

LILLY REICH Y MIES VAN DER ROHE:
Análisis de su simbiosis profesional a partir de
la Weissenhofsiedlung de Stuttgart

Ana Balbás Martínez



**ESCUELA TÉCNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA
UNIVERSIDAD DE VALLADOLID**



Universidad de Valladolid

TRABAJO FIN DE GRADO

**LILLY REICH Y MIES VAN DER ROHE:
Análisis de su simbiosis profesional a partir de la
Weissenhofsiedlung de Stuttgart**

GRADO EN FUNDAMENTOS DE LA ARQUITECTURA

AUTORA: Ana Balbás Martínez

TUTOR: Rodrigo Almonacid Canseco

Septiembre 2024

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.	7
1.1. Objetivos de la investigación.	11
1.2. Estado de la cuestión.	12
1.3. Metodología.	14
2. SIMBIOSIS DE MIES VAN DER ROHE Y LILLY REICH.	15
3. EL TRABAJO DE MIES VAN DER ROHE Y LILLY REICH EN LA WEISSENHOFSIEDLUNG DE STUTTGART.	27
3.1. Diseño arquitectónico del edificio residencial.	41
3.2. Equipamiento mobiliario diseñado por Mies van der Rohe para los apartamentos del bloque residencial.	51
3.3. Equipamiento mobiliario diseñado por Lilly Reich para los apartamentos del bloque residencial.	64
4. CONCLUSIONES.	71
5. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.	87

1. INTRODUCCIÓN



1. INTRODUCCIÓN.

A lo largo del siglo XX, en una época de grandes cambios sociales, cuando la industria evolucionaba continua y rápidamente resultando en procesos más eficientes y con la máquina como centro neurálgico de su transformación, el rol que la mujer ocupaba en la sociedad sufrió un desarrollo igualmente importante. Gracias a todos los avances industriales, se vislumbraron nuevos horizontes en el diseño y la producción arquitectónica. Los arquitectos fueron conscientes de todas aquellas nuevas posibilidades y aspiraron a impulsar ese cambio en la sociedad a través de la vivienda, adaptándola a los nuevos tiempos.

«Los problemas de la nueva vivienda tienen su raíz en los cambios que ha experimentado la estructura material, social y espiritual en nuestro tiempo; sólo a partir de aquí se pueden entender dichos problemas.

[...]

El problema de la nueva vivienda es fundamentalmente un problema espiritual y la lucha por la nueva vivienda sólo es una escaramuza más de la gran lucha por las nuevas formas de vida»¹.

Mediante la transformación de la vivienda, que suponía el eje del desarrollo de la vida cotidiana, era posible cambiar la forma de vivir de las personas y adaptarla a la nueva sociedad². De este modo, La transformación de la vivienda se inició desde su núcleo interno. Siendo esta la situación, es evidente que quien mejor conocía el funcionamiento y las necesidades intrínsecas de la vivienda eran las mujeres, pues era el ámbito al que habían estado relegadas y en el que habían desarrollado la mayor parte de su vida³.

A lo largo de mis estudios, he observado que han sido numerosas las ocasiones en las que hombres y mujeres se han asociado y han producido significantes aportaciones al movimiento moderno. A pesar de ello, he percibido cómo eventualmente se transmitía una narrativa histórica en la que los hombres eran quienes recibían el debido reconocimiento, relegando a las mujeres a un segundo plano aún cuando, en muchos casos, su contribución fuera igualmente significativa. Citando las acertadas palabras de Rodrigo Almonacid Canseco, mi tutor en este

¹ Escrito por Mies van der Rohe en el Prólogo al catálogo oficial de la Exposición sobre la Vivienda, publicado por la dirección de la Exposición, Stuttgart, 1927. Citado en: NEUMEYER, F. (1995). *Mies van der Rohe: La palabra sin artificio, Reflexiones sobre arquitectura, 1922 - 1968*. Madrid: El Croquis, pág. 395.

²MELGAREJO BELENGUER, M. (2011). “De armarios y otras cosas de casas”. En: *Feminismos*. Universidad Politécnica de Valencia, pág. 222.

³ALMONACID CANSECO, R., coord. (2024). *Mujer y espacio doméstico: retratos de la desigualdad de género en la arquitectura y la ciudad modernas*. Valladolid: Instituto Universitario de Urbanística, pág. 121.

Trabajo de Fin de Grado, en la presentación del libro *Mujer y espacio doméstico: retratos de la desigualdad de género en la arquitectura y la ciudad modernas*:

«Y cuando las mujeres empezaron a tener un cierto status que las homologaba a los hombres, fue el rechazo de sus colegas masculinos y la sesgada construcción androcéntrica del relato histórico lo que las marginó en las primeras décadas del pasado siglo XX»⁴.

En consecuencia, al indagar en este tema resulta indiscutible la importancia de la contribución de la mujer en muchas de estas colaboraciones, como fueron aquellas de Anna Trippenbach y Hermann Muthesius, Charlotte Perriand y Le Corbusier, Aino Marsio y Alvar Alto, o, el caso el que se centrará este estudio, Lilly Reich y Mies van der Rohe.

Todo ello me conduce a la necesidad de ahondar más en este asunto, a intentar hacer justicia al trabajo de aquellas mujeres que debido a su género y contexto sociocultural se han visto abocadas a la subordinación. En este sentido, me suscita gran interés la relación profesional entre Lilly Reich y Mies van der Rohe, especialmente en lo relativo a la indebida infravaloración del trabajo de ella en contraste con la merecida estimación del trabajo de él.

⁴ALMONACID CANSECO, R., coord. (2024). *Mujer y espacio doméstico: retratos de la desigualdad de género en la arquitectura y la ciudad modernas*. Valladolid: Instituto Universitario de Urbanística, pág. 10.

1.1. OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN.

El propósito principal de este estudio es reconocer la importancia de la figura de Lilly Reich, su labor junto a Mies van der Rohe y el impacto que ella tuvo en la evolución de su obra posterior.

Para ello, será crucial el análisis que se llevará a cabo sobre los diseños elaborados para una de las exposiciones más relevantes en las que trabajaron de manera simbiótica: la exposición de Stuttgart en 1927.

Este análisis se abordará desde dos ámbitos fundamentales en el diseño, constituidos por la proyección arquitectónica y la configuración del mobiliario. En primer lugar, se investigará cómo Lilly Reich pudo haber influido en la concepción espacial y arquitectónica de Mies, evaluando en qué modo esta asociación pudo haber modificado o enriquecido su perspectiva en este asunto. En segundo lugar, se observará el diseño de mobiliario, aspecto en el que Reich tenía gran experiencia previa, de modo que pudo haber dejado una importante huella en las creaciones de Mies. El estudio de estos dos niveles de diseño permitirá determinar el alcance de la influencia de Reich en el enfoque arquitectónico de Mies desde el primer momento en que trabajaron juntos.

Esta investigación estará centrada en el análisis de una exposición, ya que este tipo de trabajos tienen un carácter mucho más experimental y efímero, proporcionando gran libertad y flexibilidad a los participantes. Estas circunstancias permiten explorar desde otra perspectiva aquellas innovaciones que, tanto Mies como Reich, iban incorporando a sus diseños.

La exposición de Stuttgart de 1927 tuvo gran relevancia para ambos en muchos aspectos. No solo representó uno de los primeros y más significativos trabajos colaborativos entre Mies y Reich, sino que también implicó un importante cambio en la obra de Mies, especialmente en lo que respecta a la materialidad. Lilly Reich poseía una especial sensibilidad hacia los materiales y su aplicación, algo que se vio reflejado en todas las decisiones tomadas durante el diseño la exposición. De este modo, este evento se convirtió en un precedente fundamental de otras colaboraciones que se sucedieron, así como en un punto de inflexión en la carrera de Mies, pues desde ese momento la influencia de Reich comienza a ser claramente perceptible.

En conclusión, la intención de este estudio es la de revisar tanto el diseño arquitectónico como el de mobiliario producidos por Mies van der Rohe y Lilly Reich para la exposición de Stuttgart en 1927, de manera que sea posible analizar cómo estos trabajos experimentales para exposiciones tuvieron repercusión en sus diseños venideros.

1.2. ESTADO DE LA CUESTIÓN.

Mies van der Rohe es indiscutiblemente uno de los grandes referentes de la arquitectura del siglo XX. Gracias a esta situación, resulta sencillo encontrar fuentes bibliográficas de calidad que comprendan tanto su legado arquitectónico como sus vivencias más personales. Tal es el caso de las obras de autores como P. C. Johnson y J. Zukowsky, o las más recientes de J.L. Cohen y C. Zimmerman, cuyos textos sobre Mies aportan minuciosa información acerca de sus relaciones personales y su evolución profesional a lo largo de su vida.

Desafortunadamente, la bibliografía relativa a Lilly Reich es mucho más escasa y, en consecuencia, se desconocen muchos de los pormenores de su vida personal. Sin embargo, a través de las citadas biografías de Mies sí resulta posible conocer algunos detalles del vínculo existente entre ambos, aunque la información es escasa y en algunos casos incompleta.

En cuanto a la propia obra de Mies van der Rohe, ha sido ampliamente documentada desde finales del siglo pasado hasta la actualidad. De este modo, gracias a autores como A. Drexler, L. Glaeser y D. Mertins, cuya recopilación de croquis, planos y fotografías resulta excelente, es posible encontrar información concisa sobre sus diseños de arquitectura. En lo referente al mobiliario, F. Schulze recogió en su libro, citado en la bibliografía de este trabajo, al igual que todos los demás mencionados, todos los diseños que Mies llevó a cabo, incluyendo dibujos del propio Mies y fotografías del producto final. Otra gran fuente de valiosa información son los documentos reunidos por F. Neumeyer, constituidos por una serie de escritos, en su momento publicados en libros y revistas, entre los que se pueden encontrar numerosos textos en los que Mies reflexiona acerca de la arquitectura y de su propia obra, aportando una perspectiva que permite acercarse al pensamiento y los valores del arquitecto, tal y como él los quiso transmitir.

La bibliografía disponible referente a la obra de Lilly Reich, en cambio, ha sido escrita en su mayoría en los últimos veinte años. Con anterioridad, es posible encontrar información acerca de sus diseños en algunos de los libros sobre la obra de Mies citados previamente. Cabe destacar que, en la mayoría, se la incluye en pequeños fragmentos, mencionando brevemente su colaboración con Mies y, aunque haciendo alusión a sus magníficas habilidades, siempre se mantienen sus diseños en un segundo plano, como meras aportaciones puntuales al trabajo de Mies⁵. Uno de los primeros libros dedicados a la obra de Reich en exclusiva fue el escrito por M. McQuaid, que incluye un ensayo de M. Droste, en el que se realiza un recorrido a través de sus diseños, incluyendo aquellos en los que colaboró con Mies, permitiendo así conocer más detalles sobre su relación. En los años más recientes,

⁵ LIZONDO, L., DOMINGO, D. (2022). “Lilly Reich: The architecture and critique of an invisibilized woman”, *Frontiers of Architectural Research* 12. Departamento de Proyectos Arquitectónicos, Universitat Politècnica de Valencia, pág. 22.

sin embargo, ha aumentado el interés general por el trabajo de aquellas mujeres que de una u otra manera fue invisibilizado en su época. Gracias a esta tendencia, en la última década se han producido numerosas aportaciones a la bibliografía de Lilly Reich de la mano de autoras como M. Melgarejo Belenguer, C. Espejel, L. Lizondo o N. Álvarez Lombardero, quienes analizan de manera crítica los diseños, el contexto y la repercusión de la obra de Reich, o de los Trabajos de Fin de Grado elaborados por I. Garrote Ramos y por A. Lubiano Verdugo, tutorados por R. Almonacid Canseco, los cuales resultan igualmente esclarecedores en cuanto al alcance de la colaboración de Mies y Reich.

Además de todas estas fuentes escritas, cabe destacar la existencia de varias fuentes audiovisuales, que de igual modo contribuyen a la interpretación de la obra de ambos, tanto de manera individual como conjunta. En este ámbito, destacan las conferencias llevadas a cabo en los últimos años por C. Espejel, L. Fernández - Galiano o L. Martínez de Guereñu.

Finalmente, poniendo el foco en la Weissenhofsiedlung en particular, se produce una vez más esa desigualdad en el reconocimiento a las aportaciones de Mies y Reich. Existen numerosas publicaciones en las que ella ni siquiera es mencionada, o tan solo de manera anecdótica. No obstante, gracias tanto a la bibliografía disponible sobre Lilly Reich como a la relativa a Mies referidas previamente, y en concreto a obras como la de M. Kries o la de K. Kirsch, esta última dedicada exclusivamente a dicha exposición, es posible conocer en profundidad los detalles de esta cooperación. Pese a ello, como se mostrará en varias ocasiones en el estudio realizado a continuación, ciertas cuestiones sobre la participación de Lilly Reich en este proyecto presentan algunas carencias en cuanto a su veracidad, a las que los autores no han sabido dar una respuesta certera, de modo que no permiten conocer íntegramente hasta dónde alcanzó realmente su implicación.

1.3. METODOLOGÍA.

En primer lugar, para la elaboración de este estudio se procedió a la lectura de la bibliografía disponible relativa a la biografía y obra en general de Mies van der Rohe y Lilly Reich. Este primer acercamiento condujo a una reflexión acerca de cómo fueron los diseños de ambos antes, durante y después de su prolífica colaboración profesional, la cual se extendió durante un periodo relativamente breve, pero dio lugar a grandes obras. Igualmente, fue posible definir el origen de su relación, así como la dinámica de trabajo entre ambos, las posibles influencias de uno en el otro y cómo fue la evolución de sus diseños en el tiempo.

A continuación, dado que este trabajo se centra en una de esas colaboraciones en concreto, la Exposición de *La Vivienda* llevada a cabo en Stuttgart en 1927, se consultó la bibliografía disponible acerca de dicho evento. Sin duda, cabe destacar algunas fuentes en particular, como los libros de K. Kirsch, A. Drexler, L. Glaeser y D. Mertins, o la gran variedad de documentación gráfica disponible en la web del MoMA⁶. Gracias a ellos, fue posible realizar una inmersión en este proyecto, pues la rigurosa información y las imágenes que proporcionan resultan de gran utilidad. Entre sus páginas se pueden encontrar todo tipo de detalles acerca de la planificación general de la colonia, la evolución de los diseños de Mies en los diferentes planos y croquis que se van sucediendo en el tiempo, la construcción en sí misma y el resultado final. Igualmente, en ellos se encuentra valiosa información sobre la participación de Lilly Reich, tanto junto a Mies como por cuenta propia. Igualmente, fue posible encontrar documentación detallada sobre esta exposición en los libros referenciados previamente sobre la obra de Reich, como es el caso de los escritos por M. McQuaid y C. Espejel.

A través de la documentación reunida se ha realizado un análisis pormenorizado de las actuaciones de Mies y Reich en la Weissenhofsiedlung, así como establecido conexiones con sus trabajos previos y futuros e, igualmente, llegado a vislumbrar el alcance de esta colaboración en cuanto a la evolución de su modo de proyectar arquitectura y mobiliario.

⁶ The Museum of Modern Art. (s.f.). Ludwig Mies van der Rohe. The Museum of Modern Art. <https://www.moma.org/artists/7166>

2. SIMBIOSIS DE MIES VAN DER ROHE Y LILLY REICH.



2. SIMBIOSIS DE MIES VAN DER ROHE Y LILLY REICH.



Fig. 1. Fotografía de Ludwig Mies van der Rohe, 1930-1932.

Ludwig Mies van der Rohe y Lilly Reich fueron dos de las figuras más importantes en el mundo del diseño y la arquitectura durante el siglo XX: ambos dejaron una huella indiscutible en la historia del diseño y la arquitectura moderna.

Ludwig Mies van der Rohe nació el 27 de marzo de 1886 en Aquisgrán, Alemania. Inició su carrera trabajando en el taller de su padre, donde adquirió una educación considerablemente tradicional, y más tarde estudió en la Escuela de Artes y Oficios de Aquisgrán y en la Academia de Bellas Artes de Berlín.

En 1906 entró en contacto con Bruno Paul, uno de los doce fundadores de la Deutsche Werkbund, con quien estuvo trabajando, y después se matriculó en sus dos escuelas en Berlín. En 1907, con 21 años, Mies llevó a cabo su primer proyecto, la Casa Riehl para un matrimonio constituido por un profesor de filosofía y su esposa, que le introdujeron en la alta sociedad. Aquella primera vivienda fue todo un éxito pese a, como menciona Zukowsky, la “contención expresiva”⁷ que se aprecia en los primeros diseños de Mies, probablemente como consecuencia de la tradicional educación recibida. Schulze, igualmente, hace alusión a esta vivienda en *Una biografía crítica. Ludwig Mies van der Rohe*:

«[La Casa Riehl] debe más a la costumbre que a la originalidad»⁸.

⁷ ZUKOWSKY, J., Dir. (1987). *Mies van der Rohe: Su arquitectura y sus discípulos*. Madrid: Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, pág. 39.

⁸ SCHULZE, F. y WINDHORST, E. (2006). *Una biografía crítica. Ludwig Mies van der Rohe*. Barcelona: Reverté, pág. 45.



Fig. 2 y 3. Casas Riehl, 1907 (izq.), y Perls, 1911 (dcha.), proyectos de Mies van der Rohe.

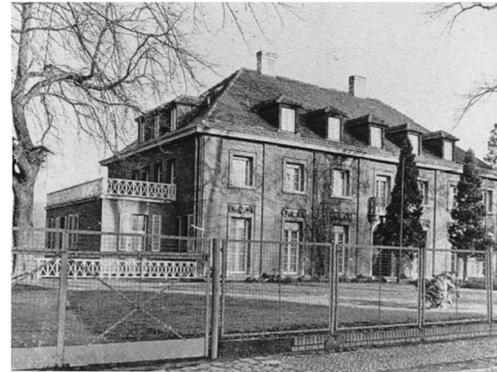


Fig. 3 y 4. Casas Werner, 1913 (izq.), y Urbig, 1914 (dcha.), proyectos de Mies van der Rohe.

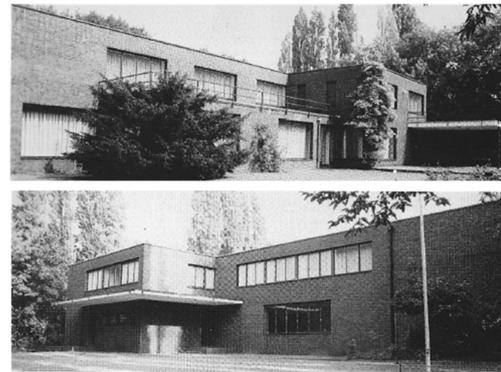


Fig. 5 y 6. Casas Wolf, 1925-27 (izq.), y Lange y Esters, 1927-30 (dcha.), proyectos de Mies van der Rohe.

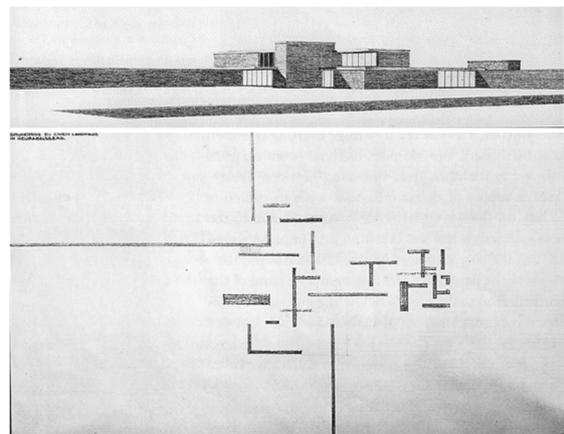
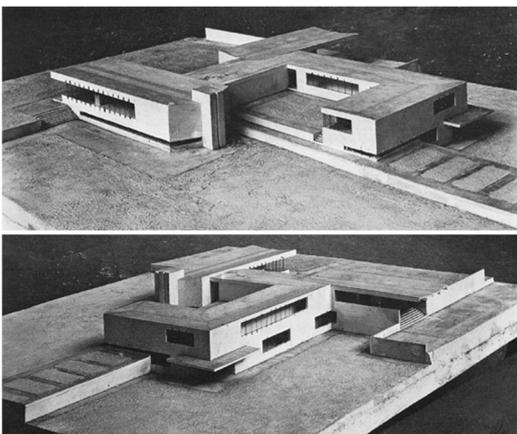


Fig. 7 y 8. Casas de Campo de Hormigón (izq.) y Ladrillo (dcha.), 1923, proyectos de Mies van der Rohe.

Mies se unió al estudio de Peter Behrens, también miembro fundador de la Deutsche Werkbund, en 1908. Allí, tuvo la oportunidad de acercarse a la voluntad artística propia de Behrens, la cual, aunque basada en el clasicismo romántico, contrastaba en gran medida con la educación previa de Mies⁹. Asimismo, pudo trabajar junto a otros arquitectos de gran relevancia, como, por ejemplo, Le Corbusier y Walter Gropius. Durante ese periodo de tiempo entró en contacto con el emergente movimiento moderno, comenzando a desarrollar su propio estilo.

En 1911 llevó a cabo el diseño de la Casa Perls (1911), y ese mismo año conoció a Ada Bruhn, con quien poco después se casaría y tendría tres hijas. Pese a ello, se separaron en torno a 1920, aunque nunca llegaron a divorciarse.

Mies estableció su propio estudio en Berlín en 1912, abriendo paso a nuevos proyectos individuales, como fueron la Casa Werner (1913), la Casa para los Urbig (1917), la Casa Eichstaedt (1922). En los diseños para las Casas de Campo de Hormigón y de Ladrillo (1923), la Casa Mosler (1924-1926), la Casa Wolf (1925-1927) y las posteriores Casas Lange y Esters (1927-1930) se puede apreciar una evolución hacia disposición más racional del espacio, con el ladrillo y el vidrio como protagonistas. Se atisba en estas viviendas, por tanto, una tendencia hacia la modernidad, aunque aún manteniendo elementos clásicos en cuanto a su materialidad y diseño.

«El arte de construir comienza con la cuidadosa colocación de dos ladrillos»¹⁰.

En los planos para la Casa de Campo de Ladrillo (1923), sin embargo, es posible apreciar claramente cómo Mies comienza a desligarse de la tradición, con influencias de Wright¹¹ en cuanto a la compartimentación de espacios a través de muros exentos que se extendían desde el interior de la vivienda hacia el exterior. Así, aparece por primera vez una incipiente planta libre, que irá evolucionando en proyectos posteriores, como la Casa Tugendhat (1928-1930) y el Pabellón de Barcelona (1929).

Mies no dibujó ningún plano de la Casa de Campo de Hormigón (1923), pero la maqueta muestra una división volumétrica de los espacios, separados entre sí por varios patios, desligándose de la forma de "caja" tradicional¹². Además, se aprecian largas ventanas horizontales para iluminar las estancias.

⁹ ZUKOWSKY, J., Dir. (1987). *Mies van der Rohe: Su arquitectura y sus discípulos*. Madrid: Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, pág. 39.

¹⁰ Palabras de Mies van der Rohe en "Una charla con Mies van der Rohe", publicado en *Baukunst und Werkform*, nº 11, 1958. Citado en NEUMEYER, F. (1995). *Mies van der Rohe: La palabra sin artificio, Reflexiones sobre arquitectura, 1922 - 1968*. Madrid: El Croquis.

¹¹ RUSSEL, F., ed. (1986). *Mies van der Rohe: European Works*. Nueva York: Academy Editions / St. Martin's Press, pág. 44.

¹² RUSSEL, F., ed. (1986). *Mies van der Rohe: European Works*. Nueva York: Academy Editions / St. Martin's Press, pág. 45.



Fig. 9. Fotografía de Lilly Reich.

Lilly Reich nació el 16 de junio de 1885 en Berlín, Alemania. Pertenecía a una familia de clase media, lo que permitió que tuviera una inusual educación para una mujer de su época. Desde que era muy joven, Reich siempre demostró una habilidad especial para el diseño. Su trabajo era especialmente remarcable en los sectores del diseño textil y de interiores, y al cabo de poco tiempo ya era reconocida como una diseñadora innovadora y visionaria.

Reich se formó en los talleres de la Wiener Werkstätte con Josef Hoffmann, lo que le permitió profundizar en su conocimiento sobre materiales y diseño desde un lenguaje abstracto¹³. Quizá fue en este momento cuando Reich adquirió su delicadeza en cuanto al uso de los materiales de acuerdo con su naturaleza y percepción¹⁴.

En 1910 comenzó a ser estudiante de Else Oppler-Legband, quien había estudiado con Henry van de Velde, uno de los principales fundadores del Werkbund alemán, en Die Höhere Fachschule für Dekorationskunst, una escuela dirigida por figuras tan relevantes como Hermann Muthesius, Peter Behrens y Richard L. F. Schulz.

Un año después, en 1911, Reich se encargó del diseño interior y del equipamiento de treinta y dos habitaciones para el Centro de Juventud en Charlottenburg, en el que utilizó elementos textiles para configurar el espacio. Este fue su primer gran proyecto, en el que obtuvo un impresionante resultado dadas sus dimensiones y la responsabilidad que implicaba.

¹³ LIZONDO, L., DOMINGO, D. (2022). "Lilly Reich: The architecture and critique of an invisibilized woman". En: *Frontiers of Architectural Research*. Departamento de Proyectos Arquitectónicos, Universitat Politècnica de Valencia, pág. 16.

¹⁴MELGAREJO BELENGUER, M. (2011). *La arquitectura desde el interior, 1925-1937. Lilly Reich y Charlotte Perriand*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, pág. 86.



Fig. 10 y 11. Interior del Centro de Juventud, 1911 (izq.) y Exposición *Kunsthandwerk in der Mode*, 1920 (dcha.), diseñados por Lilly Reich.

Entre los siguientes encargos de Reich, se encuentran la exposición *Werkbund* (1914), en la que formó parte del comité directivo junto a Anne Muthesius y Else Oppler-Legband, encargándose también del diseño de varios escaparates y una sala de estar para *Haus der Frau* (La casa de la Mujer), y la exposición para la Industria de la Moda en la *Preussische Abgeordnetenhaus* de Berlín, en la cual se hizo cargo de la dirección artística junto a Lucius Bernhard (1915).

Reich formaba parte de la *Deutscher Werkbund* desde 1912 y en 1920 sería elegida miembro de su Consejo de Dirección, siendo la primera mujer en conseguirlo. Ese mismo año, Reich organizó la exposición *Kunsthandwerk in der Mode*, una exposición centrada en el diseño y la artesanía en la moda. Entre 1922 y 1926, asumió la dirección de la Casa de la *Werkbund*, supervisando tanto el material expuesto como la configuración de los 14 escaparates que poseía la fachada y, además, se encargó del *Taller de Diseño de Exposiciones y Moda*, que se celebraba de manera anual para la *Deutscher Werkbund* en la Feria de Frankfurt.

Reich se encargó junto a Ferdinand Kramer y Robert Schmidt de la organización de la exposición itinerante *Die Form*, inaugurada en otoño de 1924, previamente organizada durante el verano de ese mismo año en Stuttgart por la Asociación de Trabajadores del Wurttemberg del *Werkbund*¹⁵.

«Esta exposición nos mostrará que la primera condición de un trabajo artístico debiera ser una forma. Si se logra una buena forma, uno nota con satisfacción que no hay necesidad de ninguna otra ornamentación, ya que la buena forma crea por sí misma una cantidad infinita de alegría y felicidad»¹⁶.

¹⁵ MCQUAID, M. y DROSTE, M. (1966). *Lilly Reich: designer and architect*. The Museum of Modern Art, pág. 18.

¹⁶ Palabras de P. Bruckmann, primer vicepresidente de la *Werkbund*, en la introducción a la exposición *Die Form*, 1924. Citado en: ESPEGEL, C. (2007). *Heroínas del espacio. Mujeres arquitectos en el movimiento moderno*. Buenos Aires, Argentina: Nobuko, pág. 141.



Fig. 12 y 13. Exposición *De la Fibra al Tejido*, 1926, diseñada por Lilly Reich.

Mientras Mies constituía su reputación como arquitecto en Berlín, Lilly Reich también era cada vez más admirada en el mundo del diseño en esa misma ciudad. Aunque no está claro el momento exacto en que Mies van der Rohe y Lilly Reich se conocieron, lo más probable es que fuera a mediados de la década de 1920. Las primeras correspondencias entre Reich y Mies, conservadas en el Archivo Mies van der Rohe, datan del 25 de junio de 1924¹⁷, por lo que resultaría plausible afirmar que se conocieron a lo largo de ese año, coincidentemente, además, con la participación de Lily Reich en la organización de la exposición *Die Form*. A partir de entonces, Mies y Reich iniciaron una relación tanto sentimental como profesional que se prolongaría durante más de diez años.

En 1925, dos años después de que comenzara a formar parte del Werkbund, Mies fue elegido miembro de la junta ejecutiva y director artístico de la exposición del Werkbund en Stuttgart, inaugurada en 1927.

Lilly Reich llevó a cabo el proyecto de diseño y montaje de la exposición *Von der Faser Zum Gewebe (De la Fibra al Tejido)*¹⁸ en 1926, en la que cambió la perspectiva en cuanto a la forma de exhibir el producto: en este caso otorgó el protagonismo al propio proceso de producción en lugar del artículo final. Esta original e innovadora combinación de arte y producción condujo a Reich a centrar su trabajo en la planificación y diseño de exposiciones, ámbito en el que destacó con gran éxito.

Con el avance del tiempo, se aprecia en los proyectos de Mies una continua dualidad entre tradición y modernidad, hasta que finalmente esta última cobró mayor relevancia. Como expresa Melgarejo en *“La arquitectura desde el interior”*, fue a partir de 1927 cuando realmente se produjo una evolución en la arquitectura de Mies¹⁹, pues, pese a expresar su deseo de liberarse de la tradición, en todos sus

¹⁷MCQUAID, M. y DROSTE, M. (1966). *Lilly Reich: designer and architect*. The Museum of Modern Art, pág. 44.

¹⁸MELGAREJO BELENGUER, M. (2011). *La arquitectura desde el interior, 1925-1937. Lilly Reich y Charlotte Perriand*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, pág. 87.

¹⁹MELGAREJO BELENGUER, M. (2011). *La arquitectura desde el interior, 1925-1937. Lilly Reich y Charlotte Perriand*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, pág. 89.

proyectos anteriores se percibe, en mayor o menor medida, una concepción clásica del espacio.

En los años posteriores y, de nuevo, en colaboración con Reich, Mies llevó a cabo una serie de diseños caracterizados por su estética moderna. Algunos ejemplos de ello fueron el *Café de terciopelo y seda*, diseñado para la Exposición *La Moda de la Mujer* en Berlín (1927), que constituía un innovador espacio en el que se fusionaban elegancia y funcionalidad mediante el uso de materiales lujosos como el terciopelo y la seda, creando una atmósfera sofisticada y vanguardista, o la Villa Tugendhat, construida entre 1928 y 1930 en Brno (República Checa), reconocida por su planta libre, el uso de acero y vidrio, y su integración con el paisaje. En 1929 diseñaron el Pabellón Alemán para la *Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas* en Barcelona, en la que destacan sus líneas puras definidoras del espacio y el uso de materiales como el mármol, el vidrio y varios tipos de piedra. Finalmente, participaron en la sección *La vivienda de nuestro tiempo*, en la *Exposición Alemana de la Construcción* en Berlín (1931), que reflejaba las ideas innovadoras de la arquitectura funcionalista de la época, proponiendo soluciones modernas para el diseño de viviendas urbanas; en este caso, cada uno diseñó una vivienda de manera individual para mostrar sus propuestas.

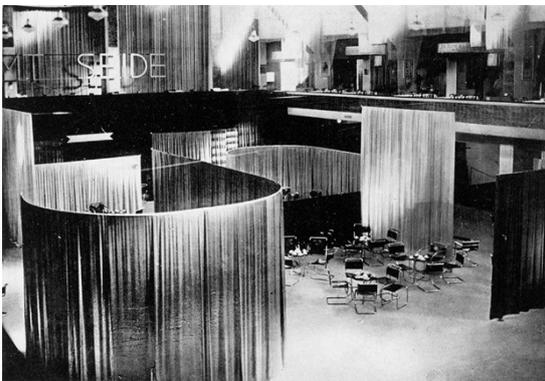


Fig. 14 y 15. Café de terciopelo y seda, 1927 (izq.), y Villa Tugendhat, 1928-1930 (dcha.), diseñados por Mies van der Rohe en colaboración con Lilly Reich.

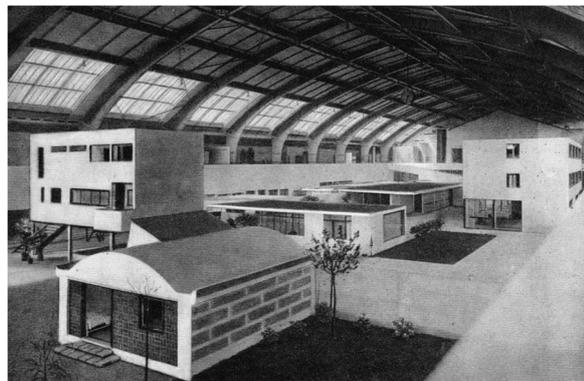


Fig. 16 y 17. Pabellón Alemán, 1929 (izq.), proyectados por Mies van der Rohe y Lilly Reich, y fotografía general de *La vivienda de nuestro tiempo*, 1931 (dcha.).

A pesar de todo, Reich a menudo pasaba inadvertida junto a Mies a pesar de sus reconocidas contribuciones. Las normas sociales propias de esa época podrían ser el motivo de esta situación, pues el trabajo realizado por mujeres en muchas ocasiones se subestimaba, especialmente en el área creativa, como es el de la arquitectura y el diseño, ámbitos dominados en gran medida por hombres. Kirsch hizo referencia a este suceso en su libro dedicado a la colonia Weissenhof²⁰:

«Siempre se la ha considerado principalmente como la colaboradora y amante de Mies, su alter ego, una enredadera entrelazada alrededor de la figura de un gran hombre».

Siguiendo con los logros inusuales para una mujer en aquella época, Lilly Reich diseñó una serie completa de muebles de acero tubular. Fueron producidos por el mismo fabricante que los de Mies, Bamberg Metallwerkstätten, que en 1931 publicó un catálogo presentando las líneas de ambos diseñadores²¹. Además de los muebles fabricados en serie, ambos diseñaron algunas piezas exclusivas, que serían desconocidas de no haberlas publicado Werner Graff en su *libro Jetzt wird Ihre Wohnung eingerichtet*. En él se presentan multitud de diseños, entre los que se encuentran algunos de Reich que solo se podrían haber conseguido a través de ella.

BAMBERG METALLWERKSTÄTTEN • BERLIN-NEUKÖLLN • LICHTENRADER STRASSE 32 • FERNSPRECHER: F2 NEUKÖLLN 1122

MR	Hocker	L	N	CHR	MR	Hocker, Hochstuhl	L	N	CHR	LR	Tisch	L	N	CHR		
MR 1	1/1 Eisenroststoff 1/2 Rindleder 1/3 Korbgeflecht	22.- 36.- 31.-	30.- 42.- 37.-	28.- 50.- 44.-	MR 60	808 Stoffkissen 909 Schweinleder- kissen	240.- 310.-	280.- 350.-	300.- 370.-	LR 500	500/1 Sperrholzplatte	46.-	56.-	68.-		
MR 10	Stuhl	10/1 Eisenroststoff 10/2 Rindleder 10/3 Korbgeflecht	34.- 48.- 42.-	44.- 58.- 53.-	54.- 68.- 64.-	MR 90	908 Stoffkissen 909 Schweinleder- kissen	400.- 450.-	460.- 485.-	600.- 620.-	LR 510	510/1 Sperrholzplatte	42.-	48.-	57.-	
MR 20	Sessel	20/1 Eisenroststoff 20/2 Rindleder 20/3 Korbgeflecht	56.- 75.- 69.-	78.- 96.- 92.-	95.- 115.- 105.-	MR 100	Liegestuhl	100/4 Kissen mit Gummibezug	190.-	210.-	230.-	LR 520	520/1 Kristallglas- platte	57.-	66.-	75.-
MR 30	Stuhl	30/3 Korbgeflecht 30/4 Kissen in Polsterenden mit ker. Leder- bezug, Stahl- rohr, Stahlrohr- gestell, mit Hohlschm., Holz- schm., Holz, Stahl und beige	66.- 108.- 122.-	84.- 122.- 136.-	98.- 135.- 150.-	MR 110	Liegestuhl	110/4 Kissen mit Gummibezug	200.-	220.-	240.-	LR 530	530/1 Kristallglas- platte	45.-	55.-	65.-
MR 40	Sessel	40/3 Korbgeflecht 40/4 Kissen in Polsterenden mit ker. Leder- bezug, Stahl- rohr, Stahlrohr- gestell, mit Hohlschm., Holz- schm., Holz, Stahl und beige	84.- 132.- 147.-	120.- 156.- 171.-	132.- 175.- 192.-	LR 120	Stuhl	120/5 Stoffpolster 120/6 Lederpolster	120.- 175.-	128.- 185.-	136.- 195.-	LR 600	600/1 Stahlmatratze 600/2 Gummibänder	115.- 140.-	150.- 170.-	180.- 198.-
MR 50	Sessel	50/5 Stoffpolster 50/6 Lederpolster 50/7 Pergament- polster	85.- 105.- 140.-	111.- 128.- 156.-	123.- 135.- 168.-	MR 130	Tisch, 60 cm Ø 130/1 Sperrholzplatte 130/2 Kristallglas- platte 130/3 Schwarzglas- platte	57.- 60.- 75.-	66.- 69.- 85.-	75.- 78.- 93.-	LR 610	610/1 Stahlmatratze 610/2 Gummibänder	110.- 135.-	140.- 160.-	170.- 190.-	
MR 60	Sessel mit Stahlrohr	60/3 Korbgeflecht 60/4 Kissen in Polsterenden mit ker. Leder- bezug, Stahl- rohr, Stahlrohr- gestell, mit Hohlschm., Holz- schm., Holz, Stahl und beige	90.- 126.- 140.-	105.- 140.- 153.-	118.- 153.- 165.-	MR 140	Tisch, 70 cm Ø 140/1 Sperrholzplatte 140/2 Kristallglas- platte 140/3 Schwarzglas- platte	63.- 68.- 98.-	72.- 77.- 108.-	81.- 85.- 118.-	LR 620	620/1 Stahlmatratze 620/2 Gummibänder	100.- 125.-	125.- 155.-	150.- 180.-	
MR 70	Sessel, Hochstuhl	70/8 Stoffkissen 70/9 Schweinleder- kissen	320.- 600.-	430.- 580.-	480.- 650.-	MR 150	Tisch, Hochstuhl 150/1 Polsterplatte 150/2 Kristallglas- platte 150/3 Schwarzglas- platte	265.- 420.- 520.-	280.- 440.- 560.-	300.- 480.- 600.-						

Zeichenerklärung: L = farbig lackiert gelb, rot, blau; N = vernickelt; CHR = verchromt • Alle Modelle sind patentamtlich geschützt
Kat. Nr. 21. Mit dieser Preistabelle verlieren die alten Listen ihre Gültigkeit

Fig. 18. Catálogo del mobiliario diseñado por Lilly Reich y Mies van der Rohe, publicado por Bamberg Metallwerkstätten, 1931.

²⁰ KIRSCH, K. (1989). *The Weissenhofsiedlung: experimental housing built for the Deutscher Werkbund, Stuttgart, 1927*. Nueva York: Rizzoli, pág. 60. Traducción propia.

²¹ MCQUAID, M. y DROSTE, M. (1966). *Lilly Reich: designer and architect*. The Museum of Modern Art, pág. 54.



Fig. 13. Lilly Reich con alumnos de la Bauhaus, 1931.

En 1930 Mies asumió el cargo de director de la Bauhaus, tras la destitución de Hannes Meyer. Poco después, Reich también comenzó a formar parte de la Bauhaus, transmitiendo sus conocimientos como profesora en el departamento de diseño de interiores y mobiliario²².

Unos años más tarde, en 1938, Mies emigró a Estados Unidos, pues debido a la situación política en Alemania tuvo que abandonar el país. Una vez allí, se convirtió en director de la Escuela de Arquitectura del Instituto de Tecnología de Illinois en Chicago y continuó con su trabajo como arquitecto. Reich únicamente lo visitó en una ocasión, en 1939, a la cual se refirió Glaeser en los siguientes términos:

«No se sabe con certeza si tenía esperanzas de unirse a él y enseñar en el Instituto de Tecnología de Illinois como había enseñado con Mies en la Bauhaus»²³.

Schulze también hizo alusión a este episodio, cuestionando las razones por las que Reich no permaneció allí con Mies: quizás él nunca se lo pidió o quizás ella tenía responsabilidades ineludibles en Alemania²⁴. Lo cierto es que, pese a las desfavorables condiciones políticas en Alemania, Reich decidió volver y continuar con su trabajo, aún cuando tras el ascenso del régimen nazi en Alemania y debido a su ascendencia judía, sus oportunidades profesionales se vieron drásticamente reducidas. Además, a partir de ese momento sería ella quien se encargase de todos los asuntos de Mies en Alemania. Gracias a ella y a Eduard Ludwig, alumno de la Bauhaus, se conservan muchos de los documentos que Mies dejó atrás, ya que se encargaron de conservarlos y salvaguardarlos²⁵.

²² DROSTE, M. (2006). *La Bauhaus 1919-1933: reforma y vanguardia*. Koln etc.: Taschen, pág. 86.

²³ GLAESER, L. (1977). *Ludwig Mies van der Rohe: furniture and furniture drawings from the Design Collection and the Mies van der Rohe Archive*. Nueva York, The Museum of Modern Art, pág. 11. Traducción propia.

²⁴ SCHULZE, F. y WINDHORST, E. (2006). *Una biografía crítica. Ludwig Mies van der Rohe*. Barcelona: Reverté, pág. 251.

²⁵ SCHULZE, F. y WINDHORST, E. (2006). *Una biografía crítica. Ludwig Mies van der Rohe*. Barcelona: Reverté, pág. 291.

Cuando terminó la Segunda Guerra Mundial, Reich continuó trabajando en algunos proyectos de diseño, pero su situación laboral nunca volvió a ser la misma que antes de la guerra. En 1945, Lilly Reich fue partícipe de las numerosas actividades del recientemente renovado Werkbund de Berlín, e incluso trabajó como arquitecta. McQuaid recogió en su libro el siguiente fragmento de una carta a su abogado, en la que se puede intuir la difícil situación en la que Reich se encontraba:

«Tengo que volver a trabajar, aunque sólo sea para sobrevivir económicamente. Nuestra familia se ha vuelto muy, muy pobre, pero espero que mi profesión me dé la oportunidad de encontrar una vida satisfactoria»²⁶.

Mies y Reich nunca volvieron a verse, y ella falleció poco después, el 11 de diciembre de 1947.

Mies, por su parte, continuó viviendo en Estados Unidos, teniendo gran relevancia en el mundo de la arquitectura. En esta época llevó a cabo algunos de sus proyectos más emblemáticos, como fueron la Casa Farnsworth (1951), el Crown Hall (1956) o el Edificio Seagram (1958). En 1967, Mies acudió a visitar las obras de Die Neue Nationalgalerie, la cual había proyectado desde Estados Unidos, a pesar de que fue construida en Berlín. Aquella fue la única vez que el arquitecto volvió a Alemania²⁷, poco antes de su fallecimiento tras volver a Chicago, el 17 de agosto de 1969.



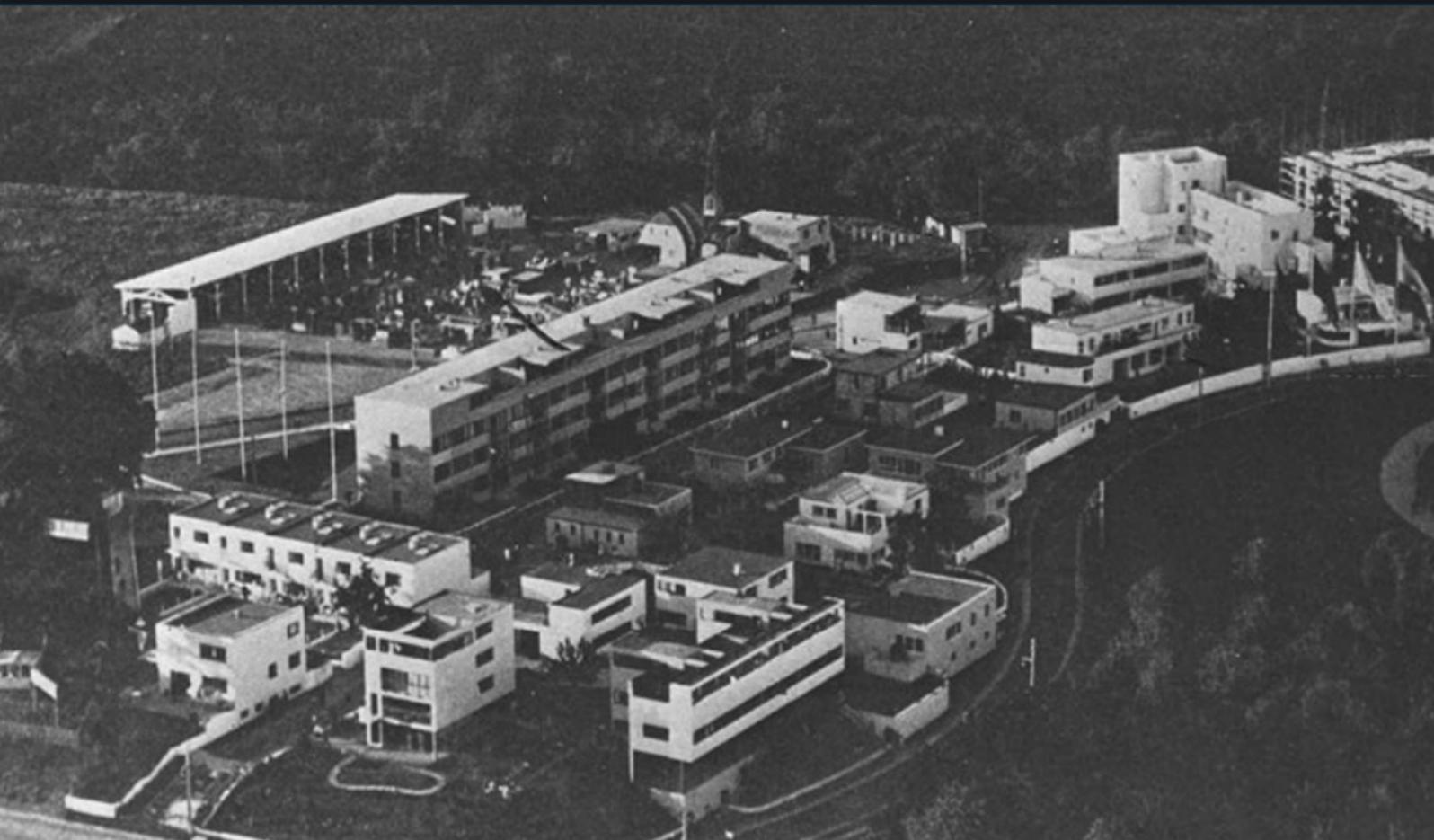
Fig. 20. Mies van der Rohe visitando las obras de Die Neue Nationalgalerie, 1967.

En definitiva, Ludwig Mies van der Rohe y Lilly Reich fueron dos figuras extraordinarias y, aunque sus caminos tan solo se cruzaron durante un período relativamente breve, su prolífico trabajo dejó una huella imborrable en el mundo del diseño que ha llegado hasta nuestros días.

²⁶MCQUAID, M. y DROSTE, M. (1966). *Lilly Reich: designer and architect*. The Museum of Modern Art, pág. 57.

²⁷ALMONACID CANSECO, R. (2008). *Mies van der Rohe: el espacio de la ausencia*. Valladolid: Universidad de Valladolid, pág. 26.

3. EL TRABAJO DE MIES VAN DER ROHE Y LILLY REICH EN LA WEISSENHOF SIEDLUNG DE STUTTGART.



3. EL TRABAJO DE MIES VAN DER ROHE Y LILLY REICH EN LA WEISSENHOF SIEDLUNG DE STUTTGART.



Fig. 41. Cartel para la exposición *Die Wohnung*, Stuttgart, 1927. A la izquierda, versión previa diseñada por Willi Baumeister, Werner Graff y Mies van der Rohe. A la derecha, el cartel definitivo, diseñado por Willi Baumeister.

La Exposición de *La Vivienda* fue un acontecimiento revolucionario en la historia de la arquitectura moderna. Fue promovida por la Asociación Deutscher Werkbund, que era una organización alemana de diseñadores, arquitectos y fabricantes fundada en 1907 y se llevó a cabo del 23 de julio al 9 de octubre de 1927 en la ciudad alemana de Stuttgart,

El objetivo principal de la exposición era plantear cómo enfrentar los desafíos propios de la vivienda urbana en la era moderna bajo la pregunta «*Wie wohnung*» (¿Cómo vivir?), haciendo accesibles a la población general soluciones innovadoras en el diseño de unas viviendas que resultasen asequibles y funcionales.

En el propio cartel de la exposición se expresaba el deseo de romper con toda estética anterior. En una versión previa participó Mies van der Rohe como diseñador junto a Willi Baumeister y Werner Graff. El cartel definitivo, sin embargo, se atribuye únicamente a Willi Baumeister. Ambas versiones son muy similares en cuanto a su formato; la diferencia principal era la imagen central escogida. En la versión final, ésta consistía en una fotografía de un salón clásico y burgués, tachada con una enorme cruz roja, aparentemente trazada a mano y con rabia. De esta manera, el cartel representaba de forma impactante todo aquello que se rechazaba y se quería

dejar atrás, planteando a continuación la pregunta que marcaría la temática de la exposición: «*Wie wohnung*»²⁸.

La exposición se dividió entre la colonia Weissenhof y un área expositiva, repartida en varias zonas junto a la colonia y en el centro de la ciudad.

Mies van der Rohe, que en aquel momento era miembro de la Asociación Deutscher Werkbund, fue designado como director de la exposición el 8 de octubre de 1925 durante una asamblea del Werkbund alemán en Bremen²⁹ y se encargó del sinuoso diseño urbano del conjunto, situado en la colina Killesberg, en un barrio residencial en las afueras de Stuttgart.

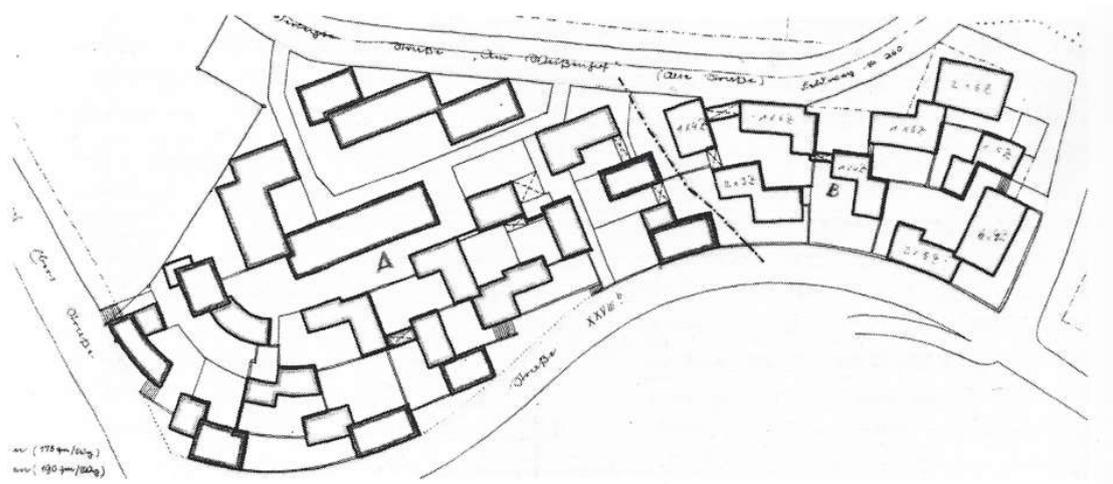


Fig. 5. Primer plano de la Weissenhofsiedlung, diseñado por Mies van der Rohe, 14 de octubre de 1925.

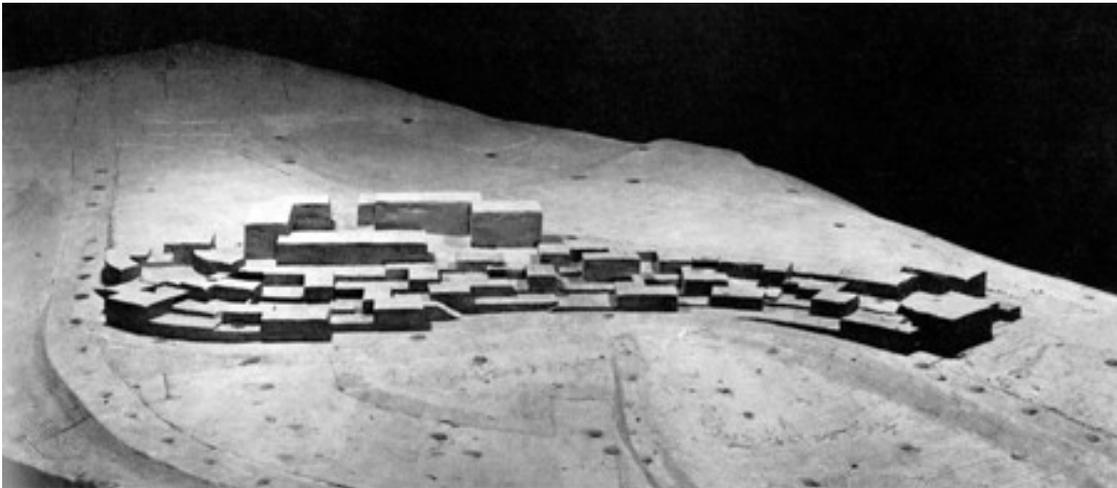


Fig. 13. Maqueta de arcilla de la primera propuesta para la colonia Weissenhof. Diseño de Mies van der Rohe, 1925. Propiedad de The Museum of Modern Art, The Mies van der Rohe Archive, Nueva York.

²⁸MELGAREJO BELENGUER, M. (2011). *La arquitectura desde el interior, 1925-1937*. Lilly Reich y Charlotte Perriand. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, pág. 79.

²⁹KRIES, M., 2001. *Mies Van Der Rohe. Arquitectura y diseño en Stuttgart, Barcelona y Brno*. Vitra Design Museum. Genève: Skira, pág. 136.



Fig. 6. Monumento a Rosa Luxemburgo y Karl Liebknecht, diseñado por Mies van der Rohe, Berlín, 1926.

El 14 de octubre de 1925 Mies presentó el primer planteamiento de la colonia. En la planta y en la maqueta de arcilla del conjunto se puede apreciar cómo Mies entrelaza y superpone las siluetas de unos edificios con otros de manera casi escultórica, sin duda mostrando reminiscencias del principio que ya hubiera utilizado en el monumento a Rosa Luxemburgo y Karl Liebknecht en 1926³⁰.

En esta primera aproximación, en lugar de calles había paseos peatonales que desembocaban en amplios espacios comunes. Sin embargo, dado que la Municipalidad de Stuttgart pretendía vender las viviendas individualmente, desestimaron esta organización en favor de un grupo de edificios separados³¹. A pesar de ello, y manteniéndose lejos de un trazado tradicional, uniforme y en hileras, ya era reseñable el gran dinamismo del conjunto. Mies decidió que los edificios debían tener forma cúbica, sin cubiertas inclinadas, de manera que complementasen a la perfección la abstracción y expresividad del planeamiento.

Estas decisiones, no obstante, recibieron críticas de todo tipo. Por un lado, los partidarios del diseño de Mies, a favor de su carácter innovador y transgresor, y, por otro lado, aquellos que temían las consecuencias del proyecto en cuanto al carácter demasiado artístico pero poco funcional de la organización de las viviendas en el terreno, así como a la dificultad de ejecución y el aumento del coste que conllevaría, ya que requería de una construcción aterrazada y con numerosos muros de contención, inconvenientes que serían fácilmente evitables con una distribución de las viviendas más convencional. Gran parte de aquellas duras críticas provenían de Paul Bonatz y Paul Smitthener, en representación de la Stuttgarter Schule (Escuela de Stuttgart), que defendían los intereses del comité de construcción. Tras numerosas disputas con el Werkbund, finalmente resignaron de sus puestos en mayo de 1926 y se constituyó un nuevo comité con otros miembros, entre los que se encontraba Richard Döcker.

³⁰KIRSCH, K. (1989). *The Weissenhofsiedlung: experimental housing built for the Deutscher Werkbund, Stuttgart, 1927*. New York: Rizzoli, pág. 34.

³¹JOHNSON, P. C. (1947). *Mies van der Rohe*. Nueva York: The Museum of Modern Art, pág. 42.

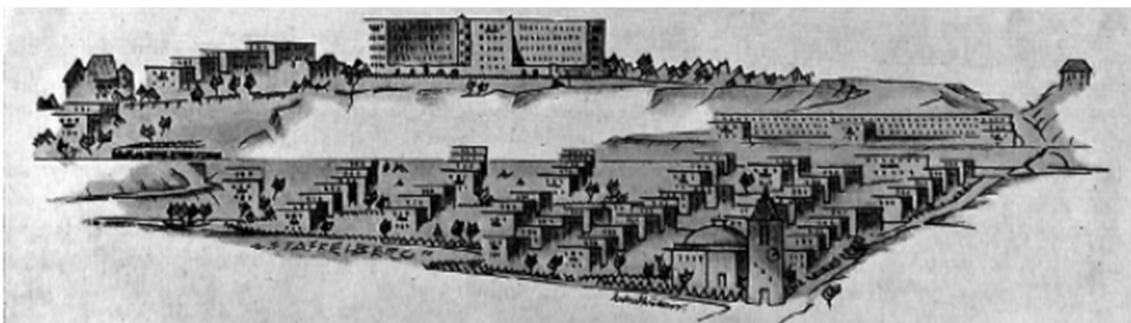


Fig. 25. Perspectiva de una urbanización proyectada por Döcker para Stuttgart, 1919.

Aunque, aparentemente, con aquellos cambios la situación se calmaría, Mies tuvo un enfrentamiento con Döcker poco después. Éste último sugirió mostrarle otro plano para la colonia con una organización, en su opinión, más realista, práctica y económica. Además, hacía alusión a varios defectos en el planteamiento de Mies, exponiendo, por ejemplo, que algunas de las casas prescindían de un correcto aireamiento e iluminación. Estos últimos aspectos resultaban de vital importancia para Döcker, quien en sus proyectos previos había reflexionado profundamente acerca de los criterios higiénicos, sociales y funcionales más adecuados para la sociedad de la época, siguiendo la línea de pensamiento de Otto Wagner. Un claro ejemplo de ello fue su para una urbanización en Stuttgart (1919), cuyo enfoque, curiosamente, comparte algunos paralelismos con la propuesta de Mies para la Weissenhof³². No obstante, no cesaron las diferencias ambos arquitectos.

Mies le respondió en una carta, la cual recogió K. Kirsch en *The Weissenhofsiedlung*, junto a un detallado relato de todas estas divergencias. En ella, Mies desestima la necesidad de reconsiderar su diseño, aludiendo a la visión anticuada de Döcker y mostrando su incredulidad ante la simple sugerencia de que no hubiera considerado aspectos como la ventilación y la orientación solar.

«[En Weissenhof] No es una cuestión de producir un diseño como un patrón, a la antigua usanza: aquí, así como en el edificio, quiero abrir nuevos caminos. Éste, para mí, es el objetivo, el único objetivo, de nuestro trabajo.

[...]

Hace veinte años me esforcé por construir casas buenas, limpias y razonables. Desde entonces mis ambiciones han cambiado. Construir para mí es una cuestión de la mente: es creativo, no en los detalles sino en lo esencial³³».

³² ALMONACID CANSECO, R. (2022). “El Terrassen Typ de Richard Döcker. Del origen helio-terapéutico de las terrazas al uso preventivo y estético en los nuevos tipos de la arquitectura moderna”, *Conferencia: Arquitectura para el Descanso y la Salud (1914-1975)*. Pamplona: Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Navarra, pág. 146.

³³ KIRSCH, K. (1989). *The Weissenhofsiedlung: experimental housing built for the Deutscher Werkbund, Stuttgart, 1927*. New York: Rizzoli, pág. 38. Traducción propia.

3. EL TRABAJO DE MIES VAN DER ROHE Y LILLY REICH EN LA WEISSENHOF SIEDLUNG DE STUTTGART

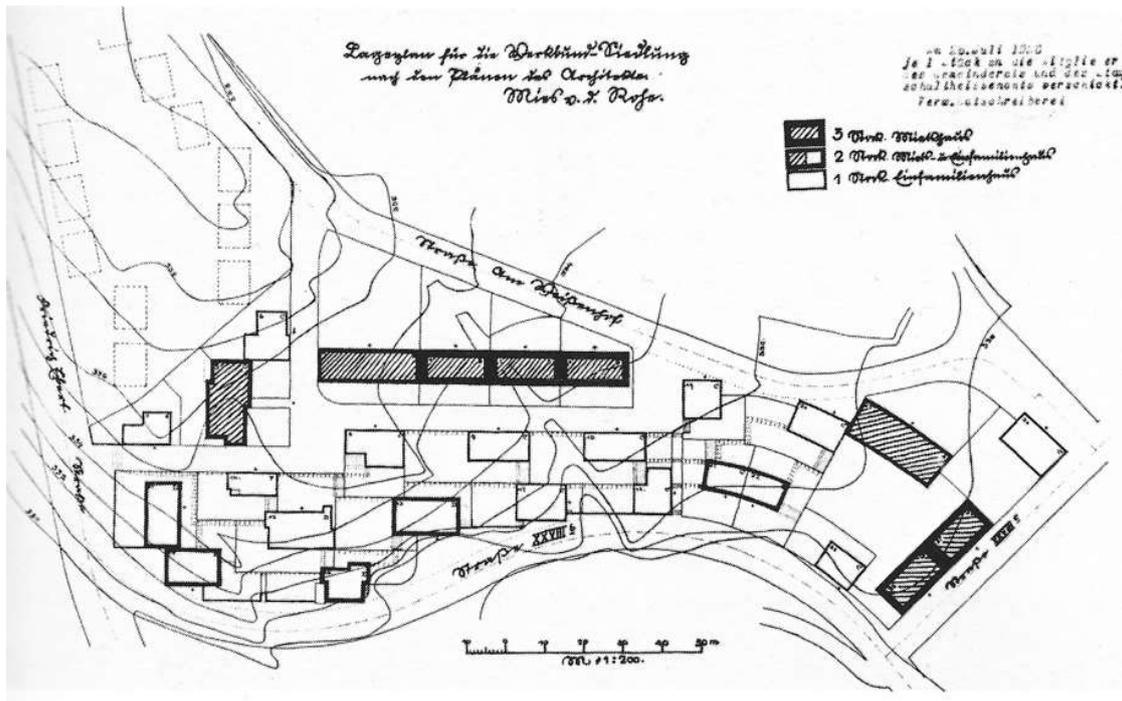


Fig. 26. Plano de la Weissenhofsiedlung, diseñado por Mies van der Rohe, 25 de julio de 1926.

A finales de julio de 1926, Mies presentó ante los representantes del comité ejecutivo de la ciudad un nuevo plano de la colonia Weissenhof, en este caso mucho más avanzado y definido, habiendo realizado los cambios pertinentes en busca de su aprobación. Aunque aún no sería el definitivo, ya se puede apreciar una clara evolución y madurez del proyecto: en esta ocasión el terreno se representa de manera más concreta, al igual que las siluetas de las futuras viviendas, que posteriormente serían modificadas en función del diseño proporcionado por cada arquitecto.

Nuevamente aparecieron obstáculos, sin embargo. El comité de construcción del Ayuntamiento de Stuttgart, pese a mostrar una general satisfacción ante los nuevos avances en el diseño, estaba dividido en cuanto a la aprobación o no del plan de la colonia Weissenhof. Finalmente, tras una ajustada votación en presencia de todo el consejo, fue aprobado y las preparaciones de la exhibición pudieron continuar.

A todos estos debates se adicionaron los relativos a la elección de los arquitectos que participarían en el diseño de las viviendas que conformarían la colonia. Mies fue el encargado de seleccionarlos, algo que conllevó muchos meses de diálogo con otros miembros del Werkbund y del Ayuntamiento: la primera lista de arquitectos propuestos data del 24 de septiembre de 1925, mientras que la novena y última está fechada el 12 de noviembre de 1926. La lista definitiva fue publicada el 10 de diciembre de 1926, más de un año después del comienzo de la selección y a poco más de medio año de la fecha prevista inicialmente para la inauguración- el 1 de junio de 1927.

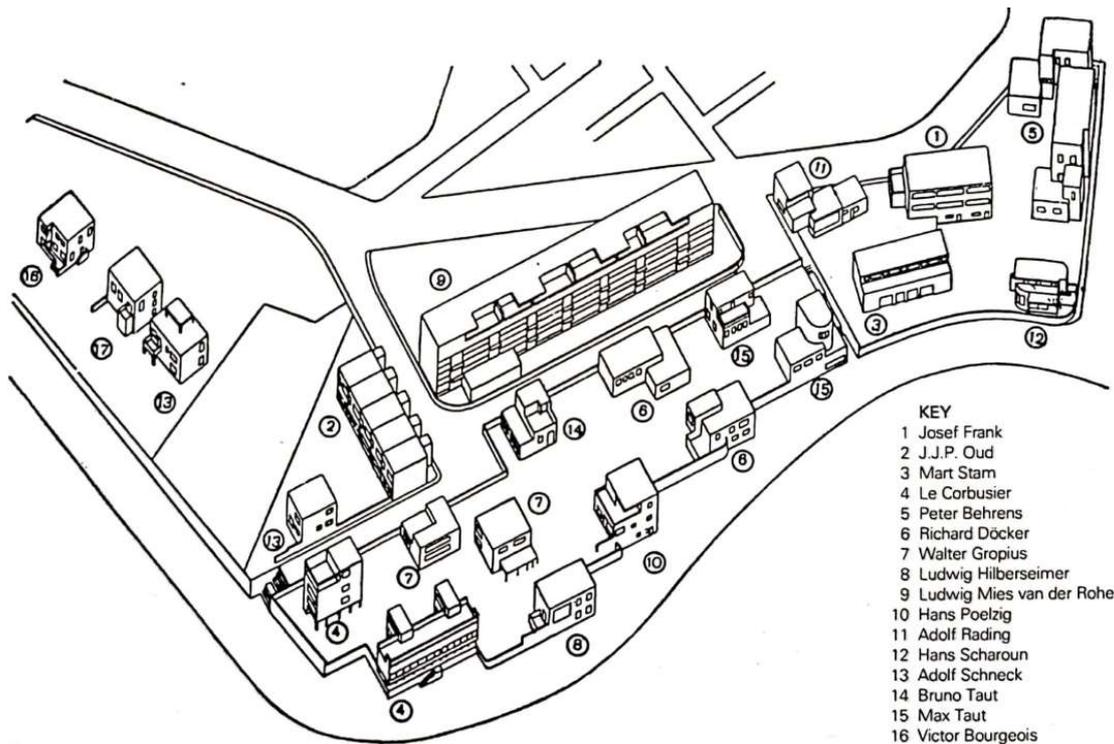


Fig. 27. Plano general de la colonia Weissenhof, Stuttgart.

Finalmente, resultaron ser dieciséis los elegidos, procedentes de cinco diferentes países europeos. Entre ellos, se encontraban destacados arquitectos y diseñadores de la época, como Le Corbusier, Walter Gropius, J. J. P. Oud o Peter Behrens, todos grandes representantes del Neues Bauen. Además, en el diseño del equipamiento interior tomaron parte más de cincuenta y cinco arquitectos e interioristas. En total diseñaron veintiún edificios, en los que cada uno pudo experimentar con su propia propuesta para las nuevas formas de construir adaptadas a la vida moderna. A pesar de que Mies les concedió total libertad de diseño, tenían algunas premisas formales comunes (todos debían ser volumetrías rectilíneas, con cubierta plana y exteriores blancos), y el conjunto final resultó asombrosamente unitario.

«[...] he creído necesario extraer las tareas planteadas en Stuttgart de lo unilateral y de lo doctrinario. Me ocupé de iluminar el problema en toda su extensión y por ello he solicitado a los representantes más característicos del movimiento moderno a tomar postura frente al problema de la vivienda.

He renunciado a establecer directrices y puntos programáticos para conceder a todos los autores la mayor libertad posible en la ejecución de sus ideas. Al establecer el plan de planificación también he creído que era importante evitar todo lo esquemático y excluir también aquí cualquier obstáculo a trabajar con libertad»³⁴.

³⁴ Escrito por Mies van der Rohe en el Prólogo del libro “*Bau und Wohnung*” (*Construcción y Vivienda*), publicado por el Deutscher Werkbund, Stuttgart, 1927. Citado en: NEUMEYER, F. (1995).

3. EL TRABAJO DE MIES VAN DER ROHE Y LILLY REICH EN LA WEISSENHOF SIEDLUNG DE STUTTGART

Debido a la particularidad del evento y la gran variedad de arquitectos y diseñadores que tomaron parte en ella, con todos los detalles a coordinar que aquello supuso, la inauguración de la exposición tuvo que ser aplazada hasta el 23 de julio debido a los numerosos retrasos en la construcción de la colonia. De hecho, una vez abierta la exposición, los trabajos continuarían hasta el 9 de septiembre, pese que el final de la misma estaba previsto en octubre.



Fig. 28 y 29. Colonia Weissenhof, Stuttgart, 1927.

Mies van der Rohe: *La palabra sin artificio, Reflexiones sobre arquitectura, 1922 - 1968*. Madrid: El Croquis, pág. 396.

El propio Mies también se encargó del diseño de un bloque residencial que formaba parte de la colonia, así como del diseño interior de tres apartamentos de dicho edificio con la colaboración parcial de Reich, y de parte de la exposición anexa al conjunto, también junto a Lilly Reich.

En lo que respecta a Lilly Reich, ella se encargó del diseño interior en solitario de un apartamento del edificio residencial de Mies³⁵ y diseñó ocho de las nueve áreas expositivas de la exposición de *La Vivienda*.

Las nueve zonas expositivas que se ubicaron dos espacios³⁶: uno en Gewerbehalle-Platz, en el centro de Stuttgart, y otro anexo a la colonia Weissenhof. Este último se destinó a la exhibición de innovadores materiales de construcción y las maquetas relativas a las viviendas construidas, mientras que en el primero se exponían diversos productos relativos al ámbito del diseño y la arquitectura.

Reich fue la elegida para la organización de la exposición de *La vivienda* gracias a su experiencia pasada en el diseño de interiores de la *Casa de la Mujer* y su exposición *De la Fibra al Tejido*, eventos en los que demostró su gran sensibilidad hacia los diferentes materiales y su destreza al exhibirlos.

En la sala más grande de la exposición, la Sala 1, se encontraba expuesta una serie de productos industriales, organizados en función de su fabricante. La división del espacio se llevó a cabo mediante la aplicación de una planta libre, sectorizada con paneles blancos que proporcionaban un fondo neutro sobre el que mostrar los diferentes productos. Las salas 2 y 3 estaban dedicadas al completo a las cocinas modelo. Las salas 4 y 5 fueron las diseñadas por Mies y Reich en conjunto, y contenían la *Glasraum* (Sala de Vidrio), en representación de la Asociación Alemana de Fabricantes de Cristal, y la *Linoleumraum* (Sala de Linóleo), mostrando los productos de las Fábricas Alemanas de Linóleo. En las salas 6 y 7 se exhibían textiles impresos del Bauhaus y cortinas y telas de I. G. Farbenindustrie. La Sala 8 contenía una exposición de muebles de empresas de Stuttgart. Finalmente, la Sala 9 mostraba papeles tapiz³⁷. Además de los propios productos, a lo largo de la exposición se podían observar distintas piezas de mobiliario moderno.

A pesar de que los únicos dibujos disponibles de los diseños para este proyecto proceden del estudio de Mies, en el catálogo oficial tanto Reich como Mies figuran como diseñadores de la Sala de Vidrio³⁸.

³⁵MELGAREJO BELENGUER, M. (2011). “De armarios y otras cosas de casas”, *Feminismos*, Universidad Politécnica de Valencia, pág. 223.

³⁶ESPEL, C. (2007). *Heroínas del espacio. Mujeres arquitectos en el movimiento moderno*. Buenos Aires, Argentina: Nobuko, pág. 143.

³⁷MCQUAID, M. y DROSTE, M. (1966). *Lilly Reich: designer and architect*. The Museum of Modern Art, pág. 22.

³⁸MCQUAID, M. y DROSTE, M. (1966). *Lilly Reich: designer and architect*. The Museum of Modern Art, pág. 22.

3. EL TRABAJO DE MIES VAN DER ROHE Y LILLY REICH EN LA WEISSENHOFSDIEDLUNG DE STUTTGART



Fig. 30, 31 y 32. Fotografías de la exposición *La Vivienda*, 1927.

La Sala de Vidrio estaba pensada para promocionar las posibilidades de los productos de vidrio, entre los que se incluían láminas de vidrio grabado, con diferentes grados de transparencia y diferentes colores (grabado, transparente, verde oliva y gris). En contraste con las otras salas de la exposición, Mies y Reich no plantearon la Sala de Vidrio como una mera exposición del producto, sino como un "espacio habitable" compuesto por una sala de trabajo, un comedor, una sala de estar y un jardín interior. Mies y Reich pudieron experimentar con estos espacios gracias a la libertad que proporcionaban las láminas de vidrio que los delimitaban³⁹, situadas como abstractos paramentos verticales, que creaban diferentes efectos ópticos propios del material, reflectante o transparente⁴⁰, así como los diferentes pavimentos de linóleo (de color negro, blanco y rojo). Desde la Sala 3 se accedía a la Sala de Vidrio (Sala 4) a través de la sala de trabajo, para luego circular a través de las demás estancias hasta finalmente llegar a la exposición de linóleo en la Sala 5. Dicho recorrido resultaba intuitivo gracias a la meticulosa selección de los colores y materiales, que servían tanto como transición entre espacios como para dirigir la mirada del espectador hacia la muestra, incluyendo las diversas piezas de mobiliario. Entre estos elementos se encontraban, por ejemplo, el escritorio LR 50, diseñado por Reich, y las sillas MR 10 y su versión con reposabrazos, MR 20, que fueron presentadas por primera vez en esta exposición, por lo que en muchas ocasiones reciben el nombre de silla Weissenhof, y cuyo diseño se atribuye a Mies. La principal luz en esta sala provenía de dos fuentes: por un lado, del techo, en el que unas bandas textiles tamizaban la luz por toda la estancia; por otro lado, de los patios interiores, que, gracias a los paramentos de vidrio, difundían la luz por las diferentes estancias y creaban diferentes ambientes gracias a sus diferentes características⁴¹.

En la Sala 5 emplearon la misma gama de colores, con la adición del verde. Las muestras de linóleo se encontraban apiladas en plataformas y colgadas en las paredes blancas, con atrevidos gráficos en la parte superior diseñados por Willi Baumeister, que se extendían en continuidad de una pared a otra y explicaban las ventajas de utilizar este material.

Gracias a estas actuaciones, Mies y Reich demostraron que la concepción de los espacios trasciende la arquitectura: los materiales eran igualmente capaces de configurarlos.

³⁹LUBIANO VERDUGO, A. (2018). *La contribución de Lilly Reich a la obra europea de Mies van der Rohe*. Trabajo Fin de Grado (Dir. Rodrigo Almonacid), Dpto. Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos de la E.T.S. Arquitectura de la Universidad de Valladolid, pág. 12.

⁴⁰MELGAREJO BELENGUER, M. (2011). *La arquitectura desde el interior, 1925-1937. Lilly Reich y Charlotte Perriand*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, pág. 91.

⁴¹GARROTE RAMOS, I. (2019). *Composición del espacio, equipamiento mobiliario y percepción visual en la obra europea de Lilly Reich y Mies van der Rohe*. Trabajo Fin de Grado (Dir. Rodrigo Almonacid), Dpto. Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos de la E.T.S. Arquitectura de la Universidad de Valladolid, pág. 17.

3. EL TRABAJO DE MIES VAN DER ROHE Y LILLY REICH EN LA WEISSENHOF SIEDLUNG DE STUTTGART

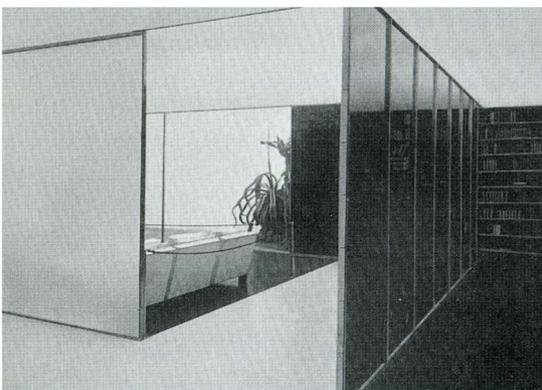
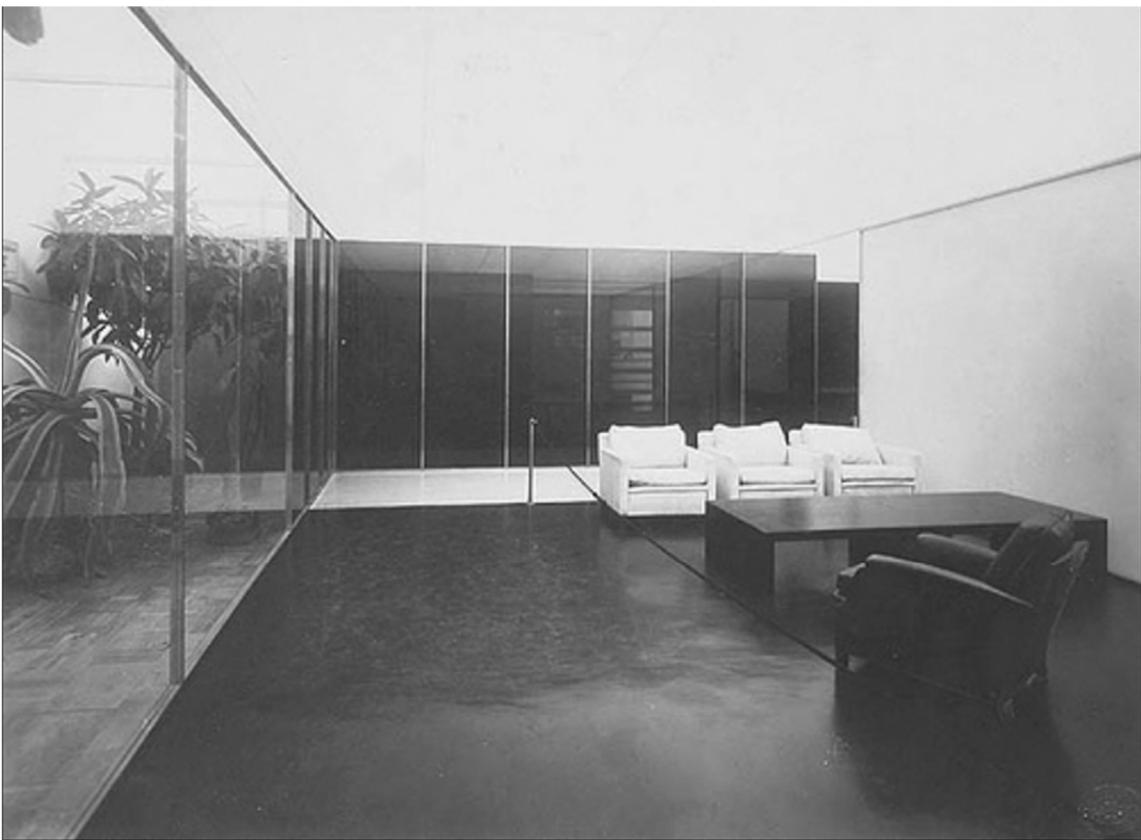
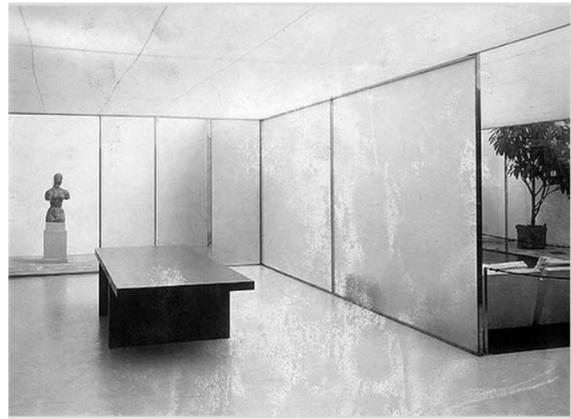
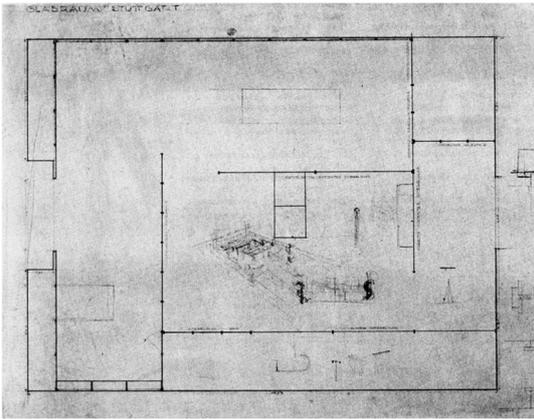


Fig. 33, 34, 35 y 36. Plano y fotografías de la Sala de Vidrio o Sala 4 y fotografía de la Sala de Linóleo o Sala 5 (abajo dcha.), pertenecientes a la exposición *La Vivienda*, 1927.

Finalmente, la exposición fue un éxito: durante los meses que permaneció accesible recibió la visita de unas 500.000 personas. Como consecuencia, sirvió para redefinir los principios de la arquitectura y del diseño de viviendas. La contribución de reconocidas figuras como eran en este caso Mies van der Rohe y Lilly Reich no solo contribuyó al éxito del evento, sino que también dejó un legado perdurable en la historia de la arquitectura y el diseño. Además, desde aquel momento Mies y Reich estrecharon su relación, lo que supuso el inicio de la fructífera colaboración entre ambos.

3.1. Diseño arquitectónico del edificio residencial.



Fig. 37. Alzado del plan general de la Colonia Weissenhof, por Mies van der Rohe, 1926.

El edificio construido por Mies van der Rohe sería el más grande de la colonia Weissenhof, situado en la parte más prominente de la colina, de modo que sobresaldría sobre todos los demás, con su figura alargada ejerciendo como espina dorsal del conjunto. Su diseño consistía en un bloque de 9,20x70m con orientación este-oeste, compuesto por cuatro casas adosadas de cuatro alturas, cada una con cuatro viviendas de diferentes tamaños en su interior⁴². Al igual que el resto de las construcciones que componían la colonia, el edificio de Mies seguía las únicas premisas previas: cubierta plana, volumen rectilíneo y fachadas blancas.

De manera similar a lo que había sucedido con el desarrollo del planeamiento general de la colonia, nuevamente Mies tuvo que hacer frente a sus diferencias con el Ayuntamiento y con Richard Döcker, que actuaba en calidad de superintendente. Por un lado, Mies había solicitado a las autoridades información sobre el terreno, pero ésta no llegó hasta mediados de marzo de 1927. Por otro lado, hasta el momento en que se empezó a construir, Mies apenas había comentado su diseño para el edificio. La consecuencia fue que, a tan solo cuatro meses de comenzar la exposición, la obra se encontraba parada: Mies había excedido el presupuesto acordado, por lo que necesitaba replantear sus diseños, y los cimientos necesitaban ser reforzados en algunas zonas, a lo que siguieron diversos cuestionamientos de la viabilidad de la estructura planteada por Mies. A pesar de la urgencia, los cambios llegaron cuando la cimentación ya había comenzado, lo que provocó la interrupción de las obras. La tensión con Döcker aumentó, hasta que eventualmente renunció a su puesto como superintendente en la etapa final de las obras⁴³.

A pesar de los numerosos contratiempos, que incluso hicieron peligrar el puesto de Mies como director artístico en favor de Döcker, las obras (tanto del edificio de Mies

⁴²KRIES, M., (2001). *Mies Van Der Rohe. Arquitectura y diseño en Stuttgart, Barcelona y Brno*. Vitra Design Museum. Genève: Skira, pág. 140.

⁴³KIRSCH, K. (1989). *The Weissenhofsiedlung: experimental housing built for the Deutscher Werkbund, Stuttgart, 1927*. New York: Rizzoli, pág. 49.

como de otros que también encontraron trabas en su camino) consiguieron avanzar, aunque se consideraron terminadas tiempo después de la inauguración de la exposición.

En este edificio, como muestra de la indudable claridad estructural propia de su arquitectura y con la finalidad de conseguir una configuración del espacio interior completamente libre, Mies implementó por primera vez una estructura de acero. Mies se decantó por esta innovadora solución porque de aquella manera obtendría un esqueleto ligero, económico y eficiente, que, además, brindaría una flexibilidad prácticamente total al diseño interior⁴⁴.

«El factor económico impone hoy en la construcción la racionalización y la tipificación, pero por otra parte nuestras necesidades de espacio son cada vez más específicas y cambiantes y exigen la máxima flexibilidad de uso. En el futuro habrá que conciliar ambos. A este respecto, la construcción con estructura independiente se presenta como la única solución»⁴⁵.

La simplicidad de la estructura perseguida por Mies se refleja desde un principio en los planos del proyecto, ya que en ellos se muestra una clara disposición de todos los elementos portantes, que establecen una práctica modulación de las plantas, determinando el tamaño de los apartamentos. En consecuencia, fue igualmente posible modular y tipificar las medidas de las ventanas, aportando esa imagen tan característica al bloque y, por tanto, garantizando una versión más económica de estos elementos.



Fig. 38. Estructura en construcción del bloque de viviendas diseñado por Mies van der Rohe.

⁴⁴MELGAREJO BELENGUER, M. (2011). La arquitectura desde el interior, 1925-1937. Lilly Reich y Charlotte Perriand. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, pág. 79.

⁴⁵Comentario de Mies van der Rohe a su propio proyecto, en el libro “*Bau und Wohnung*” (*Construcción y Vivienda*), publicado por el Deutscher Werkbund, Stuttgart, 1927. Citado en: JOHNSON, P. C. (1947). *Mies van der Rohe*. Nueva York: The Museum of Modern Art, pág. 224.

A continuación, se muestran una serie de planos procedentes de los archivos del MoMA y *El Archivo de Mies van der Rohe*⁴⁶, de A. Drexler en los que se puede apreciar la evolución que siguió el proyecto de Mies en todas sus etapas.

En la Fig. 39 se muestra la primera versión que Mies elaboró de los planos del edificio residencial. En esta temprana representación se puede observar que el bloque pretendía ser algo más largo que la versión definitiva, constando de 84 metros de longitud. Se puede apreciar cómo Mies define el acceso al edificio mediante cuatro portales, cada uno de los cuales conduce a una escalera común que, como indican los ejes en la imagen, suponen un eje de simetría para cada par de apartamentos. Cada planta está constituida por ocho apartamentos y las cuatro escaleras comunitarias, junto a los baños y las cocinas, constituyen los únicos elementos fijos e inamovibles presentes en las plantas del bloque. Ya en este primer acercamiento, Mies ubica estos tres elementos, junto a los dormitorios en la mayoría de los casos, en la fachada oeste del edificio, mientras que la fachada oeste se reserva primordialmente para despachos, salones y comedores. Adicionalmente, existe una simetría tomando como eje el punto medio del edificio: los cuatro apartamentos más próximos a él son sutilmente más grandes que los situados en los extremos, algo que también se mantiene en los diseños definitivos.

En cuanto a la distribución interior, en estos planos aparecen representadas diversas posibles versiones, aunque la simetría de la forma exterior de los apartamentos se extrapolaba también al interior: las escaleras nuevamente funcionan como eje de simetría, esta vez de las particiones de los apartamentos.

Nuevamente, esta distribución supuso una discrepancia con Döcker, quien puso en duda la eficiencia del diseño de Mies. El salón se diferenciaba del resto de estancias únicamente en tamaño y, dado que no había pasillo, servía como acceso a todas las demás habitaciones de la vivienda, algo que rápidamente supuso una oleada de críticas. Döcker cuestionó cómo era posible que para acceder al baño desde la habitación principal hubiera que atravesar el salón o la habitación de los niños, remarcando así la ineficiencia de este diseño⁴⁷.

En efecto, como se evidencia en la ampliación de uno de los apartamentos que presenta unas líneas dibujadas sobre él, era un hecho que, en este caso, para pasar desde la habitación principal (schlafraum) hasta el baño (WC), solo había dos opciones: a través del salón (wohnraum) o a través de la cocina (küche), que requería igualmente pasar por el salón y a la que se accedía desde la habitación mediante un balcón que comunicaba con ambos, y, en cualquier caso, pasando después por el recibidor (diele) para finalmente llegar al baño.

⁴⁶ DREXLER, A. ed. lit. (1986). *Garland Architectural Archives: The Mies van der Rohe Archive*, 1. Nueva York, etc.: Garland Publishing, pág. 217-285.

⁴⁷ KIRSCH, K. (1989). *The Weissenhofsiedlung: experimental housing built for the Deutscher Werkbund, Stuttgart, 1927*. New York: Rizzoli, pág. 48.

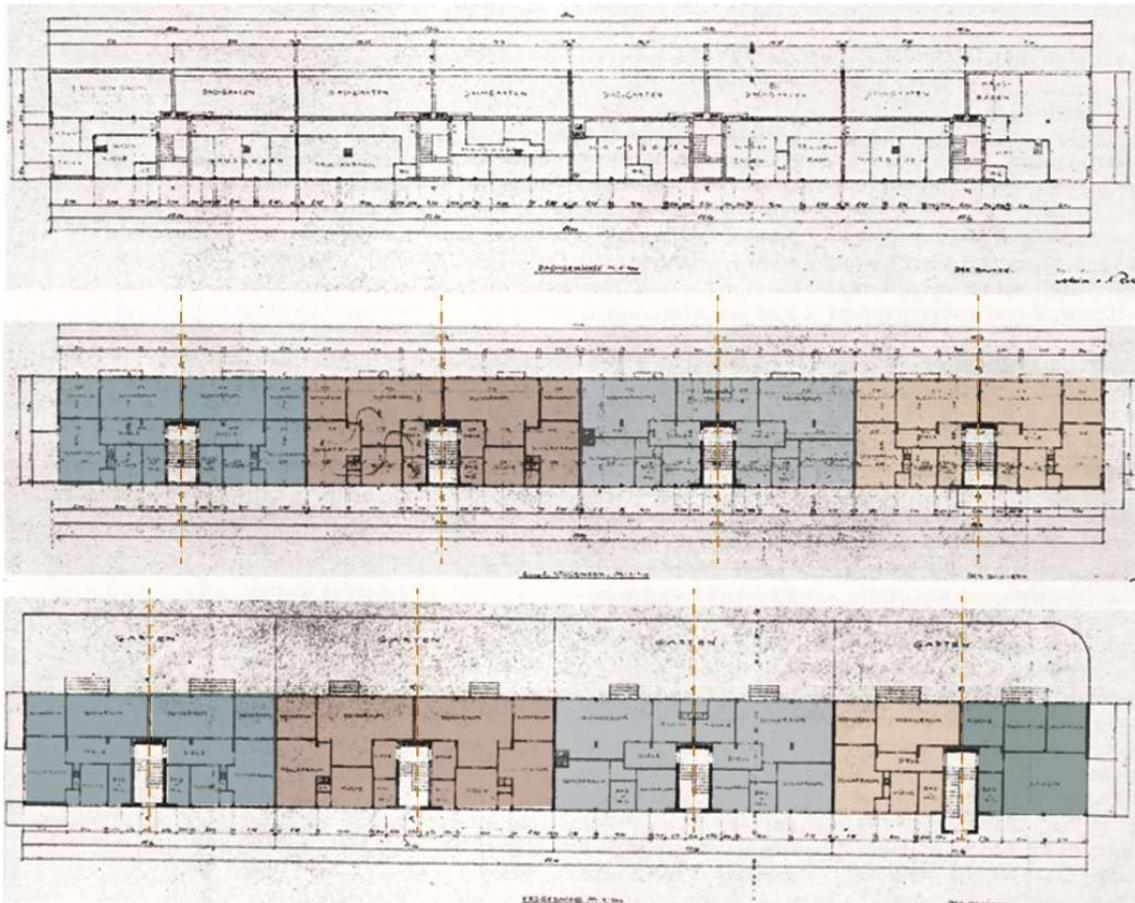


Fig. 397. Planos de la primera versión del edificio residencial diseñado por Mies van der Rohe, sin fecha.

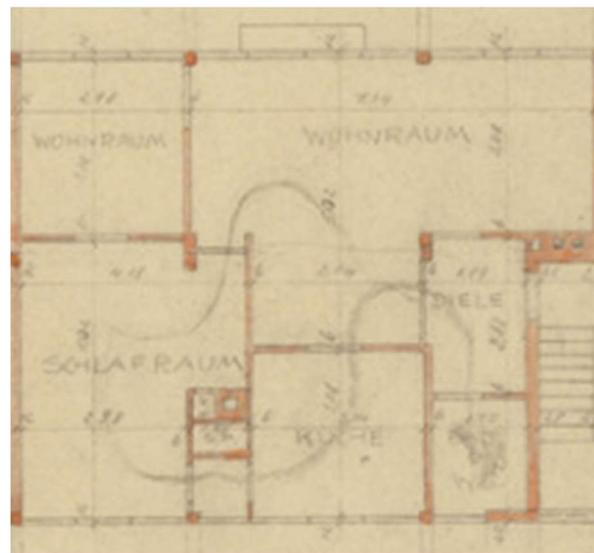


Fig. 20. Ampliación del plano de uno de los apartamentos, perteneciente a la primera versión del edificio residencial diseñado por Mies van der Rohe, sin fecha.

3. EL TRABAJO DE MIES VAN DER ROHE Y LILLY REICH EN LA WEISSENHOF SIEDLUNG DE STUTT GART

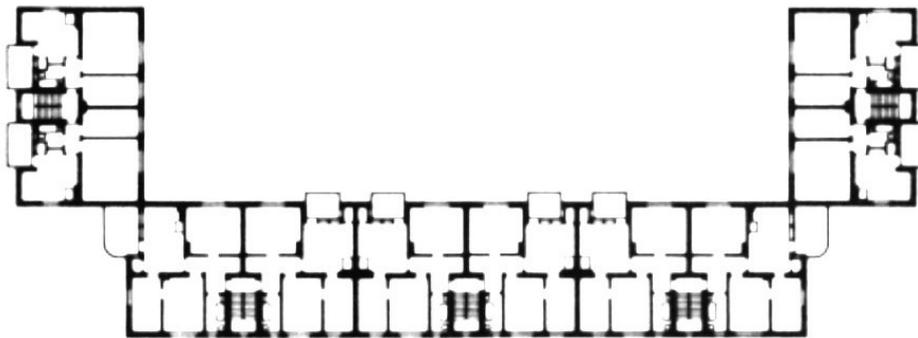


Fig. 41 y 42. Fotografía del bloque y plano de viviendas del conjunto residencial de Afrikanische Straße, en Berlín, diseñado por Mies (1925-1927).

Resulta relevante mencionar la similitud de estos diseños con los que había proyectado previamente para el conjunto residencial de Afrikanische Straße, en Berlín (1925-1927). Es evidente que comparte elementos comunes con el bloque de Stuttgart, a pesar de que este último sea lineal; existen semejanzas en cuanto a la distribución de las plantas (aunque en esta versión todas las habitaciones de las viviendas se comunican por un pasillo), la ubicación de las escaleras y los balcones, la configuración de los portales y las ventanas en las fachadas... Sin duda, todos ellos elementos sobre los que Mies llevaba tiempo reflexionando y que siguieron su evolución hasta convertirse en la versión final del bloque de la colina Weissenhof.

En la Fig. 43 se muestran los planos definitivos de las diversas plantas que componían el edificio, incluyendo las plantas intermedias con los apartamentos numerados, el sótano, que contenía un local comercial además de varias dependencias auxiliares, y la cubierta, con un jardín, lofts, lavandería y cuartos de secado. En ellos se puede apreciar la sutil estructura, que no condiciona en ningún caso el diseño interior de los apartamentos: la mayoría de los pilares se integran hábilmente en las particiones, aunque en algún caso quedan exentos.

A diferencia de lo que ocurría en los planos iniciales y debido a motivos económicos, Mies tuvo que reducir su longitud en casi 15 metros, resultando en un bloque de 70 metros de largo. Además, las escaleras ya no estaban ubicadas en el centro de cada casa adosada, Mies decidió desplazarlas ligeramente, creando una leve asimetría con respecto a ellas que favorecía a la existencia de diferentes tamaños de vivienda, y, por ende, ampliaba las posibilidades a tipologías más diversas. En este caso, la simetría pasa a producirse únicamente desde el eje central del edificio, como se señala en los planos: las dos casas adosadas más cercanas al centro son sutilmente más grandes que las de los extremos. No obstante, es tan solo relativa al tamaño de los apartamentos, ya que la distribución interior ha cambiado por completo. Quizás fruto de las críticas recibidas en la versión preliminar o como consecuencia natural de la evolución del proyecto, Mies reconfiguró totalmente el interior de los apartamentos.

Como se muestra a través de la diferenciación por colores en los planos, aunque algunos apartamentos sí replican la organización de sus correspondientes en las plantas superiores o inferiores, en la mayoría de los casos existen variaciones, en mayor o menor medida. A diferencia de la versión inicial, y debido a la gran variedad de configuraciones, cada apartamento se constituye como una unidad única. Este hecho, sin lugar a duda, enriquece enormemente el diseño gracias a la intensidad de un formato con innumerables detalles y versiones.

En el croquis de Mies de uno de los apartamentos aparece todo el espacio modulado y sectorizado por una cuadrícula cuyo tamaño estaba probablemente definido por el tamaño elegido para los paneles que conformaban las particiones. Los paneles estaban fijados al techo, de modo que, como se aprecia en los planos, los tamaños y la ubicación de las diferentes estancias de cada vivienda se adaptarían a cualquier necesidad que pudieran tener sus habitantes.

«Sólo la vitalidad interior da vida a lo aparente.

Solamente la gran intensidad interior produce intensidad formal»⁴⁸.

⁴⁸ Escrito por Mies van der Rohe en “*Acerca de la forma en la Arquitectura*”, publicado en la revista *Die Form*, nº2, 1927. Citado en: JOHNSON, P. C. (1947). *Mies van der Rohe*. Nueva York: The Museum of Modern Art, pág. 223.

3. EL TRABAJO DE MIES VAN DER ROHE Y LILLY REICH EN LA WEISSENHOF SIEDLUNG DE STUTT GART

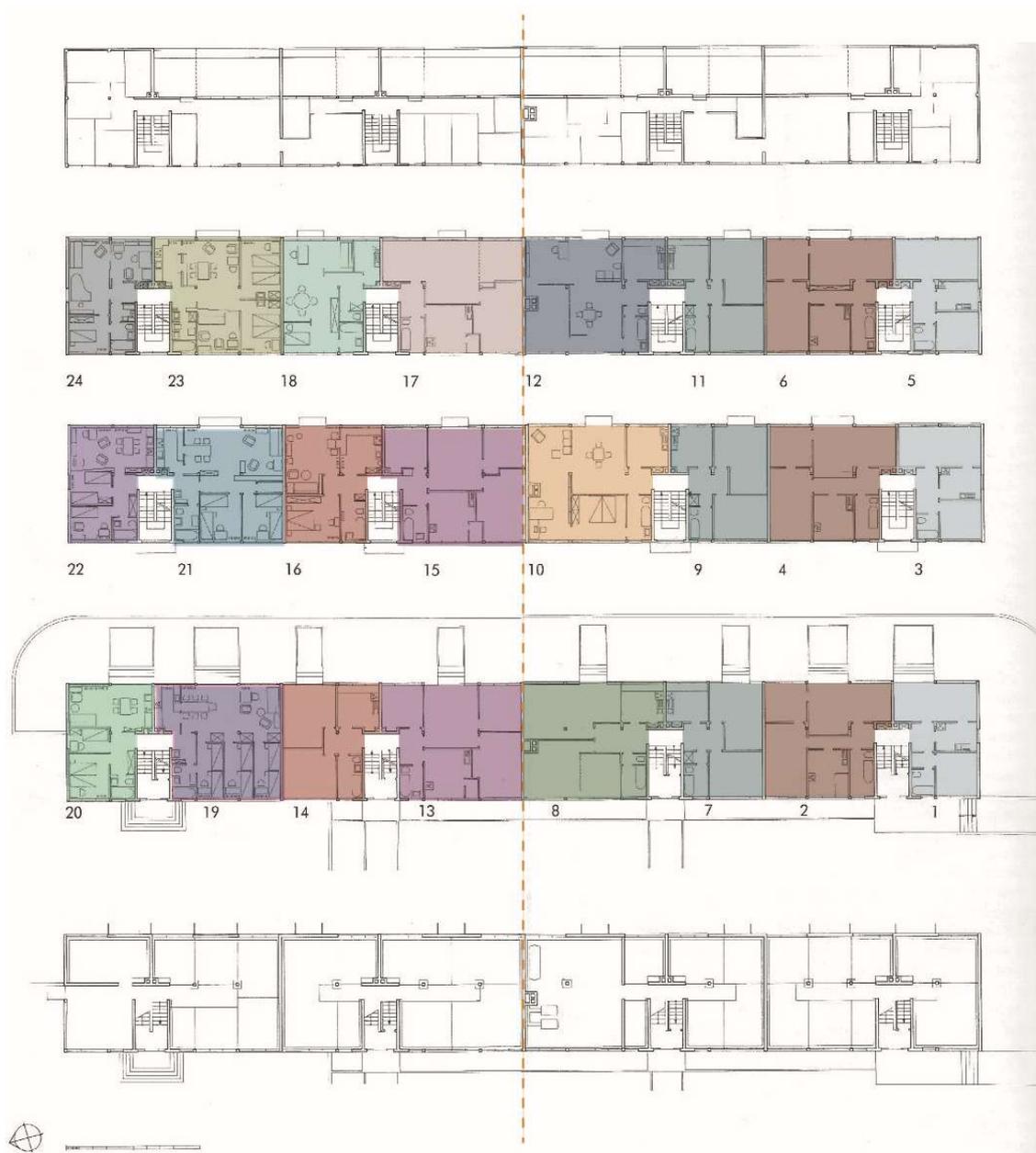


Fig. 43. Planos del edificio residencial diseñado por Mies van der Rohe, 22 de marzo de 1927.

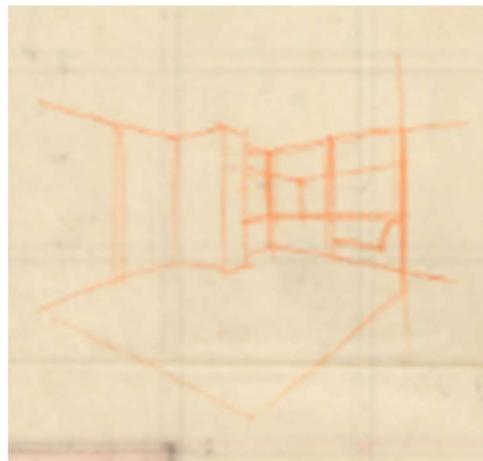
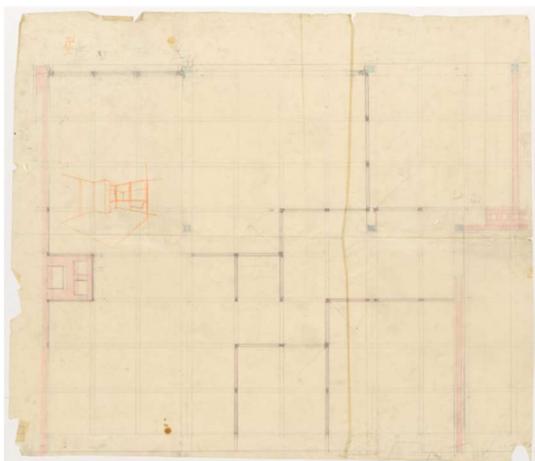


Fig. 44. Croquis elaborado por Mies de las particiones de uno de los apartamentos y ampliación de una perspectiva interior, sin fecha.

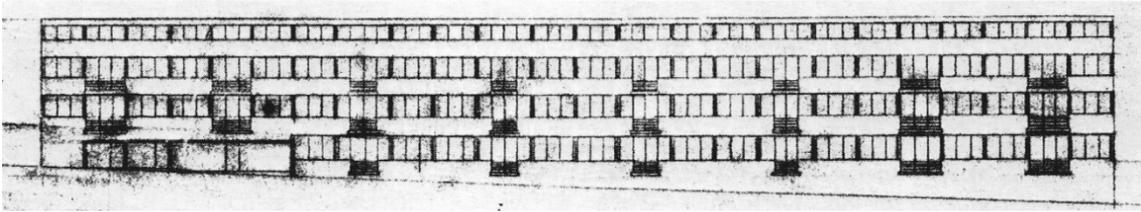


Fig. 45. Primera versión de la fachada este del edificio de Mies van der Rohe, sin fecha.

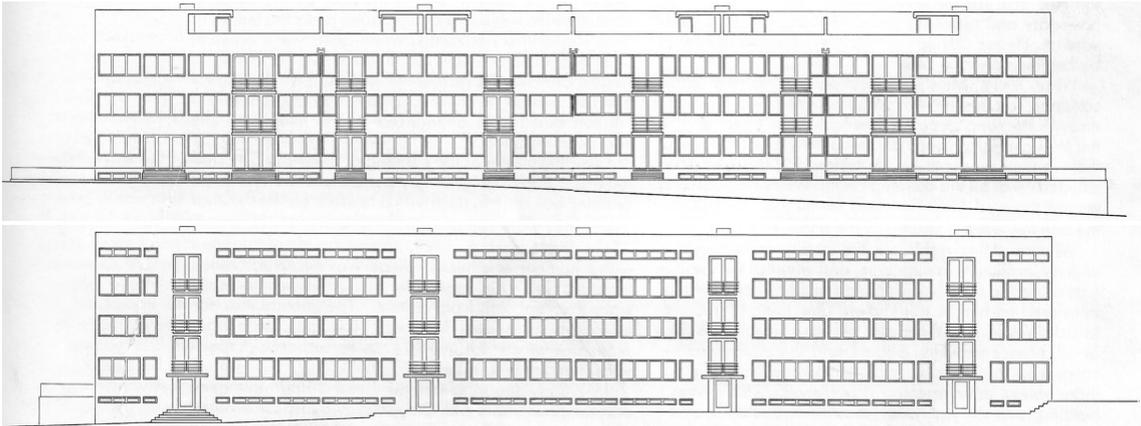


Fig. 46. Fachadas definitivas este (arriba) y oeste (abajo) del edificio residencial diseñado por Mies, 22 de marzo de 1927.

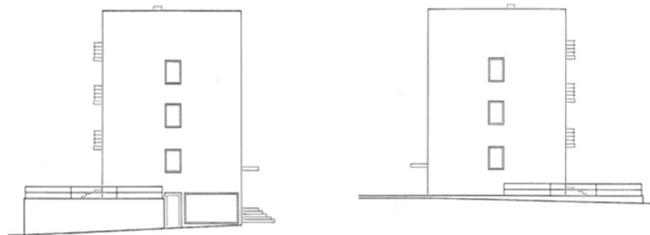


Fig. 47. Fachadas definitivas norte (dcha.) y sur (izq.) del edificio residencial diseñado por Mies, 22 de marzo de 1927.

Con el objetivo de obtener una fachada impecable y contemporánea, Mies se decantó por materiales modernos, como eran el acero, para los balcones, el vidrio, para los numerosos ventanales continuos, y el yeso blanco, para el acabado exterior.

En la primera versión del plano de la fachada este del edificio, en la que se puede apreciar cómo las hileras de ventanas resaltan la horizontalidad del bloque, únicamente interrumpida por el ritmo vertical que establecen los balcones, situados a intervalos regulares y en mayor cantidad que en el diseño definitivo.

En los planos definitivos, se aprecia la evolución en el diseño de la fachada este. Además de la evidente reducción del tamaño del bloque, pues las modificaciones del diseño también influyeron en la longitud de la unidad, la principal divergencia se observa en la variación en cuanto los intervalos en que se sitúan los balcones: dado que ya no son regulares, la estética resulta mucho más dinámica.

Adicionalmente, en esta ocasión la línea de ventanas de la última planta ha desaparecido, dando lugar a varias terrazas. De igual modo, se percibe cómo Mies tenía un mayor conocimiento de las características del terreno, solucionando el desnivel con una plataforma que emerge desde el nivel del suelo a la derecha, elevándose considerablemente a la izquierda. Sobre ella, situaría varios patios exteriores ajardinados, constituyendo así la principal diferencia entre los apartamentos en la planta inferior con los de las plantas superiores. Mientras que aquellos de la primera planta estarían dotados de unas escaleras para acceder al pequeño jardín, en los superiores se solucionaría ese punto de la fachada con unos estrechos balcones con barandillas de acero que apenas sobresaldrían unos centímetros sobre el plano de la fachada y configurarían seis líneas verticales que interrumpirían las horizontales conformadas por el resto de las ventanas.

En la fachada oeste se encontraban los accesos comunes al edificio, constituidos por cuatro puertas al nivel del suelo -excepto una, que salvaba el desnivel con varias escaleras-, con una delicada marquesina sobre ellas. En las plantas superiores, al igual que en la fachada este, se sitúan los balcones encima de dichas puertas, esta vez formando cuatro líneas verticales. En esta fachada, sin embargo, no aparecen terrazas en la parte superior, sino unas ventanas de menor dimensión (casi tan pequeñas como las que iluminaban el sótano, en ambas fachadas). Además, existe un espacio entre las ventanas y las líneas que componen balcones y puertas, dando a esta fachada un aspecto más despejado que la anterior. En cualquier caso, en ambas fachadas las líneas sencillas y la ausencia de ornamento aportan una estética pura, atemporal, resaltando la propia estructura del edificio.

Sin duda, el vidrio podría considerarse el verdadero protagonista en las fachadas. Mies persiguió una gran fluidez entre el interior y el exterior, logrado gracias a los extensos ventanales. Éstos permitían una abundante entrada de luz natural y creaban una sensación de continuidad espacial con el entorno circundante, diluyendo los límites entre interior y exterior. En todos los espacios interiores, los paramentos en contacto con el exterior estaban atravesados de un extremo a otro por las amplias ventanas continuas, ofreciendo una visión panorámica del exterior. Las fachadas norte y sur, en cambio, eran extremadamente sobrias. Apenas había diferencias entre ellas y eran prácticamente opacas, salvo por unas estrechas ventanas, consecuencia de su orientación con respecto al recorrido del sol.

Resulta evidente que Mies van der Rohe no dejó ningún detalle al azar, diseñando meticulosamente cada elemento del bloque. Como prueba verídica, llegó el día de la ceremonia inaugural y el edificio no estaba finalizado porque, en el último momento, Mies decidió reemplazar todas las ventanas estándar con aberturas hacia fuera, instaladas por Richard Döcker, por otras de diseño propio⁴⁹.

⁴⁹RUSSEL, F., ed. (1986). *Mies van der Rohe: European Works*. Nueva York: Academy Editions / St. Martin's Press, pág. 45.

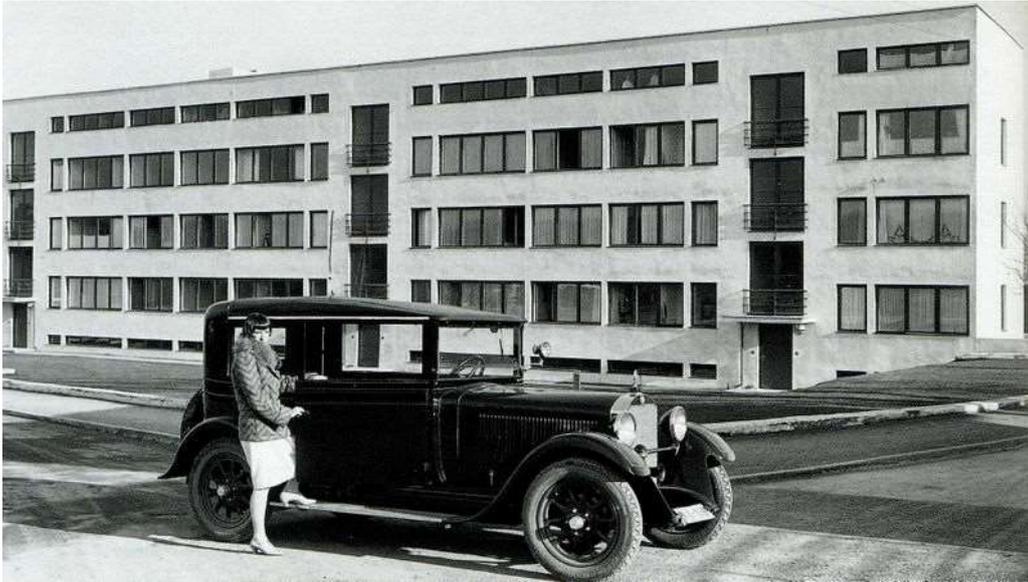


Fig. 48. Foto promocional publicitaria del edificio de Mies van der Rohe, por Willi Baumeister.

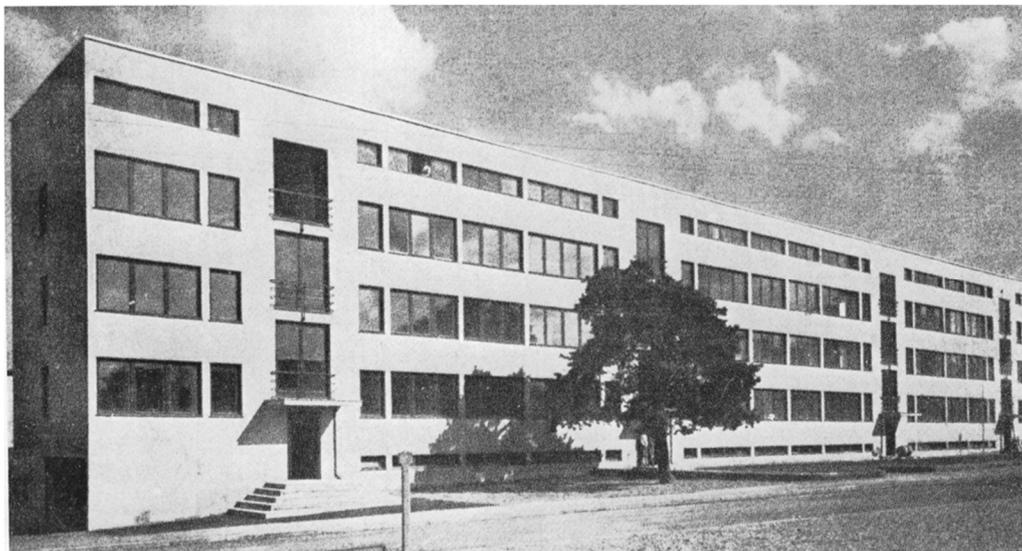
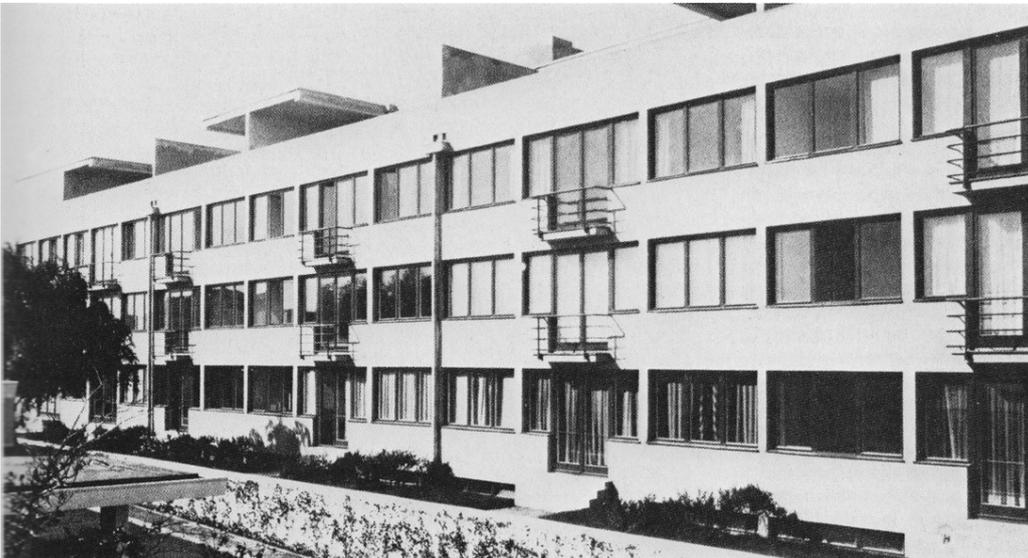


Fig. 49 y 50. Fachada este (arriba) y oeste (abajo) del edificio residencial diseñado por Mies, 1927.

3.2. Equipamiento mobiliario diseñado por Mies van der Rohe para los apartamentos del bloque residencial.

En lugar de ocuparse él mismo del diseño interior de todos los apartamentos que componían su propio edificio de viviendas, Mies encargó a diferentes diseñadores y arquitectos que modelaran las diferentes estancias, de modo que así quedaría demostrada la gran versatilidad de su construcción. Lilly Reich fue una de las pocas mujeres que participaron en esta tarea.

Finalmente, Mies se hizo cargo de tres de los veinticuatro apartamentos de su edificio: los correspondientes a los números 10, 11 y 12⁵⁰. El Apartamento 10, situado en la segunda planta, estaba compuesto por el baño, la cocina y dos habitaciones, mientras que los apartamentos 11 y 12, en el tercer piso, tenían dos y tres habitaciones, respectivamente.

En la parte superior del plano de la Fig. 51, se muestran varias perspectivas interiores dibujadas a mano alzada por Mies mientras también planificaba la distribución y el equipamiento de los apartamentos. Esto ocurre en estos y en otros planos de la época recogidos por el MoMA y por Arthur Drexler en *El Archivo de Mies van der Rohe*⁵¹, una muestra más de cómo Mies trabajaba de manera global en el proyecto, integrando arquitectura y mobiliario de manera simbiótica en sus diseños. Al igual que ocurría en la Fig. 44, nuevamente aparece una cuadrícula que organiza los espacios, esta vez de manera tridimensional.

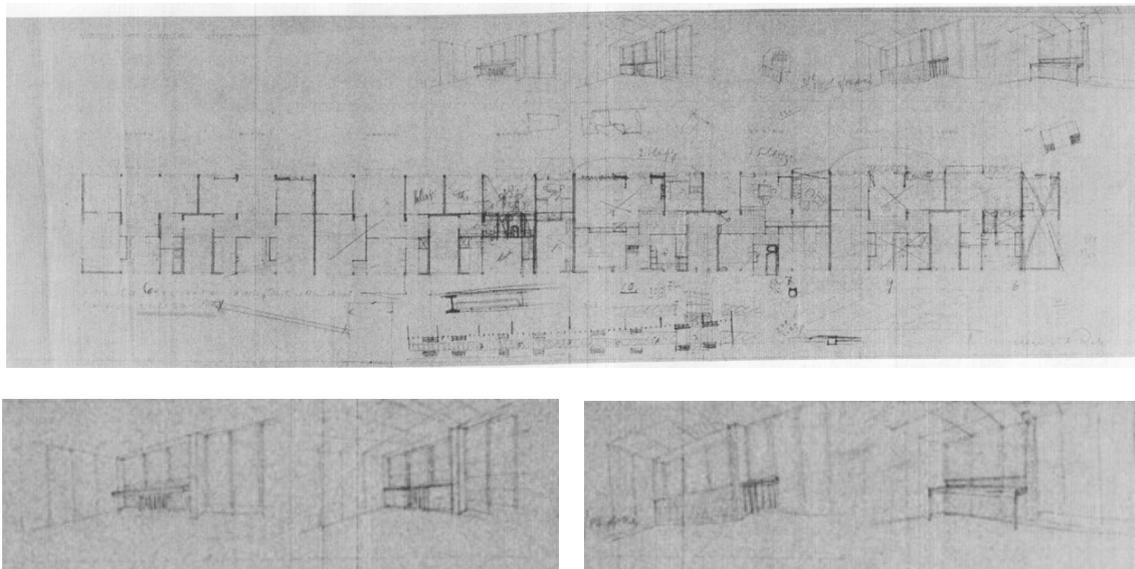


Fig. 51. Croquis de las plantas superiores con ampliación de los bocetos de mobiliario, elaborados por Mies van der Rohe.

⁵⁰ KIRSCH, K. (1989). *The Weissenhofsiedlung: experimental housing built for the Deutscher Werkbund, Stuttgart, 1927*. New York: Rizzoli, pág. 55.

⁵¹ DREXLER, A. ed. lit. (1986). *Garland Architectural Archives: The Mies van der Rohe Archive, 1*. Nueva York, etc.: Garland Publishing, pág. 217-285.

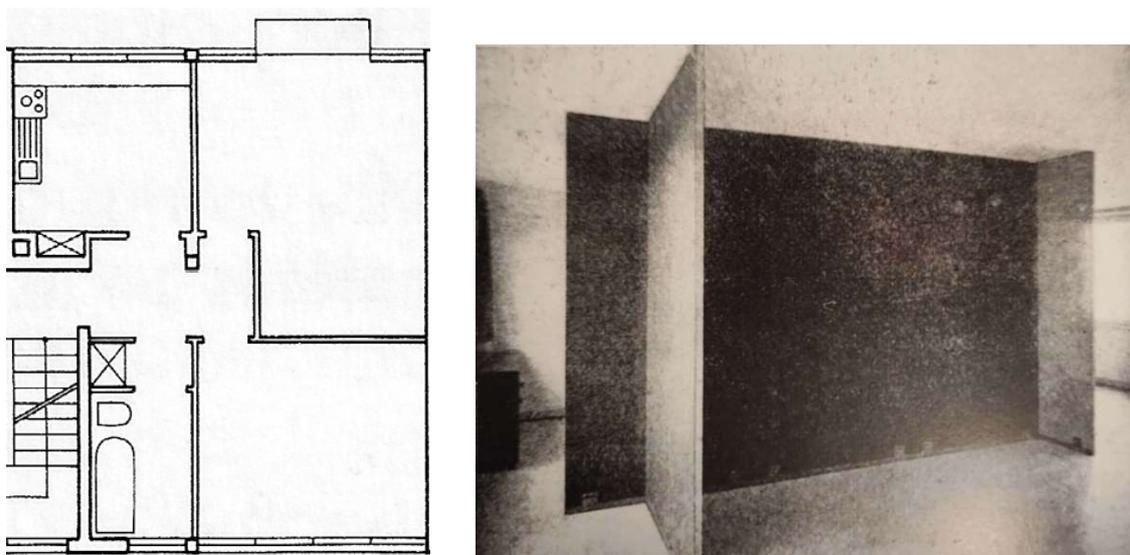


Fig. 52 y 53. Plano (ampliación parcial de los planos generales, Fig. 43) y fotografía del Apartamento 11, diseñado por Mies van der Rohe.

Mies decidió dejar el Apartamento 11 totalmente vacío, sin mobiliario. Como se ha mencionado anteriormente, las únicas estancias de los apartamentos que tenían una función previamente definida con particiones fijas eran la cocina y el baño, por lo que esta vivienda sirvió como modelo de la implantación del sistema de paneles móviles, que de esta manera quedaban completamente visibles, evidenciando su gran versatilidad. Dichos paneles eran de madera contrachapada con una capa exterior de madera de Macasar, la cual aportaba un acabado de lujosa apariencia.

En cuanto a la distribución del Apartamento 11 en particular, la fotografía de la Fig. 53, la única disponible de esta vivienda, muestra una imagen que aparentemente no se corresponde con la que aparece representada en el plano. Dado que los paneles se podían configurar libremente, quizás Mies reconsideró el diseño y finalmente optó por una opción más impactante en el momento del montaje.

En la fotografía de este apartamento se aprecia cómo se percibía al ser visitado: con la cantidad mínima de particiones ya se intuían diferentes espacios, los cuales en este caso no tenían una función predeterminada debido a la ausencia de mobiliario, y la luz se expandía de uno a otro gracias a la ausencia de puertas y delimitaciones innecesarias. Además, los acabados de linóleo de los suelos suponían una superficie continua, pulida y brillante, que enfatizaba esa sensación de libertad de movimiento⁵².

⁵² MELGAREJO BELENGUER, M. (2011). *La arquitectura desde el interior, 1925-1937*. Lilly Reich y Charlotte Perriand. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, pág. 82.

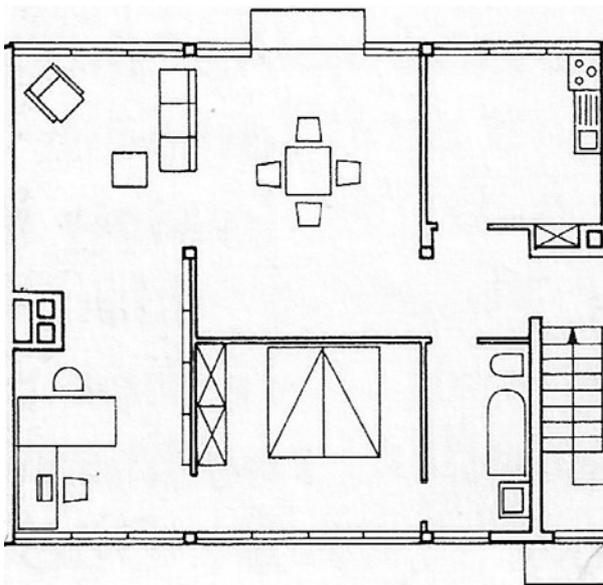


Fig. 54. Plano del Apartamento 10, diseñado por Mies van der Rohe (ampliación parcial de los planos generales, Fig. 43).

Mies sí que amuebló los apartamentos 10 y 12, sin embargo, utilizándolos en este caso para demostrar la eficiencia de su diseño en combinación con el mobiliario. Antes de proceder al análisis de dicho mobiliario, cabe destacar la premisa de Mies a este respecto: la determinación de que era posible no sólo crear un nuevo modelo de vivienda, moderna y estandarizada, si no también hacerlo con un toque de clase, de modo que las viviendas sociales obtenidas tuvieran un aire exclusivo y fuesen espaciosas, a pesar de ser económicas⁵³. Bajo este fundamento, resulta más sencillo comprender las decisiones tomadas por Mies en la proyección del equipamiento, siguiendo su conocido mantra "*menos es más*": todos los muebles se caracterizan por sus líneas limpias y formas geométricas simples, resultando en un conjunto sencillo, sin ornamentos innecesarios, pero extremadamente elegante.

Aunque no existe apenas información relativa a la gama de color utilizada por Mies en el interior de sus apartamentos, sí es posible analizar las formas y materiales del mobiliario a partir de la documentación gráfica disponible.

En la imagen del Apartamento 10 se aprecia cómo una sencilla estantería para libros, también representada en el plano, se alzaba desde el suelo hasta el techo marcando los límites espaciales de las estancias y funcionando como transición entre la sala de estar y el despacho. Como se observa en el plano del Apartamento 10, la estantería se acoplaba a los paneles de las particiones y se ajustaba al ancho del pilar, de manera que quedaba ingeniosamente integrado en la partición. El cuidado encuadre de la fotografía permite percibir la continuidad en el pavimento y el techo,

⁵³KIRSCH, K. (1989). *The Weissenhofsiedlung: experimental housing built for the Deutscher Werkbund, Stuttgart, 1927*. New York: Rizzoli, pág. 64.

prolongándose de una habitación a otra como si de un único espacio se tratase dada la ausencia de puertas.

Gracias al empleo de madera de ébano de Macasar para confeccionar la estantería, al igual que en los paneles que conformaban el resto de las particiones, Mies genera una sensación de continuidad material en el espacio. Sin embargo, esta continuidad no solo se debe a lo material: existe algo intangible, la luz, que circula libremente desde las amplias ventanas y a través del espacio, reflejándose en toda la superficie de los pavimentos de linóleo.

En esta imagen del Apartamento 10 aparece también la Silla MR o Silla Weissenhof con reposabrazos, compitiendo con la estantería por atraer la atención del observador. Mies utilizó para su diseño tubo de acero cromado curvado para la estructura y los reposabrazos y cuero para el asiento y el respaldo, dando a la silla un aspecto ligero, elegante y moderno. Gracias al empleo de estos materiales, tanto en esta silla como en otros muebles de acero tubular que también aparecerán en las fotografías a continuación, Mies consiguió su perseguido objetivo de mejorar los muebles de este estilo preexistentes, tomando como prioridad su comodidad y practicidad⁵⁴.



Fig. 8. Silla MR con reposabrazos, diseñada por Mies van der Rohe, 1927.

⁵⁴MELGAREJO BELENGUER, M. (2011). *La arquitectura desde el interior, 1925-1937*. Lilly Reich y Charlotte Perriand. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, pág. 143.

3. EL TRABAJO DE MIES VAN DER ROHE Y LILLY REICH EN LA WEISSENHOF SIEDLUNG DE STUTTGART



Fig. 56. Fotografía del Apartamento 10, diseñado por Mies van der Rohe.

En la Fig. 59 y en la Fig. 60, se muestran un despacho y un dormitorio, respectivamente. Aunque en la bibliografía no se especifica a qué apartamento pertenecen, contrastando las imágenes con los planos disponibles se deduce que, muy probablemente, perteneciesen al Apartamento 10.

En el despacho diseñado por Mies, aparece una vez más un austero equipamiento, compuesto únicamente por tres elementos: una amplia mesa de escritorio de madera frente a la que se sitúa una silla MR sin reposabrazos, enfatizando de nuevo ese contraste entre la naturaleza de ambos objetos, y una gran estantería de madera de ébano de Macasar repleta de libros, que se extiende desde el suelo hasta el techo, como la que aparecía en la fotografía previa del Apartamento 10. Al igual que en esa ocasión, sirve tanto como elemento configurador del espacio como espacio de almacenamiento.

Resulta relevante mencionar el enfoque que se ofrece en esta imagen (Fig. 59), ya que se posiciona la ventana de manera frontal con respecto al espectador, ocupando prácticamente un tercio de la fotografía, sin cortinas ocluyendo las vistas (que lamentablemente en la fotografía apenas se aprecian) ni la entrada de luz natural. Además, es posible percibir la continuidad de las ventanas hacia la izquierda, dirigiendo el recorrido hacia la siguiente habitación. En esta estancia, sin embargo, aparece el único accesorio de iluminación que Mies incluyó en sus apartamentos: una lámpara de escritorio de proveniencia desconocida⁵⁵ situada sobre la mesa junto a unos papeles y un bolígrafo, simulando un espacio de trabajo preparado para ser utilizado.

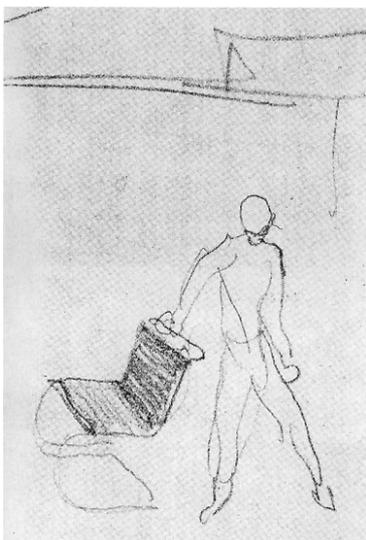


Fig. 57 y 58. Boceto de Mies van der Rohe de la Silla MR (izq.), 1926, y Silla MR sin reposabrazos (dcha.), diseñada por Mies van der Rohe, 1927.

⁵⁵ KIRSCH, K. (1989). *The Weissenhofsiedlung: experimental housing built for the Deutscher Werkbund, Stuttgart, 1927*. New York: Rizzoli, pág. 65.

3. EL TRABAJO DE MIES VAN DER ROHE Y LILLY REICH EN LA WEISSENHOF SIEDLUNG DE STUTTGART

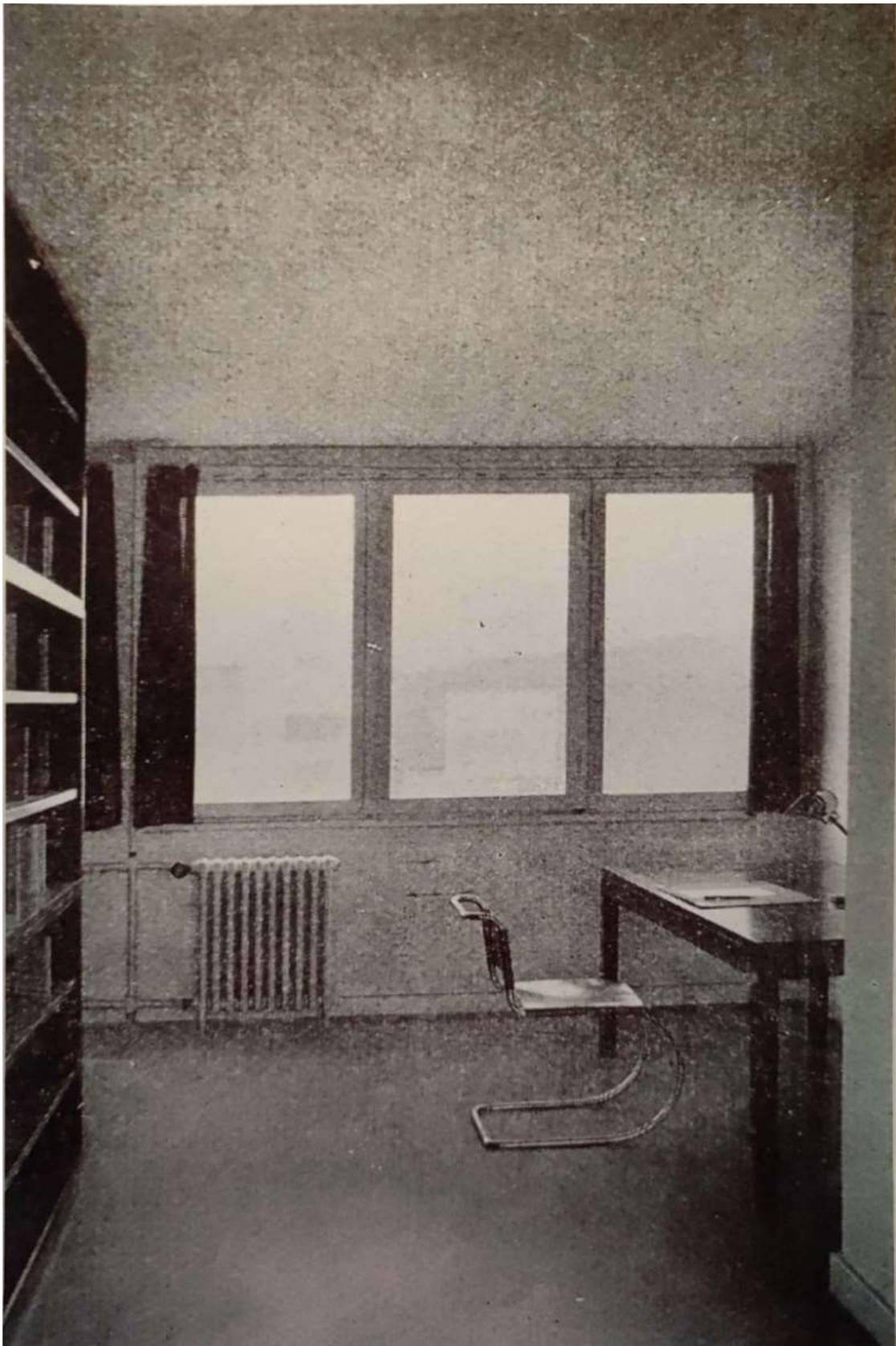


Fig. 59. Despacho, diseñado por Mies van der Rohe.



Fig. 60. Dormitorio, diseñado por Mies van der Rohe.

En cuanto al dormitorio, los únicos muebles con los que Mies configuró la habitación fueron un armario doble de madera, compuesto por líneas sencillas y situado junto a dos camas que, aunque muestran detalles metálicos, no forman parte de los diseños de acero tubular. En la parte izquierda de la fotografía se aprecia el paso a la estancia contigua, marcado únicamente por el espacio libre entre la partición que se encuentra tras el armario y la gran ventana continua, a través del cual el pavimento se desliza de manera ininterrumpida, prolongándose hasta la otra habitación.

La perspectiva de la Fig. 61 es una ampliación de uno de los planos realizados por Mies durante el proceso de diseño. Gracias a ellos, se puede observar que Mies siempre tuvo una idea nítida de qué imagen de sus apartamentos tenía intención de potenciar en mayor medida, pues esta perspectiva, con ligeras variaciones, se repite en numerosas ocasiones en sus croquis. Tomando esto en consideración, no resulta sorprendente que este mismo punto de vista sea el mostrado en sus fotografías más reproducidas de los apartamentos 10 y 12, aquellas correspondientes a las salas de estar.

La imagen de la sala de estar del Apartamento 10 muestra una gran mesa de madera, presumiblemente igual a aquella del despacho, junto a varias sillas MR sin reposabrazos. De esta manera se produce un marcado contraste entre su liviana condición y la solidez de la mesa.

Sin duda, resulta improbable que la vista se desvíe inevitablemente hacia las sillas MR (o sillas Weissenhof) al mirar la fotografía como producto del azar.

3. EL TRABAJO DE MIES VAN DER ROHE Y LILLY REICH EN LA WEISSENHOF SIEDLUNG DE STUTTGART

Posiblemente, esta disposición y este ángulo en concreto fueron elegidos retratar la sala de estar con la finalidad de dar protagonismo al conjunto minimalista de muebles de acero, pues esto mismo ocurre en la mayoría de las fotografías disponibles: los muebles de acero tubular siempre se encuentran en el espacio central, en primer plano, acaparando gran parte de la atención del observador. Una vez más, una muestra de la equiparación de importancia entre arquitectura y mobiliario que Mies y Reich estaban promoviendo; las fotografías no simplemente divulgarían las nuevas formas de construir, sino también su visión acerca del mobiliario como configurador del espacio.

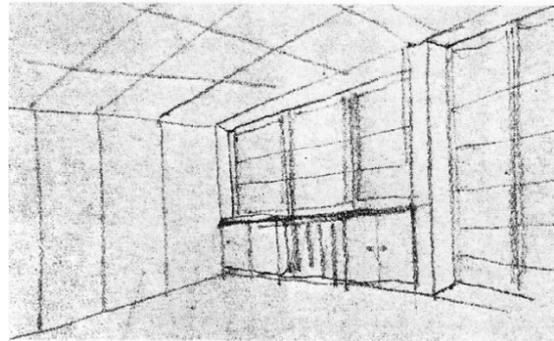


Fig. 61. Perspectiva interior de un apartamento, por Mies van der Rohe.



Fig. 62. Sala de estar del Apartamento 10, diseñado por Mies van der Rohe.

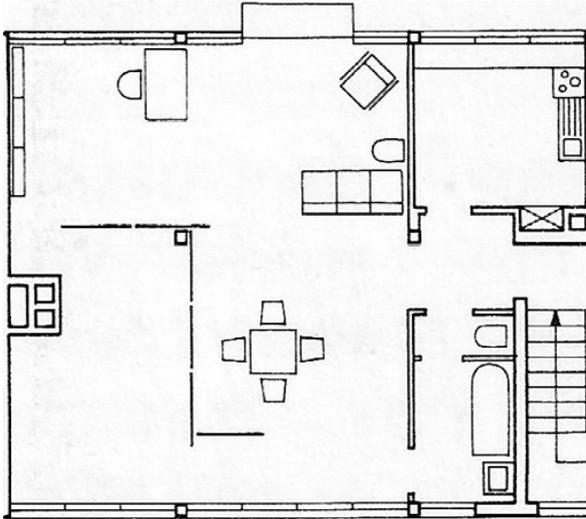


Fig. 63. Plano del Apartamento 12, diseñado por Mies van der Rohe (ampliación parcial de los planos generales, Fig. 43).

Para la distribución del Apartamento 12 Mies optó por una alternativa más sencilla aún, reduciendo las particiones a las mínimas e indispensables: con apenas tres líneas perpendiculares entre sí y de reducido tamaño, en comparación con las particiones del Apartamento 10, consigue delimitar todas las estancias -a excepción de los dos únicos elementos invariables, la cocina y el baño.

En la fotografía de la sala de estar del Apartamento 12 se produce una contraposición de elementos totalmente opuestos, encontrando el equilibrio perfecto entre unos muebles de apariencia compacta, sólida y pesada, enfrentados en primer plano a otros de naturaleza más ligera, transparente y sutil.

Una vez más, cabe destacar el protagonismo que cobran en estas fotografías los grandes ventanales, con las oscuras cortinas siempre abiertas, suponiendo el único origen de luz que lo inunda todo y traspasa incluso los muebles de acero tubular sin dejar apenas sombras a su paso.

En primer lugar, se encuentran la sólida mesita de té, revestida en chapa de madera de palisandro, junto al sillón orejero, un elemento de considerable tamaño, de apariencia maciza y envolvente, y tapizado en cuero, que se sitúa de manera que la vista de quien decida reposar en él se dirija hacia el exterior a través de la gran ventana frente a él. Dado que este apartamento se encontraba en la tercera planta del bloque residencial y éste estaba emplazado en la parte más alta de la colina, las vistas debían resultar sumamente atractivas. Junto a ellos, Mies ubicó una sencilla estantería de madera en la que se almacenaban algunos libros. Esta estantería, sin fondo y compuesta únicamente por unas delicadas líneas verticales y horizontales, se alzaba sin sobrepasar la línea inferior de la ventana, por lo que su apariencia baja y alargada contribuía a contrarrestar la imponencia de esta última y enfatizar la profundidad de la sala.

3. EL TRABAJO DE MIES VAN DER ROHE Y LILLY REICH EN LA WEISSENHOF SIEDLUNG DE STUTTGART

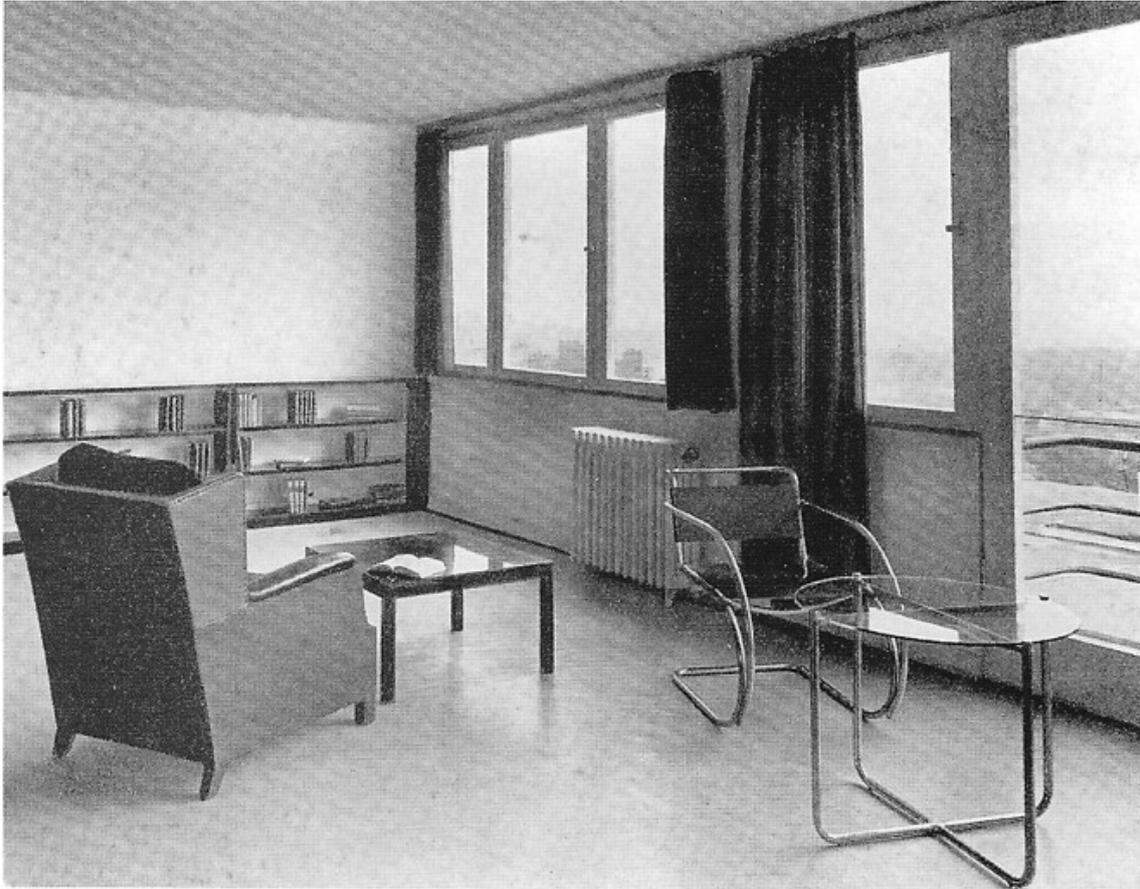


Fig. 64. Sala de estar del Apartamento 12, diseñado por Mies van der Rohe, 1927.



Fig. 65. Sala de estar del Apartamento 12 (dcha.), 1927, y diseño de la Mesa MR 140 (izqda.) para la casa Tugendhat, por Mies van der Rohe, Brno, 1930.

Sobre la mesita de té y frente al sillón descansa un libro abierto, lo que sugiere que la intención de Mies con este pequeño conjunto era la de generar un espacio cómodo y acogedor donde poder descansar y relajarse. Todos estos elementos se yuxtaponen con otros más modernos e innovadores, como la mesa MR 140, en la que Mies se decantó por combinar el vidrio con una estructura de acero cromado tubular, y la silla MR con reposabrazos, que se encuentra junto a ella en la Fig. 64. Estos materiales aportan a las piezas un aspecto etéreo, ocupando el mínimo espacio necesario para realizar su función, resultando casi invisibles en algunos puntos. Gracias a la experimentación que facilitaban este tipo de exposiciones, muchos de estos muebles creados fueron posteriormente comercializados. Como curiosidad, aquel fue el caso de la Mesa MR, que además fue modificada en su futura versión, la Mesa MR 140, utilizada en la Casa Tugendhat en 1930⁵⁶; en ella las barras bajo el vidrio ya no se cruzaban como en la exhibida en la colonia Weissenhof, sino que conformaban un cuadrado bajo la superficie transparente.

El diseño de las cocinas de los apartamentos, dado que, debido a su domesticidad, era habitual que este tipo de diseños fueran asignados a mujeres, recayó en las diseñadoras Erna Meyer y Hilde Zimmermann⁵⁷. El resultado fue una cocina equipada de manera sencilla y económica, pero con un marcado aspecto moderno. Al igual que en el resto de las estancias, la ventana abarca toda la pared exterior, garantizando la adecuada iluminación del espacio de trabajo en la cocina con luz natural, además de proveer de fantásticas vistas.



Fig. 66. Cocina de uno de los apartamentos, diseñada por Erna Meyer y Hilde Zimmermann, 1927.

⁵⁶ GLAESER, L. (1977). *Ludwig Mies van der Rohe: Furniture and Furniture Drawings from the Design Collection and the Mies van der Rohe Archive*. Nueva York: The Museum of Modern Art, pág. 30.

⁵⁷ ALMONACID CANSECO, R., coord. (2024). *Mujer y espacio doméstico: retratos de la desigualdad de género en la arquitectura y la ciudad modernas*. Valladolid: Instituto Universitario de Urbanística, pág. 131.

3.3. Equipamiento mobiliario diseñado por Lilly Reich para los apartamentos del bloque residencial.

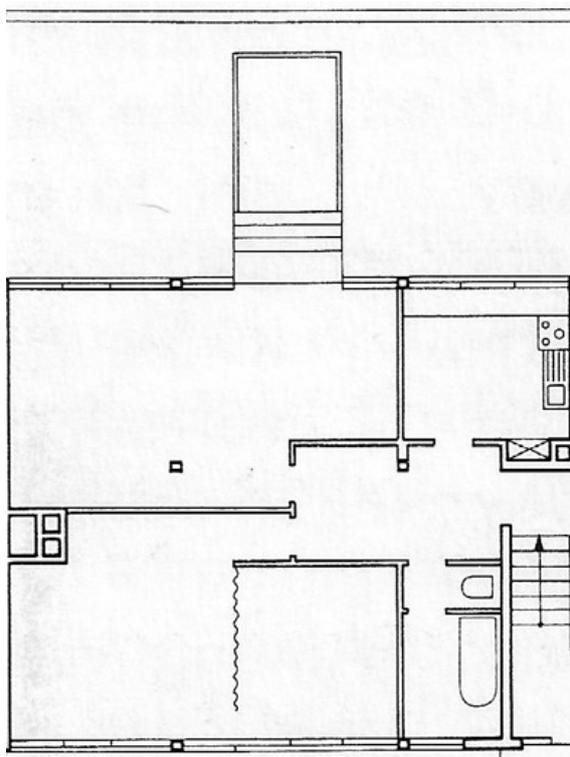


Fig. 67. Plano del Apartamento 8, diseñado por Lilly Reich (ampliación parcial de los planos generales, Fig. 43).

Lilly Reich, por su parte, se encargó del equipamiento del Apartamento 8, ubicado en la primera planta y compuesto por una cocina, un baño y tres habitaciones. Además, al situarse en la planta más baja, estaba dotada de acceso a un jardín exterior mediante unas escaleras desde la sala de estar. En este caso, existe mayor detalle acerca de los materiales y colores que Reich incorporó en su mobiliario.

Pese a que en este apartamento no se utilizaron demasiadas particiones, no se percibe la sensación de perpetua continuidad que sí estaba presente en los diseñados por Mies, en los que todas las habitaciones desembocaban en las siguientes de manera fluida, estableciendo incluso un posible recorrido circular que transitaba sin interrupciones de una estancia a otra. En el Apartamento 8, sin embargo, Reich utilizó otros elementos para generar una continuidad visual entre las diferentes habitaciones, que se mostrarán a continuación.

En el vestíbulo de entrada, del que no se dispone de fotografías, Reich colocó un espejo en la pared, una estantería y unos ganchos para ropa. La peculiaridad de estos elementos reside en que fueron originalmente fabricados para el baño, pero ella los reubicó y otorgó una nueva función, manteniendo una elegante estética ⁵⁸.

⁵⁸ KIRSCH, K. (1989). *The Weissenhofsiedlung: experimental housing built for the Deutscher Werkbund, Stuttgart, 1927*. New York: Rizzoli, pág. 62.



Fig. 68. Sala de estar del Apartamento 8, diseñada por Lilly Reich.

La Fig. 68 muestra el estado inicial de la sala de estar diseñada por Reich. Al igual que en el resto de las estancias, en esta sala todos los elementos eran esencialmente funcionales y de apariencia austera y elegante gracias a sus líneas rígidas y formas sólidas. En ella se incluyen un escritorio de madera de ébano de Macasar, sobre el que se sitúa una lámpara y se escenifica un espacio de trabajo y que se complementa con una silla Thonet; una liviana estantería baja de madera tras el escritorio; una mesita de té de madera de roble ahumado sobre la que se encuentra juego de té y, junto a ella, un sillón terminado en cuero.

Resulta sencillo establecer un paralelismo con el equipamiento seleccionado por Mies, pues muchos de los elementos de mobiliario son exactamente iguales. Además de la evidente disposición distinta de cada componente, la principal diferencia reside en las cortinas que se pueden ver cubriendo las ventanas: mientras que en los apartamentos de Mies tan solo aparecían unas cortinas oscuras y siempre recogidas en los laterales, en este caso Reich optó por unas cortinas translúcidas que filtraban ligeramente la luz natural. Además, sobre la estantería baja se puede observar un sencillo jarrón de vidrio con flores. Estos dos elementos, aunque en principio puedan parecer intrascendentes, contribuyen a crear una atmósfera cálida y acogedora.

La Fig. 69 consiste en una fotografía de la sala de estar junto al comedor, integrado en la parte derecha, pero en esta ocasión se trata de un estado posterior a la imagen

3. EL TRABAJO DE MIES VAN DER ROHE Y LILLY REICH EN LA WEISSENHOF SIEDLUNG DE STUTTGART

anterior. El principal cambio que se observa es la aparición de la Silla MR en su versión con y sin reposabrazos, aportando un significativo toque de modernidad a la estancia. Además, gracias a la perspectiva que brinda esta imagen, tomada desde el vestíbulo de entrada de la vivienda, se puede apreciar la liviandad de las particiones, de poco espesor y con grandes aperturas que permiten el paso de la luz natural de una estancia a otra. Nuevamente, aparecen dos elementos que no estaban presentes en los apartamentos de Mies: una lámpara Poulsen en el techo y una planta de considerable tamaño con grandes hojas, situada entre el comedor y el resto de la sala. En conjunto, gracias al contraste entre los muebles y los elementos naturales que Reich introduce, junto a la suave luz natural que las cortinas permiten pasar, Reich consigue que esta estancia resulte funcional, elegante y agradable.

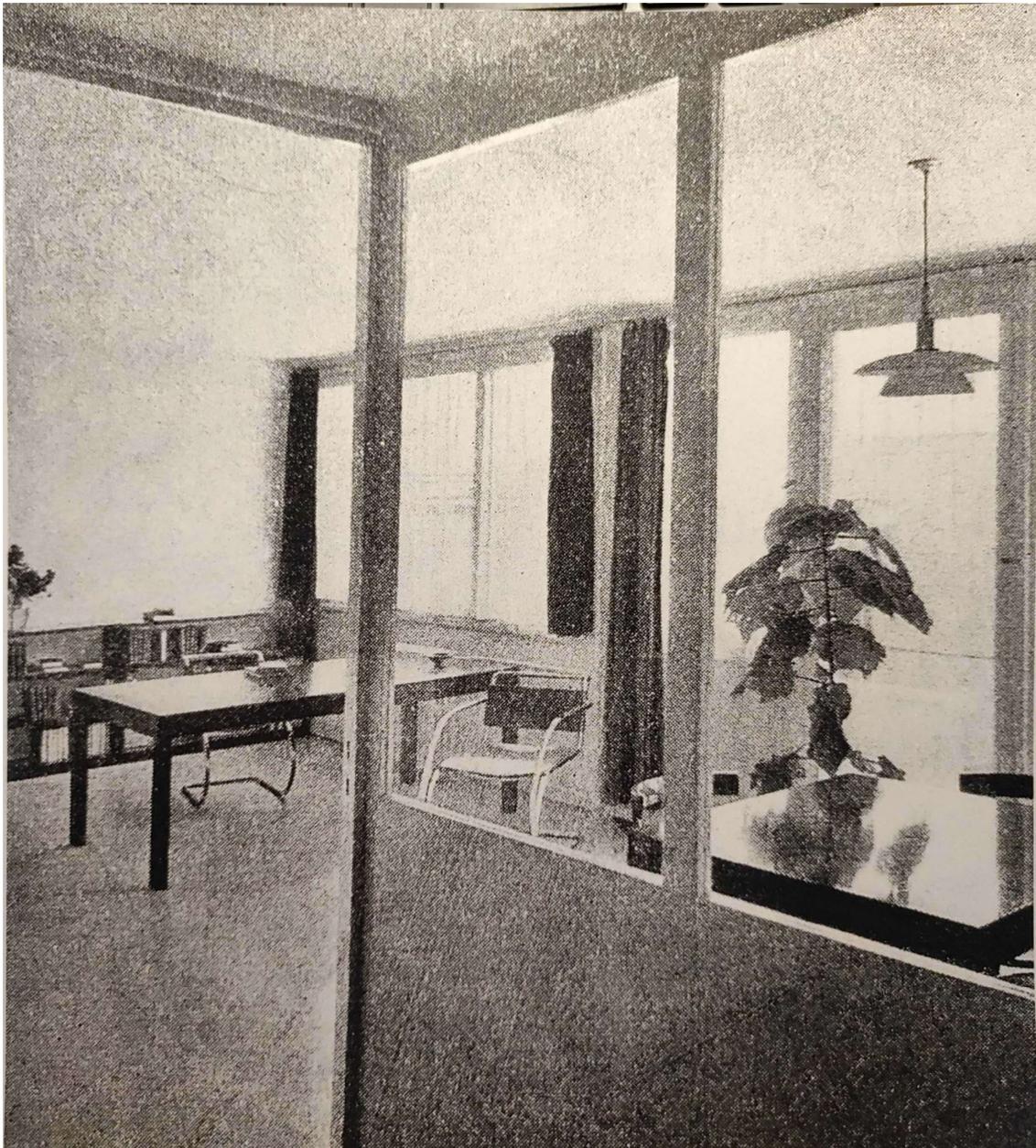


Fig. 69. Sala de estar del Apartamento 8, diseñada por Lilly Reich (imagen posterior a Fig. 68).



Fig. 70. Comedor del Apartamento 8, diseñado por Lilly Reich.

Reich compuso el comedor (Fig. 70) dotándolo de una sencilla mesa de rectangular, con presumiblemente el mismo acabado del resto de muebles de madera, rodeada de cuatro sillas Thonet.

En la Fig. 71 se aprecia el distinguido vestidor, visto desde el dormitorio, del cual estaba separado únicamente por una cortina, la cual cumplía con la función de una partición móvil. Gracias a esta pieza, se proporcionaba a los habitantes total libertad para unir las dos estancias en una o separarlas. Mies van der Rohe ya había utilizado previamente las cortinas como elemento para delimitar el espacio en el *Halle* de la casa Riehl (1907), aunque de manera menos eficaz: sí que existían paramentos, pero en lugar de puertas se instalaron cortinas⁵⁹. En el caso que nos ocupa, sin embargo, la partición sí se eliminó por completo, aprovechando al máximo la flexibilidad que proporcionaba un elemento tan liviano como eran las cortinas.

⁵⁹ALMONACID CANSECO, R. (2008). *Mies van der Rohe: el espacio de la ausencia*. Valladolid: Universidad de Valladolid, pág. 36.

3. EL TRABAJO DE MIES VAN DER ROHE Y LILLY REICH EN LA WEISSENHOF SIEDLUNG DE STUTTGART



Fig. 71. Vestidor del Apartamento 8, diseñado por Lilly Reich.

Tanto las paredes, como el suelo con acabado continuo de linóleo y la cortina de terciopelo, eran de color blanco. La elección del blanco para estos componentes, que constituía un fondo visual uniforme para el apartamento, únicamente alterado por las diferentes texturas propias de cada material, favorecía un gran contraste con los muebles, en especial con el sillón que aparece a la izquierda, pues era de color amarillo, probablemente de cuero, y constituía el único toque de color en la estancia. En cuanto a la iluminación, el centro se puede observar una discreta lámpara Poulsen en el techo y, de nuevo, Reich cubre las ventanas con ligeras cortinas que filtran la luz y aportan un aspecto íntimo a la habitación.

Al igual que ocurría en los apartamentos de Mies, Reich incorporó elementos fabricados con acero tubular, ligeros y transparentes, en contraposición con otros objetos de apariencia más robusta, como eran el sillón mencionado anteriormente o la cómoda de madera que, a semejanza de las estanterías de las salas de estar diseñadas por Mies y Reich, mantenía su altura por debajo de la ventana.

Todos los muebles que componen este vestidor están cuidadosamente seleccionados y ubicados: resulta sencillo imaginarse a alguien sentado cómodamente en el sillón mientras otra persona se sitúa frente al espejo, con una fantástica luz natural iluminándole directamente desde la ventana mientras toma las decisiones oportunas en cuanto a su vestuario.



Fig. 72 y 73. Espejo LR 30 (1927), diseñado por Lilly Reich. Fig. 9. Taburete MR Stool (1927), diseñado por Mies van der Rohe.

Entre los objetos diseñados con soportes de acero tubular se encontraban el gran espejo de pie diseñado por Lilly Reich⁶⁰, el LR 30, en el cual el montaje del cristal estaba al aire y directamente apoyado sobre la curvilínea estructura autoportante de tubos de acero cromado, así como un taburete de acero tubular niquelado con asiento de cuero, el MR Stool, que en este caso habría sido diseñado por Mies para la Weissenhof.

Como menciona en su libro Karin Kirsch, ya en 1977 existieron grandes dudas en torno a la autoría del diseño del llamado MR Stool, atribuido únicamente a Mies, con grandes defensores y detractores de la participación de Lilly Reich. Como explica Kirsch, entre los numerosos documentos conservados de Reich, existen una serie de diseños de mesas y armarios junto a los correspondientes al taburete, que bien podrían ser contemporáneos a esta exposición. Los diseños de mesas sí corresponden con las que aparecen en las fotografías, pero los armarios, sin embargo, no. En cualquier caso, al no estar fechados, nada se puede afirmar con certeza. No obstante, Kirsch no puede evitar cuestionarse por qué una mujer como Lilly Reich escribiría “MR Stool” tras la fotografía correspondiente al vestidor que había diseñado, en la que aparece el taburete, en el caso de que Mies no hubiera formado parte de su diseño⁶¹.

⁶⁰MELGAREJO BELENGUER, M. (2011). *La arquitectura desde el interior, 1925-1937. Lilly Reich y Charlotte Perriand*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, pág. 143.

⁶¹ KIRSCH, K. (1989). *The Weissenhofsiedlung: experimental housing built for the Deutscher Werkbund, Stuttgart, 1927*. New York: Rizzoli, pág. 62.

4. CONCLUSIONES



4. CONCLUSIONES.

La Weissenhofsiedlung marcó un punto de inflexión en las carreras de Ludwig Mies van der Rohe y Lilly Reich. Para Mies, fue la oportunidad idónea para consolidarse como líder del movimiento moderno, gracias a su labor coordinando proyecto para la exhibición y a la posibilidad de mostrar sus ideas sobre arquitectura funcional y racionalista. Para Reich, su participación en la exposición en el ámbito del diseño de interiores y mobiliario fortaleció su asociación creativa con Mies y le permitió destacar en un ámbito dominado por hombres. A partir de aquel momento, ambos contribuyeron a definir los principios del diseño moderno.

Resulta de obligada mención la cuestión sobre el alcance de la intervención por parte de Lilly Reich en el diseño interior de los apartamentos comentados previamente.

En lo referente al mobiliario expuesto en los apartamentos, resulta razonable pensar que Lilly Reich tuvo gran presencia en su diseño, debido a sus amplios conocimientos previos acerca de los materiales empleados, así como su especial sensibilidad en lo que concierne a su selección. Por ejemplo, la Silla MR se comercializó en varios acabados: la estructura en metal lacado y cromado, y los asientos en cuero, hilo de hierro y caña⁶². Considerando estas especificaciones, parece admisible pensar que la visión y experiencia textil de Reich condujo a la elección de los materiales empleados para los asientos en especial, mientras que la aplicación de los conocimientos estructurales de Mies podrían ser los responsables de la funcionalidad de la innovadora estructura de acero.

Pese a que el diseño de los tres apartamentos que amueblaron está atribuido a Mies o a Reich de manera individual, dadas las similitudes presentes entre el mobiliario de los acreditados a cada uno, cabe la sospecha de que en realidad colaborasen, al menos, en el diseño de algunos aspectos comunes. Sin embargo, en esta ocasión resulta muy difícil contrastar hasta qué punto estuvieron implicados cada uno en las decisiones tomadas para cada equipamiento, debido a que, como se ha mencionado previamente, en la bibliografía disponible las autorías de algunos de los muebles en concreto son cuestionadas en varias ocasiones. Sin embargo, un argumento a favor de esta simbiosis en los diseños para los apartamentos acreditados únicamente a Mies podría ser la carta que Reich escribió el 27 de agosto de 1927 a Erna Elmenreich (esposa de Gustaf Stotz, presidente del Grupo de Trabajo Wüttemberg de la Deutscher Werkbund e impulsor del proyecto de la exposición). La carta, que se muestra a continuación, fue recogida por Kirsch en su libro sobre la colonia Weissenhof:

⁶²Ministerio de Cultura y Deporte. (s.f.). Museo Nacional del Prado - Ceres: Registro del Patrimonio Museográfico Español. Recuperado de: <<https://ceres.mcu.es/pages/Main?id=17681&inventory=CE25092&table=FMUS&museum=MNA>>D>.

«Adjunto, como prometido, los bocetos para el mobiliario de nuestros apartamentos. Espero que puedas entenderlos. En mi apartamento, todo está claro porque los muebles ya están allí; aún faltan las sillas Thonet [de madera curvada], que estarán aquí en los próximos 10 días. Todavía faltan el gran espejo de pie y la mesa con tapa de vidrio en el vestidor, pero espero que Arnold [de Schorn-dorf] me proporcione el soporte para el espejo. Reisser ya me ha prometido el espejo y le pediré a Schorn-dorf la mesita. Para la silla de escritorio, pondré una silla negra Thonet por el momento, o una silla Rockhausen de la exposición; espero poder poner una silla de metal más adelante. Para la iluminación, BZ me va a dar tres lámparas Poulsen y una lámpara de techo con borde de níquel. En el pequeño vestíbulo habrá un gran espejo de pared de Reisser y ganchos para la ropa.

El apartamento de Mies en el segundo piso [10] también está completo excepto por las sillas Thonet; sin embargo, estas van con el escritorio, porque la que miré no se puede usar, así que espero que Arnold nos haga una de las mesas en su lugar; ya tiene los dibujos. Después, una de las nuevas sillas de metal irá con ella. Los libros también son importantes; también me gustaría tener algunos para mi apartamento, por favor, e igualmente para el apartamento [de Mies] en el tercer piso.

En el tercer piso hay otra dificultad. No creo que haya espacio en el dormitorio para las cómodas, en cuyo caso tendrán que ser omitidas por completo, o debes intentar acomodarlas a lo largo de la ventana detrás de la mesa del comedor.

También puede haber dificultad para encontrar espacio para los dos armarios. Si realmente es demasiado estrecho, entonces haz solo uno. El escritorio y la silla para este apartamento debería ser el mobiliario de metal de Schorn-dorf, al igual que las sillas del comedor»⁶³.

Como se puede leer en su correspondencia, Lilly Reich planteaba una serie de soluciones para los diferentes problemas con los que se iban encontrando, y en más de una ocasión escribía en primera persona, tanto con relación a los muebles para su apartamento como con aquellos de los apartamentos de Mies, por lo que se podría deducir que era ella quien estaba tomando todas esas decisiones, puede que incluso de manera unilateral y, por tanto, influyó de manera decisiva en la apariencia final de los apartamentos de Mies.

En cualquier caso, haciendo alusión a la síntesis de la propia distribución espacial de los apartamentos junto a su equipamiento, se podría decir que tanto Mies van der Rohe como Lilly Reich desestimaron la jerarquía previamente existente entre ambas

⁶³KIRSCH, K. (1989). *The Weissenhofsiedlung: experimental housing built for the Deutscher Werkbund, Stuttgart, 1927*. New York: Rizzoli, pág. 60. Traducción propia.

partes, dotando de una importancia equivalente a arquitectura y mobiliario. Esta nueva perspectiva les condujo a unos diseños en los que la arquitectura minimalista y funcional de Mies y la cuidadosa selección de mobiliario, textiles y detalles decorativos por parte de Reich confluyen y se complementan, dando lugar a espacios versátiles, cotidianos y funcionales, manteniendo siempre la elegancia característica de ambos.

Hasta el inicio de su relación profesional con Lilly Reich, los proyectos de Mies habían tenido rasgos marcadamente tradicionales. De hecho, Schulze hace una crítica alusión a este hecho afirmando que:

«Entre sus proyectos realizados, casi todos eran tan tradicionales que hacia 1925 se podía decir de él que de arquitectura moderna hablaba más de lo que construía»⁶⁴.

A partir del proyecto para la Weissenhofsiedlung, sin embargo, las aspiraciones de Mies cambiaron y le condujeron incluso a pedir a Sergius Ruegenberg, colaborador en su estudio unos años antes y después de la exposición de Stuttgart, que destruyera todos los documentos de su archivo relativos a proyectos anteriores al Neues Bauen⁶⁵. Sin duda, Mies quería romper con el pasado y dirigirse hacia una nueva arquitectura para una nueva época, a la que a menudo hacía referencia en sus escritos y discursos.

«La nueva era existe; es un hecho que no depende de nuestra aceptación o rechazo.

[...]

Debemos establecer nuevos valores, señalar nuevos objetivos y encontrar nuevas unidades de medida.

La aspiración y la razón de ser de todas las épocas, inclusive la nuestra, consiste en ofrecer al espíritu la oportunidad de manifestar su existencia»⁶⁶.

Por su parte, Lilly Reich consolidó su posición como diseñadora de muebles, algo muy inusual para una mujer en aquel momento. Su maravillosa interpretación del color y su uso en interiores se vieron reflejados en la siguiente crítica publicada sobre su obra:

⁶⁴ SCHULZE, F. y WINDHORST, E. (2006). *Una biografía crítica. Ludwig Mies van der Rohe*. Barcelona: Reverté, pág. 113.

⁶⁵ W. Tegethoff en "From Obscurity to Maturity; Mies van der Rohe's Breakthrough to Modernism". Citado en: COLOMÉS MONTAÑÉS, E. (2014). *Material, espacio y color en Mies van der Rohe. Café Samt & Seide: Hacia una Propuesta Estructural*. Tesis Doctoral (Dir. Manuel Gallego Jorroto). Dpto. Proyectos Arquitectónicos de la E.T.S. Arquitectura de la Universidad de Madrid, pág. 137.

⁶⁶ Palabras de Mies van der Rohe en un congreso de la Werkbund en Viena, 1 de agosto de 1930. Citado en: JOHNSON, P. C. (1947). *Mies van der Rohe*. Nueva York: The Museum of Modern Art, pág. 225.

«Lilly Reich siempre da a sus espacios una disposición estricta, avivada por colores brillantes. Los muebles de madera negra se iluminan con azul y naranja»⁶⁷.

Tras la Weissenhofsiedlung, Lilly Reich y Mies van der Rohe continuaron diseñando juntos durante unos años. Mies y Reich tenían en común una profunda comprensión de la naturaleza de los materiales, algo que, en consecuencia, se reflejó en la evolución que muestran todos los proyectos que siguieron. Eduard Ludwig, alumno y admirador de Mies, conservó notas de sus encuentros con Mies y Reich, que contienen comentarios muy reveladores sobre Lilly Reich, como:

«El espacio moderno. Valor intrínseco de los propios materiales. Hay que ser audaz con el color, los espacios de los arquitectos jóvenes en general son demasiado sosos. Breuhaus, Bruno Paul - buen gusto»⁶⁸.

A continuación, se muestran algunos proyectos en los que cooperaron y en los que se pueden comprobar todas estas influencias mutuas a lo largo de los años que se sucedieron al inicio de su colaboración profesional.

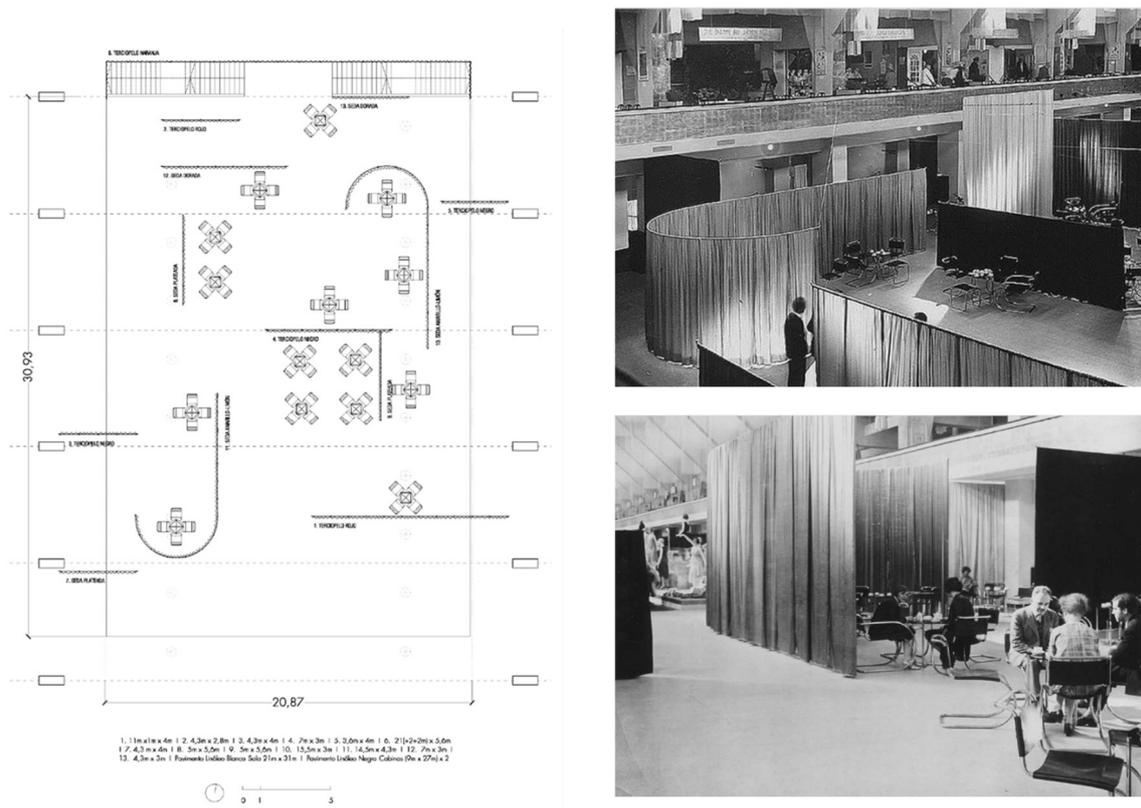


Fig. 74, 75 y 76. Plano y fotografías del Café de Terciopelo y Seda (1927), diseñado por Mies van der Rohe y Lilly Reich.

⁶⁷ MCQUAID, M. y DROSTE, M. (1966). *Lilly Reich: designer and architect*. The Museum of Modern Art, pág. 54.

⁶⁸Notas de Eduard Ludwig, citadas en MCQUAID, M. y DROSTE, M. (1966). *Lilly Reich: designer and architect*. The Museum of Modern Art, pág. 54.

El Café de Terciopelo y Seda (Cafe Samt und Seide) fue proyectado por Mies y Reich para la *Exposición de la Moda de la Mujer (Die Mode der Dame)* de Berlín en 1927. En este proyecto, resulta evidente cómo estaba madurando el concepto espacial de Mies⁶⁹. Al contrastar los planos y las fotografías disponibles de esta exposición con la de La Vivienda en Stuttgart, no es complicado encontrar ciertas similitudes. En primer lugar, tanto en la exposición como en el bloque de viviendas de la Weissenhof, Mies ya estaba experimentando con la planta libre y las particiones livianas, de madera o vidrio, móviles o transparentes. En el Café de Terciopelo y Seda, el espacio se distribuye sin restricciones de ningún tipo y, además, llevando la propuesta a otro nivel, las particiones entre los distintos ámbitos pierden sus cualidades de solidez e inmovilidad y se transforman en unos elementos livianos, dinámicos y cambiantes: las cortinas. Lilly Reich ya las había utilizado en el diseño de su apartamento en la colonia para dividir el espacio entre dos estancias, aunque de manera mucho más sutil. Así, las cortinas se convierten en protagonistas del espacio, proporcionando un aspecto elegante y lujoso gracias a sus materiales y ricos colores, sin duda seleccionados bajo el exquisito gusto de Reich. En cuanto al mobiliario, al igual que en la colonia Weissenhof, se observan en las fotografías las mesas y sillas de acero tubular compitiendo por el protagonismo de la imagen⁷⁰.

Poco después, Mies y Reich colaboraron en el proyecto para la Casa Tugendhat en Brno (1928-1930). Los Tugendhat les proporcionaron total libertad para seguir experimentando con los aspectos que ya planteaban en el Café de Terciopelo y Seda, pero esta vez en una lujosa vivienda. Como se menciona en *Mies van der Rohe: European Works*, los elegantes interiores de la Casa Tugendhat pueden ser atribuidos a Lilly Reich, ya que Mies no consiguió alcanzar un resultado similar en solitario, ni antes ni después de su colaboración⁷¹. El espacio de la planta principal fluye deslizándose de un ámbito a otro a través de las mínimas particiones, lineales o curvas y de diferentes materiales, todos ellos cuidadosamente seleccionados y de gran calidad. Por ejemplo, contrastando con el sólido muro mármol que divide el espacio principal en dos, se encuentran otros elementos de aspecto más ligero como las cortinas, también utilizadas como partición móvil, los pilares cruciformes de acero, vistos y brillantes, o el propio mobiliario, una vez más en gran parte elaborado en específico para este proyecto, con estructura de acero en combinación con distinguidos acabados en las superficies, que además aportaba un toque de colores vibrantes a la estancia. De nuevo, se produce ese juego entre sólido y liviano, rígido y flexible, móvil y permanente, que Mies y Reich venían llevando a cabo desde el diseño de los apartamentos en la Weissenhof.

⁶⁹ZUKOWSKY, J., Dir. (1987). *Mies van der Rohe: Su arquitectura y sus discípulos*. Madrid: Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, pág. 172.

⁷⁰ESPEGEL, C. (2007). *Heroínas del espacio. Mujeres arquitectos en el movimiento moderno*. Buenos Aires, Argentina: Nobuko, pág. 144.

⁷¹RUSSEL, F., ed. (1986). *Mies van der Rohe: European Works*. Nueva York: Academy Editions / St. Martin's Pres, pág. 19.

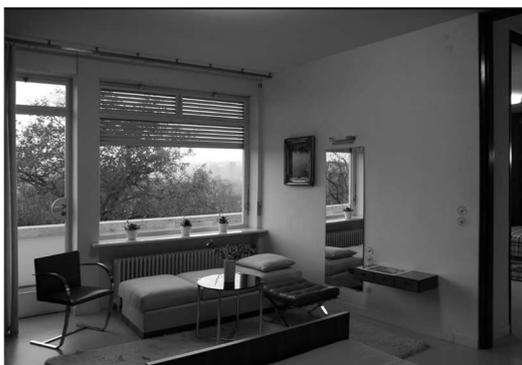
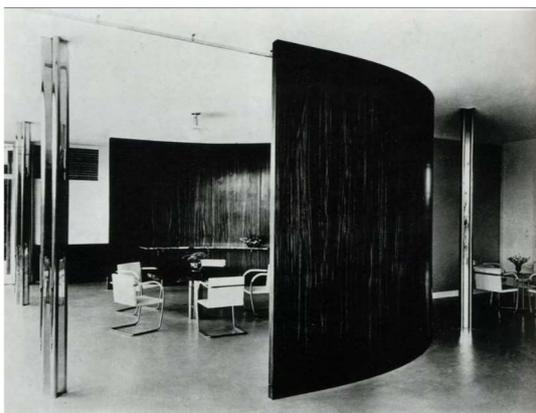
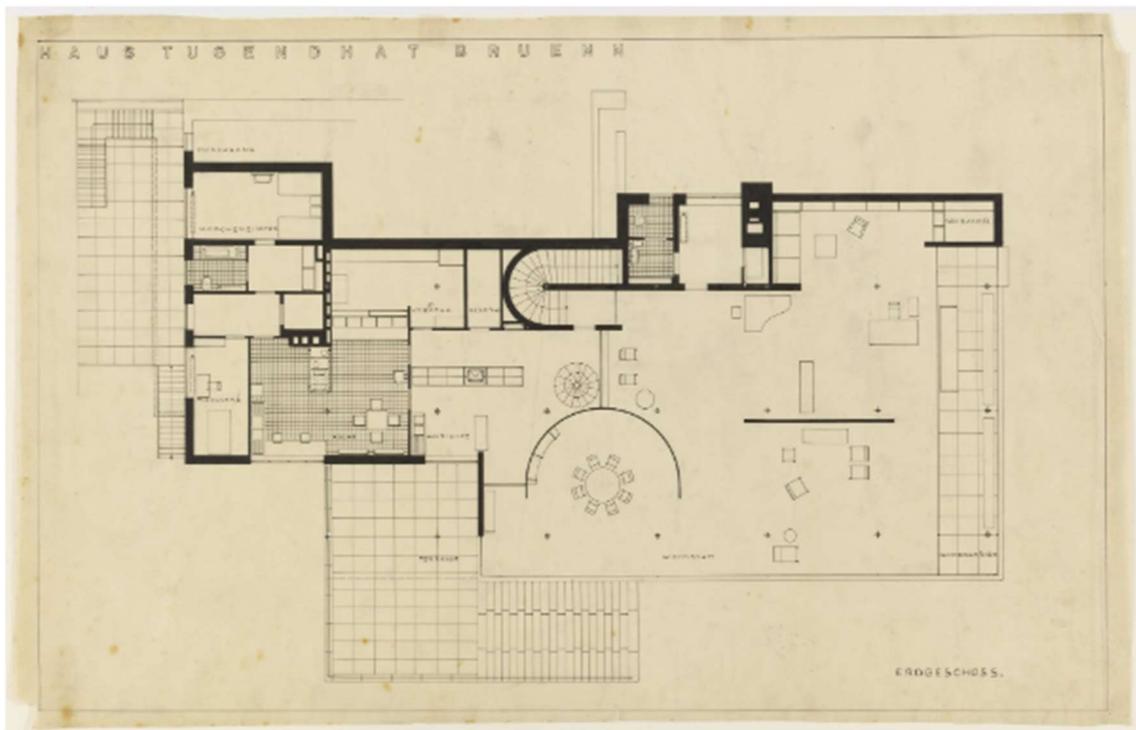


Fig. 78, 79, 80, 81 y 82. Plano y fotografías interiores de la Casa Tugendhat (1928-1930), diseñada por Mies van der Rohe y Lilly Reich.

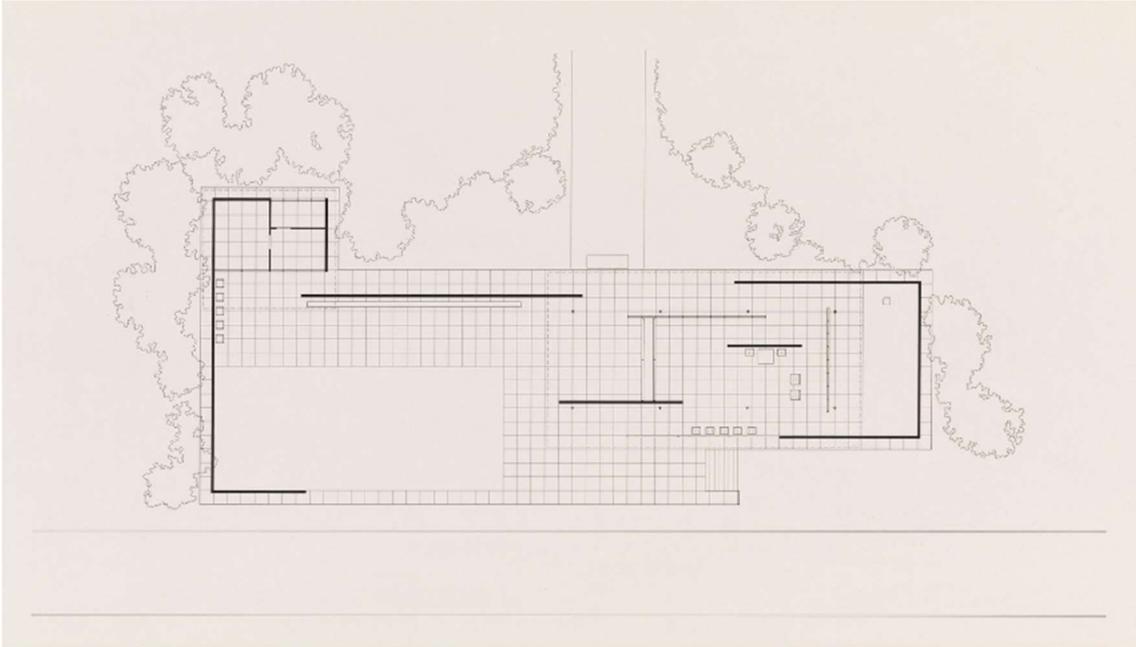


Fig. 83, 84, 85 y 86. Plano y fotografías interiores del Pabellón de Barcelona (1929), diseñado por Mies van der Rohe y Lilly Reich.

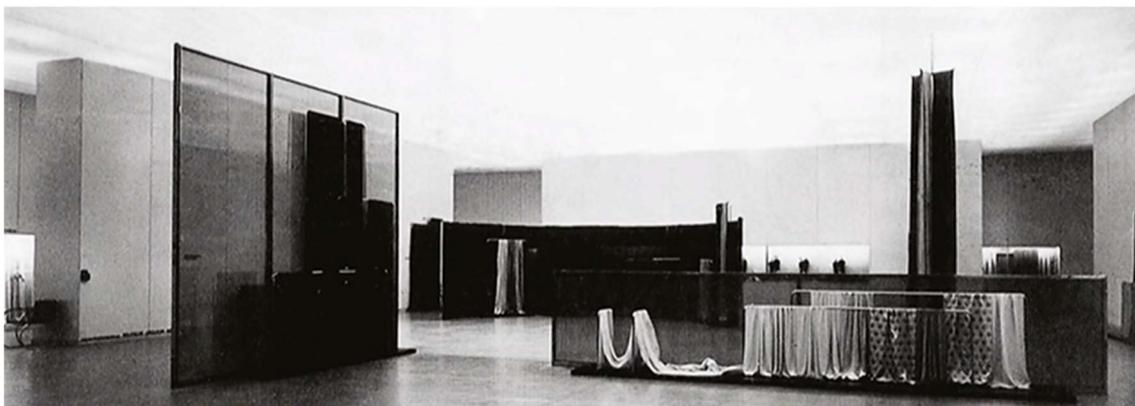


Fig. 77. Fotografía de la *Muestra Alemana de Tejidos* (1929), diseñado por Lilly Reich para la *Exposición Internacional de Barcelona*.

El siguiente gran proyecto para el que se asociaron fue el Pabellón de Barcelona, diseñado para la *Exposición Internacional* de Barcelona en 1929. Esta fue, sin duda, una de sus obras más conocidas y relevantes⁷². Mies van der Rohe fue el responsable de toda la contribución alemana a la exhibición, mientras que Lilly Reich se encargó de las numerosas exposiciones industriales⁷³.

En la Fig. 77 se ilustra la una de las secciones de la exposición, la *Muestra Alemana de Tejidos*. En ella, Reich dispuso un conjunto de vidrios de colores que dividían el espacio, permitiendo la visión de la blanca sala al completo a través de ellos y sirviendo como fondo sobre el que resaltaban los textiles exhibidos. Aunque en el diseño figuran tanto Lilly Reich como Mies van der Rohe, lo más probable es que fuera ella quien se encargó mayoritariamente de la parte expositiva⁷⁴, debido a la gran carga de trabajo que Mies tuvo que llevar a cabo en poco tiempo para lograr la construcción del Pabellón⁷⁵.

En la parte derecha de la imagen, se pueden apreciar unas cortinas recogidas que conforman una silueta cruciforme, asemejándose a un pilar de grandes proporciones. Aunque sin función estructural, sí que se erige como elemento articulador del espacio⁷⁶. Sus grandes dimensiones conducen el pensamiento hacia los enormes pilares de acero, también cruciformes, que Mies utilizó de manera tan característica para la sostener la cubierta de la Neue Nationalgalerie de Berlín (1968), la cual proyectó hacia el final de su carrera.

⁷² MARTÍNEZ DE GUEREÑU, L. (2019). “Un pabellón, ocho palacios: la construcción de la identidad alemana en Barcelona 1929”. *Archivo Español de Arte*, 92 (366), pp. 214.

⁷³ RUSSEL, F., ed. (1986). *Mies van der Rohe: European Works*. Nueva York: Academy Editions / St. Martin's Press, pág. 50.

⁷⁴ MCQUAID, M. y DROSTE, M. (1966). *Lilly Reich: designer and architect*. Nueva York: The Museum of Modern Art, pág. 45.

⁷⁵ MARTÍNEZ DE GUEREÑU, L. (2019). “Un pabellón, ocho palacios: la construcción de la identidad alemana en Barcelona 1929”. *Archivo Español de Arte*, 92 (366), pp. 204.

⁷⁶ ALMONACID CANSECO, R. (2008). *Mies van der Rohe: el espacio de la ausencia*. Valladolid: Universidad de Valladolid, pág. 62.



Fig. 77. Fotografía de la Neue Nationalgalerie de Berlín (1968), diseñada por Mies van der Rohe.

En el Pabellón de Barcelona, Mies y Reich aplicaron todos los conceptos con los que habían experimentado hasta el momento. La estructura metálica se dejaba intuir en forma de sutiles pilares cruciformes, al igual que en la Casa Tugendhat. La distribución del espacio se resuelve de la manera más minimalista posible, apenas unas líneas que dividen las estancias. Nuevamente, los materiales elegidos aportan un acabado lujoso y elegante al Pabellón, siendo extremadamente similares a los empleados en la Casa Tugendhat⁷⁷: grandes piezas de mármol, ónice, acero cromado, cuero de diferentes colores, varios tipos de vidrio... El mobiliario resulta protagonista, pensado y diseñado para esos espacios en particular, y funcionando como elemento configurador del espacio. Gracias a las sucesivas propuestas de mobiliario para los diferentes proyectos, los muebles se iban perfeccionando, eran cada vez más cómodos, funcionales y con una estética más delicada y elegante.

Por último, resulta especialmente pertinente mencionar la exposición *La Exposición Alemana de la Construcción (Deutsche Bauausstellung)*, celebrada en Berlín en 1931. Podría decirse que esta exposición fue un punto culminante en la carrera de Lilly Reich, en parte debido a que esta fue su única obra arquitectónica construida⁷⁸, en la que pudo explorar nuevos aspectos sobre su propia concepción espacial.

La exposición se dividía en dos ámbitos principales: Mies se encargó de la dirección de la *Bauausstellung*, correspondiente a la sección *La Vivienda de Nuestro Tiempo (Die Wohnung)* y situada en el espacio principal en el centro de la planta baja; Reich, por su parte, se hizo cargo de la *Materialenschau*, relativa a la exposición de materiales, que ocupaba la galería perimetral en la entreplanta del pabellón.

Entre las labores más concretas de Reich, se encontraban la proyección y construcción de la Vivienda de Planta Baja (situada junto a la realizada por Mies), el diseño interior del Apartamento para una pareja casada y el Apartamento para una persona soltera, situados en la sección de la Casa de Huéspedes, así como del diseño

⁷⁷ MELGAREJO BELENGUER, M. (2011). *La arquitectura desde el interior, 1925-1937. Lilly Reich y Charlotte Perriand*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, pág. 15.

⁷⁸ MCQUAID, M. y DROSTE, M. (1966). *Lilly Reich: designer and architect*. Nueva York: The Museum of Modern Art, pág. 55.

de la Muestra de materiales y el Almacén y la Sala de Exposición de mobiliario de apartamentos para A. Wertheim⁷⁹.

Mies van der Rohe seleccionó a los participantes de la sección *La Vivienda de Nuestro Tiempo*, la mayoría miembros de la *Werkbund*, y distribuyó todas las viviendas en el recinto para lograr un conjunto unitario. La mayoría estaban situadas en el perímetro de la sala, excepto algunas exentas en el centro. Entre estas últimas estaban las dos construidas por Reich y él, ubicadas contiguas en la zona central, rodeadas por los diseños de otros participantes. A diferencia de lo ocurrido en la Colonia Weissenhof, en este caso las viviendas no tendrían un carácter permanente sino efímero, dado que estarían planteadas para ser desmontadas después. Esta situación proporcionaba una mayor libertad en cuanto a diseño arquitectónico.

La vivienda diseñada por Mies, Casa para una pareja sin hijos, era más grande que la de Reich. Ambas se encontraban separadas por un patio, pero a su vez conectadas a través de él mediante un muro que las unía. En ambas casas existía fluidez espacial, aunque la diferencia principal radica en cómo cada uno logró este objetivo. Mies aprovechó las oportunidades que brindaba la estructura metálica para generar diversos planos independientes que configuraban las estancias. Reich, en cambio no sólo utilizó particiones como configuradoras del espacio, sino que también empleó el mobiliario con esta finalidad, ubicándolo estratégicamente para delimitar los distintos ámbitos, como era el caso de los armarios en las habitaciones⁸⁰.

Resolvieron también de diferente manera la relación con el espacio circundante. Reich incorporó amplias ventanas en las fachadas, pero Mies fue aún más allá: todos los paramentos exteriores eran completamente opacos (muro) o completamente transparentes (vidrio).

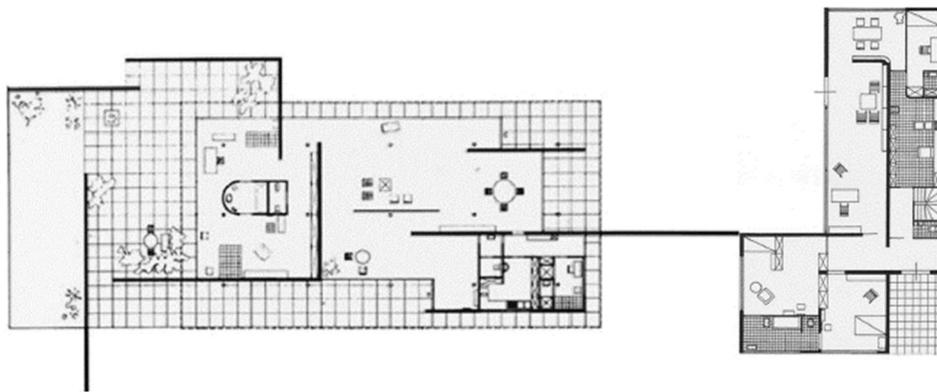


Fig. 87. Plano de las viviendas diseñadas por Mies van der Rohe (izq.) y Lilly Reich (dcha.) para *La Vivienda de Nuestro Tiempo*, 1931.

⁷⁹ ESPEGEL ALONSO, C. (2007). *Heroínas del espacio. Mujeres arquitectas en el movimiento moderno*. Buenos Aires, Argentina: Nobuko. Pág. 150.

⁸⁰ ÁLVAREZ LOMBARDEO, N. (2018). "Soft-architecture. El trabajo de Lilly Reich y Petra Blaisse como "soporte lógico" de la arquitectura de Mies Van der Rohe y Rem Koolhaas", *Revista Europea de Investigación en Arquitectura*, nº 10, pág. 69.

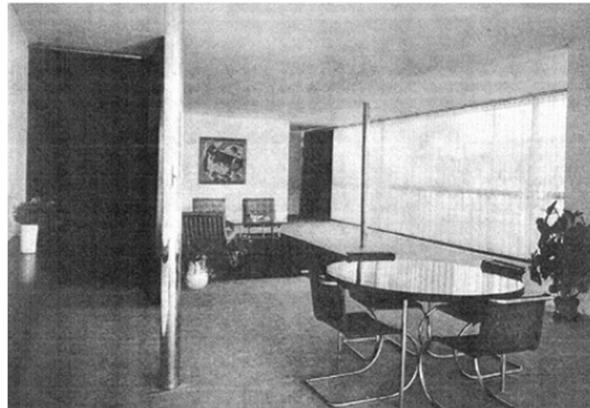
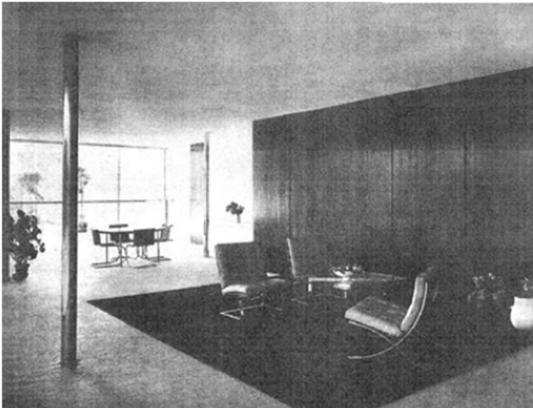
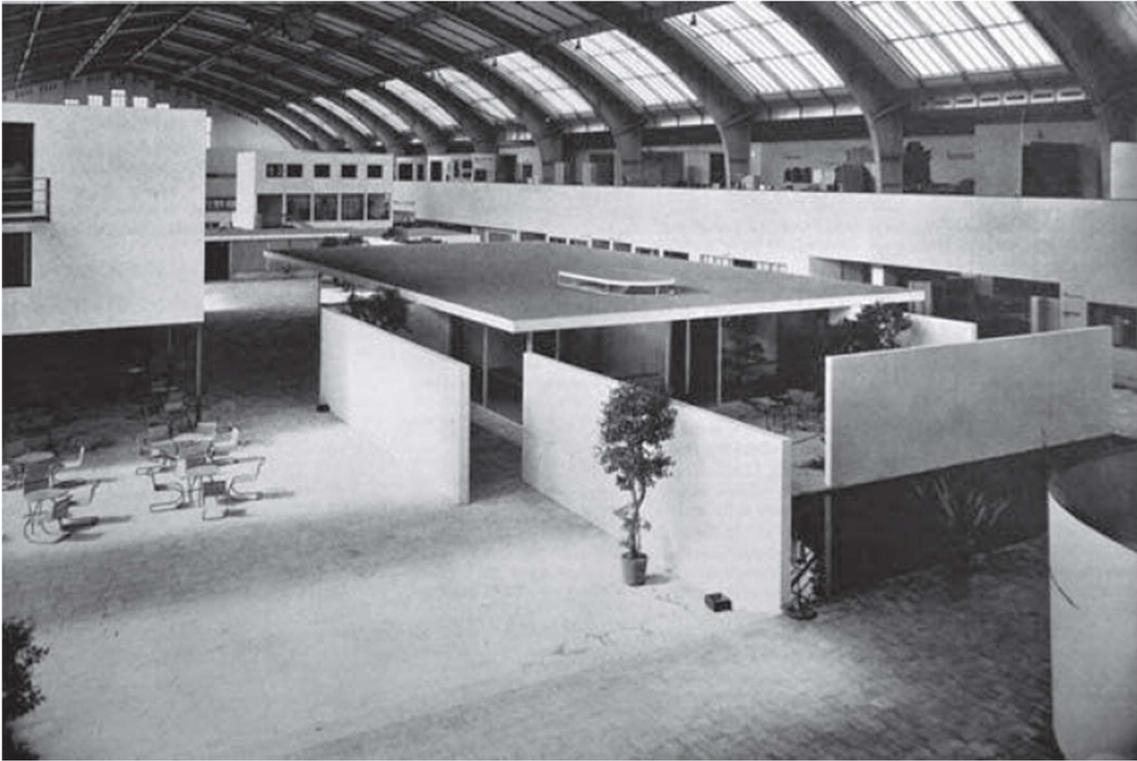


Fig. 88, 89, 90, 91 y 92. Fotografías de la vivienda diseñada por Mies van der Rohe para *La Vivienda de Nuestro Tiempo*, 1931.

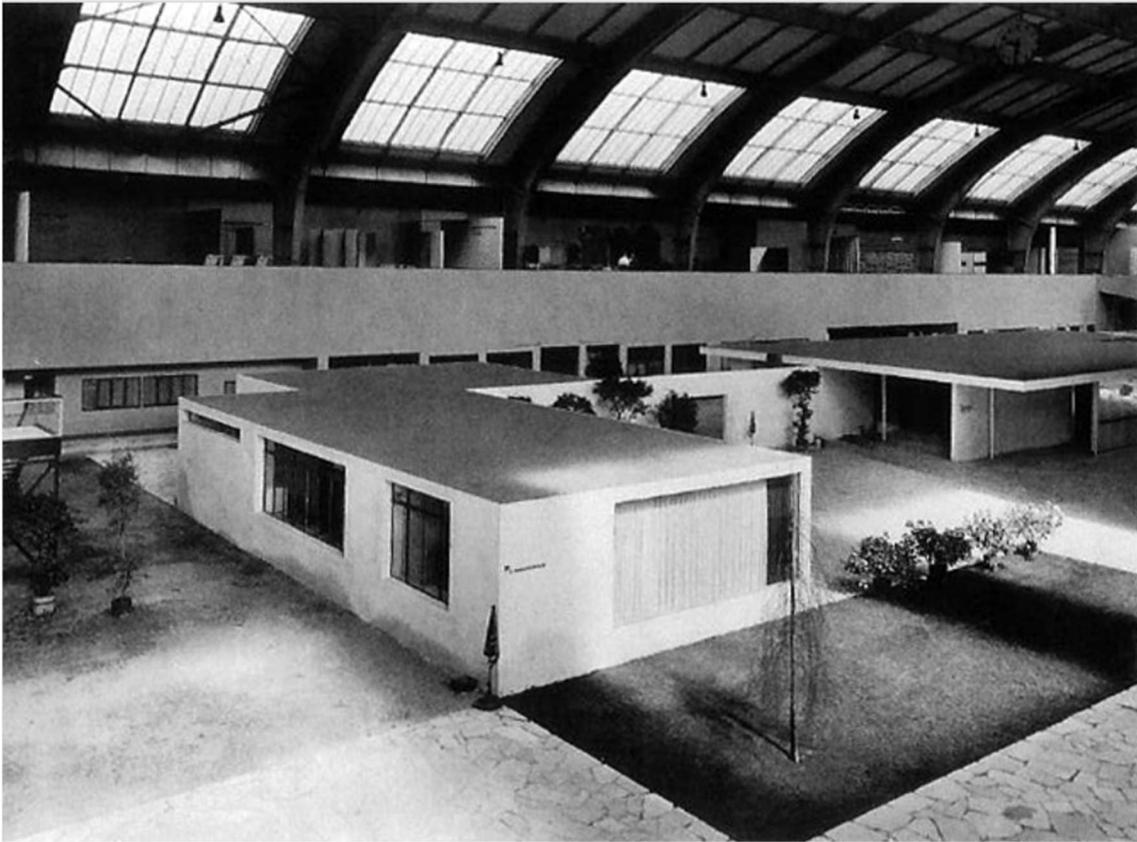


Fig. 93, 94, 95, 96 y 97. Fotografías de la vivienda diseñada por Lilly Reich para *La Vivienda de Nuestro Tiempo*, 1931.

Aunque Reich no proyectaría más viviendas en el futuro, Mies sí lo hizo. Sirviendo como ejemplo, en los años siguientes a esta exposición manifestó un especial interés por las casas patio, sin duda aplicando muchos de los aspectos arquitectónicos con los que aquí experimentaba.

En cuanto a los materiales utilizados, eran muy similares a los del Pabellón de Alemania de Barcelona o la Casa Tugendhat, aunque algo menos lujosos. Con el mobiliario empleado en las dos viviendas ocurre lo mismo, resulta inevitable encontrar similitudes con los proyectos anteriores. Tanto Mies van der Rohe como Lilly Reich utilizaron el mínimo mobiliario posible, seleccionando piezas meramente funcionales. En las fotografías se observa cómo no colocaron ningún mueble innecesario, obteniendo estancias austeras, pero, sin embargo, acogedoras y elegantemente amuebladas, gracias a los acabados y materiales elegidos, a los ligeros toques de color, los cambios de textura y los brillantes reflejos. También se aprecia en las dos viviendas la dualidad entre la diferente naturaleza de los elementos que siempre estaba presente en sus diseños, enfatizada esta vez por una serie de muebles de acero creados para la ocasión, tanto por Mies como por Reich.

Una vez más, pese a que cada uno dotó a su proyecto de su toque personal, son tantas las semejanzas entre ambos diseños que no cabe duda de que trabajaban en sintonía. Incluso planificando dos viviendas independientes, de diferentes tamaños, separadas y situadas enfrentadas en el espacio, encontraron la manera - conscientemente o no- de generar una sensación de unión, de relación entre una y otra. Aparte del muro que las une como un lazo inquebrantable, existe una concordancia en la materialidad interior que conlleva una sensación de unidad.

«Mies, según uno de sus empleados de esos años, rara vez solicitaba los comentarios de alguien, pero siempre estaba entusiasmado por escuchar la opinión de ella»⁸¹.

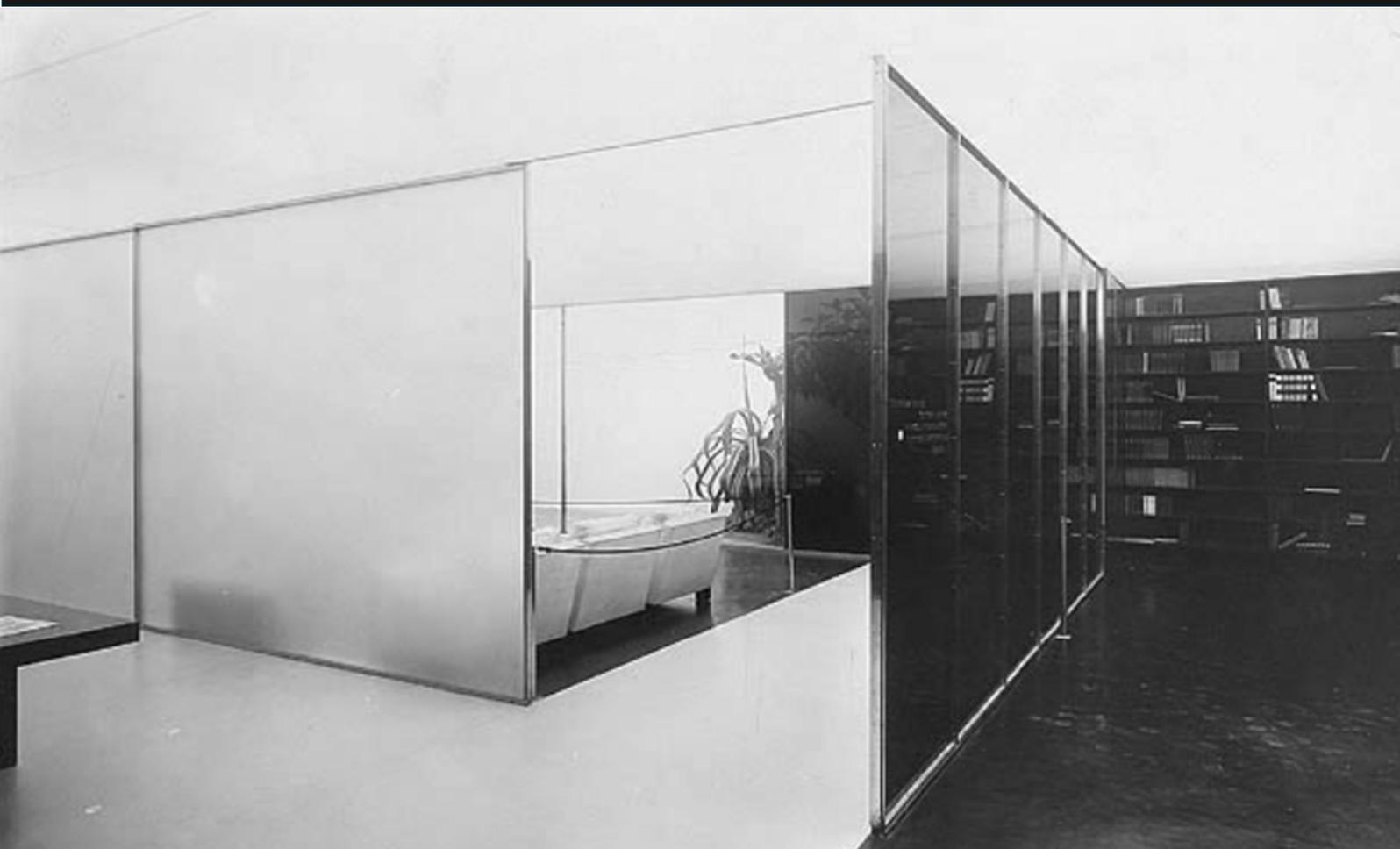
Por todas estas razones, resulta plausible afirmar que la simbiosis de Mies van der Rohe y Lilly Reich comenzó en la proyección de la colonia Weissenhof y trascendió mucho más allá de ella. Juntos, exploraron todas las posibilidades de una nueva manera de concebir el espacio interior, a través no sólo de la construcción arquitectónica en sí misma sino de elementos más sutiles, pero igualmente poderosos, como son los diferentes materiales y el mobiliario.

«Fue la única mujer con la que Mies desarrolló una relación profesional, y su influencia fue determinante para la maestría con que Mies dominaba el plano del detalle interior»⁸².

⁸¹GLAESER, L. (1977). *Ludwig Mies van der Rohe: Furniture and Furniture Drawings from the Design Collection and the Mies van der Rohe Archive*. Nueva York: The Museum of Modern Art, pág. 10.

⁸²ZUKOWSKY, J., Dir. (1987). *Mies van der Rohe: Su arquitectura y sus discípulos*. Madrid: Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, pág. 172.

5. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS



5. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

ALMONACID CANSECO, R. (2008). *Mies van der Rohe: el espacio de la ausencia*. Valladolid: Universidad de Valladolid.

ALMONACID CANSECO, R., coord. (2024). *Mujer y espacio doméstico: retratos de la desigualdad de género en la arquitectura y la ciudad modernas*. Valladolid: Instituto Universitario de Urbanística. Disponible en: <https://iuu.uva.es/publicaciones/dossier-ciudades/mujer-espacio-domestico-retratosdesigualdad-genero/#tab-id-3>

ALMONACID CANSECO, R. (2022). "El Terrassen Typ de Richard Döcker. Del origen helio-terapéutico de las terrazas al uso preventivo y estético en los nuevos tipos de la arquitectura moderna", *Conferencia: Arquitectura para el Descanso y la Salud (1914-1975)*. Pamplona: Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Navarra, pp. 137-148. Disponible en: https://www.researchgate.net/publication/360540437_El_Terrassen_Typ_de_Richard_Docker_Del_origen_helio-terapeutico_de_las_terrazas_al_uso_preventivo_y_estetico_en_los_nuevos_tipos_de_la_arquitectura_moderna

ÁLVAREZ LOMBARDERO, N. (2018). "Soft-architecture. El trabajo de Lilly Reich y Petra Blaisse como "soporte lógico" de la arquitectura de Mies Van der Rohe y Rem Koolhaas", *Revista Europea de Investigación en Arquitectura*, nº 10, pp. 61-77. Disponible en: https://abacus.universidadeuropea.es/bitstream/handle/11268/7121/REIA10_04.pdf;jsessionid=FA035D26609863590A5FA486E4C6ECF1?sequence=2.

CASQUEIRO, F. (2022). *Mies van der Rohe: the collective housing collection*. Vitoria-Gasteiz: A+T.

COHEN, J. L. (2007). *Mies van der Rohe*. Torrejón de Ardoz, Madrid: Akal.

COLOMÉS MONTAÑÉS, E. (2014). *Material, espacio y color en Mies van der Rohe. Café Samt & Seide: Hacia una Propuesta Estructural*. Tesis Doctoral (Dir. Manuel Gallego Jorroto). Dpto. Proyectos Arquitectónicos de la E.T.S. Arquitectura de la Universidad de Madrid. DOI: <https://doi.org/10.20868/UPM.thesis.32151>

DREXLER, A., ed. (1986). *Garland Architectural Archives: The Mies van der Rohe Archive, 1*. Nueva York, etc.: Garland Publishing.

DROSTE, M. (2006). *La Bauhaus 1919-1933: reforma y vanguardia*. Koln etc.: Taschen.

- ESPEGEL, C. (2007). *Heroínas del espacio. Mujeres arquitectos en el movimiento moderno*. Buenos Aires, Argentina: Nobuko. Disponible en: <https://elibro-net.ponton.uva.es/es/lc/uva/titulos/77702>.
- ESPEGEL, C. (2018). "Lilly Reich: el espíritu del material", *Pioneras de la arquitectura*. Madrid. Conferencia disponible en: <https://canal.march.es/es/coleccion/lilly-reich-espiritu-material-624>.
- FERNÁNDEZ – GALIANO, L. (2010). "Maestros de la arquitectura del siglo XX. Mies van der Rohe", *Maestros de la arquitectura del siglo XX*. Conferencia disponible en: <https://canal.march.es/es/coleccion/maestros-arquitectura-siglo-xx-mies-van-der-rohe-1889>.
- GARROTE RAMOS, I. (2019). *Composición del espacio, equipamiento mobiliario y percepción visual en la obra europea de Lilly Reich y Mies van der Rohe*. Trabajo Fin de Grado (Dir. Rodrigo Almonacid), Dpto. Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos de la E.T.S. Arquitectura de la Universidad de Valladolid. DOI: <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/37733>.
- GLAESER, L. (1977). *Ludwig Mies van der Rohe: Furniture and Furniture Drawings from the Design Collection and the Mies van der Rohe Archive*. Nueva York: The Museum of Modern Art. Disponible en: https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_1801_300297552.pdf.
- JOHNSON, P. C. (1947). *Mies van der Rohe*. Nueva York: The Museum of Modern Art.
- KIRSCH, K. (1989). *The Weissenhofsiedlung: experimental housing built for the Deutscher Werkbund, Stuttgart, 1927*. New York: Rizzoli.
- KRIES, M. (2001). *Mies Van Der Rohe. Arquitectura y diseño en Stuttgart, Barcelona y Brno*. Ginebra: Vitra Design Museum. Genève: Skira.
- LIZONDO, L., DOMINGO, D. (2022). "Lilly Reich: The architecture and critique of an invisibilized woman", *Frontiers of Architectural Research* 12. Departamento de Proyectos Arquitectónicos, Universitat Politècnica de Valencia, pp. 15-27. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.foar.2022.06.001>.
- LIZONDO, L., SANTATECLA, J. y BOSCH, I. (2013). "El aprendizaje de la arquitectura en el contexto de las exposiciones. Mies Van der Rohe y Lilly Reich", *Revista 180. Arquitectura, arte, diseño*. Udp. Facultad de arquitectura, arte y diseño, nº 32. DOI: [https://doi.org/10.32995/rev180.Num-32.\(2013\).art-506](https://doi.org/10.32995/rev180.Num-32.(2013).art-506).

- LUBIANO VERDUGO, A. (2018). *La contribución de Lilly Reich a la obra europea de Mies van der Rohe*. Trabajo Fin de Grado (Dir. Rodrigo Almonacid), Dpto. Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos de la E.T.S. Arquitectura de la Universidad de Valladolid. DOI: <https://uvadoc.uva.es/handle/10324/32112>.
- MARTÍNEZ DE GUEREÑU, L. (2017). “La transformación de una imagen: Mies, Reich y la Bauhaus en Barcelona”. Pamplona: Escuela de Arquitectura de la Universidad de Navarra. Conferencia disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=hVXhcCia3u0>.
- MARTÍNEZ DE GUEREÑU, L. (2019). “Un pabellón, ocho palacios: la construcción de la identidad alemana en Barcelona 1929”. *Archivo Español de Arte*, 92 (366), pp. 203–218. DOI: 10.3989/aearte.2019.14
- MATTHEWSON, G. (2002). “Pictures of Lilly: Lilly Reich and the Role of Victim”, *Additions to Architectural History, Proceedings of the 19th Annual Conference of the Society of Architectural Historians, Australia and New Zealand*, edited by John Macarthur and Antony Moulis. Brisbane: SAHANZ, 2002.
- MCQUAID, M. y DROSTE, M. (1966). *Lilly Reich: designer and architect*. Nueva York: The Museum of Modern Art. Disponible en: https://assets.moma.org/documents/moma_catalogue_278_300199443.pdf.
- MEJÍA VALLEJO, C. y MERÍ DE LA MAZA, R. (2022). “Las casas de Mies van der Rohe: del espacio continuo al paisaje enmarcado”, *Libro de Actas del III Congreso Internacional Cultura y Ciudad. Arquitectura y paisaje: transferencias históricas, retos contemporáneos*. Granada: Escuela Técnica Superior de Arquitectura, pp. 351-362. Disponible en: https://www.researchgate.net/publication/358878113_Las_casas_de_Mies_van_der_Rohe_del_espacio_continuo_al_paisaje_enmarcado_Mies_van_der_Rohe's_houses_from_continuos_space_to_framed_landscape
- MELGAREJO BELENGUER, M. (2011). “De armarios y otras cosas de casas”, *Feminismos*, Universidad Politécnica de Valencia, pp. 213-228. DOI: <https://doi.org/10.14198/fem.2011.17.10>.
- MELGAREJO BELENGUER, M. (2011). *La arquitectura desde el interior, 1925-1937. Lilly Reich y Charlotte Perriand*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.

MERTINS, D. (2014). *Mies*. London: Phaidon.

NEUMEYER, F. (1995). *Mies van der Rohe: La palabra sin artificio, Reflexiones sobre arquitectura, 1922 - 1968*. Madrid: El Croquis.

NEUMEYER, F. (1991). *The artless world: Mies van der Rohe on the building art*. Cambridge, Massachusetts, etc.: MIT Press.

RUSSEL, F., ed. (1986). *Mies van der Rohe: European Works*. Nueva York: Academy Editions / St. Martin's Press.

SCHULZE, F., (1992). *The Mies Van der Rohe Archive*. Nueva York: Garland Publishing.

SCHULZE, F. y WINDHORST, E. (2006). *Una biografía crítica. Ludwig Mies van der Rohe*. Barcelona: Reverté.

"Weissenhofsiedlung Stuttgart 1927", *Arquitectura* (1989). Núm. 278-279. Mayo-Agosto, 1989, pp. 51-73. Disponible en: <https://www.coam.org/media/Default%20Files/fundacion/biblioteca/revista-arquitectura-100/1987-1990/docs/revista-completa/revista-arquitectura-1989-n278-279.pdf>.

ZIMMERMAN, C. (2006). *Mies van der Rohe: 1886-1969: la estructura del espacio*. Koln: Taschen.

ZUKOWSKY, J., Dir. (1987). *Mies van der Rohe: Su arquitectura y sus discípulos*. Madrid: Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo.