

# BAU

REVISTA DE ARQUITECTURA

5/6

# BAU

Revista de Arquitectura, Urbanismo, Arte y Diseño. Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de León, Colectivo de Arquitectos de Castilla y León Este y Colegio Oficial de Arquitectos de Castilla-La Mancha.

Número 5/6            1991            Año III

Precio: 2.800 (IVA INCLUIDO)

#### Dirección:

Darío Alvarez  
Alberto Combarros  
Fernando de Castro

#### Redacción:

Daniel Villalobos  
Josefina González  
Julio Grijalba  
Miguel Angel de la Iglesia  
Víctor Ruiz  
Eduardo Carazo

#### Colaboradores:

Paloma Gil  
Alberto Grijalba

#### Editores:

Alberto Combarros  
Darío Alvarez

#### Secretaría:

Miguel Iscar, 17. 47001 Valladolid  
Telf. 390677 - Fax: 396644

#### Publicidad:

Olga Ortega & Asociados, S. A.  
Joaquín M.ª López, 23, 4.º D  
28015 Madrid  
Telfs. 5436148-5435788

Imprime: Gráficas Andrés Martín, S. A.  
Paraíso, 8. Valladolid

Depósito Legal: VA. 704. - 1989  
ISSN: 1130-1902

© 1990 BAU. Revista de Arquitectura

El contenido de los artículos del presente número es responsabilidad única de los autores firmantes de los mismos. Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida o transmitida mediante cualquier medio, sin la autorización escrita por parte de la dirección de la revista.

Portada: Javier Sinovas.



<b>Libros</b>	<b>4</b>
<b>Gigantes de París</b> Javier Sinovas	<b>8</b>
<b>Reseña</b>	<b>15</b>
<b>ARTICULOS</b>	
<b>El itinerario ilustrado de Robert Adam De Spalato a la Syon House</b> Ramón Rodríguez Llera	<b>36</b>
<b>Mies van der Rohe o el eterno retorno</b> Daniel Villalobos	<b>54</b>
<b>OBRAS</b>	
<b>Restauración del Teatro de Benavente</b>	<b>72</b>
<b>Restauración de la Iglesia de Wamba</b>	<b>80</b>
<b>Edificio de Servicios Administrativos en Burgos</b>	<b>86</b>
<b>Edificio industrial en Valladolid</b>	<b>94</b>
<b>Centro Cívico en Renedo de Esgueva</b>	<b>98</b>
<b>Cementerio de Laguna de Duero</b>	<b>102</b>
<b>Edificio de viviendas Luis Labín 3, Burgos</b>	<b>108</b>
<b>Edificio de viviendas Luis Labín 2, Burgos</b>	<b>113</b>
<b>Piscinas y vestuarios en Valladolid</b>	<b>116</b>
<b>REVISION: FRANCISCO DE ASIS CABRERO</b>	
<b>La Casa Sindical de Madrid</b> <b>Reflexiones en torno a la propuesta de</b> <b>Francisco de Asís Cabrero</b> Julio Grijalba Bengoetxea	<b>124</b>
<b>Escuela Nacional de Hostelería</b>	<b>132</b>
<b>El retorno a los orígenes</b> <b>Una entrevista a Francisco de Asís Cabrero</b> Eduardo Carazo y Alberto Grijalba	<b>140</b>
<b>REVISION: FRANCISCO DE INZA</b>	
<b>Francisco de Inza</b> <b>Comentarios sobre la forma arquitectónica</b> Juan Carlos Arnuncio	<b>146</b>
<b>Fábrica de Embutidos en Segovia</b>	<b>156</b>
<b>INTERIORES</b>	
<b>Oficina para Dirección Provincial del INEM en Valladolid</b>	<b>168</b>
<b>Sede del Colegio Oficial de Arquitectos en Burgos</b>	<b>174</b>
<b>Cafetería La Central, Valladolid</b>	<b>180</b>
<b>Cocum Atelier, Valladolid</b>	<b>182</b>
<b>Café-Café, Laguna de Duero</b>	<b>184</b>

## MIES VAN DER ROHE O EL ETERNO RETORNO

Daniel Villalobos

«La arquitectura es la voluntad de una época traducida al espacio... Los templos griegos, las basílicas romanas y las catedrales son significativas para nosotros como creaciones de toda una época... Una y otra vez vemos arquitectos de talento que fracasan porque su obra no está a tono con su época... Es inútil escoger el uso de formas del pasado en nuestra arquitectura... es imposible ir hacia adelante y mirar hacia atrás...».

Mies van der Rohe, «Arquitectura y modernidad». *Der Querschnitt*. N. 4, 1924.

Una de las primeras cosas que nos sorprende al visitar el templo dórico de Segesta es que no posee «cella». El templo contemplado desde el valle se reduce a su columnata períptera que se alza directamente sobre el estilóbato, con una distribución de sus columnas que gracias a Vitrubio sabemos que se denominaba «hexástila»<sup>1</sup> (seis por catorce), y de la que encontramos otros ejemplos en Sicilia e incluso en el templo de Poseidón en Paestum. Otra de sus singularidades que nos turba radica en el fuste de sus columnas, aún están sin estriar; estrías que poseen (en número de veinte) normalmente todos los templos dóricos<sup>2</sup>.

En realidad las dos curiosidades podrían referirse a un único objeto: las columnas y gradas están tal y como salieron de las canteras, en las que se conservan los nudos que se emplearon para levantarlos, lo que implica que es un templo sin terminar. La opinión común es que la «cella» nunca se construyó aunque estuviera proyectada. Posiblemente la causa del abandono de su edificación fuera la guerra que estalló entre Segesta y Selinunte el año 416 a. C., pocos años después de comenzar la construcción del templo, fechada entre los años 430 y 420 a. C.

El templo se reduce, así, a su peristilo encima del que descansa el entablamento casi intacto. No posee ni cubierta, ni ningún resto del muro interior que permitiera suponer que su «cella» se hubiera comenzado a construir. Según otras hipótesis, a cielo abierto y dentro del recinto, se desarrollaba un misterioso culto, probablemente según el uso oriental, dependiente de una estructura religiosa indígena. Dependiendo de esta hipótesis, se trataría de una obra definitiva según la voluntad del comitente, y no de un templo inacabado<sup>3</sup>. Esta segunda opinión se aleja de la común de ser un templo inconcluso, si bien, sus acabados, bastan para convencernos de la contraria. Parece no existir otra posibilidad que la de ser una obra ni concluida ni por concluir. En cualquiera de estas dos justificaciones a las singularidades encontradas en Segesta, se trata de un templo



1

1. Templo de Apolo en Dídima. Dibujo del autor.
2. Templo Segesta, 430 a.C.
3. Basílica de Paestum, 565 a.C.
4. Villa Adriana. Tívoli. Vestíbulo de Piazza d'Oro.

construido únicamente por el orden griego de estilóbato, columna, entablamento y sin que participe el «muro» en ningún momento.

Pero no es éste el único templo sin nave. Es difícil encontrar un templo tan claro como el de Segesta, en el que los tres elementos de la arquitectura se solucionan mediante un principio de orden, aunque Vitruvio explica cómo pueden hacerse también templos redondos, sin nave, sólo cercados por columnas. Únicamente mediante los órdenes, los hombres de Segesta hicieron que su edificio fuera Bello, Verdadero y Util. En Segesta, la forma del edificio la definen los órdenes, y su tipología depende de la ordenación en planta de ellos; la estructura es, en sí misma, la propia definición del orden, y su forma deudora de la construcción. La decoración también está incluida en los órdenes, en las metopas y en el friso.

Cuando Vitruvio explica en qué partes se divide la arquitectura, afirma que los templos se deben construir con atención a la «firmeza», «comodidad» y «hermosura». Es cierto que no podemos argumentar la división de la arquitectura en estos tres elementos; es, más bien, la división de un lenguaje sobre la arquitectura desde el que poder analizarla. Pero mediante este planteamiento, el análisis del templo que nos ocupa se explica únicamente a través de los órdenes; éstos definen la totalidad del edificio, y se convierten ellos mismos en el edificio: los órdenes son la arquitectura. Si esta explicación permite justificar el templo de Segesta de un modo totalitario, no menos interesante es la aplicación al resto de la arquitectura templaria griega, dándoles su justo valor, los órdenes eran el modo principal de resolver los problemas arquitectónicos, y donde el muro era un elemento secundario. Para los griegos los órdenes resolvían el programa generando unos tipos según la especie, número y colocación de las columnas que ocupó el tercer y cuarto libros de la obra de Vitruvio. Si ordenáramos las tres claves vitruvianas en cada vértice de un triángulo (útilitas-firmitas-venustas)<sup>4</sup>, los órdenes ocuparían todo el triángulo; mediante los órdenes los arquitectos clásicos planteaban unos tipos arquitectónicos, resolvían su estructura y dotaban al templo de carácter. Dicho de otro modo: dándoles su verdadero significado, los daban forma, los construían y los hacían hablar. Los órdenes por su control completo de la forma arquitectónica establecían un equilibrio que no se encuentra en ningún otro momento de la historia.

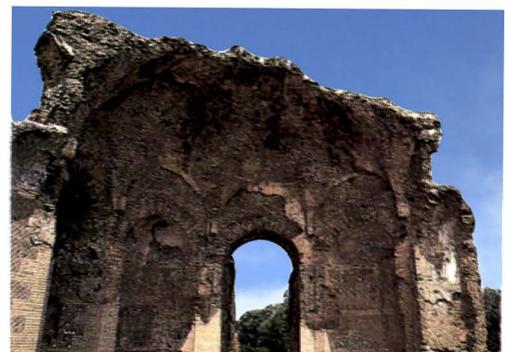
El orden es el elemento más conspicuo de toda la obra arquitectónica clásica, y en cierto sentido la respuesta a la necesidad de convertir a la arquitectura en el símbolo de una cultura y en el significado de los valores trascendentes del hombre. Mediante la repetición controlada de un único elemento, se implanta un orden no natural en el paisaje griego, dependiente del hombre y desde el que se asegura el control del territorio, de la luz y, a través de su escala, de lo trascendente. No es el momento de recordar el modo de cómo estos hombres encontraron en los órdenes, en sus proporciones, formas,



2



3



4

medidas, etc., el método de reflejar las suyas, pero conviene no olvidar que tras un determinado modo de levantarlos no hicieron más que transmitirnos la seguridad que les ofrecía la repetición obsesiva de este símbolo antropomórfico en que se convierte la columna griega. El recorrido por los restos de aquellos templos nos transmite el equilibrio que supuso para su arquitectura los órdenes. Paestum, Agrigento, Selinunte, Atenas, Efeso, etc., son la constancia de que con la construcción de las moradas de sus dioses mediante órdenes, convirtieron su edad en la más propicia para ofrecer una arquitectura individual pero al mismo tiempo, por la brillantez de su solución, encadenaron la historia de la arquitectura a los órdenes arquitectónicos durante más de veinticinco siglos.

Los arquitectos romanos no pudieron, ni nunca quisieron, prescindir de los órdenes para dotar a su arquitectura del carácter, aunque sus complejas estructuras impedían que fueran usados tectónicamente de modo principal. El abandono del sistema adintelado por el abovedado permitió cubrir grandes luces, ofreciendo, mediante las nuevas soluciones técnicas con la combinación de arcos, bóveda, cúpulas y muros de carga, la solución donde el sistema templario de órdenes era ineficaz. Los ladrillos cocidos y el hormigón romano (mortero de cal sobre capas de piedra troceada o ladrillos rotos) permitieron construcciones de soportes murarios capaces de aguantar los esfuerzos que transmitían sus bóvedas, reforzando con sumo cuidado sus apoyos.

A partir del siglo I d. C. en las bóvedas de hormigón se embebieron arcos de ladrillo<sup>5</sup> que permitían, durante la construcción, concentrar y dividir las tensiones y aligerar los espacios intermedios mediante casetones o usando un material más ligero. Sin embargo, y una vez endurecido el hormigón, no cumplían una función específica. Pese a la importancia concedida por Choisy, este sistema como estructura puntual tenía su eficacia únicamente durante la construcción. No existe constancia de que los soportes de orden donde apoyan estas estructuras tuvieran alguna o ninguna relevancia estructural. En Piazza d'Oro, la cúpula se construyó mediante ocho elementos cóncavos que se unían por aristas que apoyaban en otras tantas columnas exentas, aunque tampoco se ha podido conceder una función estructural; de hecho, estos soportes ahora no existen y parcialmente la cúpula aún permanece en pie, soportada por los poderosos contrafuertes que se manifiestan al exterior.

Resulta claro enunciar que los soportes columnarios que aparecen en la arquitectura romana no poseen una función estructural importante, cedida a la tecnología romana, aunque sí organizan la forma del espacio. Las Termas de Trajano (109 d. C.) son un claro exponente de cómo desde los espacios abiertos hasta la gran sala central los órdenes organizaban el espacio. La gran sala a la que se unían cuatro espacios más pequeños era el «frigidarium», desde donde se accedía al «natatio» y al «tepidarium». Esta sala estaba cubierta me-



5a



5b

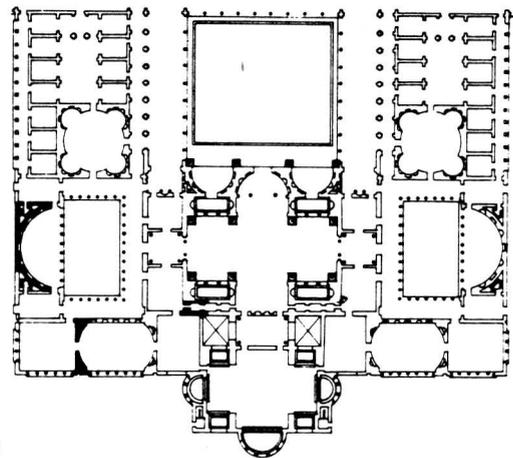
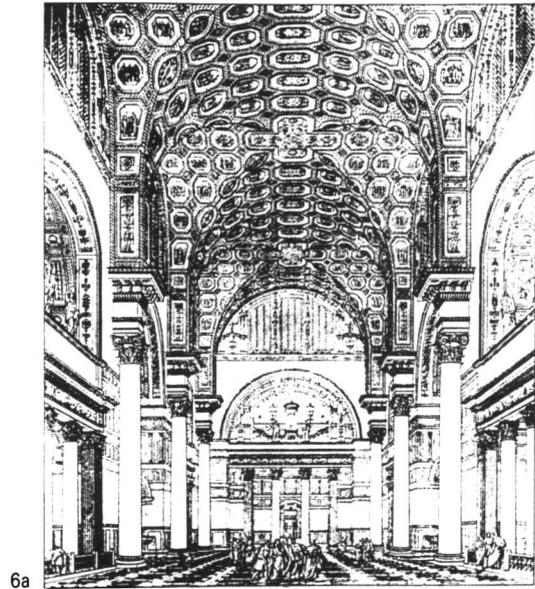
- 5a. Templo de Segesta, Agrigento. Dibujo del autor.
- 5b. Templo de la Concordia, Agrigento. Dibujo del autor.
- 6a. Termas de Caracalla, Roma. Reconstrucción del «frigidarium».
- 6b. Termas de Trajano, Roma, 109 d.C. Planta.

dante tres bóvedas de arista cuyos encuentros parecen descansar sobre ocho columnas paralelas al muro perimetral cuya capacidad estructural no permitía soportar los esfuerzos que provenían de las bóvedas superiores, pero sí ordenar el espacio mediante su ritmo constante. La repetición del elemento de orden permitía ofrecer un espacio controlado del mismo modo a como los griegos generaban sus templos, a través de las proporciones y medidas de un elemento cuya forma y proporción se refería a las suyas propias. Los órdenes cumplían una función de control de la forma y también como portadores del ornamento. Sus formalismos referidos a las hojas de acanto ofrecían la tercera de las claves arquitectónicas, la necesidad de ofrecer un carácter concreto y un lenguaje personal a cada edificio.

El edificio se dividía en dos partes bien diferenciadas: la primera, desde la base hasta el entablamento, estaba organizada y embellecida por los órdenes, que resolvían dos de las tres partes en que podemos comprender el edificio; la segunda, la gran estructura abovedada que sobre la línea de soportes cubría la gran sala central, y que resolvía la segunda de las claves vitruvianas, la «fírmitas». Pero esta disgregación consciente del edificio en dos mitades introducía el punto de desequilibrio tan fácilmente solventado por los griegos. Los órdenes aquí podemos situarlos en dos de las tres claves; la tercera, la de la construcción, es arrebatada por el muro.

Desde este análisis no resulta complicado ver que la solución, si se querían mantener los órdenes, era resolver la relación con el muro, y las responsabilidades que cada uno de ellos debía asumir con la consecuente aparición de los conflictos tectónicos, ornamentales y formales que tal simbiosis generaba.

Pero esta simbiosis los romanos supieron resolverla de un modo admirable, con soluciones ciertamente sorprendentes como es la biblioteca de Efeso, construida por el cónsul Tiberio Julio Aquila en honor a su padre Tiberio Julio Celso, a principios del siglo II d. C. El edificio era un rectángulo pegado al ágora del Estado al que se entraba por uno de los lados mayores, encerrado entre edificios, y con una única fachada que hacía escuadra a la puerta de Mazeus. La estructura del edificio se solucionó mediante un doble muro, separado por pasadizos de más de tres pies de anchura (parecidos a los que se han encontrado en la biblioteca de Pérgamo) que permitían proteger los pergaminos de la humedad. El muro exterior no continuaba a lo largo de la fachada, transformándose en dos alas, que a modo de «antas» templarias, abrazaban la portada. Dentro del edificio los órdenes, de la misma manera a como controlaban el espacio en Caracalla, corrían paralelamente a los muros en las tres caras del espacio interior. La superposición de estos dos órdenes organizaban el espacio y ordenaban el muro donde se abrían seis anaqueles en los intercolumnios de las paredes laterales. Pero lo más atractivo para el edificio —y para nuestro discurso— es cómo se solucionó su fachada. Entre la prolongación de los muros laterales se superpuso una



fastuosa fachada de dos órdenes superpuestos construida con mármoles de distintos colores. Mediante un ritmo ancho-estrecho se sucedían ocho columnas, cuyos entablamentos se unificaban de dos en dos en sus ritmos cortos, pegándose al muro en los anchos, trasdosando de este modo el ritmo originario del orden al muro, lo cual permite introducir las puertas de acceso bajo el mismo entablamento de los órdenes delanteros, y hacer partícipe de este elemento tectónico para el orden, convertido en un elemento ornamental para el muro. A este orden se le superpone otro, como el primero, de capitel compuesto y fustes lisos, de menor altura y cuyo entablamento ahora se relaciona con los ritmos anchos, dividiendo la gran estructura muraria ya no en dos cuerpos superpuestos, sino en tres vanos de doble orden abrazados por las cuatro columnas y protegidos bajo los tres frontones del segundo orden.

La difícil solución se nos presenta brillante en tanto permite equilibrar las funciones del muro y del orden. El muro resuelve la estructura, el orden la forma y ambos se entrelazan mediante un lenguaje que transmite el orden al muro, y que convierte la fachada no en una superposición del orden al muro, sino en un diálogo entre ambos, en un equilibrio formal que raramente encontramos en la historia.

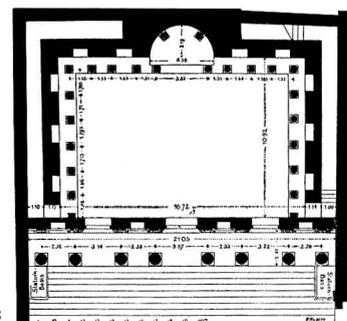
Cuando bajamos por la calle de los Couretes hacia la fuente de Trajano, nos encontramos con el Templo tetrástilo de Adriano, construido unos años más tarde que la biblioteca de Celso y donde descubrimos una imbricación del tema de la biblioteca: sobre el vano central de la fachada el entablamento recto se ve interrumpido por un arco que continúa el arquitrabe, el friso y la cornisa de manera curvada. Ejemplos como éste (llamado frontón sirio) se encuentran en Baalbek, Dámasco, Templo de Asclepio en Mileto, etc., y así como veíamos en la biblioteca, el muro se contamina con la introducción de las pilastras adosadas y su entablamento, tema exclusivo del orden; en este caso el orden en su entablamento se ve transformado por un elemento ajeno, como es el arco que pertenece a un sistema constructivo murario, mostrando así las interferencias comunes a ambos sistemas que aparecieron a principios del siglo II d. C. Partiendo de esta relación, los elementos llegan a fundirse hacia el final del período clásico. El sistema murario puede absorber el del orden, mutilándolo en su concepción tripartita (pedestal-columna-entablamento) e integrando únicamente las columnas donde se hace descansar ya no su entablamento, sino directamente una arcada que repite el ritmo marcado por el orden. Un ejemplo relevante lo encontramos en el palacio de Diocleciano (en el año 300 d. C.), basado en un esquema de dos calles que se cruzan en ángulo recto situándose el verdadero palacio al final de la calle norte-sur, mirando hacia el Adriático, al que se accedía bajo un frontón sirio tras el que aparecía un vestíbulo con cúpula de un diámetro de once metros. El recorrido de la calle se culminaba en un tramo en donde se fundió la columnata corintia con los arcos del cuadrivio central, en dos columnatas (enton-



7a



7b



7c

- 7a. Biblioteca de Celso en Efeso, 117 d.C.
- 7b. Idem, Dibujo del autor.
- 7c. Idem. Planta.
- 8a. Templo de Adriano en Efeso, s. II d.C.
- 8b. Idem. Dibujo del autor.

ces exentas) sobre la que descansaba un ritmo de arcos directamente sobre sus capiteles, tras de las que se situaba el mausoleo y un templo corintio pròstilo-tetràstilo, y que se constituía en el pórtico del palacio. La arquitectura paleocristiana y bizantina posterior (podríamos ver Santa Sabina 422-432 d. C. y Santa Sofía 537 d. C.) va a repetir el tema columna-arco integrándolo dentro de una estructura muraria aligerándola y ordenándola, ya no controla el espacio y el orden cercenado (reducido a su columna) únicamente ofrece al edificio su ornamento.

La historia de la arquitectura clásica nos muestra cómo al orden le es arrebatado sucesivamente el papel dominante que inicialmente tuvo, siendo la relación entre el sistema murario y el de orden (muro-columna, o sistema abovedado-sistema adintelado) el problema en que cada caso y en cada período se debía resolver; y toda arquitectura clasicista posterior es consciente de ello y, aunque el papel de los órdenes apareciera en muchos casos como secundario, jamás se abandonó. Cuando en el Renacimiento se trató este tema, la formulación del vitruvianismo, en buena medida, afrontó el problema tomando posturas no siempre coincidentes.

La opinión de Alberti planteó la columna como portadora de ornamento, Serlio (gracias a la obra bramantesca) formuló su valor semántico difundiendo su descripción, su debido uso e, incluso, su relación con el muro. Vignola reivindicó el control de la forma a través de una formulación clara y sistemática de sus proporciones, siendo Palladio junto a Scamozzi quienes rescataron su capacidad tectónica e individual, por medio de los pórticos templarios que antepusieron a sus edificios. Todos de un modo u otro le admitieron en la arquitectura, y esto como consecuencia inmediata de la propia idea del clasicismo. Pese a la ruptura del vitruvianismo y a la disgregación del sistema cerrado de los «Cinco órdenes», en donde es ineludible la cita a Dietterlin («Arquitectura», 1593) y el propio Caramuel («Arquitectura civil»), nadie se atrevió a prescindir de ellos. Sólo una voz habló en su contra. En 1565 Luigi Cornaro hizo una insólita declaración, «Un edificio puede ser cómodo, sano y bello sin alusiones a la antigüedad, construido sin recurrir a los órdenes». Nadie le hizo caso, sólo Durand («Leçons d'architettura», 1819) se hizo eco formulando que la belleza de los peristilos es de carácter general, y que se podría sentir si los pilares que los forman, en vez de ofrecer soberbias columnas, presentaran troncos de árboles cortados en sus raíces y en el nacimiento de sus ramas. No es hasta las corrientes purificadoras de nuestro siglo (expresionistas: Mendelsohn, Berg, Taut, Sharoum, etc., y racionalistas: Behrens, Terragni, etc.), cuando el orden fue desgarrado definitivamente de la arquitectura. El «Stijl» mostró al muro como verdadero organizador de la forma del espacio, aportar la belleza y ser el soporte tectónico, y permitió difundir la posibilidad de hacer arquitectura sin los órdenes. Le Corbusier, pese a su gran amor a la arquitectura clásica en su «Mensaje...» dirigiéndose a los estu-



8a



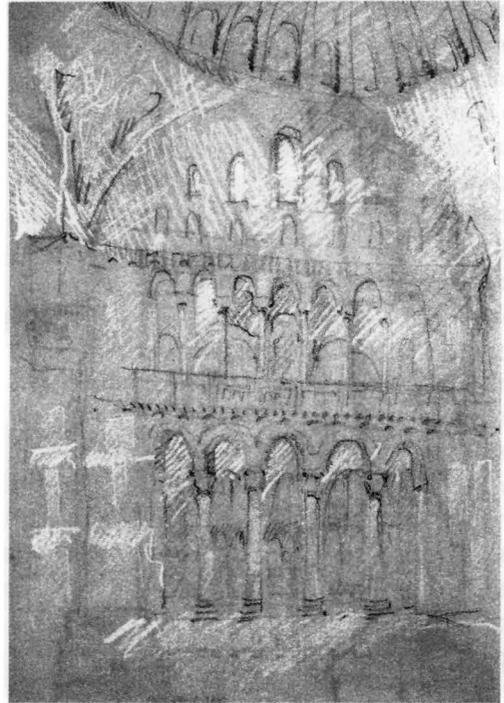
8b

diantes, manifiesta: «¿Si yo tuviese que enseñarles arquitectura? Es una pregunta bastante embarazosa... Comenzaría por prohibir los 'órdenes', por poner un fin a esta palabrería hueca de los órdenes, a ese desafío increíble a la inteligencia. Insistiría en un respeto real por la arquitectura...»<sup>6</sup>.

## II

*«Salimos de la oscuridad, no, entramos, afuera está oscuro, aquí se ve algo en medio del humo, humea la luz, tal vez de velas, pero se ven los colores, amarillos, azules, sobre el blanco, sobre la mesa, manchas de colores, rojas, también verdes, con los contornos negros, dibujos en rectángulos blancos desparramados sobre la mesa...».*

Italo Calvino, «La taberna». El castillo de los destinos cruzados. 1973.



Mies van der Rohe irrumpe en la historia reciente de la arquitectura como uno de los cuatro arquitectos más anticipados de todo el siglo XX. Y lo hace conectando con la modernidad que pretendió, y logró, cortar con la arquitectura clásica de «los órdenes», interrumpiendo la tradición clasicista que nunca antes se atrevió a abandonar su uso. Sin embargo, se admite que el origen de su arquitectura estuvo estrechamente ligado con la tradición neoclásica: en 1908 se asocia con Behrens, y los tres años de trabajo junto al maestro le reafirma el influjo schinkeliano de su obra<sup>7</sup>. Buena prueba de su gusto por Schinkel lo encontramos en la casa Werder (Berlín, 1914), la casa Riehl (Berlín-Neubabelsberg, 1907), o la casa Perls (Berlín-Zehlendorf, 1911). En ellas, el hilo de su historia se enreda con «lo clásico» en ese primer intento de identificarlo con «lo moderno». Sus cualidades de regularidad, planta axial, fachadas con pórticos y volúmenes simples expresan su respeto y afinidad al buen uso de los materiales, limpieza de la estructura y proporciones<sup>8</sup>. Esta influencia de Schinkel fue admitida por él sin ningún tipo de reparos. En una conversación con Peter Blake, a una pregunta sobre qué había aprendido de las viejas cosas de Europa, respondía: «Cuando fui joven a Berlín. Había alguno más, pero Schinkel era el hombre más importante. Sus edificios eran un excelente ejemplo de clasicismo, el mejor que conozco. Y claro que me interesaba. Lo estudié cuidadosamente y fui influido por él. Eso pudo ocurrirle a cualquiera. Creo que Schinkel tenía construcciones maravillosas, proporciones excelentes y buenos detalles»<sup>9</sup>.

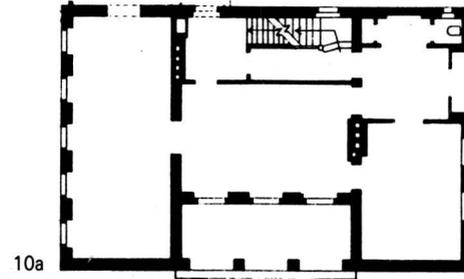
- 9. Santa Sofía, 537 d.C. Dibujo del autor.
- 10a. Villa Perls, Berlín-Zehlendorf, 1911. Planta.
- 10b. Villa Trissino, Cricoli, s. XVI. Dibujo de Vincenzo Scamozzi.

Pero en nuestra reflexión sobre el maestro, la atención se nos desvía a otro arquitecto que parece pasar menos advertido en esta etapa, Andrea Palladio. Fue el único arquitecto antiguo a quien citó, admitiendo su influencia junto a Schinkel<sup>10</sup>, y en una búsqueda de arquitectos que pudiéramos citar en las referencias a estas primeras obras es, si duda, el único que no pudiera pasar inadvertido. Mies admiraba a Palladio, y quizá no únicamente por su obra. Rastreando su juventud y el comienzo de su carrera, encontramos paralelismos en sus vidas.

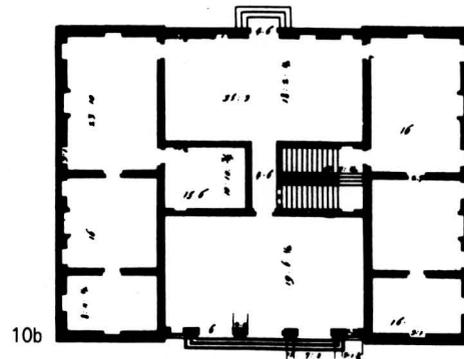
Giangiorgio Trissino distinguió a Palladio durante la construcción de su villa en Cricoli. El entonces ignorante y joven cantero Andrea di Piero recibió la atención y cuidados de su mecenas, quien decidió albergarlo y cuidarse de su educación. La etapa de formación culmina en 1541, año en el que viaja a Roma para estudiar directamente la arquitectura clásica<sup>11</sup>. Mies también provenía de un taller de canteros. Su padre poseía un taller donde Mies pasó parte de su infancia y en donde algunas veces podía labrar algún sillar, aunque, como él decía, su principal trabajo era comprar café<sup>12</sup>. La primera relación práctica con los edificios la tuvo allí, así como Palladio en su trabajo de cantero. En la formación de Mies el papel que representó Trissino para Palladio lo representó Alois Riehl, filósofo y una autoridad sobre Nietzsche, y para Mies van der Rohe su primer cliente. Riehl, satisfecho con el trabajo de su joven arquitecto tanto como con su persona, tomó la decisión de enviarlo a Italia. El viaje se realiza en el año 1908 y a lo largo de los casi tres meses de duración visitó la clásica arquitectura de Roma y Florencia, así como la arquitectura palladiana de Vicenza. Andrea Palladio fue su admiración en ese viaje, y la geometría de sus casas de campo se introduce en el modo de proponer sus primeros edificios<sup>13</sup>.

Así con estos datos, las dos historias parecen coincidir una con la otra. De la misma manera que Palladio descubre el clasicismo romano bajo la protección de Trissino, Mies se enriqueció con la gran arquitectura que vio, y quizá dibujó, en Italia, y esto gracias a Alois Riehl. Los dos tuvieron que tomar una postura frente a aquella arquitectura clasicista y ambos, también, tendrán que responder al uso de los órdenes clásicos. Uno de nuestros propósitos en este trabajo consiste en enunciar la similitud de postura de ambos con respecto a los órdenes, y que convierte a Palladio en la referencia clásica de la obra de Mies van der Rohe y en la clave para entender el camino que decide emprender el joven aprendiz de arquitecto.

Pero en el siguiente paso Mies parece que buscó un alejamiento consciente del clasicismo, cuanto menos de el que dependía de la obra de Schinkel, su historia no quería que enlazara con este clasicismo romántico que tanto admiró. Alrededor del año 1919, después de la primera guerra, sus obras se distanciaron conscientemente de aquel clasicismo alemán, no quiso nada en común con los estilos historicistas, aunque Mies siempre recurrió a la metáfora clásica duran-



10a



10b

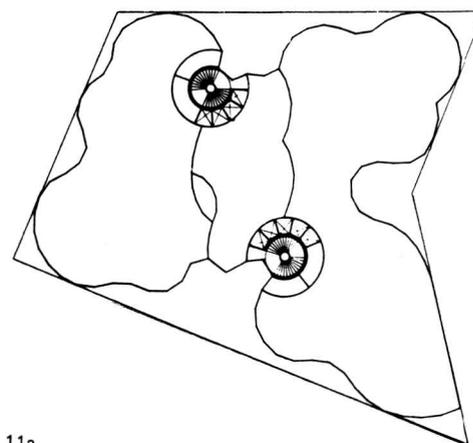
te toda su obra<sup>14</sup>. Sus palabras grabadas en 1966 son perfectamente claras a este respecto, «Después de Berlage tuve que luchar conmigo mismo para alejarme del clasicismo de Schinkel...»<sup>15</sup>.

En aquellos intereses, la preocupación se centró en sus edificios de cristal como el proyecto de oficinas (Friedrichstrasse, Berlín 1919) o el rascacielos de vidrio (Berlín, 1922), en los que el recurso a la planta y a la fachada libre le llevó hasta la representación de sus planos sin soportes (recordemos que la casa Dom-ino de Le Corbusier es de 1914). En este sentido, vemos tentador el explicar los machones de la casa Perls o los de la casa Riehl como restos del muro abierto y no como elementos puntuales, esto se muestra evidente si analizamos la fachada al jardín inferior de la casa Riehl, donde los machones pertenecen al mismo plano y con el mismo espesor que el muro de contención. Si esto es así, habremos contestado a por qué en los rascacielos la estructura vertical desaparecía de sus plantas sin ninguna vergüenza y, en las perspectivas gracias al dibujo, sólo se representaban los forjados que se entreveían tras los muros de cristal. Ahora no hay más que estructura formal de vidrio en la que se propone tanto la forma del edificio como los reflejos de cristal.

Su propósito es claro, el soporte no constituye el tema a desarrollar en su arquitectura durante aquellos años. Cuando tiene que aparecer, por necesidades formales en sus casas o en sus torres por motivos estructurales, lo hace como integrante de un muro o difuminado tras los reflejos del cristal, pero en ningún momento forma parte como elemento originario de aquellos proyectos.

Por el modo en que el joven arquitecto propuso sus siguientes proyectos parece claro su conocimiento del Manifiesto del grupo Stijl, publicado en el año 1923 con una intención, consecuente con aquellos años, de convertirse en una propuesta universal<sup>16</sup>. Ese mismo año Mies proyecta su casa de Campo de Hormigón, y al año siguiente la conocida casa de Campo de Ladrillo. Si hiciéramos caso a Mies, su influencia no existió ya que a una pregunta sobre si su trabajo estuvo muy influenciado por De Stijl y por Van Doesburg, respondió tajantemente «No, eso no tiene ningún sentido. ¿Sabe?». El interlocutor pidió explicaciones y Mies respondió: «Van Doesburg vio esos dibujos del edificio de oficinas... Me gustaba Van Doesburg, pero no como si supiera mucho de arquitectura. El diseñaba casas o edificios junto a Van Eesteren, el planificador de ciudades. Pero principalmente estaba interesado en su particular tipo de arte. Como Mondrian...»<sup>17</sup>.

Nada más lejos de nuestra intención que reavivar el debate sobre esta negada influencia. Si lo único que quería Mies era salir de la obligación impuesta por el uso de los soportes en la práctica arquitectónica, los modelos propuestos por los arquitectos de Stijl le ofrecían un ejemplo elocuente del posible uso de planos octogonales en la configuración del espacio. Y esto sin recurrir a elementos puntuales, sino empleando muros de carga sobre donde apoyar la cubierta pla-



11a

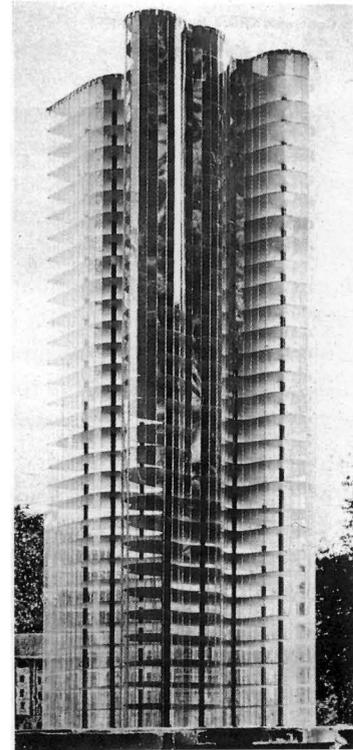
na. Pero más bien pensamos que la preocupación de Mies no era convertir las propuestas pictóricas en espacios habitables, sino hacer arquitectura sin necesidad de utilizar el soporte como solución estructural. El muro solucionaba la estructura del edificio, ordenaba su planta dotando al espacio de forma y al mismo tiempo su plástica se convertía en el ornamento del edificio. «Esta arquitectura se había liberado del ornamento como adorno aplicado pero bajo cuyo influjo todo el edificio se había convertido en ornamento»<sup>18</sup>.

El muro fue el tema dominante y único en la arquitectura de Mies entre los años 1923 y 1928<sup>19</sup>. Entre estos años construyó el Monumento a Rosa Luxemburgo y Karl Liebknecht (Berlín 1926), la casa Wolf (Guben 1925-1926), la casa Esters (Krefeld 1928), o la casa Hermann Lange (Krefeld 1928). El muro reconocido como solución al problema de la construcción, y rechazado como objetivo formalista. Su materialidad le ofrecía el uso del ladrillo como respuesta a su necesidad constructiva. Sobre él Mies van der Rohe dijo, «Qué espiritual es ya su formato, pequeño, manejable, bueno para cualquier finalidad. Qué lógica muestra su sistema de proporciones. Qué vitalidad su juego de aparejos. Qué soberanía posee el más sencillo paño de pared...»<sup>20</sup>. Al mismo tiempo generó un nuevo espacio arquitectónico, fluido, rompiendo la esquina, intercambiando y mezclando el espacio interior con el exterior, hasta ese momento perfectamente diferenciados.

Y así se planteó el pabellón de Barcelona en 1928. Pero aquí las condiciones se modificaron, por suerte se trataba de añadir un «tarot» más sobre la mesa o, más bien, eliminar aún algo más.

Parte de los muros con los que Mies esbozaba el primer esquema de la planta eran de cristal, inmateriales ante determinadas condiciones de iluminación, a través de los cuales se podía ver el muro central inferior, el muro de ónice, que Mies quería mostrar y pensó que la mejor manera sería simplemente poner una piel de cristal. La forma en que narra el descubrimiento del bloque de ónice es harto conocida, pero aún con ello no nos substraemos a citarla: «No, no, no, —fue el grito que dirigieron a Mies— no se puede hacer, por el amor del cielo, no debe usted tocar esa maravillosa pieza». A lo que Mies respondió: «Usted deme un martillo y verá lo que sabemos hacer en mi casa». Con muchas reticencias —como describe Mies— le trajeron el martillo y dado un golpe en el centro del bloque hizo desprender una lámina delgada. «Vayan y púlanme esto enseguida, que quiero verlo». Fijaron el precio y se compró<sup>21</sup>.

Mies proyectó el pabellón con altura y proporciones que dependieron de aquel trozo de piedra preciosa. Con esta elección Mies dio la respuesta al ornamento como adorno del edificio. El muro y su materialidad portaban el ornamento y así las líneas esbozadas en el esquema se transformaban en los muros configuradores de ornamento, y tras los de vidrio se podía disfrutar del ónice del central. Había logrado desmaterializar totalmente el muro.



11b

Pero tras esta decisión aparecieron como necesarios los soportes de los que se valía para sostener el peso de la cubierta. Así surgió la separación, de concepto y de hecho, entre el muro que daba la forma y el ornamento al edificio y el soporte que tomaba como suyo el problema estructural. Pero aún así el muro siguió soportando cargas, apareciendo en ayuda de una solución estructural que en aquellos momentos era muy difícil de superar.

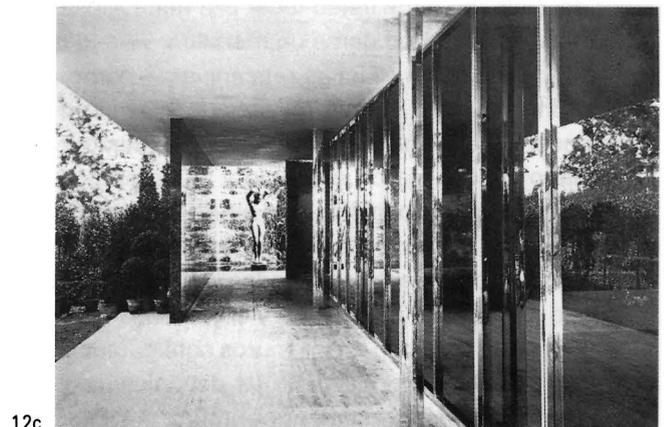
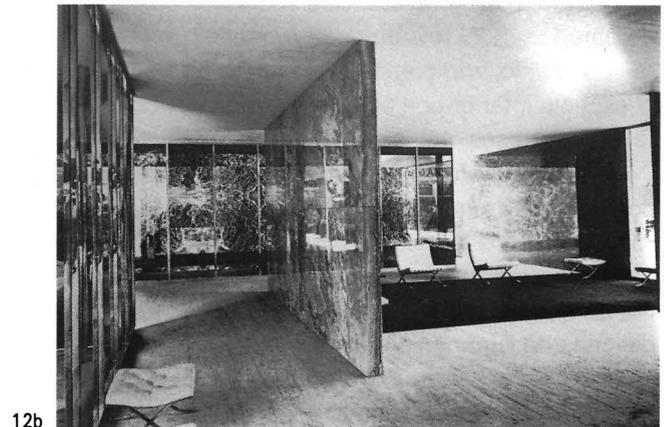
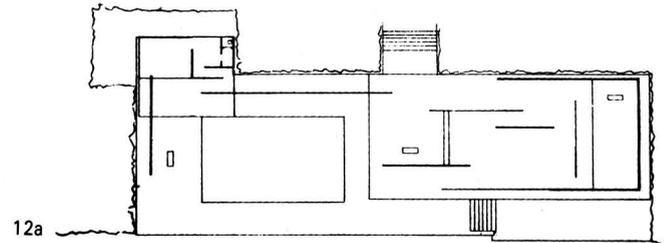
Así concluye el muro como elemento único en su arquitectura, que ahora, junto con el pilar, se repartirán las funciones que antes eran propias del muro. Y así comenzaba el conflicto de competencias entre ambos. También, como habíamos visto en la arquitectura romana, el problema está en resolver la relación del pilar con el muro. Es lo que veremos a partir de este momento, cómo Mies soluciona la simbiosis entre ambos.

¿Pero, qué es este pilar de Mies? Su forma en cruz expresa las direcciones de las jácenas con las que se construyó la cubierta<sup>22</sup>. Aunque con apariencia de losa de hormigón, las caras exteriores de la cubierta encubren un entramado de jácenas de IPN de acero, cruzadas en el eje de los pilares<sup>23</sup>. Y los pilares muestran con expresividad formal la esencia estructural oculta. La solución práctica del pilar se obtuvo soldando cuatro angulares por sus alas, los que se recubrieron con otros tantos angulares de cromo pulido que, con su acabado, reflejaban como si fuera de espejo. Los pilares se sitúan cerca de, pero no junto a, los muros de cristal, de mármol o de ónice. Y en esta relación dialogante surge el intercambio de competencias. La cercanía del pilar al muro provoca que su acabado reflectante tome reflejada la textura del ónice, del mármol o los reflejos del cristal, superponiéndose en los dos el ornamento que aportan los materiales. El pilar resuelve la estructura, el muro la forma del espacio y ambos participan conjuntamente en la belleza del edificio.

El vínculo entre los dos elementos para equilibrar la solución de las tres necesidades de la arquitectura (forma, estructura y ornamento), nos recuerda el asombroso equilibrio que habíamos apreciado en la biblioteca de Julio Celso en Efeso de principios del siglo II d. C.

Hasta aquí las dos historias, la de los órdenes y la de Mies, parecían desconectadas, a partir de ahora comprobamos el paralelismo de ambas pero en sentido contrario, como reflejadas simétricamente en un centro situado a comienzos de nuestro siglo XX. Cuanto más nos acerquemos a las obras tardías de Mies, más necesitaremos alejarnos en el tiempo en la primera historia hasta encontrar su paralelo. Este es el argumento de nuestro trabajo que permite ver la obra de Mies van der Rohe como un recorrido inverso de la historia de la arquitectura, como si caminara hacia atrás en la historia recorriendo durante una vida, al inverso, las etapas que necesitaron siglos para sucederse.

Pero reflexionemos, y aún con el pabellón de Barcelona. Pensándolo bien, el elemento común de las dos historias es la relación entre



- 12a. Pabellón de Barcelona, 1928. Planta inicial sin pilares.
- 12b. Idem. Foto de 1929.
- 12c. Idem. Foto de 1929.
- 12d. Pabellón de Barcelona. Reconstrucción. Detalle del pilar.

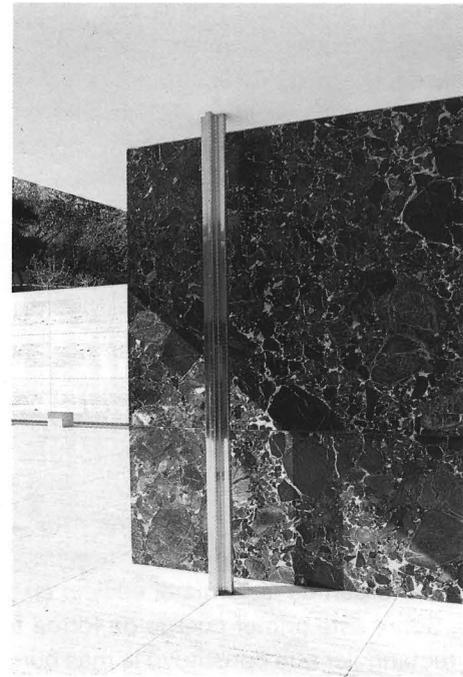
ambos y el difícil equilibrio que se establece entre las funciones del muro y del soporte. En el Pabellón de Barcelona el elemento que soluciona la estructura es el soporte, aunque la forma del espacio la define el muro. Ahora bien, en la Biblioteca de Efeso, los papeles se invierten, el muro es, aquí, el que resuelve la estructura y el orden controla la forma. La paradoja cabría explicarla como una inversión en el desarrollo de ambas historias, y la conclusión puede ser sorprendente: en el Pabellón, el elemento dominante de la forma es el muro, al cual hasta aquel proyecto Mies otorgaba prioridad. En la Biblioteca es el orden el que estaba primero y el que controla la forma.

Ciertamente si lo importante en un edificio es la forma del espacio, supeditándose la estructura y el ornamento a aquélla, el elemento dominante en Barcelona fue el muro, y en Efeso lo constituyó el orden. Nada más lejos de nuestra intención que identificar estos dos momentos: con el Pabellón de Barcelona se estaba enunciando ese principio que se denominó planta libre, y que en palabras de Mies supuso un descubrimiento, «Una noche trabajando (en el Pabellón) aboceté un muro exento y me sobresalté. Supe que era un nuevo principio»<sup>24</sup>, la llamada planta libre, con la Biblioteca de Efeso se proponía al orden como dominante, considerándolo el principio generador de la forma.

Podemos tomar como ejemplos la casa Tugendhat (Brno, Checoslovaquia, 1928-1930) y la vivienda para la Exposición de la Edificación de Berlín (Berlín 1931) entre otras<sup>25</sup>. Todas ellas narran lo que antes hemos descrito. En estos escenarios sigue brillando el Pabellón de Barcelona, aunque todos ellos sirven como prueba irrefutable de aquel descubrimiento de Mies. La columna surgida en Barcelona dialoga constantemente con el muro en un intento de desvanecer su predominio. Pero tiene que atravesar otras dos etapas para que esto suceda.

Para la continuación de nuestro trabajo debemos seguir analizando la historia de la arquitectura hasta nuestro siglo, y la historia de la arquitectura de Mies, situadas en ese lugar donde no existen los prejuicios de estilos ni de épocas. Los problemas que Mies se estuvo planteando en aquella prolífica vida son los mismos que han importado a lo largo de la historia. Cambian los gustos, las técnicas y las personas, pero no la esencia de la arquitectura.

Mies comienza en 1948 el conjunto de apartamentos Lake Shore Drive 860-880 en Chicago. Dos edificios gemelos construidos entre los años 1949 y 1951, sendas torres esbeltas de 26 plantas de altura. Mies conoce a Herbert Greenwald en 1946, con quien proyecta los Lake Shore Drive y los apartamentos Promontory también en Chicago (1946-1949). La respuesta a estos nuevos encargos pareciera, a primera vista, que no tiene nada que ver con los temas que estamos tratando, y sí mucho con la arquitectura de rascacielos que había conocido Mies en Manhattan, totalmente desvinculada de la historia clasicista. Herbert y Mies construyeron estos proyectos me-



12d

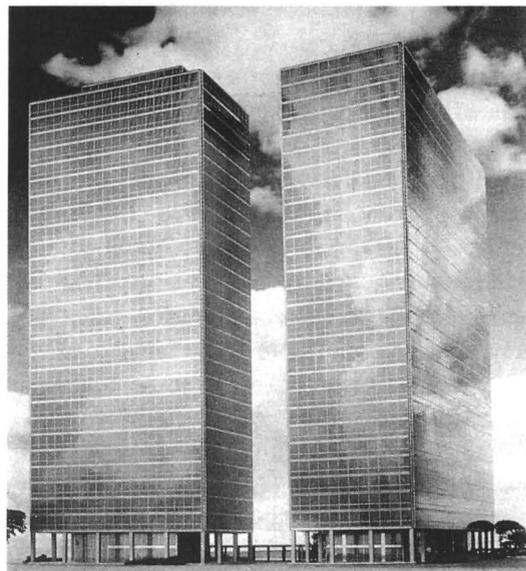
dante una estructura de acero de tres por cinco crujeas de 6,4 metros entre ejes. La disposición presentaba un entramado bidireccional de acero, base rectangular de cuatro por seis columnas. Distribución estructural (4 x 6) que repetirá más adelante en sus gemelos Lake Shore Drive 900 Esplanade, y en el rascacielos para las oficinas Seagran de Nueva York (1954-1958).

Ahora miremos el edificio Lake Shore Drive 860-880 en sus planos. El edificio se divide en dos partes diferenciadas: la primera el cuerpo de apoyo del edificio desde el arranque de los pilares hasta la primera planta de viviendas, el segundo, el volumen de las restantes plantas. Si únicamente conociéramos su planta de calle, todo parecía indicar que se trata del esquema de un templo griego períptero con pórtico tetrástilo, y esto por la excesiva estrechez de sus columnas y muros. Las dieciséis columnas perimetrales recubren el portal rectangular de cristal en cuyo centro se levanta el núcleo de escaleras y ascensores<sup>26</sup>, como si fuera la representación de la celda en cuyo centro se levantase la estatua antropomórfica de un dios pagano. El nuevo orden da la forma al edificio en planta y resuelve la estructura. Sobre este primer cuerpo de forma templaria se levantó un prisma rectangular que constituyó la más pura expresión de edificio de vidrio que se había conseguido hasta ese momento. En este segundo cuerpo, la forma la ofrece ya no la distribución de los pilares, sino el muro de vidrio que Mies utilizaría a partir de entonces en prácticamente todos sus edificios altos. El contacto entre ambos elementos fue aquí total, el muro cortina con su despiece de carpintería se superpone al perímetro estructural, con un significado preciso y diferente en la solución del 860-880 a la que más tarde ofrecía Mies el los 900 Esplanade<sup>27</sup>.

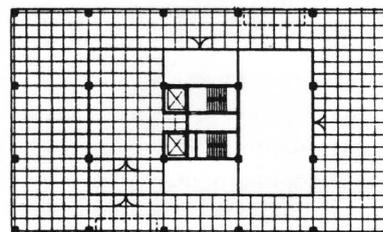
Para encontrar una disposición similar debemos retornar al momento en que la arquitectura clásica romana entendía el edificio termal en dos partes diferenciadas, allí, en las Termas romanas, en ambas partes la estructura la resolvía el muro, aunque la forma del primer cuerpo dependía del orden y en el segundo la estructura abovedada dependía del muro, la belleza en ambos la aportaba el orden. Aquí, en el Lake Shore Drive de Chicago, el nuevo orden de soportes soluciona la estructura de las dos partes, así como la forma del primer cuerpo, la del segundo depende del muro, como también depende de él en ambas la belleza, la belleza de la forma ofrecida por el muro en los reflejos del vidrio.

Hallada esta relación entre ambos edificios, comprobamos que también aquí los papeles que cumplen el muro y el orden están invertidos, aunque la complejidad se duplica al tener que resolver la forma, la estructura y la belleza de edificios de dos cuerpos bien diferenciados, y el resultado de nuestro análisis es una suplantación de funciones en los dos<sup>28</sup>.

El final de nuestro recorrido coincide precisamente con el final de la obra de Mies, lo que nos permite volver al tema inicial y cerrar



13a



13b

- 13a. Apartamentos Lake Shore Drive 860-880. Maqueta.
- 13b. Idem. Planta baja de una de las torres.
- 14a. Galería Nacional de Berlín, 1962-68. Maqueta.
- 14b. Idem. Planta.

el círculo de nuestra reflexión. El gran salto lo dio con su última obra, la Nueva Galería Nacional de Berlín (1962-1968), un salto que implica moverse en lo desconocido, la transformación hacia un uso simbólico del orden.

Las necesidades del museo se solucionaron en dos niveles, el inferior a la altura del jardín, la cara superior de su forjado es el suelo de una plaza sobre la que se levanta el nivel superior. Desde la calle se accede a esta planta que aparece como un edificio aislado sobre el gran podium de la plaza. Una cubierta de planta cuadrada, y de vigas bidireccionales, descansa sobre dos soportes por lado situados al borde de la cubierta y geoméricamente pertenecientes a un cuadrado de similares medidas que el lado de la cubierta, girado 45 grados. Los muros de la sala, enteramente de vidrio, permanecen oscurecidos tras el perímetro de la cubierta.

La similitud con el templo arcaico es innegable, tema sobre el que ya se ha escrito<sup>29</sup>. La gran terraza es el estilóbato, los soportes junto al perímetro de la cubierta definen una estructura períptera dentro de la que aparece una invisible celda de vidrio. El museo se convierte en el templo del arte, un templo definido únicamente mediante el orden, orden sin basa, descansando sus columnas directamente sobre el estilóbato, encima descansan las jácenas exteriores y las transversales, haciendo las primeras de entablamento y las últimas de triglifos.

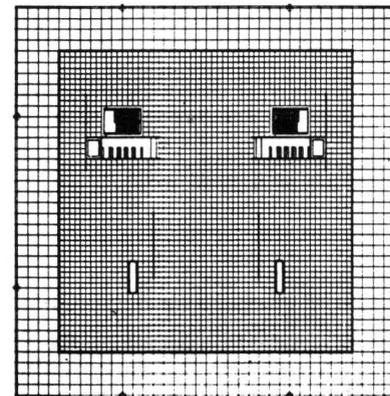
El edificio es un gran templo sin cella, como el templo de Segesta, edificado con una cella inmaterial, en el que se desarrollaba un misterioso culto. En el templo de Berlín Mies propone el culto de la arquitectura a su construcción. El orden posee un lenguaje simbólico preciso, el lenguaje que le comunica la estructura bidireccional de la cubierta<sup>30</sup>, con una sección mayor en la base que en la cabeza, para afirmar su estabilidad tectónica.

En 1960 recibía la Medalla de Oro del Instituto Americano de Arquitectos (AIA), y un año antes había recibido la de el Real Instituto de Arquitectos Británicos (RIBA), en aquella fecha había dicho: «La estructura de la civilización no es sencilla, parte está en el pasado, parte en el presente y parte en el futuro... La arquitectura emerge de esta estructura. De ahí se sigue que la arquitectura sólo debe relacionarse con las fuerzas más significativas que actúan en la civilización. La única relación real que cabe es la que incide en la esencia del tiempo». En el fondo de su obra Mies había recogido la esencia del tiempo recorriéndolo hacia atrás, desde los logros del siglo XX hasta el arcaico templo dórico, abandonando paulatinamente el muro al contrario de como la historia había abandonado el orden, y al final lo que se encontró fue el orden, el orden primero fruto de la construcción y de la materia, cargado de símbolos del hombre.

Cuando tomábamos a Palladio como arquitecto en coincidencia con Mies enunciábamos, también, su paralelismo en cuanto a su postura sobre los órdenes. La visión del vicentino. «...Se trata en realidad de una nueva visión de los órdenes, ahistórica, que permite



14a



14b

integrarlos mejor en la estructura del edificio»<sup>31</sup>. La visión de Mies también es ahistórica aunque no necesita integrarlos en el edificio, el orden es para él la estructura del edificio. Con todo ello no pretendemos resolver los enigmas que la obra de Mies plantea, sino cerrar las puertas que habíamos abierto.

1. J. ORTIZ SAN: **Los diez libros de arquitectura de M. Vitruvio Polión**. Madrid, 1787. Ed. Alta Fulla, Barcelona 1987.

2. Sobre Segesta ver principalmente: Vincenzo TUSA: «Presenza di strutture religiose e forme anelleniche di culto in contesti urbanistici greci nella Sicilia occidentale». *Architettura et società. De l'archaïsme grec à la fin de la république romaine. Actes du Colloque international organisé par le Centre national de la recherche scientifique et l'École française de Rome*. Ed. Centre National de la Recherche Scientifique. París, 1983, pp. 501 a 503. Filippo COARELLI y Mario TORELLI: **Guide archéologique Laterza. Sicilia**. Ed. Laterza, pp. 49 a 53. Pilar LEON ALONSO: **El Arte Griego (II)**. Ed. Historia 16. Madrid, 1989, pp. 84 y ss. Aldo FERRABINO: (Direttore scientifico): **Enciclopedia dell'arte antica. Classica e orientale (Settimo volume)**. Ed. Istituto della Enciclopedia Italiana. Roma, 1966, pp. 151 a 154. D. S. ROBERTSON: **Arquitectura Griega y Romana**. Ed. Cátedra. Madrid, 1981 (1929), pp. 141 y 142. R. D. MARTIENSSEN: **La idea del espacio en la arquitectura griega. Con especial referencia al templo dórico y a su emplazamiento**. Eds. Nueva Visión. Buenos Aires, 1984 (1956), pp. 90 a 98.

3. Sobre esta segunda hipótesis ver: V. TUSA: «Presenza di strutture religiose e forme anelleniche di culto in contesti urbanistici greci nelle Sicilia occidentale». Op. cit., pp. 501 a 513.

4. L. QUARONI: **Proyectar un edificio. Ocho lecciones de arquitectura**. Ed. Xarait. 1980 (1977), pp. 50 y ss. Philippe BOUDON: **Del espacio arquitectónico. Ensayo de epistemología de la arquitectura**. Ed. Víctor Leru. Buenos Aires, 1980 (1976), pp. 19 y 20.

División que se convierte en constante a lo largo de la historia, y que con otros nombres viene a planter los mismos problemas: Alberti denominó estos principios: «commoditas», «firmitas», «voluptas», que se corresponde la decoración, distribución y construcción, y que se mantiene constante a lo largo de la historia y que encontramos en el esquema en que Nervi introduce los términos de forma, función y estructura.

5. A. CHOISY: **L'Art de Bâtir chez les Romains**. París, 1873.

6. LE CORBUSIER: **Mensaje a los estudiantes de Arquitectura**. Ed. Infinito. Buenos Aires, 1973 (1957).

7. Sobre la vinculación entre Mies y Schinkel, ver: Philip CORTELYON JOHNSON: «Karl Friedrich Schinkel en el siglo XX» (publicado en Schinkel Zu Ehren, 1846-1980). **Schinkel. Arquitecturas 1781-1841**. Simón MARCHAN FIZ (Director). Ed. D.G.V.A. Madrid, 1989, pp. 91 a 98.

8. Sobre esta etapa de Mies van der Rohe (1905-1918), ver: Franz SCHULZE: **Mies van der Rohe. Una biografía crítica**. Ed. Hermann Blume. Madrid, 1986 (1985), pp. 21 a 84. David SPAETH: **Mies van der Rohe**. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1986 (1985), pp. 19 a 33.

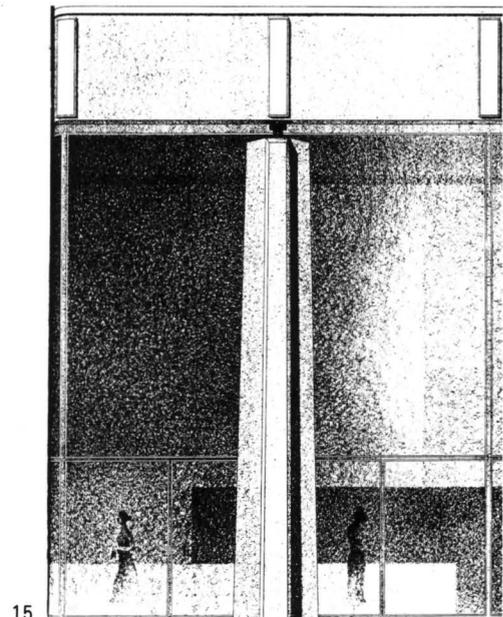
9. L. MIES VAN DER ROHE: «Una conversación. Conversación entre Mies van der Rohe y Peter Blake» (1963). **Escritos, diálogos y discursos**. Ed. C.O.A.A.T. Murcia, 1981, pp. 67 y 68.

10. L. MIES VAN DER ROHE: «Mi carrera profesional» (1965). **Escritos...** Op. cit., p. 82: «Mi carrera profesional consciente empezó hacia 1910... Los edificios representativos caían más o menos bajo la influencia de Palladio o Schinkel...».

11. Sobre la influencia de Trissino en Palladio ver preferentemente; James S. ACKERMAN: **Palladio**. Ed. Xarait. Madrid, 1980 (1966), pp. 6 y ss. Guido PIOVENE: «Trissino y Palladio nell'umanesimo vicentino». **B.C.I.S.A. Andrea Palladio**. Tomo V. Vicenza, 1963, pp. 13 a 23. Rudolf WITTKOWER: «Los principios de la arquitectura de Palladio». **La arquitectura en la edad del Humanismo**. Ed. Nueva Visión. Buenos Aires 1968 (1949), pp. 61 a 101.

12. L. MIES VAN DER ROHE: «Mies habla». (1968). **Escritos...** Op. cit., pp. 90 a 97.

13. Véase el parecido entre la planta de la villa Cricoli de Giangiorgio Trissino (Cricolo, 1530-1538) donde trabajó Palladio y la casa Pers de Mies van der Rohe (Berlín, 1910-1911).

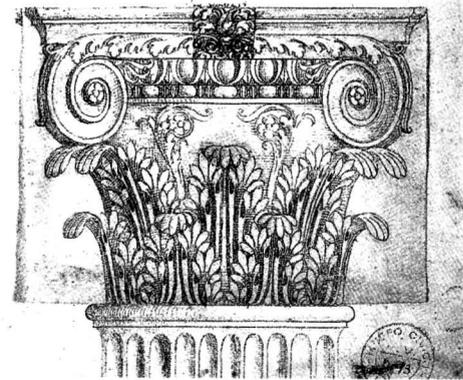


- 15. Soporte para el Edificio Bacardí, Santiago de Cuba, 1957.
- 16a. Andrea Palladio. Capitel compuesto.
- 16b. Mies van der Rohe. Soporte del Pabellón de Barcelona.

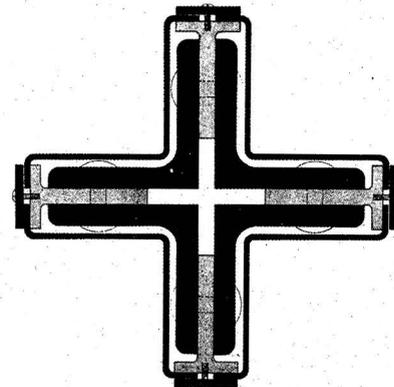
- 14. Sobre esta opinión, ver: Kenneth FRANPTOM: «Modernidad y tradición en la obra de Mies van der Rohe». **A & V. Monografías de Arquitectura y Vivienda.** N. 6 (1986), pp. 6 a 23.
- 15. L. MIES VAN DER ROHE: «Mies habla» (1966). **Escritos...** Op. cit., pp. 90 a 97, p. 92.
- 16. Ulrich CONRADS: **Programas y manifiestos de la arquitectura del siglo XX.** Ed. Lumen. Barcelona, 1973 (1964), pp. 58 y 59.
- 17. L. MIES VAN DER ROHE: «Una conversación». Op. cit., pp. 77 y 78.
- 18. Julius POSENER: «Los primeros años. De Schinkel a De Stijl». **A & V...** Op. cit., pp. 24 a 35, p. 33.
- 19. Esta consideración tiene la excepción de las viviendas para el Weissenhofsiedlung (Stuttgart 1927), en las que Mies empleó el soporte como estructura, pero nunca de modo aislado, sino como integrante del muro de cerramiento. Más parece un muro armado mediante soportes embebidos en él, que soportes ocultos por el muro.
- 20. L. MIES VAN DER ROHE: «Discurso inaugural como Director de la Sección de Arquitectura del Armour Institute of Technology» (1938). **Escritos...** Op. cit., p. 46.
- 21. L. MIES VAN DER ROHE: «Mies habla». **Escritos...** Op. cit., p. 94.
- 22. Antón CAPITEL: «Las columnas de Mies: Pabellón de Barcelona». **Arquitectura.** N. 261, julio-agosto, 1986 y N.263, noviembre-diciembre, 1986.
- 23. Sobre los detalles constructivos del pabellón, con publicación de fotos de la ejecución de la obra, ver: Edward R. FORD: **The Details of Modern Architecture.** Ed. Massachusetts Institute of Technology. London, 1990. Ver figuras 9.11 a 9.14.
- 24. Citado en: David SPAEHT: **Mies...** Op. cit., p. 64.
- 25. Entre estos ejemplos también podemos citar, la casa de Gericke (Wansee, Berlín 1930), viviendas en hilera con patio interior (1931), casa de cuatro dormitorios (diseño de Howard Dearstyne bajo supervisión de Mies, Bauhaus de Berlín, 1932-1933), casa con patio (diseño de Dearstyne corregido por Miers), casa con tres patios (hacia 1934), casa-patio con Muros Curvos y garaje (hacia 1934), casa Hubbe (Magdeburgo 1935), casa Risor (Jackson Hole, Wyoming, 1937-1938).
- 26. Ver planta de acceso y tipo en: Werner BLASER: **Mies van der Rohe.** Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1987 (1973), pp. 122 a 137.
- 27. Sobre este tema, ver: Juan Antonio CORTES: «Los reflejos de una idea. Sobre los 860-880 Lake Shore Drive Apartment y los 900-Esplanade Apartment de Mies van der Rohe en Chicago». **Arquitecturas Bis.** N. 44. Julio, 1983.
- 28. Veamos estas ideas representadas en el esquema:

TERMAS DE TRAJANO		APARTAMENTOS LAKE SHORE DRIVE	
CUERPO BAJO		CUERPO ALTO	
Estructura .....	MURO	Estructura .....	ORDEN
Forma .....	ORDEN	Forma .....	MURO
Belleza .....	ORDEN	Belleza .....	MURO
CUERPO ALTO		CUERPO ALTO	
Estructura .....	MURO	Estructura .....	ORDEN
Forma .....	MURO	Forma .....	ORDEN
Belleza .....	ORDEN	Belleza .....	MURO

- 29. Sobre este símil se ha escrito: «El pabellón dórico se había recompuesto, y es como si esta llegada de Mies al Olimpo hubiera significado el fin de su carrera... La llegada a un templo coherente y absoluto, a una verdadera columna, impedía probablemente cualquier retroceso». Antón CAPITEL: «Las columnas de Mies...». Op. cit., p. 10.
- 30. Antes del proyecto del museo, Mies había diseñado un soporte similar para el Edificio Bacardí en Santiago de Cuba (1957), aunque de hormigón sobre los que descansaba la cubierta nervada de hormigón precomprimido.
- 31. Juan Antonio RAMIREZ: «El sistema de los órdenes o la utopía de la razón y el sueño de la libertad». **Edificios y Sueños. Estudios sobre arquitectura y utopía.** Ed. Nerea, 1991, pp. 101 a 145, p. 117.



16a



16b