

## LA CASA SCHROEDER, UTRECHT. GERRIT RIETVELD

Theodore M. Brown

### PRESENTACIÓN

*Este texto es la traducción parcial del capítulo sobre la casa Schroeder del libro de Theodore M. Brown The Work of G. Rietveld architect publicado por A.W. Bruna & Zoon en Utrecht en 1958. Dicho libro fue la primera monografía completa escrita sobre Rietveld y es considerada una obra clásica y todavía fundamental. Así mismo, es clásico su detallado análisis sobre la casa para la Sra. Schroeder. Sus casi exhaustivos comentarios nos revelan paso a paso desde las concepciones más globales hasta los más pequeños detalles. Todo ello además, sin perder de vista una clara contextualización con respecto a los problemas estéticos y arquitectónicos del momento, apoyándose en una cuidada selección de textos contemporáneos, directamente alusivos, de importantes figuras de la época. Su lectura, por consiguiente, permite el acercamiento directo a una obra que, con frecuencia ha estado mediatizada por observaciones no demasiado meticulosas. Para más información relevante sobre la casa son especialmente recomendables las siguientes obras: De Stijl 1917-31. Visiones de Utopía AAVV, Alianza editorial, Madrid 1986, con reproducciones fotográficas en color; Guide all'architettura moderna, De Stijl, Giovanni Fanelli, Editori Laterza, Roma-Bari 1983; Rietveld Schröder huis 1925-1975 Carel Blotkamp y otros, A.W. Bruna & Zoom, Utrecht-Antwerpen, 1975, tras el libro de Brown, la publicación probablemente más detallada hasta la fecha; The Rietveld Schröder house, Paul Overy y otros, The Massachusetts Institute of Technology, 1988, monografía interesante y ampliamente ilustrada; Gerrit Rietveld 1888-1964. The complete works Marijke Köpe, Ida van Zijl, Centraal Museum Utrecht, 1992, catálogo exhaustivo de la obra de Rietveld en cuyo prólogo se anuncia un segundo libro dedicado a una extensa bibliografía y análisis, complementarios del ya editado. Como arriba se indica, la traducción del capítulo no es completa y se han suprimido así mismo, algunas ilustraciones.*

*Traducido por Ana Guadaño (textos) y Rafael García (traducción de notas, selección y supervisión)*

R. G.

---

**CASA SCHROEDER**
**BROWN. THE WORK OF RIETVELD. ARCHITECT. CAP. III****LOCALIZACION**

A comienzos del año 1924<sup>1</sup>, la Sra. Schröder encargó a Rietveld que le diseñara una casa en un área determinada en las afueras de Utrecht. El primer problema fue encontrar terreno apropiado. Rietveld y la Sra. Schröder no lo eligieron por su potencial arquitectónico ni por su belleza intrínseca, sino porque en aquellos momentos era el único lugar disponible que tenía acceso al campo.

El pequeño terreno (il. 2) linda con una serie de oscuras casas de ladrillo alineadas rígidamente a lo largo de la calle Prins Hendriklaan, que conduce al centro de la ciudad, y que en aquellos momentos terminaba en el campo, justo al lado de la casa. Aunque la edificación está situada en un entorno rústico, no se trata de una casa de campo. Se localiza exactamente en la periferia de la ciudad, ni dentro ni fuera de ella, ya que la Sra. Schröder deseaba tener fácil acceso tanto a la actividad de la ciudad como a la tranquilidad del campo. Rietveld vio la casa como un posible prototipo de futuras viviendas, urbanas e insistió en que la gente viera la casa Schröder como una casa normal, y no como ha sido descrita, como una casa de campo. Este parece haber sido un tema substancial en la idea de Rietveld, ya que en una de las poco frecuentes protestas que realizó contra la mala interpretación de su obra<sup>2</sup>, hizo una declaración corrigiendo al autor de un artículo que describía la casa como una "casa de campo". Rietveld dijo que no era una casa de campo sino una casa normal que por azar era la última casa de la ciudad.<sup>3</sup>

Había dos posibilidades para la orientación de la casa: una hacia la calle a semejanza del resto y otra orientarla alejándola de la ciudad y en dirección a lo que entonces era un bello paisaje de praderas, huertos y corrientes de agua. Y aunque la casa no tiene fachada principal y posterior, está predominantemente orientada hacia el sudeste en la dirección del paisaje deseado.

Los diseñadores presumieron que con el tiempo la calle Laan van Minsweerd se prolongaría -de ahí que la entrada principal este situada en el lado sudeste- y que el paisaje no se vería alterado a causa de las restricciones gubernamentales

entonces en vigor para el desarrollo de ese área. Ambas suposiciones resultaron erróneas, ya que la calle no fue prolongada y desde 1924 esta zona ha sido desfigurada por una super autopista que constituye una barrera visual y acústica entre la ciudad y el campo, destruyendo de esta forma la relación primitiva ciudad-casa-campo.

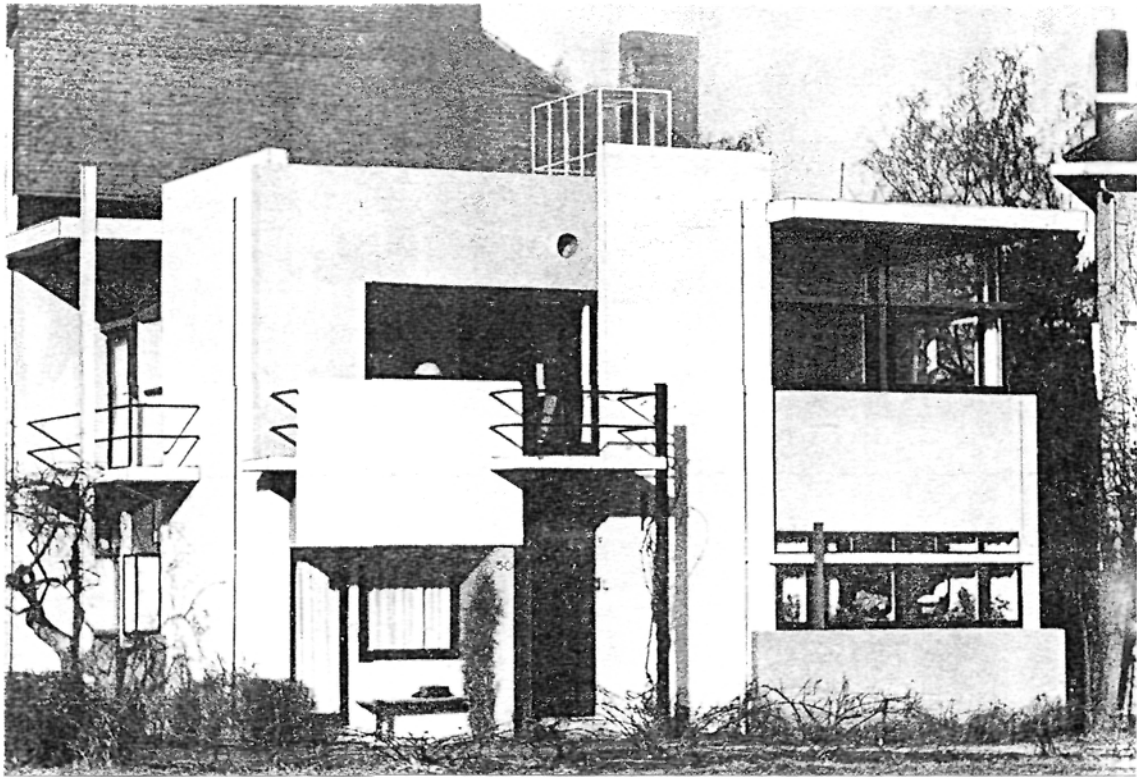
Dada su proximidad al campo, el lugar era estéticamente deseable, pero físicamente, debido a su pequeño tamaño y a su limitación por de los edificios colindantes, era muy feo. En efecto, a un observador de hoy en día, parece extraño que se pudiera construir algo que no fuera otra espantosa casa en hilera. Sin embargo Rietveld y la Sra. Schröder consiguieron superar las limitaciones físicas del terreno y crear una obra de arte del diseño del siglo veinte.

**PROPIETARIO**

El papel jugado por la Sra. Schröder<sup>4</sup> en la creación de su casa es importante, no sólo por la elección del lugar, sino también por el diseño de la edificación. La arquitectura es intrínsecamente un esfuerzo común que incluye la imaginación y la experiencia, tanto del propietario como del arquitecto. El arquitecto debido a sus inclinaciones, experiencia y preparación, es más sofisticado que el profano en los problemas específicos de espacio, forma y sus interrelaciones. Sin embargo, la calidad de su trabajo está por una parte limitada y por otra enriquecida por las capacidades emocionales e intelectuales de sus clientes. En el caso de la Casa Schröder, Rietveld tuvo la suerte de encontrar un cliente que no solo era receptivo de sus nuevas ideas y cooperaba en su realización, sino que también tenía la capacidad de visualizar los problemas espaciales y era al mismo tiempo un diseñador imaginativo.

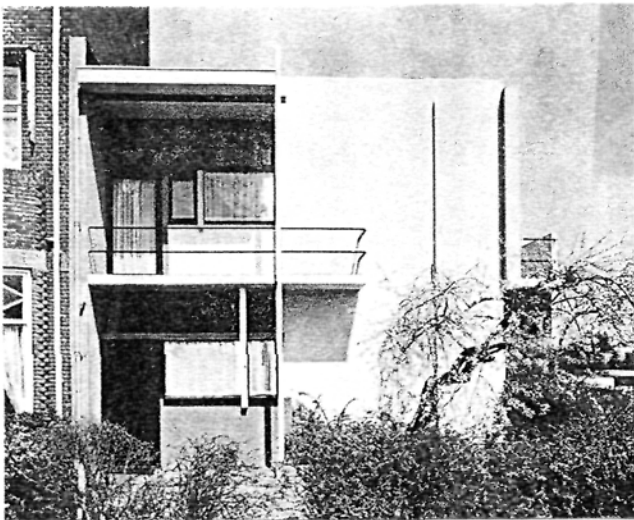
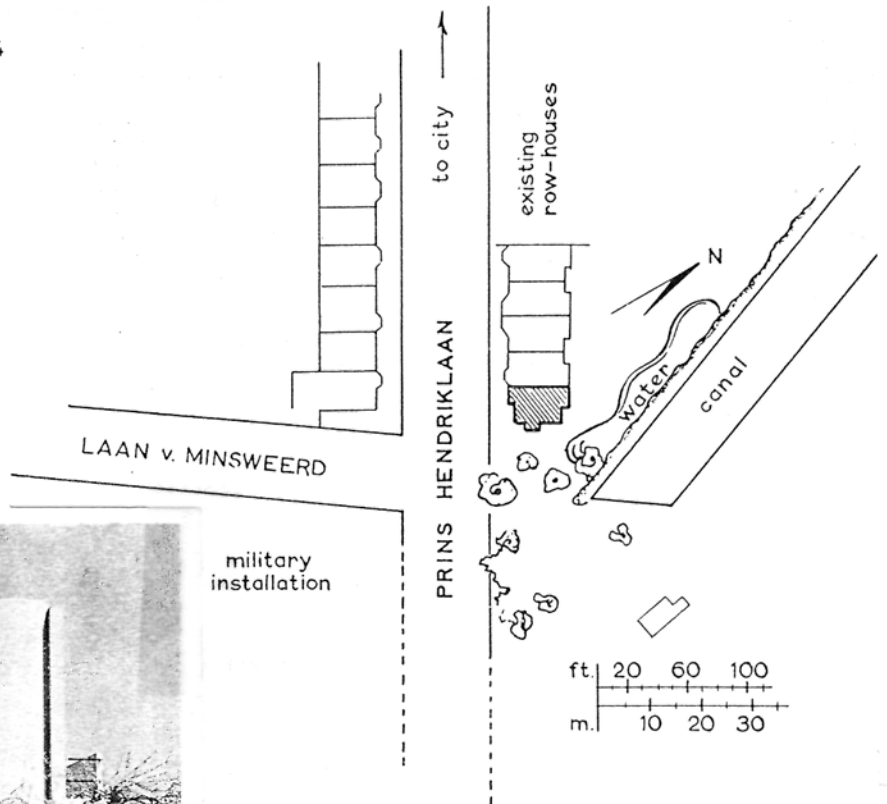
Antes de encargar a Rietveld el diseño de su casa, la Sra. Schröder tenía una idea muy clara de las cualidades que ésta debería de poseer. Su proximidad al campo, su libertad, su apertura y flexibilidad, eran elementos establecidos en el programa de la Sra. Schröder. También contribuyó al diseño, no sólo pasivamente, permitiendo al arquitecto exponer sus ideas, sino activamente visualizando y sugiriendo posibilidades arquitectónicas que fueron

CASA SCHROEDER



1. Casa Schroeder, vista general, 1924

2. Plano de situación, Utrecht 1924



3. Fachada sureste, 1924

## CASA SCHROEDER

incorporadas. Específicamente colaboró con Rietveld en la organización del interior y fue la responsable de lo diáfano y flexible del piso superior. La tendencia de Rietveld en aquel tiempo era hacia una composición de paredes fijas. La idea de crear un gran espacio único superior susceptible de ser dividido por paneles deslizantes, fue de la Sra. Schröder.

Debemos confiar en los recuerdos de Rietveld y la Sra. Schröder para establecer las atribuciones precisas de las distintas partes de la casa. Ninguno de los dos es capaz de recordar todo lo que ella diseñó personalmente. Sin embargo, nos debería bastar decir que de acuerdo con sus recuerdos comunes Rietveld dió a la casa su forma de conjunto, determinó los colores y en general trabajó el diseño, algunas veces de su propia mano hasta el último detalle. La Sra. Schröder es cierto, diseñó con él parte del interior presionándolo en el sentido de apertura y flexibilidad. Debemos hacer hincapié en el hecho de que el diseño fue producto de una colaboración y no hay duda de que su colaboración en la creación de la casa fue enorme.

Es inconcebible que este fructífero experimento (Rietveld consideraba la casa como un experimento) tuviera tanto éxito sin la capacidad de la Sra. Schröder para visualizar la forma final de la casa, sin su cooperación en el diseño y sin su coraje para ver un edificio tan poco usual, materializado como su hogar. Además continuó colaborando con Rietveld después de terminar la casa; sus ideas son parte integrante de varias de las obras del arquitecto.

### DISEÑO

La casa Schröder fue concebida en términos de líneas rectas y planos rectangulares materializados en forma de forjados, en soportes y vigas. El volumen viene definido por elementos planos enlazados como cartas de una baraja y encajados en sus intersecciones. Todas las partes están compuestas asimétricamente siguiendo un sistema coordinado, de forma que las líneas y las superficies pueden ser paralelas o perpendiculares unas a las otras<sup>5</sup>.

Como en muchos de sus trabajos Rietveld hizo maquetas de la casa antes de llevar el diseño al papel. Dado que pensaba principalmente en términos espaciales, realizó el trabajo en el

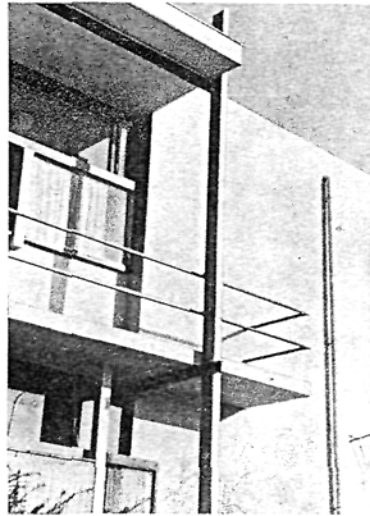
espacio (con maquetas) antes de traducirlo al artificioso y bidimensional mundo del dibujo. En el proceso de diseño empleó dos maquetas, la primera de madera (il 15), la segunda de cartón, cristal y palillos (destruida). En el diseño de sus sillas, Rietveld trabajó con planos de madera, listones y tablas; en el diseño de la casa estos elementos fueron reemplazados por el cartón, el cristal y los palillos de su segunda maqueta. A su vez estos elementos, se convirtieron en los forjados, cristal y los perfiles de acero en "I" del edificio real. Sin duda la técnica de trabajo con materiales de maqueta, como el cartón y los palillos en lugar del acostumbrado barro, influenciaron el diseño de la casa Schröder<sup>6</sup>.

El tipo de distribución utilizado, elementos geométricos relacionados perpendicularmente en el espacio, sugiere que la relación entre las partes estaba controlada por un trazado matemático o geométrico, como en el caso de la silla rojo-azul. Sin embargo, un minucioso examen de esta relación, revela que no existe tal control matemático. A pesar de la rígida geometría, los tamaños, las proporciones o la interrelación de los elementos arquitectónicos no fueron fijados por un módulo geométrico. Todo fue diseñado libremente por la impresión visual. De la misma forma en que un pintor compone los elementos pictóricos sobre el lienzo, Rietveld orquestó los elementos arquitectónicos de la casa Schröder "sintiendo" sus relaciones en el espacio, no sobre una superficie bidimensional, sino tridimensional, y podríamos preguntarnos si el edificio hubiera tenido tanta vitalidad visual y espacial, si hubiera estado sujeto a la acción depuradora de la simple geometría.

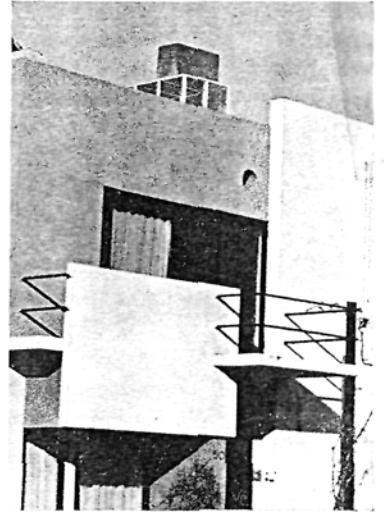
A lo largo de su carrera posterior, Rietveld utilizó a menudo un módulo matemático para ayudarse en sus composiciones espaciales. Por ejemplo un panel de 1 x 3 m. moduló el diseño de su garage de Utrecht; un elemento de un metro le sirvió de base para muchos de sus diseños, por ejemplo las casas alineadas de Utrecht y la pequeña casa de verano de Petten. En sus viviendas en Hoor Utrecht, utilizó como unidad modular, un elemento de 70 cm., anchura standard de una puerta, tanto para las fachadas como para el espacio interior. Cuando reconstruye el interior de un edificio existente no impone un módulo, por el contrario descubre el módulo intrínseco del espacio y ajusta los nuevos elementos arquitectónicos a la naturaleza del volumen existente. De esa forma aunque el módulo es una

CASA SCHROEDER

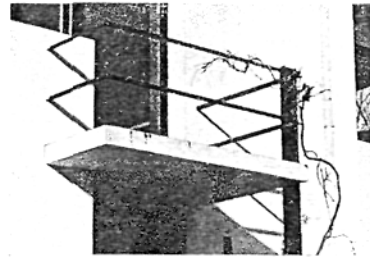
4. Detalle fachada suroeste, 1924



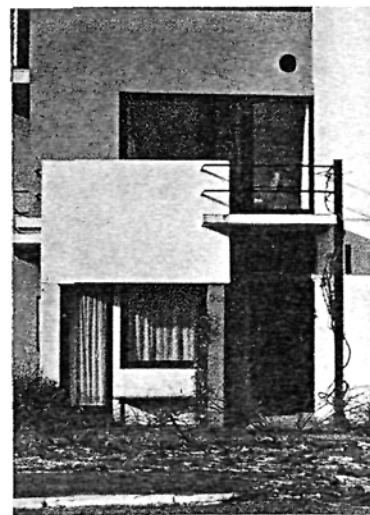
5. Detalle fachada sureste



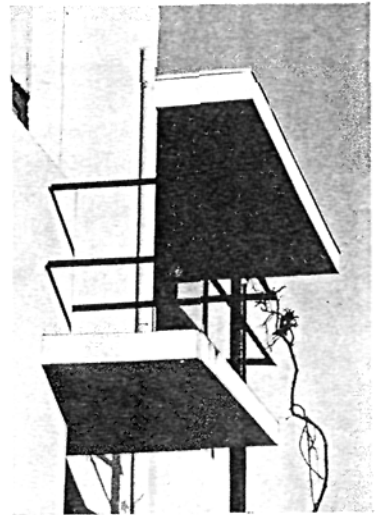
6. Detalle sureste



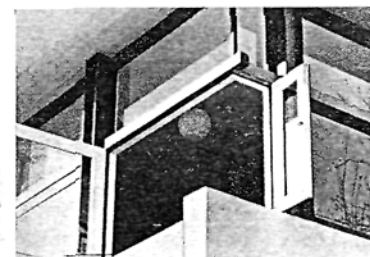
7. Detalle sureste



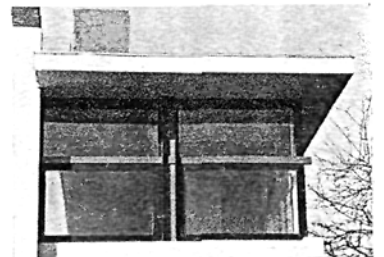
8. Detalle sureste



9. Ventana de esquina, este



10. Ventana de esquina, este



## CASA SCHROEDER

herramienta habitual en el método de trabajo de Rietveld, no lo impone de forma dogmática, y el "sentimiento" siempre precede y controla las matemáticas, que son utilizadas como mera herramienta subordinada a su intuitiva sensibilidad. Cuando uno considera el uso que Rietveld hizo de un módulo en su obra, nos sorprende descubrir que no lo emplease en el diseño de la casa Schröder.

*La característica fundamental del diseño de la casa Schröder es la independencia visual de sus muchas partes.* Esta independencia queda establecida por tres medios (1) solape (2) independencia y (3) color. Cada elemento mantiene su identidad visual al mismo tiempo que interactúa con los otros para crear el todo. Se mantiene estrictamente la individualidad. La casa es, y lo que es más importante parece ser, la unión de partes distintas.

Una forma de enfatizar la singularidad de las partes arquitectónicas es el solape de los distintos planos y líneas. Incluso los elementos lineales mantienen su identidad. Por ejemplo el pilar metálico en "I" colocado al sudoeste, pasa al lado de los bordes del balcón y del tejado saledizo, extendiéndose más allá de los límites de éste (il.37). En ningún momento intersecciona con los planos horizontales en sus esquinas, sino en un punto a lo largo de sus bordes. Si hubiera hecho intersección en las esquinas, el efecto hubiera sido estático, pero según está, su posición aumenta no sólo la eficiencia estructural del sistema sino también la calidad dinámica del diseño. Las intersecciones del elemento vertical en "I" con el balcón y el tejado son horizontales; la viga en "I" del balcón es perpendicular al muro de la casa y la viga del tejado paralela. Al igual que los elementos de la silla roja y azul de 1918 y de la lámpara colgante de 1920, los elementos arquitectónicos se extienden mas allá de los puntos de su intersección tanto por razones estructurales como estéticas. Las líneas de los elementos en "I" actúan como ejes de un sistema coordinado tridimensional, ayudando de esta forma a definir el volumen del edificio.

Los planos se solapan de diferentes formas. En una, los planos perpendiculares quedan embutidos como si estuvieran acanalados (il. 6). En otra, se encuentran perpendicularmente en una esquina pero en lugar de detenerse en la intersección uno de ellos la sobrepasa. En una tercera forma de solape, los planos se

superponen, pero la integridad de cada uno se mantiene gracias a que el borde de la superficie superior sigue siendo claramente visible (il. 5). Y en el caso de los planos superpuestos, uno acaba generalmente mas allá del borde del otro (il. 5)

La independencia de los elementos arquitectónicos se establece por otro factor más, la "de facto", física separación de partes. Desacoplando literalmente los planos, las líneas y los bordes uno de otro, permitiendo que los intervalos entre ellos permanezcan vacíos o sean expresados mediante cristal, el arquitecto ha enfatizado de forma rotunda la separación de los elementos. Podemos encontrar ejemplos en las mismas partes del edificio que hemos nombrado antes, donde el peto vertical del balcón, se proyecta mas allá del muro, permitiendo al espacio penetrar entre él y el muro. (il. 5). Encontramos otro ejemplo en la ventana de esquina, donde el tejado horizontal sobresale de la esquina del muro; pero aquí el espacio se hace evidente por medio del cristal que actúa como una membrana física que separa el interior, volumen habitable, del exterior, espacio amorfo (il. 28). Ópticamente, sin embargo, el cristal no constituye una barrera, ya que desde la mayor parte de las posiciones, el observador exterior puede ver el lejano cielo través del volumen interior.

Los elementos de construcción están por así decirlo, etiquetados por diferentes colores, blanco, negro, tres tonos de gris, rojo, azul y amarillo que acentúan su singularidad<sup>7</sup>. Y por medio de la tendencia de los colores a retraerse o avanzar ayudan a modular el espacio y aligerar la esencia del edificio. Los planos rectangulares están claramente etiquetados como entidades diferenciadas, por sus distintos valores (es decir, claridad y oscuridad) pasando desde el blanco puro del plano vertical del balcón por ejemplo, al negro de las ventanas que están detrás de él (il. 7). Además del papel de etiquetado, la variación de colores, por ejemplo en la zona antes mencionada del balcón, ayuda a articular el espacio. En realidad, el plano vertical del balcón está delante del cerramiento gris en forma de "L" que encierra el área de la ventana negra. Esta situación espacial física esta exagerada y distorsionada por el hecho de que el blanco del plano vertical parece avanzar, y el negro del área de la ventana retroceder, influenciando así la organización espacial en este área, y ayudando a enlazar el volumen interior con el espacio exterior.

## CASA SCHROEDER

Los dinteles están pintados de negro, por ejemplo en el lado sudoeste, como medio para hacerlos desaparecer ópticamente (il 36). Cuando el cristal separa un espacio más claro de uno más oscuro, por ejemplo la luz diurna interior de la exterior, el cristal parece negro si es observado desde el espacio más claro. Si los dinteles hubieran sido pintados de otro color que no fuera negro, el contraste con el negro del cristal los hubiera hecho resaltar. Pero dándoles el mismo valor general del cristal tienden a fundirse con él, y de esta forma desaparecen a la vista. El trampantojo arquitectónico resultante, crea la ilusión de que las superficies verticales de cristal llegan sin interrupción hasta el tejado horizontal y a las superficies del balcón, cuando en realidad hay una cantidad considerable de material bajo estas horizontales. De esta forma parece como si el cristal sostuviera el balcón y el tejado.

Además del empleo de los valores del color para modular el espacio, hallamos el uso de distintos matices. Ilustra este punto, el rojo del elemento horizontal y el azul del vertical que encontramos en el área de la ventana superior del lado sudeste. (il. 10). El color sirve aquí para avivar el gran espacio negro de cristal, para establecer la independencia de los elementos que interseccionan y para modular el espacio que lo rodea por medio de la tendencia del rojo a avanzar y del azul a retraerse, consiguiendo así la sensación de interior y exterior. Y bajo este ventanal el pequeño puntal rojo que no desempeña ninguna función mecánica, actúa ópticamente avanzando por delante del superior horizontal rojo (il. 1). Debido a que el inferior se encuentra delante y por debajo del sotechado horizontal rojo, está en mejor posición para captar la luz y de esa forma, aumenta la intensidad de su color frente a la del superior consiguiendo un efecto de avance frente a aquél.

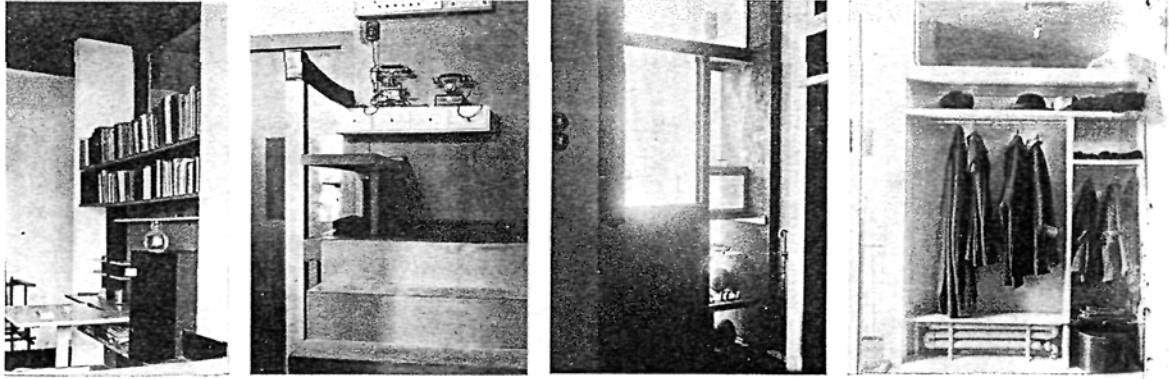
Un examen más detenido de la casa indica que el efecto de los diferentes colores está sujeto a variables tales como la luz y el uso de cortinas. Por ejemplo, las cortinas blancas que pueden o no estar corridas, transforman el translúcido negro del área de las ventanas en una opacidad blanca. Cuando las ventanas se ven negras parecen retroceder, consiguiendo introducir el espacio exterior en el edificio. Sin embargo con las blancas cortinas, el cristal semeja estar dentro del plano del muro, impidiendo de esta forma la recesión espacial (il. 7). Las condiciones exteriores de iluminación cambian

constantemente, del aburrido gris del cielo encapotado, a la brillante luz del sol, y los colores responden de acuerdo con ellas. Las referencias visuales, no son las mismas por tanto durante largos períodos de tiempo; en consecuencia el espacio vibra. Estas condiciones son quizás las que cuentan en parte, para mantener la eterna juventud de la casa Schröder.

*Del flexible ensamblaje de las partes, resultan dos condiciones estéticas importantes; el espacio exterior se fusiona con el interior y se minimiza la masa de la edificación.* Los sólidos, que están por supuesto físicamente unidos, se disocian visualmente; La habitual continuidad visual en una estructura está ausente, y como consecuencia los elementos independientes definitorios de volumen, superficie y línea están enlazados de forma discontinua. A resultas de la interacción rítmica generalmente discreta de los sólidos finitos y del espacio infinito, el espacio interior y el exterior, están unidos en las áreas de discontinuidad material. La continuación del espacio exterior está modulada, pero sin interrupción, ya que fluye a través y más allá de los intersticios de los planos y líneas discontinuos. De esta forma, la continuidad espacial se consigue por medio de la discontinuidad material. Los sólidos y los huecos se ensamblan; la trama y la urdimbre del material y del espacio interior y exterior se entrelazan.

La masa del edificio como sugerimos antes, también se ve afectada por la inconexa e independiente naturaleza de sus partes. Debido a que cada unidad visual mantiene su integridad, el observador ve las superficies continuas de los forjados, como planos y no como los límites de las masas. No podemos ver la masa y sin embargo la experimentamos indirectamente a través de las superficies, los bordes y las esquinas que la definen. Pero si como en el caso que contemplamos, nos vemos forzados a ver estas superficies como planos independientes, sentimos y algunas veces incluso vemos el otro lado del plano. Esta experiencia visual elimina la posibilidad de que el plano actúe como límite de una masa. Por ello, el observador siempre es consciente del hecho de que el volumen y no la masa, está definido por planos separados. De esta forma enfatizando la integridad de los elementos definitorios del volumen, Rietveld subrayó la configuración espacial de la Casa Schröder y minimizó su corporalidad. Rietveld creía que el espacio de un edificio es

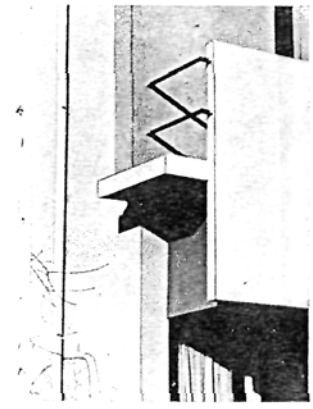
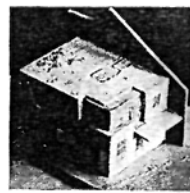
CASA SCHROEDER



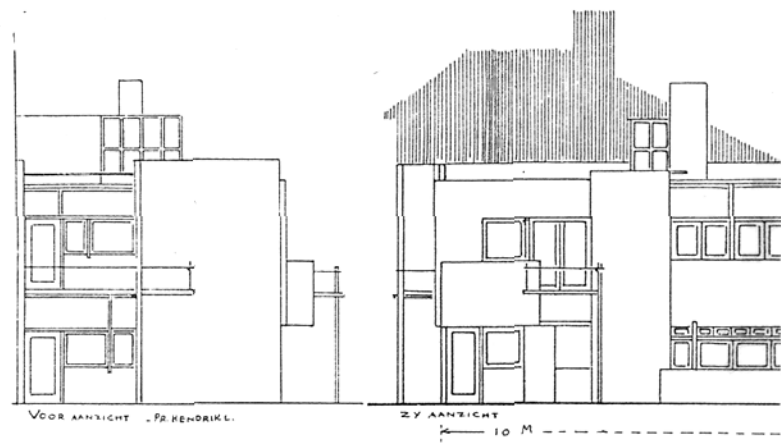
- 11. Sala de lectura, planta baja, sur 1924
- 12. Mesa de teléfonos, vestíbulo
- 13. Puerta principal, vestíbulo
- 14. Armario ropero, vestíbulo

15. Maqueta preliminar de madera, 1924

16. Detalle de esquina, sur 1924



17. Dibujos, 1924



## CASA SCHROEDER

más importante que el material que lo define, argumentando que el material de la arquitectura es el espacio. *"La realidad que la arquitectura puede crear es el espacio"* dijo Rietveld en 1928.<sup>8</sup>

A través del diseño podemos apreciar una tendencia hacia una mayor integración sólidos-huecos, impulso que se destaca en el proceso de diseño final. Una comparación entre la primera maqueta, el diseño y el edificio terminado (ils 15, 29, 35) muestra la dirección general hacia esta integración. Juzgando a partir de la naturaleza de la primera maqueta, Rietveld desarrolló su pensamiento espacial en los términos tradicionales de una masa hueca. Pero el efecto masivo de la maqueta fue disuelto, presumiblemente durante la preparación de la segunda, en las líneas y planos del resultado final. La fase de trabajo correspondiente a la segunda maqueta se tradujo en dibujos. Pero la tendencia hacia la disolución de la masa no paró aquí. Nótese en particular la esquina del balcón del sudeste donde es evidente este proceso. En el dibujo (il. 16, 17) el antepecho vertical del balcón intersecciona con otro plano vertical, encajándose así en el ámbito del balcón. Sin embargo, en la realización final del edificio, el plano de la fachada de Prins Hendriklaan había desaparecido, el forjado del balcón sobresalía mas allá de la esquina y se había introducido un pequeño plano bajo la superficie horizontal del balcón. El resultado es una mayor interpenetración espacial de la prevista inicialmente en el dibujo.

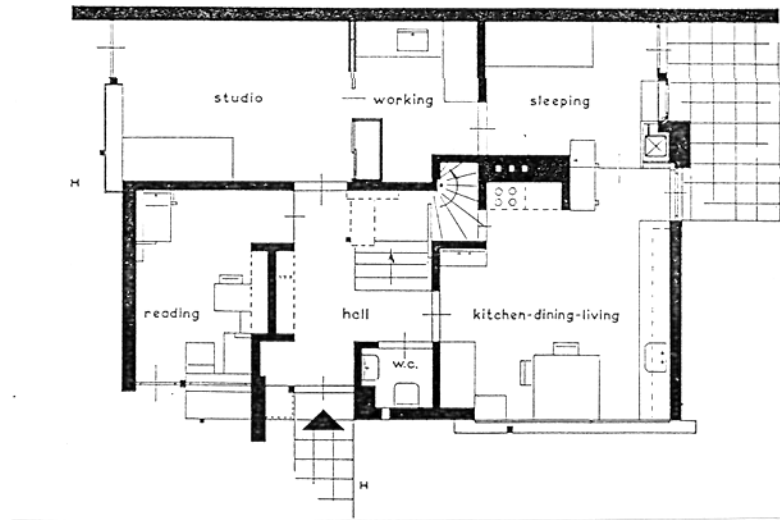
Los principios de la continuidad espacial y la discontinuidad material se llevan a cabo también en el diseño del interior; "el interior y el exterior son una sola pieza"<sup>9</sup>. El piso bajo se halla dividido en unas cuantas pequeñas piezas que sin embargo están unidas unas a otras. Se utilizan principalmente para actividades varias tales como estudio, trabajo y cocina. Pero cada habitación, equipada con una lavabo, puede ser utilizada como dormitorio. Las actividades diarias, de descanso y de comida se organizan en el nivel superior en un recinto diáfano que contrasta bruscamente con los espacios relativamente restringidos del piso bajo (p. 46). Las áreas tanto de estancia como de comedor se sitúan por encima del nivel de tierra como lo fueron mas tarde en la Casa Saboya de Le Corbusier de Poissy, de 1929. La intención era crear la sensación de estar físicamente por encima, aunque con acceso visual al paisaje.

La puerta principal conduce a una entrada relativamente espaciosa. Siendo poco dogmático, Rietveld siempre quiso utilizar cualquier elemento apropiado en sus diseños; y la puerta principal de la Casa Schröder es una puerta (dividida, a distinto nivel) similar a las que se encuentran en las casas tradicionales holandesas. Es lisa y lacada en negro, creando un formidable contraste con las superficies blancas que la rodean. En el lado izquierdo de la entrada se ha previsto un lugar para colgar ropa y almacenar cosas tales como chanclos y sombreros. La minúscula habitación de la izquierda es relativamente estrecha, alta y encerrada. Aunque en el momento en que diseñaron la casa, Rietveld y la Sra. Schröder trabajaban con la revolucionaria idea de la planta diáfana, no operaron ajustándose a un dogma inmutable. Rietveld quería deliberadamente que este volumen semejase una cueva *"para esos animales que prefieren este tipo de guarida"*. Enfrente de la entrada hay una habitación de trabajo que en principio iba a ser un garaje y que fue utilizada de vez en cuando por Rietveld y la Sra. Schröder como estudio. A la derecha de la entrada, mas allá del aseo se encuentra la zona de cocina y comedor y a continuación la estancia-dormitorio para una sirvienta. Tres escalones colocados en la entrada conducen a una plataforma equipada con un banco y una mesa para el teléfono. A su vez, esa plataforma conduce, pasando una puerta corredera, a un tramo helicoidal de escaleras (ils. 11-14). Todas las puertas de la casa son lisas, cosa corriente hoy en día, pero inexistentes en 1924, por lo que tuvieron que ser fabricadas especialmente para la Casa Schröder.

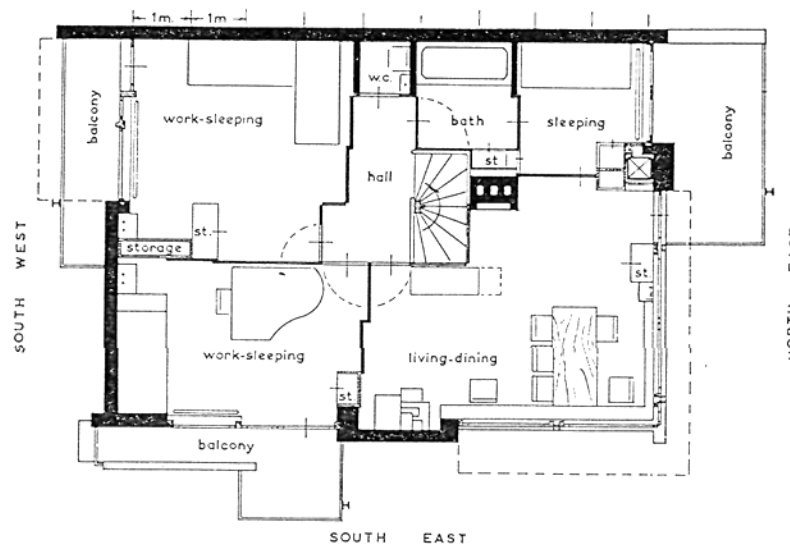
El gran espacio único del piso superior puede ser dividido en otros más pequeños. Por ejemplo, puede no haber hall dependiendo de la disposición de los paneles deslizantes. Los espacios de la izquierda de la escalera se destinan a dormitorio y zona de trabajo. A la derecha hay un pequeño dormitorio que tiene enfrente una zona para estar y comer. El hueco de la escalera, el baño y el aseo son las únicas áreas fijas del piso superior, e incluso este espacio puede ampliarse cuando se desee (il. 20).

Aunque el piso superior es relativamente diáfano, no es simplemente un gran espacio indiferenciado, porque incluso cuando todos los paneles están corridos y el espacio muestra su máxima amplitud, el observador está sujeto a una rica variedad de experiencias espaciales: abierto-

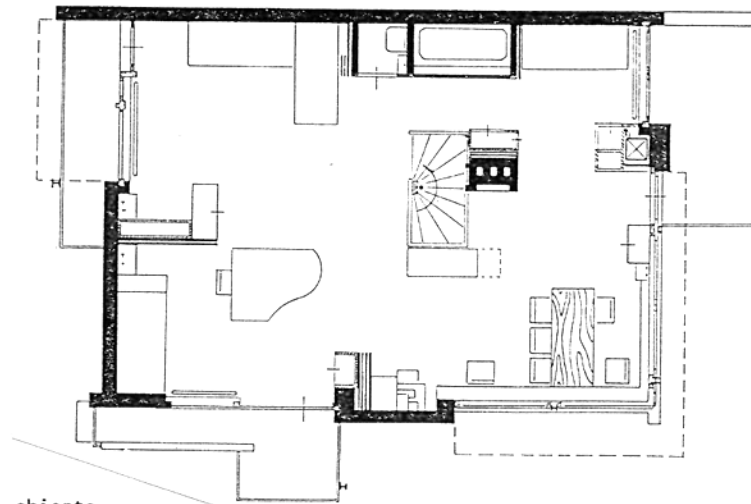
CASA SCHROEDER



18. Planta baja, 1924



19. Planta superior, cerrada



20. Planta superior, abierta

---

**CASA SCHROEDER**

cerrado, finito-infinito, vertical-horizontal. Por ejemplo, el lado noreste está relativamente abierto y poco diferenciado, mientras que su opuesto en el sudoeste está cerrado. La zona del lado sudeste de la casa tiene un notable carácter horizontal como resultado del tejado voladizo que enmarca el espacio en horizontal, permitiéndole expandirse sin limitaciones hacia el paisaje exterior. De esta forma, el cielo y los campos quedan enmarcados por el plano del tejado que los limita. El contraste con esta expansión horizontal está en la limitación vertical del lado sudoeste. Aquí, el espacio queda constreñido por una retícula de pesados elementos verticales y horizontales, pintados de rojo y azul en su interior. Los fuertes colores de la retícula, se imponen en el espacio interior y la convierten en una barrera espacial entre el interior y el exterior. Si miramos hacia el este por la zona sudeste, nuestra visión abarca el cielo y la tierra. Sin embargo en el lado oeste, el cielo está bloqueado por el plano vertical que se encuentra bajo el horizontal del techo y que nos fuerza a dirigir la mirada hacia abajo (il. 24). Además cuando el espacio del piso superior está completamente diáfano, de alguna forma queda diferenciado por los carriles de acero de los paneles deslizantes fijados al techo y pintados de rojo, azul y amarillo. Tanto los armarios como los muebles encastrados, alteran de forma sutil el espacio único, dividiéndolo en segmentos menores sin alterar su continuidad.

Se emplearon varios medios para enlazar los volúmenes entre sí y con el exterior. El hueco de la escalera por ejemplo, puede quedar completamente abierto o bien delimitado por pantallas de cristal (ils. 21, 22). Cuando está cerrado, se convierte en un tronco volumétrico que enlaza los múltiples volúmenes del piso inferior con el único espacio superior y éste con el exterior por medio del lucernario de cristal del tejado. La barandilla que rodea el hueco de la escalera puede dejarse al aire o ser encerrada entre paneles desmontables. Los volúmenes del piso inferior aun estando relativamente aislados unos de otros, se relacionan espacialmente a través de las bandas de cristal que coronan sus paredes (il 11-14). El estudio situado al frente, el aseo, la cocina y la entrada están unidos así, de la misma manera que lo están la entrada y el exterior ya que la puerta principal tiene en su parte superior una banda de cristal semejante. La excepción la constituye el estudio del lado sudoeste que no posee ventana interior. Las

aberturas situadas por encima de las puertas nos hacen experimentar el techo como un plano continuo que va de habitación en habitación e incluso sale al exterior, rompiendo así los límites entre las habitaciones e incluso los del interior con el exterior.

Los techos y los suelos están relacionados por medio del color con lo que se logra una asociación de tales superficies. Las paredes, también asociadas por el color, están relativamente separadas del suelo y del techo. Por ejemplo, el techo del pequeño estudio del fondo es negro y el suelo gris y negro; el negro del plano superior, aparentemente desligado de los blancos planos verticales de las paredes, tiende a presionar el volumen hacia abajo, y aparenta ajustar las proporciones de una habitación demasiado estrecha. Al distender el vínculo entre los planos horizontales y verticales, los diseñadores evitaron el rígido carácter de compartimentos estancos y crearon un animado espacio interior.

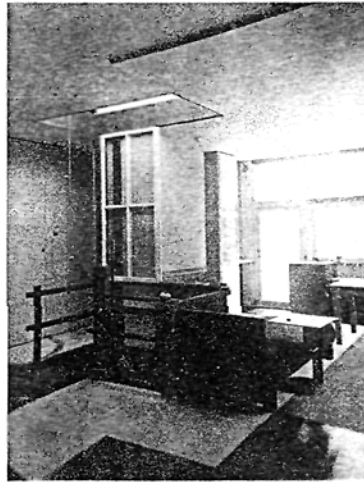
Los críticos han sugerido que la Casa Schröder fue planeada de dentro hacia afuera y que las formas del exterior son el resultado de las determinantes funcionales que dieron forma al interior. Ninguna de estas dos ideas, aun sugiriendo la realidad de la situación, son susceptibles de un análisis minucioso.

No existe evidencia de que Rietveld y la Sra. Schröder estudiaran las necesidades funcionales (en este caso, las de una familia con tres hijos) y a partir de ahí formularan las líneas arquitectónicas. Por el contrario, establecieron arbitrariamente una serie de diferentes tipos de volúmenes (cerrados en el piso bajo, diáfanos en el superior) que podían ajustarse y adaptarse a las necesidades de cualquier habitante. El arquitecto pretendía más el diseño de una forma de vida, que el diseño para una familia específica. En general, Rietveld luchó por crear un "ambiente", más que un "traje a la medida" para habitar. Sin embargo, no siempre consiguió alcanzar esta meta, porque a menudo sentimos el impulso, en alguno de sus interiores, de reorganizar tanto el mobiliario como nuestro comportamiento para que se adapten al espacio.

Hasta cierto punto, es válido el argumento de que el exterior es un reflejo del interior. En verdad en el nivel superior los tres volúmenes principales susceptibles de ser definidos tienen su expresión

CASA SCHROEDER

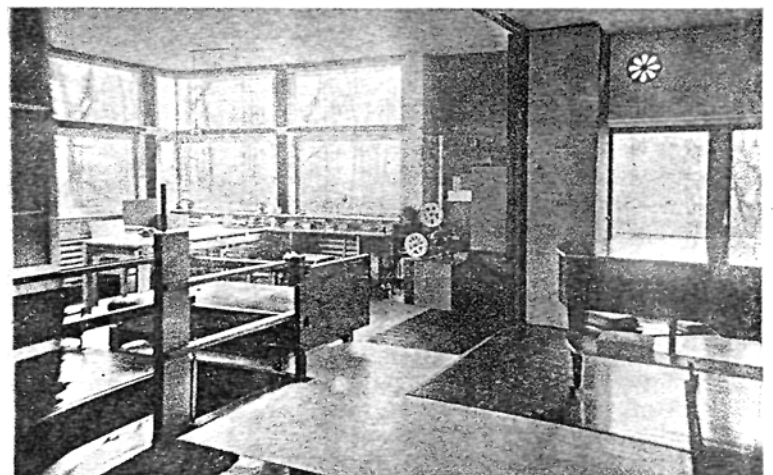
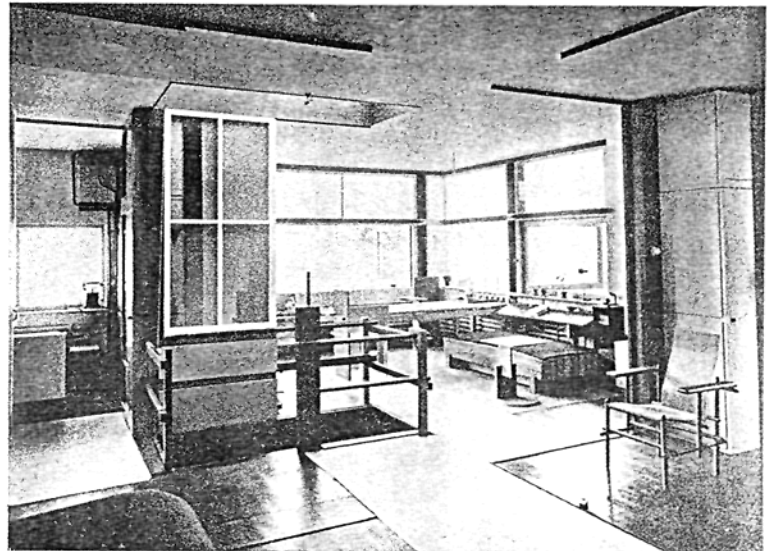
21. Huevo de escalera, abierto



22. Huevo de escalera, cerrado



23. Interior planta superior, 1924



24. Interior planta superior, 1924

## CASA SCHROEDER

exterior en tres balcones, pero aparte de esto, poco de la actividad específicamente interna se refleja al exterior. Examinemos por ejemplo la fachada a Prins Hendriklaan con su alternancia de superficies opacas y transparentes (il. 3). ¿Podríamos sugerir a partir de las superficies acristaladas de la izquierda que el volumen superior no es más que parte de la continuidad volumétrica que va desde el dormitorio, pasa por la zona de estar y sale de nuevo al exterior? ¿Es posible apreciar que el volumen inferior, expresado hacia afuera del mismo modo que el superior, es pequeño y finito? Y finalmente, ¿cómo puede el observador presumir a partir de la inescrutable superficie de la derecha lo que hay detrás, bien sea arriba o abajo?

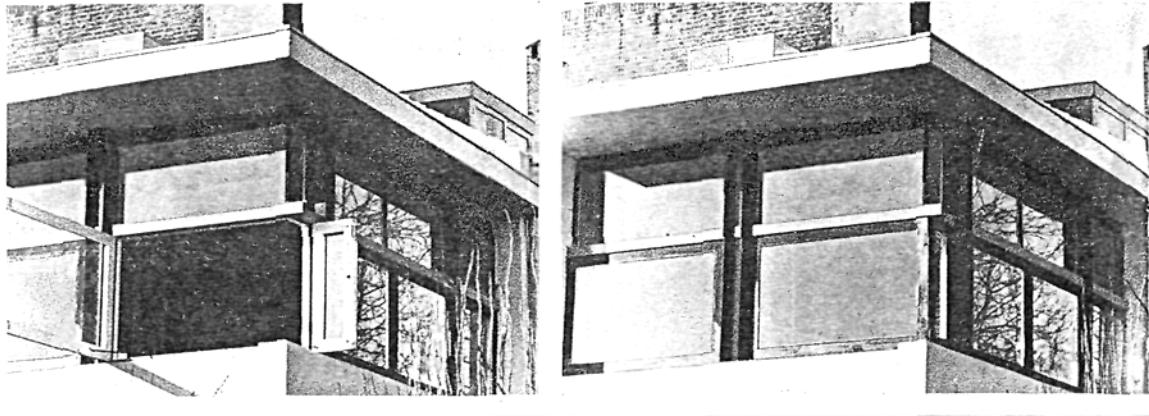
A pesar del hecho de no poder demostrar mucha correspondencia expresiva o funcional entre el interior y el exterior, no hay duda de que existe un fuerte lazo de unión entre ellos. Rietveld concibió el edificio como un recinto total definido por superficies entrelazadas que más tarde se dividieron arbitrariamente en horizontal para crear los dos niveles. Estos a su vez, se subdividieron para atender a las necesidades de los futuros residentes. El interior y el exterior están ligados por gran variedad de medios, diferentes de las funciones.

Por ejemplo, los postes en "I" de la ventana de la esquina (il.28), son visibles como tales, tanto desde el interior como desde el exterior. El tejado que se cierne sobre el cristal, ejerce funciones tanto de tejado como de techo, manteniendo la misma calidad visual en ambas y siendo su situación evidente tanto desde fuera como desde dentro. De la misma forma, los antepechos verticales de los estudios del piso bajo pasan visiblemente de fuera a adentro sin experimentar cambios. La utilización de luz natural sobre la caja de la escalera introduce el cielo y las nubes en el diseño interior, y cuando las ventanas de las esquinas están abiertas, se destruye la definición del ángulo sin dejar traza de demarcación entre dentro y fuera, quedando de esta forma, íntimamente unidos; sin embargo, esta unión está basada en factores que no son ni la funcionalidad, ni la expresión externa de la actividad interior. En pocas palabras, *"los espacios interior y exterior son uno"*. Por esta razón la correspondencia entre interior y exterior es de una naturaleza más íntima que la basada en función interna y expresión externa.

A pesar del hecho de que los elementos materiales y funcionales del edificio no eran de importancia primordial, de ninguna manera ignoró Rietveld los requerimientos funcionales y mecánicos del programa; la orientación de la casa es algo a tener en cuenta. Los aleros del tejado tanto sobre la ventana en esquina del sudeste como de las ventanas del sudoeste están ajustados de forma meticulosa para eliminar el incómodo sol del verano y permitir la entrada del bienvenido sol del invierno. La otra ventana del sudeste, no tiene protección porque no la requiere dado su pequeño tamaño. El proceso de encerrar la caja de la escalera, el baño y el aseo en el centro de la parte posterior de la casa, permitiendo de esa forma la planta diáfana del piso superior, es funcionalismo de alto nivel. El mobiliario empotrado del estudio del piso bajo está diseñado de forma ingeniosa para permitir la máxima actividad en tan reducido espacio. El mobiliario actúa en este caso no sólo como elemento funcional sino también estético, articulando el espacio (il. 11). En lugar de utilizar radiadores para calentar la casa, Rietveld introdujo calefacción por serpentín (sistema empleado en las fábricas) que debido a su gran superficie distribuye mejor el calor que los radiadores. Estos elementos funcionales fueron también integrados en la estética del diseño (il. 23). Las bajantes, visibles sobre las superficies de los planos verticales mayores, cumplen tanto el propósito de desaguar el agua del tejado como el fin estético de enriquecer y articular las superficies.

La casa tiene muchas soluciones mecánicas inteligentes que no pueden ser el resultado de un diseñador que descuide sus funciones. Por ejemplo, por medio de una hábil manipulación de la pared que separa la entrada del estudio situado a su izquierda (il. 18) se creó un hueco que sirviera de armario. Simplemente cortando el plano de la pared y volviéndolo a ensamblar, Rietveld creó un lugar para colgar ropa en el lado de la entrada y estantes para libros y almacenaje diverso en el lado que da al estudio. El lado de la ropa está dispuesto cuidadosamente no sólo para crear una composición De Stijl, sino también para permitir un uso cómodo por parte de los niños y adultos. Los estantes de la vitrina de cristal opaco adyacente a la puerta principal, fueron diseñados para que los niños de la casa dejaran sus juguetes por la noche y los recogieran por la mañana al salir a jugar (il. 13). La mesa del teléfono de la entrada, (il. 12), la doble puerta (il.

CASA SCHROEDER

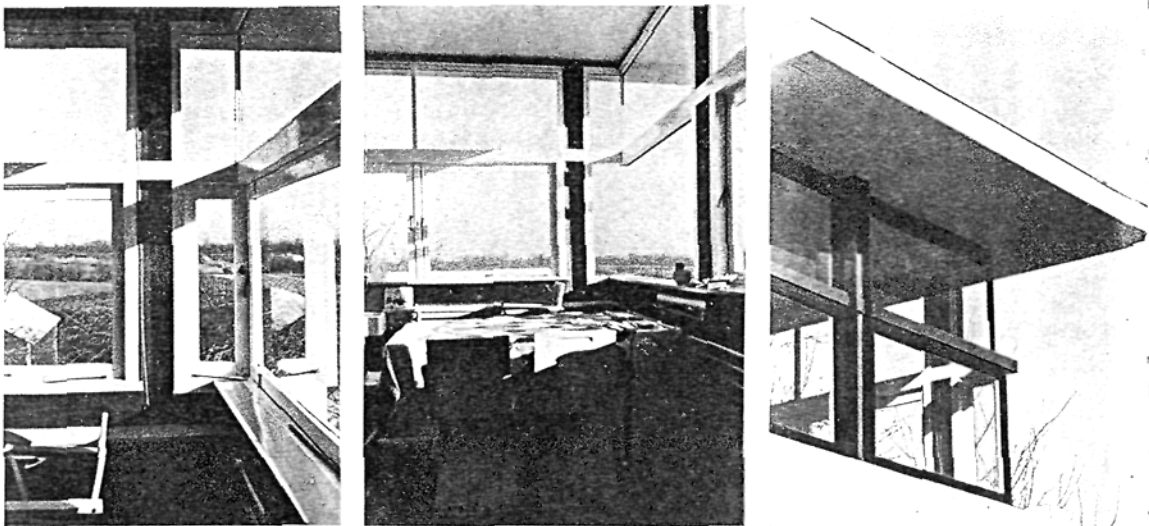


25. Ventana de esquina, este, 1924

26. Ventana de esquina, interior, cerrada

27. Ventana de esquina, interior, abierta

28. Ventana de esquina, este



13) y la ventana de distribución de la cocina son elementos funcionales de primer orden.

Sin embargo, debería ser evidente que ni Rietveld ni la Sra. Schröder antepusieron en ningún momento la doctrina, el material o la funcionalidad a las exigencias estéticas de la obra. En todo momento la "visión" estuvo por encima de lo tangible.

**CONSTRUCCIÓN**

A un observador accidental puede parecerle que la Casa Schröder está formada por losas horizontales y verticales de hormigón armado entrelazadas y unidas estructuralmente por hormigón y acero, anticipándose en alguna medida a la famosa Casa de la Cascada de Frank

Lloyd Wright<sup>10</sup> de 1936. Sin embargo, un análisis más minucioso plantea algunas interrogantes. Si el edificio está construido en hormigón armado, ¿por qué los balcones y aleros del tejado, probablemente ampliaciones de los forjados del tejado y del suelo, están sostenidos en el exterior por vigas en "I" y pilares de hierro entrelazados, cuando el voladizo podía haberse realizado fácilmente con hormigón? ¿Por qué tiene la edificación tanta masa por encima del cristal, por ejemplo en el lado sudoeste (il. 3) cuando se necesitaría menos o incluso nada si la casa está hecha de hormigón? Una posible explicación es que el arquitecto no tuviera mucha confianza al utilizar un material relativamente nuevo. Pero la verdadera, aunque sorprendente explicación, es que este delicado sistema de planos discontinuos y flotantes fue realizado con ladrillo tradicional

---

**CASA SCHROEDER**

holandés y madera, revestidos para crear la sensación de una superficie homogénea. Una vez que conocemos este hecho, queda claro por qué estas partes no podían ser construidas en voladizo.

Los cimientos se basan en ocho pilotes sobre los que descansan las vigas que soportan la estructura (il. 29). Los pilotes, las vigas de los cimientos, los muros subterráneos y las losas verticales y horizontales de los balcones son de hormigón, pero el resto de los elementos verticales y estructurales son de ladrillo. Los planos horizontales, los suelos y el tejado son de viguetas de madera. Los dinteles, que no necesitan ser de hormigón, son elementos de hierro en "I" pintados de negro, como señalamos anteriormente, para conseguir su fusión visual con el cristal.

Los balcones, que suponen el único hormigón visible del edificio están soportados por muros de ladrillo y vigas horizontales en "I" que a su vez se apoyan en pilares verticales de hierro (il. 4). El alero del tejado sobre la ventana de la esquina, (il. 28) está soportado por dos pilares de hierro en "I", visibles tanto desde el interior como desde el exterior. Los travesaños horizontales de la ventana no penetran físicamente en el hierro vertical como parece a primera vista. En el hueco de la "I" se ha insertado un bloque de madera pintado del mismo color del travesaño para crear la ilusión de que perfora el pilar.

En el interior, los paneles y puertas deslizantes que van desde el suelo hasta el techo, están fabricados de corcho y asfalto, encerrados entre tableros de panel de castor. Los paneles deslizantes tenían que ser ligeros para poder desplazarlos con facilidad y desde este punto de vista, esta combinación resultó satisfactoria. Acanaladuras ocultas guían los paneles por el suelo y en el techo lo hacen elementos de acero de sección en "L".

Estas soluciones del siglo veinte fueron llevadas a cabo, por distintas razones, con materiales y métodos tradicionales<sup>11</sup>. Como dijimos antes, la casa fue concebida en términos de planos y el hormigón, considerado por Rietveld como elemento útil para los verticales, resultó ser demasiado caro<sup>12</sup>, por lo que en su lugar se empleó el ladrillo, base de la arquitectura habitual en Holanda<sup>13</sup>. Un factor adicional en la elección del ladrillo fue que el arquitecto deseaba, por

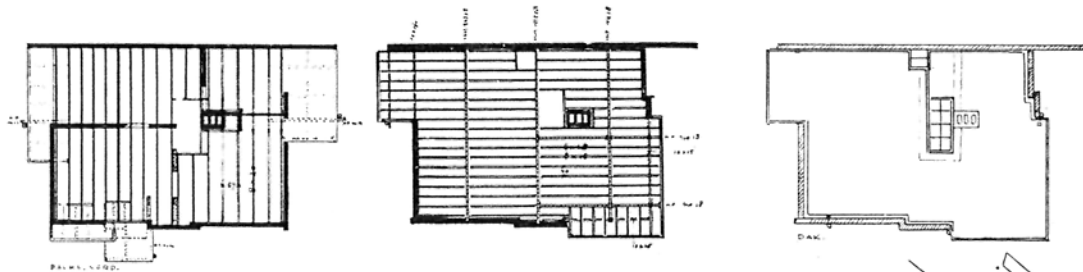
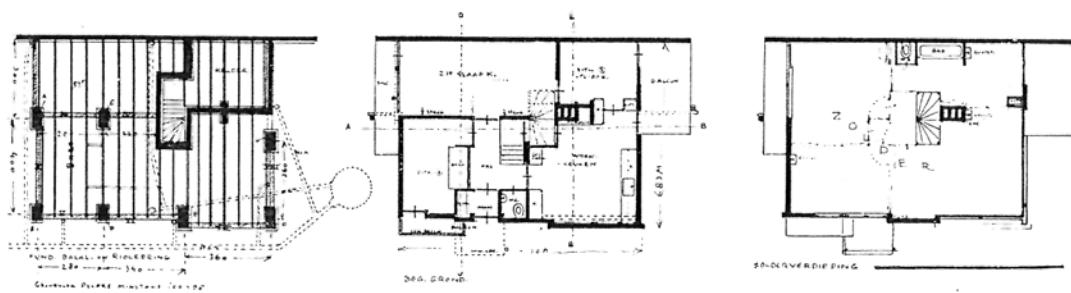
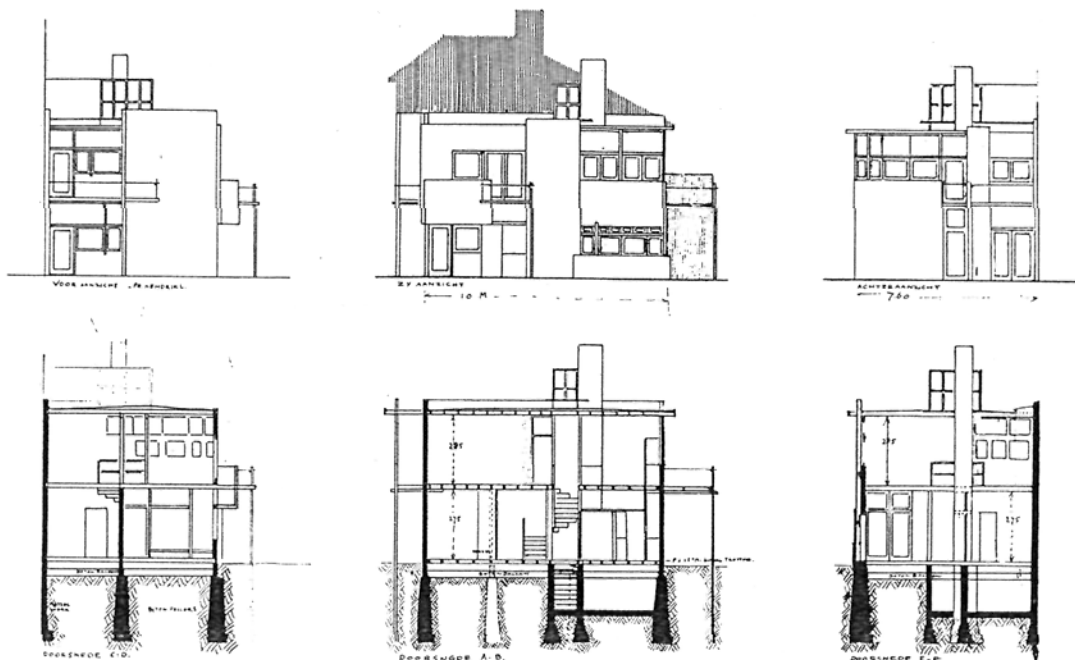
razones estéticas, que el forjado fuese el mismo para el interior y el exterior, y dada su inexperiencia con el hormigón, desconocía cual sería su comportamiento como material para interiores con respecto a temas prácticos como la condensación del agua. Por el contrario, conocía las propiedades del ladrillo revestido de yeso para esos casos. Incluso si Rietveld hubiera utilizado hormigón para los muros verticales, no lo habría hecho para el tejado, porque el excesivo peso le hubiera impedido construir las paredes y los pilares de hierro tan ligeros como deseaba. El factor final para la elección del ladrillo y la madera en lugar del hormigón (y esto es una consideración crítica para la mejor comprensión de la actitud de Rietveld frente a su obra) fue que como cuestión de principios, deseaba llevar a cabo el diseño de la Casa Schröder con los materiales más baratos posible. Aquí, como en el resto de la obra de Rietveld, hay un intento consciente de conseguir el máximo efecto con el mínimo de medios. Su éxito en este sentido está claro para cualquiera que visite la casa.

Rietveld no desconocía las cualidades del hormigón armado, sin embargo, por las razones económicas, prácticas y estéticas expuestas más arriba, utilizó ladrillo y madera.

El hecho significativo que podemos deducir de un análisis de la Casa Schröder es que Rietveld, no dando importancia a la *Zakelijkheid* (objetividad), concibió primero las formas y los efectos visuales que deseaba y luego utilizó los materiales más baratos y las técnicas más comunes para conseguir sus fines formales. Este hecho es de gran importancia para comprender este edificio en particular, la obra de Rietveld y el clima general de la arquitectura de comienzos de los años veinte.

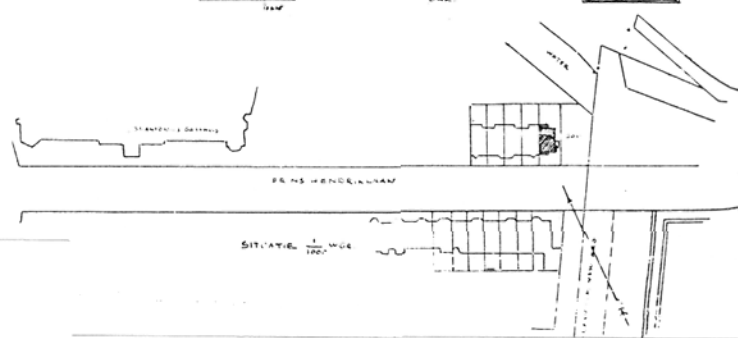
En un sentido, Rietveld "pensó" en hormigón armado el diseño de la Casa Schröder pero en realidad la realizó en madera y ladrillo revestido. Así, anticipó formas arquitectónicas, como los balcones sotechados, que más tarde se realizarían en hormigón. Podemos quizá pensar al ver el edificio, que visualmente parece una obra de ingeniería, ya que cargas y soportes están equilibrados en el espacio como si estuvieran contruidos en hormigón armado. Pero desde un punto de vista físico, las funciones, los materiales y las técnicas fueron posteriores a la forma en esta importante edificación del siglo XX.

CASA SCHROEDER



PLAN VAN WOONHUIS PRINS HENDR.  
 UTRECHT - (KADASTR. 3280) 1/100 M.G.

*Van der Grinten*



## CASA SCHROEDER

Durante toda su carrera, Rietveld consideró los nuevos materiales y técnicas, como meros instrumentos, no como fines por sí mismos. En 1928 previno por su propio bien, a los pioneros arquitectónicos más doctrinarios contra el uso dogmático de los materiales, cuando dijo:

*"La arquitectura funcional no debe satisfacer de manera servil a las necesidades existentes, debe también revelar las condiciones de habitabilidad. No debe simplemente establecer espacios, tiene que experimentarlos intensamente...y es para conseguir este fin, por lo que podemos aplicar las nuevas posibilidades de construcción y los nuevos materiales. No tienen sentido para nosotros más que si los podemos aplicar para definir y limitar con claridad los espacios designados"<sup>14</sup>*

### CRITICAS A LA CASA

La bibliografía de la Casa Schröder demuestra la gran atención que atrajo a partir de 1924. Durante los primeros cinco o seis años se le prestó gran interés, que decayó durante los años treinta y cuarenta y revivió en los cincuenta. Hoy en día, la casa es perfectamente conocida en todos los medios arquitectónicos del mundo.

Durante los cinco o seis años posteriores a su conclusión fue ilustrada y discutida en numerosas publicaciones, especialmente revistas, que aunque se difundieron desde el Japón hasta Rusia, se concentraron de forma mayoritaria en Europa occidental. Un examen de las publicaciones especializadas en Estados Unidos revela que hasta época reciente no ha habido interés por la casa. Es comprensible, dado que aquel país no empezó a recibir gran influencia europea hasta los años 30<sup>15</sup>, y para entonces la casa había sido olvidada.

Señalemos que la casa apareció en influyentes publicaciones europeas, conocidas por los más importantes arquitectos del continente. Por tanto, supieron de la existencia de la Casa Schröder inmediatamente después de su conclusión, lo que hace factible, si no inevitable, su influencia en la arquitectura de aquel momento. La publicación *De Stijl*, conocida en toda Europa, hizo una

reseña; *L'Architecture Vivante*, difusor en buena medida de la palabra y la obra de Le Corbusier, la publicó y discutió. Pero quizás tuvo mayor importancia su aparición en la *Internationale Architektur* de Walter Gropius, primer ejemplar de los *Bauhausbücher*, editado en 1925 inmediatamente después de la finalización de la casa.

Algunas veces se presentó la casa sin comentarios; otras, fue sujeto de abundantes críticas, aunque no siempre convincentes. Los críticos tendieron a examinarla desde el punto de vista de lo que querían ver en ella y no de lo que realmente era. La crítica utilizaba la casa para ilustrar sus propias ideas a pesar del hecho de que las contradecía en lugar de apoyarlas. Walter Gropius, por ejemplo, preocupado por los determinantes físicos subyacentes de la nueva arquitectura, la vio desde el punto de vista del ingeniero. En el libro antes mencionado se incluye la Casa Schröder entre otros ejemplos para ilustrar la arquitectura "objetiva". Obviamente no se apreció que los materiales y la técnica seguían a los objetivos estéticos en vez de determinarlos. Al describir los materiales y la "obra de ingeniería" que él "vio", en lugar de los que en realidad había, la etiquetó como: "Wohnhaus in Utrecht, Beton, Eisen, Glas" ("Vivienda en Utrecht, hormigón, hierro, Cristal).

Los críticos de arquitectura holandeses Mieras y Wattjes la publicaron sin ningún comentario<sup>16</sup>. En sus libros, la Casa Schröder supone la única nota delicada, y su sutil melodía está fuera de lugar entre los pesados ritmos de los otros edificios holandeses publicados. En un artículo aparecido en 1925, Wattjes escribió extensamente sobre la casa. Vale la pena mencionar algunos de sus comentarios como la reseña de un benévolo contemporáneo.

*Utrecht tiene también unas cuantas casas familiares, importantes desde el punto de vista arquitectónico. La Casa de Rietveld en Prins Hendriklaan es un ejemplo de arquitectura constructivista. Tanto en su arquitectura como en la organización interior, se han puesto en práctica nuevas ideas y el uso que se ha hecho del color se aparta en gran medida de lo usual. Quizá la mayor desviación la constituye el color, a la vista del uniforme negro de los techos y de los colores primarios utilizados en*

## CASA SCHROEDER

toda la edificación. Todavía no se ha terminado la pintura, por lo que no podemos expresar una opinión sobre el resultado final. Sin embargo, la primera impresión es ciertamente favorable. El sistema usual de paredes fijas ha sido sustituido por pantallas correderas con lo que se consigue una mayor flexibilidad en la organización espacial del interior. Todo el piso superior puede ser utilizado como espacio único, servido por una escalera situada en medio, pero a su vez puede también ser dividido en una hall y habitaciones más o menos grandes. El propósito de esta "máquina para vivir" no es solo permitir una variación ocasional de la disposición interior, sino conseguir que pueda ser alterado a diario de acuerdo a las distintas necesidades del día y de la noche. Dudo que esta gran flexibilidad y facilidad de modificación, resulte conveniente a la larga. Sin embargo, esto no cambia el hecho de que sería deseable sobre todo en una casa pequeña, una cierta flexibilidad y posibilidad de alterar la disposición interior...Me parece que esta edificación está más próxima a la obra de Le Corbusier y Jeanneret que a sus orígenes constructivistas y que además tiene muy poco carácter holandés. Supone un gran contraste con las casas que la rodean.<sup>17</sup>

Ese mismo año, el crítico de arquitectura francés Badovici hizo otra descripción y crítica diciendo:

"La casa es la puesta en práctica de las últimas ideas formuladas por los artistas del grupo De Stijl que han hecho todo lo posible para crear un verdadero arte moderno en los países del norte de Europa. Encontramos aquí materializadas y perfeccionadas las ideas que el fundador del grupo, Theo van Doesburg, desarrolló en su artículo sobre "L'évolution de l'architecture moderne en Hollande". Es una construcción completamente de hierro, hormigón armado y cristal. Los planos fueron realizados con una absoluta indiferencia por la simetría y por cualquier concepto apriorístico. Los materiales y la construcción se han reducido al mínimo y sin embargo, las calidades plásticas

del conjunto son ligeras y acertadas. Los tabiques, que se deslizan por rieles, permiten la división del espacio interior según las necesidades. El diseño del escaso mobiliario está inspirado en la distribución interior de los coches cama ferroviarios.<sup>18</sup>

Badovici al igual que Gropius vio una obra de ingeniería y unos materiales inexistentes, y al igual que Wattjes y la mayoría de los críticos posteriores quedó impresionado por la revolucionaria planificación abierta. No hay evidencia que apoye la afirmación de que el mobiliario estuviera inspirado en los coches cama de los trenes.

En 1926, el pintor ruso El Lissitzky, publicó en una revista rusa, fotografías y planos de la casa de la que dijo:

"Nos detenemos ahora en el arquitecto holandés Rietveld y en su hermosa y singular obra, la Casa Schröder en Utrecht. La vista del exterior (S.P. nº 9, p. 651) ya nos hace sentir que en el interior de esos muros se encuentra el original trabajo de Rietveld, uno de los más preeminentes líderes del arte contemporáneo de la vivienda. No es un estudioso de la arquitectura, es un carpintero incapaz de diseñar de forma rutinaria. Todo lo realiza a través de maquetas "sintiendo" las cosas con sus manos; como consecuencia el resultado nunca es abstracto. De ahí que no podamos juzgar sus obras a través de las fotografías, porque en una fotografía tenemos una visión parcial y no podemos apreciar la vida que hay en las formas. Su "funcionalismo" externo sirve a una función específica, y la inusual manera en que formula la casa cambia de acuerdo con la función a cumplir. La casa sobre la que hablamos tiene dos pisos, típico de la vivienda holandesa, pero es revolucionaria. Todo el piso superior se nos aparece como una única y enorme habitación, en la que el mobiliario, a excepción de las sillas, está colocado muy próximo; los armarios, los sofá-cama y las mesas están dispuestos como casas de una ciudad, de tal forma que se establecen espacios para utilizar y moverse como si se tratara de calles y

CASA SCHROEDER

plazas.<sup>19</sup>

Aparentemente Lissitzky también quedó entusiasmado por la flexibilidad de la planta. Es de interés secundario el énfasis que puso al señalar que la casa era el producto de una imaginación proletaria.

Otra crítica favorable y en este caso profética, fue la realizada por el crítico alemán E. E. von Strasser quien dijo:

*Rietveld desea llevar las conclusiones de la Sachlichkeit (objetividad) a un final tanto práctico como teórico. Se evita en esta casa, cualquier tradición anterior; los necesarios elementos de construcción están unidos unos a otros en una secuencia lógica. El empleo del material más nuevo, viene determinado, sin adorno, por el uso y la necesidad. Se trata de la casa de los Nurdenkmenschen (persona que piensa por sí misma), los euroamericanos liberados de todo estupor romántico o sentimental. Cuando el espíritu humano parece deseoso de desarrollarse en esta dirección...esta casa será el prototipo de la vivienda futura. Pero no podemos juzgar esta nueva inclinación con los actuales cánones de arte y belleza. Sin embargo, el concepto de belleza es variable y ha cambiado muchas veces con el paso del tiempo, por lo que puede llegar un día en que comprendamos y nos agrade la belleza de esta interesante forma arquitectónica.<sup>20</sup>*

Van Doesburg reconoció el valor de la obra de Rietveld antes incluso de 1929, por lo que no sorprende que en el número del aniversario de De Stijl de 1927, elogiara la Casa Schröder como sigue:

*1923 supuso un cambio decisivo para la arquitectura y ciertamente no es casual que los logros arquitectónicos más sorprendentes llevados a cabo en el extranjero (pensamos en la Bauhaus-siedlung en Dessau de 1924-25; la calle Mallet-Stevens en París de 1926; la exposición de arquitectura de Stuttgart de 1927) fueran posibles sólo después de 1923. La Casa Rietveld-Schröder en Utrecht precedió a todos ellos.<sup>21</sup>*

En 1929, el historiador de arquitectura americano Hitchcock, pareció haber apreciado el valor de la casa y haber visto algunas de sus específicas cualidades espaciales cuando dijo:

*Después de Oud, Rietveld es incuestionablemente el mejor del grupo De Stijl, incluso aunque no haya realizado más que unas pocas casas y decoraciones de tiendas. Su primera casa sigue siendo uno de los más originales logros de los "Nuevos Pioneros", así como uno de los más tempranos. Se la relaciona con el detalle cubista de Oud de 1919, pero supone una evolución máxima en la que el interior y el exterior se entrelazan en una composición de espacios abiertos y planos de diferentes colores. Ingeniosas particiones móviles, permiten utilizar el piso superior como una sola habitación o como cuatro, y el mobiliario, obra de Rietveld, completa el extraordinario efecto de una pieza de escultura abstracta realizada a tamaño arquitectónico... (la casa) ha sido muy imitada, por lo menos sobre el papel, por muchos constructivistas europeos.<sup>22</sup>*

En 1933, el arquitecto alemán Platz, escribió:

*...Rietveld, con sus muros de cristal y pantallas deslizantes, creó en la Casa Schröder en Utrecht, el mejor ejemplo de "vivienda liberada". Aquí, por primera vez, queda expresada de forma convincente la vida emocional de nuestro tiempo. El paisaje se introduce, por así decirlo, en la casa a través de los muros de cristal y el interior, espacio comunal, puede ser dispuesto en cuatro espacios diferenciados.<sup>23</sup>*

Al año siguiente, el crítico de arquitectura inglés Shand sugirió la importancia de la casa al decir:

*...Ese puritano de la estética Rietveld...que empezó como carpintero, planeó una casa en Utrecht que es la primera, desde Loos, que puede ser calificada sin duda, como ideológicamente moderna.<sup>24</sup>*

Tan importante como la inclusión de la Casa Schröder en la literatura arquitectónica es su

## CASA SCHROEDER

exclusión. Un examen de esa literatura, revela el hecho de que el interés y el aprecio por la casa vino fundamentalmente de fuera de Holanda. Los críticos holandeses, con excepciones (algunas las hemos mencionado con anterioridad), la ignoraron o no supieron apreciarla. Por ejemplo, está claramente ausente de una serie de veinte volúmenes con el engañoso título de, *Moderne Bouwkunst in Nederland*, Rotterdam, 1932-35 editado por Berlage, Dudok, Gratama, Hulshoff, Van der Kloot, Meijburg y J. F. Staal. El *De Bouwkunst van Ons Land* de J.J. Vriend, Amsterdam 1938, simplemente da cuenta de la existencia de la casa. Un largo artículo escrito en 1948 por el arquitecto holandés Van den Broek y titulado "Vijftig jaar Nederlandse architectuur" (Bouw, Sept) (50 años de arquitectura holandesa) no le dedicaba más que unas pocas palabras y no incluía ilustraciones. Uno de los últimos ejemplos de miopía arquitectónica referentes a la Casa Schröder se encuentra en el libro publicado en Amsterdam en 1957 por R. Blijstra y que lleva el pomposo título de *Nederlandse Bouwkunst na 1900*.

En 1948, Hitchcock revocando la posición adoptada en 1929, dijo que era un caprichoso experimento de arquitectura "decorativa" al señalar:

*Fue Rietveld quien con la casa construida en 1924 en Utrecht tradujo más directamente las composiciones de van Doesburg a la arquitectura...la casa de Rietveld y el café de Oud representan casos extremos de la influencia de la pintura abstracta en la arquitectura. En efecto, hoy en día son sin duda más interesantes desde el punto de vista histórico que arquitectónicamente plausibles.<sup>25</sup>*

Van Doesburg argumentaba ya desde 1924, que la pintura señalaba el camino de la nueva arquitectura.<sup>26</sup> Alfred Barr y J.J.P. Oud continuaron con esa línea de pensamiento durante los años treinta,<sup>27</sup> pero Hitchcock parece ser el primer crítico en sugerir la relación específica entre el arte abstracto y la Casa Schröder; fue quizá el primero en ver la casa fundamentalmente como la traslación de la pintura a la arquitectura. Este punto de vista parece haber influido en muchos de los críticos de la casa posteriores a la guerra que la ven más como una pintura que como una edificación.<sup>28</sup>

Algunos todavía la consideran a través del espejismo del funcionalismo,<sup>29</sup> mientras que otros, sin embargo, aprecian su valor arquitectónico y la consideran más como un edificio importante que como una pintura. El arquitecto holandés Bakema, por ejemplo, dijo:

*En la casa de la calle Prins Hendriklaan en Utrecht, diseñada por Rietveld y Schröder, Rietveld desarrolló una nueva relación entre el espacio interior y el exterior...la pequeña casa no debería desaparecer nunca. Es importante que todo el mundo la vea ahora y en el futuro como uno de los más importantes y decisivos pasos para la evolución de la arquitectura en Europa.<sup>30</sup>*

Recientemente, el historiador de arte holandés Jaffé la describió como sigue:

*...la primera, más importante y más conseguida realización de la nueva tendencia de la arquitectura europea y que a pesar del posterior desarrollo de este arte, puede todavía ser considerada como la más bella. En ella se han llevado a cabo todos los propósitos de De Stijl de tal forma que ha llegado a ser no sólo un monumento al De Stijl, sino además un monumento a la arquitectura de la época.<sup>31</sup>*

Recientemente el crítico y arquitecto italiano Bruno Zevi, apreció la Casa Schröder y la citó como una de las principales obras de la moderna arquitectura.<sup>32</sup>

Durante los últimos treinta años, la Casa Schröder ha sido interpretada de forma correcta e incorrecta, elogiada y condenada. Obviamente no ha sido ignorada. Esperamos que el análisis de los hechos relativos a la casa - las intenciones del arquitecto, su diseño y construcción y su relación con el desarrollo de la arquitectura europea del siglo veinte - hayan servido para realizar una evaluación significativa de esta importante obra.

### LA PINTURA Y LA CASA SCHRÖDER

A comienzos de los años veinte, Van Doesburg expuso la teoría de que la pintura había influido en la arquitectura durante la segunda y tercera décadas de este siglo. Hoy en día es una idea generalizada y uno de los ejemplos más utilizados

## CASA SCHROEDER

para ilustrarla es la Casa Schröder. La argumentación es que la obra de los pintores abstractos, Mondrian y Van Doesburg, en particular fue un instrumento eficaz para la cristalización de las formas arquitectónicas europeas durante el crítico período que siguió a la Primera Guerra Mundial. De acuerdo con esa argumentación, el rectángulo como elemento básico de la forma, los colores primarios como factor de diseño integral y el equilibrio asimétrico como medio de composición de la nueva arquitectura, fueron asumidos por los arquitectos, a partir de la obra de los pintores. La Casa Schröder se cita a menudo como la culminación de ese proceso, el ejemplo por excelencia de un "edificio Mondrian". Este punto de vista es demasiado simplista para soportar un análisis minucioso, pero no puede ser ignorado. Un examen de la relación pintura-arquitectura puede aclarar, si no cerrar el tema.

Una ojeada superficial a la Casa Schröder por ejemplo en la fachada a Prins Hendriklaan revela su obvia relación con una pintura de Mondrian, pero la deducción no es necesariamente que el edificio sea la traducción de Mondrian a la arquitectura o que la forma arquitectónica sea consecuencia de la pintura. Quizá la influencia se produjo en sentido contrario o los dos fenómenos fueron paralelos.

Por todos es sabido que la pintura, la más dúctil de las dos artes, exploró durante el siglo pasado ideas y puntos de vista que o bien eran inaccesibles al arquitecto, constreñido por sus limitaciones materiales y sociales, o simplemente eran ignorados por éste. Desde finales del siglo XIX, hemos dado un giro importante a nuestra visión de las cosas y en relación con ello a nuestro sentido de la masa. La visión estática, terrena y dirigida en un solo sentido, herencia del Renacimiento, ha dado paso gradualmente a una imagen del mundo más dinámica, inmaterial y amplia. Dentro de las artes, este cambio se produjo primero en la pintura.

Desde que en el siglo XV se adoptó la perspectiva lineal como medio para estructurar el espacio, los elementos tanto en pintura como en arquitectura se han orientado teniendo en cuenta la gravedad. Y generalmente los objetos físicos representados en una pintura estructurada con una perspectiva lineal, están organizados en el espacio pictórico, como figuras en un escenario, tanto con referencia al plano del suelo (el plano del suelo

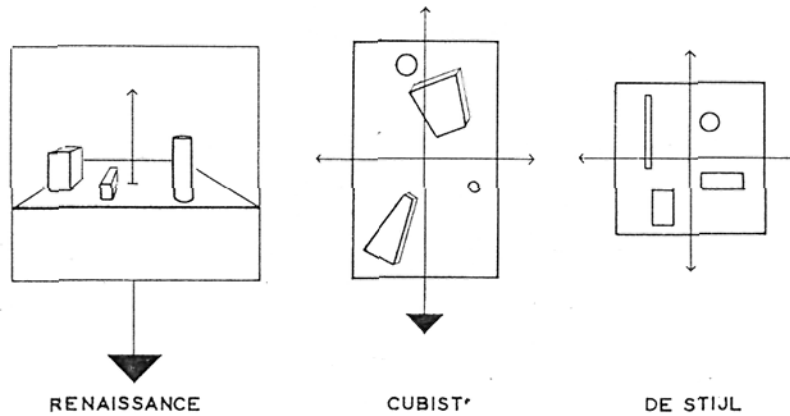
pictórico), como al plano de la pintura.

Lo mismo sucede en arquitectura. En una arquitectura de masas, las partes visibles están orientadas siguiendo la gravedad en armonía óptica y psicológica con los materiales físicos y las fuerzas que interactúan para dar lugar a una edificación estable. En general, la relación masa-hueco, está graduada de abajo a arriba para proveer al edificio de una estabilidad tanto visual como física. De la misma forma en que una columna griega se divide en basa, fuste y entablamento, las edificaciones se dividen generalmente en tres partes que expresan la relación carga, soporte.

En la pintura de finales del XIX, había una tendencia a desplazar la adhesión gravitatoria al plano del suelo en favor del plano de la pintura. Degas, por ejemplo, al contemplar sus objetos desde arriba, tendía a girar el plano del suelo hacia el plano de la pintura; Seurat anticipándose a Mondrian, tendía a enfatizar más el plano vertical que el horizontal (La Parade, 1887-1888 por ejemplo); y por supuesto, Cezanne llevó más allá esta tendencia. Los cubistas, hacia el final de la primera década de este siglo, cristalizaron estos impulsos de finales del XIX y lograron una revolución óptica liberando a sus objetos de un marco perspectivo condicionado por la gravedad. Representaban sus objetos desde muchos puntos de vista, en lugar de uno sólo y relacionaban los elementos pictóricos exclusivamente con el plano vertical de la pintura. Pero en la obra cubista, todavía hay restos de la vieja visión, porque los motivos, aun estando paralelos al plano de la pintura, son objetos reconocibles, con una parte superior y otra inferior. Por ello, en la pintura cubista, la orientación vertical es más fuerte que la horizontal. En 1911, Kandinsky y poco después los pintores de De Stijl eliminaron completamente este último vestigio del antiguo modo de hacer, liberando los ahora ingravidos elementos pictóricos de todo sentido de la gravedad, y permitiéndoles total movilidad dentro del plano pictórico (il. 30).

De la misma forma que entonces sirvió de referencia a los pintores el plano pictórico, los componentes visuales de la Casa Schröder nos remiten a un imaginario plano vertical en lugar de al convencional plano de la tierra. Los visualmente ingravidos elementos de la casa, independientes de la influencia gravitatoria, están suspendidos en un estado de equilibrio sin mayor atracción en

CASA SCHROEDER



30. Diagrama de gravitación

ninguna dirección. Desde un punto de vista óptico, un Mondrian de los años veinte y la fachada sudoeste de la Casa Schröder, pueden existir en cualquier posición.

La Casa Schröder es un estado casi perfecto de equilibrio visual, de arriba a abajo, y de izquierda a derecha; la edificación se asienta gentilmente sobre la tierra como una delicada paloma blanca entre los tristes dodos de las estructuras que la rodean. Uno sospecha que las personas que miraban embobadas el edificio recién terminado, esperando que se derrumbara, se sentían asombradas y ofendidas, no sólo por su obvio nuevo rumbo estilístico, sino también porque iba en contra de su tradicional sentido de "corrección" material.<sup>33</sup>

El sentido de ingravidez, postulado por los pintores, marca un giro importante en el vocabulario de nuestra visión arquitectónica, ya que tradicionalmente vemos una superficie ininterrumpida como el límite de una masa. Sin embargo, por medio del solape de planos, de la separación de las partes, y del color, Rietveld nos ayudó a disipar no sólo lo macizo de este edificio, sino también nuestra visión de la masa. El volumen en la Casa Schröder, destacado del continuo del espacio exterior, no está nítidamente definido, ni limitado de forma discreta por materiales masivos, sino simplemente sugerido por los ligeros elementos de línea y superficie. Algunas de estas características fueron en efecto, anticipadas por los pintores, pero la influencia específica de Mondrian en la obra de Rietveld es discutible.

Rietveld que por cierto, nunca conoció a

Mondrian<sup>34</sup> ni poseyó ninguna de sus pinturas, había establecido relaciones de línea, plano y color en su mobiliario antes de 1920, es decir antes de las composiciones de Mondrian de la misma época. En 1918 y 1919, Mondrian todavía componía en términos de línea o de plano; ninguno de los dos alcanzó un estilo maduro hasta 1921. En su silla roja-azul de 1918 (il. 8) Rietveld había combinado líneas, colores primarios y planos ininterrumpidos de forma que anticipaba las obras de madurez de Mondrian. Además, si la fachada a Prins Hendriklaan de la Casa Schröder es un "Mondrian" es quizás más maduro en términos de economía de medios y armonía de sus partes, que sus pinturas de 1924. Si se trata de influencia ¿quién influyó a quien?

Rietveld, como todos los arquitectos creativos de principios de los veinte, operaba dentro del marco de nuestra cambiante visión, pero un examen de sus obras en comparación con las de Mondrian indica que la situación era probablemente más de paralelismo que de influencia y ciertamente no hubo interés consciente en la pintura de Mondrian por establecer una fórmula arquitectónica que sirviera para el diseño de la Casa Schröder.<sup>35</sup> La casa es fundamentalmente una obra de arquitectura y las connotaciones pictóricas son casuales y paralelas. En lugar de la pintura como influencia determinante del carácter de la Casa Schröder, las propias sillas de Rietveld, diseñadas y realizadas antes de 1920, son un factor mucho más influyente en la creación de la casa.

RELACION CON LOS SUCESOS EUROPEOS

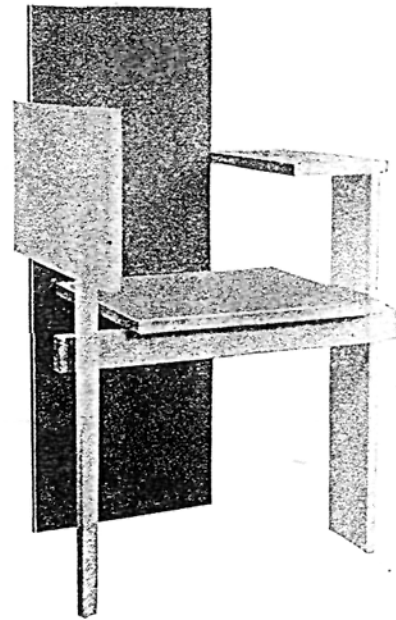
1923 fue un año crítico para De Stijl. Aquel año, los miembros del grupo organizaron su primera

## CASA SCHROEDER

exposición a gran escala (Galería "L'Effort Moderne", Léonce Rosenberg, 19 Rue de la Baume, Paris, 15 de octubre a 15 de noviembre). Los principios arquitectónicos de De Stijl cristalizaron esta vez en varios proyectos diseñados para la exposición. En aquellos momentos, Oud, Wils y Van't Hoff habían abandonado el grupo; Van Eesteren se les había unido en 1922.<sup>36</sup> Rietveld que no participó en el diseño de esos proyectos, simplemente hizo algunas de las maquetas que habían sido diseñadas por Van Doesburg y Van Eesteren.

Un examen de los proyectos diseñados por estos dos arquitectos, revela sus avanzadas ideas respecto al espacio y la composición (il. 66). Su punto de partida era un sistema de planos rectangulares compuestos asimétricamente, equilibrados en el espacio y completamente separados de la tierra. Los planos apenas se tocan ya que modulan, pero no encierran el espacio. Este sistema gráfico se traduce por fin en un edificio factible, que posee las características de los esquemas espaciales totalmente abstractos. Estos proyectos nunca fueron ejecutados. La primera realización concreta de las ideas que estos proyectos contenían, tuvo lugar al año siguiente en el diseño y construcción de la Casa Schröder. Una comparación de algunas de las características de los proyectos no ejecutados y del edificio existente - primera edificación completa de Rietveld - desvela la extraordinaria intuición de Rietveld sobre los problemas de la arquitectura en ese momento.

Por ejemplo, mientras que los muros de los proyectos se encuentran en una esquina determinada, manteniendo de esta forma la solidez de su masa, los de la Casa Schröder se solapan, sugiriendo la existencia de menos masa que los muros del proyecto. En las esquinas de cristal, Van Eesteren y Van Doesburg siguieron un sentido tradicional de la masa, soportando las esquinas con postes. Rietveld, aun luchando contra la inercia del material, disolvió completamente la esquina en el lado sudeste de la Casa Schröder. Mies Van Der Rohe también había eliminado la esquina sobre el papel en algunos de sus proyectos de principios de los años veinte<sup>37</sup>. Además Rietveld aligeró la masa de la Casa Schröder con la creación del prominente y singular antepecho del balcón del lado sudeste, algo que no figuraba en los diseños sobre papel. No hay duda de los grandes logros de Van Doesburg y Van Eesteren en sus proyectos de



31. Silla Berlín, 1923

1923 y de que sus diseños fueron inestimables escalones hacia la Casa Schröder. Sin embargo, hay que hacer hincapié en que en algunos aspectos, Rietveld se acercó más a sus metas colectivas sobre material y espacio con materiales relativamente toscos como el ladrillo, madera y emplastecido, de lo que lo hicieron los otros teniendo la libertad del cartón. Un año después de la conclusión de la Casa Schröder, Frederik Kiesler pudo llevar más lejos estas ideas en su diseño para el Pabellón Austriaco de la Gran Exposición de París de 1925.

(...)

Refiriéndonos a los orígenes de la Casa Schröder, es cierto que los proyectos de De Stijl de 1923 jugaron un gran papel en su formulación. Se ha sugerido también que el proyecto anterior de una fábrica de 1919 sirvió como antecedente de la Casa Schröder.<sup>38</sup> Esta postura es, sin embargo, insostenible a la vista del hecho de que antes de la publicación del proyecto, Rietveld había desarrollado en un objeto tangible las bases de espacio y masa características de la Casa Schröder, de mucho de su trabajo posterior y por supuesto parte del vocabulario visual del siglo XX. El más poderoso determinante de la Casa Schröder parecen haber sido las sillas y almacenes que Rietveld mismo construyó a partir de 1918.

En la silla roja-azul de 1918, Rietveld había

---

## CASA SCHROEDER

establecido los principios estéticos de una arquitectura del espacio. El buffet, con su interacción de elementos planos, llevó la idea más allá en una dirección no lejana a los proyectos de Rosenberg de 1923. En su silla de niño de 1919, Rietveld había establecido el espacio por medio de planos y líneas verticales y horizontales semejante a la organización de planos y líneas de la Casa Schröder. Y finalmente, en su silla Berlín de 1923 -un año antes de la casa- había bocetado literalmente una maqueta de la construcción espacial de la Casa Schröder (il. 31).

El plano vertical de la silla es el mismo que el plano vertical del lado sudeste de la casa. El plano del brazo de la silla que intersecciona, se ha reemplazado por el penetrante plano del tejado. El plano vertical del tablero lateral de la silla, por el flotante plano vertical del balcón de la casa. En la silla, el espacio viene definido por este sistema impecable de planos equilibrados similar a los esquemas pictóricos diseñados por Van Doesburg y Van Eesteren y muy similares al sistema de planos y líneas de la Casa Schröder.

Además de las sillas, están los almacenes que Rietveld diseñó (1920-22 en Amsterdam y 1923-24 en Utrecht). Allí experimento con el trabajo de espacio a gran escala y los entrelazados volúmenes y masas de las tiendas anticipan su consumación más madura y refinada en la Casa Schröder. Las ideas arquitectónicas encerradas en la Casa Schröder fueron de una importancia extrema y quizás decisiva para la formación de la arquitectura europea. La bibliografía de la casa, demuestra que a su conclusión fue inmediatamente conocida por los arquitectos avanzados de Europa. De acuerdo con la Sra. Schröder muchos, entre los que se incluían Walter Gropius y Le Corbusier, la visitaron durante los años posteriores su conclusión. Varios de los elementos de la casa entraron a formar parte del vocabulario arquitectónico del siglo XX y nos son tan familiares hoy en día, que los miramos sin verlos. La extensión del pequeño balcón del lado sudeste, por ejemplo, se ha convertido en un cliché de la moderna arquitectura. Ya no lo vemos utilizado con tanta efectividad como lo hizo Gropius en el edificio de la Bauhaus de 1926 o de forma tan fresca como Oud lo hizo en sus viviendas en Stuttgart. El planeamiento diáfano, quizá la mayor contribución de la Sra. Schröder al diseño de la casa, entró en la sintaxis arquitectónica a través de la Casa Tugendhat de Mies van der Rohe de 1929. La ventana de la

esquina de cristal con el tejado sobresaliente, ha sido absorbida tan profundamente por nuestra visión de la arquitectura que la aceptamos inconscientemente hoy en día. Con anterioridad Gropius había incluido una esquina de cristal en su Fábrica Fagus de 1911. Los tejados planos son anteriores a la Casa Schröder, incluso las casas en hilera próximas a la Casa Schröder los tenían. Sin embargo Rietveld combinó estos elementos en una nueva forma arquitectónica que hoy en día sigue tan fresca como lo estuvo en 1924. (il. 25). El uso de acero estructural en la expresión externa del edificio ha sido explotado posteriormente por alguno de los modernos maestros tales como Mies van der Rohe. El ingenioso lucernario se ha convertido en la pompa de plástico de nuestros días. La unidad de almacenamiento en la entrada del piso bajo es la misma que utilizamos hoy en día.

Mucho más importante que estos elementos relativamente concretos, son las calidades estéticas intangibles de la Casa Schröder. Los destacados elementos estéticos de esta obra -ligereza y continuidad espacial- son ingredientes básicos de la arquitectura del siglo XX. Estas calidades fueron conseguidas con una sorprendente claridad de medios y seguridad de expresión en este notable edificio de 1924. Este edificio estaba construido más de un año antes que clásicos modernos como las casas de Le Corbusier en Pessac y el edificio de la Bauhaus. Fue construido alrededor de cinco años antes de la casa de Le Corbusier en Poissy y de la de Mies van der Rohe en Brno.

### Notas

1. La casa fue diseñada durante los primeros meses de 1924. A pesar de que se realizaron pequeñas modificaciones durante la construcción, el diseño cristalizó efectivamente en julio del mismo año; los planos del proyecto están fechados el 2 de julio de 1924. El presupuesto tiene fecha de 7 de julio, y el contrato para la construcción de la casa fue firmado el 9 de julio. Aparentemente, la casa fue concluida en octubre, puesto que el presupuesto de calefacción se realizó el 27 de octubre. Fue ocupada durante el último mes del año mientras todavía se realizaban trabajos de carpintería en el interior. Y según una referencia contemporánea (Wattjes, *Het Bouwbedrijf*, sept., 1925), la pintura interior aún no estaba completamente finalizada a mediados del año 1925. El diseño original puede deducirse de fotografías contemporáneas de interiores y de exteriores, tal como las que aparecen en Gropius, *Internationale Architektur*, München, 1925 y Badovici, J., *L'Architecture Vivante*, vol.5, 1925.

CASA SCHROEDER

2. La obra de Rietveld se ha presentado descuidadamente en la literatura arquitectónica, pero él generalmente no ha protestado. Las iniciales de sus nombres de pila y la localización de sus obras han sido publicadas incorrectamente; los fechas casi nunca son precisas. El peor error cometido ocurrió recientemente, cuando un dibujo hecho en 1951, de un alzado de la casa Schröder, fue publicado boca abajo y titulado "Ontwerp voor een huis 1923/1924" (proyecto para una casa 1923/1924), (Vriend,j.j., "De Stijl: 1917-1931", *De Groene Amsterdammer*, 21 July, 1956, p.9).

3. Rietveld, G.T., "Niet een landhuis maar een gewoon huis", (no una casa de campo sino una casa de habitación) *Bouwkundig Weekblad*, 47:44, 30 Oct.1926, p.456. La objeción se dirigía contra: Moorsel, G.M. van, "Twee landhuizen", *Bouwkundig Weekblad*, 47:40, 2 Oct. 1926, pp.406-408.

4. La escritura del nombre de la Señora Schröder varía en la literatura arquitectónica. El nombre correcto completo es Truus Schröder-Schräder; el nombre empleado en este estudio lo ha sido por brevedad.

5. Los comentarios sobre el exterior estan basados en el estado actual (1958). Aunque la casa fue fuertemente dañada durante la guerra por un explosión cercana, su apariencia ha sido devuelta al estado original.

6. Esta idea es de la Sra. Schröder. Por el momento no hay suficiente información para hacerse una imagen general del papel de la maqueta en el trabajo de Rietveld. Es sabido, sin embargo, que trabajó con modelos de cartulina antes de diseñar la casa Schröder (maqueta casa L. Rosenberg), y que hizo varias maquetas para los otros arquitectos De Stijl (carta de Van Doesburg a Rietveld). El modelo de cartulina de la casa Schröder ha desaparecido; solamente existe la maqueta anterior de madera.

7. Los colores comentados son los existentes en el momento de escribir; no son necesariamente los originales. Se conserva un dibujo a la acuarela de la casa realizado con el proyecto; Rietveld y la Sra. Schröder no estan seguros de que los colores del dibujo fueran los empleados originalmente. No pueden recordar la situación precisa en ese momento. No obstante, aunque los diversos tonos indicados en el texto pueden no haber estado originalmente en la misma posición, la organización general de los colores fue la misma. Se presupone que los principios comentados son también los mismos.

8. Rietveld, G., "Inzicht", *i10*, (Amsterdam),2:17,18, 1928, pp.89,90. (Ver apéndice Brown op.cit.)

9. El interior ha sido alterado desde 1924; los siguientes comentarios estan basados en una reconstrucción del estado original.

10. La obra clásica de Frank Lloyd Wright es: Hitchcock, H.R., *In the Nature of Materials*, N.Y.,1942

11. La siguiente explicación referente a materiales y construcción fue obtenida a partir del testimonio verbal del arquitecto, noviembre 1957.

12. El costo total de la casa fue de aproximadamente 11.000 florines. En 1924 esta cantidad estaba próxima a los costos habituales para el tamaño de la casa, según Rietveld.

13. La industria holandesa de la construcción, está basada incluso hoy en día (1958), en gran medida en materiales tradicionales y mano de obra. Se puede, por ejemplo, ser testigo habitualmente de la extrañeza de ver erigirse un edificio urbano moderno con andamios de troncos de madera unidos con cuerdas. Debido a la abundancia de ríos y arcilla, y a la escasez de madera, el ladrillo era en 1924, al igual que hoy, la unidad estructural básica y económica de la construcción en Holanda.

14. Rietveld, G., "Inzicht", op. cit.

15. Esta influencia llegó a través de los arquitectos europeos que se fueron a Estados Unidos. El proceso comenzó durante los primeros años 20, cuando hombres como Richard Neutra y Pietro Belluschi emigraron. Sin embargo, su influencia fue relativamente corta y localizada hasta que se les unió el segundo grupo, mayor y más influyente (Walter Gropius, Marcel Breuer, Mies van der Rohe, Eric Mendelsohn, Serge Chermayeff y otros) en los últimos 30. Un ejemplo de lo tardío de la influencia europea se puede encontrar en el área de Boston. La casa de Walter Gropius, construida en Lincoln, Massachusetts en 1938, fue la primera casa "moderna" en muchas millas en torno a Boston, un área ahora notable por tal tipo de viviendas.

16. Mieras, J.P.& Yerbury, F.R., *Holländische Architektur des 20 Jahrhunderts*, Berlin, 1926 y Wattjes, J.G., *Nieuw-Nederlandsche Bouwkunst*, vol.2, Amsterdam, 1926

17. Wattjes, J.G., "Moderne Bouwkunst in Utrecht", *Bouwbedrijf*, 2:9, Sept., 1925, pp. 315-332.

18. Badovici, J., "Entretiens sur l'architecture vivante", *L'Architecture Vivante*, vol.5, Fall & Winter, 1925.

19. Lissitsky, El, "Architecture. Housing Culture", *Sroitel' naia Promyshlennost*, n.12, Dec., 1926, pp. 877-881. La traducción es del profesor J.W. Kurland.

20. Strasser, E.e.von, *Neuere holländische Baukunst*, München, 1926, p.21

21. Doesburg, Théo van, "Data en feiten", *De Stijl*, 10:79-84, 1927, pp.53-71.

22. Hitchcock, H.R., *Modern Architecture*, N.Y., 1929

23. Platz, G.A., *Wohnräume der Gegenwart*, Berlin, 1933, p.39.

24. Shand, P.M., "Scenario for a human drama", *Architectural Review*, vols, 76,77, July-Oct., 1934; Jan.-March, 1935.

25. Hitchcock, H.R., *Painting Toward Architecture*, N.Y., 1948.

26. Doesburg, Théo van, *De Stijl*, 1924, p.11

27. Barr, A.H., *Cubism and Abstract Art*, N.Y., 1936; y Oud, J.J.P., *Nieuwe Bouwkunst in Holland en Europa*, The Hague, 1935, p.20

## CASA SCHROEDER

28. Como ejemplos ver Hendriks, B., "Kunstenaar en Gemeenschap", *Forum*, 11:1, March, 1956 y Joedicke, J., "Geometrische Sisziplin", *Baukunst und Werkform*, 9:9, 1956.

29. Por ejemplo ver Erve, W.S. van, "Eerlijk zijn", *Bouwkundig Weekblad*, vol.74, Dec., 1956 y Schaafsma, H., "Een huis aan een laan", *Nieuw Utrechts Dagblad*, 12 Sept., 1957, p.2

30. Bakema, J.B., "Het Lyceum van Oud", *Forum*, 11:7, Sept. 1956

31. Jaffé, p. 198.

32. Comentado en Zevi, B., *Poetica dell'architettura neoplastica*, Milano, 1953, y citado en *Storia dell'architettura moderna*, Milano, 1955.

33. Según la Sra. Schröder y otros observadores contemporáneos, la multitud se reunía alrededor de la casa observando su extraña forma y esperando que colapsara.

34. Rietveld, G., "Mondrian en het nieuwe bouwen", *Bouwkundig Weekblad*, 73:11,15 March, 1955, pp. 127,128.

35. Esta consideración está basada en muchas conversaciones con Rietveld y Mrs. Schröder.

36. Jaffé, p.22.

37. ver Johnson, P.C., *Mies Van Der Rohe*, N.Y., 1947.

38. Gruyter, W. J. de, *J.J.P.Oud*, Cat., Museum Boymans, Rotterdam, 1951, p.7; y Jaffé, p.24.