Estudios
Universitarios de
Arquitectura
34

Kenneth Frampton

El OTRO Movimiento MODERNO

Arquitectura, 1920-1970

Editorial
Reverté

Max Ernst Haefeli, casa Koellreuter, Zúrich, 1931-1932.

Estudios
Universitarios de
Arquitectura
34

Kenneth Frampton

El OTRO Movimiento MODERNO

Arquitectura, 1920-1970

Prólogo
Luis Fernández-Galiano

Traducción y edición
Jorge Sainz

Editorial Reverté

Barcelona · Bogotá · Buenos Aires · México

Esta obra ha recibido una ayuda a la edición
del Ministerio de Cultura y Deporte

© Kenneth Frampton, 2021
The other Modern Movement: architecture, 1920-1970
New Haven y Londres: Yale University Press, 2021

Este libro se publicó originalmente en 2015 como
L'altro Movimento Moderno
Mendrisio: Mendrisio Academy Press / Milán: Silvana Editoriale

Traducción
© Jorge Sainz Avia, 2023

Esta edición:
© Editorial Reverté, Barcelona, 2023
Edición en papel:
ISBN: 978-84-291-2134-6

Edición e-book (PDF):
ISBN: 978-84-291-9763-1

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

EDITORIAL REVERTÉ, S.A.
Calle Loreto 13-15, local B
08029 Barcelona
Tel: (+34) 93 419 3336
reverte@reverte.com
www.reverte.com

1593

Índice

Prólogo
La caligrafía de Frampton 7

Nota a la edición española 13
Agradecimientos 14

Introducción 15

I Rudolph Schindler (1887-1953) 33
Casa en Kings Road, West Hollywood, 1921-1922 40

II Eileen Gray (1878-1976) 47
Casa E1027, Roquebrune-Cap Martin, 1926-1929 56

III Jan Duiker (1890-1935) 69
Escuela al Aire Libre, Ámsterdam, 1927-1930 80

IV Willem Marinus Dudok (1884-1974) 87
Almacenes De Bijenkorf, Rotterdam, 1928-1930 94

V Louis Herman De Koninck (1896-1984) 105
Casa Caneel, Bruselas, 1931 116

VI Pierre Chareau (1883-1950) 127
Maison de Verre, París, 1928-1932 133

VII Sigurd Lewerentz (1885-1975) 145
Sede de la Seguridad Social, Estocolmo, 1928-1932 156

VIII Owen Williams (1890-1969) 163
Fábrica Boots, Beeston, 1930-1932 173

IX Antonin Raymond (1888-1976) 183
Club de golf de Tokio, Asaka, 1930-1932 192

X Erich Mendelsohn (1987-1953) 201
Pabellón De la Warr, Bexhill-on-Sea, 1933-1935 212

XI Berthold Lubetkin (1901-1990) 223
Viviendas Highpoint I, Londres, 1934-1935 232

XII	Jaromír Krejcar (1895-1950)	243
	Pabellón de Checoslovaquia, París, 1936-1937	255
XIII	Vilhelm Lauritzen (1894-1984)	265
	Aeropuerto de Kastrup, Copenhague, 1936-1939	272
XIV	Werner Max Moser (1896-1970)	
	Max Ernst Haefeli (1901-1976)	281
	Piscinas Allenmoos, Zúrich, 1938-1939	288
XV	Arne Jacobsen (1902-1971)	299
	Ayuntamiento de Aarhus, 1937-1942	307
XVI	Richard Neutra (1892-1970)	315
	Casa Kaufmann, Palm Springs, 1946	329
XVII	Max Bill (1908-1994)	337
	Escuela Superior de Diseño, Ulm, 1950-1955	348
XVIII	Alejandro de la Sota (1913-1996)	357
	Gimnasio del Colegio Maravillas, Madrid, 1960-1962	369
	Bibliografía	377
	Procedencia de las ilustraciones	399
	Índice alfabético	405

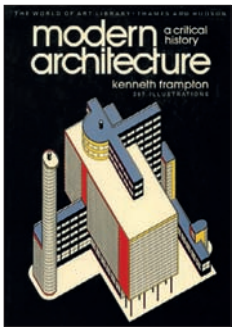
La caligrafía de Frampton

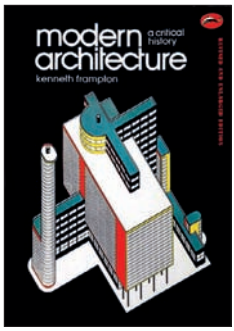
Luis Fernández-Galiano

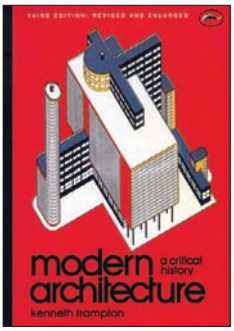
Kenneth Frampton tiene letra de arquitecto: una caligrafía elegante y regular que traduce la cultura visual de una formación disciplinada. Cuando recibió el León de Oro en la Bienal veneciana de 2018, el historiador y crítico británico –que prefiere la denominación de 'escritor'– dijo de su trabajo: «Si mi escritura tiene alguna virtud es que escribo con mente de arquitecto.» En efecto, Frampton se aproxima a los edificios con la mirada del arquitecto en ejercicio que fue durante los años iniciales de su carrera, y escribe sobre ellos con el pulso que le otorga su experiencia profesional y pedagógica. Profesor por encima de todo, sus libros y sus clases han modelado la percepción de varias generaciones de arquitectos, a los que ha transmitido su convicción de que las obras no se entienden al margen del marco social donde surgen, y asociando la etiqueta crítica a un compromiso ideológico que es sin embargo inseparable del juicio estético. No hay quizá construcciones más ajenas a su idea de la arquitectura que los rascacielos *ultraesbeltos* de su ciudad de adopción, Nueva York, y pese a ello me reconocía, durante una cena en Manhattan, que no podía evitar la fascinación por el monolito metafísico de Rafael Viñoly. Al final, el ojo del arquitecto se impone al cerebro del ideólogo, y su voluntad de ejercer la 'crítica operativa' denostada por Manfredo Tafuri –aquella que procura guiar el trabajo de los contemporáneos– debe matizarse con la sensibilidad artística que refleja cada manuscrito y cada imagen seleccionada para su publicación.

El trayecto intelectual de Frampton ha tenido varios puntos de inflexión, enhebrados por el hilo de la 'crítica' que ya figuraba como subtítulo en su obra más importante, *Modern architecture: a critical history,* publicada originalmente en 1980 y signi-

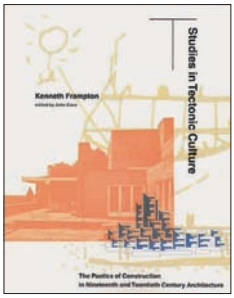
Cubiertas de las cuatro primeras ediciones de Modern architecture: a critical history: *1980, 1985, 1992 y 2007.*



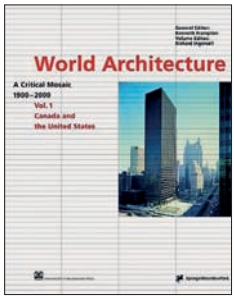




ficativamente revisada en las ediciones sucesivas de 1985, 1992, 2007 y 2020. El primer argumento 'operativo' se plasmó en el ensayo de 1983 "Towards a critical regionalism: six points for an architecture of resistance", que usaba el concepto acuñado por Alexander Tzonis y Liane Lefaivre dos años antes para proponer una modernidad resistente tanto al estilo internacional cosmopolita y corporativo como a la posmodernidad a la que había dado carta de naturaleza y credenciales la Bienal veneciana de 1980. El segundo movimiento crítico cristalizó en *Studies in tectonic culture: the poetics of construction in nineteenth and twentieth century architecture,* un libro de 1995 que había anunciado ya en un artículo cinco años anterior, "Rappel à l'ordre: the case for the tectonic", donde el oficio de construir se preconizaba como una vacuna frente a la escenografía posmoderna cooptada por la arquitectura comercial, y que popularizó los términos 'tectónico' y 'estereotómico', actualizados desde el funcionalismo antropológico de Gottfried Semper. El tercer punto de inflexión puede situarse en el año 2000, con la edición de una serie de diez volúmenes, *World architecture: a critical mosaic, 1900-2000,* donde coordinó y prologó el trabajo de un gran número de críticos de las diferentes regiones del planeta para superar el eurocentrismo del relato moderno, y que tendría su manifestación última en la muy ampliada quinta edición de *Modern architecture* en 2020.



Cubierta de Studies in tectonic culture, *1995.*

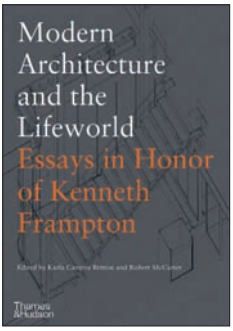


Cubierta del volumen 1 de World architecture: a critical mosaic, 1900-2000, *2001.*

Esta última edición –publicada coincidiendo con su 90 aniversario– es especialmente notoria porque revisa radicalmente su legado, al añadir a las tres partes de las ediciones anteriores –que se cierran con un capítulo donde vuelve a sus orígenes, 'Critical regionalism: modern architecture and cultural identity'– una cuarta parte con una extensión de 275 páginas, 'World architecture and the Modern Movement', que es casi la mitad del libro, y donde se procura tratar ecuménicamente el conjunto del planeta. Frampton asegura que, para evitar el sesgo eurocéntrico y transatlántico de las ediciones previas, ha tenido como referencia nuestro *Atlas: global architecture circa 2000,* publicado en 2007, y de hecho afirma haber adoptado, para la organización de su sección cuarta, nuestra división del mundo en cuatro grandes regiones transcontinentales (Europa, las Américas, África y Oriente Medio, Asia y Pacífico), que corresponden a la posterior edición en cuatro volúmenes *Atlas: architectures of the 21st century,* aparecidos entre 2010 y 2012. Esta apertura hacia horizontes diferentes se manifiesta también en la bibliografía, donde hay hasta 31 referencias a los *Atlas, AV* o *Arquitectura Viva,* en contraste con la edición anterior, que sólo incorporaba dos extensas citas mías sobre Zaha Hadid y Herzog & de Meuron. Aunque Frampton sigue testarudamente fiel a sus admirados Hannah Arendt, Paul Ricoeur o Jürgen Habermas, sorprende advertir que en esta edición testamentaria la cita inicial de Walter Benjamin ha sido reemplazada por

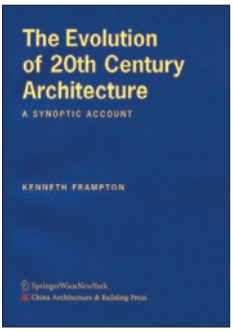
Cubierta de la quinta edición de Modern architecture: a critical history, *2020.*

otra de Guy Debord, y el subtítulo *a critical history* no figura en la cubierta ni en el lomo. Aunque algo demediada, subsiste la axonometría de Alberto Sartoris para Notre-Dame du Phare, que ha sido la imagen de cubierta desde 1980, así que la gran ampliación conceptual y geográfica no altera la continuidad gráfica de esta obra histórica.



Cubierta de Modern architecture and the lifework: essays in honor of Kenneth Frampton, *2020*.

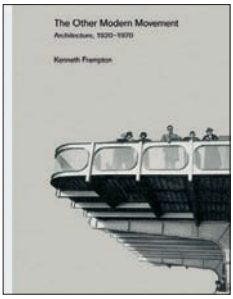
Me he extendido más sobre este punto de inflexión porque los dos anteriores (el regionalismo crítico y la cultura tectónica) han sido abundantemente comentados por otros, entre ellos los autores de *Modern architecture and the lifeworld: essays in honor of Kenneth Frampton,* un volumen aparecido en 2020 –dos años antes de jubilarse en la Universidad de Columbia, donde enseñó desde 1972– que homenajea su excepcional trayectoria crítica y docente. De ésta he tenido abundantes muestras desde que ya en 1985 participase en Sevilla (junto a la pareja Tzonis-Lefaivre y otros colegas) en un seminario sobre regionalismo que organizamos para la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, y que se publicaría después en uno de los primeros números de *AV;* un tema, por cierto, que cuatro años después daría lugar a otro seminario en Los Ángeles, en aquella ocasión con el título 'Critical regionalism', coordinado por el mencionado dúo Tzonis-Lefaivre y en el que intervendríamos Frampton y yo mismo junto a otros arquitectos. Mi deuda con él es tan evidente que uno de mis primeros artículos en el diario *El País* ("La arquitectura y el ángel de la historia", 31 de mayo de 1986) comentaba conjuntamente su *Modern architecture: a critical history* y la *Architettura contemporanea* de Manfredo Tafuri y Francesco Dal Co, expresando una admiración que se incrementó cuando impartimos juntos varios cursos en el Berlage Institute entre 1994 y 2005, incluida una *theory masterclass* consagrada al análisis comparativo de parejas de edificios, un método que Frampton explicó en detalle en el libro de 2015 *A genealogy of modern architecture*. Fruto de esta relación fueron nuestro informe con Ricardo Aroca sobre la reforma de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid (ETSAM) en 1998, la evaluación del proyecto de la Biblioteca Nacional de Eslovenia que preparamos ambos en 2009 para el Ministerio de Cultura de ese país, o la participación conjunta en 2011 en diversas sesiones de crítica interna con la oficina de Skidmore, Owings & Merrill (SOM) en Nueva York.



Cubierta de The evolution of 20th century architecture, *2015*.

No hace falta decir que su relación con España ha sido siempre muy intensa, como atestiguan sus numerosas visitas y conferencias, la publicación de sus artículos en nuestros medios o el generoso espacio que dedica a la Península en sus síntesis críticas e históricas. Cuando en 1996 reseñé en *El País* los *Studies in tectonic culture,* no pude evitar mencionar que la cubierta se ilustraba con el croquis de Alejandro de la Sota para el gimnasio del Colegio Maravillas, y cuando en 2022 escribí en *Arquitectura Viva* so-

Cubierta de la edición en italiano del presente libro, L'altro Movimento Moderno, *2015.*



Cubierta de la edición en inglés del presente libro, The other Modern Movement, *2021.*

bre la aparición en lengua inglesa de *L'altro Movimento Moderno,* tampoco dejé de subrayar que el libro se cierra con el mismo De la Sota, una insólita presencia tardía que Frampton asocia al atraso de la modernización española por el impacto de la Guerra Civil.

El libro que nos ocupa vio la luz en italiano en 2015 y la edición inglesa de 2021 añadió un subtítulo, *Architecture, 1920-1970,* que acotaba el ámbito temporal de los dieciocho ensayos sobre figuras menos reconocidas, y obligaba a dar explicaciones sobre la inclusión del maestro gallego. Esta obra de Frampton se propone inevitablemente en diálogo con el texto de Colin St. John Wilson de 1995 *The other tradition of modern architecture: the uncompleted project,* publicado en español en 2021, pero contempla 'la otra modernidad' desde presupuestos diferentes, porque si el de Wilson es un texto de combate, dedicado a «los miembros de la resistencia», éste es un compendio informativo y analítico, que amplía lo ya contenido en su *critical history* sobre cada una de las figuras elegidas.

Algunos de los arquitectos tratados por Wilson (Eileen Gray, Sigurd Lewerentz o Jan Duiker) figuran igualmente en la selección de Frampton, pero en su caso los criterios esenciales han sido «la relativa marginalidad de cada uno de los protagonistas» y «el grado en que podía considerarse que cada arquitecto había contribuido de manera consciente a ofrecer una innovación tipológica». Desde luego, la marginalidad de personajes como Rudolf Schindler, Erich Mendelsohn, Arne Jacobsen o Richard Neutra es sólo relativa, y es más sencillo hallarla en arquitectos como el belga Louis Herman De Koninck, el británico Owen Williams, el checo de origen austriaco Jaromír Krejcar –cuyo pabellón en París de 1937 se reproduce en la cubierta de las dos ediciones–, el danés Vilhelm Lauritzen o los suizos Werner Max Moser y Max Ernst Haefeli, pero todos ellos realizaron aportaciones de singular importancia, y la documentación que el volumen reúne ayudará a perfilar su presencia en las historias del siglo XX. Frampton sitúa el origen de la 'otra' modernidad, opuesta al funcionalismo doctrinario de entreguerras, en el coloquio de Darmstadt en 1951, donde se presentaron una escuela proyectada por Hans Scharoun para esa ciudad y la mítica tesis de Martin Heidegger *Bauen Wohnen*

Denken. La idea de una modernidad alternativa volvería a proponerse en otros términos en la Bienal veneciana de 1980 bajo la rúbrica *La presenza del passato,* una posmodernidad populista contestada en 1982 por la exposición de Múnich *Die andere Tradition* –inaugurada con un discurso de Habermas en el que reiteraba su convicción sobre la naturaleza inacabada de la modernidad–, y en 1985 por la muestra *Die andere Moderne,* dedicada a la obra del suizo Otto Rudolf Salvisberg, antecedentes ambas del libro de Wilson en 1995 y el de Frampton en 2015. En su introducción, el historiador lamenta la ausencia de suizos alemanes como el mencionado Salvisberg o el excéntrico Karl Egender; nórdicos como el noruego Arne Korsmo y el finlandés Erik Bryggman; griegos como Patroklos Karantinos, Dimitris Pikionis, Aris Konstantinidis o Takis Zenetos; e italianos como Luigi Moretti, Eugenio Montuori o Annibale Vitellozzi. Si a esta relación añadimos tres o cuatro figuras españolas, Kenneth Frampton tiene ahí material para un nuevo y formidable volumen.

El otro Movimiento Moderno es quizás una obra menor de un autor mayor, pero la mirada y la caligrafía de arquitecto que caracterizan al autor británico se perciben en cada página, y esto hace del libro una joya informativa y analítica.

Madrid, junio de 2023.

Luis Fernández-Galiano es profesor emérito de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, director de las publicaciones editadas por Arquitectura Viva, *y miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.*

Nota a la edición española

Con motivo de la aparición de este libro en español, me siento obligado a añadir una nota introductoria no sólo por la inclusión ligeramente anómala de la obra, plena de sensibilidad, de Alejandro de la Sota en una antología dedicada al Movimiento Moderno del periodo de entreguerras, sino también por el respeto que siento por la vitalidad de la tradición arquitectónica moderna de la Península Ibérica, que se ha prolongado hasta este momento pese a los nocivos efectos que tuvo a comienzos de los años 1990 la decisión neoliberal de desregular las profesiones liberales en toda la Unión Europea, algo que tuvo consecuencias particularmente adversas en la cultura regional de la arquitectura en España. Mi esperanza es que este trabajo contribuya con su ejemplo a seguir cultivando una modernidad liberadora sin caer en un esteticismo estéril.

Nueva York, junio de 2023.

Agradecimientos

Este libro tiene su origen en un ciclo de conferencias que impartí en Mendrisio (Suiza), en la Accademia di Architettura, Università della Svizzera Italiana.

La edición italiana se publicó en 2015 como *L'altro Movimento Moderno,* editada por la Mendrisio Academy Press, en colaboración con Silvana Editoriale. Tiziano Casartelli fue el supervisor de un equipo formado por Maddalena Ferrara, Elena Triunveri y Alessandra Castelbarco. Ludovica Molo fue la responsable de la recopilación inicial de las conferencias. El diseño fue de Andrea Lancellotti.

La versión en inglés, *The other Modern Movement,* fue supervisada en Yale University Press por Katherine Boller. La edición estuvo a cargo de Ashley Simone, que también fue responsable de la búsqueda de imágenes adicionales, junto con Barbara Miglietti, Sarah Rafson y Raychel Rapazza. Ann Twombly revisó el texto y Luke Bulman adaptó el diseño original.

Estoy en deuda con Elise Jaffe y Jeffrey Brown por su generoso apoyo, que hizo posible esta edición. Estoy igualmente agradecido por la ayuda recibida de la Graham Foundation for Advanced Studies in the Fine Arts, y por el Nancy Batson Nisbet Rash Publication Fund.

Por último, debo dar las gracias a mi esposa, Silvia Kolbowski, que ha sido una fuente constante de apoyo a lo largo de todo este trabajo.

Introducción

La ambigüedad que de verdad cuenta, la ambivalencia que confiere sentido, el fundamento genuino sobre el que reposa la utilidad de concebir el hábitat humano como el 'mundo de la cultura' es la ambivalencia entre la 'creatividad' y la 'regulación normativa'. Estas dos ideas no se pueden separar, sino que están presentes en esa idea compuesta que es la 'cultura', y así deben permanecer. La 'cultura' se refiere tanto a la invención como a la conservación, a la discontinuidad como a la continuidad, a la novedad como a la tradición, a la rutina como a la ruptura de modelos, al seguimiento de las normas como a su superación, a lo único como a lo corriente, al cambio como a la monotonía de la reproducción, a lo inesperado como a lo predecible.

Zygmunt Bauman, *Culture as praxis,* 1973.[1]

En el libro *The international style* (1932), Henry-Russell Hitchcock y Philip Johnson plantearon la tesis de que la arquitectura moderna era una modalidad de construcción ligera tan alejada de la tradición como de otras consideraciones socioculturales.[2] Para Hitchcock y Johnson, se trataba de una manifestación exclusivamente estética y apolítica. En contraste con la vanguardia europea, estos dos autores estaban más preocupados por la apariencia que por la sustancia, como resulta evidente en el hecho de que, aunque la obra de Frank Lloyd Wright ocupaba un lugar destacado en la exposición coetánea organizada ese mismo año en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA), al parecer era demasiado peculiar para incluirla en su polémica documentación de un estilo aparentemente universal.

Pese a su compromiso con un *ethos* moderno común, los arquitectos incluidos en la presente antología se han seleccionado no sólo por la cuidadosa articulación de una arquitectura dotada de sutiles matices, sino también por la formulación tipológica de unos programas de modernización sin precedentes. En todos los casos, un aspecto clave es su interpretación reflexiva del funcionalismo, al igual que su enfoque no retórico de la organización de un nuevo modo de vida.

Tal vez la limitación más singular de esta antología, pese a su ostensible carácter mundial, es su innegable sesgo eurocéntrico. Esto se debe en parte al hecho de que la arquitectura moderna

1. Zygmunt Bauman, *Culture as praxis* (Londres: Routledge & Kegan Paul, 1973); versión española: *La cultura como praxis* (Barcelona: Paidós Ibérica, 2002), páginas 21-22.

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

se vio desde el principio en Europa como un movimiento sociotécnico en vez de un estilo. Esto explica que Otto Wagner acuñase la denominación *moderne Bewegung* ('movimiento moderno'), una idea de 'movimiento' que apareció por primera vez en su libro *Moderne Architektur* (1896).[3]

Sin embargo, la idea de esa 'otra' modernidad, opuesta al funcionalismo doctrinario de los años de entreguerras (1918-1939), fue el tema de un coloquio titulado *Mensch und Raum* ('ser humano y espacio'), celebrado en Darmstadt en 1951. En esa ocasión, el funcionalismo menos maximalista de Hans Scharoun se presentó ante los asistentes en la forma de una escuela de planta libre proyectada para dicha ciudad (figura 0.1). Es posible que no fuese una casualidad que esta propuesta orgánica se mostrase en paralelo, en el mismo acto, a la primera presentación pública de la célebre tesis ontológica de Martin Heidegger: *Bauen Wohnen Denken* ('construir habitar pensar').[4]

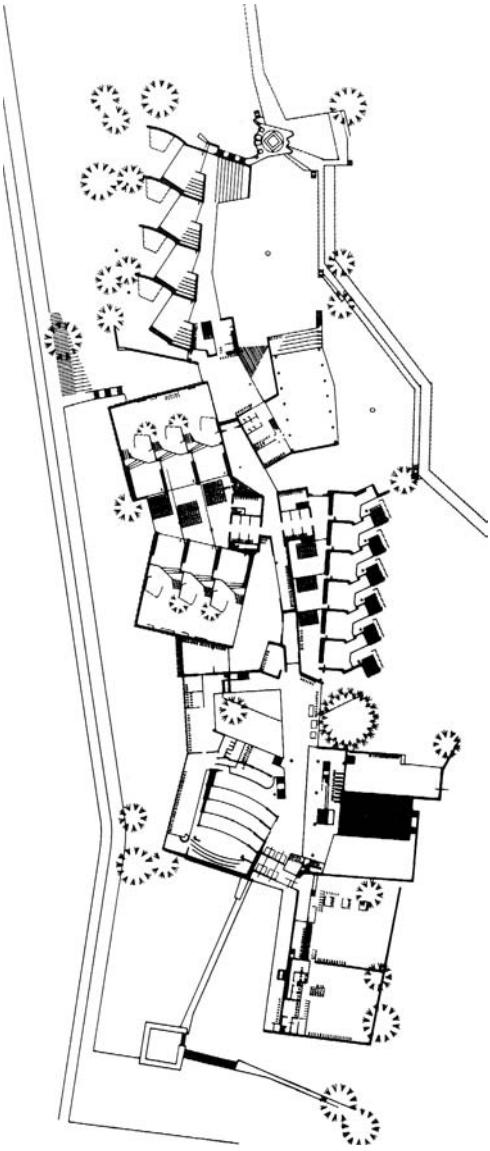
Treinta años más tarde, la idea de una modernidad alternativa surgió de nuevo en circunstancias completamente distintas, en especial en la posmoderna Bienal de Arquitectura de Venecia organizada por Paolo Portoghesi en 1980, presentada bajo el lema *La presenza del passato* ('la presencia del pasado'). Esta exposición –ostensiblemente internacional, pero en gran parte transatlántica– promulgaba un estilo populista, un pastiche, que en realidad dejaba reducida la arquitectura a poco más que una puesta en escena de carácter reaccionario. Ese demagógico callejón sin salida fue rechazado categóricamente por Jürgen Habermas, filósofo de la Escuela de Fránkfurt, quien –en su discurso de apertura de la exposición *Die andere Tradition* ('la otra tradición'), organizada en Múnich en 1982–, argumentó que la arquitectura moderna todavía estaba en condiciones de contribuir a la evolución de la sociedad de una manera decisivamente liberadora. Con ello insistía de nuevo –como llevaba haciendo toda su vida– en el imperecedero desafío del inacabado proyecto moderno.

Martin Steinmann y Claude Lichtenstein se unieron al debate en 1985 con su exposición *Die andere Moderne,* ('el otro moderno') dedicada a la obra del arquitecto suizo Otto Rudolf Salvisberg. En su ensayo del catálogo, Steinmann y Lichtenstein describían la obra de Salvisberg como «otra modernidad»: una manera de hacer que, aunque empleaba muchos de los recursos del Estilo Internacional, creaba, sin embargo, una arquitectura cívica popular y accesible, comparable a los grandes almacenes de Erich Mendelsohn de los años 1930 (figura 0.2).

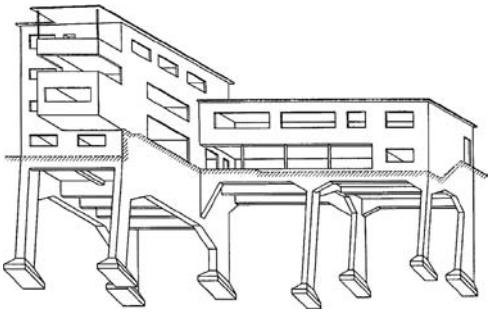
Una década después, en 1995, Colin St. John Wilson publicó su polémico ensayo *The other tradition of modern architecture,* en el que se alineaba con el enfoque humanista del discurso pronunciado en 1957 por Alvar Aalto en el Royal Institute of British Architects, y situaba toda la cuestión de una arquitectura moderna

3. Otto Wagner, *Moderne Architektur* (Viena: Anton Schroll, 1896, 1898 y 1902); luego titulado *Die Baukunst unserer Zeit,* 1914; versión española: *La arquitectura de nuestro tiempo* (Madrid: El Croquis Editorial, 1993).

4. Martin Heidegger, 'Bauen Wohnen Denken' (1951), en *Vorträge und Aufsätze* (Neske: Pfullingen, 1954); versión española: 'Construir habitar pensar'; en *Conferencias y artículos* (Barcelona: Ediciones del Serbal, 1994).



0.1. *Hans Scharoun, planta del prototipo de escuela orgánica presentada en el congreso 'Ser humano y espacio', celebrado en Darmstadt en 1951.*



0.2. *Otto Rudolf Salvisberg, casa propia, Zúrich, 1930-1931: fachada al jardín y axonometría de la construcción de hormigón armado.*

alternativa más cerca de la postura ya formulada por Scharoun antes de la II Guerra Mundial.[5]

Al abordar la cuestión de esa 'otra' modernidad, se ha intentado evocar mediante esta antología una modernidad arquitectónica ricamente conjugada, capaz de contribuir, gracias a su variedad expresiva, a los más amplios propósitos liberadores del Movimiento Moderno.

* * *

Pese a la subjetividad inherente a toda antología, son dos los criterios que han determinado la selección de los arquitectos incluidos en este libro. El primero de ellos se ha basado en la relativa marginalidad de cada uno de los protagonistas en comparación con los maestros reconocidos de la arquitectura del siglo XX, como Frank Lloyd Wright, Le Corbusier y Ludwig Mies van der Rohe. El segundo criterio ha dependido del grado en que podía considerarse que cada arquitecto había contribuido de manera consciente a ofrecer una innovación tipológica capaz de satisfacer las exigencias de programas que no tenían precedentes.

Estoy en deuda con una serie de publicaciones germinales que siguieron a *The international style,* sobre todo los estudios pioneros de F.R.S. Yorke *The modern house* (1934), *The modern flat* y *The modern house in England* (estos dos últimos, de 1937);[6] y con un punto de vista más sistemático, *La nouvelle architecture* (1940), de Alfred Roth, y *Moderne Schweizer Architektur, 1925-1945* (1949), de Max Bill.[7] También he de reconocer la obra pionera de Alberto Sartoris *Gli elementi dell'architettura funzionale* (1932), que compensaba su falta de documentación planimétrica con una amplia cobertura fotográfica.[8] Este libro tuvo una segunda edición en 1934 con un prólogo de Pietro Maria Bardi, y volvió a aparecer en 1940 con un prólogo de Filippo Tommaso Marinetti; luego se revisó y se reeditó en 1947 en varios volúmenes, cada uno dedicado a una región climatológica diferente; de todos ellos, el más relevante fue *Encyclopédie de l'architecture nouvelle: ordre et climat méditerranéens* (1948), una obra que tuvo una notable influencia en los arquitectos británicos en la segunda mitad de los años 1950.[9]

En contraste con la obra de Sartoris, los estudios de Roth y Bill concedían gran importancia a la invención tipológica, a la articulación tectónica y a la relevancia modernizadora de las obras analizadas. Al hacerlo así, se distanciaban de cualquier tipo de esteticismo formalista, algo que está invariablemente implícito cuando la arquitectura se reduce a una cuestión de estilo. Es esto –junto con la documentación sistemática y la interpretación de las obras seleccionadas, particularmente en el caso de Roth– lo que explica la influencia que dichos estudios han ejercido en este libro. Aun-

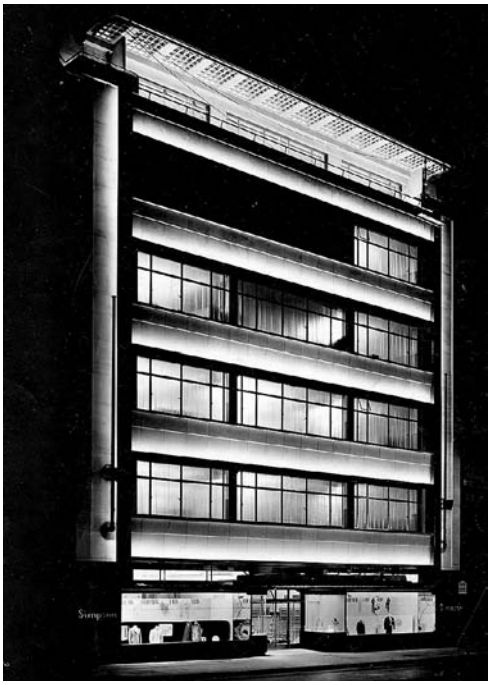
5. Colin St. John Wilson, *The other tradition of modern architecture: the uncompleted project* (Londres: Academy, 1995); versión española: *La otra tradición de la arquitectura moderna: el proyecto inacabado* (Barcelona: Reverté, 2021).

6. F.R.S. Yorke, *The modern house, The modern flat* y *The modern house in England* (Londres: Architectural Press, 1934 y 1937 los dos últimos).

7. Alfred Roth, *La nouvelle architecture · Die neue Architektur · The new architecture* (Zúrich: Girsberger, 1940). Max Bill, *Moderne Schweizer Architektur · Architecture moderne suisse · Modern Swiss architecture · 1925-1945* (Basilea: K. Werner, 1949).

8. Alberto Sartoris, *Gli elementi dell'architettura funzionale* (Milán: Hoepli, 1932).

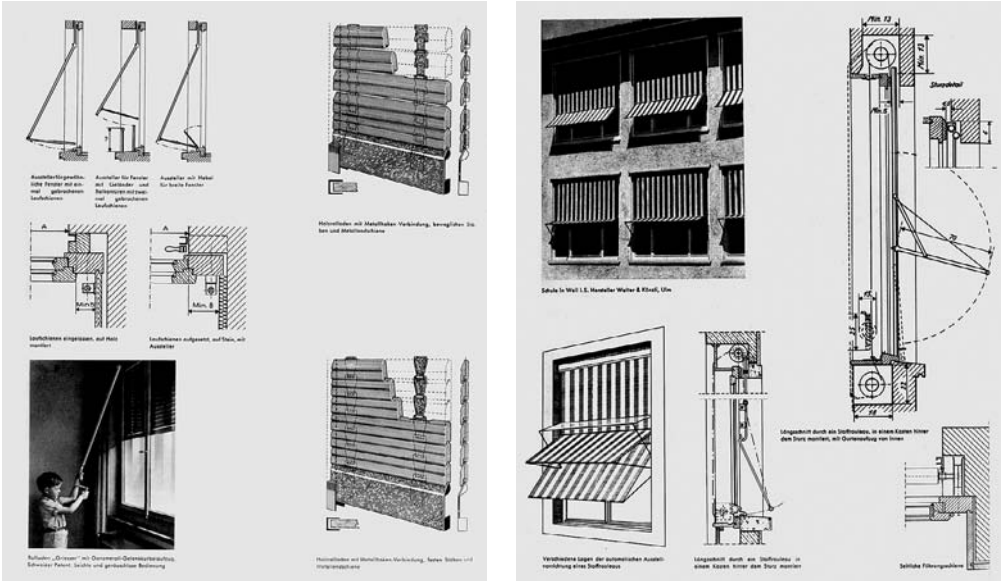
9. Sartoris, *Encyclopédie de l'architecture nouvelle: ordre et climat méditerranéens* (Milán: Hoepli, 1932).



0.3. *Joseph Emberton, almacenes Simpsons, Piccadilly, Londres, 1936: iluminación nocturna.*

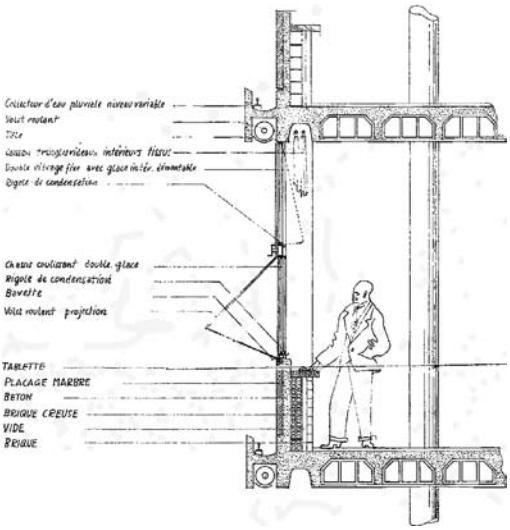
que aquí no se ha podido igualar el rigor con el que Roth redibujó y analizó cada edificio en *La nouvelle architecture,* se ha tratado de incorporar fotografías y dibujos para ilustrar las obras citadas en el texto. En cada caso, se ha intentado no sólo centrarse en una única obra ejemplar, sino también proporcionar los antecedentes de la evolución de cada arquitecto, para indicar así el lugar que ocupa dicha obra en la carrera de cada autor.

Este esfuerzo pretende ilustrar, en términos arquitectónicos, no sólo las posibilidades del inacabado proyecto moderno, sino también su inherente diversidad, pese al hecho de que vivimos en una era en la que la tradición de lo nuevo se ve abrumada por un ritmo cada vez mayor de cambios tecnológicos. Parece que estamos experimentando una disputa perpetua no sólo entre la racionalización de la producción artesanal y el despliegue formal de técnicas digitales cada vez más sofisticadas, sino también entre avances progresivos y una desalentadora entropía en la que parece que hemos perdido nuestra capacidad de igualar la expresividad poética del Movimiento Moderno en su apogeo. Tomemos, por ejemplo, el planteamiento actual en la iluminación nocturna de los edificios, poco imaginativo en particular cuando se comparan las realizaciones actuales con lo que era posible en los años de entreguerras en los Estados Unidos, Alemania e Inglaterra: un ejemplo de esto sería la espléndida iluminación de los almacenes Simpsons, obra de Joseph Emberton, levantados en Piccadilly, Londres, en 1936 (figura 0.3).

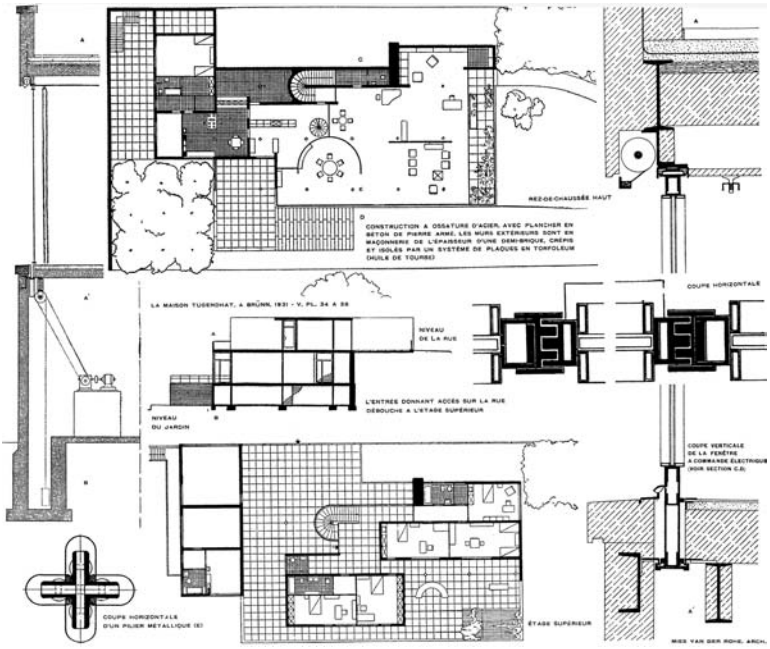


0.4. *Adolf Schneck, páginas del libro* Fenster aus Holz und Metall, *1932.*

Esta entropía resulta tal vez más evidente cuando se comparan las limitadas técnicas de carpintería de ventanas en la actualidad con las disponibles en Europa cuando el Movimiento Moderno estaba en su apogeo. Una de las obras más instructivas sobre este tema es *Fenster aus Holz und Metall* (1932), de Adolf Schneck, en la que el autor exponía sistemáticamente la amplia gama de tipos de ventanas de madera y metal que estaban disponibles en ese momento (figura 0.4).[10] Esos tipos incluían lo que ya eran variedades bien consolidadas de doble y triple acristalamiento, combinadas con un espectro igualmente amplio de dispositivos de ajuste manual, que iban desde las tradicionales ventanas de hojas batientes, de guillotina y correderas, hasta varias combinaciones de venta-



0.5. *Le Corbusier, propuesta del concurso para la sede de la Sociedad de Naciones, 1927: detalle de las ventanas del cerramiento.*

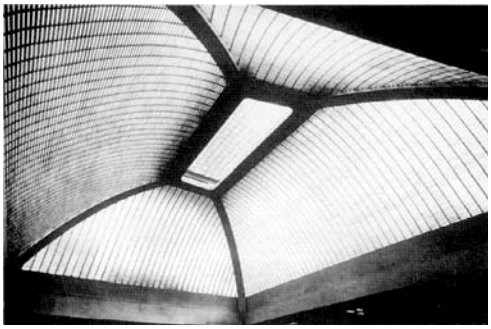


0.6. Ludwig Mies van der Rohe, casa Tugendhat, Brno, 1930: plantas, sección y detalles constructivos, entre ellos el de las grandes hojas de vidrio retráctiles.

nas pivotantes y plegables deslizantes. Schneck también ilustraba diversas clases de persianas practicables y enrollables de lona o madera, y contraventanas diseñadas expresamente no sólo para proporcionar sombra, sino también para garantizar la seguridad. Era precisamente esta técnica estándar la que se incorporaba en el cerramiento de la propuesta de Le Corbusier para el concurso de la Sociedad de Naciones de 1927 (figura 0.5). Y ya que estamos con el tema del oficio perdido de la carpintería de ventanas, no deberíamos pasar por alto la aplicación de fachadas de lunas de vidrio totalmente retráctiles, como en la casa Tugendhat, construida por Mies van der Rohe en Brno, y en la propia casa de Mendelsohn en Am Rupenhorn, Berlín, ambas de 1930 (figura 0.6). Por último, con respecto a nuestra limitada habilidad en el campo del acristalamiento en general, hemos de reconocer nuestra incapacidad actual para combinar pavés de vidrio con forjados delgados de hormigón armado y estructuras laminares, una técnica que se puede encontrar en una serie de obras espléndidamente realizadas en el periodo de entreguerras, sobre todo en Checoslovaquia, donde esta luminosa combinación era casi un rasgo distintivo del Movimiento Moderno checo; un buen ejemplo sería la galería Broadway, en Praga, de 1935-1937, obra de Antonín Černý y Bohumír Kozák (figura 0.7).

Eileen Gray y Antonín Raymond fueron modélicos en su enfoque ergonómico de los detalles del mobiliario para edificios que, por lo demás, eran de un carácter claramente distinto. Esos muebles estaban sujetos a las exigencias pragmáticas del confort, pero

10. Adolf Schneck, *Fenster aus Holz und Metall: Konstruktion und Maueranschlag* (Stuttgart: Hoffmann, 1932).

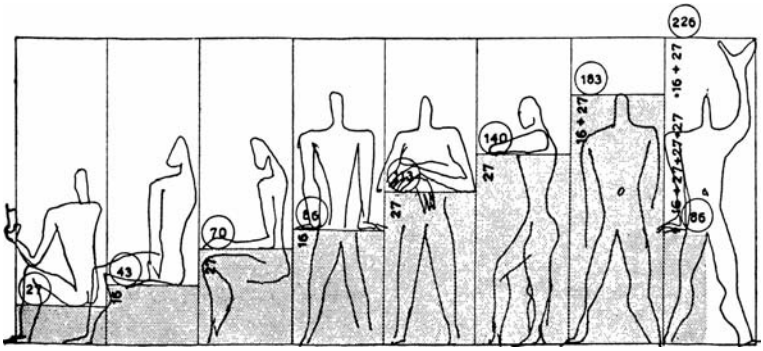


0.7. *Antonín Černý y Bohumír Kozák, galería Broadway, Praga, 1935-1937: bóveda laminar de hormigón armado y vidrio.*

también se estudiaban desde un punto de vista fenomenológico en cuanto al adecuado acomodo del cuerpo y al bienestar psicológico. Una sensibilidad similar es evidente en los diseños coetáneos de Charlotte Perriand, Pierre Jeanneret y Le Corbusier, sobre todo en los muebles puristas que diseñaron y expusieron en el Salón de Otoño de París de 1929, en los que plasmaron una capacidad particularmente refinada para dar acomodo y representación al cuerpo humano. Ellos fueron los únicos diseñadores de la época que articularon la posición sentada en función de posturas implícitamente relacionadas con el género. Aunque sus sillones tapizados anchos y estrechos (*le grand et le petit confort*) correspondían, respectivamente, a los modos de sentarse frontal (masculino) y oblicuo (femenino), su *chaise longue* ('tumbona') estaba expresamente asociada con el cuerpo femenino recostado. Esa tumbona estaba invariablemente ocupada por la propia Perriand en las fotografías publicitarias de la época (figura 0.8). Pese a su subsiguiente abandono del Purismo, Le Corbusier siguió preocupándose por el apropiado acomodo del cuerpo, como dejó claro su libro *Le Modulor* (1948).[11] En él, las posturas del cuerpo humano se mostraban en relación con el mobiliario habitual: iban

0.8. *Le Corbusier, Pierre Jeanneret y Charlotte Perriand, tumbona LC4.*

11. Le Corbusier, *Le Modulor* (Boulogne-sur-Seine: Éditions de l'Architecture d'Aujourd'hui, 1950 y 1955); versión española: *El Modulor* (Buenos Aires: Poseidón, 1959).



0.9. *Le Corbusier, figura del libro* Le Modulor, *1948*.

desde estar de pie hasta sentarse en un alféizar bajo, pasando por inclinarse o sentarse erguido (figura 0.9); las dimensiones se habían ajustado para corresponder a las medidas proporcionales de la sección áurea, tal como se habían aplicado a los detalles de la Unidad de Vivienda realizada en Marsella en 1952.

* * *

Este sentido del cuerpo que determina nuestra conciencia del espacio fue formulado por primera vez por August Schmarsow en su ensayo de 1894 *Das Wesen der architektonischen Schöpfung* ('la esencia de la creación arquitectónica'), en el que postulaba que nuestro avance frontal por el espacio determina nuestras percepciones de profundidad, retroceso y dispersión lateral.[12] Steen Eiler Rasmussen, en su libro de 1957 *Om at opleve arkitektur* ('la experiencia de la arquitectura'), también nos recuerda las dimensiones acústicas del espacio arquitectónico en un capítulo titulado 'El sonido':

> Rara vez somos conscientes de todo lo que podemos oír. Tenemos una impresión total del objeto que estamos mirando y no pensamos en los distintos sentidos que han contribuido a crear esa impresión. Por ejemplo, cuando de una habitación decimos que es fría y seria, rara vez queremos decir que en su interior la temperatura sea baja. Esa reacción surge probablemente de una antipatía natural hacia los materiales y las formas que encontramos en la habitación: en otras palabras, es algo que *sentimos*. O puede suceder que los colores sean fríos, en cuyo caso se trata de algo que *vemos*. O puede deberse, por último, a que la acústica es dura, de manera que hay mucha reverberación –especialmente de tonos agudos–; es decir, es algo que *oímos*. Si la misma habitación se pintase de colores cálidos o se decorase con alfombras y tapices que suavizasen la acústica, probablemente la encontraríamos más cálida y acogedora, incluso si la temperatura fuese la misma que antes.[13]

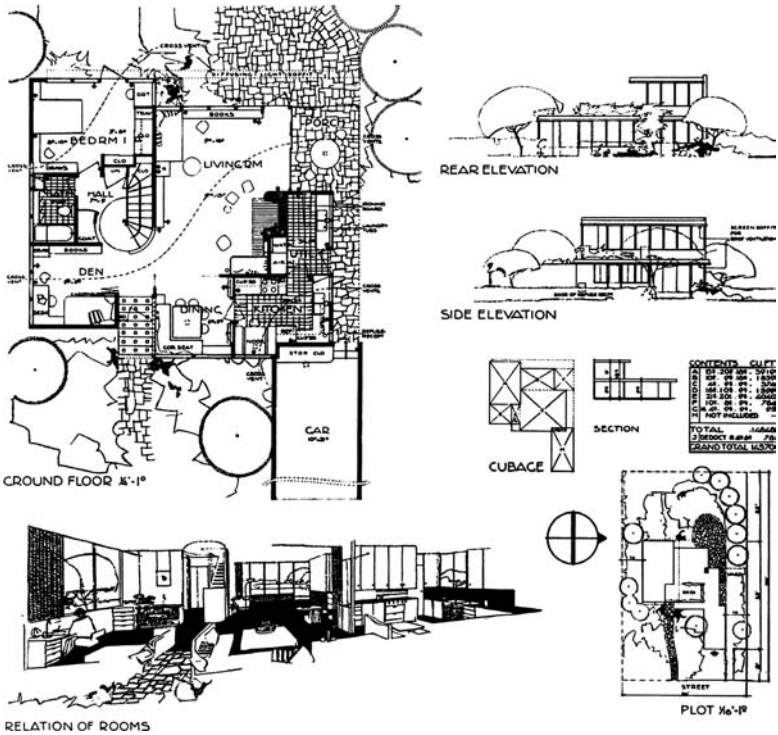
12. August Schmarsow, *Das Wesen der architektonischen Schöpfung* (Leipzig: Hiersemann, 1894).

13. Steen Eiler Rasmussen, *Om at opleve arkitektur* (Copenhague: G.E.C. Gads Forlag, 1957); versión española consultada: *La experiencia de la arquitectura* (Barcelona: Reverté, 2004), página 189.

Los efectos psicofisiológicos eran parte integral del enfoque 'biorrealista' que aplicaba a sus proyectos Richard Neutra, al igual que sus planos repletos de dibujos en una sola hoja, que así lo muestran todo: desde la organización volumétrica del espacio hasta la continuidad del movimiento e incluso el trazado proporcional subyacente (figura 0.10).

Estos ejemplos ergonómicos del periodo de entreguerras indican que ha habido cierto retroceso en la trayectoria aparentemente progresiva de nuestra era tecnocientífica. Aunque siempre se están desarrollando innovaciones técnicas, se aplica una precaución insuficiente en nuestra tendencia a adoptar técnicas de máximo aprovechamiento. No existe eso de la tecnología carente de valores; y en lo que respecta a la cultura de la edificación, todo depende de dónde y en qué medida se utilice determinada técnica en relación con qué fines. Al mismo tiempo, existe el paradójico corolario de que la tecnología puede estar tanto fundamentada en la *tradición* como basada en la *innovación*.

Todo esto plantea la cuestión de cuál es la justificación última de volver a unas obras concebidas hace ya un siglo. La respuesta es insistir en que el proyecto moderno todavía está en proceso de evolución, tanto en lo relativo a la innovación programática como a la realización sociotécnica. Queda también ese propósito liberador más amplio que es el proyecto moderno entendido como un objetivo a largo plazo, y la posibilidad de que una serie de recur-



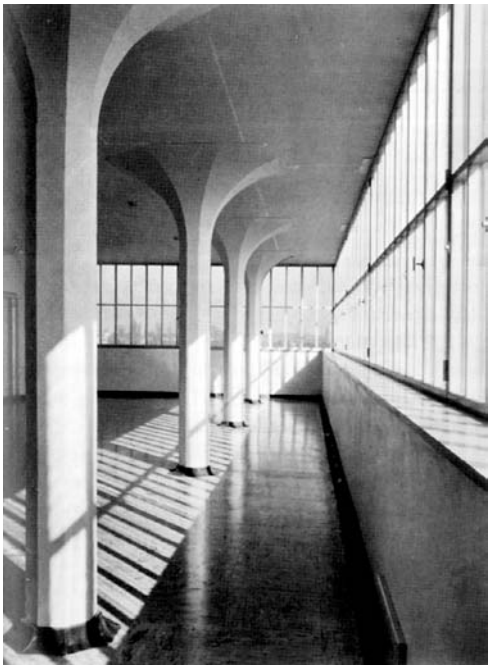
0.10. *Richard Neutra,* Ladies' Home Journal, *concurso para una casa pequeña, 1930: plano que ejemplifica el enfoque 'biorrealista', que combina en una sola lámina la continuidad espacial entre la casa y el jardín, la situación dentro de la parcela y un esquema de proporciones.*

sos arquitectónicos de los inicios del Movimiento Moderno aún puedan tener la capacidad de encarnar ese propósito.

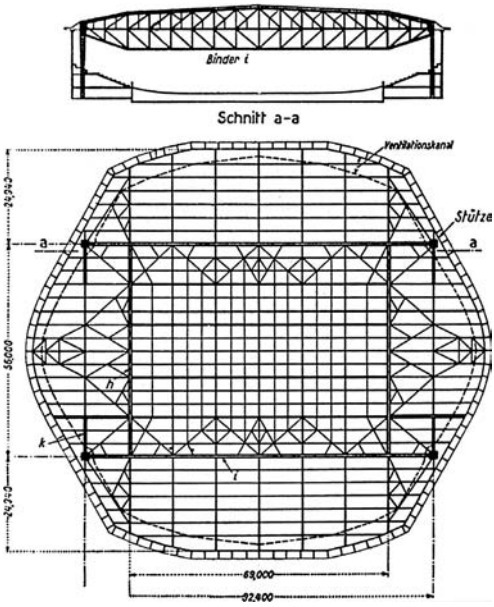
La 'otredad' representada por este estudio surge de la identificación de edificios que con frecuencia se apartan del funcionalismo de una manera sutil. Las obras de estos arquitectos pueden considerarse al mismo tiempo marginales y canónicas: marginales, en el sentido de que fueron proyectadas por figuras cuya reputación apenas estaba consolidada en el momento de hacerlas; y canónicas, en el sentido de que cada edificio ejemplar implica la cuidadosa formulación de un programa recién concebido, al que se le da una forma sintácticamente elaborada. En algunos casos, la naturaleza del *parti,* de la propuesta, fue lo suficientemente profética en su momento como para hacer que la obra resultase recíprocamente canónica en ciertos aspectos inesperados. Así, la casa de Kings Road (1922), de Rudolf Schindler se adelantó a las casas 'usonianas' de Frank Lloyd Wright, realizadas en los años 1930. En este caso, incluso se puede afirmar que la visión usoniana de Wright se vio influida por la obra de Schindler, pese a que Schindler se había visto influido previamente por Wright. En Kings Road, Schindler también logró hacer una obra canónica en otro sentido: en que dio inicio a una concepción casi colectiva de la vida familiar, lo que aún hoy parece algo adelantado a su época. Al mismo tiempo, esta casa de Kings Road sería el prototipo para su conjunto residencial de baja altura y alta densidad Pueblo Ribera, de 1923, que a su vez serviría de idea para sus viviendas Strathmore, de 1937.

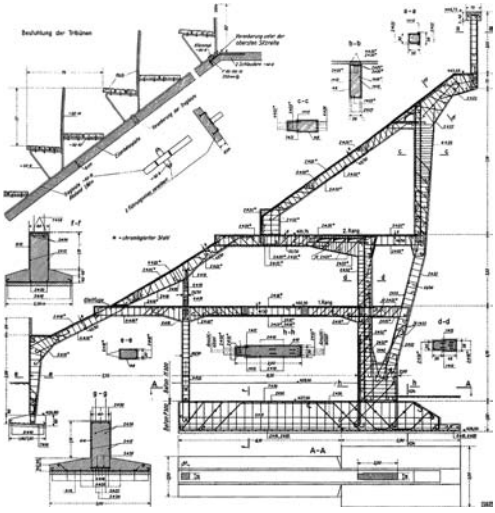
Dado que ningún estudio puede tener una extensión infinita, el autor se ha enfrentado aquí a la contradicción de incluir ciertas obras al tiempo que excluye otras; también hay unos límites arbitrarios, tanto al comienzo como al final de la secuencia cronológica. Por tanto, quedan muchos arquitectos calificados de 'marginales' de cuyas obras podría decirse que desempeñaron un papel destacado en la evolución de la arquitectura del siglo XX, pero que no se han incluido en este libro por diversas razones: ya sea porque se consideró que su carrera en general no era lo bastante significativa, o bien porque no se pudo encontrar en su producción una sola pieza que pareciese lo suficientemente canónica.

Por ejemplo, hay dos distinguidos arquitectos suizos de este periodo cuyas obras podrían haberse tratado con más extensión en una edición más amplia: el magistral Otto Rudolf Salvisberg, ya mencionado, y el excéntrico Karl Egender; los dos ejercieron su actividad en Zúrich y sus carreras en conjunto merecen una nueva evaluación de acuerdo con los criterios de este libro. Lo que tengo en mente en estos casos son los almacenes de la firma farmacéutica Hoffmann-La Roche, realizados por Salvisberg en Basilea en 1937 (figura 0.11), y el extraordinario velódromo de Oerlikon, que Egender construyó en Zúrich en 1939 (figura 0.12).



0.11. *Otto Rudolf Salvisberg, almacenes de la firma farmacéutica Hoffmann-La Roche, Basilea, 1935-1937: vista general exterior y vista interior con los soportes exentos y fungiformes de hormigón armado.*



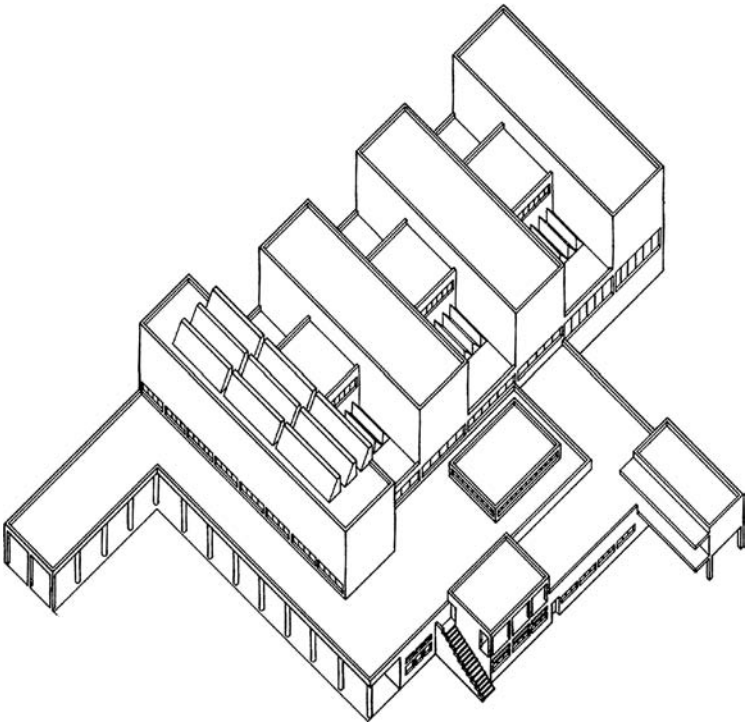


0.12. *Karl Egender, velódromo de Oerlikon (Zúrich), 1939, ahora conocido como Hallenstadion: sección transversal y planta de la armadura de cubierta, y detalles de la construcción en hormigón armado.*

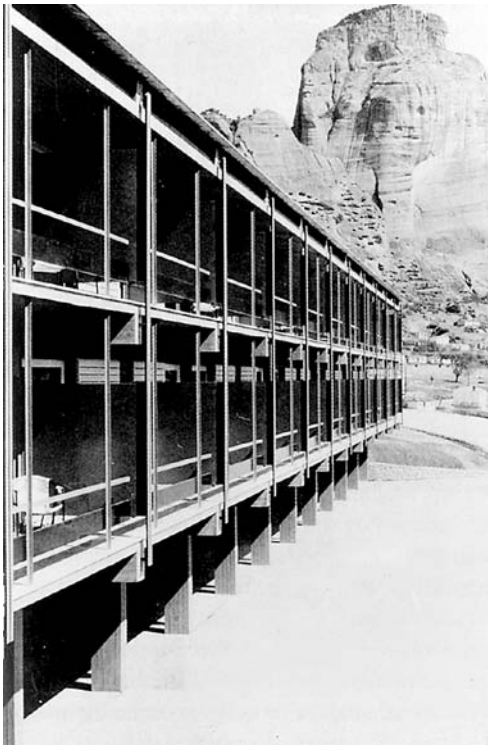
0.13. *Erik Bryggman, capilla de la Resurrección, Turku, 1941.*

He resaltado deliberadamente las obras de los arquitectos escandinavos no sólo por su destacada contribución al Movimiento Moderno, plasmada en su distintivo carácter nórdico, sino también porque suelen estar excluidas de las descripciones generales del periodo, con la única excepción del sueco Erik Gunnar Asplund. Seguramente hay otros arquitectos nórdicos que podrían haberse incluido, sobre todo el noruego Arne Korsmo y el finlandés Erik Bryggman. Bryggman fue socio de Aalto durante su carrera inicial en Turku, antes de proyectar la capilla de la Resurrección que construyó en esa ciudad en 1941 (figura 0.13).

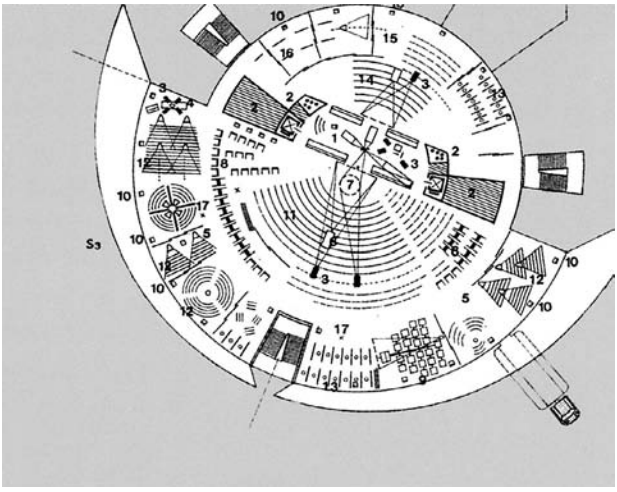
También es de lamentar la omisión de ciertos arquitectos griegos, no sólo racionalistas de comienzos de los años 1930, como Patroklos Karantinos –cuyo Museo Arqueológico de Heraclión (1933) es un ejemplo sobresaliente en su clase (figura 0.14)–, sino también arquitectos modernos como Dimitris Pikionis y Aris Konstantinidis. Pikionis merece recordarse por el paisaje del parque que realizó junto a la Acrópolis de Atenas (1959); y Konstantinidis, por el hotel de la cadena estatal Xenia, construido en un emplazamiento espectacular en Kalambaka (1960; figura 0.15). Estas dos obras están muy alejadas de la arquitectura de Takis Zenetos, cuya escuela Agios Dimitrios, terminada en Atenas en 1974, puede considerarse una obra vanguardista tardía que replanteaba, de una manera excepcionalmente radical, el formato y la esencia de un instituto de bachillerato (figura 0.16).



0.14. *Patroklos Karantinos, Museo Arqueológico de Heraclión, Creta, 1933: axonometría.*

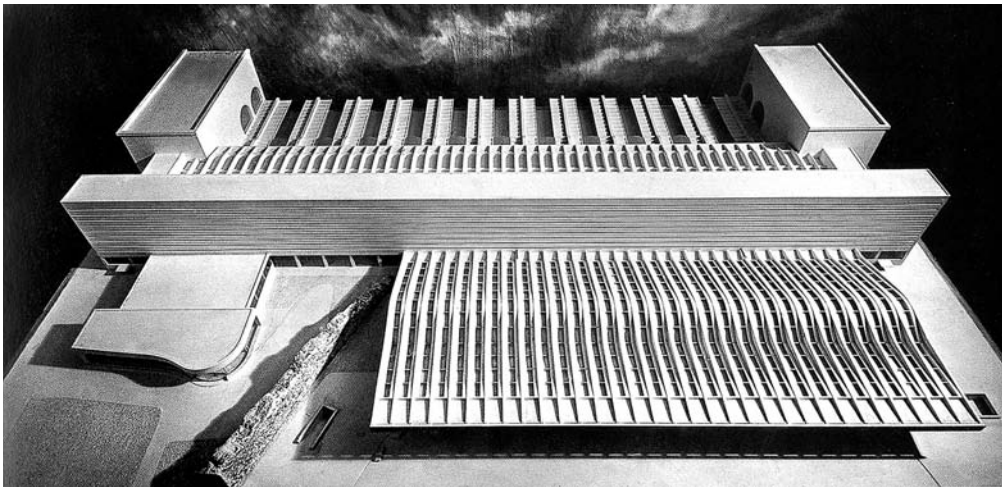


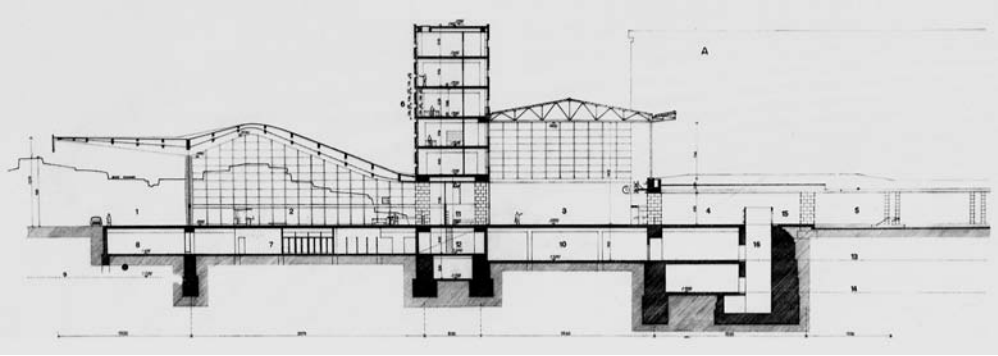
0.15. *Aris Konstantinidis, hotel Xenia, Kalambaka, 1957.*



0.16. *Takis Zenetos, escuela Agios Dimitrios, Atenas, 1969-1974: planta primera y vistas del exterior.*

También hay algunos arquitectos italianos cuyas obras de finales de los años 1940 pueden considerarse singulares, en especial Luigi Moretti y su edificio Il Girasole, un inmueble sumamente cuidado realizado en Roma en 1950; así como el equipo de Eugenio Montuori y Annibale Vitellozzi, cuyo proyecto para la estación de tren Roma Termini, construida durante el mismo periodo, puso de manifiesto su capacidad para sintetizar en un nuevo conjunto elementos dispares de gran escala. Este conjunto combinaba diversos componentes, entre ellos las construcciones preexistentes de Angiolo Mazzoni, de 1938, que flanqueaban la cabecera de las vías; y una galería de 23 metros de anchura que comunicaba los andenes en dirección transversal, con un bloque de oficinas horizontal elevado justamente por encima (figura 0.17). La horizontalidad de este volumen, enfatizada por dos bandas lineales de ventanas en cada planta, ofrecía a la ciudad una fachada





0.17. *Eugenio Montuori y Annibale Vitellozzi, proyecto de la estación de tren Roma Termini, 1942-1950: vista de la maqueta y sección transversal.*

cívica; y el vestíbulo de venta de billetes –igualmente monumental, con una cubierta de losa plegada de 'ferrocemento' que dejaba entrar la luz y se proyectaba en voladizo al exterior de la sala– fue un gesto relacionado con los restos de una muralla romana.

* * *

El último arquitecto incluido en este panorama de la 'otra' modernidad es Alejandro de la Sota, que es el único que no estaba en activo es ese periodo particularmente fértil de la arquitectura europea que fueron los años transcurridos entre las dos guerras mundiales. Esto plantea la cuestión de los límites definitivos de cualquier movimiento cultural a medida que avanza y retrocede en el tiempo. Podemos preguntarnos si la contribución de De la Sota puede considerarse legítimamente una respuesta tardía a un impulso ideológico similar al de aquel periodo. Aunque la obra de De la Sota difícilmente podría estar más alejada de la idea de la arquitectura moderna como una especie de destino manifiesto, su poética parece ser de un orden y un espíritu similares a los

0.18. *Estación de Roma Termini: fachada lateral del vestíbulo de entrada con el bloque de oficinas al fondo.*

de la generación de entreguerras, en particular en cuanto a su inventiva tipológica y a la manifestación de una sensibilidad sintáctica igualmente conjugada. Tal vez el carácter y el espíritu de su obra deriven del hecho de que la modernización de España se vio retrasada por su Guerra Civil. Sea como fuere, su obra aparece aquí como una coda en virtud del hecho de que representa una respuesta a las exigencias de modernización en un lugar, un clima y un momento concretos.

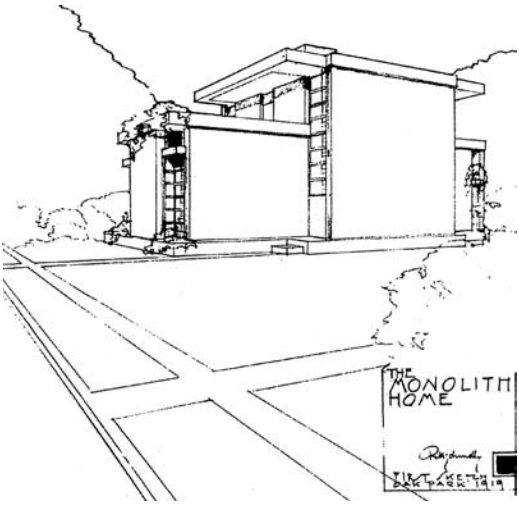
Capítulo I

Rudolf Schindler

1857-1953

Nacido en Viena en 1887 en una familia de clase media baja, Rudolf Schindler estudió primero en la Technische Hochschule de su ciudad natal y luego con Otto Wagner en la Akademie der bildenden Künste, la llamada 'Wagnerschule', donde recibió la formación característica de su maestro en composición, geometría de sólidos y técnicas constructivas modernas. Tras su titulación en 1912, trabajó en el estudio vienés de Hans Mayr y Theodor Mayer. Schindler tuvo conocimiento de la obra de Frank Lloyd Wright por primera vez gracias a los volúmenes editados por Wasmuth, *Ausgeführte Bauten und Entwürfe von Frank Lloyd Wright,* publicados en Berlín en 1910.

En 1914, en vísperas de la I Guerra Mundial, Schindler emigró a los Estados Unidos con la esperanza de encontrar un puesto de trabajo en el estudio de Wright. Sin embargo, por entonces no existía tal posibilidad, y a su llegada al país se incorporó al estudio de Ottenheim, Stern & Reichert en Chicago. Entre sus proyectos de esa etapa está el Buena Shore Club, construido en orillas del lago Michigan en 1916. Un año más tarde, Schindler comenzó a trabajar para Wright (figura 1.1). Tras pasar dos años en el estudio de Taliesin East, en Spring Green (Wisconsin), Wright le pidió que se trasladase a California, donde ejerció como arquitecto director de obra durante la construcción de la casa Hollyhock ('malvarrosa') para Aline Barnsdall, terminada en Olive Hill,

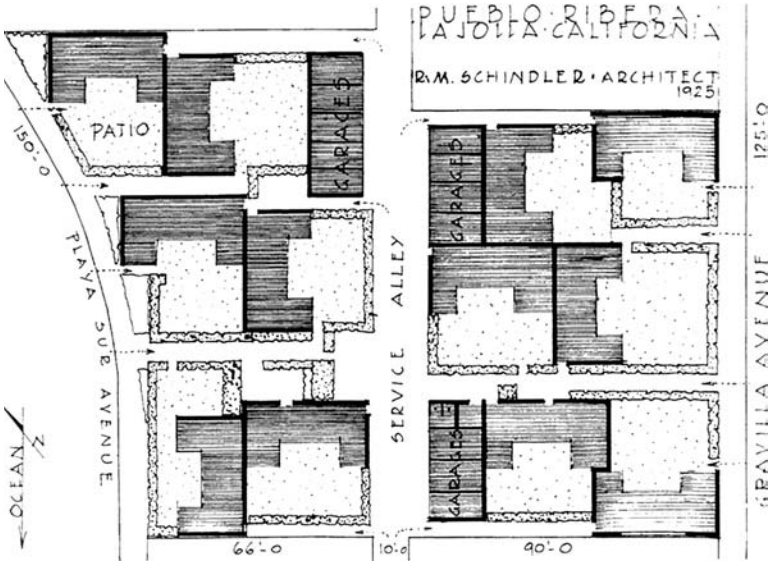


1.1. *Frank Lloyd Wright, casa Monolítica, Racine (Wisconsin), 1919: perspectiva dibujada por Schindler.*

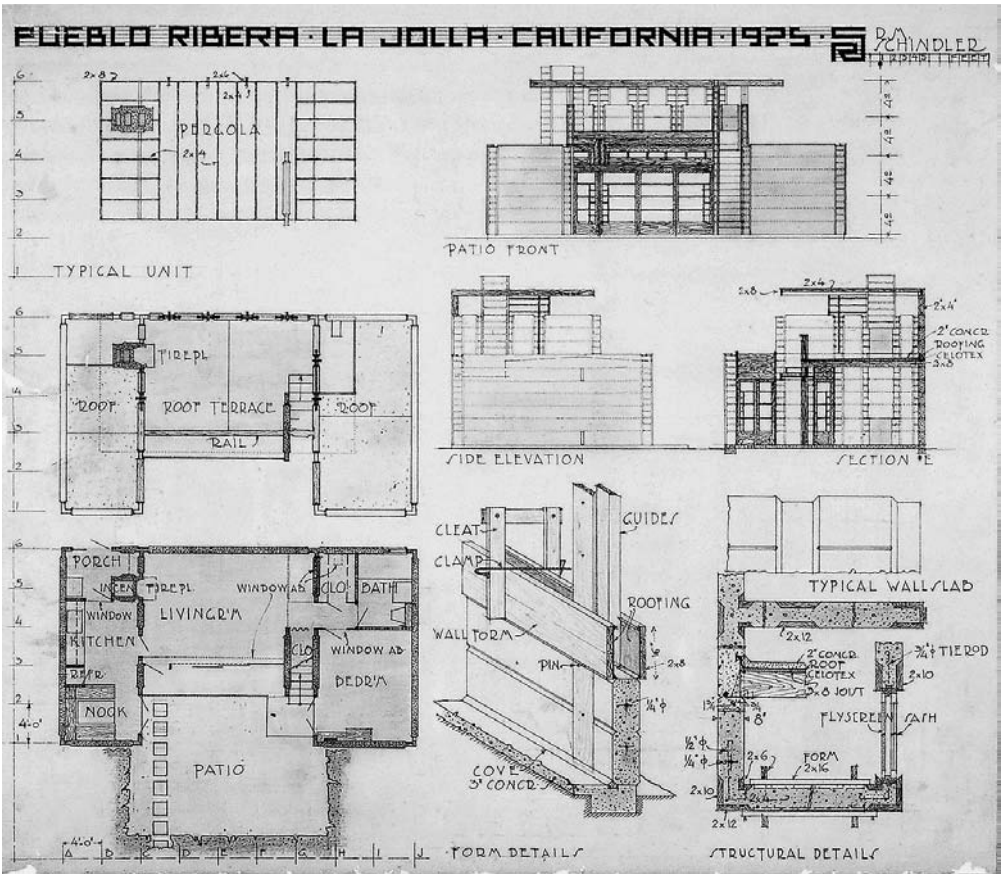
Los Ángeles, en 1921. Dado que Wright solía pasar largas temporadas en Japón, Schindler tuvo que asumir gran parte de la responsabilidad de las construcciones auxiliares del conjunto Hollyhock, incluida la llamada 'casa del director', que tiene todo el aire de Wright en el exterior, pero es más peculiar en el interior, y que se construyó en gran parte según el proyecto de Schindler.

En diciembre de 1920, Schindler y su esposa, Sophie Pauline Gibling, decidieron establecerse permanentemente en California, y en 1921 Schindler proyectó y realizó su casa de Kings Road, en West Hollywood (véanse las páginas 40-46). Se trata de un edificio concebido como una casa para dos familias: un ala para Schindler y su esposa, y la otra para su amigo, ingeniero y constructor, Clyde Chace y su esposa Marian. Las dos alas, de un sola altura y en forma de L, giraban en torno a una cocina central compartida. Como indica este programa tan insólito, la casa era un experimento en más de un sentido, sobre todo en los aspectos conceptual y estructural, y por estas razones tiene un rango canónico dentro de la prolífica carrera de Schindler como arquitecto residencial.

Tan trascendental como la casa de Kings Road –y con más posibilidades para el futuro desarrollo suburbano– fue el proyecto Pueblo Ribera en La Jolla (California), de 1923-1925 (figura 1.2). Este conjunto residencial de vacaciones incluía doce casas patio de una sola altura. Las viviendas tenían forma de U y se componían de una sala de estar central con dos alas cortas a cada lado; una de ellas albergaba el porche, la cocina y un nicho comedor; y la otra, un dormitorio y un cuarto de baño. Una escalera estrecha conducía directamente desde el patio a una terraza situada en la cubierta, sombreada por una pérgola de madera. Las casas daban a un pequeño patio jardín, delimitado por setos bajos, e iban girando para proporcionar diferentes orientaciones, de modo que se garantizaba la privacidad y se facilitaba el encaje del proyecto en un emplazamiento sumamente constreñido. Lo que confiere a la composición una importancia genérica es el ingenio con el que se colocaron los garajes a ambos lados de una espina central de servicio que dividía el conjunto en dos mitades iguales. Cada casa tenía asegurada la privacidad en el nivel del patio jardín, así como una vista panorámica del mar desde la terraza de la cubierta. En realidad, cada pieza era una versión reducida de la mitad de la casa de Kings Road; las ligeras puertas correderas de vidrio con carpintería de madera separaban el espacio habitable interior del patio jardín. El conjunto era un desarrollo adicional del prototipo de Kings Road no sólo en los aspectos formal y espacial, sino también desde el punto de vista constructivo, ya que los muros de hormigón encofrados en el suelo y luego colocados en vertical (*tilt-slab*) de Kings Road tuvieron su paralelismo en este caso al usar Schindler de modo experimental unos muros macizos de hormigón realizados con encofrados móviles; los muros se



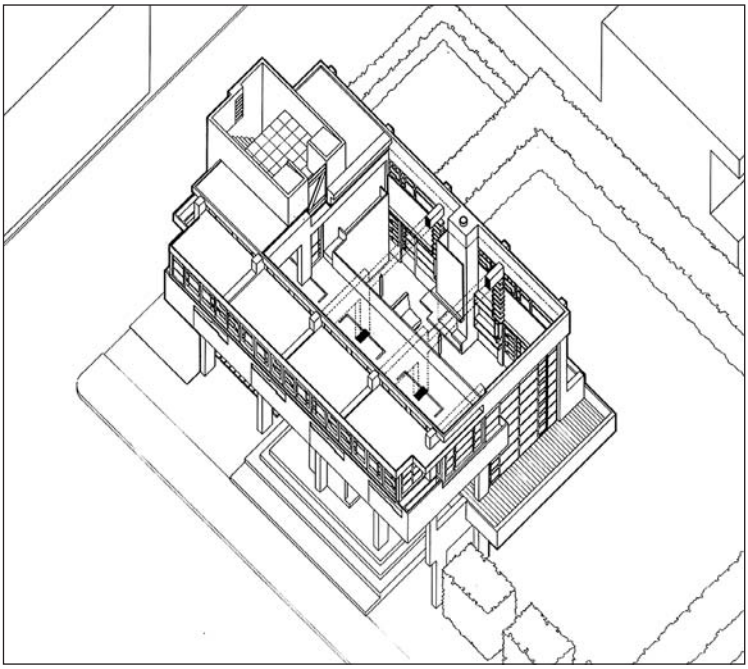
1.2. *Conjunto residencial Pueblo Ribera, La Jolla (California), 1923-1925, planta de la parcela y lámina con plantas, alzados y detalles constructivos.*



completaban por partes a medida que los encofrados de madera se deslizaban después de cada vertido. El hecho de que la lluvia, aunque poco frecuente, tuviese tendencia a filtrarse por las juntas provocadas por este método constructivo no logró debilitar el ingenio de Schindler en esa época.

El proyecto de Schindler para la casa Lovell en la playa de Newport Beach (California), de 1922-1926, muestra un ingenio similar (figura 1.3). El esqueleto de entramado de madera de esta casa de tres alturas está organizado en torno a cinco pantallas independientes de hormigón vertido *in situ*. Al elevar la casa sobre estas pantallas perforadas, Schindler hizo posible que el paisaje de las dunas penetrase por debajo del edificio, e incorporó un espacio para barbacoas frente al mar. La sala de estar de doble altura de la planta alta, con vistas al océano, también estaba pensada para la calistenia, que constituía el estilo de vida de Philip Lovell. Como ha escrito David Gebhard:

> El doctor Lovell era un producto característico del sur de California. Es dudoso que su carrera pudiera haberse repetido en otro lugar. Gracias a su columna en el diario *Los Angeles Times,* llamada 'El cuidado del cuerpo', y al centro de cultura física que llevaba su nombre, Lovell tuvo una influencia que fue mucho más allá del mantenimiento físico del cuerpo. Lovell era progresista –y así quería que se le considerase– con respecto tanto a la cultura física como a una educación permisiva o a la arquitectura.



1.3. *Casa Lovell en la playa, Newport Beach (California), 1922-1926: axonometría.*

Mientras proyectaba esta casa en la playa, Schindler escribió seis artículos sobre la arquitectura y la vida cotidiana para la columna de Lovell en el *Times,* titulados 'Ventilación', 'Fontanería', 'Salud', 'Sobre la calefacción', 'Sobre el mobiliario' y 'Refugio o patio de recreo'.

* * *

La relación entre Schindler y Richard Neutra sigue siendo bastante compleja, no tanto por haber sido socios (una colaboración relativamente efímera), sino por lo que compartirían y cómo discreparían durante su actividad profesional, desarrollada en paralelo en el sur de California (Schindler murió en 1953 a la edad de 66 años). Gracias a muchos de los textos de Schindler de mediados de los años 1930 y posteriores, queda claro que gran parte de la llamada actitud 'biorrealista' desarrollada explícitamente por Neutra en los años 1950 ya estaba patente en dichos textos. Por ejemplo, esto decía Schindler sobre el tema de la luz:

> La luz debe impregnar todo el espacio y no quedarse en una zona de deslumbramiento creada por una pequeña ventana convencional que se abre en una pared oscura, o por una lámpara colgante aislada. La moda actual de un gran ventanal panorámico condena a muchas habitaciones a tener el carácter de una cueva. Esta configuración hace que la luz entre únicamente por una sola abertura y obliga a los ocupantes a enfrentarse en todo momento a una fuente de luz que deslumbra y no queda compensada por la luz proveniente de otras fuentes.

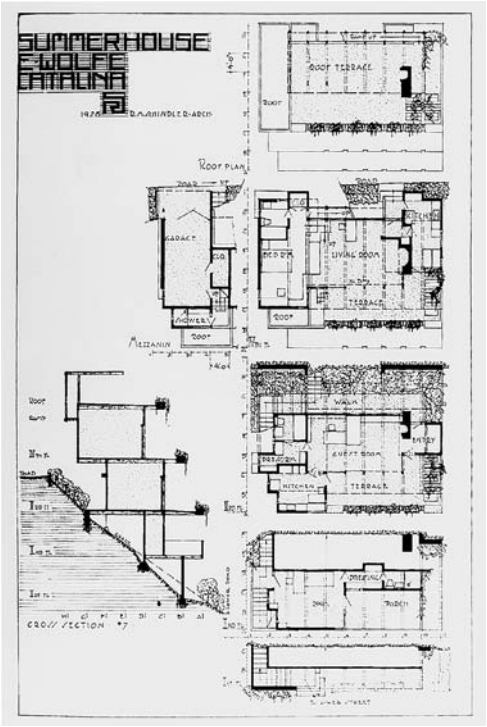
La creación y el uso habitual del llamado 'entramado Schindler' no sólo propiciaba espontáneamente la horizontalidad de su 'arquitectura espacial' –como él la denominaba–, sino que también ampliaba la modularidad armónica de su concepción tridimensional, basada en un módulo cuadrado de 48 pulgadas (algo más de 120 cm). El entramado Schindler, colocado a la altura de una puerta de 80 pulgadas (1 módulo y dos tercios; algo más de 2 m) y derivado de un submódulo vertical de 16 pulgadas (algo más de 40 cm), permitía al arquitecto abrir huecos mucho más grandes con un forjado de 16 pulgadas de canto colocado entre la cara superior del entramado y la altura libre normativa (8 pies = 96 pulgadas; algo más de 2,4 m). Este espacio situado por encima del entramado también podía aprovecharse para la iluminación de la parte alta, al igual que la altura del techo podía variar gracias a esa misma solución. Esta estratagema de usar en planta y en sección un módulo común relacionado con la construcción no se encuentra en la misma medida en la obra de Neutra, pese a que éste empleaba módulos de proyecto estándar. Además de esto,

fue la preferencia de Schindler por la madera en vez del acero lo que hizo que la arquitectura doméstica de los dos arquitectos fuese tan claramente distinta en los años 1920 y 1930.

Inspirado por las primeras obras del 'estilo de la pradera' de Frank Lloyd Wright y por los escritos críticos de Adolf Loos y Otto Wagner, Schindler, al igual que Neutra, intentó establecer una nueva cultura de la vida que, además de resultar apropiada para el clima del sur de California, propiciase una manera totalmente nueva de habitar. Schindler buscaba sobre todo el despliegue de una fluidez continua de microespacios, articulada por muebles bajos empotrados, camas y armarios, así como tabiques de diferentes grados de transparencia y translucidez, como los de la arquitectura doméstica tradicional japonesa. Todos esos elementos desempeñaban un papel siempre cambiante en cuanto a la modulación mutua del espacio y de la luz.

Además de construir de manera sumamente económica –con una sintaxis en la que los muros de hormigón y la construcción con entramado de madera se combinaban de un modo cada vez más ingenioso–, Schindler también fue esencialmente inventivo

1.4. *Manola Court, edificio de viviendas para Herman Sachs, Silver Lake, Los Ángeles, 1926-1940.*



1.5. *Casa Wolfe, Avalon, isla de Santa Catalina (California), 1928-1931: plantas y secciones, y vista desde el acceso.*

en el aspecto tipológico hasta mediados de los años 1930; es decir, fue capaz de aprovechar cada encargo específico para concebir un nuevo tipo residencial, como ocurre en las viviendas Manola Court para Herman Sachs (1926-1940), de varias plantas retranqueadas (figura 1.4), y también en una casa de vacaciones igualmente escalonada construida para C.H. Wolfe en la isla de Santa Catalina (California) por esa misma época (figura 1.5).

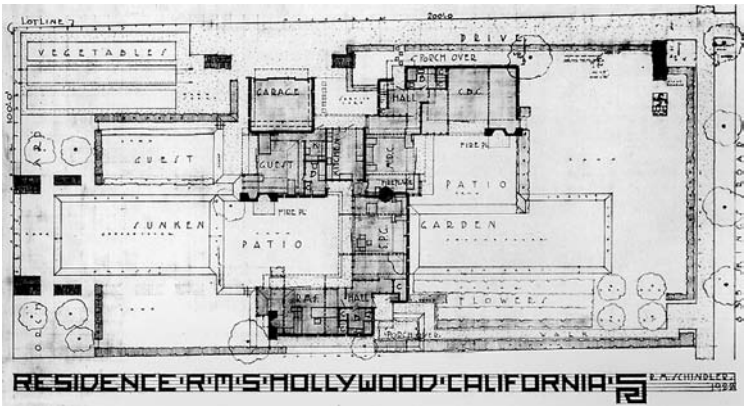
La precoz inventiva tipológica de Schindler parece haber culminado en la residencia de J. J. Buck, de una sola altura, realizada en la zona de Silver Lake, Los Ángeles, en 1934. Aunque continuaría trabajando con igual entusiasmo hasta su muerte, su obra a partir de finales de los años 1930 no logró alcanzar el mismo nivel de claridad prismática y modular. Las dos excepciones son sin duda el proyecto para el conjunto residencial escalonado Bubeshko (1938) y la iglesia baptista de Belén (1944), ambos en Los Ángeles y significativamente distintos de una casa unifamiliar, el tipo de edificio que fue el sostén principal de su actividad.

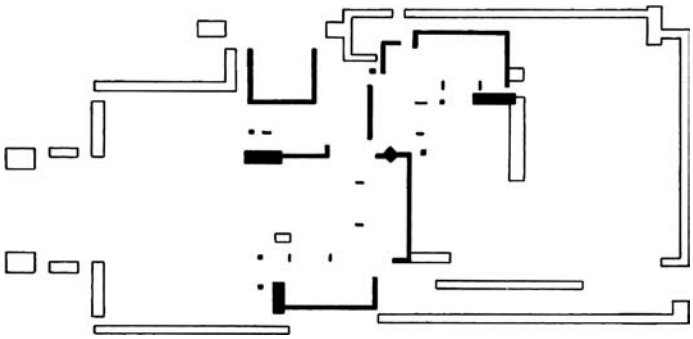
Casa en Kings Road

West Hollywood, 1921-1922

Construida en el 835 de North Kings Road, casi enfrente de la casa Dodge (1916) de Irving Gill, la primera obra de Schindler consolidó su reputación en dos aspectos: primero, su capacidad como constructor práctico, ya que él y su colega Clyde Chace construyeron gran parte del armazón ellos mismos; y segundo, su capacidad para crear un espacio nuevo y liberador que era mucho más radical, en cuanto al programa, que cualquier otra cosa de las que había imaginado mientras trabajaba para Frank Lloyd Wright. En primer lugar, la casa de Kings Road era un experimento de vida comunitaria que ponía énfasis tanto en la independencia del individuo como en la idea de compartir. Y así, mientras que la cocina estaba pensada para ser compartida por dos parejas jóvenes, cada individuo tenía su propio espacio de estudio separado en el que podía retirarse y vivir de manera independiente de los demás (figura 1.6). La propia descripción del conjunto publicada en 1932 por Schindler en la revista *T-Square* explica esta intención con cierta franqueza:

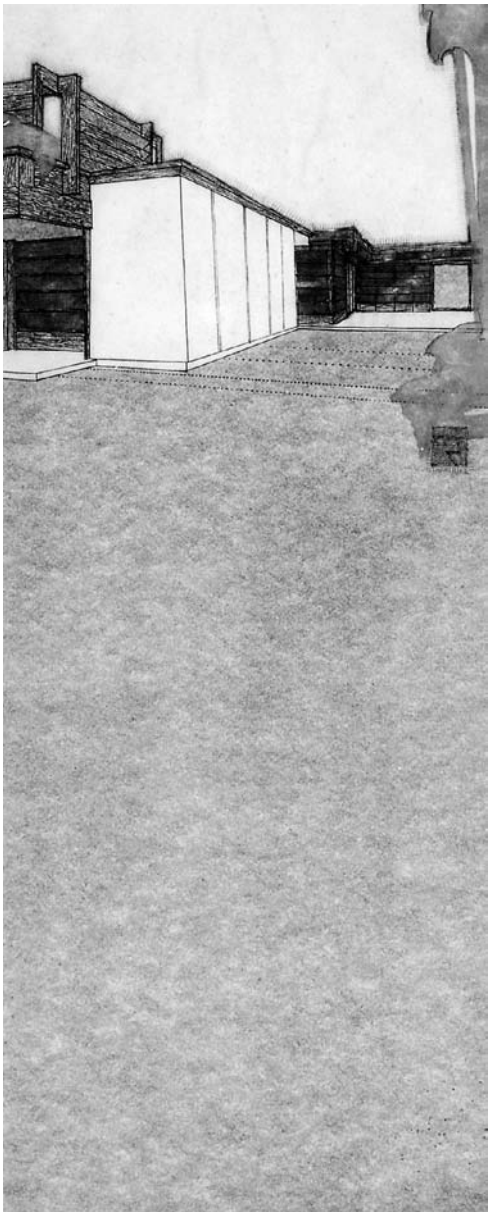
> Se ha abandonado la disposición residencial habitual que proporcionaba habitaciones para fines específicos. En cambio, cada persona dispone de un gran estudio privado; y cada pareja, de un vestíbulo de entrada común y un cuarto de baño. Los porches abiertos de la cubierta se utilizan para dormir. Un patio cerrado para cada pareja, con una chimenea al aire libre, funciona como una sala de estar habitual. La forma de la casa divide el jardín en varias zonas privadas. También se dispone de un apartamento de invitados separado, con su propio jardín. Se ha previsto una cocina para las dos parejas. Las esposas asumen alternativamente la responsabilidad semanal de los menús de la cena, y así disponen de periodos de reposo en el ritmo incesante de las tareas domésticas.





1.6. *Casa en Kings Road, planta baja y esquema de los recintos espaciales interiores y exteriores.*

Organizada sobre una cuadrícula de 4 pies de lado (algo más de 120 cm), la estructura de la casa se basaba en un sistema de muros de hormigón denominado *tilt-up construction,* una técnica que había introducido una década antes el citado Irving Gill. Con este sistema, cada panel de hormigón de 4 pies de longitud se encofraba primero en el suelo y luego era izado hasta su posición vertical final por dos operarios con unas poleas montadas sobre un trípode. Estos paneles iban reduciendo su grosor de abajo arriba para ahorrar material, y el espacio estándar de separación entre un tramo de fachada y el siguiente (3 pulgadas; unos 7,5 cm) se dejaba abierto para la ventilación o se cerraba con vidrio. Schindler entendía que esa clase de muros tenían todas las ventajas de la obra de fábrica tradicional sin ser excesivamente pesados ni laboriosos de realizar. Las fachadas se estabilizaban en vertical mediante paneles angulares situados en las esquinas exteriores de la casa (figura 1.7). Aparte de estos muros de delimitación –que rodean el perímetro de la parcela para formar un patio volcado al interior–, la membrana acristalada interior es de madera de secuoya, delicadamente elaborada con los perfiles minimalistas ideados por Schindler, Chace y sus carpinteros. Esta filigrana de madera se extiende hacia arriba para formar los lucernarios de la parte alta y las 'barquillas' de la cubierta, y dota



1.7. *Dibujo en perspectiva del proyecto original, 1921.*

Página siguiente:

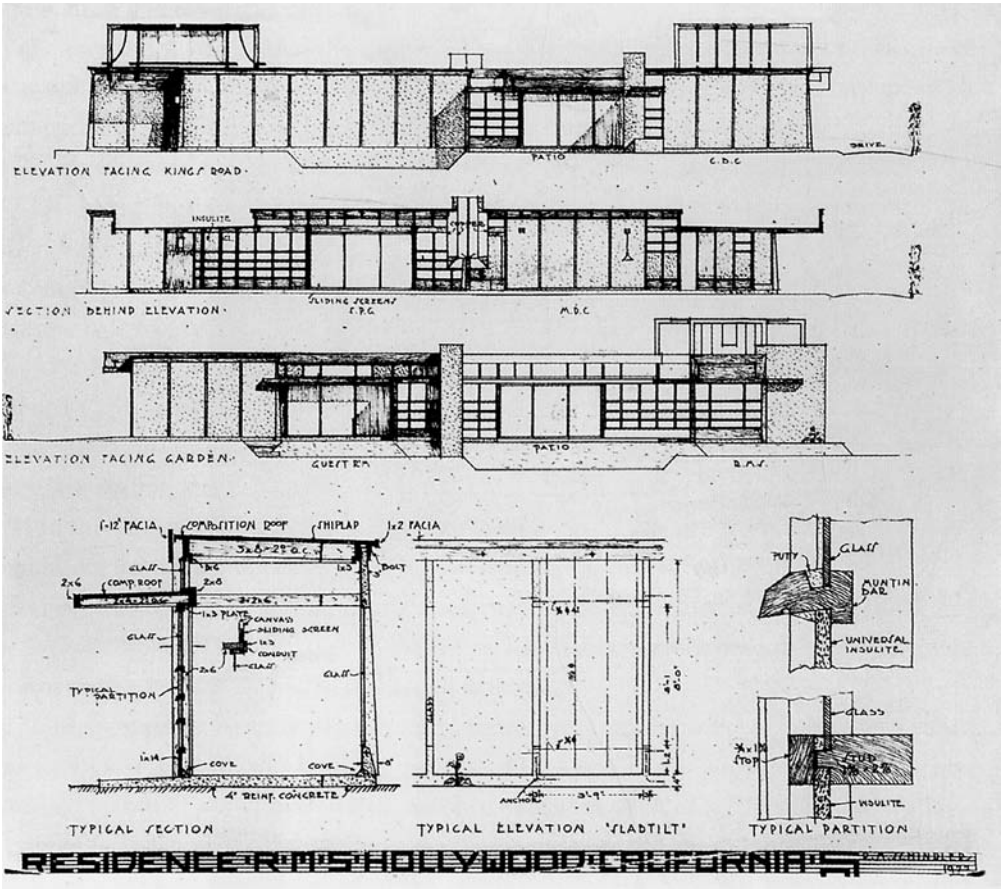
1.8. *Alzados, secciones y detalles constructivos.*

de una espacialidad y un encanto peculiares a la arquitectura doméstica de Schindler (figura 1.8); y todo esto, junto con la hiedra que hoy cubre las pérgolas de la azotea, confiere al conjunto una sensación liviana y entretejida que supera en ligereza y movilidad todo lo logrado previamente por Wright (figura 1.9). August Sarnitz ha escrito con sensibilidad sobre esta cualidad en concreto:

Página siguiente:

1.9. *Vista del jardín y el ala Chace, con una 'barquilla' para dormir en la azotea.*

> La 'destrucción de la caja' exigida por Wright y la idea de un espacio continuo se logran plenamente en esta casa. Schindler


ELEVATION FACING KINGS ROAD
PATIO
C.D.C
DRIVE
INSULITE
SECTION BEHIND ELEVATION
SLIDING SCREENS
C.P.C
M.B.C
ELEVATION FACING GARDEN
GUESTRM
PATIO
B.R.
1-12" FACIA
COMPOSITION ROOF
SHIPLAP
1x2 FACIA
GLASS
COMP. ROOF
CANVAS
SLIDING SCREEN
CONDUIT
TYPICAL PARTITION
COVE
4" REINF. CONCRETE
TYPICAL SECTION
ANCHOR
TYPICAL ELEVATION 'SLABTILT'
PUTTY
GLASS
MUNTIN BAR
UNIVERSAL INSULITE
STUD
INSULITE
TYPICAL PARTITION
RESIDENCE R.M.S. HOLLYWOOD CALIFORNIA
R.M. SCHINDLER