



4 CENTENARIOS

LUIS BARRAGÁN

MARCEL BREUER

ÅRNE JACOBSEN

JOSÉ LUIS SERT

ACTOS DE CONMEMORACIÓN DE LOS CUATRO CENTENARIOS: BARRAGÁN, BREUER, JACOBSEN, SERT

COMITÉ ORGANIZADOR :

DIRECCIÓN

- Juan Carlos Arnuncio
- Julio Grijalba

CONGRESO

- Eusebio Alonso
- José M^o Jové

COORDINACIÓN PUBLICACION

- Miguel Ángel de la Iglesia

DISEÑO EXPOSICIÓN

COORDINACIÓN DE MAQUETAS

- José Manuel Martínez
- José Antonio Lozano

MAQUETAS Y DIBUJOS

- Luis Aguirre Manso
- Pablo Allén Vizán
- Rubén Bardón Guerrero
- Teresa Isabel Caballero Barrio
- Jorge del Campo Gregorio
- Oihana Cuesta Gómez
- Carlos de Frutos García
- Raúl de Frutos García
- Óscar Hernández Taboada
- Jairo Rodríguez Andrés
- Carlos Santamarina Macho
- Laura Sordo Ibáñez

DEPARTAMENTO DE TEORÍA DE LA ARQUITECTURA Y PROYECTOS ARQUITECTÓNICOS

MONTAJE DE LA EXPOSICIÓN:

- Red Producciones S.L.

ENTIDADES COLABORADORAS :

- Consejería de Fomento de la JUNTA DE CASTILLA Y LEÓN
- COACYLE Demarcación de Valladolid
- COACYLE Demarcación de Burgos
- Universidad de Valladolid

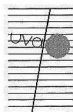
eusebio alonso
jesús aparicio
juan carlos arnuncio

4 CENTENARIOS

LUIS BARRAGÁN
MARCEL BREUER
ÄRNE JACOBSEN
JOSÉ LUIS SERT



DEPARTAMENTO DE TEORÍA DE LA ARQUITECTURA
Y PROYECTOS ARQUITECTÓNICOS
UNIVERSIDAD DE VALLADOLID



SECRETARIADO DE PUBLICACIONES
E INTERCAMBIO EDITORIAL
UNIVERSIDAD DE VALLADOLID



Junta de
Castilla y León

CONSEJERÍA DE FOMENTO



COACTLE COLEGIO OFICIAL
ARQUITECTOS
CASTILLA Y LEÓN ESTE

DEMARCACIÓN DE VALLADOLID
DEMARCACIÓN DE BURGOS

DISEÑO Y MAQUETACIÓN

- Miguel Angel de la Iglesia
- Jesús Vicente Martín

© Los autores, Valladolid 2002
- Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial

ISBN (Vol. 2): 84-8448-201-4
ISBN (Obra completa): 84-8448-199-9
Dep. Legal: 954.-2002

Imprime: Gráficas Andrés Martín S.L.

No está permitida la reproducción total o parcial de este libro, ni su tratamiento informático, ni la transmisión de ninguna forma o por cualquier medio, ya sea electrónico, mecánico, por fotocopia, por registro u otros métodos, ni su préstamo, alquiler o cualquier otra forma de cesión de uso del ejemplar, sin el permiso previo por escrito de los titulares del Copyright.

"4 CENTENARIOS : Luis Barragán" / autores Darío Álvarez ... [et al.] . "4 centenarios : Marcel Breuer" / autores Eusebio Alonso, Jesús Aparicio, Juan Carlos Aruncio . "4 centenarios : Árne Jacobsen" / autores Rodrigo Almonacid ... [et al.] . "4 centenarios : José Luis Sert" / autores Antón Capitel, Josefina González ; coordinador [de los cuatro volúmenes] Miguel Angel de la Iglesia Santamaría . - Valladolid : Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2002

4 v. ; 18 cm .- (Arquitectura y Urbanismo ; 43)

ISBN : 84-8448-199-9 (Obra completa)

I. Arquitectura moderna - Siglo XX - Discursos, ensayos, conferencias 2. Barragán, Luis (1902-1988) - Discursos, ensayos, conferencias 3. Breuer, Marcel - Discursos, ensayos, conferencias 4. Jacobsen, Árne - Discursos, ensayos, conferencias 5. Sert, Josep Lluís - Discursos, ensayos, conferencias I. Iglesia, Miguel Angel de la, coord. II. Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, ed. III. Serie

72"19"

ÍNDICE

- 11 BIOGRAFÍA
- 13 TRANSPARENCIA Y OPACIDAD en las casas de Marcel Breuer
Eusebio Alonso García
- 41 EI WHITNEY MUSEUM COMO UMBRAL
Jesús Aparicio Guisado
- 67 CUESTIONES DE EQUILIBRIO: Casas y muebles de Marcel Breuer
Juan Carlos Arnuncio

TRANSPARENCIA Y OPACIDAD en las casas de Marcel Breuer Eusebio Alonso García

Entre 1937, en que emigra a América, y 1956, año en que se publica el libro *Marcel Breuer: Sun and Shadow. The Philosophy of an Architect*, que resume su obra y su pensamiento arquitectónico, Breuer realizó una ingente cantidad de casas unifamiliares cuyo reconocimiento quedó sancionado con la exposición que el MoMA le dedicó en el año 1948.

El repertorio planimétrico de sus casas -por la eficacia de sus organizaciones, por el rigor y precisión de sus trazados, por la profundidad con la que son abordados los problemas funcionales del programa doméstico y por el modo en el que soluciones formales aparentemente sencillas resuelven la complejidad que representa la confrontación de problemas diversos- estaba destinado a convertirse en un eficaz y sugerente manual para los arquitectos, sobre todo a partir de 1948, año en que, además de la citada exposición de Nueva York, la revista *L'Architecture d'Aujourd'hui*, en su número de julio dedicado al tema de la casa, se abrió con 24 páginas relativas a Breuer. Sin embargo, conviene señalar que, a pesar del didacticismo que estas casas destilan, la investigación llevada a cabo por nuestro arquitecto no obedece a intenciones meramente programáticas o, por decirlo de otro modo, los presupuestos de la modernidad, de la que Breuer era protagonista desde su estancia en la Bauhaus, no eran impuestos a priori, sino que el proyecto de una casa unifamiliar se convertía en una auténtica y paciente experimentación en la que, analizando los problemas que comportan los modos de vida de sus futuros usuarios y buscando una arquitectura confortable, la modernidad no es utilizada como axioma

desde el que imponer soluciones vanguardistas, sino como demostración de su mayor eficacia para alcanzar soluciones útiles a los problemas planteados por la vida moderna:

*"Me gusta pensar que la casa más lujosa que yo haya construido ha sido un experimento para encontrar soluciones de utilidad general."*¹

La experimentación como condición inherente al trabajo de Breuer y la búsqueda de soluciones de utilidad general definen la actitud filosófica con que el arquitecto se enfrentaba al proyecto de la casa, en el que la delimitación espacial y el modo preciso en cómo ésta se articulaba eran la respuesta sincrética a los nuevos modos de vida de la familia americana y a los problemas formales y técnicos de la arquitectura moderna. Una actitud en la que Breuer se había iniciado durante su estancia en la Bauhaus, entre 1921 y 1928, con el diseño de muebles y cuyas sillas figuran ya en la historia del arte. Peter Smithson afirmó sobre una silla de Breuer de 1925-26:

*"... Es ligera, puede levantarse con una mano. Es segura al sentarse. Una silla para trabajar, para moverla de un lado a otro. De algún modo, es una silla normal".*²

Esta silla, que da la impresión de haberse hecho con dos tubos continuos, algo a cuidar como intitulaba P. Smithson su breve texto, ejemplifica bien cómo el acto creador, la producción de un objeto bello, surge a partir de la concepción ontológica de lo útil. Es esta cualidad intelectual que Breuer desarrolla en su obra, más allá de sus recursos instrumentales, lo que la reviste de un carácter intemporal o, por decirlo de otro modo, lo que la devuelve con plena vigencia a nuestros problemas actuales, permitiéndonos encontrar en sus casas aspectos sugerentes desde los que comprender sus soluciones arquitectónicas y válidos para nuestro quehacer.

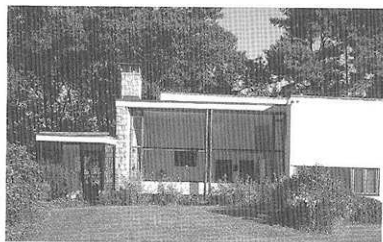
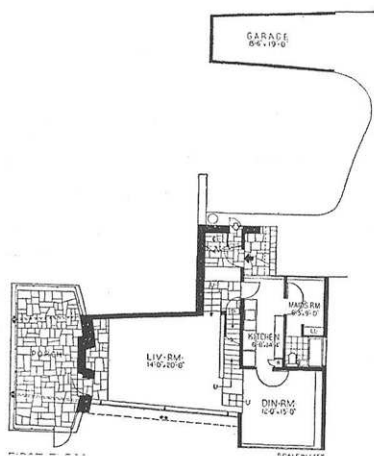
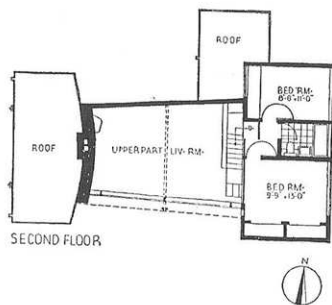
¹ Cfr. M. BREUER, *Sun and Shadow*, 1956, p. 11.

² Cfr. Peter SMITHSON, "Algo a cuidar", en Christopher WILK, *Marcel Breuer. Furniture and interior*, The Museum of Modern Art, 1981, p. 45, fig. 32; se puede consultar en 2G, nº 17, 2001/I, Gustavo Gili, Barcelona, p. 128-129, monográfico dedicado a Marcel Breuer. Casas americanas, que contiene una introducción crítica y profunda de Antonio Armesto.

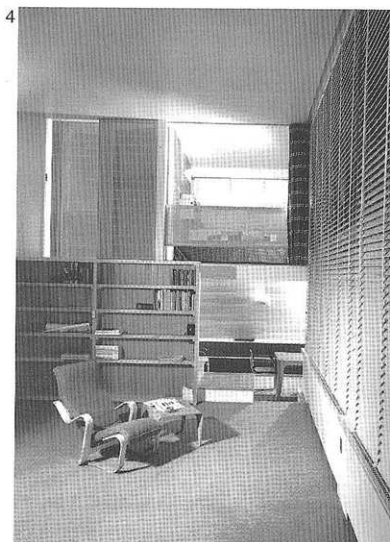
En uno de estos aspectos queremos detenernos; nos referimos al juego entre transparencia y opacidad, entendido como la tensión entre dos conceptos opuestos que se complementan necesariamente, en la medida en que la presencia del uno se reconoce en la ausencia del otro. Este juego se produce de forma literal en la definición de las relaciones entre el espacio interior y el exterior o, por decirlo de modo más amplio, entre la casa y el paisaje y en determinadas y complejas articulaciones que acontecen entre los espacios interiores; pero, lo que nos resulta más significativo es advertir la traslación de similar mecanismo en la solución de aquellos elementos que, según el propio Breuer, intervenían en la delimitación espacial, como la estructura de soporte, los materiales, los colores y las texturas.

En la planta de la **casa Breuer I** (Lincoln, Massachussets, 1938-39, colaborando todavía con Walter Gropius), podemos apreciar cómo la posición y trazado de la escalera organizan con precisión la distribución espacial, constituyéndose en una clara frontera entre el salón de doble altura y el contiguo cuerpo de dos plantas, situado al este, que alberga, en la superior, los dos dormitorios del sencillo programa doméstico y, en la inferior, la cocina y el comedor. Sin embargo, la aparente sencillez planimétrica de esta escalera propicia una fluidez espacial rica y compleja, tamizadamente permeable, y, a pesar de ocultarse su percepción formal como tal desde el salón, eficaz en la articulación de recorridos diversos que resuelve -vestíbulo-salón, comedor-salón, salón-dormitorios, vestíbulo-cocina-comedor-. El vestíbulo de entrada a la casa está al mismo nivel que la cocina y el comedor, pero el nivel del salón se encuentra cuatro peldaños por encima del nivel de aquéllos, de modo que la entrada al salón es en ambos casos ascendente, siendo realmente impactante la que se produce desde el recoleto vestíbulo a la mayor altura que presenta el salón, para darnos de cara con el gran ventanal orientado al sur.

1 3



2

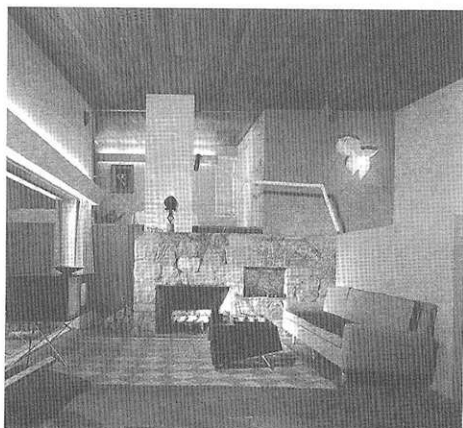
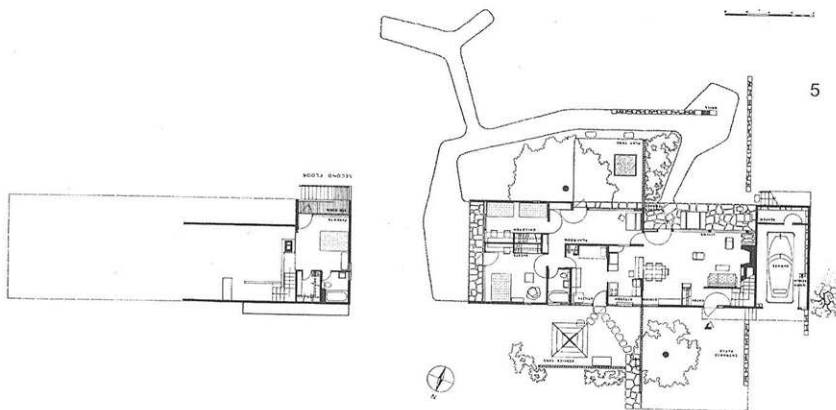


4

1. Casa Breuer I. Plantas
2. Casa Breuer I. Fachada sur.
3. Casa Breuer I. Vista del salón desde la entrada a los dormitorios.
4. Casa Breuer I. Vista desde el salón hacia los dormitorios y el comedor.

En esta secuencia ascendente en lo físico y en lo visual, atenta a jerarquizar la cualidad de este espacio principal de la casa, hay un tratamiento forzado de la escala del salón que justifica la aparición del gran paramento acristalado hasta el techo, mecanismo que es complementado con la ciega pared pétreo que contiene la chimenea que, a su vez, posee implicaciones propias en la solución de la fachada sur y en el tratamiento de los elementos estructurales que intervienen en su composición, uno de los cuales, las columnas geminadas de madera, dispuestas exentas y en un plano distinto al del acristalamiento, ayudan a subrayar la buscada transparencia entre el salón y el jardín y a resaltar cierto aire de monumentalidad en aquél. El desdoblamiento del elemento estructural de soporte que suponen las columnas geminadas, solución que emplea también en la sujeción de la cubierta de la galería, supone una desmaterialización efectiva del mismo, cuya eficacia es incrementada al contrastarlo con el muro pétreo de la chimenea y el volumen más opaco del cuerpo de los dormitorios. El soporte estructural, aunque duplicado, adquiere espesores de carpintería y la ficción de que el completo espacio del salón, que se desarrolla entre el muro de piedra y el volumen de los dormitorios, como lo subraya nuevamente el desarrollo del ventanal, disponga su techo realmente apoyado entre ellos exclusivamente resulta convincente.

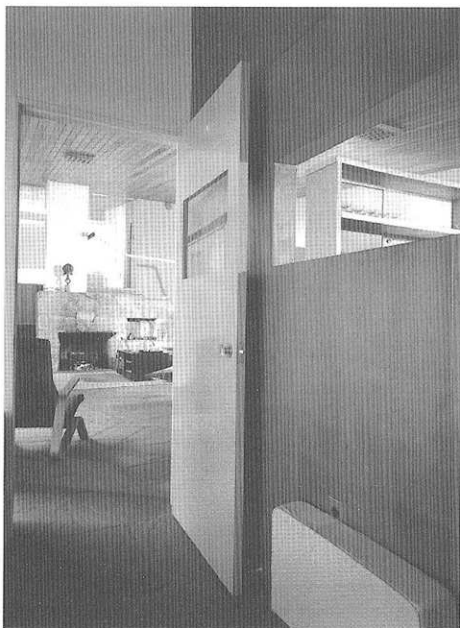
En la secuencia espacial que hemos descrito, vestíbulo-salón-jardín, los mecanismos perceptivos se suceden en paralelo con la secuencia del recorrido; se opera, a pesar de su grandilocuencia, un discurso más lineal y un encadenado espacial más natural que lo que sucede en la dirección transversal, entre el salón y los distintos espacios del volumen de dormitorios y comedor, donde aparecen relaciones visuales múltiples y la articulación espacial se resuelve mediante un mecanismo de yuxtaposición sincopada, cuyo efecto más sorprendente proviene de la ocultación de la escalera mediante la interposición de la estantería. La articulación espacial incide aquí en mecanismos plásticos



5. Casa del MoMA. Planos.
 6. Casa del MoMA. Vista del salón hacia el dormitorio principal.

más autónomos y al margen de la secuencia de recorridos. Transparencia y opacidad son utilizadas plásticamente para generar la tensión adecuada entre la mayor escala del salón y la de los espacios menores de los dormitorios y el comedor. Estos se vuelcan de forma conjunta sobre el salón y, a través de él, sobre el jardín y se insiste en la acumulación de sus diferencias en el tratamiento de cada uno mediante la disposición de mamparas textiles, barandillas, cortinas y juegos de luces diversos -iluminación frontal en el dormitorio principal, iluminación lateral en el comedor-; mecanismos todos ellos que incrementan la profundización perspectiva en la que, sin duda, la estantería constituye el primer elemento de referencia, logrando una intensidad espacial en esta eficaz acumulación de vacíos que, por otra parte, queda resaltada por oposición con la masiva opacidad de la pared de la chimenea.

En **la casa de exposición en el jardín del MoMA de 1948**, ciertos elementos que hemos visto en la casa Breuer en Lincoln, en lo referente a las relaciones visuales entre el salón y los dormitorios, aparecen reinterpretados y el juego de transparencias se prolonga además en sentido contrario sobre la cocina y la sala de juegos de los niños. Nos encontramos con un salón de doble altura, abierto al jardín en toda su anchura, aunque esta vez no en toda su altura, seguramente para evitar el encuentro con la inclinación de la cubierta, y sobre el que asoma desde la planta superior el dormitorio principal. La escalera de subida al dormitorio permanece igualmente oculta, en este caso detrás de un muro de piedra, que alberga la chimenea, y al encuentro del cual sale, en el arranque de la escalera, un paramento blanco de similar altura que sirve para obstaculizar la visión del salón desde la entrada. Entre ambos, muro de piedra y paramento blanco, definen un diedro cuyo trazado sirve para delimitar el ámbito del salón, pero la organización espacial no se hace a partir de la conformación del diedro -cuestión por otra parte habitual en Breuer tanto en la composición de la planta como de sus



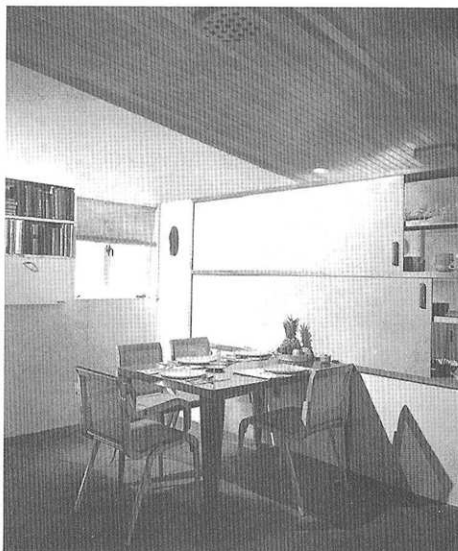
7. Casa del MoMA. Vista desde la sala de juegos de niños hacia el salón.

3 En la casa de exposición en el jardín del MoMA, un elemento fundamental para obtener esta discreción del garaje situado bajo el dormitorio principal, única zona de la casa que dispone de dos plantas, es remarcar el volumen con el gesto unificador de la cubierta inclinada a dos aguas en forma de *alas de mariposa*. Otra solución será empleada por Breuer en aquellas situaciones en que la topografía permita hacer desaparecer el garaje de las vistas principales, enterrándolo bajo la casa y dejando que ésta emerja majestuosa sobre el terreno (p. e. La casa Clark, la casa Grieco, la casa Hooper II, la casa Stillman II). Bien mirado, lo que sucede en la casa de la exposición del MoMA, explicitado sobre todo en la fachada sur, anticipa la solución enterrada del garaje de estas últimas, sólo que operando al revés, es decir, trasladando a la composición de la fachada la condición topográfica de los desniveles interiores: los huecos de la fachada sur no se vinculan exclusivamente al plano del terreno sino que se ordenan según el trazado de la cubierta inclinada; la escalera exterior de acceso directo desde el dormitorio principal al jardín viene a subrayar esta condición.

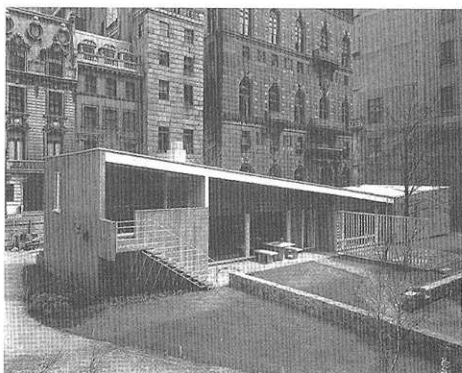
Un caso singular a este respecto en la obra de Breuer, en cierto modo anticipado en la casa Breuer I, lo representa el volumen del garaje autónomo y en el frente de llegada y acceso que aparece en la casa Starkey, pero tal disposición está en consonancia con la fragmentación volumétrica operada sobre el edificio: el garaje es uno de los tres volúmenes significados que, conjuntamente con el de la zona de día y el de los dormitorios, componen formalmente el conjunto. Esta fragmentación no es sino una expresión volumétrica lógica y coherente con la especialización y autonomía funcional sobre la que Breuer venía trabajando.

fachadas- sino según los dos ejes principales de la sala. El eje transversal queda marcado por la relación visual que se establece entre la entrada al salón y las amplias vistas sobre el jardín, mientras que la pétreo opacidad del muro de la chimenea que oculta el desarrollo de la escalera viene a subrayar, con su disposición frontal y con su tratamiento material diferenciado, la fluidez espacial que se produce en el eje longitudinal, convirtiendo al paramento blanco que ayuda a conformar el vestíbulo de la entrada en una extensión del propio respaldo del sofá.

El tema aquí expuesto enlaza con lo desarrollado en la casa Breuer I, pero el arquitecto aprovecha en este caso las diferencias del programa y ciertas orientaciones que se habían ido consolidando en la organización de la casa en sus proyectos anteriores a 1948, para extraer nuevos matices a la delimitación espacial. Entre ellos, la ubicación del dormitorio de los padres, de modo tal que permitiese una cierta autonomía respecto de los dormitorios de los niños, sin dejar de ejercer una vigilancia protectora sobre éstos, y la inclusión discreta del garaje en el volumen de la casa³. La posición del garaje, situado en planta baja y detrás de la escalera, impide que exista una transparencia real desde el salón con la planta baja en esa zona y que aquélla sólo se produzca con la planta alta, ocupada por el dormitorio de los padres. La escalera, desde el punto de vista funcional, resulta un elemento más sencillo que la de la casa Breuer I, pues sólo comunica el vestíbulo con el dormitorio. Sin embargo, las nuevas condiciones que resultan de la diferente distribución del programa de la casa abren la vía a la introducción de una cualidad espacial diferente que encuentra en el trazado de la cubierta una complicidad oportuna. Establecida la opacidad a nivel de la planta baja con la interposición del muro de piedra donde se encastra la boca de la chimenea, las relaciones visuales y espaciales entre el salón y el dormitorio de los padres introducen una tensión diagonal en el espacio del salón que es prolongada hasta la cocina y la sala de juegos de los niños.



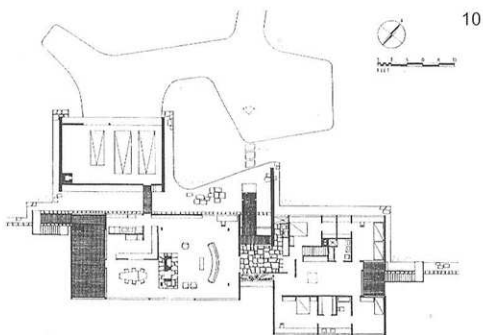
8



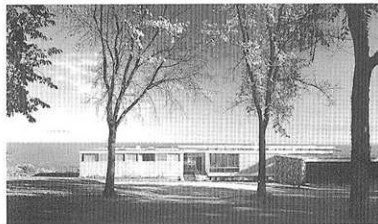
9

8. Casa del MoMA. Mueble que separa la cocina del comedor.
9. Casa del MoMA. Fachada sur.

En este sentido, el muro de la chimenea, que juega el papel de primer elemento de referencia en la profundización espacial operada hacia el dormitorio y que culmina en la pequeña ventana situada sobre la mesilla de éste, se consolida como basamento de ese ámbito privilegiado de las vistas que atraviesan longitudinalmente la casa. Este juego de transparencias es subrayado en la solución del mueble que separa la cocina de la zona de comedor: una estantería que no llega a tocar el techo y que dispone de unas puertas correderas que, según su posición, sirve de pasaplatos y filtran la luz y las vistas a través de los estantes de la vajilla. La diagonalización del espacio, en el sentido de la sección longitudinal de la casa, encuentra en el trazado inclinado de la cubierta una ajustada continuidad del techo entre todas las piezas implicadas, que es subrayada con la disposición de la tablazón de ciprés en tal sentido. Techo y suelo son también los elementos más significados en el uso de los materiales y texturas -madera de ciprés, en el primero, y losas de piedra azulada, en el segundo, con algunas partes cubiertas con esteras de cáñamo-, frente a la mayor abstracción de las paredes blancas. Un juego de materiales que, junto a la geometría de la cubierta y la articulación de los desniveles del suelo, organizan la adecuada escenografía en la que se resuelve el ajustado equilibrio de tensiones. La marcada direccionalidad del revestimiento de madera del techo acompaña con su caligrafía la fluencia longitudinal y diagonal del espacio. El revestimiento irregular de piedra, que desde el salón y la sala de niños se extiende al jardín, subraya la condición topográfica del plano del suelo, en el que queda involucrado el basamento que contiene la chimenea. Este juego de tensiones entre el suelo y el techo es utilizado como argumento estructural y constructivo en la poética e inusitada solución de la barandilla que protege el desembarco superior de la escalera: una gruesa cuerda, cuyos dos cabos están anclados, uno al muro de la chimenea y otro a un rollizo de madera, delinea en el aire el trazado de la barandilla gracias a la tensión que le aplican dos cables de acero; uno está anclado al techo y otro, al muro de la chimenea.



10



11



12

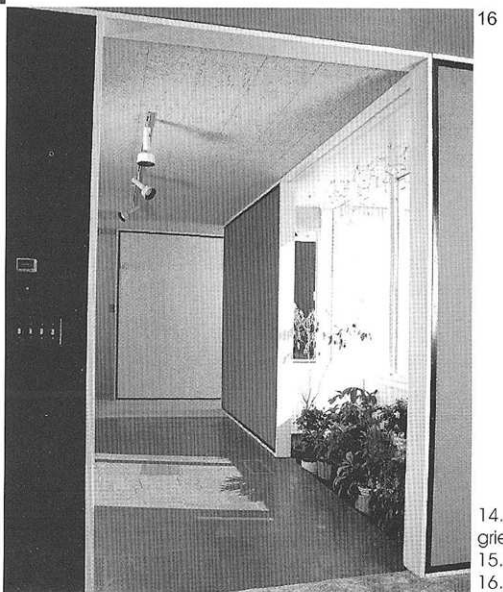
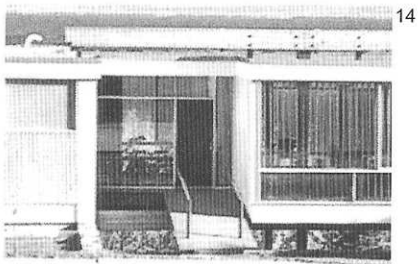


13

10. Casa Starkey. Planta.
 11. Casa Starkey. Fachada de acceso (norte).
 12. Casa Starkey. Fachada sur.
 13. Casa Starkey. Fachada oeste.

El juego de transparencias que Breuer logra en torno al vestíbulo de **la casa Starkey**, (Duluth, Minnesota, 1954-55), deriva de su experimentación con las casas binucleares, con las que tipológicamente esta casa se emparenta, si bien la fragmentación volumétrica operada en este caso contrasta con la mayor compacidad que aquéllas suelen presentar. La clara especialización del programa en dos núcleos diferenciados y articulados por un vestíbulo más o menos transparente, situado entre dos patios, uno de acceso y otro de expansión de una de las dos zonas -es el caso por ejemplo de la casa Robinson (1946-48), la casa Clark (1949-51), la casa Grieco (1954-55) o el *cottage Wise* en Cape Cod (1963)- eclosiona en esta casa, situada en una ladera a orillas del lago Superior, en entidades volumétricas claramente diferenciadas, cuya génesis tipológica aparece filtrada por unas condiciones de abstracción mayores. El esquema en forma de H, que en los ejemplos citados se desarrollaba a partir de la unidad vestíbulo-patios, resulta aquí casi irreconocible por haber potenciado un desarrollo más autónomo de cada uno de los dos núcleos funcionales, circunstancia que concurre con el hecho de destinar una presencia individualizada al volumen del garaje.

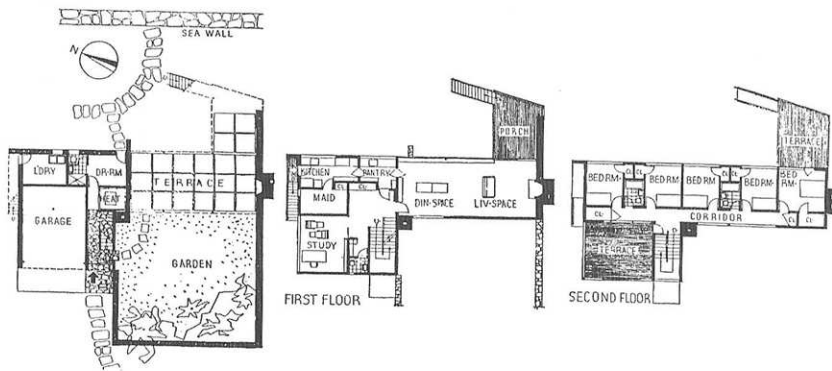
Breuer rehúsa aquí, a pesar de la pendiente que poseía el terreno, a esconder el garaje bajo la casa, como es habitual en otras y lo hace en la contemporánea Grieco, y aprovecha la ocasión para configurar un gran porche en la planta inferior. Tal solución aporta al edificio, en su vista desde el lago, la imagen de un belvedere suspendido que es subrayada por la solución estructural planteada y por la relación formal de ésta con el volumen construido. Esto resulta más expresivo en el núcleo de la zona diurna, cuya estructura está formada por dos grandes pórticos de madera laminada cuyas vigas quedan vistas al exterior por encima de la cubierta y por debajo del suelo, resaltando en la percepción del porche los vuelos que adopta el volumen. Este, en el caso del área diurna, no llega a apoyar siquiera en el muro interior de



14. Casa Starkey. Pasarela de acceso y grieta sobre el porche inferior.
15. Casa Starkey. Salón
16. Casa Starkey. Vestíbulo.

contención del terreno, estableciendo una franja de transparencia sobre el porche desde el nivel de acceso a la casa, que es subrayado con el mecanismo de entrada mediante una pasarela que salta sobre aquella grieta. El sistema de suspensión de la cubierta nos recuerda algunos proyectos de Mies, pero Breuer dispone los pórticos en su condición de planta libre, con los pilares exentos en el interior del espacio, provocando la percepción de volúmenes que se vuelcan sobre el paisaje y dotando al espacio del porche de una escenografía privilegiada.

El mecanismo del acceso, resuelto como una pasarela que enlaza la calle con la casa, saltando sobre el vacío del porche inferior; la presencia de sendas escaleras exteriores en los extremos, que conectan directamente con el porche ambas zonas diurna y nocturna; la pasarela de conexión del garaje con la cocina; el brise-soleil de la fachada sur, donde combina una celosía de madera con un friso de vidrio; la menuda textura que incorpora el revestimiento de madera pintada en las fachadas de la casa; la inclusión en el volumen de sendas terrazas en los extremos, son todas ellas soluciones que colaboran en expresar la condición de levedad que se inició al despegarse del suelo y que se ponen en claro contraste con la sólida opacidad de los muros de mampostería del garaje y los de contención del terreno que delimitan internamente el porche. La casa adquiere así una condición de balcón asomado al paisaje que se advierte nada más entrar en el vestíbulo. Breuer logra en el vestíbulo de la casa Starkey una pieza muy ajustada que, al no estar vinculada dimensionalmente a patios, que habrían podido servir además como espacios de expansión de otros ámbitos de la casa -es el caso de la casa Robinson, la casa Clark, la casa Grieco o la casa Hooper II (1956-59)-, concentra sus requerimientos en la articulación espacial entre sendos núcleos de la vida doméstica. Esta articulación se hace de modo diferenciado, logrando un juego de transparencias hacia la zona de los dormitorios realmente sugerente y cuidadosa con las adecuadas condiciones de privacidad. El acceso al



18



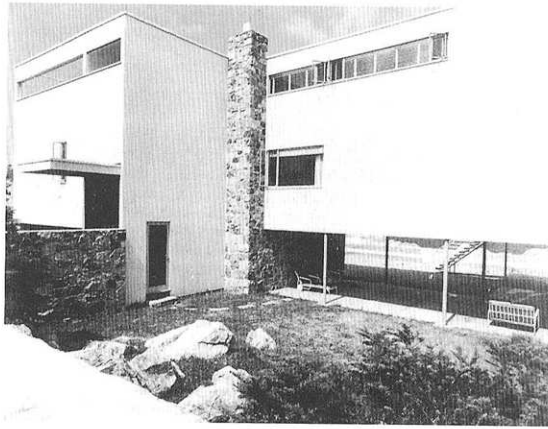
17. Casa Hagerly. Plantas.
18. Casa Hagerly. Fachadas este y norte.

salón desde el vestíbulo es más directo y de frente a la chimenea, elemento que, por su posición, articula las circulaciones entre el salón, el comedor y la cocina y, por su tratamiento en el juego de vacíos que contiene, reúne en sí mismo las cualidades de transparencia y opacidad. El acceso a los dormitorios se organiza con la disposición de mamparas que permiten diversificar el paso a dos dormitorios o a la zona de juegos de los niños y, a su vez, permite un filtrado de vistas hacia esta zona, incluso desde el salón. Este filtrado es atraído por la luminosidad que proviene de la terraza situada en el extremo noreste.

Transparencia y opacidad son conceptos que juegan un papel fundamental en la delimitación espacial que Breuer lleva a cabo en sus interiores y en el modo en que estos se relacionan. Reconociendo la transparencia como uno de los objetivos primordiales de la arquitectura moderna, Breuer reivindicó la necesidad de su coexistencia con la opacidad para configurar el soporte para "*nuestra vida cotidiana*"⁴. Lo que caracteriza cada solución espacial es el modo en que cada una de ellas está presente y se complementan o, lo que viene a ser lo mismo, en qué sentido se orientan las transparencias. Y esta dualidad de conceptos contrapuestos está presente en las relaciones que se establecen entre los espacios de la casa y el exterior, influenciando con ello la solución de los problemas formales y materiales. Este espacio exterior queda organizado en función de su relación con el interior, especializándose en ocasiones de modos diversos y encontrando en ello la razón de ser de los mecanismos compositivos de sus fachadas. A través de la reflexión sobre estos problemas, cada casa encuentra unas vinculaciones propias con el lugar donde se implanta.

En **la casa Hagerty** (Cohasset, Massachussets, 1937-38, en colaboración con Gropius), los espacios de la casa se resuelven en las dos plantas superiores, dejando la planta baja para el acceso, el garaje y cuartos de servicio, disponiendo todos estos de un desarrollo

4 "... ahora podemos lograr transparencias gracias al uso del vidrio. La idea de la transparencia de un edificio está a nuestro alcance; pero la pregunta es: ¿qué hacemos con ella? Por supuesto, lo más fácil es hacer que todo esté encerrado en vidrio ... Es una idea brillante y resulta eficaz, pero, en mi opinión, no supone un progreso ... La transparencia es, sin duda, uno de nuestros objetivos. De las nuevas posibilidades tecnológicas, es una de las más fascinantes ... pero la transparencia también necesita de la opacidad. Y no sólo por razones estéticas, sino también porque la transparencia total excluye aspectos como la intimidad, las superficies con reflejos, la transición del desorden al orden, el mobiliario o la creación de un fondo para nosotros y para nuestra vida cotidiana. La transparencia se hace más transparente cuando está junto a algo opaco y la opacidad logra que sea eficaz. Sol y sombra". Cfr. M. BREUER, *Sun and Shadow*, 1956. Ver 2G, 2001, op. cit., p. 131.



19



20

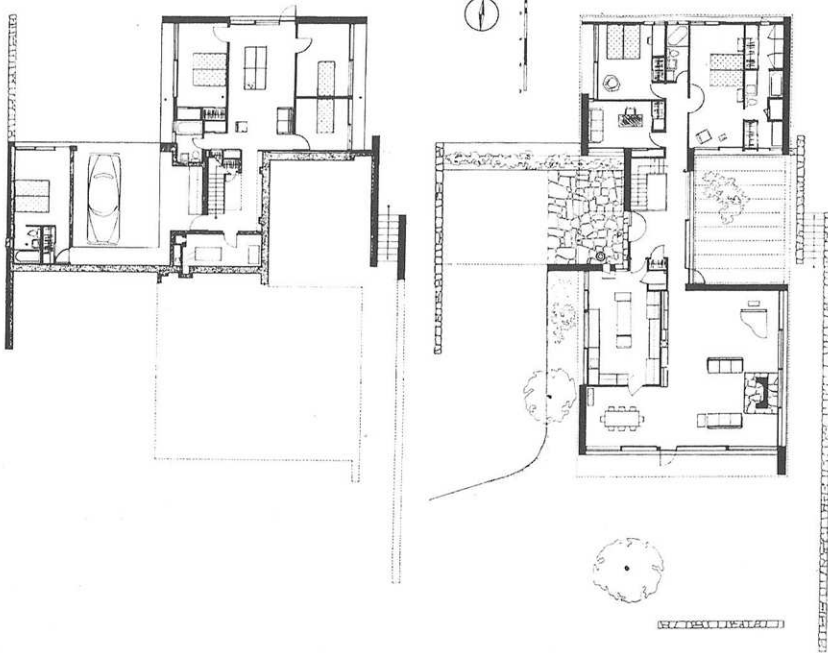
19. Casa Hagerty. Vista del jardín y del porche.
20. Casa Hagerty. Fachada de acceso a la casa (oeste).

en planta bastante menor que el del volumen superior. Este adquiere la condición de un puente apoyado entre el muro sur de la chimenea y el cuerpo de accesos. A ello contribuye la diferenciación establecida en el juego de materiales empleado - una caja de madera colocada sobre muros de piedra- y la diferenciación formal y material llevada a cabo en los diversos elementos estructurales que entran en juego -frente a la potente estereotomía de los muros de piedra, la discreta y abstracta presencia de las delgadas columnas metálicas del porche que apean la caja de madera-. En esta obra, aunque empleando estrategias diferentes, emergen modos de actuar frente a determinados problemas, como la presencia del garaje, que nos resultan comunes a obras posteriores y, precisamente por sus diferentes implicaciones, muy sugestivos.

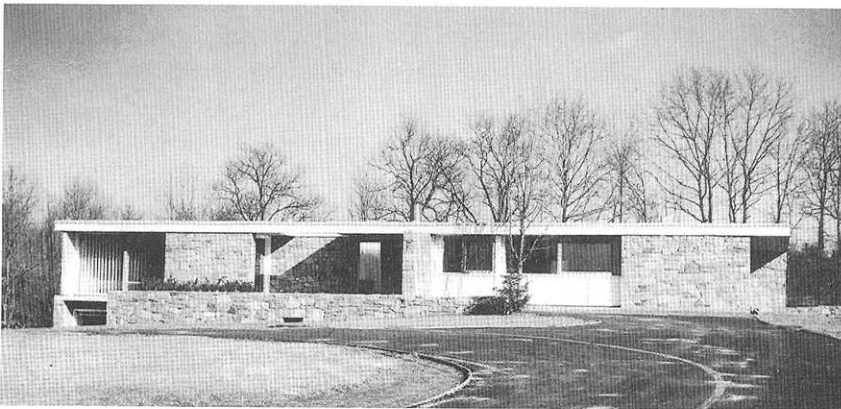
En algunas de estas casas posteriores, en las que la pendiente del terreno permitió ocultar el garaje bajo la casa y dotarlo de un acceso distinto⁵, el compromiso formal quedó resuelto con sencillez. Sin embargo, en este caso el garaje aparece incluido en el volumen de la casa y en la fachada de acceso. Breuer adopta aquí el mecanismo contrario al que empleará en aquéllas otras: eleva las dependencias de la casa por encima de la planta baja -hasta aquí, un mecanismo clásico, la distinción de la planta noble- y restringe los usos de ésta a los requerimientos meramente funcionales -acceso al garaje, entrada a la casa- y lo subraya flanqueando el cuerpo bajo con sendos muros de piedra, uno de los cuales sobresale del volumen de la casa, conformando el encintado que acota y protege de las vistas exteriores al jardín. Este recinto prominente, cuyos muros quedan enrasados con el dintel del garaje, si bien no establece una opacidad cegadora sobre el problema formal del garaje, sí lo relega a un segundo plano, en el cual el elevado rasgado llevado a cabo en la puerta de entrada a la casa dota a aquélla de una mayor significación.

5 Ver n. 3

21



22



21. Casa Clark. Plantas.
22. Casa Clark. Fachada de acceso (oeste).

Este encintado del jardín cumple además una función fundamental en la delimitación de los espacios exteriores de la casa y en la orientación que estos adoptan. Al igual que los espacios de la casa se asoman principalmente sobre ese enclave de la bahía atlántica de Boston, el jardín se cierra a la calle y, a través de la transparencia del porche, se asoma al mar. La diferenciación formal entre muros altos y muros bajos, en el tratamiento del suelo o en la cualidad espacial del porche, contribuye a diversificar la definición de los ámbitos exteriores, mientras que el mecanismo de elevar la casa sobre el terreno permite unificar visualmente los distintos ámbitos⁶.

Esta orientación de las transparencias entre interior y exterior se multiplica y diversifica en **la casa Clark** (Orange, Connecticut, 1949-51). El esquema en "H" que la planta de la casa contiene resulta útil para organizar los usos en dos núcleos claramente diferenciados -salón, comedor y cocina, por un lado, y zona de dormitorios, por el otro- y articulados por el vestíbulo de la entrada, situado entre el zaguán de acceso y el patio coronado con una pérgola. Sin embargo, desde el punto de vista volumétrico, la casa se define como un prisma rectangular nítido, en el cual sendos patios quedan incluidos, como vacíos excavados en el volumen de la casa, y cuyas fachadas parecen explotar al máximo, en un juego incierto de llenos y vacíos, de opacidades y transparencias, las condiciones de aleatoriedad en su composición. La nitidez del volumen queda subrayada por la continuidad del friso de la cubierta, que recorre sin interrupción su perímetro, y las razones de la composición aleatoria de sus fachadas residen en la orientación múltiple de las transparencias llevadas a cabo entre la casa y el paisaje. A través de éstas, la estabilidad formal del esquema tipológico en "H" queda descentrada desde el punto de vista espacial, en la medida que los distintos ámbitos interiores orientan sus vistas en direcciones diversas, evitando las interferencias visuales entre unas piezas y otras y explorando un juego rico y complejo en la

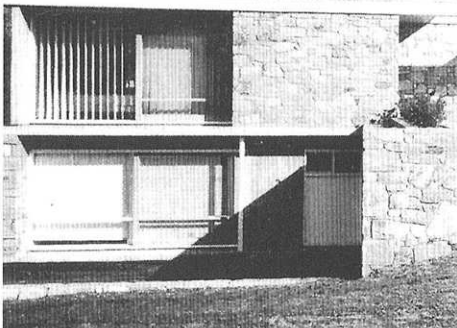
⁶ Esta transparencia visual y espacial que representa el porche, situado entre el jardín y la plataforma delimitada por el pretil, que parece anticipar la línea del horizonte, encontrará una interpretación oportuna en los cottages en Cape Cod, construidos a modo de palafitos, entre los cuales algunas imágenes del cottage Wise, situado entre los pinos del bosque, aportan una metáfora eficaz.



23



24

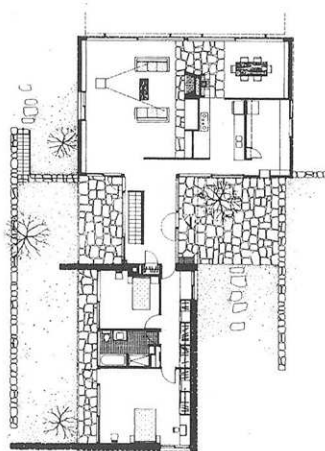
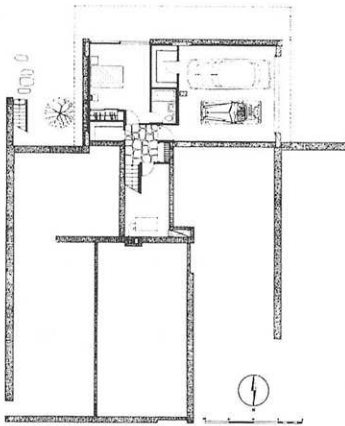


25

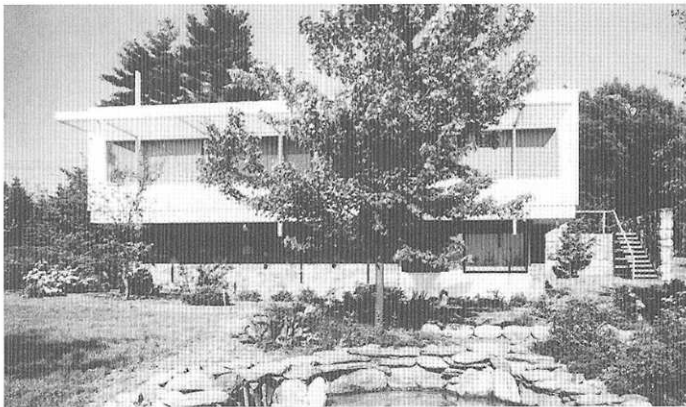
23. Casa Clark. Fachada este.
24. Casa Clark. Vista de los dormitorios (fachada este) desde el ámbito de acceso al garaje.
25. Casa Clark. Salón.

orientación de las transparencias, hasta el punto de que en la zona de dormitorios, que está situada al norte, las cinco habitaciones allí ubicadas, incluyendo los dormitorios de los niños de la planta inferior, diversifican su búsqueda del sol en las otras tres orientaciones.

En esta parte de la casa que, aprovechando el desnivel del terreno, dispone de dos plantas, la especialización en el dominio visual del paisaje llega al hecho de que habitaciones de distintos pisos, coincidentes en su posición proyectiva en la planta, asoman al exterior en direcciones diferentes. Es el caso del dormitorio de los padres, orientado al sur y al patio, mientras que el lado opuesto de éste, que delimita el salón, lo ocupa un muro de piedra, y los dormitorios de los niños, situados en la planta inferior debajo de aquél, que se abren al este. Tal circunstancia conlleva el efecto sorprendente de disponer, en este cuerpo de dos plantas, un lienzo ciego de mampostería sobre el gran hueco rasgado en la planta inferior y de acudir a una delgada columna metálica para apeaar el muro superior. Esta particular combinación de elementos estructurales murarios y soportes puntuales, dispuestos en relaciones tectónicas paradójicas, que vuelve a estar presente, por razones similares, en la fachada oeste de la zona de dormitorios, junto a la desaparición en el resto de la casa -ventanales del salón comedor, vestíbulo- de los pilares como soportes estructurales individualizados para fundirse con la propia carpintería, sirven para descargar de contenido tectónico a los muros de piedra y subrayar su condición estereotómica como meros delimitadores espaciales. En esta delimitación, el contraste entre la opacidad de los muros y la transparencia de los acristalamientos introduce una tensión centrífuga hacia el paisaje, explicitada en la composición neoplástica del trazado de la planta, evitando la formación de diedros, y subrayada con la presencia de muretes y pretilles pétreos que organizan el espacio exterior. La aleatoriedad que advertíamos en la composición de las fachadas obedece a la necesidad de combinar transparencias y opacidades que orienten el espacio en una



26

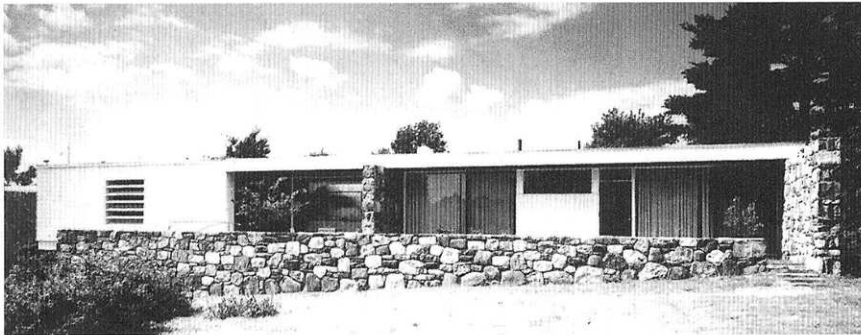


27

determinada dirección. Los muros que delimitan el espacio interior y los muros exteriores del jardín participan de esa común función en la delimitación espacial, tanto interior como exterior. Estos últimos complementan la composición centrífuga iniciada en el interior, delimitando ámbitos exteriores en relación a la casa, y, testimonio de su abstracción formal, más allá de su tratamiento material, es el modo en que estos muros de piedra surgen del manto de césped que tapiza el terreno sin la mediación tectónica de un plinto de apoyo.

Estos muros de piedra, que organizan el espacio exterior de **la casa Clark**, asumen un papel fundamental en la implantación del edificio, articulando el desnivel del terreno y definiendo un basamento sobre el que se apoya el volumen prismático de la casa. Este mecanismo estaba presente en la casa Hagerty, si bien utilizado con una diferenciación formal y material clara entre el basamento inferior de piedra y la caja de madera que apoya sobre él. En la casa Clark no sólo no existen estas diferencias sino que, como se advierte en la planta, los trazados murarios interiores y exteriores participan de una composición común, atenta a jerarquizar la relación espacial entre la casa y el paisaje. Sin embargo, esta concepción dinámica del espacio convive todavía con la definición unitaria en el volumen de la casa. Este esfuerzo por incluir el programa doméstico en un volumen compacto deja de estar presente en la casa Grieco y está claramente rechazado en la casa Starkey.

La casa Grieco (Andover, Massachussets, 1954-55) responde también al esquema binuclear y, como en la casa Clark, la zona del salón, comedor y cocina se sitúa al sur y los dormitorios, al norte, pero, en este caso, dos diferencias parecen preparar la mayor autonomía formal de la zona diurna, surgiendo respuestas comunes a la contemporánea casa Starkey. Una primera diferencia con la casa Clark se refiere al sentido del desnivel del terreno, que desciende en esta casa hacia el sur, lo que



28

provoca que la zona de dos plantas coincida con la ubicación del salón, propiciando la solución de belvedere que adopta la zona diurna y cuyo mecanismo de sujeción del brise-soleil, mediante el atirantado de los cables sujetos a unos montantes externos a la caja de madera que conforma la zona diurna, adjetiva de modo más explosivo la condición de balcón colgante.

La otra diferencia consiste en la sutil modificación que introduce la disposición del cuerpo de dormitorios, colocado en posición perpendicular con relación al núcleo diurno, con menor dimensión que éste, conformando una entrada en forma de "L" que anuncia una fragmentación volumétrica, al menos en esta fachada, que queda confirmada con la diferenciación material entre la caja blanca de madera de la zona diurna y los muros pétreos del cuerpo de dormitorios que, dando la espalda al ámbito de la entrada, se abren sobre su propio patio orientado al este, cuya fachada recuerda en su composición, incluido el muro exterior que acompaña el desnivel del terreno, la fachada de acceso de la casa Clark. Las similitudes y diferencias entre la casa Clark y la casa Grieco ejemplifican en qué medida la introducción de sutiles variaciones aporta nuevas motivaciones proyectuales.

7 "El verdadero impacto de cualquier obra reside en su capacidad de unificar ideas contrapuestas, es decir, un punto de vista y su contrario. Y digo 'unificar' y no 'llegar a un compromiso'. Esto es lo que los españoles dan a entender con una expresión procedente de las corridas de toros: 'sol y sombra'. La mitad de los asientos de los cosos taurinos están al sol, y la otra mitad a la sombra. Han hecho de 'sol y sombra' casi un proverbio, pero nunca dicen 'sol o sombra. Para ellos, toda la vida -con sus contrastes, sus tensiones, su agitación y su belleza- está contenida en ese proverbio: 'sol y sombra'." Cfr. M. BREUER, *Sun and Shadow*, 1956. Consultar en 2G, op. cit., p. 130.

Breuer es el arquitecto que no renuncia a enfrentarse a las contradicciones y que, sin embargo, aspira a unificar ideas contrapuestas⁷. Orientar las tensiones que surgen de dualidades como transparencia y opacidad supone una experimentación sobre la cualidad del espacio que implica a problemas arquitectónicos diversos -el esquema tipológico, los mecanismos de acceso, las soluciones de implantación, los problemas formales y estructurales, el juego de materiales- y sobre los cuales las casas de Breuer contienen una reflexión fértil y estimulante.

Todas las ilustraciones tomadas de la revista monográfica Marcel Breuer. Casas americanas, 2G, nº 17, 2001/I, Gustavo Gili, Barcelona.



SECRETARIADO DE PUBLICACIONES
E INTERCAMBIO EDITORIAL
DEPARTAMENTO DE TEORÍA DE LA ARQUITECTURA
Y PROYECTOS ARQUITECTÓNICOS
UNIVERSIDAD DE VALLADOLID



Junta de
Castilla y León

CONSEJERÍA DE FOMENTO



COLEGIO OFICIAL
ARQUITECTOS
CASTILLA Y LEÓN ESTE
DEMARCACIÓN DE VALLADOLID
DEMARCACIÓN DE BURGOS