

ReVisando LA ÉPoCa dE Las VANGuARDIAS

APUNTES PARA UNA NUEVA ARQUITECTURA EN EL SIGLO XXI

JAVIER POYATOS • GUILLERMO GUIMARAENS • JOSÉ LUIS BARÓ (EDS.)

JOAQUÍN ARNAU • MANUEL BLANCO • ANTONIO GÓMEZ • MARÍA ELIA GUTIÉRREZ •
MARÍA MELGAREJO • VIRGINIA NAVALÓN • JUAN FRANCISCO PICÓ • JUAN MARÍA SONGEL



SEMINARIOS DE TEORÍA Y CRÍTICA II

REVISANDO LA ÉPOCA DE LAS VANGUARDIAS
APUNTES PARA UNA NUEVA ARQUITECTURA EN EL SIGLO XXI

SEMINARIOS DE TEORÍA Y CRÍTICA II

Editores científicos:

Javier Poyatos Sebastián
Guillermo Guimaraens Igual
José Luis Baró Zarzo

Autores:

Joaquín Arnau Amo
José Luis Baró Zarzo
Javier Poyatos Sebastián
María Melgarejo Belenguer
Juan María Songel González
Juan Francisco Picó Silvestre
Antonio Gómez Gil
Guillermo Guimaraens Igual
Virginia Navalón Martínez
Manuel Blanco Lage
María Elia Gutiérrez Mozo

Diseño y maquetación:

Virginia Navalón Martínez

Edita:

General de Ediciones de Arquitectura
Av. Reino de Valencia 84-6-46005 Valencia
www.tc.cuadernos.com

- © De los textos: sus autores
- © De las imágenes: sus autores
- © De esta edición: General de Ediciones de Arquitectura

ISBN: 978-84-948240-3-6
Depósito Legal: V-1053-2018

Imprime: byPrint
Impreso en España

Dirección de las jornadas:

Javier Poyatos Sebastián

Coordinación de las jornadas:

Guillermo Guimaraens Igual

Secretario de las jornadas:

José Luis Baró Zarzo



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



DEPARTAMENTO
DE COMPOSICIÓN
ARQUITECTÓNICA

SUMARIO

PRESENTACIÓN

- 9 JOAQUÍN ARNAU AMO
Loos. El medio y los medios
- 23 JOAQUÍN ARNAU AMO
Loos y los *plumber*
- 33 JOAQUÍN ARNAU AMO
Loos, Beethoven, *veillich*
- 41 JOSÉ LUIS BARÓ ZARZO
A propósito de dos viejos amigos: Loos, Schoenberg y la renovación
artística vienesa
- 63 JAVIER POYATOS SEBASTIÁN
Poesía y eclecticismo en el pensamiento arquitectónico de Le Corbusier
- 73 MARÍA MELGAREJO BELENGUER
Pensar moderno, ser moderno, una nueva sensibilidad estética:
Charlotte Perriand
- 81 JUAN MARÍA SONGEL GONZÁLEZ
Vanguardias alemanas ignoradas, fundamentos críticos de la modernidad
- 99 JUAN FRANCISCO PICÓ SILVESTRE
Revisando el *Art Déco*. El caso de Alcoy
- 127 ANTONIO GÓMEZ GIL
El profesional ecléctico y la vanguardia: fobias y filias
- 145 GUILLERMO GUIMARAENS IGUAL & VIRGINIA NAVALÓN MARTÍNEZ
Hermann Hesse: sobre la obstinación o la arquitectura de un lobo estepario
en tiempo de vanguardias
- 183 MANUEL BLANCO LAGE & MARÍA ELIA GUTIÉRREZ MOZO (ed.)
Josep Lluís Sert y Joan Miró

PRESENTACIÓN

Esta nueva publicación recoge los contenidos del Seminario que bajo el título *Revisando la época de las Vanguardias. Apuntes para una nueva arquitectura en el siglo XXI* se celebró en la Universitat Politècnica de València del 27 de febrero al 10 de marzo de 2014. Es continuación independiente de la publicación *Revisando el Romanticismo*, que recogió a su vez el primer Seminario de la serie.

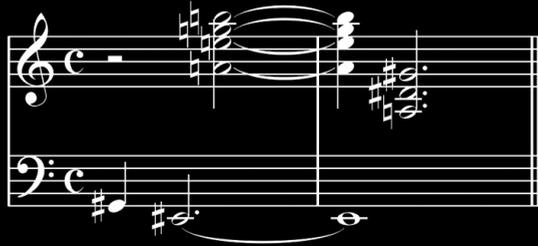
El Seminario aquí contemplado quiso arrojar de forma plural nuevas miradas arquitectónicas a la época de las Vanguardias artísticas de los comienzos del siglo XX. Tras la Postmodernidad la visión de este período puede ser ya más libre y ponderada al disponer de una mayor perspectiva crítica revisada. El Movimiento Moderno constituyó una fértil y creativa contribución a la historia de la arquitectura pero merecedor por su importancia de una profundización y un desarrollo ulterior, tarea por otra parte no concluida.

Así las cosas el Seminario pretendió nutrir la reflexión contemporánea con ingredientes reinterpretados de esta época, tanto procedentes del Movimiento Moderno como de otros posicionamientos arquitectónicos, tales como el eclecticismo o el *art déco*. También se abordaron estimulantes conexiones de la arquitectura con otras artes de su tiempo tales como la pintura, la música o la literatura.

De esta forma, como en la edición anterior, los Seminarios de Teoría y Crítica de la Arquitectura impulsados por profesores del Departamento de Composición Arquitectónica de la Universitat Politècnica de València quieren contribuir al debate abierto sobre cuestiones relevantes para la arquitectura en su nueva configuración contemporánea. Deseamos igualmente aprovechar la ocasión para agradecer de nuevo la contribución de todas las personas que hicieron posible este encuentro universitario y su presente publicación.

Javier Poyatos Sebastián

Director de los Seminarios de Teoría y Crítica de la Arquitectura
Departamento de Composición Arquitectónica. Universitat Politècnica de València



**A PROPÓSITO DE DOS VIEJOS AMIGOS
LOOS, SCHOENBERG Y LA RENOVACIÓN ARTÍSTICA VIENESA**

José Luis Baró Zarzo

**A PROPÓSITO DE DOS VIEJOS AMIGOS
LOOS, SCHOENBERG Y LA RENOVACIÓN ARTÍSTICA VIENESA**
José Luis Baró Zarzo

Adolf Loos (Brno, 10 de diciembre de 1870 – Viena, 23 de agosto de 1933) y Arnold Schoenberg (Viena, 13 de septiembre de 1874 – Los Ángeles, 13 de julio de 1951) mantuvieron una profunda y dilatada amistad que tuvo como telón de fondo el ambiente cosmopolita y decadente de la Viena tardo-imperial de principios del siglo XX. Hablamos de dos rompedores con la tradición, precisamente en medio de la tradicionalista Viena. El sentimiento de afecto y admiración mutua forjaría entre ellos una cordial relación que sólo se extinguió con la muerte del arquitecto en 1933: *Cuando muera* –había dejado dicho a su discípulo Heinrich Kulka–, *dile a Schoenberg que fue mi mejor amigo*.¹

El contacto continuado entre estos dos intelectuales de personalidad arrolladora favorecería el intercambio de principios y actitudes, todo y con los escenarios creativos tan disímiles en que se desarrollaron como arquitecto y compositor, respectivamente. El texto que sigue pretende contextualizar sus ideas haciendo balance de algunas coincidencias y discrepancias.

La Viena *belle-époque*

La Viena de principios de siglo constituía un centro de intensa actividad artística y cultural, un verdadero hervidero intelectual en el que se gestaron 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



Fig. 1: Wilhelm Gause (1853-1916): «Baile en el Ayuntamiento de Viena en presencia del alcalde, Karl Lueger» (1904). *Kunsthistorisches Museum, Viena.*

Fig. 2: Cartel de la *Secession* de Viena, a principios del XX.

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. A este clima cultural no fueron ajenos los tradicionales cafés como lugares de tertulia adonde acudían artistas, intelectuales y políticos, locales y foráneos a sumirse en aquella especial atmósfera que les inspiraría en sus nuevas ideas.

Una ciudad que ofrecía ciertamente una imagen culta y refinada (fig. 1), pero tras la cual se ocultaba un vacío de valores propio de la decadencia del Imperio de los Austrias, criticado reiteradamente por Adolf 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.*²

Entre las razones que llevaron a Loos a concebir su ciudad como un «teatro del engaño» cabe señalar el trauma sufrido por los habitantes de la gran ciudad con la rápida transformación en metrópolis de las capitales europeas a finales del XIX³. El carácter plurinacional del imperio de los Habsburgo⁴ había atraído hacia Viena a gentes de tradiciones culturales muy variadas y, en poco tiempo, la urbe vio incrementar su población de poco más de medio millón de habitantes en 1850 a una de más de dos millones hacia 1910.

El panorama arquitectónico del cambio de siglo estuvo protagonizado por las realizaciones de la **Secession** (fig. 2). Su idealismo artístico quedó reflejado en la inscripción que reza bajo la cúpula del Pabellón diseñado por Joseph Maria Olbrich: *Der Zeit ihre Kunst, der Kunst ihre Freiheit* («A cada tiempo su arte, a cada arte su libertad»). Fue en el seno de la *Secession* donde germinaría la *Wiener Werkstätte*, un taller dedicado a producir todo tipo de objetos de artes aplicadas desde el convencimiento de la idea totalizadora del arte, heredado de *Arts-&-Crafts* a través de Mackintosh.

Orgullosa de su pasado como cuna del clasicismo musical, la Viena *fin-de-siècle* se mantenía arraigada a la herencia romántica germana, haciéndose eco de la conocida como «**guerra de los románticos**», que venía enfrentando desde mediados del XIX a los wagnerianos –el sector más progresista– y los brahmsianos (antiwagnerianos o conservadores). Mientras tanto, el sinfonismo de los grandes maestros del clasicismo –Haydn, Mozart y Beethoven– se había ido ampliando hasta adquirir dimensiones formales muy considerables en las sinfonías de Richard Strauss y Gustav Mahler.⁵



Fig. 3: Sátira de la *Looshaus* publicada en 1911: «¿De dónde habrá sacado la idea Adolf Loos para hacer esta casa? ¡Mirando una cloaca!».



Fig. 4: Caricatura del famoso *Skandalkonzert* (31 de marzo de 1913), publicada en *Die Zeit* del 6 de abril de 1913. En la viñeta aparece Schoenberg dirigiendo impotente a unos músicos en plena disputa con los descontentos asistentes.

Dos viejos amigos

Loos era cuatro años mayor que Schoenberg. Se conocieron hacia 1895, según relata el compositor en algunas de sus cartas⁶. Desde entonces mantuvieron una estrecha amistad que se prolongaría hasta la muerte del arquitecto en 1933, justamente el mismo año que el músico tuvo que iniciar su exilio ante el acoso del partido nazi. Ambos impartieron clases en la escuela de enseñanza secundaria para chicas fundada por Eugenie Schwarzwald, y participaron en los salones literarios por ella organizados. Con el tiempo, el círculo de Loos se hizo extensivo también a los discípulos de Schoenberg y otros intelectuales y artistas como Peter Altenberg, Karl Kraus y Oskar Kokoschka. Fue curiosamente por mediación de Loos como los dos «inventores» paralelos del dodecafonismo, Josef Matthias Hauer y Arnold Schoenberg, llegaron a conocerse en persona⁷.

A pesar de los frecuentes viajes y cambios de residencia, Viena constituye el referente clave para nuestros dos protagonistas, pues es precisamente el ambiente cultural del momento el que suscitaría la crítica que fundamentó su idea de renovación artística. Resulta llamativo que, si Loos comenzó su trayectoria a la vuelta de su viaje de juventud por los Estados Unidos (1893-1896), la aventura americana de Schoenberg se materializaría en su madurez profesional cuando, hostigado por la presión antisemita, acabó por recalar definitivamente en el país de las oportunidades.

De ninguno de ellos puede afirmarse que fueran entendidos cuya actividad se ciñera exclusivamente a las tareas propias de su disciplina artística; sus inquietudes y su amplia cultura crítica les embarcó asimismo hacia otras ocupaciones propias o ajenas. Schoenberg se interesó durante algunos años por la pintura, y se llegó a involucrar en el grupo muniqués *Der Blaue Reiter*. Tenía contactos con Herwarth Walden, galerista y editor de la revista de orientación expresionista *Der Sturm*, que hizo valer para la difusión de los escritos de Loos. Entre su producción pictórica se encuentran varios borradores de decorados para la puesta en escena de sus composiciones. En el caso de Loos nos hallamos ante un mordaz crítico cultural que, desde su fascinación por la cultura moderna angloamericana, cuestiona la estética falaz y la doble moral de las costumbres de una sociedad vienesa acomodada.

Sus avanzadas ideas para el momento acarrearón no en pocas ocasiones la incompreensión del público y las instituciones. Hacia finales de la primera década del siglo XX, Loos construía el edificio de la *Michaelerplatz* justo enfrente del palacio imperial de Hofburg, en pleno centro de Viena. Después de un intenso rifirrafe con las autoridades municipales, la polémica quedó saldada definitivamente con la incorporación de unas jardineras a las ventanas desnudas de las viviendas. Un periódico local llegó a publicar una viñeta que caricaturizaba la “desmedida” austeridad de Loos (fig. 3). La música de Schoenberg no corrió mejor fortuna. En 1913 tuvo lugar el fracaso más sonado del compositor con el conocido como «Concierto de la bofetada», quien tuvo que contemplar atónito el



Fig. 5: Adolf Loos, Arnold y Gertrude Schoenberg y Kokoschka en el *Bristol Bar* de Berlín (1927). Gustaban de salir a los bares elegantes del casco antiguo de Viena.

Fig. 6: Interior de la villa Mandl, Viena, reformada por Loos (fotografía publicada por Gravagnuolo).

Figs. 7 y 8: Loos (1909) y Schoenberg (1924) retratados por Kokoschka. Schloss Charlottenburg, Berlín, y colección *Knize*, Nueva York, respectivamente.

bochornoso espectáculo de ver derivar el evento en una auténtica batalla campal (fig. 4). La adversidad contribuiría sin lugar a dudas a forjar un sentimiento solidario –casi **familiar**– de protección recíproca entre los dos viejos amigos. Es sabido que Loos financiaba en secreto algunas de las interpretaciones del círculo de Schoenberg; Macdonald⁸ cita su desinteresada contribución económica al estreno del *Pelleas und Melisande* en el *Musikverein* de Viena a comienzos de 1905. En otra circunstancia, aprovechando la proximidad del sesenta aniversario del arquitecto, que se encontraba por entonces delicado de salud, Schoenberg se movilizó para tratar de recabar apoyos para hacer realidad el anhelo de Adolf de refundar la escuela Loos,⁹ 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.*¹⁰ Al comienzo de la I Guerra Mundial, fueron Loos y Webern¹¹ quienes se movilizaron para impedir que Schoenberg, que ya había pasado de los cuarenta, fuese llamado a filas¹². Poco después el arquitecto salía a acallar las críticas vertidas sobre Schoenberg que tildaban de incoherente el hecho de que el músico siguiera dirigiendo sus primeras obras postrománticas mientras en el terreno compositivo experimentaba un giro hacia el método dodecafónico.¹³

La incondicional cordialidad entre Loos y Schoenberg no sólo se cimentaba en el aspecto emocional, sino que partía de una profunda **estima profesional**. Pese a sus problemas auditivos, Loos era un seguidor incondicional de la música de Schoenberg y sus discípulos. El arquitecto no dejaba de asistir a un solo acto en el que se ejecutasen obras suyas; incluso acudía esporádicamente a los ensayos previos a los conciertos.¹⁴ En cierta ocasión, a la que no pudo personarse, Schoenberg lamentaba su ausencia con estas palabras: *Un tal festival, bajo la protección de un hombre que no busca llegar a ser algo por este medio, porque él mismo hace ya tiempo que es algo, es capaz de conferir auténticos honores.*¹⁵

La admiración hacia la arquitectura de Loos por parte de Schoenberg (1987, pp. 213-214) queda patente en una carta que desde Los Ángeles envió a Kulka,¹⁶ en la que manifestaba su intención de hacerse construir una casa en los Estados Unidos. Schoenberg mostraba añoranza por su querido amigo ya fallecido, y trataba al menos de seguir su rastro a través de otro de sus discípulos vieneses: Richard Neutra, que había emigrado a California en 1923. Éste y otros renombrados arquitectos como Rudolf Schindler o Paul Engelmann habían asistido en su juventud a la escuela privada de Loos y, a pesar de la efímera vida del centro, fueron fuertemente influenciados por sus ideas.¹⁷ Determinados aspectos asimilados del maestro por Neutra como la eliminación de lo superficial o la valoración de los materiales sin adornar pudieron atraer la atención del compositor del *Pierrot Lunaire*, si bien la casa de Schoenberg no llegó nunca a ser construida.¹⁸

Anteriormente, durante una visita a la villa Mandl en 1918 (fig. 6), que Adolf Loos había reformado por entonces,¹⁹ 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.*²⁰

Solían invitarse a sus respectivas fiestas de cumpleaños. En la celebración del cuarenta y cinco aniversario de Schoenberg, en 1919, Loos estuvo dominando la tertulia durante la toda velada: *habló durante horas y horas casi él solo –relataba Berg a su mujer–, pero maravillosamente, de política, de cultura, de forma amena, graciosa, como un gran narrador, casi anecdótico, con gran profundidad.*²¹

No faltó la **colaboración conjunta** de Schoenberg y Loos en algunos trabajos. Juntos editaron en 1919 el texto *Richtlinien für ein Kunstamt* («Directrices para una administración del arte»)²² y, siete años después, Loos trabajó en el proyecto de montaje de una ópera en París para Arnold Schoenberg.²³

Una estética de la desornamentación

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.²⁴

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 emancipación. *Si lo que constituye la grandeza de nuestra época –en palabras de Loos– es que es incapaz de realizar un ornamento nuevo,*²⁵ 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).

Theodor W. Adorno²⁶ llega incluso más lejos sopesando la influencia de Loos, al dejar entrever que la evolución schoenberguiana desde el expresionismo a la objetividad dodecafónica influenciada por su amigo arquitecto: *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.*²⁷ La investigación hacia la rigurosa formalización de la sintaxis tonal terminará plasmada en la música dodecafónica, donde se entiende como ornamento todo el material sonoro que exceda del puro desarrollo temático-serial.

En el contexto de la desornamentación, consideraremos otros dos aspectos de análisis: el interés por el mundo interior y las posibilidades del material.

La arquitectura de Loos se distingue por su íntimo y exquisito tratamiento de los **interiores** de sus casas, en claro contraste con la austeridad ofrecida al exterior. Para Loos la vida urbana transcurre en el interior, por eso ha de proporcionar el escenario óptimo para la convivencia de sus habitantes: las comidas, la música, la conversación y el intercambio social.²⁸ En la concepción introvertida del habitar loosiano, las ventanas *están ahí sólo para dejar pasar la luz, no para dejar pasar la mirada.*²⁹ Suelen ser opacas o estar cubiertas con visillos; además, la organización del espacio y la disposición de los muebles empotrados se han procurado de modo que dificultan el acceso a las ventanas.³⁰ Toda la riqueza de la casa se concentra en el interior, mostrándose hacia fuera mediante desnudos muros lisos, horadados por huecos funcionales cada vez más inconexos. Coherentemente con el programa de enseñanza de la *Loos Schule*, *los proyectos debían producirse de dentro a fuera; suelos y techos (despieces de parquets y artesonados) eran lo primario; la fachada, lo secundario.*³¹

Si Loos trata de recrear el mundo interior del habitar, el Schoenberg de los años diez siente la necesidad de expresar su propio universo interior a través de la música. Huyendo de una plasmación más objetiva o puramente sensorial, de una visión exterior de la realidad –algo que remite al Impresionismo–, prefiere dejarse llevar por sus emociones personales, sus intuiciones, los sentimientos más profundos, el mundo inconsciente. *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.*³² Un viaje desgarrador que toma como principio formal el contraste y la disonancia extremas, cuyo dramatismo queda magníficamente representado en el monodrama expresionista *Erwartung* op. 17 («La espera»): una mujer solitaria busca a su amado en un bosque nocturno y al final acaba hallándolo, pero muerto.³³ Los sentimientos de temor, celos, y odio de la protagonista provocan todo un derroche de fantasía sonora sin precedentes, marcado por la anarquía tonal, la ausencia de temas y la aparente arbitrariedad creativa, tras la que se esconde un desarrollo motivico desusadamente audaz y radical.³⁴

El segundo aspecto reseñado anteriormente se refiere a la **materialidad**. Los interiores de Loos reflejan los postulados del «principio del revestimiento»,³⁵ aunando el enfoque positivista de la arquitectura como arte textil de Gottfried Semper,³⁶ la ética de lo verdadero de John Ruskin³⁷ y la teoría de la desornamentación del propio Loos. Para él no es el ornamento sino el material quien ha de definir la superficie de la arquitectura, una superficie que requiere 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. Mármoles, maderas, tapices, mosaicos, revocos ofrecen una armoniosa urdimbre, un sorprendente “concierto” de materiales sabiamente combinados que podemos encontrar en obras tan tempranas como la ampliación de la villa Karma (1903-1906), en Montreux. Su catálogo de texturas anticipa la modernidad de los interiores de Mies van der Rohe.

De igual modo que los materiales permiten abordar la construcción física de los edificios, en el mundo de la música son los instrumentos sonoros los encargados de generar la realidad audible. Unos instrumentos que precisan de algún tipo de materia –madera, metal, membranas...– para existir, a todas luces esencial en la definición tímbrica del sonido. Al final del «Tratado de Armonía» publicado en 1911, Schoenberg planteaba un nuevo concepto con el que explorar la tímbrica: la *Klangfarbenmelodie*: ¡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, P. 501). SE TRATA DE UN ACONTECIMIENTO MUSICAL CARACTERIZADO POR LA ALTERNANCIA DE COLORES DEBIDA A LAS MODIFICACIONES DE LOS TIMBRES. EN LA III DE SUS CINCO PIEZAS PARA ORQUESTA OP. 16, DENOMINADA FARBEN («COLORES», 1909), EL DEVENIR MUSICAL PARECE PARALIZADO POR LA AUSENCIA PERCEPTIBLE DE RITMO Y MELODÍA, PERO PRECISAMENTE LA CONEXIÓN MUSICAL SE ESTABLECE MEDIANTE LA INCESANTEMENTE CAMBIANTE INSTRUMENTACIÓN DE UN DETERMINADO COMPLEJO DE ACORDES (ADORNO 2011, P. 64). EL CONTRASTE Y LOS Matices TÍMBRICOS SON PUES CAPACES POR SÍ MISMOS DE “CONSTRUIR” EL DISCURSO MUSICAL, DE LA MISMA MANERA QUE LA “SINFONÍA” DE TEXTURAS DE LA VILLA KARMA PERMITE CLARIFICAR Y CUALIFICAR LOS DISTINTOS ESPACIOS DE LA VIVIENDA.

«Arte puro» frente a «arte aplicado»

Para Adolf Loos, “arte” y “cultura” eran conceptos separados e irreconciliables. Si la “cultura” en el pensamiento del arquitecto checo se refiere a la capacidad de los integrantes de una sociedad para conectarse natural y razonablemente con lo concreto de su tiempo, el “arte” supone una fuerza contraria a la cultura, que trata de introducir forzosamente unos valores que la sociedad sólo puede asimilar en el futuro. La cultura representa, pues, el presente, y el arte, el futuro.³⁸ Dentro de este marco, la arquitectura no puede pertenecer al mundo del arte sino al de la cultura. En consecuencia, tan *sólo hay una pequeña parte de la arquitectura* –siguiendo con el razonamiento desplegado en el artículo «Arquitectura» (1910)– *que pertenece al arte: el monumento funerario y el monumento conmemorativo. Todo lo demás, lo que sirve para un fin, debe quedar excluido del reino del arte.*³⁹

La convicción loosiana sobre la total desvinculación entre “arte” y “aquello funcional” sería compartida plenamente por Schoenberg. Después de que en los

años veinte el compositor Paul Hindemith acuñara el término ***Gebrauchsmusik*** en oposición a *Vortragmusik*, esto es, «*música para ser utilizada*» frente a aquella concebida exclusivamente por el mero placer de ser escuchada –fenómeno paralelo al experimentado en otras manifestaciones artísticas, como la reorientación hacia el productivismo de los constructivistas rusos, renunciando a la pintura de caballete–, Schoenberg se mostraba escéptico: *el efecto de la música utilitaria* –comentaba– *apenas sobrevivirá a las necesidades del momento*, mientras que la música compuesta por arte y no por otros propósitos podría gozar de inmortalidad.

Este concepto de *Gebrauchsmusik*, ligado, como hemos visto, a la utilidad social y el sentido de responsabilidad del arte y los artistas en la sociedad, permite enlazar con otro término recurrente a lo largo de los años veinte: el ***Gemeinschaftskunst*** o «arte comunitario». Schoenberg nunca se interesó en demasía por contentar al público. Consciente de la incompreensión de su música, quizá excesivamente intelectualizada y conceptual, llegó a fundar una sociedad de conciertos en la que estaban prohibidas las manifestaciones del público, tanto si eran de aprobación como de rechazo.⁴⁰ Su objetivo no era otro que la educación para una mejor comprensión de la música contemporánea, para lo cual era imprescindible la absoluta precisión y meticulosidad en la ejecución:

*(...) ningún matemático descubrirá nada nuevo, únicamente para halagar a las masas que no poseen un modo matemático de pensar. De igual manera, ningún artista, poeta ni filósofo, y ningún músico cuyo pensamiento se desenvuelva en la más alta esfera, habrán de descender a la vulgaridad para mostrarse complacientes con un slogan tal como Arte para todos. **Porque si es arte, no es para todos y si es para todos, no es arte.***⁴¹

Estaba convencido de que el verdadero compositor escribe música por la única razón de que le complace hacerlo. Es más, *los que componen porque desean complacer a los demás y llevan al público en el pensamiento* –seguía argumentando–, *no son auténticos artistas* (SCHOENBERG 2004, p. 138). Por el contenido de estas manifestaciones, *Schoenberg parece reconocer en Loos la afinidad electiva de practicar hasta el fondo disonancias, incluso a costa de enajenarse el consenso, incluso a costa de la inactualidad* (Gravagnuolo 1988, p. 78). Sólo sus profundas convicciones les permiten mantenerse imperturbables frente a las críticas: *No temas ser tachado de inmoderno*, esgrimía Loos (1993b, p. 78) en uno de sus textos.

Sin embargo, a diferencia de Schoenberg, el enfoque de Loos (1993b, p. 33) hacia la arquitectura es eminentemente práctico: *La obra de arte se introduce en el mundo sin que exista necesidad para ello, mientras que la casa cumple una necesidad. (...) La persona ama la casa y odia el arte*. Si *a priori* la figura de Loos se presenta como un arquitecto de la burguesía –su dandismo le delata–, no es menos cierto que nunca renunció al compromiso social con las clases más desfavorecidas. A raíz de su nombramiento en 1921 como arquitecto jefe del departamento de Urbanismo en el Ayuntamiento de

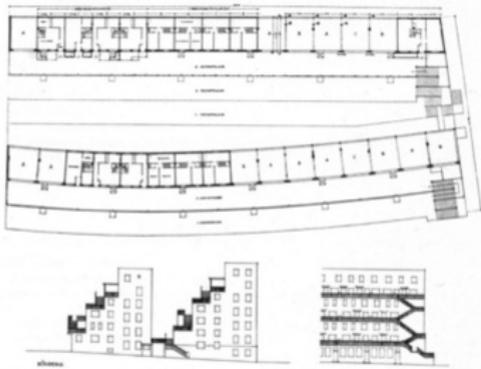


Fig. 9: Proyecto de edificio escalonado para viviendas sociales en Staudiglgasse-Viena (1923).

Fig. 10: Para Schoenberg la composición musical era una cuestión de oficio.

Fig. 11: Boceto de la escenografía de *Die glückliche Hand* elaborado por Arnold Schoenberg (antes de 1910).

Viena, tuvo la oportunidad de redactar un plan de actuaciones para la realización de varios *Siedlungen* para obreros.⁴² Después de la dimisión del cargo dos años más tarde, Loos proyectó un bloque de viviendas escalonadas con amplias calles elevadas de acceso que permitían fomentar la vida social entre los vecinos y proteger el juego de los niños, *evitando el peligro de ser atropellados por un automóvil* (Loos 1993b, p. 249-250) (fig. 10). La casa Scheu (1912), con su volumen asimétrico aterrazado, anticipa esta solución. Loos incluso llegó a patentar un sistema constructivo, que denominó *Haus mit einer Mauer* («Casas con una sola pared», 1921), con el que pretendía reducir al máximo los costes y el tiempo de construcción, sensibilizado con la coyuntura de gran demanda de vivienda y grave crisis inflacionista de posguerra.

La Bauhaus y la pretendida «obra de arte total»

A principios de siglo XX seguía plenamente vigente en la sociedad el convencimiento de la necesidad expresiva y la capacidad unificadora de la «obra de arte total» (*Gesamtkunstwerk*), heredado del período romántico. El anhelo wagneriano de unificación de todas las artes bajo el patrocinio de la música,⁴³ se correspondía en las artes plásticas con la concepción morrisiana de la arquitectura como entorno omnipresente del ser humano,⁴⁴ de la que se hicieron eco posteriormente, entre otros, la *Secession*, el *Arbeitsrat für Kunst* y la *Bauhaus*.

Loos no compartía con ellos la 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 la propia vida. Y ese espacio no podía surgir nunca de la orientación de una escuela, de la misma manera que no debía nacer de la mente de un artista-arquitecto⁴⁵. Por eso en sus interiores, en línea con su visión anglófila de la modernidad, Loos se inclinaba por una mezcla o *collage* de muebles y objetos que reflejara la idiosincrasia de sus habitantes.

La crítica loosiana a la *Gesamtkunstwerk* quedó ironizada en la fábula «De un pobre hombre rico» (1900).⁴⁶ Cautivado por el arte, el adinerado protagonista del relato encarga el diseño de su casa a un afamado arquitecto. Aunque inicialmente satisfecho por el privilegio de poder vivir en un escaparate tan envidiable, pronto se da cuenta de las incomodidades derivadas de la tiranía del arquitecto, que había diseñado todo su equipamiento, mobiliario, lencería de cama y mesa, incluso las vestimentas de sus habitantes, impidiendo la más mínima alteración y exigiendo que todo estuviera perfectamente coordinado.

No obstante, como la *Bauhaus*, Loos sí concedía una extraordinaria importancia al **oficio** y al conocimiento de la materia: *Un arquitecto es un albañil que ha aprendido latín*.⁴⁷ Pero a su entender, no bastaba con la mera experimentación sino que es necesaria la identificación del hombre con ella, y eso sólo es 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 espontáneamente. Eran los oficios, por tanto, quienes, en su inocencia, debían ser los encargados de producir las nuevas formas modernas⁴⁸:

*(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.*⁴⁹

Revisando el repertorio de Schoenberg, en cambio, sí que encontramos algunos trabajos concebidos holísticamente a la manera de *Gesamtkunstwerk*. El drama con música *Der glückliche Hand* («La mano feliz») es el más representativo (Crawford 1974, p. 583). Lo decisivo de esta obra escrita entre 1908 y 1913 y estrenada en 1924 consiste, según explicaba el propio Schoenberg, en que no se expresa únicamente *el proceso espiritual por medio de gestos, movimientos y música, sino también por el colorido y la luz; (...) los gestos, el colorido y la luz se tratan de modo similar a como se tratan normalmente los sonidos, que con ellos se hace música. Que se forman, por así decirlo, figuras y personajes partiendo de valores de luz y tonos de color, parecidos a los personajes, las figuras y los motivos de la música*⁵⁰. Así pues, todas las dimensiones creativas de la obra están controlados por el compositor: Schoenberg es autor del libreto y de la música, diseñador del escenario (fig. 11) y del vestuario, de la iluminación, director de la música; define la posición y los movimientos de los actores, los efectos dramáticos; introduce la pantomima, e insiste en la necesidad de seguir sus instrucciones al pie de la letra: *nada en la música debe ser modificado*. Los recursos sonoros proceden de la orquesta y de la voz cantada del barítono, acompañadas por un coro formado por 6 hombres y 6 mujeres que se expresan mediante la técnica del *Sprechstimme*, una técnica vocal a caballo entre el canto y la declamación.

La posición crítica que Schoenberg mantenía frente a los planteamientos docentes de Gropius estuvo condicionada por su estrecha amistad con Adolf Loos, quien veía en las intenciones de la *Bauhaus* una reacción contra sus ideas. En una nota que data de 1928 Schoenberg confesaba: *No puedo quejarme, no todo me ha ido mal. No sólo he tenido siempre amigos como Adolf Loos, sino que siempre he tenido enemigos como Walter Gropius*⁵¹.

A pesar de que los estatutos de la *Bauhaus* no incluían la enseñanza de la música, un cierto clima musical sobrevolaba el ambiente en una escuela que pretendía aunar todas las artes. No hay que olvidar que Gropius estuvo unido a Alma Mahler, viuda de Gustav Mahler y también compositora, de manera que el fundador de la *Bauhaus* vivía la música con gran intensidad (Stuckenschmidt 2004, p. 66). Alma, a su vez, estaba ligada al círculo de Schoenberg en Viena y mantenía una especial amistad con Alban Berg, quien años

más tarde compuso el famoso Concierto para violín «A la memoria de un ángel» (1935), dedicado a Manon, la joven hija de Walter y Alma fallecida por poliomielitis. Este cruce de influencias permitiría que el 27 de octubre de 1922 fuera interpretado en la *Armbrust-Sall* de Weimar bajo patrocinio de la *Bauhaus* el ciclo de canciones *Pierrot Lunaire*.

El enfoque de la música de Schoenberg hacia el aspecto artesanal que comporta el oficio se correspondía con el planteamiento eminentemente práctico dado por Gropius a la *Bauhaus* en el manifiesto fundacional:

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». (Schoenberg 1979, p. 6) (fig. 9)

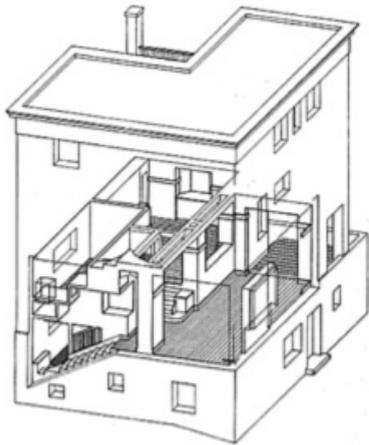
¡Arquitectos, escultores, pintores, todos debemos **volver a la artesanía!** Pues no existe un arte como profesión. No existe ninguna diferencia esencial entre el artista y el artesano. El artista es un perfeccionamiento del artesano. (Gropius 1911, Manifiesto de la *Bauhaus*).

Entre los profesores de la *Bauhaus*, Johannes Itten era conocido en el círculo de Schoenberg,⁵² pero fue sobre todo con Wassily Kandinsky con quien, a partir de 1911, el compositor vienés compartiría una intensa relación artística y personal. *Der glückliche Hand* («La mano feliz») refleja, sin duda, el fructífero encuentro entre ambos maestros. A pesar de su desaprobación hacia la *Bauhaus*, finalmente Schoenberg ingresaba en el consejo de administración del *Kreis der Freunde des Bauhauses* («Círculo de Amigos de la Bauhaus»)⁵³ en 1924 como único compositor, con el violinista Adolf Busch y el pianista Edwin Fischer, y en compañía de hombres 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.

La casa Rufer

¿Existe relación entre el encargo a Loos de una casa para Joseph Rufer (Sr.), hombre de negocios, y su mujer Marie, en Hietzing (Viena), por un lado, y la conexión del hijo de ambos, Josef Rufer (Jr.), como discípulo, primero, y colaborador, después de Arnold Schoenberg?⁵⁴

Masheck (2013, pp. 143-144) lanza una hipótesis interesante que apuntaría indirectamente a la música como canalizadora de las primeras materializaciones generadas por el principio del *Raumplan* («plano en el espacio»). Y como antecedente explica una importante peculiaridad de la sala de música de la Casa Behrens en la colonia *Mathildehohe* de Darmstadt (1901):



Figs. 12 y 13: Adolf Loos: casa Rufert, Viena (1922). Axonometría, según Kulka, y alzado (Museo Albertina, Viena).

Figs. 14 y 15: Tumbas de Loos y Schoenberg en el «Cementerio Central» de Viena.

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.⁵⁵

En la casa Rufer (1922) sucede algo parecido: el comedor se abre hacia la sala de música, que está situada en un nivel inferior y media planta más alto, de manera que, estando en el comedor, se puede oír la música interpretada algo más abajo, o puede servir incluso como palco volcado sobre la sala de música en un eventual concierto (fig. 12). Teniendo en cuenta que Josef fue alumno intermitente de Schoenberg entre 1919 y 1929, no es descabellado pensar que existe relación entre la ideación de esta casa en que los pisos y los techos quedaban definitivamente rotos en planos independientes, y 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»⁵⁶.

En todo caso, la asimetría de plantas y fachada, y la desestratificación espacial parecen encajar sin tensiones con la conceptualización de la música atonal de Schoenberg, desprovista intencionadamente de todo vínculo estructurador perceptible. Si los huecos de la casa *Rufer* asoman al exterior para atender necesidades estrictamente funcionales, sin condicionantes compositivos previos, los sonidos schoenberguianos parecen emanar de sí mismos, eludiendo toda regla, guiados tan solo por la necesidad interior de expresar hacia afuera el universo personal del autor (fig. 13).

Conclusión

Adolf Loos y Arnold Schönberg compartieron presupuestos estéticos afines, además de un común rechazo a la ornamentación modernista. Estos y otros autores, denominados en ocasiones como la «Viena moderna crítica»,⁵⁷ lograron hacer de la marginalidad un signo de autonomía y compromiso. Y así, mientras Loos denunciaba el vacío de valores y la falsedad de la arquitectura de la *Secession*, e insistía en la racionalización del espacio (*Raumplan*) y del trabajo, evitando el esfuerzo en vano de un ornamento degenerador, Schoenberg proponía la independencia de la forma musical y la superación del sistema armónico establecido sin temor al fracaso. La depuración de sus respectivos lenguajes de cualquier elemento decorativo que no obedeciese a la estructura interna de la obra se convirtió, para ellos, en una verdadera consigna estética.⁵⁸ Sus convicciones morales abocaron, en fin, a una defensa tenaz de la necesidad de no prostituir jamás la Arquitectura y la Música.

Sirva como cierre de este artículo las palabras que dedicara Schoenberg en el homenaje a Loos de 1930 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.*⁵⁹

Notas

¹ Carteos entre Schoenberg y Kulka en 1934 reproducidos en: Nono-Schoenberg, Nuria (ed.). *Arnold Schönberg 1874–1951: Lebensgeschichte in Begegnungen*. Ritter Klagenfurt, Klagenfurt, 1992, p. 326.

² Comienzo del artículo *Die potemkinsche stadt* («La ciudad potemkinizada»), publicado por Adolf Loos en octubre de 1898 en *Ver Sacrum*, la revista de la *Secession* vienesa (LOOS, Adolf. *Escritos I: 1897-1909*. El Croquis, Madrid, 1993, p. 114-117). 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 dirigía hacia las pretenciosas fachadas de la *Ringstrasse*, erigidas por constructores especulativos para satisfacer la vanidad de los nuevos ricos, mostrando el aspecto de pomposos palacios renacentistas donde sólo existían apartamentos modernos, y exhibiendo ornamentaciones que imitan el estuco barroco o la piedra toscana cuando en realidad estaban hechas de cemento (TIMMS, E. *Façade and Function: The Alliance with Loos*, en *Karl Kraus, Apocalyptic Satirist: Culture and Catastrophe in Habsburg Vienna*. Yale University Press, New Haven y Londres, 1986, pp. 118).

³ GRAVAGNUOLO, Benedetto. *Adolf Loos: Teoría y obras*. Nerea, Madrid, 1988, p. 52.

⁴ Dugast califica la Viena fin de siglo como “*Commonwealth cultural*” (DUGAST, J. *La vida cultural en Europa entre los siglos XIX y XX*. Paidós Ibérica, Barcelona, 2003, p. 79)

⁵ La 8ª Sinfonía de Mahler es conocida con el sobrenombre de «Sinfonía de los Mil», por el enorme número de intérpretes participantes entre instrumentistas y coristas.

⁶ SCHOENBERG, Arnold. *Cartas*. Turner, Madrid, 1987 (1958), pp. 156-157.

⁷ STUCKENSCHMIDT, H. H. *Schönberg: vida, contexto, obra*. Alianza, Madrid, 1974 (1991), p. 222.

⁸ MACDONALD, Malcolm. *Schoenberg*. Oxford University Press, Nueva York, 2007, p. 50.

⁹ Loos había fundado una escuela privada de arquitectura en Viena en 1912, pero con el estallido de la I Guerra Mundial tuvo pronto que ver interrumpida su actividad. Ver «*Mi escuela de construcción*» (*Meine Bauschule*, LOOS, Adolf. *Escritos II: 1910-1932*. El Croquis, Madrid, 1993, pp. 74-76).

¹⁰ 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) (SCHOENBERG, Cartas, op. cit. pp. 156-157).

¹¹ Webern llegó a dedicar a Loos su *Cuarteto para violín, clarinete, saxofón tenor y piano* op. 22, compuesto en 1930 y estrenado un año más tarde.

¹² STUCKENSCHMIDT, *Schönberg...* Op. cit. p. 165.

¹³ El alegato de Loos fue publicado en el número de agosto-septiembre de *Anbruch* bajo el título *Arnold Schoenberg y sus contemporáneos* (1924) (LOOS, *Escritos II*, O. cit. pp. 220-222).

¹⁴ 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 estubo encantador y sobre todo, oye tan mal que apenas se puede hablar con él; y simplemente me resulta demasiado esfuerzo empezar a contradecirle (...)» (STUCKENSCHMIDT, *Schönberg...* Op. cit. pp. 138-139).

¹⁵ Carta fechada en Mödling el 5 de agosto de 1924. La cita era en el Festival de Donaueschingen (SCHOENBERG, *Cartas*, op. cit. p. 118).

¹⁶ Fechada en Hollywood el 24 de enero de 1936.

¹⁷ TOURNIKIOTIS, Panayotis (1994): *Adolf Loos*. Princeton Architectural Press, Nueva York, p. 16.

¹⁸ Schoenberg encontró pronto una casa ya construida y la compró (STUCKENSCHMIDT, *Schönberg...* Op. cit. p. 345).

¹⁹ Loos reformó la villa decimonónica de los Mandl en 1916 (según Gravagnuolo) o tal vez dos años antes (según Kulka). Destaca la inteligente reorganización del espacio de la gran sala de estar, donde se ensamban 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 oscurecido y el revoque blanco (GRAVAGNUOLO, op. cit. pp. 165-166).

²⁰ STUCKENSCHMIDT, *Schönberg...* Op. cit. pp. 212-216

²¹ GRAVAGNUOLO, op. cit. p. 30.

²² *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 (LOOS, *Escritos II*, Op. cit. pp. 110-127); ver segunda parte en Schoenberg (1975, pp. 369-373).

²³ GRAVAGNUOLO, op. cit. p. 187.

²⁴ ADORNO, Theodor W. *Escritos musicales I-III*. Akal, Madrid, 2006, pp. 467-468.

²⁵ De la conferencia-artículo «Ornamento y delito».

²⁶ *ibid.* pp. 467-468

²⁷ ADORNO, Theodor W. *Escritos musicales V*. Akal, Madrid, 2011, p. 436.

²⁸ SARNITZ, August. *Adolf Loos 1870-1933: arquitecto, crítico cultural, dandi*. Taschen, Colonia, 2003, pp. 43-45.

²⁹ LE CORBUSIER. *Urbanisme*. París, 1925, p. 174. Citado en COLOMINA, Beatriz (2010): *Privacidad y publicidad. La arquitectura moderna como medio de comunicación de masas*. Cendeac, Murcia, 2010, pp. 158-160.

³⁰ COLOMINA, op. cit., p. 160.

³¹ LOOS, *Escritos II*, Op. cit. p. 78.

³² SCHOENBERG, A. *Harmonielehre*. Universal Edition, Viena, 1922 (Versión en castellano: *Tratado de armonía*. Real Musical, Madrid, 1979, p. 476).

³³ El texto del monólogo fue redactado por Marie Papperheim.

³⁴ STUCKENSCHMIDT, *Schönberg...* Op. cit. p. 107.

³⁵ *Das Prinzip der Bekleidung* («El principio del revestimiento»), publicado en Viena el 4 de septiembre de 1898 en *Neue Freie Presse* (LOOS, *Escritos II*, Op. cit. pp. 151-157).

³⁶ *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten* («El estilo en las artes técnicas y tectónicas o

estética práctica», 1861-63).

³⁷ *The seven lamps of Architecture* («Las siete lámparas de la Arquitectura», 1849).

³⁸ CRISPIANI ENRÍQUEZ, Alejandro. *Adolf Loos: contra el proyecto. Arq.*, nº 46, jul. 2001, pp. 38-41, pp. 38-39.

³⁹ LOOS, *Escritos II*, Op. cit. p. 33.

⁴⁰ Se trata de la *Verein für musikalische Privataufführungen* («Sociedad Privada de Conciertos»), fundada el 23 de noviembre de 1918 y activa hasta finales de 1921.

⁴¹ Conferencia impartida en Chicago en 1946, publicada como «New Music, Outmoded Music, Style and Idea» (Loos, 1950 en LOOS, *Escritos II*, pp. 37-51).

⁴² En concreto, se trata de la *Gartenstadt-Siedlung Friedenstadt* (1921-1922), la *Siedlung am Heuberg* (1922-1923) y la *Kriegsbeschädigten* de Hirschtetten. Las dos primeras fueron construidas sólo en parte siguiendo los proyectos de Loos, mientras que la tercera nunca se ejecutó (Gravagnuolo 1988, p. 168).

⁴³ Ver WAGNER, Richard. *La obra de arte del futuro*. Universitat de València, Valencia, 2000.

⁴⁴ *The Prospects of Architecture in Civilization*, Conferencia en la *London Institution*, 10 de marzo de 1881. Traducción en BENÉVOLO, L. *Historia de la Arquitectura Moderna*. GG, Barcelona, 1982, p. 217.

⁴⁵ CRISPIANI, op. cit. pp. 40.

⁴⁶ Ver Loos, Adolf (1900): «De un pobre hombre rico». *Neues Wiener Tagblatt*, 26 de abril de 1900 (LOOS, *Escritos I*, op. cit. pp. 246-250).

⁴⁷ LOOS, *Escritos I*, op. cit. p. 218.

⁴⁸ CRISPIANI, op. cit. p. 41

⁴⁹ LOOS, Adolf. *Hands off!*, 1917 en LOOS, *Escritos II*, op. cit.

⁵⁰ HAHN-KOCH, Jelena (ed.) *Wassily Kandinsky-Arnold Schoenberg. Cartas, cuadros y documentos de un encuentro extraordinario*. Alianza, Madrid, 1993, p. 111.

⁵¹ GRAVAGNUOLO, op. cit. p. 78.

⁵² Itten contactó con Loos y Alma Mahler en 1916, cuando el pintor fundó una escuela de arte en Viena. Posteriormente, fue Alma quien recomendó a Gropius para la *Bauhaus* (Fiedler 2006, p. 237).

Por otra parte, Itten es otro de los artistas que contribuyeron con un artículo en el homenaje a Loos con ocasión de su sesenta cumpleaños (Sarnitz 2003, p. 16).

⁵³ 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, *Schoenberg...* op. cit. pp. 251 y 253).

⁵⁴ Fue precisamente Josef Rufer a quien, en 1921, Schoenberg comunicaba por primera vez la invención de la técnica dodecafónica: *Hoy he realizado un descubrimiento que asegurará la supremacía de la música alemana durante los próximos cien años-* le confesó.

⁵⁵ Citado por Masheck a partir de un texto de Behrens publicado en un folleto de publicidad de la colonia *Mathildenhöhe*.

⁵⁶ MASHECK, Joseph. *Adolf Loos: The Art of Architecture*. I.B. Tauris, Nueva York, 2013, p. 144.

⁵⁷ Sandra Santana cita el libro GEMMEL, Mirko. *Die Kritische Wiener Moderne*. Parerga, Berlín, 2005. En este grupo de intelectuales habría que incluir también al escritor y periodista Karl Krauss.

⁵⁸ Así parece haber quedado expresado en sus tumbas, donde reposan cercanos los restos de los dos geniales artistas (figs. 14 y 15) (SANTANA, Sandra. *La mala conciencia del éxito. Apuntes sobre la Viena moderna y la estética de Theodor W. Adorno en Enrahonar* 38/39, 2007, pp. 306-307).

⁵⁹ Schoenberg, A. *Adolf Loos, zum 60. Geburtstag. am 10. Dezember 1930*. Traducción al italiano en *Casabella-Continuità*, nº 233, 1959, p. 43.