



Universidad de Valladolid

ESCUELA TÉCNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA

Grado en Fundamentos de la Arquitectura

TRABAJO FIN DE GRADO

DOCUMENTACIÓN Y RECONSTITUCIÓN INFOGRÁFICA DE LA “CASA DE LADRILLO” DE MIES VAN DER ROHE

Autor

Alberto Galán Muñoz

Tutor:

Eduardo Carazo Lefort

Noelia Galván Desvaux

Octubre 2015

RESUMEN

La Casa de Campo de Ladrillo pertenece a una serie de cinco proyectos no construidos proyectados por Mies van der Rohe durante la primera mitad de los años veinte en los que el arquitecto alemán experimenta con los nuevos conceptos que posteriormente definirían su arquitectura moderna. La casa de ladrillo es el más importante de la serie por ser el que resume las experiencias vanguardistas de esta arquitectura y las mezcla con los conceptos más importantes de su arquitectura clásica. Mediante la reconstrucción del proyecto se intenta entender como la arquitectura no construida de Mies van der Rohe le permitió desarrollar una nueva forma de pensar la arquitectura. A través del análisis se busca definir cuáles son los conceptos arquitectónicos desarrollados en los proyectos no construidos y cuál es su repercusión en el propio trabajo de Mies y en la obra de otros arquitectos.

Palabras clave: inmaterial, ladrillo, Mies, casa, experimentación

ABSTRACT

The Brick Country House belongs to a series of five not built projects, designed by Mies van der Rohe during the first half of the 1920's, when the German architect experiments with the new concepts that lately will define his modern architecture. The Brick Country House is the most important Project of the series, due to the fact that it is the one that sums up the avant-garde experiences of this architecture and mixes them with the most important concepts of his classic architecture. By the reconstruction of the Project it's pretended to understand how Mies van der Rohe's not built architecture allowed him to develop a new way of thinking the architecture. Through the analysis it's sought to define which are the architectural concepts developed in the non-built projects and which is their effect in Mies' own work and in the work of other architects.

Keywords: unbuilt, brick, Mies, house, innovation

ÍNDICE

9 01. INTRODUCCIÓN

- 10 A. ESTADO DE LA CUESTIÓN
- 10 B. ESTRUCTURA
- 11 C. SOBRE ARQUITECTURA NO CONSTRUIDA
 - 11 i. luces inconclusas
 - 12 ii. voluntad por existir
- 13 D. METODOLOGÍA
- 13 E. OBJETIVOS

14 02. ANÁLISIS PREVIO

- 14 A. SOBRE MIES VAN DER ROHE
 - 14 i. 1886/1905: infancia y juventud en Aquisgrán
 - 15 ii. 1905/1907: Bruno Paul
 - 16 iii. 1907/1912: Peters Behrens
 - 18 iv. 1912/1919: la alta burguesía
 - 19 v. 1919/1925: la vanguardia europea
- 22 B. LA ARQUITECTURA NO CONSTRUIDA Y SU ÉPOCA
 - 22 i. contradicciones de comienzo de siglo.
 - 23 ii. Arquitectura no construida
 - 24 a. arquitecturas efímeras
 - 25 1914 Exposición Deutscher Werkbund, Colonia: el pabellón de Cristal, Bruno Taut.
 - 26 1919 Proyecto de monumento a la III Internacional, Moscú, Vladimir Tatlin
 - 27 1923 Proyectos de arquitectura plástica, París, Theo van Doesburg y van Eesteren
 - 28 b. arquitecturas de papel
 - 28 1914 Città Nuova, Antonio Sant'Elia
 - 29 1917 Cité Industrielle, Tony Garnier
 - 30 1919 Alpine Architektur, Bruno Taut
 - 31 1922 Concurso para el Chicago Tribune, Gropius, Loos, y Taut.
 - 32 c. conclusiones
 - 33 iii. la vivienda

- 34 C. OBRA DE MIES ANTERIOR A LA CASA DE CAMPO DE LADRILLO
- 34 i. las casas clásicas berlinesas, los primeros años, 1907/1914
- 35 a. casa Riehl, Neubabelsberg, Berlín. 1907
- 36 b. casa Perls, Zehlendorf, Berlín. 1911
- 37 c. villa Kröller-Müller, Ellenwoude, 1912
- 38 d. casa Werner, Zehlendorf, Berlín. 1912/1913
- 39 e. casa Urbig, Neubabelsberg, Berlín. 1914
- 40 ii. Mies y las vanguardias, los cinco proyectos de papel, 1914/1924
- 40 a. propuesta para el concurso de Rascacielos en la Friedrichstrasse, 1921
- 42 b. el Rascacielos de Cristal, 1922
- 44 c. el Edificio de Oficinas de Hormigón, 1923
- 45 d. la Casa de Campo de Hormigón, 1923
- 46 iii. Conclusiones, precedentes y constantes

47 03. LA CASA DE CAMPO DE LADRILLO

48 A. DOCUMENTACIÓN

49 B. VERSIONES

- 49 i. versión de 1924
- 50 ii. versión de 1925
- 51 iii. versión de 1963
- 52 iv. versión redibujada
- 53 a. planta baja
- 54 b. planta alta
- 55 c. alzados
- 56 d. infogrías

58 C. ANÁLISIS

- 58 i. abstracción/espacio
- 59 ii. orden/estructura
- 60 iii. transparencia/vidrio
- 61 iv. materia/ladrillo
- 62 v. paisaje/chimenea

63 04. CONCLUSIONES

64 05. BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA

01. INTRODUCCIÓN

El tema de este trabajo, documentación y reconstitución infográfica de la “Casa de Ladrillo” de Mies van der Rohe, tiene como objetivo estudiar a través del dibujo la arquitectura no construida de Mies, en especial la casa de campo de ladrillo, el proyecto no construido más importante del arquitecto alemán de la década de 1920.

La Casa de Campo de Ladrillo se expuso por primera vez en 1924 y fue la síntesis al trabajo desarrollado por el arquitecto alemán después de la Primera Guerra Mundial, un trabajo confeccionado para las exposiciones y publicaciones que le otorgaron la posibilidad de incubar en unos dibujos en papel los conceptos que posteriormente florecerían en su arquitectura por la cual se convirtió en uno de los maestros de la arquitectura moderna.

La restitución de la Casa de Campo de Ladrillo más allá de la elaboración de la documentación, tiene como objetivo entender más profundamente los nuevos conceptos arquitectónicos introducidos por Mies van der Rohe en su arquitectura no construida y que posteriormente se traduciría en obras tan importantes para la historia del arte como el Pabellón para la Exposición de Barcelona.

En este primer capítulo se trata de introducir la importancia de la arquitectura no construida, no sólo en el caso de Mies, sino la trascendencia que ha tenido y tiene en el transcurrir de la historia de la arquitectura. También, se explica la metodología utilizada en la elaboración del dibujo de la Casa de Campo de Ladrillo y los objetivos de redibujar una obra no construida.

El segundo capítulo es un análisis contextual para poder entender la complejidad de la Casa de Campo de Ladrillo, un estudio biográfico del arquitecto alemán y de su época que nos ayude a entender su pensamiento, su modo de ver el mundo y que se refleja en su propia obra. Además, se trata de investigar otras arquitecturas no construidas coetáneas al proyecto para entender sus particularidades y sus influencias.

En el penúltimo capítulo se aborda finalmente la Casa de Campo de Ladrillo, la documentación existente, sus diferentes versiones y la documentación desarrollada; se elabora también un trabajo analítico sobre los conceptos ensayados por Mies y su influencia posterior tanto como en la obra propia como en el trabajo de otros arquitectos.

En último lugar, el capítulo final recoge las conclusiones del trabajo y de la investigación desarrollada.



i.1. Infografía de la Casa de Campo de Ladrillo

A. ESTADO DE LA CUESTIÓN

La casa de campo de ladrillo pertenece a una serie de 5 proyectos realizados para exposiciones y publicaciones por Mies van der Rohe durante la primera mitad de la década de 1920, un periodo turbulento para la sociedad alemana sumida en las cenizas de la derrotada de la Primera Guerra Mundial. Sin embargo, la producción intelectual y cultural alemana vivió una época de fértil creación artística impulsada por la apertura cultural tras la Gran Guerra, asimilando rápidamente las vanguardias artísticas que en el resto de Europa llevaban tiempo instauradas. Este periodo de cambio social y cultural coincidió con la transformación de Ludwig Mies en Mies van der Rohe, una versión renovada tanto personal como profesionalmente rompiendo con lo que hasta entonces había sido o producido.

Los 5 proyectos no construidos permitieron a Mies sentar las bases de su nueva arquitectura, al poder experimentar con soluciones más vanguardistas, consiguió dibujar un espacio moderno que supuso una escisión con su trabajo realizado hasta la década de 1920 de carácter más clásico. La arquitectura de Mies es una obra maestra de la modernidad pero las primeras pinceladas y esbozos fueron realizados en el lienzo de las exposiciones y publicaciones que le permitieron trabajar con mayor libertad al ser propio arquitecto el que imponía los límites y restricciones del lugar y del programa.

La Casa de Campo de Ladrillo es el resumen arquitectónico del trabajo desarrollado en estos 5 proyectos no construidos siendo por ello el más influyente en su propia producción posterior. La documentación que se conserva de la casa de campo de ladrillo es unas fotografías de los dibujos originales de la planta baja y de una perspectiva expuestas por primera vez en la Gran Exposición de Arte de Berlín de 1924. Además, existen varias versiones de la planta del proyecto donde se modifica únicamente la chimenea. No se trata de un proyecto acabado sino de un trabajo para ser expuesto al público que fue siendo modificado. Además, existen incongruencias entre la planta y la perspectiva lo que ahonda todavía más en la idea de que no es un proyecto cerrado. En la perspectiva, los volúmenes de ladrillo no transmiten la composición a través de planos que se expresa en la planta. Todo ello dificulta aún más la tarea de redibujar un proyecto con escasa documentación.

La arquitectura de Mies tiene conceptos como el movimiento libre o el plano exento, una nueva visión moderna de la arquitectura que desarrolló en su arquitectura no construida y cuyo máximo exponente es la Casa de Campo de Ladrillo que recoge por un lado las influencias de Schinkel y Wright, la relación entre paisaje y construcción, y por otro lado la propia experiencia adquirida en los anteriores proyectos más cercanos a vanguardias como el expresionismo o constructivismo. Analizaremos las ideas arquitectónicas que, sobretudo en el dibujo de la planta, quedan teorizadas.

B. ESTRUCTURA

El trabajo se divide en dos líneas de investigación, dos caminos que se no son independientes sino que se entrecruzan y complementan, uno más teórico, una investigación sobre la vida de Mies y la época para poder entender la obra dentro de su propio contexto en relación con la propia producción del arquitecto alemán pero también su influencia en la producción europea de la primera mitad de siglo XX. El otro camino es más analítico y gráfico, redibujar la casa de campo de ladrillo para analizar y comprender los nuevos conceptos teorizados en sus proyectos de papel de principio de la segunda década y que se resumen en la Casa de Campo de Ladrillo.

Se trata de una vez elaborada la documentación de la casa, establecer unos unos criterios analíticos que nos permitan explicar como se concretizan los nuevos conceptos en esta obra y algunas otras de la producción del arquitecto. No queremos adelantar esto pero analizaremos como conceptos como abstracción, orden, transparencia, materia, paisaje se aplican en el proyecto; como afectan al espacio arquitectónico que pasa a ser dinámico, a la estructura de muros portantes de ladrillo y su relación con el vidrio, como se introduce el paisaje en el interior o como la chimenea sirve de elemento ancla que atá la casa al terreno a pesar de extenderse hasta el infinito.

C. SOBRE ARQUITECTURA NO CONSTRUIDA

“No conocemos formas, sino problemas de construcción”

Empezar a hablar sobre arquitectura no construida con esta frase publicada en el segundo número de G, en el texto de “Bauen” (construir), uno de los más importantes de Mies, puede parecer contradictorio, pero es un buen comienzo para reflexionar sobre la arquitectura que no existe físicamente, aquella que por cualquier motivo sólo existe dibujada en papel.

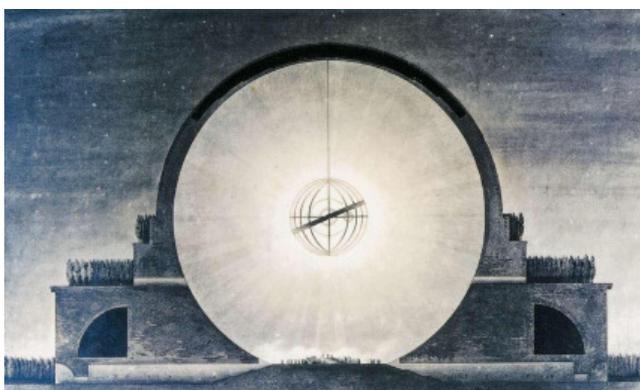
i. Luces inconclusas

“Una arquitectura en planos o en dibujos, cuando aún no está construida, no es arquitectura. Es obvio. Cuando nos interesa, lo es por su poder de sugerencia. Ocurre esto normalmente cuando nos sorprende y nos enseña algo nuevo. (...) ¿Cómo nos sorprendería si estuviese construida? Nunca lo sabremos. ¿Cómo la construiría? Nos lo imaginamos”¹

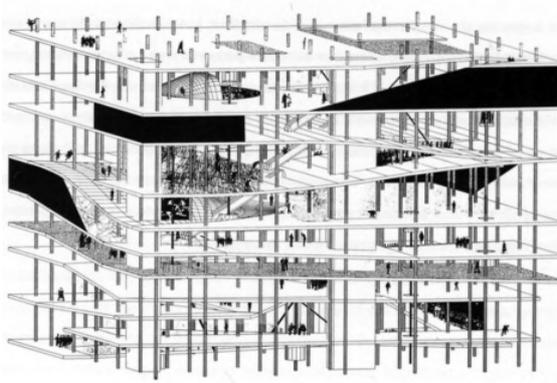
La arquitectura, según la afirmación de Manuel Gallego, necesita ser construida para ser arquitectura, necesita poder existir físicamente más allá del dibujo, aun así, la arquitectura que no consigue concretizarse y se queda delineada puede enseñarnos algo nuevo, valores que sobrepasan la construcción.

Existe una arquitectura ausente, “unas luces inconclusas de sugerencia y razón”² que ha trascendido en la historia de la arquitectura y que ha ido apareciendo como destellos intentando generar espacios experimentales y novedosos, desde el cenotafio de Newton de Étienne-Louis Boullée al proyecto de la biblioteca de Francia de Rem Koolhaas, la arquitectura siempre ha observado atenta estas luces brillantes intentando comprender su atracción e influencia.

Podríamos pensar que estos destellos se terminan apagando al quedar confinados al papel, que todo el esfuerzo y todas las ideas se van perdiendo a la vez que el papel va envejeciendo, pero Le Corbusier nos recuerda que “el trabajo del arquitecto nunca se pierde; el trabajo realizado en cada obra contiene algo útil para la siguiente”³. Mies también debió de pensar que el trabajo que estaba realizando en los cinco proyectos era más importante que seguir construyendo casas a la moda para una burguesía alta cuyo único beneficio era el meramente económico. El papel de Mies en la arquitectura sería mucho más profundo e interesante, utilizando la arquitectura efímera y en papel como laboratorio donde practicó sus nuevos conceptos que de otra forma quizá nunca podría haber llegado a dominar.



i.2. Cenotafio de Newton. Étienne-Louis Boullée. 1784.



i.3. Proyecto para el concurso de la biblioteca Jessieu, Paris. OMA. 1992

1 Gallego Jorreto, M., *Alejandro de la Sota: viviendas en Alcudia, Mallorca, 1984*, Rueda, Madrid, 2004, p.27

2 *ibidem*, p.11

3 L. Alarcón, F.J. Montera, *Aprendiendo de los Concursos. La investigación en Arquitectura*. En N7. *Arquitectura entre Concursos*. (38 a 53). Universidad de Sevilla, 2012, p.39

La actividad de Mies siempre estuvo ligada al campo de las exposiciones y de la arquitectura temporal a lo largo de su vida, permitiéndole evolucionar a través de una exploración conceptual a partir de la ausencia física y de lo efímero.

“Mies tendía, (. . .), a aproximar su actividad profesional (en el sentido más convencional de la palabra) al mundo de las instalaciones y las exposiciones. De este modo en última instancia, ampliaba los horizontes de la arquitectura, al desplazarla hacia un terreno donde no hay uso, donde las actividades se dejan en suspenso, porque lo que más importa es el continente y poner de relieve la especificidad de los materiales”⁴

Mies realizó en torno a 90 espacios temporales donde también introdujo conceptos y materiales que posteriormente trasladaría a su arquitectura construido, algunos tan importantes como el *Café Samt & Seide* para la Exposición de *Mode in der Dame* de 1927 en Berlín o el pabellón para la Exposición Internacional de Barcelona de 1929, que a pesar de existir actualmente reconstruido, su espíritu inicial era ser efímero.

Mies experimentó su nueva arquitectura de una forma más teórica en los proyectos de papel de la segunda década de siglo para perfeccionarla a continuación en las exposiciones temporales. Con esta metodología, consiguió depurar y perfeccionar su obra hasta el punto de que pareciera “*casi nada*” (de la traducción “*beinahe nichts*”, más conocida en su versión inglesa *less is more*).

ii. voluntad por existir

Como decía Manuel Gallego, podemos imaginarnos fácilmente como se construiría la casa de campo de ladrillo, el arquitecto alemán conocía la técnica de la fábrica de ladrillo desde su juventud cuando trabajó en la obra como aprendiz en su ciudad natal.

Sus proyectos no construidos denotan la importancia que tenía la estructura para Mies, aunque era una preocupación teórica más que práctica en ese nivel de pensamiento al que se encontraban desarrollados los trabajos, pues no estaba definida la estructura y había soluciones difícilmente desarrollables en aquella época. Aun así, los proyectos de Mies tienen una voluntad por existir. En su concepción proyectual no existe diferencia a la hora de pensar un edificio en papel o de naturaleza efímera. La forma de concebir la arquitectura miesiana no puede imaginarse sin la construcción, como nos recuerda Philip Johnson: “Mies es ante todo y principalmente un constructor. Estos proyectos, a diferencia de muchos otros diseñados por sus contemporáneos que también quedaron en papel, son, desde el punto de vista técnico, perfectamente realizables.”⁵

Podemos figurar el resultado construido de la Casa de Campo de Ladrillo a través de la propia obra del arquitecto, Mies realizó alrededor de 1930, tres villas modernas en ladrillo, la casa Wolf en Cuben y, las casas y Esters en Krefeld, donde intentó desarrollar de forma embrionaria el espacio doméstico fluido con el que había teorizado en su proyecto no construido.

De todas formas, la idealización de las arquitecturas ausentes, al no existir físicamente como objeto construido, suelen estar más abiertas a juicios subjetivos, llevando a diferentes interpretaciones que naciendo de los dibujos existentes pueden recorrer sendas divergentes. La realidad es que la documentación de la casa de campo de ladrillo es escasa, y completar la documentación puede tergiversar la obra, cuando un proyecto no está completo lo hacemos un poco nuestro, explicamos el proyecto desde una perspectiva personal.



i.4. Estudios de Color del Café de Terciopelo y Seda, Berlín. 1927. Enrique Colomés i.5. Café de Terciopelo y Seda. 1927

4 NAVARRO, J. *La habitación vacante*. Girona, Demarcació de Girona del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, 1999, p.82

5 C. JOHNSON, P. *Mies van der Rohe*, Editorial Victor Leru SRL, Buenos Aires, 1960, p.30.

D. METODOLOGÍA

Siguiendo este método intentamos no alejarnos demasiado de la visión de Mies. En primer lugar, se han recogido las diferentes versiones del proyecto que han sido publicadas o elaboradas por autores de reconocido prestigio, como son el MoMa de Nueva York o Werner Blaser, arquitecto y periodista suizo que ha realizado un intenso estudio de la obra de Mies van der Rohe. Además, para completar la documentación, se ha tenido en cuenta la materialidad del proyecto, pues en el trabajo de Mies, cada material de construcción se emplea según sus propias características y sus posibilidades arquitectónicas, motivo por el cual se ha estudiado la técnica de dos de sus casas construidas en ladrillo, la villa Wolf en Guben y las villas Hermann Lange y Esters en Krefeld, próximas a la producción de nuestra obra a estudiar y que nos ayudaran a fijar la realidad constructiva del proyecto, como por ejemplo en el color de las carpinterías.

En segundo lugar, se ha re-dibujado el proyecto teniendo como punto de partida la información recopilada. El dibujo producido no es fin en sí mismo sino un instrumento de conocimiento que nos permite un mayor acercamiento a la Casa de Campo de Ladrillo, entender las inquietudes proyectuales y los conceptos que se cristalizan en el dibujo. Por un lado se ha realizado una reconstitución delineada de la documentación básica y por otro un dibujo explicativo, más personal y analítico que acompaña y complementa el discurso escrito. La documentación se ha realizado tomando como base la planta dibujada por Werner Blaser a mediados de los 70 para ilustrar la edición de la monografía de Mies van der Rohe, y que está basada en las medidas del ladrillo y el tipo de aparejo empleado en las obras posteriores de Mies. La base del dibujo ha sido ejecutada con Autocad y posteriormente posproducida con Photoshop.

En tercer lugar, para un mejor entendimiento del proyecto, se han desarrollado unas infografías actualizando las técnicas empleadas por Mies van der Rohe que utilizaba los collages y las perspectivas para exhibir sus proyectos. Esta infografía miesiana es fácilmente reconocible, de composición restringida pero atrayente, compuesta por una vista que atraviesa la superficie acristalada y queda delimitada por el suelo y el techo. Un gran espacio en blanco queda dividido por planos de mármol o cuadros de arte moderno. El suelo dibuja una retícula que dramatiza la perspectiva. Que estas imágenes sean reconocibles se debe a que existe una idea que va más allá del puro marketing. Una idea que intentamos actualizar y respetar, estas infografías han sido realizadas con 3ds Max como motor de renderizado y postproducidas con Photoshop, utilizando como fondo el paisaje típico de la Neubabelsberg, una zona campestre con vistas sobre un lago asiduamente frecuentada por el arquitecto, invitado a las tertulias que se organizaban en la casa Riehl, su primer proyecto.

E. OBJETIVOS

El objetivo principal es entender como la arquitectura no construida de Mies van der Rohe le permitió desarrollar una nueva forma de pensar, los nuevos conceptos con los que generó un trabajo que le convirtió en uno de los grandes maestros de la arquitectura moderna. Para ello es necesario comprender y analizar una de sus proyectos de papel más maduros e importantes, la Casa de Campo de Ladrillo. Para un entendimiento más profundo de la obra es redibujada pero ante la falta de documentación es necesaria hacer una restitución de su planimetría.

Pero el proyecto no puede ser estudiado aislado de su contexto, la Casa de Campo de Ladrillo se realizó en un momento concreto de la vida de Mies, un periodo en el que dedico todos sus esfuerzos a realizar estos proyectos de exhibición en búsqueda de una nueva arquitectura. Este cambio de pensamiento se vio favorecido por la producción artística que se originó en el Berlín de la primera postguerra. Las vanguardias pictóricas influenciaron como en ninguna otra época a la arquitectura; y la Casa de Campo de Ladrillo no es una excepción. Conocer el contexto histórico cultural en el que fue desarrollado el proyecto es el otro gran objetivo, las influencias y trabajos en los que está inspirado el proyecto.

Por último, el otro gran objetivo es percibir cómo la Casa de Campo de Ladrillo influyó no solamente a su propia obra posterior, sino también a los trabajos de otros arquitectos que bebieron de esta fuente, aprovechando los conceptos desarrollados por Mies como el espacio continuo con él que Le Corbusier trabaja la sección de su villa Baizeau en Cartago de 1928.

02. ANÁLISIS PREVIO

A. SOBRE MIES VAN DER ROHE

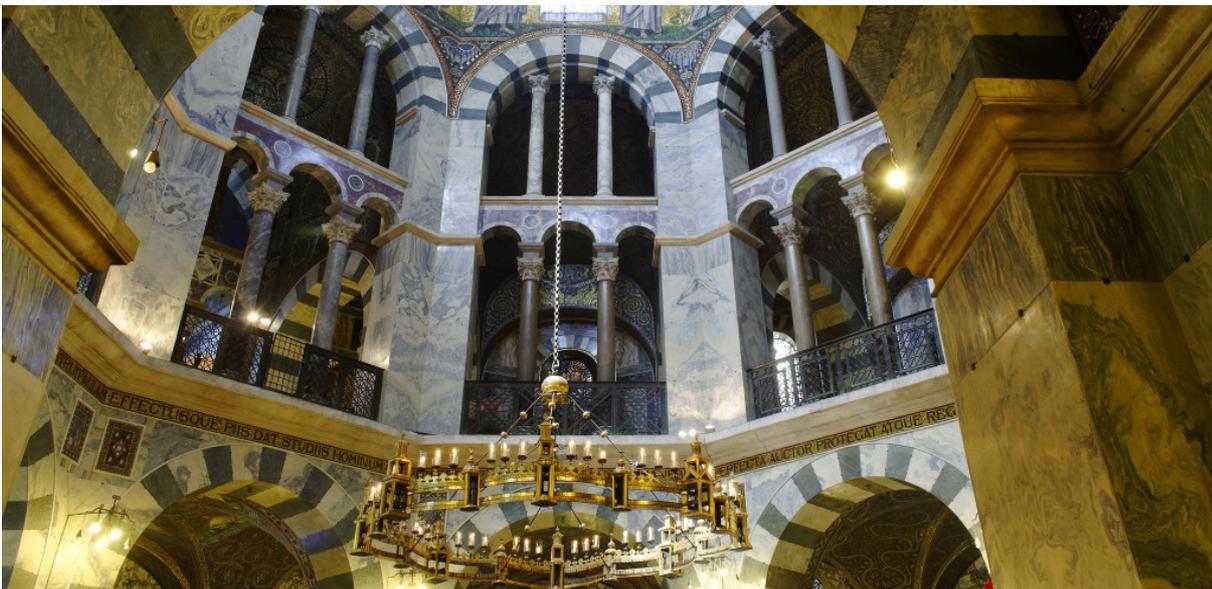
Los inicios de Mies van der Rohe en el mundo de la arquitectura no fueron sencillos, y sólo una voluntad férrea y una gran ambición le permitieron convertirse en uno de los maestros de la arquitectura moderna.

i.1886/1905: infancia y juventud en Aquisgrán

Ludwig Mies nació en Aquisgrán el 27 de marzo de 1886, una ciudad con poca influencia por aquel entonces pero con un pasado importante, Aquisgrán fue la capital del imperio de Carlomagno, el emperador que inició un primer resurgimiento de la arquitectura clásica que hasta entonces estaba enterrada desde la caída del imperio romano. Este espíritu clásico se reflejó en las obras de este periodo como la capilla palatina, la construcción más importante de la Europa del norte hasta la época. Mies visitó la capilla con su madre en su infancia siguiendo la tradición cristiana y pudo contemplar el espacio único y continuo que abarcaba la bóveda de la capilla, un espacio que posteriormente evocaría en sus proyectos en la búsqueda de un espacio contenedor, cuyo culmen alcanzó al final de su vida con el Convention Hall de Chicago.

El casco histórico de Aquisgrán formaba un laberinto de calles estrechas franqueadas por edificios de ladrillo sin decorar, imitando las técnicas de Holanda y Bélgica debido a la proximidad de la ciudad con los dos países. La atemporalidad de estas construcciones tradicionales chocaba con las construcciones de la nueva Aquisgrán, abarrotadas de ornamentos históricos típicas de la arquitectura alemana de finales del siglo XIX. Mies admitió su admiración ante la construcción tradicional, "en su mayoría eran muy sencillas, pero muy claras (...) no pertenecían a ninguna época"⁶. Su rechazo a la superficialidad de la moda de los estilos parece estar igualmente arraigado, la arquitectura alemana de finales del siglo XIX se sumergió en una búsqueda de la identidad nacional y derivó en unas construcciones poco claras y ostentosas.

El nacimiento de Mies coincidió con el punto álgido de prosperidad de Aquisgrán, quien se había visto ferozmente modificada por el gran éxodo provocado en gran parte por la aparición de la industria textil. En definitiva, Aquisgrán era una ciudad idónea para vivir tranquilamente sin ninguna aspiración cultural, pero las metas que el propio Mies van der Rohe se autoimpuso le llevaron lejos de su ciudad natal y su familia. Una familia dedicada al negocio familiar, su padre, Michael Mies, era un artesano dedicado a tallar el mármol casado con Amalie Rohe, del fruto del matrimonio resultó un varón primogénito, Ewald Philipp quien fuera el consejero de Mies en su infancia y que tras la muerte de su padre heredaría la empresa familiar. Engendrarían cuatro hijos más, el primero un varón que murió a temprana edad y tras dos hijas llegaría Maria Ludwig Michael, quien trabajaría en su infancia en el taller en la rotulación en las piedras.



i.6. Capilla palatina, Aquisgrán. Eudes de Metz. 790-805.

6 CARTER, P, *Mies van der Rohe at Work*, Londres: Phaidon Press Limited, 1999.

Michael Mies inculcó en su taller el amor por los materiales, un amor que Mies van der Rohe siempre tendría presente en su obra arquitectónica.

Con 10 años fue enviado a la escuela catedralicia, la mejor escuela que la economía familiar pudo proporcionarle y con la que tenía una mayor posibilidad de labrarse un futuro al terminarla pues el curso sólo duraba tres años. Al concluirlo, Mies se matriculó en la Escuela de Artes y Oficios (Gewerbeschule) donde durante dos años aprendió de manera empírica los conocimientos básicos para poder trabajar en un estudio o taller, y donde el dibujo tenía un gran peso en el programa. Tras acabar la escuela, trabajó como aprendiz durante el siguiente año en obras en construcción en la ciudad donde aprendió la técnica de la fábrica de ladrillo, un material por el que siempre tendría una devoción especial.

Los siguientes cuatro años trabajó durante el día como delineante en diferentes talleres en Aquisgrán, y por la noche y fines de semana asistía a la “Escuela nocturna y dominical de vocaciones”.

Uno de los estudios de arquitectura en el que se encontraba recibió el encargo de unos grandes almacenes para la compañía Tietz, que posteriormente contrataría los servicios de la firma berlinesa Bossler y Knorr, relegando al arquitecto local a colaborador. Uno de los arquitectos del estudio de Berlín pudo admirar el trabajo de Mies en directo en una de sus visitas de trabajo a Aquisgrán, fue tal la impresión que le causó su trabajo que le sugirió abandonar su ciudad natal y forjarse una carrera en la capital.

ii.1905/1907: Bruno Paul

Tras encontrar una oferta como delineante en Rixdorf a través de un periódico, Mies cogió el tren en 1905 hacia una nueva vida renunciando al legado familiar. Un año después, entraría en contacto con la primera personalidad de relevancia, se incorporó a trabajar bajo las órdenes de Bruno Paul debido a su conocimiento en construcción adquirido durante sus estudios en su ciudad natal dado la inexperiencia del estudio cuyo trabajo hasta la fecha era el de producción de mobiliario en madera.

Bruno Paul fue un personaje destacado del ámbito artístico alemán, que como Mies se había trasladado a Berlín a comienzos de siglo para presenciar de cerca los acontecimientos que se estaban urdiendo en la capital alemana. Paul había entrado a la profesión de arquitecto a través de las artes aplicadas, sobretodo del diseño de mobiliario en madera, que hasta su traslado a Berlín había desarrollado en el estilo Jugendstil, la rama alemana del Art Nouveau, pero que estaba evolucionando hacia un lenguaje más simple y compacto, más contenido y geométrico, el estilo protomoderno.

Trabajar en el estudio de Bruno Paul despertó en Mies la afición por el mobiliario y le permitió conocer a sus primeros clientes, el matrimonio Riehl. Los Riehl, tras hablar con Mies, le ofrecieron realizar su primer proyecto, una casa con despachos donde poder realizar reuniones sociales. Antes de comenzar la obra, se informaron de las capacidades del joven arquitecto que por aquel entonces ya gozaba de prestigio dentro del estudio de Paul. Rápidamente observaron su potencial y aceptaron el proyecto.

La casa fue del agrado del matrimonio que invitó a Mies a formar parte de su círculo social, ofreciéndole incluso un viaje a Italia para que completara su escasa formación artística. En el viaje visitó Vicenza, Florencia y Roma donde descubrió la simplicidad de obras como el palacio de Pitti y las villas de Palladio.



i.7. Bruno Paul. 1874-1968.



i.8. Armrest chair, Bruno Paul. 1901.

iii. 1907/1912: Peters Behrens

Un compañero del estudio de Bruno Paul le aconsejó que buscara trabajo en la oficina de Peter Behrens para seguir con su prometedora carrera, prueba de esto es que fue admitido en un estudio importante donde los colaboradores eran escasos.

El estudio de Peter Behrens fue el mayor impulso para cambiar el arte en los comienzos de siglo, cuando Mies entró a trabajar allí, Behrens acababa de comenzar el proyecto para la compañía de AEG, una serie de encargos industriales de los que destaca la fábrica de turbinas, la obra más importante de comienzos de siglo que terminó de provocar los cambios en la arquitectura moderna alemana y que sirvió para que Peter Behrens ocupara un lugar importante en la historia del arte.

Al igual que Bruno Paul, había llegado a la arquitectura pasando primero por las artes aplicadas. Su trabajo en este campo se encontraba en evolución hacia un estilo más racionalista y geométrico frente a los excesos de finales del siglo XIX.

En 1903, tras la recomendación de Hermann Muthesius, Peter Behrens fue nombrado director de la Escuela de Artes y Oficios de Düsseldorf. Fue Hermann Muthesius que inspirado en la figura William Morris y el Arts & Crafts, promovió la búsqueda de un nuevo arte que integrara el diseño con la producción industrial, este movimiento se conoció como Deutscher Werkbund.

En 1907, la Allgemeine Elektrizitätsgesellschaft (AEG) ofreció a Peter Behrens el puesto de consejero artístico, el trabajo incluía el diseño de la imagen de la empresa a todos los niveles, desde las fábricas a los productos pasando por los propios anuncios de la empresa.

En el estudio de Behrens estaban trabajando otros dos jóvenes arquitectos cuando Mies entró en 1908, Walter Gropius y Adolf Meyer, que tenían veinticinco y veintiséis años respectivamente. Gropius era el primer encargado en el estudio cuando Mies se incorporó habiéndose unido el año anterior solamente, muestra de su gran talento. En 1911, un año después de abandonar el estudio de Behrens, Walter Gropius junto a Meyer construirán su propia fábrica, la Faguswerk era imperiosamente más moderna que cualquier trabajo producido por Behrens.

Mies van der Rohe coincidió también brevemente con Charles-Edouard Jeanneret, posteriormente Le Corbusier, durante el medio año que permaneció el arquitecto franco-suizo que se encontraba en un viaje que había iniciado por cuenta propia.

En ese momento, el trabajo de Mies era más clasicista y convencional que los proyectos en los que estaban trabajando Gropius o Le Corbusier, debido quizá a la notable influencia de Karl Friedrich Schinkel. Behrens organizaba visitas con el resto de los colaboradores a las obras de Schinkel en la capital. El fervor de Behrens por el arquitecto neoclasicista alemán más importante caló en Mies e influyó su trabajo, pero no solamente su obra construida, la pintura de Schinkel, más romántica que clásica, mostraba la relación entre arquitectura y paisaje, entre construcción y naturaleza. El límite entre interior-exterior y la relación entre arquitectura y paisaje siempre fueron trabajados en la arquitectura miesiana.

En 1910, abandonó momentáneamente el estudio de Behrens por unas discusiones con otro colaborador. Durante este periodo conoció a Hugo Perls, un amante del arte contemporáneo que organizaba encuentros entre los artistas prestigiosos. Mies, que quería aproximarse al círculo intelectual más influyente, fue invitado por otro artista a una de estas reuniones, y acabó por construir la casa para el anfitrión.

Otra vez de vuelta en el estudio de Behrens, Mies fue nombrado como director de las obras de la Embajada Imperial en San Petersburgo durante 1911 a 1912. Mientras se ejecutaba la obra de carácter neoclásico, van der Rohe y Behrens tuvieron varios enfrentamientos que empezaban a mostrar las diferencias que poco a poco iban creciendo entre ambos. Pero fue el proyecto de la casa Kröller-Müller el que provocó la irreconciliable separación.

El matrimonio, inspirados en la figura de los Medici en Florencia que habían conocido en sus viajes a Italia, estaban decididos a ser los mecenas del inicio de siglo. Henk Bremmer, crítico de arte, asesoró a la familia en la labor de acaparar obras para su colección artística. Los Kröller-Müller querían construir una casa donde poder exhibir su colección en un entorno natural, el proyecto debía ser acorde a la colección, en la que predominaba pintura contemporánea, debía ser una villa moderna.

En 1911, el proyecto fue encargado a Peter Behrens quien de inmediato se puso a trabajar en este, nombrando a Mies como primer ayudante a pesar de encontrarse trabajando en la embajada de San Petersburgo.

La villa se desarrolló en un estilo clásico-abstracto siguiendo las indicaciones del matrimonio, pero nunca estuvieron convencidos profundamente, y en un alarde por ver el proyecto ejecutado, se construyó una maqueta a escala 1:1 con madera, y que sirvió finalmente para desechar el proyecto.

Entretanto, Mies van der Rohe, quien había mantenido contactos con el matrimonio durante el desarrollo del proyecto de Behrens, empezaba a surgir como nuevo candidato para elaborar el proyecto de la villa pues había causado una gran impresión a la señora Kröller-Müller.

Behrens empezaba a dudar de su ayudante y la tensión entre ambos creció en el estudio, la admiración de Mies por Berlage iba creciendo día a día mientras que Behrens le encontraba anticuado. A principios de 1912 la escisión fue definitiva e inevitable, Mies abandonaba el estudio de Behrens a la vez que le era encargado el diseño de la villa Kröller-Müller. Pero Bremmer dudaba de las capacidades del joven arquitecto sin experiencia, prefería a un arquitecto consagrado como Berlage que acababa de volver de su viaje a los Estados Unidos, comenzó así una competición entre Mies y el hombre a quien admiraba. Mies se trasladó a un estudio de la compañía de los Kröller-Müller en la Haya para desarrollar el encargo. El veredicto fue impartido por Bremmer quien halló ganador a Berlage, pero este proyecto tampoco se construiría. La experiencia le sirvió a Mies para lograr un contrato como arquitecto permanente de los Kröller hasta 1919 para los que desarrollo varios encargos familiares pero no consiguió que tras varias modificaciones el diseño para la villa Kröller-Müller llegase a fructificar.

El proyecto de la villa Kröller-Müller fue el más reflexivo producido hasta la fecha por Mies, el más grande en cuanto a dimensiones y concepción. Mies sentía orgullo de su trabajo a pesar de que nunca fuera a verse construido.



i.9. Embajada alemana en San Petersburgo, Peter Behrens. 1912.

iv. 1912/1919: la alta burguesía

Tras sus años en Holanda bajo la tutela de los Kröller-Müller, Mies regresó a Berlín y abrió su propio despacho.

Mies continuó asistiendo mientras se encontraba en el estudio de Behrens a las reuniones organizadas por los Riehl en la casa que el mismo había diseñado. Ada Bruhn, una joven apuesta también asistía a estos encuentros; la familia Bruhn tenía una buena posición social y eran amigos de los Riehl. Mies y Ada contrajeron matrimonio en 1913.

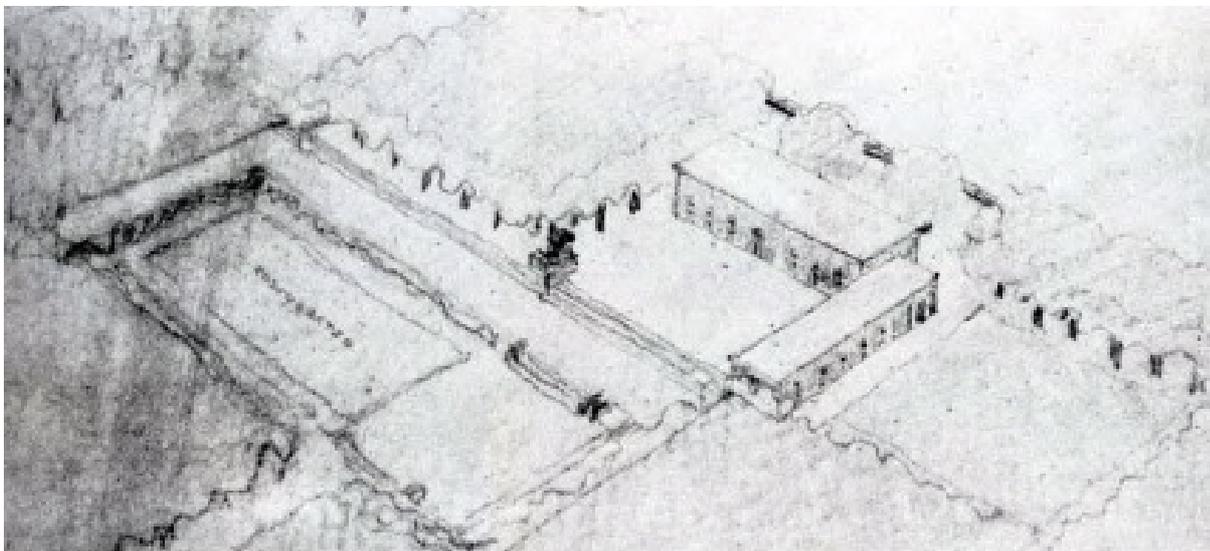
Por aquel entonces, Mies recibía el primer encargo en solitario de su carrera, una vivienda para el ingeniero Ernst Werner que se construiría a finales de 1913. La casa, próxima a la casa Perls, es la obra más retrograda del arquitecto. Mies proyectó la casa para ganar dinero y asegurarse una clientela pues los Werner, que habían quedado complacidos con el proyecto conservacionista, tenían una posición respetada en el círculo cultural alemán. Mies también diseñó el mobiliario de la casa en estilo neoclásico.

También en estilo clásico característico del Mies premoderno fue construida la casa Urbig. Situada en Neubabelsberg, fue la última obra de Mies antes del término de la Primera Guerra Mundial, acabada en 1917. La obra estaba cuidada hasta el detalle, y aunque no era un proyecto original, denotaba la habilidad de Mies en la construcción.

El proyecto más interesante desarrollado por Mies en este periodo fue precisamente una obra no construida, una casa concebida para sí mismo y su familia en el barrio de Werder. Solo se conservan unos bocetos en perspectiva a vista de pájaro donde los volúmenes se aprecian desnudos, sin ornamentación y hacen recordar los diseños de la villa Kröller en la composición de volúmenes maclados. Del mismo modo, Mies incluyó en los dibujos los volúmenes de las masas arbóreas, el problema arquitectónico no es solamente el objeto sino también su relación con el exterior o según Schinkel, la armonía entre construcción y naturaleza.

En 1917 Mies, que no había participado en ninguna batalla de la Primera Guerra Mundial, fue enviado a Rumanía, asignado al destacamento de ingenieros de puentes y de constructores de carreteras. A principios de 1919, concluida la Gran Guerra Mies regresó a Berlín; allí se encontró un país en cenizas y desmoralizado. Sin embargo la producción artística e intelectual del periodo de postguerra alemán ardió fuertemente avivada por el espíritu revolucionario que surgió como respuesta a la deprimida sociedad.

El trabajo de Mies de 1918 a 1921 se ha perdido o fue destruido por el mismo, en un intento de mostrar una adhesión a las vanguardias más rápida e intensa, pero Mies no se adscribió con la dedicación y rapidez de sus coetáneos, la arquitectura de Mies evolucionó de forma lenta pero imparable. Mientras realizaba obras para una clientela adinerada al gusto clásico siguiendo la tendencia de su trabajo anterior a su participación en la guerra, desarrollaba una serie de cinco proyectos vanguardistas que cambiarían no solamente la arquitectura miesiana sino también toda la arquitectura moderna.



i.10. Perspectiva del proyecto de la casa del arquitecto en Werder, Mies van der Rohe. 1914.

v. 1919/1925: la vanguardia europea

Los primeros contactos con las vanguardias no fueron fáciles, en 1919, Walter Gropius rechazó incluir el proyecto de la villa Kröller-Müller en su *Ausstellung für unbekannte Architekten* (exposición de arquitectos desconocidos). Este proyecto era el más maduro y ambicioso trabajo realizado por Mies hasta la fecha, y fue incluido en la exposición del monográfico de Mies en el MoMA de Nueva York de 1947, donde el mismo escogió el material expositivo siendo la villa Kröller-Müller uno de los pocos trabajos anteriores a la Primera Guerra. Por lo tanto, quedar excluido de una exposición de arquitectos emergentes con un proyecto por el que sentía especial apego fue posiblemente el detonante del cambio profundo del arquitecto.

Mies no solamente destruyó la mayor parte de su archivo, también destruyó su propia identidad, se separó de su mujer Ada con la que tenía tres hijas e incorporó el apellido de soltera de su madre, Rohe, Mies van der Rohe resurgía de sus propias cenizas.

De las nuevas relaciones personales que consiguió gracias a su círculo social, la amistad que estableció con Hans Richter, artista alemán que escenificaba el nuevo espíritu alemán de la postguerra, fue la más relevante para su adhesión a las vanguardias.

Richter que había pertenecido al grupo dadá en Zurich antes de regresar una vez concluida la guerra a Berlín, tenía una relación cercana a los denominados, por aquel entonces de forma simplificada, antiexpresionistas. En 1921 coincidieron en la capital alemana los máximos representantes de los movimientos antiexpresionistas, Theo van Doesburg y El Lissitzky, principales impulsores del *De Stijl* y del constructivismo respectivamente. A través de Richter, Mies conoció a van Doesburg y El Lissitzky, y quedó rápidamente interesado en la abstracción geométrica que ambos promovían.

Richter, van Doesburg, El Lissitzky y Mies tenían un pensamiento lo suficientemente afín para que en 1924 publicasen la revista llamada *G*. Pero Mies tenía una visión personal del mundo, su afición a la lectura le había llevado hasta los escritos filosóficos de Santo Tomás de Aquino, en ellos el escolástico promovía una visión donde el mundo material era el reflejo del orden divino; por eso, era un poco escéptico ante la aparente falta de espiritualidad de la arquitectura funcionalista, lo que a finales de los años veinte le alejó del grupo.

Mies dejó de construir para dedicarse por completo a desarrollar una nueva arquitectura, y que la puso a prueba en las exposiciones y publicaciones proyectando exclusivamente para estas. Mies consiguió situarse a la cabeza de la vanguardia alemana para el 1924 gracias a cinco proyectos con los que cambió el clasicismo por las vanguardias más radicales.

El primer proyecto fue presentado para el concurso de un edificio de oficinas en altura en la zona comercial de Berlín en 1921, aunque la economía era crítica tras el armisticio, no se desechó la idea de construir un edificio en altura que funcionara como foco sin degradar el barrio. El solar, de forma triangular, favorecía las soluciones expresionistas con formas facetadas y angulosas. La propuesta de Mies también estaba resuelta en este lenguaje pero buscando la máxima simplicidad. El proyecto, sin embargo, no consiguió ninguna mención pues no obedecía a los requisitos del programa; a Mies no le interesaba ofrecer una propuesta práctica, el proyecto era un manifiesto, el volumen esquemático superaba los rascacielos americanos construidos por Sullivan y la escuela de Chicago, evitaba toda referencia a las aberturas tradicionales dejando la superficie de vidrio intacta.

La forma angulosa no era una caprichosa forma sino que intentaba aprovechar el máximo partido del vidrio, con la yuxtaposición de superficies cóncavas y convexas se conseguía controlar la reflectividad del vidrio. La fachada acristalada además, permitía contemplar la estructura, la naturaleza racional del edificio. El propio Mies escribió sobre su propuesta en la revista *Frühlicht* publicada por Bruno Taut aunque el texto no era precisamente expresionista: “Los rascacielos revelan su atrevido modelo estructural durante la construcción. Sólo entonces impresiona su gigantesca trama de acero. Cuando se colocan las paredes exteriores, el sistema estructural que es la base de todo diseño artístico queda oculto tras un caos de formas triviales y sin sentido”⁷

7 VAN DER ROHE, M., *Hochhaus Project für Bahnhof Friedrichstrasse in Berlin*, *Frühlicht*, 1922, n°1.

Si en el primer proyecto Mies no se limitó a las condiciones del concurso, en el segundo proyecto no se impuso restricciones para conseguir una libertad total, el Rascacielos de Cristal no estaba pensado para un lugar en concreto y no tenía ningún programa específico.

En el Rascacielos de Cristal, los conceptos experimentados por Mies en el primer proyecto fueron llevados hasta el límite. La forma de la planta es considerablemente libre compuesta por tres volúmenes delimitados por figuras lobuladas de diferente tamaño.

La solución estructural de una retícula de pilares difícilmente habría conseguido resolverse en la complicada geométrica, en este proyecto Mies estaba más interesado las posibilidades estéticas del vidrio que en la solución estructural.

Este segundo proyecto fue expuesto por primera vez en 1922 en la Gran Muestra de Arte de Berlín, en la parte dedicada al Novembergruppe, grupo al que se había unido ese mismo año y que proponía las artes como crítica a la situación posbélica. Poco después de la exposición, Mies ocupó el cargo de director de exposiciones del ala de arquitectura del Novembergruppe.

Mientras tanto, en la revista *G*, abreviatura de *Gestaltung* (forma), las declaraciones de Mies eran directas y agresivas, en el primer número divulgado en 1923 publicó su visión de cual tenía que ser la labor del arquitecto: "Crear la forma desde la esencia del problema con los medios de nuestra época. Esta es nuestra tarea".⁸

A la vez que preparaba el primer número, Mies estaba trabajando en el Edificio de Oficinas de en Hormigón. Este tercer proyecto, terminado a principio de 1923, fue el más subjetivo de sus cinco proyectos no construidos, era el más próximo al pensamiento funcional que se desarrollaba en los escritos de *G*. Como el segundo proyecto, los problemas de emplazamiento y programa son impuestos por Mies. Fue expuesto en la Gran Muestra de Arte de Berlín de 1923, el proyecto es una construcción donde se elimina todo lo superfluo quedando solamente la estructura y el cerramiento, los huesos y la piel. La estructura se expresa más rigurosamente que en sus proyectos anteriores.

El espacio interior del Edificio de Oficinas en Hormigón, amplio, diáfano y continuo fue la primera tentativa de tratar el espacio como elemento generador, concepto que más tarde desarrollaría convirtiéndolo en uno de los temas fundamentales de su arquitectura.

Mies no fue el primero en abordar este espacio, Berlage en su Bolsa de Ámsterdam, o Frank Lloyd Wright en el edificio Larkin en Buffalo habían producido espacios interiores parecidos.

Los dos últimos proyectos tenían como programa la vivienda unifamiliar y a pesar de la reducción de escala en cuanto a tamaño y programa, fueron igualmente de ambiciosos en su experimentación y originalidad en la concepción del espacio.



i.11. Bolsa de Amsterdam, Hendrik Berlage. 1896-1903.



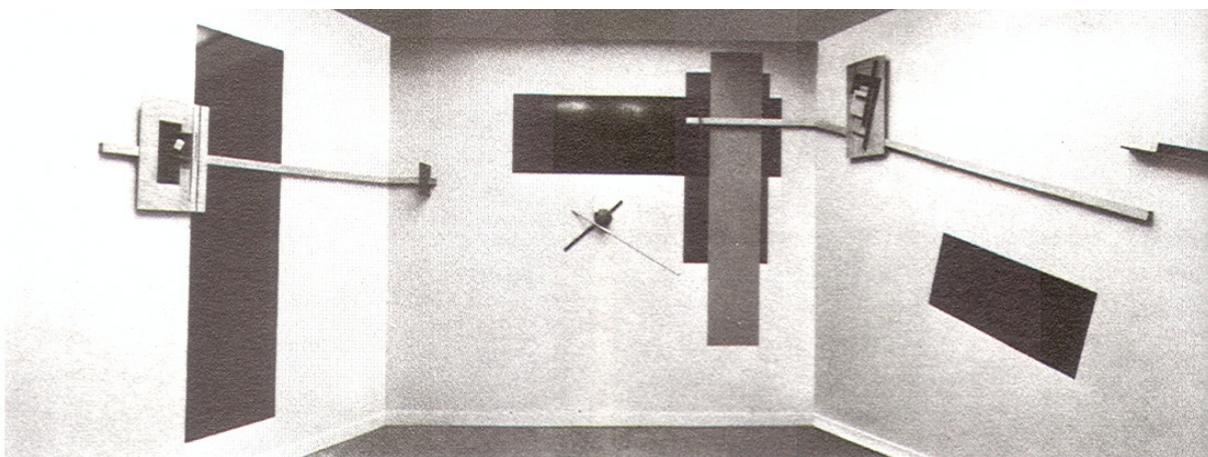
i.12. Edificio Larkin, Buffalo, Frank LL. Wright. 1903-1905.

8 VAN DER ROHE, M., *Bürohaus*, G, 1923, n°1.

El primero de ellos, la Casa de Campo de Hormigón fue expuesta también en la Gran Muestra de Arte de Berlín de 1923, compartiendo exposición con el trabajo de El Lissitzky Espacio Proun. Ambos trabajos compartían similitudes en su composición formal, "ambas se basaban en el juego de grandes unidades rectilíneas con componentes formales geométricos subordinados que pasaban junto a las primeras o se anclaban en ellas"⁹

La composición de El Lissitzky era bidimensional mediante pinturas y en el caso de Mies era volumétrico. En lugar de las composiciones compactas, los trabajos se expandían desde núcleos. El espacio penetraba entre las masas asimétricas de la Casa de Campo de Hormigón, y esta penetraba al igual en el espacio al extenderse desde un centro, la casa se convirtió en un filtro entre el hombre y la naturaleza siguiendo el ejemplo romántico de Schinkel.

La casa de Campo de Ladrillo, el quinto y último de su serie de proyectos sin construir, sirvió de punto de inflexión de la arquitectura miesiana, resumió todo su trabajo anterior, todas las influencias modernas con las que experimentó en la década de los años veinte y sirvió de laboratorio para experimentar con nuevos conceptos arquitectónicos.



i.13. Espacio Proun, Gran Muestra de Arte de Berlín, El Lissitzky, 1923

9 SCHULZE, F, *Mies van der Rohe: Una biografía crítica*, Chicago: University of Chicago, 1985, p. 114.

B. LA ARQUITECTURA NO CONSTRUIDA Y SU ÉPOCA

i. contradicciones de comienzo de siglo.

Cuando Mies van der Rohe llegó a la capital alemana en 1905, la arquitectura se encontraba sumida en un periodo de cambio profundo. La arquitectura recorría un camino hacia una construcción cada vez más depurada, los elementos decorativos superfluos y la ornamentación deliberada estaba comenzando a ser eliminada. Esta fase de transformación resultaría fundamental para la historia de la arquitectura y supuso una gran ruptura con la arquitectura alemana guillermina, profusa en decoración historicista.

Los comienzos del siglo eran una amalgama cultural de contradicción y confusión, el arte se encontraba a caballo entre unos nuevos ideales modernos que buscaban un arte cada vez más depurado y la tradición alemana. Por un lado, el éxito de las excavaciones arqueológicas alemanas en el Egeo contribuía a la difusión del helenismo; el clasicismo estaba cada vez más en auge y la figura de Schinkel inundaba todos los rincones de la cultura alemana.

Por otro lado, poco antes de la llegada de Mies a Berlín, Hendrik Berlage terminaba su proyecto de la Bolsa de comercio de Ámsterdam en 1902, la obra del arquitecto holandés, de una desnuda sinceridad material, buscaba la honestidad de la construcción dejando a un lado los estilos históricos. Al mismo tiempo en Austria, fue Adolf Loos quien trabajó y escribió sobre la dicotomía entre ornamentación y arquitectura en su libro "Ornament und Verbrechen" (ornamento y delito) de 1908. El esfuerzo por crear una arquitectura más moral se extendió de manera irrefutable por el resto del continente europeo que empezaba a coquetear con la arquitectura moderna.

En 1964, Mies habló sobre la modernidad de Berlage: "Lo que más me interesaba de Berlage era su cuidadosa construcción, honesta hasta la médula. Y su actitud intelectual no tenía nada que ver con el clasicismo, nada con los estilos historicistas."¹⁰

Prueba de la confusión que reinaba en la arquitectura en el recién inaugurado siglo fue el concurso para el monumento de Bismarck cuyo fallo en 1912 reflejaba los problemas de la arquitectura moderna por abrirse paso en la sociedad, a pesar de que el jurado estuviera compuesto por personalidades tan progresistas como Muthesius, fundador del Deutscher Werkbund, el vencedor resultó ser una propuesta clasicista. El concurso para el monumento a Bismarck proporcionó a Mies la oportunidad de participar por primera vez en un evento de estas características. El proyecto, fuertemente influenciado por el clasicismo romano y Schinkel, consiguió pasar la primera criba pero terminaría siendo descartado por unos costes de ejecución demasiado elevados. También le permitió experimentar nuevas técnicas gráficas como el collage que se conserva en el archivo Mies van der Rohe del MoMa.



i.14. Perspectiva del proyecto del monumento a Bismarck, Mies van der Rohe. 1910.

¹⁰ Eifler- Conrads, entrevista con Mies, para Bauwelt, recogida en Schulze, F., *Mies van der Rohe: a critical biography*. Chicago: University of Chicago Press, 1985.

La Primera Guerra Mundial aisló a la República Alemana del resto del continente europeo, culturalmente supuso un paso atrás en el desarrollo de la modernidad alemana al no poder tomar contacto con las vanguardias que empezaban a forjarse en el viejo continente. Además la derrota bélica generó un clima de depresión y una situación económica paupérrima. Aun así, los artistas alemanes centraron sus esfuerzos en crear una cultura moderna más acorde con la época. Muchos de estos autores se exiliaron al estallar la guerra y pudieron conocer las nuevas corrientes como el dadaísmo que continuaron practicando al volver a su patria al finalizar la guerra.

Pero, la nueva arquitectura no pudo seguir la velocidad de las artes aplicadas que no tenían la responsabilidad ni la repercusión social de la arquitectura, el cambio fue más lento y difícil al tener que resolver las exigencias de un programa y cumplir con las peticiones del cliente, tampoco la moribunda economía alemana permitía grandes esfuerzos, por eso, las exposiciones y publicaciones fueron el verdadero germen de la arquitectura moderna que ante la falta de las restricciones otorgaron una mayor libertad de trabajo para repensar la arquitectura.

ii. Arquitectura no construida

Alberti inició en el Renacimiento una línea de pensamiento novedosa la separar proyecto de edificación, dibujo de construcción, demandando para el diseño también la condición de Arquitectura, dando la importancia necesaria a la reflexión teórica y analítica que se produce al realizar un diseño arquitectónico. Nos referimos a arquitectura no construida aquella que existe solamente en el papel o que por su carácter efímero que no han perdurado y que por lo general tiene un carácter visionario y . La arquitectura no construida ha producido muchos de los proyectos más creativos de la historia de la arquitectura, generando muchos de los manifiestos de la modernidad como la Casa de Campo de Ladrillo, trabajos donde la imaginación del arquitecto ha sido la única restricción.

El término visionario puede ser entendido como utópico o idealista, teniendo una connotación negativa por lo imposible de su realización, pero también está relacionado con una idea premonitoria, como un adelanto del futuro entendido en un sentido más profético.

En el presente trabajo, nos vamos a centrar en estas arquitecturas más experimentales por ser los propios proyectos no construidos de Mies entendidos en este sentido de arquitectura visionaria pero que tiene voluntad por existir. No podemos olvidar sin embargo, que la arquitectura utópica ha sido también incisiva en la evolución de la arquitectura como por ejemplo los grabados de Piranesi donde su imaginación sobre las ruinas antiguas de Roma superaba la realidad. La arquitectura ausente seleccionada aparte de ser ejemplos innovadores que han servido como avance para la arquitectura, sirve para contextualizar el objeto de estudio. En este apartado se han escogido obras ausentes del siglo XX anteriores a la Casa de Campo de Ladrillo y exceptuando la propia obra del arquitecto alemán que será estudiada más en profundidad posteriormente.



i.15. Carceles imaginarias, Giovanni Battista Piranesi. 1745-1760.

Cabe destacar que muchas de las obras escogidas no fueron presentadas en solitario sino que formaron parte de exposiciones donde los diferentes autores desarrollaban un pensamiento homólogo y que servían de plataforma divulgativa de los ideales del grupo. Las exhibiciones tienen relevancia, además de su valor arquitectónico, por el papel cultural que suponen en la evolución social y económica de un país, y han sido utilizadas como conjeturas de arquitecturas permanentes dejando verdaderos hitos de la arquitectura, veasé por ejemplo la exposición de Colonia de 1914 y el Pabellón de Cristal de Bruno Taut que más adelante detallaremos, o la Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes de París en 1925 y el Pabellón de Le Corbusier y Pierre Jeanneret L'Esprit Nouveau, o por ejemplo el Pabellón del propio Mies van der Rohe para la exposición de Barcelona de 1929.



i.16. Pabellón L'Esprit Nouveau para la Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes de París, Le Corbusier y Pierre Jeanneret.1925

El problema de las exposiciones fueron las contradicciones que surgieron de los críticos y público al percibir los proyectos como edificios reales en un ambiente artificial. Los pabellones no se entendieron como el laboratorio experimental de ideas arquitectónicas y el público no encontró los edificios reconocibles que buscaba en los pabellones. En vez de apreciar las innovaciones humanas e ideológicas, los proyectos fueron criticados por sus fallos técnicos y costes económicos.¹¹

Los proyectos seleccionados se han desglosado en dos apartados, arquitecturas efímeras y arquitecturas de papel dependiendo si fueron destruidos o nunca construidos, respectivamente. También se incluyen dentro del apartado de arquitecturas efímeras los trabajos que fueron expuestos en maqueta pues se puede entender que en realidad los pabellones son esencialmente maquetas a escala real por su carácter temporal.

Se trata de hacer un contexto histórico de las arquitecturas ausentes de inicios del siglo XX y que fueron los antecedentes a la Casa de Campo de Ladrillo para poder entender como estos proyectos fueron el motor de la arquitectura moderna y analizar las similitudes de estos con el proyecto de Mies van der Rohe.

a. arquitecturas efímeras

Se recogen tres proyectos de carácter revolucionario que supusieron una ruptura con la producción arquitectónica anterior, tres proyectos materializados o teorizados al menos en maquetas, cuya voluntad por existir se ha escapado a la bidimensionalidad del papel pero del mismo carácter inmaterial al no estar sometido a las inflexibles condiciones de la permanencia¹².

11 LIZONDO, L.; SANTATECLA, J.; SALVADOR, N. J. Y BOSCH, I. *La idea materializada en la muestra Die Wohnung unserer Zeit de Mies van der Rohe*. N8, Forma y construcción en Arquitectura, Universidad de Sevilla, 2013, p.38

12 LIZONDO, L.; SANTATECLA, J.; MARTÍNEZ, S. J. Y BOSCH, I. *La influencia de la arquitectura efímera en la arquitectura construida. El caso de Mies van der Rohe*. ACE: Arquitectura, Ciudad y Entorno, 8(24), 2013, p.74

1914 Exposición Deutscher Werkbund, Colonia: el pabellón de Cristal, Bruno Taut.

Antes de la Primera Guerra Mundial se realizó en Colonia, la primera exposición del Werkbund. La exposición contó con una extensa participación de artistas y en ella se podía apreciar la confusión que reinaba en el panorama arquitectónico. Los pabellones formaban parte de la amalgama cultural acercándose al expresionismo, al racionalismo, al prefuncionalismo pero también al neoclasicismo. Entre los edificios más destacados se encontraba el Pabellón de Cristal, obra de Bruno Taut, un volumen cilíndrico coronado por una cúpula de cristal.

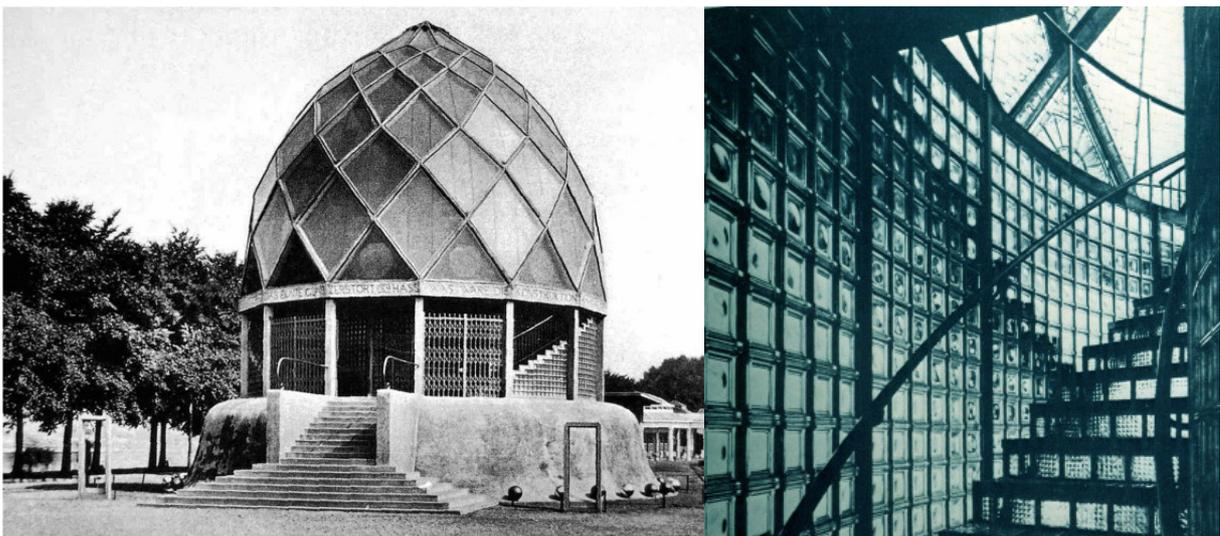
El Pabellón de Cristal era un punto de referencia colorido dentro del paisaje de la exposición, las placas de colores que Taut había incrustado en la estructura de hormigón funcionaban como espejos que reflejaban y coloreaban la luz. El empleo de color en Taut es personal y expresivo pues la única regla que se impuso fue la utilización de colores puros donde la luminosidad es el factor determinante. La importancia de la luz en la arquitectura es una idea que desarrollaron otros arquitectos coetáneos como Le Corbusier pero la visión de Taut difiere en la capacidad que tienen los colores para dar luz no sólo plásticamente sino también metafóricamente, a través del color se puede alterar la arquitectura y la sociedad.¹³

La construcción del Pabellón de Cristal coincidió con el punto álgido del expresionismo en Alemania, el movimiento proponía la experiencia personal tanto emocional como espiritual para entender realidad frente a las visiones analíticas del mundo que otros movimientos como el cubismo estaban desarrollando.

El movimiento convertiría al vidrio en su material fetiche pues a través del cristal se puede discernir más allá del acabado y acercarse al ser puro. El proyecto fue sufragado precisamente por la asociación de la industria del vidrio alemán, pues en el proyecto se demostraban las muchas diferentes utilidades del vidrio ya fuera empleado en las paredes o incluso en el suelo.

La Glass House como también fue conocido el pabellón poseía dos plantas a las que se accedían a través de dos escaleras de desarrollo circular, el acceso a estas se realizaba a su vez por una escalinata exterior que confería al edificio la apariencia de un templo. En la planta inferior se localizaba una piscina a la que desembocaba una cascada. La planta superior disponía de una abertura desde la cual se podía observar los reflejos que provocaba la luz que atravesaba la cúpula e incidía sobre la piscina.

Solamente se conservan fotografías del proyecto en blanco y negro pues el pabellón fue demolido al finalizarse la exposición.



i.17. Pabellón de Cristal de la exposición Deutscher Werkbund, Colonia, Bruno Taut. 1914

13 PEHNT, W, *La Arquitectura Expresionista*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1975. pp. 235.

1919 Proyecto de monumento a la III Internacional, Moscú, Vladimir Tatlin

El proyecto para el monumento para la III internacional realizado por Tatlin hubiera sido una de las obras más importantes de la modernidad de haberse concretizado pero como muchos de los proyectos constructivistas rusos posteriores a la revolución eran irrealizables para las técnicas constructivas que conocían.

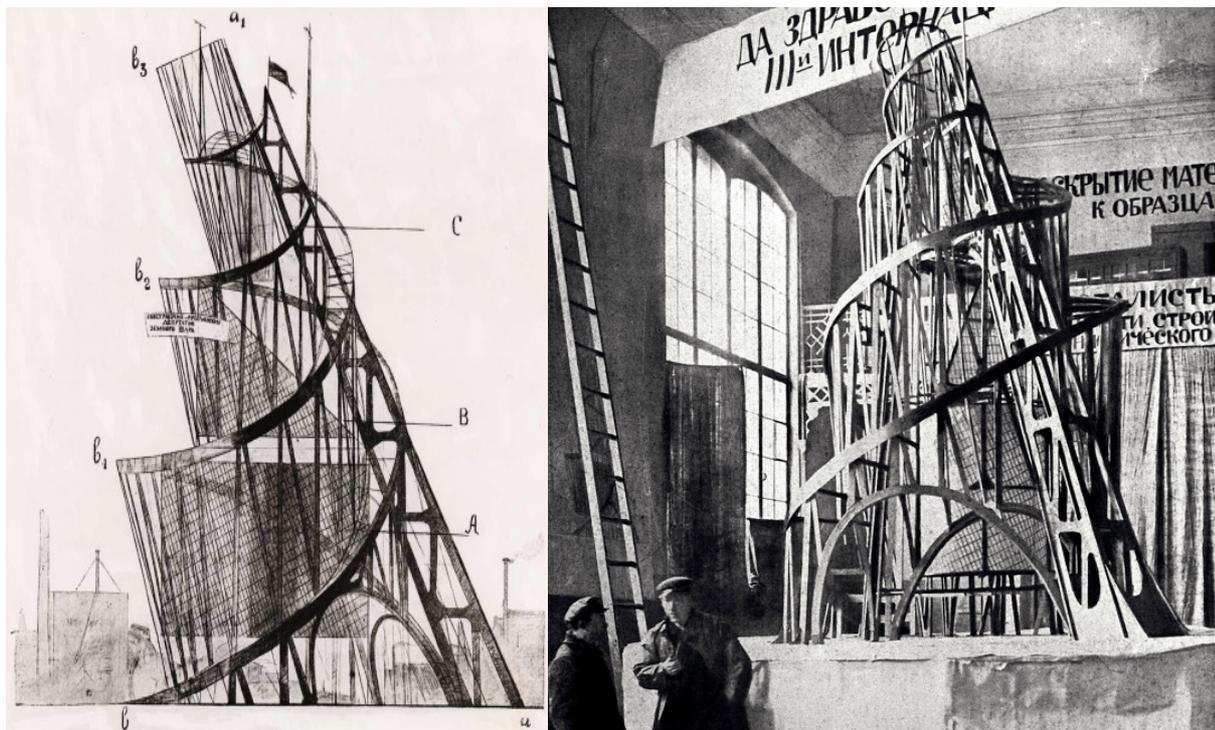
Una armadura metálica de 395 metros de altura se elevaba en espiral sosteniendo tres volúmenes de cristal que girarían sobre su eje. El primero, un cubo albergaría las actividades legislativas con una velocidad de una revolución al año. En el segundo eran las actividades ejecutivas las que estaban destinadas a ocupar el volumen piramidal que daba una vuelta sobre su eje cada mes. Finalmente, un último volumen cilíndrico albergaría un centro informativo y giraría a una velocidad de una revolución al día.

La espiral de hierro se puede interpretar como una columna humana, y la inclinación de esta, como un movimiento hacia delante, de esta manera, Tatlin quería demostrar su confianza en el progreso comunista. El monumento a la III internacional representaba la nueva sociedad rusa de después de la revolución.¹⁴

El tiempo y el movimiento es un tema fundamental en la torre de Tatlin y está fundamentado en la teoría de su compatriota Vladimir Ilebnikov, artista asociado al futurismo que defendía el tiempo como acontecimiento espacial, y se pueden estudiar sus ritmos y estructura mediante los intervalos.¹⁵

El proyecto estaba despojado de toda consideración artística, era arquitectura pura sin contaminaciones e imitaciones. Tatlin propone una nueva arquitectura mediante los nuevos materiales tecnológicos pero también intelectuales.

Solamente se conservan las fotos de la maqueta del monumento que fue presentada en Petrógrado en 1920.



i.18. Monumento a la III Internacional, Moscú, Vladimir Tatlin. 1919

14 KURZ MUÑOZ, JA., *El monumento a la III Internacional de Vladimir Tatlin. Antecedentes iconográficos*. Ars longa: cuadernos de arte, Nº1, Universitat de València, 1990, p.65

15 *ibidem*, p.67

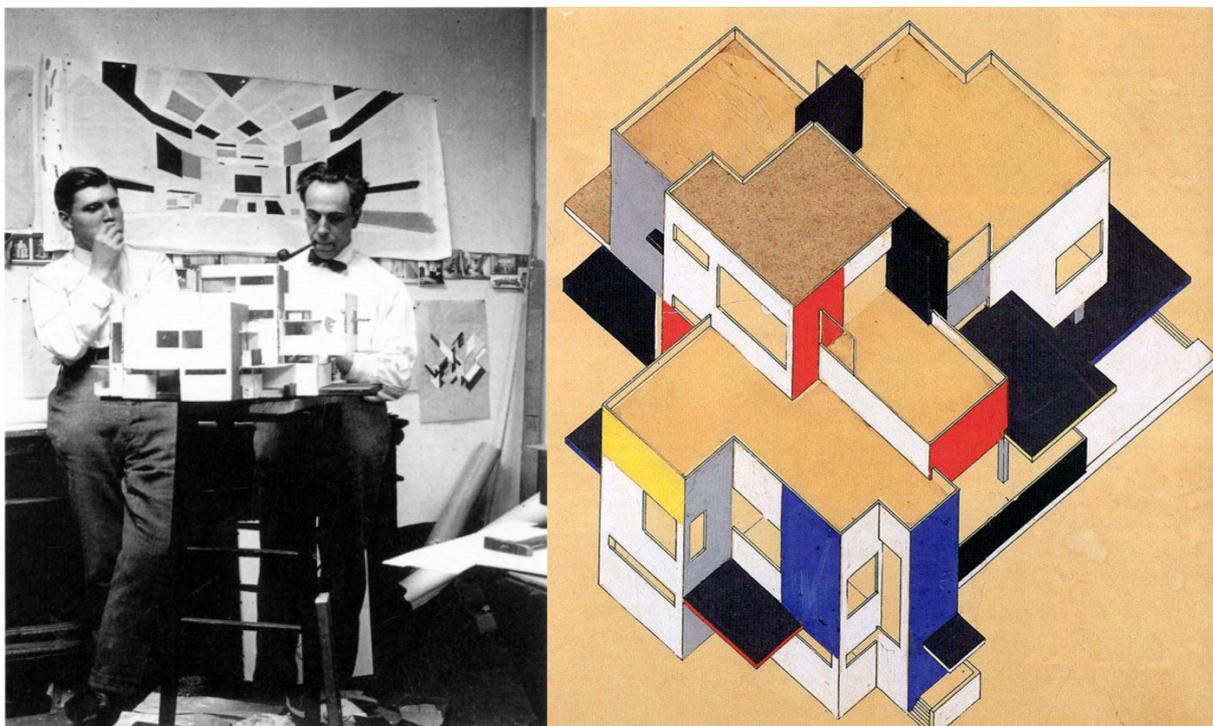
1923 Proyectos de arquitectura plástica, París, Theo van Doesburg y van Eesteren

Los proyectos plásticos sirvieron como ensayo sobre los puntos neoplasticistas, las maquetas y axonometrías eran la concretización de los escritos de van Doesburg. Los muros de los proyectos expuestos fueron tratados como elementos pictóricos de carácter individual en diferentes combinaciones resultando un espacio continuo tridimensional fortuito.

Estos proyectos fueron expuestos en París en la exposición de la galería L'Effort Moderne en 1923, el objetivo de esta era diseñar una casa de campo. Van Eesteren fue el encargado de realizar los planos que además de realizar el encargo del galerista expuso otros dos proyectos domésticos privados.¹⁶

Los principios practicados en estos proyectos fueron los mismos que Theo van Doesburg expresó en la revista *De Stijl* en 1924, los 17 puntos de una arquitectura neoplasticista donde se define una nueva arquitectura moderna donde la forma es a posteriori en lugar de originarse como en el clasicismo a priori, es informe pero bien determinada pues la nueva arquitectura no es un molde donde volcar los espacios. Esto plantea una construcción diferente para cada proyecto, es decir desarrollar mediante los elementos de construcción, luz, función, materia, volumen, tiempo, espacio y color, una nueva arquitectura elemental. Utilizando los medios elementales se convierte en una arquitectura más económica. La divisiones interiores y exteriores se concretizan mediante planos que no tienen una forma individual pues estos planos pueden extenderse hasta el infinito, es un sistema donde existe una relación entre los diferentes planos y el espacio, destruyéndose la pared pues no existe diferencia entre exterior e interior, pues las paredes ya no sostienen sino que son puntos de apoyo resultando una planta abierta en lugar de cerrada y consiguiendo que las ventanas no sean recortes de paredes.¹⁷

Van Doesburg propuso una nueva arquitectura ligera y transparente, carente de ornamentación, pues se busca la supresión de la expresión individual de la pintura, a favor de una armonía entre las artes plásticas y la arquitectura, para ello el color, que en lugar de dramatizar una superficie plana, en lugar de ser una ornamentación superficial, ha de ser comparado con la luz, un medio elemental de expresión puramente arquitectónica.



i19. Proyectos de arquitectura plástica, París, Theo van Doesburg y van Eesteren. 1923

16 ESCAÑO, M. T., *Theo van Doesburg y Cornelis van Eesteren. Tres proyectos para la exposición de la galería L'Effort Moderne de París*, Cuaderno de notas6. Madrid, 1998, p. 61

17 VAN DOESBURG, T., *Principios del nuevo arte plástico y otros escritos*. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Murcia, 1985

b. arquitecturas de papel

Los proyectos seleccionados han sido escogidos por su importancia en el devenir de la arquitectura, cuatro trabajos que han utilizado el papel como método de conversación con la sociedad. Los tres primeros ejemplos son visiones contemporáneas de la ciudad pero también de la arquitectura que en ella se tiene que realizar, el último es un concurso internacional del que han sido escogidas las propuestas europeas más importantes que aunque no resultaron ganadoras generaron un debate de cómo debía ser la arquitectura moderna.

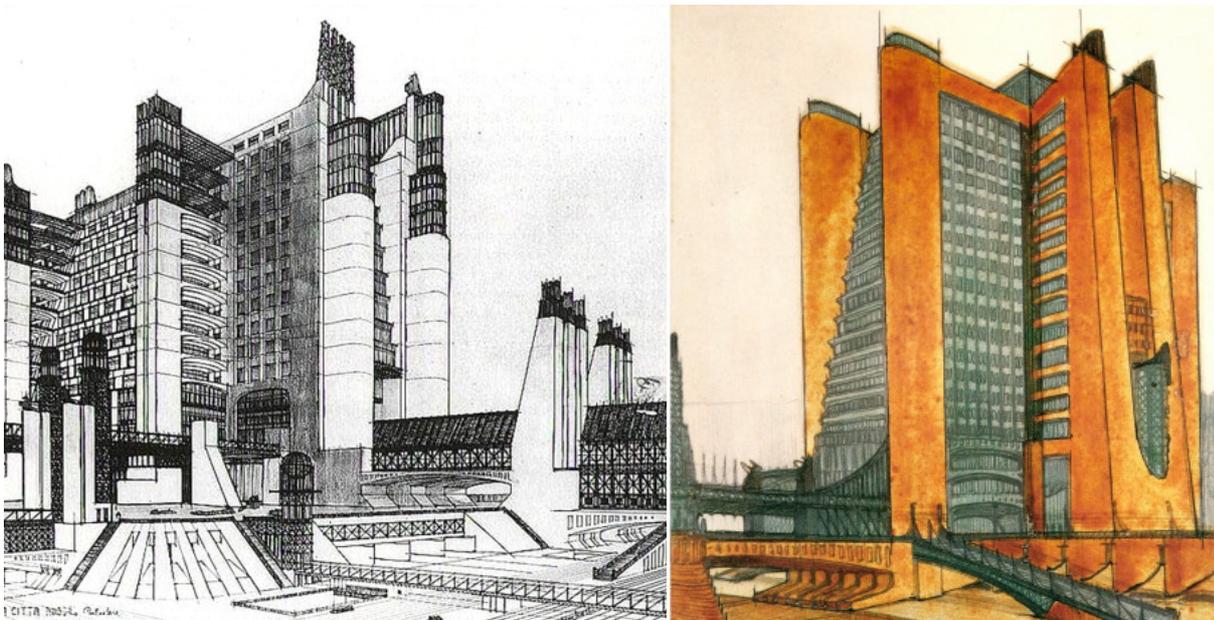
1914 Città Nuova, Antonio Sant'Elia

La Città Nuova de Antonio Sant'Elia estaba incluida en manifiesto futurista que el mismo arquitecto publicó en la revista *Lacerba* en 1914. La Città Nuova se trata de una serie de visiones parciales de edificios que presumiblemente pertenecen a una misma ciudad.

En la visión fragmentada que nos ofrece Sant'Elia de su ciudad futurista, las infraestructuras eran puntos importantes dentro de esta, se adelantó por ejemplo al uso comercial del avión proyectando un aeropuerto cuarenta años antes del primer vuelo comercial. Pero no solamente desarrolló programa de equipamientos, las viviendas plurifamiliares que propuso eran también todo un adelanto de un edificio residencial en altura, todas poseían una terraza e iluminación natural, además un ascensor exterior favorecía la construcción en altura. La ciudad estaba pensada para los nuevos problemas de la época, una nueva ciudad para una nueva problemática.

Los materiales elegidos, vidrio, hormigón, acero daban a los edificios de la Città Nuova el carácter futurista de movimiento de la ciudad que parece estar siempre en construcción. El movimiento dentro de la ciudad era también igual de importante, varias vías a diferentes alturas mediante teleféricos o transportes enterrados.

Los edificios proyectados por Sant'Elia carecían de ornamentación pues lo más importante es la función y la estructura, esta visión de la arquitectura dista bastante del estilo italiano de la época de profusa decoración, el propio arquitecto describe cómo debía de ser la arquitectura, "El problema de la arquitectura futurista no debe solucionarse hurtando fotografías de la China, de Persia y de Japón, o embobándose con las reglas de Vitrubio, sino a base de intuiciones geniales acompañadas de la experiencia científica y técnica".¹⁸



i.20. Città Nuova, Antonio Sant'Elia, 1914.

18 BARAONA POHL, Ethel. Disponible en <http://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-19575/recordando-a-antonio-sant%25e2%2580%2599elia,20/09/2015>

1917 Cité Industrielle, Tony Garnier

Garnier supone un anticipo de la modernidad a partir de un proyecto teórico; la Cité Industrielle, esta propuesta de una ciudad industrial para 35.000 habitantes y los planteamientos ligados a ella, se pueden explicar por su relación con el contexto cultural y arquitectónico de la época.

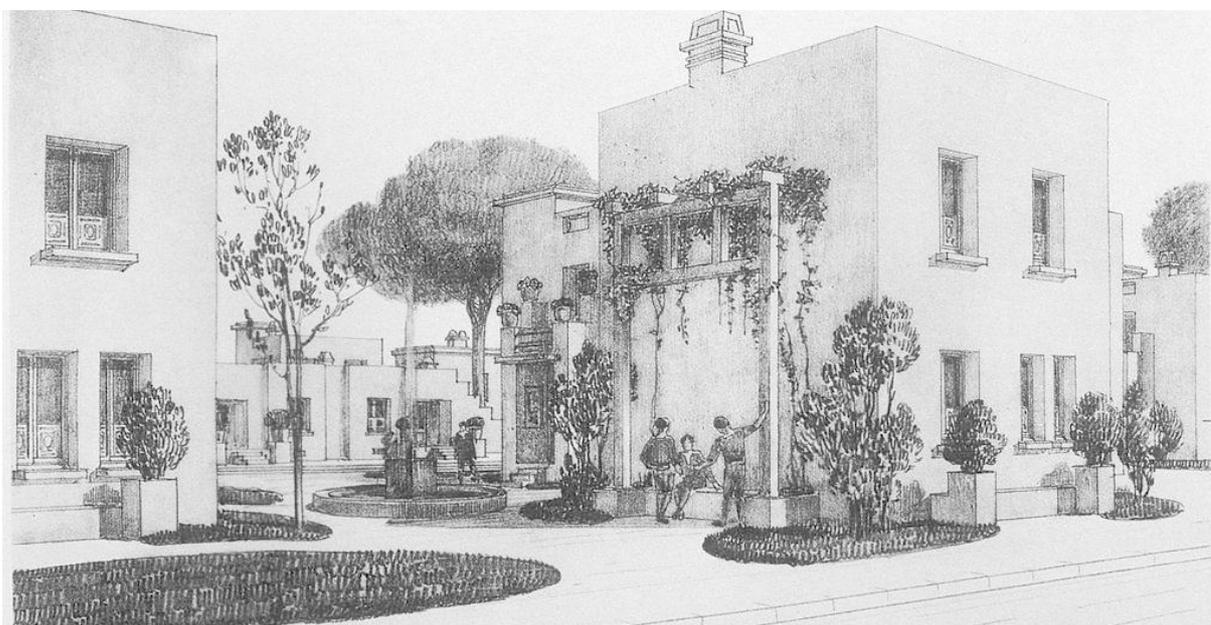
En 1917 se publica la versión definitiva de la Cité Industrielle, con una mayor definición de los edificios que componían la ciudad, diseñada completamente por Garnier basándose en tres parámetros: industria sostenida, uso del hormigón armado y una sociedad socialista completamente instaurada. La ciudad estaba pensada desde la escala urbana y presenta características innovadoras, sin una simetría general sino sólo con simetrías parciales, se regía por una estricta zonificación, articulando las diferentes partes a base de ejes de circulación.

Todas las edificaciones, tanto residenciales como públicas, estaban rodeadas de verde y sin ninguna delimitación ni barrera de propiedad. También pervive la visión clásica de la ciudad, está situada sobre una plataforma, como la acrópolis helenística, que actúa de límite, de muralla, es una ciudad compacta, limitada ordenada con esquemas de regularidad, axialidad y jerarquía.

Al igual que la ciudad de Sant'Elia, Garnier se adelanta algunos de los acontecimientos urbanos más importantes como la inclusión de un aeropuerto.

Garnier ensaya diferentes tipologías de viviendas, adosadas, bloques pero con unas características comunes destinadas a mejorar la salubridad de la ciudad como la orientación al sur de las habitaciones, la presencia de una venta al exterior o la orientación norte de servicios y cocinas.

Además los edificios proyectados por el arquitecto francés tienen características comunes, son volúmenes puros blancos de fachadas lisas y cubiertas planas donde la ornamentación es rechazada completamente.¹⁹



i.21. Cité Industrielle, Tony Garnier, 1917

1919 Alpine Architektur, Bruno Taut

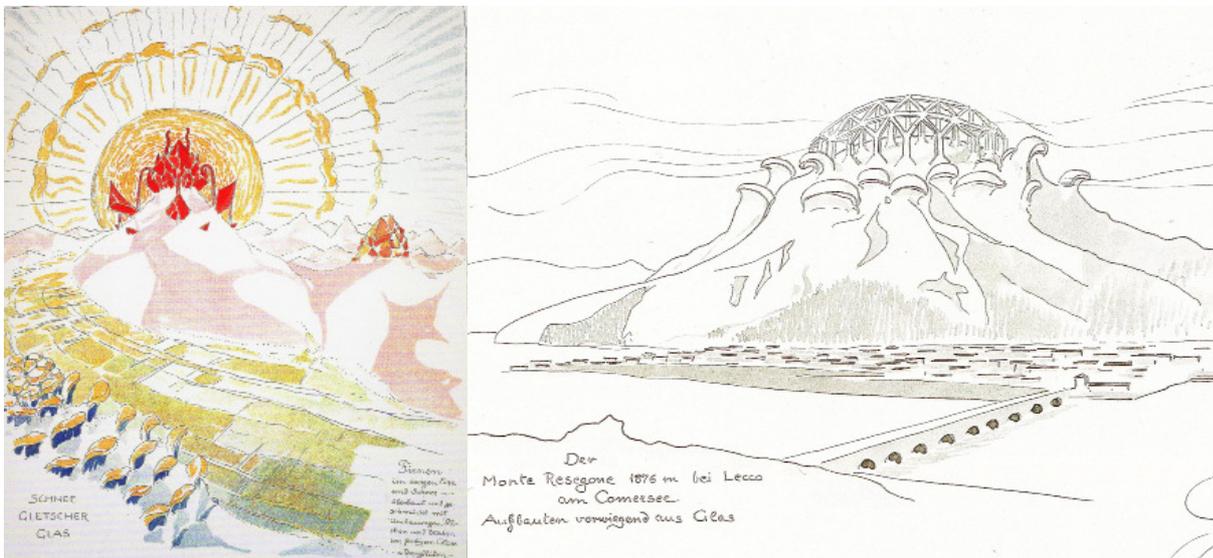
Bruno Taut recoge una serie de bocetos en un libro publicado en 1919, *Alpine Architektur*. En él propone un conjunto de visiones utópicas de paisajes de montaña transformados por hendiduras y cristales de vidrio coloreado, realzando la belleza de las perspectivas alpinas. Las montañas de cristal son una alusión a la transfiguración del mundo y el hombre a través de la geometría abstracta y la brillante transparencia. Era precisamente el vidrio el material expresionista por antonomasia, sólido, transparente y su capacidad de reflexión le convertía en un material universal.

Los 30 bocetos incluidos en el libro proponen un universo estructurado en búsqueda de una belleza casi mística y espiritual, los dibujos de Taut que Iñaki Abalos denomina "aforismos dibujados"²⁰ son la visión expresionista del arquitecto alemán del mundo, una visión subjetiva y fantástica de cómo podía ser una ciudad situada en los Alpes. Después de probar y llevar al extremo el cristal en su pabellón para la exposición del Deutscher Werkbund, propuso una ciudad construida enteramente en vidrio siguiendo los ideales del poeta Paul Scheerbarth con quien había trabajado con anterioridad en la Glass House y que defendía un cambio cultural mediante la modificación de la arquitectura.

Los dibujos se dividían en cinco capítulos, la Casa de Cristal, la Arquitectura de las Montañas, la Construcción Alpina, la Construcción en la Corteza terrestre y la Construcción en las Estrellas con los que el arquitecto nos anima a viajar no solamente a los Alpes sino a su visión pacífica y socialista de la humanidad.

El propio Taut sabía que era improbable construir una ciudad de cristal en una montaña "porque no era naíf en absoluto, sino un intelectual de primera fila"²¹, aun así presentó su propuesta al kaiser Guillermo II ya que la construcción de su ciudad mantendría a los hombres lejos de la guerra.

Las acuarelas y dibujos de Taut proponían un nuevo paisaje urbano, las arquitecturas alpinas eran para él una solución a la catástrofe que había ocasionado la guerra en las ciudades, y adelanta de alguna manera el paisaje vertical de rascacielos de vidrio que se desarrolla actualmente en ciudades norteamericanas por ejemplo.²²



i.22. Arquitectura alpina, Bruno Taut, 1929

20 ABALOS, I, *Arquitectura Alpina. Bruno Taut*, Circulo de Bellas Artes de Madrid, Sala Goya, Madrid, 2011

21 BARJA, J, *Arquitectura Alpina. Bruno Taut*, Circulo de Bellas Artes de Madrid, Sala Goya, Madrid, 2011

22 TENA, A, «Arquitectura Alpina», *La vanguardia*, 2011, p. 9

1922 Concurso para el Chicago Tribune, Gropius, Loos, y Taut.

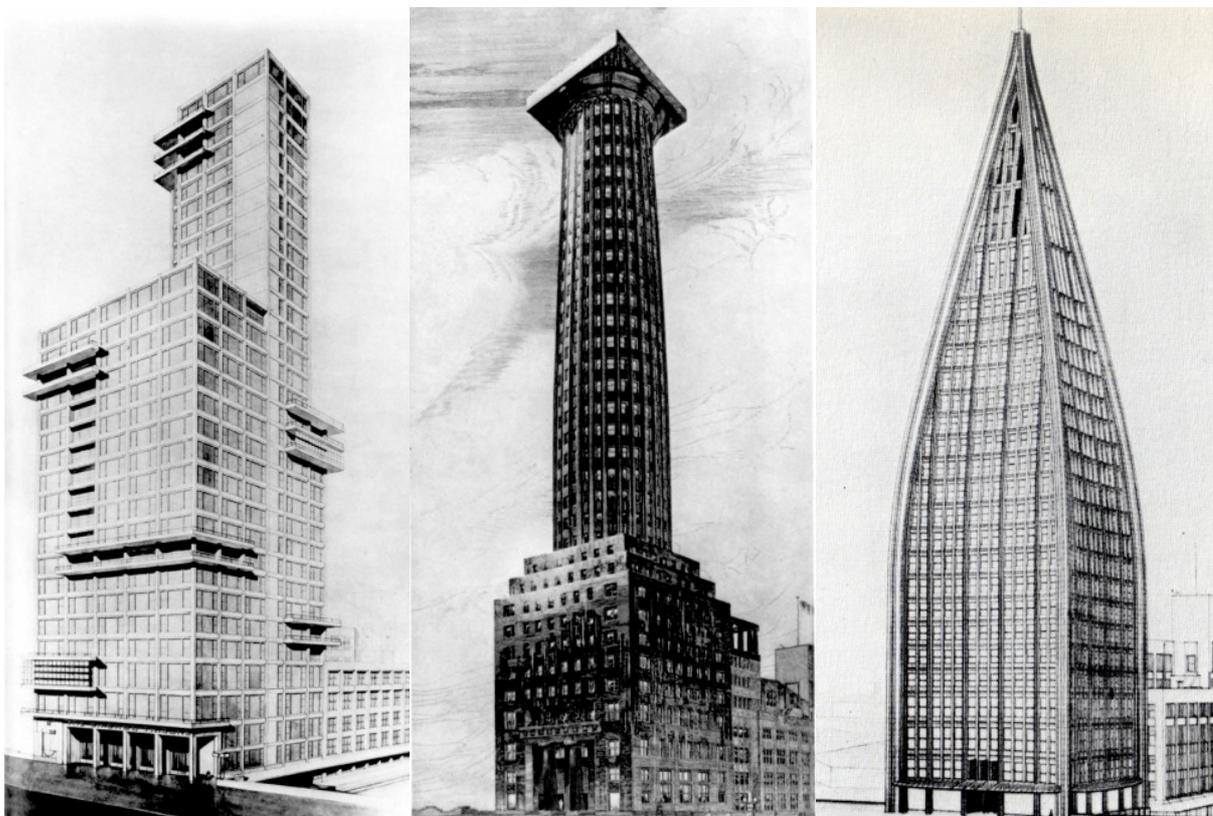
El concurso del Chicago Tribune fue lanzado en 1922, el programa, un rascacielos para la sede del periódico, tenía la premisa de realizar el rascacielos más bello del mundo siendo necesario realizar una perspectiva del proyecto para poder presentarse al concurso, estas perspectivas han sido la documentación más reconocida posteriormente. El hecho de realizar un rascacielos bonito hizo que muchas de las propuestas despreciaran la estructura y la organización del mismo, aparte de olvidar el contexto urbano circundante centrándose casi exclusivamente en la imagen.

El concurso internacional de Chicago Tribune sentaría muchas de las bases de los concursos de arquitectura tal y como los conocemos hoy en día.

El concurso sirvió de punto de inflexión para la arquitectura en altura al introducir en los Estados Unidos las vanguardias europeas, las propuestas modernas de los arquitectos del antiguo continente chocaron con la realidad americana que desconocían. Los proyectos europeos más influyentes eran el resultado de las investigaciones que estos estaban desarrollando en su país, es por eso que los rascacielos de Gropius, Loos y Taut reflejan gran parte de las investigaciones e inquietudes arquitectónicas de estos. Del choque entre ambas realidades se generó un nuevo discurso arquitectónico de la construcción en altura.²³

El Chicago Tribune de Gropius era un ejercicio donde empleó el lenguaje funcionalista con el que se sentía más cómodo mientras que la propuesta expresionista de Taut entendía el rascacielos como una catedral cívica.

El proyecto de Loos es el más conocido, su propuesta podríamos decir que es opuesta a la de los funcionalistas al enfatizar la libertad de la tipología del rascacielos.



i.23. Propuestas para el concurso del Chicago Tribune, de izquierda a derecha, Gropiu, Loos y Taut. 1922

c. conclusiones

Los proyectos seleccionados, antecedentes de la Casa de Campo de Ladrillo tienen en ciertas coincidencias entre ellos y con la casa de Mies, todos ellos adelantan de algún modo los conceptos arquitectónicos practicados por el arquitecto alemán en su proyecto no construido de ladrillo.

La sinceridad material, la construcción sincera mostrando la estructura desnuda y evitando el adorno superficial es una característica que comparten todas estas arquitecturas ausentes, también el empleo de nuevos materiales como el acero y el hormigón para realizar una nueva arquitectura más acorde con el espíritu de la época con un nuevo lenguaje más geométrico. La nueva arquitectura necesitaba también de un lenguaje nuevo más geométrico de volúmenes puros a través de cubiertas planas.

Además de estas similitudes, Mies desarrollará algunos de los conceptos de forma particular.

El empleo de vidrio como elemento espiritual pero a diferencia de Taut que era utilizado para observar el interior, Mies lo empleó como elemento para introducir el exterior al interior.

La importancia del tiempo y movimiento que en Tatlin se genera mediante la rotación de los volúmenes, es introducido en la Casa de Campo de Ladrillo mediante el libre movimiento por el espacio fluido que es tensionado por la luz que genera la sensación del paso del tiempo.

De los proyectos plásticos de van Doesburg y van Eesteren el empleo del plano como organizador del espacio, la elementalización del lenguaje arquitectónico teorizado en los puntos neoplásticos fue llevado a la práctica por Mies en su proyecto, por ejemplo las ventanas dejaron de ser perforaciones en el muro para convertirse en planos de vidrios.

A través del seguimiento de estas arquitecturas ausentes podemos observar también el desarrollo de la arquitectura moderna, como se fue delineando en el espacio inmaterial.

iii. la vivienda

Si algo merece especial atención dentro de la arquitectura no construida del primer cuarto de siglo es la reconstrucción de la casa, uno de los temas más desarrollados por los arquitectos que aprovecharon las exposiciones para experimentar con una nueva casa moderna.

Es la vivienda uno de los leit motiv de la arquitectura moderna, los arquitectos más influyentes realizaron sus propias propuestas ante un espacio doméstico que necesitaba ser renovado, por ejemplo el pabellón de L'Esprit Nouveau de Le Corbusier es un ensayo efímero de lo que posteriormente desarrollaría en su Unité d'Habitation. Si en el siglo XIX fueron los edificios públicos como teatros y museos los principales hitos arquitectónicos, los arquitectos del siglo XX han utilizado la vivienda expositiva como vehículo para desarrollar sus ideas más radicales.²⁴

Prueba de ello es el prototipo de vivienda Haus am Horn diseñado por Georg Muche para la exposición de la Bauhaus en Weimar en 1923. El fin era el de construir la casa más cómoda con los menos recursos económicos necesarios, incluyendo las últimas instalaciones domésticas convirtiéndose en una máquina para vivir.²⁵



i24. Casa experimental HAus am Horn, Gerog Muche, Weimar, 1923

El propio Mies van der Rohe fue el encargado de coordinar varias exposiciones y experimentos que tenían el objetivo de desarrollar un espacio doméstico acorde con los nuevos modelos de vida y donde experimentar con las posibilidades que los nuevos materiales otorgaban, además de incluir las nuevas máquinas domésticas de la cocina que necesitaban de un nuevo espacio arquitectónico.

Mies dirigió en 1927 la exposición Weissenhofsiedlung en Stuttgart, organizada por el Deuschter Werkbund y que tenía como objetivo el desarrollo de prototipos de viviendas innovadoras y entre cuyos participantes se encontraban Le Corbusier y Gropius entre otros. En 1931 coordinó la exposición llamada la vivienda de Nuestro Tiempo (Die Wohnung unserer Zeit) realizada en Berlín. Se invitaron a arquitectos reconocidos como Hugo Häring o Marcel Breuer y se expusieron sus propuestas a una escala 1:1.

El programa residencial siempre fue un recurrente en la trayectoria del arquitecto alemán hasta el punto de que uno de sus edificios más influyentes, el pabellón de Barcelona, fue proyectado como una protocasa, al no existir un programa concreto o un cliente determinado.²⁶

24 LIZONDO, L.; SANTATECLA, J.; MARTÍNEZ, S. J. Y BOSCH, I. *La influencia de la arquitectura efímera en la arquitectura construida. El caso de Mies van der Rohe*. ACE: Arquitectura, Ciudad y Entorno, 8(24), 2013, p.74

25 MONTOYA GALLARDO, Ana, disponible en <https://labauhaus.wordpress.com/2013/12/02/la-casa-experimental-o-haus-am-horn/>, 24/9/2015

26 COLOMINA, B, PUENTE, M. «Mies van der Rohe: casas», 2G, 2009, N° 48/49, p. 11

C. OBRA DE MIES ANTERIOR A LA CASA DE CAMPO DE LADRILLO

Podemos dividir la producción arquitectónica de Ludwig Mies van der Rohe en dos periodos bien diferenciados que coinciden en el tiempo con el fin de la Primera Guerra Mundial. Encontramos primeramente una prime mitad en la que Mies se dedicó a realizar una arquitectura domestica de carácter clásico antes de 1919 y un trabajo posterior dedicado a las exposiciones en el que se involucró por completo desarrollando una obra más vanguardista.

A pesar de la precocidad y la inexperiencia con la que empezó su carrera profesional, Mies siempre demostró un cuidado especial al detalle desde sus primeras obras, expresando su amor por los materiales con una ejecución minuciosa, un amor heredado del taller de su padre.

Por otro lado, las obras anteriores a la Casa de Campo de Ladrillo muestran la importancia que tiene en la arquitectura miesina la relación entre interior y exterior, una idea que proviene del trabajo de Schinkel y que Mies introducirá desde el comienzo en su obra de forma embrionaria y que irá evolucionando hasta perfeccionarla en la Casa de Campo de Ladrillo.

i. las casas clásicas berlinesas, los primeros años, 1907/1914

Los proyectos que Mies desarrolló hasta el fin de la Primera Guerra Mundial tenían en común el perfil de cliente, Mies estaba interesado en la alta burguesía alemana, en el círculo social y cultural al que pronto se adscribió, motivado entre otras cosas por las tertulias que realizaban con otros artistas.

Las primeras obras que realizó no fueron innovadores sino más bien composiciones clásicas al estilo de la moda que los clientes le demandaban. Estos proyectos tienen cierta similitud entre ellos, todos se localizan en las afueras de la capital berlinesa, las técnicas constructivas que empleó eran las que dominaba, las estructuras que utilizó eran de fábrica de ladrillo con un acabado enfoscado que formaba un prisma inferior que siempre se remataba con una cubierta inclinada.

La obra más madura de este periodo es precisamente el proyecto que no se llegó a construir, que aunque todavía conserva un espíritu clásico, la construcción es más depurada y sincera.

Hay una característica que persiste en todos estos proyectos, la relación entre construcción y naturaleza, ya que en estos trabajos siempre tuvo en cuenta la posición del volumen construido respecto de las masas vegetales y del jardín.

Podemos encontrar algunos precedentes en esta obra temprana que se conservaran hasta la Casa de Campo de Ladrillo como la construcción mediante muros portantes de ladrillo o la importancia de la relación interior y exterior. Pero tras la Primera Guerra Mundial, Mies van der Rohe abandonaría definitivamente el lenguaje clasicista por uno mucho más elementalizado dejando atrás toda consideración al ornamento. La ruptura con su arquitectura prebélica fue tan importante que el mismo destruyó gran parte de su archivo con la documentación de su trabajo anterior.

La villa Kröller-Müller sirvió como primer contacto del arquitecto con las arquitecturas efímeras, la maqueta a escala natural fue un mecanismo que Mies empleó durante toda su trayectoria ya que la materialidad temporal de estas le permitía probar soluciones más novedosas.

a. casa Riehl. Neubabelsberg, Berlín. 1907

La casa construida para el matrimonio Riehl fue la primera obra de Mies que en aquel momento estaba trabajando para Bruno Paul. El matrimonio quería un lugar de retiro donde además poder realizar reuniones con su círculo

El proyecto reflejaba gran parte del estilo clásico de Paul. La casa se construyó en ladrillo enfoscado pues Mies conocía la técnica de sus estudios en Aquisgrán. La cubierta pronunciada a dos aguas remataba el volumen prismático, haciendo hincapié en la idea de refugio y hogar y que era característica de las viviendas en Neubabelsberg.

La parcela poseía un gran desnivel, la opción que Mies desarrolló fue la de realizar dos terrazas dividiendo en dos alturas bien diferenciadas el solar. Un porche porticado se abría a la pradera que quedaba en desnivel, abriendo la casa a las vistas al lago Griebnitzsee, localizado a lo lejos.

La casa Riehl tenía una apariencia discreta en su alzado a la calle, mientras que su apariencia al jardín trasero podía recordarnos a un templo clásico

La organización en planta no era tan clásica, la entrada se realizaba mediante un eje axial que atravesaba el jardín y que tras atravesar la portada concluía en el espacio más común del proyecto, una sala amplia donde celebrar reuniones y que estaba abierta a las vistas sobre la pradera. La cocina y servicios fueron distribuidos en la planta baja aprovechando el muro de contención.²⁷

En el espacio interior, Mies aplicó los estilos más avanzados del momento, por un lado, las referencias a las viviendas inglesas se concretaron en paredes con paneles y azulejos. Por otro lado, la abstracción que se producía en la sala común al omitir el zócalo y al vaciar el friso recordaba a la arquitectura residencial japonesa.

Las referencias a su maestro Bruno Paul también eran evidentes, la altura de ventanas y puertas generaba un friso liso y un zócalo se compartimentaba por paneles, al igual que ocurría en el comedor diseñado por Paul en 1906 para la exposición de Dresde.

Actualmente la casa ha sido restaurada recientemente después de sufrir varias alteraciones con el transcurrir del tiempo.



i.25. Fotografía desde el jardín posterior, casa Riehl, Mies van der Rohe, Neubabelsberg, Berlín, 1907

b. casa Perls, Zehlendorf, Berlín. 1911

El proyecto fue realizado mientras Mies abandonó momentáneamente el estudio de Behrens.

Un prisma de ladrillo enfoscado de dos alturas y una cubierta baja a cuatro aguas componían la casa Perls se disponen en perpendicular a la calle de acceso, su fachada principal era estrictamente simétrica con una composición tripartita.

La organización en planta es axial, el acceso se realizaba a través de un jardín regular organizado por el eje de fachada, la entrada se localizaba asimétricamente en la esquina.

La casa está inspirada en el trabajo de Schinkel, la composición de la fachada con un elemento retranqueado aparece el pabellón de Schloss Charlottenburg del maestro prusiano.

Las paredes exteriores planas o la abstracción de la cornisa son recursos utilizados tanto por Schinkel como por Behrens.

Al igual que sucedía en la casa Riehl, había poco trabajo personal de Mies, siendo más bien una labor de combinación de referencias. En todo caso, la casa Perls tenía un estilo clásico-abstracto más definido y poseía una mayor coherencia en su conjunto.

Cuando Hugo Perls vendió la casa al historiador Eduard Fuch este último le encargó al propio Mies proyectar una ampliación ya que necesitaba mayor espacio para la exposición de su trabajo. De este modo, el arquitecto alemán se tuvo que enfrentar a su propia obra en 1928.²⁸



i.26. Fotografía del acceso, casa Perls, Mies van der Rohe, Zehlendorf, Berlín. 1911

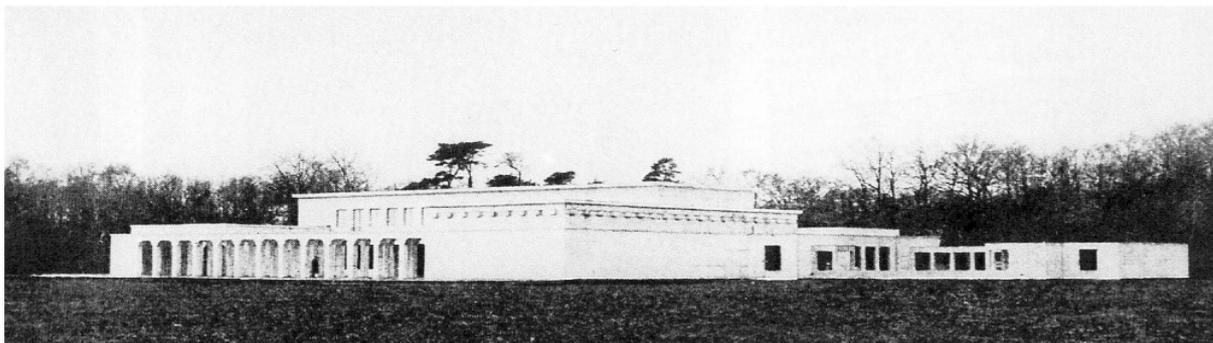
c. villa Kröller-Müller, Ellenwoude, 1912

Después de rechazar la propuesta de Peter Behrens, el matrimonio Kröller-Müller encargó a Mies el proyecto, para realizar su propuesta, el arquitecto se trasladó hasta la Haya durante el proceso de proyecto.

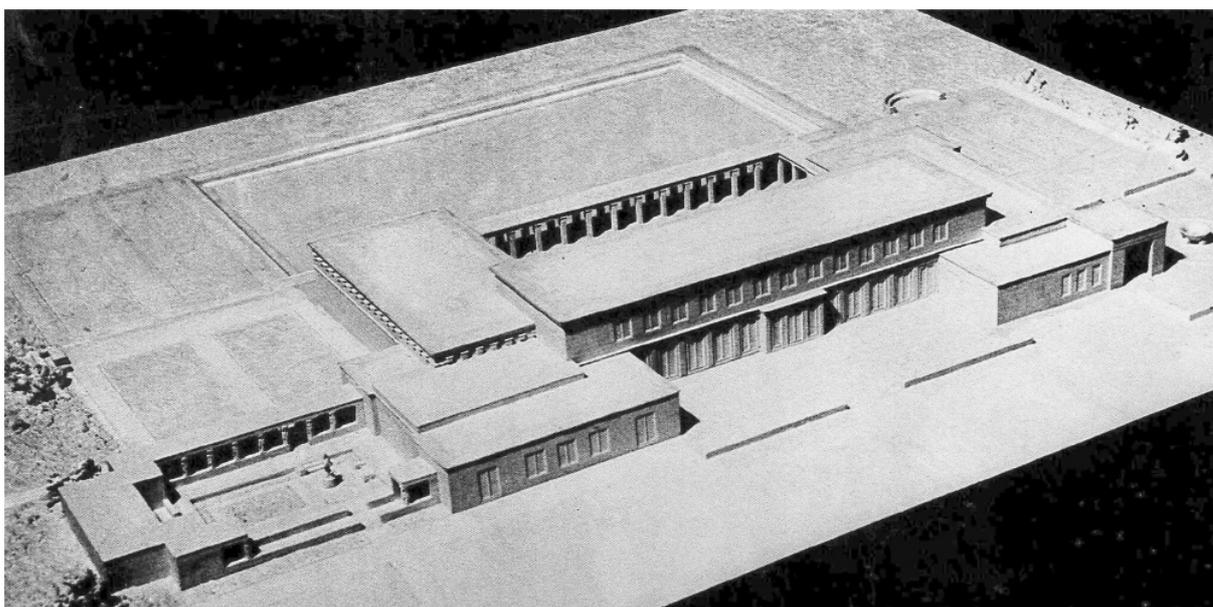
La villa debía tener programa residencial y expositivo para la colección de arte de los propietarios, la villa no era solamente una residencia museo sino también como un lugar de negocios. Finalmente el proyecto de Mies tampoco terminaría por ser construido al perder en la competición que el matrimonio organizó entre el arquitecto alemán y Hendrick Berlage, la propuesta del holandés fue escogida por encima del proyecto de Mies aunque tampoco llegaría a concretizarse nunca.

La versión de Mies ha sido muchas veces confundida con la de Behrens pues ambos proyectos mantienen un carácter clásico, las dos propuestas incluían recursos como columnas dóricas cuadrangulares. Las similitudes entre los dos diseños se deben a la composición volumétrica, en ambos casos el edificio se resuelve con volúmenes bajos de cubierta plana que se organizan entorno a un volumen mayor, generando patios y recorridos axiales y que están inspirados en la arquitectura schinkeliana.²⁹

A pesar de las semejanzas, el proyecto de Mies estaba mejor articulado, el encuentro entre edificio y jardín era más sutil que el trabajo de Behrens, la villa se abría al paisaje mediante su horizontalidad como se apreciaba en las fotos de la maqueta a escala natural que se efectuó en tela en la parcela seleccionada por el matrimonio, y que se realizó en un intento de convencer a la indecisa pareja aunque como sabemos nunca llegaría a ocurrir.



i27. Fotografía de la maqueta a escala 1:1, villa Kröller-Müller, Mies van der Rohe, Ellenwoude, 1912



i28. Fotografía de la maqueta de la villa Kröller-Müller, Mies van der Rohe, 1912

29 COHEN, JL, *Mies van der Rohe*, Torrejón de Ardoz, Madrid, AKAL,1997, pp. 21-22

d. casa Werner, Zehlendorf, Berlín. 1912/1913

La casa Werner fue el primer proyecto que realizó de forma independiente. Fue el proyecto más convencional de la trayectoria del arquitecto, el mismo se "olvidó" de visitar esta obra a su vuelta a Alemania, cuando volvió a Berlín en 1960, a pesar de visitar a su vecina casas Perls.³⁰

Un amplio tejado a cuatro aguas contenía dos pisos abuhardillados y se elevaba sobre un prisma de ladrillo enfoscado que ocupaba la mitad que el tejado en el alzado.

La planta era rectangular exceptuando el ala de servicio que sobresalía de la composición. La organización de la planta era tripartita y se articulaba mediante un eje que se prolongaba al jardín.

El acceso se realizaba a través de la entrada principal situada en el eje de simetría que se acentuaba con el trazado del jardín geométrico.

La composición en planta era muy similar al proyecto de Behrens, la casa Wiegand que quedaba articulado también por un eje principal que se prolongaba más allá de la casa. Lo más novedoso que introdujo en este proyecto fue la separación de las zonas de día y noche en la organización de los dormitorios y que sin duda está inspirado en la arquitectura doméstica inglesa

Más interesante que la propia arquitectura de la casa fue el mobiliario diseñado por Mies, unas sillas, una mesa redonda, un sofá y un escritorio en estilo neoclásico que destacaban por su calidad en el detalle.



i.29. Fotografía del acceso, casa Werner, Mies van der Rohe, Zehlendorf, Berlín. 1912-1913

30 COLOMINA, B, PUENTE, M. «Mies van der Rohe: casas », 2G, 2009, N° 48/49, p. 48

e. casa Urbig, Neubabelsberg, Berlín. 1914

La familia Urbig conoció a Mies a través del matrimonio Riehl del cuál eran amigos, Mies concibió un primer proyecto más moderno que se terminó por concretizar en una villa clásica al gusto de los clientes.

El volumen estaba dispuesto paralelamente a la calle para así poder disfrutar de una mayor superficie orientada hacia el lado que se podía observar desde la parte posterior de la casa.

La casa estaba elevada sobre un zócalo de piedra que aunque casi imperceptible en la fachada de acceso ganaba importancia a medida que el terreno iba descendiendo hasta albergar en la parte trasera la escalinata que daba acceso al jardín.

La fachada principal era simétrica y tenía una disposición de siete vanos que quedaban marcados por unas pilastras lisas, recordando a las composiciones del siglo XVIII. La entrada estaba coronada por un arco de medio punto que sustentaba un balcón de hierro.

Al igual que en la casas Perls y Werner, la planta se organizaba en tres bandas que forman un recorrido axial que se continua al jardín, un jardín que quedaba en desnivel y al que se accedía a través de dos escaleras de travertino.

Los interiores eran cuidados al detalle, la casa estaba llena de toda ornamentación clasicista.



i.30. Fotografía del acceso, casa Urbig, Mies van der Rohe, Neubabelsberg, Berlín. 1914

ii. Mies y las vanguardias, los cinco proyectos de papel, 1914/1924

El lugar que ocupó Mies como referente de la arquitectura moderna es debido en gran parte a cinco proyectos no construidos que fueron presentados en exposiciones y publicaciones durante la primera mitad de la década de 1920. Estos cinco proyectos proféticos le sirvieron para experimentar un nuevo espacio arquitectónico.

A simple vista, esta arquitectura no construida puede parecer también no construible por el nivel de definición de los proyectos. En realidad sabemos que para Mies la construcción es inseparable de la arquitectura, el hecho de que el grado de definición de estos proyectos es casi inexistente a veces es debido a que deben ser entendidos más que como proyectos arquitectónicos, como manifiestos de la nueva arquitectura. Es por eso que podemos comparar los cinco proyectos no construidos de Mies con los cinco puntos de una nueva arquitectura de Le Corbusier que publicó en 1926 por la importancia e influencia que estos quintetos tuvieron en la obra posterior y que sirvieron para teorizar una nueva arquitectura moderna acorde con los nuevos tiempos.

Estos proyectos tuvieron mucho éxito y fueron presentados otra vez en las exposiciones Internationale Architekturausstellung realizada en la Bauhaus de Weimar y dirigida por Walter Gropius, y la exposición De Stijl en la galería L'Effort Moderne de París organizada por Theo van Doesburg. Además fueron publicados en un gran número de publicaciones y revistas *Frühlicht*, *C*, *Journal of the American Institute of Architects* entre otras.

a. propuesta para el concurso de Rascacielos en la Friedrichstrasse, 1921

El concurso para el rascacielos en la Friedrichstrasse planteaba el problema de la construcción en altura para mejorar el rendimiento del suelo y la relación de este tipo de construcciones con la ciudad existente. La idea de construir en altura en el centro de Berlín había sido ya planteada por arquitectos como Peter Behrens

La redacción del programa fue realizada por Bruno Möhring que tras unas reuniones con el ministro del interior consigue la aprobación para la modificar la altura máxima construible y convoca el concurso en noviembre de 1921.

El solar para el concurso de un edificio de oficinas en altura estaba localizado en una parcela triangular que limitaba con la estación de ferrocarril, la Friedrichstrasse y con el río Spree. El programa del concurso constaba de una planta baja comercial, y funciones diferenciadas de oficinas, estudios que requerían plantas específicas detalladas.

De entre toda la variedad de proyectos, a propuesta de Mies, bajo el lema "Panal" o "nido de abejas", fue elogiada por los críticos pero el incumplimiento de las condiciones del concurso finalmente terminó lastrando el proyecto. Mies diseñó únicamente la planta tipo sin ninguna diferenciación respecto al programa.

El proyecto constaba de tres torres angulosas que se elevaban veinte pisos, las fachadas solucionaban el problema de los huecos, al utilizar el vidrio de forma desaparece la contradicción entre estructura y relleno.

El patio interior al que se volcaban las comunicaciones quedaba desapercibido ante los volúmenes que se proyectaban al exterior. La superficie de los volúmenes se facetaba de manera que las áreas de vidrio colindantes quedaran giradas una respecto a la otra, de esta forma se explotaban las posibilidades del vidrio dejando con simplicidad el volumen del edificio como una masa esquemática.³¹

31 COHEN, JL, *Mies van der Rohe*, Torrejón de Ardoz, Madrid, AKAL,1997, pp. 25-30



i.31. Perspectiva a carboncillo de la propuesta para el concurso de Rascacielos en la Friedrichstrasse, Mies van der Rohe, 1921.

b. el Rascacielos de Cristal, 1922

El proyecto del Rascacielos de Cristal de Mies fue expuesto por primera vez en la Grosse Berliner Kunstausstellung (La Gran Exposición de Arte de Berlín) de 1922.

El Rascacielos de Cristal fue un trabajo desarrollado por propia voluntad, no contaba con ninguna restricción más allá de las autoimpuestas por Mies. Este proyecto era una segunda versión del Rascacielos que había diseñado para el concurso de la Friedrichstrasse, y es la maqueta precisamente un método empírico de verificar las soluciones ideadas.

Trabajar con maquetas le permitió descubrir las posibilidades del vidrio, el juego de reflejos que producía era más importante que los juegos de luces y sombras.

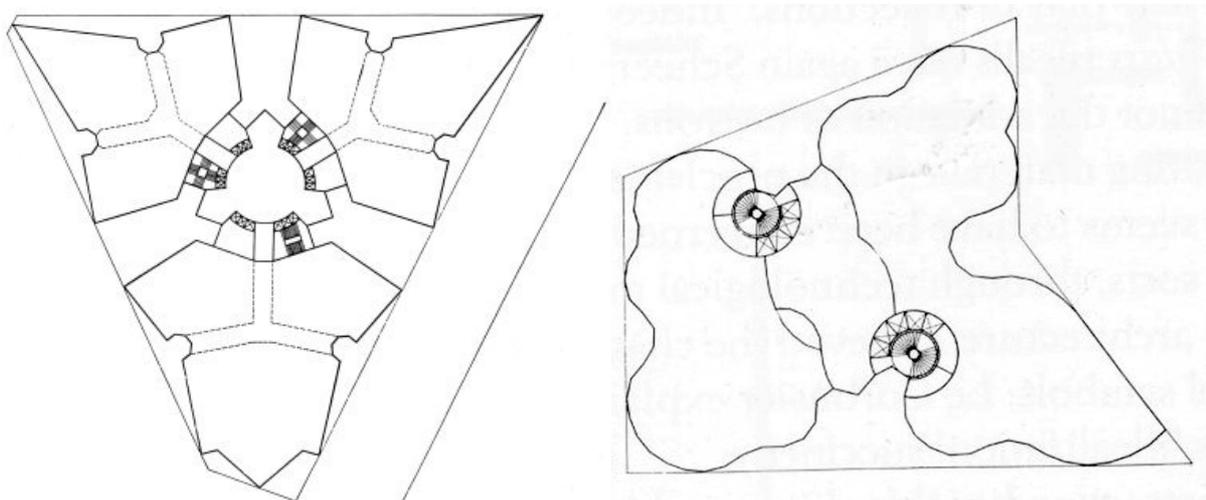
El rascacielos poseía una vez y media la altura de su proyecto anterior y se insertaba sobre una parcela irregular de cinco lados.

En este caso, constaba de tres figuras curvilíneas generadas por la planta que parecía un "charco de leche derramada, salvo por el extremo de una de las figuras, que se resuelve con una línea recta y una esquina apuntada"³². El proyecto se organizaba entorno a un centro del que cristalizan tres volúmenes curvilíneos.

Las entradas al hall se generaban mediante hendiduras lobuladas, desde allí se accedía a los dos núcleos circulares de servicios y comunicación.

Mies dedicó más esfuerzo a defender teóricamente la importancia de la estructura que en elaborar una particular para el proyecto. La retícula de pilares circulares que se pueden apreciar en la maqueta era difícilmente ajustable a la geometría de la planta.

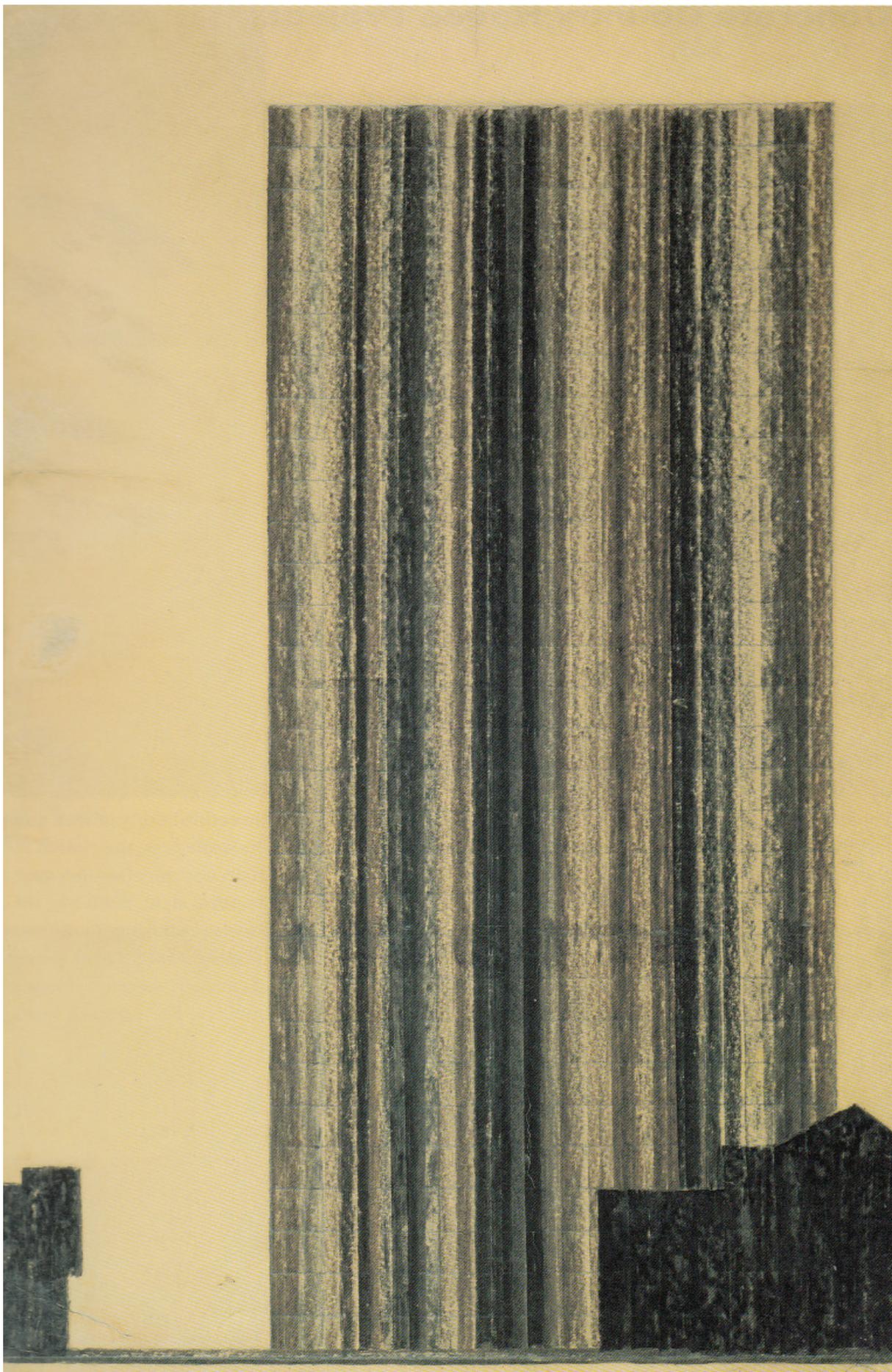
La forma de la planta, inspirada en el expresionismo y en el trabajo de Hans Arp, artista próximo a Hans Richter y amigo de Mies, fue el último trabajo de Mies con la forma orgánica.³³



i.32. Comparativa de las plantas tipo de los proyectos de rascacielos de 1921, y 1922, respectivamente, Mies van der Rohe

32 SCHULZE, F, *Mies van der Rohe: Una biografía crítica*, Chicago: University of Chicago, 1985, p. 103.

33 COHEN, JL, *Mies van der Rohe*, Torrejón de Ardoz, Madrid, AKAL,1997, p. 31



i.33. Alzado a carboncillo del Rascacielos de Cristal, Mies van der Rohe, 1922

c. el Edificio de Oficinas de Hormigón, 1923

El Edificio de Oficinas de Hormigón fue expuesto un año más tarde, como su proyecto anterior, en la Grosse Berliner Kunstausstellung. El carácter expositivo de estos proyectos quedaba reflejado en el gran tamaño de los paneles. Por ejemplo, la perspectiva a carboncillo del Edificio de Oficinas de Hormigón alcanzaba los 2,75 metros, siendo el único documento que se conserva del proyecto, aunque se sabía de la existencia de una maqueta que acompañaba el proyecto.

Otra vez, el proyecto no respondía a un encargo particular sino fue Mies quién decidió diseñarlo, por eso la perspectiva mostraba un prisma de longitud indefinida ante la falta de un lugar concreto, y solo podemos intuir su tamaño si planteamos que la entrada estuviera situado en un hipotético eje de simetría.

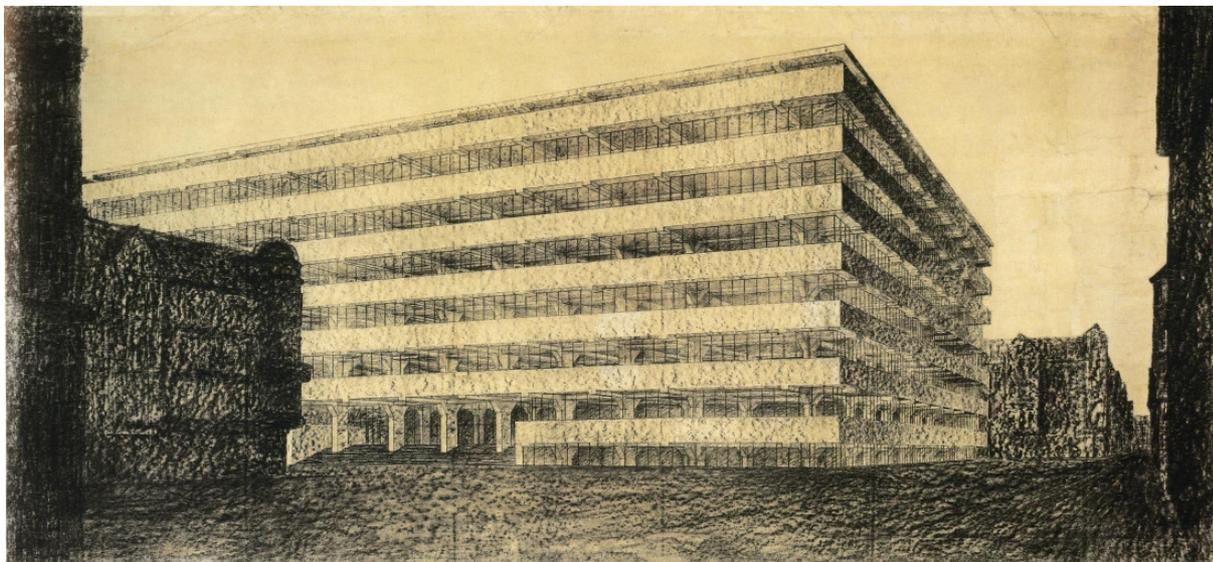
El Edificio de Oficinas de Hormigón era el más neutral de los cinco proyectos de la primera mitad de década.

Los pilares de sección decreciente sustentaban un forjado bidireccional en voladizo que se transformaba en un peto al alcanzar la fachada y que permitía así la disposición de mobiliario. Es bastante probable que Mies conociera la estructura Dom-ino de Le Corbusier que había desarrollado en 1914, un espacio continuo sin compartimentar delimitado por la dimensión del forjado, sin embargo, en la propuesta del arquitecto alemán es la propia estructura la que define el aspecto del edificio.³⁴

La fachada se componía de franjas horizontales alternas de murete y ventana corridas, la superficie acristalada se rentraqueba respecto del murete enfatizando y amenizando las sombras producidas en la fachada, juego aún más dramatizado por el hecho de que cada piso superior sobresalía respecto del inferior.

El acceso se producía mediante una escalinata localizada axialmente, escalera característica de las obras de Schinkel, en este proyecto, Mies mostró su deuda con el clasicismo pero expresado en un lenguaje moderno.

La propuesta de Mies es una búsqueda por la economización y racionalización de los materiales, al proyectar con unas medidas repetitivas se consigue con los medios más económicos la máxima calidad, la influencia de los funcionalistas es bastante obvia en este sentido.



i.34. Perspectiva a carboncillo del Edificio de Oficinas de Hormigón, Mies van der Rohe, 1923

d. la Casa de Campo de Hormigón, 1923

La perspectiva del proyecto fue mostrada en la Grosse Berliner Kunstausstellung de 1923, junto con el Edificio de Oficinas de Hormigón.

Si en los proyectos anteriores Mies proyectó con la libertad de no existir un cliente, podemos suponer que la Casa de Campo de Hormigón estaba pensada como una residencia propia por la correspondencia del arquitecto que por aquel entonces estaba buscando una parcela en Neubabelsberg.

Las posibilidades del hormigón permitían una mayor libertad a la hora de abrir ventanas, mejorando la relación interior-exterior; al poder obtenerse una visión más completa del exterior, el interior conseguía mayor libertad espacial.

La Casa de Campo de Hormigón era un proyecto embrionario de la planta abierta, una de las mayores conquistas de la arquitectura moderna. A diferencia de los trabajos de otros arquitectos más experimentados con el empleo del hormigón como Le Corbusier o Mendelsohn, Mies consiguió una mayor integración entre naturaleza y arquitectura en comparación con las composiciones más cerradas de los otros arquitectos.



i.35. Fotografía de la maqueta de la Casa de Campo de Hormigón, Mies van der Rohe, 1923



i.36. Perspectiva a pastel de la Casa de Campo de Hormigón, Mies van der Rohe, 1923

iii. Conclusiones, precedentes y constantes

La obra anterior del arquitecto a la Casa de Campo de Ladrillo presenta dos periodos bien diferenciado que poco tienen en común entre ambos, el final de Primera Guerra Mundial es el aconteciendo que divide en dos intervalos el trabajo elaborado por Mies.

En el primer periodo elaboró una arquitectura residencial para la burguesía berlinesa, si bien esto no le permitió desarrollar ningún proyecto interesante, exceptuando la villa museo para el matrimonio Kröller-Müller, le permitió mantener contacto con otros artistas alemanes. Todas las obras anteriores presentan la constante de la especial relación entre la construcción y la naturaleza, un concepto heredado de Schinkel que había conocido en el estudio de Behrens dada la admiración de este por el arquitecto y pintor prusiano.

Nada más de la arquitectura prebélica parece continuar influenciado a su producción posterior, exceptuando el cuidado por el detalle y la construcción en el que había sido educado desde pequeño en el taller de cantería de su padre.

Los proyectos no construidos anteriores a 1924 perfilaran algunos precedentes que posteriormente serán probados en la casa de ladrillo y más tarde aún concretados en la obra construida de Mies.

Las pruebas que realizó en los rascacielos con los paños de vidrio se reflejarían en los planos de cristal que ocuparían todo el pie derecho del proyecto doméstico.

La reducción del lenguaje arquitectónico que inició con su proyecto de oficinas de hormigón donde la estructura genera la fachada al doblarse el forjado en esta y convertirse en peto, evitando así el empleo de otros elementos para definir el volumen arquitectónico, será llevada hasta el límite posteriormente al elementarizar la arquitectura convirtiéndola casi únicamente en planos que delimitan el espacio.

La organización de la planta de la Casa de Campo de Hormigón es también un precedente, la disposición focalizada en centros de la que salen elementos lineales va a ser repetida posteriormente en 1924, incluso se puede pensar que la planta de la Casa de Campo de Ladrillo es la simplificación de la maqueta de la casa de hormigón.

Como habíamos adelantado, nuestro proyecto, objeto de estudio, es una recopilación entre los conceptos heredados de antes de la guerra y los experimentales que estaba desarrollando en los proyectos no construidos. Al situarse a caballo entre la tradición y la vanguardia, la Casa de Campo de Ladrillo es el proyecto más reflexivo elaborado por Mies hasta esa fecha.

03. LA CASA DE CAMPO DE LADRILLO

“Esta vivienda, cuya construcción está pensada en ladrillo, muestra la influencia que tiene el material en la forma de vida (...). En la planta baja de esta casa se abandonado el sistema habitual para delimitar los espacios interiores, con el fin de conseguir una secuencia de efectos espaciales en lugar de una serie de espacios singulares. En este caso, la pared pierde su carácter de cerramiento y sirve sólo para estructurar el organismo de la casa”

Mies van der Rohe, conferencia, Manuscrito datado el 19 de junio de 1924

El proyecto de la casa de campo de ladrillo fue mostrado por primera vez en la Großen Berliner Kunstausstellung (Gran Exposición de Arte de Berlín) en la primavera de 1924. El desarrollo del proyecto se realizó en los últimos meses del 1923 y el inicios del 1924 pues no existe mención ninguna al proyecto en la correspondencia intercambiada con Gropius y Doesburg, donde hablaban de las exposiciones de otoño y los proyectos recientes que estaban realizando.³⁵

El proyecto está localizado hipotéticamente en la región de Neubabelsberg pues no está pensado para un lugar concreto. Neubabelsberg era un barrio localizada al este de Postdam y suroeste de Berlín, era una zona bien conocida por Mies, allí construyó la casa Riehl su primera obra de 1907 a la que asistió durante los años siguiente asiduamente a las reuniones sociales que allí se celebraban. Además, Mies estaba buscando un terreno en la zona para construirse una casa propia como quedó recogido en la correspondencia que mantenía en esa época, una casa propia que nunca llegó a construir pero que siempre estaría en su cabeza. Los proyectos domésticos de Mies siempre tenían el mismo cliente, Mies van der Rohe, siempre proyectaría la misma casa, su casa propia. Las viviendas de Mies después de la Casa de Campo de Hormigón tienen en común una búsqueda de la elementalización dejando a un lado otros problemas familiares, cuyo máximo exponente es la casa Farnsworth,³⁶ por tanto podemos pensar que la Casa de Campo de Ladrillo fue un autoencargo, una casa diseñada por y para el arquitecto, una vivienda de fin de semana en un entorno natural donde huir y escapar de la capital alemana.

De sus cinco proyectos es el más importante y maduro porque, a diferencia de la casa de hormigón, tenemos un plano de su planta. La planta es el diseño más característico y fue aclamado desde que fue expuesto la primera vez tanto por su relevancia arquitectónica como por su carácter pictórico, convirtiéndola en uno de los manifiestos más importantes de la modernidad.

El proyecto estaba pensado en ladrillo, un material conocido por Mies desde su juventud cuando trabajaba de aprendiz en su ciudad natal y por el que siempre mostró especial devoción. “Los estudiantes a los que enseño décadas más tarde en la Bauhaus y en Chicago (..) Escuchaban los orígenes de su perenne amor por el ladrillo, su fascinación por el antiguo problema constructivo de doblar la esquina”.³⁷ Un material que dominaba ampliamente y que había utilizado en toda su obra construida anterior.

La disolución entre espacio interior y exterior con la que Mies había comenzado a experimentar en la Casa de Campo de Hormigón, se concretizó en unos muros de ladrillo que además de compartimentar el espacio se extendían más allá de los paneles remarcando la idea de que la integridad arquitectónica no terminaba en la casa.

35 SCHULZE, F, *Mies van der Rohe: Una biografía crítica*, Chicago: University of Chicago, 1985, p. 114

36 COLOMINA, B, PUENTE, M. «Mies van der Rohe: casas», *2C*, 2009, N° 48/49, p. 26

37 SCHULZE, F, *Mies van der Rohe: Una biografía crítica*, Chicago: University of Chicago, 1985, p. 15

A. DOCUMENTACIÓN

Todos los dibujos originales, croquis preliminares y bocetos se han perdido, únicamente se conservan fotografías de los dibujos perdidos que muestran una perspectiva y la planta baja.

El original de la perspectiva se realizó en crayón negro y es bastante detallado mostrando los ladrillos individualmente, se corresponde a la vista desde el jardín. La planta fue dibujada en lápiz, tal vez el relleno del muro con tiza carbón. La ejecución es mucho menos cuidada que la perspectiva, los espesores de línea varían considerablemente y se producen solapamientos en los puntos finales de las líneas. La planta está realizada para ser expuesta al público por lo que está definida y representada más como un manifiesto que como un plano arquitectónico.

Al no especificar el uso de cada espacio y no dibujar mobiliario, las estancias se pueden intuir mediante las suposiciones lógicas del uso doméstico. La entrada, aunque no estaba dibujada, seguramente estuviera situada en la esquina superior izquierda de la casa donde sobrevuelan los aleros y donde se encuentra la escalera que sube a las estancias superiores que suponemos como los dormitorio. En la planta baja estarían localizadas las zonas de estancia como la sala y el comedor en los espacios más amplios mientras que las zonas de servidumbre quedarían relegadas a los espacios menores. Por esta ausencia de uso específico, Mies fue preguntado por posibles clientes que le pedirían dar un nombre a casa una de las estancias de la Casa de Campo de Ladrillo.³⁸ Pero si observamos obras posteriores de Mies como el pabellón de Barcelona o la casa Farnsworth, el mobiliario es casi inexistente, esto es debido a la experiencia doméstica que nos propone, un habitar contemplativo donde el usuario apenas deja "huella del habitar"³⁹

Existen incongruencias entre la perspectiva y la planta, lo que sugiere que estén dibujadas a un nivel de pensamiento diferente, la perspectiva es anterior a la planta, requiere mayor tiempo para realizarse que la planta que puede ser dibujada en unas horas y por eso ha sido rehecha varias veces.⁴⁰ Posteriormente en la *Architectural Association Journal*, Mies desmentiría esta afirmación el verano de 1959 apelando a que solamente había querido evitar exponer una serie de plantas que dificultarían la lectura del proyecto por parte del público. Pero la perspectiva y la planta no sólo difieren en la forma de su diseño gráfico, el efecto arquitectónico es muy diferente, mientras que la planta enfatizaba los elementos lineares, en la perspectiva es el efecto volumétrico era lo más destacado, los volúmenes de ladrillo que componen la perspectiva se interrumpen por superficies de cristal que parecen tan opacas como los paños de ladrillo.

Por otro lado, la longitud del dintel de las aperturas exteriores era incompatible con las posibilidades constructivas del ladrillo tradicional, como ocurre también con los otros proyectos no construidos, la solución estructural es más importante en una perspectiva teórica que práctica, Mies estaba en este momento de experimentación menos interesado en la construcción que en la puesta en práctica de unos conceptos espaciales radicales.

38 COHEN, JL, *Mies van der Rohe*, Torrejón de Ardoz, Madrid, AKAL,1997, p. 31

39 COLOMINA, B, PUENTE, M. «Mies van der Rohe: casas », 2G, 2009, N° 48/49, p. 28

40 TEGETHOFF, W, *Mies van der Rohe: die Villen und Landhausprojekte*, Essen : Richard Bacht, 1981, p.24

B. VERSIONES

Para la realización del trabajo han sido recogidas tres versiones de la Casa de Campo de Ladrillo cuya veracidad es incuestionable por ser fuentes de prestigio reconocido.

Si comparamos los dibujos de la Casa de Campo de Ladrillo con los apuntes de su obra anteriores llama la atención la ausencia del contexto de proyecto, pues a pesar de no tener una parcela concreta, en otros proyectos donde tampoco era conocido el lugar si fue incluido el entorno. Es probable que se trate de una técnica gráfica de abstracción, pues en sus otros proyectos no construidos experimento con técnicas más vanguardistas como fotomontajes. No podemos que estos proyectos fueron pensados para ser expuestos y exhibidos por lo que se trataban de “una declaración gráfica de los ideales arquitectónicos”.⁴¹

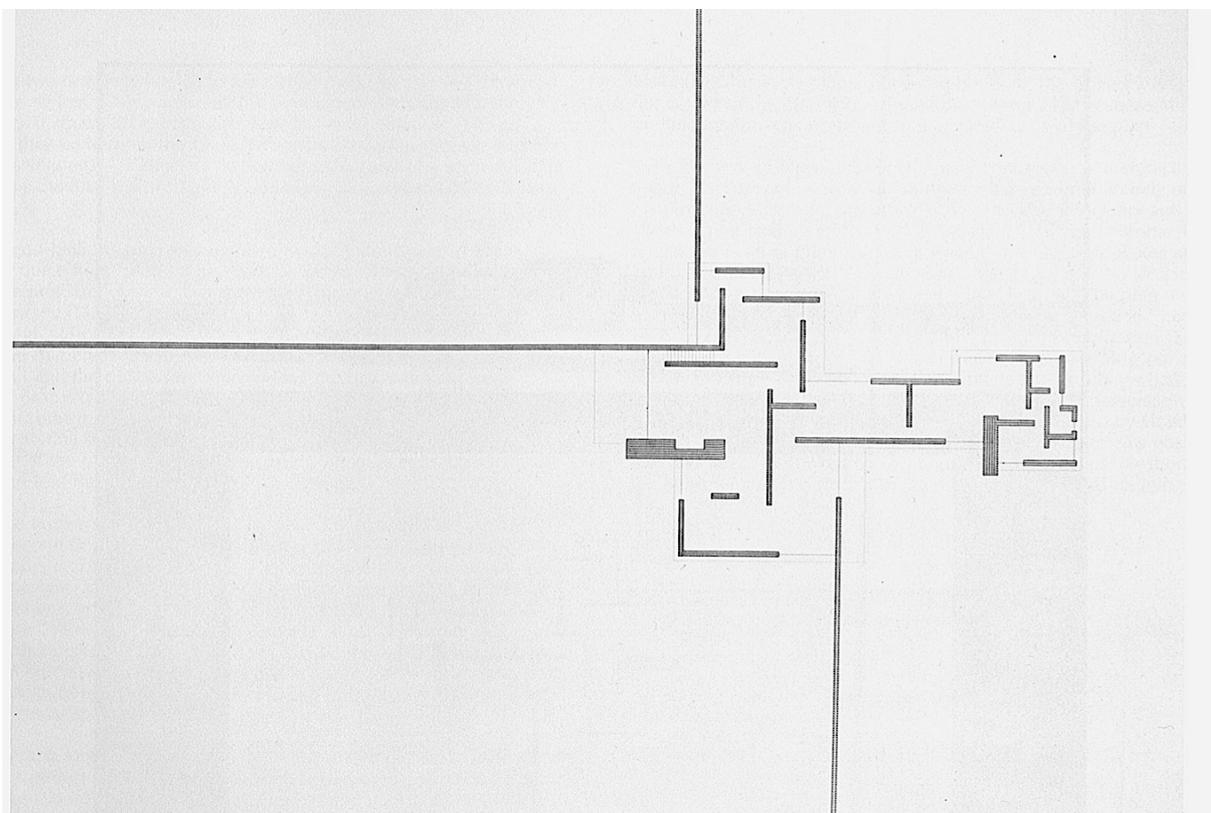
Los dibujos de Mies denotan la importancia de la relación entre representación gráfica y pensamiento arquitectónico.⁴²

En este apartado analizaremos las diferencias que existen entre las diferentes versiones y expondremos nuestra propia versión del proyecto explicando como ha sido desarrollada.

i. versión de 1924

La fotografía de la versión de 1924 se encuentra disponible en los archivos del MoMa de Nueva York, en la colección que el museo tiene sobre Mies van der Rohe, y ha sido publicada en varias ocasiones.

Esta fotografía está tomada de los originales exhibidos en la Gran Exposición de Arte de Berlín de 1924, la primera vez que el proyecto era mostrado al público.



i.37. Fotografía de la planta de la Casa de Campo de Ladrillo, Mies van der Rohe, 1924

41 GARCÍA, JM, LIZONDO, L, SANTATECLA, J, BOSCH, I, «Mies van der Rohe. De los concursos a las exposiciones; del fotomontaje a la técnica del palpado pintado», *Revista ECA*, n. 18, Valencia, 2013, p. 176

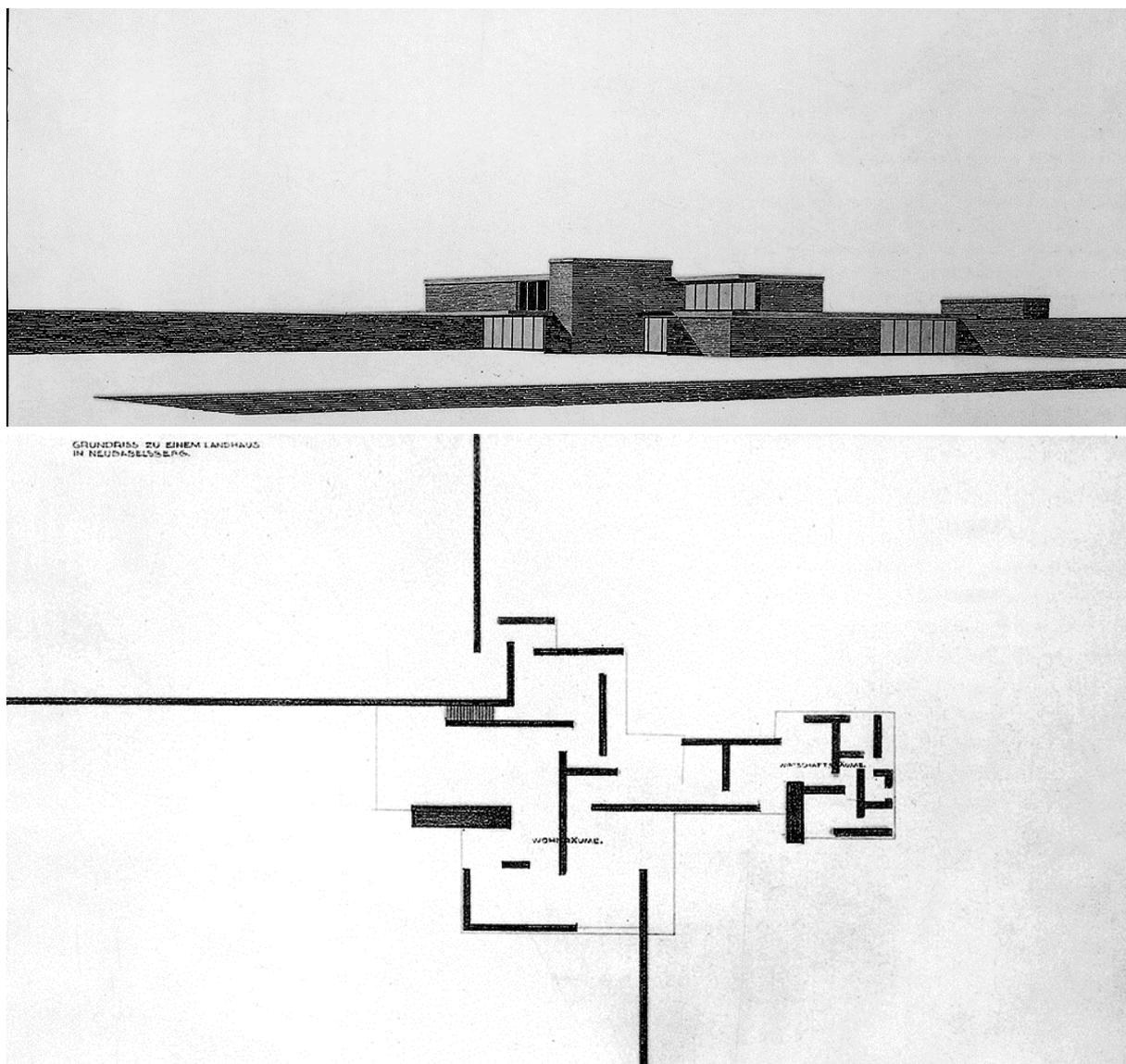
42 MILLAN GÓMEZ, Antonio, «Polémicas berlinesas. Representaciones en la obra de Mies Van der Rohe, años veinte», *Revista ECA*, n. 13, Valencia, 2008, p. 95

ii. versión de 1925

Existe otra fotografía localizada en los archivos de la Kunsthalle de Mannheim, hecha probablemente en 1925 con relación a la exposición local de "Typen neuer Baukunst" (Nuevos tipos de Arquitectura). La fotografía recoge el panel en el que se exhibían, la perspectiva y la planta de la casa.

La planta es una versión diferente donde varía únicamente la colocación de los ladrillos de la chimenea, en esta versión la chimenea se trata como un volumen puro, mientras que en la exhibida en 1924, la chimenea presenta un orificio. Además, en el panel de la planta se incluye el título "Planta para una casa de campo en Neubabelsberg" en el margen superior izquierdo. También se incluían la leyenda de los espacios domésticos con una tipografía que atravesaba el dibujo. La planta se dividió en Wohnräume y Wirtschaftsräume que diferenciaban los espacios de la casa en espacio vividero y espacio de servicio respectivamente.⁴³

Esta versión de Mannheim es una versión más tardía y nos hace pensar que la planta no estuviera acabada sino que fuera el resultado de un proceso de dibujo que iba siendo modificado, mientras que la perspectiva, un dibujo más laborioso, presumiblemente no fuera alterada.



i.38. Fotografía de la perspectiva y de la segunda versión de planta de la Casa de Campo de Ladrillo, Mies van der Rohe, 1925

43 SCHULZE, F, *Mies van der Rohe: Una biografía crítica*, Chicago: University of Chicago, 1985, p. 118

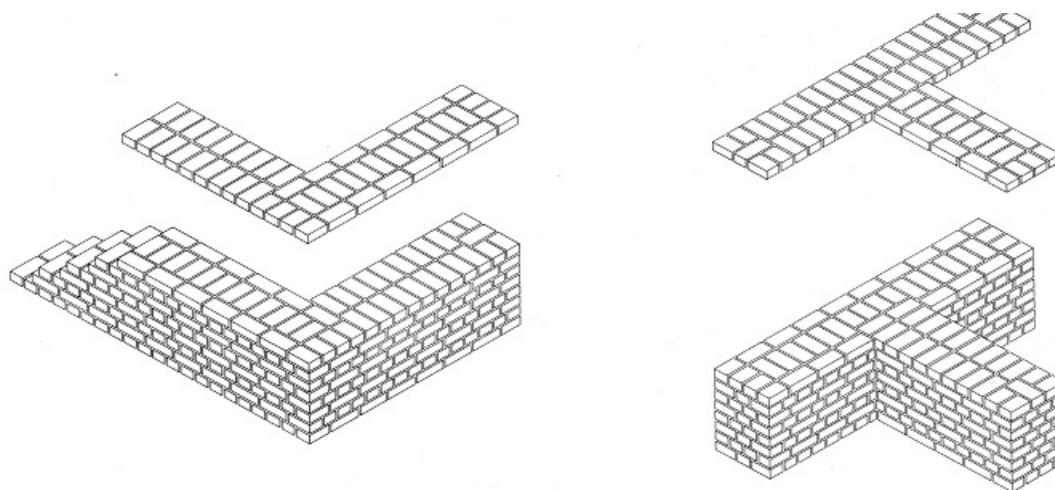
iii. versión de 1963

La última versión recogida se trata de la restitución realizada por Werner Blaser, periodista y arquitecto suizo que se interesó por el trabajo de Mies entre otros arquitectos.

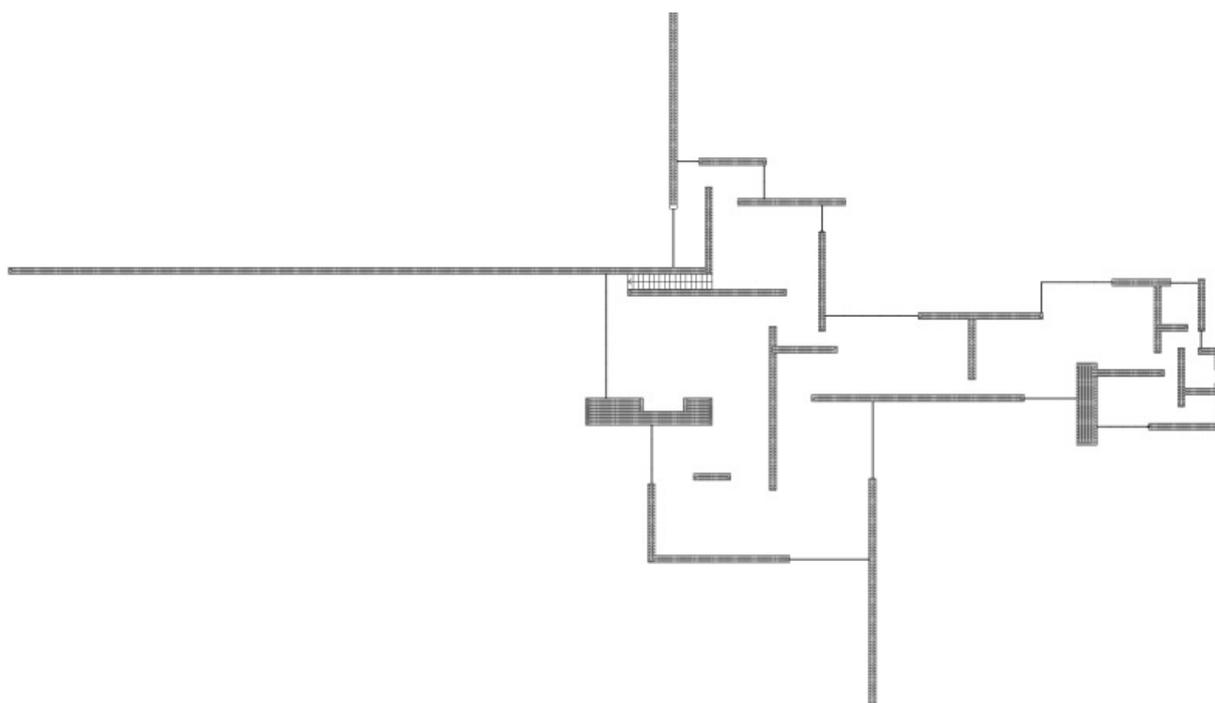
Werner Blaser redibujó ladrillo a ladrillo la planta del proyecto para ilustrar una monografía dedicada al arquitecto alemán publicada en 1963 con el nombre de Mies van der Rohe: *The Art of Structure*. Para la realización de dicho documento, el periodista y arquitecto suizo estuvo en contacto con Mies, por lo que su podemos entender que el mismo Mies supervisaba la labor de reconstrucción de la documentación.

Se optó por incluir el diseño inicial de la chimenea, una hendidura en la gruesa pared de ladrillo.

Al estar basado en las medidas reales del ladrillo es el documento más realista elaborado sobre la Casa de Camp de Ladrillo. Sin embargo, fue el único diseño reelaborado e incluido en la monografía que si contenía otra información útil como el tipo de aparejo empleado en los muros de carga de ladrillo.⁴⁴



i.39. Detalle del aparejo de la Casa de Campo de Ladrillo, Werner Blaser, 1963



i.40. Planta de la Casa de Campo de Ladrillo, Werner Blaser, 1963

44 BLASER, W., *Mies van der Rohe: The Art of Structure*, Basel, Birkhäuser, 1993, pp. 20-26

iv. versión redibujada

Para el desarrollo de la documentación de la Casa de Campo de Ladrillo se ha tenido como principal influencia la planta baja desarrollada por Werner Blaser por tratarse de la versión más científica y actualizada del proyecto y también por ser elaborada bajo el tutelado del propio arquitecto alemán.

La orientación de la casa ha sido escogida teniendo en cuenta que posiblemente la planta, expuesta en todas sus versiones con la misma disposición, se encontrará noreada. Además es la disposición más lógica si se tiene en cuenta que las zonas de cocinas y servicios se volcaran al oeste, dejando las mejores orientaciones a las zonas de estancia.

La planta alta ha sido elaborada teniendo en cuenta la continuidad que debía existir entre las diferentes plantas de la estructura de muros portantes. La perspectiva del proyecto ha sido utilizada para intuir las aperturas de la planta superior. Aunque en la perspectiva solamente se muestran dos fachadas, en las otras dos restantes las aperturas han sido proyectadas según la composición de la planta inferior.

Los alzados han sido desarrollados con la idea de reflejar la composición volumétrica que refleja la perspectiva. Para ello se han dibujado las sombras que la composición arrojaba sobre ella.

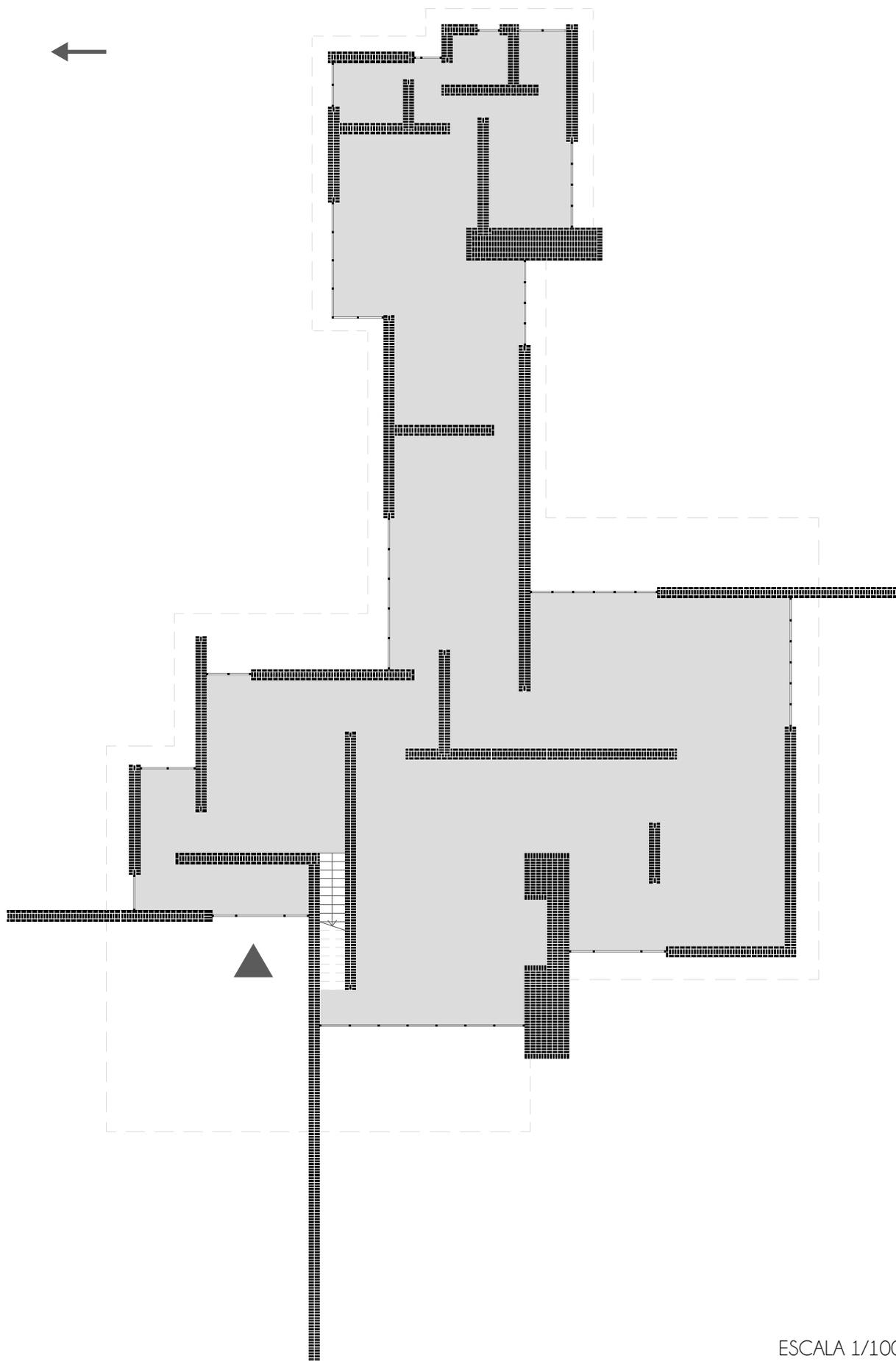
Para las infografías, la referencia han sido las villas construidas por Mies en ladrillo a principios de 1930, seis años más tardías que el proyecto no construido. Las villa Wolf en Guben y las villas Hermann Lange y Esters en Krefeld han inspirado la elección de los materiales como el color de las carpinterías.

El entorno ha sido escogido intentado reproducir la zona de Neubabelsberg para donde fue pensado el proyecto y que se caracteriza por su abundante vegetación por su proximidad al lago Griebnitzsee, destaca por un suelo cubierto de un manto verde y las masas arbóreas.

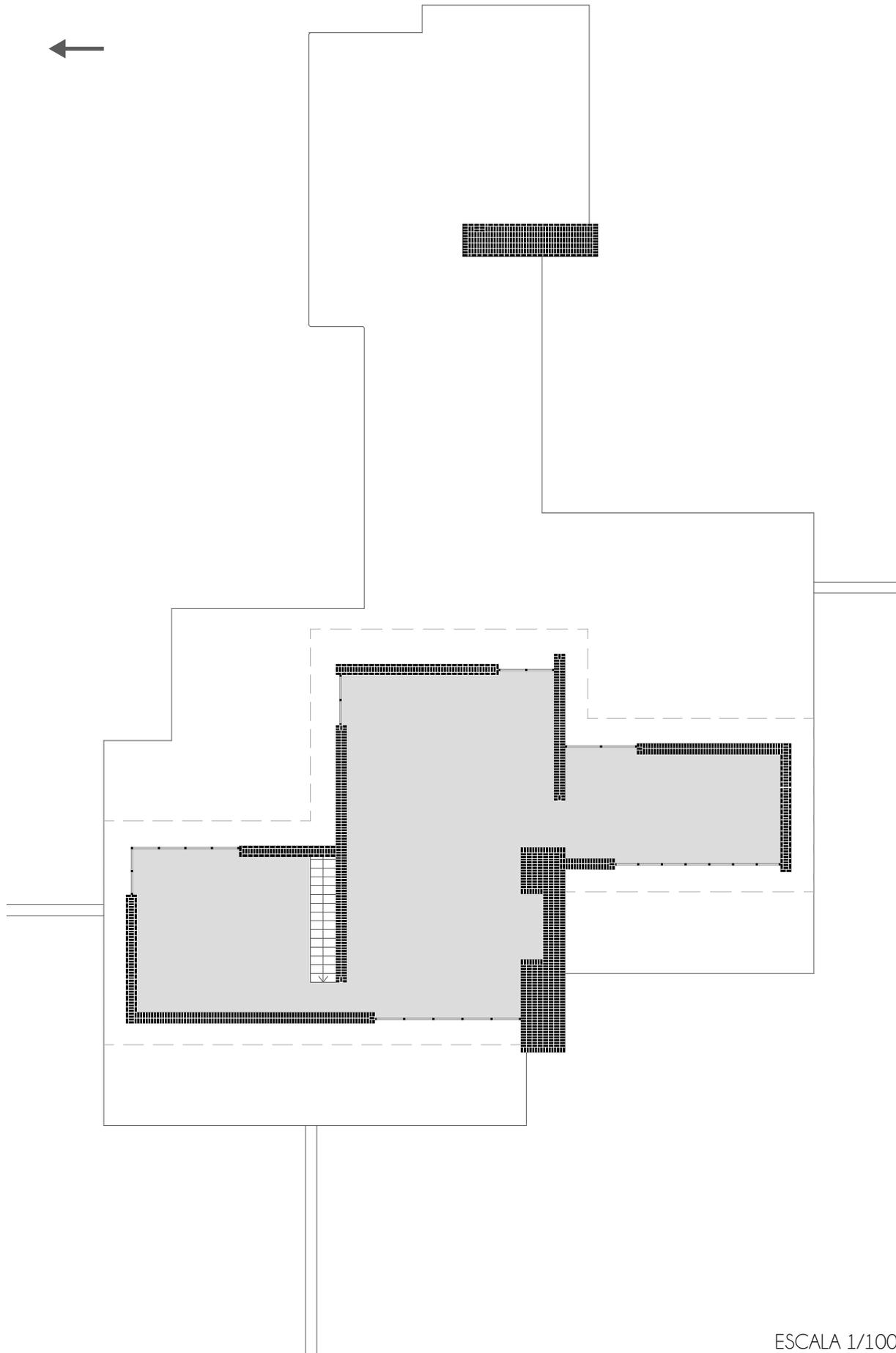


i.41. Villa Lange-Eesters, Mies van der Rohe, Krefeld, 1927-1930

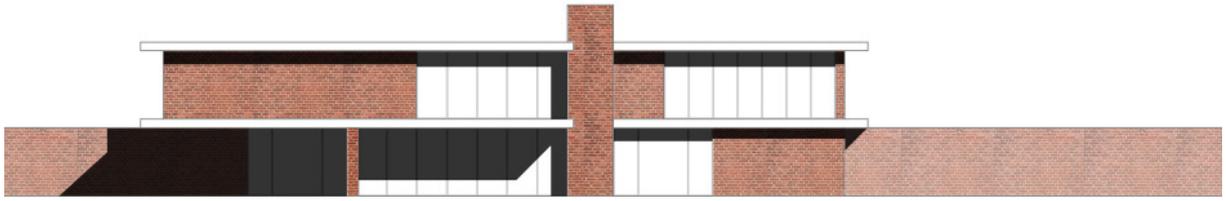
a. planta baja



b. planta alta



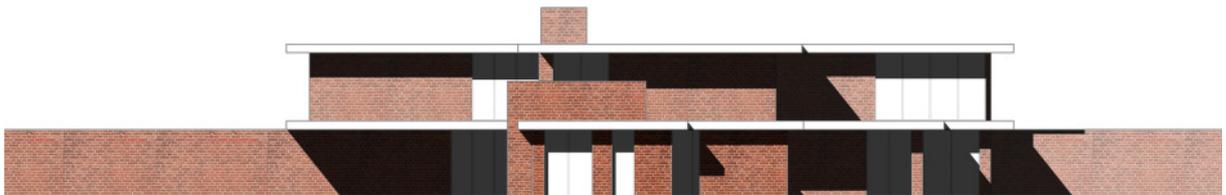
c. alzados



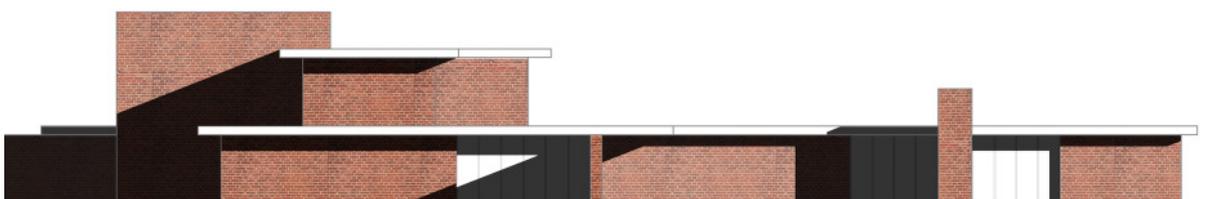
Alzado acceso



Alzado sur



Alzado oeste



Alzado norte

d. infografías





C. ANÁLISIS

Las categorías analíticas han sido escogidas en relación al libro Mies Van der Rohe: *Café de terciopelo y seda* perteneciente a la colección *Arquitecturas Ausentes del siglo XX*, en el que como en este trabajo, se lleva a cabo un trabajo de reconstrucción de una obra no existente del arquitecto alemán.⁴⁵

Los conceptos que se estudian a continuación fueron teorizados por primera vez, o al menos empleados con una reflexión más profunda, de la Casa de Campo de Ladrillo y supondrán una constante en la arquitectura miesiana a partir de este proyecto.

Estos conceptos servirán para definir un nuevo espacio arquitectónico más acorde con la época y más atenta a las nuevas necesidades de la sociedad.

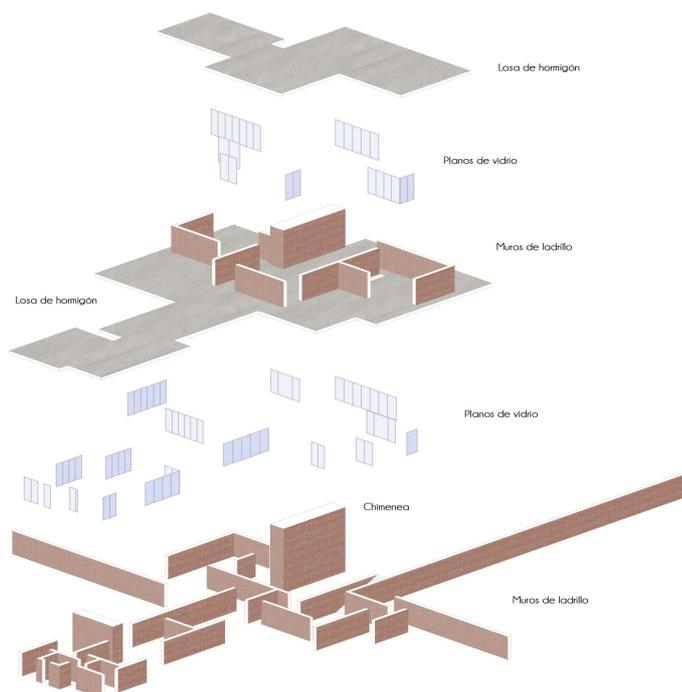
i. abstracción/espacio

El nuevo espacio arquitectónico se consigue mediante la desmaterialización de la arquitectura. Mies elementalizó los elementos con los que construyó el vocabulario de la casa: muros de ladrillos, dos bloques donde se incorporan las chimeneas, cubiertas planas en ligero voladizo y planos de vidrio.

El concepto de plano exento fue experimentado por primera vez en la Casa de Campo de Ladrillo. Los muros distribuyen el espacio, no lo contienen pues no se cruzan entre ellos, el espacio resultante es fluido y continuo. La pared se ha desmaterializado, los huecos no son perforaciones en planos macizos sino que surgen del distanciamiento entre los muros, de esta forma las paredes de ladrillo conservan su integridad adquiriendo un efecto escultural.

El plano como elemento independiente genera por sí mismo un recorrido, un recorrido con el que Mies rompió el espacio tradicional al generar una circulación continua y laberíntica. El espacio obtenido resultó fluido y flexible en uso, pues en vez de quedar encerrado en una caja como ocurría en la arquitectura anterior, el espacio quedó tan sólo delimitado.

Como podemos apreciar en el esquema axonométrico, la Casa de Campo de Ladrillo queda definida con cuatro elementos arquitectónicos generando un espacio único y novedoso.



45 COLOMÉS, E., MOURE, C., Mies Van der Rohe: *Café de terciopelo y seda*, Berlin = Velvet and silk space, Berlin, 1920-27, *Arquitecturas Ausentes del Siglo XX*; 17, *Arquitecturas Ausentes del Siglo XX*; 17

ii. orden/estructura

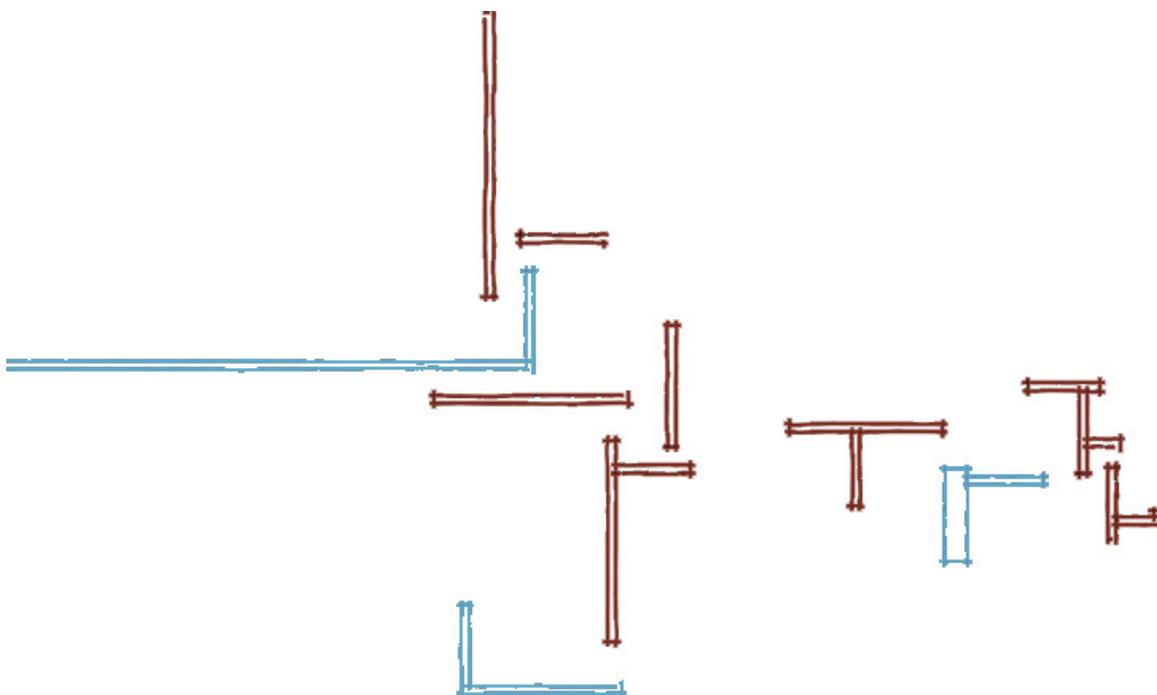
La arquitectura moderna que Mies perseguía necesitaba un orden que regulara el espacio fluido que se había generado al destruir la caja arquitectónica, este orden que se cristalizaba en la estructura. Ópticamente no podemos percibir el espacio ilimitado; solo colocando objetos en el espacio nos hacen percibirlo. En la Casa de Campo de Ladrillo este problema se resuelve con la estructura de muros portantes de ladrillo que organizan el espacio. El orden del proyecto está basado en la continuidad y el movimiento rotativo que genera la estructura organizada en turbina.⁴⁶

A pesar de ser comparada muy frecuentemente con el ritmo de una danza rusa (1918) de Van Doesburg, fundamentalmente una composición centrada, la casa de campo de ladrillo está polarizada entorno a dos zonas más densas y se asemeja más a los PROUN de Lissitzky donde la composición se realiza mediante agrupaciones densas y elementos lineales que las asocian.

Mies rechazará la comparación con el Ritmo de una danza rusa⁴⁷. Aun así, parece difícil que la casa de Mies, conocedor del trabajo que estaba realizando Van Doesburg, no guarde relación con el cuadro De Stijl; en el cuadro Ritmo de una danza rusa, las barras de colores del cuadro producen un efecto de movimiento, no sólo por su disposición asimétrica, sino por el espacio que fluye entre ellas. En la casa de campo son los planos de ladrillo y cristal los que producen este efecto.

La composición tiene un efecto estructural, un efecto realizado por la planta libre de la casa. Sus partes son de diferente importancia en un contraste armonioso entre ellas. Este proyecto es el primer ejemplo del característico concepto espacial de Mies.

Como podemos observar en el esquema los muros de la casa se agrupan en forma L (azul) y T (rojo) delimitando el espacio sin llegarlo a confinar. A diferencia de la L, que tiene un punto central desde el cual surgen los dos planos, en la T los planos tienen mayor libertad para deslizarse.



46 *ibidem*, p. 21

47 BARR, A. H., *Cubism and Abstract Art*, Nueva York, MoMA, 1936.

iii. transparencia/vidrio

Mies no solamente destruyó las particiones interiores sino que también rompió la división entre el exterior e interior. Transformó las tradicionales ventanas en planos de luz, empleando la misma expresión utilizada por Le Corbusier.⁴⁸

El empleo de los nuevos materiales de producción industrial como el vidrio le sirvió para destruir el espacio tradicional.

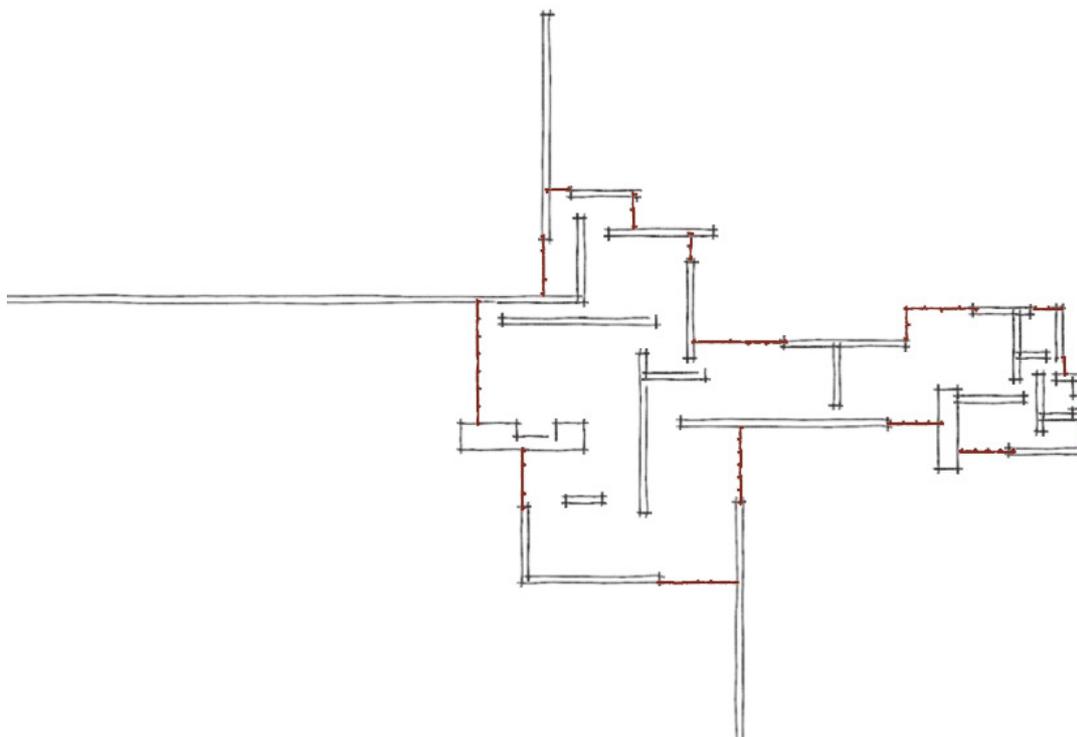
Las vistas que se introducen por los planos de vidrio ayudan a definir el espacio interior. La experiencia espacial queda organizada en marcos bidimensionales, estos marcos construyen vistas, el espacio invita al movimiento proponiendo una apertura controlada al paisaje.

El sentimiento de refugio en la arquitectura de Mies es provocado por la capacidad del vidrio de transformar el paisaje exterior en cuadros. Las casas de Mies transforman a la naturaleza en una exposición.

El empleo del vidrio como material de construcción empleado de suelo a techo ya había sido trabajado por Mies en sus proyectos no construidos anteriores, y frente al uso que otros arquitectos coetáneos realizarían del vidrio para poder ver el interior, en el caso de Mies es el interior el que se introduce a través del cristal.

La casa de campo de ladrillo consigue mediante la transparencia del vidrio introducir el concepto de tiempo y movimiento. La luz que penetra por los planos transparentes tensiona el espacio fluido.

En el esquema se marcan las aperturas del proyecto en rojo, si seguimos nuestra intuición con la orientación solar, podemos observar como las salas de estar están orientadas al sur y tienen una mayor superficie acristalada que por ejemplo la fachada orientada al oeste donde se localizarían las estancias de servidumbre de la casa.



iv. materia/ladrillo

Mies llevó al extremo de sus posibilidades arquitectónicas los muros de carga de ladrillo en este proyecto, hasta el límite de hacernos dudar sobre su posible realidad constructiva.

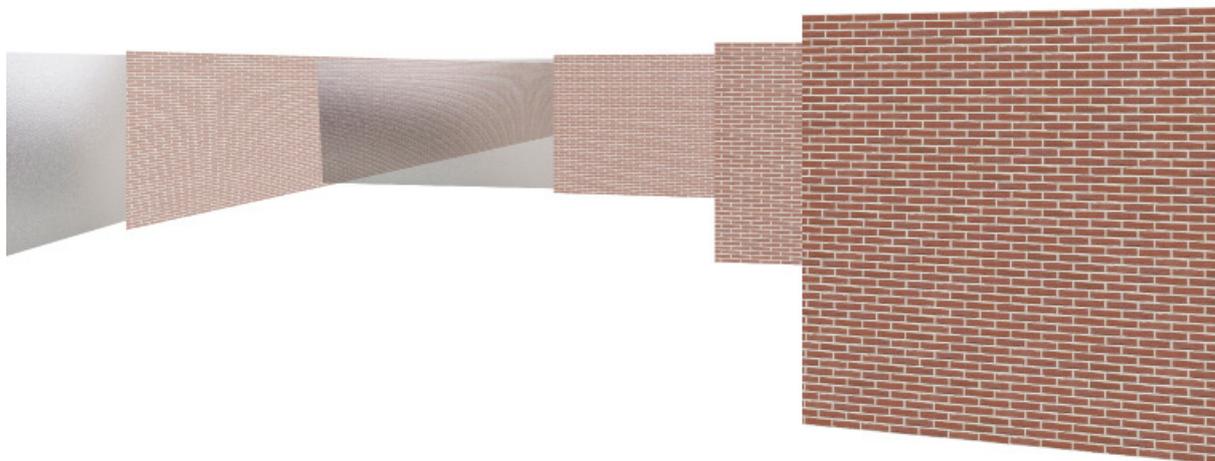
El amor por los materiales y la construcción fue siempre una constante en su obra, este respeto le había sido inculcado en el taller de cantería de su padre.

En la Casa de Campo de Ladrillo los paños del material cerámico quedan desnudos pues son capaces de generar por ellos mismos un espacio arquitectónico singular, añadiendo un color único a la arquitectura.⁴⁹

Además, el ladrillo era un material que generaba orden por sí mismo al tener que disponerse de una forma lógica dentro de un elemento mayor. Mies considera el ladrillo como un medio disciplinado de orden.

Mies consigue jugar con dos realidades opuestas, dos materiales antagónicos, el ladrillo opaco y pesado y el cristal, transparente y ligero.

Esta dualidad ladrillo vidrio se recoge en el collage inferior, donde se puede apreciar el carácter plástico de los planos de ladrillo que nos invitan al movimiento con sus diferentes profundidades.



49 COLOMÉS, E, MOURE, G, Mies Van der Rohe: Café de terciopelo y seda, Berlin = Velvet and silk space, Berlin, 1920-27, Arquitecturas Ausentes del Siglo XX ; 17, Arquitecturas Ausentes del Siglo XX ; 17, p. 25

v. paisaje/chimenea

Mies rompió con el canon clásico de la gran dimensión como espacio monumental acercando la arquitectura a una escala más humana acercando el techo al suelo generando un espacio más tenso.

La continuidad de los planos horizontales se consigue mediante el uso de elementos como ventanas y puertas que iban de suelo a techo sin interrumpir suelos y techos.

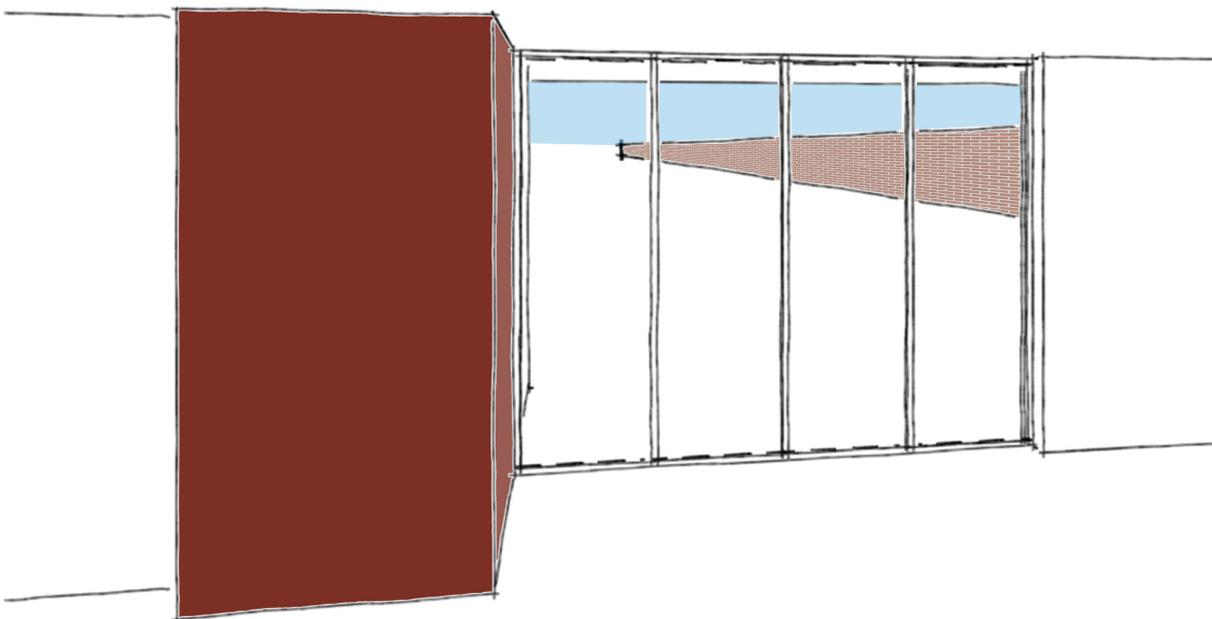
La arquitectura de Mies refuerza la horizontalidad acercando el hombre al suelo, pero tiene una componente expansiva que intenta prolongarse hasta el infinito.

La sensación de refugio en la Casa de Campo de Ladrillo se consigue convirtiendo el inabarcable espacio exterior en un cuadro delimitado, las losas en voladizo generan una graduación, el interior conquista el exterior, las vistas que se expanden por el vidrio son acompañadas por superficies planas como el paisaje plano o el muro del patio que se extiende hasta donde alcanza la visión, delimitan el espacio exterior infinito, "el espacio doméstico se traga el mundo"⁵⁰

Las chimeneas son también un punto importante dentro del proyecto, los volúmenes de ladrillo que albergan las chimeneas son considerablemente más altos que los muros, intentando compensar la tendencia de extenderse de la horizontal con unos elementos verticales que emergen del suelo.

No solamente suponen un punto de anclaje frente al paisaje sino que también suponen un punto de estancia frente al continuo movimiento que propone el espacio fluido. Frente a la indefinición programática son las chimeneas los elementos más importantes de la arquitectura que nos recuerdan que la casa es el hogar del hombre y que el uso más importante es el de habitar.

En el esquema observamos como la chimenea en rojo supone el punto de inflexión frente al inabarcable paisaje exterior que el infinito muro de ladrillo intenta alcanzar.



04. CONCLUSIÓN

El camino de Mies en la arquitectura no fue fácil, el mismo se forjó el camino hasta la cima de arquitectura moderna con una gran determinación y un esfuerzo titánico, consiguió convertirse en un maestro de la arquitectura moderna.

Las primeras obras del arquitecto responden más a una necesidad de supervivencia e integración que a la pasión con la que Mies trabajaba. Fue precisamente en la arquitectura no construida donde con mayor pasión perfiló y perfeccionó su pensamiento arquitectónico, un campo, el de la inmaterialidad, en el que pudo trabajar libremente al no tener que dar explicaciones y convertirse el mismo el cliente de la obra que estaba produciendo. Esta actitud casi egoísta que le llevó a abandonar a su mujer e hijas también le permitió experimentar una serie de conceptos revolucionarios que cambiarían el destino no sólo de su propio trabajo sino también el de la historia de la arquitectura.

La Casa de Campo de Ladrillo merece una mención especial de entre toda la abundante arquitectura tráfuga con la realidad que elaboró, supuso un antes y un después del modo de entender la arquitectura, el espacio doméstico se vació para poder permitir al hombre habitar en un espacio más acorde con el espíritu de la época. Mies expandiría este espacio para habitar, pensado en principio para la casa, a la arquitectura en general.

La aparente sencillez de la arquitectura miesiana es en realidad un largo proceso de depuración, una decantación elaborada en el laboratorio de las exposiciones y publicaciones cuyo objetivo es esencializar el arte de construir eliminando todos los elementos superfluos

La relaboración de un proyecto de arquitectura no construido supone un acercamiento más personal e íntimo a la obra arquitectónica, al poder ponernos en la piel del arquitecto podemos entender con mayor precisión las ideas que intenta transmitir por medio del dibujo.

Es mediante el dibujo como Mies transmite sus ideas, frente a otros arquitectos que prefieren otros medios, el arquitecto alemán emplearía un lenguaje más acorde para hablar de arquitectura, un lenguaje que también intentaría renovar utilizando técnicas novedosas como los collages o los fotomontajes.

05. BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA

Introducción

C. JOHNSON, P., *Mies van der Rohe*, Editorial Victor Leru S.R.L., Buenos Aires, 1960

Gallego Jorreto, M., *Alejandro de la Sota: viviendas en Alcudia, Mallorca, 1984*, Rueda, Madrid, 2004

Galván; Noelia, *Voluntad oir existir. Las casas no construidas de Louis I. Kahn*, Tesis Doctoral inédita. Universidad de Valladolid, 2013

L. Alarcón, F.J. Montero., *Aprendiendo de los Concursos. La investigación en Arquitectura*. En N7. *Arquitectura entre Concursos*. (38 a 53). Universidad de Sevilla, 2012

NAVARRO, J. *La habitación vacante*. Girona, Demarcació de Girona del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, 1999

Análisis previo

CARTER, P., *Mies van der Rohe at Work*, Londres: Phaidon Press Limited

COHEN, J.L., *Mies van der Rohe*, Torrejón de Ardoz, Madrid, AKAL, 1997

COLOMINA, B., PUENTE, M. «Mies van der Rohe: casas », *2G*, 2009, N° 48/49

EHNT, W., *La Arquitectura Expresionista*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1975

Eifler- Conrads, entrevista con Mies, para Bauwelt, recogida en Schulze, F., *Mies van der Rohe: a critical biography*. Chicago: University of Chicago Press, 1985

LIZONDO, L.; SANTATECLA, J.; MARTÍNEZ, S. J. Y BOSCH, I. *La influencia de la arquitectura efímera en la arquitectura construida. El caso de Mies van der Rohe*. ACE: Arquitectura, Ciudad y Entorno, 8(24), 2013

SCHULZE, F., *Mies van der Rohe: Una biografía crítica*, Chicago: University of Chicago, 1985

La Casa de Campo de Ladrillo

BARR, A., H., *Cubism and Abstract Art*, Nueva York, MoMA, 1936

BLASER, W., *Mies van der Rohe: The Art of Structure*, Basel, Birkhäuser, 1993

COLOMINA, B., PUENTE, M. «Mies van der Rohe: casas », *2G*, 2009, N° 48/49

COLOMÉS, E., MOURE, G., *Mies Van der Rohe: Café de terciopelo y seda, Berlín = Velvet and silk space, Berlin, 1920-27*, *Arquitecturas Ausentes del Siglo XX* ; 17, *Arquitecturas Ausentes del Siglo XX* ; 17

GARCÍA, J.M., LIZONDO, L., SANTATECLA, J., BOSCH, I., «Mies van der Rohe. De los concursos a las exposiciones; del fotomontaje a la técnica del palpel pintado», *Revista EGA*, n. 18, Valencia, 2013

MILLAN GÓMEZ, Antonio, «Polémicas berlinesas. Representaciones en la obra de Mies Van der Rohe, años veinte», *Revista EGA*, n. 13, Valencia, 2008

SCHULZE, F., *Mies van der Rohe: Una biografía crítica*, Chicago: University of Chicago, 1985