

INTERCEPTAR LA NATURALEZA

EL CAESAR *COTTAGE* DE MARCEL BREUER COMO PARADIGMA DE LA RELACIÓN ENTRE LA ARQUITECTURA Y LA NATURALEZA EN LA AMÉRICA DE POSGUERRA.

Ricardo Devesa





“La formación del suelo, los árboles, las rocas -todo ello influirá sobre la forma de la casa, todo ello sugerirá algo sobre el diseño del edificio. Son un punto de partida importante para cualquier construcción. El paisaje podría atravesar el edificio, el edificio podría interceptar el paisaje.”¹

ARQUITECTURA EN EL PAISAJE

Hemos empezado con una cita extraída del libro *Marcel Breuer: Sun and Shadow. The Philosophy of an Architect*.² En ella, Breuer, destaca la importancia de los elementos existentes del lugar a la hora de determinar la forma de la casa, pero, ¿de qué modo la fijan? Veámoslo a continuación siguiendo el texto correspondiente al capítulo titulado Arquitectura en el paisaje.

En cuanto a la forma del terreno, Breuer distingue si la casa está en lo alto de una colina o en el fondo de un valle. Según su posición y en busca de un confort lumínico, la casa tendrá sus superficies de vidrio de mayor o menor tamaño, pues “los nervios no pueden relajarse si el ojo no está confortable.” Pero más allá del grado de apertura de los muros buscando un confort lumínico, lo que determina la forma básica de una casa en relación al terreno, es si esta se asienta sobre el suelo o bien se posa sobre “zancos.” Es decir, si la casa queda elevada “como el trípode de una cámara.” El primer tipo de casa permite al habitante salir andando sobre el paisaje desde cual-

quier habitación. La segunda “te dará mejores vistas, incluso una sensación de flotar sobre el paisaje, o de estar sobre el puente de un barco. Ello te da un sentimiento de libertad, un ímpetu vital, un cierto atrevimiento [...] incrementa tu sentido de seguridad.”³ El *Caesar cottage*, objeto de este análisis, pertenece a esta segunda clase.

Sin embargo, para Breuer lo ideal es tener una casa que se disponga de las dos maneras: “mi propia solución favorita es una que combine estas dos sensaciones opuestas: la casa en la colina. Puede ser construida de modo que puedas entrar por el piso superior desde lo alto de la colina y al piso inferior desde la parte baja.”⁴ El ejemplo citado en el libro es la casa Stillman en Litchfield, Connecticut, construida en 1950.

¿Y de qué modo determinan los árboles la forma de la casa para Breuer? Curiosamente, en todo el texto no lo menciona explícitamente, pero si miramos las imágenes que utiliza para ilustrar el capítulo -y en la mayoría de las fotografías del libro- veremos como los árboles están casi siempre presentes. En algunas ocasiones se inmiscuyen en primer plano por delante de la casa. En otras son los árboles los que están en un segundo plano, por detrás de la construcción, como un telón de fondo para la misma. Éstos sirven o como figuras o como fondos a la arquitectura. La enmarcan o la sitúan en una posición relativa a ella: delante-detrás, lejos-cerca, horizontal-vertical, derecha-izquierda. La forma de la casa se evidencia pues por el diálogo contrastado con los árboles.



ARCHITECTURE IN THE LANDSCAPE
 by Marcel Breuer, Harvard, Dec. 1946, 1947
 © 1955 Crown Publishers, Inc.



1. Porche del *Caesar cottage*, Lakeville, Connecticut, 1951.
 2. Portada y páginas 37-38 del libro *Marcel Breuer: Sun and Shadow. The Philosophy of an Architect*. 1955.

Esa relación contrastada entre lo natural y lo construido es la que defiende Breuer en este texto pues “un edificio es un trabajo hecho por el hombre, cristalizado, una cosa construida. No debe imitar la naturaleza -debe estar en contraste con la naturaleza. Un edificio tiene líneas rectas y geométricas [...] No puedo ver ninguna razón por la que los edificios deban imitar las formas naturales, orgánicas o en crecimiento.”⁵ Esta última frase es una clara alusión a la arquitectura orgánica de Frank Lloyd Wright.

Pero para Breuer, “la naturaleza y la arquitectura no son enemigos -aunque ellos sean completamente diferentes.” De este modo, la presencia de un árbol es utilizado en el proyecto para evidenciar el orden propio de la arquitectura, del mismo modo que la arquitectura hace patente el orden propio de la naturaleza. Así pues continua diciendo Breuer en el texto que “al igual que es un error adaptar las formas de un edificio a las formas orgánicas, también lo es adaptar las formas naturales a las formas cristalin, geométricas de la arquitectura, como fue hecho en el periodo Rococó [...] pero en el jardín moderno yo preferiría ver más formas libres, orgánicas, desordenadas, naturales más que ‘hechizadas’.”⁶ Por ese motivo, Breuer no ordena los árboles de modo “racional” en torno a la casa, no los incluye dentro de las leyes compositivas generales del proyecto, sino que los incorpora de otra forma que explicaremos más adelante.

A veces, los elementos exteriores como muretes, verandas, balcones, terrazas, etc. se acercan a los árboles, los rodean, los delimitan, incluso los atraviesan. Sin embargo, dichos elementos son parte de

la geometría lógica del proyecto que se extiende sobre el entorno. Como dice Breuer, “cada vez que ocurre, la terraza y el muro de contención es tratado claramente como hecho por el hombre.” Los árboles quedan dispuestos de la manera más “natural” posible distinguiéndose de aquello construido racionalmente.

Por eso cuando Breuer encuentra en el lugar la presencia de unos árboles, decide dejarlos, aunque sin encajarlos dentro de la composición general del proyecto. Simplemente atraviesan la arquitectura y es la casa la que con su propio orden intercepta los árboles del lugar. Ambos entran en relación por oposición. Se encuentran de la manera más directa. Ello sucede prácticamente en todas las casas aisladas que construyó situadas en medio de la naturaleza, bosques o campos. Pero incluso también cuando no existían con anterioridad en el lugar, Breuer decidía plantarlos. Así, curiosamente ocurre cuando construye la casa para el Jardín del MoMA, en 1949.

1949. UNA CASA EN EL JARDÍN DEL MoMA

Entre 1951 y 1952 es cuando Breuer (1902, Pécs; 1981, New York) proyecta y construye un *cottage* para Harry I. Caesar⁷ en Lakeville, Connecticut. Cumplidos los 50 años, Breuer está a mitad de su carrera profesional. Justo antes de obtener una dimensión más internacional mediante la construcción de grandes edificios como la sede de la UNESCO en París (1953-55). Son los años de bonanza económica en EEUU posteriores a la Segunda Guerra Mundial. Dada la necesidad de realojar a 10 millones de vete-



3. Casa Stillman, Litchfield, Connecticut, 1950.

ranos que regresan de la guerra, es el momento en el cual se deben definir los nuevos estilos de vida. Ante este problema, el MoMA propuso algo inédito para un museo de arte moderno de aquel momento. Le encarga a Marcel Breuer construir un prototipo de casa aislada para una familia americana moderna en el jardín del museo.⁸



En la portada del boletín informativo de 1949 del propio MoMA,⁹ aparece una perspectiva frontal de la fachada sur, la opuesta al acceso, curiosamente descontextualizada de su situación urbana real. Sin embargo en ese dibujo destacan enormemente la representación de dos árboles grandes y frondosos. Uno en primer plano, al lado de la zona exterior de juegos de los niños. Otro, más pequeño, por detrás de la casa, justo en el patio de acceso a la misma. Si comparamos la perspectiva con las fotografías publicadas de la obra en el jardín del museo, veremos que efectivamente estos árboles están en el mismo sitio que en la perspectiva. Por lo tanto, su presencia tanto en el dibujo como en la realidad forma parte del propio proyecto, implicando una cierta relación a mantener con la naturaleza.



4. Casa en el jardín del Museo. MoMa, Nueva York, 1949.

Con esta casa, Breuer no solo está proponiendo un estilo de vida para “un hombre que trabaja en la gran ciudad y viaja hasta las llamadas ‘ciudad dormitorio’ del extrarradio donde vive con su familia” según define Peter Blake en el texto del boletín del MoMA. Breuer no se limita, tal y como se le encomienda, a “demostrar por cuánto puede ser comprada la buena vida y el buen diseño”, según cuenta Blake.¹⁰

Breuer, además de dar respuesta a estos requerimientos desde un esquema básico con posibilidad de ampliarse, o por ser relativamente económica su construcción -dada la estructura de madera que puede hacer cualquier promotor de los suburbios- establece el modo de cómo incorporar la naturaleza a la casa. Breuer, además de incorporar materiales tradicionales -piedra en la chimenea y en el suelo, madera en los acabados, etc.- o al colocar nuevos electrodomésticos, o tener muebles de diseños modernos, incluso cuadros de artistas contemporáneos, también encaja los árboles en la casa. Así pues está proponiendo una cierta relación entre la arquitectura, el hombre y la naturaleza. Una relación, que como ya explicamos en el primer apartado, no se da por imitación. Ambas conviven, pero expresando sus propios órdenes.

1948. ¿QUÉ LE ESTÁ PASANDO A LA ARQUITECTURA MODERNA?

Tras la Segunda Guerra Mundial se inicia una revisión de los principios del Movimiento Moderno desde la reconsideración de la arquitectura vernácula y lo que supone la tradición versus la innovación. Breuer fue uno de los que asumieron este papel crítico patente en su participación en el simposium organizado por el MoMA bajo la pregunta ¿Qué le está ocurriendo a la Arquitectura Moderna?, en febrero de 1948.¹¹

Dicho debate surgió a raíz de un artículo publicado por Lewis Mumford en *The New Yorker*, en el cual arremetía contra lo que denominaron por “moderno” y por “arquitectura moderna” Henry-Russel Hit-

chcock y Philip Johnson en su libro titulado *The International Style since 1932*, a partir de la exposición *The International Exhibition of Modern Architecture* organizada por el MoMA en 1932.

Mumford afirma en su artículo que Hitchcock y Johnson identificaron lo moderno en arquitectura con “el Cubismo en pintura y con la general glorificación de lo mecánico y lo impersonal y lo estéticamente puritano.”¹² Más adelante asegura que incluso Sigfried Giedion, uno de los líderes de los rigoristas mecánicos, declara que hay una nueva postura que apuesta por la monumentalidad, lo simbólico y el juego con los elementos de diseño -con el color, la textura, la pintura y la escultura-.

El artículo de Mumford acaba definiendo lo que para él es un nuevo estilo, bautizándolo como *Bay Region Style*. Según él surgido en California y que es expresión del entorno, el clima y un estilo de vida generado en la Costa. En sus propias palabras: “El estilo es realmente un producto del encuentro de las tradiciones arquitectónicas orientales y occidentales, y es un estilo universal mucho más verdadero que el de los años treinta, pues permite adaptaciones y modificaciones regionales. Algunos de los mejores ejemplos de esta tradición a la vez universal y nativa está siendo construida en Nueva Inglaterra.”¹³ Recordemos que fue justo en Nueva Inglaterra donde Breuer y Gropius hicieron sus primeras casas reinterpretando la tradición del *balloon-frame* y usando materiales tradicionales en sus acabados, como la piedra y la madera.



5. Marcel Breuer durante su discurso en el simposium ¿Qué le está pasando a la arquitectura moderna? MoMa, Nueva York, 11 febrero 1948.

Breuer titula su intervención en este simposium *On Human Architecture*, afiliándose en parte a la crítica que Mumford defiende en su artículo, cuando dice que “si el Estilo Internacional es considerado idéntico a un rigorismo mecánico e impersonal, abajo con el Estilo Internacional. De cualquier forma, el término es desafortunado, tan desafortunado como el de funcionalismo.”¹⁴ Así pues se desmarca de la arquitectura meramente basada en el funcionalismo del Estilo Internacional. Del mismo modo, y con un tono irónico, responde frente a la defensa de una arquitectura, que ya solo por emplear la madera (al modo tradicional) sea capaz de superar el funcionalismo o aporte cierto humanismo, afirmando: “Yo no me siento demasiado impulsado a enfrentar lo ‘humano’ contra lo ‘formal’. Si por ‘humano’ es considerado idéntico con poner madera roja de secoya por todas partes, o si es considerado idéntico con la imperfección o la imprecisión, yo estoy en contra de ello; también, si es considerado idéntico con el camuflaje de la arquitectura con las plantas, con la naturaleza, con contribuciones románticas.”¹⁵

Es en este discurso cuando Breuer emplea públicamente por primera vez el concepto de “Sol y Sombra”¹⁶ y que más tarde dará título a su libro-manifiesto de 1955, llegando a convertir el concepto en principio filosófico de su trabajo. Por sol y sombra se está refiriendo a una nueva postura capaz de unificar los principios abstractos de la nueva arquitectura con la humanización de la misma, el uso de los materiales tradicionales, la respuesta al confort, a la vida y al arte. Así pues Breuer defenderá que “el impulso hacia la experimentación está allí, junto y en contraste con el cálido disfrute de la seguridad

de una chimenea. La calidad cristalina de un blanco continuo, un muro liso está allí, junto y en contraste con la calidad rugosa de la textura de la madera natural o de una piedra rota. [...] La sensación del espacio artificial, la geometría y la arquitectura está allí, junto y en contraste con las formas orgánicas de la naturaleza y el hombre.”¹⁷

Vemos pues como en este discurso, Breuer se opone a las tendencias organicistas que consideraban las formas de la naturaleza como fuente de inspiración para las formas de la arquitectura. Sin embargo, él propone contrastar lo natural con lo construido, por oposición de órdenes, sin que por ello pueda darse una convivencia mutua.

1944/1952. **BUILT IN USA: LOS AÑOS DE POS-GUERRA.**

La primera vez que se muestra en público y se publica el *Caesar cottage* es en la exposición *Built in USA: Post-war architecture*, que tuvo lugar en el MoMA en 1952. *Built in USA* pretendía reivindicar la nueva arquitectura moderna hecha en, para y desde los Estados Unidos de América. Su primera convocatoria tuvo lugar en 1944 y se inició con voluntad de ser una cita bienal, aunque en realidad se realizó tan solo una vez más, en 1952. De hecho surgió como reacción a la muestra de 1932 titulada *International Exhibition of Modern Architecture*, donde salvo 6 arquitectos y 7 proyectos americanos,¹⁸ el resto fueron europeos.

Con *Built in USA*, el MoMA pretendía “enseñar el crecimiento de una auténtico estilo de arquitectura moderna americana, su relación y su deuda frente a las circunstancias americanas, y también su reacción frente al Estilo Internacional” según el prefacio de Philip L. Goodwin.¹⁹ Fueron por tanto dos muestras que establecieron cuáles eran los paradigmas de esa nueva arquitectura moderna americana.



6. Casa Kaufmann, Frank Lloyd Wright. Publicado en el libro *Built in USA: 1932-1944*.

En la primera exposición de 1944, Breuer ya estuvo presente con 2 obras, ambas en colaboración con Walter Gropius: el *Chamberlain cottage* y la casa Ford. En dicha muestra, la casa Kaufmann de Frank Lloyd Wright se convirtió en la principal referencia. De hecho, en el capítulo del catálogo donde se definen las nuevas influencias, es la nueva actividad creativa de Wright la que se propone como referente, junto a “una revalorización de este gran ‘caballo oscuro’ -la construcción vernacular tradicional.”²⁰ Más adelante, cuando en el capítulo titulado *A buil-*



ding and its setting, de nuevo vuelve a ser Wright y su relación más “romántica y emocional,” “orgánica” entre el edificio y el sitio la que se asociará a la nueva arquitectura americana, frente a la “clásica e intelectual” de Le Corbusier, como mas “pura creación del espíritu.” En cambio, en la relación que establece Mies van der Rohe, por ejemplo en el pabellón de Alemania en Barcelona, afirma Elizabeth Mock, se “encuentran los dos extremos no enteramente incompatibles.”²¹

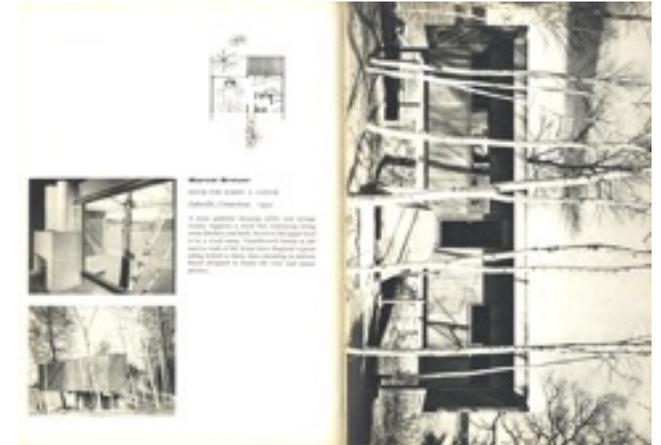


Más allá de las diferentes influencias, sí que se establece que “la casa moderna americana empieza más que nunca a relacionarse íntimamente con el suelo y el paisaje circundante. El salón se extiende hace el jardín y los muros de vidrio traen la vista a la casa. El límite entre el interior y el exterior se vuelve insignificante. Algunas veces el jardín realmente penetra en el interior, o la casa podría estar asentada sobre la colina rocosa. Las irregularidades del sitio son bienvenidas.”²²



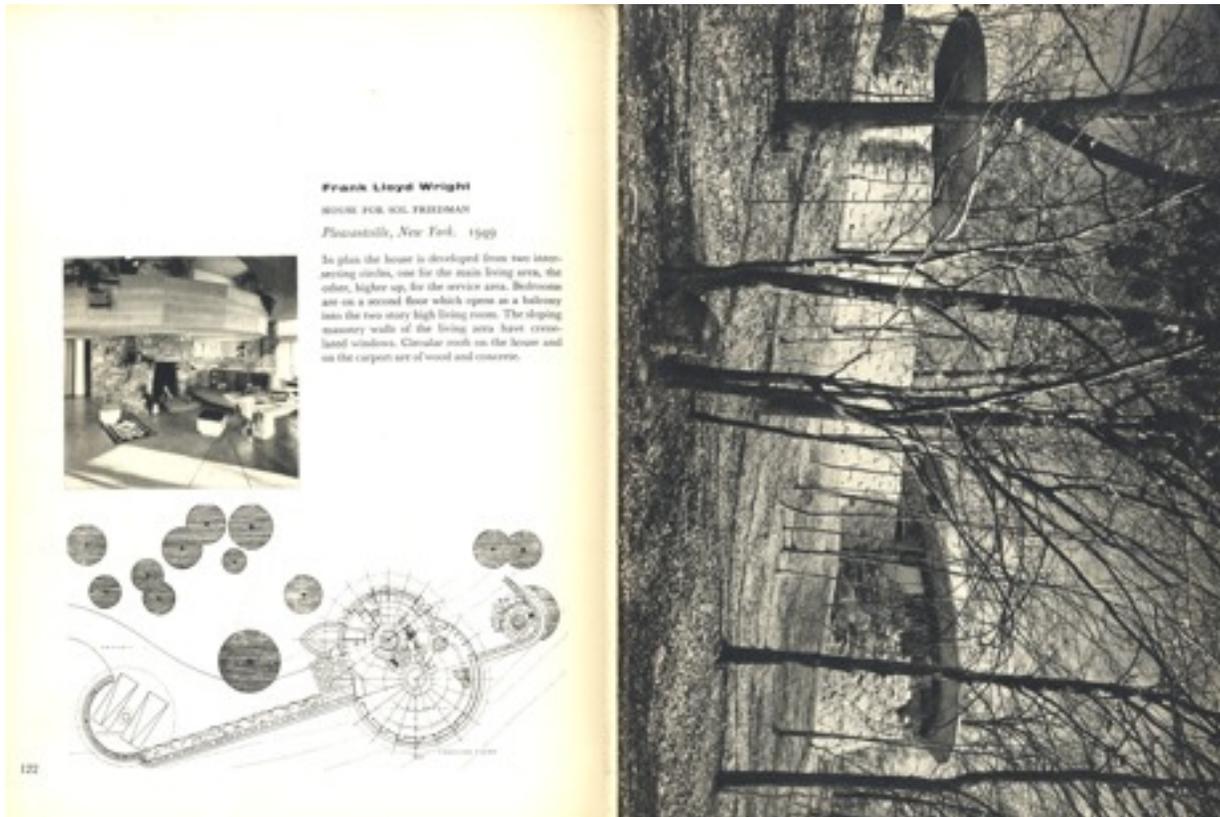
Lo que sustancialmente diferenció la primera muestra de *Built in USA* respecto de la segunda fue la mayor cantidad de casas unifamiliares presentadas en la última. Esto se debió al boom económico tras la guerra y a la gran demanda de casas privadas. La de 1952 incluyó más jóvenes arquitectos y más proyectos procedentes de otras partes del país. Sin embargo, a pesar de la disparidad mostrada, Hitchcock defendió en el catálogo la sorprendente “homogeneidad de la producción americana [...] El diseño arquitectónico moderno en América está hoy más estandarizado -en el buen sentido- que lo está la industria de la construcción.”²³ Por tanto, con estas

exposiciones se estaban definiendo, defendiendo y difundiendo los nuevos principios de la arquitectura moderna americana tras la guerra.



El *Caesar cottage* se inscribe pues en estas circunstancias y en este contexto social y cultural de la América de los años 50. Éste estuvo seleccionado junto a otros proyectos relevantes como la casa Farnsworth de Mies van der Rohe, la Case Study House n°8 de Charles y Ray Eames, la casa que se hace para sí mismo Philip Johnson o la que hizo para Richard Hodgson (basada en el esquema bi-nuclear de Breuer), la casa Tremaine de Richard Neutra o la casa Friedman de Frank Lloyd Wright, entre otras.²⁴ Pese a sus diferentes aproximaciones, en todas estas casas, sin embargo, se establecía una especial importancia a su relación abierta y consciente con la naturaleza, sin perder por ello su autonomía formal ni objetual. Basta con mirar las fotografías del catálogo para ver como prácticamente en todas ellas aparece en primer plano o al fondo, un árbol o un grupo de ellos. Incluso en la casa Heller de Igor Po-

7. Casa Farnsworth, 1950. Mies van der Rohe.
 8. Case Study House n°8, 1949. Charles y Ray Eames.
 9. Casa Johnson, 1949. Philip Johnson.
 10. Caesar cottage, 1951. Marcel Breuer.
 Publicadas en el libro *Built in USA: post-war architecture*.



TELONES DE FONDO Y MARCOS ESTRUCTURALES

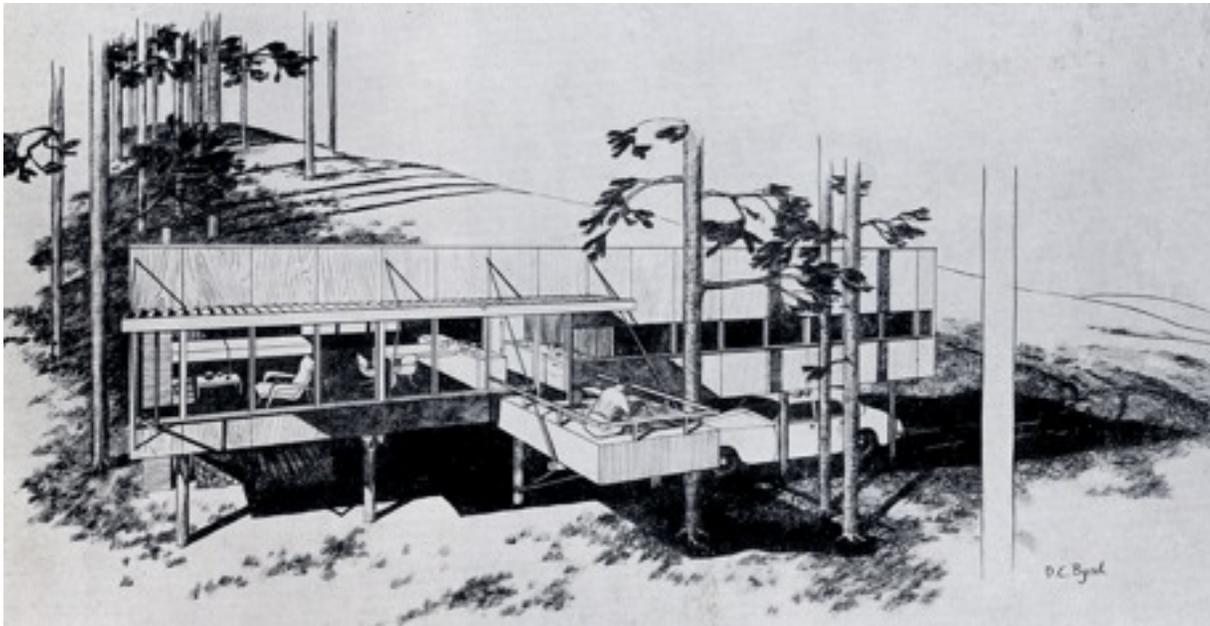
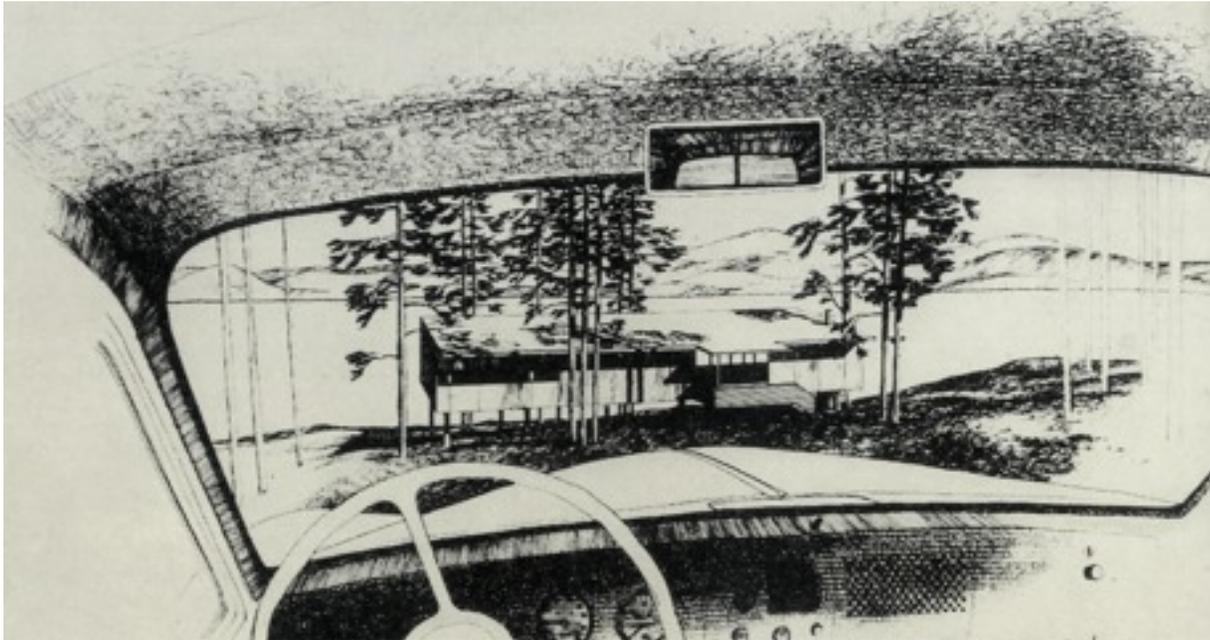
Centrémonos ahora en la relación establecida entre los árboles y el *Caesar cottage*. Por supuesto, llegaremos en coche desde la ciudad, probablemente, hasta situarnos lo más cerca posible ante la casa, sorteando el bosque de abedules. La conquista americana de los suburbios es gracias al automóvil, el cual ha hecho posible vivir fuera de la ciudad, lejos de trabajo, en un entorno familiar aislado y en contacto con la naturaleza. Esta relación entre el automóvil, la casa y la naturaleza ha determinado en gran parte la vivienda moderna desde sus inicios.

La visión que tendremos de la casa al aproximarnos desde el propio interior del coche puede ser muy parecida al dibujo que hizo Breuer de un *cottage* en Wellfleet (Massachusetts) en 1948. Es una perspectiva que a través de la luna delantera del coche enmarca la casa entre los árboles, divisando el lago al fondo. La casa aparece pues como un paralelepípe-

levitsky en Miami, un árbol autóctono de Florida, llamado Bucida o "Black Olive", se deja encerrado y cubierto por una estructura ligera y transparente que cubre la piscina y el porche, a modo de invernadero.

El *Caesar cottage* es pues un paradigma de esa interacción entre la arquitectura y la naturaleza surgida en América tras la postguerra. Fue una casa *Built in USA*.

11. Casa Friedman, 1949. Frank Lloyd Wright.
12. Casa Heller, 1949. Igor Polevitsky.
Publicadas en el libro *Built in USA: post-war architecture*.



13. Perspectiva para un *cottage* en Wellfleet, Massachusetts, 1948.
 14. Breuer *cottage* en Wellfleet, Massachusetts, 1943-48

do, de una sola planta, elevada del suelo, dispuesta en su mayor longitud paralelamente al borde del agua. Dada la suave colina que desciende hacia el lago, el punto de vista está por encima de la cubierta de la casa, viéndola atravesada por los altos y delgados troncos. Se nos muestra una imagen de la casa como algo construido racionalmente, frente a una naturaleza salvaje que llega literalmente a atravesarla. La construcción no modifica el estado natural del lugar. La arquitectura no pretende pues borrar, eliminar el orden propio del sitio existente, ni emularlo, simplemente intercepta a la naturaleza.

Parado el coche lo más cerca posible de la casa, o incluso debajo de ella si la altura lo permitiera, (como en su propia casa en New Canaan o en la casa Wolfson en Salt Point) nos aproximamos a pie hacia la entrada. Durante este trayecto estaremos obligados a sortear los árboles del lugar en busca de una rampa que salve el desnivel entre el terreno y la planta elevada, pues la casa está apoyada sobre seis delgados pilares y un cuerpo bajo de mampostería - dónde se guarda la leña y la barca para navegar por el lago. La rampa se dispone perpendicularmente a la fachada de acceso -en el lado opuesto al lago, es decir, en la orientación suroeste- cuyo borde izquierdo coincide con el eje de simetría del volumen.

Alcanzar la puerta de entrada de la casa supone situarte frontal e irremediamente frente a la fachada. La perpendicularidad producida durante el trayecto de acceso marcado por la rampa y el plano de la fachada se acentúa por los planos laterales proyectados hacia adelante y por el plano de cubierta



15. Fachada de acceso al Caesar cottage.

ta en voladizo. A la mitad izquierda de la fachada veremos a través de la ventana horizontal las colinas del otro frente del lago, así como el tronco oscuro de un abedul más viejo pasando. La otra mitad derecha de la fachada tiene una puerta ciega al final de la rampa y otro hueco horizontal de un anchura igual la mitad del mayor.

Por tanto, hasta llegar al inicio de la rampa se ve la casa a través de los troncos de los árboles, los cuales habremos sorteado previamente. La fachada es por tanto un plano horizontal encajado por dos laterales, la cubierta y los árboles de delante y de detrás. Aparece como en los Propileos, en el templo de Atenea. Los árboles monumentalizan el acceso. Desde este punto de vista y dada esa transparencia, diríamos que la casa no tiene espesor, es una mem-



brana, una plano horizontal que flota delante de nosotros, un telón de fondo para los árboles.

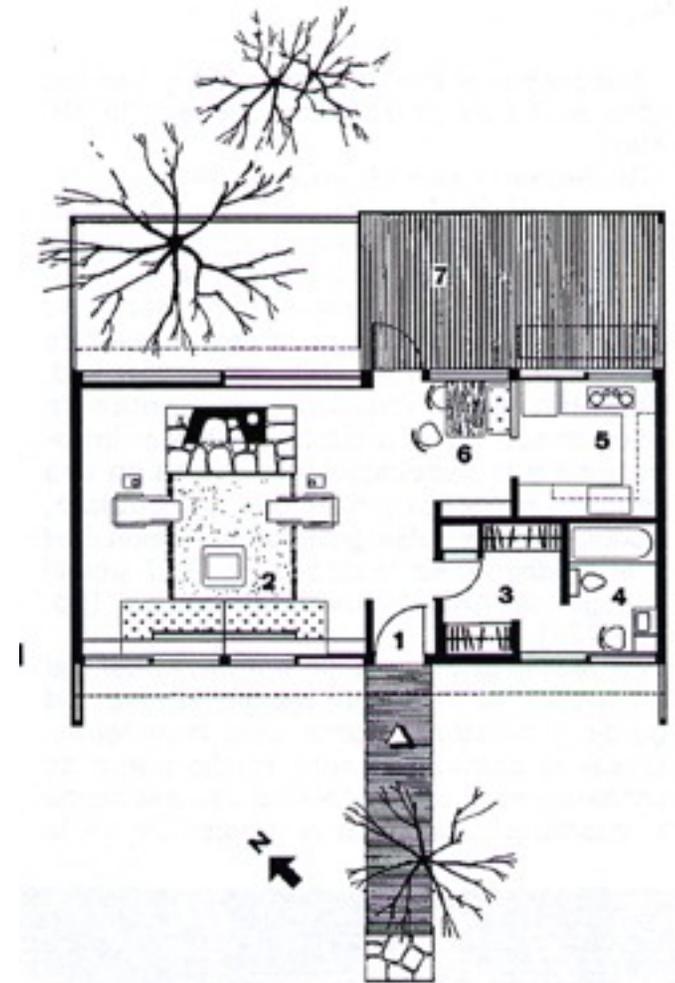
Una vez atravesada la rampa y abierta la puerta la relación se invierte la relación. Ahora son los árboles quienes aparecen al fondo de la casa. Son ellos los que hacen de telón de fondo del espacio interior. Es como si la fachada que dejamos atrás se hubiera proyectado hacia adelante dejando atrás parte de su opacidad, pues este plano está formado por un paño de vidrio de suelo a techo, delante del salón-estar-dormitorio y la chimenea de hormigón. En la otra mitad se duplica la puerta de entrada en la misma posición, que nos permite salir al porche cubierto. A ese lado derecho está la cocina y el pequeño comedor.



La planta del espacio interior es un rectángulo de proporción dos a uno. Es decir, dos cuadrados de 18 pies (5,4864 mts) de lado. Ello da una superficie útil de 60,20 m², suficiente para una casa de fin de semana. Hacia el lago se proyecta en toda su longitud esta plataforma una distancia igual a la mitad del cuadrado base. La mitad es una terraza cubierta salvo por un hueco situado encima de la ventana de la cocina. La parte derecha está descubierta -frente a la chimenea del salón- formando un patio cuya base es el suelo del terreno y por el que "atraviesa" el viejo abedul existente.



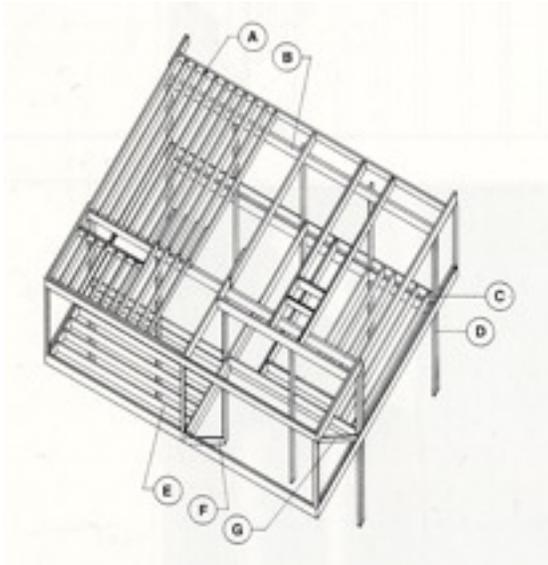
Aparece al final del recorrido un tercer plano, también frontal, delimitado ya por una pocas líneas -las vigas y soportes estructurales de madera- que enmarcan los dos espacios exteriores que se proyectan hacia el lago. Otra vez se da la circunstancia de que



a ambos lados hay árboles, el viejo abedul que atraviesa el patio y otros más jóvenes detrás, en la misma orilla del lago, inclinados. Este tipo de porche exterior cubierto y en voladizo enfrentado a uno o varios árboles ya fue ensayado por Breuer en los *cottages* que hizo en Cape Cod, Wellfleet.

Caesar cottage

- 16. Entrada.
- 17. Salón con vistas al lago.
- 18. Vista desde el lago.
- 19. Planta.



La casa y los árboles configuran por tanto un sistema de telones de fondo en función de nuestra posición relativa con ellos. Es decir, los árboles se comportan como figuras y los marcos estructurales de las fachadas como fondos o viceversa. Tres planos frontales definen esta secuencia. Los atravesamos según su eje de simetría. Los laterales simplemente se dejan ciegos. Se aproximan o alejan como la lente de una cámara fotográfica al enfocar. El espacio se define por tanto por la relación entre planos paralelos y su grado de abertura al exterior. Es un juego espacial que Breuer utiliza en muchas de sus casas y que podemos reconocer en el resto de sus proyectos.²⁵

Un sistema basado en simetrías-asimetrías equilibradas por contrastes entre: cubierto-descubierto, opacoabierto, horizontal-vertical, delante-detrás, artificial-natural, etc.

La casa es resultado de ese sistema de marcos estructurales y telones de fondo que privilegian la visión del habitante en una sola dirección. El primer marco es el más opaco y cerrado al paisaje. Acoge y protege al habitante. El segundo marco se abre más decididamente frente al paisaje. Dirige la mirada hacia el exterior en una dirección. El tercero queda prácticamente desmaterializado y ha desaparecido incluso en algunos proyectos. Está en voladizo, literalmente flotando sobre la naturaleza.

Breuer lo dejó expresado claramente en una entrevista concedida a la revista *House & Garden* en febrero de 1970: “Usualmente, yo he reservado las grandes áreas de vidrio para uno de los lados de la habitación, o para uno de los lados de la casa donde hay una vista o hay que resguardarse del tiempo.

Entonces hago los otros muros más sólidos.” El entrevistador le pide más explicaciones y Breuer contesta: “Principalmente, porque las personas necesitan de un cierto fondo detrás de ellas. Personalmente, no me gusta sentarme en una habitación completamente expuesta al paisaje. Me gusta ser capaz de salir y sentarme sobre el paisaje. Pero en el interior de la casa -probablemente es más una idea pasada de moda- yo necesito alguna clase de escondrijo, algún tipo de protección. También, me gusta tener a mi alrededor pinturas, fotografías y recuerdos, y para eso necesitas grandes áreas de muro.”²⁶

El armazón estructural de la *Caesar cottage* está hecho con listones de madera, es una construcción tridimensional de barras, que posteriormente se forra literalmente de tablonos de madera, haciéndolo habitable. Todo el entramado es un trabajo de carpintería de armar. La casa se construye por tanto en seco, salvo la chimenea de hormigón y el cuarto de la caldera, en la planta baja, que se reviste de piedra. Si miramos las primeras sillas que Breuer construyó como alumno del taller de carpintería en la Bauhaus, veremos como sigue el mismo principio estructural para realizar la forma portante. Pero también se da una analogía más, pues el asiento y el respaldo son superficies que se apoyan sobre el entramado haciendo posible la ocupación del espacio creado. Visto de este modo, podríamos afirmar que el *Caesar cottage* es como una silla dispuesta sobre el paisaje.

Por lo tanto, la forma de la casa se configura como un espacio que dirige la mirada hacia las vistas seleccionadas del entorno. Protege a sus habitantes,



20. Esquema estructural, *Caesar cottage*.
 21. Silla con listones de madera de la misma sección, 1922. Marcel Breuer.
 22. Armario vitrina ti 66c, 1926. Marcel Breuer.

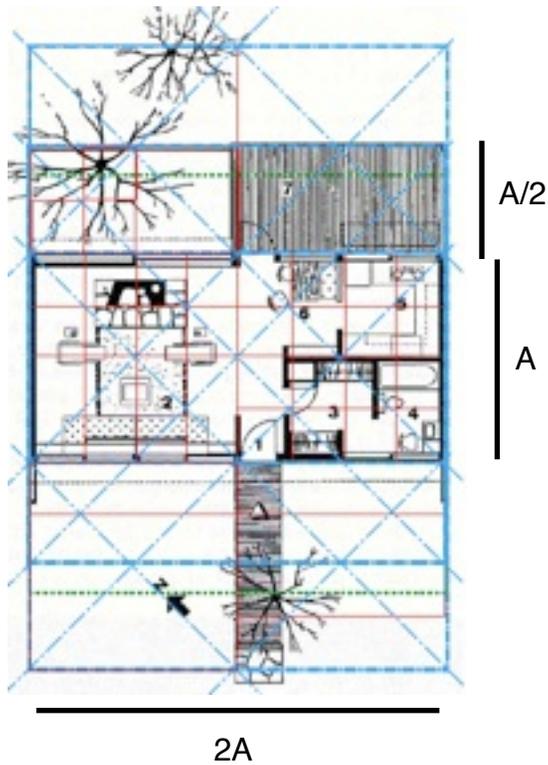


23. Porche, Caesar cottage

tanto de las inclemencias y peligros, como de las miradas ajenas, constituyéndose en un refugio protector. Pero además la casa intercepta los árboles, quedan incorporados a ese sistema referencial que es la casa para su habitante. Al atravesar la casa se da una intersección entre los dos órdenes: lo natural con lo construido por el hombre, lo vertical con lo horizontal, los árboles con la casa. No hay una emulación de uno al otro. De esa relación surge un lugar orientado para el hombre.

LA BALANZA DE PAUL KLEE: SENEIO

Tras formarse en la Bauhaus (1920-23), ejercer como profesor en la misma escuela (1925-28), participar en varias ferias con proyectos de interiorismo y realizar sus primeras obras en Berlín, Budapest y Zúrich, Breuer emigra a EEUU en 1937 desde donde desarrollará el resto de su carrera profesional hasta 1976. Arranca pues desde muy joven con una formación basada en los principios funcionalistas del Movimiento Moderno, bajo el pensamiento de Walter Gropius. Sin embargo, ya desde su conferencia titu-



lada ¿Dónde nos encontramos?²⁷ impartida en Zurich en 1934, Breuer empieza a establecer cierto paralelismo entre la arquitectura vernácula y las máximas del Movimiento Moderno. Este cambio de paradigma se ve reflejado tímidamente en la construcción del pabellón Gane para la Exposición Real de Bristol en 1936, donde utilizó los muros de piedra.



De todos modos, algunos principios básicos de composición aprendidos durante su estancia en la Bauhaus no los abandonará nunca. Concretamente los métodos abstractos de composición de Paul Klee (1879-1940) enseñados como profesor de la Bauhaus durante la década de los años 20, tiempo en los que ambos coincidieron, tanto en Weimar como en Dessau. De hecho, lo que el mismo Breuer destacó en su breve presentación de la exposición del trabajo de Paul Klee en el MoMA de Nueva York en 1950, fue lo siguiente: “Sus pinturas, libres, fluctuantes, cambiantes, y fantásticas, muestran una fuerza y una constante disciplina de la composición: casi siempre central y simétrica. Tu descubrías que el caos de su estudio, repleto de distintas herramientas, materiales, pinturas, botellas, caballetes (él trabajaba en 5 u 8 cuadros a la vez) en realidad estaba en un orden

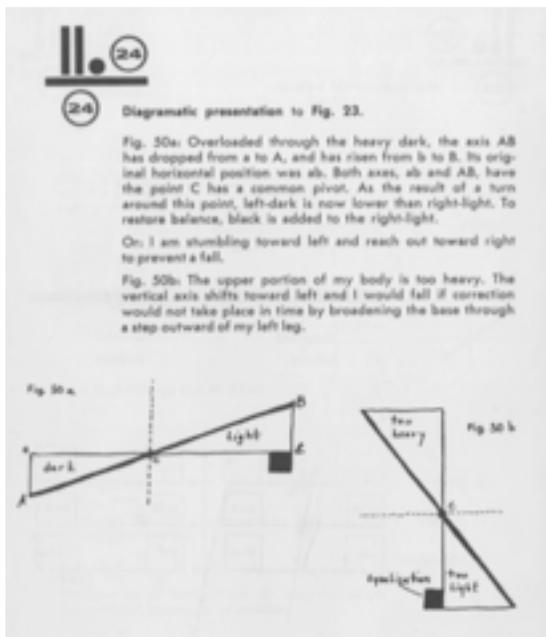
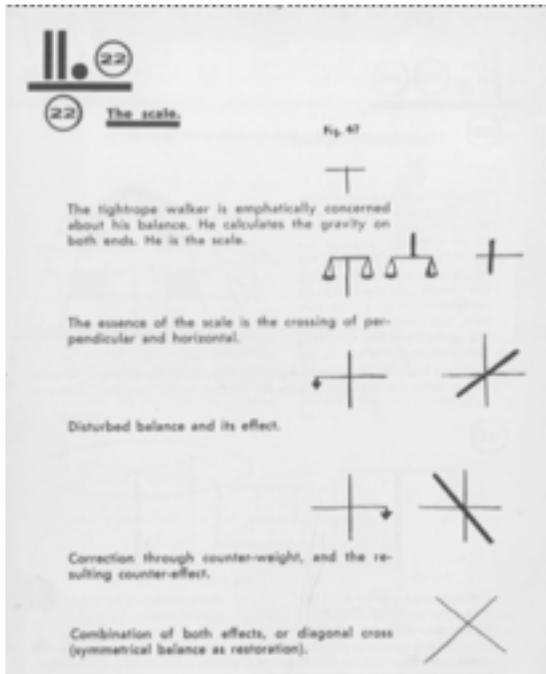
pedante -todo en su lugar, aseado y limpio.”²⁸



Lo que Breuer aprendió de Klee fue la disciplina de la composición. La construcción lógica de la forma. Este tipo de relaciones geométricas las podemos detectar tanto en los ejercicios propuestos por Klee durante los años en que ambos coincidieron en la Bauhaus, así como en la obra pictórica del propio pintor y en los escritos y publicaciones del artista. Material todo el, que evidentemente Breuer conocía y que aplicó tanto a sus trabajos de arquitectura como incluso a sus muebles.

Veamos de que manera se ven aplicados al Caesar cottage dichos principios formales. Si analizamos la planta del cottage veremos que, tal y como apuntábamos anteriormente, se basa en una simple composición de geometría cuadrada, alrededor de un eje central, aunque no por ello produce simetrías.²⁹ Esta modulación surgida de la división del cuadrado prin-

24. Análisis geométrico de la planta de Caesar cottage.
25. Pabellón Gane, Bristol, 1936. M. Breuer.
26. Estudio de Paul Klee en Bauhaus, Weimar, 1923.

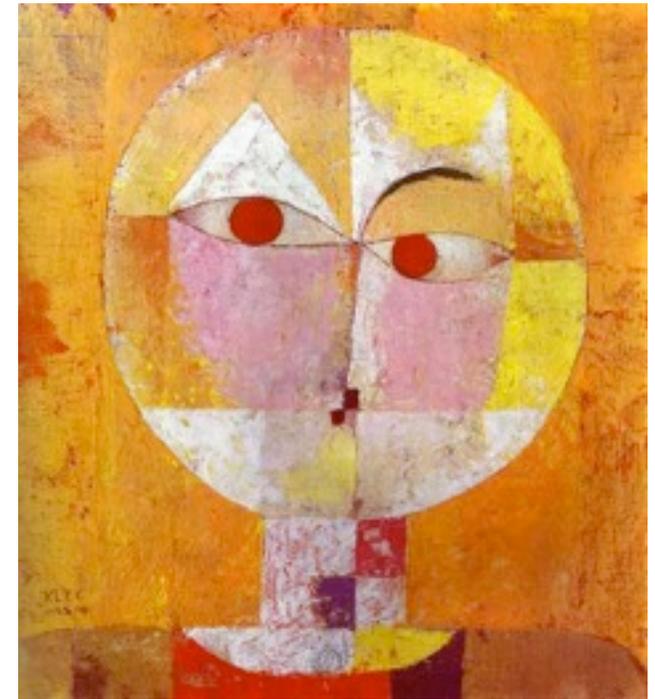


27. La balanza en *Bocetos Pedagógicos*, 1925. Paul Klee.
 28. Presentación diagramática del balance no-simétrico, en *Bocetos Pedagógicos*, 1925. Paul Klee
 29. *Senecio*, 1922. Paul Klee.

cial en otros menores, ordena todas las particiones interiores, las divisiones de la carpintería, las dimensiones de los espacios interiores y exteriores, etc. Sin embargo, los árboles no entran en el sistema geométrico del cuadrado. Su localización respecto a la casa es más de orden topológico que geométrico. El orden de la arquitectura es independiente del orden propio de la naturaleza.

Al orden geométrico de la arquitectura, Breuer aplica las relaciones de equilibrio que Paul Klee dejó escritas en el que fue el segundo libro de la Bauhaus titulado “Bocetos Pedagógicos”³⁰ de 1925. Estás se basan en el principio de la balanza definido por el cruce de una vertical y una horizontal, que al trastornarse el equilibrio se produce un efecto de inestabilidad en la composición que tras un corrección por contrapesos se logra un contra-efecto que de nuevo equilibra el conjunto.

Unos de los cuadros de Klee que mejor muestran este equilibrio no-simétrico es el titulado *Senecio* (1922). Si lo analizamos detenidamente, veremos a pesar de inscribirse en un circunferencia subdivida por una malla regular, las formas a la izquierda y a la derecha del eje central no se rigen por los principios de simetría, sino más bien por principios de equilibrio y contraste: arriba-abajo, cerca-lejos, claro-oscuro, cuadro-círculo, grande-pequeño, etc. Fijémonos por ejemplo en los ojos, la boca, el cuello, las cejas, las distintas superficies de color, etc. Todo ello crea un movimiento pendular de una lado al otro del cuadro. Un sistema dinámico, en movimiento, a pesar de la centralidad de la composición.



Ese mismo sistema compositivo se ve en la planta del *Caesar cottage*. Comprobémoslo por ejemplo en la relación entre los espacios abiertos y cerrados del porche. Igualmente en la relación de los espacios del estar-dormitorio con la cocina-comedor-servicios. También en los árboles dibujados a un lado y a otro del eje central. El que atraviesa la rampa está al lado derecho. El que cruza el patio está al lado izquierdo equilibrando la balanza, produciendo todos ellos unas relaciones en diagonal que dinamizan el espacio rectangular de la casa.

Pero del mismo modo ocurre en los planos verticales. Veamos ahora por ejemplo la fachada que da al lago (en la fotografía tomada desde el agua) o en la



misma maqueta del proyecto. Podemos trazar los ejes de la composición: las líneas horizontales definidas por las vigas del porche; el eje central vertical definido por el montante. Sin embargo, en la aparente composición simétrica de este alzado, se produce de nuevo un desequilibrio por el cuerpo bajo de mampostería situado a la derecha de eje central que deja de modo figurado el otro lado en voladizo. El contrapeso, en este caso, se logra por la vertical desplazada del árbol que atraviesa la parte descubierta del porche de arriba abajo -y los tubos de salida de humos de la chimenea y la caldera.

Por tanto, Breuer aprendió de Klee este sistema de composición basado en el equilibrio de la balanza. ¿No es demasiada casualidad que Breuer poseyera una copia del cuadro titulado *Senecio* de Klee colgado de un biombo separador en su casa de New Canaan, realizada el mismo año en el que se construyó



el *Caesar cottage*? ¿Acaso no ocurre lo mismo entre el cuadro de Klee y el grabado del siglo XVII que escoge Breuer como ilustración inicial de su texto manifiesto “Sol y Sombra”? ¿No vuelve a ser esta ilustración una composición central en la que se contrastan los opuestos, pero al mismo tiempo se equilibran? El principio de sol y sombra empleado por Breuer, es equivalente a la relación establecida entre la casa y el árbol, y por tanto entre la arquitectura y la naturaleza en toda su obra.

TRANSICIÓN DEL DESORDEN AL ORDEN

Desde el análisis de las relaciones que se dan entre el *Caesar cottage* y los árboles, podemos determinar por tanto cual era la idea que tenía el arquitecto sobre la relación entre el hombre y la naturaleza. Josep Quetglas lo afirma a propósito de su estudio de la *Ville Savoye* de Le Corbusier del siguiente modo: “Es posible que cada arquitecto haya formulado siempre, lo sepa o no, una idea de las relaciones entre lo humano y la naturaleza, una definición de la posición de la persona en el mundo, y que sea precisamente en la forma de la casa donde esa idea se exprese.”³¹

Entonces, ¿qué idea se desprende de la casa de Breuer sobre la relación entre el hombre y la naturaleza? Para contestar a esta pregunta, regresemos de nuevo a su escrito más importante, suscrito por él como sus principios: *Sol y Sombra*. Dice Breuer: “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

30. Vista desde el lago, *Caesar cottage*.
 31. Maqueta, *Caesar cottage*.
 32. Casa Breuer III, New Canaan, 1951.

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*. [...] 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*.³²

Por tanto, ¿Qué ideas son las que hay que unificar? El trasfondo de su escrito radica en una crítica velada a los principios del Estilo Internacional. Breuer quiere unificar aquellos avances tecnológicos y formales del Movimiento Moderno con las necesidades humanas básicas. Veámoslo con el ejemplo que usa a propósito de la transparencia lograda por el uso de grandes superficies de vidrio: “la transparencia también necesita de la opacidad. Y no solo 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.” Pero Breuer lleva más allá ese interés en resolver un inherente dualismo presente también en: “soportes y cargas; compresiones y tracciones. En las superficies que usamos hay colores y texturas. Hay formas y espacios. Hay edificios y paisajes.”³³ Hay casas y árboles, podríamos añadir.

¿No es justo esa asunción de contrarios lo que está proponiendo Breuer en su arquitectura con la relación entre los muros ciegos y los planos de vidrio en sus casas? Desde el sistema descrito anteriormente

para el Caesar *cottage* hemos visto como logra tanto la transparencia como al mismo tiempo provee al habitante de intimidad y la seguridad deseada. Es decir, esas son el tipo de relaciones que permiten a Breuer construir para el habitante una transición desde el desorden -la naturaleza- al orden -la arquitectura. Morar en un lugar orientado sin negar la naturaleza. Es más, usarla como sistema de referencia, de anclaje a un lugar determinado y por tanto crear un refugio orientado. Por eso la casa intercepta la naturaleza. Por eso es que la naturaleza atraviesa la casa.

Acabemos el texto citando de nuevo, igual que al principio, a Marcel Breuer:

“Ni la simplificación excesiva y unilateral ni el compromiso poco afinado ofrecen una solución. La búsqueda de una respuesta clara y firme que satisfaga necesidades y propósitos opuestos es lo que saca a la arquitectura del reino de la abstracción y le da vida, -y arte.”³⁴



33. Grabado del siglo XVII usado por Breuer para ilustrar su libro *Marcel Breuer: Sun and Shadow. The philosophy of an architect*.

Procedencia de las ilustraciones

- 1, 14-16, 19, 23, 32. *Marcel Breuer. Buildings and projects 1921-1961*, ed. Craston Jones, (New York: Frederick A. Praeger, 1962).
- 2, 3, 33. *Marcel Breuer: Sun and Shadow. The philosophy of an architect* (New York: Dodd, Mead & Company, 1955).
4. *House in the museum garden*, Bulletin 16, no. 1, (The Museum of Modern Art, 1949).
5. *Bulletin* 15, no. 4, (The Museum of Modern Art, 1948).
6. *Built in USA: 1932-1944*, ed. Elizabeth Mock, 5 (New York: Museum of Modern Art, 1944).
- 7-12. *Built in USA: port-war architecture*, ed. Henry-Russell Hitchcock and Arthur Drexler (New York: Museum of Modern Art, 1952).
13. *Marcel Breuer, architect: the career and the buildings*, ed. Isabelle Hyman, (New York: H.N. Abrams, 2001).
- 17-18, 20. *The details of modern architecture*, ed. Edward R. Ford, (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1996).
- 21,22. *Marcel Breuer, design*, ed. Magdalena Droste, Manfred Ludewig, Bauhaus-Archiv, (Köln: B. Taschen, 1992).
- 25, 31. *Marcel Breuer: a memoir*, ed. Robert F. Gatje, (New York: Monacelli Press, 2000).
26. *Paul Klee notebooks, volume 2: the nature of nature*, ed. Jürg Spiller, (London: Lund Humphries, 1973).
- 27, 28. *Pedagogical sketch book*, Paul Klee, (New York city, The Nierendorf gallery, 1944).
30. *Breuer houses*, Joachim Driller, (London: Phaidon, 2000).

Notas

- 1 “The formation of the land, the trees, the rocks-all these will influence the shape of the house, all these will suggest something about the design of the building. They are an important starting point for any building. The landscape may traverse the building, or the building may intercept the landscape.” Marcel Breuer. “Architecture in landscape” en *Marcel Breuer: Sun and Shadow. The philosophy of an architect* (New York: Dodd, Mead & Company, 1955), 41.
- 2 Las notas y los textos del libro fueron editados por Peter Blake a partir de las grabaciones de las conversaciones mantenidas entre él y Marcel Breuer, procurando mantener su carácter espontáneo e informal, aunque fue ideado y supervisado por el propio arquitecto. Algo que llama la atención es la decisión de adoptar un formato horizontal aunque esté encuadernado verticalmente. En la introducción se argumenta que fue por adaptarse mejor a la fotografía apaisada. El diseño de Alexey Brodovitch se estructura en base a una retícula de cuadro columnas. El eje de simetría se usa para maquetar a uno u otro lado las cajas de textos -a dos columnas- con las imágenes o los dibujos. El uso del libro, dada esta peculiar encuadernación, obliga a mirar primero la página más cercana al lector. Por ello, los títulos a las entradillas de cada capítulo se disponen en dicha página. Como veremos más adelante, este diseño del libro sigue las mismas reglas compositivas que las de su arquitectura, tanto en la composición de las páginas como en el movimiento seguido por el lector al pasar las páginas. Véanse los apartado titulados “Telones de fondo y marcos estructurales” y “La Balanza de Paul Klee: Senecio.”
- 3 “That is elevated above the landscape, almost like a camera on a tripod. This will give you a better view, almost a sensation of floating above the landscape, or of standing on the bridge of a ship. It gives you a feeling of liberation, a certain élan, a certain daring, while the idea of being in a house close to the ground might do something to increase your sense of security.” Breuer, “Architecture in landscape,” 40.
- 4 “My own favorite solution is one that combines these two opposite sensations: the hillside house. It can be built so that you enter the top floor from the uphill side and the lower floor from the downhill side.” Breuer, “Architecture in the landscape,” 40-41.
- 5 “A Building is a man-made work, a crystalline, constructed thing. It should not imitate nature -it should be in contrast to nature. A building has straight, geometric lines. Even where it follows free lines, it should be always clear that they are built -that they did not just grow. I can see no reason at all why buildings should imitate natural, organic or grown forms.” Breuer, “Architecture in the landscape,” 38.
- 6 “Nature and architecture are not enemies -but they are distinctly different.” “I feel it is a great mistake either to adapt building forms to organic forms, or to adapt natural forms to crystalline, geometric forms of architecture, as it was done in the Rococco period [...] but in the modern garden I would much prefer to see free forms, organic, undisturbed, natural forms -rather than ‘charm’.” Breuer, “Architecture in the landscape,” 38.
- 7 Harry I. Caesar fue el padre de Leslie Stillman, mujer de Rufus Stillman. Rufus fue uno de los mejores clientes de Breuer y acabaron siendo amigos cercanos, según cuenta Robert F. Gatje en *Marcel Breuer, a memoir* (New York: Monacelli Press, 2000), 30.
- 8 Las circunstancias del desarrollo de esta casa, el porqué fue Breuer a quien se la encargaron, la idea del MoMA de construir estos prototipos, incluso la repercusión que tuvo en los medios, no es el objeto de este análisis. Sin embargo, dicha contextualización sí ha sido tratada por varios autores y ayudan a comprender el alcance que tuvo como propuesta de forma de vida en los suburbios americanos. Véase para ello: Joachim Driller, *Breuer houses* (London: Phaidon, 2000), 180-189. Carolyn Mae Lie, *Constructing an american modernism: Marcel Breuer's house in the museum garden (1949) and the Museum of Modern Art of New York*. Tesis no publicada. (New York: Bard Collage, 2006).
- 9 *House in the museum garden*, *Bulletin* 16, no. 1, (The Museum of Modern Art, 1949).
- 10 “The problem which the Museum presented to Mr. Breuer was to design a moderately priced house for a man who works in a large city and commutes to a so-called ‘dormitory town’ on its outskirts where he lives with his family”... “The museum asked Mr. Breuer to demonstrate how much good living and good design can be purchased for how many dollars.” en Peter Blake, “The house in the Museum Garden.” *Bulletin* 16, no. 1, (The Museum of Modern Art, 1949): 1.
- 11 Barr, Alfred Hamilton, Henry Russell Hitchcock, Walter Gropius, George Nelson, Ralph T. Walter, Christopher Tunnard, Frederick Albert Gutheim, Marcel Breuer, Peter Blake, Gerhard Kallmann, Talbot Hamlin, and Lewis Mumford. 1948. What is happening to modern architecture?: a symposium at the Museum of Modern Art. *Bulletin* 15, no. 4, (The Museum of Modern Art, 1948).
- 12 “With Cubism in painting and with a general glorification of the mechanical and the impersonal and aesthetically puritanic.” Lewis Mumford, *Bulletin* 15, no. 4, (The Museum of Modern Art, 1948): 4.
- 13 “The style is actually a product of the meeting of Oriental and Occidental architectural traditions, and it is far more truly a universal style than the so-called international style of the nineteen-thirties, since it permits regional adaptations and modifications. Some of the best examples of this at once native and universal tradition are being built in New England.” Mumford, 4.
- 14 “If ‘International Style’ is considered identical with mechanical and impersonal rigorism, down with international style: Anyway, the term is an unhappy one -just as unhappy as ‘functionalism’.” Marcel Breuer, “Human architecture” en *Bulletin* 15, no. 4, (The Museum of Modern Art, 1948): 15.

- 15 I don't feel too much impulse to set 'human' (in the best sense of the word) against 'formal'. I 'human' is considered identical with redwood all over the place, or if it is considered identical with imperfection and imprecision, I am against it; also, if it is considered identical with camouflaging architecture with planting, with nature, with romantic subsides." Breuer, "Human architecture," 15.
- 16 Breuer tomará esta idea de sol y sombra probablemente en su viaje por España en 1931, al darse cuenta que las entradas en las plazas de toros se venden en función de si el asiento queda en la parte soleada, o en la parte en sombra.
- 17 "The drive toward experiment is there, together with and in contrast to the warm joy security at the fireplace. The crystalline quality of an unbroken white, flat slab is there, together with and in contrast to the rough, texture-y quality of natural wood or broken stone. [...] The sensation of man-made space, geometry and architecture is there, together with and in contrast to organic forms of nature and of man." Breuer, "Human architecture," 15.
- 18 Los arquitectos y obras americanas expuestas fueron: Clauss & Daub (Estación de servicio, Cleveland); Tucker & Howell, & O. Stornorov (Laboratorio de Biología del Museo de Highlands); Richard J. Neutra (casa Lovell, Los Angeles); Hood & Foulhoux (rascacielo McGraw-Hill, New York); Mies van der Rohe (apartamento en New York); Howe & Lescaze (rascacielos Saving Fund Society, Philadelphia); Kocher & Frey (casa Harrison, Long Island). Hitchcock, Henry-Russell; Johnson, Philip. *The International Style: Architecture since 1922*. W. W. Norton & Company: New York, 1932.
- 19 "Show the growth of an authentic modern American style, its relationship to the American background and its debt to, as well as its reaction from, the 'International Style'." Philip L. Goodwin, "Preface" en *Built in USA: 1932-1944*, ed. Elizabeth Mock, 5 (New York: Museum of Modern Art, 1944)
- 20 "A reevaluation of that very dark horse -traditional vernacular building." *Dark horse*, es una expresión idiomática para designar a un competidor que tiene pocas esperanzas de ganar o que gana en contra de las expectativas. Elizabeth Mock, *Built in USA: 1932-1944*, (New York: Museum of Modern Art, 1944), 14.
- 21 "The relationship between building and site has also become more important in Modern Architecture. The principle of *volume*, stressed in the Museum's 1932 exhibition, had an implication of enclosure, but more explicitly, it was a denial of earthbound *weight*. Its perfect expression was Le Corbusier's Savoye house, lifted in proud independence of its surroundings. This was in contradiction to the position of Wright, who built close to the ground and used the broad horizontals of his cantilevered roofs to accentuate the intimacy between a building and its natural setting. The two position then seemed irreconcilable: the one was classic and intellectual -'pure création de l'esprit' in the words of Le Corbusier; the other was romantic and emotional -'organic architecture' in the words of Wright." Mock, 22.
- 22 "The modern American house becomes ever more intimately related to the ground and the surrounding landscape. Living space extends into the garden and walls of glass bring the view into the house. The boundary between inside and outside becomes negligible. Sometimes the garden actually penetrates to the interior, or the house may be set against a rocky hillside. Site irregularities are welcomed." Mock, 22.
- 23 "The homogeneity of American production that is surprising. Modern architectural design in America is today more nationally standardized -in a good sense- than is the building industry." Henry-Russell Hitchcock, "Introduction" ed. Henry-Russell Hitchcock and Arthur Drexler en *Built in USA: post-war architecture*, (New York: Museum of Modern Art, 1952) 12, 14.
- 24 Henry-Russell Hitchcock and Arthur Drexler en *Built in USA: post-war architecture*, (New York: Museum of Modern Art, 1952).
- 25 Muchas han sido las casas en las que Breuer incluyó los árboles atravesando los patios abiertos o marcando el acceso. Destacamos las siguientes: Casa Harnischmacher I, Wiesbaden, 1932. Apartamentos Doldertal, Zurich, 1932-36 (Con Alfred y Emil Roth). Casa Frank, Pittsburg, Pennsylvania, 1938-40, (Con W. Gropius). Chamberlain cottage, Wayland, Massachusetts, 1940-41, (Con W. Gropius). Casa en la playa, Miami, Florida, 1945. Casa Breuer II, New Canaan, Connecticut, 1947-48. Casa Kniffin, New Canaan, Connecticut, 1947-48 (Con E. Noyes). Casa en el jardín del MoMA, Nueva York, New York, 1949. Casa Hanson, Lloyd Harbor, Long Island, New York, 1950-51. La casa Gagarin, Litchfield, Connecticut, 1953-56. La casa Hooper II, Baltimore County, Maryland, 1956-59. Casa Koerfer, Ascona, Ticino, 1963-67. Casa Stillman II, Litchfield, Connecticut, 1964-65. Casa Geller II, Lawrence, Long Island, New York, 1967-69. Incluso en otros proyectos no domésticos como el Servicemen's Memorial, Cambridge, 1945; o la universidad y la abadía de St. John's, Colledgeville, Minesotta., 1953.
- 26 "Usually, I have kept the large glass areas to one side of the room, or to one side of the house where there is a view or shelter from weather. Then I made the other walls rather solid. [...] Mainly, because people need a certain background behind them. Personally, I don't like to sit in a room completely exposed to the landscape. I like to be able to step outside and sit down in the landscape. But inside the house -probably this is rather an old-fashioned idea- I need some kind of hiding, some kind of protection. Also, I like painting and photos and souvenirs around me, for that you need large wall areas." Marcel Breuer, "An Architect Speaks His Mind: 'Much More Interesting Than Stiff Salons Are Areas for Mingling Work and Living,'" *House & Garden* 137, no. 2 (1970): 12, 16-17.

27 “Puede, tal vez, parecer paradójico, el establecer un paralelo entre cierto aspectos de la arquitectura vernácula, o arte nacional, y el Movimiento Moderno. De todas maneras, es interesante ver que estas dos tendencias diametralmente opuestas, tienen dos características en común: el carácter impersonal de sus formas; y una tendencia a desarrollarse a lo largo de líneas típicas y racionales que no son afectadas por modas pasajeras. Son probablemente estos rasgos que hacen tan simpática para nosotros la genuina arquitectura campesina, aunque la simpatía que despierta es puramente platónica.” Marcel Breuer, “¿Dónde nos encontramos?” en *Nuestra Arquitectura* 9, (1947).

“It may perhaps, seem paradoxical to establish a parallel between certain aspects of vernacular architecture, or national art, and the Modern Movement. All the same, it is interesting to see that these two diametrically opposed tendencies have two characteristics in common: the impersonal character of their forms; and a tendency to develop along typical, rational lines that are unaffected by passing fashions. It is probably these traits that make genuine peasant art so sympathetic to us -though the sympathetic it arouses is a purely platonic one.” Marcel Breuer, “Where do we stand?” Craston Jones, *Marcel Breuer. Buildings and projects 1921-1961*, (New York: Frederick A. Praeger, 1962), 259-261.

28 “His paintings, free, fluctuating, changing and fantastic, display the strong and constant discipline of the composition: nearly always centric or symmetric. You discovered that the chaos of his studio, filled with many different tools, materials, paints, bottles, easels (he worked on five to eight pictures simultaneously) was in fact in pedantic order -everything in its organized place, neat and clean.” Marcel Breuer, “On Paul Klee” en Craston Jones, *Marcel Breuer. Buildings and projects 1921-1961*, (New York: Frederick A. Praeger, 1962), 256-257.

29 Sobre las ideas de Breuer acerca de la simetría podemos leer en Marcel Breuer, “Introduction” en *Marcel Breuer: Sun and Shadow. The philosophy of an architect* (New York: Dodd, Mead & Company, 1955), 10-11. “La simetría elemental se encuentra en la mayoría de las formas naturales primarias, en todas las formas geométricas; básicamente, la simetría es un sistema de relaciones prácticas con un centro. Básicamente, este orden es muchas veces -no siempre- muy naturalmente desviado por las fuerzas exteriores, por dinámicas del movimiento, por las complejidades de síntesis, la síntesis de un plan eficiente. Me parece que la primera concepción de un orden arquitectónico tiene una simetría elemental -tal como un cuadrado, una parábola, un pez, un pájaro o un ladrillo. La elaboración podría causarle deformaciones a esta forma primaria, el todo podría acabar siendo asimétrico -no a causa de un nuevo o viejo dogma, sino a causa de un sentido tras la forma.”

“An elemental symmetry is found in most primary natural forms, in all geometric forms; basically, symmetry is a system of practical relations to a center. Just as basically, this order is many times -not always- quite naturally deflected by outside forces, by dynamics of motion, by the complexities of synthesis, the synthesis of efficient planning. It seems to me that the first conception of an architectural order has an elemental symmetry -just like a square, a parabola, a fish, a bird or a brick. Elaborations may cause deformations of this primary form, the whole may end in being asymmetric -not because of a new or old dogma, but because of a sense behind the form.”

30 El hilo argumental de sus “Bocetos pedagógicos” se basa en la Línea como elemento básico para la forma. Él analiza como ésta es capaz de generar los planos mediante su movimiento. Qué tipo de reacción óptica nos produce en el ojo, al igual que la impresión psicológica. Para ello, Klee divide el libro en 4 partes: la primera dedicada a la línea y su progresión para generar el plano; la segunda parte la dedica al análisis de la tercera dimensión y sus efectos ópticos y psicológicos; la tercera a los elementos terrestres (tierra, agua, aire) como energías de proyección; y la cuarta a los símbolos de las formas centripetas y centrífugas en movimiento y al color. Paul Klee, *Pedagogical sketchbook*, (New York: F. A. Praeger [c1953])

31 Josep Quetglas, *Les Heures Claires. Proyecto y arquitectura en la Villa Savoye de Le Corbusier y Pierre Jeanneret*. (Barcelona: Massilia, 2008), 488.

32 Traducción en “Marcel Breuer. Casas americanas. American houses.” *2G: Revista internacional de arquitectura=International architectural review* 17, (2001).

“The real impact of any work is the extent to which it unifies contrasting notion -the opposite point of view. I mean unifies, and not compromises. This is what the Spaniards express so well with their motto from the bull fights: *Sol y sombra*. [...] and they did not make it sun or shadow. For them, their whole lief -its contrasts, its tensions, its excitement, its beauty- all this is contained in the proverb *sol y sombra*.” Marcel Breuer. “Sun and Shadow” en *Marcel Breuer: Sun and Shadow. The philosophy of an architect* (New York: Dodd, Mead & Company, 1955), 32.

33 “Transparency needs also solidity. And not only for aesthetic reasons -but also because total transparency leaves out such considerations as privacy reflecting surfaces, transition from disorder to order, furnishings, a background for you, for everyday life. Transparency becomes more so next to solidity -and solidity makes it work. Sun and shadow.” Breuer, “Sun and Shadow,” 34.

34 “Neither one-sided over-simplification, nor tuned-down compromise offers a solution. The search for a definite, clear answer that satisfies opposite aims and needs is what takes architecture out of the realms of abstraction and gives it life -and art.” Breuer, “Sun and Shadow,” 35.