

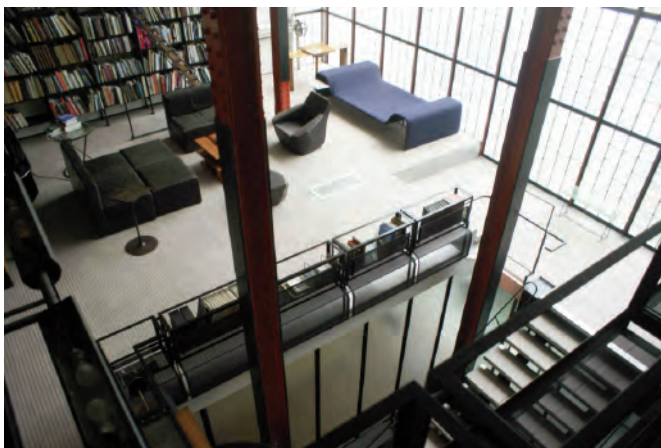
Jan Molema

Maison de Verre / Zonnestraal

Un relato de dos edificios

Hasta bastante después de la Segunda Guerra Mundial no hubo casi ningún interés en dos monumentos arquitectónicos de la primera mitad del siglo XX altamente estimados actualmente: una casa renovada en un patio trasero parisino y un nuevo y singular complejo en un brezal neerlandés. Muy apartados uno del otro, los dos fueron

construidos al mismo tiempo: el primero al costado del Boulevard St.-Germain-dès-Prés en la ribera sur del Sena, el otro en los alrededores de Hilversum, ciudad neerlandesa de la radio, entre bosques y brezales. Una mayor diferencia sería imposible, sin embargo los dos están relacionados íntimamente a través de sus autores: Bernard Bijvoet, el (co-) diseñador de los planos de la Maison de Verre y Johannes Duiker, quien, después de haber trabajado con Bijvoet en los diseños preliminares de Zonnestraal durante varios años, terminó los planos definitivos de éste casi al mismo tiempo. Aunque desde los años



Interior de la Maison de Verre (con permiso de R. Rubin)

Exterior de Zonnestraal. Edificio central (Arie den Dikken)



sesenta del siglo XX ambos, Zonnestraal en Hilversum y la Maison de Verre en París, han sido descritos repetidamente, y en algunos casos extensamente, en la literatura de la arquitectura moderna, no se ha hecho ningún esfuerzo con el propósito de colocarlos juntos en un mismo relato.¹ Este ensayo quiere enmendar ese vacío.²

Entorno y antecedentes

La Maison de Verre o Maison Dalsace se alza detrás una casa modestamente decorada en la Rue St.-Guillaume, una angosta calle con siglos de antigüedad, que fue cortada en dos por el Boulevard Saint.-Germain-dès-Prés cuando este se abrió en 1865 como parte de la gran intervención urbana de Georges-Eugène, barón Haussmann. Desde el siglo XVII en adelante, el área había sido una zona de casas de nobles y continuó así durante el siglo XIX. El boulevard trajo consigo un gran cambio: la aparición a todo lo largo de altos edificios de apartamentos para la alta burguesía y que pronto se extenderían también a las calles vecinas, remplazando las “maisons” de los nobles, los “hôtels particuliers”, con sus jardines y patios. La Maison de Verre se encuentra tras el número 31 en el lado sur de la calle (anteriormente

llamada “Rue des Rosiers”); invisible a menos que uno se pueda meter en su interior.³ Su belleza cristalina resalta en la parte trasera del patio; detrás de ella hay un profundo jardín. Un lugar bastante tranquilo, lejos del congestionado tráfico del boulevard, si no estuvieran en la calle los estudiantes del “Institut d’études politiques de Paris”, su edificio vecino en el lado norte, que, tras posteriores elevaciones, sobresale por encima de éste. De hecho, esto hace del jardín un lugar aún más apartado que cuando, en los últimos años veinte del siglo pasado, empezaba la transformación que daría lugar a la Maison de Verre tal como la conocemos hoy. O como casi la conocemos, ya que las fachadas se restauraron en los años cincuenta y ochenta.⁴ Pero también fueron fuertemente alterados los pisos de los apartamentos de arriba.

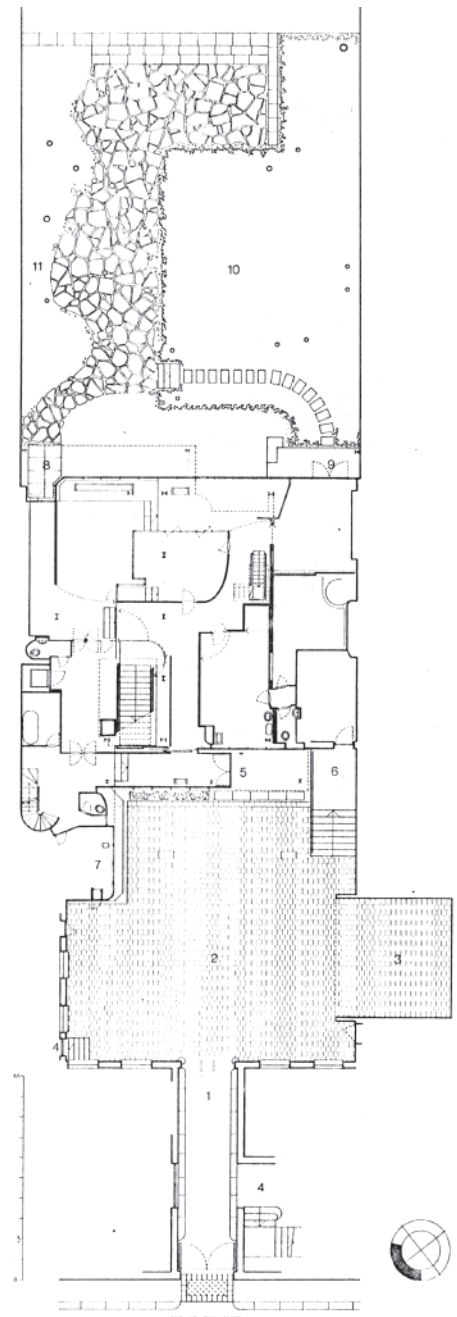
Detalle del Atlas Vasserot (1810-1836). con indicación parcela Maison de Verre.

(...)

En la literatura acerca de la Maison de Verre no ha sido suficientemente comprendido que el proceso constructivo de la Maison de Verre en sí debe ser considerado como uno más en una serie de intervenciones en la historia del edificio de 31 Rue St.-Guillaume. Todas las renovaciones previas determinaron las posibilidades de la vivienda que Annie Bernheim de Dalsace y su esposo el ginecólogo Jean Dalsace querían instalar aquí en 1925. Esta intervención puede ser vista como la generación de un grupo de nuevas células en un ser viviente, visibles en su piel e incluso en un su crecimiento hacia el exterior. Una casa oculta en un patio, como un feto dentro de un vientre.⁵

A la derecha, plano del conjunto con el patio interior y parte del jardín. Dibujo: Kenneth Frampton.

Fachada de 31, Rue St. Guillaume. (Jos Tomlow)



Detalle del Plan Parcellaire Municipal de Paris con el Bulevar Raspail a medio abrir. En manzana inferior parcela de la Maison de Verre.



(...)

¿No había licencia de construcción?
Internet nos proporciona hoy información que ha sido imposible o muy difícil de rastrear para investigadores previos. Una página, “París en Construcción 1876-1939”, muestra todas las licencias de construcción que se concedieron en París desde 1876 a 1938.⁷ Por extraño que parezca no aparece ningún permiso de construcción para la 31 Rue Saint Guillaume. ¿No había nada construido ahí? Obviamente sí había ¿Sin permisos tal vez? Una licencia era obligatoria para una nueva construcción, como nos lo muestra el número 24 de la misma calle.⁸ ¿No fue necesaria ésta para una reconstrucción como la de la Maison de Verre? Regresaré a este punto más adelante.

(...)

A la derecha: L'Art de bâtir, meubler et entretenir sa maison. (París, sin fecha)

Fachada principal. Primeros momentos de la remodelación de la casa para la pareja Bernheim Dalsace. A la derecha la entrada al piso superior de la señora que no quiso trasladarse. Es bien posible que la central se construyera en una reforma anterior.



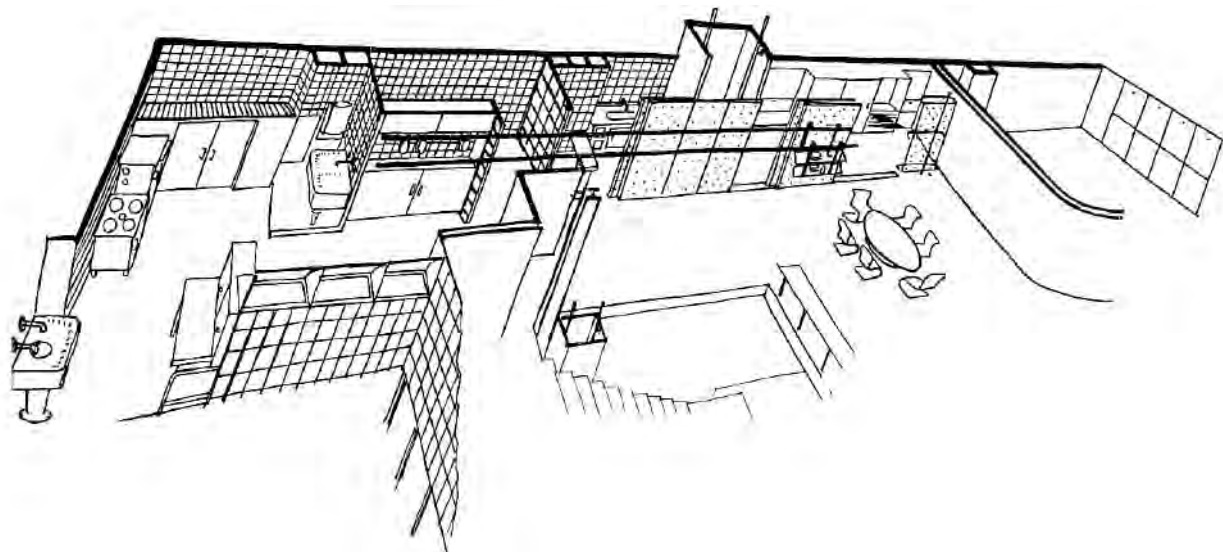
Las fotografías más antiguas de la casa del patio que conocemos hoy, fueron supuestamente tomadas justo después de que los Dalsace la compraran. El frente muestra un semisótano, un primer piso, un segundo piso y, por encima de una cornisa, un ático, más el tejado con ventanas salientes. Creo que esta cubierta, fue levantada en algún momento posterior para introducir una planta más. Esto parece haber sucedido ya antes de que las ventanas centrales de la planta baja fueran remplazadas por una entrada (directa) del exterior al apartamento de abajo, que debió ser remodelado para un uso distinto, como veremos. La estructura de acero de las marquesinas a medio demoler que se ven en la fotografía indica ser de mediados del siglo XIX. Las barandillas de las escalinatas son aparentemente de diferentes periodos; la central, más adornada, debe ser la última. Pero todo son suposiciones por el momento, ya que no hay imágenes conocidas del estado más antiguo de la casa, ni queda ningún



documento; lo que queremos es comparar el supuesto original con casas ilustrativas de la segunda mitad del siglo XIX en o en los alrededores de París, tal como las encontramos en “L'Art de bâtir, meubler et entretenir sa maison”, pp. 76-82.⁹

Fuentes bibliográficas

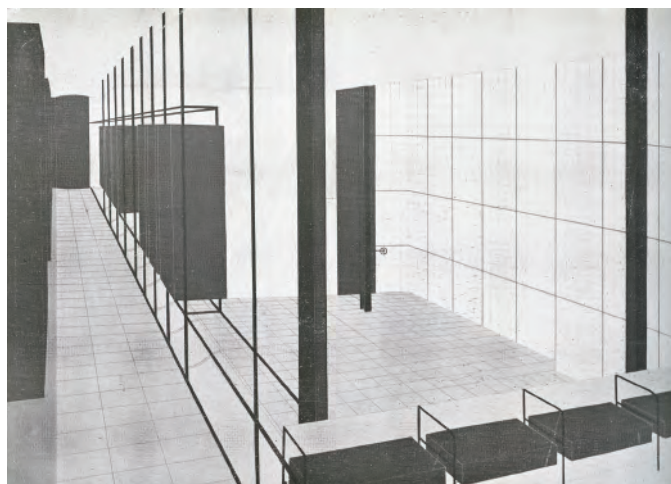
*Acerca de la literatura de la Maison Dalsace, conocida como Maison de Verre.*⁹ El primer comentario profesional sobre la Maison de Verre apareció en 1933 en una revista nueva, “L'Architecture d'Aujourd'hui”.¹¹ Tres cortos textos [de tres autores] con opiniones diferentes, e incluso contrarias, bien ilustrados con fotografías y dibujos de varios tipos. Este artículo se convirtió en la fuente



"Perspectiva mostrando los servicios del comedor" (*L'Architecture d'Aujourd'hui*, 1933, número 9, p.9)

impresa para futuros autores. Una "perspectiva mostrando los servicios del comedor"¹² encabeza la contribución netamente favorable de Paul Nelson. Las sillas en el área del comedor en este dibujo son ciertamente de tipo tubular con más suave ballesteo (como las de Breuer, Stam o Van der Rohe) que cualquiera de Chareau, de lo que deduzco que fue dibujado por el propio Nelson.¹³ Las secciones y las plantas en el artículo están poco detalladas y muestran unas cuantas diferencias notables con el dibujo mucho mejor trazado y medido de Kenneth Frampton y su equipo.¹⁴ Primero de todo, los baños no están dibujados dentro de las habitaciones.¹⁵ No hay todavía ascensor, los espacios en los tres rellanos son llamados trasteros ("débarras"), como la cabina de teléfono en la habitación de descanso del doctor en el primer piso. Lo que ahora es un baño en el área de

"Dibujo de galería delante de los dormitorios" (*L'Architecture d'Aujourd'hui* 1933, número 9, p.12).



servicio era un armario; pero lo que es más notable, dos "meubles" fijos no están ahí aún; la pasarela móvil en el tocador de Madame Dalsace y la estantería del salón (como lo testifica una fotografía).¹⁶ Es interesante ver, que los Dalsace trajeron los muebles de su apartamento a la vuelta de esquina, en el boulevard, los cuales en realidad quedaban relativamente sueltos en el espacio, como lo vemos en fotografías posteriores.¹⁷ Según se cita a Chareau en la contribución de Julien Lepage: "esta familia tan cultivada no vive todavía según el ritmo de la casa".¹⁸ Es destacable también en el citado número de *L'Architecture*, la perspectiva un tanto abstracta, llamada "dibujo de galería delante de los dormitorios".¹⁹ Creo que sus "siluetas"²⁰ fueron dibujadas (por Bijvoet) con el propósito de ordenar los nuevos espacios y objetos dentro de la estructura existente.²¹ Como veremos, también muestran el contraste de los nuevos elementos a una escala y los existentes (los soportes de acero) a otra. Con todos los elementos nuevos y sin casi partes viejas, la perspectiva está basada en la medida fija del elemento de fachada de cuatro bloques de vidrio más una banda de tolerancia. Los temas esenciales de la contribución de Paul Nelson son la cuarta dimensión, el movimiento en el espacio, la "desmultiplicación" (relación de reducción de la velocidad en la transmisión de un movimiento) a través del uso por igual de todos los nuevos medios de transporte de cosas y seres vivos: (...). Pierre Vago, el editor y tercero de los autores: "He aquí grandes palabras

De 8 en OPBOUW. 2 de septiembre 1933, n° 18. Con artículo sobre la Maison de Verre.



que nos asustan”.²² Vago estaba totalmente en contra de esta manera de vivir.

El arquitecto progresista holandés Jan Duiker dedicó en 1933 un amplio y crítico artículo a la Maison de Verre “en *De 8 en Opbouw*: ‘Het huis van dr. D’Alsace in de Rue St. Guillaume te Parijs. Architecten P. Chareau en ir. B. Bijvoet’.”²³ Es especialmente interesante leer como Duiker al final relaciona arquitectura con ciencia: “Esto es lo que necesitamos: debería haber una ciencia arquitectónica, una ciencia que no sólo incluya las materias usuales técnicas, matemáticas y física, sino también materias como medicina, filosofía, economía, biología; entonces ningún periodista hostil o ningún director se atrevería a abrir la boca. Aún podría decir ‘no me gusta’, pero su juicio nos dejaría fríos, algo así como la declaración de un paciente que no le gusta el sabor de su medicina pero que no se atreve a apartarse de sus prescripciones. Esta ciencia arquitectónica debería contener historia natural, pero ciertamente no historia del arte y no modelado, no el arte del adorno, no geometría arquitectónica... no arte decorativo... no... Pero hablaremos de esto después.” También debo revelar, que Duiker escribió por la época en que tuvo que ser sometido a unas pruebas médicas, que serían el preludio de su muerte inesperada en febrero de 1935.²⁴

En los periódicos Neerlandeses contemporáneos, disponibles en la pági-

na de internet de la “Koninklijke Bibliotheek” (en La Haya) rastree tres curiosos artículos cortos en relación a “casas de cristal” en París. Un periódico regional, el *Nieuwsblad van het Noorden*, señaló el 28 de Mayo de 1931: “el arquitecto Pierre Chareau en París ha terminado sus primeras casas construidas totalmente en cristal. El cristal es parcialmente no transparente, pero deja pasar los rayos del sol. Esto hace que las casas, rodeadas por jardines, se beneficien todo el día del sol. El cristal usado es el llamado vidrio translúcido, el cual es irrompible y, de acuerdo con el arquitecto, más fuerte que la piedra o el ladrillo. Según la opinión de los parisinos, desde el exterior estas casas dan la impresión de ser palacios de hielo de esquimales. Tienen todo lo necesario para la higiene moderna.”²⁵ Un notable noticia que de ninguna forma ha sido confirmada.

Edmond Flegenheimer, famoso escritor judío conocido como Edmond Fleg y pariente de Annie Bernheim de Dalsace, predijo de cierta forma la Maison de Verre en un artículo en “*Les Arts de la Maison*” (otoño 1924): “el decorador deberá, por lo tanto, contentarse con una aproximación: demolerá y reconstruirá las habitaciones o el apartamento al completo dejando la casa en pie. Su trabajo estará condicionado por un plan primitivo que él no ha concebido, que le es impuesto por los predecesores y que deberá constantemente engañar”.²⁶ Y con el que el decorador Chareau no pudo enfrentarse en el caso de la Maison de Verre. Surge una pregunta: ¿No podría Chareau haber sido relegado o al menos asistido por Julien Flegenheimer, un primo de Fleg y arquitecto de, entre otros tantos trabajos, un lujoso hotel en Beauvallon, un encargo anterior dado por el tío y el padre de Annie? ¿Por qué Bijvoet?²⁷

Brian B. Taylor introduce al neerlandés Bernard Bijvoët (sic) en su libro ampliamente ilustrado *Pierre Chareau, diseñador y arquitecto* (Köln 1992). Aunque el autor menciona a Bijvoet repetidamente, no existe ningún cuestionamiento en el texto de Taylor acerca de la influencia que haya tenido su (según Chareau) “joven ayudante” en (el diseño de) la Maison de Verre. Taylor no se pre-



*Muebles para la
Escuela al Aire Libre,
Amsterdam.*

gunta porqué el recién llegado a París fue invitado a trabajar con Chareau y no, por ejemplo, André Lurçat, hermano del pintor Jean, amigo de Chareau; o un arquitecto con quien Chareau ya había trabajado, Robert Mallet-Stevens,²⁸ o algún reconocido arquitecto como Le Corbusier.²⁹ Que los dos se hubieran conocido en la “Exposition Inter-nationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes”, en París 1925, parece ser suficientemente explicativo. Desde mi punto de vista no lo es.³⁰ Taylor (pero también Frampton y otros) ve probable relacionar la casa y su diseñador con artistas franceses, austriacos (Adolf Loos) y americanos (Frank Lloyd Wright por supuesto).³¹ Los escritores pueden tener una tendencia irritante a alardear de su erudición al citar a figuras famosas para fortalecer su punto de vista. Así es aquí el caso de Adolf Loos (p. 17). Hay otro hábito que puede llevar a extrañas conclusiones: la comparación. Así, encontramos aquí los bloques de hormigón de Frank Lloyd Wright como antítesis de los bloques de cristal de la Maison de Verre, siendo la razón que en ambos casos el bloque sirvió como módulo (p. 34). Wright, conocido por Bijvoet y Chareau, inspiró a ambos, indica Taylor (p. 17).³² Pero Taylor, al parecer, no ha investigado qué es lo realmente importante de la Maison de Verre: el propio trabajo de Bijvoet en su país natal, en la estrecha compañía de Jan Duiker y Jan Gerko Wiebenga, y lo que él realizó con Duiker y Wiebenga en el tiempo

de su asociación con Chareau.³³ También lo que Bijvoet hizo además con Chareau para la familia Bernheim. Si Taylor hubiese investigado estos trabajos (y los de los modernos neerlandeses contemporáneos de Bijvoet), hubiera llegado a conclusiones distintas.³⁴ Taylor también comete, desde mi punto de vista, otro error esencial pretendiendo que Bijvoet y Duiker pertenezcan a “De Stijl”; “en sus piezas donde incorporó metal, Chareau se abstuvo del policromado del tipo encontrado en los muebles de Rietveld o Duiker y Bijvoet, prefiriendo en su lugar yuxtaponer el hierro con madera, como la del sicomoro (...), o con cuero o mimbre”. Es llamativo de hecho, que (aparte de algunos muebles para los hijos de Duiker y Bernard Bijvoet) los muebles que diseñó Duiker (¿después de Chareau?) fueran pupitres y sillas en contrachapado teñido y acero, parecidos a los de Chareau. Debo enfatizar, que Duiker y Bijvoet no pertenecían a “De Stijl”, aunque no haya razón para negar cierta influencia en sus primeros trabajos. De hecho ninguno de los ingenieros-arquitectos de la politécnica de Delft fueron miembros de “De Stijl”. Muchas veces no se ha entendido, que la “Nieuwe Bouwen” (CIAM) y De Stijl fueron movimientos con puntos de partida y metas diferentes.

Fernando Montes fue más atento con Bijvoet en su texto para GA. El título de este álbum fotográfico de Yukio Fukagawa lo prueba: “Pierre Chareau con Bernard Bijvoet”. Menciona va-



rios de los trabajos anteriores de Bijvoet en los Países Bajos en colaboración con Jan Duiker, incluso da una pequeña biografía, pero no ha tenido la suficiente osadía para cuestionar la autoría de Chareau en “sus” proyectos de arquitectura. Ocurre prácticamente lo mismo en todos los libros que he leído acerca la Maison de Verre y los otros edificios “de Chareau”.³⁵

La publicación de Marc Vellay (y Kenneth Frampton), *Pierre Chareau: Architecte-meublier, 1883-1950* es esencialmente un libro acerca de los muebles de Chareau, aunque tiene también buena información sobre la Maison de Verre, especialmente por las fotografías de época y algunos dibujos.³⁶ Pero está deformada en su punto de vista: Chareau el arquitecto-mueblista. Haríamos mejor, pienso, en no ver a Chareau como un arquitecto sino como un genuino diseñador de interiores.³⁷ La arquitectura de los edificios con los que Chareau ha tenido que ver de alguna manera, difiere de su mobiliario, suelto o fijo. Dudo si “La Maison de Verre... constituye con su mobiliario un conjunto perfectamente homogéneo”,³⁸ como se declara en el “Avant-propos” del libro. ¿Por qué debería el mueblista Chareau ser el creador de los edificios, cuando un arquitecto-ingeniero con experiencia, Bernard Bijvoet, estaba involucrado? Esto nos enturbia la visión. El libro empieza con una carta que Chareau envió a los clientes de la Maison de Verre el 13 de junio de 1932.³⁹ Reza así: “Annie, ruego compartas esta carta con Jean. Me gustaría hablarte largamente de los trabajos. Tengo en ello un firme deseo y a medida que avanzo me invade tal pudor que me siento paralizado. Por un lado coordino las tuberías, los conductos de agua y los tubos de calefacción, parte ingrata y tan importante, por otro lado me exalto y me imagino servir. De todo esto tengo una certeza, una certeza de amor, y esta certeza vale la pena vivirla. Dime que he luchado como un león por vuestra casa. Por vuestra casa, guardo los primeros latidos de mi corazón” Pierre Chareau.⁴⁰

Un enigma para mi, ¿qué necesitaba explicar Pierre a Annie, qué quería decirle? Chareau juega aquí el papel de arquitecto entregado, pero Co, la esposa de Bijvoet tenía una opinión

distinta acerca de él, como veremos. Jean Dalsace escribe en una carta: “La casa entera fue creada bajo el signo de la amistad, en un perfecto acuerdo afectivo”. ¿Acuerdo afectivo? Uno tiene diferentes sensaciones después de haber leído la carta de Pierre a Annie (y Jean).⁴¹

(...)

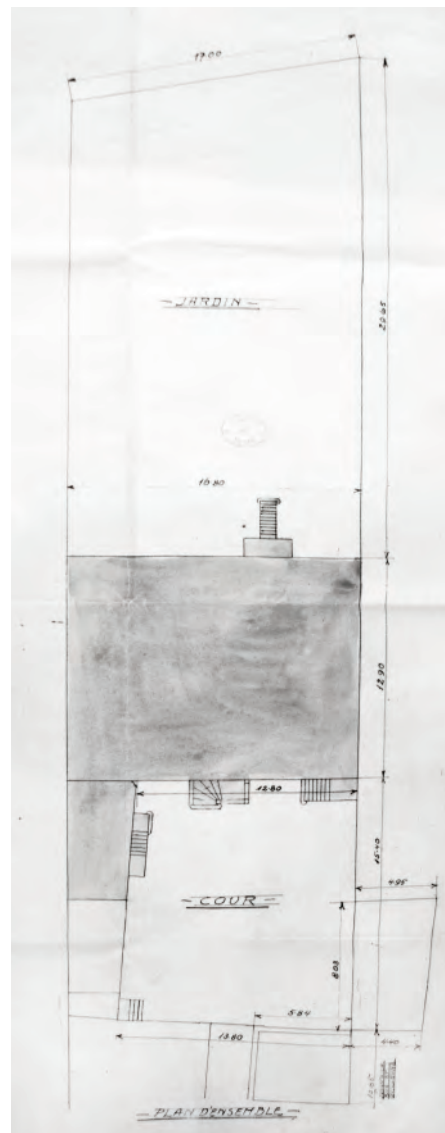
Cuando Vellay habla del maestro cerrajero Louis Dalbet, a quien Chareau debe mucho en la realización de sus muebles de acero, fijos o móviles (y probablemente en el montaje de la estructura de acero también), a mí me parece que no piensa en Bijvoet.⁴² Me sorprendió especialmente, que Vellay no tuviera en cuenta la experiencia de Bijvoet con Jan Duiker. Esto es en parte debido al comportamiento un tanto atípico de Bijvoet. No le gustaba hablar de trabajos pasados ni de su papel en ellos, como todavía lo recuerdan sus parientes.⁴³ Marc Vellay amablemente me escribió un e-mail el 6 de septiembre del 2011: “Señor, (...) no dudo ni por un instante de la importancia del papel de Bernard Bijvoët. Con todo, cuando nos encontramos en los años 70 después de la fundación de la asociación de amigos de la Maison de Verre, con Antoine Grumbach, Kenneth Frampton y la Señora Vellay, no deseaba explicar su papel en el edificio de la rue Saint Guillaume, ni tampoco en la sede del club de Beauvallon. Por consiguiente, no disponemos de fuentes sobre el asunto”.⁴⁴

Recordando que ambos “ingeniero-arquitectos”, Duiker y Bijvoet, eran excelentes pianistas amateurs, me gustaría introducir una variación en el texto de Vellay: “A propósito de la Maison de Verre, Kenneth Frampton habla de ‘poesía de equipo’. Si hubo equipo, *Bernard Bijvoet* (itálica J.M.) ocupó en él un papel determinante. Ya es hora de revisar en este aspecto la historiografía de la casa para por fin darle el lugar que se le debe”.⁴⁵ Estoy de acuerdo con Vellay, aunque no sólo por el equipo, sino especialmente por la disposición general en la que los elementos necesarios, industriales o hechos a mano, tuvieron que ser colocados. Vellay escribe que Chareau estaba ya totalmente agotado a mitad de los treinta “después del esfuerzo puesto en la Maison de

Planta con cotas del edificio existente, previo a la reforma como Maison de Verre, formando parte de un plano más amplio.

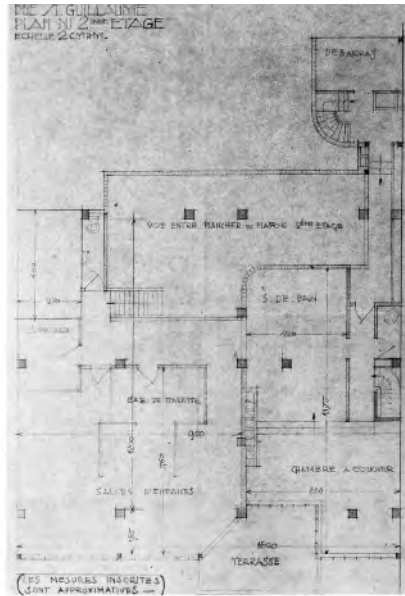
Verre”.⁴⁶ Puede ser cierto, pero no es el motivo por el que el se extinguió el éxito de la arquitectura de Chareau. Vellay también recalca que Bijvoet regresó a los Países Bajos, lo cual es sólo en parte correcto. Bijvoet siguió trabajando con Lods et Beaudouin en París y Amsterdam hasta el inicio de la Segunda Guerra Mundial por lo menos. Bijvoet en efecto, dejó de trabajar con (para) Chareau, una vez terminada la Maison de Verre, ya que no había nada más que hacer para los Bernheim. De hecho, ellos habían sido los únicos clientes para los que Chareau realizó una intervención arquitectónica en cooperación con Bijvoet.⁴⁷ Me parece que Chareau simplemente era incapaz de producir algo sin la ayuda de profesionales como Bijvoet y Dalbet.⁴⁸ Nada especial, pero parece que hasta sus mejores colegas habían quedado totalmente agotados por él, se arruinaron o encontraron trabajos que les gustaban más, como Bijvoet con Lods y Beaudouin. Éste puede que haya sido más apreciado por ellos. Chareau no había sido muy amable con Bijvoet y Dalbet, declarando que él había hecho todo el trabajo solo, como dice en su carta a Annie: “Por un lado coordino las tuberías, los conductos de agua y los tubos de calefacción, parte ingrata y tan importante, por otro lado me exalto y me imagino servir”. ¿Cuál es el trabajo de un arquitecto?

*Frampton en Perspecta.*⁴⁹ Con este artículo Kenneth Frampton trajo, al menos para los lectores ingleses, la Maison de Verre de vuelta a la escena en 1965. Él y su equipo hicieron un excelente trabajo midiendo el edificio, dibujando plantas y secciones, describiendo su historia, dándole al diseño un contexto cultural y un significado.⁵⁰ Desafortunadamente no midieron todo el edificio; ni el sótano, ni los pisos sobre la propiamente considerada Maison de Verre. Es una lástima, porque esa parte ha sido modificada desde entonces y no podemos considerarla en la investigación. Frampton incluye una carta de Jean Dalsace que fue originalmente publicada por el destinatario, el diseñador de mobiliario René Herbst, un amigo de Chareau.⁵¹ Esta carta tiene al menos un detalle interesante sobre las circunstancias bajo las cuales la Maison de Verre fue construida: “estos dos pisos eran tan oscuros que

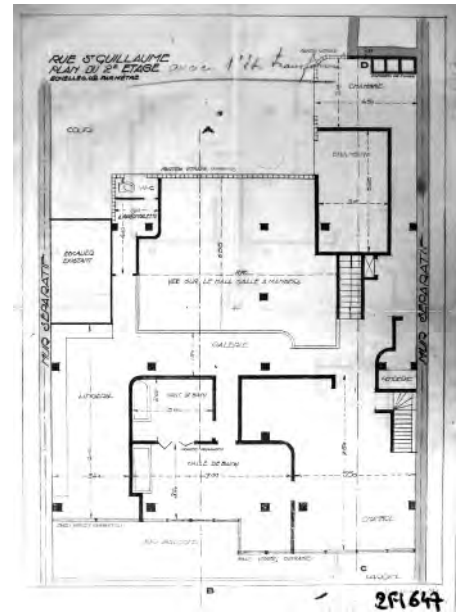


los empleados de la señora, que viviría hasta los cien años, se veían obligados a trabajar durante el día con luz artificial.”⁵² Esto significa que la señora, quien fuera que sea (y sus “empleados” no sus criados) habían estado usando la parte de abajo, como lugar de trabajo, ¿un taller, una imprenta quizás? Si la historia es cierta, aquí no había una vivienda, ¿o sería una vivienda adaptada? Veremos que lo era. Al menos el piso de abajo, la “rez-de-chausée”.

Los escritos del historiador de Arquitectura neerlandés Ronald Zoetbrood (†) son prácticamente inaccesibles para casi cualquier profesional del campo, ya que generalmente publicaba en holandés; tales como “Bernard Bijvoet, aspecten van zijn Franse periode”.⁵³ El artículo de Zoetbrood, en *Kunstlicht*, estaba



Parte del plan de 23 de Noviembre de 1927, y otra del plan de 11 de Agosto de 1928.



dedicado específicamente al período francés de Bijvoet, su colaboración con Pierre Chareau, sus interiores refinados, sus “pinturas” con luz, el uso del pavés, y cómo posteriormente los “temas franceses”, ya de vuelta en los Países Bajos, tomarían forma en el Grand Hotel Gooiland en Hilversum, la casa de Sra. W. Naessens Looyen en Aerdenhout y otros trabajos de Bijvoet. No está claro, si Zoetbrood estuvo alguna vez en la Maison de Verre o si conoció a Bijvoet (y/o a sus parientes) por alguna casualidad.⁵⁴ Zoetbrood tomó casi todo de Vellay y Frampton; pero algunas cartas del archivo de los Andriessen (familiares del compositor holandés Nicolaas Hendrik Andriessen), amigos de los Bijvoet, constituyen un material adicional interesante.⁵⁵ Básicamente estas cartas son sobre su vida diaria. Aunque probablemente coloreada, pueden ser consideradas descripciones de confianza. Citaré de estas cartas algo que no está incluido en el artículo de Zoetbrood. Zoetbrood tenía razón cuando dijo que las publicaciones sobre los arquitectos que habían estado trabajando con Bijvoet tienden a dejarle en segundo plano, también por una “fatal carencia de datos”. Se pregunta cuál había sido la precisa contribución de Bijvoet en los proyectos comunes y dice que éste punto no había sido discutido o era, hasta entonces, considerado irrelevante.

cripción ideal de la casa en sus muchos planos a escala. No solo los conocidos, y un poco mejorados, planos de plantas de Frampton c.s. a una escala legible (1:100), sino también secciones (lamentablemente en escalas variadas), y lo que es mas sorprendente: un juego completo de detalles de los paneles de las fachadas. Y aun así aparece un error, que entorpece el entendimiento del diseño y el proceso de producción de la casa: no hay un espacio de ajuste entre las partes componentes, no existen juntas.⁵⁶ Especialmente en un trabajo de renovación como la de La Maison de Verre, se necesita dar espacio a las desviaciones en [las medidas de] la construcción aleadaña así como también en las del elemento a insertar.⁵⁷ Como el libro fue editado por el fotógrafo, no existen otras fotografías

Residencia de ancianos Karenhuizen, exterior. Alkmaar 1917. Una de las primeras obras de Duiker y Bijvoet.

Bernard Bauchet llegó con su libro *La Maison du Verre* (con Yukio Fukagawa y Marc Vellay) casi a una des-



Espacio común en primer piso de la residencia Karenhuizen. La mesa podía servir para colocar el ataúd de un residente fallecido.



más que las que tomó Fukagawa; una verdadera lástima, ya que ello obliga, una vez más, a buscar y consultar otros.⁵⁸

René Herbst, amigo y colega de Chareau, fue el primero en honrarlo con un libro: “Un Inventeur, l’architecte Pierre Chareau” (Paris 1954), en el cual explica La Maison de Verre (y los demás edificios para los Bernheim) como el feliz resultado de la inventiva de Chareau y el sentido del orden de Bijvoet. ¿Quiso decir que Chareau no tenía sentido de orden (podría ser, lo conocía personalmente) y que Bijvoet no tenía inventiva?

Olivier Cinqualbre no solo me prestó amablemente sus oídos y me dio su conocimiento, sino que también me enseñó el camino hacia los archivos y qué podía encontrar en ellos. Él, con otros, nos ha dado datos fundamentales, como la solicitud de la licencia de construcción, etc. Tales datos son muy difíciles de encontrar, son escasos, demasiado escasos para entender el correcto orden secuencial en que se desarrolló todo el proceso desde el primer deseo de los clientes, la pareja Dalsace, hasta su mudanza a la casa y su acomodo en su nuevo hogar. De todas formas, este proceso tomó mucho tiempo, unos 6 años.

La lavandería Het Lampje, Diemen 1924; fotografiada en enero de 1926.

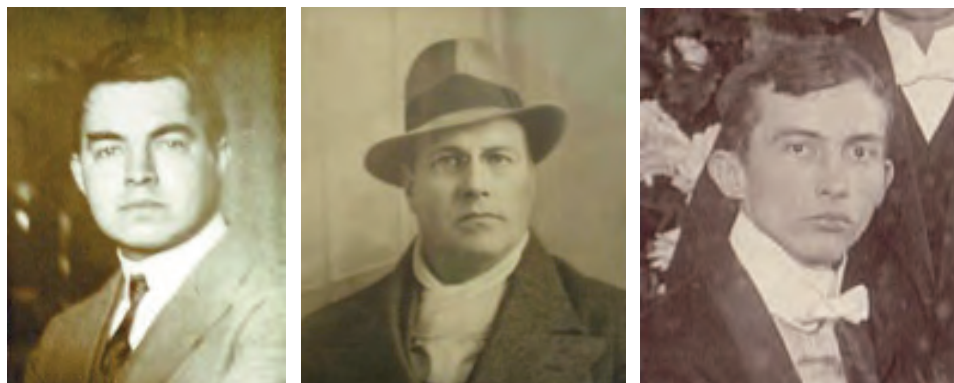


Sabemos casi con exactitud cuándo Bijvoet empezó a trabajar en él, estamos seguros de la fecha de la declaración de propiedad (“relevé de la propriété”) de M. Dalsace, 25 de Octubre de 1925, dos días después de que el Dr. Dalsace firmara un plano acotado del edificio antes de la intervención.

Los Archivos de París contienen varios planos distintos y algunos documentos que esclarecen hasta cierto punto. Sin embargo, me dejaron con nuevas preguntas acerca de la autoría y las licencias (necesarias) para una construcción real.⁵⁹ Un documento, un plano del edificio existente, que no ha sido publicado hasta hoy, es ciertamente muy instructivo. Olivier Cinqualbre y otros sí publicaron planos (parte muy a nivel de bocetos) de los planes de reconstrucción. Hay dos juegos, ambos firmados por Dalsace y con la intención de obtener la licencia de construcción. El primero data de 23 de Noviembre de 1927, el segundo es del 11 de Agosto de 1928. Al parecer el primer intento fue fallido, pero no se sabe bien por los documentos, si se llegó a dar alguna vez un permiso de construcción.⁶⁰ Tampoco se entiende el porqué, mientras que usualmente es el arquitecto quien tramita la solicitud ante las autoridades respectivas, fue Dalsace quien lo hizo.⁶¹

Bijvoet en París

El 9 de Septiembre de 1925, Bernard Bijvoet, su esposa Jacoba Ezerman y su hija bebé Wilberna partieron de Zandvoort, una localidad de veraneo junto al mar próxima a Amsterdam, hacia París.⁶² Inmediatamente después llegó Hermine Valken, la esposa de su viejo amigo, compañero y vecino Jan Duiker, con sus hijos Fokke y Louise. Alquilieron apartamentos amueblados en el 7 de Rue Erlanger.⁶³ Un hallazgo reciente, señalaría como posible contacto en París a A.L. Oger, arquitecto y pintor belga y antiguo colaborador de Duiker y Bijvoet en las perspectivas de su proyecto para la Academia de Amsterdam.⁶⁴ Hubo razones de trabajo y de infelicidad matrimonial.⁶⁵ El 27 de Diciembre de 1925 escribió en una carta a sus “Queridos amigos”⁶⁶ Hendrik y Tine Andriessen en Haarlem: “(...) también aquí todo está bien -con Hermine, Louise, el hermanito pequeño, Co y Wimmie- y tam-



De izquierda a la derecha: Bernard Bijvoet, Jan Duiker y Jan Gerko Wiebenga

bién conmigo, aunque corro el riesgo de volverme perezoso, lo que me alarma.⁶⁷ Aun así, estoy bastante ocupado a pesar de que no hay trabajo, pero tenemos un hermoso sofá en el cuarto, no una cosa moderna, dura, fría, sino más bien de las que te acogen cordialmente y el radiador justo detrás. Con todo, no tengo necesidad inmediata de trabajo de arquitectura, lo que es bueno, porque no sabría quien querría materializar una concepción artística mía. Parece que el mundo puede existir tranquilo y pacífico (...) sin el reemplazo de volúmenes de aire por cuadrados, cubistas montones de piedra." Un hombre, dos mujeres y tres niños en París, ¿no necesitaban un ingreso? Aparentemente había dinero, ya que en un mes compraron un piano Gaveau vertical nuevo y asistieron a conciertos del famoso músico popular Jean Wiener.⁶⁸

Encontrando trabajo. Bijvoet y su compañero Duiker no eran desconocidos en Francia gracias a Jean Badovici, quien dedicó un volumen de su "L'Architecture Vivante" a su trabajo (verano-otoño de 1924).⁶⁹ Badovici pudo haberlos conocido en un viaje a los Países Bajos.⁷⁰ Badovici: "Las obras de Bijvoet y Duiker marcan un esfuerzo hacia la creación de una arquitectura orgánica y racional donde la originalidad creadora se expresará en el juego armonioso de líneas"⁷¹. El escritor francés Henri Asselin, quien debió conocer los Países Bajos y el neerlandés bastante bien hizo un interesante comentario sobre algunos de los primeros muebles de Bijvoet (y Duiker): "Bijvoet es un primitivo digno de un convento. Su manera tan sobria de unir las líneas horizontales ¿está inspirada por el paisaje holandés y busca estar de acuerdo con la atmósfera de ese

país? En todo caso, aquí se ve cuánto de la casa (la ventana) ha dominado el mobiliario."⁷² ¿Es posible una comparación con la Maison de Verre?

Duiker y Bijvoet también tomaron parte en 1925 en la "Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels" en París. Aunque sin total certeza, es aceptado generalmente, que Chareau y Bijvoet se conocieron allí. Zoetbrood: "ambos conocían sus trabajos, pero pareció ser el momento para empezar a trabajar juntos".⁷³ Pero Zoetbrood también afirma: "Bernard Bijvoet trabajó en enero y febrero de 1926 para Robert Mallet-Stevens (1886-1945), París distrito XVI (Auteuil) (...)."⁷⁴ ¿Qué hizo Bijvoet allí? La (parte superior abierta de la) escalera circular en el Hôtel Martel, 10 rue Mallet-Stevens, parece ser un reflejo de las (más atrevidas) de Zonnestraal, diseñadas prácticamente al mismo tiempo, y de la apenas anterior de la lavandería y fábrica de jabón "Het Lampje" en Diemen.⁷⁵

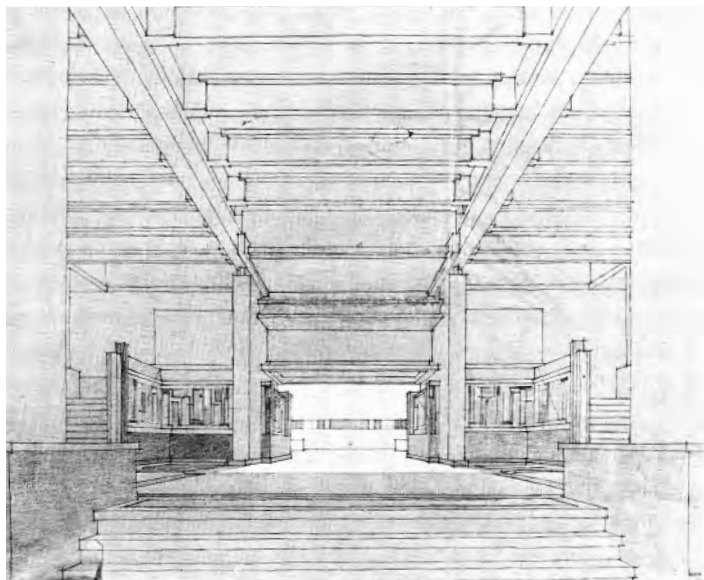
¿Qué hizo Bijvoet los primeros meses en París? Dada la agitación con la que cambiaron la tranquila Zandvoort aan Zee por el ruidoso París, los primeros meses debieron ser muy difíciles. Uno se pregunta; ¿cómo pudieron permitirse dicha aventura? Bijvoet no tenía trabajo, estaban ocupados organizándose y dudo que alguna de las mujeres pudiera realizar algún trabajo remunerado.⁷⁶ Es muy probable que Bijvoet y Duiker continuaran trabajando juntos. Hay al menos una indicación: la firma de Bijvoet en los planos de la lavandería "Het Lampje" en Diemen, una reforma que es el preludio a la Maison de Verre. Dentro de la estructura existente de muros de carga, de la cual se mantuvieron los

cimientos y las partes inferiores por encima del nivel de suelo, Duiker y Bijvoet diseñaron una “mesa” de dos pisos de hormigón armado donde cualquier cosa que se necesitara pudiera ser colocada libremente. Aquellos autores que creen que los arquitectos al principio pensaron en introducir una estructura de hormigón armado en la Maison de Verre, pueden haber reforzado esa creencia tras el estudio de los primeros trabajos de Bijvoet.

Co Bijvoet-Ezerman⁷⁷ en una carta de 19 de Marzo de 1926: “Ber solo ha podido encontrar trabajo parcialmente. Ha hecho primero trabajos menores para Mallet-Stevens, uno de los arquitectos más modernos.⁷⁸ En este momento diseña la reforma de la casa de un doctor rico, de un hotel en Tours y un piso de soltero para Pierre Chareau, quien en realidad es un arquitecto de interiores y también de los más modernos.⁷⁹ En realidad es un buen trabajo en el cual lo dejan seguir sus propias ideas bastante bien, aunque no en todo. Es una lástima que todo sea tan inseguro y tenga tan pocas perspectivas por el momento.” Realmente inseguro e incierto, tanto que hoy en día no sabemos precisamente que trabajos describió Madame Bijvoet.

Cinqualbre menciona para 1926 una “reforma para Mme. Errera” en Bruselas, y la “reforma del apartamento del doctor Robert Dalsace”, que no pueden ser “la casa del doctor rico”.⁸⁰ El “piso de soltero” pudo

Proyecto de Academia de Arte, Amsterdam, 1919. Hall. Duiker y Bijvoet.



haber sido el estudio para Armand Moss, que Cinqualbre sitúa en 1926-1927.⁸¹ El trabajo del Grand Hotel de Tours, terminado el 11 de diciembre de 1927, claramente es de los primeros de Bijvoet con Chareau, en el cual tuvo una participación importante. Lo mismo debió de ser para los otros trabajos mencionados, pero no podemos decir con seguridad qué trabajos fueron. ¿Ya estaban trabajando juntos en la Maison de Verre en Marzo de 1926? Probablemente, ya que los Dalsace eran dueños de la propiedad por lo menos desde el 25 de octubre de 1925.⁸² ¿Por qué no mencionó la Señora Bijvoet los trabajos en el sur de Francia para los hermanos Bernheim, los edificios para el club de golf y la casa de verano de la familia, todas en la propiedad de su Hotel Beauvallon?⁸³ Cinqualbre situó ambos, el Pabellón y la casa Vent d’Aval después, en 1927.

En diciembre de 1926 la señora Bijvoet-Ezerman escribió bastante maliciosamente: “Ber tiene mucho trabajo con Pierre Chareau, trabajo que le gusta bastante y es muy libre; es decir: que mientras todo esté listo a tiempo (y casi siempre están apurados) no importa a qué hora del día o de la noche lo termine.⁸⁴ Siempre y cuando se presente por la mañana durante una horita para una pequeña discusión con su siempre abstruso, y en posición extendida (horizontal), meditativo Maestro (claramente siguiendo el ejemplo de los filósofos griegos) (...)” ¡Una descripción bastante aleccionadora! Y he aquí otra anécdota de cómo Chareau le pagaba a Bijvoet. De vez en cuando Bijvoet le pedía a Chareau que le diera un poco de dinero por su trabajo. Chareau encontraba diez francos en su bolsillo y le daba la mitad a Bijvoet, como diciéndole que valían justamente lo mismo⁸⁵ ¿No llegaron a tener cercanía, amistad? Dolly Chareau en una carta a René Herbst (25-10-1952 ó 1953) no menciona a Bijvoet como “amigo” de Chareau; escribe acerca de “los años difíciles después de 1932”, y sí menciona al joven André de Heering, “hijo espiritual” y otro, y un grupo de jóvenes arquitectos quienes vinieron a trabajar con Chareau “les jours de charette (sic)”.⁸⁶ Y también en Vellay: “He aquí porqué eran raros los que aceptaban colaborar con él. Había que tener fe en su genio”.⁸⁷

El encargo de Zonnestraal

Buena compañía. Bernard Bijvoet (Amsterdam 1889-Haarlem 1978), hijo de un comerciante y Johannes Duiker (Den Haag 1890-Amsterdam 1935), hijo de un director de escuela primaria, se conocieron en Delft, presuntamente al inicio de sus estudios, y fueron amigos toda la vida desde entonces.⁸⁸ Se graduaron como ingenieros de construcción el mismo día de 1913 en la Delft Technische Hoogeschool.⁸⁹ El Politécnico Delft era aún muy pequeño en esos años, así que no era difícil conocer a todos en la facultad. Así es como conocieron a Jan Gerko Wiebenga, (Soerakarta 1886-Den Haag 1974), un poco mayor que ellos. Wiebenga se graduó como ingeniero civil en 1912 (26 de Enero), con el claro deseo de ejercer como arquitecto.⁹⁰ Después de aprobar sus exámenes de ingeniería en Delft, Bernard Bijvoet y Jan Duiker fueron empleados por su antiguo maestro, Hendrik Jorden Evers y trabajaron con él en su proyecto para el Ayuntamiento de Rotterdam. Wiebenga mientras tanto encontró trabajo en la sureña Breda con IGB, una firma especializada en estructuras de hormigón armado y productos como bloques de hormigón. Los tres se encontrarían de nuevo, cuando Wiebenga les hizo la estructura para su propuesta en el concurso de la Academia de Amsterdam.⁹¹ Desde entonces Wiebenga trabajó con Bijvoet y Duiker en varias ocasiones, siendo una muy bien conocida el edificio de apartamentos Nirwāna en La Haya, y otra el diseño final para el complejo principal del sanatorio Zonnestraal.⁹²

*Casa de horticultor,
Aalsmeer, 1924.
Duiker y Bijvoet.*



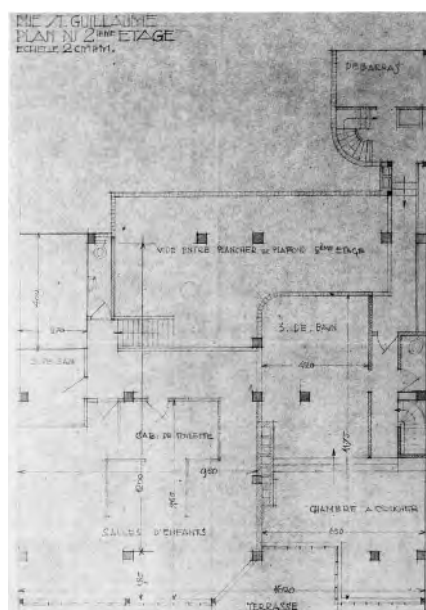
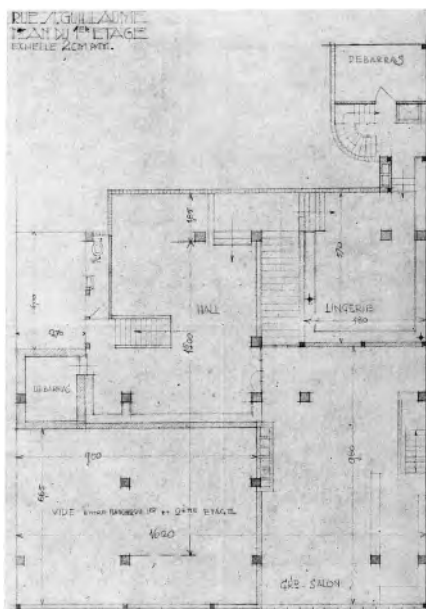
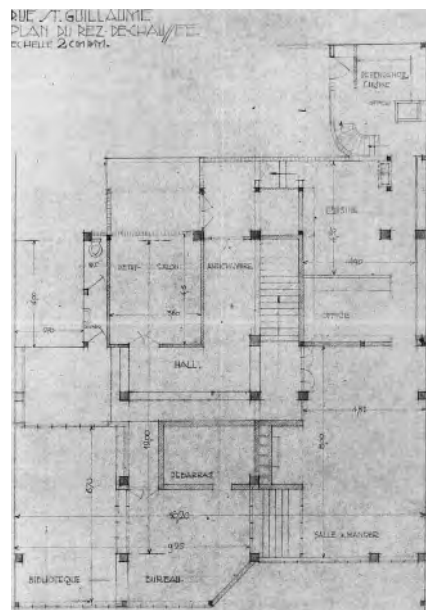
(...)

Zonnestraal ¿Por qué precisamente Duiker y Bijvoet, mientras aún vivían en La Haya, fueron contactados para realizar el proyecto del distante Zonnestraal? Cuando murió Duiker, Jan van Zutphen, iniciador de Zonnestraal, escribió en *Het Volk* el 25 de Febrero de 1935, que había conocido a Duiker a través de Berlage, a quien había llamado en 1919 para un proyecto en Zonnestraal. “Berlage no pudo aceptar el proyecto y nos refirió al trabajo de Bijvoet y Duiker, a quienes no conocía personalmente, pero a quienes recomendaba como dos jóvenes arquitectos con un gran futuro”.⁹³ La recomendación de Berlage puede ligarse al concurso de la Academia Estatal de Bellas Artes (Rijksacademie voor Beeldende Kunsten), que Duiker y Bijvoet ganaron en 1919 y de la cual Berlage había sido miembro del jurado. Es posible reconstruir los hechos de ese año con las páginas del diario del SDAP, *Het Volk: Dagblad voor de Arbeiderspartij*. El 2 de mayo de 1919 este periódico publicó que los resultados del concurso de la Academia Estatal serían expuestos en Amsterdam hasta el 11 de mayo. Berlage estaba trabajando en ese momento para la Sra. Kröller-Müller. El 16 de agosto de 1919 *Het Volk* informó que Berlage había terminado su trabajo para ella y era de nuevo profesional libre, pero que continuaría viviendo en La Haya. Berlage recibió el encargo para el Museo Municipal en La Haya (Haags Gemeentemuseum) en el verano de 1919 y ya estaba trabajando en ese diseño cuando Jan van Zutphen lo buscó para Zonnestraal. El viernes 11 de Noviembre, *Het Volk* informó de una reunión en la finca de Zonnestraal, en la que Jan van Zutphen, director del Fondo de los Manguitos de Cobre (Koperen Stelenfonds KSF), había anunciado que Duiker y Bijvoet estaban contratados como “consultores estéticos” del complejo Zonnestraal.⁹⁴ Un comité de supervisión cuyos miembros incluían a Berlage los asistiría. Si Berlage conocía a Duiker y Bijvoet personalmente en 1919 no está totalmente claro. Duiker y Berlage vivían en La Haya, tenían su misma profesión y ambos se movían en círculos de izquierda.⁹⁵ El hijastro de Duiker,

Planta baja, primera y segunda. Plano más antiguo conocido de la reforma. Firma-do por Bijvoet.

Arthur Hofmans, afirmaba que Jan Duiker era “un socialista comprometido... así como él me pasó sus ideas socialistas a mí, él debió recibirlas de sus padres. Frederike Valken me dijo que el padre Fokke Duiker también había sido socialista.”⁹⁶ Duiker también aparece ligado mucho después al Partido Social Demócrata de los Trabajadores (SDAP) en un artículo de *Het Volk* el 25 de Febrero de 1935: “Jan van Zutphen en particular recordó ‘al miembro del partido’ Jan Duiker por su compromiso con ‘Zonnestraal’.” Jan Duiker miembro del SDAP. Eso explica la presencia de su viejo vecino y entonces líder de la SDAP, Johan Willem Albarda, en el funeral de Duiker.⁹⁷ Es bastante probable que Albarda tuviera que ver con la contratación de Duiker y Bijvoet como arquitectos de Zonnestraal 1919.⁹⁸ En ese momento él era concejal de educación de La Haya, y durante años mantuvo una amistad especial con Berlage.⁹⁹ Eso puede explicar porqué Berlage promocionó a Duiker y Bijvoet y no a cualquier otro, más experimentado, de sus conocidos arquitectos socialistas, como el arquitecto J.B. van Loghem residente en Haarlem o J.W.E Buijs en La Haya. Aún, existe otra posibilidad, que tiene que ver con la relación de la primera esposa de Bijvoet, Co Ezerman, y Jan van Zutphen. Ella era la hermana del yerno de Van Zutphen, el actor Lau Ezerman. Como ya se dijo, Bernard Bijvoet y Jacoba Maria Ezerman se casaron el 23 de Mayo de 1919, o sea ¡por las fechas del encargo de Zonnestraal y el mismo día y en el mismo lugar que Jan Duiker se casó con Hermine Franken! Es aceptado en la familia Bijvoet, que así fue como Bijvoet, y Duiker, a quien estaba tan unido, recibieron el encargo de Zonnestraal. ¿Un regalo muy bien recibido por ambas parejas en su boda? Quien sabe, pero como no existe ningún documento, que pueda certificar alguna de las posibilidades descritas, debemos dejar las tres opciones abiertas. No son contradictorias, así que pueden ser todas ciertas.

Dos postales. El KSF encargó a los dos jóvenes arquitectos el proyecto de un sanatorio. Fueron contratados como “consultores de arquitectura” y en los siguientes años llevaron a cabo varios proyectos más pequeños. Aunque el primer diseño para el com-



plejo principal había sido realizado en 1919, su construcción se demoró todavía en el futuro bastantes años después. Durante este periodo, Jan Duiker, junto con su esposa Hermine y el Dr. Sajet, el primer director médico de Zonnestraal, hicieron un viaje de estudios a Inglaterra.¹⁰⁰ De dos postales, con fechas del 6 y el 12 de abril de 1920, que Berlage le envió a Van Zutphen, es claro que quiso acompañar a Duiker y Sajet, pero tuvo dificultades al obtener su pasaporte. Berlage estaba todavía de alguna manera involucrado en los planes para Zonnestraal en esa etapa.¹⁰¹ Así que el viaje de estudios de Duiker y Sajet, casi con toda seguridad sin Berlage, tuvo lugar en 1920, lo que implica que el primer diseño para el sanatorio, que Zoetbrood afirma haber sido terminado en diciembre de 1919, debió haber precedido el viaje de estudios. Parece probable que el primer plano se desarrolló a partir de una serie de artículos, que empezaron el 22 de junio de 1916 en el *Vademecum del Bouwvakken*, un boletín en el que el arquitecto Hellendoorn¹⁰² daba noticias de su trabajo con regularidad. “El Vademecum” mostró el “plano de situación de los edificios del Cook County Infirmary en Oak Forest por los arquitectos Holabird & Roche y Richard E. Schimdt, Garden & Martin”. Una foto del sanatorio municipal para los pacientes con tuberculosis en Chicago refuerza la suposición de que Duiker y Bijvoet estudiaron estos artículos. Los edificios de esta foto pueden compararse con los de un dibujo de “Hulpsanatorium Zonnestraal” (fechado c.1920 por Zoetbrood). Las impresiones recogidas del viaje a Inglaterra solo pudieron ser incorporadas en el segundo proyecto de 1920.

La historia de la construcción de Zonnestraal es larga y ha sido descrita en varios libros en diferentes idiomas. En resumen: Duiker y Bijvoet hicieron entre 1919 y 1924 varias propuestas del complejo con un edificio principal y pabellones, siempre con altura de un solo piso, en variedad de circunstancias y con programas cambiantes. Pero nada fue construido, con la excepción de algunos establos, como un cobertizo para cerdos, hasta 1926. El KSF estaba con bastante actividad, pero era incapaz de construir ninguna cosa de impor-

tancia durante esos años; primeramente por problemas económicos, pero también por desacuerdos internos. Pudo haber sido una de las razones que consideró Bijvoet para irse a París. Era al menos su tercer contratiempo después de la Rijksacademie y la Escuela Técnica en Scheveningen.¹⁰³

Los tiempos eran malos, pero en 1924 dos proyectos preludiaron un periodo productivo para la “Nueva Arquitectura” de Duiker y Bijvoet: la famosa casa de madera del jardinero en Aalsmeer, diseñada bajo los principios de un almacén típico y sus materiales, y la reconstrucción para el KSF, sobre una edificación utilitaria existente, de una fábrica de jabones y la lavandería “Het Lampje” en Diemen, en las afueras de Amsterdam. Cuando Bijvoet se fue, poco después, hacia París, Duiker comenzó su serie de obras maestras, parcialmente todavía con Bijvoet y en parte también con Jan Gerko Wiebenga, quien había recién regresado de los Estados Unidos de América después de una estancia de casi dos años.

Bijvoet comenzó su serie de trabajos con Mallet-Stevens, Chareau y después Lods y Beaudouin y presumiblemente con el americano Paul Nelson.¹⁰⁴ Pero debemos regresar a la Maison de Verre, sin lugar a duda uno de los más intrigantes de cualquiera de los proyectos, en los que Bijvoet estuvo trabajando en Francia.

Maison de Verre. La Casa Previa

Declaración. Es usualmente aceptado, que la Maison du Verre en sí, la parte inferior del edificio en el patio de 31 Rue St. Guillaume, fue una reforma integral en la que toda la estructura de los muros de esa parte tuvo que ser reemplazada por un esqueleto de acero, para obtener interiores modernos con espacios interrelacionados, mientras se mantenían intactos los pisos superiores y las escaleras. Mi impresión es que esto no puede ser correcto.

El edificio existente contenía, como nos muestra el plano con medidas del 23 de octubre de 1925, en contraste con la casa de delante, un semisótano, luego tres pisos normales, y una cubierta habitable. Una fotografía

Ménsula encajada brutalmente. Maison de Verre. (Jan Molema, con permiso de R. Rubin)

antigua, publicada por Taylor (p. 108) y Vellay y Frampton (p. 259), también nos muestra claramente la antigua situación con un sótano y una planta baja a unos cuatro pies de elevación sobre el patio y cómo unos seis sobre el jardín de atrás, como lo enseña Vellay en la misma página.¹⁰⁵ Excluyendo la existente, y una vez común, escalera en el lado derecho, el volumen del sótano y dos pisos fueron destinados a la casa de los Dalsace Bernheim. El sótano fue hecho más bajo (y su suelo rebajado para retener suficiente altura) para tener el nivel de piso al nivel del patio. Esta operación da suficiente altura a los tres pisos, como podemos ver en un plano de Bijvoet, supuestamente el más antiguo del edificio que conocemos y rotulado: “planta baja, planta de primer piso y planta de segundo piso”. Tres pisos, de los que el inferior no está necesariamente a nivel de calle.¹⁰⁶ Curiosamente no incluye un plano del sótano y aunque hay secciones, éstas son nuevamente sin el sótano.¹⁰⁷

La distribución de los espacios preexistentes la encontramos en el único plano con medidas en los Archivos de París, que data del 23 de octubre de 1925.¹⁰⁸ Contiene: Plano de la parcela, fachadas, secciones y plantas del

Gran salón (Jan Molema, con permiso de R Rubin).



sótano y dos pisos, cuidadosamente dibujado por autor(es) desconocido(s), con la firma de aprobación de Jean Dalsace.¹⁰⁹ Vemos una curiosa combinación de espacios y funciones, no coincidente con lo que se espera al leer sobre la Maison.

Cita: “Estos dos pisos habían sido tan oscuros que los empleados de la señora, la cual vivió hasta los cien años, estaban obligados a trabajar durante el día con luz artificial”.¹¹⁰ Esto parece explicar claramente que la “anciana señora” había estado usando toda la casa, incluyendo el sótano.¹¹¹ Bastante extrañamente, los planos mencionados no muestran espacios de trabajo sino dos apartamentos, con las funciones escritas en las habitaciones. El sótano tenía entre otros espacios (comunes), dos cocinas enteras, y un montaplatos para la comida. El plano también dice que los dos pisos habitables contenían apartamentos idénticos. Pero el inferior tenía el acceso directamente desde el patio, mientras que el otro presumiblemente por la escalera. De este plano deduzco de todos modos, que habría habido al menos una alteración anterior. Esto está probado por el Plano Parcelario de París (1871-1896). En él solo vemos el porche de la escalera interna a la derecha, no la del centro, que llevaba a la planta baja.

Preguntas ¿Puede ser que el primer edificio entre el patio y el jardín haya dejado un pasillo al lado derecho?



Esqueleto Casa Van der Leeuw, Rotterdam 1928, arq.s (Brinkman &) Van der Vlugt (Joris Molenaar)

¿Fue llenado más adelante este espacio con la parte que contiene hoy la escalera al apartamento(s) de arriba? La composición de las fachadas, la de enfrente y la posterior, es básicamente simétrica y no sugiere una adición. ¿Fue entonces la misma planta desde el principio, no dejando ningún pasillo, pero siempre, como muestra el plano del 23 de octubre de 1925, facilitando una especie de complicada ruta furtiva a través de la escalera? Parece posible, aunque en un hôtel uno esperaría que no estuviera ahí, sino en el centro de la casa en línea con la entrada central (y en simetría). No obstante, para un edificio de apartamentos es conveniente como está.

La casa nueva y la estructura

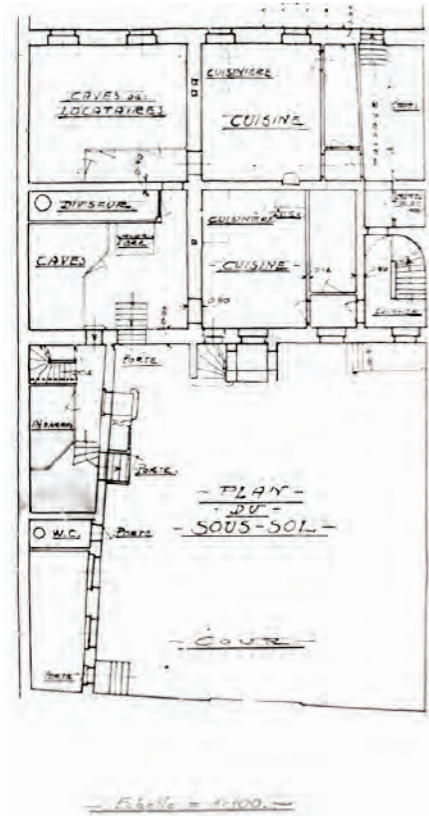
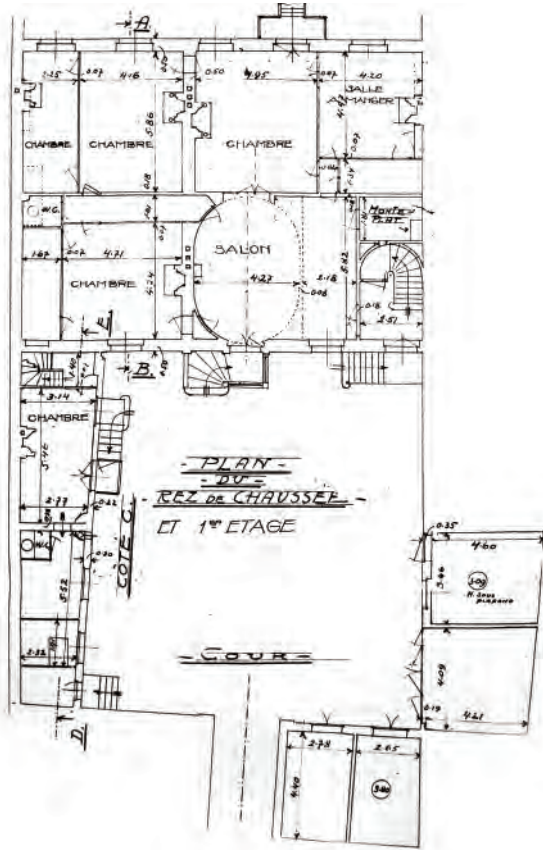
¿Por qué todo este alboroto por una casa a la cual no le queda casi nada original? ¿Por qué no simplemente satisfacerse con la renovada belleza de este grupo de células nuevas, la Maison Dalsace en sí misma? Porque quiero entender por qué es como es. La casa parece estar hecha para eso. Por todos lados irradia: pregúntenme por qué fui hecha como soy ¿Por qué tengo solo un acceso? ¿Por qué debe uno pasar por un corredor (a lo largo del pasaje) desde la entrada hasta la escalera principal antes de poder subir? ¿Por qué las columnas no están hechas con perfiles 'H' sim-

ples, sino compuestos? ¿Por qué tienen agujeros en lugares irracionales? ¿Por qué estas columnas tienen ménsulas cortadas con tan poco refinamiento? Más preguntas surgen al entrar a la casa. Me gustaría llamarla la "Maison de Pourquoi".

La estructura de acero de la Maison de Verre. Marc Vellay me escribió en un correo electrónico con fecha 6 de septiembre de 2011: "Mi conocimiento del edificio, de su sótano y del apartamento superior me deja perplejo con la idea que usted plantea de una estructura metálica preexistente. El edificio existente de antemano databa probablemente del siglo XVIII. La secuencia completa de fotos de su destrucción, de la construcción de la osatura metálica y de la instalación de la tercera planta sobre pilotis son accesibles y han sido publicadas. Me parece poco probable que una colocación en obra de esta importancia se haya hecho antes de 1927. (Ver igualmente el libro de Olivier Cinqualbre sobre el permiso de construcción)".¹¹² Vellay está equivocado en al menos un punto. Como he probado, la casa no fue construida alrededor de 1780, sino mucho después.¹¹³ Y en contraste con la creencia general y la de Vellay, de que durante la reconstrucción de la Maison de Verre se sustituyeron los muros existentes por las columnas y vigas de acero, yo he tomado como punto de partida de mi investigación que ya tenía que haber existido alguna estructura de acero en el edificio desde el inicio, o al menos desde alguna intervención anterior. Una cita: "Hacia los años 1880 el hierro (y también ahora el acero) se había convertido en uno de los principales materiales de construcción, particularmente por la

Fachada trasera desde el interior en construcción.





Plantas baja y sótano, estado existente 1925.

escasez (y por ende el alza de su precio) de la madera, pero además también por sus ventajas en durabilidad y resistencia que, aun comparándolo con la mucho más cara madera de roble, permitirían a ambos usar menos material para una carga estimada (Mothes 1882b). Mientras tanto, también, las principales fábricas y asociaciones de ingenieros en Alemania habían acordado hacer un catálogo de vigas estándar que poco después sería declarado como estándar obligatorio por las autoridades (Mehrtens 1887).¹¹⁴

(...)

Aparte de Bernard Bauchet hasta cierto punto, los estudiosos sobre la Maison de Verre no se han imaginado cómo exactamente se reemplazaron los muros de carga por columnas y vigas de acero con una anciana señora en el piso de arriba, negándose a irse, y sin tocar nada en su vivienda. Qué trabajo tan difícil y complicado es reemplazar toda la estructura portante (tanto muros exteriores como interiores), de la parte inferior de un edificio de cuatro pisos. No hay nada más acerca de este trabajo que una breve carta escrita por un lego, el Dr.

Dalsace, quien puede que nunca hubiera visitado la obra.¹¹⁵ Suponiendo que la repetida historia acerca de la introducción del esqueleto de acero en la Maison de Verre fuera cierta, ¿por qué instalar elementos anticuados y/o usados en una casa tan moderna y lujosa como lo iba a ser la Maison de Verre? Columnas y vigas que tuvieron que ser adaptadas en longitud, que debían tener la sección correcta y si no, serían demasiado “gruesas” o tendrían que reforzarse ¿Por qué habrían de ponerse de acuerdo el “bricoleur” Chareau¹¹⁶ y el “ingeniero” Bijvoet en colocar estas inusuales columnas con sus destacadas uniones a la vista? Perfiles simples con dimensiones iguales en ambas direcciones de su sección, conocidos como DIN (DIL, DIR o DIE), ya se producían desde hacía más de veinte años. De todos modos, es casi imposible sin realizar obras en las partes superiores y sin un costo muy alto, introducir sin riesgos una estructura de columnas y vigas debajo de los muros de carga y las vigas de madera (¡y con una señora anciana!). De hecho estas columnas y vigas roblonadas estaban “pasadas de moda”, al menos en Alemania.¹¹⁷ En 1909 el *Handbuch des Bautech-*



Varias fotos durante las obras, extraídas de diversas publicaciones. Izquierda: sucesión de estados de la fachada interior. Derecha: Sucesión de estados en la fachada exterior.



La Maison de Verre en construcción, foto en Perspecta.

De Volharding, Jan Buijs.

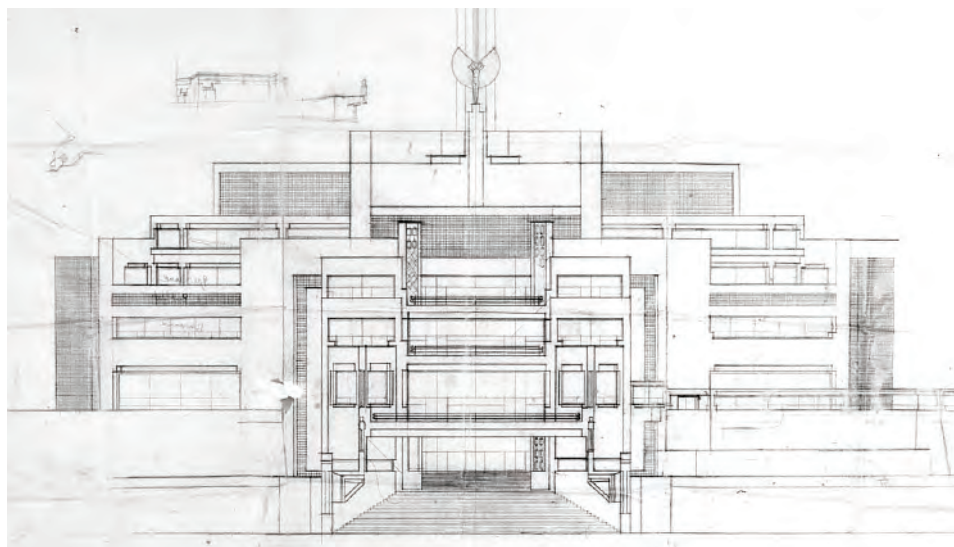
nikers indica: “La aplicación de soportes remachados en edificios de altura se usa raras veces. Se deberá, en tanto que se solucione con perfiles simples en I, no recurrir al roblonado de soportes. Desde hace algunos años se utilizan a menudo en construcción por pisos los llamados perfiles normalizados (tipo Differdingen) (...) El perfil más grande tiene 75 cm de altura (por 30 cm de ancho)”.¹¹⁸ Por lo tanto no es (directamente) comprensible, por qué aquí dichas columnas y vigas aún eran todavía compuestas colocándose veinte años después. Bernard Bauchet: “el esqueleto en sí es de diseño tradicional: soporte y viga están formados de secciones simples roblonadas entre sí para lograr la sección necesaria. Las vigas descansan sobre los soportes mediante ménsulas metálicas o placas de soporte atornilladas o roblonadas in situ.”¹¹⁹ Ciertamente una decisión torpe para tan modernos y progresistas arquitectos. Para un ingeniero como Bijvoet. ¿Pero tal vez no para el “bricoleur” Chareau? Ningún autor se cuestiona del tosco corte de esas ménsulas. Me gustaría hacer una “comparación con la Evangelische Stahlkirche” de Otto Bartning en Colonia (1928), con su fino detallado y sus columnas de acero extremadamente esbeltas, que muestran que esa altura podía alcanzarse con perfiles únicos (DIN) en

un momento en el que la Maison de Verre ni siquiera estaba en construcción. Y también podría compararse con el esqueleto de la igualmente famosa Casa Van der Leeuw (Rotterdam 1928) de Van der Vlugt.

Otra pregunta es si los cerrajeros *Dalbet et fils* fueron capaces de armar estos perfiles.¹²⁰ Su taller en la Rue Capron (¡a la vuelta de la esquina de la casa de Chareau en la Rue Nollet, por cierto!) y la calle misma no parecen ser precisamente el lugar donde se armaron estas columnas y vigas. ¿Tenían la posibilidad de roblonar a este tamaño? ¿Hicieron esto in situ, molestando a la anciana señora en el piso de arriba? No sabemos. Aunque hay varias fotografías de la remodelación de la Maison de Verre, yo no he visto ninguna mostrando la unión entre sí de estos elementos o su puesta en posición. Solo hay una respuesta probable: ya existía una estructura de acero, aunque en efecto varias partes menores se añadieron durante la remodelación, como podemos ver en un par de fotografías tomadas durante la obra. Éstas nos muestran varios elementos secundarios de acero, algunos ya colocados en su sitio, otros todavía en el suelo. Éstos también son compuestos, roblonados, realmente no aptos para



Liga de Naciones, proyecto de Bijvoet (París), Duiker (Amsterdam) y Wiebenga (La Haya), alzado.



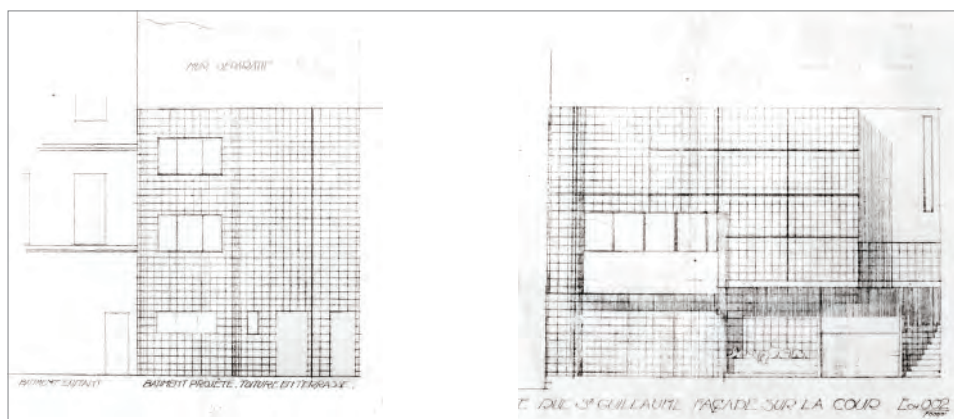
“Hochbau” (construcción de más de una planta) ¡Como ponía en el *Handbuch des Bautechnikers* hacía veinte años! Estos elementos parecen estar limpios de óxido, polvo u otros restos de usos anteriores. Las columnas y vigas más largas e in situ parecen un poco distintas. La pregunta es ¿cuán viejas son? En otras palabras, ¿cuándo fueron colocadas ahí? Ciertamente no antes de 1860 y probablemente no después de 1900.

¿Qué otra cosa se puede decir? Tenemos una imperiosa necesidad de documentos del edificio original y de la remodelación que se llevó a cabo en su momento para probar lo que se ha argumentado. Aun así, del estudio de lo existente, aunque todo sin fecha, de las fotografías y razonamientos no se puede deducir necesariamente lo que han dicho los autores respectivos. Simplemente tenemos que ver los muros exteriores de cascate en las fotografías para comprender que no eran capaces de aguantar vigas (de madera) y pisos, que necesi-

taban ser soportados por una estructura más resistente detrás de ellos. También debemos contemplar por un momento lo extraño de quitar el revestimiento de estos muros (más las carpinterías de las ventanas) al inicio de la obra, con la ayuda de andamios, antes de demoler estos muros por completo.¹²¹ ¿Para qué? ¿Surgió solo más tarde la idea de extender la casa por delante y por detrás alrededor de dos metros? ¿Será que los arquitectos querían al principio dejar y reforzar estos muros? ¿Descubrieron la estructura metálica solamente cuando quitaban el recubrimiento? ¿Fue Bijvoet quien tuvo la idea de la extensión, de la demolición de la obra de albañilería y la introducción de los muros de bloques de vidrio? Estas preguntas siguen sin respuesta hasta ahora.

El plano acotado del 23 de octubre de 1925 si da alguna indicación. El sótano está claro en líneas generales: un rectángulo de cuatro gruesos muros exteriores y dos interiores cruzados

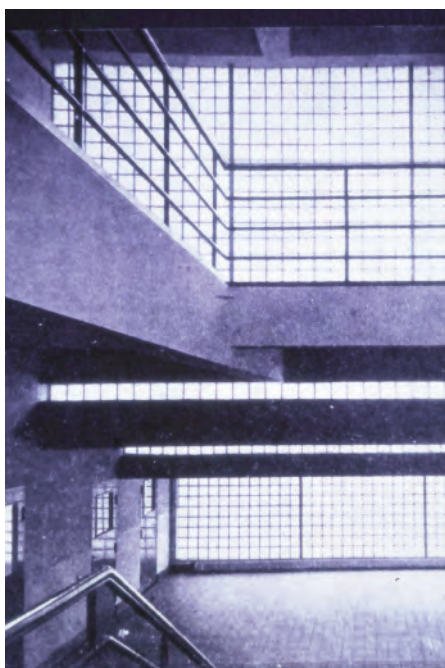
Bocetos para la fachada principal (partes lateral y frontal), probablemente de Bijvoet.



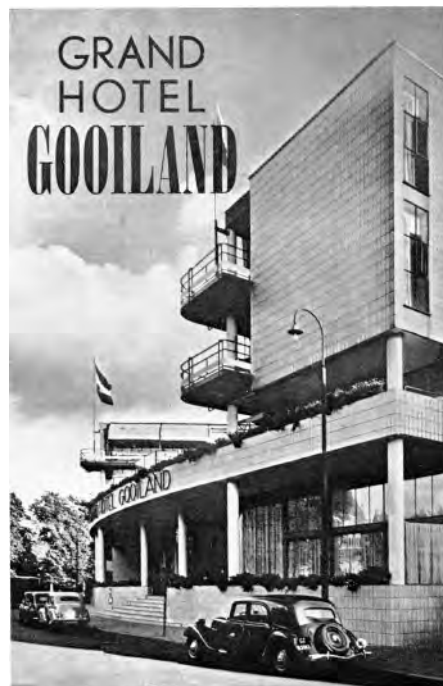
Hotel Gooiland, 1934-36. Duiker y terminación de Bijvoet (J.Jelles y Albers, Forum, 1962).

en el cual podemos imaginar vigas de piso en cualquier dirección soportando la planta baja. Ya que este forjado fue bajado hasta el nivel del patio, nada queda del original.¹²² Pero ahora veamos la planta baja y la primera planta en este plano.¹²³ Aquí es imposible imaginar cómo se podrían soportar los pisos superiores sin fuertes vigas, tan resistentes como los muros de carga que faltan, especialmente en la parte de la derecha. Podemos pensar en alguna forma de estructura de hierro o acero, parcialmente en todo caso. Si no, este plano es engañoso. Esto, en combinación con las viejas fotografías disponibles, que no muestran ninguna actividad de montaje, y el problema que provoca la sustitución de muros de carga por vigas y columnas de metal u hormigón debajo de la vivienda en uso, me ha hecho pensar que dicha estructura ya debió existir desde el inicio, al menos en gran parte. O desde alguna remodelación anterior, por ejemplo cuando se añadió un piso y se elevó la cubierta. De ello no tenemos documentos, pero es aparente en el plano mencionado, que los cambios tuvieron lugar en algún momento, o momentos.¹²⁴

La datación de las fotografías en la literatura existente es problemática y puede ser en parte errónea. Es por eso importante recordar las fechas de los planos (23 de octubre de 1925), y de los documentos en los Archivos de

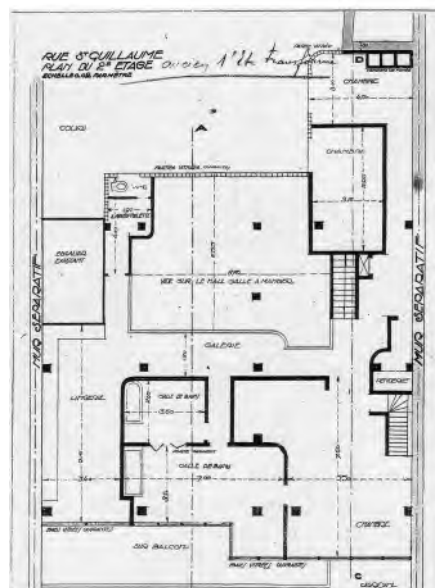
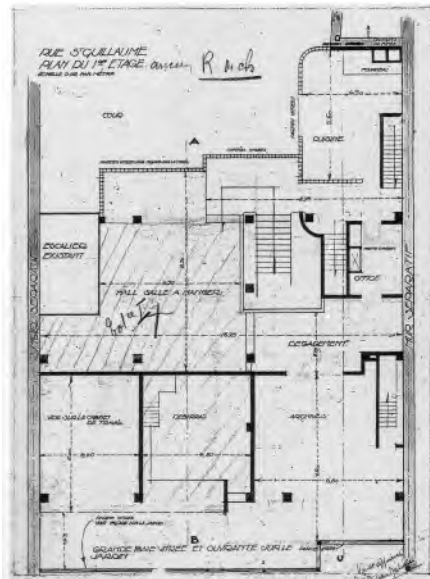
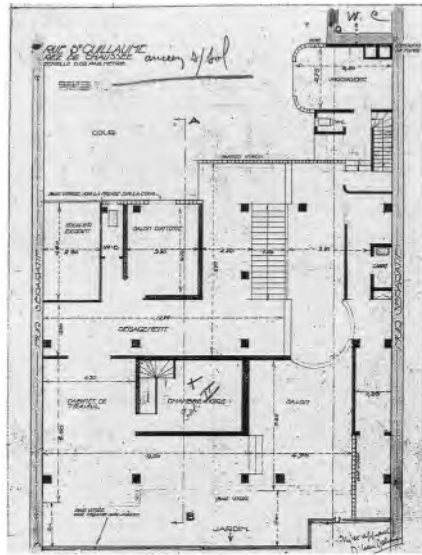


La Tercera Escuela Técnica en Scheveningen, La Haya, segundo proyecto 1928.



París (primera solicitud 23 de noviembre de 1927, segunda el 11 de agosto de 1928). Marc Vellay, como nieto de la pareja Dalsace presuntamente el mejor informado, muestra cuatro fotografías, de las cuales ha fechado dos el 24 de julio de 1928, o sea tres semanas antes de la segunda solicitud. Estas muestran la parte de delante y la posterior del edificio con la estructura de acero casi completa, pero la extensión hacia el patio aún falta; vemos perfiles apilados en el suelo que aún se tienen que colocar. Esto es extraño, el trabajo va a la mitad y ¿aún no hay una licencia de construcción? Se podría indicar, que tal licencia podría no ser necesaria para una remodelación, pero es algo difícil. Dos imágenes de una etapa anterior (las piedras de la fachada aún no están quitadas) se supone que fueron tomadas en mayo-junio de 1928, pero como los árboles están sin hojas, éstas debieron haber sido tomadas antes, incluso tan pronto como el invierno de 1926-1927, o el siguiente. Otras dos no están fechadas tampoco, pero fueron tomadas antes; aparentemente poco después de que los anteriores habitantes dejaran el edificio. Creo que Vellay debe haber imaginado la fecha de la de la parte del frente, comienzos de 1928. Ya que todas las plantas tienen hojas y las hierbas están altas, debe ser verano y puede hasta ser el verano de 1927 o incluso el de 1926; y como Dalsace había firmado los planos el

Anteproyecto sin clínica de la Maison de Verre.



23 de octubre de 1925, ¿por qué no septiembre de 1925? Otras tres fotografías muestran partes del interior y debieron ser tomadas mucho más tarde. Vellay anota “hacia 1930” para una de ellas. De hecho las tres muestran la obra al mismo tiempo, probablemente el mismo día de verano.¹²⁵ Taylor añadió otras tres fotografías a las tres de Vellay: una tomada en el patio, pero después de la de Vellay ya que enseña la estructura de acero de la ampliación del patio en construcción.¹²⁶ La segunda muestra lo mismo pero más tarde (una tarde de verano ¿1930?) con la fachada de cristal terminada excepto el hall de entrada. La tercera muestra la casa desde el jardín algún tiempo antes, ya que la fachada está aquí parcialmente en construcción. El catálogo de la exposición de Chareau en el Centre Pompidou, abierta durante el invierno de 1993-1994, añade dos más, tomadas por G. Thiriet, pero no tienen fecha: una tomada un día soleado de verano, desde el jardín con el esqueleto de acero casi por terminarse, anterior pero sin escombros. La última es una interior tomada el mismo día que las de interiores de Vellay, quien las fecha alrededor de 1930, lo que a mí me parece un poco tarde. También hay unas interiores de la fotógrafa Americana Theresa Bonney tomadas antes de que se hicieran las tabiquerías. Sin embargo, ninguna fotografía nos enseña mucha actividad, ciertamente nada izándose. Pero después hay una más, mostrada por Frampton en *Perspecta*. Una que es confusa pero puede explicar mucho.

Paredes de cristal

(...)

El panelado de los ladrillos de vidrio era una forma de evitar problemas de construcción. El coeficiente de dilatación de los materiales de soporte que lo rodean, no debería diferir del del ladrillo de vidrio, lo que en muchos edificios ocurría. Esta debió ser la razón por la que la fábrica Gobain no quiso que su producto se usara de la manera en que los diseñadores de la Maison de Verre en un principio deseaban. Y también la razón por la que Berlage de hecho creó paneles de ladrillo de vidrio de 4x4 piezas en un marco de hormigón para el edificio “De Nederlanden van 1845” (La Haya

1925). También, el mismo Berlage en 1924 diseñó ladrillos para la Iglesia de la Ciencia Cristiana en La Haya, producidos por la famosa fábrica de vidrios en Leerdam.¹²⁷ Bijvoet y Chareau también estuvieron experimentando un cierto tiempo. En dos de las viejas fotografías de la parte trasera vemos un panel más grande, que parece tener las dimensiones que Bijvoet indicó en uno de sus dibujos de la fachada de frente, pero pudo haber sido también un panel para el piso del balcón.¹²⁸

Concurso de la Liga de Naciones. Probablemente la primera vez que Bijvoet y sus amigos Duiker y Wiebenga propusieron el uso de ladrillo de vidrio en grandes cantidades (sin paneles) fue en su propuesta para el concurso de la Liga de Naciones, que entregaron a principios de 1927.¹²⁹ Los bocetos que conocemos de este proyecto son similares a los primeros que Bijvoet hizo para Chareau. (...) Como Co Bijvoet había mencionado, la “remodelación de la sala de un doctor rico” en marzo de 1926, podemos inclinarnos a pensar que la aplicación de bloques de vidrio en grandes cantidades sin panelado en el concurso de Ginebra no fue la primera vez que Bijvoet lo propuso. Ello deja abierta la posibilidad de que Bijvoet dibujó primero el boceto más antiguo que conocemos de la fachada principal de la Maison de Verre. Sin embargo, no hay pruebas, el boceto no tiene fecha, y hay algo que decir en su contra, como explicaré más adelante. Duiker, Bijvoet y Wiebenga estaban en contacto continuo, como amigos y en

Zonnestraal en construcción.



relación a sus ocupaciones. No es lógico pensar que Bijvoet estuviera involucrado en los proyectos en Holanda (o en cualquier otro lugar), mientras que sus amigos neerlandeses no tenían nada que decir acerca de lo que Bijvoet hacía en Francia. El conocido arquitecto holandés Van Ravesteijn apuntó en una conferencia en Rotterdam en 1934: “la casa de vidrio en París por Duiker y Bijvoet”. Al menos esto es lo que un periodista redactó.¹³⁰

Presupuestos escasos. No sé porqué Duiker no hizo uso de este material altamente transparente en sus más cristalinos trabajos neerlandeses, Zonnestraal en Hilversum y la Openluchtschool en Amsterdam (planos realizados entre mayo 1927 y agosto 1928).¹³¹ ¿Tal vez demasiado caro? Ambos fueron construidos con un escaso presupuesto. Pero el presupuesto para la Escuela Técnica en Scheveningen [en la que se usó ampliamente] no fue tampoco sobrado. Varios diseños suyos no construidos para el cine con sala de fiestas SCALA en la Kleine Gartman-plantsoen en Armsterdam, muestran contrariamente abundancia (1930-1934). Fue solo después de la muerte de Duiker cuando el bloque de vidrio llegó a jugar un papel, aunque todavía modesto: en su último proyecto, el Hotel Gooiland, construido bajo la dirección de Bijvoet. Hay una esquina peculiar en el café, detrás de una escalera, donde el edificio toca el patio vecino. El vidrio para la iluminación estaba permitido, pero no las vistas hacia afuera.¹³² Pero en ninguno de estos trabajos y proyectos neerlandeses encontramos bloques de vidrio “panelados”. Entonces ¿quién los desarrolló? Mi idea es: Bijvoet, con ayuda de Duiker, mientras discutían el procedimiento de la (pre) fabricación de las fachadas para Zonnestraal, como antes se mencionó. Zonnestraal fue un proyecto experimental en todo. Los elementos de la fachada se desarrollaron “in situ” y hay una variedad de soluciones. Como los primeros edificios (edificio principal y el pabellón Ter Meulen) se inauguraron el 12 de julio de 1928, seguramente podemos situar esta investigación como mínimo un año antes.¹³³

La Tercera Escuela Técnica en Scheveningen, La Haya. En el mes ante-



*Maison de Verre,
parte de la fachada.
(Foto Honings, archi-
vo autor)*

rior, junio de 1928, Duiker y Bijvoet recibieron un nuevo encargo para este proyecto.¹³⁴ Situado en un terreno cercano, a la vuelta de la esquina, fue muy distinto al primer proyecto “a lo Wright”. Ya las primeras perspectivas del nuevo proyecto muestran gran cantidad de bloques de vidrio aplicados en la fachada hacia la calle, en los corredores y en las escaleras.¹³⁵ Muestran un asombroso parecido con el boceto que Zoetbrood nos da de la fachada principal de la Maison de Verre.¹³⁶

Los proyectos de Postguerra de Bijvoet. El propio Bijvoet aplicaría estos paneles una vez más en la maravillosa casa Naessens-Looyen en el número 5 de la Zwarteweg, Aerdenhout (1949-1950).¹³⁷ Encontramos bloques de cristal en varios de sus edificios de postguerra, muchos con Gerard Holt, como una escuela técnica en Venlo (1957-1961), el Teatro Municipal de Nijmegen (1954-1961) y el Centro Cultural Orpheus en Apeldoorn (1961-1965).

Aspectos funcionales

Varios aspectos de la Maison de Verre permanecen velados por el momento por la falta de documentos y por el exceso de supuestos y afirmaciones de otros autores. Está el interesante aspecto del encargo. ¿Quién lo dio, cuándo, a quién y por qué y en qué consistió exactamente? Los hermanos empresarios-inversionistas Emile y Edmond Bernheim tenían gran

capacidad financiera. Así que la historia es que la casa fue un regalo de boda de parte de Emile Bernheim a su única hija Annie, quien se casó con un intelectual, jurista y médico, Jean Dalsace. Ambas, familias judías con apellidos cristianos. Ambas, deseando estar en el centro de los círculos intelectuales y artísticos parisinos, de inclinación izquierdista, pero entregados al confort. ¿Por qué querían vivir en un patio en la (aún por modernizar) parte baja de un viejo edificio situado en el patio trasero?¹³⁸ Hasta donde he podido rastrear, la pareja había obtenido el lote entero, así que también la casa de delante. Debió ser el jardín y la tranquilidad interior lo que los atrajo. Hasta entonces habían vivido en un apartamento cercano en el bastante concurrido boulevard. Así que pudo también haber sido la zona, el séptimo distrito donde tantas familias nobles habían tenido sus espléndidas mansiones. Pero ¿querría la nobleza mezclarse con los nuevos ricos? No tenían opción. Hasta varias familias nobles habían llegado a vivir en ese conjunto al mismo tiempo.

Espacio y función de la Maison de Verre. Al principio, la nueva residencia para la joven pareja no tendría el consultorio del doctor, como podemos ver en algunos dibujos de la mano de Bijvoet, pero sí su estudio y biblioteca.¹³⁹ Por tanto, al principio había suficiente espacio, para una pareja de posición nada modesta con pocos hijos, en tres pisos.¹⁴⁰ En esencia, la planta baja contendría lo que de hecho se ubicó después en el primer piso. Lo que pasó es incierto, por el tiempo tan largo que llevó hacer la casa. Esto puede deberse a cambios en el consultorio del Dr. Dalsace. De todas formas, vale la pena estudiar los planos de las distintas plantas. Debe haber habido más, pero solo conocemos tres: uno con la letra de Bijvoet, otro con la letra de una persona desconocida y, por supuesto, el edificio realizado.¹⁴¹ Por un momento me gustaría entrar en la casa y preguntarme algunas cuestiones. Primero de todo que tiene solo una entrada. Puede parecernos eso democrático, o moderno, pero en la casa con consultorio de un ginecólogo me parece que sería un poco problemático a veces. ¿Cuándo sacar la basura? Por la mañana temprano probablemente, pero la basura huele de todas

formas. ¿Cómo entraría el jardinero con nuevas plantas y se iría con las ramas podadas? ¿Los suministros para la casa se entregaban antes que llegara la primera paciente? Y luego la gran escalera. Me pregunto porqué esta maravillosamente diseñada y cómoda escalera que lleva a la gran sala no empieza directamente desde el recibidor, sino en la dirección opuesta, lo que hace necesario un recorrido extra por un pasillo abierto (¿eventualmente al mismo tiempo que alguna paciente?), doblar a la izquierda y después subir. La historia cuenta que Madame Dalsace esperaba a sus invitados arriba de la escalera, con la pantalla de vidrio cegador detrás de ella. Era solo una silueta negra. ¡Qué teatral! O más bien, ¡qué cinematográfico! Nos recuerda las películas contemporáneas para las que el amigo de Chareau, Mallet-Stevens, hizo la escenografía arquitectónica y en las que se usaron los muebles de Chareau para la pareja Dalsace.¹⁴² También pensé en la llegada de los hijos después de clase con la ropa mojada y los zapatos sucios. ¿De nuevo en la misma puerta principal, y luego? A Bijvoet y Chareau, como diseñadores, ¿no les importaron?¹⁴³

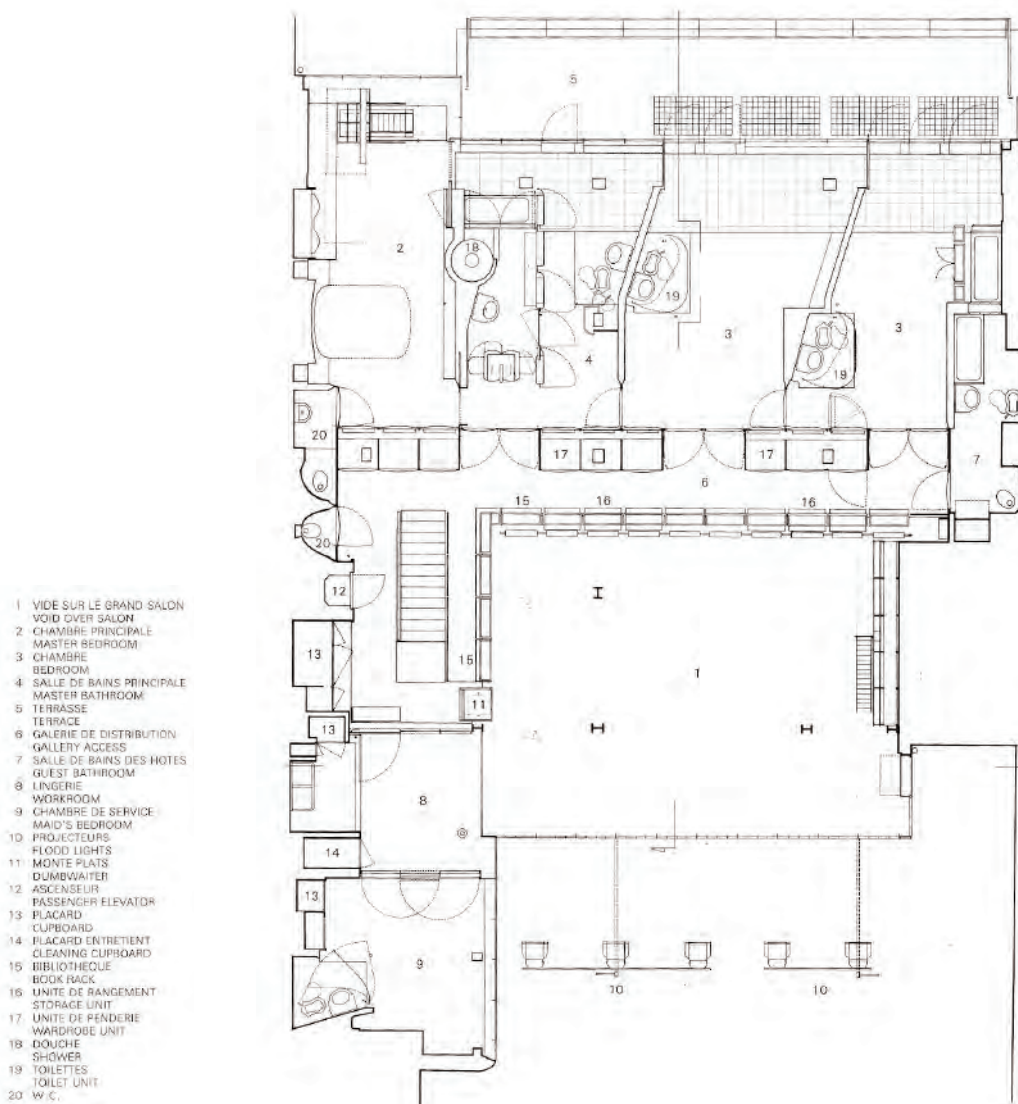
Evacuación. “Por una parte coordino las tuberías, los conductos de agua y las tuberías de calefacción, parte ingrata y tan importante...”¹⁴⁴ Me he estado preguntando las separaciones tan peculiares que hay entre las habitaciones: la razón puede estar oculta en el interior: ¿dónde están las tuberías de aguas negras y a dónde van? Aparentemente no a través de los pisos hacia abajo; así que, ¿horizontalmente? Los ángulos rectos horizontales para tuberías [de evacuación] no son aceptables. Supongo que ésta debe ser una razón para lo oblicuo de los tabiques de separación. Esto también lo deduzco de las fotografías interiores de esta zona, con la fachada lista, pero sin los tabiques y sin los muebles de baño; un suelo limpio y plano. Mientras que los tubos verticales eléctricos están expresamente visibles en la casa, no hay tuberías de agua ni sanitarias a la vista. ¿Dónde están escondidas? ¿Y dónde las que sirven los pisos superiores?

Algunas zonas invisibles pero importantes en la Maison de Verre. La zoni-

ficación es una acción importante en el diseño de edificios. Aquí podemos básicamente distinguir, de izquierda a derecha, un primer metro aproximadamente, donde se encuentran columnas, retretes, bañeras, armarios y closets y los conductos verticales.¹⁴⁵ Después vienen los servicios y áreas de circulación, luego el pasillo principal; y otro espacio de un ancho variable, donde están las escaleras para subir al apartamento superior y finalmente otra vez baño, retretes, etc, más tuberías invisibles. Esto también incluye chimeneas y conductos de aire. Otra zona importante está en el lado del jardín, y es visible como un podium que abarca toda la fachada. Contiene los conductos de aire acondicionado además de las tuberías y desagües de lavabos, bidets, y de la bañera y la ducha del baño principal en los laterales. Nótese que los retretes están situados a los lados de la casa para evitar atascos en largas tuberías de saneamiento horizontales.

Proporción, dimensión y medida. Mientras que los edificios principales de Zonnestraal están basados en un módulo de 1.50 m en tres direcciones, la Maison de Verre cuenta solo con 87.5 cm tanto de largo como de ancho. Esta dimensión viene de los elementos de la fachada de cuatro bloques de vidrio de 20x20 cm y el marco circunscrito, más un margen de tolerancia. En altura podemos contar 6 bloques por elemento de fachada, lo que hace un módulo vertical de 42 cm extra, o sea 129.5 cm. Pero esto parece no haber definido la altura de entrepisos. Esto no sorprende en una situación existente como la que encontramos aquí. Bauchet dibujó un esquema en el cual podemos ver diferentes elementos de los pisos respectivos. Es interesante ver la fachada del patio, el cual cuenta con 10 paneles de ancho y 6 de alto, o sea 40 por 36 bloques, ¡prácticamente un cuadrado! Pero el techo del piso superior (la gran sala) está inclinado hacia arriba, para lograr que quepan los paneles de 6. También estaba el problema de insertar el grosor del primer forjado, ya que interfiere con la fachada.¹⁴⁶ La parte de atrás fue más difícil de resolver, ya que está el segundo piso con los dormitorios, un balcón, el jardín de invierno, etc. Así que hay una variedad de diferentes paneles, de

Planta actual de dormitorios.



hecho contradictorio a la esencia de la industrialización, que irradia la casa. Parece como si se hubiese tenido que dedicar mucho tiempo en pensar cómo encajar (más o menos) paneles estandarizados en altura con los forjados. ¿Por qué? Si fuera verdad que el esqueleto de columnas y vigas de acero era totalmente nuevo, entonces debiera haber sido bastante fácil adaptar la estructura a la fachada y viceversa.

Zonnestraal y Maison de Verre

Ahora debemos investigar más sobre el trabajo de Jan Duiker, el compañero de Bijvoet. Para ello debemos primero visitar el complejo Zonnestraal durante su construcción. Las fotos nos muestran la técnica (experimental) de construcción de sus “muros” exteriores. Se colocaron perfiles de metal a distancias regulares (1.50 m) entre los forjados de hormigón arma-

do. Estos perfiles (I 8) sirvieron para fijar los marcos de las ventanas. Esta es la técnica aplicada en la Maison de Verre. La pregunta que surge es ¿quién lo hizo primero? Cuando se inauguró Zonnestraal, aproximadamente después de dos años de obras, el 12 de julio de 1928, Bijvoet estuvo allí con Duiker (éste con su segunda esposa, Lucy Küpper). Los dos fueron mencionados como los arquitectos, en compañía de su ingeniero de construcción, Jan Gerko Wiebenga. Supongo que no sería la primera vez que se encontraron después de la ida de Bijvoet a París en septiembre de 1925. La presencia de Bijvoet en la ceremonia de apertura es probablemente la explicación de que Chareau estuviera en la primera reunión de los CIAM en La Sarraz (26, 27 y 28 de junio) y no Bijvoet; ni Duiker por la misma razón. De hecho Bijvoet era miembro del grupo francés, como pude extraer de los archivos de los



Inauguración de Zonnestraal.

CIAM en Zurich.¹⁴⁷ Hubo, por cierto, al mismo tiempo otros dos acontecimientos importantes, los Juegos Olímpicos en Amsterdam en el nuevo estadio de Jan Wils y tal vez la 16ª celebración quinquenal (“Lustrum”) en Delft del 3 al 6 de julio, bajo el lema “Mensch en Machine”, lo que pudo haber retenido a Bijvoet por un tiempo en su país natal.¹⁴⁸

Zonnestraal difiere en tantos aspectos de la Maison de Verre, que no es sorprendente que no exista un análisis comparativo. Como he mencionado en la introducción, Zonnestraal era un complejo totalmente nuevo en los terrenos de una mansión en las afueras de Hilversum entre árboles y prados. Es también contrario en los aspectos sociales, aunque en ambos se involucren tratamientos médicos. Pero mientras en la Maison de Verre todo fueron “facilidades” (o así parece), el complejo Zonnestraal dependía fuertemente de la caridad. No había lujos, aunque para los pacientes pobres sí que les debía parecer. El “Palais Idéal” para los enfermos de la clase obrera. Así, la identidad común de la Maison de Verre y Zonnestraal debe encontrarse en los ideales arquitectónicos de los ingenieros Jan Duiker y Bernard Bijvoet. Éstos los presentaron en un artículo en “Het Bouwbedrijf” (La Empresa Constructora) menos de un año después de haber dejado Zandvoort. Se titulaba “Wezen en Toekomst der Architectuur” (Esencia y Futuro de la Arquitectura).¹⁴⁹ Habían estado hablando acerca de una publicación durante algún tiempo: Wiebenga le preguntó a Duiker en una carta con fecha del 28 de febrero: “¿dónde está tu artículo para Moorman? Puedes enviármelo.”¹⁵⁰ Se publicó en julio de 1926,

aproximadamente al mismo tiempo que a Duiker le fue asignado Zonnestraal y debería por lo tanto, ser leído con este proyecto en mente y también, y tal vez aún más, con la Maison de Verre.¹⁵¹ He aquí un extracto: “De acuerdo a recientes visiones en la física, la materia es una propiedad geométrica del espacio.¹⁵² Si uno considera al Universo de acuerdo a estas ideas como un sistema que consiste en partículas de masa, influenciadas por el campo gravitacional de cada una, uno puede percibir el Universo entero geométricamente. Visto en este sentido, orden y regularidad fluyen desde un estado en movimiento, en equilibrio o funcional, en estos campos gravitacionales, los cuales construyen juntos el orden del mundo.

(...)

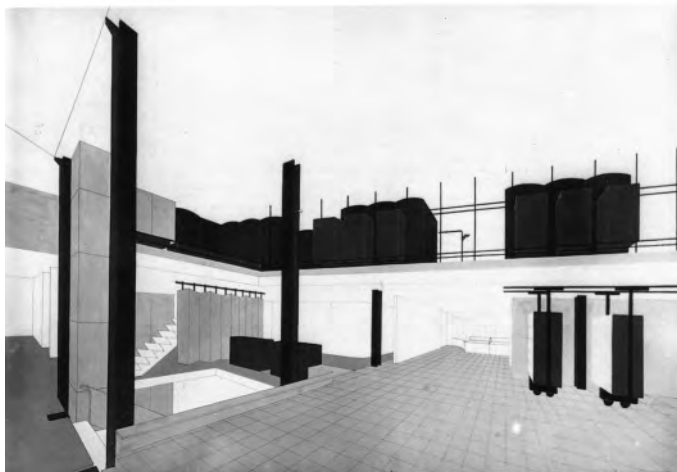
Una tecnología de la construcción que fuera verdaderamente moderna tendría como objetivo, por encima de todo, el perfeccionar el propósito y el efecto observable, y no solo buscar la pura articulación del propósito, sino que además debería, como en la bella máquina moderna, representar como una estructura las tensiones resultantes de la articulación antes mencionada tan puramente como sea posible. Para conseguir esto, la tecnología de la construcción debería evolucionar hacia una mayor precisión en las partes que, análogamente a los artículos producidos en masa por la máquina moderna con dolorosa precisión, tendrán que ser ensamblados de la misma meticulosa manera. La tecnología de construcción de hoy también encajaría pobremente en una futura cultura social, basada enteramente en productos en masa. Y aún así, es dicha cultura social la que transportará la vida del hombre común a un plano más alto que el nunca antes alcanzado, ciertamente, al menos, en términos de pureza en lo que se refiere a la unidad decorativa. Se necesita tiempo para eso. Esta cultura social vendrá cuando el hombre haya dejado de ser considerado como un componente de una máquina del sistema de producción. El sistema Taylor, inventado para la máquina, es en su imperfección, una maldición para la humanidad. Solo cuando se conquiste la fase de Humano-Máquina podrá conseguirse la armonía en la cultura.

De hecho, tal cultura social solo puede lograrse cuando el hombre sea obligado a realizar menos horas de trabajo para alcanzar su (deseado) standard de vida. Visto de esta manera la tecnología de la construcción está aún en una etapa desesperadamente infantil, aunque en el trabajo utilitario, el dominado por el ingeniero, algo semejante a una purificación de principios está empezando a despertar. El hombre, (como) una fantasía sin sentido, está colocado aquí en el fondo, dando por resultado una apariencia más intensa y decorativa del edificio que la que un arquitecto pudiera conseguir en su decoración de segundo orden, con gruesos envolventes faltos de relación. Irs. S. Bijvoet y J. Duiker.”¹⁵³

¿Debería dejarle al lector que investigue cómo este texto refleja los edificios de Bijvoet y Duiker desde aquí en adelante? Mis comentarios son simplemente los siguientes: algunos años después Duiker produciría sin Bijvoet un texto más largo, mas detallado, en un pequeño libro, *Hoogbouw* (Construcción en altura). Después se convertiría en un escritor prolífico de artículos mejores y más claros, casi todos en *De 8 en Opbouw*, hasta su muerte inesperado el 23 de febrero de 1935. Bijvoet, hasta donde

yo sé, nunca publicó nada (teórico) otra vez.¹⁵⁴ El carácter extraordinario de este único artículo en común de Bijvoet y Duiker es la coincidencia en tiempo con los planes y el comienzo de la materialización de la Maison de Verre y Zonnestraal, en un periodo dominado por el debate acerca de La Máquina: el Universo como una máquina (ilimitada), el cuerpo humano como una máquina, la casa como una máquina. Es clara la posición de Jan Duiker. Ber Bijvoet parecía ser menos provocativo, menos ambicioso y con menos ganas de expresarse como un renovador. Tal vez fue precisamente por esta característica, por la que cuando regresó definitivamente a los Países Bajos justo después de la 2ª Guerra Mundial, llegó a convertirse en un diseñador prolífico de toda una serie de teatros, siendo el último, la Ópera de Amsterdam con toda su maquinaria, el elemento final de la obra de Bijvoet y Duiker, una verdadera *Gesamtkunstwerk*.¹⁵⁵

Perspectivas interiores, planta baja y primera, no firmadas (Musée des Arts Decoratifs, Paris)



Notas

- No he podido encontrar referencias serias en la bibliografía sobre ninguna de las dos.
- Estoy enormemente agradecido a Kenneth Frampton por presentarme a varias personas: Robert Rubin, quien me dio permiso para ver la Maison de Verre repetidamente y en total tranquilidad; y a Mary Johnson y Carina por dejarme entrar.
- Promenades dans toutes les rues de Paris par arrondissements*, una guía de 1910 (Paris, Hachette) dice: "Rue St.-Guillaume. La parte situada al norte del bulevar St.-Germain se llamaba Rue de la Butte en 1502, después Rue St.-Guillaume por motivo de un rótulo. Esta parte se redujo en 1865 deviniendo en la Rue Perronet. La parte al sur del bulevar se llamó Rue du Plessis, después Rue des Rosiers." [Original en francés]. Por bulevar debemos leer la calle que fue ampliada para formar el bulevar, Rue St.-Dominique.
- Robert Rubin, el dueño actual, quien ha realizado una conservación, cree que una restauración a la situación original no es deseable. Ver por ejemplo: www.berlageinstitute.nl/.../2008_01_22.
- La pregunta que surge es: ¿qué contribución tienen esas células? ¿cuál es su influencia en la vida del ser? ¿lo estimulan positivamente o lo están matando? La siguiente pregunta es: cuando examinemos el clúster ¿cual será el diagnóstico?
- <http://parisenconstruction.blogspot.com/2010/01/lettre-s-de-rue-saint-fargeau-rue-saint.html>, Paris 1876-1939 : les permis de construire.
- op.cit.
- 24 Rue Saint-Guillaume (7e arr.), Testu (supuestamente propietario, J.M.), Lafond (supuestamente arquitecto, J.M.), Construction sur cour, 7 juillet 1877 (obras comenzadas). Nota: existía una imprenta Testu en París.
- Los documentos debieron quemarse en el incendio de los archivos de París.
- Sorprende que la Maison de Verre antes de los años cincuenta haya despertado poco interés. Ni siquiera la historiadora Marie Dormoy, una de las íntimas del círculo Bernheim-Dalsace-Chareau, la mencionó en su *L'Architecture Française* (Paris 1951). ¿Por qué no? Marc Vellay sugiere incluso que Dormoy fue una de los invitados en la 'soirée inaugurale' el 22 Junio de 1932. (Marc Vellay, op.cit. p. 18). Ella incluyó en su libro a los hermanos Perret (Auguste era uno de sus amantes), Roux-Spitz y (André) Lurçat. Otro ejemplo, extranjero, es la *Nouvelle Architecture/Die Neue Architektur/ The New Architecture*, Zürich, 1940, de Alfred Roth. A pesar de ser un libro meticulosamente editado, incluyendo entre otros varios edificios modernos holandeses y algunos franceses, datados entre 1930 y 1940, ni la Maison de Verre ni Zonnestraal son presentados. Solo hay una foto de la Escuela al Aire Libre, (*Openluchtschool*, † J. Duiker, Architect).
- Número 9, pp. 4-15. Ya desde el principio de 1931 la misma revista publicó un par de fotografías del interior no terminado en un artículo acerca del uso moderno del vidrio en la arquitectura, "Verre" (1931, n. 3.). La casa aparentemente no estaba terminada aún.
- "Perspective montrant les services de la salle a manger"
- En realidad la mesa y las sillas eran objetos pasados de moda para la época, (¿por lo tanto?) el área del comedor no se muestra en este artículo. Además no es una perspectiva, sino un dibujo axonométrico hecho a mano. Compárense también las axonometrías de Nelson para su pabellón de cirugía para Ismailia.
- Perspecta*, Vol. 12 (1969), pp. 77-109, 111-128, también en Marc Vellay/Kenneth Frampton, *Pierre Chareau, architecte-meublier 1883-1950* (Paris 1984).
- El texto dice: "El arquitecto no ha representado las bañeras que se encuentran en cada dormitorio. Igualmente, no ha indicado la longitud del balcón a lo largo de estas piezas. Los dibujos están tratados de forma que ponen en valor *los trazos esenciales* (se mantienen itálicas) de la composición." [francés original].
- En la primera página del artículo, probablemente hecha especialmente para él por G. Thiriet, un artista y dibujante de monumentos históricos. (Véase Thiriet en: www.culture.gouv.fr). Aquí también podemos ver la extraña posición de la salida del aire acondicionado en el suelo. ¿Cuántas veces se diría: ¡Attention, mon cher! Luego fue rebajado al nivel del suelo.
- Marc Vellay y Kenneth Frampton, *Pierre Chareau: Architecte-meublier, 1883-1950*, 1984, pp. 222-23.
- Esto prueba, escribe Julien Lepage (seudónimo de Julius Posener) en su artículo, que la casa impone sus leyes sobre las personas que la habitan.
- "Dessin de galerie devant les chambres à coucher".
- "Silhouettes" [en francés en el original], en referencia a la forma esquemática de representación [N. del editor].
- Kenneth Frampton usó en su artículo en *Perspecta*, que se describe abajo, (como la mitad de) los mismos y dos más. Los llama 'tempranos', lo que ciertamente debió ser el caso, ya que varios de los elementos mostrados no fueron realizados.
- [Original en francés].
- J. Duiker, *De 8 en Opbouw*, 18, 2 de septiembre de 1933, p. 155-164. Traducido al inglés en Jelles and Alberts, *Duiker 1890-1935*, p.142.
- La enfermedad de Duiker ha sido descrita por su hijastro, el médico Arthur Hofmans en *Herinneringen aan Jan Duiker*, Lelystad, 1990 y ampliamente referenciada en Rafael García, "Jan Duiker. Esbozo de una vida truncada", *Cuaderno de Notas 10*, 2004, pp. 75-100.
- También los otros dos artículos (*Het Vaderland: staat- en letterkundig nieuwsblad*, 24 -04 y 21-08 1932) nos informan acerca de 'casas de vidrio', pero como queda claro en el segundo, se refieren al edificio del Ejército de Salvación por Jeanneret y Le Corbusier. En el primero, titulado "Het glazen huis", se lee: "En París están construyendo una casa de cristal, sin ventanas y con fachadas de vidrio. Los muros consisten en dos láminas translúcidas entre las que fluye una corriente de aire; en el verano es fresca, en invierno es cálida. Este vacío funciona como aislante de calor y ruidos. El aire interior ha sido filtrado y limpiado de polvo. Los cimientos son de hormigón armado y el frente será cubierto con arenisca donde fuera necesario." También el título del segundo sería "Het Glazen Huis".
- Vellay, op.cit. p. 59 [Original en francés].
- Con su compañero Henri-Paul Nénot fue premiado en el concurso del edificio para la Liga de Naciones en Ginebra.
- Trabajaban juntos para el stand *Une*

- Ambassade Française*, en la exposición de París 1925 y tuvieron que preparar el "Management" de la exposición de 1932 de la Union des Artistes Modernes. Vellay/Frampton 1984, p.141. Véase para Mallet-Stevens: <http://www.malletstevens.com/oeuvre.htm>
29. Algunos pueden destacar con razón, que Chareau quería ser visto como el arquitecto y temía perder esa posición frente a un "arrivé".
 30. No sé de donde viene esto, pero más de un autor lo ha mencionado como un "hecho".
 31. En *Pierre Chareau, Architecte-meublier 1883 -1950*, p. 239.
 32. En sus propias palabras: "... Visitantes de todas las culturas del mundo encuentran inevitablemente algún aspecto con el cual identificarse".
 33. Tampoco el hecho de que (como escribe Taylor) Chareau fue el segundo parisino en comprar una pintura del compatriota de Bijvoet, Piet Mondriaan, entonces viviendo en París, parece explicar algo. Me gustaría agregar también la inspiración por los experimentos de Moholy Nagh con movimiento y luz. Bijvoet debió conocerlos.
 34. Esto va específicamente por el trabajo de los directos colegas de Bijvoet, Duiker y Wiebenga, pero también por el padre de la Arquitectura Moderna neerlandesa Hendrik Petrus Berlage, tal como lo ilustraré, Jan Buys y otros.
 35. Desde mi correspondencia con algunos autores mencionados he comprendido que ahora existe en efecto, una clara inclinación hacia Chareau y Bijvoet o incluso Bijvoet y Chareau. Pero no Bijvoet con Chareau, lo que tampoco parece muy probable. Ver más adelante.
 36. Me parece que podemos hablar de una empresa conjunta real; se deben conocer otros textos por los mismos autores para distinguir sus contribuciones en este caso. La razón se me escapa.
 37. Esto se refuerza por el hecho de que Chareau no es mencionado en ningún momento (ni Bijvoet) en los documentos acerca la Maison de Verre en los Archivos de París, ni lo encontramos oficialmente listado como arquitecto francés. (Archivos de París, índices sobre nombres de arquitectos y nombres de calles; ambos entre 1882-1939). Pero sí encontramos un pequeño sello, apenas legible, "ATELIER PIERRE CHAREAU. 54, Rue Nollet, XVIIe" en la esquina inferior derecha de uno de los planos.
 38. [Original en francés].
 39. Nueve días antes de la fiesta de inauguración de la casa, en todo caso. Marc Vellay escribe acerca de esto "como si". Entre los invitados, tal como los presenta Vellay, Bijvoet y Dalbet (o cualquier otro que hubiera estado trabajado durante años en la Maison de Verre) estaban ausentes. Chareau y su esposa Dolly por supuesto estaban. (Vellay op.cit., 1986, pp.16-18). ¡Pero es conocido entre familiares de Bijvoet, que él sí estuvo presente!
 40. La literatura no nos da la fecha de la carta. Aunque Jean Dalsace había desde un inicio, firmado todos los documentos y planos conocidos por nosotros, la carta fue enviada a su esposa Annie, ¿por qué? [Original en francés].
 41. René Herbst, *Pierre Chareau*, Editions du Salon des Arts Ménagers, Union des Artistes Modernes, Paris 1954, pp. 7-8.
 42. op. cit., p. 144- 147.
 43. También se puede deducir de una carta de *Bijvoet, que publié en ir. jan duiker. bouwkundig ingenieur, constructeur in stuc en staal* (Rotterdam 1982), p. 7-8, carta a Jaap Franso, 4 de Marzo 1964.
 44. [Original en francés].
 45. En el texto original francés, Vellay/Frampton, *Pierre Chareau*, op. cit., p. 146, Louis Dalbet ocupa el lugar de *Bernard Bijvoet*, introducido por el autor [N. del editor].
 46. [Original en francés].
 47. Vellay, op.cit. p. 248-249.
 48. De la literatura entendí que posteriormente, Chareau había estado involucrado de hecho en otras tres intervenciones arquitectónicas más, pero no quedan documentos; es prácticamente imposible revisar, probar o refutar su (sola) autoría.
 49. *Perspecta*, Vol. 12 (1969), pp. 77-109, 111-128. Fueron colaboradores de Frampton en los dibujos de la Maison de Verre: Robert Vickery y Michael Carapetia.
 50. No soy un experto dándole significado a un edificio pero encuentro interesante la división de Frampton de la casa en dos partes, una femenina (Annie Bernheim) y otra masculina (Jean Dalsace), aunque un poco fallida: no hay lugar para niños en esta explicación, aunque los había. Nikolai Kuzmin, diseñador de una "comuna para 5140 obreros", habría preguntado por la "cabina de multiplicación". Véase: Ivan Nevzgodin, *The impact of the Modern movement in Western Siberia: architecture and town planning in the 1920-1940s*, Delft 2004.
 51. René Herbst, *Pierre Chareau*, Ediciones du Salon des Arts Ménagers, Union des Artistes Modernes, Paris 1954, pp. 7-8.
 52. La cita completa: "Gracias a una señora anciana que no quiso irse de su sórdido apartamento en el segundo piso, Pierre Chareau realizó un 'tour de force' estructural de tres luminosos pisos, entre la planta baja y el primer piso de esta pequeña casa de ciudad. Estos dos pisos habían sido tan oscuros que los trabajadores de la señora, quien vivió hasta los cien años, estaban obligados a trabajar durante el día con luz artificial. La luz se introduce libremente en torno a este bloque, en el que la planta baja es destinada a la medicina, el primer piso a la vida social y el segundo para el descanso nocturno. El problema así planteado era enormemente difícil de solucionar. La interpenetración de las habitaciones, algunas de las cuales se desarrollan a través de dos pisos (p.e. sala de consulta y pasillo) hizo el problema del aislamiento acústico muy difícil. La planta baja, la parte profesional de la casa, facilita el trabajo y ofrece a los pacientes, una vez que su primera ansiedad hubiera desaparecido, una gran calma. La casa fue creada bajo un signo de paz en perfecta armonía afectiva."
 53. El objetivo de mi texto es también, aunque solo indirectamente, solucionar este problema hasta cierto punto. Véase para esto el artículo en: *Kunstlicht*, vol, 13 (1992) n. 1. También: www.tijdschriftkunstlicht.nl. Zoetbrood tristemente murió en el 2006. Algunos de sus conocimientos están amablemente colocados en Internet por personas anónimas. Ver: www.erzed.nl.
 54. Zoetbrood solo muestra la fachada principal de la casa, pero pudo no haber conseguido entonces los derechos para publicar los interiores por parte del propietario.
 55. Estas cartas se pueden encontrar ahora en Nederlands Muziekinstituut: www.nederlandsmuziekinstituut.nl/nl/archieven/correspondentie-en-muziekhand

- schriften
56. Es común en estudiantes, pero no se puede aceptar en una persona experimentada en el arte de la construcción.
 57. Aquí es donde el teórico parece diferir del profesional práctico. Pero volveré a ello.
 58. Así, ni imágenes de antes o durante la remodelación, ni investigación en archivos, según parece. Nada acerca el suministro de agua o del saneamiento, ningún comentario crítico. Pero esto se puede aplicar a muchos libros de arquitectura.
 59. VO11 3266
 60. Como ya escribí al inicio no se menciona ninguna licencia en: <http://parisenconstruction.blogspot.com/2010/01/lettre-s-de-rue-saint-fargeau-rue-saint.html> *Paris 1876-1939 : les permis de construire*. Cinqualbre afirma que sí existe en los Archives de Paris, pero (aún) no lo he encontrado.
 61. "Tengo el gusto de solicitar autorización para transformar los apartamentos de planta baja y primera planta situados en el edificio al fondo de mi inmueble en el 31 de la Rue Saint-Guillaume. Esta transformación es necesaria para la adecuación de las dependencias destinadas a mi vivienda personal. Sr. doctor Jean Dalsace, 198 Boulevard Saint-Germain-des-Prés." (francés en original)
 62. Wilberna murió hace poco en Plazac (Francia). Durante mi investigación ha sido imposible hablar con ella.
 63. El hijastro de Duiker, Arthur Hofmans sostiene que se fueron juntos (*Herinneringen aan Jan Duiker*, p. 21.) y se quedaron en Rue Erlanger 7, a unos cuantos cientos metros de Bois de Boulogne en el XVI Arrondissement; podría haber sido peor. Pero Zoetbrood menciona la avenida de Ceinture en Enghien-les-Bains, a unos veinte minutos por tren desde la Gare du Nord, un lugar nada malo tampoco. De hecho [la que sería] su segunda dirección (40bis), a donde se mudarían a mediados de febrero y quisieron quedarse hasta casi finales de ese año. De ahí en adelante su dirección sería en el número 4, Av. de la Princesse, Le Vésinet (CIAM archivos Zürich: 1. Periode, Architekten Briefe 1928/'29 GROUPE FRANCAIS DES C.I.A.M.), en 1937 se mudaron al número 18, Rue Pasteur, Le Vésinet.
 64. El 19 de Febrero de 1927 Jan Gerko Wiebenga escribió una carta a un probable cliente para el edificio en altura Nirwāna en La Haya; "esto es el resultado de un viaje de estudios de alrededor dos años por el ingeniero Bijvoet en Paris, el ingeniero J. Duiker en Alemania y mi persona en Nueva York". El porqué usó "viaje de estudio" sugiere una estadía temporal, pero no he encontrado nada que pueda probar esto (carta en el archivo de Wiebenga en NAI, Rotterdam).
 65. Oger se había establecido en París, donde participó en la sección holandesa de la exposición de 1925 y llegó a ser miembro de la Société des Architectes Modernes. Él pudo, tras la anulación del proyecto de Academia, haber animado a Bijvoet a trasladarse a París. www.iisg.nl/ondernemers.
 66. En neerlandés en el original.
 67. Bijvoet, su esposa Co, su hija Wimmie, la ex esposa de Duiker Hermine Valken y sus hijos Louise y Fokke, "el hermanito pequeño".
 68. Bijvoet en cartas a la familia Andriessen el 4 de Octubre y el 25 de Noviembre de 1925.
 69. Un segundo volumen siguió en primavera-verano de 1926 y un tercero en primavera-verano de 1927.
 70. ¿Con Eileen Gray, con quien en 1922 había tomado parte en una exposición en Amsterdam? Philippe Gamer, *Eileen Gray, diseñadora y arquitecta*, Köln 1993. *Nieuwe Rotterdamsche Courant* 19-09-1924: "Wendingen (n. 6, serie 6) reclama esta vez nuestro interés por el trabajo de la artista de interiores anglo-irlandesa Eileen Gray, que vive ahora en París". Texto de Jean Badovici. Jan Wils escribió la introducción. Wils había descubierto el mobiliario de Gray por accidente, mientras estaba en París: "era como si entraras a un mundo diferente, como si se disolviera la penumbra y el sol repentinamente iluminara el sitio de belleza desconocida." (etc.) Parece no haber relación con la publicación de Badovici sobre Duiker y Bijvoet en el mismo año. Esto puede ser investigado.
 71. *L'Architecture Vivante*, 1925 p. 25 [Original en francés].
 72. *Henri Asselin en L'Art Décoratif Moderne en Hollande et Décoration, Art et Décoration XLIV* (julio-diciembre 1923), p. 156 [Original en francés]. El pie de la ilustración no menciona a Duiker por razones desconocidas, a pesar de que el edificio Karenhuizen en Alkmaar, había sido el resultado de un concurso que habían ganado Duiker y Bijvoet juntos en 1917.
 73. Zoetbrood: www.erzed.nl.
 74. www.erzed.nl. El complejo está a una distancia accesible a pie desde la primera vivienda de Bijvoet en Paris, 7 Rue Erlanger.
 75. Hasta hoy no tengo suficiente información acerca del Hôtel (Jean et Joël) Martel para asegurar que Bijvoet haya influenciado en el diseño. [Http://www.malletstevens.com/oeuvre.htm](http://www.malletstevens.com/oeuvre.htm): "(...).El proyecto de parcelación se aprobó en prefectura el 12 de septiembre de 1925. A partir de este momento, se van escalonando compras de terrenos y depósitos de permiso de construir hasta algún momento de 1926. Se constituye una unión de copropietarios con el papel de "ordenadora" de la vía pública que es efectivo desde noviembre de 1926. Tres primeros edificios destinados a Mme Reifenberg, a M. y Mme Allantini y a M. Dreyfus se edifican a la vez, seguidos de los de las familias Martel y Mallet-Stevens." [Original en francés].
 76. Co Bijvoet-Ezerman había estudiado francés e hizo trabajos de traducción, como lo afirma Joes Bijvoet, un sobrino de Bernard Bijvoet; pero no sabemos desde cuando ni para quien. Quiero agradecer a Joes Bijvoet y a su esposa por las conversaciones informativas que hemos tenido acerca de Bijvoet y la Maison de Verre.
 77. En los Países Bajos una mujer casada añadía el apellido de su esposo entre sus primeros nombres y su propio apellido; legalmente no estaba prescrito, era solo una costumbre que hoy ha perdido mucho su significado.
 78. Como Zoetbrood afirma, en enero y febrero de 1926. No sabemos cuales serían estos trabajos. ¿Acaso Mallet-Stevens introdujo Bijvoet a Chareau? Puede ser.
 79. ¿Por qué es que Co Bijvoet-Ezerman no mencionó el primer nombre de Mallet-Stevens? ¿Por qué tan familiar con Pierre y no con Robert en exactamente la misma carta? NB. Mrs. Bijvoet escribe: "rijke dokterswoning" [vivienda de doctor rico]. Puede ser casa, vivienda pero también apartamento.

80. Este doctor no era Jean Dalsace, ni siquiera estaba relacionado con él, eso entiendo. También parece que no era tan rico como (la pareja Jean y) Annie Dalsace Bernheim.
81. Cinqualbre, *Pierre Chareau architecte, un art intérieur*, p. 20-21.
82. Cinqualbre, op.cit. p. 71 (note 4).
83. La correspondencia con la familia Andriessen es escasa, solo hay una carta de Hermine, la cual no explica mucho. Como no tenemos más que las cartas para los Andriessen, puede quedar mucho sin resolver, ya que no tenemos nada escrito entre Bijvoet y Chareau.
84. Como se aclarará, esto debió referirse principalmente al hotel en Tours.
85. Tal como el sobrino Joes Bijvoet más o menos me contó.
86. "Les jours de charrette", expresión francesa para los ajetreos días de entrega de trabajos de arquitectura [N. del editor]. El texto de la carta está copiado literalmente de Vellay, op.cit. p. 27. Este pudo incluir la pequeña casa en nombre de Chareau para la bailarina Javanesa Djemil Anick.
87. De la carta a Marc Vellay, op.cit. p. 23
88. Esta amistad fue recordada con afecto en la carta de Bijvoet a Jaap Franso el 4 de Marzo de 1964 "En un (muy pequeño, de hecho) círculo de estudiantes Duiker y yo estábamos en cierta manera "aislados" pero, entre nosotros, inseparables de nuestros ideales y ocupados con nuestros "experimentos" personales. Vease: Jan Molema y otros, *j. duiker, bouwkundig ingenieur*, p. 8.
89. Ahora Technische Universiteit Delft.
90. Su padre estaba en contra esta idea, ya que era de la creencia de que un arquitecto no podía mantener a una familia (según me dijo la hija Truus de Jan Gerko Wiebenga, a quien doy gracias por su amabilidad al darme tanta información sobre sus padres).
91. Tal vez por la mera coincidencia de vivir en la misma calle Essenburgsingel de Rotterdam en septiembre/octubre de 1916.
92. Sobre Wiebenga: *Jan Molema and Peter Bak, Jan Gerko Wiebenga, apostel van het Nieuwe Bouwen*, Rotterdam 1987. También en varias publicaciones más sobre Duiker.
93. Zoetbrood 1984, pp. 11-12.
94. Esto es algo que los estudiosos no han investigado. ¿Por qué no se les llamó arquitectos? Tenemos ejemplos interesantes para comparar, como J.J. van der Mey y K. de Bazel, quienes fueron los "consejeros estéticos" respectivamente para la Scheepvaarthuis y el Nederlandsche Handel Maatschappij en Amsterdam. En ambos casos se trató de estructuras de hormigón armado proporcionadas por el estudio Van Gendt alrededor de las cuales los asesores tuvieron que diseñar un adorno "abrigo" y la "ropa interior". Esto todavía debe ser investigado en el caso de Zonnestraal.
95. Hasta donde se conoce, no Bijvoet.
96. Hofmans 1990, p. 38.
97. Es casi seguro que Duiker y Bijvoet conocían al concejal de educación y miembro importante del Partido Social Demócrata de los Trabajadores (Sociaal-Democratische Arbeiders Partij, SDAP), Johan Willem Albarda. El padre de Duiker y el mismo Jan Duiker pertenecían a este partido. Además de esto, la familia Albarda vivía a cuatro puertas del estudio de Duiker y Bijvoet, en la misma hilera de la Van Aerssenstraat en la Haya.
98. *Het Vaderland*, martes 26 de febrero de 1935, periódico de la tarde A, hace una cita del discurso del funeral de Van Zutphen, pero no menciona a Albarda ni tampoco cita a Van Zutphen hablando de Duiker como "miembro de nuestro partido".
99. La familia Albarda compartió el "barco viejo" de Berlage, por ejemplo. Vease: Jan Molema y Suzy Leemans, *Jan Albarda en De Groep van Delft*, Heiningen 2010. Jan era el único hijo de Jan Willem y jugó un papel importante en 1930 como estudiante de segundo año en Delft invitando a todos los miembros importantes del CIAM para el "Primer Congreso Internacional de Nueva Arquitectura" en dicha ciudad.
100. Zoetbrood 1984, p. 27.
101. Postales en el archivo de Van Zutphen en el IISG (International Institute of Social History), Amsterdam. Un detalle interesante: Berlage había invitado a Duiker 'para que lo visitara el miércoles por la tarde'; a pesar de que Berlage vivía en La Haya y Duiker en Zandvoort. ¿Ya tenía coche Duiker? El 12 de abril Berlage se refirió solo a Duiker y Sajat, y no a la enfermera Poortenaar, quien, de acuerdo con la literatura, los acompañó en el viaje y se convertiría en la primera directora de Zonnestraal. Tampoco menciona a la mujer de Duiker, Hermine.
102. J.J. Hellendoorn fue un arquitecto activo en La Haya para quien Duiker trabajó al parecer algún tiempo tras dejar el trabajo con Evers. Tuvo como clientes a los Van der Houwen quienes le encargaron una hilera de casas en la Van Aerssenstraaten, donde posteriormente Duiker y Bijvoet tendrían su estudio en La Haya y así mismo residiría Jan Albarda, miembro del SDAP. Ver nota 96 [N. del editor].
103. Lo mismo le sucedió a Berlage con el Gemeentemuseum en La Haya.
104. No está confirmado, pero se supone a menudo.
105. Más fotos con información sobre las obras se encuentran en Vellay/Frampton (1984).
106. Al menos no por completo. La parte norte, con las cocinas, el comedor, etc. ya se sitúa unos escalones más abajo, como en la casa que conocemos hoy.
107. Hay que preguntarse si en principio no contaron con un sótano utilizable, sino con un espacio registrable.
108. 1 Fi 455
109. La rotulación está hecha con varias caligrafías; compárese el plano de sótano con el de planta baja. Probablemente ya estaba a medio hacer cuando llegó Bijvoet y él lo terminó.
110. Frampton en *Perspecta*, Vol. 12 (1969), p. 79.
111. Hay un problema con respecto a lo que es primera o segunda planta. La planta baja (en francés "rez-de chaussée") es en algunos países llamada planta primera. Normalmente la planta baja está al nivel de la calle, pero no necesariamente.
112. [Original en francés]. En una reunión con Olivier Cinqualbre en octubre de 2011 nos preguntamos esto y llegamos a la conclusión de que esto es al menos dudoso. Las fotografías no son suficientes para llegar a la conclusión de Vellay.
113. La casa de enfrente debe ser de 1780-82. Hasta principios de los años 1870 no existía ninguna edificación donde se encuentra la Maison de Verre. [Según la investigación realizada en archivos y omitida en esta traducción del artículo].

114. www.arct.cam.ac.uk, Michael Mende, "Development of standard 'I' and 'H' beams since the late 1840s" en "The Crucial Impact of Improvements in Both Steelmaking and Rolling on 19th and Early 20th-Century Building Construction."
115. Su esposa Annie Bernheim de Dalsace sí lo hizo, como se refirió, pero solo más tarde. La nieta Dominique Vellay: "ella fue de las primeras emocionadas por la modernidad, mientras que la pasión de mi abuelo estaba en otro lado. A pesar de que muchos libros se refieren a esta construcción como la casa del Dr. Dalsace, el papel de mi abuela fue crucial. Esta casa fue su obra."
116. En referencia a comentarios previos del autor sobre los conceptos de bricoleur e ingeniero de Claude Levy- Strauss aplicados a Chareau y Bijvoet respectivamente, y omitidos en esta traducción [N. del editor].
117. ¡Aunque en Inglaterra las vigas de ala ancha no se laminaron hasta 1946! (O. Bondy en: Eric de Maré, *New ways of building*, Londres 1948.)
118. [Original en alemán]
119. En: *La Maison de Verre*, p. 9.
120. Aparte del trio Bijvoet, Chareau y Dalbet, hubo muchos más trabajando en la reconstrucción, al menos un contratista y su personal, estuquistas y carpinteros; ¿quienes eran? No se mencionan en ningún lugar, pero su conocimiento y experiencia fueron muy importantes.
121. Como se ve en algunos párrafos en Vellay y Frampton op.cit.
122. La escalera aún tiene la vieja construcción, supongo. No me han permitido entrar a esta parte del edificio.
123. ¡Nótese que la caligrafía (y el subrayado de "rez-de-chaussée" y "1er étage") cambió!
124. N.B. Debemos buscar una vez más en los archivos de París.
125. Vellay no menciona al fotógrafo y entiendo que todas están en su propio archivo (Archivos Dalsace-Vellay).
126. Es la misma que usó Frampton en "La maison de verre de pierre chareau et bernard bijvoet ", *A.M.C. Architecture-Mouvement-Continuité*, 46, p.28.
127. El primer ladrillo de vidrio usado en los Países Bajos lo encontramos probablemente en una aplicación sorprendente tal como una especie de jardín de invierno en el norte en la provincia de Friesland (Kollum 1902). Los mismos bloques que usó Guimard en su Castel Béranger (París 1890), pero más interesante de hecho al ser usado en exteriores y de una forma complicada. ¿Demasiado al norte para ser idolatrada? Estos bloques probablemente eran de origen alemán. Ver *Handbuch der Architektur, Die Hochbaukonstruktionen*, dritter Teil, 2. Band, Heft 3b, p. 426, Stuttgart 1901.
128. Esto, por cierto, es una indicación para un más preciso proceso de datación.
129. Esto ha sido incierto por mucho tiempo, ya que ninguno de los tres archivos contiene un conjunto de planos terminados. Un comentario marginal interesante: Karl Moser, miembro del jurado, dibujó el peculiar plano de la planta, una mano con los dedos abiertos en su cuaderno de anotaciones (ETH Zürich, Karl Moser Archive). Encontramos esta forma más de una vez en los trabajos de Duiker.
130. "De beweegredenen der nieuwe zakelijkheid" en *Het Vaderland* : staat- en letterkundig nieuwsblad, 17-03-1934, edición de mañana.
131. Aquí, como en la Maison de Verre, tocamos otra vez el problema de la autoría. Los primeros planos para la *Openluchtschool* tienen ambos nombres, Bijvoet and Duiker, el último de los seis (!) proyectos, el nombre, firma y/o sello de Duiker solo. Sin embargo, la caligrafía del último proyecto se parece mucho a los primeros planos (conocidos) de la Maison de Verre. Véase: *J. duiker bouwkundig ingenieur*, Jan Molema y otros –estudiantes y colega Carel van Bruggen, Rotterdam 1982. También: *Ir. J. Duiker*, Jan Molema, Rotterdam 1992 (neerlandés)/ Barcelona 1996 (español/inglés).
132. Para una explicación de este "hallazgo" véase: Jan Molema y otros, *ibid.*
133. La prensa dio noticia de una primera "reunión general de miembros" el viernes 16 de abril de 1926, donde se anunció un plan para varios edificios. Duiker (¿y Bijvoet?) recibió el encargo final el 7 de junio de 1926.
134. Por la crisis económica el primer encargo fue suspendido en 1924, probablemente una de las causas de la emigración de Bijvoet. Lo mismo le pasó al museo de Berlage para La Haya.
135. Este encargo es de nuevo un hecho interesante en relación al trasfondo social de los arquitectos: el secretario de la Escuela Técnica de La Haya era el suegro de Jan Duiker. El concejal responsable era Johan Willem Albarda (SDAP), quien alrededor de 1920 vivió al lado del estudio de Duiker y Bijvoet. También estuvo involucrado en el encargo a Berlage del Gemeentemuseum, La Haya; y en cierta forma en el encargo de Zonnestraal (Jan Molema/Suzy Leemans, op.cit.)
136. www.erzed.nl
137. Zoetbrood menciona una visita de "el señor y la señora Naessens" a la Maison de Verre, donde conocieron a Pierre Chareau (www.erzed.nl). Interesante acotación: la familia Naessens era dueña de una parte importante de una firma de equipos de sonido y tiendas de pianos en Amsterdam y La Haya (y también en Medan, Indonesia).
138. Al igual que Marcel Proust y sus padres, por ejemplo.
139. Estos están sin fechas, pero aparentemente en los primeros: "las medidas son aproximadas". La pregunta que está sin respuesta, es si son o no los primeros planos de la Maison de Verre. Tenemos solo uno con fecha, el plano con medidas del edificio.
140. El exceso de superficie es resuelto por la introducción de grandes "vacíos".
141. Hay de hecho muy pocos documentos conocidos, la mayoría de escritores creen que muy poco fue dibujado en papel, pero esto puede ser una leyenda más acerca de la casa.
142. Marcel l'Herbier, *Le Vertige*, París 1925.
143. Ya en 1931 Lonía Winternitz comentó "La estricta separación requerida de las salas de tratamiento de la vivienda parece cuestionable porque el acceso a la escalera principal, así como al jardín se cruza con el camino del paciente", *Wasmuths Monatshefte*, 11-12, Chareau, Pierre: Glashaus in Paris, 9 Abb., p. 497-498 [Original en alemán].
144. Pierre Chareau, carta a Annie Dalsace [Original en francés].
145. A pesar de que Duiker escribió en *De 8 en Opbouw*, que todas las tuberías estaban a la vista, esto solo es cierto para los con-

- ductos verticales de la instalación eléctrica.
146. Un problema añadido es que el lado derecho se sitúa dos peldaños más alto.
 147. "CIAM 1. Periode, Architekten Briefe 1928-29 GROUPE FRANCAIS DES C.I.A.M. Miembros con la cuota actualizada: Pierre Barbe ; Robert Bauge ; Bijvoet, 4, Av. de la Princesse, Le Vésinet ; Ernő Goldfinger ; Ch. Perriand; Szivessy; Beaudouin & Lods." Bijvoet está deletreado correctamente, lo que indica que Bijvoet mismo fue el secretario, indicando su dirección. Bijvoet está deletreado correctamente indicando además su dirección, lo que hace muy probable suponer que él mismo fue el secretario.
 148. Hombre y Máquina ("Mensch en Machine"), aunque ni Bijvoet, ni Duiker fueron miembros del club. Véase: Jan Molema y Suzy Leemans, op. cit.
 149. Este artículo prueba, por cierto, que continuaron viéndose (o al menos escribiéndose) después de la partida de los Bijvoet a París.
 150. Primera carta de Jan Gerko Wiebenga a Jan Duiker en su correspondencia acerca de los Nirwāna en el archivo de Wiebenga en el Nai [Nederlands Architectuur institute], Rotterdam. Moorman fue la editorial de la revista *Bouwbedrijf*.
 151. Traducción del neerlandés al inglés por Anna Ghijs en el original. [En parte ya traducido al español anteriormente en *Cuaderno de Notas* 4, 1995, p. 62].
 152. Este artículo se refiere, lo más probable a (una publicación reciente de) las conferencias de Einstein en Leyden en los años 1920-1933. Einstein escribió: "de acuerdo a la teoría general de la relatividad, las propiedades geométricas del espacio no son independientes, sino que son determinadas por la masa." A este respecto, el hermano de Bijvoet, Johannes Martin (1892-1980), un químico que había estado trabajando principalmente en la difracción de rayos X por medio de cristales, puede haber sido un vehículo útil.
 153. *Het Bouwbedrijf* 7, (julio 1926), p. 270; publicado como: "Meeningen van Anderen". S. Bijvoet debería leerse como B. Bijvoet.
 154. Previamente había publicado [también con Duiker] una descripción de las escuelas técnicas que Wiebenga diseñó en Groningen en 1922. (Extractos traducidos al español en *Cuaderno de Notas* 4, 1995, p. 57)
 155. Este proyecto sería, después de la muerte de Bijvoet, realizado como parte de lo que sería conocido como la STOPERA. El Vienés Wilhelm Holzbauer, ganador del concurso para el nuevo Ayuntamiento, tuvo que cooperar con el neerlandés Cees Dam, haciendo su propia parte como heredero de su suegro Holt, colega de Bijvoet durante muchos años hasta la muerte del último.

Nota del editor

En la presente versión en español se han omitido por razón de espacio, algunas partes relativas principalmente a investigaciones efectuadas en el catastro de París y al desarrollo inicial de las carreras profesionales de Duiker y Bijvoet. Así mismo se han eliminado diversos fragmentos con comentarios al margen y se ha extractado el artículo de Duiker y Bijvoet transcrito en el original en su totalidad al final del artículo. Dichas ausencias no impiden sin embargo seguir el hilo principal de la argumentación. Todas ellas quedan reflejadas con marcas de paréntesis en el texto.

Ilustraciones

Entre paréntesis los créditos o permisos cuando necesarios o no pertenecientes a colección del autor.