

Historia de tres casas

Maison de Verre, Villa Mairea, Eames House

Justo Isasi

La historia de la arquitectura moderna está jalonada por momentos de excepción en los que se produjo la síntesis de los modelos que después habrían de utilizarse durante décadas. Hasta mediado el siglo, esta síntesis del pensamiento de su época parece un proceso casi individual de muy pocos autores, y el modelo suele llevar asociados el nombre y los apellidos del arquitecto y de su cliente. Éste es el caso de Villa Mairea y de la Casa Eames, y lo sería también de la Maison de Verre si no fuera por una circunstancia excepcional que la ha caracterizado con un apodo, como sucedió también con la Casa de la Cascada.

La vivienda aislada ha sido uno de los mejores laboratorios del Movimiento Moderno. Cuando cliente y arquitecto han compartido la pasión por la invención de la modernidad, han aparecido los nuevos modelos. Sus fotografías en blanco y negro tuvieron la capacidad de transmitir esa síntesis; la formidable componente plástica de lo moderno era un lenguaje casi universal, y los arquitectos confiaban en que la revolución social y técnica de su época pudiera expresarse en términos formales.

El repaso de algunos de estos momentos de invención resulta tonificante para la reflexión de finales del siglo XX, cuando los ejemplos actuales están lejos de esa capacidad de síntesis que admiramos en los años heroicos, ahora que la aportación de los arquitectos no suele pasar de la moda o del tour-de-force, puesto que las propuestas para el siglo XXI ya no germinan en el huerto de la arquitectura.

Los tres ejemplos elegidos tienen en común la decidida voluntad del usuario y la capacidad resolutive del arquitecto para innovar y definir un modelo moderno de casa feliz. Tres parejas de usuarios que confiaron en una nueva proposición de la arquitectura doméstica en tres contextos distintos: el corazón de París, el bosque de Finlandia y el suburbio de California.

Maison de Verre. 1928-1932

En la Maison de Verre se anudan distintos hilos argumentales de su época. Su autor fue una figura eminente y significativa del Art Déco, ese arte decorativo excluido de la corriente principal de la crítica y desdeñado por los activistas de la modernidad. La biografía de Pierre Chareau quedó al margen de las historias de arquitectura, pero sin embargo consiguió una de las más impresionantes casas del siglo. Seguramente a juicio de los puristas y de los radicales, el Déco tenía la fórmula de las composiciones burguesas y, a semejanza de los licores para señoras, combinaba buenas materias primas en una mezcla dulzona impresentable a un buen connaisseur. Como las pinturas de Tamara de Lempicka, que quería ser cubista, fotógrafa, cartelista y futurista, pero sobre todo aristócrata moderna y mundana, el Déco mezclaba las texturas exquisitas del Art Nouveau con el simplismo geométrico de la Secesión vienesa, y la estética industrial del futurismo con el gusto por el confort de la clase media alta.

A favor de la Maison de Verre contaba para los críticos la colaboración de Bernard Bijvoet, el arquitecto holandés compañero del maestro Duiker. Sin mayores explicaciones, permitía relacionar el milagro de la Rue Saint-Guillaume con las potentes vanguardias de los Países Bajos, con la arquitectura articulada de Duiker, con las estructuras metálicas de Van der Vlugt, o con la delicadeza de los planos de Van Tijen.

Obligados por la imposibilidad de desalojar a la dama del ático, el matrimonio Dalsace tuvo que afrontar la reconstrucción del viejo hotel dieciochesco de la Rive Gauche, encajado entre las medianeras y aliviado por los patios de manzana. La labor se convirtió en un complicado ejercicio del más difícil todavía, y Pierre Chareau, apoyado por el matrimonio Dalsace, aceptó forzar las fronteras del Déco. Consiguió, como en los mejores años de la Werkbund, hacer la casa de la mano de un artesano ejemplar del hierro. El taller de herrería de D'Albet aportó el esqueleto roblonado y ese híbrido de diseño industrial y escultura articulada que es la cerrajería de la Maison de Verre, diseñada pieza a pieza por Chareau y Bijvoet, con el contrapunto permanente de las chapas perforadas de duraluminio.

En la casa-clínica de los Dalsace se unieron la tradición de la moderna burguesía con los programas del Movimiento Moderno. La casa tiene abajo una pequeña y avanzada clínica ginecológica, y sobre ella el salón de recibir, donde se celebraban pequeños conciertos, y el comedor servido por un montaplatos. Arriba, los dormitorios, comunicados en su caso con el saloncito o la terraza. La clínica, obviamente, era uno de los programas más queridos de la modernidad; era un lugar transparente, limpio y funcional, poblado por unos muebles científicos, cromados y tensos como máquinas de vanguardia. El salón, por su parte, era el espacio del arte, de los libros y sobre todo, del espacio fluido y luminoso, confortable por la calefacción de radiadores empotrados en el suelo y acogedor por los sofás de terciopelo firmado Lurçat.

La planta articulada en las tres dimensiones se presenta igual que en las villas modernas, como una serie de recorridos y de visiones diagonales del espacio, procurando confiar el paso de un ámbito a otro a algún elemento precisamente diseñado. En la Maison reaparecen las obsesiones de Chareau por los tomos y los paneles giratorios, junto al leit motiv moderno del elemento que separa y une, que aquí torna varias formas, de pantalla, librería y barandilla todo en uno. Predomina la expresión industrial del metal sobre el suelo

de caucho, y a veces una suerte de expresionismo maquinista, como en las rótulas inmóviles de la gran escalera principal o en las poleas de la del dormitorio.

Sólo a veces aparece la sensibilidad de lo natural en los pavimentos casi japoneses de la entrada y el detalle del umbral hecho con una pieza de madera arrojada por el mar a la playa.

Pero el milagro es que todas estas tradiciones burguesas y programas modernos se cuajaron en una forma de las más queridas por la vanguardia de entreguerras: la caja de cristal. La habitación cristalina perseguida por los utópicos de la Glaserne Kette, como los Taut, por la Bauhaus de Gropius y Mies, por el Esprit Nouveau de Le Corbusier, tiene en la casa Dalsace un momento espléndido y una primera madurez.

Una casa de luz entre dos patios, que opta, como la casa japonesa, por los paneles traslúcidos: una casa farol. La traza de la piel tensa de vidrio, de moldeados presos en paneles de perfilera o embebidos en hormigón, y de excepcionales planos transparentes, que se pliega y se imbrica para adaptarse a su apretado entorno, es un ejercicio soberbio de modulación y de invención detallada.

A medio camino entre el Déco y la era maquinista, la Maison de Verre se sitúa como una pieza clave de la vanguardia artística del periodo de entreguerras. Pierre Chareau, formado como dibujante en una firma británica de decoración, abrió su estudio en 1919.

El matrimonio Dalsace, sus protectores, le introdujeron en el selecto círculo de artistas e intelectuales parisienses, y en 1924 le encargaron el proyecto de su casa en pleno barrio de Saint-Germain, centro de reunión del grupo. La casa ocuparía las dos plantas inferiores de un edificio de tres alturas situado entre medianeras, en un solar profundo.

Aunque se partió de propuestas más compartimentadas, las divisiones interiores fueron desapareciendo o perdiendo solidez a medida que el proyecto se consolidaba; aquellas que impedían la transparencia entre patio y jardín se transformaron finalmente en muebles o mamparas.

La casa presenta al patio un paño traslúcido de doble altura y estructura modular que hacia el interior inunda de luz el gran salón. Los dormitorios se asoman a este espacio por el altillo, y al jardín por una terraza.

Con la disposición de la entrada y de las escaleras Chareau traza un complejo recorrido espacial por la casa, desde la luz tenue en el principio del ascenso a la claridad del plano principal, para retomar el tramo de escaleras hacia el segundo nivel al borde de un vacío de triple altura. La intensidad del trayecto se refuerza con la riqueza material de la casa, que ofrece continuos contrastes: pavimento industrial como soporte de finos muebles déco, crudos perfiles roblonados delicadamente pintados de cobalto y bermellón, acero y madera en una forzada estética mecánica.

«Un modelo hecho por artesanos con la vista puesta en la estandarización.» Así la definió Chareau.

Alberto Pieltain

Villa Mairea. 1937-1939

La pareja que hizo el encargo, Maire y Harry Gullichsen, y su arquitecto, Alvar Aalto, no pudieron sustraerse a la fascinación de la Casa de la Cascada de Frank Lloyd Wright, publicada en esa época. La sensibilidad de los dos acomodados jóvenes, como la de tantas personas atentas a la vanguardia, había captado el mensaje de Fallingwater, si no la mejor pieza de Wright, sin duda sí una de las más emblemáticas de una nueva manera de estar en la naturaleza. Su arquitecto se dejó llevar en un principio por las claves mágicas, y propuso buscar un arroyo en el bosque de los Ahlstrom que hiciera las veces del Bear Run, para colocar sobre él Villa Mairea.

Pero de este prólogo wrightiano emergió pronto una nueva síntesis. Aalto detuvo la obra en cimentación, subió las tierras y la casa elevada se tomó una casa posada en un claro del bosque. Frente a las terrazas voladas de Wright que habrían de caracterizar toda una generación de casas, Mairea es un ejercicio a ras de suelo, sobre una loma, y la casa se prolonga en tapias, pérgolas y construcciones para configurar ese importante centro vacío del prado con la piscina lacustre, alrededor del cual se organiza todo.

La nueva sensibilidad de Alvar Aalto, que se transmite a una generación de vanguardia, utiliza el concepto de articulación de la arquitectura de los modernos, enriquecida asimismo por una novedosa actitud hacia los materiales y un concepto muy distinto del lujo.

La mirada nueva de Aalto sobre las piezas domésticas aprecia lo natural y lo artesanal por encima de lo industrial, y lo eleva a la categoría de una elección exquisita. El arquitecto finlandés siguió así una tradición del romanticismo finés y al mismo tiempo su propia noción de la estética japonesa.

Esta síntesis es evidente en su proyecto para la marquesina o la escalera, sustentadas por un haz de bambúes que luego se tomaron fustes de pino rojo. La aspiración a lo oriental es evidente en el techo de Mairea, tomado literalmente de los manuales del jardín japonés, pero es mejor en el cierre del patio con el pabellón de la sauna, que es un trasunto del mirador de la luna de Katsura.

En síntesis, la actitud que Mairea hizo universal es el aprecio de los materiales simples y directos, madera, cristal, cuero, como texturas que matizan el espacio vacío y luminoso de los modernos. La propuesta de un interior espacioso de tabla, cerámica y ladrillo, donde junto a una millonaria colección de arte moderno aparecen muebles de madera laminada casi escolares, es una propuesta de nuevos valores para la vanguardia de clase más alta. Esta sensibilidad pasará también a las Case Study Houses de California y a la Europa de posguerra.

Como la Casa Eames y la Maison de Verre, Villa Mairea es rigurosamente moderna en cuanto organismo articulado y en cuanto su espacio se ofrece completo al visitante desde su centro.

Sólo que con Aalto las articulaciones de los espacios llevan importantes referencias de texturas naturales, e incluso las claves de su construcción metálica o de hormigón adoptan formas aleatorias y tacto orgánico, como esos pilares negros caprichosamente duplicados o triplicados que se visten de cuero y cuerda.

Maire Ahlström, una pintora de vanguardia perteneciente a una rica familia del área de Turku, descubrió en la casa-estudio de los Aalto la expresión arquitectónica de sus intereses plásticos, cercanos a Picasso, Matisse o Léger. En 1935, Maire y su marido, Harry Gullichsen, fueron presentados al joven arquitecto por N. Gustav Hahl, el primer director de Artek. Este contacto cristalizó en una relación amistosa y profesional. En 1937 les encargaron la construcción de su casa en Noormarkku, en un lugar próximo al palacio victoriano del abuelo de Maire y a la casa Art Nouveau de su padre. Como ellas, la nueva casa habría de plasmar los ideales de su época.

El recorrido de un espacio de evocaciones naturalistas es el argumento principal en los edificios grandes de Aalto. Aunque villa Maire es un proyecto de escala menor, se organiza también de esta forma. Desde el camino de ascenso, la casa aparece flotando sobre un zócalo de granito negro desbastado que la hace ligera.

Dos ondulantes marquesinas señalan la entrada. El pavimento va perdiendo su rugosidad, pasando de piedra a barro, a cerámica brillantada y finalmente a madera. Desde el vestíbulo se entrevé el jardín, algo elevado, entre los palos que esconden la escalera como un bosque de abedules. Subiendo unos pasos se llega a la zona de recibo, chata y amplia, que se abre al claro jardín con piscina sinuosa como una charca. Entre ambos median dos grandes paños de vidrio y el hogar, cuya blanca capota se derrite como la nieve.

Los elementos estructurales, dobles, triples o sencillos, metálicos o de hormigón, revestidos de madera o cáñamo, se ordenan a conveniencia de las estancias superiores, sin seguir la estricta retícula propia de los modernos.

La búsqueda personal de Aalto consigue enraizar los valores de la modernidad en la tradición.

AP

Eames House. 1945-1949

Si la Maison de Verre es un ejercicio heroico de aproximación a lo industrial desde la artesanía y desde la decoración, la casa Eames es un ejercicio plenamente industrial, realizado por un diseñador convencido de la necesidad de la ergonomía, de la economía y de la tecnología.

Como Aalto, Charles Eames experimentó largamente con la madera laminada, y como Chareau, con las aleaciones ligeras. Su dedicación comercial le hizo medir apuradamente los términos de la construcción de su casa: la estructura de hierro prefabricada tiene un peso mínimo y se levantó en un tiempo récord; la repetición y la variación dentro de la serie dan la tónica de la estructura y de la imagen de la casa; y entre ambas se define el margen del diseñador y la virtud como modelo de la casa. La mezcla de técnica mínima y composición libre se sitúa entre el purismo contemporáneo de Mies van der Rohe y la libertad codificada de la tradicional casa japonesa. Por consabida que sea aquí la alusión a Japón, ciertamente no está de más en un momento en que los Estados Unidos importaron a Occidente la sensibilidad zen, sensibilidad que aflora en los estudios de Eames.

La casa, número 8 de las viviendas experimentales patrocinadas por la revista Arts & Architecture, es, como todas ellas, un proyecto optimista, suburbano y moderno. Es suburbano como lo es California, es decir, sin apreturas, de casas más extensas que altas, situadas en las laderas que miran al pacífico. Optimista como los años cincuenta y como el styling de sus automóviles; alegre por su propia seguridad en el umbral de una nueva era; y moderno como buen heredero de una tradición que arranca de Schindler y de Neutra, cuajada después de la guerra en los living-rooms de cristal y en los espacios vacíos frente al paisaje, escasamente poblados de tenues muebles de acero, moderno en perfil horizontal de sus cubiertas voladas.

El rigor de las Case Study Houses las ha hecho sobrevivir a las numerosas imitaciones que de su modernidad se hicieron en la década siguiente, que fueron retratadas con frescura por Hollywood como fondo de las comedias en technicolor y más recientemente con pintura acrílica por un Hockney nostálgico. Después del abuso de una época funcionalista que se degradó y del ruido múltiple de todas las arquitecturas de la última década, la sensatez estricta de la construcción y la poética exacta de sus materiales explica quizá su actualidad. La seguridad y el optimismo de su diseño explicarían a su vez la nostalgia profesional.

De las Case Study, la de Charles y Ray Eames es acaso la más discreta y una de las más puras, por su renuncia a la expresión atrevida de los grandes voladizos y de los volúmenes articulados. Es una casa compuesta por dos pabellones exactos y un patio vacío. El pabellón de la casa se compone a su vez como el del Esprit Nouveau, con un estar de doble altura y el dormitorio sobre la cocina. La doble altura de la casa se ajusta a la construcción superpuesta de una caja de hormigón que contiene las tierras de la ladera y de una jaula metálica prefabricada y acristalada. Para esa jaula, un ejercicio de sensibilidad decide qué paños han de ser transparentes, traslúcidos de visillos u opacos de tableros, cuál es la esquina de las vistas, y cuál es la relación visual de cada parte con el resto.

En enero de 1945, la revista californiana Arts & Architecture anunció el programa Case Study Houses como modelo para la producción industrial de viviendas.

Los arquitectos del programa inicial aprovecharían las tecnologías y los materiales utilizados en la construcción de barracas y hangares durante la II Guerra Mundial, y plantearían sus proyectos desde la prefabricación.

La operación, dada a conocer por el editor de la revista, John Entenza, fue argumentada por su amigo y colaborador, Charles Eames. La Case Study House número 8, que Eames construyó para sí en Pacific Palisades, una zona residencial próxima a Santa Mónica, se ha consolidado como modelo de la operación.

Situada entre eucaliptus, en una ladera de fuerte pendiente sobre el océano, la casa se levanta sobre una plataforma obtenida por el vaciado y la contención de tierras. Dos prismas rectangulares -casa y estudio- y un patio que media entre ellos, organizados sobre una estricta retícula, definen un proyecto de reducido programa que permite a Eames realizar el ejercicio en planta con gran claridad.

El interior, armado sobre una estructura mínima, se reparte entre un espacio vacío y cúbico en doble altura y dos piezas superpuestas que acogen todos los usos. El planteamiento esquemático se mantiene en el diseño de los cerramientos como superficies rectangulares exactas, sin espesor aparente, que cuajan la ligera trama estructural.

Charles Eames pone en práctica su experiencia como diseñador industrial en la elección de los materiales, en su mayor parte de junta seca y dispuestos a hueso contra el entramado.

Exactitud del sistema constructivo, levedad, vacío, arquitectura sin tapajuntas, estandarización o balance definen aspectos esenciales de la casa japonesa. Con su casa, Eames rinde homenaje al Zen.

AP