilla casa promovida por el abogado Hugo Perls, coleccionista de arte y admirador como él de la obra arquitectónica de Schinkel. Con posterioridad, la casa fue vendida al periodista e historiador del arte Eduard Fuchs, también coleccionista, quien encargó a Mies van der Rohe, dieciséis años después, un proyecto para su ampliación. Más allá del interés que pueda suscitar el diseño de la primera casa, todavía inmaduro, o incluso el de la propuesta de ampliación, pretendemos centrar la atención en la reacción del Mies vanguardista del pabellón de Barcelona ante el Mies neoclásico colaborador en el estudio de Behrens.

La casa Perls.

Como era de esperar, la casa Perls estaba inspirada en la obra neoclásica de Schinkel, pero también en la interpretación que de ella había realizado Peter Behrens ese mismo año para Theodor **Wiegand** y otras casas similares de este período.¹⁰³¹ La casa Wiegand (1911-1912) era un ejemplo del «nuevo clasicismo» del que hablaba Perls;¹⁰³² de planta casi simétrica se desarrollaba en torno a un eje transversal que encadenaba un peristilo apergolado con el vestíbulo de entrada hasta llegar al salón, a cuyos lados se situaban el comedor y la biblioteca. El peristilo estaba soportado por columnas prismáticas, con capiteles esquemáticos y sin estrías, que mutaban en *antae* al llegar a los vanos extremos. Toda la casa estaba rematada por una sencilla cornisa.

La casa **Perls**, de planta totalmente rectangular y prácticamente simétrica, tenía una distribución muy similar a la de Behrens. Se ingresaba al vestíbulo por uno de los lados cortos de la casa, situada perpendicular a la calle. Desde aquí se pasaba al espacio central de comedor, a cuyos lados se situaban el estudio y una biblioteca-sala de música. En la planta superior se hallaban el dormitorio principal, con vestidor y baño, dos dormitorios sencillos y otro de invitados, mientras que en semisótano se localizaban la cocina y demás dependencias de servicio. Una sencilla logia articulaba el comedor con el jardín siguiendo el eje principal de la casa mediante tres vanos soportados por dos pilares rectos con un delgado ábaco. Las superficies enfoscadas de los muros carecían de molduras.

En relación con la propuesta inicial de proyecto, más emparentada con la casa Riehl, la cubierta ejecutada tiene menor pendiente, los aleros se han sustituido por una cornisa delgada similar a la de Behrens y se ha eliminado el hastial sobre la logia, proporcionando a la casa un aire más moderno y sobrio, y menos pintoresco. En relación a Behrens, el vocabulario clásico se ha simplificado extremadamente hasta el punto de resultar casi irreconocible. Sin embargo, todavía subyace con fuerza la composición simétrica tripartita, con el motivo «logia central flanqueada por simples ventanas con persianas» inspirada en el pabellón Schloss de Schinkel en Charlottenburg.



612 - 613

Figs. 612-613: Ludwig Mies: alzado rectificado (en rojo) sobre la propuesta inicial de fachada principal, casa Perls (1910-1911), y fotografía con la ampliación Fuchs. Fotografía: Hans-Christian Schink. 2G nº 48-49, pp. 44-45

¹⁰³¹ SCHULZE [1986, p. 55] cita la casa Schroeder (1909) y la casa Cuno (1910), construcciones que Mies habría conocido pero no participado en su diseño.

¹⁰³² PERLS, H. (1962): *Warum ist Kamilla schön?* Munich: Paul List Verlag. Citado en: SCHULZE [1986, p. 56].

La ampliación Fuchs.

Por lo que respecta a la ampliación promovida por Eduard Fuchs –el mismo que había encomendado a Mies en 1926 el monumento a Liebknecht y Luxemburg–, las obras consistieron en la adición de un ala paralela a la casa aunque desplazada hacia el fondo del solar. La conexión entre ambas construcciones se producía por la pared lateral de la biblioteca-sala de música, si bien la ampliación disponía también de un acceso independiente no frontal. El volumen añadido no era compacto sino que quedaba moldeado por varios cambios de plano en altura y profundidad, manteniendo en todo momento la cubierta plana. El despliegue de la ampliación hacia el Suroeste permitía generar un patio abierto en ángulo con la casa existente. El encaje de esta nueva ala recuerda la manera asimétrica como se articulan las construcciones auxiliares en la casa Wiegard, si bien no hay constancia de que Mies colaborase con Behrens en su proyectación.

Llama la atención el esmero que dedica Mies a integrar la nueva construcción con la casa original sin por ello perder coherencia con su nueva visión de la arquitectura. De entrada, utiliza el mismo revoco en la ampliación y abre en ella cinco ventanales hacia el patio idénticos a los de la casa Perls, subrayados por la misma imposta que agrupa los huecos bajos en los testeros de la casa. En cuanto a la conexión, se produce de forma amable, sin irrumpir en la construcción primitiva, que en ningún momento ve amenazada su autonomía. Se ha elegido un enlace puntual en una esquina, la más alejada de la entrada. Para mitigar la conexión a dos alturas, Mies trata de desmaterializar la planta superior de la unión empleando una cristalera corrida bajo una delgada loseta. No se supera la altura de cornisa de la casa original en ningún punto.

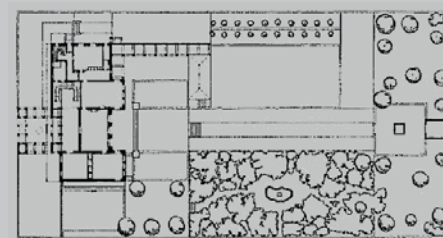
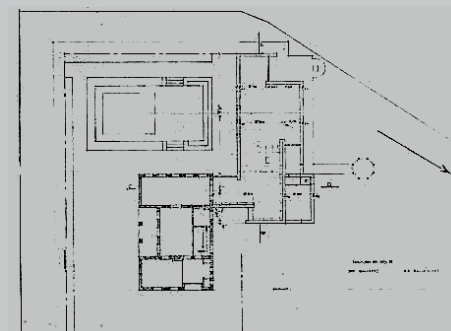
Mies no reniega de su pasado neoclásico, pero a la vez es consciente de la evolución de su arquitectura. Es de destacar la habilidad como aborda la convivencia de los dos estadios con discreción y respeto hacia su propia obra, sin ofrecer resistencia incluso a ciertas concesiones denostadas para la vanguardia, pero convenientes a su juicio para el óptimo resultado del conjunto.

Casa Perls

simetría
cubierta inclinada
espacios estáticos
muros definidores de cajas
lenguaje pseudo-clásico

Ampliación Fuchs

equilibrio
cubierta plana transitable
espacios dinámicos
muros deslizantes
lenguaje abstracto



614 - 615 - 616

Figs. 614-615: Mies van der Rohe: planos en planta y alzado de la ampliación Fuchs, Berlín-Zehlendorf (1928).

Fig. 616: Peter Behrens: planta de la casa Wiegard, Dahlem, Berlín (1911-1912).

Ap.3. Las ampliaciones del *Museum of Fine Arts de Houston*.

La selección de esta obra obedece a la riqueza que proporcionan dos intervenciones sucesivas del arquitecto en el mismo edificio, separadas unos veinte años: la primera, como ampliación del primitivo museo historicista, y la segunda como nueva extensión sobre la intervención anterior.

A pesar de que la demora entre fases para la casa Perls-Fuchs es comparable a la de las actuaciones de Houston (unos 15 años), la evolución en el pensamiento arquitectónico en uno y otro caso nada tienen que ver. La casa Perls es uno de sus primeros proyectos; en esos años y, sobre todo, en la década siguiente Mies experimenta un progreso muy rápido, de manera que cuando construye la ampliación Fuchs sus planteamientos proyectuales han cambiado sustancialmente. En cambio, en Houston nos encontramos con un arquitecto ya veterano, transitando por la recta final de su trayectoria y poco dada a transformaciones, y ello hace que las diferencias diferidas entre las dos fases de ampliación sean más bien sutiles.

El edificio analizado despierta asimismo interés por tratarse del primero de los dos únicos museos construidos por Mies -exclusivo en tierras americanas-,¹⁰³³ y una de sus mayores realizaciones fuera de Chicago.

El museo primitivo.

El edificio original del Museo de Bellas Artes de Houston fue diseñado por el arquitecto local William Ward Watkin (1886-1952) en 1922 como un templo para el arte en estilo neoclásico. El cuerpo principal, con ocho grandes columnas griegas, fue inaugurado en 1924; y dos años más tarde se completaba el conjunto con la conclusión de dos alas oblicuas de diferente longitud.

En 1953 el arquitecto norteamericano Kenneth Franzheim añadía al edificio de Watkin el ala Blaffer, quedando neutralizada la asimetría del ala Este del museo. Tanto la disposición en planta como el diseño y los materiales elegidos para la ampliación trataban de sintonizar miméticamente con el edificio *beauxartiano* originario.

El ala Cullinan.

En 1954 Mies trazó un plan para la ampliación del museo (construcción 1957-1958) que contemplaba una gran sala diáfana para exposiciones de arte moderno visible desde el exterior, el *Cullinan Hall*, así como una extensión del área de oficinas con nuevas dependencias para carga y almacenamiento.



617 - 618

Figs. 617-618: William Ward Watkin (1886-1952): Museo original inaugurado en 1924 y con las alas añadidas en 1926.

¹⁰³³ El otro museo construido por Mies es la *Neue Nationalgalerie* de Berlín. Además de estas dos obras construidas Mies proyectó el *Museo para una ciudad pequeña* (1942) y el *Museo Georg Schäfer* (1960-1963), en Schweinfurt (Alemania).

La iniciativa fue posible gracias a una importante donación desembolsada por Nina J. Culligan, hija de uno de los fundadores de la compañía Texaco, quien exigió que la obra fuese diseñada por un arquitecto de *reputación destacada y con amplia experiencia*.¹⁰³⁴ Fue entonces cuando los responsables del museo dirigieron la atención hacia Mies van der Rohe. En la decisión final tuvo un peso importante la recomendación del arquitecto Anderson Todd, casado con una nieta del magnate petrolero y defensor destacado de la arquitectura moderna en una escuela -la de Rice University de Houston- que todavía mantenía un pie en los métodos docentes *Beaux-Arts*.¹⁰³⁵

La ampliación propuesta por Mies no contemplaba la disposición de un patio abierto al interior -como en principio parecía de esperarse dada la disposición en U heredada y la experimentación previa del arquitecto con las casas-patio-, sino un añadido compacto. Cuando Van der Rohe llegó a Houston para iniciar el proyecto coincidió con un tórrido día de verano. Se dice que recalcó: *Pero en este clima ustedes no pueden desear un patio abierto*.¹⁰³⁶ Así que Mies «macizó» el espacio vacío entre las dos alas divergentes ya construidas con un cuerpo moderno que completaba la manzana ofreciendo una fachada acristalada convexa hacia la calle trasera (Bissonnet). La forma curvada del pabellón entronca con los proyectos de oficinas no realizados para las sedes del *Reichsbank* en Berlín (1933) y de la *Verseidag en Krefeld* (1937) [SCHULZE, 1986, p. 310], mientras que la imagen tecnológica de la caja suspendida de grandes pórticos tangentes a los muros-cortina con la plataforma flotante de acceso está directamente emparentada con el *Crown Hall* (1950-1956) y el campus *AIT/IIT* de Chicago.

Existen argumentos para pensar en un concepto de patio «a cubierto» impuesto por las condiciones desfavorables del clima. La amplitud de la sala, la disposición centrífuga de la pieza hacia el jardín, dedicado a la exposición de esculturas de gran formato, o la fenestración continua de la fachada que la hacía completamente visible desde fuera respaldarían esta hipótesis.

Toda la composición del pabellón *Cullinan* mantiene el eje de simetría de la construcción primitiva, con una disposición radial de la estructura evidenciada por las cuatro grandes vigas-puente de acero. En fachada, la simetría está acentuada por la curvatura del muro-cortina que define tres módulos acristalados enmarcados por uno ciego de ladrillo a cada lado, con testeros nuevamente calados. La plataforma y la puerta de acceso se situaban centradas en el eje principal del conjunto merced a la distribución del frente en 5 vanos, cada uno de los cuales se subdividía a su vez en 5 módulos.¹⁰³⁷

Orden, armonía, modulación... son conceptos clásicos que se potenciaron con la ampliación. La decisión de mantener la altura de cornisa o de pintar de blanco los elementos estructurales y carpinterías supone otra concesión al carácter clásico del edificio principal [Ib., 1986, p. 310].



619 - 620

Fig. 619: Perspectiva fugada de la terraza y jardín de esculturas frente al ala Cullinan. MvdR Archive, MoMA.

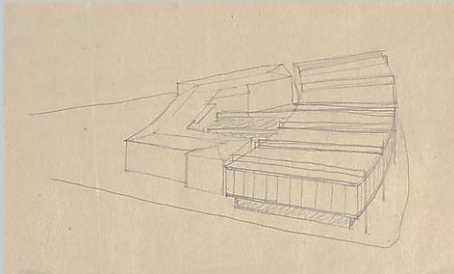
Fig. 620: Fachada del ala Cullinan (1954). [Arts & Arquitectura, julio 1959, p. 10]

¹⁰³⁴ De la web oficial del Museo. <www.mfah.org/about/mfah-architectural-history/>. [Consulta: 27 junio de 2014]

¹⁰³⁵ WEICH, F. D. (2000): *Philip Johnson & Texas*. Austin: Texas University Press, pp. 54-55.

¹⁰³⁶ De la web oficial del Museo. <www.mfah.org/about/mfah-architectural-history/>. [Consulta: 27 junio de 2014]

¹⁰³⁷ A diferencia del pabellón Cullinan, el Crown Hall presenta una subdivisión del módulo en 6 partes, lo que obliga a disponer de una doble puerta para no perder la simetría.



621 - 622

Fig. 621: Boceto en perspectiva aérea para la ampliación del MFAH (1954). Mvdr Archive, MoMA, NY.

Fig. 622: Maqueta donde se aprecian con claridad todas las fases constructivas del edificio. Obsérvese el acoplamiento entre las dos ampliaciones de Mies. <www.mfah.org/about/mfah-architectural-history/>. [Consulta: 27 junio de 2014]

1038 Este planteamiento recuerda los collages que Mies preparó para algunos proyectos, en los que incorporaba reproducciones de obras de arte.

Pero si la composición es clásica en su conceptualización, el lenguaje es inequívocamente moderno. Un lenguaje coherente con la arquitectura «de piel y huesos» y compatible con los nuevos materiales que ofrece la tecnología del siglo XX. Una arquitectura que permitía albergar un espacio inherente a su época: un enorme vacío de gran flexibilidad para exponer las obras pictóricas y escultóricas suspendidas del techo mediante cables, de manera que las propias piezas configurasen el espacio a menor escala, tal como podrían haber hecho las paredes exentas de otros proyectos.¹⁰³⁸

Una arquitectura intemporal pero, no por ello, una arquitectura autorreferencial, que antes sugiere la adaptación de un proyecto anterior que la creación de un diseño *ad hoc*.

El pabellón *Cullinan* representa, en definitiva, una interpretación renovada del *templo para el arte* en donde se contraponen y a la vez se integran clasicismo y modernidad.

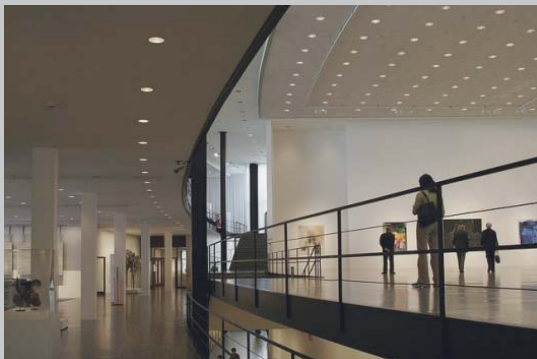
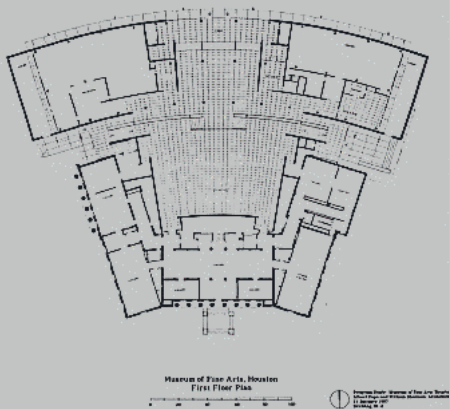
El ala Brown.

En 1961, siendo director James Johnson Sweeney, se planificó una nueva ampliación del museo que implicaba duplicar la superficie de los espacios museísticos disponibles hasta entonces. Se trata de la conocida como *ala Brown*, diseñada también en el estudio de Mies van der Rohe entre 1966 y 1969, aunque el arquitecto falleció antes de ver completada la construcción (1973).

La nueva fase se extendió a partir de la zona ya ampliada anteriormente, ganando terreno hacia *Bissonnet Street* al adosarse un sector circular. El programa incluía un nuevo acceso principal abierto a un vestíbulo, una galería en el nivel superior y un pequeño teatro –el *Brown Auditorium Theater*– en el inferior, amén de otros espacios complementarios. La ejecución de esta fase requería la desaparición de la fachada exterior del ala *Cullinan*, quedando la sala homónima transformada en un espacio interno.

El concepto arquitectónico moderno en los detalles madurados por Mies en la primera intervención se mantuvo con mínimas variaciones en la segunda fase. Al aumentar la longitud de los intercolumnios, la subdivisión del muro-cortina pasaba de 5 a 6 módulos, por ejemplo. El color de los elementos metálicos pasó no obstante de blanco a negro, un cambio compensado con la sustitución del ladrillo por aplacado claro.

Con respecto a la primera ampliación, las nuevas instalaciones mantienen una relación diferente con el plano del suelo. En el *ala Cullinan* el edificio nacía del suelo, y tanto la composición, el volumen e incluso el color trataban de empatizar en su totalidad con la construcción primitiva. En el *ala Brown*,



623 - 624 - 625 - 626

en cambio, parece como si el tributo al edificio histórico quedase saldado con la solución de planta baja, que asimila el material (aplacado) y el carácter (pesado con escasos huecos) de los muros precedentes, además de resolver los encuentros laterales con los demás pabellones; todo ello con el fin de preparar –como cuando el discurso musical se prepara para dar la entrada a un instrumento solista–, la presencia de un cuerpo exclusivo, como demuestra su elevación sobre *pilotis*, el color negro contrastante con el resto del complejo, y la solución del cerramiento totalmente acristalado.

Con todo, la axialidad y la disposición radial en planta no desaparecen en ningún momento. El eje inicial, ya reforzado en la primera ampliación, se mantiene como principal directriz vertebradora de todo el conjunto. Los grandes pórticos radiales se prolongan en el nuevo pabellón, permitiendo una sala superior completamente liberada de soportes. Es en el interior donde se evidencia el desencuentro entre los niveles de las dos ampliaciones, resolviéndose las conexiones verticales de forma tangencial.

Ap.4. Conclusión.

Webern y Mies parten del mismo respeto hacia la obra originaria. En el caso del compositor esa afirmación parece más evidente, pues el trabajo consistía en una simple transcripción. Con todo, la conexión más clara se produce con la elección del tipo de orquesta clásica, muy similar al que solía utilizar el propio Schubert. En Houston, Mies asume la realidad del museo de Watkin. Su primera ampliación se acopla en la obra existente como dos piezas de un puzzle; se asumen el color blanco, la altura del edificio, el eje central del edificio primigenio, sin detrimento a la claridad del conjunto. En la segunda ampliación, el arquitecto inventa una pieza extra para el rompecabezas, la cual, a pesar de su mayor autonomía no descuida la intención unificadora.

Ni Webern ni Mies renuncian al enriquecimiento de la obra con sus propias ideas. Webern se sirve de la orquestación para colorear la composición, siguiendo el principio de la variación permanente aplicada a la tímbrica, que le permite evitar las reiteraciones sin perder la percepción unitaria. Las ampliaciones de Mies en Houston atienden aspectos relacionados con el espíritu de la época, tales como el lenguaje y el espacio unitario derivados de la moderna aplicación de la tecnología industrial.

Fig. 623: Planta principal del conjunto tras las dos ampliaciones de Mies. <www.mfah.org/about/mfah-architectural-history/>. [Consulta: 27 junio de 2014]

Fig. 624: Exterior del ala Brown [Wikimedia Commons/MFAH archives]

Figs. 625-626: interior del *Cullinan Hall* y del ala Brown. <www.mfah.org/about/mfah-architectural-history/>. [Consulta: 27 junio de 2014]

Conclusiones.

Este último apartado se inicia con un resumen de los hallazgos y analogías encontradas, así como las razones que podrían justificarlas. Como complemento, se apuntan algunas líneas abiertas para futuras investigaciones.

1. Hallazgos.

PRIMERO. No se han hallado contactos directos (encuentros personales, cartas, citas o alusiones...) que ligen a los dos protagonistas de la investigación, Webern y Mies.

Tampoco se conocen aficiones artísticas cruzadas, muy posiblemente porque no las hubiera, puesto que cada cual vivió sumido en el mundo creativo de su propia vertiente disciplinar. No se han encontrado referencias de Webern hacia la arquitectura. Las alusiones conocidas de Mies hacia la música se limitan a la fascinación que el arquitecto manifestó por las improvisaciones jazzísticas y a la posesión de algunos discos de música clásica. Schulze ha afirmado que la sensibilidad de Mies para la música era inversamente proporcional a sus dotes para la forma visual.

SEGUNDO. Tampoco se han encontrado nexos directos que ligen la producción musical de Webern con la arquitectura de Mies van der Rohe. Comentamos algunas referencias indirectas, principalmente por intermediación de la pintura.

Teniendo en cuenta que la madurez artística en Webern arriba más temprano que la de Mies se pueden establecer conexiones que parten de la abstracción en la obra de Schoenberg y se extienden a la pintura expresionista a través de Kandinsky, en los primeros años diez. Webern estuvo en continuo contacto con Schoenberg. Otras corrientes de vanguardia centraron su concepción del arte en la abstracción, como el movimiento *De Stijl*. A principios de los años veinte, Mies mantuvo contactos con arquitectos y artistas de vanguardia (expresionistas, neoplasticistas y otras corrientes), que propiciaron el viraje del arquitecto hacia la abstracción.

Otro enlace indirecto es el que se produce a través de Alma Mahler sobre el fondo de la *Bauhaus*. Viuda del famoso compositor austríaco Gustav Mahler, Alma casó en segundas nupcias con Walter Gropius, poco antes de que éste fundara el ínclito centro docente. A pesar de que la *Bauhaus* no incluía la formación musical entre sus cometidos, los vínculos de Alma con la pintura influyeron en la elección de algunos profesores, como Itten. Posteriormente, Mies fue director del centro entre 1930 y 1933, período en el que permanecieron algunos de los profesores de la época de Gropius, como Kandinsky o Klee. Schoenberg llegó a ingresar en el consejo de administración del «Círculo de Amigos de la Bauhaus» en 1924. En cualquier caso, los contactos de Webern con la *Bauhaus* fueron indirectos, principalmente a través de alumnos que habían cursado en el centro.

Por otra parte, Schoenberg y Webern fueron íntimos amigos del arquitecto Adolf Loos, considerado uno de los pioneros del Movimiento Moderno. Los contactos de Loos con Mies fueron, sin embargo, muy escasos o nulos.

Aunque no se tiene ninguna constancia de la hipotética vinculación de Webern con el *Novembergruppe*, sí la tuvo Alban Berg y otros músicos como Hermann Scherchen, Kurt Weill o Stefan Wolpe. La sección de arquitectura estuvo dirigida entre 1922 y 1925 por Mies van der Rohe, y contaba entre otros miembros con Walter Gropius, Erich Mendelsohn, Hans Poelzig, Ludwig Hilberseimer, Hugo Häring o Bruno Taut.

TERCERO. A pesar de ello, se han hallado curiosos paralelismos en la evolución de las trayectorias de Webern y Mies, e interesantes analogías en la elección y aplicación de determinados principios compositivos, salvando, como es lógico, las particularidades específicas de dos disciplinas tan diferentes.

- Paralelismo evolutivo.

Aunque progresivamente desfasadas entre sí, la evolución de la obra de Webern y Mies pasa por tres etapas creativas muy afines:

- la primera, ligada a la tradición (postromántica y neoclásica, respectivamente);
- la central, plenamente comprometida con la vanguardia; y
- la última, trabada con rasgos compositivos propios del clasicismo, como es el orden y la simetría, sin que ello implique una renuncia a la modernidad.

Las dos últimas etapas fueron las más fructíferas. De ellas surgirá un nuevo lenguaje, una nueva manera de expresarse con sonidos y con materiales, de honda trascendencia en el devenir de la historia de la música y de la arquitectura. Con sus realizaciones de incuestionable coherencia, más que con sus escasos escritos, contribuyeron en la cultura de los años veinte a la consciencia de una nueva realidad musical (**Neue Musik**) y arquitectónica (**Neue Bauen**), no siempre comprendida por el gran público.

- Afinidades concretas.

Amén de los comentarios conclusivos específicos expuestos al final de cada capítulo, resumimos seguidamente las conductas y principios comunes que hemos hallado en Webern y Mies a la hora de enfrentarse al hecho artístico:

- El temprano despertar creativo favorecido por las circunstancias familiares y la decisiva influencia de los maestros y corrientes dominantes del momento. [Ver apartado II.1]

En el caso de Mies, el arquitecto se estrena en Berlín con un neoclasicismo inspirado en Schinkel a través de Behrens, mientras que para el joven Webern, sumido en el postromanticismo de Mahler, Brahms y Franck, va a ser premonitorio el encuentro con Arnold Schoenberg.

- Los vínculos iniciales con el expresionismo, aunque con distinto grado de influencia. [Ver apartado II.2]

A Webern, cuya música brota de la necesidad de comunicar sus propias emociones interiores, no cabe más que considerarlo inequívocamente un músico expresionista. En cambio, en el caso de Mies, poco dado a transmitir emociones, la influencia del expresionismo arquitectónico tiene un carácter más volátil y se muestra más en la forma que en el fondo.

- La intención liberalizadora de aquellas dimensiones creativas fuertemente enraizadas en la tradición histórica. [Ver apartado II.3]

Hablamos principalmente del alejamiento del sistema tonal y sus implicaciones en las formas musicales, y de la ruptura del espacio rígido de la caja, ligado tradicionalmente a los sistemas constructivos murarios.

- La voluntad de abstracción y espiritualización en el arte. [Ver apartado II.4]

Intención que conduce a Webern a la composición con células sonoras aisladas (puntillismo) y a Mies con elementos plásticos atectónicos (elementarismo), con el fin de evitar cualquier referencia memorística en el receptor, al menos en la etapa vanguardista o de primera madurez.

- El común interés por explorar la sustancia misma de que se valen la música y la arquitectura. [Ver apartado II.5]

Nos referimos a la exploración del puro sonido y sus cualidades tímbricas a través de la *Klangfarbenmelodie*, y a la exploración del material constructivo y sus cualidades plásticas. De su elección, sus combinaciones y sus tratamientos. De la fuerza que adquiere en detrimento de otros aspectos recursos descartados, como la armonía, el ritmo, el ornamento o el estilo.

- La política economicista de reducción a lo esencial, prescindiendo de todo ornamento o aditamento innecesario. [Ver apartado II.6]

En el caso de Webern esta filosofía se resume en la expresión *Multum, non multa* con que el propio músico adjetivaba sus miniaturas musicales de una concentración y densidad extremas. El axioma paralelo de Mies, *Beinahe nichts* («casi nada»), o en su versión más conocida *Less is more* («menos es más»), denota su afán reduccionista puesto de manifiesto en la economía de formas, de masa y de peso.

La voluntad reduccionista lleva a ambos artistas a expresarse casi exclusivamente con su obra, prescindiendo de la teoría.

- Las implicaciones de la función en la forma, considerando las condiciones impuestas por la presencia de un texto en la génesis de una canción y de un programa de necesidades en un proyecto arquitectónico. [Ver apartado II.7]

En las obras analizadas de Webern y Mies, texto y programa constituyen sendos a priori que han supeditado el resultado del producto final, pero sin tener que renunciar a sus propias convicciones creativas.

- La desenvolvura rítmica de la etapa vanguardista en contraste con el riguroso ordenamiento que caracteriza los años de plena madurez. [Ver apartado II.8]

El ritmo libre de las *Bagatelas* y la disociación muros-pilares del Pabellón de Barcelona contrastan con el proceder de obras más tardías, como el *Sinfonía Op. 21* o el *Convention Hall*, donde las tensiones desaparecen y el ritmo se regulariza.

- El común interés en mostrar el arte de la época. [Ver apartado II.8]

Para Webern, convencido como Schoenberg del determinismo artístico de los tiempos, la expresión de la época es una necesidad. Para Mies, en cambio, significa un reto que hay que saber conquistar porque no viene ni mucho menos dada.

- El perfeccionismo en el cuidado del detalle y en el exquisito control en la ejecución de los trabajos para dar con la obra idealizada perfecta. [Ver apartado II.9]

Cada cual, con las herramientas que le son propias, supo hacer del conocimiento del oficio, adquirido en su juventud, una guía para no perder de vista en ningún momento el objetivo de perfección, convencidos de que no es posible lograr un producto de calidad si no se mantiene un absoluto rigor con igual atención a la fase creativa y la fase ejecutiva.

- La búsqueda de la unidad en la pluralidad tras el giro hacia la objetividad, traducida en fenómenos de seriación y serialismo. [Ver apartado II.10]

○ cómo la inspiración da paso a la especulación; el equilibrio asimétrico a la simetría palindrómica; el orden oculto al orden explícito; la pura vanguardia a la síntesis de modernidad y tradición; el espacio fluido al espacio universal; la ambigüedad expresiva a la claridad; la creación *a posteriori* a la restricción *a priori*; lo individual a lo sistemático ...

Una metamorfosis que lleva aparejada la ilusión por la unidad, de manera que todo quede regulado por una única ley. A ello contribuyen la isotropía espacial y el método dodecafónico encarnados en una simple figura: el cuadrado.

2. Causas atribuibles.

A partir de los hallazgos anteriores se ha indagado en las causas que pueden justificar tales analogías, descartando ante la evidencia de los hechos cualquier atribución al azar. El orden en la siguiente exposición avanza desde lo general a lo particular.

- El Espíritu de la época (*Zeitgeist*).

El pensamiento, las técnicas, las ciencias y las artes están impulsados por distintas personalidades que han compartido las peculiaridades de una misma época. En ese sentido, la producción de todo artista constituye, en cierta medida, un reflejo del mundo en el que viven. Recordemos la cita de Spengler cuando señalaba que la diferencia entre dos momentos de la pintura puede ser *infinitamente mayor que la diferencia entre la pintura y la música de una misma época*, puesto que bajo unas mismas circunstancias, la diferencia entre los medios ópticos y los medios acústicos se desvanece.¹⁰³⁹

¹⁰³⁹ SPENGLER, O. (1918 y 1922): *Der Untergang des Abendlandes. Munich*. 2 v. [Versión en español: *La decadencia de Occidente*. Madrid: Espasa-Calpe, 1966, v. I, c. 4].

Webern concibe la época en que vive por su capacidad de entender que las disonancias no eran tales sino el camino natural al que se llega con armónicos más lejanos. El objetivo de su música será encontrar pues cuáles son las reglas que regulan la música en su época.

Van der Rohe, por su parte, entiende que cada arquitectura ha de expresar la época en que se construye, rechazando las formas del pasado. El arquitecto tiene esa responsabilidad y Mies la expresa a través de la moderna tecnología industrial, como medio, y de la definición del espacio diáfano y flexible, como fin.

Particularizando a la era de la máquina, aparecen unos rasgos concretos que la caracterizan:

- El espíritu de lo nuevo.

La revolución artística de principios del siglo XX estuvo impulsada por un cierto espíritu de lo nuevo, que afectó de lleno no sólo a las artes plásticas -pintura, escultura...-, sino también a la música y la arquitectura.

En el terreno musical se tambalearon los cimientos del sistema tonal con la emancipación de la disonancia, la autonomía del ritmo, la disolución de la melodía y la exploración del timbre a través de nuevas técnicas e instrumentos y de la incorporación del ruido.

Por su parte, la arquitectura se embarcaba hacia una nueva manera de conceptualizar el espacio y hacia un tratamiento más plástico, respaldada por las posibilidades técnicas que brindaban los nuevos materiales como el acero, el hormigón y el vidrio.

- La voluntad de arte (*Kunstwollen*).

Según Riegl, la «voluntad de arte» aparece como una respuesta a la necesidad del hombre de organizar de manera coherente y tranquilizadora su percepción del mundo. Esta respuesta se manifiesta en el arte mostrando afinidades transversales de tipo formal o estilístico, con independencia de la manifestación artística de que se trate: arquitectura, escultura, pintura, arte industrial, porque en definitiva todas derivan de un orden superior; pero, a su vez, es diferente en cada momento de su historia, porque ese orden superior va cambiando, y lo hace en su búsqueda por la aclimatación continua y progresiva del hombre al mundo que le rodea.

- El ambiente cultural propicio.

El ambiente cultural en las primeras décadas del siglo en las ciudades de Viena y Berlín, capitales germanas de los dos imperios centroeuropeos, era favorable para el desarrollo de las artes. Viena, por su atmósfera bohemia y cosmopolita *fin-de-siècle*, a caballo entre la galantería *belle-époque* y el rupturismo más vanguardista. Berlín, por la estabilidad y bonanza económica experimentada a raíz del despegue de la industria alemana, y por el intenso activismo despertado en el mundo intelectual tras el fin de la primera contienda mundial.

Para Webern, Viena era su espacio natural de residencia, donde había nacido, donde residía desde la infancia, donde tenía su círculo intelectual. En el caso de Mies, la referencia es Berlín, capital adonde acudió desde Aquisgrán en busca de oportunidades y en donde se forjó como arquitecto.

- La pretensión de unidad de las artes.

La utopía romántica de unidad de las artes plásticas propugnada por Wagner y Morris se extendió al siglo XX, incentivada por las posibilidades de las nuevas tecnologías, a través de asociaciones, empresas, corrientes o escuelas, como el *Werkbund*, la *Wiener Werkstätte*, *De Stijl* o la *Bauhaus*. La música participaría de la fusión de las artes escénicas en géneros primordiales como la ópera o el ballet.

En la *Bauhaus*, Gropius favoreció el contacto entre compositores, pintores y arquitectos desde el punto de vista creativo, y debieron de fomentar el intercambio de fenómenos sinestésicos entre los distintos géneros, de manera que se experimentó una cierta simbiosis que favoreció que todas las disciplinas influyeron en todas.

Algunos artistas compartieron su vocación con la música, caso de Klee o Feininger, y viceversa, compositores que hicieron incursiones en la pintura como Schoenberg. Loos estuvo muy comprometido con la causa musical de Schoenberg. Skriabin llegó a concebir un enorme templo para la representación de *Mysterium*. **En nuestro tiempo** –escribía Kandinsky [1979, p. 31]– **las artes aprenden unas de otras y sus objetivos son a menudo semejantes.**

Por otra parte, merece citar la siguiente reflexión de Walter Pater: **Todas las artes aspiran constantemente hacia la condición de la música** (...) aunque todas las formas artísticas poseen características particulares e intraducibles, propias de su género, **el artista en su modo individual de manejar la materia, objeto de su creación, a menudo toma prestados elementos de las otras artes para lograr un producto único.**¹⁰⁴⁰

¹⁰⁴⁰ PATER, W. (1877): «The School of Giorgione». *Fortnightly Review*, p. 135. La cita dice textualmente: *All art constantly aspires towards the condition of music.*

A modo de ejemplo, citar el interés hacia la figura de Bach, tanto entre los compositores de la Segunda Escuela de Viena, como entre los profesores de la *Bauhaus* entendidos en música (Klee, Itten, Feininger...), extensivo a la producción pictórica en el caso de Paul Klee, Josef Albers o Henrik Neugeboren («Fuga en rojo», 1921; Fuga, c. 1925; «Fuga en mi bemol menor», 1928), e incluso a la composición musical de fugas, caso de Feininger.

- Las circunstancias políticas comunes.

Para la arquitectura en mayor medida, los años más fructíferos son los que transcurren entre el año 1924, una vez superada la grave inflación de los años posteriores a la guerra, y 1930, cuando llega a Europa la onda expansiva de la gran depresión del 29. La necesidad de viviendas en el período de entreguerras favoreció la consolidación de la Modernidad arquitectónica, a diferencia de la siempre menos primaria razón de ser de la Música. Con todo, los años veinte supusieron, en relación con la década anterior, el momento de mayor reconocimiento para los músicos de la *Neue Musik*.

Sin tiempo para recuperar fuerzas, se inicia una nueva crisis política con el ascenso al poder del partido nazi que traería funestas consecuencias humanitarias, amén de la incompreensión y menosprecio hacia la producción artística de vanguardia, incluidas la música y la arquitectura. Tanto Webern como Mies se vieron afectados negativamente por esta circunstancia, aunque tomaron decisiones opuestas.

- Los avances científico-tecnológicos.

Los nuevos descubrimientos científicos, especialmente las teorías de la relatividad enunciadas por Albert Einstein y el estudio del subconsciente de la mente humana a cargo de Sigmund Freud, propiciaron la apertura hacia una nueva concepción de la dimensión del espacio y del tiempo que tuvo su propia interpretación en el campo artístico, terreno al que tampoco fueron ajenos los nuevos avances tecnológicos de telecomunicación (telégrafo, teléfono, fonógrafo) y transporte (automóvil, aeroplano, tranvía..).

Para la Arquitectura, supondría la oportunidad de experimentar con los nuevos materiales constructivos que ya venían empleando los ingenieros en las obras de corte más utilitario. En el caso de la Música, el desarrollo de la tecnología para la grabación y la reproducción del sonido abrirían nuevos horizontes en la producción musical.

La «metáfora de la máquina» para los arquitectos se corresponde con la «metáfora del ruido» para los músicos.

- **El Espíritu del pueblo.**

Determinados rasgos podrían explicar algunas actitudes. Tanto Webern como Mies sintieron con orgullo su inmersión en la cultura germánica. A través de su vinculación con el *Deutscher Werkbund*, Mies tuvo la oportunidad de diseñar varios pabellones y estands para representar a Alemania en eventos expositivos internacionales. Webern admiraba sobre todo a los compositores germánicos, como Mahler, Bach, Beethoven, Mozart..., marcado por un fuerte sentimiento nacionalista. Su repertorio como director de orquesta se limitaba casi exclusivamente a autores germanos.

Dos de las cualidades atribuibles al pueblo germánico, como son la exigencia de calidad y el trabajo aplicado, son plenamente aplicables a nuestros dos protagonistas.

- **La visión del mundo.**

Webern y Mies compartieron una visión del mundo de raíz religiosa, aunque poco practicante, una vocación espiritual marcada por un sentido de la trascendencia más allá de los límites de la realidad sensible, y una fuerte convicción en sí mismos y en la misión que debían desempeñar.

- **La idiosincrasia de los protagonistas.**

De carácter reservado y absolutamente perfeccionistas, Webern y Mies se mostraron receptivos a explorar nuevas vías de experimentación. Trabajaron incansablemente, coincidiendo su vocación más práctica que teórica -apenas dejaron escritos-, que hicieron compatible con la actividad docente.

3. Cauces abiertos para futuras investigaciones.

A continuación se citan algunos nichos por investigar al hilo del presente estudio.

- a) Nuevos dúos músico-arquitecto, conocimiento para el que puede ser útil el procedimiento metodológico de esta tesis. Y nuevas propuestas en el estudio del maridaje «músicas»-«espacios para la música» iniciado por el profesor Arnau Amo en su libro *Espacios para la música*.

Si nos remitimos al período que discurre desde el comienzo del siglo XX, recomendaríamos el apartado del libro dedicado a Isaac Albéniz y Manuel de Falla con el Albaicín y la Alhambra. Obviamente el sugestivo elenco considerado por Arnau no está cerrado, y podría ampliarse con parejas de baile para algunos de los auditorios más recientes, como la Filarmónica de Berlín, la ópera de Sidney o la casa de la Música de Oporto.

Como estudio paralelo de interés, dada la cercanía temporal, geográfica y estilística de los protagonistas analizados, citamos el dúo propuesto por Arnau [2005, pp. 292-302] entre Arnold Schoenberg y Erich Mendelshon.

Finalmente, proponemos algunas otras parejas concernientes a un período ligeramente anterior: la compuesta por dos nombres ligados al nacionalismo decimonónico español: Felipe Pedrell y Lluís Domènech i Montaner, o la amistad entre dos dignos representantes del nacionalismo ruso: Modest Mussorgsky y Viktor Hartmann.

- b) La música como herramienta de proyecto. Referencias musicales en el diseño arquitectónico.

A lo largo de este estudio [ver apartado 0.2.] se han citado casos en los que determinadas músicas, partituras o conceptos musicales han servido como argumento determinante en la toma de decisiones de un proyecto. Uno de los ejemplos más sonados es la referencia de *Moses und Aron* en el proyecto de Museo Judío de Berlín. Steven Holl mantiene activo un taller experimental en la Universidad de Columbia sobre nuevas formas arquitectónicas inspiradas en la música, del que han surgido varios proyectos construidos.

Esta vía de investigación podría avanzar, por un lado, en el estudio de otros casos menos conocidos, y por otro, en la comparación de las metodologías servidas, con el fin de facilitar la creación de nuevos métodos a partir de aquéllos o simplemente poder aplicarlos sin dificultar a la hora de enfrentarse a un proyecto arquitectónico.

c) Arquitectura descongelada: los sonidos de la arquitectura.

Esta línea de investigación trataría de analizar de qué recursos musicales se han servido determinados compositores para lograr describir la arquitectura con sonidos, tal como hicieron Bartok con «El castillo de Barbazul», Mussorgsky con «La Gran Puerta de Kiev» o Debussy con «La Puerta del Vino» de la Alhambra o «La Catedral sumergida». Partiendo de la cita de Schelling *La arquitectura es música congelada*, se trataría de descongelar o licuar una construcción para extraer de ella su «jugo sonoro».

d) La Restauración/Compleción en Arquitectura y Música. Estudios comparados.

En línea con lo expresado en el apartado 0.11, desarrollar el estudio de las intervenciones en obras existentes inacabadas o incompletas, visto desde la perspectiva de la historia de la teoría de restauración/conservación arquitectónicas. Aportaciones para la arquitectura.

e) John Cage y la arquitectura. Influencias.

La influencia de Cage sobre las artes plásticas ha sido decisiva en el arte del siglo XX. En el texto se ha citado la admiración de Cage hacia Mies y sus contactos con otros arquitectos. Son varios los escritos en los que cita referencias arquitectónicas. El cauce abierto supondría la profundización en el estudio de la relación con la arquitectura del compositor John Cage y otros compositores contemporáneos.

Anexos.

anexo 1: Bibliografía y Hemerografía. *Linkografía*. Discografía. Filmografía.

anexo 2: Catálogo cronológico del repertorio musical de Anton Webern.

anexo 3: Obras y proyectos de Mies van der Rohe.

anexo 4: Centros de documentación.

anexo 5: Estrenos, Exposiciones y Reconocimientos.

anexo 6: Textos.

anexo 7: Glosario de términos musicales en alemán.

anexo 8: Análisis de partituras.

anexo 9: Programa de la *BauhausWoche* (Weimar, 1923).

als III. Satz aus Ringelros op. 20 gezeichnet (Ursprüngl. 1927 im Skizzenbuch abgeschrieben)

Sehr lebhaft ($\text{♩} = \dots$)

10/22 arco 29 arco 3 39 x 3 4

arco 13 arco 21 43 7

16, 20

31, 38

36, 35, 22

25, 24

21, 43, 7

Anexo 1: Bibliografía y Hemerografía. Linkografía. Discografía. Filmografía

A1.1. Bibliografía/Hemerografía sobre Webern.

A1.1.1. Escritos propios.

WEBERN, A. (1909): «Heinrich Isaac, Choralis Constantinus II». *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*, nº 32, 1909.

WEBERN, A. (1912): «Über Arnold Schönberg». *Rheinische Musik und Theater-Zeitung*, XIII, 1912. También con el título de «Schönberg Musik», en BERG, A. L. (1912): *Arnold Schönberg*. Munich. [Versión en francés: «La musique de Schoenberg», en BRION-GUERRY, L. (dir.) (1973): *L'Année 1913, les formes esthétiques de l'œuvre d'art à la veille de la première guerre mondiale*, v. 3: Manifestes et témoignages. Ed.: Klincksieck].

WEBERN, A.; POLAUER, J. (ed.) (1960): *Briefe an Hildegard Jone und Josef Humplik*. Viena: Universal Edition. [Versión en inglés: *Letters to Hildegard Jone and Josef Humplik*. T. Presser Co. and Universal Edition, 1967].

WEBERN, A.; KRENEK, E. (ed.) (1968): *Sketches (1926-1945). Facsimile reproductions from the composer's autograph sketchbooks in the Moldenhauer Archive*. Nueva York: Carl Fisher.

WEBERN, A.; WILLI REICH (ed.) (2009): *El camino hacia la nueva música (1933); El camino hacia la composición dodecafónica (1932)*. Barcelona: Nortésur.

A1.1.2. Partituras.

Además de otras ediciones, casi todo el repertorio weberniano está publicado en la Universal Edition de Viena.

Fig. 627: original tomado de: *Sketches (1926-1945). Facsimile reproductions from the composer's autograph sketchbooks in the Moldenhauer Archive*.

A1.1.3. Bibliografía específica.

- ADORNO, T. W. (1926): «Anton Webern, zur Aufführung der Fünf Orchesterstücke in Zurich». *Anbruch*, VIII, 1926.
- ADORNO, T. W. (1959): *Klangfiguren*. Berlín.
- ADORNO, T. W. (1982): «Berg and Webern: Schoenberg's Heirs». *MM*, viii/2, 1930-31, pp. 29-38. [Versión en español: «Berg y Webern - herederos de Schoenberg», en *Escritos musicales V*. Madrid: Akal, 2011, pp. 465-475].
- ADORNO, T. W. (1982): «Anton von Webern», en *Escritos Musicales IV. Moments musicaux, Impromptus*. Obra Completa 17. Madrid: Akal, 2008, pp. 219-224.
- ARCHIBALD, B. (1972): «Some Thoughts on Symmetry in Early Webern: Op. 5, 2ª». *Perspectives of New Music*, v. 10, n.º 2, 1972, p. 159.
- ASUAR, J. V. (1958): «Una incursión por el Op. 5 de Anton Webern». *Revista Musical Chilena*, c. 12, n.º 58, pp. 19-41.
- BAILEY, K. (1983): «Webern's Opus 21: Creativity in Tradition». *The Journal of Musicology*, v. 2, n.º 2, primavera 1983, pp. 184-195.
- BAILEY, K. (1991): *The twelve-note music of Anton Webern: old forms in a new language*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BAILEY, K. (1996a): «Symmetry as Nemesis: Webern and the First Movement of the Concerto, Opus 24». *Journal of Music Theory*, v. 40, n.º 2 (otoño), pp. 245-310, p. 245.
- BAILEY, K. (ed.) (1996b): *Webern Studies*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BAILEY, K. (1998): *The Life of Webern*. Londres: Cambridge University Press.
- BAKER, J. M. (1982): «Coherence in Webern's Six Pieces for Orchestra Op. 6». *Music Theory Spectrum*, v. 4, primavera 1982, pp. 1-27.
- BOULEZ, P. (1966): *Relevés d'apprentis*. París: Seuil.
- BRACANIN, P. K. (1972): «The Palindrome: its Applications in the Music of Anton Webern». *MMA*, VI, 1972, pp. 38-47.
- BUSCH, R. (2001): «Formas de movimiento: Acerca de la música sin movimiento en las obras de Webern, Cage y Mashayekhi». *Quodlibet: Revista de especialización musical*, n.º 20, 2001, pp. 14-28.
- BUSCH, R. (2002): «Sonido y ruido en la música de Webern». *Quodlibet: Revista de especialización musical*, n.º 24, 2002, pp. 85-120.

- CLIFFORD, R. (2002): «Multi-Level Symmetries in Webern's Op. 11, no. 1». *Perspectives of New Music*, v. 40, n° 1, pp. 198-215.
- CONE, E. T. (1967): «Webern's Apprenticeship». *Musical Quarterly*, n° 53, 1967, p. 39.
- COX, G. (2004): «Blumengruss and Blumenglöckchen: Goethe's influence on Anton Webern», en BYRNE, L. (ed.) (2004): *Goethe: Musical Poet, Musical Catalyst: Proceedings of the Conference Hosted*. Dublín: Carysfort Press, pp. 203 y ss.
- CRAFT, R. (1956): *Webern: The complete Music* (libreto que acompaña la grabación de la obra integral, Columbia).
- DELCAMBRE-MONPOEL, M. (2002): «El op. 10 de Webern». *Quodlibet: Revista de especialización musical*, n° 24, 2002, pp. 135-155.
- DELGADO ROMO, J. (2014): «Soluciones formales en las obras de Webern Op. 21 y Op. 24». *Espacio Sonoro*, n° 32.
- DÍAZ DE LA FUENTE, A. (2002): «Influencia de la música de Anton Webern en las vanguardias musicales europeas de los años cincuenta del siglo XX». *Quodlibet: Revista de especialización musical*, n° 24, 2002, pp. 74-84.
- DÍAZ DE LA FUENTE, A. (2005): *Estructura y significado en la música serial y aleatoria*. Tesis. Madrid: UNED.
- ESSL, K. (1991): *Das Synthese-Denken bei Anton Webern: Studien zur Musikauffassung des späten Webern unter besonderer Berücksichtigung seiner eigenen Analysen zu op. ... zur Musikwissenschaft*. Tesis publicada por Hans Schneider.
- FORTE, A. (1973): *The structure of atonal music*. New Haven; Londres: Yale University Press.
- FORTE, A. (1998): *The atonal music of Anton Webern*. New Haven; Londres: Yale University Press.
- GLÜCK, F. (1975): «Briefe von Anton von Webern und Alban Berg an Adolf Loos». *ÖMz (Österreichische Musikzeitschrift)*, XXX, 1975, pp. 110-13.
- GOULD, G. (1953): *A consideration of Anton Webern*. Toronto: Mimeograph.
- GRIFFITHS, P. (1983): «Anton Webern», en *The New Grove Second Viennese School*. Nueva York: Norton.
- GRIMALT, J. (2003): «Anton Webern, professor d'anàlisi». *Música d'Ara*, n° 6, 2003, pp. 86-87.
- HAYES, M. (1995): *Anton von Webern*. London: Phaidon.
- IVANOV, H. P. (2007): *The twentieth century's most significant works for cello: Historical review and analysis*. Tratado escolar. Tallahassee: The Florida State University, pp. 2-8.

- JOHNSON, J. (1999): *Webern and the Transformation of Nature*. Cambridge: Cambridge University Press.
- JONES, D. E. (1985): «Concerning Orchestration in Webern's Konzert, Opus 24». *Ex Tempore* 3, nº 1, pp. 1-10. <<http://www.ex-tempore.org/jones85/jones85.htm#1>>
- KERR, E. (1984): «The Variations of Webern's Symphony, Op. 21: Some Observations on Rhythmic Organization and the Use of Numerology». In *Theory Only* 8, nº 2, pp. 5-14.
- KOLNEDER, W. (1960): «Klangtechnik und Motivbildung bei Webern», en *Festgabe für Joseph Müller-Blattau zum 65. Geburtstag (Annales Universitatis Saraviensis, Philosophische Fakultät* 9, 9/1, Saarbrücken, 1960).
- KOLNEDER, W. (1961): Anton Webern: *Einführung in Werk und Stil*. Rodenkirchen: P. J. Tonger.
- KOLNEDER, W. (1968): Anton Webern: *an Introduction to his Work*. Berkeley; Los Ángeles: University of California Press.
- KOLNEDER, W. (1972): «Webern und die Klangfarbenmelodie». *ÖMz*, XXVII, 1972, pp. 148-52.
- KOLNEDER, W. (1974): *Anton Webern: Genesis und Metamorphose eines Stils*. Viena: Österreichischer Bundesverlag.
- KRENEK, E. (1968): *Anton von Webern: Sketches (1926-1945). Facsimile Reproductions from the Composer's Autograph Sketchbooks in the Moldenhauer Archive, compiled by Hans Moldenhauer*. Nueva York: Carl Fischer, 1968.
- LAI, E. (1989): «Transformational structures in Webern's Opus 5 nº 3». *Indiana Theory Review*, v. 10, pp. 21-50.
- LEBOWITZ, R. (1947a): *Schoenberg et son école*. París: J. B. Janin.
- LEBOWITZ, R. (1947b): «The Tragic of Anton Webern». *Horizon*, XV/88, 1947.
- LEBOWITZ, R. (1949): *Introduction à la musique de douze sons*. París: L'Arche.
- LIPPMAN, E. (1958): «Crítica de la grabación de las obras de Webern por Craft». *MQ*, XLIV, 1958.
- LISCIANI-PETRINI, E. (1999): «Figuras del silencio: Schönberg, Berg, Webern», en *Tierra en blanco: música y pensamiento a inicios del siglo XX*. Madrid: Akal, pp. 54-90.
- MASON, C. (1957): «Webern's Later Chamber Music». *Music and Letters*, 38, nº 3, julio 1957, pp. 232-237.
- MASON, C. (2005): *Anton Webern and the influence of Heinrich Isaac*. <www.bestmusicteacher.com/index.php?id=music%20history>

- MATTER, H.-L. (1981): *Webern*. Paris: L'âge d'homme.
- MCKENZIE, W. C. (1960): *The Music of Anton Webern*. Tesis. Denton: North Texas State College.
- MEYER, F. (2002): «Anton Webern y la Sociedad Privada de Conciertos: Comentarios a la "versión de cámara" de las Seis Piezas para gran orquesta op. 6». *Quodlibet: Revista de especialización musical*, n.º 24, 2002, pp. 121-134.
- MEYER, F.; SHREFFLER, A. C. (1993): «Rewriting history: Webern's revisions of his early works». *Revista de Musicología*, v. XVI, n.º 6, 1993, pp. 3754-3765.
- MEYER-WENDT, L. (2004): *Anton Webern's Musical Realization of Goethe's Urpflanze Concept in Drei Lieder*, Op. 18. Electronic Theses, Treatises and Dissertations. Paper 2453. <<http://diginole.lib.fsu.edu/etd/2453>> [Consulta: 15 mayo de 2015]
- MOLDENHAUER, H. (1961): *The Death of Anton Webern: a drama in documents*. New York: Philosophical Library.
- MOLDENHAUER, H.; IRVINE, D. (eds.) (1966): *Anton Webern: Perspectives*. Seattle: University of Washington Press.
- MOLDENHAUER, H. (1970a): «Webern as teacher». *Music Educators Journal*, v. 57, n.º 3, noviembre 1970, pp. 30-33 y 101-103.
- MOLDENHAUER, H. (1970b): «Webern's projected Op. 32». *Musical Times*, 111, agosto 1970, pp. 789-792.
- MOLDENHAUER, H.; MOLDENHAUER, R. (1979): *Anton von Webern: A Chronicle of His Life and Work*. New York: Knopf.
- MOSCHETTI, G. (1964): «Postromanticismo ed expressionismo nelle prime opere di Anton Webern». *Il Convegno Musicale*, 1, enero-marzo 1964, pp. 39-44.
- NEIGHBOUR, O.; GRIFFITHS, P.; PERLE, G. (1986): *La segunda escuela vienesa: Schoenberg, Webern, Berg*. Barcelona: Muchnik.
- PEDNEAUT-DESLAURIERS, J. (2015): «Webern's Angels». *The Journal of Musicology*, v. 21, n.º 1, pp. 78-114.
- PÉREZ GARCÍA, J. L. (1999): *Anton Webern: reflexiones sobre su vida y obra*. Sevilla: Conservatorio Superior de Música "Manuel Castillo".
- PERLE, G. (1991): *Serial composition and atonality: an introduction to the music of Schoenberg, Berg, and Webern*. Berkeley: University of California Press. [Versión en español: *Composición serial y atonalidad: una introducción a la música de Schönberg, Berg y Webern*. Barcelona: Idea Books, 1999 (2005).

- PERLOFF, N. (1983): «Klee and Webern: Speculations on Modernist Theories of Composition». *Musical Quarterly*, LXIX (2), pp. 180-208.
- PONS, J. (2015): *El camino hacia la forma. Goethe, Webern, Balthasar*. Barcelona: El Acanalado.
- REICH, W. (ed.) (1961): *Anton Webern: Weg und Gestalt, Selbstzeugnisse und Worte der Freunde*. Zurich: Verlag der Arche.
- ROMAN, Z. (ed.) (1983): *Anton von Webern. An annotated Bibliography*. Detroit: Information Coordinators.
- ROS I VIDAL, M. (1996): «El universo sonoro del último Webern». *Quodlibet: Revista de especialización musical*, nº 4, 1996, pp. 23-33.
- ROSTAND, C. (1986): *Anton Webern: el hombre y su obra*. Madrid: Alianza.
- SAKAI, N. (2004): «A. Webern Variations, for solo piano: About symmetry on music». *Musical Analysis: Analysis of Masterpieces*.
- SHREFFLER, A. C. (1994): *Webern and the Lyric Impulse: songs and fragments on poems of Georg Trakl*. Oxford: Clarendon Press.
- SMALLEY, R. (1975): «Webern's Sketches». *Tempo*, nº 112, 1975, p. 2.
- SOLER I SARDÀ, J. (1992): «Viejas formas en un nuevo lenguaje: sobre "The Twelve-Note Music of Anton Webern"». *Saber leer*, nº 60, 1992, pp. 6-7.
- STARR, M. (1970): «Webern's Palindrome». *Perspectives of New Music*, v. 8, nº 2, primavera-verano 1970, pp. 127-142.
- STEIN, E. (1953): *Orpheus in New Guises*. Londres: Encore Music Editions.
- TEMES, J. L. (1988): *Anton Webern*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- WESTERGAARD, P. (1963): «Webern and 'Total Organization': an Analysis of the Second Movement of the Piano Variations, Op. 27». *Perspectives of New Music* vol. 1, nº 2, 1963, p. 107.
- WILDGANS, F. (1966): *Anton Webern*. Londres: Calder & Boyars.
- ZULIÁN, C. (1991): «Webern y Klee: Abstracción, construcción y poesía», en AA. VV.: *Art: arts, Pintura, música, literatura y filosofía al comienzo de las vanguardias*. Palau Solleric, Centre d'exposicions i documentació de l'Art Contemporani.
- ZULIÁN, C. (1998): «Webern: un momento de la composición deductiva». *Archipiélago: Cuadernos de crítica de la cultura*, nº 32, 1998, pp. 57-60.

A1.1.4. Bibliografía complementaria.

- ABRAHAM, G. (1938): *A Hundred Years of Music*. Londres: Gerald Duckworth & Co. [Versión en español: *Cien años de música*. Madrid: Alianza, 1985].
- ADAMENKO, V. (2007): *Neo-mythologism in music: from Scriabin and Schoenberg to Schnittke and Crumb*. Nueva York: Pendragon Press.
- ADORNO, T. W. (2003): *Filosofía de la nueva música*. Madrid: Akal.
- ADORNO, T. W. (2006): *Escritos musicales I-III*. Madrid: Akal.
- ADORNO, T. W. (2008): *Escritos musicales IV*. Madrid: Akal.
- ADORNO, T. W. (2011): *Escritos musicales V*. Madrid: Akal.
- ALBRIGHT, D. (2004): *Modernism and Music: An Anthology of Sources*. Chicago: University of Chicago Press.
- ARNAU AMO, J. (1987): *Música e Historia*. Valencia: Universidad Politécnica, 1987.
- AUSTIN, W. W. (1986): *La música en el siglo XX. Desde Debussy hasta la muerte de Stravinsky*. 2 v. Madrid: Taurus.
- BENNETT, R. (2003): *Léxico de música*. Madrid: Akal.
- BOULEZ, P. (1966): *Relevés d'apprenti*. París: Editions de Seuil. [Versión en español: *Hacia una estética musical*. Caracas: Monte Avila, 1990].
- BOULEZ, P. (2001): *Puntos de referencia*. Barcelona: Gedisa.
- CACCIARI, M. (1989): *Hombres póstumos: la cultura vienesa del primer novecientos*. Barcelona: Edicions 62.
- CAGE, J. (1999): *Escritos al oído*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos.
- CAGE, J. (2002): *Silencio*. Madrid: Ardora.
- CHRISTENSEN, T. (ed.) (2002): *The Cambridge History of the Western Music Theory*. Cambridge: Cambridge University Press.
- COOK, N.; POPE, A. (ed.) (2004): *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- CROFTON, I.; FRASER, D. (2007): *La música en citas: diccionario de citas de la música y los músicos. Antología de lo mejor que han dicho o escrito los músicos a lo largo de la historia*. Barcelona: Robinbook.

- DAY, T. (2001): *A century of Recorded Music: Listening to Musical History*. New Haven: Yale University Press. [Versión en español: *Un siglo de música grabada*. Madrid: Alianza, 2002].
- DE LA FUENTE LORA, G.; REYES MONREAL, M. (2011): «La representación del sonido en el siglo XX», en FRAILE MARTÍN, I.; RIVAS LÓPEZ, V. (coord.): *La experiencia actual del arte*. Puebla: BUAP, pp. 85-96.
- DIBELIUS, U. (2005): *La música contemporánea a partir de 1945*. Madrid: Akal.
- FORNEY, K.; MACHLIS, J. (2011): *Disfrutar de la música*. Madrid: Akal.
- FUBINI, E. (1988): *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza.
- FUBINI, E. (2004): *El siglo XX: entre música y filosofía*. Valencia: Universitat de València.
- FULCHER, J. F. (ed.) (2011): *The Oxford Handbook of the New Cultural History of Music*. New York: Oxford University Press.
- GAGO, L. (2011): «La muerte en vida». *Festival Internacional de Música y Danza de Granada. Memoria*. <<http://www.grnadafestival.org/fileadmin/2011/NotasPrograma/13schleswig-Holstein1.pdf>> [Consulta: 7 enero de 2014]
- GARCÍA LABORDA, J. M. (1989): *El expresionismo musical de Schönberg* (3 estudios). Murcia: Universidad de Murcia.
- GARCÍA LABORDA, J. M. (1995): «De la emancipación a la indeterminación en la música del siglo xx (reflexiones para el fin de siglo). From emancipation to lack of definition in 20th century music (reflections at the end of a century)». *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* n^o 26, pp. 229-243.
- GARCÍA LABORDA, J. M. (1996): *Forma y estructura en la música del siglo XX*. Madrid: Alpuerto.
- GARCÍA LABORDA, J. M. (2005): *En torno a la segunda escuela de Viena*. Madrid: Alpuerto.
- GOETHE, J. W. (1997): *Teoría de la naturaleza*. Tecnos.
- GONZÁLEZ MENÉNDEZ, A. (2006): *Expresionismo musical y teoría crítica como elementos de ruptura ante el orden existente*. Tesis. Madrid: Universidad Complutense.
- GRIFFITHS, P.; NEIGHBOUR, O.; PERLE, G. (1980): *La segunda escuela vienesa (Schoenberg, Webern, Berg)*. Barcelona: Muchnik editors, 1986.
- GROUT, D. J.; PALISCA, C. V. (2004): *Historia de la Música Occidental*, 2 v. Madrid: Alianza.
- HATCH, C.; BERNSTEIN, D. W. (ed.) (1993): *Music Theory and the exploration of the past*. Chicago y Londres: The University of Chicago Press.
- HONOLKA, K. ET AL. (1983): *Historia de la música*. Madrid: EDAF.

- KÁROLYI, O. (2000): *Introducción a la música del siglo XX*. Madrid: Alianza.
- KATER, M. H. (1997): *The Twisted Muse: Musicians and Their Music in the Third Reich*. Nueva York: Oxford University Press, pp. 72-74.
- LA GRANGE, H.-L. (1995): *Vienne. Une histoire musicale*. París: Librairie Arthème Fayard. [Versión en español: *Viena, una historia musical*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2002, pp. 291-374].
- LANGVELD, J. (2002): *Escuchar y mirar. Teoría de la Música*. Madrid: Akal.
- LANZA, A. (1977): *Historia de la Música del siglo XX* (tercera parte). Madrid: Turner.
- LEBRECHT, N. (1985): *The Book of Musical Anecdotes*. New York: The Free Press.
- LEBRECHT, N. (1996): *The Companion to 20th-century Music*. London: Simon & Schuster, 2000.
- LEEUW, T. DE (2005): *Music of the twentieth century: a study of its elements and structure*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- LESTER, J. (2005): *Enfoques analíticos de la música del siglo XX*. Madrid: Akal.
- LISCIANI-PETRINI, E. (1999): *Tierra en blanco: música y pensamiento a inicios del siglo XX*. Madrid: Akal, pp. 54 y ss.
- LLÁCER PLA, F. (2001): *Guía analítica de formas musicales para estudiantes*. Madrid: Real Musical, pp. 137-143.
- MACDONALD, M. (2007): *Schoenberg*. Nueva York: Oxford University Press.
- MANZONI, G. (1975): *Arnold Schönberg: l'uomo, l'opera, i testi musicali*. Milán: Ricordi.
- MARCO, T. (2002): *Pensamiento musical y siglo XX*. Madrid: Fundación Autor.
- MORGAN, R. P. (1991): *Twentieth Century Music*. Nueva York: Norton&Company. [Versión en español: *La música del siglo XX. Una historia del estilo musical en la Europa y la América modernas*. Madrid: Akal, 1994].
- MORGAN, R. P. (1998): *Antología de la música del siglo XX*. Madrid: Akal, pp. 189-195.
- MORGAN, R. P. (2004): «Tiempo musical/ Espacio musical». *Quodlibet. Revista de Especialización Musical*, nº 28, febrero 2004.
- PAJARES ALONSO, R. L. (2010): *Historia de la música en 6 bloques. Bloque 1: músicos y contexto*. Madrid: Aebius.
- PAJARES ALONSO, R. L. (2012): *Historia de la música en 6 bloques. Bloque 4: dinámica y timbre. Los instrumentos*. Madrid: Visión libros.
- PAJARES ALONSO, R. L. (2014): *Historia de la música en 6 bloques. Bloque 6: ética y estética*. Madrid: Visión libros.

- PAYNE, A. (1968): *Schönberg*. Londres: Oxford University Press.
- POUSSEUR, H. (1984): *Música, semántica, sociedad*. Madrid: Alianza música.
- RINGER, A. L. (1990): *Arnold Schönberg: the Composer as Jew*. Oxford: Oxford University Press: 1990.
- ROSEN, C. (1975): *Arnold Schönberg*. Nueva York: University of Chicago Press.
- SALAZAR, A. (1988): *Conceptos fundamentales en la historia de la música*. Madrid: Alianza.
- SANTANA, S. (2007): «La mala conciencia del éxito. Apuntes sobre la Viena moderna y la estética de Theodor W. Adorno». *Enrahonar*, 38/39, 2007, pp. 301-316.
- SCHOENBERG, A. (1922): *Harmonielehre*. Viena: Universal Edition. [Versión en español: *Tratado de armonía*. Madrid: Real Musical, 1979].
- SCHOENBERG, A. (1950): *Style and idea*. Nueva York: Philosophical Library. [Versión en español: *El estilo y la idea*. Barcelona: Taurus, 1963. Idea Books, 2004].
- SCHOENBERG, A. (1954): *Structural Functions of Harmony*. Londres: Williams and Norgate. [Versión en español: *Funciones estructurales de la armonía*. Barcelona: Idea Books, 1999].
- SCHOENBERG, A. (1958): *Cartas*. Madrid: Turner, 1987.
- SCHORSKE, C. E. (1961): «Explosion in the garden: Kokoschka and Schoenberg», en *Fin-De-Siècle Vienna: Politics and Culture*. Cambridge: Press Syndicate of the University of Cambridge. [Versión en español: *Viena fin de siècle: política y cultura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1981].
- SITSKY, L. (ed.) (2002): *Music of the Twentieth-Century Avant-Garde: A Biocritical Sourcebook*. Westport: Greenwood Press.
- SOKOLOV, A. S. (2005): *Composición musical en el siglo XX. Dialéctica de la creación*. Granada: Zöller & Lévy SL.
- SOLOMON, L. J. (1973): *Symmetry as a determinant of musical composition*. West Virginia University. <<http://solomonsmusic.net/diss.htm>> [Consulta: 14 septiembre 2013].
- STRAVINSKY, I. (1977): *Poética musical*. Madrid: Taurus.
- STUCKENSCHMIDT, H. H. (1976): *Musik am Bauhaus*. Berlín: Bauhaus Archive. Conferencia en Berlín el día 11 de mayo de 1976. Editada en alemán en el catálogo *Von Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst 20. Jahrhunderts*. Stuttgart: Prestel, 1985. [Versión en español: «Bauhaus (Alemania, 1919-1933) Musik am Bauhaus (La música en la Bauhaus)», en: *Ruidos y Susurros de las Vanguardias. Reconstrucción de obras pioneras del Arte Sonoro (1909-1945)*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2004, pp. 66-73.

- STUCKENSCHMIDT, H. H. (1974): *Schönberg: vida, contexto, obra*. Madrid: Alianza, 1991.
- TOULMIN, J. (1998): *La Viena de Wittgenstein*. Madrid: Taurus.
- TRÍAS, E. (2007): *El canto de las sirenas. Argumentos musicales*. Barcelona: Galaxia Gutenberg y Círculo de Lectores.
- ZAPKE, S. (2006): «Arnold Schönberg: la abstracción es atonal», en *Revista de Occidente*, 297, pp. 173-178.
- ZWEIG, S. (2001): *El mundo de ayer: memorias de un europeo*. Barcelona: Acantilado.

A1.2. Bibliografía/Hemerografía sobre Mies.

A1.2.1. Escritos propios.

- MIES VAN DER ROHE (1927): *Bau und Wohnung: Die Bauten des Weißenhofsiedlung in Stuttgart*. Stuttgart: Wedekind & Co.
- MIES VAN DER ROHE (1959): «On restraint in Design» (Sobre la limitación en el diseño). *The New York Herald Tribune*, 28 Junio de 1959.
- MIES VAN DER ROHE, L. (1968): «Mies speaks». *The Architectural Review*, v. 144, n.º 362, dic. 1968, p. 451 y ss. (transcripción de una entrevista concedida a la RIAS de Berlín).
- MIES VAN DER ROHE, L. (1981): *Escritos, diálogos y discursos*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la región de Murcia / Consejería de Educación y Cultura de la región de Murcia / Fundación Cajamurcia. [Contiene, entre otros textos, la traducción de la transcripción parcial de la entrevista «Mies speaks», realizada en octubre de 1964 por Horst Eifler y Ulrich Conrads, y publicada en *The Architectural Review*, vol. 144, n.º 362, dic. 1968, p. 451 y ss.
- MIES VAN DER ROHE, L.; LAMBERT, P. (txts.) (1986): *Mies van der Rohe Drawings. From the Collection of A. James Speyer*. Nueva York: Max Protetch Gallery.
- MIES VAN DER ROHE, L. (1986-1992): *The Mies van der Rohe Archive*. Nueva York: Garland, vols. 1-22. Comentarios de Franz Schulze, Arthur Drexler y George E. Danforth.
- NEUMEYER, F. (1986): *Mies van der Rohe, das Kunstlose Wort: Gedanken zur Baukunst*, 1986. [Versión en español: *Mies van der Rohe: la palabra sin artificio. Reflexiones sobre arquitectura 1922-1968*. Madrid: El Croquis, 1995].

A1.2.2. Bibliografía específica.

AA.VV. (1961): *Four great makers of modern architecture: Gropius, Le Corbusier, Mies van der Rohe, Wright. A verbatim record of a symposium held at the School of Architecture from March to May 1961.* Columbia University.

AA.VV. (1987): *El pavelló alemany de Barcelona de Mies van der Rohe: 1926-1986.* Barcelona: Fundació Mies van der Rohe.

AA.VV. (1989): *Mies van der Rohe: Critical Essays.* Nueva York: MoMA.

AA.VV. (2009): «Mies van der Rohe. Casas Houses». *2G Revista internacional de Arquitectura*, nº 48-49, 2009.

ACHILLES, R.; HARRINGTON, K.; MYHRUM, C. (1986): *Mies van der Rohe: Architect as Educator.* Chicago: University of Chicago Press. Catálogo de la exposición celebrada en el IIT.

APARICIO GUIADO, J. M. (1997): «La desmaterialización del muro, una evolución de lo tectónico: Gottfried Semper, Mies van der Rohe y la casa Farnsworth». *Arquitectura*, nº 310, 1997, pp. 16-21.

BILL, M. (1955): *Ludwig Mies van der Rohe.* Milán: Il Balcone. [Versión en español: Buenos Aires: Infinito, 1956].

BLAKE, P. (1960a): «Mies van der Rohe and the mastery of structure», en *The Master Builders.* Nueva York: Knopf, 1960. [Versión en español: *Maestros de la Arquitectura. Le Corbusier. Mies van der Rohe. Frank Lloyd Wright.* Buenos Aires: Victor Leru, 1963].

BLAKE, P. (1960b): «Peter Blake: A Conversation with Mies van der Rohe», en *The Master Builders.* Nueva York: Knopf, 1960.

BLASER, W. (1965): *Mies van der Rohe, Die Kunst der Struktur, L'art de la structure.* Zurich/Stuttgart: Verlag für Architektur. [Versión en español: *Mies van der Rohe: el arte de la estructura.* México y Buenos Aires: Hermes, 1965].

BLASER, W. (1982): *Mies van der Rohe.* Barcelona: Gustavo Gili.

BLASER, W. (1999a): *Farnsworth House. Weekend house.* Berlín: Birkhäuser.

BLASER, W. (1999b): *Lake Shore Drive Apartments. High-rise building.* Berlín: Birkhäuser.

BLASER, W. (2001): *Mies van der Rohe: Crown Hall: Illinois Institute of Technology. The Department of Architecture.* Berlín: Birkhäuser.

BLETTER, R. H. (2001): «Mies and dark transparency» en RILEY, T.; BERGDOLL, B. (2001): *Mies in Berlin.* Nueva York/Berlín: MoMA. [Versión en español: «Mies y la transparencia oscura». *A&V Monografías*, nº 92, nov-dic 2001, pp. 58-73].

- BONTA, J. P. (1975): *Anatomía de la interpretación en arquitectura. Reseña semiótica de la crítica del Pabellón de Barcelona de Mies van der Rohe*. Barcelona: Gustavo Gili.
- BUCH, W. (1990): *A student of Ludwig Mies van der Rohe reports on his teaching and its effects. A Conversation with Ines Dresel*. Chicago: The Art Institute of Chicago.
- CAPITEL GONZÁLEZ, A. (1986a): «Las columnas de Mies: el Pabellón de Barcelona». *Arquitectura*, 261, pp. 16-17.
- CAPITEL GONZÁLEZ, A. (1986b): «Las columnas de Mies (II): La obra Americana». *Arquitectura*, 263, pp. 6-10.
- CARTER, P. (1961): «Mies van der Rohe. An appreciation on the occasion, this month of his 75th Birthday». *Architectural Design*, v. 31, nº 3.
- CARTER, P. (1974): *Mies van der Rohe at work*. Nueva York: Phaidon Press. [Versión en español: *Mies van der Rohe trabajando*. Londres: Phaidon Press, 2006].
- COHEN, J.-L. (1994): *Mies van der Rohe*. París: Hazan. [Versión en español: Madrid: Akal, 2007].
- COLOMÉS, E.; MOURE, G. (2004): *Mies van der Rohe: Café de terciopelo y seda*. Berlín. 1920-1927 = *Velvet and silk space*. Berlín, 1920-27. Madrid: Ministerio de Vivienda.
- COLOMINA, B. (2009): «La casa de Mies: exhibicionismo y coleccionismo». *2G Revista internacional de Arquitectura*, nº 48-49, pp. 4-21.
- CORTÉS, J. A. (2012): «Ligereza y espesor en la arquitectura contemporánea», en *Cuadernos de Proyectos Arquitectónicos*, nº 1, pp. 28-32.
- DAL CO, F. (1987): «La cultura de Mies a través de sus notas y escritos», en *Mies van der Rohe: su arquitectura y sus discípulos*. Madrid: Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo.
- DAZA, R. (2000): *Buscando a Mies*. Barcelona: Actar.
- DREXLER, A. (1960): *Ludwig Mies van der Rohe*. Nueva York: George Brazillie. [Versión en español: Barcelona: Bruguera, 1961].
- EAMES, C. (1947): «Mies van der Rohe». *Arts & Architecture*, diciembre 1947, pp. 24-27.
- EVANS, R.N. (1990): «Mies van der Rohe's Paradoxical Symmetries». *Architectural Association Files*, 19. [Versión en español: «Las simetrías paradójicas de Mies van der Rohe». <<http://www.bazaramericano.com>>. [Consulta: 23 mayo de 2015].
- FERNÁNDEZ GALIANO, L. (2001a): «El refugio doméstico: tapias ante la tormenta del III Reich». *AV Monografías*, nº 92, pp. 28-31.

FERNÁNDEZ GALIANO, L. (2001b): «El orden industrial: construcción, democracia y monumento». *AV Monografías*, nº 92, pp. 44-47.

FERNÁNDEZ GALIANO, L. (2001c): «Los proyectos teóricos: formas para después de una guerra». *AV Monografías*, nº 92, pp. 12-15.

FERNÁNDEZ GALIANO, L. (2001d): «El espacio liberado: exponiendo un espíritu nuevo». *A&V Monografías*, nº 92, pp. 20-23.

FERNÁNDEZ GALIANO, L. (2001e): «Gramáticas pedagógicas: el acero como idioma americano». *A&V Monografías*, nº 92, pp. 32-35.

FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, M. A. (2008): «El paisaje de la casa Wolf de Mies van der Rohe: modulaciones, traslaciones y espacios.». *Actas de EURAU 08. 4 Jornadas Europeas sobre investigación arquitectónica, urbana y paisajística*.

FITCH, J. M. (1981): «Mies van der Rohe y las verdades platónicas», en MIES VAN DER ROHE (2005): *Escritos, Diálogos y Discursos*. Murcia: Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos.

FRAMPTON, K. (1986): *El desconocido Mies van der Rohe*. Barcelona: Gustavo Gili.

FRAMPTON, K. (1987): «Modernidad y Tradición en la obra de Mies van der Rohe», en *Mies van der Rohe: su arquitectura y sus discípulos*. Madrid: Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo.

FRAMPTON, K. (1999): «Mies van der Rohe: vanguardia y continuidad», en *Estudios sobre cultura tectónica. Poéticas de la construcción en la arquitectura de los siglos XIX y XX*. Madrid: Akal, pp. 157 y ss.

FRAMPTON, K. (2001): «Mies en Manhattan. MOMA-WHITNEY: Revelaciones y ocultaciones». *Arquitectura Viva*, nº 78, mayo-junio 2001, pp. 57-63.

GASTÓN, C. (2010): «Restaurante Cantor. Berlín 1945/50». Pab - Upc. <<http://pab.pa.upc.edu/pdfs/restaurante.pdf>>. [Consulta: 2 abril de 2015]

GASTÓN GUIRAO, C. (2005): *Mies: el proyecto como revelación del lugar*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.

GASTÓN GUIRAO, C. (2012): «Mies: concursos en la Friedrichstrasse/Mies: competitions in Friedrichstrasse». *Proyecto, Progreso, Arquitectura*, nº 7 "Arquitectura entre concursos", noviembre 2012, pp. 54-67.

GLAESER, L. (1969): *Ludwig Mies van der Rohe: Drawings in the Collection of the Museum of Modern Art*. Nueva York: MoMA.

GLAESER, L. (1974): *Farnsworth House, Plano, Illinois, 1945-50*. Tokio: A.D.A.

GLAESER, L. (1977): *Ludwig Mies van der Rohe: Furniture and Furniture Drawings from the Design Collection and the Mies van der Rohe Archive*. Nueva York: MoMA.

HAAG BLETTER, R. (2001); «Mies and Dark Transparency», en RILEY, T.; BERGDOLL, B. (2001a): *Mies in Berlin*. Nueva York; Berlín: MoMA, pp. 350-358.

HAMMER-TUGENDHAT, D.; TEGETHOFF, W. (eds.) (2000): *Ludwig Mies van der Rohe. The Tugendhat House*. Viena; Nueva York: Springer.

HARRINGTON, K. (1986): «Order, space, proportion. Mies's curriculum at IIT», en ACHILLES, R.; HARRINGTON, K.; MYHRUM, C. (1986): *Mies van der Rohe: Architect as Educator*. Chicago: University of Chicago Press, pp. 49-68.

HILBERSEIMER, L. (1956): *Mies van der Rohe*. Chicago: Paul Theobald.

HONEY, S. (1978): «Mies at the Bauhaus». *Architectural Association Quarterly*, nº 10, 1, 1978.

HONEY, S. (1986): *Mies van der Rohe. European works*. Londres: Academy Editions.

JIMÉNEZ GÓMEZ, E. M. (2012): *El pilar en Mies van der Rohe. El lèxic de l'acer*. Tesis. Barcelona: Universidad Politècnica de Catalunya.

JOHNSON, P. (1947): *Mies van der Rohe*. Nueva York: MoMA, 1978. Catálogo de la exposición homónima celebrada en *The Museum of Modern Art* en 1947.

KUDEKA, Z.; TEPLÝ, L. (2001): *Villa Tugendhat*. Brno: Fotep; Museo de la Ciudad de Brno.

KUH, K. (1965): «Mies van der Rohe: Modern Classicist». *Saturday Review*, nº 48, 23 de enero de 1965, pp. 22-23.

LAMBERT, P. (ed.) (2001a): *Mies in America*. Montreal; Nueva York: Canadian Centre for Architecture; Whitney Museum Of American Art.

LAMBERT, P. (2001b): «Inmersión en Mies: la etapa americana». *AV Monografías*, nº 92, pp. 86-95.

LIZONDO, L. ET AL. (2013): «La influencia de la arquitectura efímera en la arquitectura construida. El caso de Mies van der Rohe». *ACE: Architecture, City and Environment = Arquitectura, Ciudad y Entorno*, 8 (24), pp. 73-94.

LOHAN, D. (1976): «The Farnsworth House», en *Mies van der Rohe. Farnsworth House, Plano, Illinois, 1945-50*. Tokio: A.D.A. Edita.

MAČEL, O. (2001): «De mueble en serie a clásico del diseño. Muebles de metal de Ludwig Mies van der Rohe», en AA.VV.: *Mies van der Rohe: arquitectura y diseño en Stuttgart*. Barcelona; Brno: Museo Vitra.

MARTÍ ARÍS, C. (1999): «Mies van der Rohe: La claridad como objetivo», en *Silencios elocuentes*. Barcelona: UPC, c. 3.

MARTÍNEZ DE GUERENU, L. (2012): «"Abstraktion". Lectura en dos tiempos: Romano Guardini y Mies van der Rohe». *Revisiones. Revista de crítica cultural*, nº 7 (invierno 2011/primavera 2012), pp. 85-100.

MARTÍNEZ GARCÍA, S. J.; ET AL. (2013): «Mies van der Rohe. De los concursos a las exposiciones; del fotomontaje a la técnica del papel pintado». *EGA: revista de expresión gráfica arquitectónica*, nº 21, pp. 174-185.

MERTINS, D. (ed.) (1994): *The presence of Mies*. Nueva York: Princeton Architectural Press.

MERTINS, D. (2001): «Architectures of Becoming: Mies van der Rohe and the Avant-Garde», en

RILEY, T.; BERGDOLL, B. (2001a): *Mies in Berlin*. Nueva York; Berlín: MoMA, pp. 106-134.

MERTINS, D. (2014): *Mies*. Londres; Nueva York: Phaidon.

MILLER, W. (2001): «Mies and Exhibitions», en RILEY, T.; BERGDOLL, B. (2001a): *Mies in Berlin*. Nueva York; Berlín: MoMA, pp. 338-350.

MOLINER I MILHAU, X. (2010): *El Fotomuntatge arquitectònic. El cas de Mies Van der Rohe*. Tesis. Girona: Universidad de Girona.

MONEO, R. (1983): «Un Mies menos conocido». *Arquitecturas Bis*, nº 44, julio 1983, pp. 2-5.

MUÑOZ CARABIAS, F. (2009): «Mies desde la simetría». *A x A: Una revista de Arte y Arquitectura*, nº 1, 2009.

NEUMEYER, F. (1986a): *Mies van der Rohe, das Kunstlose Wort: Gedaken zur Baukunst*. Berlín: Siedler. [Versión en español: *Mies van der Rohe: la palabra sin artificio. Reflexiones sobre arquitectura 1922-1968*. Madrid: El Croquis, 1995].

NEUMEYER, F. (1986b): «Mies as self-educator», en ACHILLES, R.; HARRINGTON, K.; MYHRUM, C. (1986): *Mies van der Rohe: Architect as Educator*. Chicago: University of Chicago Press, pp. 27-36.

NEUMEYER, F. (1995): *Mies van der Rohe German Pavilion, International Exposition, Barcelona, Spain, 1928-1929 (reconstructed 1986) Tugendhat House, Brno, Czecho, 1928-30*. Tokio: A.D.A. Edita.

NEUMEYER, F. (2001): «Mies's First Projects: Revisiting the Atmosphere at Klösterli», en RILEY, T.; BERGDOLL, B. (2001a): *Mies in Berlin*. Nueva York; Berlín: MoMA, pp. 309-318.

NORBERG-SCHULZ, C. (1958): «Una conversación con Mies van der Rohe». *Baukunst und Werkform*, 11, nº 6, 1958, pp. 615-618.

- NORBERG-SCHULZ, C. (1983): *Casa Tugendhat*. Roma: Officina.
- PADOVAN, R. (1986): «Machines à Méditer», en ACHILLES, R.; HARRINGTON, K.; MYHRUM, C. (1986): *Mies van der Rohe: Architect as Educator*. Chicago: University of Chicago Press, pp. 17-26.
- PAPI, L. (1974): *Mies van der Rohe*. Florencia: Sansoni.
- PAWLEY, M. (1970): *Mies van der Rohe*. Londres: Thames and Hudson.
- PETER, J. (1994): «Conversations with Mies», en *The Oral History of Modern Architecture: Interviews with the Greatest Architects of the Twentieth Century*. Nueva York: Harry N. Abrams. [Versión en español en: PUENTE, M. (ed.) (2006): *Conversaciones con Mies van der Rohe*. Barcelona: Gustavo Gili].
- PUENTE, M. (ed.) (2006): *Conversaciones con Mies van der Rohe*. Barcelona: Gustavo Gili.
- PUENTE, M. (2009): «Mies el habitante». *2G Revista internacional de Arquitectura*, n° 48-49, 2009, pp. 22-32.
- QUETGLAS, J. (2001): *El horror cristalizado. Imágenes del Pabellón de Alemania de Mies van der Rohe*. Barcelona: Actar.
- RAMÍREZ, J. A. (1998): «Mies van der Rohe y las colmenas de observación», en *La metáfora de la colmena: de Gaudí a Le Corbusier*. Madrid: Siruela, pp. 99-103.
- RILEY, T.; BERGDOLL, B. (2001a): *Mies in Berlin*. Nueva York; Berlín: MoMA.
- RILEY, T. (2001b): «Hacer historia: Mies y el MoMA». *AV Monografías*, n° 92, pp. 96-115.
- RIEDL, D.; TEPLY, L. (1997): *The Villa of the Tugendhats*. Brno: The Heritage Institute; Brno City Museum.
- RUEGENBERG, S. (1969): «Ludwig Mies van der Rohe, 1886-1969». *Deutsche Bauzeitung*, septiembre 1969.
- SANTATECLA FAYOS, J. (2005): *De la esencia de la arquitectura a lo esencial del espacio. Forma y concepto en la arquitectura de Mies van de Rohe*. Tesis. Valencia: Universidad Politécnica.
- SANTATECLA FAYOS; MÁS LIORÉNS; LIZONDO SEVILLA (2010): «El Crown Hall: contexto y proyecto». *Revista Proyecto, Progreso, Arquitectura*, n° 1: «El Espacio y la Enseñanza de la Arquitectura», 2010, pp. 46-59.
- SAPAK, J.; STECHA, P. (1986): «Ludwig Mies van der Rohe, Villa Tugendhat, Brno (1928-1930)». *Domus*, n° 678, diciembre 1986.
- SAPAK, J. (1997): «Villa Tugendhat». *Abitare*, n° 363, junio 1997.

- SCHULTE, K. (1998): «La colonia Weissenhof», en *Mies van der Rohe. Arquitectura y diseño en Stuttgart*, Barcelona y Brno, en AA.VV.: *Mies van der Rohe: arquitectura y diseño en Stuttgart*, Barcelona y Brno. Museo Vitra.
- SCHULZE, F. (1992): *Mies van der Rohe archive 1938-1967*. Nueva York: MoMA.
- SCHULZE, F. (1997): *Farnsworth House*. Chicago: Peter Palumbo.
- SCHULZE, F. (1985): *Mies van der Rohe: A critical biography*. Chicago; Londres: University of Chicago Press. [Versión en español: *Mies van der Rohe: una biografía crítica*. Madrid: Hermann Blume, 1986].
- SMITHSON, A.; SMITHSON, P. (1969): «Mies van der Rohe». *Architectural Design*, v. 39, n.º 7, julio 1969, pp. 363-366.
- SOLÀ-MORALES, I.; CIRICI, C.; RAMOS, F. (1993): *El Pabellón de Barcelona*. Barcelona: Gustavo Gili.
- SOLÀ-MORALES, I. (1995): «Mies van der Rohe y el minimalismo», en *Diferencias. Topografía de la Arquitectura contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili, pp. 25-40.
- SOLÀ-MORALES, I. (2001): «Claves biográficas de la obra». *AV Monografías*, n.º 92, pp. 116-119.
- SPAETH, D. A. (1979): *Mies van der Rohe. An Annotated Bibliography and Chronology*. Nueva York; Londres: Garland.
- SPAETH, D. A. (1985): *Mies van der Rohe*. Nueva York: Rizzoli. [Versión en español: Barcelona: Gustavo Gili, 1986].
- SPEYER, J. (1968): *Mies van der Rohe*. Chicago: Art Institute of Chicago. Catálogo de Exposición.
- TEGETHOFF, W. (1981): *Mies van der Rohe: Die Villen und Landhausprojekte*. Essen: Richard Vacht. [Versión en inglés: *Mies van der Rohe. The Villas and Country Houses*. Nueva York: MoMA, 1985].
- VANDENBERG, M. (2003): *Farnsworth House. Ludwig Mies van der Rohe*. Londres: Phaidon.
- VAN DER ROHE, G. (2001): *La Donna è Mobile. Mein Bedingungsloses Leben*. Berlín: Aufbau Verlag.
- WANG, W. (2006): «La esquina como revelación. De Schinkel a Mies». *RA revista de arquitectura*, n.º 8, pp. 9-18.
- YNZENGA ACHA, B. (2002): «A propósito de Módulo y Dimensión en la Casa Farnsworth». *Arquitectura*, n.º 329, 2002, pp. 16-21.
- ZIMMERMAN, C. (2006): *Mies van der Rohe (1886-1969): la estructura del espacio*. Colonia: Taschen.
- ZUKOWSKY, J. ET AL. (1986): *Mies Reconsidered: His Career, Legacy and Disciples*. Nueva York: Rizzoli; Art Institute of Chicago. [Versión en español: *Mies van der Rohe. Su arquitectura y sus discípulos*. Madrid: MOPU, 1987. Catálogo de exposición].

A1.2.3. Bibliografía complementaria.

ÁBALOS, IÑAKI (2000): «La casa de Zaratustra», en *La buena vida. Visita guiada a las casas de la modernidad*. Barcelona: Gustavo Gili, pp. 13-36.

ARGAN, G. C. (1957): *Walter Gropius y la Bauhaus*. Madrid: Abada, 2006.

ARGAN, G. C. (1965): *Progetto e destino*. Milán: Il saggliatore.

ARNAU AMO, J. (2014): *Arquitectura: ritos y ritmos*. Madrid: Calamar Ediciones.

ARNHEIM, R. (1954): *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador*. Madrid: Alianza, 1979.

BANHAM, R. (1960): *Theory and Design of the First Machine Age*. Londres: The Architectural Press. [Versión en español: *Teoría y diseño en la primera era de la máquina*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1985].

BENEVOLO, L. (1960): *Storia dell'architettura moderna*. Bari: Laterza. [Versión en español: *Historia de la arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gili, 1974].

CALDUCH, J. (2001): *Temas de Composición Arquitectónica: Espacio y Lugar*. Alicante: Editorial Club Universitario.

CIRLOT, L. (ed.) (1996): *Primeras vanguardias artísticas. Textos y documentos*. Barcelona: Labor.

COLLINS, P. (1965): *Changing Ideals in Modern Architecture*. Londres: Faber&Faber. [Versión en español: *Los ideales de la arquitectura moderna: su evolución 1750-1950*. Barcelona: Gustavo Gili, 1970].

COLQUHOUN, A. (2005): *La arquitectura moderna, una historia desapasionada*. Barcelona: Gustavo Gili.

CONRADS, U. (1964): *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt y Berlín: Ullstein. [Versión en español: *Programas y Manifiestos de la Arquitectura del siglo XX*. Barcelona: Lumen, 1973].

CRISPANI ENRÍQUEZ, A. (2001): «Adolf Loos: contra el proyecto». *Arq*, nº 46, julio 2001, pp. 38-41.

DE FUSCO, R. (1975): *Storia dell'Architettura Contemporánea*. Roma-Bari: Gius, Laterza & Figli spa. [Versión en español: *Historia de la Arquitectura Contemporánea*. Madrid: Celeste Ediciones, 1992].

DE FUSCO, R. (1976): *La Idea de Arquitectura. Historia de la crítica desde Violet Le Duc a Perisco*. Barcelona: Gustavo Gili.

DUGAST, J. (2001): *La vie culturelle en Europe au tournant des XIXe et XXe siècles*. París: Presses Universitaires de France. [Versión en español: *La vida cultural en Europa entre los siglos XIX y XX*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2003].

- FANNELLI, G.; GARGIANI, R. (1994): *El principio del revestimiento*. Madrid: Akal.
- FOSTER, H. ET AL. (2006): *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad*. Madrid: Akal.
- FRAMPTON, K. (1980): *Modern Architecture: A Critical History*. Londres: Thames and Hudson, 1980. [Versión en español: *Historia crítica de la Arquitectura Moderna*. Barcelona: Gustavo Gili, 1981].
- FRAMPTON, K. (1995): *Studies in Tectonic Culture*. Cambridge, Mass.: The MIT Press. Versión en español: *Estudios sobre cultura tectónica*. Tres Cantos (Madrid): Akal, 1999.
- GARCÍA ROIG, JOSÉ MANUEL (2004): *Tres arquitectos alemanes: Bruno Taut, Hugo Häring, Martin Wagner*. Valladolid: Universidad.
- GIEDION, S. (1941): *Space, Time and Architecture*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press. [Versión en español: *Espacio, tiempo y arquitectura*. Barcelona: Hoepli, 1955; Reverté, 2009].
- GRAVAGNIUOLO, B. (1988): *Adolf Loos. Teoría y obras*. Madrid: Nerea.
- GUTIÉRREZ MOZO, M. E. (2013): *Arquitectura y Composición*. Alicante: Editorial Club Universitario.
- HEREU PAYET, P. (1998): *Teoría de l'arquitectura: l'ordre i l'ornament*. Barcelona: UPC.
- HEREU, P.; MONTANER, J. M.; OLIVERAS, J. (1994): *Textos de arquitectura de la Modernidad*. Madrid: Nerea.
- HITCHCOCH, H.-R. (1958): *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries*. Harmondsworth: Penguin. [Versión en español: *Arquitectura de los siglos XIX y XX*. Madrid: Cátedra, 1981].
- HITCHCOCH, H.-R.; JOHNSON, P. (1932): *The International Style*. Nueva York: W.W. Norton. Catálogo de la exposición homónima celebrada en *The Museum of Modern Art* de Nueva York. [Versión en español: *El Estilo Internacional*. Murcia: COAAT, 1984].
- HOEBER, F. (1913): *Peter Behrens*. Munich: G.Müller.
- HUERTAS NADAL, D. (2004): *El límite soñado: arquitecturas de vidrio no construidas*. Tesis. Madrid: Universidad Politécnica. Munich: Grin.
- HÜTER, K.-H. (1988): *Architektur in berlin. 1900-1933*. Stuttgart: Kohlhammer.
- KOSTOF, S. (2007): *Historia de la Arquitectura*, v. III. Madrid: Alianza.
- KRUF, H. W. (1990): *Historia de la Teoría de la Arquitectura*, v. II. Madrid: Alianza.
- LAMPUGNANI, V. M. (ed.) (1983): *Lexicon der Architektur des 20. Jahrhunderts*. Stuttgart: Gerd Hatje. [Versión en español: *Enciclopedia de la arquitectura del siglo XX*. Barcelona: Gustavo Gili, 1989].

- LOOS, A. (1930): *Adolf Loos zum 60 Geburtstag am 10. Dezember 1930*. Viena: Richard Lanyi.
- LOOS, A. (1993a): *Escritos I: 1897-1909*. Madrid: El Croquis.
- LOOS, A. (1993b): *Escritos II: 1910-1932*. Madrid: El Croquis.
- MARCHÁN FIZ, S. (ed.) (1974): *La arquitectura del siglo XX: textos*. Madrid: Alberto Corazón.
- MARCHÁN FIZ, S. (1986): *Contaminaciones figurativas*. Madrid: Alianza.
- MARCHÁN FIZ, S. (2008): *La metáfora del cristal en las artes y en la arquitectura*. Madrid: Siruela.
- MASHECK, JOSEPH (2013): *Adolf Loos: The Art of Architecture*. Nueva York: I. B. Tauris.
- MELGAREJO BELENGUER, M. (2011): *La arquitectura desde el interior 1925-1937. Lilly Reich y Charlotte Perriand*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.
- MONTANER, J. M. (1993): *Después del Movimiento Moderno. Arquitectura de la segunda mitad del siglo XX*. Barcelona: Gustavo Gili, 2009.
- MONTANER, J. M. (1999): *Arquitectura y Crítica*. Barcelona: Gustavo Gili, 2007.
- MONTANER, J. M. (2002): *Las formas del siglo XX*. Barcelona: Gustavo Gili.
- MONTANER, J. M. (2010): *La modernidad superada. Ensayos sobre arquitectura contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili.
- MONTANER, J. M. (2014): *Sistemas arquitectónicos contemporáneos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- MUÑOZ COSME, A. (2008): *El proyecto de arquitectura: concepto, proceso y representación*. Barcelona: Reverté.
- NAYAS VILLAVARDE, C. (1996): *Arquitectura y razón técnica en los escritos de la vanguardia europea*. Tesis. Pamplona: Universidad de Navarra.
- NORBERG-SCHULZ, C. (1971): *Existence, Space and Architecture*. Londres: Studio Vista. [Versión en español: *Existencia, espacio y arquitectura*. Barcelona: Blume, 1975].
- NORBERG-SCHULZ, C. (2000): *Principles of Modern Architecture*. Londres: Andreas Papadakis. [Versión en español: *Los principios de la Arquitectura Moderna. Sobre la nueva tradición del siglo XX*. Barcelona: Reverté, 2005].
- PARICO, I. (1994): *La construcción de la Arquitectura. v 3: la Composición, la Estructura*. Barcelona: Institut de Tecnologia de la Construcció de Catalunya.
- PARODI, A. (2005): *Puertas adentro: interioridad y espacio doméstico en el s. XX*. Barcelona: edicions UPC. pp. 170-184.
- PEHNT, W. (1973): *Die Architektur des Expressionismus. Stuttgart*: Gerd Hatje. [Versión en español: *La arquitectura expresionista*. Barcelona: Gustavo Gili, 1975].

- PEVSNER, N. (1994): *Breve historia de la arquitectura europea*. Madrid: Alianza.
- PEVSNER, N. (1936): *Pioneros del diseño moderno*. Buenos Aires: Infinito, 2003.
- PIZZA, A. (1999): *Arte y arquitectura moderna 1851-1933. Del Crystal Palace de Joseph Paxton a la clausura de la Bauhaus*. Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya.
- PIZZA, A.; PLA, M. (2002): *Viena - Berlín. Teoría, Arte y Arquitectura entre los siglos XIX y XX*. Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya.
- PRADA, M. (2002): «Componer con vacío. Notas sobre la configuración del vacío en el arte y la arquitectura». *Cuaderno de Notas*, nº 9, pp. 57-84.
- ROWE, C. (1973): «Neo- classicism and Modern Architecture», part II, *Oppositions*, September 1973, New York, Institute for Architecture & Urban Studies. [Versión en español: «Neo- "clasicismo" y arquitectura moderna - II», en *Manierismo y Arquitectura Moderna y otros ensayos*. Barcelona: Gustavo Gili, 1978, pp. 137-154].
- ROWE, C. (1976): *The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays*. Cambridge, Mass.: The MIT Press. [Versión en español: *Manierismo y Arquitectura Moderna y otros ensayos*. Barcelona: Gustavo Gili, 1978, pp. 9-34].
- RUIZ DE LA PUERTA, F. (2014): *Principios de Arquitectura: el bosque, el desierto, la cueva*. Madrid: Asimetrías, p. 125.
- SARNITZ, A. (2003): *Adolf Loos 1870-1933: Arquitecto, crítico cultural, dandi*. Colonia: Taschen, 2003.
- SCHREIBER, P. (1914): *Glasarchitektur*. Berlín: Sturm. [Versión en español: *La arquitectura de cristal*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1998].
- SCHREIBER, P.; FRAMPTON, K.; ROSA, J. (1996): *Adolf Loos. Arquitectura 1903-1932*. Barcelona: Gustavo Gili.
- SPENGLER, O. (1918, 1922): *Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*. [Versión en español: *La decadencia de Occidente*. Madrid: Espasa-Calpe, 1923].
- SZAMBIEN, W. (1989): *Schinkel*. París: Hazan.
- TAUT, B. (1919): *Alpine Architektur*. Berlín: Folkwang. [Versión reciente en español: TAUT, B. (1997): *Escritos expresionistas*. Madrid: El Croquis].
- TOCA, A. (2004): «El origen textil de la arquitectura». *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* nº 85, pp. 61-73
- TOURNIKIOTIS, P. (1994): *Adolf Loos*. New York: Princeton Architectural Press.

- VAN DE VEN, C. (1981): *El espacio en Arquitectura*. Madrid: Cátedra.
- WAGNER, O. (1896): *Moderne Architektur*. [Versión reciente en español: *La arquitectura de nuestro tiempo*. Madrid: El Croquis, 1993].
- WINGLER, H. M. (1962): *Das Bauhaus*. Braunschweig: Gebr. Rasch & Co. [Versión en español: *La Bauhaus: Weimar, Dessau, Berlín, 1919-1933*. Barcelona; Gustavo Gili, 1975].
- Zevi, B. (1950): *Storia dell'architettura moderna*. Turín: Einaudi. [Versión en español: *Historia de la arquitectura moderna*. Buenos Aires: Emecé, 1954].

A1.3. Bibliografía/Hemerografía sobre Música – Arquitectura.

- ARNAU AMO, J. (1999): «De matemática, música y arquitectura». *Eufonía: didáctica de la música*, nº 16, pp. 37-42.
- ARNAU AMO, J. (2000): «Arquitectura y Música». *Catálogos de Arquitectura*, nº 8, pp. 8-17.
- ARNAU AMO, J. (2005): *Espacios para la música*. Murcia: Nausikaä.
- ARNAU AMO, J. (2008): «El color de la música. Sobre las cualidades de sus voces y sus instrumentos». *Istor: revista de historia internacional*, nº 34, pp. 108-115.
- BANDUR, M. (2001): *Aesthetics of Total Serialism: Contemporary Research from Music to Architecture*. Basilea: Birkhäuser.
- BONED PURKISS, J. (2004): *Serialismo y Arquitectura. Arquitecturas de los años 1950-1960 y sus relaciones con la música serial*. Tesis. Madrid: Universidad Politécnica.
- BRAGDON, C. (1910): «Frozen Music», en *The beautiful necessity. Seven Essays on Theosophy and Architecture*. Rochester. New York: The Manas Press, pp. 85-92.
- CALLEJAS, A.; LUPIÁÑEZ, J. (2012): *Sinestesia. El color de las palabras, el sabor de la música, el lugar del tiempo...* Madrid: Alianza.
- CAPANNA, A. (2001): «Iannis Xenakis: Architect of Light and Sound». *Nexus Network Journal*, v. III, 1, pp. 257-271.
- CAPANNA, A. (2009): «Music and Architecture: A Cross between Inspiration and Method». *Nexus Network Journal*, v. 11, 2, pp. 257-271.
- CHARPENTIER, C. (1952): «La Musique peut-elle être une source d'inspiration en Architecture?». *Urbanisme 21*, nº 1-2, pp. 51-59.
- CLERC GONZÁLEZ, G. (2003): *La arquitectura es música congelada*. Tesis. Madrid: U. Politécnica.

COLE, J. (2007): «Music and Architecture: confronting the boundaries between space and sound». Conferencia en el Gresham College, el 22 de junio de 2007. <<http://www.gresham.ac.uk/lectures-and-events/music-and-architecture-confronting-the-boundaries-between-space-and-sound>>. [Consulta: 30 junio de 2015].

DEE, E. E. (2000): «Architectonic harmonies: John de Cesare». *F M R*, n° 103, abr-may 2000, pp. 63-84.

FORSYTH, M. (1985): *Buildings for music: the architect, the musician and the listener from the seventeenth century to the present day*. Cambridge: Cambridge University Press.

GOMIS CORELL, J. C. (2003): «Música i arquitectura en l'edat moderna». *Actas de las II Jornadas Nacionales de música, estética y patrimonio*, Xátiva, 28, 29 y 30 de junio de 2002, pp. 111-124.

GOMIS CORELL, J. C. (2005-2006): «Arquitectura i música en Leon Battista Alberti: Principis de teoria de la música al De re aedificatoria». *Ars longa: cuadernos de arte*, n° 14-15, pp. 89-105.

GOMIS CORELL, J. C. (2007): «Arquitectura i música en Vitruvi: l'harmonía musical al de "Architectura libri decem"». *Ars longa: cuadernos de arte*, n° 16, pp. 13-21.

GOMIS CORELL, J. C. (2008): «Las razones numéricas de la "harmonía" musical en la arquitectura del Renacimiento. ¿Tradición, recuperación o invención?». *Saitabi: revista de la Facultat de Geografia i Història*, n° 58, pp. 109-127.

HARLEY, M. A. (1998): «Music of sound and light: Xenakis's polytopes». *Leonardo*, v. 31, n° 1, 1998, pp. 55-65.

HASKELL, D. (1960): «Jazz in architecture. It makes more fun and better sense». *Architectural Forum*, v. 113, n° 3, septiembre 1960, pp. 110-116.

JOSEPH, B. W. (1997): «John Cage and the architecture of silence». *October* n° 81, verano 1997, pp. 81-104.

LANYI, R. (1930): *Adolf Loos zum 60. Geburtstag am 10. Dezember 1930*. Viena: R. Lanyi.

LOCK, M. (1957): «Music and the architect». *Architectural Association Journal* 73, dic-1957, pp. 136-139.

LUCAS, S. (ed.) (1998): «Architecture and music: special issue». *Frank Lloyd Wright Quarterly*, v. 9, n° 2, primavera 1998.

MALDONADO, T. ET AL. (1981): «Architecture and music». *Casabella*, v. 45, n° 473, oct-1981, pp. 9-63.

MARTIN, E. (1994): *Architecture as a Translation of Music*. Col. Pamphlet Architecture, 16. Nueva York: Princeton Architectural Press.

- METZGER, C. (2006b): «Música sin interrupciones: pequeña historia musical de la Bauhaus», en FIEDLER, J. (ed.) (2006): *Bauhaus*. Barcelona: Könemann, pp. 140-151.
- MEUWISSEN, J. (1988): «Jan Hoogstad: Architecture and Music». *Wiederhall Architectural Serial* nº 10, pp. 5-47.
- MITCHELL, H. (1957): «Music and architecture in the environment of man». *American Institute of Architects Journal*, 28 (2), jun-1957, pp. 139-143.
- MORENO SORIANO, S. (2008): *Arquitectura y Música en el siglo XX*. Barcelona: F. Caja Arquitectos.
- MORRIS, E. T. (1996): «Musical Analogies in Architecture». *The Structurist*, nº 35-36, pp. 66-74.
- RENZO PIANO BUILDING WORKSHOP (2002): *Architettura & musica: sette cantieri per la musica dall'Ircam di Parigi all'Auditorium di Roma / Architecture & music: seven sites for music from the Ircam in Paris to the Auditorium in Rome*. Milan: Edizioni Lybra Immagine.
- ROBINSON, S. K. (1995): «Bruce Goff and Music», en *The Architecture of Bruce Goff, 1904-1982. Design for the Continuous Present*. Munich & New York: Pauline Saliga and Mary Woolever.
- ROVIRA LIOBERA, T. (1986): *Aspectos constructivos de la vanguardia histórica: Ozenfant, Le Corbusier y Schoenberg*. Tesis. Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya.
- ROVIRA, T. (1999): *Problemas de forma: Schoenberg y Le Corbusier*. Barcelona: Universidad Politécnica de Catalunya.
- RUIZ ROJO, J. A. (2004): «Música y arquitectura. O, mejor dicho, música y otras arquitecturas». *Ritmo*, nº 767, septiembre 2004.
- SNIJERS, C. J. (1985): *La Sezione Aurea. Arte, natura, matematica, architettura e musica*. Padua: Franco Muzzio.
- STERKEN, S. (2001): «Beyond the interdisciplinary: Iannis Xenakis 1922-2001». *Archis*, nº 2, 2001, pp. 81-85.
- TOMARA, A.; LIPI, M.; PARTHENIOS, P. (2011): *Translating Urban Environment to Music. A Proposal for an Augmented Perception of our Cities through their Music Imprint*. <<http://www.arch.tuc.gr/>>. [Consulta: 7 septiembre de 2015]
- TREIB, M. (1996): *Space calculated in seconds: the Philips Pavilion, Le Corbusier, Edgar Varese*. New Jersey: Princeton University Press.
- TSINIKAS, N. (2009). *Architecture and Music*. Thessaloniki: University Studio Press.
- VERGO, P. (2011): «How to paint a fugue», en DE MILLE, C. (ed.): *Music and Modernism, c. 1849-1950*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, pp. 8 y ss.

- WATKINS, H. (2008): «Schoenberg's Interior Designs». *Journal of the American Musicological Society*, v. 61, nº 1, spring 2008, pp. 123-206.
- XENAKIS, I. (2009): *Música de la Arquitectura*. Madrid: Akal.

A1.4. Bibliografía/Hemerografía sobre otras relaciones entre disciplinas artísticas.

- BARROSO VILLAR, J. M. (2005): *Tema, iconografía y forma en las vanguardias artísticas*. Piedras Blancas: Ajimez.
- BOZAL FERNÁNDEZ, V. (coord.) (1996): *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. 2 v. Madrid: Visor, 2000.
- CASTRO FLÓREZ, F. (1995): *La música y la geometría*. Madrid: Museo Nacional de Arte reina Sofía.
- CHIPP, H. B. (1968): *Teorías del arte contemporáneo: fuentes artísticas y opiniones críticas*. Madrid: Akal, 1995.
- CÓRDOBA, M. J.; RICCÒ, D. (2012): *Sinestesia, Los fundamentos teóricos, artísticos y científicos*. Granada: Fundación Internacional Artecittá.
- FAASS, M. (2006): «Lyonel Feininger», en FIEDLER, J. (ed.) (2006): *Bauhaus*. Barcelona: Könemann, pp. 258-277.
- FOSTER, H. (2008): *Dioses prostéticos*. Madrid: Akal.
- GOETHE, J. W. (1999): *Escritos de arte*. Madrid: Síntesis.
- HAHL-KOCH, J. (ed.) (1993): *Wassily Kandinsky-Arnold Schoenberg. Cartas, cuadros y documentos de un encuentro extraordinario*. Madrid: Alianza Editorial.
- HARTMANN, TH. V. (1912): «Sobre la anarquía en la música», en *El jinete azul (Der blaue Reiter)*. Madrid: Paidós, 2010, pp. 21-28.
- KANDINSKY, V. (1912a): *Über das Geistige der Kunst*. [Versión en español: *De lo Espiritual en el arte*. México: Premia, 1979].
- KANDINSKY, V.; MARC, F. (1912b): *El jinete azul (Der blaue Reiter)*. Madrid: Paidós, 2010.
- KANDINSKY, V. (1926): *Punkt und Linie zu Fläche*. [Versión en español: *Punto y línea sobre el plano*. Barcelona: Labor, 1993].

MALTAS I MERCADER, A. (2009): *Wassily Kandinsky y la evolución de la forma. Fundamentos teóricos para presenciar el espacio y el tiempo*. Tesis. Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya.

MARTÍNEZ BENITO, J. (2011): *Kandinsky y la abstracción: nuevas interpretaciones*. Tesis. Salamanca: Universidad de Salamanca.

METZGER, C. (2006a): «Las fugas de Feininger: ¿la música del maestro como expresión de un espíritu conservador?», en FIEDLER, J. (ed.) (2006): *Bauhaus*. Barcelona: Könemann, pp. 278-279.

PEACOCK, K. (1988): «Instruments to Perform Color-Music: Two Centuries of Technological Experimentation». *Leonardo*, v. 21, nº 4, pp. 397-406.

PÉREZ MASEDA, E. (2013): «El universo musical de Paul Klee». Comentarios al Ciclo de conciertos, organizado por la Fundación Juan March con motivo de la exposición «Paul Klee: maestro de la Bauhaus», marzo y abril de 2013.

SCHMITZ, N. M. (2006): «Síntesis y obra de arte global», en FIEDLER, J. (ed.) (2006): *Bauhaus*. Barcelona: Könemann.

SUBIRATS, E. (1989): *El final de las vanguardias*. Barcelona: Anthropos.

TIMMS, E. (1986): «Façade and Function: The Alliance with Loos», en *Karl Kraus, Apocalyptic Satirist: Culture and Catastrophe in Habsburg Vienna*. New Haven y Londres: Yale University Press, pp. 115-128.

VILAR ROCA, G. (1996): «Theodor W. Adorno: una estética negativa», en BOZAL FERNÁNDEZ, V. (coord.) (1996): *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. v. 2. Madrid: Visor, 2000, pp. 208-212.

WRIGHT, J. K. (2007): *Schoenberg, Wittgenstein and the Vienna Circle*. Berna: International Academic Publishers.

Grabaciones del programa *La caja blanca* (relaciona la música con las artes plásticas), de Radio Nacional de España, dirigido por Carlos Sandúa, especialmente aquellos programas dedicados a la Bauhaus.

A1.5. Linkografía.

A1.5.1. Webern.

Ircam (Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique) de París:
<http://brahms.ircam.fr/anton-webern>

Web de música clásica:
<http://classical-music-online.net>

International Webern Society. Hans Moldenhauer Archive.
Información y merchandise:
<http://www.antonwebern.com/>

Centro Arnold Schönberg de Viena:
<http://www.schoenberg.at/>

A1.5.2. Mies van der Rohe.

Bauhaus Archiv, Berlín:
<http://www.bauhaus.de/en/bauhaus-archiv/185bibliothekundarchiv/69archiv/>

The Mies van der Rohe Archive. Museum of Modern Art, Nueva York:
http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A7166IA%3AAR%3AE%3A1&page_number=1&template_id=6&sort_order=1

The Mies van der Rohe Society. Illinois Institute of Technology, Chicago:
<http://www.miessociety.org/>

Fundación Mies van der Rohe, Barcelona:
<http://www.miesbcn.com/>

Canadian Centre for Architecture, Montréal, Canadá:
<http://www.cca.qc.ca/>

Otros enlaces:

<http://www.860880lakeshoredrive.com>

<http://www.900910.com>

<http://www.375parkavenue.com>

<http://miespromontoryapartments.com>

<http://bauhaus-online.de>

A1.6. Discografía.

a1.6.1. Colecciones completas.

«*Webern: The complete Music Recorded under the Direction of Robert Craft*». Robert Craft (dir.). Columbia, 1957. 4xLP vinilo.

Esta colección de cuatro discos de larga duración es la primera grabación de todas las obras de Webern con número de *opus*. Era una época en la que el compositor se estaba convirtiendo en referente de la vanguardia.

Es relevante el papel desempeñado por Stravinsky en la edición de esta obra. El compositor más famoso en esos momentos no sólo insistió para que se llevase a cabo la grabación sino que contribuyó a sufragar parte del coste del estudio e hizo ocasionalmente las veces de productor. Y lo hizo, no tanto por filantropía desinteresada, sino por descubrir la música para alimentar su propia necesidad creativa. [DAY, 2002, p. 120]

La versión de Craft se presenta todavía sin depurar, con sus imperfecciones y con la interpretación de los años cincuenta.

«*Webern: Opus 1-31 Boulez*». London Symphony Orchestra, Pierre Boulez (dir.). Nueva York: CBS Records, 1978. 4xLP vinilo.

«*Anton Webern Complete works [Opp. 1-31] - Das Gesamtwerk - L'Oeuvre intégrale*». Juilliard String Quartet, London Symphony Orchestra, Pierre Boulez (dir.). Sony Classical, 1991. 3 CDs.



628 - 629 - 630 - 631

«Anton Webern. *Sämtliche Werke - Complete Works - L'Oeuvre complète - L'opera complete*». Oelze, Pollet, Schneider, McCormick, Finley, Aimard, Cascioli, Maisenberg, Zimerman, Kremer, Hagen, BBC Singers, Emerson String Quartet, Ensemble Intercontemporain, Berliner Philharmoniker, Pierre Boulez (dir.). *Deutsche Grammophon*, 2000. 6 CDs.

«Anton Webern, *Complete music for string quartet, Intégrale des quatuor à cordes*». Quartetto Italiano: Paolo Borciani y Elisa Pegreffi (viol.), Piero Farulli (viola), Franco Rossi (cello). Philips, 1970, réédition 1990, n° 420 796-2. 1 CD.

Fig. 628: portada de la colección dirigida por Robert Craft.

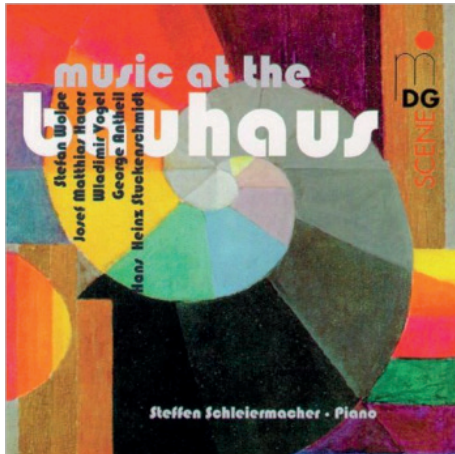
Fig. 629: portada de la colección dirigida por Pierre Boulez en 1978 para CBS.

Fig. 630: portada de grabación de las obras completas de Pierre Boulez en 1991 para *Sony Classical*.

Fig. 631: portada de la colección dirigida por Pierre Boulez en 2000 para *Deutsche Grammophon*.

Fig. 632: portada de la colección de cuartetos de cuerda por el *Quartetto Italiano* para el sello Philips (1990).

A1.6.2. Otras grabaciones de Webern.¹⁰⁴¹



«*Trío para Cuerda op. 20*». Kathleen Washbourne Trio. Decca K904: 1939. Disco eléctrico de 12', dos caras y 78 rpm.

Esta es la única grabación publicada en vida de Webern.

«Berg (*Lulu Suite*) - Schoenberg (*Theme & Variation op. 43B*) - Webern (*Im Sommerwind/ Three Pieces For Orchestra*)». Columbia Masterworks: 1967. Philadelphia Orchestra - Eugene Ormandy (dir.). 1xLP vinilo.

«*Cuarteto para cuerda; seis bagatelas*. Anton Webern». Madrid: Polydor, 1974. La Salle Quartett: Walter Levin, Henry Meyer (violín), Peter Kammitzer (viola), Jack Kirstein (violoncello).

«*La nuova scuola di Vienna, v. 1*». Obras de Berg, Schoenberg y Webern (*Passacaglia op. 1*). Köln Radio Symphony Orchestra, Hermann Scherchen (dir.). Grabación de 26 de junio de 1958. Editado por OOP Stradivarius a finales de 1980.

«*Webern: Sinfonía*». Naxos: 2005. Philharmonia Orchestra, Twentieth Century Classic Ensemble, Robert Craft (dir.).

«*Boulez conducts Webern, Varese, Berio*». Legacy: 2009. Pierre Boulez (dir.). 6 discos compactos.

«*Berg: Piano Sonata op.1/ Webern: Variations op.27/ Boulez: Piano Sonata n° 2*». Naxos: 2010. Idil Biret (piano).

«*Berg, Schoenberg y Webern: El cuarteto de cuerda y la voz*». Naive: 2011. Marie-Nicole Lemieux (contralto), Sandrine Piau (soprano), Naaman Sluchin, Pierre Morlet, Yun-Peng Zhao.

«*Cuadros de una exposición / Seis piezas para orquesta*». Testament: 2012. Berliner Philharmoniker, Carlo Maria Giulini (dir.).



633 - 634

1041 Indicamos solamente algunas de las grabaciones, dado el amplísimo espectro de versiones editadas, insistiendo principalmente en las más antiguas.

Fig. 633: portada del disco *Music at the Bauhaus* (1999).

Fig. 634: portada del disco *Bauhaus Reviewed 1919-1933*.

A1.6.3. Discografía complementaria.

«*Music at the Bauhaus*». Obras de Stefan Wolpe, Josef Matthias Hauer, Wladimir Vogel, Gerge Antheil, Hans Heinz Stuckenschmidt. Steffen Schleiermacher (dir., piano). 1999.

«*Avant-Garde Art \ Bauhaus Reviewed 1919-1933*». [ITMCD 2472] Intervenciones orales de Walter Gropius, Mies van der Rohe y Josef Albers, con música de Hauer, Wolpe, Antheil, Schoenberg y Stuckendsmith.

A1.6.4. Las interpretaciones de Webern.

Webern consideraba a Hermann Scherchen el mejor director para sus obras. No obstante, como apunta Timothy Day [2002, p. 182], en vida del compositor no se estableció ninguna tradición en la interpretación. Incluso en su núcleo habitual de referencia, Viena, sus propias obras apenas se habían interpretado y, cuando lo habían sido, se habían recibido con sorpresa, incompreensión y hasta un ligero ridículo, no sólo por el público sino incluso por los mismos intérpretes. Sobre la única grabación publicada en vida del compositor, el Trío de Cuerda op. 20, el propio Webern llegó a comentar:

*La grabación de mi Trío es, como tal grabación, muy buena. Pero... ¡la interpretación! Admito que ha habido diligencia y la mejor de las intenciones, pero ahí no está realmente mi música. Estoy convencido de que el resultado hubiese sido mejor si se hubieran dado a los músicos algunas indicaciones.*¹⁰⁴²

Y es que la música de Webern era tan diferente al resto de la que se hacía en su época que para los intérpretes de entonces resultaba enormemente difícil captar el carácter esencial de las piezas. Y eso que el compositor se empleó a fondo en la partitura para definir cada detalle con la precisión de un relojero [Ver apartado 11.9.2]. Pero como solía decir Gustav Mahler, en *la partitura está todo menos lo esencial*.

Las grabaciones dirigidas por Robert Craft en los años cincuenta fueron las primeras que llegaron a ser bastante difundidas. Contar con la grabación de las obras completas de Webern fue un importante logro que hay que agradecer sobre todo a la tenacidad de Stravinsky. Sin embargo, esta versión ha sido muy criticada por su cierta sequedad y falta de sensualidad, por perseguir más la claridad y la precisión absolutas que por proyectar intensidad emocional, por la ausencia de flexibilidad y de transiciones, motivado, seguramente, por no entender bien la música.

Ha sido Pierre Boulez quien más tarde ha sabido encontrar en la obra tardía de Webern un tipo diferente de expresividad, marcada por una mayor continuidad de la línea lírica entre la aparente fragmentación de las piezas, acompasando el fraseo con la dinámica y el ritmo.

¹⁰⁴² El comentario recogido por Timothy Day [2002, p. 186] procede de una carta de Webern a su discípulo Willi Reich.

A1.7. Filmografía.

A1.7.1. Webern.

Anton Webern (1991). Documental belga con guión y dirección de Thierry Knauff. 26' en B/N. Evocación de la vida y obra del compositor Anton Webern. Poesía como forma de vida.

Les enfants illégitimes d'Anton Webern (1994). Película-Documental francesa dirigida por Lilia Ollivier. 60' en color.



635 - 636

A1.7.2. Mies

Mies van der Rohe (1979). Documental dirigido por su hija Georgia van der Rohe.

Mies (1986). Documental producido y dirigido por Michael Blackwood. 58'.

Mies van der Rohe: less is more (2003). Documental de la BBC en la colección *Visions of Space III*.

Regular or Super: Views on Mies van der Rohe (2004). Documental dirigido por Joseph Hillel y Patrick Demers, y producido por *Quatre par Quatre Films inc.*

Ludwig Mies van der Rohe in Krefeld (2011). Documental dirigido por Helge Drafz y Christiane Lange, publicado con motivo del 125 aniversario del nacimiento de Mies. En el reportaje intervienen algunos de los descendientes de los clientes del maestro entre los años 1927 y 1938.

Fig. 635: Fotograma de la película documental titulada *Anton Webern* (1991), dirigida por Thierry Knauff.

Fig. 636: Fotograma de la película documental titulada *Les enfants illégitimes d'Anton Webern* (1994), dirigida por Lilia Ollivier.

ANEXO 2: CATÁLOGO CRONOLÓGICO DEL REPERTORIO MUSICAL DE ANTON WEBERN.¹⁰⁴³

A2.1. Obras catalogadas en vida.¹⁰⁴⁴

Etapa postromántica

- | | | |
|-------|--|------------------------|
| Op. 1 | <i>Passacaglia</i> , para orquesta. | (1908) ¹⁰⁴⁵ |
| Op. 2 | « <i>Entflieht auf Leichten Kähnen</i> », para coro mixto a cappella. Poemas de Stefan George. | (1908) |

Etapa atonal libre

- | | | |
|--------|---|-------------|
| Op. 3 | <i>Cinco Lieder del «Der Siebente Ring»</i> (El séptimo anillo), para voz y piano. Poemas de Stefan George. | (1908-1909) |
| Op. 4 | <i>Cinco Lieder para voz y piano</i> . Poemas de Stefan George. ¹⁰⁴⁶ | (1908-1909) |
| Op. 5 | <i>Cinco movimientos para cuarteto de cuerdas</i> . | (1909) |
| Op. 6 | <i>Seis piezas para gran orquesta</i> . | (1909) |
| Op. 7 | <i>Cuatro piezas para violín y piano</i> . | (1910) |
| Op. 8 | <i>Dos Lieder para voz y conjunto de cámara</i> . Poemas de Rainer Maria Rilke. | (1910) |
| Op. 9 | <i>Seis bagatelas para cuarteto de cuerdas</i> . | (1911-1913) |
| Op. 10 | <i>Cinco piezas para orquesta</i> . | (1911-1913) |
| Op. 11 | <i>Tres pequeñas piezas para violoncello y piano</i> . | (1914) |
| Op. 12 | <i>Cuatro Lieder para voz y piano</i> . Poemas: Folksong, Li-Tai-Po, Strindberg y Goethe. | (1915-1917) |
| Op. 13 | <i>Cuatro Lieder para soprano y orquesta</i> . Poemas de Karl Kraus, Wang-Seng-Yu, Li-Tai-Po y Georg Trakl. | (1914-1918) |
| Op. 14 | <i>Seis Lieder para voz, clarinete, clarinete bajo, violín y violoncello</i> . Poemas de Trakl. | (1917-1921) |
| Op. 15 | <i>Cinco Lieder sacras para soprano y conjunto de cámara</i> . Textos populares. | (1917-1922) |
| Op. 16 | <i>Cinco cánones para soprano, clarinete y clarinete bajo</i> . Textos sagrados en latín. | (1923-1924) |

1043 Tomadas de: MOLDENHAUER [1979].

1044 Las obras con número de opus constituyen el catálogo establecido por el propio Webern. En tinta sanguina, obras postrománticas; en púrpura, composiciones del período atonal; en verde, obras dodecafónicas.

1045 Señalamos la fecha de la composición. La edición del repertorio weberniano no comenzará hasta 1920, a cargo de la firma *Universal Edition*, la gran editorial de música de Viena.

1046 La última de las canciones del Op. 4, titulada *Ihr tretet zu dem Herde*, fue publicada en el Almanaque de 1912 de *Der blaue Reiter* junto con *Lieder* de Schoenberg y Berg.

1047 Versión definitiva de 1920.

1048 Primera publicación en 1913, a costa del autor. Revisadas en 1928. Versión adaptada para flauta, oboe, clarinete, quinteto de cuerda, percusión, armonio y piano por encargo de la «Sociedad Privada de Conciertos» de 1920.

1049 Versión definitiva de 1914.

1050 Segunda versión, sin fecha. Tercera versión con nueva instrumentación de 1921. Cuarta versión revisada para publicación en 1925.

Etapa serial dodecafónica

Op. 17 ¹⁰⁵¹	<i>Tres rimas tradicionales para voz, violín (también viola), clarinete y clarinete bajo.</i>	(1924-1925)
Op. 18	<i>Tres Lieder para voz, clarinete en mi bemol y guitarra.</i>	(1925)
Op. 19	<i>Dos Lieder para coro mixto, celesta, guitarra, violín, clarinete y clarinete bajo.</i> Textos de Goethe.	(1926)
Op. 20 ¹⁰⁵²	<i>Trío de cuerdas, en dos movimientos.</i>	(1926-1927)
Op. 21	<i>Sinfonía de cámara, en dos movimientos.</i>	(1927-1928)
Op. 22 ¹⁰⁵³	<i>Cuarteto para violín, clarinete, saxofón tenor y piano, en dos movimientos.</i>	(1928-1930)
Op. 23	<i>Tres Lieder del «Viae inviae», para voz y piano.</i> Textos de Hildegard Jone.	(1933-1934)
Op. 24	<i>Concierto para flauta, oboe, clarinete, corno, trompeta, trombón, violín, viola y piano, en tres movimientos.</i>	(1931-1934)
Op. 25	<i>Tres Lieder, para soprano y piano.</i> Textos de Hildegard Jone.	(1934)
Op. 26	<i>«Das Augenlicht» (La luz de los ojos), para coro mixto y orquesta.</i> Texto de Hildegard Jone.	(1935)
Op. 27	<i>Variaciones para piano solo, en tres movimientos.</i>	(1935-1936)
Op. 28	<i>Cuarteto de cuerda, en tres movimientos.</i>	(1936-1938)
Op. 29	<i>Cantata n.º 1 para soprano, coro mixto y orquesta.</i> Textos de Hildegard Jone.	(1938-1940)
Op. 30	<i>Variaciones para orquesta, en un movimiento.</i>	(1940)
Op. 31	<i>Cantata n.º 2 para soprano y bajo solo, coro mixto y orquesta.</i> Textos de Hildegard Jone.	(1941-1943)

1051 Esta obra representa la primera composición en que Webern adopta el método dodecafónico, sistemática que ya no abandonaría en toda su producción.

1052 Primera obra de Webern puramente instrumental compuesta con el método dodecafónico.

1053 Webern compuso esta obra para el 60 cumpleaños de Adolf Loos.

1054 Hildegard Jone (1891-1963): poetisa y pintora, casada con el escultor Josef Humpalik (1888-1958), ejercería una influencia muy notable en la vida intelectual de Webern desde que se conocieron en 1926.

1055 Hans Moldenhauer catalogó cierto número de obras o fragmentos de obras, algunas de las cuales comienzan ya a ser editadas e interpretadas, pero que el compositor no las hizo publicar ni figurar en su catálogo.

1056 Citado por Rostand pero no incluido en la clasificación de Moldenhauer.

A2.2. Obras publicadas sin número de opus.¹⁰⁵⁵

[1]	<i>Dos piezas para violoncello y piano.</i>	(1899)
[2]	<i>Tres Lieder.</i> Textos de Ferdinand Avenarius, Richard Dehmel y Gustav Falke.	(1899-1903)
[3]	<i>Ocho Lieder de juventud para voz y piano.</i> Textos de Richard Dehmel, J. W. Goethe, Martin Greif, Wilhelm Weigand, F. Nietzsche, Matthias Claudius y Detlev v. Liliencron.	(1901-1904)
[4]	<i>«Siegfrieds Schwert», balada para voz y gran orquesta.</i> Poema de Ludwig Uhland. ¹⁰⁵⁶	(1903)
[5]	<i>Tres Lieder para voz y piano.</i> Poemas de Ferdinand Avenarius.	(1903-1904)
[6]	<i>«Im sommerwind», idilio para gran orquesta.</i> Poema de Bruno Wille.	(1904)
[7]	<i>Langsamer satz (movimiento lento), para cuarteto de cuerdas.</i>	(1905)
[8]	<i>Cuarteto de cuerdas. Duester y Schwer.</i>	(1905)
[9]	<i>Movimiento para piano. Lebhaft.</i>	(1906)
[10]	<i>Sonatensatz (movimiento de sonata) (Rondó) para piano. Bewegt.</i>	(1906)

[11]	<i>Rondó para cuarteto de cuerda. Bewegt.</i>	(1906)
[12]	<i>Tres Lieder para voz y piano. Poemas de Richard Dehmel.</i>	(1906-1908)
[13]	<i>Quinteto para piano, dos violines, viola y cello.</i>	(1907)
[14]	<i>Cuatro Lieder para voz y piano. Poemas de Stefan George.</i>	(1908-1909)
[15]	<i>Cinco piezas para orquesta.</i>	(1913)
[16]	<i>Tres Lieder para voz y orquesta.</i>	(1913-1914)
[17]	<i>Sonata para cello y piano. Sehr Bewegt.</i>	(1914)
[18]	<i>Pieza infantil para piano. Lieblich.</i>	(1924)
[19]	<i>Pieza para piano. Im tempo eines Menuetts.</i>	(1925)
[20]	<i>Movimiento para trío de cuerdas. Ruhig Fließend.</i>	(1925)

A2.3. Transcripciones de otros autores. ¹⁰⁵⁷

[a]	<i>Transcripción para orquesta de tres Lieder para voz y piano de Hugo Wolf.</i>	(1903) ¹⁰⁵⁸
[b]	<i>Transcripción para voz y orquesta de cinco Lieder de Franz Schubert.</i>	(1903)
[c]	<i>Transcripción para orquesta de tres sonatas para piano (D. 845, D. 568, D.575) de Franz Schubert.¹⁰⁵⁹</i>	(1903)
[d]	<i>Transcripción para dos pianos (8 manos) de las Gurrelieder, Preludio e Interludios de Arnold Schoenberg.</i>	(1909-1910)
[e]	<i>Reducción para canto y piano de las Melodías para orquesta Op. 8 de Arnold Schoenberg.</i>	(1910)
[f]	<i>Reducción para piano de Verklärte Nacht Op. 4 de Arnold Schoenberg.</i>	(1911-1912)
[g]	<i>Reducción para piano de Pelleas und Melisande Op. 54 de Arnold Schoenberg.</i>	(1911-1912)
[h]	<i>Reducción para dos pianos (4 manos) de cinco piezas orquestales Op. 16 de Arnold Schoenberg.</i>	(1912)
[i]	<i>Transcripción para piano, armonio, tres violines, viola y cello del Schatzwalzer de Johann Strauss.</i>	(1921)
[j]	<i>Reducción para orquesta de cámara de Die glückliche Hand Op. 18 de Arnold Schoenberg.</i>	(1921)
[k]	<i>Transcripción para voz, piano, armonio, violín, viola y cello de cuatro canciones Op. 22 de Schoenberg.</i>	(1921)
[l]	<i>Reducción para flauta (o segundo violín), clarinete (o viola), violín, violoncello y piano de la Sinfonía de Cámara Op. 9 de Arnold Schoenberg.</i>	(1922-1923)
[m]	<i>Transcripción para bajo solo, coro mixto y orquesta del Arbeiterchor de Franz Liszt.</i>	(1924)

¹⁰⁵⁷ MOLDENHAUER [1979, pp. 746-749]

¹⁰⁵⁸ Puesto que muchas de las transcripciones no han sido publicadas, se indica la fecha de elaboración por parte de Webern.

¹⁰⁵⁹ Esta transcripción no nos ha llegado completa.

[n]	Reducción para voz acompañada del Arbeiterchor de Franz Liszt.	(1924)
[o]	Transcripción para orquesta de seis danzas alemanas (D. 820) de Franz Schubert.	(1931)
[p]	Transcripción para orquesta de la fuga a seis voces de la «Ofrenda musical» (ricercar) de Johann Sebastian Bach (BWV 1079).	(1934-1935)
[q]	Reducción para voz acompañada de la ópera «Johanna Balk» de Rudolf Wagner-Régeny.	(1939)
[r]	Reducción para voz acompañada de la ópera «Das Schloss Dürande» de Othmar Schoeck.	(1941-1942)
[s]	Reducción para piano de la Paganiniana para orquesta Op. 65 de Alfredo Casella.	(1942)

A2.4. Escritos y Conferencias.

[i]	[Transcripción de Sacris Solemnis, de Brassant (s. XV), publicada en «Denkmäler der Tonkunst in Österreich»]	????
[ii]	«Einleitung, Heinrich Isaac "Choralis Constantinus"». <i>Denkmäler der Tonkunst in Österreich</i> , n.º 32, 1909. ¹⁰⁶⁰	(1909)
[iii]	«Schönbergs Musik», en Arnold Schoenberg. Munich: 1912.	(1912)
[iv]	«Der Lehrer», en Arnold Schoenberg. Munich: 1912.	(1912)
[v]	<i>Der Weg zur Komposition mit Zwölf Tönen</i> («El camino hacia la composición dodecáfónica»). Serie de conferencias.	(1932)
[vi]	<i>Der Weg zur neuen Musik</i> («El camino hacia la nueva música»). Serie de conferencias. ¹⁰⁶¹	(1933)

A2.5. Clasificación del repertorio weberniano. ¹⁰⁶²

Música orquestal.

- [6] «Im sommerwind», idilio para gran orquesta. Poema de Bruno Wille (1904).
 Op. 1. *Passacaglia* (1908).
 Op. 6. *6 piezas para gran orquesta* (1909).
 Op. 10. *5 piezas para orquesta* (1911-1913).
 [15] *5 piezas para orquesta* (1913).

¹⁰⁶⁰ Tesis doctoral de Anton Webern.

¹⁰⁶¹ Se trata de dos series de conferencias privadas que serían publicadas posteriormente bajo los cuidados de Willi Reich y la *Universal Edition*. Recientemente han sido traducidas al español por la editorial Nortesur (2009).

¹⁰⁶² Sólo se incluyen las obras de los apartados A3.1. y A3.2. Los números entre corchetes se corresponden con las referencias de la clasificación anterior, así como el criterio de las tintas.

Op. 21. *Sinfonía de cámara, en dos movimientos* (1927-1828).

Op. 24. *Concierto para flauta, oboe, clarinete, corno, trompeta, trombón, violín, viola y piano, en tres movimientos* (1931-1934).

Op. 30. *Variaciones para orquesta, en un movimiento* (1940).

Música coral.

Op. 2. «*Entflieht auf Leichten Kähnen*», para coro mixto a cappella. Poemas de Stefan George (1908).

Op. 26. «*Das Augenlicht*» (*La luz de los ojos*), para coro mixto y orquesta. Texto de Hildegard Jone (1935).

Op. 31. *Cantata n.º 2 para soprano y bajo solo, coro mixto y orquesta*. Textos de Hildegard Jone (1941-1943).

Música de cámara.

[1] 2 piezas para violoncello y piano (1899).

[7] *Langsamer satz (movimiento lento)*, para cuarteto de cuerdas (1905).

[8] *Cuarteto de cuerdas. Duester y Schwer* (1905).

[11] *Rondó para cuarteto de cuerda. Bewegt* (1906).

[13] *Quinteto para piano, dos violines, viola y cello* (1907).

Op. 5. 5 movimientos para cuarteto de cuerdas (1909).

Op. 7. 4 piezas para violín y piano (1910).

Op. 9. 6 bagatelas para cuarteto de cuerdas (1911-1913).

Op. 11. 3 pequeñas piezas para violoncello y piano (1914).

[17] *Sonata para cello y piano. Sehr Bewegt* (1914).

[20] *Movimiento para trío de cuerdas. Ruhig Fliessend* (1925).

Op. 20. *Trío de cuerdas, en dos movimientos* (1926-1927).

Op. 22. *Cuarteto para violín, clarinete, saxofón tenor y piano, en dos movimientos* (1928-1930).

Op. 28. *Cuarteto de cuerda, en tres movimientos* (1936-1938).

Op. 29. *Cantata n.º 1 para soprano, coro mixto y orquesta*. Textos de Hildegard Jone (1938-1940).

Música vocal.

[2] 3 *lieder*. Textos de Ferdinand Avenarius, Richard Dehmel y Gustav Falke (1899-1903).

[3] 8 *lieder de juventud para voz y piano*. Textos de Richard Dehmel, J. W. Goethe, Martin Greif, Wilhelm Weigand, F. Nietzsche, Matthias Claudius y Detlev v. Liliencron (1901-1904).

[4] «*Siegfrieds Schwert*», balada para voz y gran orquesta. Poema de Ludwig Uhland (1903).

[5] 3 *lieder para voz y piano*. Poemas de Ferdinand Avenarius (1903-1904).

- [12] 5 *lieder para voz y piano*. Poemas de Richard Dehmel (1906-1908).
- [14] 4 *lieder para voz y piano*. Poemas de Stefan George (1908-1909).
- Op. 3. 5 *lieder del «Der Siebente Ring» (El séptimo anillo)*, para voz y piano. Poemas de Stefan George (1908-1909).
- Op. 4. 5 *lieder para voz y piano*. Poemas de Stefan George (1908-1909).
- Op. 8. 2 *lieder para voz y conjunto de cámara*. Poemas de Rainer Maria Rilke (1910).
- [16] 3 *lieder para voz y orquesta* (1913-1914).
- Op. 12. 4 *lieder para voz y piano*. Poemas de Folksong, Li-Tai-Po, A. Strindberg y J. W. Goethe (1915-1917).
- Op. 13. 4 *lieder para soprano y orquesta*. Poemas de Karl Kraus, Wang-Seng-Yu, Li-Tai-Po y Georg Trakl (1914-1918).
- Op. 14. 6 *lieder para voz, clarinete, clarinete bajo, violín y violoncello*. Poemas de Georg Trakl (1917-1921).
- Op. 15. 5 *lieder sacras para soprano y conjunto de cámara*. Textos populares (1917-1922).
- Op. 16. 5 *cánones para soprano, clarinete y clarinete bajo*. Textos sagrados en latín (1923-1924).
- Op. 17. 3 *rimas tradicionales para voz, violín (también viola), clarinete y clarinete bajo* (1924-1925).
- Op. 18. 3 *lieder para voz, clarinete en mi bemol y guitarra* (1925).
- Op. 19. 2 *lieder para coro mixto, celesta, guitarra, violín, clarinete y clarinete bajo*. Textos de Goethe (1926).
- Op. 23. 3 *lieder del «Viae inviae»*, para voz y piano. Textos de Hildegard Jone (1933-1934).
- Op. 25. 3 *lieder, para soprano y piano*. Textos de Hildegard Jone (1934).

Música para piano.

- [9] *Movimiento para piano. Lebhaft* (1906).
- [10] *Sonatensatz (movimiento de sonata) (Rondó) para piano. Bewegt* (1906).
- [18] *Pieza infantil para piano. Lieblich* (1924).
- [19] *Pieza para piano. Im tempo eines Menuetts* (1925).
- Op. 27. *Variaciones para piano solo, en tres movimientos* (1935-1936).

Anexo 3: Obras y proyectos de Mies van der Rohe.¹⁰⁶³

A3.1. Obra europea (1907-1938).

Casa Alois Riehl Bergstrasse 3, Neubabelsberg (hoy Potsdam-Babelsberg), Alemania. [No figura en la colección Garland]	1907
<i>Monumento a Bismarck</i> (proyecto para concurso) Elisenhöhe, Bingen am Rhein, Alemania. [Garland, v. 1]	1910
Casa Hugo Perls (más tarde Casa Fuchs) Hermannstrasse 14-16, Berlín-Zehlendorf, Alemania. [Garland, vv. 1 y 5]	1911
<i>Casa Kröller-Müller</i> (proyecto) Wassenaar, La Haya, Holanda. [No figura en la colección Garland]	1912
Casa Ernst Werner Querintatenweg 2-4, Berlín-Zehlendorf, Alemania. [Garland, vv. 1 y 5]	1912-1913
<i>Casa propia</i> (proyecto) Berlín-Werder, Alemania. [No figura en la colección Garland]	1914
<i>Casa Warnholtz</i> (¿?) Berlín-Charlottenburg, Alemania. [No figura en la colección Garland]	1914-1915
Casa Franz Urbig Luisenstrasse, 9, Neubabelsberg (hoy Potsdam-Babelsberg), Alemania. [Garland, v. 1]	1914/1915-1917
<i>Monumento funerario a Laura Perls</i> (madre de Hugo Perls) Berlín-Weissensee, Alemania. [No figura en la colección Garland]	1919
<i>Casa Maximilian Kempner</i> (destruida en 1952) Sophienstrasse, 5-7, Berlín-Charlottenburg, Alemania. [Garland, vv. 1 y 5]	1919-1922
<i>Rascacielos de la Friedrichstrasse</i> (proyecto para concurso) Friedrichstrasse, 1, Berlín, Alemania. [Garland, vv. 1 y 5]	1921
<i>Casa Petermann</i> (proyecto) Neubabelsberg (hoy Potsdam-Babelsberg), Alemania. [No figura en la colección Garland]	1921
Casa Georg Eichstaedt Dreilindenstrasse, 22, Berlín-Wannsee, Alemania. [Garland, vv. 1 y 5]	1921-1923
Casa Cuno Feldmann (demolida) Erdenerstrasse, 10-12, Berlín-Wilmersdorf, Alemania. [Garland, v. 1]	1922
<i>Rascacielos de vidrio</i> (proyecto) Friedrichstrasse, Berlín, Alemania. [Garland, vv. 1 y 5]	1922
<i>Edificio de oficinas en hormigón</i> (proyecto) Berlín, Alemania. [Garland, v. 1]	1922
<i>Casa de campo en hormigón</i> (proyecto) Berlín o Nauen, Alemania. [Garland, v. 1]	1923

1063 Lista tomada de Cohen [1998], a partir de los datos reunidos por Pierre Adler para el Mies van der Rohe Archive, del Museo de Arte Moderno de Nueva York. Yehuda E. Safran (2001), la revista *AV* nº 92 (2001). Las fechas se han tomado de la publicación de la editorial Garland. Se acompaña el número de volumen de esta colección donde se localiza el registro correspondiente. Los nombres en letra normal corresponden a proyectos construidos, y en letra cursiva a los no realizados.

<i>Casa Lessing</i> (proyecto)	1923
Neubabelsberg (hoy Potsdam-Babelsberg), Alemania. [No figura en la colección Garland]	
<i>Casa Ada Ryder</i>	1923
Wiesbaden, Alemania. [No figura en la colección Garland]	
<i>Casa de campo en ladrillo</i> (proyecto)	1924
Neubabelsberg (hoy Potsdam-Babelsberg), Alemania. [Garland, v. 1]	
Gimnasio para la escuela Frau Butte	1924
Potsdam, Alemania. [No figura en la colección Garland]	
<i>Casa Georg Mosler</i>	1924-1926
Kaiserstrasse, 28-29, Neubabelsberg (hoy Potsdam-Babelsberg), Alemania. [Garland, vv. 1 y 5]	
<i>Casa Walter Dexel</i> (proyecto)	1925
Jena, Alemania. [No figura en la colección Garland]	
<i>Casa Ernst Eliat</i> (proyecto)	1925
Nedlitz, Potsdam, Alemania. [Garland, v. 1]	
<i>Torre de tráfico</i> (proyecto)	1925
Berlín, Alemania. [No figura en la colección Garland]	
<i>Casa Erich Wolf</i> (destruida)	1925-1927
Teichomstrasse, Guben, Alemania. [Garland, vv. 1 y 5]	
Planificación de la exposición del Werkbund Weissenhofsiedlung	1925-1927
Stuttgart, Alemania. [Garland, vv. 1 y 5]	
<i>Monumento funerario de Alois Riehl</i>	1926
Cementerio de Klein-Glienicke, emplazamiento 122, Neubabelsberg, Alemania. [No figura en la colección Garland]	
<i>Monumento a la Revolución de Noviembre</i> (a Karl Liebknecht y Rosa Luxemburgo) (destruido)	1926
Cementerio de Friedrichsfelde, Berlín, Alemania. [Garland, v. 1]	
<i>Conjunto de viviendas sociales</i>	1926-1927
Afrikanische Strasse, Berlín-Wedding, Alemania. [No figura en la colección Garland]	
<i>Edificio de apartamentos del Werkbund</i>	1927
Weissenhofsiedlung, Stuttgart, Alemania. [Garland, vv. 1 y 5]	
<i>Glasraum</i> («Sala del vidrio»), Exposición del Deutscher Werkbund	1927
Weissenhofsiedlung, Stuttgart, Alemania (en colaboración con Lilly Reich). [No figura en la colección Garland]	
<i>Café de terciopelo y seda</i> , Exposición de la moda	1927
Berlín, Alemania (en colaboración con Lilly Reich). [No figura en la colección Garland]	
<i>Casa Josef Esters</i>	1927-1930
Wilhelmshofsallee, 97, Krefeld, Alemania. [Garland, vv. 2 y 5]	
<i>Casa Hermann Lange</i>	1927-1930
Wilhelmshofsallee, 91, Krefeld, Alemania. [Garland, vv. 2 y 5]	
<i>Ampliación de la casa Fuchs</i> (antes casa Perls)	1928
Berlín-Zehlendorf, Alemania [Garland, vv. 1 y 5]	

<i>Grandes almacenes para David Saul Adam</i> (proyecto) Esquina de la Friedrichstrasse con la Leipzigerstrasse, Berlín, Alemania. [Garland, v. 2]	1928
<i>Edificio para un banco y un gran almacén</i> (proyecto para concurso) Hindenburgplatz, Stuttgart, Alemania. [No figuran en la colección Garland]	1928
<i>Ordenación de la Alexanderplatz</i> (proyecto para concurso) Berlín, Alemania. [Garland, v. 2]	1928
Pabellón de Alemania (demolido y reconstruido en 1986), Exposición Internacional Barcelona, España. [Garland, vv. 2 y 5]	1928-1929
Stands de la Industria y Electricidad Alemanas, Exposición Internacional Barcelona, España (en colaboración con Lilly Reich). [Garland, vv. 2 y 5]	1928-1929
Casa Fritz y Grete Tugendhat Cernopolni, 45, Brno, Chequia. [Garland, vv. 2 y 5]	1928-1930
<i>Casa Emil Nolde</i> (proyecto) Am Erlembusch, Berlín-Zehlendorf, Alemania. [Garland, v. 2]	1929
<i>Edificio de oficinas y hotel en la Friedrichstrasse</i> (proyecto) Friedrichstrasse, Berlín, Alemania. [Garland, vv. 2 y 5]	1929
Stand para las Industrias Alemanas del Linóleo. Feria de la Construcción Leipzig, Alemania. [No figura en la colección Garland]	1929
<i>Club de golf</i> (proyecto para concurso) Krefeld, Alemania. [Garland, vv. 3 y 6]	1930
Mini-cantina en la Bauhaus (destruida) Dessau, Alemania. [No figura en la colección Garland]	1930 ó 1931
<i>Monumento a los caídos en el interior de la Neue Wache de Schinkel</i> (proyecto para concurso) Berlín, Alemania. [Garland, v. 3]	1930
Ampliación de la Casa Henke Essen, Alemania. [Garland, vv. 3 y 6]	1930
Apartamento de Philip Johnson 424 East 52th Street, Nueva York, EE.UU. [Garland, vv. 3 y 6]	1930-1931
Apartamento Mildred Crous Borstellstrasse 12, Berlín, Alemania. [Garland, vv. 3 y 6]	1930-1931
Apartamento Hess Berlín, Alemania. [Garland, vv. 3 y 6]	1930-1931
Casa para un soltero, Exposición de la Construcción Exposición de la Construcción, Berlín, Alemania. [Garland, vv. 3 y 6]	1931
Apartamento, Exposición de la Construcción Exposición de la Construcción, Berlín, Alemania. [Garland, vv. 3 y 6]	1931
Fábrica para las Vereinigte Seidenwebereien AG Krefeld, Alemania. [Garland, vv. 4 y 6]	1931-1935

<i>Casas con patio</i> (proyectos) Ubicación desconocida. [Garland, v. 4]	1931-1938
<i>Casa Herbert Gericke</i> (proyecto) Berlín-Wannsee, Alemania. [Garland, vv. 3 y 6]	1932
<i>Casa Karl Lemke</i> (proyecto) Oberseestraße, 56-57, Berlín-Weissensee, Alemania. [Garland, vv. 3 y 6]	1932-1933
Acondicionamiento de una fábrica para sede de la Bauhaus Berlín-Steglitz, Alemania. [No figura en la colección Garland]	1932
<i>Sede del Reichsbank</i> (proyecto para concurso) Berlín, Alemania. [Garland, vv. 3 y 6]	1933
Stand de las industrias mineras y vidrio. Exposición Deutsches Volk/Deutsche Arbeit Berlín, Alemania. [No figura en la colección Garland]	1934
<i>Estación de servicio de autopista</i> (proyecto) Ubicación desconocida. [No figura en la colección Garland]	1934
<i>Pabellón alemán, Exposición Internacional</i> (proyecto para concurso) Exposición Internacional de 1935, Bruselas, Bélgica. [Garland, v. 4]	1934
<i>Casa de vidrio en una ladera</i> (proyecto) Tírol, Austria. [Garland, v. 4]	1934
<i>Casa sobre una terraza</i> (proyecto) [Garland, v. 4]	1934
<i>Casa en la montaña</i> (proyecto) Bolzano, Italia. [Garland, v. 4]	1934
<i>Casa Margaret Hubbe</i> (proyecto) Magdeburgo, Alemania. [Garland, vv. 4 y 6]	1935
<i>Casa Ulrich Lange</i> (proyecto) Krefeld, Alemania. [Garland, vv. 4 y 6]	1935
Apartamento Lohan Rathenow, Berlín, Alemania. [Garland, vv. 4 y 6]	1937
<i>Edificio de oficinas para las Vereignite Seidenwebereien AG</i> (proyecto) Krefeld, Alemania. [Garland, vv. 4 y 6]	1937-1938
<i>Youth Hostel</i> (proyecto) Schwielow-See, cerca de Berlín, Alemania. [Garland, v. 4]	sin fecha

A3.2. Obra americana (1938-1969).¹⁰⁶⁴

<i>Casa Stanley Resor</i> (proyecto) Jackson Hole, Wyoming, EE.UU. [Garland, vv. 7 y 20]	1937-1938
---	-----------

<i>Plan preliminar del campus, Illinois Institute of Technology</i> (proyecto)	1939
Chicago, Illinois, EE.UU. [Garland, v. 8]	
Plan de ordenación del campus, Illinois Institute of Technology	1940-1941
Chicago, Illinois, EE.UU. [Garland, v. 8]	
<i>Montajes expositivos de los Grandes Almacenes Kaufmann</i> (proyecto)	1940-1941
Pittsburg, Pennsylvania, EE.UU. [Garland, v. 13]	
<i>Edificio para la Asociación de Estudiantes, Illinois Institute of Technology</i> (proyecto)	1940-1952
Chicago, Illinois, EE.UU. [Garland, v. 12]	
<i>Museo para una pequeña ciudad</i> (proyecto)	1942
Ubicación desconocida. [Garland, v. 13]	
<i>Concert Hall</i> (proyecto)	1942
Ubicación desconocida. [Garland, v. 13]	
Centro de investigaciones sobre Minerales y Metales. IIT Research Institute	1942-1943
Chicago, Illinois, EE.UU. (en colaboración con Holabird y Root, arquitectos asociados). [Garland, v. 8]	
<i>Biblioteca y edificio administrativo, Illinois Institute of Technology</i> (proyecto)	1944-1945
Chicago, Illinois, EE.UU. [Garland, v. 9]	
Edificio de investigación de Ingeniería, IIT Research Institute	1944-1952
Chicago, Illinois, EE.UU. [Garland, v. 8]	
Centrales eléctricas Mooringsport, Meredosía y Habana	1945
Luisiana (M. y M.) e Illinois (H.), EE.UU. [No figuran en la colección Garland]	
<i>Field House Building, Gimnasio y piscina, Illinois Institute of Technology</i> (proyecto)	1945
Chicago, Illinois, EE.UU. [Garland, v. 10]	
<i>Lewis Institute Building, Illinois Institute of Technology</i> (proyecto)	1945
Chicago, Illinois, EE.UU. [Garland, v. 11]	
<i>Lithographic Foundation Building, Illinois Institute of Technology</i> (proyecto)	1945
Chicago, Illinois, EE.UU. [Garland, v. 10]	
Perlstein Hall, Centro de Investigaciones Metalúrgicas y Químicas, IIT	1945-1946
Chicago, Illinois, EE.UU. (en colaboración con Holabird y Root, arquitectos asociados) [Garland, v. 11]	
Wishnick Hall, Edificio de Química, Illinois Institute of Technology	1945-1946
Chicago, Illinois, EE.UU. (en colaboración con Friedman, Altschuler y Sincere, arquitectos asociados). [Garland, v. 11]	
Alumni Memorial Hall, Illinois Institute of Technology	1945-1946
Chicago, Illinois, EE.UU. (en colaboración con Holabird y Root, arquitectos asociados). [Garland, v. 10]	
<i>Aulario de humanidades, Illinois Institute of Technology</i> (proyecto)	1945-1946
Chicago, Illinois, EE.UU. [No figura en la colección Garland]	
Boiler Plant (central térmica), Illinois Institute of Technology	1945-1950
Chicago, Illinois, EE.UU. [Garland, v. 10]	
<i>Restaurante drive-in Cantor</i> (proyecto)	1945-1950
38th Street, Indianapolis, Indiana, EE.UU. [Garland, v. 13]	

1064 Esta división por etapas con criterios geográfico y temporal da lugar a excepciones contradictorias, como el caso de la *Nationalgalerie* de Berlín incluido en la etapa americana. Sin embargo, no hemos querido desligar éste y otros trabajos europeos de los años 50 y 60 de su período natural porque, en definitiva, el quehacer arquitectónico no difiere del resto de los trabajos coetáneos implantados en el nuevo continente.

Central Vault (central eléctrica), Illinois Institute of Technology Chicago, Illinois, EE.UU. [Garland, v. 8]	1946
<i>Materials Testing Schop, Illinois Institute of Technology</i> (proyecto) Chicago, Illinois, EE.UU. [Garland, v. 12]	1946
Exposición sobre Mies van der Rohe, The Renaissance Society Chicago, Illinois, EE.UU. [Garland, v. 13]	1946 (exposición 1947)
<i>Casa Joseph Cantor</i> (proyecto) Indianapolis, Indiana, EE.UU. [Garland, v. 13]	1946-1947
Edificio de viviendas Promontory Apartments 5530 South Shore Drive, Chicago, Illinois, EE.UU. (en colaboración con Pace Associates y Holsman, Holsman, Klekamp y Taylor, arquitectos asociados) [Garland, v. 13]	1946-1949
<i>Casa Edith Farnsworth</i> Fox River, Plano, Illinois, EE.UU. [Garland, v. 13]	1946-1951
<i>Central de vigilancia, Illinois Institute of Technology</i> (proyecto) Chicago, Illinois, EE.UU. [Garland, v. 12]	1947
<i>Teatro</i> (proyecto) [Garland, v. 14]	1947
Exposición sobre Mies van der Rohe, Museum of Modern Art Nueva York, EE.UU. [Garland, v. 13]	1947
Exposición sobre Theo van Doesburg, The Renaissance Society Chicago, Illinois, EE.UU. [No figura en la colección Garland]	1947
Instituto de Tecnología del Gas, Illinois Institute of Technology Chicago, Illinois, EE.UU. (en colaboración con Friedman, Altschuler y Sincere, arquitectos asociados) [Garland, v. 8]	1947-1955
<i>Civil Engineering Building and Mechanis Building, Illinois Institute of Technology</i> (proyecto) Chicago, Illinois, EE.UU. [Garland, v. 12]	1948
<i>Edificio de oficinas Rush-Huron</i> (proyecto) Chicago, Illinois, EE.UU. [No figura en la colección Garland]	1948
<i>Edificios de viviendas Algonquin Apartments</i> (proyecto) Cornell Avenue, Chicago, Illinois, EE.UU. (en colaboración con Pace Associates arquitectos asociados) [Garland, v. 14]	1948-1951
Edificios de apartamentos 860-880 Lake Shore Drive 860-880 Lake Shore Drive, Chicago (en colaboración con Pace Associates y Holsman, Holsman, Klekamp y Taylor arq. asociados). [Garland, v. 14]	1948-1951
Interiores de The Arts Club of Chicago 109 East Ontario, Chicago, Illinois, EE.UU. [Garland, v. 14]	1948-1951
Edificio de Ingeniería Mecánica para la Asociación Americana de Ferrocarriles, IIT Chicago, Illinois, EE.UU. (en colaboración con Friedman, Altschuler y Sincere, arquitectos asociados) [Garland, v. 8]	1948-1953
<i>Centro de investigaciones sobre minerales y metales, IIT</i> (proyecto) Chicago, Illinois, EE.UU. (en colaboración con Holabird y Root, arquitectos asociados) [Garland, v. 12]	1949

<i>Edificio de oficinas comerciales Cantor</i> (proyecto) Illinois and Ohio st., Indianapolis, Indiana, EE.UU. [No figura en la colección Garland]	1949-1950
Capilla de Saint Savior, Illinois Institute of Technology Chicago, Illinois, EE.UU. [Garland, v. 12]	1949-1952
<i>Casa Leon J. Caine</i> (proyecto) Winnetka, Illinois, EE.UU. [Garland, v. 14]	1950
<i>Interior del apartamento de Byron Harvey</i> (estudio preliminar) 860 Lake Shore Drive, Chicago, Illinois, EE.UU. [No figura en la colección Garland]	1950
<i>Gas Booster and Metering Plant, Illinois Institute of Technology</i> (proyecto) Chicago, Illinois, EE.UU. [Garland, v. 12]	1950
<i>Residencia de estudiantes, Illinois Institute of Technology</i> (proyecto) Chicago, Illinois, EE.UU. [Garland, v. 12]	1950
<i>Casas prefabricadas con pórticos de acero</i> (proyecto) [Garland, v. 14]	1950-1951
<i>Edificio de oficinas Charles B. Genther</i> (proyecto) Chicago, Illinois, EE.UU. [Garland, v. 14]	1950-1951
<i>Apartamento para Charles B. Genther</i> (proyecto) Chicago, Illinois, EE.UU. [Garland, v. 15]	1951-1952
<i>Apartamento para Mies van der Rohe</i> (proyecto) 860 Lake Shore Drive, Chicago, Illinois, EE.UU. [Garland, v. 14]	1950-1952
Edificio de Ingeniería Mecánica 1, IIT Research Institute Chicago, Illinois, EE.UU. (en colaboración con Friedman, Altschuler y Sincere, arquitectos asociados) [Garland, v. 8]	1950-1952
<i>Bloques de oficinas Harry Berke</i> (proyecto) Calles Michigan y Meridian, Indianapolis, Indiana, EE.UU. [No figura en la colección Garland]	1950-1952
<i>Casa cuadrada de 50 x 50 pies</i> (proyecto) [Garland, v. 15]	1950-1952
Laboratorio celular, Armour Research Foundation, IIT Chicago, Illinois, EE.UU. [Garland, v. 12]	1950-1952
Crown Hall, Illinois Institute of Technology Chicago, Illinois, EE.UU. (en colaboración con Pace Associates, arquitectos asociados) [Garland, v. 12]	1950-1956
<i>Estudios de televisión, Illinois Institute of Technology</i> (proyecto) Chicago, Illinois, EE.UU. [Garland, v. 12]	1951
<i>Fraternity House Pi Lambda Phi</i> (proyecto) Bloomington, Indiana, EE.UU. [No figura en la colección Garland]	1951-1952
<i>Casa Robert McCormick</i> 299 Prospect Avenue, Elmhurst, Illinois, EE.UU. [Garland, v. 14]	1951-1952
<i>Edificio de apartamentos Riverside</i> (proyecto) Lenape avenue and Riverside, Trenton, Nueva Jersey, EE.UU. [Garland, v. 15]	1951-1952

Carman Hall, residencia universitaria, Illinois Institute of Technology Chicago, Illinois, EE.UU. (en colaboración con Pace Associates, arquitectos asociados) [Garland, v. 12]	1951-1953
Apartamento para Herbert Greenwald 860 Lake Shore Drive, Chicago, Illinois, EE.UU. [Garland, v. 15]	1951-1953
Commons Building, Centro de Investigaciones, Illinois Institute of Technology Chicago, Illinois, EE.UU. (en colaboración con Friedman, Altschuler y Sincere, arquitectos asociados). [Garland, v. 12]	1952-1953
<i>Teatro Nacional</i> (proyecto) Goetheplatz, Mannheim, Alemania. [Garland, v. 15]	1952-1953
<i>Apartamentos Berke</i> (proyecto) Indianapolis, Indiana, EE.UU. [Garland, v. 15]	1952-1953
Cunningham Hall y Bailey Hall, residencias universitarias, IIT Chicago, Illinois, EE.UU. (Pace Associates, arquitectos asociados). [Garland, v. 12]	1952-1955
<i>Edificio de apartamentos Tri-Towers</i> (proyecto) Chicago, Illinois, EE.UU. [Garland, v. 15]	1953
<i>Convention Hall</i> (proyecto) Cermak Road, Chicago, Illinois, EE.UU. [Garland, v. 16]	1953-1954
Apartamentos Commonwealth Promenade North Sheridan Road, Chicago, Illinois, EE.UU. [Garland, v. 15]	1953-1956
Apartamentos 900 Esplanade 900/910 Lake Shore Drive, Chicago, Illinois, EE.UU. (en colaboración con Friedman, Altschuler y Sincere, arquitectos asociados). [Garland, v. 15]	1953-1956
<i>Edificio de apartamentos 1300 Lake Shore Drive</i> (proyecto) 1300 Lake Shore Drive, Chicago, Illinois, EE.UU. [Garland, v. 15]	1953-1956
<i>Edificios de apartamentos Chestnut and De Witt Streets</i> (proyecto) Chestnut and De Witt Streets, Chicago, Illinois, EE.UU. [Garland, v. 15]	1953-1956
<i>Fraternity Housing (residencia y casa de fraternidad), Illinois Institute of Technology</i> (proyecto) Chicago, Illinois, EE.UU. [Garland, v. 12]	1954
Plan de remodelación del Museum of Fine Arts Houston, Texas, EE.UU. [Garland, v. 16]	1954
Flagpole (mástil para bandera), Illinois Institute of Technology Chicago, Illinois, EE.UU. [Garland, v. 12]	1954
Cullinan Hall, ala de ampliación del Museum of Fine Arts Houston, Texas, EE.UU. (en colaboración con Straub, Rather y Howze, arquitectos asociados). [Garland, v. 16]	1954
Siegel Hall, Electrical Engineering and Physics Building, IIT Chicago, Illinois, EE.UU. [Garland, v. 11]	1954-1955
<i>Internationale Bauausstellung</i> (proyecto) Berlín, Alemania. [Garland, v. 16]	1954-1956
<i>Casas en hilera</i> (proyecto) Bensenville, Illinois, EE.UU. [Garland, v. 14]	1954-1956

Joseph E. Seagram Building 375 Park Avenue, Nueva York, EE.UU. (en cooperación con Philip Johnson, Kahn y Jacobs, arquitectos asociados) [Garland, v. 16]	1954-1958
Hotel residencial Lubin (proyecto) Nueva York, EE.UU. [No figura en la colección Garland]	1955
Casa Herbert Greenwald (proyecto) Lake Forest, Illinois, EE.UU. [Garland, v. 17]	1955
Centro comercial (proyecto) Skokie, Illinois, EE.UU. [Garland, v. 17]	1955
Plan de ordenación para el complejo de viviendas Lafayette Park Detroit, Michigan, EE.UU. [No figura en la colección Garland]	1955-1956
Laboratorios para la Asociación Americana de Ferrocarriles, Illinois Institute of Technology Chicago, Illinois, EE.UU. (en colaboración con Friedman, Altschuler y Sincere, arquitectos asociados) [Garland, v.8]	1955-1957
National Arts Club (proyecto) Nueva York, EE.UU. [Garland, v. 17]	1955-1957
Centro de investigaciones sobre metales, IIT Research Institute Chicago, Illinois, EE.UU. (en colaboración con Holabird y Root, arquitectos asociados) [Garland, v. 8]	1956-1958
Edificio de apartamentos West Diversey Parkway and Lake Shore Drive (proyecto) West Diversey Parkway and Lake Shore Drive, Chicago, Illinois, EE.UU. [Garland, v. 15]	1956-1958
Edificio comercial para el Pratt Institute (proyecto) Dekalb Avenue entre Saint James Place y Classon Avenue, Brooklyn, Nueva York, EE.UU. [Garland, v. 15]	1957
Edificio de oficinas Kayser (proyecto) 845 North Michigan Avenue, Chicago, Illinois, EE.UU. [Garland, v. 17]	1957
Complejo de viviendas Battery Park (proyecto) Nueva York, EE.UU. [Garland, v. 15]	1957
Edificio de Investigación Química, IIT Research Institute (proyecto) Chicago, Illinois, EE.UU. [Garland, v. 8]	1957-1958
Complejo de viviendas Quadrangle Apartments (proyecto) Brooklyn, Nueva York, EE.UU. [Garland, v. 15]	1957-1959
Edificio de oficinas Bacardi (proyecto) Santiago, Cuba. [Garland, v. 17]	1957-1960
Consulado de los Estados Unidos en Sao Paulo (proyecto) Avenida Paulista, Sao Paulo, Brasil. [Garland, v. 17]	1957-1962
Edificio de oficinas Seagram (proyecto) Michigan Avenue, Chicago, Illinois, EE.UU. [Garland, v. 17]	1957-1960
Apartamentos Marina Site (proyecto) Marina boulevard, San Francisco, California, EE.UU. [Garland, v. 15]	1958
Apartamentos Rimpau Boulevard and Eight Street (proyecto) Rimpau Boulevard and Eight Street, Los Angeles, California, EE.UU. [Garland, v. 15]	1958

Apartamentos Pavilion y casas Town, Lafayette Park Detroit, Michigan, EE.UU. [Garland, v. 16]	1955-1963
<i>Motel</i> (proyecto) Chicago, Illinois, EE.UU. [Garland, v. 17]	1957-1958
<i>Skid Row</i> (proyecto) Detroit, Michigan, EE.UU. [Garland, v. 18]	1958
Apartamentos Colonnade y Pavilion Colonnade Park, Newark, New Jersey, EE.UU. [Garland, v. 17]	1958
Edificio de oficinas Bacardi Del Cedro, México (en colaboración con Sáenz, Cancio, Martín, Gutiérrez, arquitectos asociados). [Garland, v. 18]	1958-1961
<i>Renovación urbana de Hyde Park</i> (proyecto) Chicago, Illinois, EE.UU. [Garland, v. 16]	1959
<i>Apartamentos Brookfarm</i> (proyecto) Brookline, Massachusetts, EE.UU. [Garland, v. 15]	1959
<i>Exposición «Mies van der Rohe», V Bienal de Sao Paolo</i> (proyecto) Sao Paolo, Brasil. [No figura en la colección Garland]	1959
<i>Rockhill Center</i> (proyecto) Kansas City, Missouri, EE.UU. [Garland, v. 18]	1959
Casa Morris Greenwald 11 Homeward Lane, Weston, Connecticut, EE.UU. [Garland, v. 15]	1959-1960
Home Federal Savings and Loan Association of Des Moines, sede bancaria 601, Grand Avenue, Des Moines, Iowa, EE.UU. (en colaboración con Smith Voorhees y Jensen, arquitectos asociados). [Garland, v. 18]	1959-1963
Federal Center Chicago, Illinois, EE.UU. (en colaboración con Schmidt, Garden & Erickson, C. F. Murphy Associates y A. Epstein e hijos). [Garland, v. 18]	1959-1964
<i>Museo Georg Schaefer</i> (proyecto) Schweinfurt, Alemania. [Garland, v. 18]	1960-1963
Torres de apartamentos Lafayette Towers, Lafayette Park Detroit, Michigan, EE.UU. [Garland, v. 16]	1960-1963
Complejo de oficinas One Charles Center Baltimore, Maryland, EE.UU. [Garland, v. 18]	1960-1963
<i>Friedrich Krupp Administration Building and Exhibition Hall</i> (proyecto) Hügelpark, Essen, Alemania. [Garland, v. 18]	1960-1963
<i>Nueva Iglesia episcopal</i> (proyecto) Chicago, Illinois, EE.UU. [Garland, v. 18]	1961
<i>Ordenación de la plaza de la Montagne</i> (proyecto) Montréal, Canadá [Garland, v. 18]	1961
<i>Edificio de oficinas para el First Federal Savings</i> (proyecto) Miami, Florida, EE.UU. [Garland, v. 19]	1962

Edificio de viviendas 2400 Lakeview Drive 2400 Lakeview Avenue, Chicago (en colaboración con Greenberg y Finfer, arquitectos asociados) [Garland, v. 18]	1962-1963
Apartamentos Highfield House Baltimore, Maryland, EE.UU. [Garland, v. 19]	1962-1965
Edificio de la escuela de administración y de servicio social, Universidad de Chicago Chicago, Illinois, EE.UU. [Garland, v. 19]	1962-1965
Meredith Memorial Hall, Drake University Des Moines, Iowa, EE.UU. [Garland, v. 19]	1962-1965
Centro científico, Duquesne University Pittsburgh, Pennsylvania, EE.UU. [Garland, v. 19]	1962-1968
Neue Nationalgalerie Potsdamer Strasse, Berlín, Alemania. [Garland, v. 19]	1962-1968
Banco y oficinas Toronto-Dominion Centre Toronto, Canadá (John B. Parkin Associates y Bregman y Hamann, arquitectos, Mies van der Rohe arquitecto consultor) [Garland, v. 19]	1963-1969
<i>Apartamentos Foster City</i> (proyecto) San Mateo, California, EE.UU. [Garland, v. 15]	1964
Westmount Square Montréal, Canadá (Greespon, Freedlander, Plachta & Kryton, arquitectos de dirección de obra) [No figura en Garland]	1964-1968
<i>Remodelación urbana de Church Street South</i> (proyecto) Church Street South, New Haven, Connecticut, EE.UU. [Garland, V. 19]	1965
<i>Residencia de ancianos</i> (proyecto) Church Street South, New Haven, Connecticut, EE.UU. [Garland, V. 19]	1965
<i>Residencia para rentas medio-altas</i> (proyecto) Church Street South, New Haven, Connecticut, EE.UU. [Garland, V. 19]	1965
<i>Residencia para rentas moderadas</i> (proyecto) Church Street South, New Haven, Connecticut, EE.UU. [Garland, V. 19]	1965
<i>Residencia social para familias</i> (proyecto) Church Street South, New Haven, Connecticut, EE.UU. [Garland, V. 19]	1965
<i>Ampliación del edificio Promontory</i> (proyecto) Chicago, Illinois, EE.UU. [Garland, v. 13]	1965-1968
Biblioteca Martin Luther King Jr. Memorial Calles G 10 y 11, Washington D.C., EE.UU. [Garland, v. 19]	1965-1968
<i>Escuela primaria K-4</i> (proyecto) Church Street South, New Haven, Connecticut, EE.UU. [Garland, v. 19]	1966-1967
Ala Brown, Museum of Fine Arts Houston, Texas, EE.UU. [No figura en Garland]	1966-1969
Edificios de la dirección regional de IBM Chicago, Illinois, EE.UU. (en asociación con C. F. Murphy Associates) [No figura en la colección Garland]	1966-1969

<i>Edificio Blue Cross-Blue Shield</i> (proyecto) Chicago, Illinois, EE.UU. [No figura en la colección Garland]	1966-1969
<i>Edificio de oficinas para la Lloyds Bank y ordenación de la Mansion House Square</i> (proyecto) Mansion House Square, Londres, Reino Unido (en asociación con William Balford and Partners). [No figura en Garland]	1967
<i>Edificio de oficinas para el Commerzbank A. G.</i> (proyecto) Frankfurt, Alemania. [Garland, v. 19]	1967-1968
Apartamentos Highrise nº 1 Île-des-Soeurs, Montréal, Canadá (Philippe Bobrow, arquitecto de dirección de obra). [No figuran en Garland]	1967-1969
<i>Estudio de radio King Broadcasting</i> (proyecto) Seattle, Washington. EE.UU. [Garland, v. 19]	1967-1969
Estación de servicio Esso Île-des-Soeurs, Montréal, Canadá (Paul La Pointe, arquitecto de dirección de obra). [No figuran en Garland]	1967-1969
Edificio de oficinas en los solares del Illinois Central Air Rights 111 East Wacker Drive, Chicago, Illinois, EE.UU. [No figura en la colección Garland]	1967-1970
Apartamentos Highrise nº 2 y 3 Île-des-Soeurs, Montréal, Canadá (Edgar Tornay, arquitecto de dirección de obra). [No figuran en Garland]	1968-1969
<i>Northwest Plaza</i> (proyecto) Chicago, Illinois, EE.UU. [No figura en la colección Garland]	1968-1969
<i>Dominion Square</i> (proyecto) Montréal, Canadá. [No figura en la colección Garland]	1968-1969
Exposición retrospectiva Mies van der Rohe, Akademie der Künste Berlín, Alemania. [Garland, v. 13]	1968-1969
<i>Sede de los Vereinigte Glaswerke</i> (proyecto) Aquisgrán, Alemania. [No figura en la colección Garland]	1968-1969

Anexo 4: Centros de documentación.

A4.1. Archivos con documentación acerca de Webern.

International Webern Society. Hans Moldenhauer Archive. Universidad de Washington. Seattle.
Centro Arnold Schönberg de Viena.

A4.2. Archivos con documentación acerca de Mies.

Bauhaus-Archiv. Berlín.

Mies van der Rohe Archive, Departamento de Arquitectura y Diseño, Museo de Arte Moderno, Nueva York.

Aquí se encuentran actualmente la mayor parte de los dibujos, correspondencia de trabajo y manuscritos relativos a encargos de Mies, unas 20.000 piezas de documentación.

Fue el propio arquitecto quien confió la custodia de estos documentos al MoMA.

Mies van der Rohe Society. Illinois Institute of Technology. Chicago.

Manuscript Division of the Library of Congress. Washington.

Aquí se encuentran cartas personales y profesionales no relacionadas con edificios concretos, alrededor de 22.000 documentos.

Archive of the work of Mies's students at IIT. Chicago.

Canadian Centre for Architecture/Centre Canadien d'Architecture (CCA). Montréal.

Contiene una colección más reducida que el MvdR Archive que proviene, en su mayor parte, de material aportado por sus colaboradores en Chicago.

Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona (Arxiu fotogràfic). Barcelona.

Archivo Municipal Administrativo de Barcelona.

Collection of A. James Speyer.

Fundació Mies van der Rohe. Barcelona.

The Art Club of Chicago Archives. Newberry Library, 60 W Walton St, Chicago, IL 60610, Estados Unidos.

Anexo 5: Estrenos, Exposiciones y Reconocimientos.

A5.1. Estrenos y festivales de música de Webern.

A) Estrenos de obras propias en vida.¹⁰⁶⁵

(1907): estreno del *Quinteto con piano s/Op.* (1907), interpretado al piano por el propio compositor.

(1908, 4 noviembre): estreno de la *Passacaglia Op. 1* en Viena por orquesta *Tonkünstlerverein* dirigida por el propio autor.

(antes de 1914): estreno de las *Seis piezas para gran orquesta Op. 6*.

(1919, 6 junio): estreno de los *5 lieder* del «Der Siebente Ring» para voz y piano Op. 3 en Viena, con Felicie Hüni-Mihacsek (voz) y Eduard Steuermann (piano). Como canciones individuales se estrenaron en Viena el 8 de febrero de 1910.

(1924): Festival de *Donaueschingen*. Estreno de las *Seis bagatelas para cuarteto de cuerda Op. 9* y las *Trakli-lieder* (Opp. 13 y 14), interpretadas por el *Cuarteto Amar*, uno de cuyos intérpretes, el viola, era Paul Hindemith.

(1926): Festival de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea (ISMC), celebrado en Zürich. Estreno del *Piezas para orquesta Op. 10*.

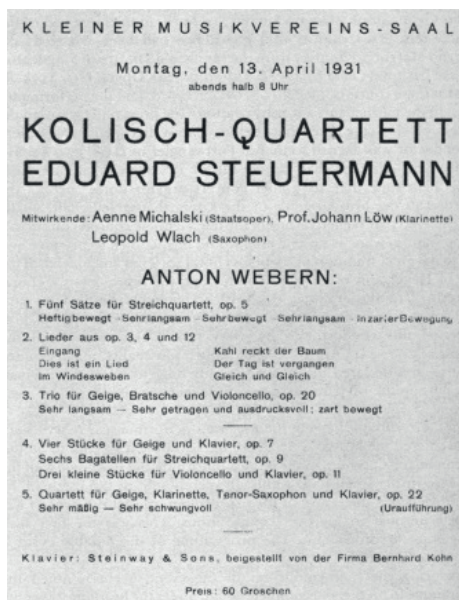
(1927, 10 abril): estreno de «Entflieht auf Leichten Kähnen» para coro mixto a *cappella* Op. 2, en Fürstenfeld (Austria).

(1928): estreno del *Trio Op. 20*, a cargo del *Kolisch Ensemble*.

(1928): estreno en Zurich de los *Trakli-Lieder Op. 13*, a cargo de la cantante Clara Wirz-Wyss, bajo la dirección de Hermann Scherchen.

(1931, 13 abril): *Musikverein Saal* de Viena: primer concierto dedicado íntegramente al repertorio weberniano, en el que participaron el *Kolisch Quartett* con Eduard Steuermann al piano y otros solistas. El evento concluía con el estreno del *Cuarteto para violín, clarinete, saxofón tenor y piano en dos movimientos Op. 22*.

(1935): Festival de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea (ISMC), celebrado en Praga. Estreno del *Concierto Op. 24*.



637

Fig. 637: cartel del concierto dedicado en exclusiva a obras de Webern, interpretado por el *Kolisch Quartett* y Eduard Steuermann al piano.

¹⁰⁶⁵ En general, las ejecuciones públicas en vida de las obras de Webern ocuparían una pequeña lista. La mayor parte de su repertorio permaneció sin interpretarse. Los festivales del ISCM fueron los que acapararon un mayor número de estrenos.

(1938): Festival de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea (ISMCI), celebrado en Londres. Estreno de *Das Augenlicht* Op. 26 y las *Variaciones para Orquesta* Op. 30, bajo la dirección de Scherchen.

(1938): estreno del *Cuarteto de cuerdas* Op. 28, el 22 de septiembre en Estados Unidos.

(1940: 10 febrero): estreno de los 5 *George-lieder para voz y piano* Op. 4 en Basilea, con Marguerite Gradmann Lüscher (voz) y Erich Schmid (piano). Como canciones individuales se estrenaron en Viena el 8 de febrero de 1910.

B) Estrenos póstumos.

(1962: 25-28 mayo) *Festival Internacional Webern*, Seattle, 1962.¹⁰⁶⁶ Ciclo monográfico dedicado a Webern, en el que se estrenaron:

- 3 *lieder s/Op* sobre poemas de Ferdinand Avenarius, Richard Dehmel y Gustav Falke (1899-1903);
- 8 *lieder de juventud para voz y piano s/Op*. Textos de Richard Dehmel, J. W. Goethe, Martin Greif, Wilhelm Weigand, F. Nietzsche, Matthias Claudius y Detlev v. Liliencron;
- 3 *lieder para voz y piano s/Op* sobre poemas de Ferdinand Avenarius (1903-1904);
- «Im sommerwind» s/Op. (1904), cuyo manuscrito fue descubierto tras la muerte de Webern, se estrenó póstumamente a cargo la *Philadelphia Orchestra*, dirigida por Eugene Ormandy, el 25 de mayo de 1962;
- *Cuarteto de cuerda s/Op*. (1905); por la *University of Washington String Quartet*;
- *Langsamer satz* (movimiento lento), para *Cuarteto de cuerdas s/Op*. (1905); por la *University of Washington String Quartet*;
- *Quinteto de cuerda* «Langsamer Satz» s/Op. (1907), a cargo del *Quinteto de la Universidad de Washington*. No se conoce con seguridad si esta obra llegó a ser interpretada en vida del autor;
- 5 *lieder para voz y piano s/Op*, sobre poemas de Richard Dehmel (1906-1908).

C) Estrenos de obras de terceros.

(1928): estreno de la versión para orquesta de Schoenberg del *Preludio y fuga en mi bemol mayor* de J.S. Bach. En Viena, el 10-11-1928, dir.: Anton Webern.

THE FIRST INTERNATIONAL WEBERN FESTIVAL



50c

Presented by the University of Washington School of Music
Friday, May 25 - Monday, May 28, 1962, in Seattle, Washington

638

Fig. 638: cartel del Festival Internacional sobre Webern celebrado en Seattle en 1962

1066 The first International Webern Festival / presented by the University of Washington School of Music, Friday, May 25-Monday, May 28, 1962, in Seattle, Washington. <URL: <http://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.32106007037770>>. [Consulta: 11 enero 2014]



GALERIE "L'EFFORT MODERNE"
LÉONCE ROSENBERG
19, Rue de La Baume - Paris (11^e)

rez-de-chaussée

Les Architectes du Groupe "de Styl"
(HOLLANDE)

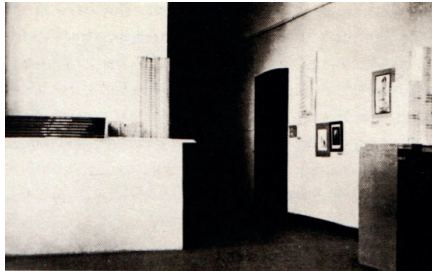
PROJETS ET MAQUETTES PAR

THÉO VAN DOESBURG, C. VAN EESTEREN, HUSZAR
W. VAN LEUSDEN, J. J. P. OUD, G. RIETVELD,
MIES VAN DER ROHE, WILS.

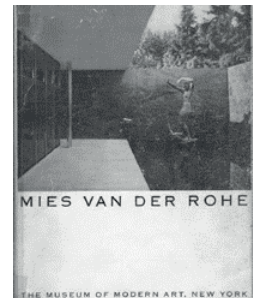
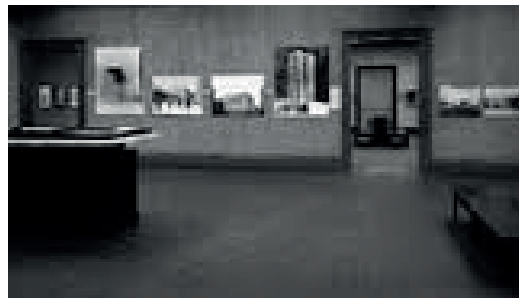
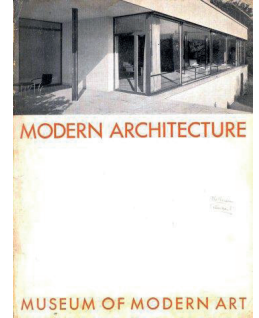
Exposé du 15 Octobre au 15 Novembre 1923
de 10 h. à 12 h. et de 5 h. à 7 h. 30
(dimanche et fêtes excepté)

INVITATION

639 - 640
641 - 642 - 643
644 - 645
646 - 647 - 648



**STAATLICHES
BAUHAUS
IN WEIMAR
1919-1923**



A5.2. Exposiciones de la obra de Mies.

Grosse Berliner Kunstausstellung («Gran Muestra de Arte de Berlín»). Berlín, 1923.

Mies participó con su rascacielos de vidrio (1921) y su proyecto teórico de casa de campo de hormigón (1923). En esta misma exposición se mostraba el espacio *Proun* de El Lissitzky.

Les Architectes du Groupe «de Stijl» (Hollande). Galería *L'Effort Moderne*, París, 15 octubre a 15 noviembre de 1923.

Mies participó únicamente con una fotografía del Rascacielos de vidrio de 1921. No obstante, la intención era enviar la maqueta del rascacielos, así como la del proyecto de oficinas de hormigón de 1922, pero las restricciones aduaneras en el tráfico entre Francia y Alemania lo impidieron.¹⁰⁶⁸

Internationale Architektur (Bauhaus-Ausstellung in Weimar). *Bauhaus*, Weimar, 15 agosto a 30 septiembre de 1923. Catálogo titulado *Staatliches Bauhaus in Weimar 1919-1923*.

Grosse Berliner Kunstausstellung («Gran Muestra de Arte de Berlín»). Berlín, junio de 1924.

Mies participó con su proyecto teórico de casa de campo de ladrillo (1924).

Exposición del Comité Nancy-Paris. Nancy, 1926.

Entre los arquitectos participantes en la muestra se encontraban, además de Mies: Le Corbusier, Gropius, Behrens, Hilberseimer, Van Doesburg, André Lurçat...

The International Style: Architecture Since 1922, *The Museum of Modern Art*, Nueva York,¹⁰⁶⁹ 10 febrero a 23 marzo de 1932. Comisarios: Henry-Russell Hitchcock y Philip Johnson

Exposición colectiva en que se expusieron algunas obras de Mies, entre ellas la casa Tugendhat. Es la primera vez que Mies es dado a conocer institucionalmente en Estados Unidos.

Mies van der Rohe. *Art Institute of Chicago*. Chicago, diciembre de 1938.

La exposición diseñada por el propio Mies incluía fotografías, dibujos y maquetas. Después de Chicago viajó al *Albright Art Gallery* de Buffalo en 1939.

Mies van der Rohe. *The Museum of Modern Art*, Nueva York, 1947. Comisario: Philip Johnson. Diseño: Mies van der Rohe. Catálogo: Philip Johnson.

Exposición monográfica sobre su obra.

Figs. 639-640: interior de la sala y tarjeta de invitación para la exposición *Les Architectes du Groupe «de Stijl» (Hollande)*, celebrada en la galería *L'Effort Moderne* de París en 1923.

Figs. 641-642-643: Exposición colectiva celebrada en Weimar, donde se exhibieron el *Rascacielos de vidrio* y el *Edificio de Oficinas de Hormigón*, de Mies. Interior y carteles.

Figs. 644-645: Exposición colectiva *The International Style: Architecture Since 1922*, celebrada en el MoMA de Nueva York en 1932. Portada del catálogo.

Fig. 646: Exposición sobre Mies van der Rohe celebrada en el *Art Institute of Chicago* en 1938.

Figs. 647-648: Exposición sobre Mies van der Rohe en el MoMA (1947). Portada del catálogo a cargo de Philip Johnson.

1067 Conviene diferenciar dos situaciones en que Mies puede ser relacionado con exposiciones:

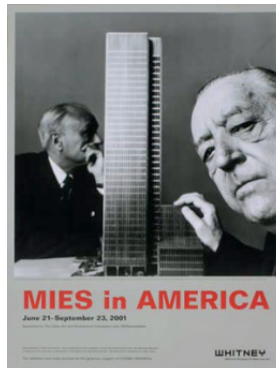
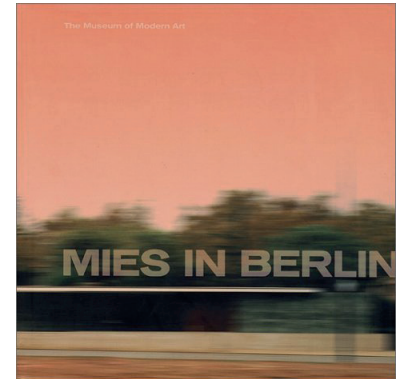
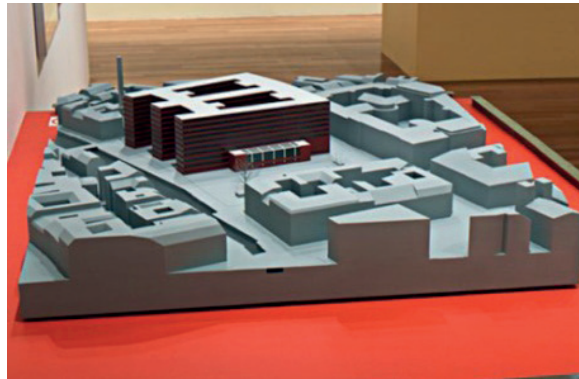
- por un lado, la que supone una participación activa del arquitecto alemán mediante el diseño y/o montaje del contenedor, no del contenido, realizado por encargo: *GlassRaum*, pabellón de Barcelona, viviendas de la *Weissenhofsiedlung*;
- por otro, aquella situación en la que Mies interviene de forma pasiva porque precisamente es su obra el contenido de la exposición y, el objetivo, darla a conocer al gran público.

En este apartado nos referimos al segundo tipo de relación, con algunas excepciones como la muestra del MoMA, en que ambas circunstancias se dan simultáneamente.

Conviene advertir que sólo se citan las muestras más representativas.

1068 Escaño Rodríguez, M. T. (1998) «Theo van Doesburg y Cornelis van Eesteren. Tres proyectos para la exposición de la galería *L'Effort Moderne* de París». *Cuaderno de Notas*, nº 6, pp. 57-109.

1069 Después de Nueva York, la muestra se expuso en otras 13 ciudades de Estados Unidos.



649 - 650

651 - 652

653 - 654

Mies van der Rohe Architecture. *The Renaissance Society at The University of Chicago.* Chicago, 16 de mayo a 7 de junio de 1947.¹⁰⁷⁰ Diseño: Mies van der Rohe.

Mies van der Rohe. *The Art Institute of Chicago.* Chicago, 27 abril a 30 junio de 1968. Comisario: A. James Speyer.

Segunda exposición retrospectiva de la obra del maestro alemán. Con posterioridad se trasladó después a la *Akademie der Künste* (Berlín), con diseño de Mies, *the Walker Art Center* (Minneapolis); *the National Gallery of Canada* (Ottawa); y el *Amon Carter Museum of Western Art* (Fort Worth).

Mies van der Rohe Centennial Exhibition. *The Museum of Modern Art,* Nueva York, 10 febrero a 15 abril de 1986; *Museum of Contemporary Art,* Chicago, 9 mayo a 10 agosto de 1986.¹⁰⁷¹ Organizado por Arthur Drexler. Exposición acompañada de un Symposium (*Mies at 100*) y 3 Conferencias.

La muestra comprendía una colección de obras y proyectos, así como estudios preliminares y diseño de muebles, procedente del *Mies van der Rohe Archive*.

Mies reconsidered: his career, legacy and disciples. *The Art Institute of Chicago.* Chicago, 1986.

La exposición viajó también a Madrid.

Mies van der Rohe: Architect as Educator. *Crown Hall, Illinois Institute of Technology,* Chicago, 6 junio a 12 julio de 1986.

Exposición de documentos y fotografías relacionados con la labor docente de Mies, tanto en la *Bauhaus* como en el *AIT/IIT*.

Mies van der Rohe: Drawings. *Max Protetch Gallery,* Nueva York, 5 febrero a 1 marzo de 1986.

Dibujos de Mies de la colección de A. James Speyer.

Mies in Berlin. *The Museum of Modern Art,* Nueva York, 21 junio a 11 de septiembre de 2001. Catálogo homónimo a cura de Terence Riley (ed., introducción) y Barry Bergdoll (ed.).

Comprende la carrera temprana de Mies desde su llegada a Berlín en 1905 hasta su emigración a Estados Unidos en 1938.

Mies in America. *Whitney Museum of American Art,* Nueva York, 21 junio a 23 septiembre de 2001; *Canadian Centre for Architecture,* Montréal, 17 octubre de 2001 a 20 junio de 2002; *Museum of Contemporary Art,* Chicago, 16 febrero a 26 mayo de 2002. Catálogo editado por Phyllis Lambert.

Centrada en la producción americana.

Fig. 649: Exposición sobre Mies van der Rohe celebrada en el Art Institute of Chicago en 1968.

Fig. 650: Portada del catálogo de la exposición: *Mies van der Rohe: Architect as Educator*, que tuvo lugar en el Crown Hall de Chicago en 1986.

Figs. 651-652: maqueta contenido en la exposición y portada del catálogo *Mies in Berlin* (2001).

Figs. 653-654: cartel y catálogo de la exposición: *Mies in America*, celebrada en Nueva York en 2001.

¹⁰⁷⁰URL: archive.renaissancesociety.org/site/Exhibitions/Intro.Mies-van-der-Rohe-Architecture.251.html

¹⁰⁷¹ La exposición pasó también por diversas ciudades como Berlín o Barcelona.

A5.3. Monografías de Mies publicadas en vida.

A la muerte de Mies en agosto de 1969, se habían publicado un total de siete monografías sobre su obra:

JONSON, P.(1947): *Mies van der Rohe*. Nueva York: Museo de Arte Moderno.
[Catálogo de la exposición homónima celebrada en *The Museum of Modern Art* en 1947].

BILL, M. (1955): *Ludwig Mies van der Rohe*. Milán: Il Balcone.
[Versión en español: Buenos Aires: Infinito, 1956].

HILBRSEIMER, L. (1956): *Mies van der Rohe*. Chicago: Paul Theobald.

DREXLER, A. (1960): *Ludwig Mies van der Rohe*. Nueva York: George Brazillier.
[Versión en español: Barcelona: Bruguera, 1961].

BLAKE, P. (1963): *Mies van der Rohe* (Reimpresión de una sección de *The master builders*). Londres: Penguin.
[Versión en español: *Maestros de la Arquitectura. Le Corbusier. Mies van der Rohe. Frank Lloyd Wright*. Buenos Aires: Victor Leru, 1963].

BLASER, W. (1965): *Mies van der Rohe, Die Kunst der Struktur, L'art de la structure*. Zurich; Stuttgart: Verlag für Architektur.
[Versión en español: *Mies van der Rohe: el arte de la estructura*. Barcelona: Hermes, 1965].
Para preparar esta monografía, Blaser ejecutó algunos nuevos dibujos de las obras europeas con la ayuda del propio Mies y de su estudio de Chicago.

SPEYER, J. (1968): *Mies van der Rohe*. Chicago: *The Art Institute of Chicago*.
[Catálogo de la exposición homónima celebrada en *The Art Institute* de Chicago en 1968].

A5.4. Reconocimientos a la obra de Webern.

1924. Gran Premio Musical de la Ciudad de Viena, dotado con 10.000 schillings.

1932. Gran Premio Musical de la Ciudad de Viena, dotado con 3.000 schillings.

A5.5. Reconocimientos a la obra de Mies.

- 1950. Doctor *honoris causa* por el Instituto Técnico de Karlsruhe.
- 1950. Doctor *honoris causa* por el Instituto Técnico de Braunschweig.
- 1956. Miembro de la *American Academy of Arts and Sciences*.
- 1957. Distinción de la orden alemana *Pour le Mérité für Wissenschaften und Künste*.
- 1957. Senador honorario de la *Akademie der Künste* de Alemania Federal.
- 1959. Medalla de Oro del *Royal Institute of British Architects* (RIBA).
- 1959. Miembro de la *Académie d'Architecture* de París.
- 1960. Medalla de Oro del *American Institute of Architects* (AIA).
- 1963. *Presidential Medal of Freedom* («Medalla Presidencial de la Libertad»), entregada por el presidente Lindon B. Johnson en Washington D.C.
- 1963. Medalla de Oro de la Arquitectura del *National Institute of Arts and Letters*.
- 1966. Medalla de Oro del *Bund Deutscher Architekten* (BDA).
- ____. Miembro del *National Institute of Arts and Letters*. Estados Unidos.
- ____. Doctor *honoris causa* por la Universidad del Estado de Carolina del Norte.



Fig. 655: Mies recibiendo la medalla de oro del AIA (1960).

Anexo 6: Textos.

A6.1 Textos de Adolf Loos.

«Arnold Schoenberg y sus contemporáneos».¹⁰⁷²

«¡Los Gurrelieder -las últimas composiciones! ¿qué tienen que ver entre sí? Cuando Schönberg justificó su creación de los últimos años -y sobre ello no dejó ninguna duda-, ¿qué postura adoptó ante los Gurrelieder? ¿No debía rechazarlos? Desde entonces hemos comprobado todo lo contrario; hemos visto que él mismo las ha estudiado y las ha dirigido. --¡Aclárenos esta contradicción!».

Respetable público, no tienes razón. Ninguna persona niega lo que ella misma ha creado. Ni el operario, ni el artista. Ni el zapatero, ni el músico. Las diferencias de la forma, que tiene en cuenta el público, son invisibles para el creador. Los zapatos que hizo el maestro diez años atrás eran buenos zapatos. ¿Por qué debiera negarlos? -«No miren esa porquería, la hice hace diez años»: eso sólo es capaz de decirlo un arquitecto: pero a los arquitectos no los cuento entre las personas.

El operario crea la forma inconscientemente. La forma se adquiere por la tradición, y los cambios que aparecen durante la vida del operario no dependen de su voluntad. Sus clientes, que cambian -envejecen-, le hacen sugerencias y, así, se produce un cambio, inconsciente tanto para el consumidor como para el productor. En su madurez el maestro hace zapatos diferentes a los de su juventud. De la misma manera que cambia su caligrafía en el transcurso de cincuenta años. De la misma manera y en la misma medida que cambian todas las caligrafías, y todos los escritores toman parte en este cambio, de modo que puede determinarse con facilidad el siglo de un escrito por la forma de la letra.

Con el artista es distinto. Él no tiene clientes. El único que le contrata es él mismo.

Su primera obra será siempre el producto de su milieu y de su voluntad. Pero en esta primera obra estará contenida, para quien tenga oídos para oír y ojos para ver, toda la obra de la vida entera del artista.

El cocodrilo ve un embrión humano y dice: «es un cocodrilo». Las personas ven el mismo embrión y dicen: «es una persona».

De los Gurrelieder dicen los cocodrilos: «esto es Richard Wagner». Pero los humanos, después de los tres primeros compases, sienten su inaudita novedad y dicen: «¡esto es Arnold Schönberg!».

Nunca sucedió de otra manera. La vida de cualquier artista estaba sometida a ese malentendido. Lo suyo propio permanece desconocido para sus contemporáneos. Estos, efectivamente, sienten el misterio como algo

extraño. Al principio se ayudan con analogías. Pero llega a su conocimiento lo nuevo, el yo del artista, e intentan salvar su inferioridad a través de risas y voceríos.

Conocemos la obra de Rembrandt desde su infancia. Era un pintor famoso. Entonces creó la Ronda nocturna. Se gritó y se rabió: «¿Por qué crea otra cosa?... Eso no es el famoso Rembrandt, ¡eso es una monstruosa tontería!» El maestro se aturdió y no sabía a qué se refería el público. Él no veía lo que veía el público. Él no había cambiado, no había añadido nada nuevo. Trescientos años después, el público le dio la razón al maestro.

No era en realidad un nuevo Rembrandt, sino uno mejor, mayor, más notable. Y el público que ojea ahora la obra de Rembrandt no puede notar la diferencia que constataban los contemporáneos en la creación del maestro. Ya en sus dibujos de niño está comprendido todo Rembrandt, y nos preguntamos extrañados cómo fue posible que fuera aceptado sin oposición lo revolucionario de esos cuadros. Pero los cocodrilos sólo vieron al cocodrilo.

¿Debo poner otros ejemplos? ¿El camino de Beethoven? ¿Se ha olvidado que la Novena sinfonía fue disculpada por la sordera del maestro?, ¿que esa obra se habría perdido para siempre si los franceses no se hubieran pronunciado a favor del maestro alemán, «que se había vuelto loco»?

Quizá deban pasar siglos antes de que las personas se maravillen al ver con qué se rompieron la cabeza los contemporáneos de Arnold Schoenberg.

A6.2 Cartas de Arnold Schoenberg.

A) Carta de Arnold Schoenberg a Adolf Loos.¹⁰⁷³

Mi respetado amigo,

su telegrama no me ha alcanzado ya en Donaueschingen¹⁰⁷⁴ sino que me fue reexpedido a Mödling. Fue cursado el 22, pero había partido ya para Salzkammergut el 21, y refresé a Mödling casi dos semanas después. ¡Lástima!

A decir verdad había esperado verle en Donaueschingen. Todo fue allí muy agradable y ciertamente hubiera sido interesante para usted. Un tal festival, bajo la profecía de un hombre que no busca llegar a ser algo por este medio, sino que, porque él mismo hace ya tiempo que es algo, es capaz de confeir auténticos honores (...)

¹⁰⁷³ Carta escrita en Mödling el 5 de agosto de 1924. SCHOENBERG, A. (1958): *Cartas*. Madrid: Turner, 1987, p. 118.

¹⁰⁷⁴ El Festival de Donaueschingen (*Donaueschinger Musiktage*) es el festival de música contemporánea más antiguo y uno de los más prestigiosos. Fue fundado en 1921. En la edición de 1924 se interpretaron obras dodecafónicas de Schoenberg, Webern y Hauer.

B) Cartas con motivo del 60 aniversario de Adolf Loos.

B1) Carta de Arnold Schoenberg a Thomas Mann.^{1075,1076}

Muy señor mío,

por desgracia no tengo el honor de conocerle personalmente. Si, pese a ello, me dirijo a usted con el ruego de que firme la petición adjunta, es porque sé que el más ardiente deseo de Adolf Loos es que seis o siete de los mejores de hoy aboguen mediante esta petición por el cumplimiento de su anhelo: poder enseñar.¹⁰⁷⁷

Le apremio a colmar este deseo porque está Loos ya tan enfermo por este motivo, que quizá todo esto se le haga a un moribundo.

Pero puedo decírselo aún mejor; y si es correcta mi afirmación de que la gente de una cierta elevación tiene un sentido de esa elevación que le enseña quién es su igual y quién no, entonces me creerá usted cuando digo que Loos es un auténtico grande -¡si es que usted no lo sabe ya mejor que yo!

B2) Carta de Arnold Schoenberg a Thomas Mann.¹⁰⁷⁸

Mi respetado señor Mann,

no sólo comprendo sus escrúpulos, no sólo los había previsto, sino que he de admitir que yo, en su lugar, tampoco hubiera podido actuar de otra manera. Y la diferencia de nuestra actitud ante Loos no es mérito mío ni culpa de usted. Pues el propio Loos, que tanto ha hecho a favor de muchos artistas, ha olvidado hacer también por su propia obra todo lo que hacen quienes tienen los pies en la tierra; ni la ha expuesto, ni la ha hecho fotografiar, y sólo aquí y allí se ha filtrado algo que permitía hacerse una idea. Si no tuviera yo amistad con él desde hace 35 años, apenas sabría más que todos los demás.

*Considero como una advertencia que ayer, al intentar reordenar mi biblioteca después del traslado, me encontrara con un volumen de Adolf Loos en las manos: *Ins Leere gesprochen 1897-1900* («Dicho en el vacío, 1897-1900»). No quiero influirle (no soy lo suficientemente arrogante para ello), sino: quiero cumplir mi misión lo mejor que sea posible. Por esto me permito enviarle este volumen.*

Como e un ejemplar dedicado, le ruego que me disculpe el tener que pedirle el esfuerzo de la devolución. Me alegraría mucho que de él dedujera usted algo sobre Loos: ¡lo que sabía él ya antes de 1900!¹⁰⁷⁹

¹⁰⁷⁵ Carta escrita en Berlín el 1 de noviembre de 1930. SCHOENBERG, A. (1958): *Cartas*. Madrid: Turner, 1987, pp. 155-156.

¹⁰⁷⁶ El escritor alemán Thomas Mann (1875-1955) acababa de ganar el Premio Nobel de Literatura en la edición de 1929.

¹⁰⁷⁷ El propósito era fundar una Escuela Loos.

¹⁰⁷⁸ Carta escrita en Berlín el 8 de noviembre de 1930. SCHOENBERG, A. (1958): *Cartas*. Madrid: Turner, 1987, p. 156.

¹⁰⁷⁹ La respuesta de Thomas Mann fue adhiriéndose: *¡Una cabeza fuerte, libre, importante, sin duda!* Nota del editor del libro citado.

B3) Carta de Schoenberg al profesor Alesander Amersdorfer, de la Academia de las Artes de Berlín.¹⁰⁸⁰

(...) Adolf Loos cumplirá en diciembre sesenta años. Actualmente está en Baden, Viena, en el sanatorio Lakatos, gravemente enfermo, quizá mortalmente.

Durante los casi cuarenta años de actividad reformadora y artística, al menos en lo que yo sé jamás se le ha tributado un homenaje público. (...)

Hablo tanto de esto porque pienso que la Academia de Artes de Berlín quizá pudiera pensar en una exposición, a no ser que le pareciera a usted más indicado otro homenaje, como la elección como miembro.

No me tomo usted como impertinencia el que yo me salga del tiesto. Pero conozco a Loos desde hace 35 años y en los últimos 15 he visto en el mundo, por todas partes: en Alemania, Holanda, Suiza, Francia, Italia, España, Dinamarca, etc., casas en el estilo de Loos, pero que no eran de Loos, sino de imitadores. Y pienso que también debería rendirse una vez homenaje al original (...)

B4) Carta-telegrama de Schoenberg a Loos, en el día de su 60 aniversario.¹⁰⁸¹

Al servicio del desarrollo de las ideas, los más pequeños y los más grandes dan lo mejor de sí cuando con su vida anticipan cómo debe hacerse esto a quienes tienen la misma ambición. Pero no se encontrará pronto un grande como tú, Adolf Loos, de quien hoy se puede saber ya cómo se hablará de él dentro de cien años, cómo se citará lo que ha dicho y contado, lo que ha hecho, con mil referencias a tus palabras, a tu obra y tu modo de vivir! Con ardiente admiración e invariable amistad, mis mejores votos. (...)

C) Carta de Schoenberg a Heinrich Kulka.^{1082,1083}

*Querido señor Kulka,
es probable que tenga la oportunidad de hacerme construir aquí una casa, y usted comprenderá cómo me apena que ya no viva Loos, o que no pueda hacerla construir por uno de sus discípulos, como usted. Pero en todo caso querría hacerme con una casa moderna, y por eso estoy en relación con dos arquitectos modernos. El uno es americano, pero el otro es Richard Neutra, que es originario de Viena y a quien usted probablemente conoce. Es también, según parece, del círculo de Loos y hace unas casas muy bonitas aunque sea un poco*

¹⁰⁸⁰ Carta escrita en Berlín el 6 de noviembre de 1930. SCHOENBERG, A. (1958): *Cartas*. Madrid: Turner, 1987, p. 157.

¹⁰⁸¹ En Berlín, a 10 de diciembre de 1930. SCHOENBERG, A. (1958): *Cartas*. Madrid: Turner, 1987, p. 158.

¹⁰⁸² Heinrich Kulka (1900-1971) fue un arquitecto austríaco discípulo y colaborador de Adolf Loos. Fue quien elaboró la primera monografía sobre Loos con el propósito de rendirle homenaje en su sexagésimo aniversario.

¹⁰⁸³ Fechada en Hollywood el 24 de enero de 1936. SCHOENBERG, A. (1958): *Cartas*. Madrid: Turner, 1987, pp. 213-214.

más doctrinario que Loos, más intencional, y no influido por los principios de la Bauhaus. Pero, como siempre, tiene el gusto vienés y sabe lo que necesita un escritor.

Lo que ahora quiero preguntarle a usted es lo que no sé. Esto es, sobre la aplicación del mármol como revestimiento mural. Loos me dijo: «El mármol es el papel pintado más barato». Hacía cortar el mármol en placas de un milímetro de espesor con las que recubría las paredes de cemento. Este procedimiento es totalmente desconocido aquí, y así pues querría rogarle que me comunicara quién lo hace y dónde puede obtenerse más directa información sobre el particular. ¿Se precisa para esto una máquina de aserrar especial? ¿Quién lo fabrica y quién lo vende? ¿Requiere obreros especialmente cualificados? ¿Se hace en Viena, o si no en dónde? ¿Podría uno procurarse las placas ya cortadas? ¿Hace falta una cola o un cemento especiales para fijarlas, y puede hacerse por cualquier obrero o acaso después de algunas explicaciones? - ¿Hasta qué altura dejaba Loos el mármol y cómo es el paso al plafón o a la pared? (...)»¹⁰⁸⁴

A6.3. Dedicatorias a Adolf Loos con motivo de su sexagésimo aniversario.¹⁰⁸⁵

A) Arnold Schoenberg.

Frente a las obras de escultura me he sentido siempre fundamentalmente extraño, porque en ellas no consigo ver más allá de un gran número de relieves puestos uno junto a otro, recíprocamente conexos, algo que excluía una concepción inmediata y no compuesta.

Incluso cuando oí que Miguel Angel había esculpido su Moisés directamente sobre la piedra, traté inútilmente de llegar a entender la facultad representativa que permite concebir semejantes realizaciones.

Cuando posteriormente vi el Moisés reconocí la específica intuición espacial de los grandes escultores: ellos ven el objeto desde todas partes al mismo tiempo, permitiendo ver más allá del objeto, como si fuera de vidrio.

Las cosas debían ser análogas en otro arte del espacio: en la arquitectura. Sin embargo, lo que hasta ahora este arte nos ha ofrecido revela una concepción que en el fondo es bidimensional, como la del pintor. Las tres dimensiones no se contemplan simultáneamente, sino sucesivamente. Se intuyen realmente la planta, la distribución, y las secciones, es decir, los pisos..

Ante una obra de Loos percibo de inmediato una diferencia: veo una concepción no heterogénea, inmediata, tridimensional... Todo está pensado, inventado, compuesto y plasmado en el espacio sin el menor recurso fácil, sin planos auxiliares, sin interrupciones y cortes; inmediatamente, como si todos los cuerpos fueran transparentes; igual que los ojos de la mente tienen ante sí el espacio en todas sus partes y simultáneamente como totalidad.

1084 La casa nunca llegó a ser construida.

1085 Traducido del italiano a partir de *Casabella-Continuità*, n.º 233, nov. 1959, pp. 43-44. Texto original en alemán en LOOS, A. (1930): *Adolf Loos zum 60 Geburtstag am 10.Dezember 1930*. Viena: Richard Lanyi.

1086 «Mein Auftreten mit der Melba» («Mi salida a escena con la Melba. Humorada de la vida americana de un journaliste») *Neues Wiener Tagblatt*, Viena, 20-1-1900. Traducción en LOOS, A. (1993a): *Escritos I: 1897-1909*. Madrid: El Croquis, pp. 239-245.

1087 Nelly Melba (1861-1931) fue una cantante australiana de ópera de tesitura soprano, una de las grandes divas de la época.

1088 Alusión al título del libro recopilatorio editado en 1921 que lleva por título *Ins leere Gesprochen* («Dicho en el vacío»). Ver: LOOS, A. (1984): *Dicho en el vacío: 1897-1900*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia.

B) Alban Berg.

Adolf Loos: estas nueve letras son, quizá interpretables y comparables a las musas de Apolo, del dios de la luz, al número nueve, o bien son, si se sustraen las primeras cinco, los cuatro elementos engendrados de vida: ¡sin ornamentos!, es decir, fuego, agua y aire -junto con la tierra- sólo entonces- depende quizá del cinco del nombre -dan una dimensión a los cinco sentidos o bien forman las tres sílabas -equivalentes a gracia- la magia.

A menudo -también en el dolor- sería repetible el juego de los números acabados. Bromas aparte, porque infinito es tu camino.

C) Anton Webern.

En su sátira Mi salida a escena con la Melba,^{1086,1087} Adolf Loos plantea esta pregunta: «Y en la música, ¿debería ser verdaderamente necesario conocer las notas y saber qué es el bajo continuo y el contrapunto?». ¡Naturalmente no! La demostración más brillante de ello nos la ofrece el propio Adolf Loos, porque propiamente él, que admite en broma que «necesita reflexionar bien para llegar a distinguir una llave de violín de la llave de la puerta de casa», ha sido el primero en comprender a Arnold Schoenberg y se ha pronunciado a favor de nuestros jóvenes. Es por eso que la música es su «oficio».

Y cuando un día, con motivo de un escándalo que estalló en Viena durante un concierto dirigido por Arnold Schoenberg -que dirigía obras suyas, de Zemlinsky, de Berg y mías- y más tarde, bajo circunstancias análogas en Salzburgo, cuando se abucheó una obra mía, él hizo sentir su voz, sus palabras, como todas sus otras enseñanzas, «no cayeron en el vacío».¹⁰⁸⁸

Anexo 7: Glosario de términos musicales en alemán.

A7.1. Técnicas de interpretación.

Relativas a la sordina:

mit Dämpfer (m. Dpf.): con sordina

ohne Dämpfer (o. Dpf.): sin sordina

Dämpfer ab: sordina quitada

Dämpfer auf: sordina puesta

Dämpfer weg: quitar la sordina

Ataque en instrumentos de cuerda:

am Griffbrett (= sul tasto): sobre el mástil ¹⁰⁸⁹

am Steg (= sul ponticello): sobre el puente ¹⁰⁹⁰

an der Spitze: en la punta.

arco: con el arco

col legno: con la madera ¹⁰⁹¹

d-Saite, g-Saite...: cuerda de Re, cuerda de Sol..

drängend: presionar

pizzicato (pizz.): pellizcado

Otras:

ausklingen lassen: dejar vibrar

Flatterzung (flitzg.) (= frullato): rotación de lengua (trémolo dental)

geschlagen: golpeado

A7.2. Matices de expresión, dinámica.

allmählich beruhigend: gradualmente tranquilo

(äusserst) leise: (extremadamente) dulce

(äusserst) ruhig: (extremadamente) tranquilo

(äusserst) zart: (extremadamente) delicado

begleitend: acompañante

deutlich: claro

flüchtig: que escapa

hervortretend: sacar fuera

¹⁰⁸⁹ En esta técnica se desplaza el arco cerca del mástil para producir un sonido particularmente suave y meloso.

¹⁰⁹⁰ Consiste en desplazar el arco lo más cerca posible del puente, produciéndose un sonido muy característico, metálico con armónicos.

¹⁰⁹¹ Las cuerdas se golpean con la vara de madera del arco. Para ello, es necesario tomar el arco del revés. El sonido que se produce al golpear la cuerda es muy suave y rítmico.

kaum hörbar: apenas audible
sehr gebunden: muy ligado
sehr zart: muy delicadamente
so zart als möglich: tan delicado como posible
verklingend (= perdendosi): desapareciendo
verlöschend: muriendo
wie ein Hauch: como un suspiro
zart: delicadamente
zögernd: dudando

A7.3. Tempo.

accel.--- rasch: rápido
beschleunigend: acelerando
bewegt: agitado
breit: amplio
calando: disminuyendo velocidad y volumen
etwas ruhiger: algo calmado
fliessend: fluido
gehaltener: sujetar
gemächlich: suave, lento, comfortable
geschwind: rápido
heftig: severo
in zarter Bewegung: movimiento tierno
langsam, langsamer: lento
lebhaft: vivo
leicht bewegt: fácilmente agitado
mässig (wieder mässig): moderado (de nuevo moderado)
noch breiter: aún más amplio
offen: abierto
pesante: pesado
ruhig: tranquilo, calmado
sehr lebhaft: muy vivo
sehr rasch: muy rápido
sehr schwungvoll: muy alegre
zeit lassen: tomar su tiempo

ziemlich rasch: bastante rápido

zögernd ... tempo: ritardando... a tempo

zurückhaltend: disminuir la velocidad

A7.4. Instrumentos.

Beck.: címbalos.

Bratsche (Br.): viola.

Cassa: caja.

Kontrabäss (Kbs.): contrabajo.

Englisch Horn (E.H.): corno inglés.

Gesang: voz.

Geige (Gg.): violín.

Harfe (Hrf.): arpa.

Horn (Hr.): Horner (Hrn.): trompa, trompas.

Klavier: piano.

Pauken (Pk.): timbales.

Posaune (Pos.): trombón.

Tamburo (T.ro.): tambor (timbal sin afinación determinada).

Tromba (Tr.ba.): (it.): trompeta.

Trombone, Trombono (Trb.): trombón.

Trompete (Tr., Trp.): trompeta.

Violoncell (Vc., Vlc.): violonchelo.

A8.3 Lied V, Op. 15

V.
[Doppelcanon in motu contrario]

Fließend (♩ = ca 60)
pp

Gesang
Fahr hin, o Seel, zu dei - nem

Flöte

Klarinette
mit Dämpfer
pp

Trompete
p *pp* *p* *pp* *ppp*

Harfe
Fließend (♩ = ca 60)

Geige
pp *pp*

Gott, der dich aus nichts ge-stal-tet, der dich er - löst durch sei-nen
5 6 Flatterz. 7 8 Flatterz. 9

Fl.
pp *pp* *p* *pp* *pp*

Kl.
ppp *ppp dim.* *pp* *pp*

Trp.
pp *pp* *pp*

Hfe.

G.
p *pp* *pizz.* *pp cresc.*

p *p* *pp* *p*

Tod, den Him - mel of-fen hal-tet. Fahr hin zu

Fl. 10 11 12 Flatterz. 13 14

Kl. *pp* *pp* *pp* *p*

Trp. *pp* *pp* *pp* *p*

Hfc. *p* *p*

G. *p* *pp* *p*

arco

p *p* *p* *p* *più p*

dem, der in der Tauf' die Un-schuld dir ge - ge-ben, Flatterz. er

Fl. 15 16 17 18

Kl. *p* *pp* *p* *p*

Trp. *mp* *p* *p* *p*

Hfc. *mp* *p*

G. *p* *sf p*

neh - me dich barm - her - zig auf in

19 20 21 22

Fl.

Kl.

Trp.

Hfe.

G. am Steg arco.pizz.

je - nes bess' - - - re Le - ben.

23 24 Flatterz. 25 26 27 28 29

Fl.

Kl.

Trp.

Hfe.

G. arco

A8.4 cánon I para soprano, clarinete y clarinet bajo, Op. 16.

I

5 Cánones, Op. 16.
Anton Webern

The image shows a musical score for a canon in G major, Op. 16, No. 5 by Anton Webern. The score is for three parts: Voice (Soprano), Clarinet, and Bass Clarinet. The tempo is marked 'Rasch' (Allegretto). The time signature is 3/4. The key signature has one sharp (F#). The score is divided into three measures. The first measure shows the initial entry of the three parts. The second measure shows the first 'Comes' (re-entries) for the Clarinet and Bass Clarinet. The third measure shows the second 'Comes' for the Clarinet and Bass Clarinet. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. There are also annotations in orange: 'minima' with a bracket indicating a half-note duration, 'Comes I', and 'Comes II'. Red dashed lines connect the notes of the different parts to show their relationships. The parts are: Voice (Soprano), Clarinet, and Clarinete bajo (Bass Clarinet).

A8.5 Concierto para nueve instrumentos, Op. 24, I mov.

Арнольду Шенбергу в день 60-летия

КОНЦЕРТ *

соч. 24

А.Вебер

Eiwas lebhaft $\text{♩} = 80$

Flauto
Oboe
Clarinetto
Corno
Tromba
Trombono
Violino
Viola
Piano

[P0] [IR1]

sempre con sord.

rit. a tempo rit.

Fl.
Ob.
Cl.
Tr-ba

[IR0] [P1] [I1]

a tempo rit. a tempo rit. a tempo

sch. langsam $\text{♩} = 60$

[I6] [R7] [R7] (I hex.)

con sord. arco

con sord. arco

P-no

[R6] [I7]

Fl.
Ob.
Cor.
Tr-ba
Tr-no

[P4] [R5] [R8]

sempre con sord.

senza sord.

senza sord.

trillato

[I7] (I hex.) [R2] [I3]

Fl.
Ob.
Cl.
Tr-ba

[R8] [IR4] [I0]

molto rit. a tempo

sch. gemächlich rit.

arco

arco

pp

[P4] [P7]

Cl.
V-ni
P-no

[P2] [P1]

[R7]

A. (P)PP. rit. a tempo rit. a tempo

* Partitura scritta in C.

Fl. *rit.* 33 *a tempo* *rit.* *a tempo* *rit.* *a tempo*

Ob.

Cl.

Tr-ba

Tr-no

P-no

[P0] [IR0] [IR5] [R7]

arco *pizz.*

Fl. 38 *rit.* *a tempo* *rit.* *a tempo*

Ob.

Cl.

Tr-ba

P-no

[R2] [IR3] [R5] [R9] [R11] [R1]

arco

11 *wieder etwas lebhaft!* *rit.* *a tempo*

[IR2] [P5]

48 *rit.* *a tempo* *rit.* *wieder sehr mäßig* ♩ = 50

[R7] (I hex.) [I2]

[R11] (I hex.) [R6] [R17]

con sord. *con sord.*

53 *poco string.*

[P4] [R5]

[R7] (I hex.) [I3] [I3]

Anexo 9: Programa de la BauhausWoche (Weimar 1923)

Miércoles, 15 de agosto de 1923.

Conferencia de Walter Gropius: *Kunst und Technik, eine neue Einheit* («Arte y técnica, una nueva unidad»).

Jueves, 16 de agosto de 1923.

Conferencia de Vassily Kandinsky: *Synthetische Kunst* («Arte sintético»).

Representación del «Ballet Triádico» de Oskar Schlemmer, en el *Deutsche Nationaltheater* («Teatro Nacional Alemán», estrenado en Stuttgart en 1922).

Viernes, 17 de agosto de 1923.

Conferencia de J.J. Oud: *Die Entwicklung der modernen Baukunst in Holland* («El desarrollo de la arquitectura moderna en Holanda»).

Representación del «Cabaret Mecánico» de Kurt Schmidt con música de H.H. Stuckenschmidt, en el *Jenaer Stadttheater* («Teatro de la Ciudad de Jena»).

Sábado, 18 de agosto de 1923:

Proyección de películas.

Concierto en el *Deutsche Nationaltheater* (velada nocturna):

- Paul Hindemith: *Das Marienleben* («Lieder de María», op. 27, 1923; estreno; poemas de R.M. Rilke).
- Ferruccio Busoni: 6 piezas para piano (1923; cuatro estrenos).

Domingo, 19 de agosto de 1923:

Concierto en el *Deutsche Nationaltheater* (sesión matutina). Director: Hermann Scherchen:

- Ernst Krenek: *Concerto Grosso*.
- Igor Stravinsky: «La historia del soldado» (1917).

Exposiciones paralelas:

Exposición arquitectónica internacional, en las salas de la *Bauhaus*.

Exposición de trabajos artísticos de los miembros de la *Bauhaus*, en el *Landesmuseum* de Weimar.

Exposición en la *Haus am Horn*, diseñada por Georg Muche, realizada con ayuda del departamento de arquitectura de la *Bauhaus* y amueblada por los talleres de la misma.



Fig. 656: programa de la Bauhauswoche