
Resumen: El objeto de este texto es analizar la peculiar forma de concebir el espacio doméstico que desarrolla Adolf Loos a partir de las nociones de Raumplan, alteridad y principio de revestimiento. Asimismo se situará al pensamiento de Loos en su contexto histórico y cultural.

Palabras clave: Adolf Loos – Raumplan – principio de revestimiento – espacio doméstico – ornamento

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 48]

(*) Arquitecta, UM. Profesora Superior Universitaria, UM. Magister en gestión de proyectos educativos, CAECE. Doctora en Arquitectura, FADU-UBA. Docente e Investigadora de las Universidades de Buenos Aires y Palermo.

Introducción

Adolf Loos fue un arquitecto de una época de transición. Nació en 1870 casi treinta años después que Otto Wagner, fundador de la Secesión vienesa, pero diecisiete años antes que Le Corbusier y Mies van der Rohe. Habiendo nacido en Brno, Moravia, fue un arquitecto austríaco que le tocó vivir la decadencia de la monarquía de los Habsburgo y el desmembramiento del imperio Austro-Húngaro. Como Stefan Zweig en sus memorias *El mundo del ayer*, ve caer a pedazos la seguridad de una forma de vida y, anticipándose a muchos, va a buscar el futuro a Estados Unidos e Inglaterra, para volver luego a Viena con otros ojos. Como Sigmund Freud vislumbra lo inquietante del mundo privado, denunciando la hipocresía y la puesta en escena de lo público. Como Ludwig Wittgenstein encara la purificación del lenguaje para librarlo de todo residuo, de ornamentación para uno y de metafísica para otro.

Es por ello que la obra de Adolf Loos presenta una complejidad tal que puede ser catalogado como el último de una serie de arquitectos cuestionadores del Academicismo, y en este sentido agruparlo dentro de la Secesión vienesa, o como el primero de una vanguardia aún no enunciada.

Clasificarlo como miembro del movimiento “Art Nouveau”, generaría, desde ya, el propio rechazo de Loos. No obstante, no podemos negar que el proceso de depuración del cual Loos haría alarde, había aparecido ya con Joseph Hoffmann continuador de Otto Wagner y Joseph María Olbrich, con el primero de los cuales Loos mantendría una errática relación que González Presencio (2000, p. 4) calificaría de “cordial antagonismo”. Leonardo Benévolo (1977, p. 339) sostiene que a pesar de que la casa en Michaelerplatz y la casa Steiner en Viena exhiben una “total eliminación de cualquier elemento estructural: son volúmenes de fábrica lisa en la que se recortan las ventanas...”, todavía sus reflexiones teóricas se mueven en los términos de la cultura tradicional donde se contrastan los conceptos de belleza y utilidad, oposición que para el Movimiento Moderno carecería de sentido. Según Benévolo (1977, p. 339) similar diferencia reside en la noción de razón, ya que tanto para Loos como para Hoffmann ésta surgiría de “un conjunto de reglas generales inherentes a la naturaleza del hecho a construir”, mientras que para Gropius la razón se ubica en el sujeto, y no en el objeto, quien es el que propone un principio ordenador.

Desde una posición opuesta a los anteriores, Pevsner (1977, p. 220) no duda en juzgar que “Loos es uno de los más grandes creadores de la arquitectura moderna” y que, junto con Behrens y Gropius constituían “los iniciadores del estilo del siglo” (Pevsner, 1977, p. 13). Parecida opinión presentan sus biógrafos Munz y Kunstler (1966), y los historiadores Henry-Russel Hitchcock y Reyner Banham con respecto al papel de “pionero” que desempeñaría Loos. Es interesante destacar que Hitchcock, tempranamente en 1929, quien de acuerdo a Tournikiotis (2001, 112), estaba dedicado a establecer una “genealogía del futuro”, toma la cruzada contra la decoración como un indicio de lo que vendría, ya que la eliminación del ornamento propuesta por Loos le permitiría al historiador hilar una cadena causal que señalaba el advenimiento de la despojada arquitectura moderna. Por otra parte, Banham (1971), aunque coincide en reconocer la influencia de Loos en la arquitectura posterior, cuestiona el tinte moralista de la diatriba contra la ornamentación que se haría extensiva a las siguientes generaciones de arquitectos. Sin embargo para Zevi (1954, p. 116) este hecho no es criticable, sino por lo contrario:

Él pudo crear sólo porque estaba persuadido de que el fin de la humanidad es el hacer cristalizar la belleza en la forma funcional en lugar de hacerla depender de la decoración. Tal es la caracterización ética de la más grande figura solitaria de la historia de la arquitectura moderna.

Según Zevi, la experiencia americana de Loos, quien viajó a los Estados Unidos entre 1893 y 1896, sería decisiva en su orientación pragmática. De allí proviene de acuerdo a Zevi (1954, p. 118) “Su gusto por la horizontalidad”, “el amor por los materiales naturales en el interior de los edificios” y “sobre todo por una articulada concepción espacial libre y visualmente rica”. Frampton (1983, p. 91) destaca, del mismo modo la influencia del ensayo de Luis Sullivan de 1892 titulado “Ornament in Architecture”, siendo de este modo, un continuador del funcionalismo americano.

En el análisis comparativo que realiza González Presencio (2000) entre Josef Hoffmann y Adolf Loos, como un par semejante al de Bernini y Borromini, destaca el hecho que el primero de ellos realizaría el ritual académico de visitar Italia, mientras que el segundo,

en vez de orientar su mirada al pasado –las ruinas romanas–, buscaría su inspiración en el progreso americano e inglés.

Por otra parte, Aldo Rossi (1975) en un artículo publicado en 1959 extrae a Loos del olvido y de la tradicional ubicación como una figura precursora de la vanguardia, para posicionarlo en una compleja trama que hace referencia a la Viena del fin de siglo y al problema de definición del lenguaje, y en este sentido es que se lo puede emparentar con el primer Wittgenstein. De modo que la discusión que ofrece Loos no es estilística, ni formal, sino ideológica: Su crítica a la ornamentación, según Rossi (1975, p. 52) se refiere a ésta cuando es usada como “*símbolo sofocante de las superestructuras sociales, privada de toda exigencia expresiva, convertida en un engaño, en una ficción*”. Para Rossi, Loos desconfía de la mera invención formal y sólo admite lo nuevo como algo derivado del progreso y éste como obra colectiva, que implica una evolución y no un simple cambio. Entender a Loos dentro del complejo ámbito de la Viena de fin de siglo (Anik-Toulmin, 1998) (Schorske, 2001) es descubrir las permeabilidades culturales no sólo con Ludwig Wittgenstein, que están testimoniadas tanto como la casa que este filósofo hizo junto con el discípulo de Loos, Paul Engelmann, (Muñoz Gutiérrez, 2001) sino con el pensamiento de Sigmund Freud, Karl Kraus, Robert Musil, las producciones artísticas de Arnold Schonberg, Gustav Klimt, Egon Schiele, Oskar Kokoschka e incluso su criticada Secesión. Entendiendo este entorno filosófico, Engelmann afirma “*Loos separa el objeto del uso del arte y mata a su hijo natural común, el ornamento. Krauss separa la vida del lenguaje y mata a su hijo natural común, la frase vacía. Wittgenstein separa la ciencia del misticismo y mata a su hijo natural común, la filosofía*”. (Citado por Hergueta Piorno, 2012, p. 35)

La dificultad de encasillar a Loos, lleva a Frampton (1989, p. 38) a aseverar que “*Adolf Loos sigue siendo un enigma²; cuanto más nos adentramos en sus motivos, tanto más paradójico y elusivo nos resulta su conocimiento*”. Aunque casi treinta años más tarde Fernández Galiano (2018) concluye que, a partir de los trabajos teóricos desarrollados en los últimos tiempos sobre su figura resulta ya un poco menos misteriosa...

No obstante, Alfonso Díaz Segura et al (2013, p. 60) subrayan como el pensamiento de Loos fue simplificado por la historiografía, reducido a una sola sentencia “*Ornamento y Delito*. Sin embargo, su teoría y producción van más allá de esta idea, destacando los tres principios que guiaron su reflexión: “*la planta espacial o Raumplan, la poética de la diferencia o «alteridad», y el principio del revestimiento. Y los tres tienen al muro como soporte, físico y conceptual*”

El espacio interior: La configuración del Raumplan:

Para Frampton (1983) la casa Steiner de 1910 inició la producción de una serie de viviendas donde Loos experimentó la evolución de un concepto que entrañaba el diseño, ya no a partir de la planta, sino desde el volumen. Pero este volumen no consistía en una mera composición volumétrica, sino en una ideación desde el interior. Esta nueva organización espacial, que fue conocida bajo el término “*Raumplan*”, implicaba el desplazamiento de las habitaciones en diferentes niveles, lo cual permitía no sólo un movimiento en el espacio, sino una diferenciación jerárquica de los diferentes cuartos de acuerdo a su grado de

privacidad. Según Benévolo (1977), para Loos la división de un edificio en pisos superpuestos era artificiosa pues suponía pensarlos desde un gráfico o dibujo, es decir desde la planta. Por el contrario, de acuerdo con Loos, había que estimar la altura adecuada de cada ambiente. Sostiene Joseph Imorde (2006, p. 37) que “Loos probablemente tuvo la capacidad de sentir primero ciertas condiciones y atmósferas ambientales, y luego, en paso posterior, concretar, es decir, definirlo intuitivamente, y así dejar en mente el proyecto espacial de la casa.” Es por ello que no se puede dar cuenta del Raumplan en una serie de imágenes, pues la secuencia espacial es de tipo fenomenológica. Decía entonces Loos: “*Mi mayor orgullo es que los interiores que he creado resultan enteramente carentes de efecto en fotografía*” (Loos, 1972, p. 225)

González Presencia (2000) y Beatriz Colomina (1987) señalan el poco valor que Loos daba a la representación gráfica, cuya finalidad era sólo ser un medio entre la ideación y la concreción material. Recordemos que en su diatriba contra la ornamentación había cuestionado tanto la imitación de formas de todos los estilos, la imitación de las formas de la naturaleza y por último la imaginación o fantasía, todas ellas enemigas del artesano. En este sentido Loos sostiene en 1924 que:

El verdadero arquitecto es un hombre que en modo alguno necesita dibujar, es decir, no necesita expresar su lado anímico mediante trazos. Lo que él llama diseño no es más que un intento por hacerse comprender por el artesano que realizará la obra. (citado por Colomina, 1987, p. 122) (Loos, 1993b, p. 218)

Con esta aseveración no significa que Loos no dibujaba ya que hay evidencia de la documentación gráfica que realizaba para cada obra, a pesar que él mismo se encargaba de destruir parte de ello. Lo que Loos cuestionaba era el dibujo como fin, no como medio. En “El Principio del Revestimiento” había dicho en 1898 que: “*El arquitecto primero siente el efecto que quiere alcanzar y ve después con su ojo espiritual, los espacios que quiere crear.*” (Loos, 1972, p. 152)

Cabe señalar que el término “Raumplan” no fue estipulado por el propio Loos, sino que fue introducido por su asistente y discípulo, Heinrich Kulka, hacia comienzos de los treinta, dando cuenta de la operatoria de su maestro que consideraba que los ambientes de mayor superficie requerían una mayor altura que los locales contiguos de menores dimensiones. El Raumplan, de este modo, va a determinar un diseño desde el interior hacia el exterior (Munz-Kunstler, 1966) y una conexión entre las habitaciones mediante desniveles, gradas y escaleras, redefiniendo la propia función del muro, ya que en este enfoque espacial el muro no separa ambientes sino que forma parte de una articulación entre el afuera y el adentro..

El propio Loos señala:

Yo no proyecto en plantas, fachadas y secciones, lo hago en volumen. Mis edificios no tienen plantas bajas, plantas superiores ni sótanos, tienen habitaciones, antesalas y terrazas que se intercomunican. Cada habitación requiere una altura interior concreta -el comedor necesita una altura distinta que la despensa-,

y no es otro el motivo de que los techos estén a diferentes alturas. Según esto, estas habitaciones han de conectarse entre sí de modo que la transición no se perciba y conforme a una lógica. (Citado por Diaz Segura et al, 2013, p. 63)

Este procedimiento permite ir acercándose de manera intuitiva, y gradual a una concepción del espacio más compleja que la derivada de un simple mecanismo de abstracción sobre la planta, proceso típicamente intelectual y racionalizador. Los espacios resultantes del *Raumplan* entonces se cargan vivencialmente de una densidad visual y una significación singular que apela a la cultura y a lo doméstico. De este modo, aún bajo una aparente similitud entre la exploración espacial de la “planta libre” moderna y el *Raumplan* loosiano se desenvuelven aproximaciones distintas: la racional y la intuitiva. (von Moos, 1988) (Diaz Segura et al, 2013) Esta exaltación de lo sensitivo y de la intuición, no obstante, no escapan de un control formal posterior como da cuenta el trabajo realizado por Besser, y Liebscher (2014) donde se observa cómo Loos operaba con trazados reguladores y formas canónicas..

La secuencia espacial del *Raumplan* de Loos y la *promenade* de Le Corbusier guardan un cierto parentesco para Frampton (1989, p. 52):

Aunque Le Corbusier no sigue a Loos en la creación de complejos y laberínticos volúmenes con múltiples desplazamientos del nivel básico del suelo, sí que juega con el espacio rotatorio y la aparición de vacíos engendrados desde dentro de los monolíticos volúmenes exteriores. Al igual que Loos, organiza conscientemente los interiores como secuencias narrativas creado promenades arquitecturales de considerable dinamismo...

En esta secuencia narrativa propuesta por Loos conformada por recintos, ambulatorios, intersticios, de diferentes formas y texturas, determina la intensidad emocional del *Raumplan*. Por otra parte, recordemos, también que para Loos la arquitectura no es arte ya que debe cumplir una función utilitaria. Del mismo modo, la organización y tratamiento de la espacialidad interior, serían las tareas fundamentales que un arquitecto o diseñador debe asumir.

Comparando esta vez la obra de Adolf Loos con la de Frank Lloyd Wright, Gravagnuolo (1988, p. 139) señala que:

A la wrightiana proyectación del espacio en varias direcciones hacia el exterior, se contraponen la concepción loosiana del espacio centrífugo deliberado contenido en el interior de una caja parietal rígidamente esterométrica.

Por otra parte, a partir del *Raumplan*, la estructura espacial de la casa se organiza en tres ejes: Vertical (una primera planta de servicios, otra del ámbito de la sociabilidad y otra de lo íntimo, desde abajo y hacia arriba), otro horizontal (de lo público a lo privado) y un tercer eje que se orienta (de izquierda a derecha, o de derecha a izquierda, según el caso) a partir del acceso al que se le oponen las áreas de servicios a uno de los lados.

El Otro/Lo Otro

En 1903 Adolf Loos edita un folletín, del que sólo salieron dos números, denominado *Das Andere, Ein Blatt zur Einführung abendländischer Kultur in Österreich* (El otro. Un diario para la introducción de la cultura occidental en Austria). Esta publicación, que era un suplemento de la revista *Kunst*³, cuyo nombre completo era *Kunst und alles Andere* (Arte y todo lo demás), pretendía no sólo exponer un compendio de reflexiones personales sobre lo que Loos consideraba la vida moderna, sino además contraponer la hipocresía y superficialidad de la cultura austríaca frente a la de los Estados Unidos e Inglaterra, que consideraba más sincera y auténtica; y a su vez, le serviría a Loos para ofrecerse profesionalmente afirmando tácitamente: “Yo arreglo casas”, casas que necesitaban “arreglarse” para poder ser incorporadas a la vida moderna.

El título de la separata –*andere*–, creada por Loos, juega con dos sentidos del término: el “todo lo demás”, trivial, del nombre completo de *Kunst*, y el más inquietante, que habla de una otredad presente, o posible, en relación a la sociedad vienesa. Lo otro, también da cuenta de ese “otro” que queda por fuera del arte tradicional: la artesanía, la moda, el mobiliario, la gastronomía, los objetos domésticos...

Por otra parte, en el análisis de la obra de Loos hay un cierto consenso actual en dar cuenta del juego de opuestos que Loos proponía: vertical/horizontal; privado/público; interior/exterior; arte/construcción; arte/ utilidad; cuestiones que exigen tratamientos diferentes. Benedetto Gravagnuolo (1988) introduce en este sentido la idea de “alteridad” para caracterizar la concepción antagónica entre la arquitectura interior y la exterior de sus viviendas. Esta alteridad determina, por contraste, lo que Gravagnuolo (1988, p. 188) caracteriza como la “poética de la diferencia”, es decir, la copresencia de varias “*sintaxis compositivas distintas en el interior de un único texto*”. De este modo no sólo hay un juego de opuestos sino que para Gravagnuolo (1988, p. 41):

La poética loosiana oscila de continuo, en la construcción del espacio, entre los polos de la racionalidad y la irracionalidad, del realismo y la ficción, de la concreción y la abstracción. Es un juego sutil, desencantado, cínico a fin de cuentas, un juego en el que las reglas autoimpuestas insinúan la duda, propician la transgresión muestran lo seductor de la derogación.

Es interesante que Gravagnuolo recurra al segundo Wittgenstein, quien habla de los “juegos del lenguaje” en una época muy posterior al fallecimiento de Loos. Recordemos que, según este filósofo, todo juego de juego de lenguaje se aprende, entonces, como hecho práctico. Para Wittgenstein sólo actuando se aprende un juego de lenguaje determinado y se conocen sus reglas, pero estas reglas no son ajenas a la práctica del propio juego, puesto que se fundamentan como práctica por la propia práctica. Según Wittgenstein, entonces, la certidumbre es consecuencia de la acción y no de la reflexión o conocimiento formal de ciertas reglas. Las creencias, como manifestación de los fundamentos de un juego del lenguaje, siempre se expresan como una práctica con sentido. La duda aparece después de la creencia. La existencia de lo otro implica la manifestación evidente de diferentes puntos de vista. Loos había asegurado entonces que “*La casa no debe decir nada al exterior; toda su riqueza*

debe manifestarse en el interior” (Loos, 1972, p. 232). Esta afirmación supone la autonomía del exterior respecto del interior, ya que el primero es patrimonio de la civilización y de la cultura de una época, mientras que el interior debe dar cuenta de la singularidad de quien habita. En el caso de villa Moller y la casa Steiner no sólo la alteridad está presente entre el afuera y el adentro sino entre la fachada pública y la trasera o contrafrente.

Como destacan Pizza y Pla (2002), una de las preocupaciones de los arquitectos agrupados en la Secesión fue la de “reconstruir el espacio doméstico” de una pujante y renovadora burguesía, es por ello que:

...empezaron aplicando igualmente el recurso de la abstracción, para ir estilizando progresivamente todos los ornamentos y componentes de lo que habrían de ser los escenarios de la nueva sensibilidad. Joseph María Olbrich concebía los interiores de sus viviendas con las mismas pautas que los exteriores, proyectándolos sobre cada uno de los muros como si fuesen representaciones planas de todas a las superficies, incluidos los alzados interiores. () Al identificar la naturaleza estética del plano exterior con la del plano interior, Olbrich incluía el mundo privado y la esfera pública dentro de un único cosmos de figuraciones.... (Pizza y Pla, 2002, p. 34)

Por el contrario, para Loos no hay tal unidad entre el interior y el exterior puesto que considera necesario definir con los distintos tratamientos de fachada la frontera física y psicológica entre lo interior y exterior en lo que respecta a la casa. De modo que el espacio doméstico se transforma en una entidad autónoma respecto a la configuración exterior de la vivienda, estando este último desprovisto de revestimiento, los que, sin embargo, quedaban reservados para el tratamiento de la esfera privada. Cada uno de los ambientes interiores debería tener un tipo peculiar de tratamiento superficial en función de las cualidades específicas que debía expresar.

Massimo Cacciari advierte una contradicción en Loos, puesto que en su concepción del espacio hay cierta ambigüedad entre la idea de lugar, típica del maestro artesano (Baumeister), y la del espacio libre que tiene el arquitecto “racionalista” (*Architekt*) para quien *“El espacio es mera potencialidad a disposición del proyecto técnico científico. Precisamente esta concepción del espacio es propia del Arkitekt: el espacio es un puro vacío que hay que medir-delimitar, en el que hay que producir las propias formas nuevas”* (Cacciari, 1989, p. 113). El lugar no es un espacio geométrico abstracto, sino uno habitable dentro de una cultura. Es por ello que Loos (1993, p. 34) (1972, p. 230) afirmaba en 1910 que *“La arquitectura despierta sentimientos en el hombre. Por ello, el deber del arquitecto es precisar ese sentimiento. La habitación debe parecer confortable, la casa habitable. El palacio de justicia debe parecer un gesto amenazador para el vicio oculto. La banca debe decir: tu dinero está aquí bien y fuertemente guardado por gente honrada...”*

Como hemos señalado con respecto al *Raumplan*, la relación que Loos establece entre distintos niveles queda configurada de acuerdo a la definición de alturas y conexiones visuales de los diferentes ambientes en función del grado de intimidad dado en cada uno de ellos por sus respectivos usos. De esta manera, quedan formuladas distintas situaciones espaciales como recintos a los que se los puede observar fugazmente pero cuya conexión

espacial no está del todo clara ni es obvia, ambientes periféricos y otros centrales, recorridos sinuosos y complejos, distancias y cercanías matizadas.

Es oportuna en este sentido la lectura que realiza Beatriz Colomina (1992) de la secuencia de habitaciones que se configuran en la espacialidad de Loos, que pueden actuar como palcos y escenarios: lugares distintos para ver y ser vistos, lugares protagónicos y subalternos, controlados y controlantes. Siguiendo esta línea de pensamiento, Rigotti (2014, p. 33) afirma que existe:

Una clara diferenciación del carácter de los espacios de la derecha respecto a la izquierda, del adelante respecto al atrás, del espacio apreciable dentro del cono de visión normal en relación a la posición de sentado, respecto a los espacios percibidos por la mirada hacia abajo (controladora) o hacia arriba (de sumisión).

La noción de “carácter”, típicamente académica, es subvertida por Loos quien ya no recurre al ornamento para diferenciar cada habitación. Recordemos que muchas veces las viviendas suntuosas tenían series de recintos iguales ordenados linealmente (*enfilades*) y cuya caracterización dependía del ornamento o mobiliario: salón de música, de los espejos, dorado, de las medallas, de los cuadros, eran las clásicas denominaciones. Para Loos el carácter de cada ambiente dependerá de la forma y tamaño, de la ubicación, de la privacidad y del tratamiento superficial de los paramentos.

Para Loos, una premisa incuestionable es la protección de la intimidad de los moradores de una casa urbana, estableciendo *“así la absoluta alteridad del interior respecto al exterior”*. (Ros García- Iglesias Sanz, 2014, p. 95), cuestión que también es señalada por Colomina (1990) (1992) quien destaca la presencia de ventanas que iluminan pero que no permiten observar el exterior, ni obviamente, ser indiscretamente observados desde fuera. Es por ello que para Pizza y Pla (2002, p. 54):

La casa pasaba a ser una constelación de espacios que flotaban en su interior de acuerdo con unas condiciones separadas y específicas, y el conjunto estaba envuelto en un gálbo liso, completamente libre de ornamento, que nada tenía que ver con las viejas formas representativas de la villa clásica.

El interior de una casa condensa los valores domésticos, la protección y la concepción de la vivienda como santuario de la vida familiar, mientras que el exterior conlleva lo mundano y a la vez, lo peligroso. Para Colomina (1992), el primero es el ámbito de lo femenino y el segundo de lo masculino.

Asimismo, el muro exterior no sólo se constituye en muralla para no ser visto, sino para guardar silencio. Por ende, afirma Loos destacando las características de la vivienda:

La casa cubre una exigencia. La obra de arte no tiene responsabilidad ante nadie; la casa la tiene ante cualquiera. La obra de arte quiere arrancar a los hombres de su comodidad, la casa ha de servir a dicha comodidad. La obra

de arte es revolucionaria, la casa es conservadora (Loos, 1993a, p. 279) (Loos, 1972, p. 229)

Juan Miguel Hernández León (1990, p. 38) sostiene que para Loos el muro “*señala el límite del ámbito privado, del espacio del individuo. Su «opacidad» es, si queremos, más significativa aún que su desnudez de todo artificio ornamental, que su silencio.*”

Por otra parte, Frampton (1989, p. 40) destaca la ambigüedad conceptual de Loos, quien enfáticamente había separado la vivienda de la arquitectura y el arte, reservando el monumento y la tumba a esta categoría; sin embargo, al desarrollar los interiores domésticos por su exquisita resolución los termina transformando en obras de arte que significaban “*la imposibilidad de volver a la cultura tradicional en una época desarraigada*”.

El principio del revestimiento

Para Adolf Loos lo primero que debía concebir un diseñador era el revestimiento, luego sería necesario pensar en el muro que lo soportara. Esta inversión del orden tradicional de la obra se fundamenta no sólo desde la consideración del espacio interior como objeto primordial del diseño, sino también en la concepción fenomenológica de la espacialidad. Tanto como Hernández León (1990) como Giovanni Fannelli y Roberto Gargiani (1999) coinciden en reconocer la influencia de Gottfried Semper sobre Loos, quien de este modo se inclina por este último, oponiéndose a la tectónica de Violet Le Duc. En el monumental texto *El estilo en las artes técnicas y tectónicas* publicado en 1860 por Semper hay ya un apartado titulado “*El principio del revestimiento ha ejercido gran influencia sobre el estilo de la arquitectura y de las otras artes en todas las épocas y en todos los pueblos*” señalando allí que la estructura que sirve para soportar los cerramientos “*no tienen relación directa alguna con el espacio y la subdivisión del espacio. Son ajenos a la idea arquitectónica originaria e inicialmente no son elementos determinantes de la forma*”. (Semper, 1999, p. 300)

Loos en su escrito “Principio del revestimiento” de 1898 cuestiona entonces que:

Hay arquitectos que lo hacen de forma diferente. Su fantasía no forma espacios, sino muros. Lo que queda entre los muros son los espacios. Y para estos espacios se elige el tipo de revestimiento que les parece adecuado (Loos, 1993a, p. 80) (Loos, 1972, p. 216)

Para Loos hay que obrar de modo opuesto: Primero hay que sentir el efecto que se desea lograr y luego, recién ahí, “*con mirada espiritual, ver los espacios que se desea crear*”. (Loos, 1993a, p. 80) (Loos, 1972, 2p. 16) Esta concepción va del todo de acuerdo con la idea de *Raumplan* y con la caracterización diferenciada de cada habitación en la secuencia espacial estipulada. En este sentido, la utilización de tapices, alfombras y cortinados permite dotar de calidez e intimidad un ambiente, y estos recursos son genuinos para Loos. Es por ello que Loos, de acuerdo con Alfonso Díaz Segura et al (2013, p. 60):

No se camina hacia la abstracción geométrica, sino hacia la concreción fenoménica. No se incurre en la atectonicidad propia de las vanguardias, sino en la exaltación de materiales seleccionados con una finalidad clara: asociar dimensiones, uso y revestimiento para la consecución de un espacio habitable.

La noción de revestimiento, que Loos legitima, se opone a la idea de ornamento que sería un agregado innecesario e inútil. El ornamento implicaría un despilfarro en trabajo, dinero y material, el revestimiento, por lo tanto, es útil.

Si bien para Loos cada material tiene su propio lenguaje formal, formula una ley que señala que debe evitarse cualquier tipo de falsificaciones o simulacros. En este sentido los materiales empleados deben ser lo que quieren ser. No obstante, la estructura soporte, subalterna en su concepción del espacio, puede aparecer oculta o disimulada, ya que *“la consistencia o lógica visual, prevalece sobre la constructiva.”* (Fannelli-Gariani, 1999, p. 22) De esta manera, el estuco tiene que parecer estuco, los mármoles extenderse sin costuras y la madera debe verse como madera aunque esté pintada. La utilización de los materiales del revestimiento, entonces, permite definir el carácter de cada habitación.

Recordemos que oportunamente señalamos que:

...el diseñador deberá saber establecer el grado de coherencia existente entre la envolvente dada y la práctica social a la que está destinada, potenciando o modificando, según el caso, los rasgos que no tiendan a plenificar esa práctica. Para ello deberá ser capaz de comprender los límites y posibilidades de cada tipo espacial arquitectónico, sus lógicas de coherencia y el modo en que estimulan experiencias estéticas, así como los requisitos simbólicos, conductuales y emocionales que cada práctica social requiera (Pokropek-Cravino, 2018, p.16)

La casa Muller

La casa realizada en Praga hacia 1930 para František Müller y su esposa, Milada Müllerová constituye una síntesis de la trayectoria profesional de Loos, como también una demostración de su teoría. Y, además, como el cliente era el propietario de una empresa especializada en hormigón armado, la casa debía ser una muestra de esta tecnología, pionera en esa época. La vivienda se encuentra ubicada en un barrio residencial de Praga en un terreno en pendiente con vistas hacia el casco histórico de la ciudad.

Exteriormente, la casa Müller, como su obra anterior, la casa Moller, es básicamente un sólido y esquemático cubo blanco con un pequeño volumen saliente en una de las caras, fachada que tiene también una pequeña horadación rectangular en el nivel superior. Los huecos de las ventanas parecen estar excavados en los densos muros, sin un orden compositivo evidente, siendo notoria la opacidad de la casa hacia la calle, donde predomina el lleno sobre el vacío.

Por la ubicación de la casa, en una calle que se curva y en un terreno que desciende, la aproximación se realiza diagonalmente desde su esquina derecha, con lo que la fachada sur de acceso es percibida casi como un cuadrado perfecto. Asimismo este frente parece

simétrico respecto a un eje vertical determinado por los aventanamientos de la escalera interior desfasados respecto a los de la biblioteca y cocina. Simetría⁵ aparente que se ve alterada por la duplicación de la ventana del cuarto de baño en el piso superior. Este juego de falsas simetrías sobre el plano vertical aparece recurrentemente en el resto de las fachadas, como en trasera norte, en la que tres ventanas verticales ubicadas en el nivel del gran salón de la casa se encuentran centradas respecto al hueco del balcón del dormitorio principal.

El desarrollo interior expresa el esquema ensayado, tanto de la casa Rufer como la Moller: área de servicios en planta baja, sector social en la primera, zona de mayor intimidad en la segunda, y remate del edificio con una tercera planta con habitaciones complementarias en terraza, cuyo muro ciego en la fachada sur principal y se abre hacia el norte sobre la barranca.

El *Raumplan* determina, según Díaz Segura et al (2013, p. 64):

...un recorrido efectista, una calculada y escénica secuencia espacial, pero no como Le Corbusier proponía en sus promenades, sino a la inversa. En vez de transparencias y recorridos suaves y continuos a través de, o tangencialmente a un espacio continuo, Loos esconde y muestra solo lo que él quiere que veamos, refuerza la intimidad y nos conduce por un intrincado camino de techos opresivos, giros y contragiros, dilataciones sorprendidas, y espacios delimitados.

En la comparación entre interior y exterior podemos notar un fuerte contraste entre la fachada simple, casi hermética, y los interiores ricos y complejos revestidos en mármol para las áreas públicas y en distintas maderas para las habitaciones privadas, que da cuenta de la noción de alteridad entre lo público y lo privado. No sólo cada habitación de la casa tiene una forma y ubicación distintiva, sino también tiene un tratamiento superficial único. El juego de opuestos se amplía al señalar que el exterior se caracteriza por ser unitario, estático, rígido y sólido; mientras que el interior conjugado a través del *Raumplan* es múltiple, dinámico, elástico y articulado.

El acceso que se encuentra un poco debajo del nivel de la calle para asegurar la intimidad tanto del visitante como de los residentes, también da cuenta de una falsa simetría, ya que la puerta de entrada está desplazada hacia la izquierda en el hueco del porche, ocupando el centro una amplia banca revestida en mármol travertino. Desde este lugar el recorrido nos conduce atravesando un pasillo estrecho, sin ventanas, recubierto por baldosas de vidrio de un intenso color verde, hasta un vestíbulo.

Dicho vestíbulo, iluminado lateralmente, tiene un techo de un azul intenso, y las paredes revestidas de madera cuadriculada pintada de blanco y, al igual que muchas de los cuartos de la casa, tiene un banco empotrado, similar al del porche. Recordemos que Loos (1972, 160) había dicho *“las paredes de una casa pertenecen al arquitecto. Puede hacer con ella lo que le plazca; y lo mismo que sucede con las paredes, también pasa con los muebles que no son movibles”*.

Luego de cruzar el vestíbulo, atravesando una alfombra verde que comunica linealmente con el pasillo, se llega así, en un doble giro y subiendo por un pasillo angosto, al salón principal de grandes dimensiones.

La sala de estar de forma rectangular contiene en uno de los extremos asientos empotrados y en el otro, la chimenea revestida con ladrillos, cuyo color terroso contrasta con los mármoles laterales. El espacio central dentro de la sala de estar fue dejado libre por Loos, lo que nuevamente fortalece la impresión general de amplitud y luminosidad, ya que los sillones, todos individuales, todos distintos, se agrupan en ambos extremos de la habitación. La diferencia acentuada de cada uno de los sillones, es un recurso que ya había empleado en el salón de la sastrería Knize en París y consiste en marcar la singularidad (alteridad) de cada sujeto, aún en ámbitos sociales. En general, en esta habitación de la casa Muller todo el mobiliario es de escasa altura lo que refuerza la percepción que se tiene al ingresar desde un espacio pequeño y bajo o balconeando desde el comedor. Asimismo en este salón Loos dejó prácticamente sin muebles las paredes longitudinales: En un lado colocó solo dos sillas, y en el otro una cómoda con un frente ondulado y una silla de ratán con tapicería con motivos florales. Dos acuarios fueron colocados en el muro adyacente al comedor. Las paredes más largas del salón se encuentran revestidas en un mármol de Cippolino de Saillon, de color gris verdoso y ligeramente vetado, al igual que los pilares de carga. El color del mármol armoniza con las cortinas de un amarillo dorado, el piso de madera y el techo blanco, el cual a su vez contrasta con el techo oscuro y artesonado del comedor, visible entre los pilares.

Hay tres sistemas de circulación que se pueden usar para cruzar verticalmente la casa desde el sótano hasta el nivel superior: una escalera continua tradicional que sigue la fachada sur, conectada a funciones de servicio como la cocina, una no continua en el centro de la casa que proporciona el acceso a las diferentes habitaciones y está iluminada cenitalmente, y un ascensor que llega hasta la terraza.

El efecto dramático, de alternancia entre espacios dinámicos y estáticos, oscuros y luminosos, brillantes y mates, estrechos y amplios, tiende a singularizar el carácter independiente de cada uno de estos ambientes, que es determinante en la definición de “alteridad”. Porque la unidad espacial, que contiene a la vida doméstica, para Loos, está compuesta por elementos múltiples y diversos, de diferente jerarquía y función. La casa está subdividida por las distintas alturas de cada piso, de modo que el comedor se encuentra a cinco escalones por sobre el salón, de una forma que se encuentran visualmente conectados. (Ver figura 1).

Desde la sala de estar, una escalera conduce directamente al comedor, el que sorprende por sus dimensiones más pequeñas. Esta impresión se ve realizada por los muebles de caoba oscura brillante y el techo artesonado, también de madera brillante dividido en cuadrados. El muro calado que vincula el comedor con el gran salón está revestido con el mismo tipo de mármol que éste, e incluye también un banco empotrado. En el foco de la habitación se ubica una mesa redonda de caoba con centro de granito sobre un pie central octogonal. Sobre ella, una lámpara circular diseñada también por Loos. El comedor corresponde al pequeño volumen que sobresale en la fachada este, sobre el cual se encuentra un gran ventanal, a cuyos lados se ubican dos vitrinas de espejo. En la pared opuesta que da al pasillo rodea a la escalera central también aparecen perforaciones rectangulares en el muro que se pueden cerrarse y resguardar la intimidad mediante cortinados verdes, de un modo casi teatral. (Ver figura 2).



Figura 1. Vista desde el salón hacia el comedor ⁶



Figura 2. Gran salón ⁷



Figura 3. Gabinete de señora ⁸

Por una escalera a la izquierda de la entrada al salón, o mediante un giro completo en sentido inverso por el distribuidor antepuesto a la biblioteca se puede llegar al gabinete de la señora o boudoir. Esta múltiple posibilidad visual hace sentir el espacio como un continuo, fluido y dinámico. El gabinete se divide en dos niveles horizontales: el superior, más oscuro e íntimo, dispone de un estrecho pasaje que desemboca en un nicho-esquinero, con asientos forrados en cretona acolchada francesa, donde la señora de la casa podía pasar el tiempo con las amigas y que balconea sobre el segundo nivel más bajo, concebido como una expansión de la escalera que llega desde el salón y por el cual se accede al gabi-

nete. Las dos secciones de este cuarto están divididas por una biblioteca abierta. A un costado del sofá empotrado que se encuentra en el nivel inferior hay una ventana que tiene un alféizar alto, porque según Loos, la señora de la casa no necesitaba ver lo que ocurría en la calle; de un modo diferente sobre el sillón esquinero hay otra ventana que permite observar lo que sucede en el salón a la manera de un palco oculto. Los muebles y los paneles del boudoir de la señora están hechos con láminas de madera de limón con un color cálido y dorado que generan un contraste luminoso con el techo blanco. (Ver figura 3).

La biblioteca, o estudio del caballero, se encuentra en un nivel diferente al rellano en la escalera, desde donde se accede por varios escalones. Al igual que el boudoir está dividida en dos sectores, uno más oscuro donde se encuentran dos sillones Chesterfield enfrentados, con vitrinas en la parte superior, y perpendicular a ellos, la pared donde está centrada una chimenea revestida en azulejos holandeses, que tiene sobre la cornisa un gran espejo dividido. A ambos laterales de la chimenea hay bibliotecas abiertas. En el sector luminoso del salón se encuentra el escritorio frente a la puerta de acceso. Los muebles de la biblioteca son de caoba, al igual que la viga que divide en dos el cuarto. Tanto en boudoir como en la biblioteca los pisos están cubiertos de alfombras.

La cocina en blanco y amarillo también se encuentra dividida en dos sectores y las ventanas que dan a la calle también son altas para sólo permitir iluminación.

El piso de dormitorios está prácticamente a un mismo nivel. Hacia el contrafrente (fachada norte), se encuentra el dormitorio principal y a cada lado de éste, el vestidor de la señora y del señor. Los muebles y los paneles del vestidor del señor están hechos de roble, mientras que los de la señora están revestidos en arce. El dormitorio principal, de cómodas dimensiones, tiene las paredes enteladas, grandes alfombras y una amplia puerta vidriada que da al balcón. Hay dos habitaciones para niños, un dormitorio y una sala de juegos, conectadas entre sí por una puerta y, a su vez, con el vestidor de la señora. Ambas habitaciones tienen su propio acceso al pasillo que rodea a la escalera principal. Los muebles de los cuartos infantiles tienen formas simples y son de madera laqueada en amarillo brillante, azul y verde; las paredes y el techo son blancos y el piso es de linóleo rojo lavable sin alfombras. Todas las habitaciones de esta planta son herméticas y cerradas respecto al pasillo central.

En la última planta, la de la terraza, se encuentra el cuarto oscuro para fotografía y el comedor de verano. Para realizar este último cuarto, Adolf Loos, se inspiró en los grabados en madera de origen japonés que tenía el propietario para concebir el diseño de toda la habitación, que incluye linternas, tapetes y muebles de mimbre originales japoneses combinados con motivos de tapicería también de estilo oriental. Los grabados en madera cuelgan de un papel tapiz de tres capas de color plateado, mientras que los muebles están hechos de madera laqueada en color verde y negro. Un gran espejo enfrenta a la puerta ventana que comunica con la terraza exterior.

En el subsuelo se ubican, la sala de máquinas, el lavadero, depósitos, cuartos de servicio y el garaje para dos autos (aprovechando la pendiente del terreno)

Con la finalidad de dar carácter a cada habitación dentro de la estructura conceptual del Raumplan, Loos operó con tamaños, fragmentaciones, secuencias y texturas, sobre las que superpuso un contrapunto entre luminosidad y oscuridad, además de un gradiente de intimidad entre lo público y privado. Si, como hemos mencionado, de acuerdo con Colomina (1992), lo público es lo masculino y lo privado lo femenino, en los sectores de

la casa orientados a la sociabilidad, lo visual es protagonista, teniendo estos ambientes un carácter teatral entre el ver y el ser mirado, mientras que los sectores más íntimos apelan a lo táctil donde aparecen la madera, los acolchados, los entelados y el cuero, materiales que exigen ser tocados.

La Lámpara Dodecaédrica

Adolf Loos diseñaba el mobiliario, los accesorios y equipamiento de sus obras, no sólo porque se oponía a la baja calidad de la reproducción en serie, sino además porque apelaba a la caracterización de cada uno de sus ambientes con artefactos de exquisita factura. La pantalla dodecaédrica de cristal diseñada por Adolf Loos aparece, según Frampton (1989) por primera vez en el vivienda de Leopold Langer que reforma Loos en 1901, posteriormente en el despacho del departamento de Arthur Friedmann y Leonie Böhm en Viena en 1906 (Gravagnuolo, 1988), y por último en los salones de la Sastrería Knize tanto en la sucursal París como la de Viena hacia 1909. (Carranza Macías, 2015).



Figura 4. Lámpara en la sastrería Knize en Viena (Carranza Macías, 2015, p. 297)

Esta luminaria está conformada por 12 caras pentagonales regulares de vidrio biselado, unidas mediante aristas de latón. La lámpara cuelga del vértice superior mediante una cadena de hierro. Originariamente tenía cuatro bombillas en su interior que se cambiaban a través de la apertura de una de las caras que era rebatible. Posteriormente cuando se la usó en los salones de venta, se agregaron más lamparillas y el tamaño del artefacto aumentó. En general, las luminarias diseñadas por Loos tienen formas geométricas (esferas, platos circulares de distinto tamaño y espesor), pero en este caso la geometría es más que protagonista, dando cuenta de un objeto ordenado, brillante, diáfano, transparente, luminoso y

focalizado. No obstante, además de su regularidad geométrica, la lámpara dodecaédrica apela a la similitud con un diamante biselado donde se destaca el cristal y el tono dorado del latón. No es casual entonces que en el escritorio de Arthur Friedmann y en el salón de ventas de la sastrería Knize se colocara esta lámpara frente a las vitrinas donde se guardaban o exhibían los objetos más preciados. Es por ello que la luminaria no sólo servía para iluminar sino, fundamentalmente, para ser vista. La ausencia de una pantalla que tamice la luz proveniente de los focos interiores destacaba el carácter de “destellos” de estos haces luminosos.

Para concluir es interesante destacar que para Loos la eliminación del ornamento en modo alguno implicaba dejar de lado el diseño meticuloso y preciosista de los interiores, si no por el contrario, evitaba soluciones facilistas y para él, decadentes.

Notas

1. Afirmaba en 1892 Sullivan: “*Considero evidente que un edificio, bastante desprovisto de ornamentos, puede transmitir un sentimiento noble y digno en virtud de la masa y la proporción. No es evidente para mí que el adorno puede aumentar intrínsecamente estas cualidades elementales. ¿Por qué, entonces, deberíamos usar el ornamento?*”
2. <https://www.readingdesign.org/ornament-in-architecture>
3. Pevsner encabeza el prólogo del libro escrito por Münz y Künstler sobre el arquitecto con la frase: “Adolf Loos sigue siendo un enigma” (Münz & Künstler, 1966, p. 13).
4. Kunst und alles Andere (Arte y todo lo demás) Editada por Peter Altenberg
5. En 1910 Loos afirmaba “*El arquitecto, como casi todos los demás habitantes de la ciudad, no posee cultura. (...) El habitante de la ciudad es un desarraigado. Llama cultura al equilibrio entre el interior y el exterior del ser humano, que garantiza un modo de pensar y actuar sensato. Próximamente daré una conferencia sobre el tema: ¿Por qué tienen los papúas una cultura y los alemanes no?*” (Loos, 1972, 222) Cabe señalar que no hay constancia de que haya dictado esta conferencia prometida.
6. Para ver el análisis de la estudiada composición de las fachadas: Besser – Liebscher (2014)
7. <http://www.galinsky.com/buildings/villamueller/index.htm>
8. <https://www.prague.eu/es/objeto/lugares/493/villa-muller-museo-municipal-de-praga-mullerova-vila>
9. <https://www.prague.eu/es/objeto/lugares/493/villa-muller-museo-municipal-de-praga-mullerova-vila>

Lista de Referencias Bibliográficas

- Aguilar Reyes, Pablo Emilio Domus Logico-Philosophicus: *La casa de Wittgenstein* Bitácora arquitectura N° 32 México UNAM, pp. 14-025
- Anik, Allan J– Toulmin, Stephen (1998) *La Viena de Wittgenstein*, Madrid: Taurus
- AA.VV. (1989) *Adolf Loos*, Barcelona: Editorial Stylos
- Banham, Reyner (1971) *Teoría y diseño arquitectónico en la Era de la Máquina*, Buenos Aires: Nueva Visión

- Benévolo, Leonardo (1977) *Historia de la Arquitectura Moderna*, Barcelona: Gustavo Gili.
- Besser, Joern - Liebscher, Stephan (2014) "Loos: The Life. The Theories. Analysis of the Villa Muller", University of Bath from: Technical University of Dresden
- Cacciari, Massimo (1989) "Adolf Loos y su ángel", en AA.VV. (1989) *Adolf Loos*, Barcelona: Editorial Stylos
- Carranza Macías Tomás (2015) Escaparates de la modernidad. La tienda como laboratorio de arquitectura, tesis. ETSAM-UPM, MADRID <http://oa.upm.es/40892/>
- Colomina, Beatriz (1987) "Sobre Adolf Loos y Josef Hoffmann, a propósito de la arquitectura en la época de su reproductibilidad técnica". En *Annals d'arquitectura* N° 4, 1987, pp. 113-124 Ver también en Risselada, Max (1988) *Raumplan versus Plan Libre*, Rotterdam: Universidad de Delf, pp. 65-77
- Colomina Beatriz (1990) Intimacy and spectacle: The interiors of Adolf Loos. En *AA Files* No. 20 pp. 5-15
- Colomina, Beatriz (1992) "The Split Wall: Domestic voyeurism" en Colomina (ed.) *Sexuality and Space*. New Jersey, Princeton Univ. School of Architecture, pp. 73-130
- Díaz Segura, A.; Meri De La Maza, RM.; Serra Soriano, B. (2013). "La construcción del Raumplan" En *RITA_revista indexada de textos académicos* N° 1, pp. 60-69
- Fannelli, Giovanni – Gargiani, Roberto (1999) *El principio del revestimiento*, Madrid, Akal
- Fernández-Galiano Luis (2018) "Adolf Loos, diseño y delito" En *Arquitectura Viva* N° 204 Cultura en el Golfo, p. 51
- Frampton, Kenneth (1983) *Historia Crítica de la Arquitectura Moderna*, Barcelona, Gustavo Gili
- Frampton, Kenneth (1989) "A pesar del vacío: la alteridad de Adolf Loos", en *Arquitectura* N° 281, Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, pp. 38-57
- González Presencio, Mariano (2000) "Dibujo versus arquitectura moderna. El dibujo en el debate sobre el ornamento en Viena" En *RA Revista de Arquitectura* N° 4: Navarra, Universidad de Navarra, pp 3-22
- Gravagnuolo, Benedetto (1988) *Adolf Loos*, Nerea, Madrid
- Hergueta Piorno, Isabel (2012) "Loos en su época. Convergencia estética con la filosofía de Wittgenstein" en *Ab initio* N° 6, Madrid: Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense de Madrid
- Hernández León, Juan Miguel (1990) *La casa de un solo muro*, Madrid: Nerea
- Hitchcock, Henry Russell (1970) *Modern Architecture: Romanticism and Reintegration*, New York: Hacker.
- Imorde. Joseph (2006) "Adolf Loos. Titelzusatz: der Raumplan und das Private". En: *kritische berichte* 2/06
- Loos, Adolf (1972) *Ornamento y Delito y otros escritos*, Barcelona: Gustavo Gili
- Loos, Adolf (1993a) *Escritos I 1897-1909*, Madrid, El Croquis
- Loos, Adolf (1993b) *Escritos II 1910-1932*, Madrid El Croquis,
- Münz, Ludwig – Künstler, Gustav (1966) *Adolf Loos Pioneer of Modern Architecture.*, New York: Praeger
- Muñoz Gutiérrez, Carlos (2001) "Wittgenstein arquitecto: el pensamiento como edificio". A *Parte Rei Revista Electrónica de Filosofía* N° 16, pp.1-27
- Pizza, Antonio - Pla Maurici (2002) *Viena - Berlín: teoría, arte y arquitectura entre los siglos XIX y XX*. Barcelona: UPC

- Pokropek, Jorge – Cravino, Ana (2018) “Algunas precisiones sobre la borrosa noción de “Materia” para el diseño interior” en *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación* Año 19 N° 70 Diciembre 2018, pp. 15-27
- Rigotti, Ana María (2014) “Estructura, espacio y envolvente: autonomía y especificidad de medios” En *Cuaderno del Laboratorio de Historia Urbana N° 5*; Rosario, FAPyD, UNR
- Ros García, Juan Manuel - Iglesias Sanz, Carlos (2013) “Reconocer, Reconsiderar, Reconvertir: la mirada de Loos en tres actos” en *ZARCH Journal of interdisciplinary studies in Architecture and Urbanism N° 2*, Universidad de Zaragoza, 2013, pp. 92-113
- Rossi, Aldo (1959) “Adolf Loos: 1870-1933”, en *Casabella Continuità N° 233*, noviembre 1959.
- Rossi, Aldo (1975), *Para una arquitectura de tendencia: Escritos 1956-1972*, Barcelona: Gustavo Gili
- Semper, Gottfried (2013) *El estilo El estilo en las artes técnicas y tectónicas, o, Estética práctica y textos complementarios*, Buenos Aires: Azpiazu Ediciones,
- Schorske, Carl E. (2011) *La Viena de fin de siglo. Política y cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI editores
- Tournikiotis, Panayotis (2001) *La historiografía de la arquitectura moderna* Madrid: Marea Celeste
- Von Moos, Stanislaus (1988) “Le Corbusier and Loos”, en Risselada Max (ed.) (1988), *Raumplan versus Plan Libre Adolf Loos / Le Corbusier 1919 - 1930*. Rotterdam, Delft University Press, pp. 17-26.
- Zevi. Bruno (1954) *Historia de la arquitectura moderna*. Buenos Aires: Emece Editores

Abstract: The purpose of this article is to search in the peculiar way of conceiving domestic space developed by Adolf Loos from the notions of Raumplan, alterity and the principle of cladding. Likewise, Loos' thought is placed in its historical and cultural context.

Keywords: Adolf Loos - Raumplan - principle of cladding- domestic space - ornament

Resumo: O objetivo deste texto é analisar a maneira peculiar de conceber o espaço doméstico desenvolvido por Adolf Loos a partir das noções de Raumplan, alteridade e princípio de revestimento. Da mesma forma, o pensamento de Loos será colocado em seu contexto histórico e cultural.

Palavras chave: Adolf Loos - Raumplan - princípio de revestimento - espaço doméstico - ornamento

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]