

Los patios modernos españoles como dispositivos de complejidad espacial

Aportaciones españolas a la modernidad a través del patio doméstico

Vázquez-Díaz, Sonia

Universidade da Coruña, Departamento de Proxectos Arquitectónicos e Urbanismo, Escola Técnica Superior de Arquitectura de A Coruña, España, sonia.vazquez.diaz@udc.es

Resumen

El patio se margina en un primer momento del repertorio espacial moderno debido a que su naturaleza conclusa parece entrar en conflicto con la búsqueda del ideal de espacio unificado, continuo y dinámico que propugna, tal y como señala Carlos Martí. Paulatinamente, los impulsos de profundización en la dialéctica entre el ansia expansiva de incorporación de la naturaleza y el instinto de recogimiento inherente al habitar humano, llevan a la modernidad a redescubrir el patio: primero a través de espacios cóncavos pero abiertos, luego mediante la selección y escisión de fragmentos de entorno para asociarlos al interior, configurando exteriores limitados, y por último, volviendo a interiorizar el patio.

Esta última etapa en el proceso de recuperación del patio, en la que recobra su esencia de clausura, se inicia, aproximadamente, en coincidencia temporal con la crisis de la modernidad, auspiciada por el auge de existencialismo y la fenomenología. Justo en este momento, la arquitectura española, que por circunstancias político-sociales había estado prácticamente ausente en el proceso de ruptura con la tradición y refundación de la arquitectura internacional, se incorpora a la modernidad. Pero cuando lo hace, no se limita a asumir y reproducir los postulados modernos, sino que enseguida entra de lleno en el debate con una actitud crítica y propositiva. En los años 50, al mismo tiempo en el que tienen lugar los primeros ensayos de clausura total del patio en la arquitectura doméstica moderna, en España ya se están construyendo casas con patios interiorizados como La Ricarda de Bonet Castellana, la casa MMI de Sostres o la casa en Cerro del Aire, de Fisac. En España la modernidad no pasa por la fase de repudio de lo cóncavo; cuando los nuevos planteamientos penetran en ella, la recuperación del patio ya se ha producido, por ello da lugar a tantos y tan buenos ejemplos. A pesar de la trascendencia cuantitativa y cualitativa de las aportaciones españolas al patio moderno, apenas han sido difundidas y valoradas por la crítica cuando se ha ocupado del tema, destacando reiterativamente los casos más conocidos; sin embargo, en esta investigación han podido documentarse más de cien.

El propósito de este artículo es mostrar cómo las reflexiones construidas en torno al patio en las casas españolas de las décadas de 1950 y 1960 contribuyen al enriquecimiento del discurso de la modernidad, ya que además de asimilar los nuevos conceptos espaciales de apertura, transparencia y fenomenización del espacio, permiten profundizar en ellos, refinándolos y complejizándolos. Las casas analizadas fueron realizadas con materiales austeros, y en ciertos casos con presupuestos ajustados, en una época marcada por considerables limitaciones técnicas. Aunque en algunos casos fueron promovidas por propietarios de un nivel social acomodado, su análisis permite conocer el impacto espacial y emocional que puede lograrse con medios modestos, que no requieren de grandes dispendios, sino de una profunda reflexión sobre la disposición de los elementos arquitectónicos, algo sobre lo que conviene volver la mirada en el contexto de crisis actual.

Palabras clave: patio, modernidad española, conceptos espaciales.

Introducción

El patio es un arquetipo que aparece recurrentemente a lo largo de la Historia de la Arquitectura. La casa patio tradicional, fuertemente arraigada en la arquitectura mediterránea, construye un exterior cóncavo, domesticado, íntimo y aislado del entorno.

Como dispositivo de introversión, inicialmente el patio no forma parte del repertorio espacial moderno, ya que éste busca un ideal de espacio unificado, continuo y dinámico. Tras este primer rechazo, la arquitectura moderna enfrenta la contradicción entre el espacio centrífugo y los instintos de concavidad y protección inherentes al habitar humano, reintroduciendo el patio como medio para conjugar ambos conceptos (Padovan, 1995).

Sin embargo, se incorpora a la modernidad despojado de connotaciones tradicionales y convencionales; no se absorbe acríticamente, sino que se recuperan sus intenciones primigenias (Díaz-Y. Recasens, 1992, p. 13). Una vez asumido y ensayado el cambio de paradigma de relación espacial entre interior y exterior, la noción de concavidad se va introduciendo paulatinamente, esbozando desde el origen la idea de patio, reconstruyendo el tipo desde su esencia de acotación y límite.

El concepto tradicional de patio, un recinto en el interior de la edificación, cerrado en todo su perímetro y abierto cenitalmente, experimenta una serie de transformaciones encaminadas a incorporar los nuevos conceptos espaciales de la modernidad, como la apertura, la transparencia y la fenomenización del espacio. El patio moderno es, precisamente, aquel que presenta evidencias de haberse impregnado de estos nuevos conceptos espaciales.

Carlos Martí (1998) identifica tres clases de transgresiones en el patio moderno: el patio engloba la casa, el patio como vitrina iluminada y el patio se abre hacia el paisaje. Tomando como base la clasificación de Martí, se definen tres tipos que van apareciendo a lo largo del tiempo, por este orden. El patio abierto es el que está en contacto con el entorno circundante: los volúmenes de la casa se pliegan, abrazando un fragmento de exterior que no llega a escindirse del resto, o bien se delimita un exterior mediante cerramientos, que se perforan o rasgan para asomarse al paisaje. El exterior limitado consiste en la selección de una fracción de entorno, que se captura dilatando la envolvente de la casa: los muros se extienden y abrazan el exterior, atrayéndolo y vinculándolo al interior. En el patio interiorizado, éste vuelve a estar rodeado por ámbitos interiores de la casa en la mayor parte de su perímetro, completándose así el proceso de recuperación del patio y alcanzando el equilibrio entre el ansia convexa de incorporación de la naturaleza y el instinto cóncavo del habitar humano.

A pesar de las sustanciales aportaciones realizadas al patio moderno por parte de la arquitectura doméstica española de mediados del siglo XX, y, a través de él, a la propia modernidad, la crítica no se ha detenido suficientemente en ellas. Los autores extranjeros que se han ocupado del tema ignoran la producción española de la época, como Cambi, Di Cristina y Steiner (1992) o Blaser (2004), que tan solo referencia a Sert (pp. 170-171). Pero incluso entre los críticos españoles no alcanza el eco debido: en el ensayo de Capitel (2005) y en el número que la revista DPA dedica al patio (1997) únicamente se menciona la obra de Sert, al igual que en el exhaustivo recorrido que Díaz-Y Recasens (1992) realiza a través del movimiento moderno rastreando las trazas del patio, quien tan solo añade una escueta mención a la obra de Coderch en el ámbito de la vivienda unifamiliar. Martí (2008) es el que presenta una visión más equilibrada entre las propuestas españolas y extranjeras, citando a Sostres además de a Sert y a Coderch.

Con el fin de comprobar el grado de presencia del patio moderno en la arquitectura residencial española, se realiza una recopilación de ejemplos de viviendas unifamiliares aisladas con patio. Para ello, se lleva a cabo un estudio documental consistente en una revisión hemerográfica sistemática de los números editados entre los años 1950 y 1975 de las siguientes publicaciones: *Revista Nacional de Arquitectura*, *Arquitectura*, *Cuadernos de Arquitectura y Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo*. La información obtenida mediante este procedimiento se completa con la revisión de monografías temáticas y por autores, y con otras revistas como *Hogar y Arquitectura* y *Nueva Forma*. Posteriormente se redibujan las plantas y secciones de las casas con patio, interpretando estas últimas a partir de los datos recogidos cuando no están publicadas. Por último, se recopila la información planimétrica, fotográfica y textual de cada ejemplo, realizando un repositorio de fichas que ascienden a 109 casos documentados (ver Vázquez-Díaz, 2013).

El propósito de este artículo es dar a conocer los casos más relevantes hallados de esta recopilación sistemática, entre los que se encuentran algunos poco conocidos pero de evidente calidad arquitectónica que pueden ser de interés para otras investigaciones, y mostrar cómo los patios son utilizados principalmente como dispositivos de complejidad espacial que permiten introducir en las casas los conceptos espaciales modernos de apertura, transparencia y fenomenización del espacio.

Incorporación de la modernidad a los patios españoles

“España permaneció aislada de la mayor parte de Europa en las décadas de 1940 y 1950. Su cultura arquitectónica estaba condicionada por la fugaz presencia de una modernidad con acentos mediterráneos en el periodo anterior a la Guerra Civil, por la postura firmemente tradicionalista del régimen de Franco (bastante clara en edificios cívicos retrógrados de la década de 1940), por una tecnología relativamente atrasada y por las densas capas de historia arquitectónica existentes en el país, que en su mayor parte permanecían latentes.” Curtis resume así la situación de la arquitectura española a mediados del siglo XX (1986, p.483), cuando se

comienza a superar la autarquía de posguerra y sus penurias económicas. Con la apertura paulatina al exterior, se genera un debate disciplinar en relación al rumbo que ha de tomar la arquitectura española (Esteban Maluenda, 2000), ya que se tiene clara conciencia de la necesidad de renovación y superación del historicismo anacrónico impuesto. Mientras unos se propugnan la búsqueda de un estilo nacional que refleje un carácter propio, otros apuestan con entusiasmo por la modernidad internacional, pero ésta, como ya se ha recordado, enfrenta en esos momentos un intenso cuestionamiento de sus principios de origen.

Esta visión crítica permite una lectura más compleja y heterodoxa de los planteamientos modernos que no exige la ruptura absoluta con la tradición, sino que permite incorporar sus valores desde el inicio. Los resultados de una de las sesiones de debate para discutir las nuevas bases de la arquitectura española se publicaron con el título de Manifiesto de la Alhambra (Dirección General de Arquitectura, 1953). Es significativo que los arquitectos españoles se retiren a meditar sobre la arquitectura moderna en ese lugar, desde la consciencia de que “el arte moderno en general vuelve a las fuentes primitivas más puras y remotas” (p. 14). Buscan la modernidad en la esencia del pasado: “En la Alhambra hay algo, algo que es necesario comprender, algo que nos están diciendo sus patios aprisionados entre el cielo y su reflejo móvil, su temblorosa e ingrátida decoración, nos lo están diciendo, acaso de una manera infusa, pero potente” (p. 12). En este párrafo es evidente la sensibilidad hacia las cualidades sensuales de la arquitectura, ajenas a la ortodoxia moderna internacional. Carvajal reconoce que inicialmente existió un deslumbramiento ingenuo por el movimiento moderno, pero muy pronto descubren “sus dogmatismos y rigideces doctrinales; sus simplificaciones racionalistas; sus errores en la visión de la historia; su desprecio de los factores emocionales y poéticos, que la racionalidad siempre procuró silenciar, aunque estuvieran en la raíz misma de la creación arquitectónica” (1997, p. 24).

La modernidad, por tanto, no se asume acriticamente sino que se busca su especificidad en su tradición¹, y en ella el patio juega un papel fundamental: los valores fenomenológicos y existenciales de lo cóncavo están presentes desde el inicio. Un apartado completo del Manifiesto de la Alhambra se ocupa de los jardines:

“Lo más refinado del escenario son estos pabellones y miradores para la vida quiescente; por ellos, el jardín se embebe en la casa, o la casa en el jardín. ... Las yeserías son como plantas trepadoras de gayos colores, y por todos los huecos se cuele el jardín, con su vegetación, su murmullo, su olor. El jardín, a su vez, se acota y se limita como una estancia habitable cuyo techo es el azul. ... Es el jardín cofre silencioso de la Divinidad, donde el espíritu está quieto y no hay avenidas para los cortejos mundanos. ... Hoy, la arquitectura moderna exorna sus interiores de una manera muy sencilla; son paisajes reales los que penetran del suelo al techo mediante los grandes ventanales. Es un descubrimiento que, anticipado en la Alhambra, fue valorado por añadidura con sutiles resonancias” (pp. 47-48).

Mientras la modernidad internacional incorpora al patio tras relegarlo, en España es el patio el que incorpora los conceptos espaciales modernos. Esto explica la gran cantidad de patios interiorizados que pueden encontrarse en las casas modernas de la época. Se recurre a la arquitectura vernácula como fuente; Coderch, en cuyas casas el patio aparece recurrentemente desde un inicio, escribe: “En una época en la que España estaba prácticamente aislada de toda influencia exterior fue la arquitectura regional la que me orientó en mi trabajo y me permitió realizar obras que luego fueron consideradas modernas” (1974, p. 40).

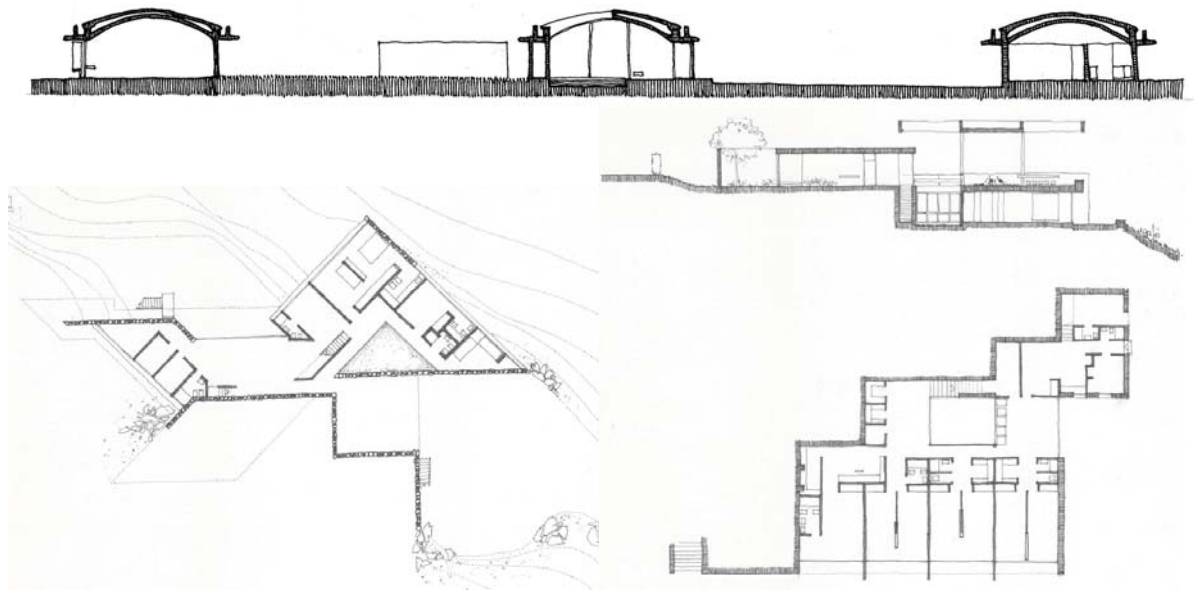
La incorporación de elementos de la cultura popular y la profundización en las cualidades básicas más íntimas del habitar, reivindicadas por el Team X, fueron preocupaciones muy tempranas en la modernidad española. En la tradición de la que bebe, el patio es un elemento esencial y omnipresente; por ello, a pesar de la incorporación tardía a los debates internacionales, las aportaciones españolas al patio moderno son fundamentales desde el primer momento. Los primeros ensayos de interiorización del patio moderno se hallan en las perforaciones de la losa de cubierta del Museo para una pequeña ciudad, esbozado por Mies van der Rohe en 1942, pero no construido. Las primeras materializaciones en el ámbito doméstico tienen lugar en la década de los cincuenta, como la casa de Lina Bo Bardi, de 1951; la casa Davis construida por Philip Johnson en 1952-53; la casa Goodyear, de John Johansen, en 1955; o la casa Staehelin, edificada por Marcel Breuer entre 1956 y 1962. En esa misma década, en España se están construyendo casas con patios interiorizados como La Ricarda, de Bonet Castellana, cuyos primeros planteamientos datan de 1949, la casa MMI, erigida por Sostres entre 1957 y 1957, o la casa en Cerro del Aire, que Fisac se construye en 1956.

Presencia del patio moderno en las casas españolas de los años 50-60

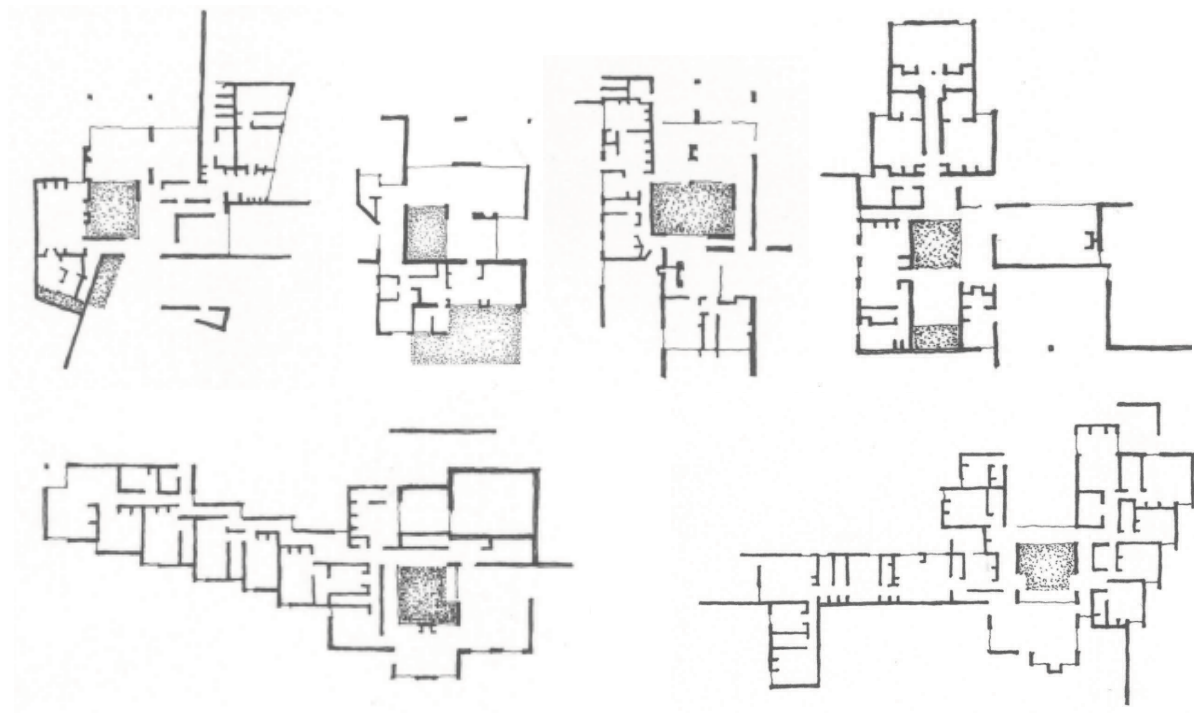
El patio tiene una presencia muy notable en las propuestas residenciales españolas de la época; en la fase de recopilación de casas con patio dentro de esta investigación, pudo comprobarse la profusión de los ejemplos, así como la calidad arquitectónica alcanzada por muchos de ellos. El patio ha sido un tema de reflexión en la producción de la mayor parte de los arquitectos españoles más relevantes, y algunos han trabajado sobre él recurrentemente, como Sert, Bonet Castellana, Coderch, Fisac, Carvajal o Higuera. A continuación se referencian los ejemplos más destacados entre los recogidos, incluyendo ilustraciones de los que se juzgan menos conocidos, dada la limitación de espacio (para acceder a la recopilación completa, consultar Vázquez-Díaz, 2013).

Sert y Bonet Castellana, debido a las circunstancias políticas, desarrollan su trabajo profesional en el exilio, el primero en Massachusetts (Estados Unidos) y el segundo en la región de Río de la Plata (Argentina y Uruguay). Bonet Castellana, 11 años más joven que Sert, inicia su carrera con él, y ambos son miembros fundacionales del grupo GATEPAC. Las reflexiones de Josep Lluís Sert sobre el patio y la casa son bien conocidas, tanto a nivel

docente como proyectual, ya que su posición como catedrático de Harvard da visibilidad a su trabajo (Freixa, 2005). La casa que construye para sí mismo en Cambridge (1957-58) cuenta con un patio central completamente interiorizado y dos en los extremos: exteriores limitados cuyos muros se perforan puntualmente, generando rasgaduras verticales y horizontales que se asoman al entorno. El patio central está ocupado por un ejemplar de cornejo florido, un árbol caducifolio de transformación muy marcada a lo largo de las estaciones: sus hojas se vuelven pardo rojizo en otoño, y sus frutos arracimados alcanzan un rojo brillante o amarillo rosado. El distinto tratamiento de sus paramentos verticales consigue diversos grados de transparencia: mientras las lamas verticales frente al acceso preservan la intimidad de la casa, la vista puede atravesarla diagonalmente, desde el comedor hasta el dormitorio principal, de patio a patio, produciéndose una concatenación visual de espacios contrastados por su nivel de luz y penumbra. En 1960 proyecta la casa Braque, que no llegó a construirse, siguiendo el mismo esquema de tres patios; pero el central deja de estar completamente interiorizado para aproximarse a un lateral y comunicarse con el exterior mediante una puerta. El exterior limitado vinculado a los dormitorios se transforma en un patio abierto que se asoma hacia el mar.



(Fig. 1) a. La Ricarda (1949-62). b. Casa Rubió (1960-62). c. Casa Castanera (1963). Bonet Castellana. Dibujos de la autora.



(Fig. 2) a. Casa Puertas, (1953). b. Casa Dionisi (1953). c. Casa Torrens (1954). d. Casa Gili (1965). e. Casa Rozès (1962). f. Casa Luque (1964). Coderch. Dibujos de la autora.

Antoni Bonet Castellana (Álvarez y Roig, 1996) inicia en 1949 el proyecto de la casa Gomis, conocida como La Ricarda (Fig. 1a). En ella ensaya el patio abierto, abrazando fragmentos de la parcela con las alas de la propia casa; también el exterior limitado, dilatando el cerramiento de los dormitorios; el híbrido entre ambos, al no terminar de escindir un espacio acotado frente al comedor; y por último, el patio interiorizado del vestíbulo. Este último actúa como un dispositivo de fenomenización del espacio: es un fragmento delimitado de vacío que tiene como principal fin ser contemplado y generar emociones estéticas. Una cortina de agua resbala por la pared del fondo hasta un estanque cubre toda su superficie, reflejando una escultura móvil de Villèlia que, aparentemente suspendida en el aire, se balancea sutil y lentamente.

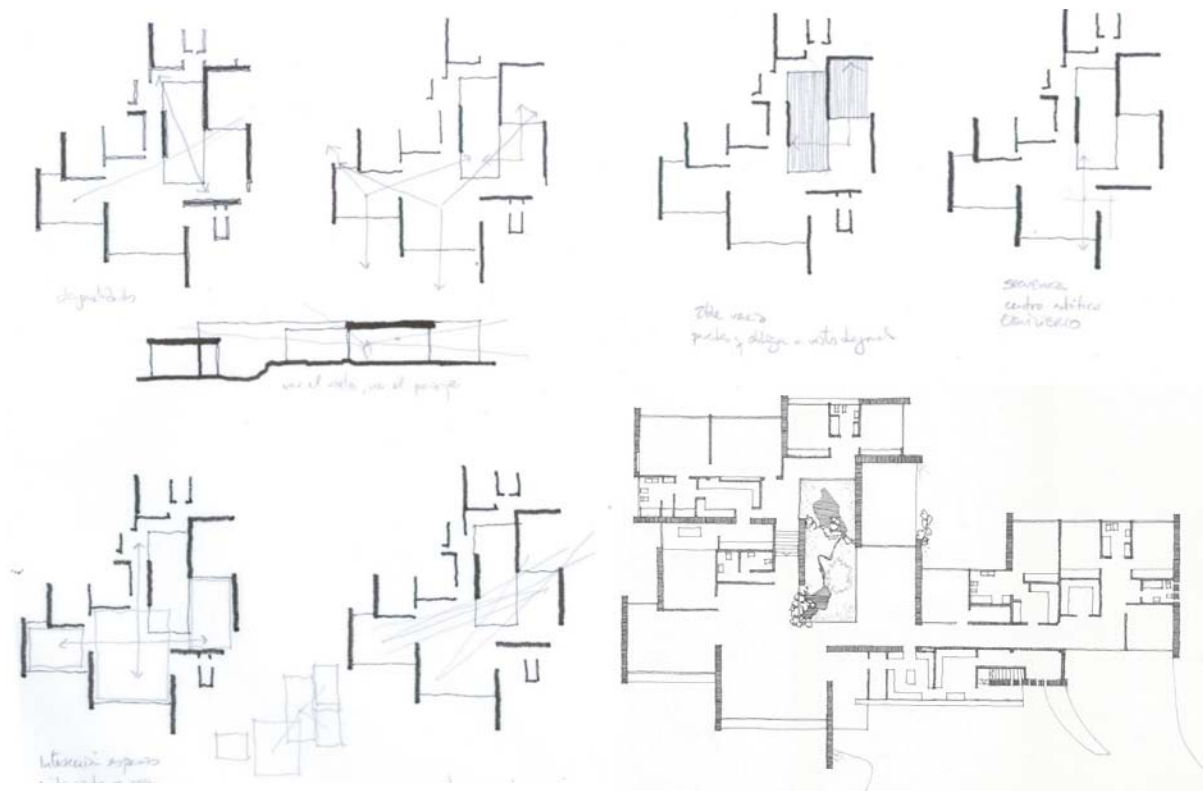
En la casa Rubió (1960-62), marcada por la geometría triangular y situada en un desnivel, emplea el patio como perforación, separando del terreno la planta inferior (Fig. 1b). Con similar intención lo proyecta en la casa Castanera (1963), permitiendo en ambos casos una visión superior sobre el vacío. Además, en esta última, el salón da la espalda a la calle mediante la interposición de un exterior limitado (Fig. 1c).

La casa Rubio (1962) emplea una retícula muy similar a La Ricarda, sobre la que se disponen cubiertas piramidales; algunas de ellas se suprimen para configurar patios interiorizados, mientras que fragmentos de exterior se acotan mediante planos verticales plegados, sin llegar a cerrarlos por completo. En las casas Cruylles (1967-68) y Ribera (1969), los patios interiorizados adquieren geometrías más complejas, de génesis menos clara.

José Antonio Coderch, propuesto por Sert como representante español en los CIAM y miembro del Team 10, es un arquitecto clave en la recuperación de la modernidad española. El patio está presente en gran parte de su producción residencial y de un modo especial, en sus casas (Diez Barreñada, 2002). En fecha tan temprana como 1953 construye dos casas con patio moderno interiorizado, la casa Puertas y la casa Dionisi. Mientras en la primera la vista atraviesa diagonalmente el patio desde el vestíbulo hasta el salón, produciéndose una transparencia fenomenológica o estratificación espacial de interiores y exteriores (Fig. 2a), en la Dionisi comedor y estar se abren al patio sin apenas interferirse visualmente (Fig. 2b). La secuencia de patio-interior-porche-jardín se repite en ambos casos. La casa Torrens (1954) insiste en el mismo esquema (Fig. 2c). Las casas Rozès (1962) y Luque (1964) cuentan con un patio interiorizado que articula las zonas de acceso, estancia, dormitorios y servicios. En la casa Rozès (Fig. 2e), el patio se atraviesa lateralmente al entrar, conformando un atrio de acceso por el que se desciende, mientras que en la Luque (Fig. 2f) se mantiene tangente y aislado del recorrido. Los espacios de estancia se abren simultáneamente al patio y al entorno, permitiendo la oposición entre lo acotado y lo extenso.

La casa Gili incluye una singularidad que será retomada en las casas posteriores: el patio central, vinculado al acceso y al comedor, se desdobra, apareciendo un segundo patio de menor dimensión. Ambos patios, cubiertos por una pérgola de lamas, son vacíos de contemplación en los que cristaliza el paso del tiempo: en la transformación del patrón de tiras de luz y sombra a medida que pasan las horas y en el desarrollo de la exuberante vegetación a medida que pasan los años. Además el patio central permite percibir la compleja transparencia fenomenológica entre los ámbitos de comedor, patio, vestíbulo, porche y jardín (Fig. 2d).

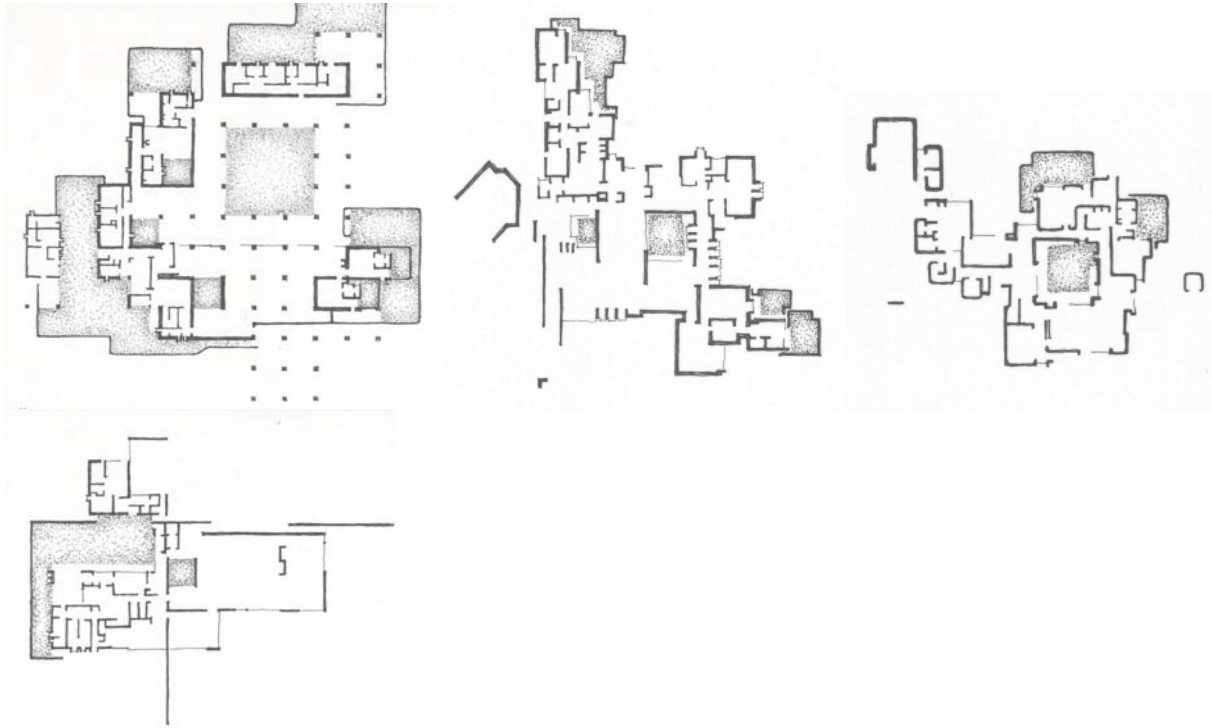
El patio ocupa una posición central en la casa Entrecanales,² pero se abre exclusivamente al comedor, una estancia abierta que se fusiona con las comunicaciones, permitiendo así una visión sesgada del patio desde el vestíbulo. En las casas Raventòs y Zóbel, ambas de 1970, los patios interiorizados se multiplican, convirtiéndose en pequeñas cajas de luz que jalonan la secuencia espacial, fenomenizando el recorrido al estimular el avance del visitante. En lugar de un solo patio articulador, el vacío se atomiza esponjando el espacio doméstico. La casa Güell (1971) repite el acceso descendente a través de un atrio, visto en la Rozès; en la esquina del salón dispone un patio que lo divide en dos ámbitos cuadrados tangentes. El patio se sitúa sobre un podio de aristas quebradas que se eleva 70 cm respecto al suelo, convirtiéndolo prácticamente en una vitrina.



(Fig. 3) Relaciones espaciales generadas por el patio interiorizado en la casa en la Moraleja de Fisac, 1957. Dibujos de la autora.

Miguel Fisac, un arquitecto interesado en la innovación constructiva vinculada a la prefabricación en hormigón, demuestra al mismo tiempo una gran sensibilidad hacia la arquitectura tradicional, tanto española como extranjera, y en su obra es posible rastrear influencias nórdicas, orientales, islámicas o populares (Cánovas, 1997). En 1956 comienza a construir su propia casa en Cerro del Aire, que a lo largo del tiempo fue creciendo alrededor de un patio, entendido como un fragmento de paisaje idealizado (ver Vázquez-Díaz y Suárez Mansilla, 2014). La misma intención tiene el patio de la casa en la Moraleja (1957), un proyecto no construido en el que el desnivel se aprovecha para potenciar la idea de escena de apariencia natural. Las rocas traspasan los límites del patio y se introducen en el interior; se emplean también para confinar un estanque, del cual asoma un hilo de agua que serpentea hasta alcanzar el desnivel, resuelto con rocas nuevamente, y verterse en un estanque situado en la cota inferior. La posición del patio y la ubicación de los huecos redundan en la apertura del espacio, ya que permiten miradas sesgadas entre los distintos ámbitos, y tanto el estar como el comedor se abren al jardín y al patio simultáneamente (Fig. 3).

Entre sus propuestas de patio doméstico, destaca también la casa Monte Biarritz, cuyo proyecto data de 1961, aunque no llegó a construirse. Cuenta con un programa muy extenso y una superficie acorde, que incluye espacios acotados como una plaza de acceso, un amplio huerto y un generoso patio de servicio. Pero lo más significativo del proyecto, elaborado con un lenguaje muy próximo a la tradición, es la secuencia de patios que pauta el recorrido de entrada. Se accede desde un zaguán a un vestíbulo cerrado, que deja entrever un patio a través de una celosía. Tras un quiebro en el recorrido, se pasa a otro pequeño espacio sin vinculación con el exterior, que obliga a un nuevo giro. Franqueada la tercera puerta, a través de un pórtico se descubre el patio anteriormente intuido, cuyas tapias encierran un volumen cúbico. Al traspasar el último umbral, aparece un gran patio, que se recorre por un andén lateral cubierto. El fondo se abre al paisaje, pero el andén remata contra un muro, con lo que las vistas largas se producen tangencialmente. Alcanzado el final del andén, es necesario virar nuevamente para encaminarse a la zona de estar; en el último tramo, siempre a cubierto, patio y paisaje se despliegan a ambos lados. De una alberca situada asimétricamente en el patio, surge un canal de agua que desemboca en otra inferior, dispuesta en el jardín; esta acequia ha de ser cruzada antes de poder penetrar en el salón. La casa Barrera (1962) tiene un pequeño patio que también se ha de rodear para acceder, y que al mismo tiempo, permite que el salón cuente con vistas abiertas y acotadas. El palacete Vizconde Ednan, no construido, juega de nuevo con los desniveles, y una trama de fuentes y acequias va emergiendo en los distintos patios, e incluso en el interior del salón.

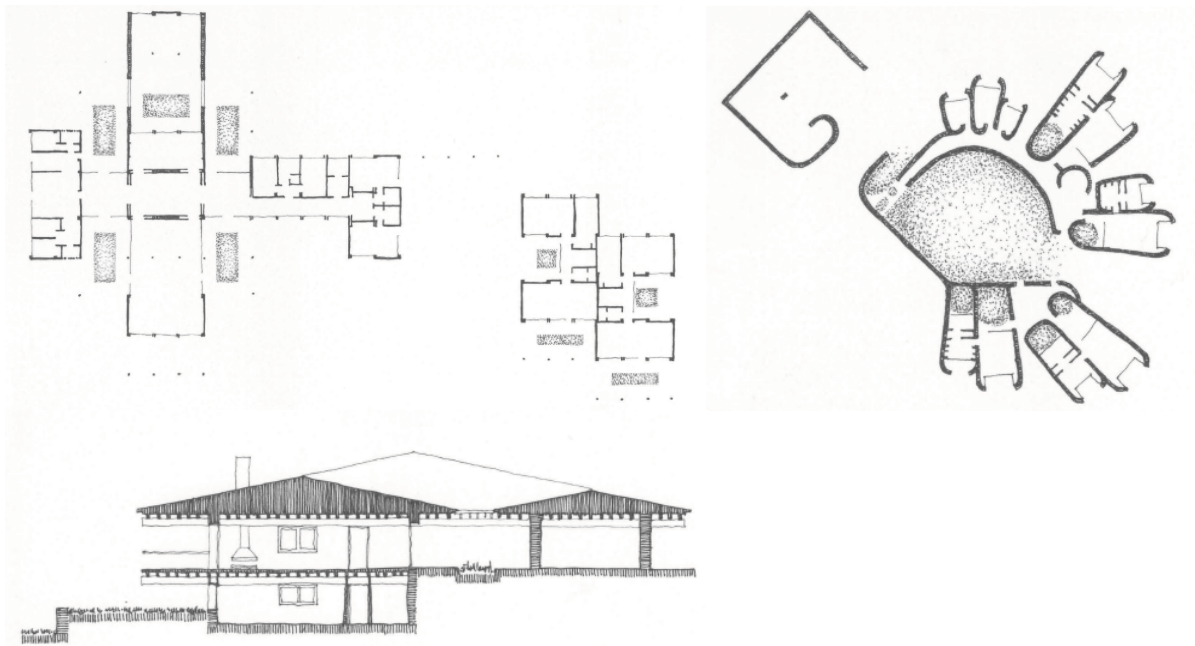


(Fig. 4) a. Casa Biddle Ducke (1965-67). b. Casa García-Valdecasas (1964-65). c. Casa Carvajal (1964-65). d. Casa Sobrino (1965-66), Aravaca. Carvajal. Dibujos de la autora.

Perteneciente a la siguiente generación, Javier Carvajal es un arquitecto volcado en el estudio del patio, que, en sus distintas variantes, se incluye en casi todas las casas que proyecta en la época (Carvajal Ferrer, 2000). La casa Biddle Ducke (1965-67) tiene un gran patio porticado que se abre al entorno y permite articular las alas destinadas a diferentes usos (Fig. 4a). Emplea también el exterior limitado, vinculando fragmentos de jardín a los dormitorios o a la zona de servicio, y en determinados puntos de la trama, inserta patios interiorizados. El patio del vestíbulo genera una compleja estratificación de ámbitos espaciales al igual que el del comedor.

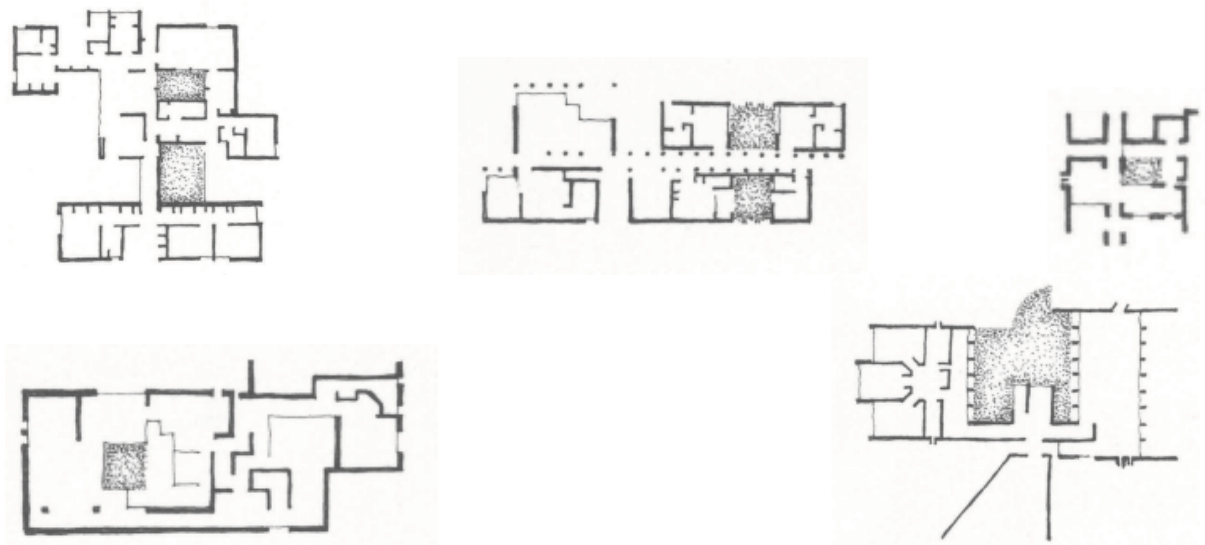
El patio interiorizado de la casa Sobrino, en Aravaca (1965-66), renuncia a abrirse al salón: desde él, puede verse la luz deslizándose a ambos lados tras el muro, sin que su origen sea desvelado (Fig. 4d). La casa García-Valdecasas y la casa Carvajal (1964-65) son construidas simultáneamente y en parcelas contiguas, formando un conjunto de gran coherencia formal, pero con sutiles particularidades. La primera de ellas (Fig. 4b), destinada a sus propios suegros, se caracteriza por sus aristas redondeadas y un planteamiento más próximo a la tradición, pivotando alrededor de un patio central que funciona como elemento referencial de toda la casa. A través de sus rasgaduras de diferente amplitud, estratégicamente colocadas, permite intuir los distintos ámbitos según su grado de privacidad. La casa Carvajal (Fig. 4c), construida para el propio arquitecto, es reflejo de una experimentación todavía más profunda y radical, donde los patios pasan a ser eventos espaciales determinantes en la secuencia.

Fernando Higuera, arquitecto ya nacido en los años 30, reflexiona repetidamente sobre el patio en muchas de sus propuestas residenciales (Botia, 1987). La casa Wütrich (1962), un proyecto no construido de lenguaje organicista, presenta patios interiorizados de formas oblongas, generados por perforaciones irregulares y abrazados por gruesos muros curvos, que asocia a los accesos de los dormitorios y a las zonas de baño (Fig. 5b). La casa Martínez Santonja (1963-65) destaca por sus cubiertas a dos aguas resueltas con grandes aleros. En la crujía del salón, los planos inclinados se pliegan hacia el interior, generando un pequeño patio que adquiere la presencia del impluvio de un atrio toscano: sin ningún tipo de delimitación vertical, esbozado únicamente por el hueco del techo y la cavidad análoga en el suelo, obliga a circunvalarlo caminando bajo las galerías, abiertas pero cubiertas, que lo definen. Es un vacío sin delimitaciones verticales que sin embargo se mantiene infranqueable (Fig. 5c). En la casa Fierro (1970-71), de superficie y programa muy extenso, emplea repetidamente el mismo mecanismo de plegado, vinculando siempre los patios a los espacios intermedios en lugar de hacerlo al interior (Fig. 5a).



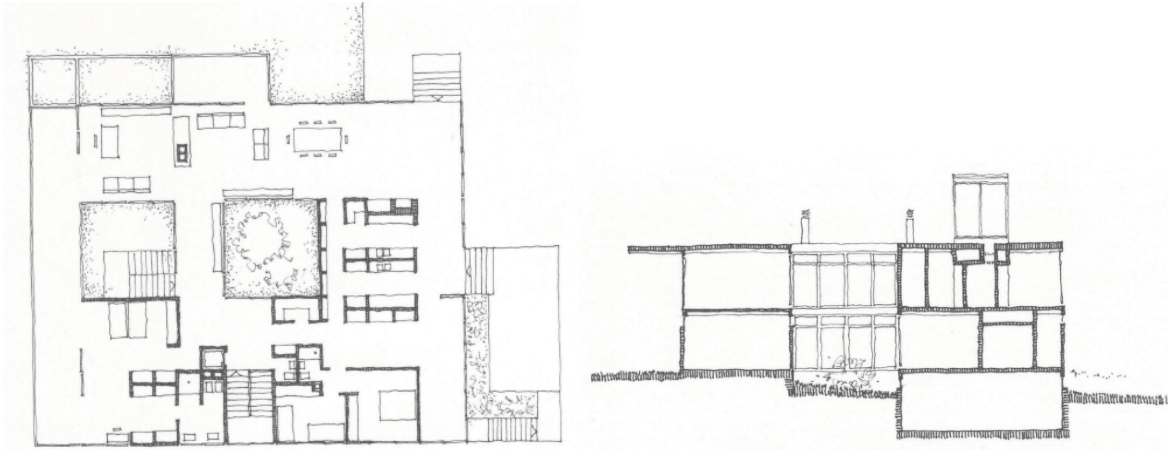
(Fig. 5) a. Casa Fierro (1970-71). b. Casa Wütrich (1962), c. Casa Martínez Santonja (1963-65). Higuera. Dibujos de la autora.

Otros arquitectos dedicaron reiteradamente su atención al patio doméstico. Martorell, Bohigas y Mackay trabajan con el patio interiorizado en Max Cahner (1959-62, Fig. 6a) y en la casa Martí (1972-74, Fig. 6b), abriéndolo en este caso al entorno y aproximándolo al concepto de terraza. Martínez Lapeña y Torres Tur, introducen un patio para dilatar perceptivamente el exiguo espacio de la casa de Tía Regina (1971, Fig. 6c), la misma estrategia que emplean en la vivienda en Ibiza (Fig. 6d). La casa Mestre (1972) se asemeja, sin embargo, al planteamiento de la casa Braque de Sert (Fig. 6e).



(Fig. 6) a. Casa Max Cahner (1959-62) b. Casa Martí (1972-74). Martorell, Bohigas y Mackay. c. Casa Tía Regina (1971). d. Casa en Ibiza (1971-73). e. Casa Mestre (1972). Martínez Lapeña y Torres Tur. Dibujos de la autora.

De forma más puntual se aproximaron al patio otros arquitectos españoles relevantes, alcanzando significativos resultados. Es el caso ampliamente publicado de José María Sostres, que realizó en el patio de la casa MMI (1955-58) un refinado ejercicio de abstracción, en el que las tiras de luz dibujadas por las lamas que lo cubren van recorriendo las distintas superficies de la casa e impregnándose de su color y textura: la grava, la piedra pulida, el agua estancada o el paramento rojizo resuenan en la atmósfera de la casa y la transforman. Por su parte, José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún profundizaron sobre el concepto de casa patio ensimismada en su conocido proyecto para la casa Huarte (1966).



(Fig. 7) Casa Ballbé (1963), Tous y Fargas. Dibujos de la autora.

Enric Tous y Josep María Fargas construyen la casa Ballbé (1963) conjugando la estricta modulación y la prefabricación industrial con la sensibilidad propia de los pabellones y jardines japoneses. El patio central permite la ilación visual de las dos plantas y se relaciona conceptualmente con la doble altura en la que se inserta la escalera (Fig. 7).



(Fig. 8) a. Casa Imanolena (1964), Peña Ganchequi. Reproducido de "Casa Imanolena", en: *Luis Peña Ganchequi. Medalla de Oro de la Arquitectura 2004*, Madrid: Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España, 2007 p. 65. b. Casa en Esplugas (1958), Correa y Milá. Reproducido de "Chalet en Esplugas", por F. Correa y A. Milá, *Cuadernos de Arquitectura*, 1960, n. 42, p. 27.

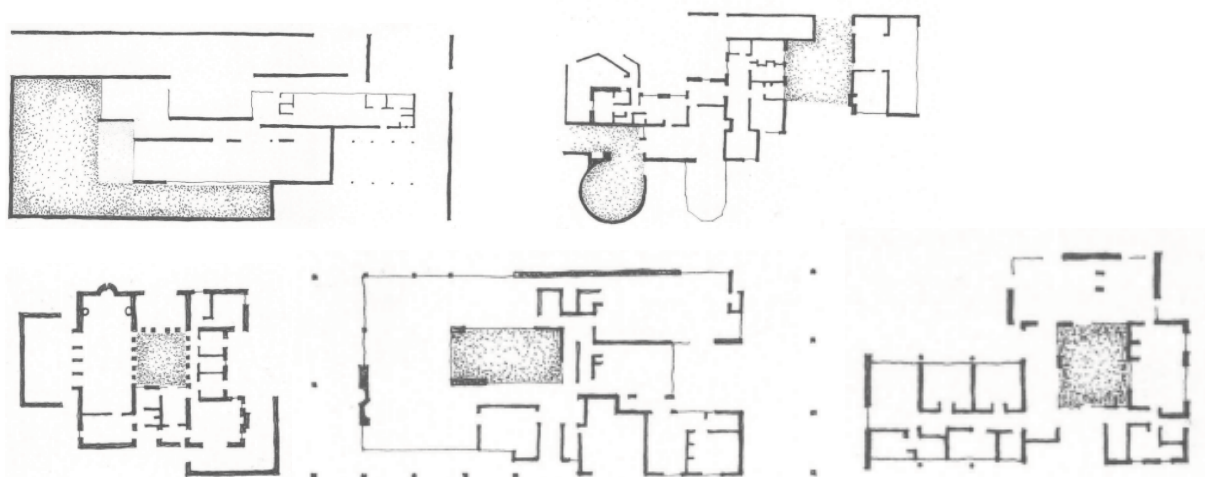
Luis Peña Ganchequi cubre con vidrio el patio de la casa Imanolena (1964), generando un híbrido que lo aproxima a una doble altura con un gran lucernario. La ambigüedad deriva de la compleja espacialidad, que dificulta la lectura de la entidad formal del patio: la dimensión del lucernario sobrepasa el ámbito del jardín interior, y el volumen espacial del patio se fusiona con el deambulatorio situado en el bajo cubierta diáfano (Fig. 8a).

En la casa en Esplugas (1958), de Federico Correa y Alfonso Milá (Fig. 8b), el acceso, el vacío a través del que asciende la ligera escalera, el patio y los ámbitos de estar volcados al paisaje, se disponen alineados, permitiendo a la vista atravesar la casa de lado a lado y enfatizando la estratificación de espacios interiores y exteriores, esto es, la transparencia espacial.

Francisco Javier Sáenz de Oíza empleó el exterior limitado con resonancias miesianas en la casa Lucas Prieto (1960, Fig. 9a), mientras que Julio Cano Lasso ensaya en su propia casa (1955-69) la geometría circular frente al estar y la cuadrada al distanciarse del volumen del estudio (Fig. 9b). En la casa-taller del escultor Martín Chirino (1960), Antonio Fernández Alba también emplea el cuadrado en un patio central, austero y contenido (Fig. 9c).

Arquitectos cuya obra ha sido menos publicada han realizado reflexiones en torno al tema del patio que también resultan de interés. La casa Pániker (Fig. 10a), realizada en 1962 por Ballesteros, Cardenal, De la Guardia, Llimona y Ruiz, se eleva sobre pilotis y se vuelca al entorno mediante grandes voladizos; el vacío central en comunicación con la planta baja, desde la que se realiza el acceso, recuerda a la solución empleada por Lina Bo Bardi en su casa de Vidrio e introduce la transparencia fenomenológica vertical. Bosch Aymerich va más allá en

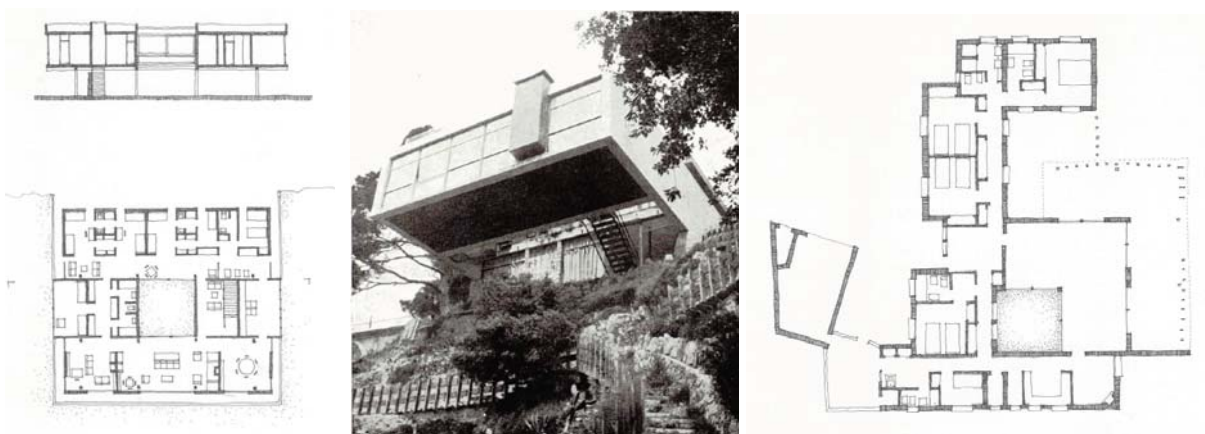
la casa que realiza en la urbanización Martosa (Fig. 10b), prescindiendo de los pilares y disponiendo en voladizo la crujía frontal, para convertir el patio en un verdadero vacío suspendido sobre el desnivel del terreno.



(Fig. 9) a. Casa Lucas Prieto (1960), Sáenz de Oíza. b. Casa Cano Lasso (1955-69), Cano Lasso. c. Casa Martín Chirino (1960), Fernández Alba. d. Casa en Soto de la Moraleja (1961), López Asiáin. e. Casa en Costa Compte (1957), Moragas Gallisá. Dibujos de la autora.

En el patio de la casa en el Soto de la Moraleja de López Asiáin (1961), se establecen estudiadas relaciones visuales, preservando la intimidad de los distintos ámbitos con machones estratégicamente situados y cambios de nivel (Fig. 9d). De Moragas Gallisá dispone un patio en la casa en Costa Compte (1957) que también funciona como un filtro visual muy cuidado. Se accede frente a él, estableciendo un eje en el que zaguán y patio se insertan asimétricamente; enfatizado por una pasarela sobre un estanque transversal, puede llegar a traspasarse también físicamente y, en lugar de continuar hasta el jardín, remata contra un cerramiento opaco. El eje visual perpendicular al acceso, en realidad se corta abruptamente para preservar la intimidad del salón, y se diagonaliza atravesando el comedor, generando una mayor complejidad de la inicialmente intuida (Fig. 9e).

Garau Sagristá, en la casa en Sometimes (1966-69), sitúa un patio interiorizado en la esquina del salón comedor, que queda de este modo configurado en forma de L, envolviendo al propio patio. Una segunda capa de estancia arropa la anterior, ya que dispone una galería protegida con persianas correderas y graduables. La galería, al no llegar a tocar la fachada del ala de dormitorios, la cual también se pliega, da lugar a un segundo patio en L que queda encajado entre ambos y que puede abrirse al jardín (Fig. 10c).



(Fig. 10) a. Casa Pániker (1962), Ballesteros, Cardenal, De la Guardia, Llimona y Ruiz. Dibujos de la autora. b. Casa en la urbanización Martosa, Bosch Aymerich. Reproducido de "Vivienda unifamiliar en la Urbanización Martosa", por J. M. Bosch Aymerich, 1979, Cuadernos de Arquitectura, 78, p. 41. c. Casa en Sometimes (1966-69), Garau Sagristá. Dibujo de la autora.

Conclusiones

La recuperación paulatina de la concavidad por parte de la modernidad, que culmina en el patio interiorizado, permite reincorporar valores contemplativos, ligados a la concepción existencial de la arquitectura, que conlleva una mayor atención a los aspectos fenomenológicos y emocionales del espacio.

La completa interiorización del patio moderno se produce simultáneamente a la reintegración de España a la modernidad, donde el patio, elemento central de una refinada tradición mediterránea, nunca había sido relegado. Por esa razón, la aportación española es significativa tanto a nivel cuantitativo como cualitativo. En los patios

tradicionales de los que bebe la modernidad española palpita la emoción; los aspectos perceptivos vinculados a la contemplación son cuestiones centrales especialmente cuidadas, y los arquitectos españoles captan su trascendencia y la trasladan a sus proyectos, que, sin embargo, no dejan por ello de ser decididamente modernos.

Notas

1. “Nuestros jóvenes maestros de entonces, casi de nuestra misma edad, se llamaban Coderch, Sota, Sáenz de Oiza, Fisac, Cabrero, Aburto y Blanco Soler, Sert, Aizpurúa, Candela y toda la serie, ya remota, de los jóvenes de ante-guerra, de quienes queríamos recoger el testigo y a los que quisimos unir nuestra singladura de arquitectos: con Molezún en cabeza, con Julio Cano, Corrales, García de Paredes y yo mismo a la búsqueda de nuevas expresiones formales, dentro de la línea básica del movimiento moderno, que sentíamos como algo nuestro” (Carvajal, 1997, p. 21)
2. El resto de los patios son de servicio.

Bibliografía

- ÁLVAREZ, F. y ROIG, J. (eds.). *Antoni Bonet Castellana: 1913-1989*. Barcelona: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya: 1996.
- BLASER, W. *Patios: 5000 años de evolución desde la antigüedad hasta nuestros días*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.
- BOTIA, L. (ed). *Fernando Higuera*. Madrid: Xarait, 1987.
- CAMBI, E., DI CRISTINA, B. y STEINER, G. *Viviendas unifamiliares con patio*. México: Gustavo Gili, 1992.
- CÁNOVAS, A. (ed.). *Miguel Fisac. Medalla de Oro de la Arquitectura 1994*. Madrid: Ministerio de Fomento, Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España, 1997.
- CAPITEL, A. *La arquitectura del patio*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.
- CARVAJAL FERRER, J. *Curso abierto: Lecciones de arquitectura para arquitectos y no arquitectos*. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1997.
- CARVAJAL FERRER, J. *Javier Carvajal*. Madrid: Munilla-Lería, 2000.
- CODERCH DE SENTMENAT, J. A. Historia de unas castañuelas. En: *Nueva Forma*, 1974, v. 106, p. 40.
- CURTIS, W. *La arquitectura moderna desde 1900*. Madrid: Blume, 1986.
- DÍAZ-Y. RECASENS, G. *Recurrencia y herencia del patio en el movimiento moderno*. Sevilla: Universidad de Sevilla: 1992.
- DIEZ BARREÑADA, R. *Coderch: variaciones sobre una casa*. Barcelona: Fundación Caja de arquitectos, 2002.
- DIRECCIÓN General de Arquitectura. *Manifiesto de la Alhambra*. Madrid: Ministerio de la Gobernación, 1953.
- DPA: *Documents de projectes d'arquitectura*, Departament de Projectes Arquitectònics, 1997, n. 13,
- ESTEBAN MALUENDA, A. M. ¿Modernidad o tradición? El papel de la R.N.A. y el B.D.G.A. en el debate sobre las tendencias estilísticas de la arquitectura española. En: *Los años 50: la arquitectura española y su compromiso con la historia. Actas del Congreso Internacional*. Pamplona: Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad de Navarra, 2000, pp. 241-250.
- FREIXA, J. *Josep Lluís Sert*. Cardedeu: Santa & Cole, 2005.
- MARTÍ ARÍS, C. Presencia del patio en la arquitectura moderna: del arquetipo a las versiones heterodoxas. En: *La habitación y la ciudad moderna: roturas y continuidades, 1925-1965*. Actas del Primer Seminario Docomomo Ibérico, 1998, pp. 121-128.
- MARTÍ ARÍS, C. Pabellón y patio, elementos de la arquitectura moderna. En: *Dearq*, 2008, v. 02, pp. 16-27.
- PADOVAN, R. El pabellón y el patio: Problemas culturales y espaciales de la arquitectura de Stijl. En: *Espacio fluido versus espacio sistematico: Lutyens, Wright, Loos, Mies, Le Corbusier*. En: R. Greenberg, R. Mac Cormac, J. Van de Veek, y R. Padovan (eds.). Barcelona: UPC, 1995, pp. 57-72.
- VÁZQUEZ-DÍAZ, S. *Patios del silencio* [tesis doctoral]. A Coruña: Universidade da Coruña, 2013. Disponible en <http://hdl.handle.net/2183/10336>
- VÁZQUEZ-DÍAZ, S. y SUÁREZ MANSILLA, L. La estética taoísta en la casa de Fisac en Cerro del Aire. En: *Boletín Académico: Revista de investigación y arquitectura contemporánea*, 2014, n. 4, pp. 43-52.

Biografía

Sonia Vázquez-Díaz. Arquitecta y Máster en Urbanismo por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de A Coruña. Doctora *cum laude* por la tesis *Patios del silencio* (2013), dirigida por los profesores doctores Miguel Ángel Alonso del Val y Luis Suárez Mansilla de la Universidad de Navarra. Profesora de Proyectos Arquitectónicos en la Universidade da Coruña. Fue profesora invitada en el Máster en Diseño Arquitectónico de la Pontificia Universidad Católica Madre y Maestra de la República Dominicana. Como arquitecta del Estudio Zara (INDITEX) construyó tiendas en 12 países, entre las que destaca la rehabilitación de los restos de la iglesia de San Antonio el Real en Salamanca. Actualmente, su investigación se centra en los estudios de la interacción entre persona y entorno (People-Environment Studies) empleando para ello la metodología cualitativa.