

Pabellón y patio, elementos de la arquitectura moderna

Carles Martí Arís

Nació en Barcelona el 10 de junio de 1948. Cursó los estudios de Arquitectura en la ETSAB, titulándose en 1972, pero su verdadera escuela fue la redacción de la revista *2c Construcción de la Ciudad* de la que fue subdirector hasta 1985, año en que dejó de editarse.

Entre sus publicaciones cabe destacar *Las variaciones de la identidad. Ensayo sobre el tipo en arquitectura (1990)*, *Silencios elocuentes (1999)*, *Las formas de la residencia en la ciudad moderna (1991)* y *Santiago de Compostela. La ciudad histórica como presente (1996)*. Ha sido el impulsor de iniciativas editoriales como la colección *Arquitectura – Teoría* de Ediciones del Serbal, la colección *Arquíthesis* de la Fundación Caja de Arquitectos o la revista DPA del departamento de proyectos de la UPC. Sus actuales temas de investigación son, entre otros, *Lugar público y ciudad contemporánea* y *La arquitectura del cine. Estudio sobre Dreyer, Hitchcock, Ford y Ozu* (en colaboración con J. M. García Roig).



El pabellón y el patio son dos principios arquitectónicos supuestamente opuestos; el pabellón se basa en la formación de un techo y tiende a la extroversión. El patio se basa en la formación de un recinto y busca la introversión. Sin embargo, estos principios no son excluyentes, pueden aparecer juntos y actuar de un modo complementario. Trataremos de ver, mediante algunos ejemplos, cómo se produce esa compatibilidad.

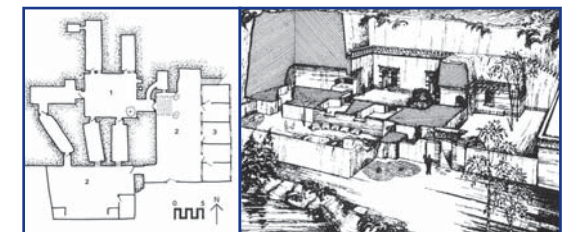
Nuestro punto de partida será una frase de Richard Padovan que es casi un juego de palabras: *el pabellón alemán de Barcelona es un pabellón dentro de un patio; la villa Saboya en Poissy es un patio dentro de un pabellón*. Tiremos del hilo de esa frase. En relación a la pieza construida por Mies en Barcelona, nos hace notar que el núcleo del edificio responde con claridad a la idea de pabellón, pero que éste aparece envuelto por una serie de muros que delimitan un recinto y por tanto, remiten al concepto de patio. La Villa Saboya de Le Corbusier es vista por Padovan como un pabellón en lo que se refiere a su volumen general, en el cual se inscribe de un modo inequívoco la figura de un patio que caracteriza la planta principal de la casa. Esta superposición de patio y pabellón es algo muy frecuente. Vamos a analizar las posibles relaciones que pueden darse entre esos dos elementos (patio y pabellón) en el ámbito de la arquitectura moderna, ciéndonos al tema de la casa por razones de acotación metodológica.

El patio se asocia a lo cóncavo e interiorizado, a la construcción de un recinto y a la apertura cenital; mientras que el pabellón se asocia a lo convexo, a la construcción de un techo, al carácter centrífugo y a la apertura visual hacia el horizonte. En su reducción más esencial, el patio se identifica con un muro que delimita un lugar mientras que el pabellón se asimila a un techo que protege y expande la visión lateral. El patio es una estancia sin techo. Suele ser un espacio central, nuclear, al que vierten las demás habitaciones y donde se establece la relación entre todas ellas. La casa, a través del patio, se relaciona con el exterior mediante un eje vertical que vincula la tierra y el cielo. En la arquitectura tradicional, el patio surge de horadar la masa construida. Las **casas troglodíticas**^(*) de algunas regiones de China, plantean las habitaciones como cuevas que se abren al patio, resultado de la excavación del terreno. El acceso a la casa se produce mediante una incisión independiente que no afecta la privacidad del patio. Esta idea del patio como excavación o sustracción tiende a ser sustituida, en el ámbito de la arquitectura moderna, por una operación constructiva de adición o articulación de una serie de piezas autónomas

que al reunirse, según ciertas reglas, definen el espacio del patio¹. Lo que permanece constante es la noción del patio como concavidad y como habitación sin techo.

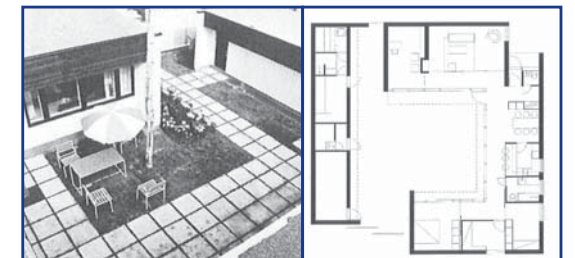
El pabellón, se vincula en su origen a la tienda de campaña: una cubierta ligera que guarece de la intemperie. Al convertirse en estable, promueve la apertura lateral del espacio y la visión panorámica. El pabellón se identifica también con la edificación aislada y –referido al mundo doméstico–, con la casa que domina el paisaje, otea el horizonte y transpira por toda su piel, condiciones propias del espacio moderno que persigue la visión dilatada y la apertura hacia el horizonte. Las casas de la pradera de Wright, basadas en el dominio sobre el paisaje y la voluntad de fundirse idealmente con la naturaleza, suelen proponerse como pioneras de la casa moderna.

Pero el valor prioritario que la arquitectura moderna otorga al principio del pabellón no implica en absoluto la exclusión del patio: éste permanece como elemento activo y surge en situaciones muy diversas. Vemos cómo se establecen las relaciones de complementariedad entre pabellón y patio en algunas obras de los principales maestros modernos como Mies van der Rohe, Le Corbusier, Breuer o Jacobsen o, a escala más local, en Sert, Sostres o Corderch. A través de su trabajo concreto, estos maestros demuestran que hay muchos grados de compatibilidad entre esos dos modos de concebir el espacio que, inicialmente, se presentaban como irreconciliables.



(a)

1 Véanse, por ejemplo, las casas patio de Pentti Ahola en Tapiola, formadas a partir de la reunión articulada de piezas en torno a un espacio central vacío.



DPAZZ. Tapiola (ver N°:17). Pg. 59-60

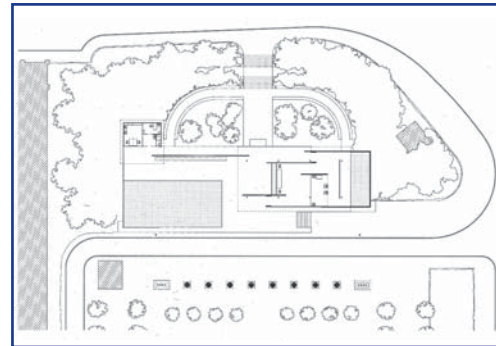
(*) Carlos Martí en Argelia junto a un árbol sagrado.
© Fotografía de Emilio Donato.

Mies van der Rohe: la vía analítica

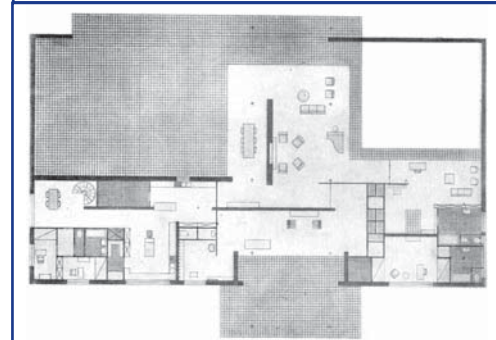
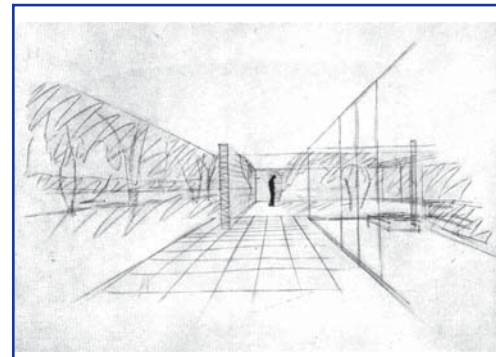
Comenzaremos con Mies. Cuando Richard Padovan se refiere al **Pabellón Alemán de Barcelona** ^(b) de Mies como *un pabellón dentro de un patio*, en realidad está señalando la presencia simultánea y autónoma del techo y del recinto que se produce en esta obra. No se ha insistido lo suficiente en el hecho de que Mies siente la imperiosa necesidad de trabajar con ambos para obtener los fines que persigue. El pabellón como espacio irradiante, abierto por sus cuatro costados, no puede presentarse de modo descarnado y exponerse al mundo sin ninguna mediación, sino que debe amortiguar su contacto directo con el exterior a través de un muro que define una marca y una acotación del espacio. Pero este recinto habrá de ser parcial para no poner en entredicho la voluntad de la pieza de proyectarse al exterior y confrontarse con la visión del horizonte. Algunos proyectos de arquitectura doméstica de Mies elaborados en los años treinta pueden ser vistos en esta clave: como intentos de formular el principio del pabellón con la máxima radicalidad que, paradójicamente, dan lugar a la aparición del recinto y, por lo tanto del patio, como elemento capaz de reequilibrar la situación. Ambos principios (pabellón y patio) se solicitan el uno al otro en la medida que no se dan las condiciones para desarrollar hasta el límite las propiedades espaciales de cada uno de ellos. Así ocurre por ejemplo en la **casa Hubbe** ^(c) en Magdeburgo, de 1935. Esta casa, a orillas del Elba, pugna por mostrarse como un pabellón abierto hacia el paisaje circundante, pero a la vez quiere arraigar en el lugar, y para hacerlo se envuelve y se protege con fragmentos de muros cuya misión es establecer una mediación de la casa con el mundo exterior.

Pero la arquitectura de Mies, debido a su vocación analítica, siempre tiende a aislar los elementos que la componen en toda su pureza, sin híbridos ni mixturas. De ahí proviene el proyecto de **Casa con tres patios** ^(d) de 1934, uno de sus trabajos más influyentes. Este proyecto contiene, en cierta medida, la explicación del Pabellón de Barcelona y de las restantes casas patio. Se forma a partir de un muro que define un ámbito interior de 21 x 34 m, clausurado en todo su perímetro, con excepción de la puerta de acceso. En ese recinto se inscribe un techo en forma de *T* que da lugar a tres patios de diferentes dimensiones. Los patios y las estancias se funden en un solo espacio y la casa se identifica con el propio recinto.

El principio del pabellón cobra plena consistencia en la obra de Mies a partir de su exilio en Norteamérica y en



(b)



(c)

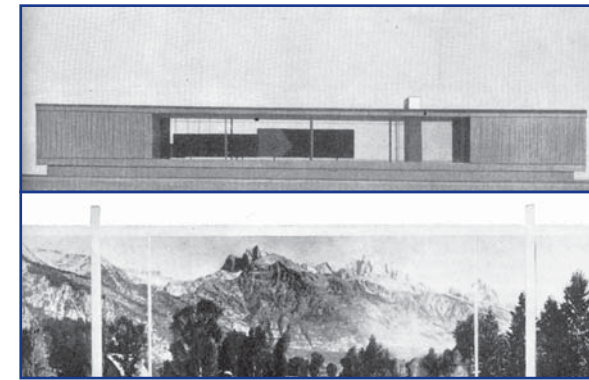


(d)

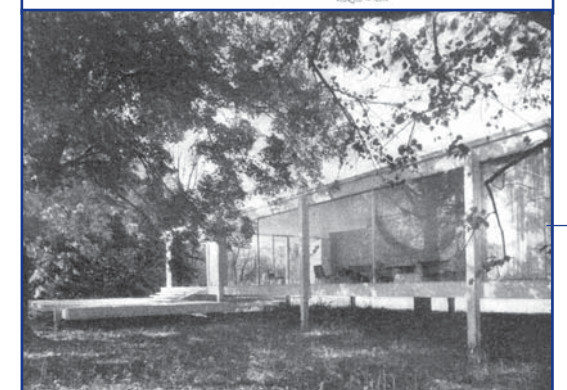
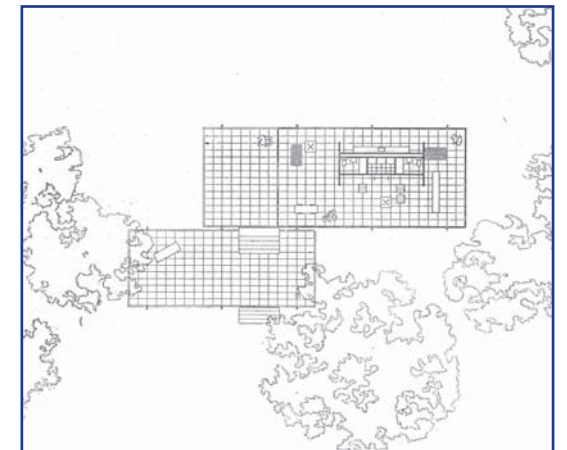
concreto, desde el proyecto para la **casa Resor** ^(e). Mies concibe dicha casa, como un artefacto recortado y separado del suelo natural y como un atalaya sobre el paisaje de las montañas Rocosas de Wyoming. Esa separación respecto al terreno permite a la casa liberarse de cualquier atadura. Sólo entonces puede prescindir del muro que representa el arraigo de la casa a la tierra, su vínculo con el terreno.

Es interesante comprobar los muchos puntos de contacto que hay entre el proyecto de la casa Resor (1938) y el de la casa en los Alpes (1934) que Mies proyecta para sí mismo, aún sabiendo que le resultaría muy difícil llegar a construirla. Ambas casas son rotundas afirmaciones del artefacto arquitectónico frente a la naturaleza, representada por el perfil de las grandes montañas. La casa en los Alpes parece surgir de la voluntad de definir, desde la propia visión exterior, las formas concretas de esa contraposición dialéctica: la estricta geometría de los muros que forman la casa frente a las variadas y cambiantes formas de la naturaleza en que ésta se inscribe.

La casa Resor, en cambio, surge de la contemplación del paisaje que se disfruta desde la propia casa. La sutil distinción que hace antagónicos ambos proyectos es el hecho de que la casa en los Alpes sigue anclada al terreno mediante potentes muros (de modo que se la puede considerar una casa patio) expresando una idea de arraigo y pertenencia, mientras que la casa Resor se separa del suelo y se deposita en él como un puente suprimiendo la necesidad del recinto. El paso definitivo en esa dirección lo da Mies con la realización de la **casa Farnsworth** ^(f) (1945-50), donde logra plantear el pabellón en estado puro: un prisma cristalino, abierto a la visión por sus cuatro costados, de modo continuo y netamente separado del suelo natural en que se asienta. Esta obra es la antítesis de la casa con tres patios, que cabe entender como la expresión del patio en su forma esencial. Una vez se han definido con precisión los dos elementos básicos (pabellón y patio) y se han analizado sus posibles modos de relación y contraposición, es posible ver muchos de los proyectos de Mies como derivaciones de ese diálogo que entablan ambos elementos.



(e)



(f)

Le Corbusier: la vía sincrética

Le Corbusier parte de otras premisas. Uno de sus axiomas es, precisamente, que la casa moderna debe estar elevada sobre *pilotis* y despegada del suelo, por lo que debe desarrollar sus vínculos con el mundo exterior a partir de esta separación. De este modo Le Corbusier establece, de manera inmediata, las condiciones de aislamiento que el principio del pabellón parece solicitar; unas condiciones a las que Mies llega tan sólo tras un largo tanteo.

Y así como Mies concibe la casa como una rebanada de espacio horizontal, un ámbito que se dispone entre suelo y techo, con independencia del nivel en que se sitúe, Le Corbusier, en cambio, la entiende como resultado de superponer varios estratos que se van engarzando a través del tiro vertical del espacio. La casa, es un paseo arquitectónico (*promenade architecturale*) que se inicia en la planta *pilotis* y culmina en el *toit-jardin* que asume la condición de patio. Así ocurre, por ejemplo, en la **casa Citrohan**^(g) de Stuttgart, de 1927. La terraza, que ocupa la mitad de la superficie de la planta, propone una forma volumétrica que, en parte, la asemeja a un patio, valorando su dimensión cenital.

Los patios de Le Corbusier surgen de la voluntad de ahuecar o esponjar una masa densa y compacta, idea que, por cierto, constituye una de las principales razones de ser del patio a lo largo de la historia. Para llevar a cabo este esponjamiento se sirve del concepto de *tejido alveolar* que consiste en un sistema de perforaciones espaciales que atraviesan el volumen. Los alvéolos o burbujas de aire que quedan alojadas en la masa compacta a menudo se interconectan entre sí y producen efectos de continuidad y de pasar a través del vacío tanto en horizontal como en vertical.

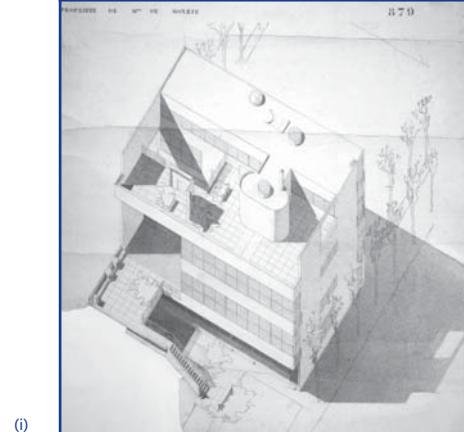
La disposición del patio corbusieriano proviene, por regla general, de la transformación de la terraza. Su objetivo es provocar una concavidad, un hueco, en el volumen convexo del pabellón. En la **casa Cook**^(h), de 1926, ya se percibe la tendencia a interiorizar la terraza y a convertirla en un espacio más ligado a la visión del cielo que de la tierra. Esta tendencia se confirma en la **villa Stein de Monzie**⁽ⁱ⁾ en Garches, de 1927, donde la terraza pasa a ser un gran espacio a doble altura que combina un ámbito cubierto a modo de porche, con un ámbito descubierto o patio, ambos relacionados entre sí formando un continuo espacial según la regla del tejido alveolar.



(g)



(h)

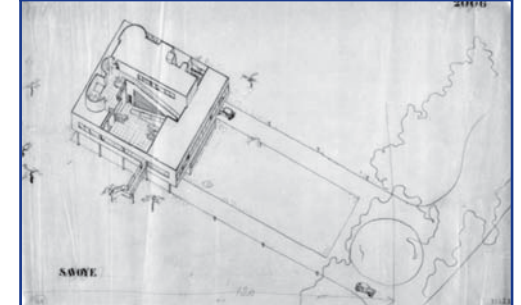
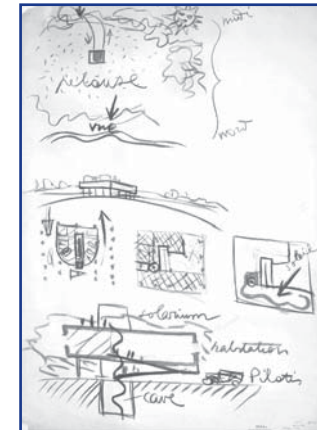


(i)

Es un proceso que culmina en la **villa Savoya**^(j), construida en Poissy, cuya configuración permite hablar de *un patio dentro de un pabellón*. Si bien es una de las obras demostrativas de los cinco puntos de la arquitectura moderna, muestra como el techo-jardín preconizado por Le Corbusier se convierte en un patio, o sea, en un lugar abierto cenitalmente y bien delimitado lateralmente al que se abren algunas piezas importantes de la casa. En efecto la planta principal de la villa Savoya responde al esquema canónico de la casa patio moderna, con las estancias formando un cuerpo en "L" que rodea parcialmente el espacio descubierto. Y ello a pesar de que estamos hablando de uno de los ejemplos más rotundos de pabellón que ha dado la arquitectura del siglo XX.

Así pues, el paseo arquitectónico de Le Corbusier, en tanto que estrategia de lectura y percepción de la obra que el autor pone en marcha, no culmina, como cabría suponer, en una terraza que nos proyecta hacia el exterior y nos pone en directo contacto con el horizonte, sino que encuentra el más adecuado desenlace en un patio que mira a la vez hacia dentro y hacia fuera, y en el que los elementos de la propia arquitectura componen un paisaje que es el auténtico objeto de contemplación que la obra propone.

En cualquier caso, el modo específico en que Mies y Le Corbusier afrontan el tema del pabellón y del patio permite entender el proceso por el que éstos pasaron de ser considerados como dos principios antagónicos e irreconciliables, a conjugarse simultáneamente y actuar como principios complementarios. El pabellón y el patio se ven sometidos a un proceso de abstracción en que el patio se identifica con un recinto y el pabellón con un techo. A partir de esa reducción esencial se convierten en elementos y, por tanto, están en condiciones de interactuar entre sí, generando nuevas situaciones.



(j)

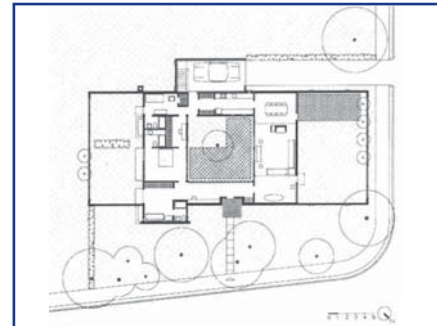
Mestizajes entre patio y pabellón

El procedimiento con que opera Mies es estrictamente analítico y ha demostrado poseer una gran fecundidad a través de los desarrollos que otros arquitectos han hecho de él. Este es el caso, por poner un ejemplo, de las casas patio de José Luis Sert. En su [casa en Harvard](#) ^(k), de 1958, Sert parte del estudio de la casa con tres patios de Mies, sin excluir una reflexión crítica sobre el proyecto. Observa que la casa patio miesiana no establece una gradación espacial, ni un itinerario calculado de acceso; la casa se muestra íntegramente desde el momento en que se franquea la entrada al recinto. En ese momento todo queda ya en evidencia. Al acceder por el patio principal desaparece la posibilidad de ir descubriendo paso a paso la forma y disposición de la casa.

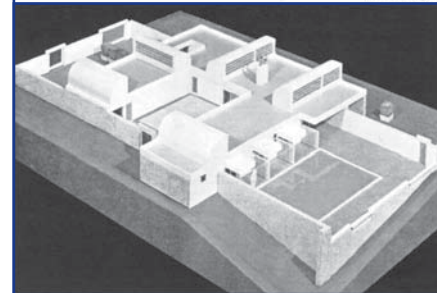
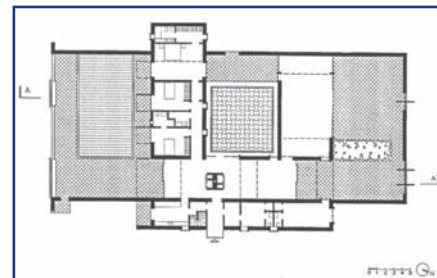
Sert se propone corregir esa limitación que, por otra parte, debilita la dimensión privada del patio. Abandona la idea de acceder a la casa por el patio principal y busca el ingreso por un punto más nuclear de su estructura. Eso le lleva a introducir un patio central que ilumina las zonas de acceso. Ese patio tiene similitudes morfológicas con los de la arquitectura tradicional, pero al actuar en combinación con los otros dos, genera un sistema de transparencias entre las partes de la casa que le dan una mayor riqueza y profundidad visual. Los otros dos patios se ligan al área de dormitorios y a la zona de estar y sólo son accesibles a través de esas piezas. Los patios de Sert están resguardados y conservan un alto grado de privacidad: no son lugares de recepción o representación como ocurre con el patio principal del proyecto de Mies.

La [casa Braque](#) ^(l) que Sert proyectó para el pintor en 1960, incorpora algunas variaciones significativas gracias a la presencia de un nuevo elemento: el estudio del pintor, que se sitúa en la posición que antes ocupaba la sala, mientras que ésta se dispone transversalmente. La casa adopta una forma en “U” que se interseca con el rectángulo que delimita el recinto. Los servicios se disponen en paralelo a la sala, en una crujía que al quedar por fuera de dicho recinto, admite perforaciones hacia el exterior. Es también una casa con tres patios. El patio sur se vincula a la vivienda; el situado al norte al estudio. El patio central actúa como separación. La sala es la única pieza que se abre a los tres patios de la casa. Tanto en la casa Braque como en su propia casa, Sert trabaja sobre la base del recinto completo y cerrado, dentro del cual el dispositivo espacial de los patios cobra un absoluto protagonismo.

Otros arquitectos manejan los conceptos de patio y pabellón de un modo más mixto y contaminado, dando lugar a una gramática generativa que irá adquiriendo cada vez mayor riqueza. Un



(k)



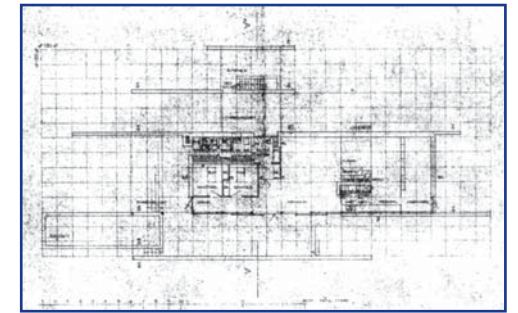
(l)

ejemplo importante de esta serie es la [casa que Jörn Utzon](#) ^(m) construye para sí mismo en Hellebaek, el año 1951. Podríamos decir a propósito de esta casa que Utzon insinúa, mediante la construcción de un poderoso muro, la formación de un patio, pero una vez hemos atravesado el muro, vemos que, en realidad, edifica un pabellón orientado, un mirador sobre el paisaje. El efecto espacial se basa en la secuencia muro–umbral–pabellón que aparece perfectamente definida y pauta. El pequeño cuerpo del garaje, unido al muro por una pérgola, sirve para señalar y arrojar la puerta de entrada, que es la única perforación de ese muro sostenido que, visto desde el acceso, alude a la idea de recinto.

En esta línea, aunque con mayor complejidad, se sitúa el proyecto de Arne Jacobsen para la [casa Möller](#) ⁽ⁿ⁾ (1951) en Vedbaek, cerca de Copenhague. Aquí no sólo se evoca la idea de recinto sino que se construye realmente un semi-patio de ingreso a través de dos muros perpendiculares que convergen en un punto en el que se produce la entrada a la casa. Una vez superado ese umbral se descubre la presencia de dos pabellones maclados, uno lineal y abierto al este, que actúa como mirador hacia el paisaje (como en la casa de Utzon) y otro cuadrado, con aberturas al sur y al oeste, que construye un patio privado apoyado en el reverso del muro que acompaña el ingreso. Dicho muro es el trazo decisivo de la composición y representa la frontera entre el mundo exterior y el mundo interior presidido por el pabellón de la sala de estar abierta sobre el patio privado.

Esta interpretación de la casa Möller conecta directamente con la tesis que propone Rafael Diez en su estudio sobre la arquitectura doméstica de Coderch publicado en el libro “*Coderch, variaciones sobre una casa*”². Si tomamos, por ejemplo, la [casa Catasús](#) ^(o), construida en Sitges en 1956, encontramos en el corazón de la planta la presencia de un muro que define una explícita frontera entre dos mundos contrapuestos: el exterior que el propio grosor de la casa deja fuera y el interior que la casa custodia y recrea.

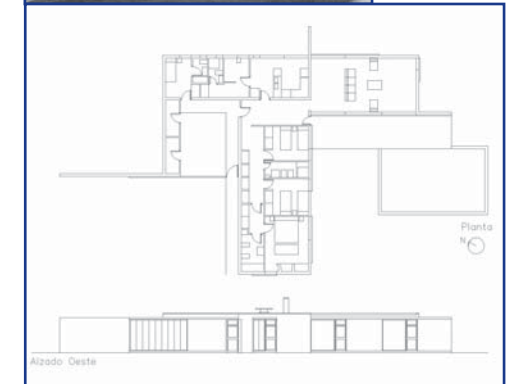
Este muro se sitúa casi en la mitad de la figura en planta, pero casi todo el programa doméstico queda a un lado del muro, mientras que del otro lado queda tan sólo la sala de estar con el porche y la piscina, es decir, la representación esencial de un pabellón que preside el espacio de un patio que todos estos elementos ayudan a configurar. En este caso, se produce una intensa simbiosis entre los dos elementos que estamos estudiando. Toda la casa colabora en el logro de un singular efecto arquitectónico: la construcción de *un patio que contiene un pabellón*, desarrollando y llevando hasta el límite el tema ya esbozado por Mies en el Pabellón de Barcelona.



(m)



(n)



(o)

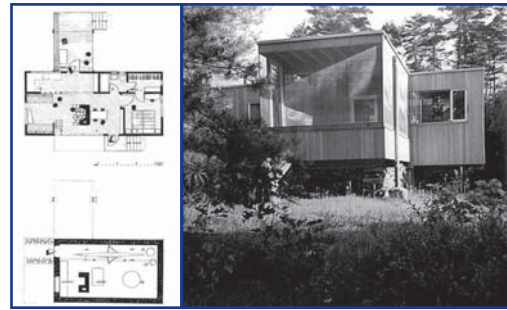
2 DIEZ BARREBADA, Rafael. *Coderch, Variaciones sobre una casa*. Fundación Caja de Arquitectos. Barcelona, 2003

Breueriana: de la casa binuclear al pabellón con patios

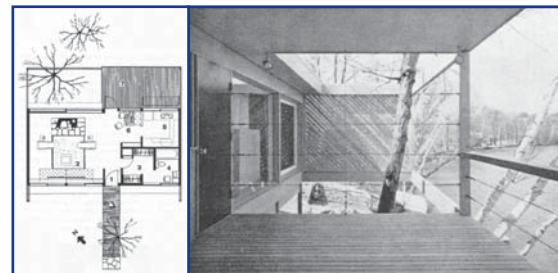
El camino que sigue Marcel Breuer en su experimentación con los principios del pabellón y del patio es, en buena parte, el inverso al que había recorrido años atrás Mies van der Rohe. El punto de partida de Breuer en los primeros años de trabajo al frente de su propia firma, tras independizarse de Gropius, es un tipo de construcción muy habitual en Norteamérica: el *cottage*. Se trata de un pabellón concebido como un refugio en la naturaleza y una atalaya sobre el paisaje, despegado del terreno por medio de un zócalo pétreo o de una estructura palafítica. El *Chamberlain Cottage*^(p), de 1940, podría ser un buen ejemplo de cómo entiende Breuer el *cottage* en clave moderna.

El posterior *Caesar Cottage*^(q), de 1952, es uno de los mejores ejemplos de la arquitectura doméstica breueriana. El pequeño habitáculo se asoma sobre el cauce de un río y construye una terraza que incorpora el espacio natural y lo convierte en parte de la casa. Breuer sugiere la posibilidad de transformar la terraza en patio destapando su techo y delimitando algunas caras laterales. Hay muchos rastros aquí del gran constructor de muebles que fue Breuer.

El siguiente paso de esta genealogía es la *long house* o casa larga, de formato alargado que tiene en la terraza su principal nexo de unión con el exterior. La primera *casa Breuer*^(r) en New Canaan (1947) o la *casa Stillman*^(s) (1953) son tal vez los ejemplos más depurados de este modo de organizar el espacio doméstico. La casa larga deriva del *cottage*: es su natural ampliación. Por ello suele ser palafítica y conserva la separación con respecto al terreno. Paralelamente Breuer inicia su indagación sobre la *casa binuclear* formada por dos núcleos diferenciados que se articulan mediante una pieza vestibular que marca el punto de acceso y establece la conexión entre las partes. Pero, más allá de la riqueza volumétrica que comporta, lo importante del principio bi-nuclear es que rompe con el estricto carácter convexo de la casa pabellón, haciendo aparecer, aunque sea de modo embrionario la forma cóncava y propiciando así la recuperación del patio. La *casa Clark*^(t) (1949) representa un momento decisivo de ese proceso que hace surgir el patio no por sustracción o excavación sino por articulación y adición de piezas.



(p)



(q)



(r)



(s)



(t)

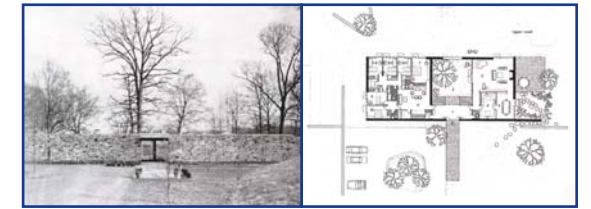
La *casa Hooper II*^(u), de 1956–59, se puede considerar, en cierto modo, la culminación de este proceso. El principio binuclear le sirve a Breuer, en esta ocasión, para resolver con solvencia un amplio programa doméstico. El espacio que se forma entre ambos núcleos aparece delimitado por el vestíbulo y por un muro de cierre. Quien se acerca a la casa la percibe como un simple muro de mampostería con una puerta en su centro, tras el que asoman las copas de unos grandes árboles, como si la casa se redujese a un amplio jardín recintado.

La exploración llevada a cabo por Breuer deja el camino abierto a un dispositivo morfológico que consiste en la apertura de *patios dentro de un pabellón*. Philip Jonson construye varias casas en esa línea. La *casa Hodgson*^(v), de 1951, en New Canaan sitúa el patio junto a la fachada principal y hace que la sala se abra al exterior a través de la mediación del patio.

Otro ejemplo notable de esta forma de concebir el patio a la manera de un contrapunto insertado en una estructura de pabellón, lo encontramos en la *casa Moratíel*^(w) (1957) de Josep M^a Sostres. Todo sucede dentro de una pequeña parcela, pero la casa mantiene su condición de objeto aislado. La fachada de la sala muestra la voluntad de construir un belvedere, un mirador sobre el paisaje urbano. Y ello se hace compatible con la presencia de un patio de pequeñas dimensiones pero decisivo en la organización espacial de la casa.

Dicho patio mide sólo 3x4 m pero sus repercusiones son de gran alcance. No sólo genera transparencia y equilibra las condiciones lumínicas, sino que a partir de él se fija la posición de todas las piezas del puzzle. El patio es el elemento que hace que todo encaje: es como un prisma de luz incrustado en la casa, una vitrina luminosa que define el espacio y organiza los recorridos. El pabellón y el patio quedan indisolublemente unidos en este proyecto de José M^a Sostres, sin que prevalezca ninguno de los dos elementos.

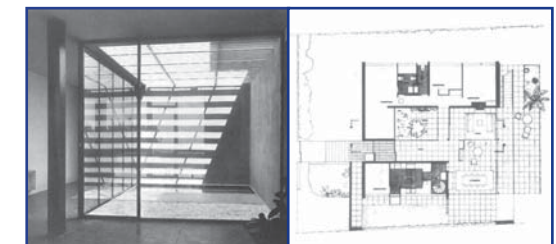
La influencia de Breuer, latente y contenida en esta pequeña casa de Sostres, se vuelve explícita en la serie de mansiones que construyen, a lo largo de los años cincuenta, los arquitectos colombianos Obregón y Valenzuela. Parten del principio binuclear, pero a menudo la casa tiende a repliegarse propiciando la aparición de algún patio que, en los ejemplos iniciales, es de pequeñas dimensiones y juega un papel complementario en la estructura general. La *casa en Usaquén*^(x), por ejemplo, responde a este crite-



(u)



(v)



(w)



(x)

rio y resulta curioso notar las semejanzas que hay entre ella y la Moratiel de Sostres en la disposición general de las piezas según el esquema en esvástica.

En los sucesivos eslabones de esta serie, Obregón y Valenzuela van destilando un canon de casa moderna bogotana, basado en el desarrollo del programa en una sola planta a nivel del terreno, que combina la idea del pabellón abierto hacia un jardín con una cuidada y frondosa vegetación, con la presencia de patios que se intercalan entre las diversas partes de la casa y crean un tapiz complejo en que se van combinando las luces y las sombras.

Uno de los mejores ejemplos es esta mansión publicada en la [revista Proa en agosto de 1954](#), pensada para una parcela de 20 m de ancho en que se agota dicha dimensión sin dejar separación alguna con respecto al linde. La estructura formal es muy nítida; se compone de tres bandas paralelas a la calle. La banda exterior, protegida por un jardín junto a la entrada, contiene los dormitorios y, en un extremo, el acceso a la casa. La banda interior, abierta al jardín situado en el fondo de parcela, contiene la cocina y una batería de salas (comedor, salón, biblioteca), integradas en un solo espacio. La banda intermedia está compuesta a su vez por un gran *hall* de acceso y distribución abierto a un patio de 4,5 m de ancho que rasga la casa, el cual se atraviesa en dos puntos para acceder a la cocina y al salón. El *hall* y el patio (al que los arquitectos llaman *solario*) se funden en un solo espacio de unos 150 m², bañado por una luz matizada y vibrante y animado por una serie de elementos arquitectónicos y vegetales.

El mismo tipo de casa se adapta a las diversas condiciones geométricas de los solares. La riqueza de los ejemplos se basa siempre en la presencia simultánea del pabellón abierto sobre un jardín que se presenta como una sinécdoque de la naturaleza en el trópico, y del patio que, en cambio, recrea un lugar interior en que los elementos constructivos permiten regular la luz y la ventilación de la casa desde su núcleo. En cierto modo estos ejemplos tienen muchos puntos de contacto con la típica casa colonial de Colombia, aunque se haya llegado a ella por una vía indirecta.

Para concluir tal vez conviene hacer una advertencia. A lo largo de estas reflexiones hemos venido usando los términos *patio* y *pabellón* indistintamente para referirnos tanto a un principio de carácter general que concierne a la totalidad de la obra, como a un elemento que tan sólo designa una parte de la obra en cuestión. (Así,



el pabellón es un principio arquitectónico general si lo referimos a la casa Farnsworth y, en cambio, es sólo un elemento de un conjunto más amplio cuando nos referimos, por ejemplo, a la sala de la casa Catasús. Del mismo modo, el patio es un principio que define íntegramente la casa de Penty Ahola en Tapiola mientras que es tan sólo un elemento cuando aludimos al patio de la casa Clark o de la casa Moratiel).

Lo que nos interesa subrayar es que cuando una obra pone de manifiesto, de un modo nítido, la presencia de un principio arquitectónico de carácter general capaz de definirla y estructurarla en su conjunto, es decir cuando podemos hablar de *casa patio* o de *casa pabellón*, y sólo entonces, es cuando se dan las condiciones precisas para reconocer dicho principio como un elemento (en el sentido en que hablamos, por ejemplo, de los elementos químicos) y de entenderlo entonces como algo que puede combinarse con otros elementos, dando lugar así a artefactos más complejos.

Pero no hay que confundir los términos. Lo simple, por ejemplo, no es lo mismo que lo elemental. Lo simple es de una sola pieza; no puede componerse, puede tan sólo repetirse. Lo elemental, en cambio, es la base de toda composición. Tampoco tiene nada que ver lo complicado con lo complejo. Podríamos decir que a nosotros no nos sirven de nada ni lo simple ni lo complicado. Son dos atributos de la realidad que impiden y obstaculizan la tarea de componer. Por el contrario, lo elemental y lo complejo son condiciones propias de la composición. Lo elemental es la puerta de lo complejo.

El mundo de la arquitectura está constantemente atravesado por este doble movimiento: por un lado, el que


parte de piezas elementales para llegar a estructuras complejas por medio de operaciones de composición; y, por otro lado, el que nos retrotrae desde las obras en su complejidad a sus elementos constitutivos a través de un procedimiento analítico que nos conduce de nuevo a lo esencial. El primer movimiento permite la hibridación, el mestizaje. El segundo, en cambio, apunta a la pureza de las raíces, a la destilación de los elementos básicos. Aunque eso no es más que un nuevo punto de partida para otros mestizajes.

Alguien ha dicho con razón que quienes nos dedicamos a la docencia en el campo del proyecto, a menudo somos víctimas de la explicación, o sea, de la necesidad de explicar el proceso mental que un proyecto comporta. Y, dado que toda explicación tiende a ser lineal y sucesiva, puede dar la impresión de que el proyecto surge de una operación lógico-deductiva sin saltos ni roturas.

A mi juicio, el proyecto parte de una serie de operaciones que nada deben a la arbitrariedad o al subjetivismo, pero que tampoco es posible reducir a la fórmula escolástica de una mera deducción. Estas operaciones requieren a menudo, además de los sistemas lógicos, la presencia de ciertas figuras heterodoxas del pensamiento tales

como la analogía, la intuición o la paradoja. Todas estas figuras forman parte de un modo de concebir e interpretar la realidad que es propia del proyecto.

Todo ello sucede además fuera del terreno estrictamente verbal, y parece ser el resultado de un diálogo mudo entre las cosas que puede alcanzar un cierto grado de automatismo, como si los elementos de la arquitectura tuviesen la capacidad de moldear con sus propias leyes determinadas estructuras generales del pensamiento.

La relación que algunos de los arquitectos que más nos interesan establecen con las formas arquetípicas de la arquitectura, dice mucho de esa concepción no personalista del arte. Desde ese punto de vista, proyectar consiste en trabajar con una serie de elementos que nosotros nos ocupamos de manipular y transformar pero que, recíprocamente, nos imponen a su vez sus reglas y condiciones. Forzando un poco el significado de las palabras podríamos decir que, en realidad, lo que estamos describiendo no es sólo el modo en que los arquitectos piensan la arquitectura, sino también el modo en que, por caminos que en parte pertenecen a la esfera de lo inconsciente, la propia arquitectura se vale de nosotros, los arquitectos, para pensarse a sí misma. 

© Créditos imágenes:

- (*) FUNDACIÓN CAJA DE ARQUITECTOS. "Carlos Martín Arís, la cimbra y el arco". Colección la cimbra. 2005
- (a) Jean Paul LOUBES. Arquitectura Subterránea. Aproximación a un hábitat natural. Editorial Gustavo Gilo. 1985. Pg. 74
- (b), (c), (d), (e), (f) FUNDACIÓ MIES SOCIETY IIT.
- (g), (h), (i), (j) FUNDACIÓN LE CORBUSIER - ECHELLE - 1
- (k), (l), (q), (r), (t), (u) DPA 13 Casa y Patio. Escola d'Arquitectura de Barcelona, Edicions UPC, Barcelona, 2001. Pgs. 42, 46, 47, 49, 50.
- (m) Jaime J. FERRER FORÉS. Jorn Utzon, Obras y Proyectos. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. 2006. Pg. 80
- (n) Tobias Faber. ARNE JACOBSEN. VERLAG GERD HATJE. STUTTGART. Pg. 5
- (o) <http://bp2.blogger.com/oUMF-8poBsw/R212nQNGtVI/AAAAAA/AAAAK/eHsNYGHXn7g/s1600-h/catasus+2-1-2005-Model.jpg>
- (p) Marcel BREUER, Alexander von Vegesack, Mathias Remmele. "Marcel Breuer design and architecture". Vitra Design Museum. Pg. 296
- (s) Marcel BREUER, construcciones y proyectos, 1921-1961. Introducción y textos Cranston Jones. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. 1963. Pg. 173
- (v) Stover JENKINS, Philip JOHNSON. Steven BROOKE. "The Houses of Philip Johnson". Abbeville Press. China. 2001
- (w) Sostres Architect. Editado por Antonio Armesto, Carles Martí Arís. Ministerio de Fomento. Colegio de arquitectos de Cataluña. Centre de Documentació. Barcelona. 1999. Pg. 140
- (x) Revista Proa 52, Octubre 1951. Pg. 10-11