

R.M. SCHINDLER Y LA REINTEGRACIÓN RADICAL DEL ESPACIO INTERIOR Y EXTERIOR

Judith Sheine

California del Sur, muy alejada de las tradiciones y los duros climas del norte de Europa y del Este de los Estados Unidos se convirtió en un campo de pruebas ideal para diseños donde la vida en el exterior era tan importante como la vida en el interior. Uno de los pioneros de esta arquitectura fue R. M. Schindler (1887-1953), que llegó a Los Ángeles en diciembre de 1920 y que vivió y trabajó en California del Sur hasta su muerte. Schindler produjo una obra, tanto escritos como edificios, de una originalidad sorprendente, que pasó mayoritariamente desapercibida durante su vida pero que ahora deberíamos reconocer por su relevancia en el desarrollo de la arquitectura del siglo XX.

En el clima templado de California del Sur, los arquitectos modernos encontraron posibilidades de explorar nuevas formas para desdibujar las fronteras que separan el espacio interior y exterior en el diseño de viviendas. California del Sur, muy alejada de las tradiciones y de los duros climas del norte de Europa y del este de los Estados Unidos, se convirtió en un campo de pruebas ideal para diseños donde la vida en el exterior era tan importante como la vida en el interior. Uno de los pioneros de esta arquitectura fue R.M. Schindler (1887-1953), que llegó a Los Ángeles en diciembre de 1920, como arquitecto encargado del proyecto de la Casa Hollyhock de Frank Lloyd Wright, y que vivió y trabajó en California del Sur hasta su muerte. La arquitectura de Schindler se vio influenciada por sus maestros de Viena, Otto Wagner y Adolf Loos, y por Frank Lloyd Wright, pero él fue más allá de sus ideas, desarrollando su propia Arquitectura del Espacio, que mostró por primera vez en su casa de Kings Road (1921-1922). Schindler produjo una obra de una originalidad sorprendente, tanto escritos como edificios, que pasó mayoritariamente desapercibida mientras vivió, pero que ahora deberíamos reconocer por su relevancia en el desarrollo de la arquitectura del siglo XX.

La procedencia y la carrera profesional de Schindler no apuntaban inexorablemente hacia California del Sur. Estudió en la Universidad Politécnica (1906-1911) y en la Academia de Bellas Artes de Viena (1910-1913) bajo la tutela de Otto Wagner y, como muchos otros jóvenes arquitectos, Schindler también se vio atraído por la escuela informal de Adolf Loos. Para Schindler, las conexiones entre teoría y práctica demostradas en las lecciones de ambos arquitectos famosos fueron modelos que seguiría a lo largo de su carrera. Una influencia particularmente importante fue el rechazo por parte de Loos del ornamento arquitectónico y su concentración en el espacio tridimensional, así como su fascinación por América. Pero fue la introducción de Schindler en la obra de Frank Lloyd Wright en 1911 lo que más profundamente influyó en el joven arquitecto y lo que finalmente le ayudó a llegar a Chicago en 1914 y a ser contratado por Wright en 1918. Aunque ya había visitado el oeste americano durante un viaje en 1915, donde se detuvo en San Francisco, Los Ángeles y San Diego en California, el Gran Cañón, Santa Fe y Taos en Nuevo México, Schindler no expresó ningún deseo de asentarse allí o en cualquier lugar de América. Pero debido a sus frecuentes viajes a Japón para trabajar en el Imperial Hotel, Wright dejó su despacho y su encargo americano más importante, un complejo residencial y un teatro en Olive Hill, Los Ángeles, para la heredera de una empresa petrolífera, Aline Barnsdall, en manos de Schindler. Después de trabajar para Wright en Chicago y Taliesin, Schindler, por aquel entonces casado con una americana, Pauline Gibling, fue enviado a Los Ángeles por Wright en diciembre de 1920.

En septiembre de 1921 ya casi había concluido el trabajo en la Casa Barnsdall de Wright y Schindler pensaba en su futuro. Los planes de Wright de llevarlo a Japón no se habían materializado y la correspondencia de Schindler con colegas europeos, incluyendo a Richard Neutra, le convencieron de que las condiciones económicas en Europa no le permitirían desarrollar su

Nota del autor: Fotografías de Grant Mudford. Planos y correspondencia de R.M. Schindler Collection, Architecture & Design Collection, University Art Museum, University of California, Santa Barbara.

carrera allí. En Los Ángeles, con la expansión de las industrias petrolera y cinematográfica, en 1920 había comenzado un periodo de crecimiento que continuaría esencialmente sin cambios a lo largo de la vida de Schindler. Tomó la decisión de quedarse en Los Ángeles y construir una casa mientras estaba de vacaciones en el Parque Nacional Yosemite en octubre de 1921. Schindler pensó que Yosemite era “uno de los lugares más maravillosos de América. Acampo a orillas del Tenaya, duermo en un lecho de agujas de picea bajo el cielo azul y me baño en las frías aguas del arroyo”¹. Después de un largo debate, quizás la grandiosidad de Yosemite ayudó a convencer a Schindler para permanecer en California.

Si asentarse en California del Sur no fue algo inevitable para Schindler, sí era un lugar ideal para dilucidar muchas de sus ideas sobre la relación entre un edificio y su emplazamiento, que había escrito desde 1912. En ese año redactó un manifiesto llamado *Arquitectura moderna: un programa*, donde rechazaba la idea de la construcción como fuente de la forma arquitectónica, para declarar que los avances tecnológicos con el acero y el hormigón armado habían liberado ahora al arquitecto de trabajar en el “medio de su arte: EL ESPACIO”². Aquí se alejaba del convencimiento de la *Wagnerschule* de que los nuevos materiales y métodos de construcción conducirían a nuevas formas arquitectónicas.

Continuó escribiendo acerca de las características de la nueva arquitectura y se desmarcó incluso de Loos, declarándose en contra de la casa como protección frente al mundo exterior. Sus ideas en este caso estaban más en línea con las de Wright, según indican las ilustraciones de su trabajo y de su ensayo introductorio a *Studies and Executed Buildings by Frank Lloyd Wright*, obra conocida como “Catálogo Wasmuth” y publicada en 1910³. Para Wright, el americano, ciudadano de una democracia,

“Posee el derecho inalienable de vivir en su propia casa a su propia manera ...Ésta es una condición que [...] puede horrorizar a los europeos, enfrentados a formas tradicionales que están obligados a preservar. Un americano [...] está más completamente comprometido con la máquina que cualquier ser humano; le ha otorgado cosas que suponen el dominio de una tierra no civilizada, confort y recursos”⁴.

No cabe duda de que Schindler deseaba marchar a América. La democracia y la ausencia de tradición suponían que los avances tecnológicos admirados por Wagner y Loos podrían tener una expresión directa en la arquitectura y él veía esa expresión en la obra de Wright. En opinión de Wright, cuya obra incorporó estos avances tecnológicos que permitieron integrar los edificios en sus propios entornos, en lugar de funcionar como una protección contra ellos, el edificio tenía que ser “un fondo o marco para vivir dentro de él y a su alrededor”⁵. Schindler reafirmó las ideas de Wright al final de su Programa, pero adelantándose a lo que sería después característico en el tratamiento de las ideas de Wright, las amplió más que su maestro.

“El hombre del futuro no intenta escapar a los elementos. Los gobernará.
Su casa ya no es un tímido retiro: La tierra es ahora su casa.
Los conceptos “confortable” y “acogedor” han cambiado de significado.
Los sentimientos de seguridad atávicos no recomiendan diseños convencionales.
La comodidad de la vivienda reside en su control completo de: el espacio, el clima, la luz, el ambiente, dentro de sus confines.
La vivienda moderna no congelará los caprichos provisionales del propietario o el diseñador en molestas características permanentes.
Será un marco tranquilo y flexible para una vida armoniosa”.

Schindler continuó desarrollando sus ideas sobre la arquitectura del espacio y la relación con su emplazamiento. Su utilización del término “orgánico” deriva de Wright. Para Wright, este término no significa que los edificios se asemejan a la naturaleza, sino que podrían ser “formas orgánicas, [...] una consecuencia lógica, en otras palabras, de las condiciones de vida y trabajo que ellas expresan”⁶. En las notas para una serie de clases que Schindler impartió en la Church School of Chicago en 1916, en la Parte VII, “Localización”, escribió sobre la influencia del ambiente circundante en el diseño de un edificio orgánico, y también sobre la influencia del edificio orgánico en sus alrededores, por cuanto su jardín estaría sujeto a las mismas leyes de composición que el edificio.

Schindler pensó que la obra de Wright representaba la primera arquitectura del espacio. Las composiciones de Wright, tal y como se aprecia en el “Catálogo Wasmuth”, apenas contenían espacio en formas geométricas abstractas con finas paredes de pantalla, aunque Schindler desaprobaría su ornamentación, pese a ser abstracta y orgánica. Los edificios se esparcieron en sus

1. Carta de Schindler a Neutra en octubre de 1921. Traducción al inglés en McCOY, Esther, *Two Journeys: Vienna to Los Angeles*, Arts and Architecture Press, Santa Mónica, California, 1979, p. 137.

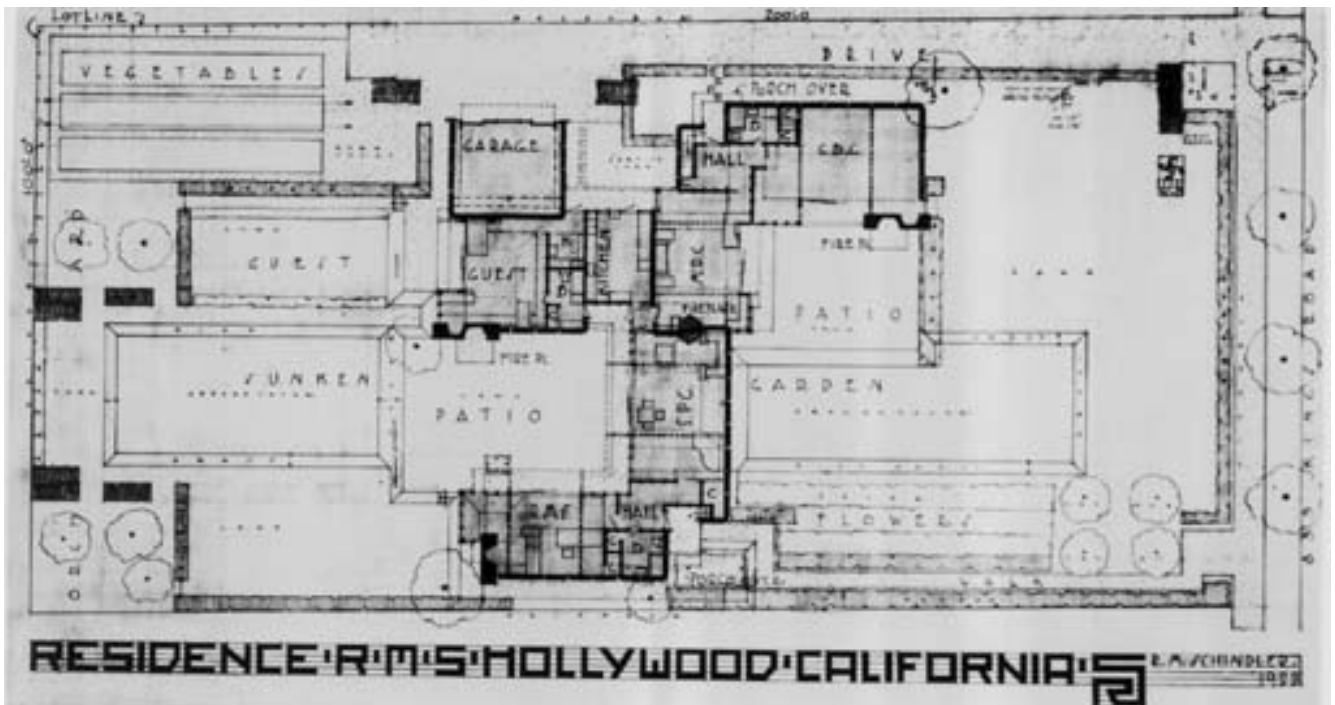
2. Schindler data este documento en 1912, aunque hay una copia manuscrita en alemán en el archivo Schindler con fecha de junio de 1913.

3. *Ausgeführte Bauten und Entwürfe von Frank Lloyd Wright*, Editorial Ernst Wasmuth, Berlín, 1910.

4. WRIGHT, Frank Lloyd, *Studies and Executed Buildings*, Rizzoli, Nueva York, 1986, p. 11; Pub. orig.: Editorial Ernst Wasmuth, Berlín, 1910.

5. *Ibidem*, p. 14.

6. *Ibidem*, p. 12.



1

horizontales emplazamientos americanos en planos asimétricos que abarcaban el espacio exterior. No obstante, Schindler adoptó los principios de integración con el emplazamiento de Wright, la horizontalidad y la planificación dinámica y asimétrica, y los llevó mucho más allá de lo que Wright hubiera imaginado.

Schindler y su esposa Pauline compraron una propiedad que había formado parte de Dodge Estate en Hollywood, en un terreno relativamente llano de 100 x 200 pies que era aprovechable desde hacía poco gracias a la llegada del agua potable. La Casa Dodge (1914-1916), situada frente a Kings Road, fue diseñada por el arquitecto Irving Gill, a quien Schindler probablemente había conocido por mediación de Lloyd Wright, el primogénito de Wright, que había trabajado para Gill, primero en San Diego y después en Los Ángeles. Gill trabajó para Wright en el estudio de Louis Sullivan (Adler y Sullivan) de 1891 a 1893. Schindler estaba interesado en los experimentos de Gill con el hormigón en casas de gran simplicidad geométrica, con ventanas asimétricas, que debieron recordar a Schindler la obra contemporánea de Loos en Viena. Marian Chace, una amiga de Pauline del Smith College, y su marido Clyde se habían trasladado a Los Ángeles el verano anterior y Clyde Chace trabajaba para Irving Gill. Las dos parejas se asociaron para construir el diseño inusual de Schindler, que finalizó en noviembre de 1921. El programa era tan radical como el diseño, incluyendo un estudio para cada uno de los cuatro adultos, una "hamaca" en la cubierta para cada pareja, una cocina común, un estudio para los invitados y un garaje (fig. 1).

Para garantizar la financiación, Schindler escribió a los padres de Pauline, los Gibblings, el 26 de noviembre de 1921, describiéndoles el diseño de la nueva casa y el estudio. "Las habitaciones son estudios grandes, con paredes de hormigón en tres lados y otra de vidrio que da al exterior, un verdadero proyecto californiano". Schindler describió más tarde que la casa estaba inspirada en un "refugio de campista: parte trasera protegida, parte delantera abierta, una chimenea y un tejado". Estaba pensando, sin duda, en su reciente experiencia en Yosemite y con esta casa creó un espacio donde los interiores contenían poco más que a sus habitantes (fig. 2).

Si bien la forma de la casa reflejaba influencias de la educación de Schindler en Viena y del tiempo pasado con Wright, Schindler sintetizó estas influencias y las de los adobes de Taos y la casa japonesa (a las que se había expuesto a través de Wright) en un diseño totalmente original. Representaba un avance frente a la obra de todos los mentores de Schindler en todos los aspectos que podían considerarse como modernos. Aunque Schindler había rechazado la construcción



2

Fig. 1. Casa Kings Road, planta. 1921-1922. R. M. Schindler.

Fig. 2. Casa Kings Road, patio de la familia Schindler.



3

Fig. 3. Casa Kings Road, entrada al ala de la familia Schindler.

Fig. 4. Casa Kings Road, estudio de R. M. Schindler.



4

como la fuente de la forma arquitectónica, la arquitectura espacial de la casa se expresaba en sus materiales constructivos, tanto dentro como fuera, más directamente que cualquier otra obra de la Wagnerschule. El diseño estaba libre de ornamentos, tomó la noción de la sección interior compleja y la trasladó a los niveles cambiantes del jardín, superando la obra de Loos. En cuanto a Wright, Schindler llevó la integración del espacio interior y exterior, la horizontalidad del diseño, las ventanas lucernario, la planificación diagonal y los tejados planos más allá de cualquier cosa que Wright hubiera hecho hasta entonces o haría después. Las enormes paredes de adobe de Taos, en Nuevo México, se transformaron radicalmente en losas de hormigón separadas inclinadas en perfil de abajo arriba, con largas ranuras de vidrio entre ellas, de forma que estos muros casi parecían pantallas (fig. 3). La casa japonesa, con sus pantallas corredizas traslúcidas ligeras y su disciplina geométrica, se reorganizó para permitir la máxima flexibilidad no entre los espacios interiores, sino entre espacios interiores y exteriores (fig. 4).

La casa combinaba la estructura de madera de secuoya expuesta con losas de hormigón inclinadas hacia arriba, una variación de una técnica empleada por Gill. Las materias primas resaltaban la naturaleza minimalista del recinto espacial, así como el plan de obra. Schindler unió dos estudios, cada uno con su propia chimenea, para conseguir una forma de L; una sencilla disposición, con paredes de hormigón casi sólidas (dispuestas en forma de L y U), encarada al mundo exterior, claramente definida como espacio exterior, también con su propia chimenea, abierta a los interiores a través de cristales y pantallas de lona deslizantes. Los dos pares en forma de L y una tercera, formada por la cocina, el estudio de invitados y el garaje, se combinaron para formar una rueda de husillos, creando una figura dinámica en el suelo, lo que supuso un plano sin precedentes en la arquitectura moderna⁸. Al igual que la estructura formaba una figura inconfundible en el paisaje, la definición de los espacios ajardinados, construyendo esquinas, cambios graduales e instalaciones estratégicas, también convirtió a los patios exteriores en figuras claramente definidas con respecto al fondo de la casa. Schindler incrementó la percepción de esos espacios ajardinados escondiéndolos del exterior; las entradas a las alas Schindler y Chace, situadas ambas en el vértice de las L, se abrían mediante vidrios a la larga vista diagonal del patio privado.

La división de la casa también destaca la conexión con el exterior (fig. 5). La L del plano tiene su eco en la L de la sección, donde las paredes traseras de hormigón y los suelos forman una L y el techo con armazón de madera de secuoya y las paredes del patio forman otra L. Schindler utilizó el plano de referencia horizontal bajo de Wright para unir los espacios, en particular a través de los aleros bajos del tejado, para dirigir la vista hacia los patios. Schindler también aprovechó el recurso de Wright de la entrada a un espacio pequeño con techos bajos, para conferir más dramatismo a las entradas de espacios públicos, pero en este caso se incluía el patio. Schindler hizo cambios en el nivel del techo no sólo para establecer una jerarquía, sino también para incorporar ventanas lucernario que iluminaban los espacios de los estudios desde tres o cuatro direcciones y abrían vistas al cielo. Los suelos de hormigón de los estudios continuaban hasta los jardines, para destacar la continuidad del interior con el

8. Kathryn Smith ha señalado que la Casa Kings Road (el plano asimétrico de tres alas en forma de L que giran a la derecha formando una rueda de husillo) precede al uso que hace Mies van der Rohe de un plano similar en su Casa Concrete Country de 1923 y al uso que hace Walter Gropius en la Bauhaus en Dessau, 1925-1926. SMITH afirmó lo mismo en 1992 en su libro *Frank Lloyd Wright: Hollyhock house and Olive Hill*, Rizzoli, Nueva York, 1992, p. 94, y en "The Schindler House", en MARCH and SHEINE, (editores), *R.M. Schindler: Composition and Construction*, Academy Editions, Londres, 1993, p. 115. En el primer libro, hace referencia, además, a las huellas de dos proyectos no construidos en Olive Hill, el diseño original de la Casa Director (1920) y el diseño de un edificio de apartamentos para actores (1920), también composiciones dinámicas asimétricas con alas hacia el paisaje, como precedentes de Kings Road, y concluye que Schindler, no Wright, fue el responsable del diseño de éste último y probablemente de la huella específica de la primera.



Fig. 5. Casa Kings Road, estudio de Pauline Gibling Schindler.

exterior y para servir de pasillos pavimentados que conectaban los estudios. Las losas de las paredes de hormigón, separadas unas de otras por ranuras de vidrio y que llenaban el espacio dejado por el conformado, también dejaban entrar la luz a los estudios. Las hamacas de la cubierta estaban cubiertas aunque al aire libre, por lo que la protección de los elementos era mínima.

Schindler no sólo rompió aquí la caja de la casa, como había hecho Wright antes, la había destruido por completo. La naturaleza radical del plano se deduce por los comentarios de Louis Sullivan, a quien Schindler había enviado un plano en el verano de 1922. Sullivan respondió: “Hace unas semanas recibí un croquis suyo que pretendía ser el plano de una vivienda. Pero como no adjuntó ninguna carta no logré entenderlo”⁹. Muchos de los elementos que Schindler introdujo aquí: equilibrio figura/terreno en el plano entre la casa y el jardín, la casa cerrada a la calle y abierta a un patio trasero privado definido por una estructura en forma de L, continuidad de los espacios interiores y exteriores, planificación diagonal y asimétrica, manipulación de la sección para crear una jerarquía espacial y para que la luz entrara en los espacios interiores desde direcciones insospechadas; todo ello sentó las bases de la obra futura de Schindler en California del Sur. También supuso un precedente del trabajo de muchos otros arquitectos, incluyendo a Frank Lloyd Wright.

Aunque otras estructuras de hormigón bastante radicales que Schindler diseñó en los años veinte se publicaron en las revistas de arquitectura, no ocurrió lo mismo con la Casa Kings Road. Los editores parecían tener una reacción similar a la de Louis Sullivan cuando vio los dibujos y fotografías. La Casa Kings Road se publicó finalmente en febrero de 1932, porque Maxwell Levinson, el editor de *T-Square*, escribió a Schindler para pedirle que enviara material para su publicación sobre el tema que deseaba¹⁰. Schindler respondió y adjuntó fotografías y una descripción de la Casa Kings Road:

“Aunque la casa se construyó hace diez años, su interés es especial ahora. Inicia una evolución en los edificios de viviendas, promovido recientemente por Mies van der Rohe en su modelo de residencia presentado en la German Building Exposition. Si bien mi casa habla un idioma diferente con materiales diferentes, está diciendo esencialmente lo mismo”¹¹.

La casa de Schindler se publicó finalmente, junto con artículos de Wright, Le Corbusier y Buckminster Fuller.

Wright había visitado la casa en 1923, pero su nueva visita en 1932 le dio otra oportunidad de apreciar sus logros y su potencial. Como Schindler había tomado prestados muchos rasgos de Wright, parece que Wright adoptó las formas y principios de la Casa Kings Road para sus casas usonianas. La primera de estas casas sencillas, relativamente baratas, con forma de L se diseñó en 1933¹². ¿Y qué características de la Casa Kings Road adoptó Wright para el modelo usoniano? Schindler señaló muchas de ellas en una carta que escribió a *Architectural Forum* y que se publicó en agosto de 1947. Esta carta se centraba en la cuestión de las fechas que habían sido utilizadas en su resumen sobre la arquitectura contemporánea de la edición de mayo. Schindler

9. Carta de Louis Sullivan a Schindler, 18 de julio de 1922.

10. Carta de Levinson a Schindler, 8 de enero de 1931, pero escrita, posiblemente, en 1932 y con fecha equivocada.

11. Carta de Schindler a Levinson, 20 de enero de 1931, pero escrita posiblemente en 1932 y con fecha equivocada.

12. El primero de los diseños usonianos de Wright ha sido identificado como la Casa Lusk de 1933. Ver KINGSBURY, Pamela D., “Frank Lloyd Wright and Wichita: the first Usonian design”, Wichita-Sedgwick County Historical Museum, Wichita, Kansas, 1992.

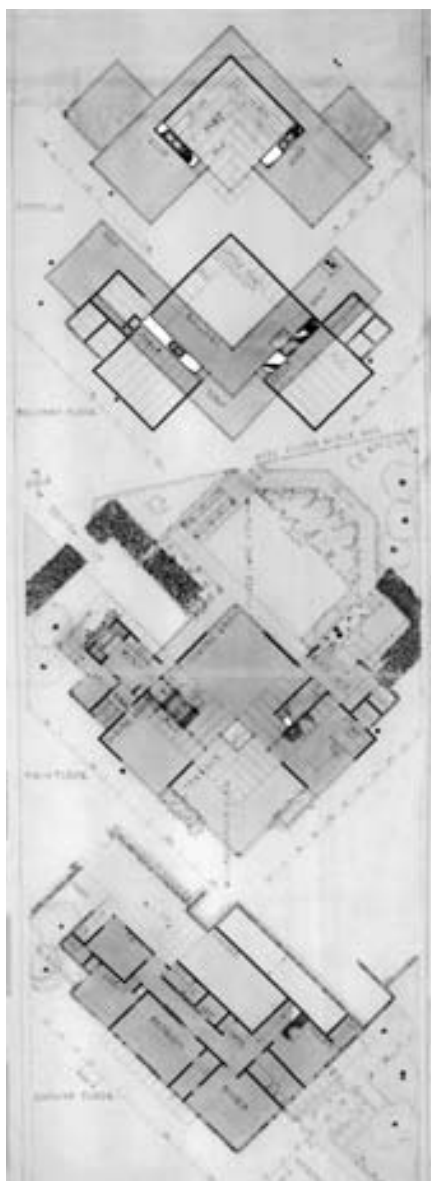


Fig. 6. Casa How, plantas. 1925.

13. Carta publicada en *Architectural Forum*, 1947, 87, p. 15.

14. Kathryn Smith declara que la casa de Kings Road es en realidad la primera casa moderna construida, anterior a las europeas, incluyendo la Casa Schroeder de Rietveld (1924), la Casa Besnus de Le Corbusier en Vaucresson y el estudio Ozenfant (ambos de 1923) y la Experimental House am Horn de Gropius (1922-1923), en *R. M. Schindler House, 1921-1922*, Harry N. Abrams, Nueva York, 2001. Ver nota 8.

15. Este argumento se incluye en MARCH, Lionel. *R. M. Schindler: Kings Road and How Houses*, Global Architecture, Tokyo, 1999.

16. McCOY, op. cit., pp. 139-140.

declaró que su casa de Lovell Beach de 1926 precedía a los avances de 1929 que había ilustrado la revista (Casa Lovell Health de Neutra y Villa Savoye de Le Corbusier) y que en 1922 él había construido su propia casa que:

“Se ha convertido en el prototipo de muchas de las nuevas casas californianas que ahora están de moda. Introdujo estos rasgos característicos:
 Un edificio sin sótano, laberíntico, de una sola planta, a la altura del terreno, con el suelo extendiéndose sin escalones por el jardín.
 Una pared de vidrio de altura completa con grandes puertas corredizas en el patio, bajo amplios aleros.
 Una cubierta plana con lucernarios.
 Un muro trasero sólo para garantizar la intimidad y tabiques móviles para aumentar la flexibilidad.
 Las paredes están construidas con unidades de hormigón estándar prefabricadas...”¹³.

Schindler podría haber estado describiendo la casa usoniana salvo por las paredes de hormigón. Estas características, junto con el sistema de construcción que empleaba materiales naturales para el interior y el exterior y un plano en forma de L con las tuberías en los cantos, aparecen en la primera casa usoniana que Wright construyó, la Casa Herman Jacobs de 1936.

La Casa Kings Road fue también, como Schindler había señalado, un precedente de la obra de muchos arquitectos modernos de California, incluyendo a los que participaron en el famoso programa Case Study House patrocinado por John Entenza en su revista *Arts and Architecture form* 1945-1962. Las casas de cubierta plana y forma de L, cerradas a la calle y abiertas mediante vidrios a los patios privados, diseñadas por Neutra, Craig Ellwood, Pierre Koenig y otros, aluden claramente a la Casa Kings Road. Y Schindler lo volvió a señalar explícitamente en la respuesta a un cuestionario sobre su trabajo enviado por la Escuela de Arquitectura de la Universidad de California del Sur para su Guía de Arquitectura Contemporánea, con fecha 10 de octubre de 1949:

“Construí mi propia casa para ilustrar mis principios... Fue la primera casa en romper con la tradición del este para responder al clima y a las condiciones de vida de California del Sur. Introdujo los rasgos característicos de la actual casa contemporánea fusionando el espacio y la vida en el exterior y el interior...”.

Tal y como venía a decir Schindler en esta carta, parece claro ahora que la Casa Kings Road fue un serio precedente, no sólo para el desarrollo de las residencias modernas de antes y después de la guerra según el Estilo Internacional, sino también un precedente de las casas usonianas de Frank Lloyd Wright. Ha sido un precedente en general no reconocido. Cuando Schindler fue excluido de la exposición de arquitectura sobre el Estilo Internacional en 1932, celebrada en el Museo de Arte Moderno (MoMA) y organizada por Henry-Russell Hitchcock y Philip Johnson, se inició el rechazo de los críticos del Este a su trabajo, lo que le llevó a no ser incluido en las historias de la arquitectura moderna. No obstante, tanto Kathryn Smith como Lionel March han declarado que la Casa Kings Road no sólo antecedió a otras casas modernas, sino que influyó directamente en su desarrollo posterior. Smith declara que la casa es en realidad la primera casa moderna que se construyó en Estados Unidos o Europa¹⁴. Lionel March dio un paso más al sugerir que los croquis de la casa de Schindler podrían haber estado en Berlín en 1922¹⁵. El amigo vienés de Schindler, Richard Neutra, estaba trabajando para Erich Mendelsohn en Berlín, y estos dos arquitectos intercambiaron noticias sobre su trabajo y sobre la posibilidad de que Neutra se trasladara a América. Es probable que Schindler enviara a Neutra un croquis del plano en una carta del 16 de junio de 1922, donde Schindler describió su casa recién acabada a Neutra, destacando el sistema de construcción de paredes de hormigón “con losas inclinadas”¹⁶. March sugiere que si Neutra tenía ese croquis, podría habérselo enseñado a Mendelsohn así como a otros arquitectos progresistas que Mendelsohn conocía en Berlín, incluyendo a Bruno Taut y a Mies van der Rohe, y que bien podría haberlo hecho ya que el proyecto era tan radical. Si hubiera ocurrido esto, entonces California del Sur no sólo tendría una casa moderna que antecedió a cualquier otra de Europa, sino que podría haber influido en el desarrollo europeo. Esta nueva historia revisionista coloca a Schindler en el primer plano de la modernidad del siglo XX.

Schindler demostró estos principios en su propia casa y estudio y, además, demostró que podía expresarlos de formas muy distintas. En Pueblo Ribera Court (1923-1925), Schindler demostró que la conexión directa con el exterior, el equilibrio figura/terreno del plano, se podía mantener en un complejo de múltiples unidades. El plano de la obra dispone 12 planos de unidades en forma de U esencialmente idénticas, donde las paredes traseras de las unidades y la planta se utilizan para crear espacios abiertos privados; las terrazas en el tejado con su propia chimenea



Fig. 7. Casa How, vista del eje diagonal desde la sala de estar.

proporcionan vistas al océano. En la Casa Wolfe (1928-1929) de la Isla Catalina, el pequeño emplazamiento en pendiente no permitía espacio para jardín. En su lugar, Schindler apiló tres habitaciones independientes, grandes y polivalentes una encima de otra, con una terraza en el tejado con su propia chimenea encima. Las habitaciones se abrían mediante ventanas en esquina a las terrazas angulares, con vistas espectaculares del océano. Ambos proyectos estaban destinados a residencias vacacionales con programas algo flexibles, pero incluso dentro de un programa más convencional, Schindler logró una planificación innovadora. En la Casa How (1925), construida en un terreno con pendiente abrupta, la planta cuadrada, organizada alrededor de un eje diagonal, posee una terraza en el nivel superior que da forma de L al plano (fig. 6). En el eje diagonal, las ventanas de las esquinas conectan el patio exterior, el salón y la terraza; un tejado bajo se extiende sobre parte de la terraza, cubriendo un espacio vertical y cuadrado al aire libre, al descubierto, que conecta el nivel superior con el vestíbulo de las habitaciones inferiores, ampliando profundamente el espacio exterior en el interior (fig. 7).

Sin embargo, Schindler no se conformó con estos principios. Amplió su análisis del clima de California del Sur para incluir las particularidades de su luz y sus colores. En un artículo no publicado titulado "Notes: Modern Architecture" escrito en 1944, Schindler escribe acerca de las cualidades específicas de su lugar de adopción:



8



11



9



10

“California del Sur es un lugar completamente único en EE.UU. Aunque su latitud es tropical, su clima no lo es en absoluto. Su flora no es tropical ni tiene rasgos desérticos reales. Sus ligeras variaciones estacionales propician una vida relajada en el exterior y una comodidad especial. Aunque el sol calienta bastante, las brumas matinales lo controlan. El carácter resultante de la luz y el color es único. En lugar de los colores opacos de los materiales en el este, aquí disponemos de las sutiles sombras transparentes creadas por la luz sobre fondos grisáceos”.

Cuando, forzado por la necesidad económica, Schindler tuvo que construir con estructuras de madera y yeso, empleó una paleta de colores naturales tanto en interiores como exteriores, procedente de los materiales presentes en el emplazamiento, que ayudó a integrar más los diseños en sus respectivos entornos. Experimentó con formas, emplazamiento, planificación y construcción, particularmente en lugares con pendientes pronunciadas que no permitían un sencillo plano en forma de L. En los terrenos muy escarpados, cuando era imposible la conexión gradual con un espacio abierto utilizable, Schindler encontró modos de conectar los espacios interiores con los paisajes, a menudo mediante ventanas angulares, y directamente con el exterior mediante terrazas y balcones elevados.

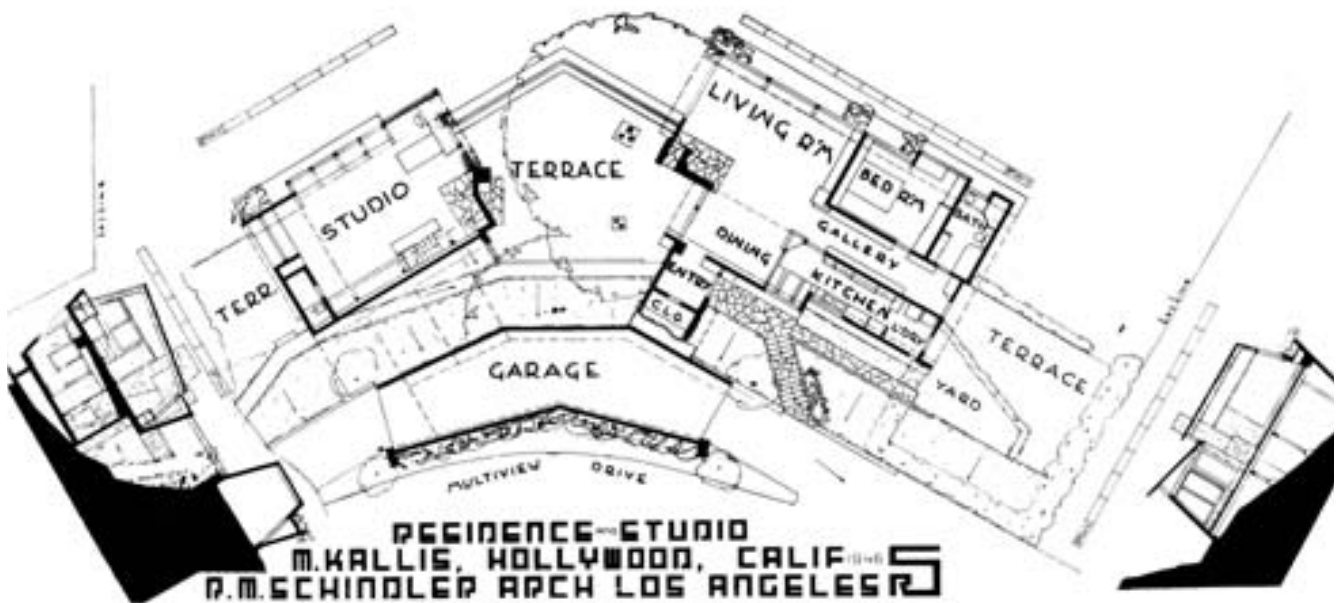
Para la Casa Oliver, el primero de los diseños que expuso su vocabulario “plaster-skin”, su propia versión de la estructura de madera y yeso empleada mayoritariamente en los años treinta, Schindler diseñó un plano en L, pero lo hizo girar 45 grados hacia las líneas del terreno, para maximizar el espacio exterior aprovechable y para orientar la casa hacia las vistas del pantano de Silver Lake por un lado y hacia las montañas por el otro (figs. 8 y 9). La casa está pintada en un color canela cálido para integrarla en lo alto de la colina. Schindler sacó partido de la cubierta inclinada necesaria para crear grandes ventanas lucernario. Un eje diagonal y las ventanas angulares conectan el espacio interior con las zonas exteriores y con el paisaje circundante (fig. 10). Se accede a las habitaciones de los niños a través del dormitorio principal o desde fuera, por un pasillo de hormigón cubierto que también conduce a la terraza de la cubierta. En la Casa Walker (1935), construida en otro emplazamiento en pendiente que daba al pantano de Silver Lake, Schindler pintó la casa por dentro y por fuera en azul, para convertirla en parte del paisaje del lago. La cubierta, necesariamente inclinada, va descendiendo con el lugar y crea múltiples ventanas lucernario. Las terrazas y balcones están tallados en el volumen de la casa, ampliando el espacio hacia el lago y el paisaje (fig. 11). En otras casas, Schindler giró dos geometrías, para crear volúmenes diferenciados y abrir dos vistas. En la Casa Southall (1938), realizada en madera de contrachapado, Schindler giró tres volúmenes 45 grados, que se proyectan fuera de la casa en planta y en sección, creando tres esquinas acristaladas con vistas al paisaje.

Fig. 8. Casa Oliver, planta. 1933-34.

Fig. 9. Casa Oliver, vista del patio.

Fig. 10. Casa Oliver, vista del espacio de estar.

Fig. 11. Casa Walker, espacio de estar. 1935.



12

En su obra posterior a la Segunda Guerra Mundial, Schindler utilizó una forma modificada de la estructura de madera y yeso, a la que denominó “Schindler Frame”. En ella, los soportes de madera se cortaban a la altura de las puertas y las alturas de los techos variaban enormemente por encima. Así se creaban espacios para ventanas lucernario y había más continuidad entre los espacios interiores y también entre el interior y el exterior. El tejado se hizo con una cubierta de madera de dos pulgadas de grosor, que se extendía hasta diez pies sobre entramados de madera mayores, eliminando así la necesidad de vigas y permitiendo una cubierta muy delgada y flexible. Schindler aprovechó las posibilidades creadas por una gran variedad de modalidades de cubierta. En la Casa Roth (1945), ladeó una parte de la cubierta en toda la longitud de la casa para crear una ventana lucernario larga. Esta casa poseía, además, la característica poco habitual de una terraza con estructura de madera y cubierta de césped, situada sobre el garaje, que se continuaba perfectamente con el césped del jardín. La Casa Kallis (1946) combina cubiertas y muros inclinados con numerosas texturas de madera de manchas verdes, para fundirse con el terreno en pendiente cubierto de robles (fig. 12). La cubierta en forma de mariposa permitía un vestíbulo central, donde se mostraban las obras de arte del cliente y que estaba iluminado mediante ventanas lucernario a ambos lados (figs. 13 y 14). La cubierta también creaba múltiples ventanas lucernario con vistas a los árboles y al cielo.

Schindler estaba especialmente interesado en las propiedades de la luz que configuran el espacio y escribió sobre ello en muchas ocasiones. En un artículo sobre diseño de mobiliario e interiores publicado en 1935-36, cuyo último subapartado era “Luz”, Schindler declaró que para el arquitecto del espacio:

“... Su poder estará completo cuando la actual pared acristalada primitiva evolucione hacia una pantalla de luz traslúcida. El carácter y el color de la luz que sale de ella hará permeable el espacio, le dará cuerpo y le conferirá tanta plasticidad como la arcilla del escultor. Sólo cuando el arquitecto del espacio domine la casa traslúcida habrá alcanzado su trabajo la madurez¹⁷”.

En 1927, Schindler había diseñado una nueva casa para Aline Barnsdall en los acantilados de Palos Verdes que daba al Océano Pacífico. La denominó la Casa Traslúcida y sin duda puede interpretarse como un comentario de todo lo que le decepcionó de la Casa Hollyhock de Wright para Barnsdall¹⁸. Schindler transformó las cubiertas inclinadas de la casa de Wright en pantallas inclinadas de vidrio traslúcido; además, abrió el plano en forma de U para aprovechar las vistas al océano y desplazó el espacio habitable hacia la esquina, frente al océano. Con sus numerosas terrazas exteriores y la piscina central, podría decirse que era una casa para vivir en California del Sur. Lamentablemente, esta casa no se construyó y Schindler tuvo que esperar hasta finales de los años cuarenta para realizar su primera casa traslúcida, para la que utilizó



13



14

Fig. 12. Casa Kallis, plantas y secciones. 1946.

Fig. 13. Casa Kallis, vista de la cubierta en forma de mariposa desde el exterior.

Fig. 14. Casa Kallis, espacio de estar, vista de la sección en forma de mariposa y ventanas lucernarios.

17. SCHINDLER, R. M., “Furniture and the Modern House: A Theory of Interior Design”, en *Architect and Engineer*, 1935, 123, pp. 22-25 y 1936, 124, pp. 42-48, en el último subapartado “Light”.

18. Véase MARCH, Lionel, “The Translucent House” en MARCH, Lionel; SHEINE, Judith, eds., *R. M. Schindler: Composition and Construction*, Academy Editions, Londres, 1993, pp. 146-161.

Fig. 15. Casa Tischler, espacio de estar, vista de la cubierta azul traslúcida. 1949-50.



“Alsynite”, un material de fibra de vidrio traslúcido corrugado, ya disponible después de la guerra.

La Casa Janson (1948-49) era una vivienda diminuta construida en un lugar extremadamente abrupto y en pendiente. La cliente, Ellen Janson, recordaba años más tarde su conversación con Schindler sobre el diseño de la casa:

Siempre quise vivir en el cielo. Luego conocí a un Arquitecto del Espacio.
El arquitecto me preguntó: “¿le gustaría tener una casa hecha de telarañas?”
Sí, me encantaría, porque no tapan el cielo. Pero, ¿cómo va a colgar las telarañas?
“En ganchos suspendidos del cielo”, respondió¹⁹.

En esta casa, la estructura desaparece realmente, dejando visible el espacio traslúcido. Schindler minimizó los cimientos y sostuvo la estructura en voladizo desde un pequeño centro y amplió su espacio mediante terrazas. Las paredes traseras y laterales de la casa estaban hechas en su mayor parte de “Alsynite”, por lo que escondían la carretera y los edificios vecinos, mientras que los espacios se abrían a las terrazas y al paisaje circundante a través de pantallas acristaladas. Schindler amplió la metáfora del cielo y del material azul traslúcido para la Casa Tischler (1949-1950). Aquí, una cubierta a dos aguas recorre la longitud de la casa, cubierta en gran parte con “Alsynite” azul oscuro traslúcido teñido especialmente para el cliente (fig. 15). La casa está ubicada en el extremo norte del solar; los espacios para vivir y dormir se encuentran en la planta superior, que está abierta por el sur a un gran jardín. Como en la Casa Janson, la estructura desaparece y los espacios parecen formar parte de los árboles y del cielo. En un tercer proyecto, la Casa Skolnik (1950-1952), Schindler utilizó “Alsynite”, esta vez sin color, en la mitad de la cubierta a dos aguas. En este caso cubre un vestíbulo que separa los espacios de paso y privados del espacio para vivir. Además de aportar luminosidad al centro de la casa, la cubierta traslúcida confiere al vestíbulo el aspecto de una logia, potenciando así el sentido de espacio para vivir como una estancia de interior/externo, que se ve reforzado por una chimenea circular útil tanto para espacios interiores como para exteriores.

Si los modernos de mediados de siglo habían entendido la obra más temprana de Schindler como un precedente no reconocido, ha habido que esperar mucho más para reconocer su obra tardía como una contribución significativa para los avances posteriores. Muchos entendieron como algo excéntrico ese uso experimental de las formas y los materiales, aunque fuera coherente con los principios de Schindler. Hubo que esperar hasta 1971 para que en el prefacio al libro de David Gebhard, *Schindler*, Henry-Russell Hitchcock apreciara finalmente la obra de Schindler, aunque en el mejor de los casos este elogio fuera sólo parcial²⁰. Hitchcock cita de su

19. Barbara Giella, entrevista con Ellen Janson, sin fecha, probablemente de los años 70.

20. Del prefacio a GEBHARD, David, *Schindler*, The Viking Press, Nueva York, 1972, p. 7; Pub. orig.: Thames and Hudson, Londres, 1971.

propia declaración de 1940 sobre el trabajo del arquitecto en su artículo “An Eastern Critic Looks at Western Architecture”:

“No comprendo el caso de Schindler. Sin duda existe una inmensa vitalidad, un elemento que quizá falte en muchos de los mejores arquitectos de la costa oeste. Pero parece que, en general, su vitalidad produce efectos arbitrarios y brutales”²¹.

En su nueva evaluación, Hitchcock reconoció los logros de la Casa Lovell Beach y destacó la función de los arquitectos de origen europeo, como Schindler y Neutra, en el desarrollo de la arquitectura americana. En cuanto al resto de la obra de Schindler, admitió que, en vista del curso que estaba tomando parte de la arquitectura de posguerra, “la obra de Schindler, desde el comienzo de su carrera profesional a mediados de los años veinte, fue premonitoria por su enorme variedad”. Pero sólo era una débil alabanza.

Schindler no pensaba que su obra fuera arbitraria; opinaba que era clásica y que estaba tan vinculada a California del Sur como la arquitectura clásica lo estaba a su marco, tal y como declaró en una carta a Esther McCoy escrita al final de su vida. En febrero de 1952, escribió a McCoy desde el hospital, afirmando que finalmente tenía:

“Suficiente energía para discutir con usted sobre clasicismo. Sí, el escritor romántico se agarra a unos cuantos matices de la vida y los hincha sin ningún sentido del equilibrio y de la realidad para crear un mundo propio. Sin embargo, el escritor clásico, como por ejemplo ‘Proust’, ahonda en la masa de material vivo hasta que lentamente comienza a salir a la luz parte de la realidad como resultado de su sondeo”²².

Schindler escribió, además, que Wright y Neutra eran románticos, porque imponían formas ajenas. “Finalmente sólo queda el clasicista, yo mismo”. Describió su intento de estar construyendo una arquitectura californiana con su propia casa, y añadía: “Y si no fracaso, será tan californiana como el Partenón es griego y el Foro romano. De hecho, se trata del comienzo de un nuevo despertar ‘clásico’ que bebe la savia de California”.

Además, parecía claro que Schindler pensaba que su obra había seguido evolucionando en California del Sur y afirmaba que en sus últimas casas, sobre todo en las traslúcidas, su trabajo como arquitecto del espacio había alcanzado la madurez. Schindler había continuado su campaña educativa sobre la arquitectura del espacio para el público en general, los editores y los autores, además del MoMA. En 1952, Arthur Drexler escribió para solicitarle material para una actualización de su exposición y catálogo de 1944 “Built in the USA”²³. Schindler le respondió que mandaría fotografías de las casas Kallis y Lechner (1946-48) y que hacía poco había terminado dos casas con paredes y tejados traslúcidos, pero que todavía no tenía fotografías. En primer lugar, explicó por qué iba a enviar fotografías de las dos casas, en un último intento por educar al MoMA en arquitectura del espacio.

“En 1921, con el impacto de California todavía fresco en la mente, construí mi propia casa, intentando adaptarme al carácter local. En aquella época se hicieron varios intentos por desarrollar una nueva expresión arquitectónica para California. Frank Lloyd Wright probó a introducir versiones modernizadas de detalles aztecas, pero fue un intento superficial, completamente falso histórica, climática y funcionalmente, y fracasó desde sus inicios. Más tarde, en 1928, Richard Neutra importó el estilo internacional, pero él mismo afirma, con retraso, que viola el carácter local.

En mi propia casa (1921), introduje características que parecían ser necesarias para la vida en California: un plano abierto, a nivel con el terreno, patios llenos de vida, paredes acristaladas, pantallas traslúcidas, amplias puertas correderas, ventanas lucernario, cubiertas inclinadas con anchos aleros para dar sombra. Estos rasgos han sido aceptados en términos generales y constituyen la base de la casa contemporánea californiana.

Cada una de las dos casas que le voy a enviar representan el punto culminante de alguna de estas características. Las dos casas fueron construidas con el denominado ‘Schindler Frame’, un modelo estructural cada vez más aceptado en California”²⁴.

Las casas de Neutra posteriores a la Segunda Guerra Mundial, como por ejemplo la Casa Kaufmann en Palm Springs, de 1946, tomaron un enfoque diferente al de las casas de los años treinta, que habían sido objetos prístinos en contraste con el paisaje. Estas últimas obras tenían planos en forma de L y de rueda de husillos, que se extendían hacia sus paisajes, además de paredes acristaladas y materiales naturales que resaltaban esa conexión. Es posible que Schindler se sintiera reivindicado, pero insistió en afirmar que había hecho todo eso en 1922. Cuando se refirió a estas casas como un “desarrollo definitivo”, no quería decir necesariamente que hubiera dejado de experimentar.

21. HITCHCOCK, Henry-Russell, “An Eastern Critic Looks at Western Architecture”, *California Arts and Architecture*, 1940, 57, pp. 21-23, 40-41.

22. Carta de Schindler a Esther McCoy, 18 de febrero de 1952. McCoy había trabajado para Schindler a mediados de los cuarenta y fue la primera persona en escribir extensamente sobre su obra, notablemente en *Five California Architects*, Reinhold Publishing Corp., Nueva York, 1960.

23. Schindler expuso una vez su obra en el MoMA, en la exposición “Modern Architecture in California”, en 1935, que viajó a veinte lugares distintos hasta 1939.



16

Fig. 16. Casa De Keyser, vista trasera del estar, mostrando el material de cubrición. 1935.



17

Fig. 17. Casa De Keyser, espacio de estar, mostrando montantes y viguetas expuestas.

A Schindler le diagnosticaron un cáncer a finales de 1951 y fue operado, por lo que tuvo que pasar semanas en el hospital; salió a principios de 1952 privado de la energía que tenía antes. Quizá sabía ya con seguridad que esas casas iban a ser su último esfuerzo en la arquitectura del espacio. No obstante, sus esfuerzos educativos no dieron fruto con el MoMA: su obra no se incluyó en la muestra de 1952. La arquitectura moderna con influencias europeas gozaba todavía de un trato de favor y a los críticos del este les debía de resultar muy difícil, si no imposible, entender las últimas obras de Schindler.

Schindler creó una arquitectura que era una expresión de la cultura a la que él creía pertenecer, una arquitectura del espacio, del clima, de la luz, del carácter, una arquitectura donde el emplazamiento, el clima y el paisaje influían en la forma del edificio. Aunque pasara bastante desapercibida, la influencia de su obra fue enorme en varias generaciones de arquitectos modernos, sobre todo en su lugar de adopción, California del Sur. En 1949 escribió: “Pienso que este clima y este carácter, junto con una evolución real de la arquitectura del espacio, convertirán a California del Sur en la cuna de una nueva expresión arquitectónica”²⁵. Da la impresión de que, en el Los Ángeles contemporáneo, su predicción quizá se ha hecho realidad, pero no necesariamente de la forma que él pensaba.

Los arquitectos de Los Ángeles que se hicieron famosos en los años ochenta, en su mayor parte después de Frank Gehry, reconocieron quizá más directamente la influencia de Schindler²⁶. Habían puesto de moda las formas complejas, después de que Robert Venturi rechazara la modernidad reductivista en *Complejidad y Contradicción en Arquitectura* (1966). La propia casa de Gehry en Santa Mónica (1978) tomó en sentido literal la noción de abrir la caja por completo. Retiró los materiales de acabado de la casa para mostrar los materiales estructurales antes ocultos y los invadió haciendo girar volúmenes que se entrecruzaban. La rampa de acceso de asfalto se convirtió en suelo de la cocina, integrando así los espacios interiores y exteriores de forma novedosa. Las formas guardan cierta relación con la obra de Schindler de más de cuarenta años atrás, particularmente la Casa De Keyser (1935), donde Schindler expuso el armazón interior de madera y cubrió el exterior de la sala de estar superior con material de techumbres verde, para diferenciar su volumen del resto del edificio (figs. 16 y 17). Con todo, puede que Schindler sostuviera que la casa de Gehry suponía un paso atrás en la evolución de la arquitectura del espacio. Salvo las pantallas acristaladas adicionales, aunque ya no era una caja, la casa no se había roto para establecer más conexiones con el exterior, para ampliar el espacio más allá de sus fronteras físicas, para relacionar a los habitantes con el jardín, la terraza, los árboles o el cielo, o para convertirse en parte de su emplazamiento y paisaje específicos. Para Schindler lo más importante no son las formas en sí, sino el espacio, que se extiende y pasa a formar parte del emplazamiento. Schindler hubiera deseado que su obra fuera apreciada tanto por sus principios como por sus edificios, el contenido al igual que la forma. Posiblemente sea una lección sobre la que podremos continuar aprendiendo en California del Sur.

24. Carta de Schindler a Arthur Drexler, 12 de abril de 1952.

25. Respuesta de Schindler a USC Questionnaire, 1949.

26. Michael Rotondi y Frank Israel, por ejemplo.