

UNA BIOGRAFÍA CRÍTICA · NUEVA EDICIÓN REVISADA

Ludwig

Mies

van

der

Rohe

Franz Schulze & Edward Windhorst





Ludwig Mies van der Rohe y su cliente Herbert Greenwald, 1956.

Estudios
Universitarios de
Arquitectura

28

*Franz Schulze
Edward Windhorst*

Ludwig MIES VAN DER ROHE

Nueva edición
revisada

Una biografía crítica

Prólogo
Juan Calatrava

Traducción y edición
Jorge Sainz

**Editorial
Reverté**

Barcelona · 2016

Edición original:

Mies van der Rohe: a critical biography, new and revised edition

Chicago y Londres: The University of Chicago Press, 2012

Publicado con la autorización de The University of Chicago Press,
Chicago, Illinois, Estados Unidos de América

© 2012 by The University of Chicago. Todos los derechos reservados.

Traducción:

© Jorge Sainz Avia, 2016

jorge.sainz@upm.es

Esta edición:

© Editorial Reverté, Barcelona, 2016

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede realizarse con la autorización de sus titulares, salvo las excepciones previstas por la Ley 23/2006 de Propiedad Intelectual, y en concreto por su artículo 32, sobre 'Cita e ilustración de la enseñanza'. Los permisos para fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra pueden obtenerse en CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org).

EDITORIAL REVERTÉ, S.A.

Calle Loreto 13-15, local B · 08029 Barcelona

Tel: (+34) 93 419 3336 · Fax: (+34) 93 419 5189

Correo E: reverte@reverte.com · Internet: www.reverte.com

Impreso en España · *Printed in Spain*

Depósito Legal: B 19291-2016

Impresión: Liberdúplex, Sant Llorenç d'Hortons (Barcelona)

1446

Registro bibliográfico

Nº depósito legal: B 19291-2016

ISBN: 978-84-291-2128-5

Autor personal: Schulze, Franz (1927-)

Título: Ludwig Mies van der Rohe : una biografía crítica /
Franz Schulze & Edward Windhorst ; prólogo, Juan
Calatrava ; edición, Jorge Sainz

Edición: Nueva edición revisada

Publicación: Barcelona : Reverté, 2016

Descripción física: 524 p. : il. ; 24 cm

Título de serie: (Estudios Universitarios de Arquitectura ; 28)

Bibliografía: Bibliografía: p. [507]-511. Índice

Encabezamiento materia: Mies van der Rohe, Ludwig; 1886-1969

Encabezamiento materia: Arquitectos – Biografía

Encabezamiento materia: Arquitectura moderna – Siglo xx

Índice

<i>Prólogo</i>	
Mies van der Rohe revisitado	7
Prefacio	21
Introducción	25
I La juventud en la Alemania Imperial: 1886-1905	27
II Aprendizaje, matrimonio y I Guerra Mundial: 1905-1918	41
III Europa resurge de las cenizas: 1918-1926	85
IV Weimar en la cresta de la ola: 1926-1930	127
V La crisis política y el final de la Bauhaus: 1930-1936	177
VI América llama a la puerta: 1936-1938	219
VII Arquitecto y educador: 1938-1949	235
VIII Un nuevo lenguaje arquitectónico: 1946-1953	267
IX La década de 1940	283
X La saga Farnsworth: 1946-2003	301
XI El apogeo americano: obras residenciales, 1950-1959	331
XII El apogeo americano: obras comerciales e institucionales, 1950-1959	365
XIII Actividad a escala mundial: la década de 1960	407
XIV Menos, ¿era menos?: 1959-1969	433
XV Himno final: 1962-1969	453
<i>Apéndice A</i>	
Pupilos	475
<i>Apéndice B</i>	
Publicaciones y exposiciones	493
Epílogo bibliográfico	507
Procedencia de las ilustraciones	513
Índice alfabético	517



Federal Center, Chicago, 1964-1975.

Juan Calatrava



Cuando en 1985 apareció la primera edición del libro de Franz Schulze *Mies van der Rohe: a critical biography*,¹ enseguida resultó evidente que –por muchas razones que intentaré resumir a continuación– dicha obra marcaba un hito no sólo en el conocimiento de la obra de Mies, sino también en su ubicación en la historia de la arquitectura del siglo xx, y, más aún, formaba parte de un amplio proceso en marcha de revisión de esa misma historia. Los lectores e investigadores españoles tuvieron, además, la fortuna de disponer de un rápido acceso a la obra de Schulze, ya que tan sólo un año después de su publicación –un plazo increíblemente corto para los ritmos habituales en la edición de arquitectura en España– salía a la luz la versión española,² con una atinada traducción de Jorge Sainz que venía a reafirmar lo importante que era –y que sigue siendo– que los investigadores en arquitectura se impliquen en esta actividad que tan poco suelen frecuentar (un abandono que redundaría en que estemos a menudo condenados a traducciones desastrosas que llegan incluso a subvertir el sentido del original).

Con posterioridad a 1985, la bibliografía sobre Mies se ha multiplicado de manera exponencial, en buena medida gracias al hallazgo o a la disponibilidad de nuevos fondos documentales, de algunos de los cuales Schulze fue el primero en sacar partido, pero también –y yo diría que sobre todo– a la existencia de un nuevo paradigma historiográfico. A lo largo de estas tres décadas han aparecido algunos libros importantes –entre ellos visiones de conjunto de Mies, como la de Jean-Louis Cohen³ o la investigación dedicada a sus referentes teóricos por Fritz Neumeyer,⁴ pero también numerosos estudios monográficos de algunas de sus principales obras (como el Pabellón de Barcelona, la casa Tugendhat, la casa Farnsworth, los edificios de Lake Shore Drive, el Seagram, etcétera) o de su actividad como diseñador de muebles–, numerosos artículos científicos, ponencias en congresos y tesis doctorales (entre ellas notables investigaciones *miesianas* por parte de estudiosos

Juan Calatrava es catedrático de Composición Arquitectónica en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Granada, y autor, entre otros muchos libros, de Estudios sobre historiografía de la arquitectura (2005).

1. Franz Schulze, *Mies van der Rohe: a critical biography* (Chicago: University of Chicago Press, 1985).

2. Franz Schulze, *Mies van der Rohe. una biografía crítica* (Madrid: Hermann Blume, 1986).

3. Jean-Louis Cohen, *Mies van der Rohe* (París: Hazan, 1994, 2007); versión española: *Mies van der Rohe* (Madrid: Akal, 1998, 2007; traducción de Juan Calatrava).

4. Fritz Neumeyer, *Mies van der Rohe, das kunstlose*

Wort: Gedanken zur Baukunst (Berlín: Siedler, 1986); versión española: *Mies van der Rohe, la palabra sin artefacto: reflexiones sobre arquitectura 1922/1968* (Madrid: El Croquis, 1995; traducción de Jordi Siguán).

españoles como, sin ánimo de exhaustividad, José Santatecla Fayos,⁵ Cristina Gastón Guirao,⁶ José Vela Castillo,⁷ Xavier Llobet i Ribeiro,⁸ Rodrigo Almonacid Canseco,⁹ Enrique Colomé Montañés¹⁰ o Ramón Serrano Avilés¹¹). Han sido también objeto de publicación, en veinte volúmenes (buena parte de ellos en edición a cargo del propio Schulze), los dibujos y documentos integrantes del archivo de Mies, que en 1968 ingresaron en el MoMA de Nueva York.¹² Y se han realizado, además, algunas grandes exposiciones, sobre todo las memorables *Mies in Berlin* y *Mies in America*, cuyos respectivos catálogos¹³ son hoy piezas esenciales de esta cada vez más inabarcable bibliografía *miesiana*. Un amplio cúmulo de aportaciones, pues, de tipo muy diferente (y también de interés desigual), muchas de las cuales han desarrollado algunas de las propuestas o de las líneas abiertas por Schulze en 1985.

Y es a este proceso al que ha venido a sumarse recientemente el propio Franz Schulze con la publicación de una nueva edición, sustancialmente revisada y reescrita ahora en colaboración con Edward Windhorst, de su libro de 1985.¹⁴ Es esta última versión la que tiene ahora entre sus manos el lector español, nuevamente –y por fortuna– a través de la traducción de Jorge Sainz. Pero es necesario señalar desde el primer momento que no se trata de una simple reedición del libro original. El autor o, mejor dicho, los autores –tras la incorporación al proyecto de Windhorst– no se han limitado a introducir, como suele ocurrir en este tipo de reediciones, leves correcciones o, todo lo más, una actualización bibliográfica, sino que puede decirse que, con los mimbres del primero, han trenzado un nuevo libro. De ahí la primera advertencia a los investigadores: la posesión de la edición original de 1985 o de su traducción española del año siguiente no dispensa en absoluto de la de esta a todas luces nueva obra. Pero inmediatamente procede añadir un segundo aviso complementario, que ya lanzó en su momento Luis Fernández-Galiano en la revista *Arquitectura Viva*: quien se haga con esta nueva edición no por ello debe desprenderse de la



5. José Santatecla Fayos, *De la esencia de la arquitectura a lo esencial del espacio: forma y concepto en la arquitectura de Mies van der Rohe* (tesis doctoral, E.T.S. de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Valencia, 2003).

6. Cristina Gastón Guirao, *Mies: el proyecto como revelación del lugar* (Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2005).

7. José Vela Castillo, *(De)gustaciones gratuitas de la deconstrucción: la fotografía, Mies van der Rohe y el*

Pabellón de Barcelona (Madrid: Abada, 2010).

8. Xavier Llobet i Ribeiro, *Hilberseimer y Mies: la metrópoli como ciudad jardín* (Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2007).

9. Rodrigo Almonacid Canseco, *Mies van der Rohe: el espacio de la ausencia* (Valladolid: Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, Universidad de Valladolid, 2006).

10. Enrique Colomé Montañés, *Materia, espacio y color en Mies van der Rohe: café Sant & Seide, hacia una*

propuesta estructural (tesis doctoral, E.T.S. Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid, 2014).

11. Ramón Serrano Avilés, *El IIT de Mies van der Rohe: análisis e historia de un proceso compositivo* (tesis doctoral, E.T.S. Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid, 2016).

12. *The Mies van der Rohe Archive* (Nueva York: Garland, 1986-1992; 20 volúmenes).

13. Terence Riley y Barry Bergdoll (edición), *Mies in Berlin*, catálogo de la exposi-

ción homónima (Nueva York: The Museum of Modern Art / Harry N. Abrams, 2001); Phyllis Lambert (edición), *Mies in America*, catálogo de la exposición homónima (Montreal y Nueva York: Canadian Centre for Architecture, Whitney Museum of American Art, Harry N. Abrams, 2001).

14. Franz Schulze y Edward Windhorst, *Mies van der Rohe: a critical biography, new and revised edition* (Chicago y Londres: The University of Chicago Press, 2012).

primera, que no sólo incluye ciertos aspectos que no han pasado al libro de 2012 (por poner un ejemplo, aquélla incluía un amplio desarrollo sobre la obra de Karl Friedrich Schinkel y su influencia sobre Mies, que ahora queda sensiblemente redimensionado), sino que, sobre todo, ha llegado ya a convertirse en un documento histórico en sí mismo, fiel reflejo del estado del conocimiento sobre Mies en 1985 y del papel que desempeñaba su figura en aquellos momentos especialmente álgidos del debate arquitectónico.

En 1985, los principales estudios globales sobre Mies con los que podía contar Schulze para su gran tentativa de síntesis estaban directamente relacionados con el ‘gran relato’ de la modernidad arquitectónica que había ido cristalizando desde los años 1930 y que había tenido uno de sus máximos exponentes en la célebre exposición del Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA) de 1932 ‘Modern architecture: international exhibition’ y el libro de Henry-Russell Hitchcock y Philip Johnson *The international style: architecture since 1922*;¹⁵ tanto en la exposición como en el libro –como es bien sabido–, la obra de Mies estaba ampliamente presente a partir de su consideración como uno de los grandes creadores del nuevo ‘estilo’. A ello seguiría, en 1947, la exposición monográfica organizada también en el MoMA, y su catálogo correspondiente,¹⁶ realizados por su principal valedor norteamericano: Philip Johnson (con quien, por cierto, las relaciones de Mies no siempre fueron fáciles, como queda ahora especialmente detallado en el presente libro). Otros hitos importantes anteriores a Schulze fueron también los libros del arquitecto suizo y alumno de Mies en el Illinois Institute of Technology (IIT) Werner Blaser,¹⁷ o el estudio de Wolf Tegethoff sobre las villas *miesianas*,¹⁸ así como la presencia destacada de su obra en las grandes tentativas de síntesis de la historia arquitectónica contemporánea: desde la versión canónica de Sigfried Giedion¹⁹ a las reflexiones de la historiografía italiana (primero de Bruno Zevi²⁰ o, algo más tarde, de Leonardo Benevolo),²¹ hasta los primeros intentos de construir narraciones alternativas protagonizados por Manfredo Tafuri y Francesco dal



15. Henry-Russell Hitchcock y Philip Johnson, *The international style: architecture since 1922* (Nueva York: W. W. Norton & Co., 1932); versión española: *El estilo internacional: arquitectura desde 1922* (Murcia: COAAT, 1984; traducción de Carlos Albisu).

16. Philip Johnson, *Mies van der Rohe* (Nueva York: The Museum of Modern Art, 1947); versión española: *Mies van der Rohe* (Buenos Aires: Víctor Lerú, 1960; traducción de Nicoletta Ottalenghi).

17. Werner Blaser, *Mies van der Rohe: die Kunst der Struktur* (Zúrich: Artemis / Stuttgart: Verlag für Architektur, 1965; publicado también en francés e inglés); versión española: *Mies van der Rohe: el arte de la estructura* (México y Buenos Aires: Hermes, 1965; traducción de Matilde Horne).

18. Wolf Tegethoff, *Mies van der Rohe: die Villen und Landhausprojekte* (Essen: Richard Bacht, 1981), obra cuya versión inglesa apareció

precisamente en 1985, al mismo tiempo que el libro de Schulze.

19. Sigfried Giedion, *Space, time and architecture: the growth of a new tradition* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1941 y siguientes); versión española definitiva: *Espacio, tiempo y arquitectura: origen y desarrollo de una nueva tradición* (Barcelona: Reverté, 2009; traducción de Jorge Sainz).

20. Bruno Zevi, *Storia dell'architettura moderna* (Turín:

Einaudi, 1950 y siguientes); primera versión española: *Historia de la arquitectura moderna* (Buenos Aires: Emecé, 1954; traducción de Héctor Álvarez).

21. Leonardo Benevolo, *Storia dell'architettura moderna* (Roma y Bari: Laterza, 1960 y siguientes); primera versión española: *Historia de la arquitectura moderna* (Madrid: Taurus, 1963; 2 volúmenes; traducción de María Castaldi y Jesús Fernández Santos).

Co,²² quienes declaraban ya abiertamente hasta qué punto los esfuerzos por integrar a Mies en el ‘lecho de Procusto’ de las versiones oficiales del Movimiento Moderno no eran sino una barrera para la correcta comprensión de su obra.

No es éste el momento de detenerse por extenso en este profundo y esencial debate historiográfico, que ha sido detalladamente analizado, entre otros, por Panayotis Tournikiotis²³ y que, al cabo de tres décadas, ha hecho posible una visión de la arquitectura contemporánea mucho más articulada y flexible, y mucho menos monolítica y finalista, que nos ha permitido recuperar arquitectos o episodios enteros sobre los que había caído un pesado silencio, y disponer de una imagen mucho más multifacética y rica, y mucho menos reductiva de los ‘grandes maestros’, en especial de Le Corbusier y del propio Mies. Pero sí que es necesario tener en cuenta este contexto más amplio para captar hasta qué punto el libro de Schulze, con su visión global y sin prejuicios de la trayectoria de Mies, apareció en un momento crítico de este debate, siendo inseparable del mismo y contribuyendo, a su vez, de modo importante a su avance.

No basta, en este sentido, recordar que la labor de investigación de Schulze se vio facilitada por la posibilidad de examen directo, por primera vez, de los documentos del archivo de Mies que habían ingresado en el MoMA en 1968. Siendo evidente la enorme diferencia que supone el poder contar con un corpus documental del que carecían otras investigaciones previas, procede igualmente *historizar* el valor del archivo y entender cómo su compilación, ordenación y accesibilidad no son un mero problema instrumental ‘de fuentes’, sino que constituyen en sí un problema historiográfico específico: algo sobre lo que muy oportunamente llamó la atención Beatriz Colomina al insistir en lo que de verdadero autorretrato tiene el archivo de un arquitecto.²⁴ En este sentido, la cuestión del archivo de Mies y de su utilidad para Schulze y para el resto de los investigadores requería no sólo de una suficiente perspectiva temporal, sino igualmente de un contexto intelectual mucho más profundo, que no es otro que el del cuestionamiento crítico de las versiones más reductoras del Movimiento Moderno.

De este radical replanteamiento historiográfico derivan muchas de las características que singularizaron este libro. Y la primera de ellas se encuentra ya en su mismo título, coherentemente mantenido en la nueva edición de 2012: la definición de la obra como ‘biografía crítica’. Se trata de una proclamación que, lejos de ser anodina, podemos entender como una apuesta cargada de sentido. En efecto, reivindicar a la altura de 1985 el valor de conocimiento del género biográfico significaba mostrarse en plena resonancia con el cambio de tendencia que en esa década estaba fundamentando entre los historiadores una nueva apreciación del valor heurístico de las historias de los individuos frente al hasta entonces

22. Manfredo Tafuri y Francesco dal Co, *Architettura contemporanea* (Milán: Electa, 1976); versión española: *Arquitectura contemporánea* (Madrid: Aguilar, 1978; traducción de Luis Escobar Bareño).

23. Panayotis Tournikiotis, *The historiography of modern architecture* (Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1999); versión española: *La historiografía de la arquitectura moderna: Pevsner, Kaufmann, Giedion, Zevi, Benevolo, Hitchcock, Banham, Collins, Tafuri* (Madrid: Mairera/Celeste, 2001 · Barcelona: Reverté, 2014; traducción de Jorge Sainz).

24. Beatriz Colomina, *Privacy and publicity: modern architecture as mass media* (Cambridge Massachusetts: The MIT Press, 1994); versión española: *Privacidad y publicidad: la arquitectura moderna como medio de comunicación de masas* (Murcia: CENDEAC-COAMU, 2010; traducción de Isabel Hortal); capítulo ‘Archivo’, páginas 15-29 de la edición española.

aplastante predominio de lo estructural. Estudiar la trayectoria y la obra de Mies desde los parámetros de un relato biográfico equivalía ya a ser consciente de la multiplicidad de factores, azares y confluencias que determinan una trayectoria personal/intelectual, y a reivindicar lo variable, lo articulado y la línea quebrada de la historia frente a la teleología de una andadura entendida como vector inmovible y línea recta hacia un objetivo final.

Schulze nos entregó, así, una muy particular biografía. En 1985 se desconocían numerosos detalles biográficos de Mies; en el nuevo libro de 2012 estas lagunas han quedado sensiblemente reducidas y tenemos ahora una reconstrucción mucho más minuciosa de su trayectoria personal, con muchos datos nuevos que tienen que ver sobre todo con su etapa americana y que completan nuestro conocimiento de su vida familiar y de pareja, de su inserción en la sociedad norteamericana (incluido el novedoso relato de su investigación por el FBI), de sus relaciones con autoridades docentes, colegas en la enseñanza o en la profesión, promotores y clientes o miembros de su propio estudio. Se ha recurrido para ello a todo tipo de fuentes, incluidas las periodísticas y, de manera muy especial, la memoria oral a partir de un amplio y riguroso recurso a las entrevistas personales. Con todo, y pese a que las informaciones contenidas en esta nueva edición son incomparablemente mayores que las del libro de 1985, siguen quedando aspectos por dilucidar, sobre todo si comparamos la deliberadamente despreocupada actitud vital de Mies con la contrafigura de un Le Corbusier obsesionado por guardar y clasificar hasta el último rastro de su paso por el mundo.

Resulta, por ello, muy destacable la atención que prestan Schulze y Windhorst al modo en que Mies procede en diversos momentos a la construcción de su propia imagen. En primer lugar, otorgando toda su relevancia al cambio de nombre y a la significación de la resonancia holandesa que supone la introducción de las partículas ‘van der’. Al igual que el cambio de ‘Jeanneret’ a ‘Le Corbusier’, se trata de algo que va más allá de la mera anécdota prescindible y puede entenderse como una huella a partir de la cual podemos vislumbrar ciertos aspectos de su posicionamiento ante el mundo y la sociedad que les rodeaba. Pero, a otros niveles, también es legítima una mirada comparativa con Le Corbusier cuando se señala cómo Mies guardará un silencio permanente sobre sus casas más tradicionales, del mismo modo que el maestro franco-suizo amputó sus primeras casas de La Chaux-de-Fonds de la versión canónica de su *Oeuvre complète*. Schulze y Windhorst nos incitan, en definitiva, a considerar como material historiográfico de primer orden todos estos hitos, ciertamente de importancia desigual, que se van encadenando en el proceso de autoconstrucción de un personaje.

Esta biografía –que no tiene nada de hagiográfica, como recalcan los propios autores en el prefacio– combina el puro orden crono-

lógico con la atención específica a grandes episodios o cuestiones. Los desarrollos sobre cada una de ellas constituyen en sí mismos una especie de capítulos monográficos de una renovada historia de la arquitectura contemporánea, ya que por esta vía el estudio de Mies nos conduce a la reflexión sobre una serie de problemas de alcance global: las circunstancias concretas de los encargos y la génesis de los proyectos, las relaciones arte-arquitectura, la historia de la figura del arquitecto y la organización de la profesión, el papel del clasicismo en la construcción del lenguaje moderno, la cuestión de la arquitectura expresionista, la relación entre proyecto, construcción y tecnología arquitectónica, los aspectos empresariales y económicos (sobre todo en la etapa estadounidense), y un largo etcétera.

Así, por ejemplo, la trayectoria vital y creativa de Mies no se entiende —en la propuesta de Schulze (1985) y, menos aún, en la de Schulze-Windhorst (2012)— sin el acompañamiento necesario de otras biografías, otras vidas que en determinados momentos se cruzaron de manera decisiva con la de Mies. Está, por supuesto, la familia, desde los orígenes de Aquisgrán en un ambiente ligado al mundo constructivo hasta su matrimonio con una Ada Bruhn que antes de conocer a Mies había tenido un noviazgo nada menos que con Heinrich Wölfflin; sus relaciones posteriores con Lilly Reich o Lora Marx; y su descendencia (sus hijas y, sobre todo, su nieto arquitecto: Dirk Lohan).

Pero me refiero ahora de manera especial a los clientes, esos grandes olvidados de la historia de la arquitectura contemporánea que siguen aún a la espera (pese a valiosas contribuciones parciales: recordemos, por ejemplo, el número monográfico que la revista italiana *Rassegna* dedicó en 1980 a ‘Los clientes de Le Corbusier’) de un estudio de conjunto que reconozca el esencial papel protagonista que desempeñaron en muchos casos. El libro de Schulze fue también pionero, ya en 1985, al dar voz e imagen a dichos personajes desde el convencimiento de que ello nada tenía que ver con un mero anecdotario, sino con la plena conciencia de que la arquitectura no se construye desde el aislamiento, sino a partir de un diálogo tensionado, por desigual que sea, entre el arquitecto y su cliente. Sin la caracterización de personajes como Alois Riehl, Hugo Perls, los Krölller-Müller o los Tugendhat resultan difíciles de entender muchos de los rasgos de las obras alemanas de Mies, por no hablar del papel continuado que desempeñó Eduard Fuchs, esencial en los encargos de las casas Tugendhat y Lemke, y posteriormente cliente él mismo de Mies con el proyecto de añadido de una nueva ala a la casa Perls una vez que se convirtió en su propietario: basta recordar cómo Walter Benjamin, ya en 1937, personificó en el autor de la *Historia ilustrada de la moral sexual* a la figura prototípica del coleccionista moderno²⁵ para comprender hasta qué punto los destinos de Mies se entrelazaron en muchos

25. Walter Benjamin, “Eduard Fuchs, coleccionista e historiador”, en *Obras*, libro II, volumen 2 (Madrid: Abada, 2009; traducción de Alfredo Brotons Muñoz); páginas 68-109.

momentos con cierto sector de la *intelligentsia* de la República de Weimar.

Y lo mismo podría decirse del Mies americano, para cuya correcta comprensión Schulze invocaba las complejas relaciones con los Resor o, sobre todo, con Edith Farnsworth, de las que ahora, en la nueva versión de 2012, tras el hallazgo de la documentación judicial, nos resume el sonado pleito que enfrentó al arquitecto con su clienta y que puso sobre el tapete, junto a problemas radicalmente modernos, cuestiones que ya venían resonando desde el pleito que casi cien años antes enfrentó a John Ruskin y a James McNeill Whistler. A propósito de la casa Farnsworth hace también su aparición Peter Palumbo, interesante y novedosa figura de ‘coleccionista’ de arquitecturas modernas que al mismo tiempo que salvó la casa la abocó a esa inevitable *musealización* que hoy parece el destino irrevocable de tantas arquitecturas que en su momento quisieron ser prototipos de nuevos modos de habitar.

Otros dos personajes adquieren también rasgos más nítidos en esta nueva versión del libro. Por un lado, Phyllis Lambert, cuyo papel en la historia del edificio Seagram fue absolutamente decisivo y, desde luego, mucho más allá del de mera clienta, y cuya andadura posterior como investigadora (incluyendo no sólo el comisariado de la decisiva muestra *Mies in America*, sino también la creación del Centro Canadiense de Arquitectura de Montreal, que tanto ha hecho por potenciar un nuevo modo de entender la historia de la arquitectura) ha resultado de gran importancia para determinados aspectos de la nueva versión del libro. Y, por otro lado, se dedica ahora mucha más atención a la interesante figura de Herbert Greenwald, que personificó en la etapa americana de Mies un cierto tipo de promotor inmobiliario con intereses más complejos que la pura y simple especulación, y que debería ocupar un lugar particular en esa eventual historia de los clientes de la arquitectura contemporánea.

La especial relación de algunos de los clientes de Mies con el arte contemporáneo nos lleva igualmente a reseñar la presencia en este libro (ya desde la primera edición, pero acentuada en la segunda) de otra cuestión en la que biografía y pensamiento vuelven a entrelazarse: la de la relación de Mies con el arte y, en concreto, con algunos artistas. Si, *a priori*, podría parecer un asunto poco coherente con la imagen estereotípica del arquitecto funcionalista ensimismado en los problemas de la técnica, lo cierto es que Schulze y Windhorst sacan a colación, en este particular capítulo biográfico, una amplia trayectoria de relaciones y vínculos artísticos: desde las figuras de Bruno Paul o Wilhelm Lehmbruck a la compra de un cuadro de Wassily Kandinsky ya en 1919, o su preciada posesión de una obra de Paul Klee. No es casual que –como bien se destaca– varios de sus proyectos arquitectónicos tuviesen una relación directa con el mundo del arte, como los proyectos para el museo

Kröll-Müller o la casa para Emil Nolde, o las propuestas ideadas para coleccionistas que deseaban espacios para exponer sus obras de arte (casas Dexel o Wolf en Guben, proyecto de ampliación de la casa Perls para Eduard Fuchs...), de las que es especialmente interesante y poco conocida hasta entonces la intervención de Mies en el peculiar concurso privado de la casa Gericke, y cuya andadura cierra el espléndido diálogo final que el ya anciano Mies establecería entre el deslumbramiento por el mundo griego y la postrera *revisitación* del clasicismo en la Neue Nationalgalerie de Berlín.

En este sentido, el hecho de que al final del libro, en sus dos ediciones, se hayan incluido fotografías de Mies durante su primera visita a Grecia en 1959, no sólo resulta coherente con esta reivindicación del interés de Mies por el arte, sino que nos permite destacar otro aspecto de esta obra: su no sólo rica sino sobre todo cuidadosamente elegida documentación iconográfica. En buena medida, este libro puede leerse/verse también como una especie de álbum de imágenes, con numerosas aportaciones novedosas, una gran agudeza para comprender la importancia de dibujos o imágenes que hasta ahora habían pasado en buena medida inadvertidos, y una especial sensibilidad hacia la significación profunda de muchas fotos personales que no son en absoluto anecdóticas y que contribuyen de modo importante a la construcción de una nueva imagen de Mies. Sin duda los autores han sido conscientes de ello cuando, en la nueva edición de 2012, han decidido dotar a las imágenes de pies explicativos más desarrollados que –al contrario que las leyendas meramente descriptivas de la primera edición– van proporcionando al lector un atinado resumen de los aspectos principales de la investigación.

Se encontrará, igualmente, en este libro el planteamiento inequívoco de la importancia de un tema hasta ese momento casi completamente ignorado: el de los referentes intelectuales de Mies. Se trata de una cuestión especialmente difícil, dada, entre otras cosas, la renuencia del arquitecto a identificar dichos referentes y el papel que desempeñaron en las diversas etapas de su itinerario. Ni Schulze en 1985 ni mucho menos Schulze-Windhorst en 2012 se dejan desorientar por esos ‘borrados de huellas’ tan frecuentes en las entrevistas y recuerdos del arquitecto y se detienen, así, por ejemplo, en el análisis de su compleja lectura y relación con un Oswald Spengler cuya influencia –que fue determinante para al menos dos generaciones de alemanes en el periodo de entreguerras– no podía haber dejado indiferente a Mies a pesar de la escasa importancia que él mismo le concedía. De igual modo, los autores rastrean el interés –nada erudito ni religioso– del arquitecto por la visión del orden del mundo en santo Tomás de Aquino, de cuya obra sin duda pudo impregnarse en su católico Aquisgrán natal, pero que le acompañó durante toda su vida. Aunque Schulze no llegó, en la edición original de 1985, a desarrollar en profundidad todas

las implicaciones de este abanico de referencias, su llamada de atención no caería en saco roto y, de hecho, abrió la vía a numerosas investigaciones posteriores que terminarían por reubicar el pensamiento de Mies en un denso entramado de conexiones intelectuales, entre las que destaca de manera especial ese gran intento por devolver la palabra al taciturno Mies que fue el citado libro de Fritz Neumeyer, publicado tan sólo un año después, en 1986, y en el que se otorgaba una relevancia especial a una figura cuyo peso en el imaginario *miesiano* ya había sido intuido por Schulze: el teólogo y filósofo Romano Guardini. En la nueva edición de 2012, Schulze y Windhorst desarrollan la cuestión a partir de esta y otras investigaciones sobre el tema publicadas después de 1985.

Como se ha señalado, han sido, por tanto, muchas las cuestiones *miesianas* que se han beneficiado no sólo de nuevos hallazgos documentales, sino, sobre todo, del desbloqueo historiográfico que resulta esencial para la propuesta de Schulze. Aunque esté fuera de lugar en la extensión de este prólogo el tratarlas en detalle, sí que podemos al menos seguir identificando y llamando la atención sobre algunas de las más relevantes.

Así, por ejemplo, otro de los síntomas de esta nueva situación es el tratamiento que se da a la relación de Mies con el Expresionismo. Si ya desde más de una década antes libros como los de Franco Borsi y Giovanni Klaus Koenig (1967) o Wolfgang Pehnt (1973) habían revelado la trascendencia de este incómodo capítulo de la arquitectura de la primera mitad del siglo xx y habían comenzado a rescatarlo del oprobioso silencio que había caído sobre él, Schulze se benefició de esta apertura para recuperar toda la riqueza y las contradicciones de la relación de Mies con el Expresionismo. Sigue habiendo, en este terreno, muchas cosas que ignoramos (sin descartar la hipótesis de que el propio arquitecto hiciese desaparecer más tarde documentos de esa época), pero la ubicación de un Mies personalísimo (del que nunca se puede decir que ‘se adhiriera’ al Expresionismo) en este recuperado contexto intelectual nos permite ahora comprender mejor los proyectos de rascacielos de principios de los años 1920 o toda la riqueza de las relaciones con Theo van Doesburg, El Lissitzky y Hans Richter, y la aventura de la revista *G*, a la que la nueva edición de 2012 dedica un desarrollo mayor.

Lo mismo podríamos decir de una cuestión aún en gran medida por dilucidar, como es la de la relación de Mies con la política, cuestión tan controvertida y abierta como en el caso de Le Corbusier, si bien menos mediática. Schulze y Windhorst se detienen a analizar los límites del compromiso de Mies en los difíciles años inmediatamente posteriores a la I Guerra Mundial y primeros de la República de Weimar: desde una participación en el Novembergruppe que parece ahora ajena a cualquier tipo de radicalismo, hasta una reconsideración de las opciones ideológicas y el tipo de

encargo que se encuentran tras el monumento a Karl Liebknecht y Rosa Luxemburg. Del mismo modo, la trayectoria de Mies en los primeros años del régimen nazi queda ahora ubicada en la frontera entre el exiliado político que nunca fue y sus tentativas de continuidad profesional bajo el Tercer Reich. En todo caso, este libro viene a situarse en el contexto de una cada vez más densa investigación sobre las difíciles relaciones entre arquitectura y política en esos años convulsos.

Otra de las vetas que pueden encontrarse en este libro es una rigurosa atención a la evolución histórica de la figura del arquitecto y los aspectos profesionales del ejercicio de la arquitectura. La trayectoria de Mies es especialmente representativa de los fuertes cambios acaecidos en este terreno y, en este sentido, una de las múltiples posibles lecturas de la obra de Schulze y Windhorst es también la reconstrucción de esa otra 'biografía' colectiva, la del arquitecto, en las profundas transformaciones sufridas tanto en el tiempo (a lo largo de las décadas centrales del siglo xx) como en el espacio (en la comparación entre la vieja Europa y las realidades empresariales norteamericanas). Por eso era tan importante, ya en la edición de 1985, la atención prestada a cómo fue evolucionando el estudio de Mies en los Estados Unidos; pero en el nuevo libro de 2012 estos aspectos van mucho más allá y terminan por ofrecernos un amplio retrato colectivo del arquitecto en la sociedad norteamericana posterior a la II Guerra Mundial. No sólo tenemos muchas más informaciones sobre los colaboradores de Mies y las relaciones en el seno del estudio —que ponen de relieve la fuerte individualidad de algunos de sus componentes—, sino que también se nos habla sobre los problemas de la integración en el país de personajes como Walter Peterhans o Ludwig Hilberseimer. Y resulta especialmente afortunada la adición de todo un último capítulo, el titulado 'Menos, ¿era menos?', en el que se nos expone la trayectoria, entre 1959 y 1969, del legado *miesiano* a partir del análisis de edificios terminados o realizados por algunos de los arquitectos que trabajaron con él, lo que compone una especie de epílogo en la década subsiguiente a la desaparición del maestro. En definitiva, aparece con claridad en este libro la conciencia de que la historia del arquitecto es un capítulo esencial de toda una renovada historia de la arquitectura contemporánea.

Todo ello, por lo que respecta a la contextualización de la producción *miesiana*; pero, si pasamos al ámbito estricto de su obra arquitectónica, las nuevas miradas de Schulze en 1985 y de Schulze-Windhorst en 2012 marcan en muchos puntos un giro esencial en nuestro conocimiento de la arquitectura de Mies. Sin poder entrar en detalles, resulta evidente que la posibilidad de una mirada más abierta hace posible ahora la identificación de lagunas de conocimiento o el análisis de proyectos poco estudiados o que hasta ahora habían pasado casi inadvertidos, lo que incluye la atención

a toda la brillante serie de ideas no realizadas, desde los cuatro grandes proyectos urbanos de 1928-1929 (Adam, Banco de Stuttgart, segundo edificio de oficinas en la Friedrichstrasse y Alexanderplatz) hasta las propuestas que se quedaron en el papel en su etapa americana (casa para el MoMA, casa Resor, restaurante Cantor, Palacio de Congresos, Bacardí, Mannheim, etcétera), pasando por el interesantísimo y casi desconocido *Trinkhalle* ubicado junto a las casas de los profesores de la Bauhaus. Del mismo modo, quedan perfectamente destacados en su especificidad, y con un detallado relato de los acontecimientos, los dos grandes episodios en los que, en el lapso de tres intensos años, Mies se puso al frente de sendos grandes empeños colectivos devenidos verdaderos mitos del Movimiento Moderno: la exposición del Werkbund en la colonia Weissenhof de Stuttgart (1927) y la dirección de la Bauhaus en su etapa final. En ambos casos, el libro de Schulze y Windhorst añade interesantes aportaciones al amplio cúmulo de investigaciones publicadas en las últimas décadas.

Pero esta nueva edición del libro nos aporta, sobre todo, valiosos análisis monográficos (más desarrollados en la edición de 2012, ya que se resumen puntualmente los avances de la investigación a partir de 1985) de algunas de las grandes obras *miesianas* construidas. Y no es el menor de los méritos de Schulze y Windhorst el modo en que el estudio detallado de cada uno de los proyectos *miesianos* va a menudo flanqueado por una mirada comparativa (por ejemplo, entre el ‘Edificio de oficinas en hormigón’ y el edificio Larkin de Frank Lloyd Wright, o entre las casas de campo en hormigón y ladrillo y los proyectos domésticos de Le Corbusier o el propio Wright) que lo sustrae a cualquier tentación de ensimismamiento y lo ubica, por el contrario, en una historia colectiva hecha, ciertamente, de brillantes individualidades, pero también de contactos y rechazos, de influencias, hibridaciones o preguntas compartidas aunque las respuestas a esas preguntas fuesen diferentes.

Así, el sorprendente hallazgo de nuevos dibujos de la casa Riehl (los primeros de Mies que se conservan) ha permitido hacer una nueva lectura del proceso de proyectación de la casa, pero ha aportado igualmente argumentos para una reconsideración más amplia del primer Mies, que se desarrolla sobre todo en esta nueva edición del libro. El análisis de cómo evolucionó el proyecto doméstico de Mies, en el continuo diálogo entre propuestas teóricas y encargos concretos, se ve impulsado también por el hecho de que algunos de estos proyectos –que eran poco o en absoluto mencionados en la primera versión del libro– se benefician ahora de los avances de la investigación y reciben una ubicación propia en el *iter miesiano*, como ocurre, por ejemplo, con el descubrimiento del proyecto de la casa en la Heerstrasse, de 1913, o el de la casa Ryder, o incluso el de la casa Heusgen, de 1930, a pesar de que en este último caso parece haberse demostrado definitivamente que no es obra de Mies.

Del mismo modo, las dos grandes obras que marcan el momento culminante de 1929 (el Pabellón de Barcelona y la casa Tugendhat) son objeto ahora de verdaderas micromonografías en las que resulta muy de destacar la novedosa atención que se presta a las cuestiones patrimoniales (los azares de la vida posterior de los edificios, transformaciones, destrucciones, restauraciones...) y a la especificidad de los problemas de conservación y rehabilitación de la arquitectura contemporánea (en el caso del Pabellón de Barcelona no sólo se desmontan, a partir de las reflexiones de Wolf Tegethoff, algunos de los mitos persistentes relacionados con el edificio, sino que se elogia sin reservas su reconstrucción).

Y está, por último, el gran capítulo del Mies americano, que constituye por sí solo un libro dentro del libro y que es el que más sustanciales novedades contiene con respecto a la primera edición: desde el análisis minucioso (con luces y sombras) de la multiforme actividad de Mies en el IIT de Chicago al estudio monográfico de la casa Farnsworth o de los grandes proyectos no realizados, hasta culminar en el amplio desarrollo sobre la reinención del rascacielos en Nueva York, Chicago o Canadá (con múltiples derivaciones de gran interés, como el novedoso apartado dedicado a Philip Johnson) y –como ya se ha señalado– en la continuidad de la herencia *miesiana* en algunos edificios posteriores a su muerte.

Los grandes hilos temáticos que entrelazan estas arquitecturas constituyen la trama estructural de este nuevo retrato de Mies trazado por Schulze y Windhorst. A los que ya mencioné más arriba habría que añadir, por ejemplo, la clara comprensión de los diseños de interiores y de mobiliario de Mies como parte integrante de su reflexión sobre la arquitectura y los espacios del habitar. O la reflexión continuada, presente en cada una de las arquitecturas *miesianas* y en todas las etapas de su trayectoria, sobre esa gran pregunta a la que fue aportando diversas respuestas: la del valor profundamente filosófico y no meramente constructivo de la técnica y la problemática esencial de la relación construcción-proyecto. O bien la identificación de una línea de la historia de la modernidad alemana que lleva de Schinkel a Peter Behrens y de éste a Mies, y que no es otra que la de la compleja integración del clasicismo más como idea de orden que como lenguaje; una línea que, por lo demás, no es recta sino sinuosa, y que admite variaciones como el hasta entonces poco destacado tema de la relación con Berlage y con la particular protohistoria holandesa de lo moderno. Detenernos en todos los aspectos que Schulze y Windhorst ponen de relieve en estas cuestiones excedería de lo que deben ser unas palabras preliminares, a las que ya va siendo hora de poner fin.

Y sin duda no hay mejor modo de finalizar que agradecer a la editorial Reverté la iniciativa de la versión española de la nueva edición de esta obra fundamental. Que de nuevo sea Jorge Sainz –en buena medida responsable también de la coherente línea de publi-

caciones de arquitectura de la editorial— el encargado de verterla al español es toda una garantía de que llega al lector en lengua española en toda su integridad original.

Granada, julio de 2016.

Prefacio



Han pasado más de treinta desde la publicación, en 1985, de la edición original de este libro: *Mies van der Rohe: a critical biography*, escrita por Franz Schulze.^{*} En los años transcurridos desde entonces ha aparecido tal cantidad de material nuevo que ha llegado el momento de presentar esta nueva edición ampliada, que tiene como autores al propio Franz Schulze y al arquitecto Edward Windhorst. Nuestro texto aborda el tema de un modo sustancialmente distinto al de otros trabajos académicos recientes sobre Mies. Lo más importante está en nuestros comentarios analíticos y críticos sobre su obra construida y no construida. Sometemos los edificios y proyectos de Mies a un examen a veces intensivo, principalmente desde una perspectiva de arquitecto y sólo de manera secundaria en el contexto de una narración histórico-artística más amplia. Y aunque creemos en la excelencia del arte constructivo de Mies, también ofrecemos valoraciones negativas cuando es necesario.

En cuestiones biográficas, hemos descubierto algunos hechos que amplían y esclarecen significativamente lo que se sabía de la trayectoria profesional de Mies. Gracias a nuestro esfuerzo personal, y con la ayuda de algunos colegas –y alguna feliz casualidad–, hemos identificado los dibujos más tempranos que se conocen de Mies como arquitecto, que son estudios para el proyecto de su primera casa. Y en un hallazgo fundamental que corrige y esclarece el relato de uno de los edificios trascendentales del arquitecto (la casa Farnsworth), hemos localizado y analizado por primera vez la transcripción del famoso pleito que enfrentó a Mies con su cliente, Edith Farnsworth. La batalla que se desarrolló en el juzgado de una pequeña población de Illinois durante los primeros años 1950 se plasma ahora en este documento, que revela nuevas informaciones sobre las intenciones del proyecto de Mies, la historia de la casa y las relaciones del arquitecto con su cliente. Las seiscientas páginas que ocupa la transcripción del testimonio de Mies constituyen un tesoro sin parangón sobre su manera de hablar y de pensar.

Esta nueva edición revisada aborda una serie de temas tratados sólo superficialmente o no mencionados en absoluto en la primera: detalles de las relaciones entre Mies y el promotor Herbert Greenwald; el funcionamiento del estudio norteamericano de Mies y el papel desempeñado por figuras significativas que trabajaban allí,

^{*} Franz Schulze, *Mies van der Rohe: a critical biography* (Chicago y Londres: The University of Chicago Press, 1985); versión española: *Mies van der Rohe: una biografía crítica* (Madrid: Hermann Blume, 1986).

entre ellas Bruno Conterato, Edward Duckett, Joseph Fujikawa, Myron Goldsmith, Dirk Lohan y Gene Summers; la actividad de sus colegas académicos en Alemania y Chicago, como Ludwig Hilberseimer, Walter Peterhans y Alfred Caldwell; el carácter del compromiso de Mies con la enseñanza de la arquitectura y su eficiencia como profesor; su entendimiento de las artes de la pintura y la escultura, con una especial atención a su faceta de coleccionista; y más informaciones recién recopiladas acerca de su familia y sus relaciones románticas. También hemos utilizado importante material adicional procedente de entrevistas informales con la compañera norteamericana de Mies, Lora Marx, realizadas por uno de nosotros (Schulze). En esta edición tenemos muchas más cosas que decir sobre las relaciones personales y profesionales de Mies con su compañera Lilly Reich; sobre su conocido interés por la filosofía; y sobre el trasfondo intelectual de sus años en Europa. Nuestro capítulo final trata de la personalidad y el carácter de Mies tal como lo percibieron en los Estados Unidos sus alumnos, colegas, amigos y adversarios; y un importante apéndice examina algunos de los mejores edificios de sus principales alumnos y seguidores. Un segundo apéndice cuenta y valora la historia de la acogida que tuvo Mies por parte de los estudiosos y a través de las exposiciones, mientras que, por último, un breve epílogo enumera las publicaciones más importantes que tienen a Mies como tema de estudio.

Hemos emprendido este proyecto con todo respeto por otras importantes publicaciones que tienen a Mies como tema principal. Éstas incluyen: *Ludwig Mies van der Rohe: furniture and furniture drawings from the design collection and the Mies van der Rohe Archive, the Museum of Modern Art* (1977), de Ludwig Glaeser; *Mies van der Rohe: die Villen und Landhausprojekte* (1981), de Wolf Tegethoff; *The Mies van der Rohe Archive*, un catálogo ilustrado de los dibujos de Mies en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA) en veinte volúmenes, cuatro de ellos editados por Arthur Drexler (1986) y dieciséis por uno de nosotros (Schulze) y Georg E. Danforth (1990, 1992); así como *Mies van der Rohe, das kunstlose Wort: Gedanken zur Baukunst* (1986), de Fritz Neumeyer.* También estamos en deuda con los imponentes volúmenes que acompañaron a dos exposiciones: *Mies in Berlin* (2001), editado por Terence Riley y Barry Bergdoll; y *Mies in America* (2001), editado por Phyllis Lambert.

Nuestro propio trabajo ocupa lo que creemos que es un lugar único entre los estudios sobre Mies. Todos los trabajos antes mencionados se han concentrado en aspectos específicos de la historia de Mies y no tanto en su conjunto. Este libro se ocupa en detalle tanto del hombre como de su arquitectura. En la medida en que Mies puede abordarse en un único volumen, hemos intentado ser sinópticos.

* Versión española: *Mies van der Rohe, la palabra sin artificio: reflexiones sobre arquitectura 1922/1968* (Madrid: El Croquis Editorial, 1995).

Agradecimientos

Durante el pasado medio siglo, tres instituciones culturales norteamericanas han desempeñado colectivamente el papel protagonista en cuanto a la documentación de la vida y la carrera de Ludwig Mies van der Rohe. Al haber donado sus archivos profesionales al Museo de Arte Moderno de Nueva York (MOMA), junto con millares de dibujos, el propio Mies actuó como primer impulsor del Archivo Mies van der Rohe dentro del museo. Tres años antes, en 1965, Mies cedió a la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos una partida de material, más personal que profesional, de importancia comparable. Y a partir de 1983, el proyecto de 'historia oral' de los arquitectos de Chicago, bajo los auspicios del departamento de arquitectura del Art Institute de la ciudad, ha documentado las trayectorias profesionales y las opiniones de casi un centenar de arquitectos, la mayoría con vínculos con Mies.

Estamos agradecidos por las conversaciones mantenidas con Dirk Lohan, nieto de Mies y también arquitecto, que tenía una relación especialmente estrecha con el maestro. Entre los entrevistadores que han dado aliento al programa de historia oral del Art Institute destaca Betty Blum. Entre los estudiantes y antiguos colegas de Mies que se pusieron a nuestra disposición para las entrevistas están el difunto Jacques Brownson, el difunto, Bruno Conterato, el difunto Edward Duckett, el difunto Joseph Fujikawa, el difunto Myron Goldsmith, el difunto Philip Johnson, el difunto Edward Olencki, Peter Roesch, el difunto George Schipporeit, David Sharpe, Donald Lee Sickler y el difunto Gene Summers. También aprendimos mucho del difunto George Danforth, cuyos conocimientos sobre Mies eran inagotables. Phyllis Lambert nos concedió una larga entrevista; también estamos muy agradecidos con ella por proporcionarnos acceso a los inestimables archivos del Centro Canadiense de Arquitectura de Montreal.

En los Estados Unidos y Europa, hemos recurrido al testimonio de quienes conocieron bien a Mies o conocieron a otras personas que lo conocieron bien: John Zukowsky y la difunta Katharine Kuh, conservadores; Peter Palumbo, promotor; Carter H. Manny, director de fundación y arquitecto; Tilman Buddensieg, Dietrich von Beulwitz, Wolf Tegethoff y David van Zanten, historiadores; Margit Kleber, directora teatral; y Robin Goldsmith.

En el Illinois Institute of Technology, nuestra gratitud es para Catherine Bruck, archivera de la universidad. En Lake Forest College, damos las gracias a Nancy Bohm, Susan Cloud, Richard Fisher y Arthur H. Miller; y en la casa Farnsworth, a Whitney French, en su momento directora ejecutiva. Por su asesoramiento editorial, rendimos homenaje al difunto H. David Matson.

Un lugar singular en nuestros agradecimientos lo ocupa la difunta Lora Marx, compañera de Mies desde su encuentro en 1940 hasta

la muerte de él en 1969. En una serie de conversaciones con Schulze a comienzos de los años 1980, Lora recordó aspectos de la personalidad de Mies y de su relación con él que tienen una importancia crucial para la documentación.

Damos las gracias a Marc Boxerman y a los arquitectos Gene Summers (de nuevo), Dirk Lohan (de nuevo), Donald Lee Sickler (de nuevo) y en especial a Algis Novickas por su meticulosa lectura del texto original. Con respecto a la edición original norteamericana, nuestro agradecimiento es también para June Sawyers –que preparo el índice– y a nuestros editores en la University of Chicago Press: Susan Bielstein, directora ejecutiva; Anthony Burton y Sandra Hazel.

En esta versión española de nuestro libro, queremos agradecer sinceramente la cooperación erudita y académica de Jorge Sainz, arquitecto y profesor. Su trabajo ha incluido no sólo una fiel traslación del texto inglés al español, sino que su ojo profesional ha identificado una serie de errores, en su mayoría menores, que se habían deslizado en nuestro relato, todos los cuales hemos corregido juntos discretamente.

Los dibujos y fotografías de este libro, salvo indicación en contra, son de uno de nosotros (Windhorst); los dibujos están basados en el material gráfico conservado en el Archivo Mies van der Rohe.

Introducción

El tema de este estudio es la carrera profesional en dos actos más notable de la arquitectura moderna. A finales de la década de 1920, todavía con poco más de 40 años, Ludwig Mies van Rohe –nacido Maria Ludwig Michael Mies, tercer hijo de un cantero de provincias– ya se había convertido en el principal representante de la vanguardia alemana. Con una combinación de talento y voluntad, y una extraordinaria autoformación, Mies había creado ya dos de las obras maestras de la arquitectura del siglo xx: el Pabellón de Alemania en la Exposición Internacional de Barcelona (1929), conocido habitualmente como el Pabellón de Barcelona, y la casa Tugendhat (1930), en Brno, por entonces Checoslovaquia.

Al final resultó que estos dos edificios fueron los últimos triunfos materiales de una trayectoria europea que duraría casi otra década. Durante ese periodo, una crisis económica mundial y el ascenso del Nacionalsocialismo en Alemania, relacionado con ella, destruyeron el programa de la arquitectura moderna en la Europa central. A mediados de los años 1930, con serias dudas sobre su futuro profesional, Mies ya no podía permitirse desoír las invitaciones cursadas por instituciones académicas de fuera de Alemania; en 1938 aceptó finalmente un puesto docente en Chicago. Sin embargo, la súbita e imprevista presión por parte de la Gestapo hizo que un traslado ordenado se convirtiese en una carrera para alcanzar la frontera.

Como refugiado político, Mies podía considerarse afortunado y desafortunado. Tanto su destino como la promesa de un medio de vida eran fruto de su reputación internacional. Pero tenía 52 años y el único idioma que hablaba era el alemán; había dejado atrás, tal vez para siempre, a su familia y a sus compañeros; también se vio obligado a abandonar un estudio de arquitectura y una independencia profesional ganada con esfuerzo durante veinte años. Era un final difícil para su vida en Europa, y un comienzo incierto para el capítulo final de su carrera.

Resulta increíble que Mies, tras afincarse en los Estados Unidos, surgiese enseguida como una figura influyente en la arquitectura norteamericana. Como profesor del Illinois Institute of Technology y como proyectista de un moderno campus para dicha institución, finalmente estaba construyendo a gran escala y con auténtica libertad artística. Regresar a Alemania era impensable; a Mies le gustaba América y a América le gustaba Mies.

Durante esta segunda parte de su carrera, Mies creía haber desarrollado un nuevo *lenguaje* arquitectónico: un conjunto de principios y métodos que podían enseñarse y transmitirse a la profesión, y que reflejaban las realidades, los valores y las posibilidades de lo que él llamaba ‘la época’. Usando dicho lenguaje, durante los años 1950 y 1960 Mies creó una serie de obras maestras que comienza con los apartamentos de Lake Shore Drive y la casa Farnsworth, continúa con el S.R. Crown Hall, el edificio Seagram y el Federal Center de Chicago, para acabar, cerrando un conmovedor círculo personal, con la Neue Nationalgalerie de Berlín.

Aunque Mies insistía en la objetividad de su arquitectura y especialmente en el papel crucial de lo que denominaba ‘una estructura clara’, ahora, más de cuatro décadas después de su muerte, resulta evidente que su arquitectura era personal e inimitable, y que sus mejores obras eran fruto de su propia soledad indagadora. La época del vidrio y el acero asociada con Mies sería breve; las nuevas técnicas y los nuevos imperativos en las prestaciones hicieron que su tectónica de acero y vidrio quedase obsoleta incluso antes de su muerte. Pero sus edificios, sus proyectos, su influencia profesional y su legado educativo y personal aún perduran. Esclarecerlos y exaltarlos constituye el propósito de este libro.

La juventud en la Alemania imperial 1886-1905

Hacíamos dibujos del tamaño de la cuarta parte del techo de una habitación, que pudiésemos enviar luego a los maquettistas. Hice esto todos los días durante dos años. Incluso ahora puedo dibujar cartelas con los ojos cerrados.

MIES, recuerdos de su formación profesional.

Vete a Berlín; es allí donde están pasando cosas.

Wilhelm Martens DÜLOW, arquitecto,
consejo a su amigo Ludwig Mies.

Nada de lo ocurrido en los primeros años de la vida de Mies prefigura un éxito profesional significativo. Aquisgrán (Aachen, en Alemania) –donde nació y creció– era y había sido durante siglos una ciudad de provincias. Hasta su edad adulta, Mies nunca había viajado más de unos cuantos kilómetros fuera de sus límites. Sus antepasados, canteros durante generaciones, se sentían orgullosos de su profesión, pero sólo tenían la ambición que estrictamente requería su oficio. La educación oficial de Mies fue igualmente limitada. Era improbable que cualquier talento innato intelectual o creativo, incluso siendo evidente, fuese alimentado por quienes le rodeaban. Y así, Mies permaneció en Aquisgrán hasta los 19 años, viviendo con sus padres y siguiendo un camino predeterminado desde hacía tiempo.

Aunque por su reputación Aquisgrán estaba entonces por debajo de una docena de ciudades alemanas, tenía tras de sí una impresionante historia. A finales del siglo VIII, Carlomagno hizo de ella el centro de su imperio, el primer gran estado unificado del norte de Europa, un territorio que se extendía desde los Pirineos hasta Sajonia, y desde el mar del Norte hasta Roma. Los eruditos de la corte carolingia propiciaron el primer resurgimiento del espíritu clásico en Occidente. La identificación personal de Carlomagno con los emperadores de Roma, junto con su apasionada admiración por la cultura romana –y la fatídica alianza que forjó con el Papa– contribuyeron decisivamente a la configuración de la Edad Media y a la aparición del Renacimiento.

Aquisgrán era el emplazamiento del palacio de Carlomagno, ahora en gran parte desaparecido, que se encontraba al otro lado de un patio que daba a la espléndida capilla con cúpula del siglo IX que aún se conserva. Obra de Odo de Metz, según el ejemplo de

quien su madre «obedecía diligentemente». Mies decía que guardaba «pocas impresiones de la relación que había tenido con sus padres». No obstante, recordaba a su padre regañándole: «No leas esos libros inútiles. Trabaja.»¹⁰

Hagamos lo que hagamos con el relato fragmentario de esta primera parte de la vida de Mies, nada en ella apunta a una promesa excepcional. La principal fuente de confianza de Mies era su destreza como delineante, un don suficiente para impresionar a los profesionales que conoció siendo adolescente. A sus 19 años, estaba muy poco acostumbrado a los viajes largos en ferrocarril, y mucho menos con un destino tan imponente como la capital del Imperio Alemán. A los cincuenta kilómetros de camino sintió unas fuertes náuseas, que sólo remitieron ligeramente en la primera parada, Colonia. «Sobre las ocho y cuarto» –recordaba Mies en su entrevista con Lohan– «el tren volvió a ponerse en marcha, y un minuto más tarde abrí la ventana, saqué la cabeza y vomité.» Su malestar perduró hasta que sintió Berlín bajo sus pies, aunque tan pronto como se subió a un taxi para dirigirse a Rixdorf, volvió a revolverse el estómago. Se bajó del coche, se sentó en un bordillo y esperó hasta recuperar el equilibrio. Luego se encaramó a un tranvía y resistió hasta llegar a la oficina municipal de edificación.

10. John Peter, *The oral history of modern architecture: interviews with the greatest architects of the twentieth century* (Nueva York: H.N. Abrams, 1994), página 158.

Aprendizaje, matrimonio y I Guerra Mundial 1905-1918

Pero yo sí sé construir una casa. Simplemente aún no lo he hecho por mí mismo.

MIES, a su primer cliente.

Un enorme muro de piedra con ventanas recortadas en él. Eso es lo que es. Vemos con qué pocos medios se puede hacer arquitectura; y ¡qué arquitectura!

MIES, recuerdo del Palazzo Pitti en Florencia.

Quiero amarte con mi joven corazón apasionado.

MIES, cortejando a Ada Bruhn.

Había algo en él que florecía con la libertad, que requería la huida de los convencionalismos.

Mary WIGMAN, sobre Mies.

Aunque estaba en la órbita de Berlín, Rixdorf era un municipio independiente y estaba creciendo lo bastante rápido como para necesitar un nuevo ayuntamiento. Un proyecto ‘pintoresco’ del arquitecto Reinhold Kiehl estaba por entonces en construcción,¹ y a Mies le asignaron hacer los detalles de los paneles neogóticos de Kiehl para el salón de plenos. Al menos para el delineado, el trabajo de Mies en el estudio de Max Fischer le había dejado bien preparado. Sin embargo, como recordaba más tarde, los detalles eran en madera, y «pese a todo el tiempo que ya había dedicado a la piedra, el ladrillo, el mortero y todo eso, nunca había aprendido a manejar adecuadamente la madera, ni en la escuela ni en casa ni durante mi año de aprendizaje en Aquisgrán».² Pero pronto sus trabajos quedaron interrumpidos por una estancia como recluta en el ejército imperial alemán.

«Un día, poco después de mi incorporación», recordaba,

nos mandaron salir al campo de instrucción para hacer los ejercicios. Llovía a cántaros y el agua corría a raudales por los cascos, aquellas cómicas antiguallas con pinchos encima. Cuando oímos la orden de «¡Atención!» uno de los pobres reclutas de la primera fila de nuestra compañía cometió la imprudencia de estirar el brazo y quitarse el agua de la cara. Al verlo, el sargento de instrucción montó en cólera. Era un

1. El edificio de Kiehl era lo suficientemente distintivo como para aparecer ilustrado en *American Architect*, volumen 96, número 1753, 28 de julio de 1909, página 34.

2. Mies, entrevista con Dirk Lohan (texto mecanografiado en alemán, Chicago, verano 1968); Archivo Mies van der Rohe, Museo de Arte Moderno de Nueva York.

21 de julio: Cuando Waltraut tenía cinco semanas, su querido padre regresó, en medio de una violenta tormenta, fresco y animado, como un auténtico soldado. Había pasado doce días en nuestra casita al sol.

Día 27, bautismo de Waltraut. Una procesión campestre a la iglesia, a través de una encantadora puerta antigua de piedra, siempre bajo el sol. Nuestras dos hijas mayores estaban también allí, vestidas de fiesta, preciosas, orgullosas, portándose muy bien. Siguió una hora o dos en un café, luego un largo paseo. Dignidad en la pequeña bautizada. Cena y un paseo en barca por el lago a la luz de la luna.⁶⁹

El espíritu renovado de Ad sobrevivió a su propia operación de apendicitis y a la subsiguiente dolencia intestinal a principios de 1918, así como a la prolongada infección pulmonar que Marianne sufrió durante la epidemia internacional de gripe de aquella primavera. El 22 de noviembre de 1918, acabada la guerra, Mies regresó de Rumanía, y a primeros de enero de 1919 ya estaba de nuevo con su familia en Berlín. Ad no aporta información alguna sobre su reacción ante la derrota militar de Alemania. Ella misma estaba preocupada por otras cosas, además de su propia afección física. Durante la primavera de 1919, escribía sobre «la grave enfermedad de mi madre, seguida de una operación. Tengo que cuidar de ella hasta mediados de mayo. Pero luego, por fin, nos marchamos todos a Karlsbad. Ésta es una época indescriptiblemente bella y armoniosa; los castaños en flor llenan nuestra habitación de luz, y en su pequeño rincón las niñas están encerradas en su propio mundo, pequeño y feliz.»⁷⁰

Aunque no sabemos las fechas precisas –y Ad no hace mención de ello–, según el testimonio de Lora Marx (la compañera de Mies en los Estados Unidos), Mies le dijo que «justo después» de la I Guerra Mundial «tuvo lo que yo llamaría una depresión nerviosa», una «crisis espiritual que giraba en torno a sus preocupaciones acerca de qué principios seguir en la arquitectura». Lora proseguía: «Había comprado una casa rústica cerca de Berlín. [...] Cuando este problema le atormentaba, tenía que salir del ajetreo de Berlín, marcharse al campo. Allí podía pensar con serenidad. Decía que superó la crisis razonando que la arquitectura debe ser algo de su tiempo.»⁷¹

69. Citado de los diarios de Ada, anotación de julio de 1917.

70. *Ibidem*, anotación de la primavera de 1919.

71. Lora Marx, entrevista con Schulze, 16 de septiembre de 1980.

Europa resurge de las cenizas 1918-1926

Si queremos elevar nuestra cultura a un nivel superior, para bien o para mal, estaremos obligados a transformar nuestra arquitectura, y esto sólo nos será posible si a los espacios que habitamos les sustraemos su carácter cerrado. Esto podemos lograrlo con la introducción de la arquitectura de cristal, que deja que la luz del sol, la luz de la luna y de las estrellas no se filtre sólo a través de un par de ventanas, sino que entre directamente a través del mayor número posible de paredes que sean por entero de cristal.

Paul SCHEERBART, *Glasarchitektur*, 1914.

No sabemos de ningún problema formal, sólo problemas constructivos. La forma no es la meta, sino el resultado de nuestro trabajo. La forma, por sí misma, no existe.

MIES, “Bauen”, revista G, 1923.

De todas las personas, tú eres la más querida para mí. Pero no vincules tu vida a la mía. Sé lo bastante fuerte como para no necesitarme. Entonces tendremos una libertad compartida; entonces nos tendremos el uno al otro.

MIES, al romper su matrimonio.

Comparado con el destino de un alemán medio, la vida de Mies tras el desastre de la guerra fue todo comodidad y buena fortuna. Las pérdidas militares sufridas por sus compatriotas a lo largo de cuatro años agotadores (casi dos millones de muertos, casi cuatro millones de heridos) fueron bastante dolorosas, y el principal consuelo después de la rendición a las potencias aliadas fue el final de las hostilidades. Pero la adversidad continuó de otra manera. El 9 de noviembre de 1918 se proclamó una nueva república, pero inmediatamente quedó paralizada por una salvaje confrontación política. Los socialistas –que probablemente habrían liderado un nuevo gobierno– se dividieron en facciones que chocaban, a veces violentamente, entre ellas y con otros partidos. El socialista independiente Kurt Eisner –que proclamó una república en Baviera– fue asesinado en febrero de 1919, un mes después de que se fuesen acribillados en Berlín los líderes espartaquistas Rosa Luxemburg y Karl Liebknecht. El Káiser había sido despojado de su poder, pero los generales que le eran fieles seguían siendo hostiles a cualquier forma de gobierno republicano. La derecha se hizo sentir en

routinier o a un hombre de valores espirituales [...]. Se está rumoreando por aquí que estoy interesado en Magdeburgo porque quiero que me llamen comisario. El grado de mi manía por los títulos se aprecia mejor por el dato de que rechacé la [dirección de la] escuela [de diseño industrial] de Magdeburgo, así como cátedras en Breslavia y Dresde. No es necesario desperdiciar más palabras en esto.⁵⁸

Mies resistió los sucesivos esfuerzos por apaciguarle provenientes de Magdeburgo. Después de todo, estaba muy bien asentado en Berlín a finales de 1925, con contactos que sólo una ciudad cosmopolita podía proporcionar, y disfrutando de una sociedad que encajaba con su arte y con una fama que iba en aumento. Y esperando había una misión mucho más importante que cualquiera de las que pudiese ofrecer Magdeburgo.

58. Mies van der Rohe, carta a G.W. Fahrenholtz, 7 de diciembre de 1925; Documentos de Ludwig Mies van der Rohe, División de manuscritos, Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos.

Weimar en la cresta de la ola 1926-1930

El conjunto tiene más parecido con un barrio de Jerusalén que con un grupo de casas de Stuttgart.

Paul BONATZ, menospreciando la colonia Weissenhof, 1927.

Pregunté: «¿Con qué finalidad?» Y ellos me dijeron: «Necesitamos un pabellón. Proyéctelo, y sin demasiado vidrio.»

MIES, sobre el Pabellón de Alemania en la
Exposición Internacional de Barcelona.

¿Por qué algo no debería ser tan bueno como sea posible? No puedo seguir esa línea de pensamiento, según la cual la gente dice «eso es demasiado aristocrático, eso no es lo bastante democrático». Como he dicho, para mí es una cuestión de valor, y yo hago cosas tan buenas como soy capaz.

MIES, opinión sobre el Pabellón de Barcelona.

Desde el mismo momento en que le conocimos, tuvimos claro que debería ser él quien construyese nuestra casa, tan impresionados estábamos con su personalidad.

Grete TUGENDHAT.

Patrocinada por el Deutsche Werkbund y terminada en 1927, la Weissenhofsiedlung es un conjunto residencial modelo construido en Stuttgart (figura 4.1). Como ‘director artístico’, Mies reunió a un grupo internacional de proyectistas de un talento, un alcance y unos antecedentes tales que los edificios que proyectaron para una colina con vistas a la ciudad certificaron –como nada de lo ocurrido hasta entonces– el triunfo del programa moderno. El proyecto de Mies para el conjunto –junto con el bloque de pisos del que se encargó y su diseño en colaboración con Lilly Reich de la ‘Sala de vidrio’ para una exposición anexa– encarnaba los principios que hasta entonces él y otros arquitectos de su generación sólo habían podido postular. La colonia Weissenhof también resultó ser el crisol en el que Mies articuló un nuevo entendimiento de la arquitectura que era sensiblemente distinto a lo que hasta entonces había expresado en sus escritos. Entretanto, Mies reanudó ese interés por el mobiliario que había comenzado con Bruno Paul en 1907, y pronto se hizo un sitio entre las principales figuras que transformaron ese arte en formas modernas.

gobierno había decidido transformar el edificio en un monumento en honor a los caídos alemanes en la I Guerra Mundial. El nivel inferior iba a usarse para hacer una instalación conmemorativa. Mies propuso un espacio cúbico de escala grandiosa, forrado de mármol de Tinos, con un leve rehundido en el centro de un suelo de travertino. Allí se colocaría una losa de piedra negra, tallada en los lados con el águila alemana y la inscripción DEN TOTEN ('a los caídos'). La fuerza de la idea radica enteramente en la contención monumental. Pero el jurado concedió el primer premio a Heinrich Tessenow.⁷²

Luego vino el fracaso de la propuesta de Mies en un concurso restringido para un club de golf en Krefeld. La invitación a participar se remitió en agosto de 1930. Mies ofreció dos propuestas: la primera mostraba el edificio del club, con los vestuarios y viviendas para el instructor y el conserje, construido dentro un montículo que probablemente había que crear artificialmente. En lo alto de esa loma había un pabellón circular abierto, rodeado por soportes esbeltos, no parecido a nada del catálogo de Mies. Una pared exenta de vidrio, formando un ángulo y montada al lado, estaba pensada para proteger el pabellón del viento y para cumplir los requisitos del concurso, que pedían una veranda tanto cubierta como descubierta. Una amplia escalera conducía a una terraza situada al pie del montículo.

La decisión de Mies de reemplazar su propuesta puede haber estado inspirada en su sorprendente (e inexplicada) distancia con respecto a su manera normal de hacer las cosas. Sean cuales sean las razones, su segunda oferta es característica: un único edificio, construido en un plano liso, se compone de tres alas, protegidas y organizadas centrífugamente en torno a una terraza. Una de las alas contiene las salas sociales y un gran salón de recepciones; una segunda, los vestuarios, las oficinas administrativas y las viviendas; y una tercera, un espacio lineal exterior que alberga un aparcamiento.

La crisis financiera internacional, ya en marcha, indujo a los directores del club a reducir el programa, y Mies aceptó participar en un segundo concurso. Debido a lo que él afirmaba que era un calendario apretado, se le concedió un aplazamiento de la fecha de entrega. Puesto que los documentos se han perdido, no se sabe si elaboró un proyecto revisado. Puede que la crisis provocase un final prematuro del concurso.

72. El proyecto de Tessenow, con una escultura de la *Pietà* obra de Käthe Kollwitz, sí se construyó.

La crisis política y el final de la Bauhaus 1930-1936

No soy alguien que pretenda mejorar el mundo; nunca lo he sido; nunca he querido serlo. Soy arquitecto, me interesa la construcción.

MIES, describiendo su política.

La Bauhaus está apoyada por fuerzas que están luchando contra nuestras fuerzas. Es un ejército contra otro, sólo que en el campo espiritual.

Alfred ROSENBERG, funcionario nazi.

Los estados totalitarios dependen del favor de las masas. Estamos obligados a bailar laboriosamente sobre una ola, y si la ola no nos soportase, desapareceríamos de la noche a la mañana. No puedo hacer nada por Mies, puesto que las masas que nos respaldan están impulsadas por ideas muy diferentes, y si tuviésemos que recomendar a Mies... bueno, eso no se vería de modo favorable en absoluto.

Joseph GOEBBELS, ministro nazi de Propaganda, hablando con Lilly von Schnitzler, 1933.

El proyecto de Mies para un apartamento en la ciudad de Nueva York fue en sí mismo un éxito modesto. El cliente era un norteamericano de 24 años, Philip Cortelyou Johnson, nacido en Cleveland, educado en Harvard, que hablaba alemán, precoz, testarudo y recién nombrado adjunto de Alfred H. Barr Jr., el joven y erudito director del Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA). Johnson estaba recorriendo Europa en el verano de 1930, dedicando la mayor parte de su tiempo al estudio de la Nueva Arquitectura, un tema apenas conocido por entonces en los Estados Unidos. Utilizaba como guía el libro de Gustav Platz *Baukunst des neuesten Zeit*.¹ Ahí es donde vio por primera vez la obra de Mies, y decidió que era mejor que Le Corbusier o J.J.P. Oud, los dos arquitectos modernos preferidos por su amigo, el historiador Henry-Russell Hitchcock. Un año antes, en 1929, Hitchcock había publicado su propio libro, *Modern architecture: romanticism and reintegration*,² y dos años después, en 1932, Johnson, Hitchcock y Barr montarían la ahora legendaria exposición del MoMA sobre la arquitectura moderna internacional. Aunque el apartamento de Johnson fue la primera obra terminada por Mies en los Estados

1. Gustav Platz, *Die Baukunst der neuesten Zeit* (Berlín: Propyläen Verlag, 1927). Una segunda edición ampliada se publicó en 1930.

2. Henry-Russell Hitchcock, *Modern architecture: romanticism and reintegration* (Nueva York: Payson and Clarke, 1929); versión española: *La arquitectura moderna: romanticismo y reintegración* (Barcelona: Reverté, 2015).

América llama a la puerta 1936-1938

Estoy dispuesto a aceptar un nombramiento, pero no a presentarme candidato a una cátedra.

MIES, a Joseph Hudnut, de Harvard.

El orden como definición del significado y como medida del ser no existe hoy en día; se debe trabajar en su busca, una vez más.

MIES, 1938.

El camino que llevó a Mies desde Berlín hasta Chicago estuvo lleno de rodeos y callejones sin salida. Ya hemos señalado su precaria situación en 1935, con el último fracaso de las casas Hubbe y Ulrich Lange. No era el único de sus colegas que estaba sufriendo profesionalmente las consecuencias del ascenso de los nazis. Ya en marzo de 1933, dos meses antes de que Hitler tomase el poder, Erich Mendelsohn reaccionó al antisemitismo fomentado por el gobierno abandonando Berlín y trasladándose a Londres. Un año más tarde, Walter Gropius también puso rumbo a la capital británica, al igual que Marcel Breuer en 1935. Ninguno de ellos volvió a vivir en Alemania. Mendelsohn, Gropius y Breuer tenían encargos esperándoles en Londres. A comienzos de 1936, las cosas estaban claras, pero Mies permaneció en Alemania, bloqueado en su actividad profesional.

En diciembre de 1935 recibió un telegrama de Alfred Neumeyer, del Mills College en Oakland, California, en el que se le invitaba a dar clase allí el verano siguiente.¹ Los honorarios y los gastos de viaje eran generosos. Antes de su propia emigración en 1934, Neumeyer había sido historiador del arte y profesor universitario en Berlín, y había coincidido con Mies en varias ocasiones. Pero el puesto requería saber inglés, y Mies no tenía conocimientos del idioma.

Poco después de eso, el destino movió ficha. Un día, a comienzos de 1936, dos arquitectos de Chicago, John Holabird y Jerrold Loeb, estaban paseando por Michigan Avenue cuando se encontraron con David Adler, un compañero de profesión. En el curso de la conversación, Holabird y Loeb mencionaron que eran miembros de un comité del Armour Institute of Technology que buscaba un nuevo director para la carrera de arquitectura. Querían a alguien con una perspectiva educativa moderna para reemplazar al director de entonces, Earl Reed, un profesor de orientación *beaux-arts* que

1. Neumeyer hizo una oferta similar a Walter Gropius para el verano de 1937. Gropius, por entonces ya en Harvard, declinó el ofrecimiento.

Arquitecto y educador 1938-1949

Damas y caballeros, yo les ofrezco a Mies van der Rohe. Pero para mí no tendría que haber ningún Mies.

Frank Lloyd WRIGHT, 1938.

*La larga trayectoria del material hasta la configuración, a través de los fines, sólo tiene un único objetivo: crear orden en la deses-
perante confusión de nuestros días.*

Del discurso inaugural de MIES, 1938.

No soy de esa clase de gente que no saben vivir solos.

MIES, a Lora Marx.

¡Qué poca esperanza nos queda a todos!

Lilly REICH, en una carta a Mies
desde la Alemania en guerra.

Cuando Mies llegó al Armour Institute of Technology para iniciar el año académico 1938-1939, su experiencia directa de Chicago se había limitado a sus breves paradas los dos años anteriores. En su opinión, y de hecho, Chicago y Berlín eran una cuestión más de contraste que de comparación. Berlín era la capital de un país; Chicago ni siquiera lo era de un estado norteamericano. Con una población de tres millones de habitantes, Chicago era una metrópolis, pero con menos de la mitad de la población de Nueva York. Con más de cuatro millones, Berlín era la ciudad más grande de la Europa continental, y una ciudad del mundo en el ámbito cultural. Pero Berlín y Chicago se habían desarrollado de un modo notablemente similar. Ambas eran unas recién llegadas en la cronología de sus respectivas naciones y habían alcanzado un importante rango metropolitano a finales del siglo XIX. La población de Chicago era de 299.000 habitantes en 1870 y de 503.000 una década más tarde, a pesar del gran incendio de 1871. En el mismo periodo, Berlín creció aproximadamente un tercio, hasta llegar a 1.222.000 habitantes. En 1910, la población de ambas era de dos millones de habitantes. En 1868, las murallas medievales de Berlín se echaron abajo y varios municipios hasta entonces independientes (entre ellos Wedding, Moabit y Gesundbrunnen) se incorporaron a ella. Chicago nunca había estado amurallada –salvo sus primeros días como Fort Dearborn–, pero una importante anexión similar

ración de un vertedero para el Lincoln Park, al norte de Hollywood Avenue. Un día del otoño de 1938, tres hombres (Mies, Hilberseimer y Peterhans) paseaban por Lincoln Park cuando se toparon con un estanque de nenúfares y un jardín, y unas construcciones que les impresionaron mucho. Mies suponía que eran de Wright, pero Caldwell –que casualmente estaba allí trabajando– le corrigió con satisfacción. Así empezó la relación de Caldwell con Mies, y su breve matriculación como estudiante de arquitectura en el IIT. Caldwell obtuvo su licencia para ejercer como arquitecto en 1940.

Una tarde de 1944, Caldwell recibió una llamada telefónica:

Alguien con una voz gutural dijo: «Soy yo.» [...] Yo dije: «Esto es Ardwell 4948. Se ha equivocado.» Y colgué. [...] El teléfono volvió a sonar muy pronto y el hombre dijo: «Soy yo.» Entonces me di cuenta de que no estaba diciendo «Soy yo»; estaba diciendo «Soy Mies.* [...] *Estaría tispuesto* a dar clase a nuestros jóvenes *arrkitectos*?» Y añadió: «Venga a mi despacho mañana por la tarde.» Fui y habló conmigo; y me dijo que sólo me ocuparía parte de mi tiempo. Mies estuvo muy elocuente, lo que resultó muy agradable. Me dijo: «No sé cuánto tiempo le llevará. Tiene que descubrirlo. Es poca cosa.» En realidad, consumió toda mi vida, pero así es como él lo planteó.⁸⁰

Caldwell fue contratado: el primer nuevo miembro del profesorado a tiempo completo radicado en Chicago que dio clase a las órdenes de Mies. Su especialidad docente era la construcción.

Más adelante, Caldwell prestó sus servicios en el equipo docente de la Escuela de Arquitectura de la Universidad del Sur de California. Allí dio clase de filosofía, literatura e historia, así como proyectos de paisajismo y arquitectura. En 1981 se reincorporó al IIT como titular de la cátedra de arquitectura Ludwig Mies van der Rohe, un puesto que conservó hasta su muerte en 1998 en Bristol (Wisconsin).

* Juego de palabras intraducible: *This is me*; *This is Mies*. Nota del traductor.

80. Historia oral de Alfred Caldwell, página 78; Departamento de Arquitectura, Art Institute, Chicago.

Un nuevo lenguaje arquitectónico 1946-1953

Luego, cuando todo estaba terminado, la gente del edificio de Metales, los ingenieros, llegaron y dijeron: «Necesitamos una puerta aquí.» Así que puse una puerta. Y el resultado fue un Mondrian.

MIES en 1960, negando que estuviese influido por el pintor Piet Mondrian.

La arquitectura no es un cóctel.

MIES.

En el IIT, Mies puso a prueba sus ideas en los ejercicios que planteaba a los estudiantes. Era algo que había hecho también en la Bauhaus, pero en Chicago este proceso se intensificó, dado que había que realizar los edificios del campus. El método tenía poco en común con la enseñanza *beaux-arts*, aunque a su manera era plenamente tradicional, pues se basaba en esa imagen, tan apreciada por Mies, de los maestros y los aprendices medievales trabajando juntos, de manera impersonal, en busca de un objetivo común.

En 1942, el estudiante Paul Campagna llamó la atención de Mies con una fotografía del interior de la fábrica de bombarderos Martin, cerca de Baltimore, proyectada para la industria bélica por la firma Albert Kahn Associates, de Detroit. El estudio de Kahn estaba especializado en fábricas muy sensatas, en este caso un inmenso espacio diáfano logrado gracias a grandes cerchas de acero. Mies decidió hacer un proyecto basado en esa fotografía: imaginó la instalación de una sala de conciertos dentro de la enorme fábrica (figura 8.1). Usando la técnica del *collage* y el fotomontaje, propuso una serie de disposiciones de paredes y techos, horizontales y verticales, rectos y curvos, apoyados y colgados, que juntos pretendían definir un local para actuaciones musicales dentro de un edificio mucho más grande. No se preocupó de los obvios problemas acústicos. Era un planteamiento irrealizable en la práctica, pero rico en sus implicaciones. Esta ‘Sala de conciertos’ se situaba directamente entre su obra alemana y su obra americana, e incorporaba elementos de ambas, por igual y por separado. Los planos –que se deslizaban en el espacio y a su alrededor, que a su vez fluía entre ellos y los envolvía– eran los vestigios del dinamismo espacial de los años 1920, mientras que la gran nave fabril en la que todo ello iba a tener lugar representaba la estructura a gran escala, epicentro de su obra posterior.

sivo favorito, y las simpatías internacionalistas reemplazaron a los nacionalismos de los años 1930 y 1940.

Había diferencias, sin duda. Para empezar, la nueva modernidad ni buscaba ni proclamaba una unión utópica del arte y la política. Los cataclismos económicos y políticos del siglo xx habían convencido a todo el mundo, salvo a los ideólogos más inflexibles, de que la utopía no era posible en el mundo contemporáneo. Los Estados Unidos –el país donde la recuperación moderna se había afianzado con mayor firmeza– era en buena medida indiferente a las ideologías políticas. Tanto la tradición como el triunfo militar se ocupaban de ello. Los estadounidenses, desde su nueva posición dominante en el mundo, no estaban interesados en las enseñanzas políticas de los europeos, pero estaban deseosos de aprender del arte de los muchos artistas modernos europeos de la primera generación que habían huido a los Estados Unidos para escapar de la guerra. Estos refugiados (Mies y Gropius, Piet Mondrian, Thomas Mann y Arnold Schönberg, por no citar más que algunos en el campo artístico) fueron recibidos por sus anfitriones norteamericanos con una hospitalidad rayana en la veneración.

Esta serie de circunstancias encajaban idealmente con Mies, y él con ellas. Mies era partidario de la abstracción, sin ninguna simpatía nacional ni ideología política alguna: un perfecto Prometeo de la nueva modernidad. Al igual que el naturalismo en la pintura se entendía cada vez más como una cosmética superficial y sobrante de la historia que ocultaba el ser mismo del arte, su equivalente en arquitectura (el ornamento o la composición identificada con cualquier periodo histórico) se consideraba un disfraz. Mies se encontraba entonces en una posición favorable para hacer realidad esa convicción. Pues si el *Zeitgeist* era la tecnología, la construcción de acero y vidrio era la forma apropiada de la edificación moderna para la ciudad moderna, en especial la ciudad moderna norteamericana. Puesto que a esta conclusión se llegaba ‘racionalmente’, no había lugar para el capricho ni para la ‘expresión personal’ en una arquitectura correctamente practicada. «La arquitectura» –declaraba Mies una y otra vez– «no es un cóctel.» Y aunque se apreciaba la arbitrariedad en esa descripción suya de lo que es ‘racional’, era difícil discutir el tema a la vista de esas fachadas del IIT, que tan incontrovertibles *parecían* en su lógica tectónica. Aunque, paradójicamente, parecían eso porque les había dado forma una intachable sensibilidad *artística*.

Pero esta nota es para decirle que no querría herir sus sentimientos, ni siquiera con la verdad. Usted es el mejor de todos ellos, como artista y como persona.

Frank Lloyd WRIGHT, en una carta a Mies, 1947.

Mies era invariablemente cortés, a su manera monosilábica, pero pasaba por encima de cualquier relación, emocional o de otra índole, que pudiese interferir en sus prioridades.

Katharine KUH, sobre el trato de Mies con la gente, en especial con las mujeres.

Mies conoció a Lora Marx en la Nochevieja de 1940, durante una fiesta celebrada en Chicago, en casa de Charles y Margrette Dornbusch (figura 9.1).¹ Bella y esbelta, recién divorciada de Samuel Marx, arquitecto y coleccionista de arte de Chicago, Lora se presentó allí en compañía de uno de los amigos de Mies que hablaba alemán, el arquitecto Helmut Bartsch, que le había preguntado si le importaría que hubiese un tercero en su grupo. Ese tercero

9.1. Un animado Mies en compañía de Lora Marx, Chicago, en 1941.



1. Dornbusch era profesor de arquitectura del Armour cuando Mies fue nombrado director; fue uno de los tres 'profesores antiguos' que mantuvo Mies.

La saga Farnsworth 1946-2003

Yo era famoso antes. Ella es famosa ahora en todo el mundo.

MIES, sobre Edith Farnsworth, bajo juramento.

Mies me recordaba a un campesino medieval.

Edith FARNSWORTH, sobre Mies.

Creo que la casa está perfectamente construida, está perfectamente ejecutada.

MIES, sobre la casa Farnsworth, bajo juramento.

En 1945, Edith Farnsworth, una doctora de Chicago, adquirió nueve acres [unas 3,6 ha] de una finca rural a orillas del río Fox, cerca de Plano (Illinois), sesenta millas al suroeste de Chicago.¹ El vendedor era el coronel Robert R. McCormick, editor del diario *Chicago Tribune*. El precio de venta fue de 500 dólares el acre.² En la propiedad había una casa de labranza y varios cobertizos, pero Farnsworth quería algo nuevo. En una autobiografía inédita de los años 1970, Farnsworth recordaba así los inicios de su proyecto:

Una noche fui a cenar con Georgia [Lingafelt] y Ruth [Lee]³ en su agradable y anticuado piso del [distrito de] Irving. También invitado esa noche había un corpulento extranjero al que Georgia, con su sonrisa típicamente dulce, mientras me quitaba el abrigo, me presentó así: «Éste es Mies, querida.»

Supongo que debió de pronunciar algunas sílabas mientras cenábamos, pero, si fue así, yo no las recuerdo. Mi impresión es que las tres charlamos entre nosotras alrededor de la forma granítica de Mies. Yo conté con detalle, probablemente demasiado, la historia de cómo encontré la finca, los regateos con el coronel McCormick y la adquisición final del terreno de nueve acres. [...]

Todo esto acabó en nada, en cuanto a la conversación, y deduje que Mies casi no hablaba inglés; hasta qué punto lo entendía es algo que quedó sin aclarar. Pasamos al salón después de la cena y tanto Ruth como Georgia desaparecieron para fregar los platos.

Farnsworth continuaba, dirigiéndose a Mies:

1. *Van der Rohe contra Farnsworth*, número 9352 (Illinois Circuit Court, Kendall County); transcripción del juicio: página 62 para el coste de los terrenos; para la fecha de la compra, página 35.

2. Plano era una población fabril de McCormick. Los nueve acres de Farnsworth habían formado parte de una granja experimental del *Chicago Tribune*.

3. *Van der Rohe contra Farnsworth*, en la página 81 aparecen los dos apellidos. Ruth era la esposa de Edward Lee.

El apogeo americano obras residenciales, 1950-1959

No estamos decorando. Esto es estructura. Levantamos lo que ha de construirse y luego lo aceptamos.

MIES, sobre 860-880 North Lake Shore Drive.

Mies no tenía interés alguno, ni siquiera la más mínima idea de la eficacia de un estudio en cuanto a terminar los trabajos. Eso sencillamente no se le pasaba por la cabeza.

Gene SUMMERS, principal lugarteniente de Mies
en los años 1950 y 1960.

Así que un día, incrédulo, le dije a Mies: «¿Quiere decir que se puede formar una familia, con hijos y padres, en esta planta abierta...?»

Myron GOLDSMITH, responsable del proyecto de la
‘Casa 50 por 50’, cuestionando a Mies.

Hacia 1958 y durante la última década de su vida, la artritis dejó confinado a Mies en una silla de ruedas. Sólo con sumo esfuerzo podía levantarse y moverse con muletas. Su sufrimiento se vio aliviado en parte por tediosas intervenciones médicas, así como por la bebida. Pero esos años de decadencia física fueron también aquéllos en los que su fama y su influencia profesional alcanzaron la cumbre. Este capítulo y el siguiente enumeran y analizan las obras construidas más importantes de la etapa americana de Mies. Primero se examinan los proyectos residenciales, mientras que las principales obras comerciales e institucionales se tratan en el capítulo 12.

* * *

Y.C. Wong, alumno de Mies, trabajó para él en tres momentos entre 1950 y 1957, y para Skidmore, Owings & Merrill (SOM) un año en ese mismo periodo. «En SOM era complicado: mucho más grande; y se suponía que no participabas en todo. En el estudio de Mies hacías simplemente cualquier cosa que supieses hacer.»¹ Mies nunca tuvo un estudio grande, pero a medida que pasaban los años 1950, su despacho profesional fue disfrutando de un crecimiento constante. En 1952 se mudaron desde el 37 de South Wabash, en el Loop de Chicago, a un *loft* situado fuera del barrio

1. Historia oral de Y.C. Wong, página 20; Departamento de Arquitectura, Art Institute, Chicago.

El apogeo americano obras comerciales e institucionales, 1950-1959

La estructura más clara que hemos hecho, la que mejor expresa nuestra filosofía.

MIES, su opinión sobre el Crown Hall.

Tú los creaste, tú creaste su firma, y te pagan así, robándote el trabajo.

Ludwig HILBERSEIMER a Mies en 1959,
censurando al equipo de Skidmore, Owings & Merrill.

Era un quejica y un gruñón.

Philip JOHNSON, de Mies.

Cuando cumplió sus 50 años en 2006, el Crown Hall de Mies –proyectado para albergar la Escuela de Arquitectura del IIT y que aún sigue allí– ya se había convertido en un monumento oficial por partida triple: había recibido las importantes protecciones legales que otorgaba la condición de monumento por parte del ayuntamiento de Chicago en 1996, diez años antes de cumplir oficialmente las condiciones para serlo; en 2001 fue incluido en el registro de sitios históricos (National Register of Historic Places); y ese mismo año fue catalogado como monumento nacional (National Historic Landmark). Estas designaciones garantizarán que uno de los edificios más importantes del siglo XX se conserve prácticamente inalterado para la posteridad.

El emplazamiento, en la esquina noroeste de State Street y la antigua Thirty-Fourth Street [calle 34], se había reservado para un ‘departamento de arquitectura’ en el plan de Mies para el campus, pero sólo en 1950 el IIT comenzó finalmente a recaudar dinero para un edificio con esta finalidad. Su prolongada gestación está ligada a la historia del solar, que incluye cuestiones clave de historia social y urbana, y la presencia de otro edificio legendario por derecho propio. El solar estaba ocupado por el Mecca, un gran edificio de viviendas terminado en 1892 según un proyecto de Willoughby J. Edbrooke y Franklin Pierce Burnham, arquitectos de Chicago. En el momento de su construcción, los edificios de viviendas lujosas estaban empezando a poner en peligro la supremacía de la mayoritaria casa unifamiliar, especialmente en el barrio Near South Side, todavía de moda en la ciudad. Construido por 800.000 dólares –una suma descomunal, dado que sesenta años

Actividad a escala mundial la década de 1960

Menos es un aburrimiento.

Robert VENTURI, en *Complejidad y contradicción en la arquitectura* (1966).

Tenemos que agradecer todo esto a la Luftwaffe: cuando destruyó nuestros edificios, no los sustituyó con algo más ofensivo que los escombros.

Príncipe CARLOS de Inglaterra,
sobre la arquitectura moderna en Gran Bretaña.

Pese a su discapacidad, Mies viajó mucho durante los años 1950 y 1960. Encargos profesionales requerían su presencia, y a veces tenía vacaciones, en los Estados Unidos y fuera del país. En 1957, una gira por la región del alto Misisipi, en compañía de Lora, Waltraut y su hermano Ewald (con 80 años), les descubrió por casualidad una aldea de Minnesota llamada Miesville (fundada en 1874 por John Mies, que no tenía relación alguna con su familia). En la primavera y el verano del 1959, Lora fue con él en un segundo viaje de posguerra a Europa y en su primera visita a Grecia. Les acompañaba A. James Speyer, el primer estudiante de posgrado de Mies y durante muchos años miembro de su equipo docente en el IIT. En Atenas, Mies hizo su mejor cumplido al Partenón madrugando para dedicarle, junto con la Acrópolis, todo el tiempo necesario. Estudió los sepulcros sagrados durante lo que a Lora le pareció una eternidad, y luego regresó al hotel para reflexionar sobre ellos desde la terraza de su habitación. Tras esto vinieron Delfos y Epidauro (figuras 13.1 y 13.2). Medio siglo antes, en su viaje a Italia con Joseph Popp, le había molestado la implacable luz mediterránea; ahora, la misma atmósfera le resultaba benigna. Con la ayuda de Karl Friedrich Schinkel y Peter Behrens, Grecia se había convertido en una de esas ‘grandes épocas’ tan cruciales para su visión del mundo; y la luz dorada del sur, esencial para el esplendor de la arquitectura griega. Una catedral gótica –le dijo a Lora–, por mucho que le gustase, parecería «una vieja telaraña aquí».¹

El propósito oficial de Mies para hacer el viaje de 1959 era aceptar la Medalla de Oro del Royal Institute of British Architects (RIBA) en Londres y su ingreso en la Académie d’Architecture en París, dos de los muchos galardones que recibió durante sus últimos

1. Lora Marx, entrevista con Schulze, 16 de septiembre de 1980.

con él. Yo me quedé realmente pasmado ante la idea en general, y él no habló con ellos del asunto. [...] Le dije: «Mies, no puedes hacer eso [...] es ridículo. No me imagino a nadie siendo socio de Frank Lloyd Wright, y sin duda no me lo imagino contigo. [...] No creo que sea bueno para ti, y en particular no creo que sea bueno para nosotros. [...] ¿Qué sentido tiene que cuando algo te pase, Joe, Bruno o yo seamos socios? Nosotros estamos en proyecto...» Nos las arreglábamos bien, no había ningún conflicto, pero por otro lado no nos necesitábamos unos a otros. Seis u ocho meses más tarde lo volvió a sacar, y yo le dije lo mismo. Lo volvió a mencionar probablemente otros seis u ocho meses después de eso.³²

Lo que cuenta Summers de que Mies «no habló con [Fujikawa y Conterato]» acerca del futuro organizativo de la firma queda corroborado por el propio relato que hace Fujikawa de la inquietud del personal:

A comienzos de los años 1960, pedimos un aumento de sueldo. Le dijimos: «Por Dios, Mies, no podemos vivir con lo que estamos ganando.» En esa época, Mies tenía un gerente, así que recuerdo que fuimos todos a casa de Mies en Pearson Street, y alguien tuvo la imprudente ocurrencia de decir: «Bueno, si yo fuese socio...» Cuando Mies oyó eso, realmente nos dio una lección. Dijo: «Si quiero un socio, saldré y tendré mi socio. No tendría que recurrir ninguno de vosotros para eso.»³³

Después de que Summers abandonase el estudio, Lohan también preguntó a su abuelo sobre el destino del negocio. Persistiendo, en vista de la progresiva debilidad de Mies, en 1969 Lohan preparó finalmente un acuerdo para formar 'The office of Mies van der Rohe', una sociedad que incluía a Mies, Joseph Fujikawa, Bruno Conterato y él mismo. Tras la muerte de Mies ese mismo año, la nueva firma continuó hasta 1975, cuando el nombre se cambió oficialmente por el de FCL Associates. En 1982, con FCL a tope de trabajo y habiendo crecido hasta el centenar de empleados, Fujikawa y el veterano arquitecto Gerald Johnson –que querían una organización más pequeña– se marcharon para formar Fujikawa Johnson Associates, Inc. Dirk, con Conterato, fundó Lohan Associates.³⁴

32. Historia oral de Gene Summers, página 75.

33. Historia oral de Joseph Fujikawa, página 21; Departamento de Arquitectura, Art Institute, Chicago.

34. Conterato se jubiló como presidente de Lohan Associates en 1991. Los posteriores socios de Lohan han cambiado varias veces; en el momento de escribir este libro [2011], Lohan dirige la firma Lohan Anderson.

Menos, ¿era menos? 1959-1969

A veces la gente dice ¿cómo te sientes si alguien te copia? [...] Yo digo que eso no es un problema para mí. Creo que es la razón por la que trabajamos, que encontramos algo que todo el mundo puede usar. Sólo esperamos que lo usen bien.

MIES, grabado en 1960.

Yo no voy por ese camino. [...] Intento ir por un camino objetivo.

MIES.

Sin duda no es necesario ni posible inventar una nueva clase de arquitectura cada lunes por la mañana.

MIES, en un discurso de 1960 en el American Institute of Architects, San Francisco.

Mies significa disciplina y ésta es una virtud arquitectónica que se está perdiendo.

Ada Louise HUXTABLE,
The New York Times, febrero de 1966.

Un tópico de las críticas hechas a Mies es que la mayoría de las obras de su última década son formularias y sosas. Gordon Bunshaft, amigo y admirador, lo expresaba de este modo:

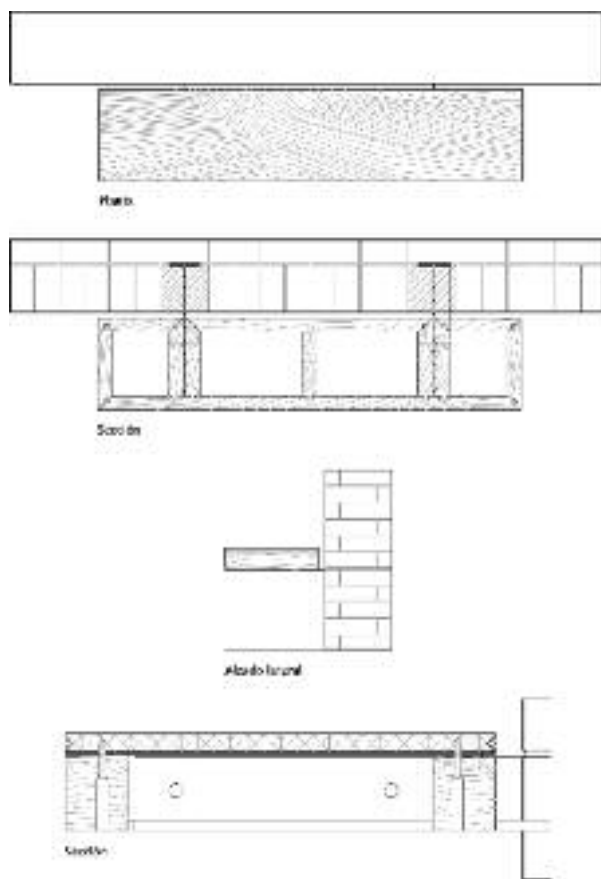
Creo que Mies era realmente un gran arquitecto, y construyó tres o cuatro edificios magníficos: la casa Tugendhat, el Pabellón de Barcelona y el mejor edificio de oficinas de todos los tiempos, el Seagram [... fruto] de años de depuración de los detalles, sin un cliente, sin un edificio [...]. Creo que después tuvo muchos encargos y se hicieron un poco repetitivos.¹

Gene Summers y Joseph Fujikawa también hablaron de este tema. En una entrevista de 1996, Fujikawa decía: «Creo que tras el 860, [Mies] pensó que había resuelto los problemas de los edificios de viviendas en altura, porque [en] todos los edificios posteriores en realidad mostró un interés esporádico y superficial por lo que pasaba.»² Summers describía así a Mies en sus últimos años:

[En] esa época [desde el Federal Center en adelante, después de finales de los años 1950], Mies no participaba demasiado

1. Historia oral de Gordon Bunshaft, página 136; Departamento de Arquitectura, Art Institute, Chicago.

2. Citado en *Mies in America*, edición de Phyllis Lambert, Werner Oechslin y otros, catálogo de la exposición homónima (Nueva York: H.N. Abrams, 2001), página 571.



Tras la terminación de la casa Farnsworth y su ampliación en el 860, Mies en esencia dejó de crear. Había adaptado con éxito su vocabulario europeo a los nuevos materiales y métodos de fabricación que tenía a su disposición en los Estados Unidos. Para los edificios más grandes, en todo caso, la elección de materiales y métodos la hizo en buena parte el mercado. Sus interiores norteamericanos, tanto empresariales como institucionales, seguían usando la plantilla del diseño interior y el mobiliario que él y Reich habían desarrollado una generación antes. Ambas cosas se actualizaron, en especial con la ayuda de Edward Duckett –que era tan fanático de los detalles (y de los dibujos y los muebles) como Mies– así como de Gene Summers y otros empleados devotos. Todo edificio norteamericano –no importa lo humilde que fuese– compartía el vocabulario del maestro, en lo grande y en lo pequeño (figura 14.6). Cada uno de ellos es una amalgama de bellas soluciones, alcanzadas a duras penas, a los ‘problemas’ de los detalles.

14.6. Plantas y secciones del asiento en voladizo montado en el muro de la capilla en memoria de Robert F. Carr, Illinois Institute of Technology, Chicago (1952). Para Mies, incluso los detalles ‘menores’ se resolvían con todo cuidado.

Himno final 1962-1969

Lo que sí me molestaría es que Johnson fuese diciendo que yo era el principal responsable de uno de sus edificios.

MIES, al oír que Philip Johnson se estaba atribuyendo el mérito del edificio Seagram.

Tengo muy poco tiempo para estar a favor de algo. No tengo absolutamente nada de tiempo para estar en contra de nada.

MIES.

Tengo que esperar [hasta] que se acabe la música.

MIES, sobre trasnochar solo.

La vida doméstica de Mies en los años 1960 era sencilla, tranquila, incluso monástica (figura 15.1). Cómodo desde el punto de vista financiero, seguía haciendo uso de muy pocos placeres materiales. Nunca le faltaba compañía, garantizada por las visitas de sus amigos íntimos y la fidelidad de Lora Marx. Antes de que le fallase la vista,¹ él y Lora iban de vez en cuando al cine, con mucha menos frecuencia a algún concierto o un recital –la cantante que más admiraba era Marian Anderson–, pero nunca al teatro. Mies y Lora tenían su propio círculo de amigos aparte del grupo del IIT. Juntos se reunían bastante con Alfred y Rue Shaw; él era un arquitecto cuya compañía –aunque no así su trabajo– agradaba a Mies; ella –como ya se ha comentado anteriormente– era la presidenta del Arts Club de Chicago.

También se iban de vacaciones: estuvieron varias veces en Tucson (Arizona), donde preferían hospedarse en el Arizona Inn, de estilo ‘pueblo’.² Salvo por los necesarios viajes profesionales, Mies permanecía encerrado en casa debido a su artritis. Podía pasar horas sentado, tanto solo como en compañía de otras personas, absorto en un silencio y un pensamiento inmutables. A finales de los años 1950 y principios de los 1960, Gene Summers era un invitado habitual a cenar, y así le informaba de la actividad del estudio y actuaba como transmisor de la aprobación de Mies a los proyectos y a alguna decisión administrativa ocasional. Mies también veía bastante a Phyllis Lambert, quien –tras haberse matriculado como estudiante de posgrado en el IIT a comienzos de los años 1960– tenía su propia casa en el 860 North Lake Shore Drive, a dos manzanas de Mies. En la segunda mitad de los años 1960, Dirk Lohan

1. Según Lora Marx, Mies tenía cataratas. aunque nunca perdió del todo la vista, su visión quedó bastante limitada. «Yo me sentaba en un extremo de su sofá negro; él, en el otro. “¿Me reconoces?” Respuesta: “No.”» Lora Marx, entrevista con Schulze, 17 de junio de 1980.

2. Lora recordaba que Mies trató de diseñar unas gafas de sol durante una de sus estancias en Tucson. «Mandaba al chófer a buscar gafas de sol para comparárlas; quería hacer el ‘par perfecto’, en una sola pieza.» Ibidem.

Pupilos

¿Qué más se puede hacer? Con independencia de lo malo que pienses que podría ser, ponlo sobre el papel.

MIES, sobre la resolución de problemas.

Ojalá lo hubiese hecho yo.

MIES, sobre el centro cívico construido por Jacques Brownson.

En los años 1950 –y en especial tras la terminación del edificio Seagram– Mies era considerado por casi todo el mundo el arquitecto más influyente de los Estados Unidos. Como hemos indicado, un amplio movimiento de arquitectura y arquitectos *miesianos* pronto se denominó la Segunda Escuela de Chicago. Desde 1938, Mies y su equipo docente del IIT habían formado a toda una generación de arquitectos, y algunos de los mejores ya habían empezado a ocupar puestos de responsabilidad en importantes firmas de Chicago. Y desde mediados de los años 1950, algunos distinguidos edificios de lenguaje *miesiano* estaban llegando a su terminación, la mayoría en Chicago, pero también en Nueva York y otras ciudades norteamericanas.

La principal influencia de Mies fue mucho mayor que estos primeros edificios concretos, aunque esa historia –que supera el alcance de este libro– todavía se está escribiendo. En este apéndice hemos seleccionado cinco obras excepcionales de los pupilos de Mies, y exponemos su desarrollo en lo que tiene relación directa con su maestro.

* * *

Como hemos señalado, Myron Goldsmith fue el alumno más importante de Mies. Su obra maestra, terminada en 1962, es el telescopio solar McMath-Pierce, en el observatorio nacional de Kitt Peak, cerca de Tucson (Arizona; figura A.1). Goldsmith (‘Goldy’ para Mies y su equipo) ha aparecido de manera destacada en este libro, hasta ahora por su trabajo en el estudio de Mies entre 1946 y 1953. Goldsmith no había cumplido los 30 años cuando empezó a trabajar para Mies, pero disfrutó del rango de veterano como arquitecto, ingeniero e intelectual; dejó a Mies para estudiar con Pier Luigi Nervi, arquitecto e ingeniero italiano. Goldsmith afirmaba que durante el tiempo que trabajó para Mies, ambos no es-

Publicaciones y exposiciones

Los edificios y proyectos de Mies, y su trayectoria profesional, han generado un ingente volumen de comentarios y críticas. En este apéndice repasaremos y valoraremos las fuentes más importantes acerca de nuestro tema que no se han tratado hasta aquí.

Además de los propios edificios, la mejor fuente primaria de información sobre el arquitecto es el Archivo Mies van der Rohe, Museo de Arte Moderno de Nueva York, establecido en 1968 conforme a las conversaciones entre Mies y Arthur Drexler, por entonces director del Departamento de Arquitectura y Diseño del museo. Lo que sigue es una detallada paráfrasis de los recuerdos de Drexler acerca de una de esas conversaciones:

Tras la muestra de Mies organizada por Philip Johnson en 1947, encontré un paquete de dibujos de Mies en un almacén abandonado, sin acceso. Le pedí a [Alfred] Barr que escribiese a Mies para solicitarle que donase los dibujos al MoMA. (No podía pedírselo a Johnson, porque había abandonado el redil, y Mies recelaba de él.) Esto era en 1963. Mies aceptó e incluso indicó que el MoMA podría tener más.

Fui a Chicago a revisar el montón de dibujos que me ofrecía. Yo buscaba dibujos clave de los proyectos, no variantes. A Mies no le gustaba lo que yo hacía. Debí de pasar unos cincuenta dibujos de montantes para el edificio Promontory.¹ Le disgustaba que yo escogiese tan pocos. «Mire,» —me dijo— «nadie sabe que nosotros inventamos el montante.» Y yo le dije: «Mies, el mundo sabe que usted inventó el montante.»

Yo no quería de ninguna manera todos esos dibujos, aunque él nunca sugirió que nos los llevásemos todos. Así que escoger fue difícil, porque a él no le gustaba mi selección de su obra. A él todo le parecía importante. En un momento, Glaeser [Ludwig Glaeser, nombrado conservador de arquitectura a finales de 1963] sugirió que formásemos un archivo Mies [...]. Mies añadió unas palabras a su testamento, en las que lo donaba todo al MoMA, excepto la correspondencia y las pertenencias personales, que fueron a la Biblioteca del Congreso [de los Estados Unidos].²

El catálogo razonado de los dibujos de Mies y su estudio, ahora en la colección del MoMA, fue publicado por Garland como *The*

Se han añadido notas encabezadas por letras para hacer referencia a las versiones españolas de los libros mencionados. (Nota del editor.)

1. Drexler estaba equivocado; no hay montantes diseñados por Mies en el edificio Promontory.

2. Arthur Drexler, conversación personal con Schulze, 1981.

Epílogo bibliográfico

El modo más relevante de estudiar a Mies –un método que seguramente él habría apoyado– es examinar sus edificios. Salvo unos cuantos de su obra inicial, casi todos siguen en pie. Sin embargo, para entenderlos, el contexto es esencial; aquí ofrecemos una breve lista de los libros sobre Mies que consideramos los más importantes publicados hasta la fecha:



Philip C. JOHNSON. *Mies van der Rohe*. Nueva York: Museum of Modern Art, 1947; segunda edición 1953, tercera edición 1975. Versión española: Buenos Aires: Víctor Lerú, 1960; traducción de Nicoletta Ottalenghi.

- El primer estudio serio de la carrera de Mies en cualquier idioma.

Ludwig HILBERSEIMER. *Mies van der Rohe*. Chicago: Paul Theobald, 1956.

- El primer libro que pone de manifiesto con todo detalle los objetivos expresivos de Mies, escrito por un colega profesional y amigo personal estrechamente ligado a él, en Alemania y Chicago, durante más de treinta años.

Ludwig GLAESER. *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, 1977.

- El estudio más acreditado sobre el mobiliario de Mies.

Wolf TEGETHOFF. *Mies van der Rohe: die Villen und Landhausprojekte*. Essen: Richard Bacht, 1981.

- Exhaustivo, preciso y elegante, se podría decir que este libro de Tegethoff –que abarca desde 1923 hasta 1950– es la mejor obra individual de los estudios sobre Mies.



Fritz NEUMEYER. *Mies van der Rohe, das kunstlose Wort: Gedanken zur Baukunst*. Berlín: Siedler Verlag, 1986. Versión española: *Mies van der Rohe, la palabra sin artificio: reflexiones sobre arquitectura 1922/1968*. Madrid: El Croquis Editorial, 1995; traducción de Jordi Siguán.

- Neumeyer ofrece una historia interpretativa completa de la formación filosófica del pensamiento de Mies, y reimprime y comenta casi todos sus escritos, desde las notas manuscritas hasta las declaraciones publicadas.

Terence RILEY y Barry BERGDOLL (edición). *Mies in Berlin*, catálogo de la exposición homónima, con ensayos de Lampugnani, Mertins, Tegethoff, Neumeyer, Maruhn, Lepik, Miller, Bletter y Cohen. Nueva York: The Museum of Modern Art, 2001. Las versiones españolas de la introducción de Terence Riley y los ensayos de Rosemarie Haag Bletter y Jean-Louis Cohen se pueden encontrar en la revista 'Mies van der Rohe: Berlín / Chicago', *AV Monografías* (Madrid), número 92, 2001.

Procedencia de las ilustraciones

Las figuras que no aparecen en la siguiente lista son fotografías y dibujos realizados por Edward Windhorst. Para abreviar, la referencia MoMA significa ‘cortesía del Archivo Mies van der Rohe, Museo de Arte Moderno de Nueva York’.

Frontispicios

página 2: Frank Scherschel / Time & Life Pictures / Getty Images.

página 6: Foto: Hedrich-Blessing; Chicago History Museum, HB-39277-T. Utilizada con permiso del Chicago History Museum.

Capítulos

1.1: Foto: cortesía de M. Jeiter.

1.2: Foto de Tim Brown (Creative Commons).

1.3: Foto: Stadtarchiv Aachen.

1.4: Colección particular.

2.1-2.3: MoMA.

2.4: Colección particular.

2.5: Foto: cortesía de Dirk Lohan, de la herencia de Ludwig Mies van der Rohe; usada con permiso de Margit Kleber.

2.6: Dominio público.

2.9: Foto: AEG Telefunken.

2.11-2.13: MoMA.

2.14: Foto: cortesía de Ute Frank.

2.15: Dominio público.

2.16, 2.17: MoMA.

2.18, 2.19: Colección particular.

2.20: Foto: Akademie der Künste, Berlín.

2.21: Foto: cortesía de Renate Werner.

2.22, 2.23: MoMA.

3.1, 3.2: Colección particular.

3.4-3.9: MoMA.

3.10: Foto de T. Paul Young.

3.11-3.13: MoMA.

3.14: Colección particular.

4.1-4.5: MoMA.

4.6: Foto de Hube Henry, Hedrich-Blessing.

4.7-4.9: MoMA.

4.10: Colección particular.

4.11-4.27: MoMA.

El origen y el propósito de este libro son eminentemente académicos, por lo que toda la documentación incluida en él proviene del material didáctico empleado en la actividad docente e investigadora de los autores. A continuación se indica de dónde se han obtenido las imágenes, en línea con la doctrina del ‘uso razonable’ (fair use) que se aplica en el mundo editorial a las publicaciones universitarias, y siguiendo el criterio del artículo 32 de la Ley de Propiedad Intelectual sobre ‘cita e ilustración en la enseñanza’.

Índice alfabético

- 2400 North Lakeview,
viviendas: 441-442.
3410 South State, edificio
(Irr): 366.
Figura: 12.1.
- A. Epstein and Sons, Inc.:
410.
- Aachen: 30. Consulte bajo
Aquisgrán.
- Aalto, Alvar: 503.
- ABC, grupo: 150.
- Abrahamson, juez: 324.
- Achilles, Rolf: 498.
- Acrópolis, Atenas: 407.
- Ada (Bruhn y Mies): 12,
41, 62, 72-75, 77-79, 82-
84, 86-88, 122-124, 133,
139, 174, 231, 252, 295,
297, 426.
Figuras: 3.1, 3.3, 3.14.
- Adam, almacenes: 17, 148,
149, 150.
- Adam, Georg: 149.
- Adler & Sullivan: 236.
- Adler, David: 219, 220.
- AEG: 52, 53, 56, 61.
- AEG, fábrica de turbinas:
56.
Figuras: 2.9, 2.10.
- AEG, pabellón naval: 52,
53.
- AEG, sala de grandes
máquinas: 56.
- Afrikanischestrasse,
viviendas: 116.
- Agustín, san: 456.
- Albers, Josef: 181, 186,
191, 194.
- Alexanderplatz,
remodelación: 17, 148,
150-151.
Figura: 4.11.
- Alfeld-an-der-Leine: 55.
- Algonquin, viviendas: 341-
344.
Figura: 11.7.
- Allen, George: 470.
- Almonacid Canseco,
Rodrigo: 8.
- Alschuler, Alfred: 244.
- Altes Museum, Berlín: 53,
426.
- Alumni, edificio (Irr): 248,
277-278, 298, 366, 390.
- Amendt, Karl: 203.
- Ámsterdam: 68, 241.
- Ámsterdam, Bolsa: 241.
- Anderson, Marian: 453.
- Anderson, Stanford: 56.
- Ando, Tadao: 329.
- Anker, Alfons: 150.
- Aquisgrán: 12, 14, 27, 28,
30, 31, 32, 33, 35, 37,
38, 39, 41, 47, 53, 57,
58, 104, 115, 233, 403,
409, 467.
Figuras: 1.1-1.3, 1.5.
- Aquisgrán, Capilla Palatina:
27, 53.
Figura: 1.1.
- Arbeitsrat für Kunst: 93,
109, 260.
- Armada, edificio (Irr): 273,
277, 345. Consulte
también Alumni, edificio
(Irr).
Figuras: 8.5, 8.6.
- Armour Institute: 206, 219,
220, 221, 222, 223, 224,
225, 226, 228, 229, 231,
235, 236, 237, 239, 242-
248, 250, 253, 258, 259,
260, 262, 270, 366, 464,
467.
- Armour, campus inicial:
242-248.
Figura: 7.1.
- Arp, Hans: 92.
- Art Institute, Chicago: 23,
220, 221, 225, 237, 289,
297, 366, 385, 461, 462,
495, 497, 498.
- Art Nouveau: 31.
- Arts & Crafts, movimiento:
43, 184.
- Arts Club, Chicago: 382-
386, 453, 461.
Figuras: 12.7, 12.8.
- Ashcraft, E.M.: 249, 250.
- AT&T (Nueva York),
edificio: 428.
- Auditórium, edificio: 236.
- Bacardí (Cuba), edificio:
17, 334, 417-420, 421,
423, 424, 438, 486, 488.
Figuras: 13.6-13.11.
- Bacardí (México), edificio:
438-439.
Figuras: 14.2.
- Bacon, Charles Sumner: 49.
- Badovici, Jean: 217.
- Bahlman, David: 328, 329.
- Baltimore: 439, 441.
Figuras: 14.3.
- Banco y edificio de oficinas,
Stuttgart: 17, 149-150.
- Baptisterio, Florencia: 53.
- Barata, Paulo Martins: 499.
- Barcelona: 127, 148, 152,
153, 154, 155, 159, 162,
163.
Figura: 4.12.
- Barcelona, otomana: 160,
178, 351.
Figuras: 4.16.
- Barcelona, Pabellón: 7, 18,
25, 100, 118, 119, 127,
148, 152-162, 163, 164,
165, 166, 168, 173, 175,
181, 182, 183, 198, 204,
210, 211, 212, 213, 216,
220, 227, 230, 246, 294,
316, 327, 385, 419, 433,
449, 451, 495, 498, 502.
Figuras: 4.12-4.16, 13.6.
- Barcelona, silla: 160-162,
170, 178, 285, 351.
Figuras: 4.16, 4.17, 4.24,
4.26.
- Barlach, Ernst: 196, 232.
- Barr, Alfred: 177, 179, 182,
221, 222, 224, 290, 395,
493, 495.
- Bartning, Otto: 129.
- Bartsch, Helmut: 283.
- Bauhaus: 17, 68, 90, 105,
106, 109, 111, 124, 125,
177, 179, 180, 183-190,
190-196, 204, 206, 210,
222, 224, 225, 226, 227,
231, 253, 259, 260, 261,
267, 290, 291, 293, 324,
366, 451, 457, 458, 459,
467.
Figuras: 5.2-5.4.
- Bauhaus, Nueva: 290.
- Beckmann, Max: 232, 289,
290, 458.
- Beeby, Thomas: 255.
- Behne, Adolf: 91, 94.
- Behrendt, Walter Curt: 494.
- Behrens, Peter: 18, 50-53,
54, 56, 57, 58, 60, 62,

Este libro, compuesto con tipos
Sabon (de Jan Tschichold, 1964) y
Syntax (de Hans Eduard Meier, 1969),
se imprimió en Sant Llorenç
d'Hortons (Barcelona),
el mes de septiembre del año 2016,
en los talleres de Liberdúplex.