arquiteturarevista
Vol. 10, n. 1, p. 10-22, jan/jun 2014
© 2014 by Unisinos - doi: 10.4013/arq.2014.101.02

La veranda de Mies van der Rohe

Mies van der Rohe's veranda

Javier Pérez-Herreras
perez.herreras@unizar.es
Universidad de Zaragoza

RESUMEN – Trazamos un itinerario imaginado, que se hila en cinco casas de Mies. Su argumento geográfico transita entre dos de sus obras en Europa y dos de sus obras en América. Ambos mundos quedan ligados por un ensayo intermedio, sus casas patio, con cuyos dibujos viajó y unió su actividad docente en las escuelas de la Bauhaus y de la IIT. En cada una de estas casas Mies intensifica y amplía la capacidad espacial de una única habitación: la veranda. El resultado será una casa hecha sólo veranda, de cuya anatomía surgirá la vivienda del cielo de la metrópoli.

Palabras clave: Mies, veranda, casa, habitar.

ABSTRACT – We trace an imagined path connected through Mies' five houses. The geographical argument moves between two works in Europe and two works in America. Both worlds stay linked by an intermediate trial, his patio houses. He traveled with drawings about these houses joining them to his teaching activity in the Bauhaus and the IIT. In each one of the houses Mies intensifies and enlarges the spatial capacity of one room: the veranda. The result is a house made only from a veranda, and the housing of the sky of the metropolis will arise from this anatomy.

Keywords: Mies, veranda, house, inhabit.

Una nueva habitación en la casa: la veranda. Casa Riehl. Potsdam (1906-1907)

Alois Riehl y su esposa Sophie buscan arquitecto para una casa a las afueras de Berlín. Alguien joven, que facilite al filósofo construir la casa de sus ideas. La casa debe acoger lo que ellos mismos denominan "klosterli": el pequeño claustro de su comunidad de amigos. Riehl quiere confiar en ellos el proyecto de un nuevo hombre, y quizá de un nuevo mundo. La propiedad que disponen para ello es una pequeña ladera a orillas del lago Griebnitz, en los aledaños de Potsdam y limítrofe con el barrio de Brandeburgo. El lugar resulta de una naturaleza preñada de una historia casi tan larga como el propio origen del hombre que la habita. Los dibujos de Franz Xaver Sandmann, sólo 50 años antes, nos muestran el paisaje de este lago (Figura 1). Una idílica naturaleza habitada por puentes y palacetes neorrenacentistas, italianos y alemanes. Mies tiene sólo veinte años y éste es su primer encargo.

A diferencia de las construcciones colindantes, el joven arquitecto de Aquisgrán no marca el límite de la parcela con la vivienda. Quizá obligado por la menor escala de su encargo, Mies cede el protagonismo de la nueva casa en favor del descubrimiento de aquel lugar. La parcela se proyecta como un gran jardín, dividido por un muro en dos diferentes naturalezas. La llegada a la casa, a la que sólo se puede acceder por el vial que recorre su límite más alto, descubre el muro tras el que emerge la picuda cubierta de la casa (Figura 2). La imagen provinciana de la casa, que oculta tras la tapia lo que no dialoga con los vecinos, se descubrirá engañosa. La tapia resulta ser el muro de una habitación abierta al cielo y alfombrada por un jardín tejido de rosas blancas. Su paso, de itinerar concéntrico, da acceso al interior de la vivienda. La casa se continúa en aquel muro que, enroscado sobre sí mismo, se regruesa hasta alojar en su interior las primeras estancias de la casa (Figura 6).

Este muro grueso alberga el espacio de acceso, el despacho de trabajo del profesor, una sala de visitas, la caja de escaleras, un pequeño cenatorio y, del mismo tamaño que éste, otra salita de trabajo para Sophie. Abrazada por este muro de habitaciones queda una última habitación, la más pública. En ella Mies dispone la sala vestibular, que da acceso a las estancias que se alojan en aquel muro.

El interior de esta última sala se reviste con un gran friso de madera, que iguala paredes y puertas de acceso (Figura 3). Mies parece querer ocultar esas primeras estancias, necesarias para el klosterli pero quizá ajenas a su investigación. Entre las entradas a las dos habitaciones mayores hay una chimenea. Su revestimiento de cerámica negra expresa la clara conciencia de un tiempo nuevo. La mirada opuesta, en la misma sala, descubre su posibilidad. El friso de madera se desmaterializa, o mejor, se re-materializa en cortinajes que ocultan y dan acceso a las estancias menores. Y, entre ellas, en el frente opuesto a aquella chimenea, Mies tatúa el friso con tres grandes huecos luminescentes (Figura 4). La luz procede de una inesperada habitación. El muro que delimita el

Figura 1. Casino y Puente en Glienicke. Berlin. Xaver Sandmann (1845). Fundación Palacios y Jardines Prusianos de Berlín y Brandeburgo.
Figure 1. Casino and Bridge Glienicke. Berlin. Xaver Sandmann (1845). Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg.
Fuente: Blees (1996, p. 26).

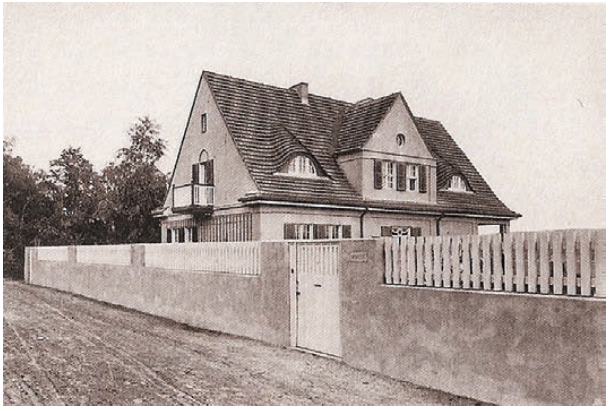

Figura 2. Casa Riehl. Vista desde la calle de entrada (Moderne Bauformen 9, 1910).
Figure 2. Riehl House. View from the entrance road (Moderne Bauformen 9, 1910).
Fuente: Riley y Bergdoll (2001, p. 69).

Figura 3. Casa Riehl. Vista de la sala vestibular hacia el despacho de Alois Riehl (Innendekoration, 21, 1910).
Figure 3. Riehl House. View from the living hall into Alois Riehl's office (Innendekoration, 21, 1910).
Fuente: Riley y Bergdoll (2001, p. 156).

Figura 4. Casa Riehl. Vista de la sala vestibular hacia la veranda (Innendekoration, 21, 1910).
Figure 4. Riehl House. View from the living hall into veranda (Innendekoration, 21, 1910).
Fuente: Neumeyer (1995, p. 87).

espacio interior a la vivienda, se superpone aquí con el límite donde quiebra el jardín. Su coincidencia descubre el interior de aquella habitación, cuyo muro se ha disuelto en cuatro pilares. De dicha superposición surge una habitación de condición genética doble: interior como lugar, exterior como espacio. A esta habitación, en los planos que se publican en el libro *Landhaus und Garten* de 1907, Mies le llama veranda (Figura 6). De las diferentes acepciones de esta palabra, utilizamos la que Yule y Burnell nos proponen como de origen bengalí (Yule y Burnell, 1996, p. 964). La palabra veranda es entonces la culminación de dos palabras: "Vahir" (exterior) y "Andar" (dentro de una habitación). Veranda significa, a la sazón, algo que se considera fuera, pero que está situado dentro de una habitación.

La habitación, que se presenta en sombra, adquiere una gravedad espacial diferenciada. Su mirada conecta visualmente el jardín superior y el claro que Mies construye en el jardín inferior, rodeado de una arboleda de organizada geometría. La habitación establece un permanente ir y venir visual, en una naturaleza descubierta como lugar interior.

Descendemos al segundo jardín. El muro que quiebra el jardín da ahora protección a los espacios de servicio (Figura 5). La visión desde el claro nos descubre una naturaleza cambiada, que intercambia espacio y lugar. La casa resulta ser su totalidad. La veranda se aísla en su nueva gravedad espacial, entre el basamento anclado al tiempo pintado por Sandmann y el frontón donde Mies dispone los dormitorios. El ornamento de este frontón resultan ser las ventanas que dotan de luz e intimidad los dormitorios de la casa. El espacio bajo la cubierta alberga, en una sencilla planta rectangular, tres dormitorios y dos baños. De la hábil intersección de los muros del espacio habitado y la pendiente de las cubiertas resultan unos huecos-ventana de una profundidad tal que cambia luz por miradas.

En esta nueva naturaleza interior, Mies nos ofrece la imagen aristocrática de un nuevo habitar. La adivinable intervención de su habitante convierte el lugar en una naturaleza pensada. Aquella visión provinciana de la cubierta apoyada sobre la tapia de acceso se ha convertido en la imagen casi templaria de una inesperada veranda. Desde ella parece asomarse ahora un hombre, que no fue el que entró por aquel doméstico jardín de rosas.

Esta veranda será el germen de todo un proceso investigador, que tendrá como argumento su extensión progresiva como espacio habitado. Esta habitación imprevista, el regalo del joven Mies a Riehl y Sophie, se extenderá en sus sucesivas casas como nueva patria habitacional. Su totalidad como casa supondrá el descubrimiento del lugar como espacio interior. Su ocupación, la voluntad de un ser de razón creativa cuyo principal proyecto será su propio ser. La búsqueda que Mies arranca en la casa de Alois Riehl supondrá el cumplimiento de aquella voluntad nietzschiana: ser por sí mismos. Un ser que Riehl propone a Mies como pensador y artista de su propia existencia.

La veranda: habitación pública. Casa Tugendhat (1928-1930). Brno, Chequia

Con el proyecto del Pabellón de Barcelona entre manos, una joven pareja de la ciudad checa de Brno llama a Mies para diseñar una nueva vivienda de pose claramente moderna. Los jóvenes Greta Löw y Fritz Tugendhat son partícipes y conocedores de los círculos artísticos berlineses y de la obra del propio Mies. El futuro matrimonio Tugendhat dispone para ello de una magnífica parcela, que era parte de un gran jardín regalo de la familia de la esposa. Los Tugendhat proponen a Mies un programa doméstico de dimensiones propias de su holgada economía burguesa. El jardín situado al final de una ladera de fuerte pendiente limita en su parte superior con el vial rodado donde termina el barrio residencial de Černá Pole (Figura 7). Desde dicha posición se descubre una naturaleza otra vez colmada de una historia propia. Su horizonte contempla la Catedral de San Pedro y el Castillo de Spilberk en la lontananza. Mies sitúa la casa en aquel punto más alto, marcando la frontera entre el jardín y la ciudad limítrofe (Figura 8).

En sus dibujos y bocetos iniciales, el arquitecto señala con claridad esa condición liminar, que hace de la casa una mirada duplicada. La organización de la casa recoge aquella primera estratificación de la casa Riehl: un basamento para los espacios de servicio, la planta intermedia como el espacio público de la casa y finalmente, en el plano más alto, los dormitorios para la familia, el chófer

Figura 5. Casa Riehl. Vista desde el jardín inferior, año 1907 (Moderne Bauformen 9, 1910).
Figure 5. Riehl House. View from lower garden, c. 1907 (Moderne Bauformen 9, 1910).
Fuente: Riley y Bergdoll (2001, p. 157).

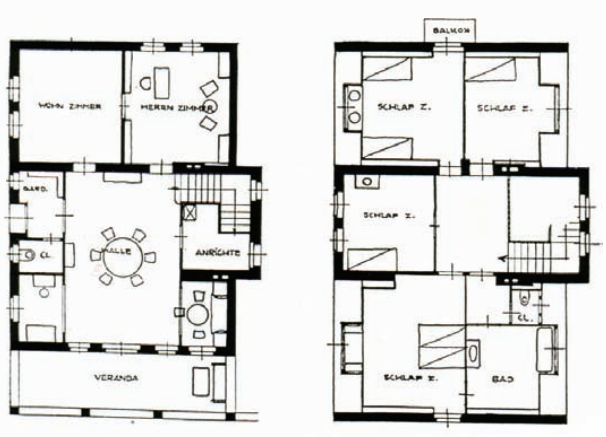

Figura 6. Casa Riehl. Plantas intermedia y superior (Landhaus und Garten, Bruckmann, Munich, 1907).
Figure 6. Riehl House. Intermediate and top floor plans (Landhaus und Garten, Bruckmann, Munich, 1907).
Fuente: Riley y Bergdoll (2001, p. 69).

Figura 7. Plan de la ciudad de Brno desde el año 1909, Ladera de Černá Pole sobre el Parque Luzanky. Brno City Museum.
Figure 7. Layout plan of the City of Brno from the year 1890, section with Lužánky park and the adjoining slope of Černá Pole.
Fuente: Černoušková (2009, p. 36).

Figura 8. Calle Černopolní, hacia el año 1899. Catedral de San Pedro y el Castillo de Spilberk en la lontananza. Brno City Museum.
Figure 8. Černopolní Street in the year 1899. Cathedral of St. Peter and Spilberk Castle in the distance. Brno City Museum.

y su vehículo. Este apilamiento de funciones se acomoda ahora a la gran inclinación de la parcela, de manera que en el punto más alto sólo emergen los dormitorios visibles desde la calle Černopolní. En el lado opuesto, la casa despliega toda su novedad doméstica.

Aquella situación fronteriza entre el jardín y la ciudad construida sirve a Mies como argumento para señalar esta nueva dualidad. El haz urbano presenta la escena moderna de una casa, que se enseña a la ciudad con elegante distancia (Figura 11). La geometría y el purismo de las tres cajas de dormitorios representan la mejor modernidad, quizá aquella admirada y buscada por el matrimonio Tugendhat. A su otro lado, en el envés de aquella modernidad, Mies ofrece como espacio privado de aquellos dormitorios un jardín cuya naturaleza está a punto de cambiar. O como veremos, de ser des-ocultada.

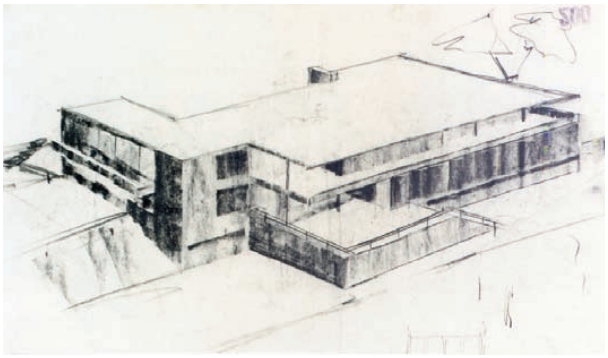

Figura 9. Casa Tugendhat, Perspectiva. Carboncillo sobre papel calco (1928-1930). MoMA. Mies van der Rohe Archive.
Figure 9. Tugendhat House, Sketch. Charcoal on tracing paper (1928-1930). MoMA. Mies van der Rohe Archive.
Fuente: Riley y Bergdoll (2001, p. 247).

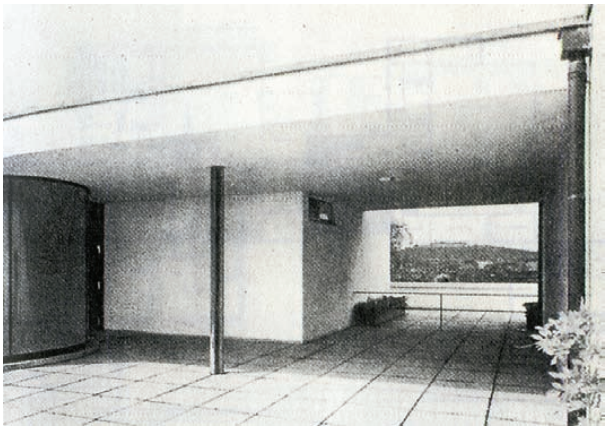

Figura 10. Casa Tugendhat, Naturaleza desde la entrada. Kunstbibliothek, Berlín.
Figure 10. Tugendhat House, Landscape through the entrance. Kunstbibliothek, Berlin.
Fuente: Neumeyer (1995, p. 289).

La casa se despliega para descubrir la habitación de la que ha de surgir una nueva naturaleza. Una habitación que amplía aquella veranda de la casa Riehl a todo el espacio público de la casa. La base sobre la que se apoya y separa del jardín regalado asegurará, otra vez, el enraizamiento con el lugar y su larga historia.

Visitar la casa alumbra un recorrido que explica claramente estos tres estratos habitacionales. En el acceso a la casa, cruzando el vial que la delimita con el borde urbano de la ciudad, descubrimos aquellas tres cajitas de dormitorios (Figura 14). Unidas bajo una cubierta plana común, emergen solas sobre la cota del vial. El retranqueo de las cajas, en sentido paralelo al vial, ofrece al habitante una necesaria intimidad y un querido espacio de borde, de

Figura 11. Casa Tugendhat, Vista desde la calle Černopolní. Berliner Bildbericht, Berlin.
Figure 11. Tugendhat House, View from the Černopolní street. Berliner Bildbericht, Berlin.
Fuente: Riley y Bergdoll (2001, p. 243).

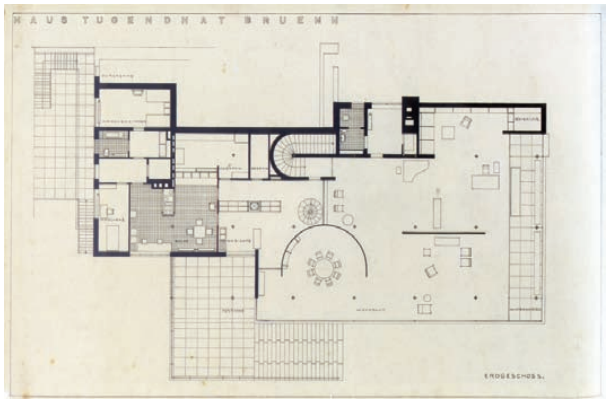

Figura 12. Casa Tugendhat, Planta superior. Tinta sobre papel de calco. MoMA (1928-1930). Mies van der Rohe Archive.
Figure 12. Tugendhat House, Upper floor plan. Ink and pencil on tracing paper. MoMA. (1928-1930). Mies van der Rohe Archive.
Fuente: Colomina *et al.* (2009, p. 124).

distancia con el lugar. La caja de dormitorio para el chofer y su vehículo, dispuesta de forma ortogonal y separada de las primeras, ofrece la imagen de una naturaleza caleidoscópica, dispuesta a cambiar (Figura 10). El movimiento paralelo a la calle se adopta en la entrada a la vivienda. Un muro de cristal lechoso nos separa y hace olvidar en su interior aquel mundo heredado, incluso la modernidad de sus cajitas-dormitorio, para sumergirnos en un nuevo lugar. La bajada hacia la planta intermedia nos descubre esta nueva patria habitacional.

El desembarco en esta planta, tras abandonar el muro grueso que aloja todos los espacios de servicio, desconecta con la ciudad heredada (Figura 12). En un

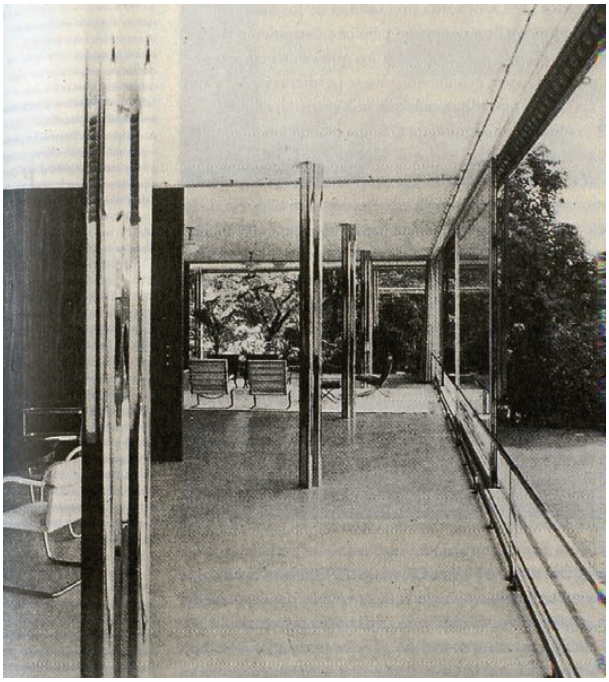

Figura 13. Casa Tugendhat, Vista de la veranda, recortando su exterior. Kunstbibliothek, Berlín.
Figure 13. Tugendhat House, View of the veranda, cutting its exterior. Kunstbibliothek, Berlin.
Fuente: Neumeyer (1995, p. 293).

umbral de clara penumbra, propio de un patio inglés, se inicia un recorrido que gana en luminosidad. El muro grueso, heredero de aquel que cobijaba la sala vestibular de la casa Riehl, abraza aquí también el espacio más público de la casa de Brno. Un espacio que, en una casa burguesa, resulta ser una verdadera fiesta espacial. El muro antes cerrado es ahora abierto y sometido a la sección del terreno. Si su interior era antes tatuado por aquellos tres ventanales de la veranda de Griebnitz, ahora se abre en una gran pantalla cristalina que la recorre y separa del jardín (Figura 13). En este magnífico ventanal corrido, verdadero telón vítreo, Mies plasma la imagen de una descubierta naturaleza de organicidad ahora luminosa. Mies desvela una nueva naturaleza, cuya des-ocultación queda impresa en la fachada vítrea. Su habitante se apropia de ella, haciendo de su obtención una necesaria acción creativa. Una acción que no representa, copia o imita la naturaleza que habita, sino que la piensa como operación artística. Su habitar significa la búsqueda de una realidad, que espera hacerse visible. “Mies sigue las leyes de una plasticidad natural, escritas con una mano invisible y a las que la forma da significado y hace visibles” (Neumeyer, 1995, p. 106).

Por esas fechas y desde 1922, Paul Klee es maestro de pintura sobre vidrio y pintura mural y de teoría del color, junto con Kandinsky en Bauhaus. Es obvio

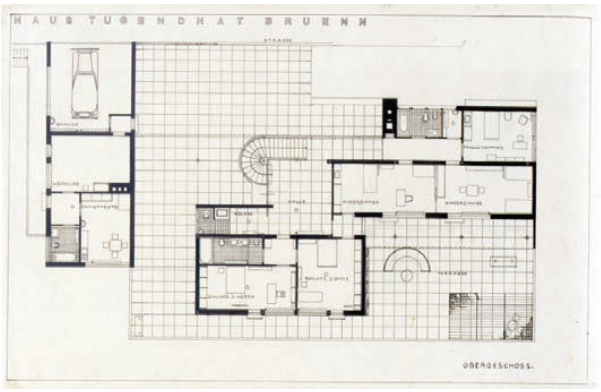

Figura 14. Casa Tugendhat, Planta principal. Tinta sobre papel de calco (1928-1930). MoMA. Mies van der Rohe Archive.
Figure 14. Tugendhat House, Main floor plan. Ink and pencil on tracing paper (1928-1930). MoMA. Mies van der Rohe Archive.
Fuente: Colomina *et al.* (2009, p. 124).

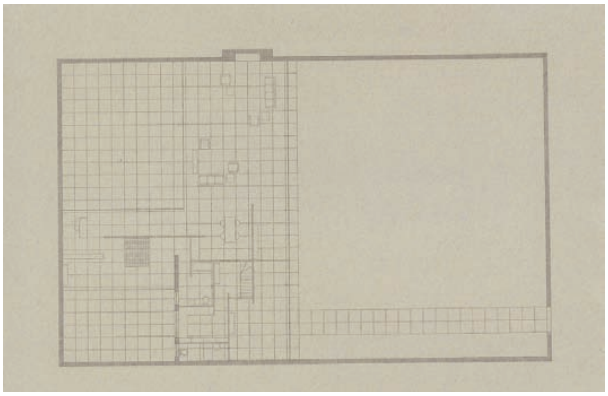

Figura 15. Casa con Tres Patios. Tinta sobre papel (1935). MoMA. Mies van der Rohe Archive.
Figure 15. House with three courtyards. Ink on note paper (1935). MoMA. Mies van der Rohe Archive.
Fuente: Colomina *et al.* (2009, p. 247).

el conocimiento que Mies tiene de esta técnica y de la investigación artística desarrollada por Klee, con el que comparte docencia en la escuela de Dessau. Dos años antes, el propio Klee parece confirmar a Mies la necesidad de formular nuevas técnicas artísticas capaces de desvelar esa otra realidad. "El arte no reproduce lo visible, sino que hace visible", afirma el pintor (Klee, 1981, p. 2-7).

Los croquis de Mies a carboncillo visibilizan una naturaleza oculta, que da patria al espacio más público de la casa de los Tugendhat (Figura 9). Aquella primera veranda abalconada sobre el lago Griebnitz es ahora el lugar de todo el habitar público de la vivienda de los Tugendhat. Y como aquella primera veranda ofrece la habitación interior de un lugar construido, de la que deviene la ocupación exterior del espacio resultante. "El interior es infinito en su totalidad hasta el misterio de lo más propio, el punto cargado, una suma total de lo infinito. El exterior es lo finito; por lo tanto, es el final de las fuerzas dinámicas, el límite de sus efectos" (Klee, 1973, p. 149). La nueva veranda, que alcanza ya los 223m^2, está soportada por una malla de 29 pilares metálicos y cruciformes en una trama de 5x5 metros. Sobre dicha topografía estructural Mies nombra, en permanente itinerancia, las distintas geografías habitacionales. El comedor de geometría semicircular, el espacio del piano, la biblioteca, e incluso un jardín de especies exóticas, se convierten en aquellos puntos cargados de Klee. Sus jóvenes habitantes, Greta Löw y Fritz Tugendhat, serán los artistas de su ocupación. Cuenta Iveta Černá, directora del museo de la Residencia Tugendhat, que "el jardín de invierno estaba en manos del señor Tugendhat que cultivaba plantas exóticas, así que desde su mesa de trabajo podía ver una pendiente cubierta con nieve a través de orquídeas y camelias" (Ordoñez, 2012).

Sus 29 pilares acabados en un acero pulido y brillante llenan de reflejos una veranda habitada por muebles y lámparas de estructuras también metálicas y brillantes. Mediante "el uso de la reflectividad, Mies obtiene una luz ingrávida y desmaterializada" (Ábalos, 2000, p. 31). Esta luz brillada, de gravedad casi cero, toma por referencia un techo y un suelo de idéntica blancura. La altura entre ambos, que sitúa el ojo del visitante en su eje de simetría, hace el resto. Como la de Potsdam, la nueva veranda posee una gravedad espacial propia y diferente de un mundo del que se aleja. La previsible continuidad de la veranda con el jardín no resulta tal. Ambas naturalezas, heredada y desvelada, exterior e interior, se sitúan en planos distintos. "De la tierra que pisamos a la tierra pintada, no podemos transitar paso a paso" (Ortega y Gasset, 1966, p. 311). Mies marca con deliberada intención la inesperada discontinuidad con el jardín. El descenso iniciado desde la calle necesita de una planta más. Un nuevo basamento que se enraíza en el terreno y que alberga los espacios de servicio. En aquella tierra que Mies pisaba, todavía habitaba la memoria de un hombre anterior.

Una veranda: una casa. Casa con tres patios (1934-1935)

Con la casa Tugendhat terminada, Mies arranca un autoencargo. El Mies berlinés, leído y urbanita, cultivado en aquel klosterli riehliano, es ahora además el Mies profesor. En 1930, asume la dirección de la Bauhaus, de la que será su máximo responsable hasta su cierre en 1933. Mies se propone hacer de las verandas construidas un sistema. Una ecuación espacial donde experimentar la nueva habitación con sus alumnos europeos y americanos. El nuevo profesor convierte la veranda en un laboratorio espacial

que ensaya en el papel de sus dibujos. En ellos busca extender la totalidad del espacio habitado en la veranda que primero insertó en la casa de Potsdam y que después amplió como habitación pública en la casa de Brno. En su laboratorio de habitación única, Mies está decidido a descubrir el habitar completo del individuo contemporáneo. Para ello proyecta su siguiente veranda como un permanente ensayo espacial, rectangular y aislado (Figura 15). Sus muros de ladrillo lo separan de cualquier ingerencia exterior. Mies pretende un lugar de máxima intensidad interior. Una casa hecha sólo veranda. Y en ella instala a su hombre o mujer, no más de una fugaz pareja asegura Ábalos, que aboca a una intensidad habitacional capaz de enfrentarse a un tiempo y a un lugar propios.

De aquellas primeras verandas Mies ya tiene claves fundamentales. Sabe de una nueva gravedad espacial, capaz de desvelar una naturaleza oculta. Y sabe de una nueva forma de ocupación, que transita en una inextinguible concatenación de espacios. La habitación de su veranda resulta ser un permanente itinerar, que activa una nueva visibilidad del espacio que sabe de su continua continuidad. Esta nueva movilidad espacial sabe también de la que Klee pretende en el lienzo de su obra, cuya mirada supone también un permanente movimiento. Su descubrimiento transita por la superficie de un lienzo convertido en el lugar génesis de una creación: "el regazo secreto de una nueva naturaleza" (Klee, 1979, p. 51). Como el pintor prueba la mirada viajera en su lienzo Trasparent-perspectivisch (Figura 18), Mies ensaya una perspectiva de continuada transparencia en su laboratorio habitacional.

Mies utiliza como materia espacial para el ensayo de este laboratorio doméstico el patio, un lugar de condición geográfica abstracta. Su transparencia y materialidad vítrea conduce la ocupación interior. Desde su laboratorio sólo abierto al cielo, y como el Moribundus del mismo Klee, el hombre de Mies se enfrenta en una soledad intensa a un destino propio (Figura 16). Un destino al que le acompaña su cotidianeidad, como la de los objetos figurados y abstractos que rodean al desdichado hombre de Klee. Desde el patio el habitante mira al cielo como patria próxima, que sabe inalcanzable todavía. Un hombre viejo muere, para nacer un hombre nuevo y contemporáneo. No quiero reproducir al hombre tal como es, escribe Klee, sino solamente tal como también podría ser (Klee, 1979, p. 51).

En este ensayo doméstico, Mies utiliza tres patios. La posición del patio más grande divide el espacio de la casa en dos mitades casi iguales. Este primer patio, que da acceso a la vivienda, se hace de un tiempo orgánico. Los árboles que se anuncian desde su exterior alumbran el descubrimiento de una naturaleza propia. Una naturaleza de razón artística, sólo posible en un mundo próximo. Desde aquella atisbamos el primer lugar cubierto. Al ojo no se le permite viajar lejos (Colomina *et al*., 2009, p. 21). Es por un momento detenido por el plano de una pintura abstracta, su naturaleza pensada (Figura 17). Una naturaleza de un tiempo diferente y propio, que señala el cambio de patria. Una naturaleza que origina su habitante, convertido en científico y artista. En su interior suelo y techo, igualados otra vez en su distancia a la altura del ojo, promueven de nuevo una nueva espacialidad cuya gravedad se manifiesta en los brillos de los pilares cruciformes que los unen. El tránsito espacial toma como ruta un reconocible itinerario de privacidad, que ordena y descubre los lugares donde habitan las distintas funciones domésticas. Al paso por el plano de naturaleza pictórica, le continúa el lugar más público de la casa junto a la chimenea. La chimenea que se sitúa como un pequeño accidente en el propio muro resulta

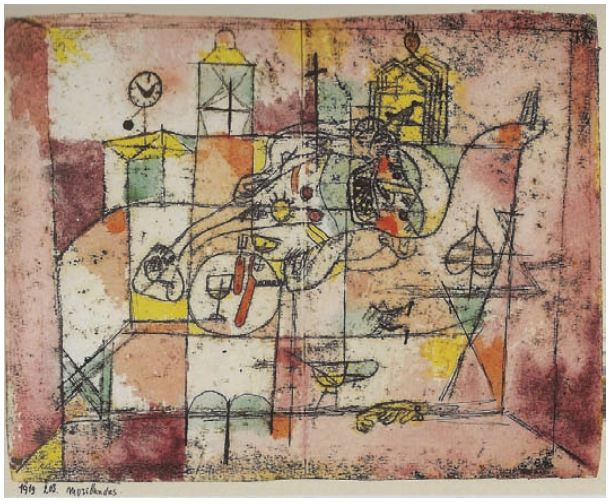

Figura 16. Moribundus. Paul Klee (1919). Colección Rosengart, Lucerna.
Figure 16. Moribundus. Paul Klee (1919). Rosengart Collection, Lucerne.
Fuente: Doschka (2007, p. 56).

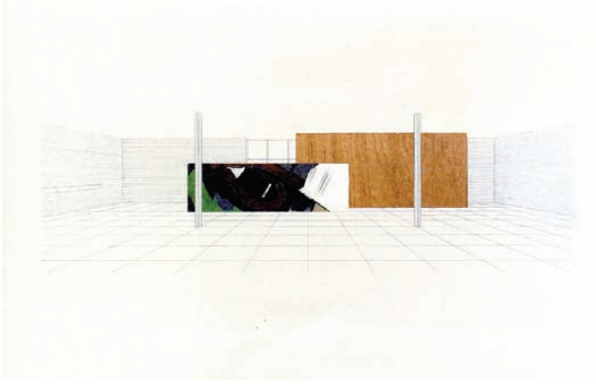

Figura 17. Casa con Tres Patios. Tinta sobre papel (1934). MoMA. Mies van der Rohe Archive.
Figure 17. House with three courtyards. Ink on note paper (1934). MoMA. Mies van der Rohe Archive.
Fuente: Colomina *et al.* (2009, p. 249).

ser uno de esos objetos que acompañan al hombre viejo de Klee frente a su propia novedad. A este espacio le sigue el espacio dedicado al comer; para después descubrir en la transparente perspectiva de un segundo patio, la zona del sueño; que se continúa con el mismo mecanismo espacial en un tercer patio, que nos aboca a la zona de aseo.

Los planos interiores resultan ser la naturaleza pensada de esta nueva veranda, construida en la patria de un cielo soñado por los patios. Estas naturalezas pensadas marcan intensidades espaciales, que señalan las distintas ocupaciones y sus siguientes tiempos habitacionales. Su itinerar cruza los vidrios de los patios, alcanzando y descubriendo cada una de aquellas naturalezas pintadas. En los planos vítreos queda impresa su naturaleza desvelada. A este laboratorio construido por tres patios, le ha sucedido la emergencia de una naturaleza pensada. Mies ha des-ocultado en su veranda de papel el sueño de una nueva patria espacial completa. El logro de esta última veranda como espacio habitado completo hace del itinerar habitacional de su interior un permanente espacio exterior habitado. El espacio doméstico de Mies se traga el mundo (Colomina *et al*., 2009, p. 21). El interior simplemente se expande para absorberlo todo.

La naturaleza: una veranda en espera. Casa Farnsworth 1945-1951

En el salto de Europa a América, Mies descubre una naturaleza distinta. Un lugar sin pasado, sin memoria, que hace de su ocupación su propia vocación habitacional.

Figura 18. Trasparent-perspectivisch. Paul Klee (1921). Colección privada, Suiza.
Figure 18. Trasparent-perspectivisch. Paul Klee (1921). Private collection, Switzerland.
Fuente: Doschka (2007, p. 66).

Un claro en el bosque, junto al río Fox, se descubre como una patria en espera. Ya no es ésta la naturaleza de la casa Riehl o de la casa Tugendhat, cuya identidad Sandmann relataba en su pintura, sino la que Klee espera desvelar en su lienzo. “Si en Europa se percibía cierta necesidad de relacionarse con el terreno, de echar raíces... en América el plano abstracto flota sobre un terreno inestable” (Colomina *et al*., 2009, p. 31). En el claro del bosque, Mies reconoce la posibilidad de su laboratorio doméstico (Figura 19). Una naturaleza en espera. En espera de ser pensada y habitada. En espera de aquel mecanismo que activa la visibilidad de su realidad oculta y que, como en la pintura de Klee, convierta el claro en el regazo secreto de un nuevo lugar (Figura 20).

Los planos blancos y los pilares metálicos de su casa de tres patios, su tractor espacial, des-ocultan la vocación doméstica del claro en el bosque. El claro, los árboles que lo merodean, y el alma estructural de su laboratorio doméstico se consuman como un solo ser, que se construye en una patria espacial diferenciada. Juntos invierten el lugar, como a un guante se le da la vuelta. El claro se habita ahora como un permanente interior. Para ello el tractor espacial evita suceder como un objeto aislado y se incluye como un conjunto de elementos estructurales que arrancan un itinerar habitacional (Figura 21). La estructura horizontal, un plano de 8 x 25 metros, se soporta en ocho pilares metálicos de perfil abierto en H. Su posición se separa de las esquinas del plano, al que se adhieren tangencialmente en una viga de perfil en U que dejan detrás (Figura 22). Aquí se consuma de manera consecuente la destrucción del objeto como cuerpo aparente, hasta la última forma esencial, “y esta estructura es intangible como forma original, al igual que la estructura molecular de los elementos” (Neumeyer, 1995, p. 189).

El plano de suelo se eleva hasta una altura de 1,60 metros, señalando una ausencia de pasado en el lugar

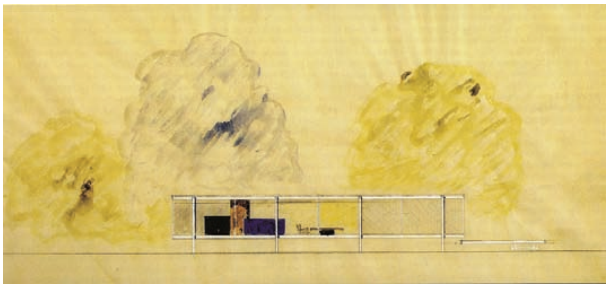

Figura 19. Alzado de la Casa Farnsworth. Acuarela y lápiz sobre papel vegetal (1945). MoMA. Mies van der Rohe Archive.
Figure 19. Farnsworth House Elevation. Watercolor and graphite on tracing paper (1945). MoMA. Mies van der Rohe Archive.
Fuente: Colomina *et al.* (2009, p. 174).

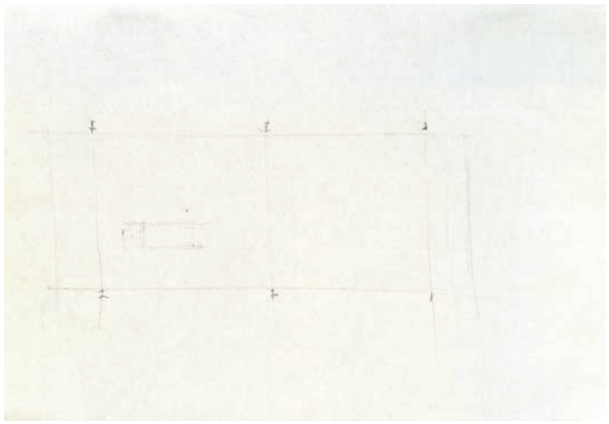

Figura 20. Casa Farnsworth. Croquis planta. Tinta sobre papel (1945-1951). MoMA. Mies van der Rohe Archive.
Figure 20. Farnsworth House. Plan sketch. Ink on note paper (1945-1951). MoMA. Mies van der Rohe Archive.
Fuente: Colomina *et al.* (2009, p. 171).

Figura 21. Casa Farnsworth. En construcción, primavera de 1950. MoMA. Fotografía de Casimir W. Milewski.
Figure 21. Farnsworth House. Under construction, Spring 1950. MoMA. Casimir W. Milewski, photographer.
Fuente: Lambert (2001, p. 343).

que ocupa. Desde esta nueva altura, Mies descubre la especialidad interior de aquel claro en el bosque. Una plataforma intermedia, de menores dimensiones y soportada de forma similar, hace las veces de transición hacia la cota de la nueva patria espacial. La veranda, que se ha reducido a su ser estructural, origina la continuidad habitacional del lugar logrado. El lugar sólo se entiende ahora como el permanente itinerar espacial, que transita desde la naturaleza natural del claro hasta la naturaleza estructural de la arquitectura, para volver a dirigirse al claro que se descubre a su otro lado. Habitar supone un tránsito visual exterior-interior-exterior, que de nuevo tatúa de naturaleza pensada los planos vítreos que acompañan aquella estructura. Este itinerar, escribe Mies, "es un Orden esencial lleno de sentido. Una existencia separada de la corporeidad" (Neumeyer, 1995, p. 405-434).

La naturaleza que antes no se dejaba ver se desdobla, mediada ahora por una estructura, para descubrirse como un nuevo lugar. Mies hace de la veranda la estructura

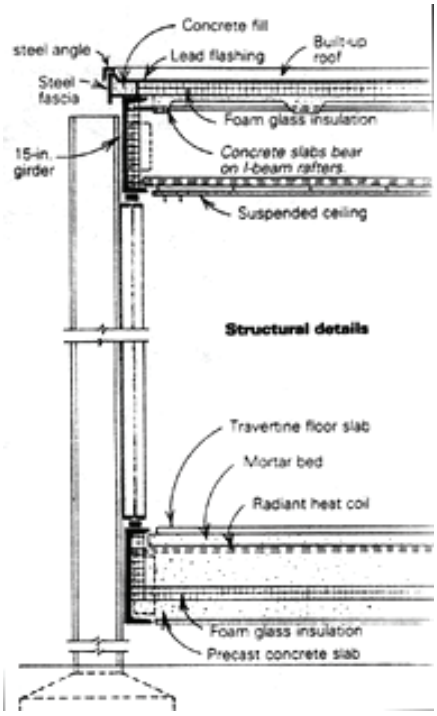

Figura 22. Casa Farnsworth. Tinta sobre amoniaco (1949). Detalle unión estructura horizontal y vertical. MoMA. Mies van der Rohe Archive.
Figure 22. Farnsworth House. Ink on ozalid (1949). Horizontal and vertical union structures. MoMA. Mies van der Rohe Archive.
Fuente: Colomina *et al.* (2009, p. 180).

que des-oculta su claro en el bosque. La nueva veranda trasciende entonces como anatomía de un lugar, que se desvela como naturaleza interior. El diálogo íntimo que Mies establece con la naturaleza se logra en el regazo primigenio de su origen arquitectónico.

La veranda del cielo. Apartamentos Lake Shore Drive 860/880, Chicago (1948-1951)

Con la última etapa de la casa Farnsworth, Mies inicia la construcción de los Lake Shore Drive en la ciudad de Chicago. Esta última obra ya no es una casa unifamiliar y menos una casa de descanso, alejada de la capital berlinesa o del mismo Chicago. Este es un proyecto en la gran metrópoli, donde han de encontrarse la patria próxima de Europa y América.

"La casa Riehl es el comienzo de una evolución en cuyo punto final se encuentra el peristilo de la Casa Farnsworth" (Neumeyer, 1995, p. 96). Mies cierra un proceso investigador en la vivienda aislada, para consumarlo en el logro de la vivienda colectiva de su contemporaneidad. El arquitecto alemán ha definido el espacio habitacional para

Figura 23. Lake Shore Drive 860 y 880 en construcción. 1950-1951. Chicago Historical Society. Fotografía de Hedrich-Blessing.
Figure 23. 860-880 Lake Shore Drive, Chicago. The steel frame under construction. 1950-1951. Chicago Historical Society. Hedrich-Blessing, photographer.
Fuente: Puente (2008, p. 38).

Figura 24. Lake Shore Drive 860 y 880. Chicago Historical Society. Fotografía de Hedrich-Blessing.
Figure 24. 860-880 Lake Shore Drive. Chicago Historical Society. Hedrich-Blessing, photographer.

Figura 25. Lake Shore Drive 860 y 880. Mirada entre las torres (1951). Fotografía de Frank Scherschel.
Figure 25. 860-880 Lake Shore Drive. Exchanges views between the two towers (1951). Frank Scherschel, photographer.

el hombre de su tiempo, que no es sino el hombre de la metrópoli. Un hombre que Mies descubre en las capitales de la costa oeste americana y que antes soñó en aquellos imposibles rascacielos a carboncillo en la Friedrichstrasse de Berlín. El arquitecto de Aquisgrán ha recorrido un largo proceso investigador del que resulta una veranda hecha estructura, y que ahora convoca en el cielo de la metrópoli americana en forma de dos torres.

En las imágenes del proceso de construcción de las torres junto al lago, podemos reconocer fácilmente aquella estructura primigenia (Figura 23). Una caja alámbrica señala un lugar habitable en aquel cielo, que antes Mies sólo soñaba en los patios de su laboratorio espacial. Su desnuda anatomía metálica anuncia la fundación de un lugar, que ha de dar nueva habitación al hombre metropolitano. La veranda ya no es una, sino dos. Dos cajas cuya mutua mirada viaja desde la orilla del lago Michigan, hasta el infinito cielo donde han de morar sus hombres modernos (Figura 24). Ambas cajas se distancian de la orilla del lago, como lo hizo la casa Riehl tras una tapia o en la casa Tugendhat con sus cajitas dormitorio. Su paso atrás construye el paso que ha de anunciar el desvelamiento de esa próxima naturaleza, donde Mies nos convoca. Como en su laboratorio espacial de su Casa con tres patios, se

Figura 26. Lake Shore Drive 860 y 880, desde el Lago Michigan. Chicago Historical Society. Fotografía de Hedrich-Blessing.
Figure 26. 860-880 Lake Shore Drive. View of the buildings from Michigan Lake's shore. Chicago Historical Society. Hedrich-Blessing, photographer.
Fuente: Lambert (2001, p. 371).

establece entre sus apartamentos un itinerario espacial de perspectivas en transparencia. La continuidad de sus miradas transita entre las plantas de aquellas dos cajas y su derredor aéreo, transformando su suma en la patria espacial del habitante cosmopolita (Figura 25). Como en la casa Farnsworth, la estructura desciende desnuda hasta ese plano de suelo donde Mies anuncia la fundación de una memoria propia. La estructura de las torres arranca un nuevo lugar que se coloniza como habitado.

No hay historia en la que enraizarse, y tampoco que justificar, sino el *leisse faire* de un tiempo próximo convertido en su voluntad de ser. Sobre ella espera todo un tiempo que sucederá a hombros de aquella estructura arquitectónica, que promueve como nueva patria el cielo de la metrópoli (Figura 26). Quizá una patria donde el tiempo se duplica: un tiempo para el cielo que se apropia, y un tiempo para el hombre que sucede como decisión propia. La ausencia de basamento apunta a un nuevo lugar originario. La mirada guiada por la estructura de ambas torres descubre el cielo infinito que se transforma en el regazo de un nuevo origen. Un regazo originario que no se pierde en el infinito de la nada, sino que se interioriza en un derredor marcado por la mirada que transita entre ambas estructuras. Las dos torres son ahora una gran veranda que activa un permanente itinerar entre su estructura arquitectónica y el cielo de Chicago. De su continuidad emerge en el cielo un nuevo lugar interior, de aquella infinita intensidad que proclamaba Klee.

El habitante de la veranda: pensador y artista

Encontramos a Mies fotografiado en cada una de estas cinco casas esperando a alguien. De pié, con la

Figura 27. Mies van der Rohe en la puerta de la Casa Riehl, hacia 1910. MOMA. Mies van der Rohe Archive.
Figure 27. Mies van der Rohe in the doorway of Riehl House, c. 1910. MOMA. Mies van der Rohe Archive.
Fuente: Riley y Bergdoll (2001, p. 311).

Figura 28. Mies van der Rohe en la sala de estar de la Casa Tugendhat, Febrero de 1931. Fotografía de Fritz Tugendhat.
Figure 28. Ludwig Mies van der Rohe in the living room of Villa Tugendhat in February 1931. Fritz Tugendhat, photographer.
Fuente: Colomina *et al.* (2009, p. 26).

Figura 29. Mies van der Rohe con sus alumnos de la Bauhaus de Dessau (1931-1932). Fundación Bauhaus Dessau.
Figure 29. Ludwig Mies van der Rohe with Students at the Bauhaus, Dessau (1930-1931). Bauhaus Dessau Foundation.
Fuente: Fernández-Galiano *et al.* (2001, p. 24).

Figura 30. Mies van der Rohe de visita de obras a la Casa Farnsworth (1950).
Figure 30. Mies van der Rohe visiting the site of Farnsworth House (1950).
Fuente: Colomina *et al*. (2009, p. 170).

puerta de la casa Riehl abierta (Figura 27); fumando en el salón de los Tugendhat, frente a su telón vítreo (Figura 28); apoyado sobre los dibujos de su laboratorio de casas patio, junto a sus estudiantes (Figura 29); subido a la estructura de la casa Farnsworth, dando la espalda a su última acompañante (Figura 30); o asomándose entre las torres de la maqueta de Chicago para la revista *Life* (Figura 31). Todas sus fotografías muestran una clara complicidad con ese hombre que ha de llegar a su nueva veranda. Una complicidad creativa, que convierte al habitante de Mies

Figura 31. Mies Van der Rohe entre la maqueta de Apartamentos Lake Shore Drive, Chicago (1956). *Life*. Fotografía de Frank Scherschel.
Figure 31. Architect Ludwig Mies van der Rohe peers between two large models 860-880 Lake Shore Drive Apartments (1956). *Life*. Frank Scherschel, photographer.

en el hombre soñado por Riehl. Un hombre científico y artista, que ha de lograr en su transcurrir nietzschiano una patria y un tiempo propio. Y desde ella aguarda al habitante de sus casas, del que espera su voluntad de ser.

El hombre al que Mies espera en su primera veranda, a las puertas de la casa de Potsdam, es un hombre de estirpe vieja pero ya sabedor de ese tiempo próximo. Es el hombre que leyó a Riehl y con él a Nietzsche. Que decide desde aquella primera veranda abandonar un tiempo caduco para buscar el propio. Es pues un hombre a caballo entre dos tiempos, como lo es la veranda entre aquellos dos jardines que sólo se relacionan por la mirada que los piensa. Es quizá un hombre sin patria, solo en aquella habitación abalconada. Su única compañía serán los otros hombres que, como él, no pertenecen al mundo que abandonaron. Y como él, tampoco pertenecen a ese otro mundo que ahora sólo saben soñar. Esta voluntad de ser necesitó de una nueva patria, que diese habitación a aquella vida de razón creativa. Un nuevo lugar pintado por Mies a carboncillo presagia una naturaleza des-ocultada e impresa en la veranda de los Tugendaht. Sus jóvenes habitantes son ya artistas y autores de su propia patria. Y así, el

señor Tugendhat se convirtió en jardinero y fotógrafo de aquella. En las casas patio, aquellas cuya veranda era ya la casa completa, los estudiantes europeos y americanos fueron hombres conscientes de la posibilidad de su nueva patria. Convertidos en artistas y científicos se afanaron en desenmascarar, en su laboratorio espacial, su nueva patria habitacional. Un lugar del que había de emerger su nuevo ser. El cielo de sus patios fue para ellos, por un tiempo breve pero intenso, su soñada patria. En la casa junto al río Fox, Mies propuso a su amiga doctora colonizar en atrevida soledad el claro de un bosque. Colonizar ya no era ocupar. Era desvelar, en aquel lugar sin memoria, su vocación habitacional. El claro se desveló como un lugar interior de infinita intensidad. La doctora no quiso aquella comprometida soledad y se volvió a la vieja ciudad.

La consumación tipológica de este proceso investigador, las torres Lake Shore Drive, convierte al ciudadano anónimo en protagonista de esta última naturaleza aérea. Ellos, habitantes de la gran metrópoli, saben de aquel último lugar donde la intensidad y densidad habitacional se hace patria doméstica. El hombre ya no es uno, son todos. Pero es su individualidad quien la habita. El logro de aquella veranda soñada en el cielo hace de su habitante el anhelo del poeta, viajero, científico y humanista que mira el mundo como responsabilidad propia. Un nuevo artista, decía Riehl, transfronterizo a tantas realidades presentes y futuras, es autor entonces de un nuevo mundo. Un mundo que, afirma Guardini, "surge del anhelo de esa existencia perfecta que no existe, pero que el hombre, a pesar de todos los desengaños, piensa que debe llegar a existir" (Guardini, 1960, p. 70).

Referencias

ÁBALOS, I. 2000. *La buena vida: Visita guiada a las casas de la modernidad*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 207 p.

BLEES, T. 1996. *Glienicker Brücke: Ausufernde Geschichten*. Berlín, be.bra Verlag, 130 p.

ČERNOUŠKOVÁ, D. 2009. *K První Vilové Kolonii v Brne*. Disponible en: http://www.tugendhat.eu. Acceso el: 24/01/2013.

COLOMINA, B.; PUENTE, M.; SCHINK, H. 2009. *Mies van der Rohe. Casas*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 269 p.

DOSCHKA, R. 2007. *Paul Klee: Selected by genius*. Munich, Prestel, 223 p.

FERNÁNDEZ-GALIANO, L. 2001. *Mies van der Rohe. Berlín/Chicago*. Madrid, Arquitectura Viva, 120 p.

GUARDINI, R. 1960. *La esencia de la obra de arte*. Madrid, Ediciones Guadarrama, 76 p.

KLEE, P. 1973. *The Notebooks of Paul Klee*. London, Lund Humphries, vol. 2, 454 p.

KLEE, P. 1979. *On Modern Art*. London, Faber and Faber, 55 p.

KLEE, P. 1981, *Paul Klee. Óleos, acuarelas y dibujos*. Madrid, Fundación Juan March, 84 p.

LAMBERT, P. 2001. *Mies in America*. Montreal: Canadian Centre for Architecture and Whitney Museum of America of Art, 584 p.

NEUMEYER, F. 1995. *Mies van der Rohe. La palabra sin artificio: Reflexiones sobre arquitectura*. Madrid, El Croquis Editorial, 524 p.

ORDOÑEZ, D. 2012. El encanto funcionalista de la Villa Tugendhat de Brno. Disponible en: http://www.radio.cz/es. Acceso el: 24/01/2013.

ORTEGA Y GASSET, J. 1966. *Obras Completas*. Madrid, Revista de Occidente, vol. II, 745 p.

PUENTE, C. 2008. *Conversations with Mies van der Rohe*. New York, Princeton Architectural Press, 97 p.

RILEY, T.; BERGDOLL, B. 2001. *Mies in Berlin*. New York, The Museum of Modern Art, 392 p.

YULE, H.; BURNELL, A.C. 1996. *The Concise Hobson-Jobson: An Anglo-Indian Dictionary*. New Delhi, Asian Educational Services, 1068 p.

Submetido: 29/07/2013
Aceito: 05/03/2014

Javier Pérez-Herreras
Universidad de Zaragoza
Edif.Torres Quevedo C/ Maria de Luna 3
50018 Zaragoza, España