

La cruz y la cortina. Mies o la moderna iconoclastia

The cross and the curtain. Mies or the modern iconoclasm

FERNANDO ESPUELAS

Fernando Espuelas, "La cruz y la cortina. Mies y la moderna iconoclastia", ZARCH 20 (junio 2023): 86-97. ISSN versión impresa: 2341-0531 / ISSN versión digital: 2387-0346. https://doi.org/10.26754/ojs_zarch/zarch.2023207455

Recibido: 15-11-2022 / Aceptado: 1-1-2023

Resumen

La propaganda al servicio del poder, ya sea político o religioso, ha hecho un abrumador uso de la imagen. Sin embargo, cada cierto tiempo, por agotamiento o por hastío, se producen reacciones contrarias que llevan a la prohibición del uso simbólico de la imagen del cuerpo humano. La posición ideológica que rechaza el uso simbólico de las imágenes humanas ha sido recurrente a lo largo de la historia. Al comienzo del siglo XX el imaginario de las vanguardias reincide en esta inclinación a prescindir de la imagen humana y a sustituirla por artefactos o por la pura abstracción.

Acorde con un idealismo no lejano de lo platónico, la abstracción del Movimiento Moderno se intensifica en el vacío que late en la arquitectura de Mies van der Rohe. Esta posición lleva a considerar la presencia humana perturbadora de ese orden perfecto, y, en consecuencia, a prescindir de ella, en lo que puede entenderse como una forma de iconoclastia moderna. La cruz y la cortina son metonimias de los mecanismos que sirven para sustituir o eliminar la imagen y la propia presencia humana.

Palabras clave

Iconoclastia, Mies van der Rohe, Lilly Reich, vacío, cruz, cortina

Abstract

The ideological position that rejects the symbolic use of human images has been recurrent throughout history. Propaganda in the service of power, whether political or religious, has made an overwhelming use of image. However, from time to time, due to exhaustion or weariness, contrary reactions occur that lead to the prohibition of the symbolic use of the image of the human body. At the beginning of the 20th century, the visual resources of the avant-garde relapsed into this inclination to dispense with the human image and replace it with artifacts or pure abstraction.

In accordance with an idealism not far from the Platonic, the abstraction of the Modern Movement intensifies in the void that reflects the architecture of Mies. This position leads to consider the disturbing human presence of that perfect order, and, consequently, to dispense with it, in what can be understood as a form of modern iconoclasm. The cross and the curtain are metonyms of the mechanisms to eliminate and replace the image and the human presence itself.

Keywords

Iconoclasm, Mies van der Rohe, Lilly Reich, void, cross, curtain

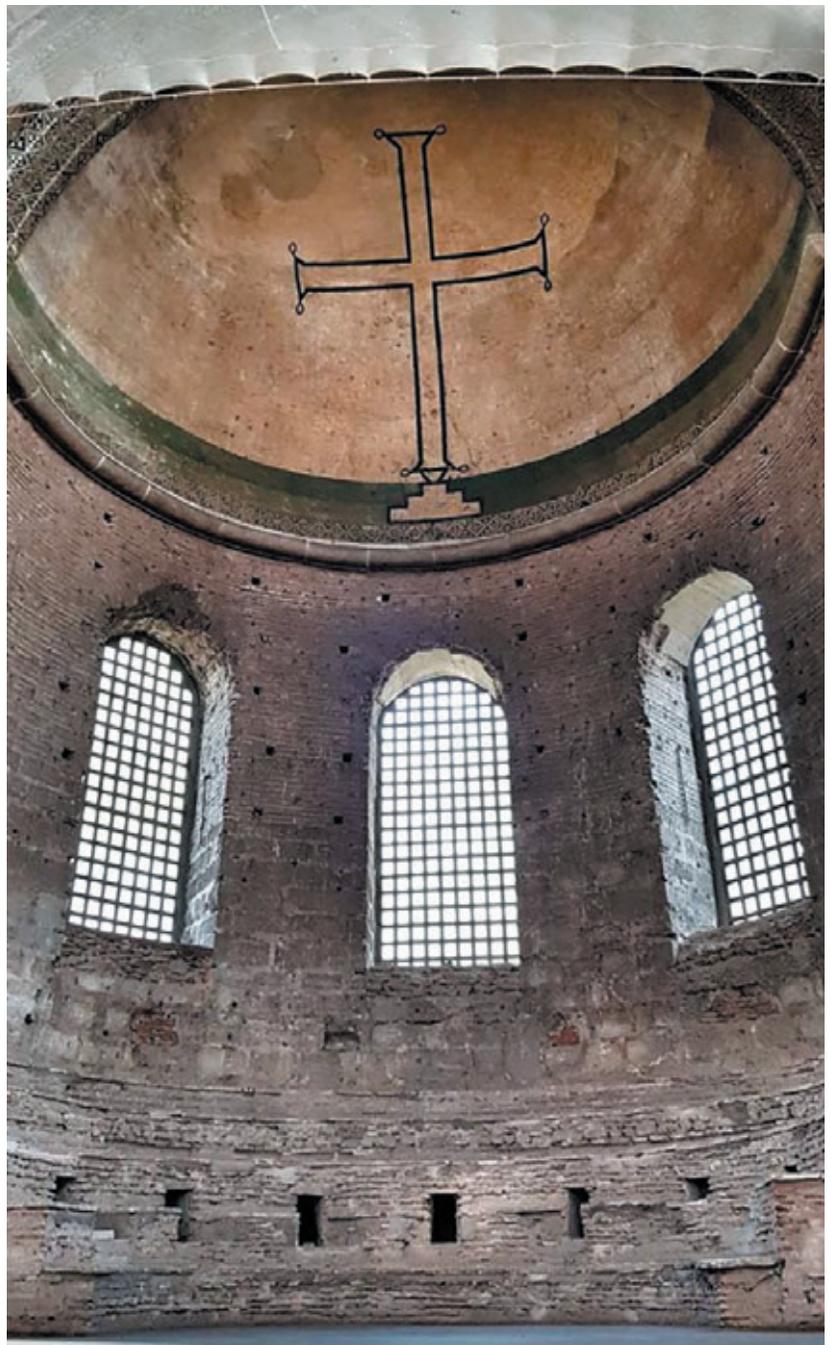
Fernando Espuelas Arquitecto desde 1978. Se doctoró en 1990 con la tesis *El Claro en el Bosque. Reflexiones sobre el Vacío en Arquitectura*, dirigida por Juan Navarro Baldeweg. Ha sido profesor de la Universidad Europea de Madrid desde el año 2000 al 2020. Catedrático de Proyectos Arquitectónicos en la Escuela de Arquitectura, Ingeniería y Diseño de la UEM (2016-2020). Ha sido fundador y editor de la revista REIA, Revista Europea de Investigación en Arquitectura (2013-2021). Es autor de los libros *El Claro en el bosque. Reflexiones sobre el Vacío en Arquitectura* (Fundación Caja de Arquitectos, 1999), *Madre Materia* (Lampreave, 2009), *Anomalías domésticas* (Pre-Textos, 2022). En estas monografías aúna arquitectura, arte y filosofía. Publica habitualmente en revistas de arquitectura: El Croquis, ZARCH, Constelaciones, RITA, Arquitectura COAM, etc. Es autor, entre otras, de las siguientes obras: Auditorio de Colmenar Viejo, Biblioteca de El Escorial, Biblioteca de Colmenar Viejo y Centro Deportivo-cultural en Moraleja de Enmedio.

Con la cruz basta

Abolición de las imágenes religiosas es el significado etimológico de *iconoclasia*. Desde el tiempo de Akenatón en el siglo XIII a. C., la deriva iconoclasta es recurrente a lo largo de la historia. Por afinidad, el adjetivo *iconoclasta* se extiende a todo movimiento cuyo objetivo es suprimir las imágenes simbólicas. Y es aplicable, por ejemplo, a los últimos episodios vinculados al movimiento *Black Lives Matter*, cuya agitación ha dejado en el suelo las estatuas de próceres esclavistas, como la de Edward Colston en Bristol o la del general Lee en Richmond.¹

Periódicamente surge el miedo o el hastío ante el innegable poder de las imágenes. La imagen humana penetra fácilmente y perdura en la mente cargada con una eficaz munición simbólica. Las manifestaciones de la iconoclastia, tan diversas en sus motivos ideológicos y en sus apariciones históricas, suelen llevar consigo la

Figura. 1. Cruz iconoclasta en la semicúpula del *Synthronon* de la iglesia de Santa Irene. Constantinopla (s. VIII).



1 La estatua de Edward Colston, conocido esclavista inglés, fue derribada por una multitud y luego arrojada al muelle de Bristol el 7 de junio de 2020. La que se erigía en Richmond en honor al general Lee, héroe de la Confederación en la Guerra Civil norteamericana, fue desmontada cumpliendo una sentencia del Tribunal Supremo de Virginia el 8 de septiembre de 2021.

FERNANDO ESPUELAS

La cruz y la cortina.

Mies o la moderna iconoclastia

The cross and the curtain.

Mies or the modern iconoclasm

destrucción, siempre virulenta, de obras de arte, en las que los iconoclastas ven el símbolo pero están ciegos para la belleza.

La clave para entender la iconoclastia nos la dio Schiller al decir: “cuando los dioses eran humanos, los humanos eran divinos”.² Es comprensible la reacción iconoclasta al ver en los cuerpos algo más que sus atributos sagrados y considerar que las figuras humanas resultaban inapropiadas para su función piadosa. Habitualmente el poder afectado por la fiebre iconoclasta ha contado con la palabra como eficaz vehículo sustitutorio de sus mensajes. De manera recurrente la iconoclastia ha tratado de sustituir la imagen (seductora) por la palabra (imperativa).³

La humanización de la imagen del dios, de los dioses, ha sido un recurso simbólico desde tiempos ancestrales. Potenciadas por el arte, las imágenes de los dioses de la Grecia clásica alcanzaron el máximo de belleza y sensualidad, es decir, de sugestión persuasiva. La religión cristiana se aprovechó de una parte de esa capacidad seductora de las imágenes, pero de tiempo en tiempo una tendencia puritana latente en el fondo del cristianismo aflora con fuerza para negar la capacidad piadosa, incluso simbólica, de las imágenes humanas. Por primera vez esa pulsión aparece en Bizancio.

Un día los habitantes de Constantinopla que pasaban ante el palacio imperial se sorprendieron al ver que el rostro de Cristo sobre la Puerta de Calcis había sido reemplazado por una simple cruz de brazos iguales. Supieron así que León III, el Isauro, había cedido y que el movimiento iconoclasta triunfaba en Bizancio (figura 1). El primer período de iconoclastia duró desde 726 hasta 787 d. C. Distintas razones justificaron el advenimiento de la iconoclastia. Razones evidentes, como la presión que ejercía el mundo islámico, que lleva en su tradición negar el uso religioso de las imágenes. Existieron también otros motivos supersticiosos o circunstanciales, como la impresión causada por una fuerte erupción del volcán Tera. El caso es que el poder taumatúrgico atribuido a las imágenes en el culto popular fue puesto en entredicho por los teólogos bizantinos. Un segundo período iconoclasta en Bizancio comienza con la nueva prohibición de representar imágenes sagradas que hace León V en el 815 d. C. La implantación de la iconoclastia en esta etapa estuvo llena de resistencias pertinaces (como la del monje Juan Damasceno) y de discusiones interminables (como las que tuvieron lugar durante el Concilio de Hieria, en 754). Esta segunda prohibición de imágenes en el ámbito religioso duró hasta que fue levantada en el año 787 por la emperatriz Irene, regente de su hijo Constantino VI.

La segunda gran oleada iconoclasta llega con la Reforma de Lutero. *Beeldenstorm* [4] (*tormenta de estatuas*, en holandés) nombra un conjunto de disturbios que ocurrieron durante el verano de 1566 en los Países Bajos, y en los cuáles una multitud de protestantes se dedicó a destruir imágenes religiosas. Brotes similares se habían dado antes en Zúrich (1523), Ginebra (1535), Münster (1534) o Augsburgo (1537). En esa etapa de iconoclastia la extensión de la imprenta fue decisiva. A comienzo del siglo XVI en cada casa había una biblia traducida al idioma del país. La palabra recupera su papel doctrinal mientras que la imagen en el arte se va liberando de la estricta codificación semiológica para adquirir una libertad hasta entonces limitada por su función religiosa.

Los componentes de la iconografía cristiana son tres: la intención didáctica, la devoción piadosa y el atractivo sensual. Según avanza la historia estos componentes actúan en distinta proporción. Los frescos de Giotto en la Capilla Scrovegni (figura 2) constituyen un ejemplo de equilibrio entre los tres componentes.

Una vez que con el tiempo la función didáctica quedó superada, la capacidad piadosa de las imágenes de la iconografía religiosa se diluye en lo sensual dentro



Figura 2. Giotto. Frescos de la Capilla de los Scrovegni. Padua (1303-1305).

del ámbito católico. La más pura sensualidad modela el cuerpo en obras como el *Cristo de Velázquez*, el *Éxtasis de Santa Teresa* de Bernini, el *San Sebastián* de Guido Reni o el *Noli me tangere* de Correggio. Las imágenes se hacen autónomas y poco a poco eluden su función piadosa en el templo. En paralelo, otra arquitectura religiosa, desnuda de imágenes, surgió y evolucionó dentro del cristianismo. Las iglesias cistercienses primero, después las luteranas (cuyos interiores fueron tan bien plasmados en las pinturas de Pieter Saenredam) confiaron a la potencia de la arquitectura desnuda, sin la distracción de la imaginería, la tarea de conseguir una relación más directa con Dios.

Damnatio memoriae

Volviendo al ámbito bizantino, podemos analizar otra operación de iconoclasia, en esta ocasión de carácter etno-político (aunque la religión siempre está ahí como coartada). En Rávena, conquistada por ostrogodos en el 493 d. C., Teodorico⁴ emprendió un ambicioso plan de construcciones. Él conocía Bizancio ya que pasó parte de su infancia en Constantinopla y recibió allí educación bizantina. Teodorico permitió que la aristocracia romana siguiera con su cultura y dio impulso a una tradición artística que ya contaba con obras maestras como el mausoleo de Gala Placidia (425 - 430 d.C.).

El templo que Teodorico mandó edificar formando parte de su complejo palaciego se puso bajo la advocación de Cristo (505 d.C.), y solo pasó a la de San Apolinar (primer obispo de la ciudad) tras la conquista bizantina de la ciudad. La disposición

2 Friedrich Schiller, *Die Götter Griechenlandes (Los dioses de Grecia)*. Primera edición 1788. Versos 191-192. Tomado en <https://www.friedrich-schiller-archiv.de/gedichte-schillers/highlights/die-goetter-griechenlands/>.

3 Los arrebatos iconoclastas se repiten en Occidente. En su vertiente religiosa están las invectivas de Savonarola en Italia o Calvino en Suiza, como siempre buscando la máxima pureza de la fe. En la faceta política, fue terrible la masiva destrucción de imágenes en las iglesias llevada a cabo durante la Revolución francesa.

FERNANDO ESPUELAS

La cruz y la cortina.

Mies o la moderna iconoclastia

The cross and the curtain.

Mies or the modern iconoclastm



Figura 3. Mosaico modificado del Palacio de Teodorico. San Apolinar el Nuevo. Rávena (s. VI d. C.).

basilical de la nave permitió un gran despliegue iconográfico. En uno de los mosaicos del amplio triforio se representó el Palacio de Teodorico, reconocible por la inscripción latina: PALATIVM. Entre sus columnas estaban, presumiblemente, las imágenes de él y de sus cortesanos.

Con la definitiva conquista de Rávena en 552 d.C., los bizantinos comenzaron una operación para borrar la memoria del período en que la ciudad estuvo bajo el dominio ostrogodo. La excusa fue de índole religiosa: profesaban el arrianismo. En la iglesia, actualmente de San Apolinar, no se tocaron las imágenes religiosas que decoraban los muros. Tampoco los ejecutores eliminaron en su integridad el mosaico con la imagen del palacio, sino que les bastó con sustituir las figuras de Teodorico y sus dignatarios por cortinas tapando la penumbra de un interior en el que se habían *disipado* los cortesanos (figura 3). Telas blancas con sellos de oro cubrieron los intercolumnios: ya no estaban los personajes. La *damnatio memoriae* hizo su trabajo eficazmente, pero delante de ciertas columnas aún aparecen manos misteriosas.

Carlomagno fue a Rávena en tres ocasiones, la primera en el año 787 d. C. Tras visitar el Palacio de Teodorico, obtuvo del papa Adriano I permiso para arrancar los mármoles que revestían muros y pavimentos y se los llevó como preciado material para construir su residencia en Aquisgrán. Desde entonces el *cuero* del Palacio de Teodorico está en carne viva de ladrillo. Casiodoro, en su *Orationum Reliquiae*, lo describió así: “la superficie de los mármoles reluce con el mismo color que las gemas, el oro brilla por todas partes... todo el conjunto está adornado con reflejos de mármol”.⁵ El arquitecto Eudes de Metz utilizó las columnas de pórfido y los mármoles traídos de Rávena para construir la Capilla Palatina de Aquisgrán (figura 4). Allí los conoció un niño, hijo de cantero, llamado Ludwig Mies cuando iba con su madre a las funciones religiosas. Según cuenta Franz Schulze: “Al final de su vida siempre comentaba con sus interlocutores las ocasiones en que, siendo un muchacho, acompañaba a su madre a la misa matinal en la capilla. Allí según relató, se sentaba en absoluto silencio, fascinado por la fuerza y escala de “las grandes piedras que formaban [...] el edificio”.⁶

Mies constituye el eslabón más cercano en la cadena de arquitectos que han ido sustituyendo, como motivo iconográfico, la historia religiosa por la historia natural. A partir del Barroco tardío, y sobre todo del Neoclasicismo, la incorporación en la arquitectura religiosa de mármol vetado, pórfidos de colores intensos, gneis,

4 Teodorico el Grande, 454-526, instauró el reino ostrogodo de Italia, pero también fue regente del reino visigodo de Hispania. En el mejor momento de su reinado controlaba una franja del Mediterráneo que iba de Gibraltar a Split. Fue sucedido por su hija Amalasueta. Justiniano, emperador de Oriente invadió Italia en 535 y en 540 conquistó Rávena para Bizancio.

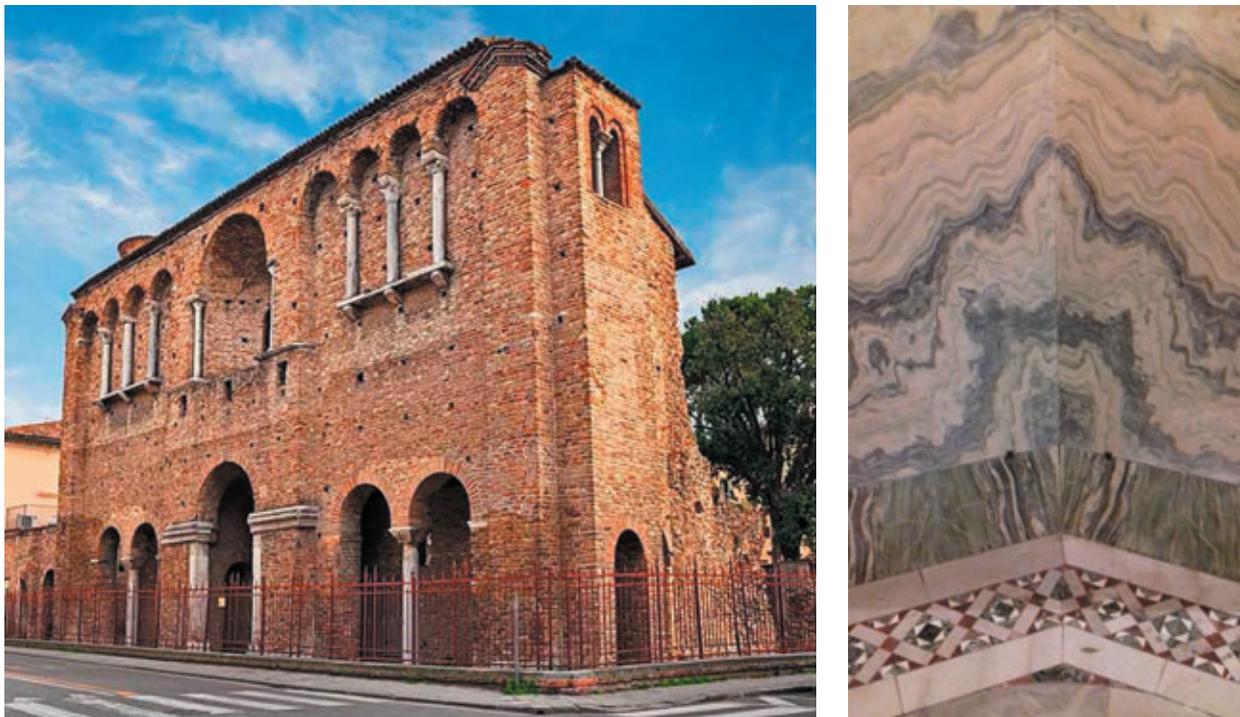


Figura 4. Palacio de Teodorico en la actualidad Rávena (s. V-VI) / Mármoles en la Capilla Palatina de Aquisgrán (s. X).

jaspe o serpentina, no buscaba tanto la suntuosidad como la abstracción. Las imágenes piadosas iban perdiendo la capacidad didáctica de tenían en el medioevo, los retablos se simplifican hasta desaparecer y los altares se hacen unitarios y teatrales. La piedra singular se convierte en sustituto de la estatuaria y la pintura. Con Mijaíl Lomonósov (1711- 1765) la edafología aparece como disciplina científica: la piedra se convierte en el documento de identidad de un lugar.

La incorporación del ónice al pabellón de Barcelona pudo ser una inclinación a la nota biográfica por parte de Mies o una manifestación de la opulencia económica de Alemania. Pero en el pabellón opera como un punto (el *punctum* del que habla Barthes) para detener la mirada. La vista pasa deslizándose satisfecha por todos los demás elementos del pabellón en su preciosa superficialidad, pero ahí la piedra atrapa la mirada y *cuenta una historia*. No hace falta la presencia humana, ni su imagen ni sus vestigios.

Una cuestión relativa a la verdad

Una parte del arte del siglo XX tiene su particular deriva hacia la iconoclasia. Si el cubismo representa el cuerpo humano cosificado y fraccionable, la abstracción prescindió definitivamente de él. La abstracción en el arte es un tipo de iconoclasia que busca desprenderse de todo lo que la figura humana representa, de su atracción hipnótica, pero no del mundo de lo visual. Triunfa el artificio en las vanguardias que sustituyen al hombre por sus producciones. En arquitectura se combina abstracción formal con presencia de objetos industrializados. Las fotografías que los arquitectos difunden de sus obras hacen un uso muy limitado de la imagen humana. La causa es que la presencia de habitantes relega la arquitectura a ser un simple fondo: donde se habita ya no hay arquitectura sino lugar.

Es necesario apreciar de qué manera Mies van der Rohe se inscribe plenamente dentro del ideario moderno. En su caso, el factor que aglutina la confluencia entre pensamiento y obra está en el concepto de *verdad*.⁷ El propio Mies cuenta que le preguntó a Peter Behrens qué era la arquitectura, y no obtuvo respuesta. “Desde

5 Casiodoro o Cassiodorus (484 / h. 490–585), aristócrata romano contemporáneo fue un copilador de documentos del reinado de Teodorico y de sus sucesores. Reunió estos documentos bajo el título de *Variae*. La cita está tomada de Deliyannis, Deborah Mauskopf. *Ravenna in late antiquity* (Cambridge: Cambridge University Press, 2010), 120.

6 Franz Schulze, *Ludwig Mies van der Rohe: Una biografía crítica* (Madrid: Hermann Blume, 1986), 5.

7 Mies había leído tempranamente a Santo Tomás y pretendió llevar la definición de éste, *adequatio res et intellectus*, a su trabajo como arquitecto.



Figura 5. Dibujo de Mies van der Rohe para el proyecto de la biblioteca en el Campus IIT (1944) / Dibujo de Le Corbusier para el proyecto Roq et Rob (1949).

que supimos que era una cuestión relativa a la verdad, intentamos saber qué era la verdad [...] Saber lo que es la arquitectura me llevó cincuenta años, medio siglo”.⁸ Mies encontró en el concepto de verdad el talismán para hacer una arquitectura al margen de lo eventual, de lo mutable, de lo fortuito. “No hay nada más ligado a la meta y al sentido de nuestro trabajo que la profunda palabra de San Agustín: *Lo bello es el resplandor de la verdad*”.⁹

Mies, según iba avanzando en su trayectoria, buscó una arquitectura alejada de las opciones de la forma y de las veleidades de la autoría, buscó una arquitectura basada en la expresividad constructiva y en el espacio no adjetivado; lo que luego se ha dado en llamar el *espacio universal*, que es lo más parecido a un modelo, es decir, no el espacio que sirve para todo, sino el espacio que se justifica por sí mismo, sin atender función alguna, sin esperar presencia alguna. Y con ese planteamiento anticipa la objeción que tiempo después hará Bernard Tschumi: “el cuerpo perturba la pureza del orden arquitectónico”.¹⁰

Si observamos los dibujos que Mies realiza en 1944 para el proyecto de la biblioteca en el Campus IIT (figura 5) puede apreciarse que el edificio está dibujado a regla, con absoluta nitidez en las líneas, en los rayados y sombreados, para representar con precisión las partes de ladrillo, acero o vidrio. Sin embargo, las figuras humanas son siluetas negras y borrosas que se diluyen sobre la nitidez del edificio. En esa misma época, Le Corbusier, en el proyecto Roq et Rob (1949), dibuja vistas en las que la arquitectura, las personas y las cosas tienen la misma solidez. Las figuras que aparecen en el dibujo de Mies “son siluetas negras y borrosas que se desvanecen como fantasmas ante la nítida presencia del edificio. Estas presencias difusas recuerdan a los *kurogo* (hombres negros) del teatro kabuki. Totalmente vestidos de este color, son personajes a los que se supone invisibles, pues el negro es el color de la noche en la que las formas desaparecen”.¹¹

El soporte o la sustitución

Mies, a través de su obra, fue depurando un método de proyectar orientado a conseguir una arquitectura intransitiva, autorreferencial. Juan Navarro Baldeweg, en su ensayo *El límite de los principios en la arquitectura de Mies van der Rohe*, analiza la importancia que tuvo el montaje de exposiciones en la trayectoria de Mies: “La exposición debe alcanzar en todas sus partes un nivel de equivalencia, cierta simetría: simetría en el sentido de equilibrio entre cosas”.¹² A la composición, propia del neoplasticismo, que juega con el equilibrio dinámico de planos y colores, Mies incorpora un magnífico tratamiento de la materia. El Pabellón de Barcelona es la culminación de esta manera de hacer que resulta acorde con la

8 Mies van der Rohe citado en Carter, Peter. “Mies van der Rohe. An Appreciation on the Occasion of his 75 Birthday” *Architectural Design* (marzo 1966): 96.

9 Mies van der Rohe, “Discurso inaugural como director de la Sección de Arquitectura del Amour Institute of Technology”, pronunciado el 20 de noviembre de 1938 y recogido en Mies van der Rohe, Ludwig. *Escritos, diálogos y discursos* (Madrid: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Madrid, 1982), 48.

10 Bernard Tschumi, *Architecture and Disjunction*. (Cambridge / Londres: MIT Press, 1996), 123.

11 Fernando Espuelas, *El claro en bosque. Reflexiones sobre el vacío en arquitectura* (Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 1999), 49.

12 Juan Navarro Baldeweg, “El límite de los principios en la arquitectura de Mies van der Rohe” en *La habitación vacante* (Valencia: Pre-Textos, 1999), 79.



Figura 6. Mies van der Rohe. Soporte del Pabellón de Barcelona (1929).

“moral de la exposición” (Navarro Baldeweg). Y allí es donde aparece, frente a las superficies de ónice, vidrio y mármol, el soporte cruciforme: esbelto y reflectante.

El cristianismo contó con la fortuna de que la cruz haya sido su referente icónico. La cruz es un signo elemental en geometría: la intersección entre dos líneas ortogonales en el espacio euclídeo. Es el halo alrededor del punto, la confluencia topológica de las dos direcciones en un plano cartesiano. Y así usa Mies la cruz que da forma a la base de los soportes en el Pabellón de Barcelona: como forma material y como hito topológico. Hace un cuidadoso diseño: cuatro perfiles en L separados por un alma de pletina que permite fijar el forro de chapa cromada (figura 6).

Utilizó este tipo de soporte también en la Villa Tugendhat, pero no en América, donde usa básicamente perfiles laminados sin revestir. La arquitectura genérica que materializó Mies en el Crown Hall supone que el espacio pueda fluir sin obstáculos, sin soportes interiores. Los obstáculos a la mirada debían ser exentos, independientes de la unidad tectónica, con objeto de resaltar la cualidad de espacio universal. Como ha explicado Jan Navarro, son “resistencias” a la mirada, planos con intensas texturas de piedra o de madera o de vidrio opal. Solo en su última obra, la Neue Nationalgalerie de Berlín, vuelve el soporte cruciforme, pero construido de otra manera, con la crudeza del acero sin recubrimientos. Y sobre todo, aparece pautando el exterior, como un último homenaje a su maestro Schinkel.

El soporte cruciforme Mies representa lo vertical¹³ en el Pabellón de Barcelona (1929). Desea aludir a la figura humana, pero también a sustituirla por un elemento artificial, geométrico y reflectante, que, como los *kurogo*, juega a estar y no estar (figura 7). Dice Juan Navarro que este único elemento vertical “viene a resultar una especie de doble que se hace eco de nosotros”,¹⁴

13 Mies participa de una preocupación propia de los artistas en la relación fondo-figura. Su entendimiento de esta dialéctica resulta especialmente cercana a la de Barnett Newman, que también veía figuras humanas estilizadas en las bandas verticales de algunos de sus cuadros, como: *Adam, Eve, Abraham* o *Vir Heroicus Sublimis*.

14 Navarro, 1999, 90.



Figura 7. Soporte con la escultura *Amanecer* de Kolbe al fondo. Pabellón de Barcelona.

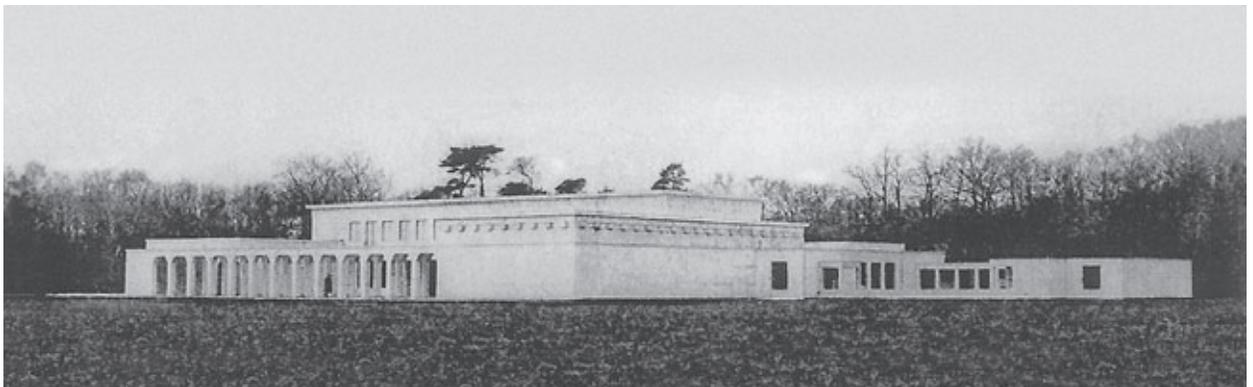


Figura 8. Mies van der Rohe. Modelo en tela de la casa Kröller-Müller (1912).

La cortina o el ocultamiento

Mies tuvo desde temprano una preferente relación con las telas. Todo comienza con la maqueta a escala 1:1 que hace en madera y tela pintada para los Kröller-Müller (figura 8). Estamos en 1912, y tiene 26 años. La casa-museo para esta pareja de coleccionistas de arte no se llegó a realizar, pero con la construcción del modelo Mies adoptó (o tal vez parodió) la teoría de Semper que postula el origen textil de la arquitectura.

Conoce a la diseñadora Lilly Reich en 1925, cuando es encargado por la Deutsche Werkbund de organizar la Weissehofsielung en Stuttgart. Comienzan a colaborar en el diseño del *Stamt und Seide Café* (1927). La instalación debía acotar un espacio al final de la exposición *Die Mode der Dame* ("La moda de la señora"), un lugar en el que los visitantes pudieran hacer un alto y descansar. Para ello era preciso borrar la presencia de la enorme nave en la que se celebraba la exposición, pero también la propia exposición y su tumulto heteróclito.¹⁵ Además, era necesario matizar la luz (figura 9).

Mies y Reich separan este espacio mediante cortinas, cortinas de terciopelo y de seda. Saben que ya las propias telas pueden dar nombre al café. Telas de distinta densidad y tacto, pero de similar elegancia en la caída. Los colores se eligen con

15 Una de las pocas fotografías que nos han llegado del *Stamt und Seide Café*, está tomada con gente sentada, charlando, con el aire moderno que ya se había generalizado en la manera de vestir en 1927. Al fondo se entreve, más allá de las cortinas, una abigarrada colección de maniqués, que da cuenta de la cacofonía visual de la que Mies y Reich deseaban rescatar a su "café".

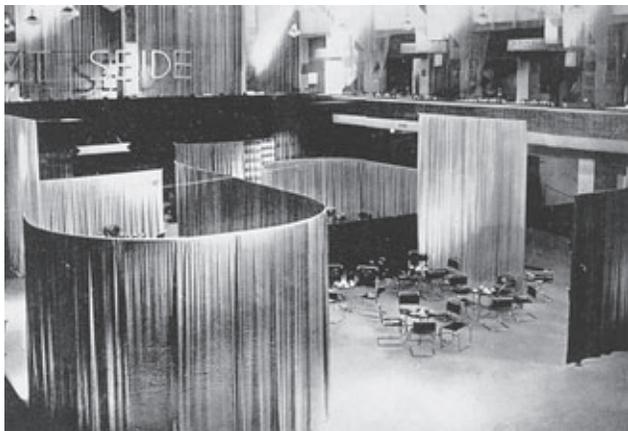


Figura 9. Mies van der Rohe / Lilly Reich. *Café Terciopele y seda*. Berlín (1927).



Figura 10. Mies van der Rohe: Interior de la capilla del Campus IIT. Chicago (1949-1952). / Interior de la Neue Nationalgalerie. Berlín (1965-68).

cuidado: seda dorada, plateada y amarillo limón; terciopelo negro, rojo y anaranjado.¹⁶ Las telas colgadas en planos de diferentes alturas debían separar el café del resto de la exposición y acompañar a los visitantes que iban a sentarse en modernas sillas suspendidas, las MR¹⁷ que Mies acababa de patentar.

Desde su colaboración con Lilly Reich en el Pabellón de Barcelona (1929) y en la casa Tugendhat (1928-30), Mies mantendrá incorporado a su arquitectura el gusto por las cortinas de tela, por los materiales nobles, por los colores elegantemente combinados. La cortina para Mies es fondo que borra todo aquello que pueda perturbar la neutralidad de un espacio. Una cortina es el fondo del altar en la capilla del Campus IIT, y nos muestra que tras un altar moderno no puede haber algo concreto (un retablo) sino la infinita potencialidad que sugiere una cortina. Las cortinas proporcionan la única intimidad en la Casa Farnsworth para que la naturaleza y sus excesos no se impongan a la casa, a su arquitectura. Cortinas semitransparentes son la veladura que media entre el interior del recinto del museo y la ciudad de Berlín en la Neue Nationalgalerie (figura 10). Potencialidad, ocultamiento y desvanecimiento son funciones que realizan las cortinas en la obra de Mies reforzando lo abstracto de su concepción espacial y lo autosuficiente de una arquitectura, la suya, que no tiene necesidad de la presencia humana.

16 Mies y Reich utilizan los colores estandarizados del RAL. Código que se empezó a usar en ese mismo año de 1927.

17 Las sillas suspendidas MR fueron patentadas por Mies en ese mismo año adaptando un diseño previo de Mart Stam. Formaban parte del mobiliario del edificio que hizo Mies en la exposición de la Weissenhof, celebrada también en 1927.

FERNANDO ESPUELAS

La cruz y la cortina.

Mies o la moderna iconoclastia

The cross and the curtain.

Mies or the modern iconoclasia

Conclusión

La imagen del cuerpo fue siempre sospechosa para el rigor religioso. Sobre la imagen caen dos sospechas: la de tener poder taumatúrgico y la de ser estímulo para la sensualidad. El poder, político o religioso, utiliza intensamente la imagen cuando apremia la necesidad de proselitismo en sociedades analfabetas. Cuando domina la palabra, más precisa para transmitir los conceptos que maneja la propaganda o el dogma, papel semiótico de la imagen se diluye. La iconoclastia ha pretendido reiteradamente restar poder a la mirada que resulta sospechosa al buscar algo más. Sin embargo, la modernidad crea una peculiar y nueva forma de iconoclastia: la abstracción en el arte es un tipo de iconoclastia que busca desprenderse de todo lo que la figura humana representa, de su atracción hipnótica, pero no del mundo de lo visual.

Mies utiliza en su arquitectura mecanismos similares a los usados por la iconoclastia bizantina: la *sustitución* y la *ocultación*. La presencia de personas concretas rompe el orden perfecto de la arquitectura. Estas presencias pueden ser obviadas o sustituidas, y en su lugar aparece el soporte cruciforme, estilizado y reflectante, que al mismo tiempo está y no está. Los soportes aluden a la presencia humana al tiempo que la sustituyen. También pueden borrarse las presencias reales mediante telas que tapan los cuerpos cuando estos se encuentran dentro de la arquitectura. La cortina, con su opacidad móvil y, a veces incompleta, es el único elemento del catálogo compositivo de Mies que asume una posible funcionalidad en sus edificios, pero también el borrado de la presencia humana.

Referencias bibliográficas

Blaser, Werner. *Mies van der Rohe*. Barcelona: Gustavo Gili, 1986.

Caputo Jaffe, Alessandra. Iconoclastia y «aniconismo»: correspondencias entre el mundo islámico y el mundo cristiano. *Entremons. UPF. Journal of World History* 2, 2011.

Colomé Montañés, Enrique. *Material, espacio y color en Mies van der Rohe. Café Stam & Side: Hacia una Propuesta Estructural*. (Tesis doctoral. Departamento de Proyectos Arquitectónicos. Escuela Superior de Arquitectura de Madrid, 2014)

Deliyannis, Deborah Mauskopf. *Ravenna in late antiquity*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

Espuelas, Fernando. *El claro en bosque. Reflexiones sobre el vacío en arquitectura*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 1999.

Freedberg, David. *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*. Madrid: Cátedra, 2009.

Freedberg, David. *Iconoclastia. Historia y psicología de la violencia contra las imágenes*. Vitoria-Gasteiz / Buenos Aires: Sans Soleil, 2017.

Gamboni, Dario. *La destrucción del arte. Iconoclastia y vandalismo desde la Revolución Francesa*. Madrid: Cátedra, 2014.

Johnson, Philip. *Mies van der Rohe*. New York: The Museum of Modern Art, 1947.

Martínez de Guereñu, L. "Un Pabellón, Ocho Palacios: La Construcción de la Identidad Alemana en Barcelona 1929". *Archivo Español de Arte*, Vol. 92 (366): 203 – 218.

McQuaid, Matilda. *Reich Lilly: designer and architect*. New York: The Museum of Modern Art / Harry N. Abrams, Inc. 1996.

Mies van der Rohe, Ludwig. *Escritos, diálogos y discursos*. Madrid: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Madrid, 1982.

Navarro Baldeweg, Juan. "El límite de los principios en la arquitectura de Mies van der Rohe". *La habitación vacante*. Valencia: Pre-Textos, 1999.

Rueda, Óscar. *Bekleidung. Los trajes de la arquitectura*. Fundación Caja de Arquitectos, 2015.

Schulze, Franz. *Ludwig Mies van der Rohe: Una biografía crítica*. Madrid: Hermann Blume, 1986.

Imágenes

1. Cruz iconoclasta (s. VIII d. C.) en la semicúpula del *Synthronon* de la iglesia de Santa Irene. Constantinopla. <https://www.reharq.com/santa-irene-un-oasis-de-arquitectura-slow-en-la-monumental-estambul/>
2. Mosaico modificado del Palacio de Teodorico. San Apolinar el Nuevo. Rávena (s. VI). <https://www.flickr.com/photos/94185526@N04/40042881644>
3. Palacio de Teodorico en la actualidad Rávena (s. V-VI) <https://es.visititaly.com/info/959843-palazzo-di-teodorico-ravenna.aspx/> Mármoles en la Capilla Palatina de Aquisgrán (s.X). Foto del autor.
4. Giotto. Frescos de la Capilla de los Scrovegni. Padua (1303-1305). https://es.wikipedia.org/wiki/Capilla_de_los_Scrovegni#/media/Archivo:Giotto_di_Bondone_-_Scenes_with_decorative_bands_-_WGA09284.jpg
5. Dibujo de Mies van der Rohe para el proyecto de la biblioteca en el Campus IIT (1944): Blaser, Werner. 1986. *Mies van der Rohe*. Barcelona: Gustavo Gili: 78-79 / Dibujo de Le Corbusier para el proyecto Roq et Rob (1949): Boesiger, Willy, *Le Corbusier*. 1980. Barcelona: Gustavo Gili: 103.
6. Mies van der Rohe. Soporte del Pabellón de Barcelona. Blaser, Werner (1986): 30 / Fundación Mies van der Rohe / <https://es.wikiarquitectura.com/edificio/pabellon-aleman-en-barcelona/>
7. Soporte con la escultura *Amanecer* de Kolbe al fondo. Pabellón de Barcelona. https://www.barcelona.com/es/directorio_de_barcelona/museos/el_pabellon_mies_van_der_rohe
8. Mies van der Rohe. Modelo en tela de la casa Kröller-Müller, 1912. <https://arquitecturaviva.com/articulos/la-abstraccion-efimera-1>
9. Mies van der Rohe / Lilly Reich. Café *Tercipelo* y seda. Berlín, 1927. https://www.urbipedia.org/hoja/Caf%C3%A9_%E2%80%9CTercipelo_y_Seda%E2%80%9D
10. Mies van der Rohe: Interior de la capilla del Campus IIT. Chicago, 1949-1952. <https://es.wikiarquitectura.com/edificio/capilla-memorial-robert-f-carr-de-st-salvador/> / Interior de la Neue Nationalgalerie. Berlín, 1965-68. <https://www.atlasofplaces.com/architecture/neue-nationalgalerie/>