

VII Congreso Internacional Pioneros de la Arquitectura Moderna Española: **El espacio entre interior y exterior**
7th International Congress on Pioneers of Spanish Modern Architecture: **In-between spaces**



Actas del VII Congreso Internacional Pioneros de la Arquitectura Moderna Española:
El espacio entre interior y exterior
27-28 mayo 2022

Organiza/ Organized by:



FUNDACIÓN ALEJANDRO DE LA SOTA

En colaboración con/ In collaboration with:



Patrocinadores/ Sponsors

JUNG

Colaboran con la Fundación Alejandro de la Sota/ Collaborations with the Foundation:



ORGANIZACIÓN/ ORGANIZATION

Institución organizadora/ Organizer:

Fundación Alejandro de la Sota, con la colaboración del Ministerio de Transportes, Movilidad y Agenda Urbana y el Círculo de Bellas Artes/ Alejandro de la Sota Foundation, with backing by the Spanish Ministry of Transport, Mobility and Urban Agenda and the Círculo de Bellas Artes cultural center.

Dirección y coordinación del congreso/ Congress management and coordination:

Teresa Couceiro Núñez

Con la colaboración de/ With collaboration by:

José Manuel López-Peláez
Moisés Puente
Ángel Martínez García-Posada
Débora Domingo Calabuig

Comité científico/ Scientific committee:

Rafael Beneytez-Durán

Profesor/ *Professor*. Gerald D. Hines College of AD, University of Houston, USA

Silvia Colmenares Vilata

Profesora/ *Professor*. ETSAM Universidad Politécnica de Madrid

Alejandro Ferraz-Leite Ludzik

Profesor/ *Professor*. FADU Universidad de la República, Montevideo, Uruguay

Iñaki Begiristain Mitxelena

Profesor/ *Professor*. ETSA Universidad del País Vasco/ EHU

Rodrigo Almonacid Canseco

Profesor/ *Professor*. ETSAVA, Universidad de Valladolid

Juan Fernando Ródenas García

Profesor/ *Professor*. ETSA Universitat Rovira i Virgili, Reus, Tarragona

Mónica Alberola Peiró

Profesora/ *Professor*. ETSAM Universidad Politécnica de Madrid

José Parra Martínez

Profesor/ *Professor*. EPS Universidad de Alicante

María González García

Profesora/ *Professor*. ETSA Universidad de Sevilla

Comité organizador/ Organizing committee:

Alejandro de la Sota Rius

Jorge Consuegra

Luis Lope de Toledo

Ana Pascual Rubio

Carlos Asensio Wandosell

Ponentes invitados/ guest speakers

Juan Domingo Santos

Catedrático/ *Full professor*. ETSAG Universidad de Granada

Orsina Simona Pierini

Catedrática/ *Full professor* Politécnico di Milano, Italia

Dolores Sánchez Moya

Profesora/ *Professor*. Subdirectora eaToledo UCLM

VII Congreso Internacional Pioneros de la Arquitectura Moderna Española
El espacio entre interior y exterior

7th International Congress on Pioneers of Spanish Modern Architecture
In-between spaces

Actas digitales/ Digital records
ISBN: 978-84-09-40516-9

Índice de comunicaciones/ Index of communications

Nº	Autor. Título de la comunicación	Páginas
1	Amarouch García, Ismael En el umbral de la Castellana. La casa Fortuny 14 de Mariano Garrigues One step away from Castellana Mariano Garrigues' Building in Fortuny 14	6
2	Antón-Barco, María El patio que pudo ser y quizás fue: el Palacio de Congresos y Exposiciones de la Costa del Sol de Rafael de la Hoz y Gerardo Olivares A Patio that Could Have Been and Maybe Was: Costa del Sol's Conference and Exhibition Centre by Rafael de la Hoz and Gerardo Olivares	20
3	Aragüez Escobar, Marcela Ángel Cadarso y Manuel Aymerich en la Costa del Sol. La Ciudad Residencial Tiempo Libre de Marbella Ángel Cadarso and Manuel Aymerich at the Costa del Sol. The Ciudad Residencial Tiempo Libre in Marbella	30
4	Arcaz Puntonet, Jon Espacios de transición: la frontera y los márgenes del espacio. Centro de Restauraciones Artísticas en la Ciudad Universitaria de Madrid. 1961-1984 Transitional spaces: the boundary and the margins of space. Centro de Restauraciones Artísticas at the Ciudad Universitaria of Madrid. 1961-1984	42
5	Barrios Pérez, Roberto y Cepedano Beteta, Elisa Hostal Sotogrande de Guadiaro: el módulo y la sombra. Umbral donde la luz dibuja sus límites Hostal Sotogrande de Guadiaro: the module and the shadow. Threshold where light draws its limits	55
6	Bravo Lanzac, Enrique In/out. Dentro y fuera en la arquitectura doméstica de Serrano-Suñer In/Out. Insides and Outsides in Serrano Suñer's domestic architecture	71
7	Bugarin Kamour, Omar y Gómez-Millán Ruiz, Blanca Una casa sin autor. Dos arquitectos ante la habitación exterior en Frigiliana A house without an author. Two architects and an outside room in Frigiliana	83
8	Cabecera Soriano, Rubén y Álvarez Barrena, Sete A la sombra de Carlos Sobrini. Transiciones en el Pueblo de Colonización de Rincón de Ballesteros (1953) In the shadow of Carlos Sobrini. Transitions of the Colonization Village in Rincón de Ballesteros (1953)	97

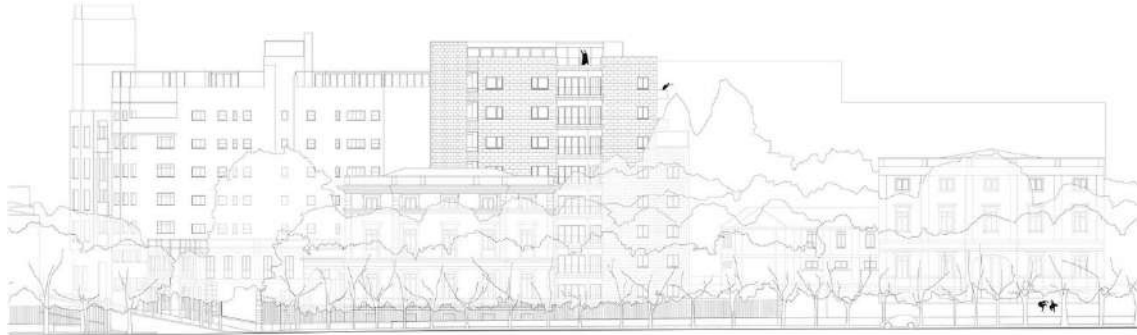
9	Campomar, Marina; Fontana, M. Pia y Sert, Paco Sert transeúnte: entre el interior y el exterior de la vivienda colectiva. Les Escales Park, Barcelona (1968-1973) Sert's passerby: between the inside and outside of collective housing. Les Escales Park, Barcelona (1968-1973)	109
10	Candel-Rubio, Ignacio y Millán-Millán, Pablo Manuel El Colegio Aljarafe de Fernando Higueras. Un ejercicio de límites desdibujados en la búsqueda de un espacio para el crecimiento The Colegio Aljarafe of Fernando Higueras. An exercise of imprecise limits in the research of a space for the development	122
11	Carcelén González, Ricardo Espacios intermedios y apropiación del exterior en las ciudades de vacaciones mediterráneas de Educación y Descanso Intermediate spaces and appropriation of the outside in the Mediterranean holiday cities of Education and Rest	134
12	Cobeta Gutiérrez, Íñigo y Sánchez Carrasco, Laura La habitación y la terraza, una decisión simbiótica. Viviendas en Roca Llisa de Fernando Cavestany The room and the terrace, a symbiotic choice. Roca Llisa Housing by Fernando Cavestany	146
13	Coca Leicher, José de El pabellón Internacional de Francisco Asís Cabrero y Jaime Ruiz (Madrid, 1953): Una arquitectura ferial abierta, ligera y luminosa The International Pavilion by Francisco Asís Cabrero and Jaime Ruiz (Madrid, 1953): An open, light and luminous fair architecture	159
14	Díaz del Campo Martín-Mantero, Ramón V. Construyendo un paisaje: El Instituto Laboral de Daimiel de Miguel Fisac Making a landscape: The Instituto Laboral de Daimiel by Miguel Fisac	173
15	Díez Martínez, Daniel La curva de dentro afuera. La Estación Marítima de Santander, de Ricardo Lorenzo The curve from inside out. The Maritime Station of Santander, by Ricardo Lorenzo	182
16	Ettxepare Igiñiz, Lauren; Lizundia Uranga, Iñigo; Uranga Santamaria, Eneko Jokin y Sagarna Aranburu, Maialen Las casas americanas de Basáñez, Argárate y Larrea (Bilbao, 1965). Espacios intermedios de circulación y acceso para una nueva vida en comunidad American houses by Basáñez, Argárate and Larrea (Bilbao, 1965). A new life community by means of intermediate circulation and access spaces	195
17	Fernández-Carracedo, Daniel y Cebrián Renedo, Silvia La casa Vázquez en San Miguel de Oia (1963-1965) La revisión del patín en la arquitectura doméstica de Xosé Bar Bóo	208
18	Gonzalvo Salas, Carlos Ignacio Álvarez Castelao: la veranda como argumento de proyecto Residencia para trabajadores de la central nuclear Santa María de Garoña (1965-1968) Ignacio Álvarez Castelao: a veranda as project argument Residence for workers at Santa María de Garoña nuclear power plant (1965-1968)	222
19	Martínez-Gutiérrez, Raquel Aprendiendo entre el interior y el exterior. El Colegio Nuestra Señora Santa María de Antonio Fernández Alba a la luz del espacio intermedio Learning between inside and outside. Nuestra Señora Santa María School, from Antonio Fernández Alba, through the light of in-between spaces	232

20	Muñoz Carabias, Francisco Felipe El umbral es cosa sagrada. Espacios intermedios en la arquitectura de Oíza a través de la casa ENTREpinos The threshold is a sacred thing. In-between spaces in the architecture of Oíza through ENTREpinos house	242
21	Navarro Martínez, Héctor La Casa Olano por José Antonio Coderch. Estrategias de mediación en los límites The Olano house by José Antonio Coderch. Border mediation strategies	255
22	Nodar del Real, Ángel El espacio de la caja mágica. El pensamiento arquitectónico de Alejandro de la Sota en el Proyecto para el Museo Provincial de León The Magic Box Space. The architectural thought of Alejandro de la Sota in the Project for the Provincial Museum of León	264
23	Paz Agras, Luz La plaza circular de Sargadelos. El espacio de las confluencias para el Laboratorio de Formas The circular plaza of Sargadelos. The space of convergence for the Laboratorio de Formas	278
24	Pérez Luque, Alberto Habitando el exterior. Espacios de transición en la casa Ugalde de José Antonio Coderch Inhabiting the exterior. Transition spaces in the Ugalde House by José Antonio Coderch	291
25	Rodríguez Aguilera, Ana Isabel Tapias blancas: patios en el pueblo de colonización de El Chaparral, Granada (1957-1964) White walls: courtyards in the colonisation village of El Chaparral, Granada (1957- 1964)	296
26	Roig Duran, Joan y Batlle Blay, Joan La casa Moratíel de José María Sostres. Patio y transparencia en la arquitectura moderna en Cataluña Casa Moratíel by José María Sostres. Patio and transparency in modern architecture in Catalonia	308
27	Tejedor Fernández, Luis También Sota destruyó la caja. La Casa Arvesú (1955) Sota Broke the Box Too. The Arvesú House (1955)	318
28	Ugalde Blázquez, Iñigo y Masó Sotomayor, Tomás La Casa Poal del arquitecto Bosch Aymerich Relación interior-exterior en los acantilados de la Costa Brava The Poal House by architect Bosch Aymerich Indoor-outdoor relationship on the cliffs of the Costa Brava	329
29	Vela Castillo, José Una marquesina de hormigón, un jardín interior, una jardinera, un parque Julio Cano Lasso en el barrio tipo de San Antonio en Madrid A concrete canopy, an interior garden, a planter, a park Julio Cano Lasso and the San Antonio neighborhood in Madrid	338

En el umbral de la Castellana La casa Fortuny 14 de Mariano Garrigues

Amarouch García, Ismael

DPA, ETSAM, Madrid, España, paraisma@gmail.com



Fortuny 14. Alzado hacia la Castellana. Elaboración propia.

En el umbral de la Castellana, en el límite oriental del primer ensanche norte de Madrid, Mariano Garrigues Díaz-Cañabate construye, a finales de los años 50, la casa Fortuny 14: un edificio residencial de siete pisos, para una comunidad de propietarios de la que el propio arquitecto forma parte. Aprovechando esta circunstancia, Garrigues reservó la última planta del edificio como vivienda para su familia de siete hijos.

Se propone explicar esta obra en relación con lo que sucede a su alrededor, tomando como referencia el capítulo *House and Surroundings* del libro editado por el MoMA de Nueva York, *If you want to build a house* (Elizabeth B. Mock, 1946). El análisis se realizará siguiendo los tres apartados en que se organiza ese capítulo.

En el primer apartado, “elección de la tierra”, se examina la inserción del edificio en una manzana en ladera, con importantes presencias palaciegas y abundante arbolado. El volumen se modela atendiendo a una tipología compacta en torno a un patio central, con una medianera y tres frentes exteriores.

En el segundo, “un jardín habitable”, se valora la distancia que el edificio toma con respecto de la Castellana. La fachada de naciente, construida en piedra caliza de Colmenar, se constituye como fondo de un escenario natural que, no sólo se preserva, sino que se pone en valor.

En el tercero, “casa y calle”, se recrea el itinerario seguido para entrar al edificio, desde la Castellana hasta la franja lateral habilitada en el lindero norte; un recorrido en espiral, secuenciado por un ritmo de ascenso, llano y descenso. Al llegar a Fortuny, observamos que las orientaciones oeste y norte tienen un tratamiento más doméstico. El edificio se acerca a la alineación con una envolvente exterior de ladrillo sin revestimiento.

A estos tres apartados, se añade un cuarto: “casa y cielo”, en el que se considera la prolongación de la vivienda del arquitecto en el sobreático, con dos espacios de terraza: uno de ellos, más íntimo, formalizado en un patio abierto al cielo; el otro, más representativo, asomado a la Castellana y al horizonte lejano.

En la actualidad, a pesar de las transformaciones de las fincas aledañas y de la propia vivienda del arquitecto, Fortuny 14 conserva su aspecto original y los espacios de transición entre exterior e interior pueden ser estudiados. Para comprender esta obra en su contexto inmediato, las fuentes originales se complementan con puntuales fotografías y minuciosos dibujos de conjunto.

Las conclusiones avanzan en dos direcciones: hacia una revisión no dogmática, sensible hacia el lugar, la tradición y las personas, de los principios de la modernidad y hacia la posibilidad de los espacios de umbral no sólo en la vivienda unifamiliar de la periferia, como sugiere la publicación del MoMA, sino también en la vivienda colectiva que construye ciudad, y no sólo en el encuentro con la tierra sino también con el cielo.

Palabras clave: umbral, Castellana, casa, Garrigues, posguerra.

One step away from Castellana Mariano Garrigues' Building in Fortuny 14

Amarouch García, Ismael

DPA, ETSAM, Madrid, España, paraisma@gmail.com

One step away from 'Paseo de la Castellana', on the eastern boundary of the first northern expansion of Madrid, Mariano Garrigues Díaz-Cañabate designed, at the end of the 1950s, Fortuny 14: a seven-storey residential building for a community of owners of which the architect himself was a member. Taking advantage of this commission, Garrigues reserved the top floor of the building as a home for his family of seven children.

We aim is to explain the relation of this work with its surroundings, taking as a reference of our study the chapter "House and Surroundings" from the book published by the MoMA in New York, *If you want to build a house* (Elizabeth B. Mock, 1946). The analysis will be carried out following the three sections into which the chapter is divided.

The first section, "choice of land", examines how the building stands in a wooded, slightly sloping area, close to some palaces. The volume was modelling according to a compact typology around a central courtyard, with a party wall and three exterior faces.

The second section, "a liveable garden", evaluates the building's distance from the Castellana. East-facing Colmenar limestone became the backdrop to a natural setting that was not only preserved but also enhanced.

The third section, "house and street", recreates the itinerary followed to access the building is studied, from the Castellana to the side entrance passage, along the northern boundary; a spiral route, sequenced in a rhythm of ascent, flatness, and descent. When we arrive at Fortuny Street, we note that the west and north orientations are treated more domestically. The building approaches the alignment with an exterior envelope of brick without cladding.

To these three sections, a fourth is added: "house and sky". This extra section considers the extension of the architect's own house in the rooftop, with two terrace spaces: one of them, more intimate, formalised as a courtyard open to the sky; the other, more representative, overlooking the Castellana and the skyline.

Today, despite the transformations of the surrounding properties and the architect's own house, Fortuny 14 retains its original appearance, and the in-between spaces can be studied. To get at the meaning of this work in its immediate context, the original sources are complemented with specific photographs and detailed drawings of the whole.

The conclusions progress, on the one hand, towards a non-dogmatic, place-, tradition- and people-sensitive revision of the principles of modernity, and on the other, towards the possibility of in-between spaces not only in single-family houses of the outskirts, as the MoMA publication suggests, but also in the collective housing that makes city, and not only in the encounter with the earth but also with the sky.

Keywords: in-between, Castellana, housing, Garrigues, post-war.

VII Congreso Pioneros de la Arquitectura Moderna Española

El espacio entre exterior e interior

Introducción

Una buena manera de aproximarnos a la generación de arquitectos pioneros en España es a través de los cauces internacionales de difusión de la arquitectura moderna¹.

En Nueva York, después de la icónica *Modern Architecture, International Exhibition* (1932), las exposiciones de arquitectura fueron sucediéndose de manera ininterrumpida. A partir de 1940 se detecta un cambio en ellas: el foco de atención se desplaza de la ciudad al campo, y del continente europeo (en guerra) al continente americano y a las periferias. Este cambio de paradigma coincide con la llegada de Elizabeth B. Mock a la dirección del MoMA. Como curadora del departamento de arquitectura permanecerá hasta 1946.

Antes de ingresar en el MoMA, Mock había trabajado un año en Taliesin junto a Frank Lloyd Wright. La influencia del maestro se iba a reflejar en el contenido y orientación de las exposiciones por ella organizadas. Seleccionemos una de ellas: *If you want to build a house* (1946). Tal y como el título permite aventurar, su propósito era recuperar la confianza en el arquitecto moderno, como aquel que es capaz de coordinar todas las variables del proyecto para llegar a la solución integral y, a la vez, específica que el cliente demanda. No obstante, los principios de la modernidad ya no eran exactamente los de las vanguardias europeas de los años 20 y 30. Los hallazgos formales, técnicos o constructivos de entonces seguían siendo válidos, pero exigían ser revisados y adaptados a los nuevos tiempos. Las bases del buen diseño ya no eran dogmáticas ni absolutas e incorporaban nuevas sensibilidades como las de Aalto, Neutra o Wright:

“La arquitectura moderna no es tan fácil. No es sólo otro estilo imitativo. Es una actitud ante la vida; un enfoque que parte de las personas, de sus necesidades físicas y emocionales, y trata de satisfacerlas de la forma más directa posible, con los mejores medios disponibles. Por lo demás, no hay reglas. Los resultados serán diversos como lo son la gama de materiales ofrecidos, los problemas humanos planteados y el talento creativo empleado para resolverlos”².

El libro de Mock, publicado al mes siguiente de celebrarse la exposición, trataba de dar respuesta a cada una de las cuestiones que orbitan en torno al espacio doméstico, desde un punto de vista racional y humano, pero sin sobrepasar el ámbito de la recomendación o la sugerencia. Uno de los capítulos, “la casa y sus alrededores”³, incide en los espacios de umbral entre exterior e interior:

“Una buena casa parece pertenecer al lugar, no como si hubiera llegado allí por accidente; muchas están tan íntimamente relacionadas con la especificidad de los lugares que son impensables sin ellos”⁴.

Uno de esos arquitectos pioneros con pensamiento exterior es Mariano Garrigues Díaz-Cañabate (Madrid, 1902-1994). Su obra más interesante se circunscribe a una época y a una ciudad determinados: Madrid, años 50. A finales de esta década construye el edificio ubicado en la calle Fortuny 14: un bloque de pisos para una comunidad de propietarios, en un entorno en el que los árboles eran los protagonistas del lugar y los edificios, construcciones dispersas y compactas: los palacios y hotelitos de la Castellana⁵.

Habida cuenta de la relación de Garrigues con la modernidad de posguerra⁶, se trata en este artículo de estudiar los espacios de umbral en Fortuny 14 para así comprobar que la relación entre exterior e interior no sólo es posible en la vivienda unifamiliar aislada o en hilera de la periferia, sino también en la vivienda colectiva que construye ciudad. Para ello se utilizan los cuatro puntos en que se divide el capítulo del libro de Mock, a saber: “elección de la tierra”, “un jardín habitable” y “casa y calle”. A estos tres apartados se añade un cuarto, a modo de epílogo: “casa y cielo”. Se quiere, en definitiva, ampliar el concepto de umbral no sólo en el encuentro de la arquitectura con la tierra, sino también en el encuentro con el cielo y el horizonte lejano.

No se trata tanto de demostrar una traslación directa de las ideas contenidas en el artículo del libro de Mock a la obra de Garrigues, como de apuntar una afinidad común por una modernidad atemperada en la que la influencia escandinava es importante. De hecho, el texto de mayor calado que escribe Garrigues, “La arquitectura en Suecia”⁷, transluce un verdadero interés por la relación de reciprocidad entre el arquitecto y la sociedad y entre la arquitectura y el lugar. De igual modo, los principios modernos enunciados en 1932 por Alfred H. Barr se citan de manera casi directa⁸. Esa colección de influencias se va a traducir en una

¹ ESTEBAN MALUENDA, Ana María. “La modernidad importada. Madrid 1949-1968: Caudales de difusión de la arquitectura extranjera”. Tesis doctoral. UPM-ETSAM, Departamento de Composición. Madrid, 2007.

² MOCK, Elizabeth B. “Needed—A Fresh Approach: Choosing an Architect”. En: *If You Want to Build a House*. 1ª ed. Nueva York: MoMA, 1946, p. 7. Trad. el autor.

³ MOCK, Elizabeth B. “House and Surroundings”. *If You Want to Build a House, ibid.*, pp. 75-92.

⁴ *Ibid.*, p. 75. Trad. el autor.

⁵ AMAROUCH GARCÍA, Ismael. “Mariano Garrigues en Fortuny 14: la casa entre palacios”. *VAD: Veredes, arquitectura y divulgación*. Ejemplar dedicado a Los secundarios. A Coruña, 2020, n.º 4, pp. 72-84. ISSN 2659-9139

⁶ AMAROUCH GARCÍA, Ismael. “La Embajada de Estados Unidos en Madrid y la arquitectura moderna de posguerra”. *VLC arquitectura. Research Journal*. Alicante, 2021, vol. 8, n.º 2, pp. 61-89.

⁷ GARRIGUES, Mariano. “La arquitectura en Suecia”. *Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura*. Madrid: DGA, enero 1950, vol. IV, n.º 13, p. 15. ISSN 1699-2172.

⁸ Estos principios, bien conocidos, son: planeidad y volumen frente a masa y solidez; regularidad y repetición, frente a ejes y zonificaciones; flexibilidad de la planta y, por último, perfección técnica y gracia en la proporción, como nuevos

VII Congreso Pioneros de la Arquitectura Moderna Española

El espacio entre exterior e interior

mediación entre la abstracción geométrica, y la subordinación al paisaje; un equilibrio entre contrarios que se explica bien a través de la obra de Fortuny.

Elección de la tierra

En este primer apartado de “la casa y sus alrededores”, Mock identifica el sentido de pertenencia al lugar con el apego a la tierra. Se confronta el modelo de vivienda unifamiliar aislada con el de las casas en hilera y se sugiere hacer uso de la sección transversal para resolver los casos de desnivel, pues de ello puede obtenerse un beneficio arquitectónico. El enunciado puede interpretarse, entonces, desde dos puntos de vista: desde la elección del solar y desde las posibilidades que ofrecen los terrenos accidentados.

En las viviendas de Fortuny, la elección del solar parece obedecer a una decisión meditada y consciente. Los márgenes de la Castellana eran familiares para Mariano Garrigues. No sólo había pasado su infancia cerca del paseo, si no que, después, había vivido (y trabajado como funcionario del Ministerio de industria y Comercio) entre los barrios de Recoletos y Castellana del distrito Salamanca. Junto a sus hermanos Joaquín y Antonio había frecuentado la Residencia de Estudiantes en los años que la Colina de los Chopos había sido un “campus de la pedagogía y la ciencia modernas”⁹ y, más recientemente, había llevado la dirección de las obras de la Embajada de Estados Unidos en Madrid.

El vínculo de Garrigues con la Institución Libre de Enseñanza se había fortalecido al contraer matrimonio con Catalina Carnicer, alumna de la sección femenina de la Residencia de Estudiantes. Antes de que la Residencia de Señoritas se trasladase al pabellón de Arniches y Domínguez en la calle de Ortega y Gasset, dicha sección femenina se ubicó en un conjunto de hotelitos que la sección masculina había dejado vacantes en la calle de Fortuny, al mudarse “los residentes” a los pabellones de Flórez en la Colina de los Chopos, en torno a 1915. En la antigua numeración de la calle, el número 14, con vuelta a Rafael Calvo, se correspondía con el primero de los hotelitos ocupados por la Institución, “una blanca casita, próxima a la Castellana, pero alejada de ella en una especie de remanso discreto y silencioso” (Fig. 1). La vida de los estudiantes en esa blanca casita, se narra desde una relación intensa con el jardín, a la sombra de un castaño de indias¹⁰.



Fig. 1. “El 14”. Perspectiva desde la calle Fortuny (1911) y emplazamiento de la parcela en el plano de Ibáñez de Ibero (1874).

Renumerada la calle Fortuny, Garrigues elige una de las cuatro parcelas en que se divide la segunda manzana al sur. Cuando Ibáñez de Ibero dibuja el plano de Madrid, el perfil de esta manzana aún no se había definido, por lo que se entiende que su parcelación y posterior edificación se produjeron en el tránsito entre los siglos XIX y XX.

atributos de una decidida abstracción. Vid. BARR, Alfred H. “Foreword”. En: *Modern Architecture: International Exhibition*. Nueva York: MoMA, 1932, pp. 12-17.

⁹ FERNÁNDEZ CONTRERAS, Mónica. “La Residencia de Estudiantes de Antonio Flórez. Hablando entre la tradición y la modernidad por el camino de la sobria renovación funcional”. *Mephisto. Gaceta literaria humanista universitaria*. Madrid: Biblioteca Complutense, año III, primavera 2009, n.º 5, p. 11. ISSN 1887-522X.

¹⁰ “El 14”. *Residencia*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, enero-abril 1926, p. 73.

VII Congreso Pioneros de la Arquitectura Moderna Española

El espacio entre exterior e interior

A mediados de 1950, que es cuando se produjo la compra del solar, la manzana presentaba una situación intermedia entre la ordenación abierta y cerrada. En las otras tres parcelas preexistían los palacios decimonónicos de principios de siglo, pero en una de ellas, la que se encuentra en el extremo suroeste, se había transformado por completo, en una operación arquitectónica desarrollada en dos etapas, antes y después de la Guerra Civil. Casto Fernández-Shaw, su arquitecto responsable, había construido dos edificios que englobaban el palacio y colmataban el espacio libre de alrededor, llegando a una solución que seguía la alineación del ensanche. Hacia el norte y hacia el este, el conjunto dejaba expuestas desiguales superficies de medianera con las que las siguientes intervenciones en la manzana debían lidiar.

En la parcela escogida por Garrigues había construcciones de menor rango que podían ser demolidas sin mucho problema (Fig. 2). La traza rectangular, casi cuadrada, del solar invitaba a elegir una edificación compacta entre medianeras, en torno a un patio central y con dos frentes exteriores: uno hacia la calle de Fortuny y el otro hacia el interior de la manzana. Sin duda, era ésta una solución canónica, preestablecida en las primeras manzanas del distrito de Salamanca. Sin embargo, Garrigues no olvida el principio de la ciudad-jardín por el cual las casas han de estar rodeadas de vegetación y habilita un tercer frente exterior en el lindero norte.



Fig. 2. Emplazamiento de Fortuny 14 en la vista aérea de 1942. Geo portal del Ayuntamiento de Madrid, F-421.

El retroceso en el lindero norte provocaba que la planta del edificio perdiese la proporción cuadrada que la parcela tenía de origen. Quizá por ello, Garrigues practicó otros dos retrocesos más en los frentes principales, que vuelven a incidir en cierta autonomía de la pieza edificada. Esta autonomía, que es incompleta por estar el edificio unido por su medianera sur a los dos edificios de Fernández-Shaw, es la que predispone la aparición de los espacios de umbral: como desahogo de los árboles en la acera, como medio de introducir luz natural en el sótano a través de un patio inglés (el recurso a la sección, como decía Mock) y, en definitiva, como medio de conexión entre la ciudad y la casa. El plano de cubiertas del lugar (Fig. 3), permite divisar esa tipología híbrida, a medio camino entre un palacete exento y un edificio del ensanche: la condición intensa que tiene el límite cuando participa de dos realidades distintas que son incluso antagónicas.

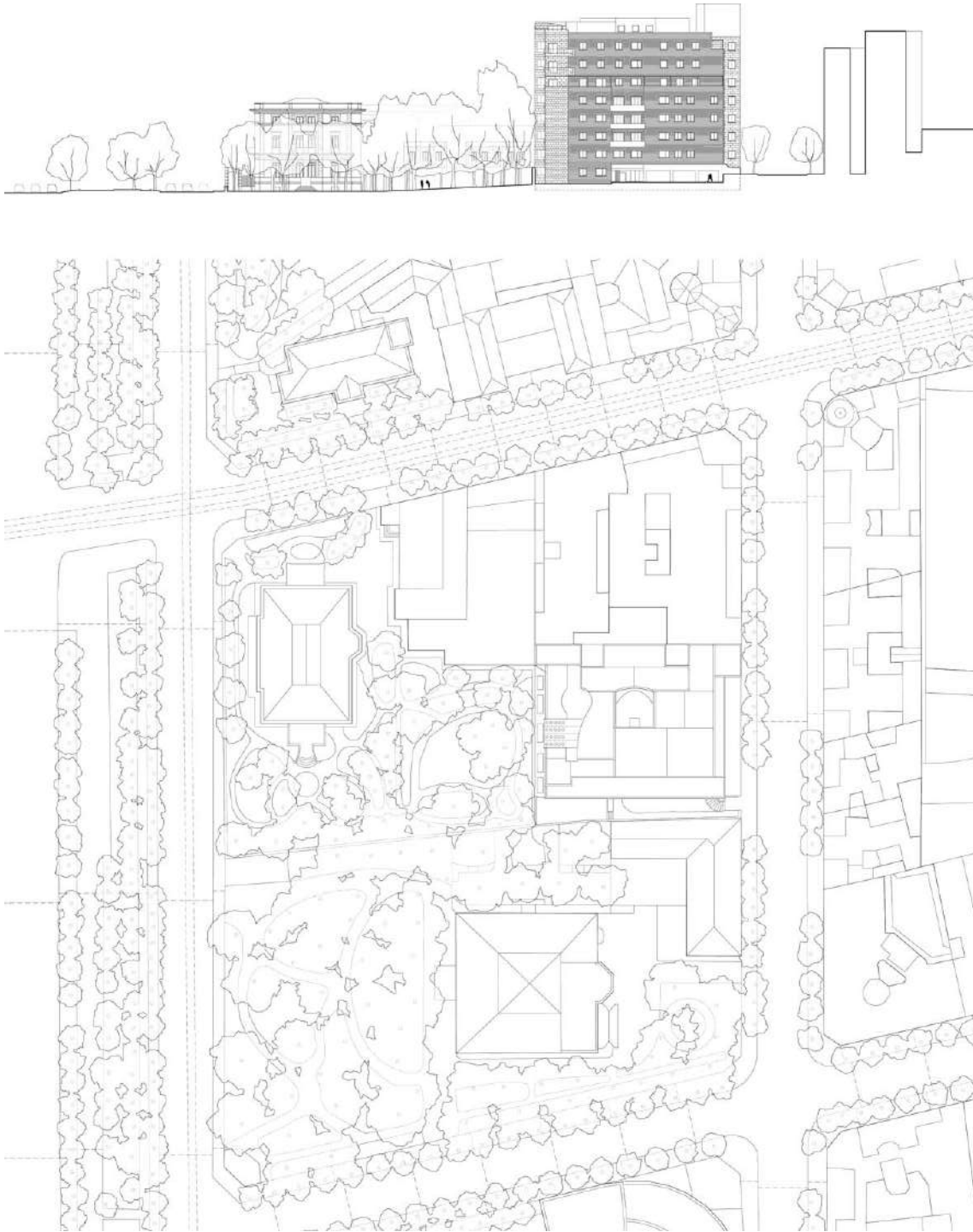


Fig. 3. Emplazamiento de Fortuny 14. Elaboración propia.

Un jardín habitable

El edificio se asienta en un terreno en ladera con profundo respeto. El alzado norte revela su estratégica situación como fondo de “un jardín habitable”. Este es el título del segundo apartado de “la casa y sus alrededores”, donde Mock nos invita a considerar el exterior según los mismos parámetros de utilidad y belleza, y con el mismo cuidado y esmero, con que se diseñan los espacios interiores. De hecho, se habla de que el jardín garantice la continuidad del espacio habitable, tanto si es exuberante (nórdico) como si es austero (mediterráneo). En ambos casos, el jardín actuaría como mediador entre la casa y el paisaje natural.

Aunque en la manzana de Fortuny esos jardines pertenecían a las fincas aledañas, gracias a ellos los residentes del edificio de Garrigues disfrutaban de una vista despejada. Naturaleza y arquitectura actúan entonces en beneficio una de la otra, primero, incorporando las copas de los árboles en los espacios de

VII Congreso Pioneros de la Arquitectura Moderna Española

El espacio entre exterior e interior

balcones y terrazas (sobre todo en las orientaciones norte y oeste), y segundo, actuando el volumen edificado como límite del área natural.



Fig. 4. Fortuny 14. Terrazas y balcones en la fachada norte. Fotografía de José Manuel Ballester. Junio, 2021.

El muro actúa como cierre y contrapunto de lo orgánico. Sin embargo, los elementos proyectantes (balcones) y las sustracciones de volumen (terrazas) suavizan la rotundidad del prisma y tienden lazos de unión con los elementos naturales (Fig. 4). El ladrillo visto y la piedra de Colmenar, dos materiales arraigados en Madrid, se alternan en ese muro. El uso que de ellos se hace obedece a un doble criterio de optimización y representatividad. El frente orientado hacia la Castellana (Fig. 5) se reviste por completo de piedra, en una tonalidad blanca que se torna dorada con la cálida luz de la mañana. Por su parte, en el frente umbrío del lindero norte, predomina el aparejo cerámico. La luz, más apagada, permite calibrar con nitidez los cambios en la superficie.

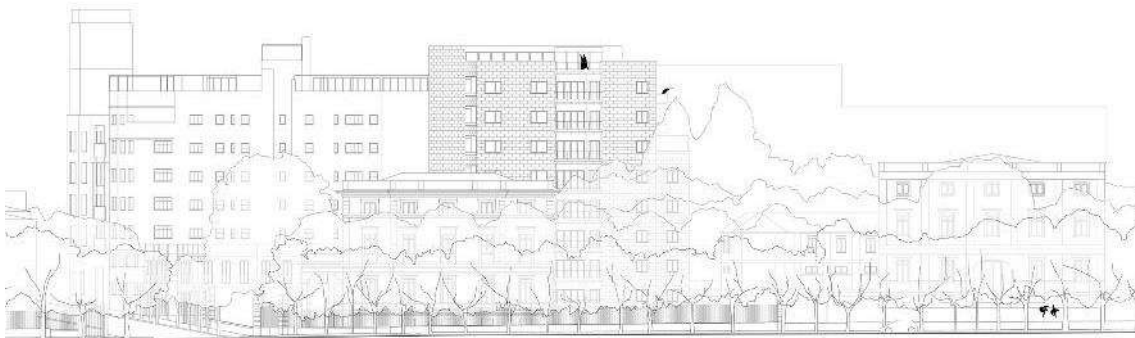


Fig. 5. Fortuny 14. Alzado hacia la Castellana. Elaboración propia.

La dialéctica que se establece entre el paraje natural y el objeto arquitectónico nos lleva a pensar en algunos ejemplos residenciales de la modernidad sueca, construidos en torno a 1930-1940: el proyecto no

VII Congreso Pioneros de la Arquitectura Moderna Española

El espacio entre exterior e interior

construido de Gunnar Asplund para Norr Mälärstrand (1931-1932) y la obra de Ribershus (1937-1943), construida por Eric Sigfrid Persson en Malmö. Se trata de dos conjuntos de bloques lineales orientados en perpendicular al mar (a la bahía de Estocolmo, en un caso, y al estrecho de Øresund, en el otro) en los que la seriación y repetición racionalistas se suavizan introduciendo variantes sensibles al lugar.

El conjunto de Asplund (Fig. 6) se representa mediante una atractiva acuarela a color. El punto de vista se ubica en la terraza de uno de los bloques residenciales. Los bloques se enlazan linealmente por medio de una operación de escalonamiento general y particular de cada edificio, y transversalmente, a través de unos senderos que en el dibujo no tienen la apariencia sinuosa de otros documentos del proyecto¹¹.

El conjunto de Persson (Fig. 7) se fotografía desde muchos puntos de vista, pero nosotros escogemos aquel que nos permite tomar cierta distancia. Los frentes orientados al mar constan de dos franjas laterales que tienden a ser macizas, mientras que la banda central, que tiende a ser hueca, contiene los espacios de terraza. La sombra que en estos frentes ocasionan las hendiduras de las terrazas continúa en el ático donde sobrevuela una potente marquesina de hormigón que señala el horizonte.

Las operaciones de escalonamiento y la alternancia de planos de fachada tersos y profundos son dos temas que pueden apreciarse con claridad en las viviendas de Fortuny. Pero quizá lo más interesante de acudir a estos dos ejemplos suecos sea evocar el origen de la Castellana como cauce de agua natural.



Fig. 6. Gunnar Asplund. Grupo de viviendas en Norr Mälärstrand (Estocolmo, 1931-1932). Museo ArkDes de Estocolmo.



Fig. 7. Eric Sigfrid Persson. Grupo de viviendas en Ribershus (Malmö, 1937-1943). Archivo de la Ciudad de Malmö.

¹¹ ALMONACID CANSECO, Rodrigo. "Paralíticos o epilépticos: la ciudad del movimiento moderno en la dialéctica Asplund versus Le Corbusier". Encuentros del CEEA/7: Apropiaciones del Movimiento Moderno. 1ª ed. Centro de Estudios Arnaldo Araújo de CESAP/ESAP. Oporto, septiembre 2012, pp. 51-62. ISBN 978-972-8784-41-6.

VII Congreso Pioneros de la Arquitectura Moderna Española

El espacio entre exterior e interior

Casa y calle

Como explica José Manuel López-Peláez, “no hay que confundir separación con distancia [...]. Con la distancia, el entendimiento y, por tanto, la unidad son posibles”¹².

La distancia con respecto a la Castellana de la casa de Fortuny nos invita a iniciar un recorrido de aproximación en espiral que concluirá en el lindero norte de la parcela. Cruzamos la amplia avenida arbolada y ascendemos por la calle Marqués de Riscal. La torre en esquina del segundo edificio de Fernández-Shaw nos articula el giro a la derecha. Ya en la calle de Fortuny, el edificio de Garrigues da un paso atrás, evidenciando un cierto respeto al edificio que le precede en el tiempo y en el espacio (Fig. 8). Sin embargo, la unión con este edificio se brinda a través de un cuerpo adelantado revestido en piedra caliza, que contiene las entradas de servicio y de aparcamiento.



Fig. 8. Fortuny 14. Alzado hacia la calle Fortuny. Elaboración propia.

Remontando la calle Fortuny, llana en esta parte del recorrido, se alcanza el pasaje transversal del lindero norte. La conexión de la acera con este pasaje era directa, sin la cancela que existe ahora. Es esta relación de continuidad a la que precisamente alude Mock en el tercer apartado del capítulo “la casa y sus alrededores”, cuando se refiere a la posibilidad de una franja o un jardín delantero como mediación entre lo público y lo privado; un límite sutil como alternativa a la valla o a la cerca. En Fortuny 14 tenemos esa franja delantera, formalizada en un patio inglés, y ese jardín que, si bien no es estrictamente delantero, forma parte del umbral lateral de acceso.



Fig. 9. Fortuny 14. Acceso por el lindero norte. Fotografías de José Manuel Ballester. Junio, 2021.

En la entrada al pasaje, dos sendas se ofrecen para continuar el recorrido (Fig. 9). A la derecha, una escalera helicoidal enseguida se retuerce para introducirse en un espacio porticado, salvando los 1,50 m de desnivel entre la acera y el portal. A la izquierda, en cambio, una rampa lineal discurre en continuado descenso, contigua al lindero. En la parte final de esta senda, se gira hacia la derecha siguiendo la directriz de un muro curvo que, sin llegar hasta el techo, penetra en el portal y divide a éste en el espacio principal

¹² LÓPEZ-PELÁEZ, José Manuel. “Sobre la proximidad”. En: *Maestros Cercanos*. Col. La Cimbra. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2007, pp. 7-11. ISBN 978-84-934688-9-7.

VII Congreso Pioneros de la Arquitectura Moderna Española

El espacio entre exterior e interior

de entrada y otro secundario, que pudo estar previsto para bicicletas o para carritos de bebé. La hipótesis infantil tendría sentido si pensamos en el jardín posterior como zona de juegos y en el local nombrado como "A" en el plano de planta baja (Fig. 10), como guardería. La actividad infantil quedaría así a resguardo de la calle, por su posición en planta y en sección (a la cota $-1,98$ m).

Las dos sendas quedan separadas por una franja de vegetación y una zona pavimentada equipada con una fuente de piedra, que es un indicio de domesticidad en el exterior. En sentido inverso, la presencia de los cantos rodados y algunas plantas en el portal remite a una naturalización en el interior. El revestimiento en cantos rodados, unido a la propia situación del portal en una cota inferior a la calle, que hace que la planta baja sea en realidad un semisótano, sugiere la idea de que al edificio se entra en contacto con la tierra. Todo el movimiento asociado a la entrada orbita en torno a la idea de hacer de lo cotidiano un acontecimiento especial.

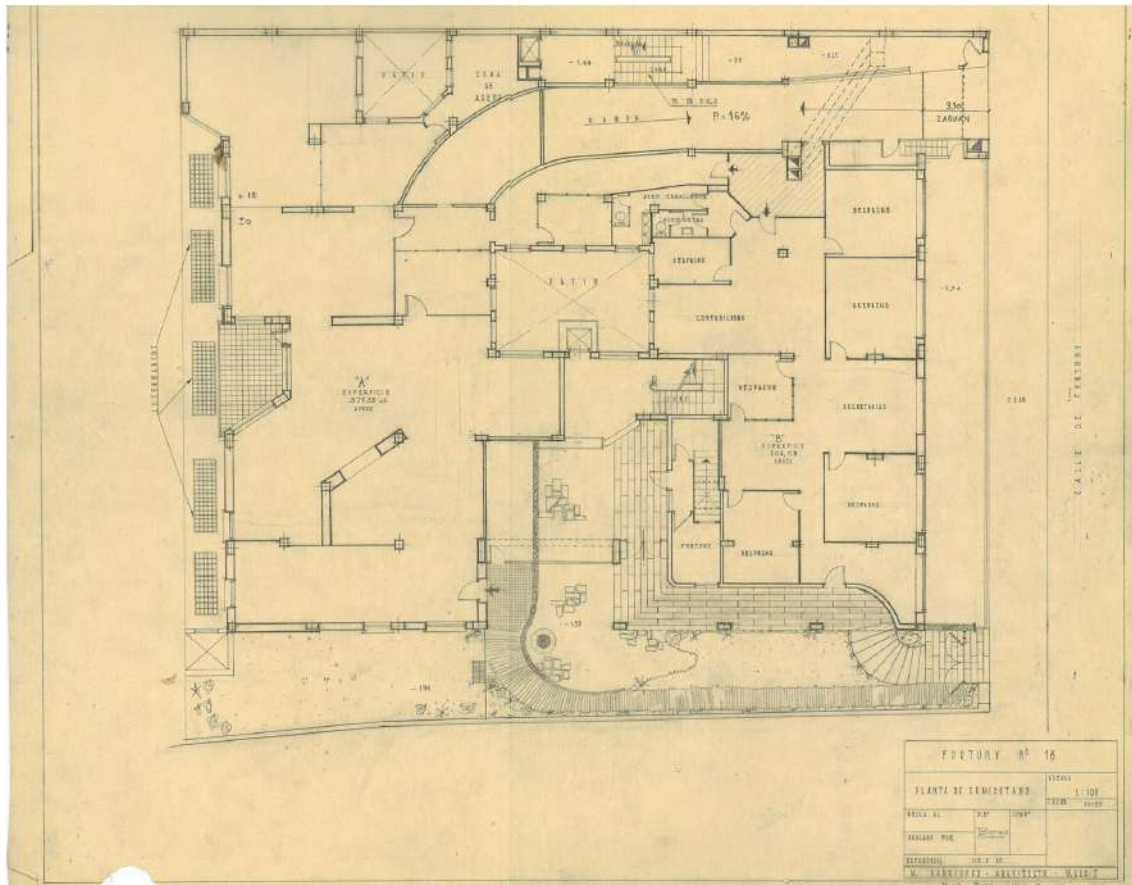


Fig. 10. Fortuny 14. Planta baja. MGD-P024-04. Fondo Mariano Garrigues Díaz-Cañabate. Servicio Histórico, Fundación Arquitectura COAM, Madrid.

Sumemos otro ejemplo residencial construido en Estocolmo para reforzar la comprensión de los umbrales de acceso como anclas de la arquitectura al lugar: el edificio YK, construido, entre 1938 y 1939, por Albin Stark y Hillevi Svedberg. Se trata de una de las conocidas como “casas de punta”, denominadas así tanto por su tipología exenta, como por sus proporciones verticales y su perfil apuntado. El edificio fue concebido como un bloque de apartamentos con un claro componente social, tomando como precedente la “Casa Colectiva” de Sven Markelius en John Ericssonsgatan 6. Los apartamentos se personalizaron según las profesiones y las necesidades de los inquilinos (en este caso inquilinas, pues eran todas mujeres) y en el sótano y la planta baja se centralizaron los servicios comunes esenciales: cocina, lavadero, gimnasio, tienda de comestibles, restaurante y guardería.

Tal y como se concibe en origen, el edificio YK se ubica en la calle Furusundsgatan 9 en un terreno accidentado y próximo a un entorno de parque abierto (Fig. 11). La oblicuidad del edificio respecto a la calle y el fuerte desnivel permitían aprovechar las sendas exteriores como medios para separar los accesos públicos y privados. Una de estas sendas es una escalera en forma de S y lleva a la zona de tienda y restaurante, situada 1,80 m por debajo del nivel de la calle. El patio inglés sirve como terraza del restaurante. La otra senda es un camino lateral que se introduce en el parque, no sin antes ofrecer una entrada al portal dirigida en recodo hacia la escalera y los ascensores. Por último, en la zona posterior del edificio, uno de los cuartos infantiles se prolonga en el exterior en una pequeña terraza semicircular de recreo.

VII Congreso Pioneros de la Arquitectura Moderna Española

El espacio entre exterior e interior

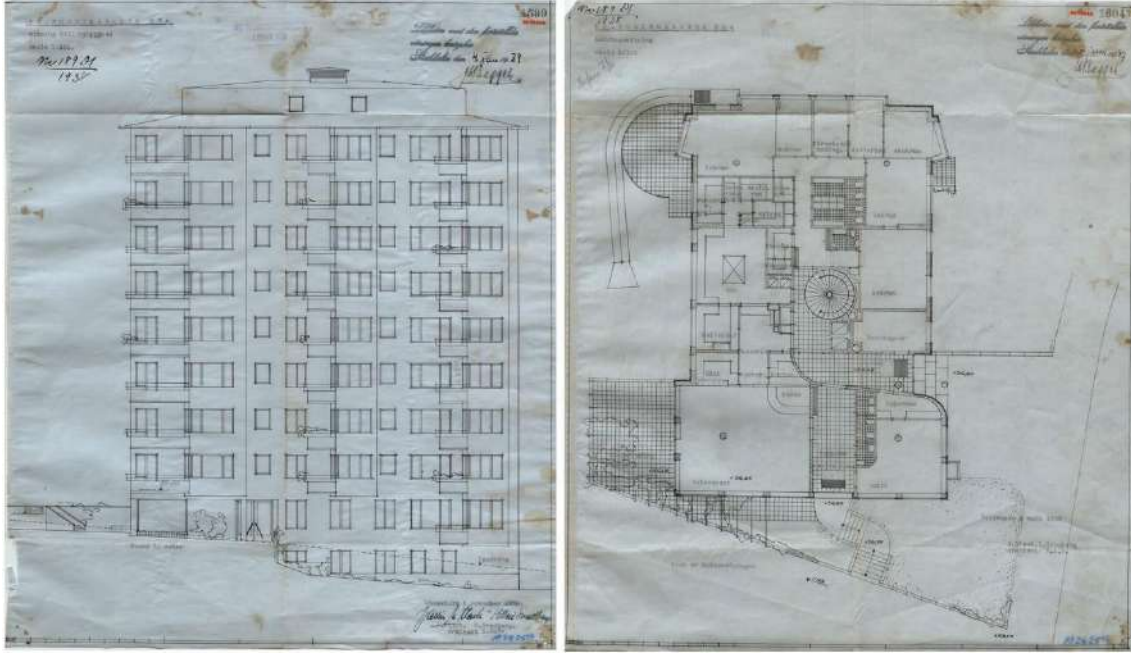


Fig. 11. Albin Stark y Hillevi Svedberg. Edificio YK (Estocolmo, 1938-1939). Alzado lateral y planta baja. Archivo de la ciudad de Estocolmo.

Casa y cielo

A los tres apartados del capítulo de Mock puede añadirse un cuarto, como aportación complementaria, a modo de epílogo. Este “cuarto acto” nos lleva a reanudar la marcha, interrumpida en el portal, para viajar por el ascensor o por la escalera hasta la séptima planta o ático de Fortuny 14. Allí encontraríamos la casa de Mariano Garrigues, el hogar para una familia numerosa de siete hijos. La casa se componía de dos conjuntos habitacionales, aunque en realidad, se trataba de una sola propiedad, que hoy se encuentra totalmente transformada. Los dos conjuntos remitían a la organización en dos viviendas por planta de los pisos inferiores.

Aprovechando esta dualidad, Garrigues dividió funcionalmente su vivienda en una zona de descanso (los dormitorios), orientada hacia poniente, y una zona social (los salones) orientada hacia naciente. La excepción a esta regla fueron el dormitorio de invitados y el dormitorio de matrimonio, emplazados respectivamente, en el lado sur y norte del ala de naciente. La asimetría de la planta no era sólo de uso sino también espacial. En el ala de poniente, el espacio se proyecta jerarquizado, compartimentado y de líneas rectas, mientras que en el ala de naciente, se concibe más libre, sinuoso y fluido.

La reunión social, convocada en el ala de naciente, podía prolongarse en el sobreático, recuperando así el contacto con el exterior. Esta expectativa es la que alimenta el deseo de iniciar un segundo recorrido en espiral que podemos pasar a rememorar (Fig. 12).

Desde la puerta del rellano se accede a una primera antesala que, enseguida, da paso a otra sala intermedia. Una colección de cuadros de Benjamín Palencia articula el giro a la derecha, donde se halla la escalera de subida al sobreático. Participando del carácter representativo de esta zona de la casa, la escalera muestra un trazado singular. Es una escalera majestuosa de directriz curva y 20 peldaños; la “escalera de honor” que encontraríamos en el interior de un suntuoso palacio.

La llegada al sobreático (Fig. 13) se produce en un espacio circular que replica el movimiento helicoidal de ascenso y permite tener un primer contacto visual con el exterior, a través de una cristallera cóncava. Dos caminos se ofrecen en este espacio de transición. A mano derecha, el torreón comunica con una zona servicio conectada, a su vez, con el nivel inferior mediante un pequeño montacargas. A mano izquierda, el torreón nos lleva, tras deslizar una primera puerta corredera y abatir otra hacia fuera, a un espacio de umbral entre interior y exterior. Es un espacio longitudinal y abierto hacia los lados. Una chimenea ocupa el fondo de la perspectiva. La convexidad de uno de los muros laterales acentúa el escorzo. El pavimento, dibujado con cantos rodados, subraya esa condición intermedia que tienen los zaguanes.

VII Congreso Pioneros de la Arquitectura Moderna Española

El espacio entre exterior e interior

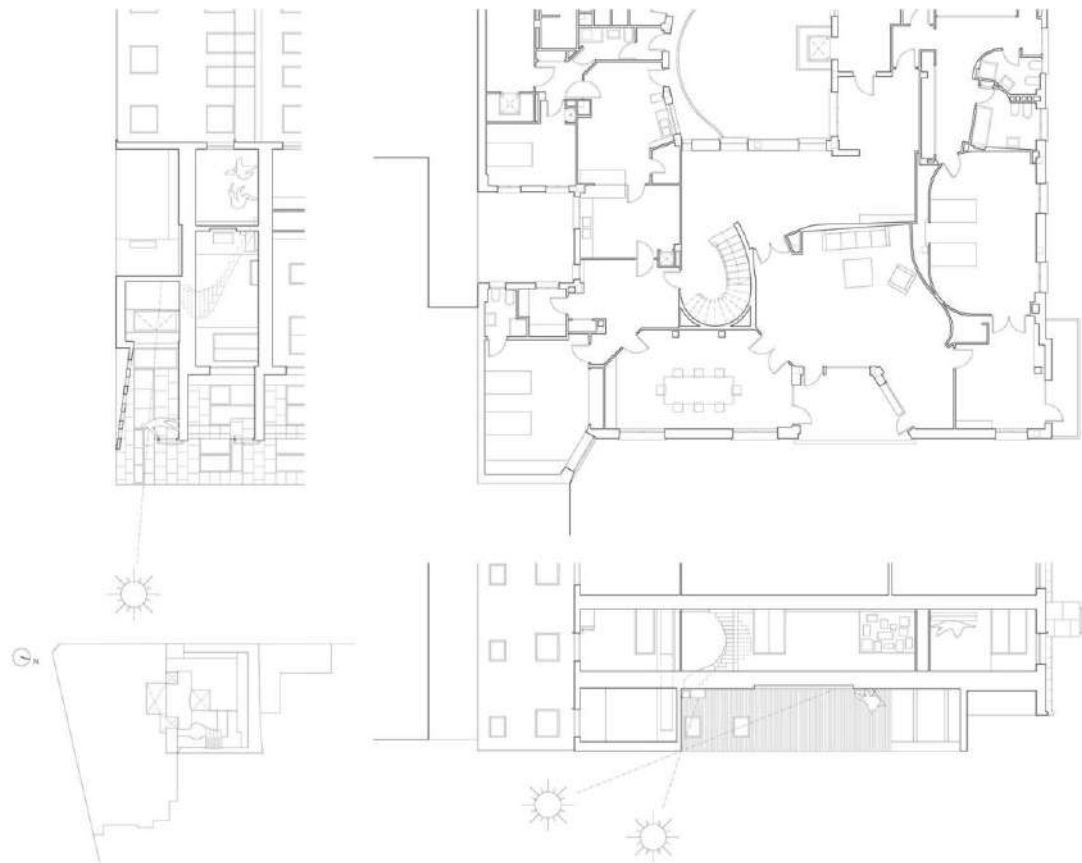


Fig. 12. Área social de la casa de Mariano Garrigues en Fortuny 14. Elaboración propia.

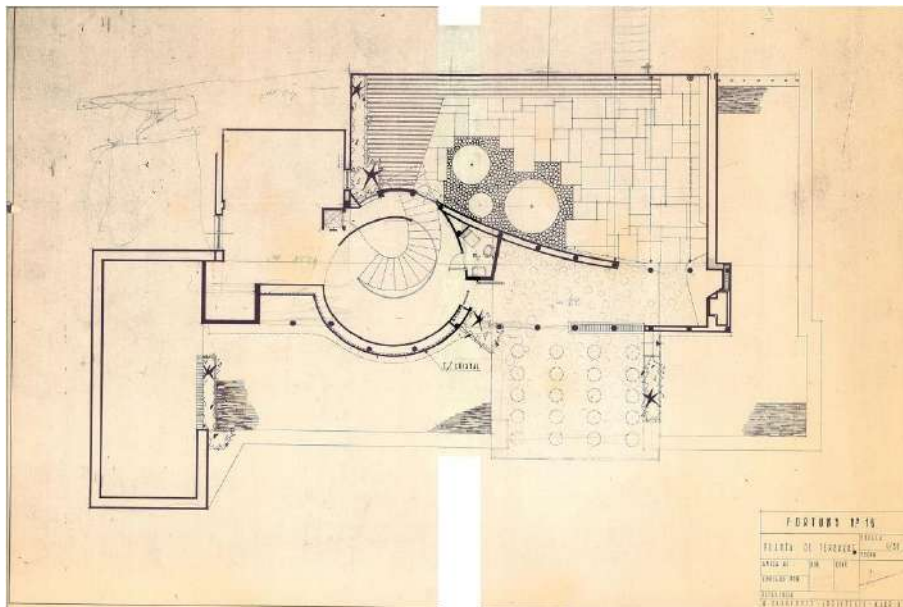


Fig. 13. Ático de Fortuny 14. Vivienda de Mariano Garrigues. MGD-P024-12. Fondo Mariano Garrigues. Servicio Histórico, Fundación COAM.

La primera salida, hacia la derecha, nos lleva a la terraza de naciente, un espacio con vocación de ser público y representativo. La misma marquesina que nos señalaba la posición de la casa desde la Castellana, nos devuelve ahora el contacto con el paseo impulsando la vista hacia delante, hacia un horizonte bañado por la cálida y difusa luz del atardecer (Fig. 14).

La marquesina se formaliza como una pequeña tribuna de la Castellana. Se compone de seis vigas en voladizo y sección peraltada, que tienen como puntos de apoyo dos filas de pilares alineados con los muros

VII Congreso Pioneros de la Arquitectura Moderna Española

El espacio entre exterior e interior

que acabamos de dejar atrás. Entre las vigas, 20 óculos de unos 50 cm de diámetro se ordenan en cuatro series. Además de aliviar el peso de la estructura, estos círculos ofrecen el contrapunto lumínico necesario a la superficie en sombra de la marquesina.



Fig. 14. Sobreático de Fortuny 14. Terraza de nacimiento. Fotografía de José Manuel Ballester. Junio, 2021.

De las dos salidas al exterior, la que se halla alineada en el muro curvo, nos lleva a una terraza interior formalizada casi como un patio (Fig. 15). Se trata de un lugar pensado más para la estancia familiar que para la recepción de invitados. Como se aprecia en el plano, el límite recto viene anunciado por un cambio de pavimento, una jardinera y un banco longitudinal. En cambio, el límite curvo, alberga junto a él un pequeño estanque japonés. Frente al resto de muros encalados en blanco, el muro curvo se reviste de cañizo resaltando así su geometría más libre. En este espacio exterior, íntimo y recogido, adecuado para disfrutar del cielo de Madrid en los meses de verano¹³, concluye el itinerario por la azotea de Fortuny 14.



Fig. 15. Sobreático de Fortuny 14. Terraza de poniente. Archivo familiar Garrigues Carnicer.

Conclusiones

La hipótesis de partida, ¿son posibles los umbrales en los bloques de vivienda colectiva?, encuentra una respuesta afirmativa en Fortuny 14. Los espacios de transición palían la aridez inicial que conlleva el empleo

¹³ FULLAONDO, Juan Daniel; MUÑOZ, María Teresa. *Historia de la arquitectura contemporánea española. Tomo II: Los grandes olvidados*. Madrid: Munillalería, 1995, p. 56. ISBN 84-87828-07-8.

VII Congreso Pioneros de la Arquitectura Moderna Española

El espacio entre exterior e interior

de formas puras y se manifiestan en tres zonas del edificio: en la planta baja, en las terrazas y balcones de los pisos superiores y en la azotea. Visto así, el concepto de umbral es más rico y diverso de lo que cabe esperar en una vivienda unifamiliar inspirada en el estilo de vida norteamericano. Nos lleva a pensar también en las posibilidades arquitectónicas, no siempre aprovechadas, que nacen del encuentro entre lo público y lo privado, entre la común y lo propio.

La segunda cuestión que se presenta es la de la sensibilidad nórdica que atraviesa tanto esta obra de Mariano Garrigues como la publicación editada por Elisabeth B. Mock. Los tres ejemplos suecos traídos a colación en esta investigación (el proyecto de Asplund y las obras de Persson y Stark-Svedberg) coinciden en ser edificios residenciales en los que la entidad formal, la apuesta comunitaria y la relación con la naturaleza no resultan excluyentes. Que Garrigues conociera estas obras o alguna de ellas no es tan importante como el hecho de que se acercase al modo de hacer de los arquitectos suecos durante los años 30 y 40.

Esa sensibilidad nórdica es la que provee al arquitecto madrileño de las herramientas necesarias para adecuar los principios teóricos de la modernidad a unas circunstancias prácticas y vitales. En cualquiera de los umbrales que hemos estudiado, el tránsito entre exterior e interior se produce sin prisa, pero sin pausa, atendiendo a esa virtud que tiene la buena arquitectura de involucrar al espectador en una experiencia dinámica y fluida.

Bibliografía

ALMONACID CANSECO, Rodrigo. "Paralíticos o epilépticos: la ciudad del movimiento moderno en la dialéctica Asplund versus Le Corbusier". *Encuentros del CEEA/7: Apropiaciones del Movimiento Moderno*. 1ª ed. Centro de Estudios Arnaldo Araujo de CESAP/ESAP. Oporto, septiembre 2012, pp. 51-62. ISBN 978-972-8784-41-6.

AMAROUCH GARCÍA, Ismael. "Mariano Garrigues en Fortuny 14: la casa entre palacios". *VAD: Veredes, arquitectura y divulgación*. Ejemplar dedicado a Los secundarios. A Coruña, 2020, n.º 4, pp. 72-84. ISSN 2659-9139.

AMAROUCH GARCÍA, Ismael. "La Embajada de Estados Unidos en Madrid y la arquitectura moderna de posguerra". *VLC arquitectura. Research Journal*. Alicante, 2021, vol. 8, n.º 2, pp. 61-89. ISSN 2341-3050.

BARR, Alfred H., et. al. *Modern Architecture: International Exhibition*. Nueva York: MoMA, 1932.

ESTEBAN MALUENDA, Ana María. "La modernidad importada. Madrid 1949-1968: Cauces de difusión de la arquitectura extranjera". Tesis doctoral. UPM-ETSAM. Madrid, 2007.

FERNÁNDEZ CONTRERAS, Mónica. "La Residencia de Estudiantes de Antonio Flórez. Hablando entre la tradición y la modernidad por el camino de la sobria renovación funcional". *Mephisto. Gaceta literaria humanista universitaria*. Madrid: Biblioteca Complutense, año III, primavera 2009, n.º 5, p. 11. ISSN 1887-522X.

FULLAONDO, Juan Daniel; MUÑOZ, María Teresa. *Historia de la arquitectura contemporánea española. Tomo II: Los grandes olvidados*. Madrid: Munillalería, 1995, p. 56. ISBN 84-87828-07-8.

GARRIGUES, Mariano. "La arquitectura en Suecia". *Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura*. Madrid: DGA, enero 1950, vol. IV, n.º 13, p. 15. ISSN 1699-2172.

LÓPEZ-PELÁEZ, José Manuel. "Sobre la proximidad". En: *Maestros Cercanos*. Col. La Cimbra. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2007, pp. 7-11. ISBN 978-84-934688-9-7.

MOCK, Elisabeth B. *If You Want to Build a House*. 1ª ed. Nueva York: MoMA, 1946.

"El 14". En: *Residencia*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, enero-abril 1926, p. 73.

Biografía

Ismael Amarouch García. Es Arquitecto y Máster en Proyectos Arquitectónicos Avanzados por la ETSA de Madrid, donde actualmente realiza la tesis doctoral. En esta universidad, ha realizado ayudas a la docencia, desde 2014, ha colaborado en la "serie de libros 14 Km" desde 2015, ha sido becario del GIVCO (Grupo de Investigación de Vivienda Colectiva) en 2018, y ha sido coordinador de las investigaciones del MCH (Master of Collective Housing) en 2019. Actualmente, es investigador visitante en el KTH de Estocolmo. En el ámbito profesional, combina el trabajo en oficinas de arquitectura con la actividad independiente, destacando su primer premio en el concurso nacional "Renove Fuencarral" (COAM, 2015).

El patio que pudo ser y quizás fue: el Palacio de Congresos y Exposiciones de la Costa del Sol de Rafael de la Hoz y Gerardo Olivares.

A Patio that Could Have Been and Maybe Was: Costa del Sol's Conference and Exhibition Centre by Rafael de la Hoz and Gerardo Olivares.

Antón-Barco, María

ESNE Escuela Universitaria de diseño, innovación y tecnología, Centro Adscrito a la UCJC, Madrid, España, maria.antonbarco@gmail.com



Construido en Torremolinos como parte de los planes de impulso del turismo en el Mediterráneo, el Palacio de Congresos y Exposiciones de la Costa del Sol de Rafael de la Hoz y Gerardo Olivares es uno de los ejemplos mejor conservados en la zona de la arquitectura turística de los 60 y 70. Encargado por la Cooperativa de Promotores de la Costa del Sol su construcción comienza en 1968 y finaliza en 1970.

De acuerdo con el programa que De la Hoz y Olivares presentan en el número de junio de 1971 de la revista *Arquitectura*, el edificio se sitúa sobre una pequeña colina dominando el núcleo urbano y con una vista panorámica de la costa. Tanto su concepción como su composición obedecen a criterios funcionales y programáticos y presenta como resultado un rotundo valor plástico en sus volúmenes y espacios. El uso del hormigón como material principal, si bien puede llevar a que se califique la pieza como brutalista, responde a los medios disponibles en el momento de su construcción y resulta en una imagen acreedora de los postulados del Movimiento Moderno.

Los distintos esquemas y planimetrías analizados para reconstruir la evolución del proyecto muestran una primera versión de 1966 con un patio ajardinado abierto alrededor del cual se establece una espiral que desarrolla el ambicioso programa con salas de reuniones que van desde los 20 a los 906 ocupantes. En esta planta centralizada, el patio se presenta como el núcleo del proyecto y, según la memoria publicada en las páginas de *Arquitectura*, contrasta con la solidez de la volumetría propuesta. El patio y su vacío tiene un marcado carácter representativo ya que todas las actividades tienen su origen y final a su alrededor.

Aunque este esquema compositivo se mantiene hasta el final, este espacio finalmente pasa a cubrirse con un techo traslucido que permite su iluminación natural y un mayor control de las condiciones climáticas. Los autores destacan en la memoria cómo cubrir el vacío les permite crear un espacio de recogimiento, conectado con el exterior a través del espacio de exposiciones que con su balcón rompe el hermetismo de la fachada. No obstante, pese al gran cambio, este vacío central, que en principio ya no podría considerarse como un exterior, sigue manteniendo ese carácter de umbral, de espacio de transición y conexión. Este interior continúa siendo un espacio equívoco que sirve de límite entre el centro y el fuera.

Pese a su interés y buen estado de conservación, este no es un edificio que haya sido analizado o publicado en profundidad y existe documentación inédita que se encuentra en el archivo familiar de la Hoz y en el Archivo Histórico Provincial de Málaga.

Torremolinos, La Hoz, Olivares, Palacio de Congresos, Patio

Built in Torremolinos as part of the plans to promote tourism in the Mediterranean, *Costa del Sol Palacio de Congresos y Exposiciones* by Rafael de la Hoz and Gerardo Olivares is one of the best-preserved examples of architecture for tourism built in the area between the sixties and the seventies. Commissioned by the *Cooperativa de Promotores de la Costa del Sol*, its construction began in 1968 and ended in 1970.

According to the building's program and specifications that De la Hoz and Olivares published in June 1971's issue of the magazine *Arquitectura*, it is located on a small hill overlooking the urban center of Torremolinos and has a panoramic view of the coast. Both its conception and its composition obey functional and programmatic criteria and, as a result, the building is characterized by a resounding plasticity in its volumes and spaces. The use of concrete as the main material, which may lead to classify the building as brutalist, responds to the resources available at the time. As a result, the final image is aligned with the postulates of the Modern Movement.

The different schemes and plans studied to reconstruct the evolution of the project show a first version from 1966 with an open garden patio. Around it an ambitious program is developed through an ascendent helicoid where meeting rooms with a capacity for 20 to 906 seats are placed. In this centralized plan, the courtyard is presented as the core of the project and, according to the description published in the pages of *Arquitectura*, it contrasts with the solidity of the proposed volumetry. Both the patio and its void have a quite representative role since all the activities origin and end around them.

Although this compositional scheme is maintained until the end, the patio is finally covered with a translucent ceiling that allows natural lighting and a better control of climatic conditions. In the project description, the authors highlight that covering the void allows them to create a space of retreat which, connected to the outside world through the exhibition space's balcony, breaks the hermeticism of the façade. Despite this major change, this central void, which in principle could no longer be considered an exterior, continues to maintain its nature as a threshold, a space of transition and connection. The interior continues to be an equivocal space, which limits the inside and the outside.

Even with its interest and good state of conservation, this building has not been thoroughly studied or published in depth. Besides, there is unpublished documentation that can be found in the family archive of La Hoz and in the *Archivo Histórico Provincial* of Málaga.

Torremolinos, La Hoz, Olivares, *Palacio de Congresos*, Patio

En España el turismo como industria surge en la década de los 50, con su foco principal en la costa del Sol. A partir de los 60 dejará de ser un minoritario para convertirse en un fenómeno de masas que dará lugar a la experimentación de soluciones alrededor de una serie de tipologías: viviendas unifamiliares, urbanizaciones y apartamentos, hoteles, paradores, puertos y clubes náuticos, paseos marítimos y planeamientos urbanísticos, o distintos equipamientos, por parte de la segunda generación de arquitectos de posguerra. La estacionalidad de este fenómeno y sus consecuencias económicas se harán muy pronto patentes y los empresarios del sector verán pronto la necesidad de establecer una serie de estrategias para paliar la estacionalidad de su sector. Así deciden importar de Estados Unidos la ya probada exitosa fórmula del turismo de congresos. Estas convenciones se realizan durante los meses de temporada baja para que la infraestructura hotelera pueda ser aprovechada durante todo el año. Un segundo objetivo era que un público acomodado formado por científicos y profesionales conociera la zona y decidiera regresar más adelante.

Aunque en un principio eran los propios hoteles los que acogían en sus salones la celebración de estos congresos, pronto se vio la necesidad de construir infraestructuras dedicadas a ese fin para poder atraer un mayor volumen de eventos. Por ello, en 1964 se constituye la sociedad de promotores de la Costa del Sol que tiene como fin defender los intereses económicos de sus socios. Fundada por exministros franquistas como José Antonio Girón de Velasco, Raimundo Fernández Cuesta o José González Gallarza, y empresarios y promotores turísticos como José Banús, José Meliá, Enrique Marsans, o el Príncipe Alfonso de Hohenlohe. Una de sus primeras iniciativas será promover la Construcción de un Palacio de Congresos en Málaga para lo que comprometen el apoyo del Ministerio de información y turismo y de su entonces ministro, Manuel Fraga¹. El proyecto será encargado en 1965 a Rafael de La-Hoz y Gerardo Olivares que colaboran en un primer momento con José María García de Paredes².

Esta propuesta inicial se plantea, en un primer momento, en una zona denominada como la Batería a las afueras del núcleo urbano original de Torremolinos. Su situación y carácter defensivo, como su nombre indica, en un promontorio situado en el borde con el mar condiciona la propuesta. La pronunciada pendiente del solar hacia el Mediterráneo lleva a los tres arquitectos a diseñar una serie de volúmenes aterrazados que definen una cornisa panorámica. Las distintas piezas que conforman el complejo dialogan con el entorno a través de una serie de plataformas que crean una nueva topografía que sobrepasa el límite natural a la vez que se generan espacios intersticiales y un gran patio. Los distintos cuerpos que vuelan formando aleros crean un juego de luces y sombras que se repetirá en la propuesta final de Olivares y La-Hoz aunque formalmente sean muy distantes³. Lo más interesante es que en esta versión la condición de transparencia en el borde, definido actitud de reconocimiento hacia el paisaje, sí define un umbral que conecta de forma fluida interior y exterior enmarcando un paisaje que se adentra en el edificio. **(fig 1.)**

Ante la imposibilidad de conseguir un compromiso firme de financiación por parte del ministerio y que comiencen las obras, la Cooperativa decide impulsarlas por si misma. El Ayuntamiento de Torremolinos ofrece la cesión de un nuevo solar y la Asociación conseguirá comprar otro, por lo que tras vencer distintas trabas administrativas comenzará la construcción del nuevo edificio. El presupuesto inicial estaba previsto en cien millones de pesetas y alcanzó finalmente un coste de doscientos cuenta millones. Las obras, que finalizarán en 1970 serán seguidas de cerca por instancias oficiales. Las dificultades de gestión y mantenimiento provocaron que el estado comprara el palacio en 1971 que pasa así a ser propiedad pública bajo la gestión del Ministerio de Información y Turismo.⁴

La influencia política en este proyecto es notable y se personaliza en la figura de Manuel Fraga. De hecho, Gerardo Olivares llega a decir que es él quien realiza el encargo e influye en la decisión de la solución final. Según Olivares, al presentarle a Fraga el primer proyecto, este manifestó su descontento con el mismo⁵. Tras rechazos iniciales a las primeras propuestas, consiguieron la aprobación de una versión final que comprendía dos edificios diferentes que separaban el programa en dos, aunque finalmente solo se ejecutó el destinado a congresos y nunca se llegó a realizar el de festivales. **(fig 2.)**

La colaboración entre Rafael de La-Hoz y Gerardo Olivares James comienza cuando un recién egresado Olivares, en búsqueda de un estudio en el que trabajar, visita su oficina cordobesa. Su sociedad se extendió

¹ Según documentación del Archivo Histórico Provincial de Málaga.

² Este proyecto inicial aparece inventariado en el legado García de Paredes bajo la signatura "udo.JPG_IN0037 Centro de Convenciones y Congresos en Torremolinos, Málaga" y se publica en el número 61 de la revista Hogar y arquitectura dedicado casi en su totalidad a la obra de García de Paredes. GARCÍA DE PAREDES, J. M. DE LA-HOZ, R., OLIVARES, Gerardo. "Centro de Convenciones y Congresos. Torremolinos". *Revista Hogar y Arquitectura*, Nº61 (no-dic 1965) p 62-64.

³ GAVILANES VELAZ DE MEDRANO, Juan. "El Viaje a la Costa del Sol (1959-1969): Proyecto y transformación en los inicios del turismo moderno". Tesis Doctoral, E.T.S. Arquitectura (UPM), Madrid, 2012.

⁴ Según documentación del Archivo Histórico Provincial de Málaga.

⁵ DAROCA BRUÑO, F. "Córdoba 1950. Rafael de la Hoz como motor de la modernidad". Tesis Doctoral. Universidad de Sevilla, Sevilla, 2012. p 61.

hasta la marcha de La-Hoz a Madrid como director general de Arquitectura y dejó un importante número de proyectos significativos en Andalucía. La obra de La-Hoz había comenzado en 1949 – junto a su entonces compañero de clase y amigo José María García de Paredes– gracias al padre de su novia cordobesa quien – siendo todavía estudiantes– le encarga la cámara de comercio de Córdoba⁶.

Olivares aporta al estudio sus dotes como dibujante, que los llevarán a presentar sus propuestas a través de unas perspectivas cónicas que atraerán a los clientes. A los dibujos a mano alzada de Rafael de La-Hoz, se añadirán a partir de ahora esas visiones realistas elaboradas, generalmente, en tinta sobre papel vegetal con las entonces novedosas tramas autoadhesivas.⁷ A mitad de la década los 60 se incorpora también al estudio el joven arquitecto José Chastang Barroso, quien aporta sus conocimientos en temas de cálculo estructural – aunque La-Hoz había sido colaborador de Torroja– y quien participa también en el proyecto. EL tándem La-Hoz Olivares había trabajado ya en Torremolinos en 1962 en el complejo de apartamentos turísticos Eurosol.

Como recoge la revista *Arquitectura* en su número de junio de 1971 con fotografías de Juan Pando y una pormenorizada memoria descriptiva, el Palacio se situaba sobre una pequeña colina dominando el núcleo urbano y con una impresionante vista panorámica de la costa⁸. El volumen cerrado al paisaje salvo por unos miradores que aparecen sobre las salas de reuniones, parece en su rotundidad replicar la masa de la sierra de Mijas que sirve de telón posterior al conjunto. (**fig 3.**) Su relación con el paisaje es por tanto equívoca – se cierra, pero a la vez, de una forma abstracta, se mimetiza– y difiere radicalmente de la versión elaborada junto con García de Paredes que creaba un umbral-mirador a través de una serie de plataformas y aleros.

Respecto a la imagen del edificio y su composición volumétrica sus autores dicen: “la organización del edificio hace expresarse exteriormente la gama completa de locales de asamblea en una espiral decreciente de volúmenes ciegos que se equilibran con la apertura del salón de exposiciones”.⁹ (**fig 4.**) De esta manera, el exterior muestra la organización funcional del espacio interior. Los volúmenes octogonales, opacos y de dimensiones variables, ordenados de mayor a menor, que albergan las salas de congresos de distintos aforos, así como el cuerpo destinado a las oficinas. El conjunto se percibe como una gran espiral que, debido a la disposición elevada de las salas de asamblea, da la sensación de estar levitando y proyecta una potente sombra. (**fig 5.**)

La memoria descriptiva destaca que el programa sigue las recomendaciones de la UNESCO para este tipo de instalaciones, y los espacios responden principalmente a dos programas: el grupo “Asambleas”, con salas que van desde un aforo de 906 plazas –la mayor– hasta salas de reuniones para 20 delegados –las menores–, y el grupo “Oficinas permanentes” para dirección, secretaría, administración y otros servicios. La composición toma como punto de partida “la diferenciación de cuatro funciones en otras tantas zonas ambientales: la de delegados, cuyo acceso y trabajo sin interferencias; la de público; la de oficinas, en un bloque independiente; y la de servicios e instalaciones. La topografía del emplazamiento permite situar las zonas de delegados y público en dos plantas superpuestas con acceso directo a ambas desde el exterior. Abrazando dichas zonas se disponen los locales de asamblea, todos en conexión con la planta de delegados y los tres mayores, de carácter público, enlazados con el mismo. la zona de oficinas se compone de un bloque diferenciado que abraza, cerrando el perímetro, los vestíbulos público y privado. dentro de dicho bloque, se disponen en las plantas de público y delegados los despachos que sirven respectivamente a esas zonas. El resto de las oficinas se sitúa en la parte superior de dicho cuerpo.”¹⁰ La zona de exposiciones abierta al vestíbulo público y paso obligado hacia la cafetería se abre con un balcón panorámico sobre el jardín con vistas al mar. Este es el único punto en el que el edificio se abre de forma obvia hacia el exterior y sin embargo la obvia condición de límite de este balcón lo hace menos interesante.

De esta organización funcionalista del espacio, una de las preocupaciones de La-Hoz, surge una planta centralizada de diseño inesperado (**fig 6 y fig 7.**). Su desarrollo helicoidal, aunque fruto de las necesidades del programa, ha dado lugar a una serie de metáforas marinas al asimilarse a algunas formas de la naturaleza como las conchas. Como se intuye en las plantas y se constata en las secciones, el conjunto está presidido por un gran patio circular central que permite su iluminación natural (**fig 8.**). Este patio aparece bordeado por uno de los elementos más característicos de la obra de La-Hoz, las escaleras-rampa que permiten la comunicación entre los ambientes de público y el de delegados, situados en dos plantas superpuestas cada una de las cuales cuenta con acceso directo.

⁶ VV.AA., *Arquitectos 158. Rafael de la Hoz. Medalla de Oro de la arquitectura 2000*, Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España Madrid, 2000. ISBN 84-931656-3-8.

⁷ DAROCA BRUÑO, F. “Córdoba 1950. Rafael de la Hoz como motor de la modernidad”. Tesis Doctoral. Universidad de Sevilla, Sevilla, 2012. p 59 -60.

⁸ DE LA-HOZ, Rafael, Olivares, Gerardo. “Palacio de Congresos y Exposiciones de la Costas del Sol. Torremolinos Málaga”. *Arquitectura*, N°150 (junio 1971) p 9-13.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ibidem*.

El gran espacio central que hoy percibimos como una gran lámpara que ilumina el volumen opaco que conforma el edificio, y que sustituyó al patio ajardinado en torno al cual se organizaba el programa en los documentos originales del proyecto, sigue manteniendo esa condición ambigua de espacio interior-exterior pese a su formalización netamente interior. El patio, tanto en su primera versión descubierta como en la finalmente construida, nunca tuvo ese carácter de jardín ni intentó replicar el paisaje o mirar al mar. El edificio siempre ha planteado unos límites claros entre el mundo de dentro y el de fuera, patente incluso en la entrada, escondida y en sombra. Quizás esa intimidad lo acerque más a un claustro. Sin embargo, aunque este vestíbulo aparece como una burbuja cerrada en sí misma, extrañamente asilada del mundo que lo rodea con la intención de “crear un espacio de recogimiento” en realidad está abierto al cielo y a lo que ocurre en el exterior¹¹. Se repite de nuevo la equívoca relación del edificio con su entorno. Es cierto que al cerrar el patio no llueve en él ni se ve afectado por las condiciones climatológicas, pero no por ello cambia la condición fenomenológica del mismo. La luz natural entra a través de las lamas y al encender la lámpara se intenta de alguna manera replicar las condiciones lumínicas naturales. La idea de umbral, de límite que ofrece una protección mientras nos deja atisbar lo que pasa fuera, sigue presente en ese espacio y el exterior se presenta de manera velada. De alguna manera se respira el mismo aire. (fig 9.)

Aunque es cierto que en este edificio el espacio exterior y el interior sí seguirán siendo dos cosas separadas. La relación con el entorno es, como se ha intentado defender, abstracta y metafórica. Precisamente por esto el patio con su lámpara-lucernario se convierte en ese lugar en el que lo que pasa fuera se hace patente. No es un patio de luces, ni tan solo un espacio de reunión, es una ventana al cielo que nos permite ver a través de una celosía – un recurso mediterráneo– como este cambia. La relación con el exterior no se basa en la inclusión de la naturaleza o el discurso de lo natural como símbolo de modernidad sino en la construcción de un nuevo paisaje interior que evoca las sensaciones externas.

El funcionalismo de la propuesta no impide que esta tenga también una voluntad poética. La visión de este vestíbulo central, con su característica lámpara de cristales en el centro de una cúpula translúcida de despiece radial, evoca las experiencias expresionistas alemanas de entreguerras, que explotaban las cualidades utópicas y simbólicas del vidrio. En las que este material genera arquitecturas que se mimetizan o replican un paisaje como en las evocadoras propuestas de Bruno Taut. Esto acerca la obra a un lenguaje propiamente organicista, con rasgos brutalistas por la forma en que se utiliza el hormigón y cómo se presentan los distintos volúmenes¹².

Como recogen las páginas de *Arquitectura*, el sistema constructivo está formado por estructuras de cerramiento en láminas de hormigón blanco, carpintería de aluminio en bronce mate, suelos de mármol violeta o de moqueta y techos de madera formados por listones que mejoran la acústica y permiten integrar la iluminación. Describen el cerramiento del vestíbulo principal como una “cúpula traslúcida de tracción en aluminio bronce claro”¹³. Aunque estas soluciones tienen una voluntad tecnológica y los autores del edificio destacan la modernidad de las instalaciones de este, la formalización de estas soluciones en los interiores – en la cúpula o en los techos – se acerca a la arquitectura vernácula de la costa.

La tecnificación del edificio es fruto de la formación de La-Hoz en estados Unidos, en 1955 recibe una beca Fulbright para completar su formación en el MIT, le había acercado a la cultura americana frente a la romanización que había sufrido García de Paredes quien gana por su parte la de la Academia de España en Roma. Sobre las deudas internacionales de este complejo se ha escrito ya, quizás las más claras sean la de su planta, que recuerda a la obra de Alvar Aalto con las salas desarrollándose en torno a un gran vestíbulo circular como en el Centro Cultural de Wolfsburg, construido en Alemania entre 1958 y 1962¹⁴. Con total certeza que la obra de Aalto era bien conocida por los miembros del equipo tras su visita a España en el año 51 y la publicación de esta.

Por otra parte, y con respecto a las deudas personales que el proyecto tiene con la propia obra, algunos de los elementos presentes en este proyecto ya habían sido ensayados – a una escala mucho menor- por de La-Hoz en otros proyectos y otros volverán a aparecer en obras posteriores. La articulación de las plantas en torno a patios y claustros se muestra en proyectos como el cordobés Convento de las Salesas (1959) o la Nave Ford y oficinas Ebro también en esa misma ciudad (1961). El estudio realiza de forma paralela en 1969 el mercado de abastos de Cabra, perforado por una serie de patios situados al tresbolillo, o el psiquiátrico de Córdoba del año 1966. Esa misma idea de patio ajeno al exterior que organiza la planta la llevará La-Hoz a Madrid con la guardería de Manoteras en 1972 en la que el patio tiene el mismo carácter introspectivo que en el palacio de congresos y en la que repite el equipo La-Hoz, Olivares, Chastang.

¹¹ *Ibidem*.

¹² SEGUÍ, José et al. “Palacio de Congresos y Exposiciones de la Costa del Sol” *Arquitectura de Málaga* Base de datos arquitectónica de la ciudad de Málaga. [consulta: 01-02-2022]. Disponible en:

<https://www.arquitecturademálaga.es/palacio-de-congresos-y-exposiciones-de-la-costa-del-sol/>

¹³ DE LA-HOZ, Rafael, Olivares, Gerardo. “Palacio de Congresos y Exposiciones de la Costas del Sol. Torremolinos Málaga”. *Arquitectura*, N°150 (junio 1971) p 9-13.

¹⁴ DAROCA BRUÑO, F. “Córdoba 1950. Rafael de la Hoz como motor de la modernidad”. Tesis Doctoral. Universidad de Sevilla, Sevilla, 2012. p 102- 103.

Como recoge la base de datos de la Fundación Docomo Ibérico el edificio se ha conservado bien. Varios han sido los motivos: desde las características normativas de la parcela donde se asienta o que todavía siga en uso. Es más, el paisaje y entorno circundantes, a pesar de la presión urbanística existente, han llegado a nuestros días sin cambios significativos y las sucesivas obras de gran envergadura realizadas, como la autovía de circunvalación se han desarrollado en los alrededores sin afectar el entorno inmediato del volumen¹⁵. Esto permite que cualquier lectura actual del proyecto se aproxime a la voluntad constructiva que Rafael de La-Hoz y Gerardo Olivares definieron a finales de la década de los 60 del siglo pasado.

La concepción y composición del Palacio de Congresos obedece a criterios funcionales y permite obtener el máximo valor plástico en sus volúmenes y espacios. El uso del hormigón blanco como material dominante, si bien supuesto que se califique como brutalista, responde a una voluntad técnica. Por otra parte, el paso de los años, la calidad del proyecto ha demostrado su flexibilidad que le ha permitido seguir en uso. La calidad de la propuesta la separa de muchos edificios banales, construidos en esa época con el único fin de generar un impacto económico y totalmente ajenos al lugar. El carácter metafórico de esta obra y la relación equívoca del conjunto y sus distintos espacios hace que su modernidad no haya pasado de moda.

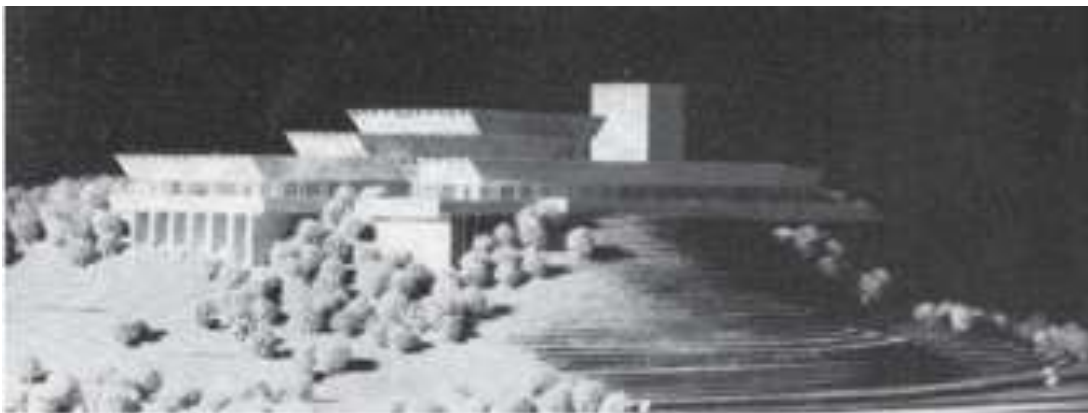
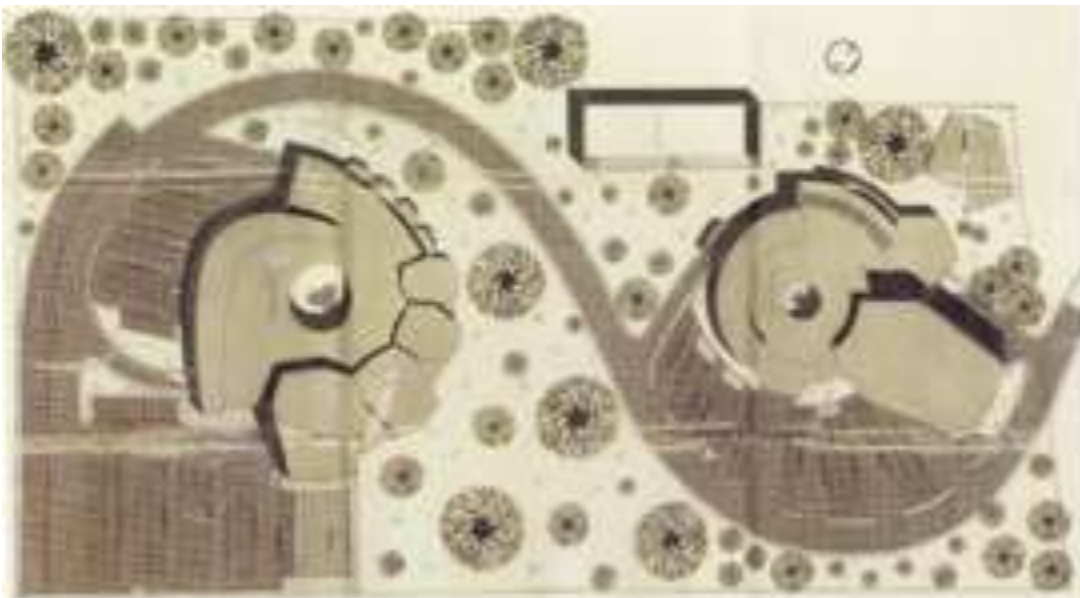


Figura 1. maqueta del Proyecto para el palacio de Congresos. Rafael de La-Hoz, Gerardo Olivares y José María García de Paredes, 1965.



¹⁵ DOCOMOMO IBÉRICO, "Palacio de Congresos y Festivales de la Costa del Sol" *Bases de datos: registros del Movimiento Moderno*. [consulta: 01-02-2022]. Disponible en: http://www.docomomoiberico.com/index.php?option=com_k2&view=item&id=2585:palacio-congresos-festivales-costa-sol&Itemid=55&lang=pt

Figura 2. Planta de situación del Palacio de Congresos y del Palacio de Festivales. Rafael de La-Hoz, Gerardo Olivares, 1966.



Figura 3. Fotografía del edificio con la sierra de Mijas al fondo. Extraída de GAVILANES VELAZ DE MEDRANO, Juan. "Acciones contra la estacionalidad del turismo en la Costa del Sol a finales de los 60. Fundación y reconocimiento de otro fenómeno urbano". *Revista Márgenes, Universidad de Valparaiso* Vol. 12 N° 16 (Septiembre 2015) p 79-94.



Figura 4. Perspectiva del Palacio de Congresos. Rafael de La-Hoz, Gerardo Olivares, 1966 y Fotografía del edificio recién construido en 1970 en el que se aprecia la diferencia del cerramiento del vestíbulo principal.



Figura 5. Fotografía de la terraza de la cafetería sobre las salas. Estudio Pando. 1966. Extraída de DE LA-HOZ, Rafael, Olivares, Gerardo. "Palacio de Congresos y Exposiciones de la Costa del Sol. Torremolinos Málaga". *Arquitectura*, N°150 (junio 1971) p 9-13



Figura 6. Planta público (baja o primera) del Palacio de Congresos y Festivales en la Costa del Sol. Rafael de La-Hoz, Gerardo Olivares, 1966.

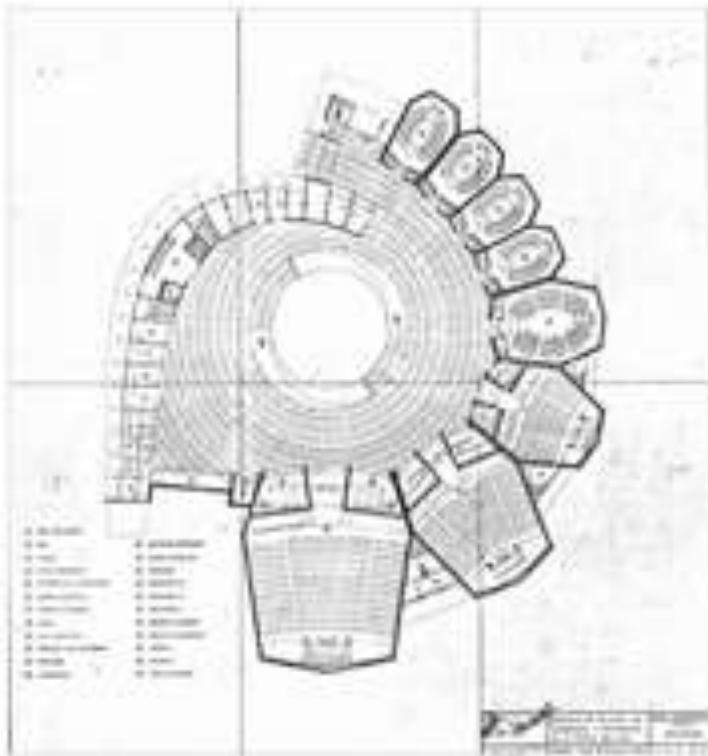


Figura 7. Planta delegados (segunda) del Palacio de Congresos y Festivales en la Costa del Sol. Rafael de La-Hoz, Gerardo Olivares, 1966.

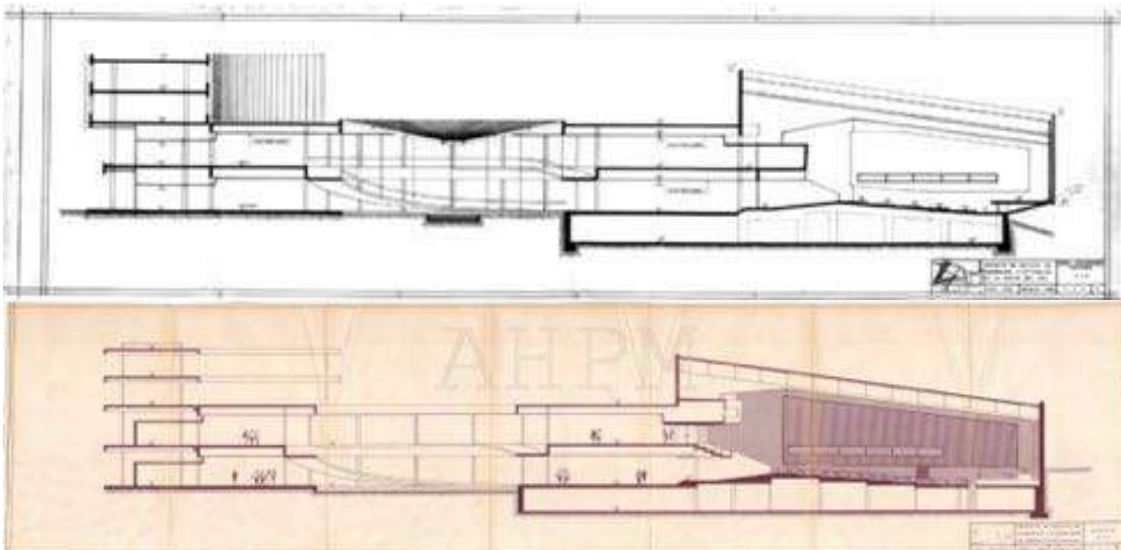


Figura 8. Sección a través del vestíbulo. Rafael de La-Hoz, Gerardo Olivares, 1966 y Sección a través del vestíbulo de 1970 en el que se aprecia la diferencia del cerramiento del vestíbulo principal.

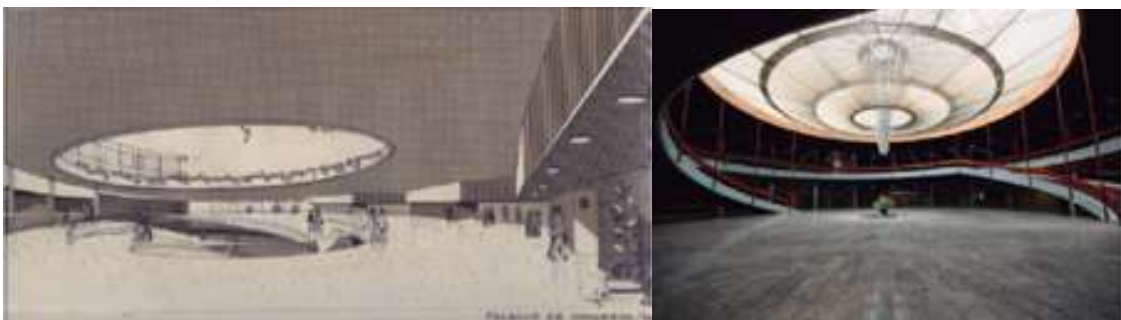


Figura 9. Perspectiva del vestíbulo. Rafael de La-Hoz, Gerardo Olivares, 1966 y Fotografía del vestíbulo de 1970 en el que se aprecia la diferencia del cerramiento del vestíbulo principal.

BIBLIOGRAFIA

DAROCA BRUÑO, F. "Córdoba 1950. Rafael de la Hoz como motor de la modernidad". Tesis Doctoral. Universidad de Sevilla, Sevilla, 2012. <http://hdl.handle.net/11441/63998>

DE LA-HOZ, Rafael, Olivares, Gerardo. "Palacio de Congresos y Exposiciones de la Costas del Sol. Torremolinos Málaga". *Arquitectura*, N°150 (junio 1971) p 9-13

DOCOMOMO IBÉRICO, "Palacio de Congresos y Festivales de la Costa del Sol" *Bases de datos: registros del Movimiento Moderno*. [consulta: 01-02-2022]. Disponible en: http://www.docomomoiberico.com/index.php?option=com_k2&view=item&id=2585:palacio-congresos-festivales-costa-sol&Itemid=55&lang=pt

GARCÍA DE PAREDES, J. M. DE LA-HOZ, R., OLIVARES, Gerardo. "Centro de Convenciones y Congresos. Torremolinos". *Revista Hogar y Arquitectura*, N°61 (no-dic 1965) p 62-64.

GAVILANES VELAZ DE MEDRANO, Juan." El Viaje a la Costa del Sol (1959-1969): Proyecto y transformación en los inicios del turismo moderno". Tesis Doctoral, E.T.S. Arquitectura (UPM), Madrid, 2012. oai:oa.upm.es:11109

GAVILANES VELAZ DE MEDRANO, Juan. "Acciones contra la estacionalidad del turismo en la Costa del Sol a finales de los 60. Fundación y reconocimiento de otro fenómeno urbano". *Revista Márgenes, Universidad de Valparaíso* Vol. 12 N° 16 (Septiembre 2015) p 79-94.

SEGÚI, José et al." Palacio de Congresos y Exposiciones de la Costa del Sol" *Arquitectura de Málaga Base de datos arquitectónica de la ciudad de Málaga*. [consulta: 01-02-2022]. Disponible en: <https://www.arquitecturademalaga.es/palacio-de-congresos-y-exposiciones-de-la-costa-del-sol/>

VV.AA., *Arquitectos 158. Rafael de La-Hoz. Medalla de Oro de la arquitectura 2000*, Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España Madrid, 2000. ISBN 84-931656-3-8

María Antón-Barco es doctora arquitecta (2008, 2015) por la Universidad San Pablo CEU de Madrid, Desarrolla su tesis doctoral con estancias de investigación en el MIT (USA) y el Warburg Institute (UK). Docente en distintas universidades (ESNE, Universidad San Pablo CEU, Poli Design- Politecnico di Milano). En ejercicio profesional desde 2008, sus proyectos han sido publicados por Actar o Design Observer. Actualmente es la Subdirectora Académica de ESNE, Escuela Universitaria de Diseño, Innovación y Tecnología.

Ángel Cadarso y Manuel Aymerich en la Costa del Sol

La Ciudad Residencial Tiempo Libre de Marbella

Aragüez Escobar, Marcela



Más de medio siglo después de su construcción, la Ciudad Sindical de Vacaciones de Marbella (conocida hoy como Ciudad Residencial Tiempo Libre) persiste en la Costa del Sol como ejemplo, a pesar de sus modificaciones, de conjunto habitacional de baja densidad a pocos metros de la costa occidental de la provincia de Málaga. Situado a más de 8 kilómetros de Marbella hacia el oeste y a 27 de Fuengirola hacia el este, la única conexión de la Ciudad Sindical con estos núcleos urbanos es, aún hoy, a través de la Carretera Nacional 340. Esta distancia unida a su localización junto a una de las escasas formaciones de dunas y pinares que aún quedan intactas en este sector de la costa malagueña sitúa a la Ciudad Sindical como una suerte de oasis mimetizado con el paisaje frondoso de bosque costero. El proyecto, compuesto por una serie de viviendas unifamiliares con importantes espacios abiertos y edificios de equipamientos, se elabora por Ángel Cadarso del Pueyo y Manuel Aymerich Amadiós entre 1956 y 1962, y se construye en un entorno natural prácticamente inalterado, sin leyes urbanísticas que dictaran su ordenación. De hecho, no sería hasta 1961, con el proyecto de la Ciudad Sindical ya iniciado, cuando se publicaría en el BOE el primer Plan de Ordenación de la Costa del Sol, el cual no se empezó a implantar de facto hasta después de la aprobación del Plan de Desarrollo Económico y Social de la Provincia de Málaga en 1962. Si bien ya existían algunos ejemplos de edificios erigidos al albor del aumento de visitantes extranjeros en la Costa del Sol, el proyecto de la Ciudad Sindical emerge como un desarrollo urbano pionero en cuanto a aspiración de autosuficiencia, articulación de baja densidad y estrecha relación entre el interior de los espacios residenciales y el exterior natural y prácticamente virgen de su paisaje.

Este estudio analiza el proyecto de Cadarso y Aymerich desde dos puntos de vista. Por una parte, se reflexiona sobre el carácter anómalo de su implantación en el territorio de la Costa del Sol, atendiendo en especial al contexto histórico y a la densidad del conjunto. Por otra parte, a través de un análisis del desarrollo urbano del entorno, se interpreta el proyecto como precursor, anterior a normativas urbanísticas, de un orden territorial característico hoy en la Costa del Sol. El modelo de "urbanización", adoptado en el

diseño de la Ciudad Sindical y entendido como una tipología de conjunto residencial planeado y cercado, se interpreta como paradigma en esta área de asentamiento entre lo urbano y lo suburbano, lo público y lo privado, lo residencial y lo recreacional. Este enfoque pretende poner en valor a la Ciudad Sindical no sólo como ejemplo de diseño residencial con una fuerte relación con el paisaje, sino también como punto de partida, hasta ahora pasado por alto, del desarrollo urbano de la Costa del Sol.

Costa del Sol, Urbanización, Baja Densidad, Cadarso, Aymerich

Ángel Cadarso and Manuel Aymerich at the Costa del Sol

The Ciudad Residencial Tiempo Libre in Marbella

More than half a century after its realisation, the Ciudad Sindical de Vacaciones in Marbella – known today as Ciudad Residencial Tiempo Libre – stands out in the Costa del Sol as an example, despite modifications, of a low-density housing complex just a few meters from the seashore in the western coast of Malaga. Located more than 8 kilometres from Marbella to the West and 27 kilometres from Fuengirola to the East, the National Road 340 remains even today as the sole link between the Ciudad Sindical and the urban centres nearby. This distance, coupled with its location next to one of the few remaining formations of dunes and pine forests in this area of the coast of Malaga, places the Ciudad Sindical as a sort of hidden oasis amidst the lush coastal forest landscape. The project, consisting of a series of *hotelitos* with large open spaces and facility buildings, was designed by Ángel Cadarso del Pueyo and Manuel Aymerich Amadiós between 1956 and 1962. It was built in an almost unaltered natural environment, with no urban planning laws dictating its layout. In fact, it was not until 1961, with the construction of the Ciudad Sindical already underway, that the first *Plan de Ordenación de la Costa del Sol* was published in the BOE. This plan did not begin to be implemented until after the approval of the *Plan de Desarrollo Económico y Social de la Provincia de Málaga* in 1962. Although there were already some examples of buildings erected due to the increase of foreign visitors in the Costa del Sol, the project for the Ciudad Sindical emerges as a pioneering urban development in its aim at self-sufficiency, its low-density and a close relationship between the interior of the residential spaces and the natural and virtually untouched landscape.

This study analyses the project by Cadarso and Aymerich from two points of view. On the one hand, it reflects on the anomalous nature of the project's insertion in the territory of the Costa del Sol, and it pays special attention to the historical context and the density of the complex. On the other hand, an analysis of the urban development of the area is performed in order to interpret the Ciudad Sindical as a precursor, prior to urban planning regulations, of a characteristic territorial order in the Costa del Sol. The model of *urbanización*, adopted in the design of the Ciudad Sindical and understood as a planned and gated residential complex is interpreted as a paradigm of urban settlement between the urban and the suburban, the public and the private, the residential and the recreational. This approach aims to highlight the Ciudad Sindical not only as an example of a residential design compound with a strong relationship with the landscape, but also as a hitherto overlooked starting point in the urban development of the Costa del Sol.

Costa del Sol, *Urbanización*, Low Density, Cadarso, Aymerich

Ángel Cadarso and Manuel Aymerich at the Costa del Sol

The Ciudad Residencial Tiempo Libre in Marbella

The almost eighty kilometres of shoreline of the *Costa del Sol Occidental* – the southern Spanish littoral spanning from Malaga, the capital of the homonymous province, and Estepona – are now irreversibly built up. Starting in the late 1950s and continuing today, the touristic attractiveness of the area has prompted the accommodation of more than 13 million visitors before the COVID pandemic in 2019, with more than 25% of foreign residents with permanent status as of 2021.¹ What was a poorly developed area by the end of the Spanish Civil War and during the difficult first years of the Franco dictatorship, was rapidly transformed into a national and international hub for all year-round leisure activities particularly from the 1960s onwards.

Among the first buildings erected along the Coast of Málaga with the purpose of fulfilling the demands of the tourist waves, three stand out for its boldness and scale: the Parador de Montemar (1944), the Hotel Pez Espada (1959) and the Hotel Meliá (1960). Pockets of leisure for the aristocracy were also propelled by the entrepreneurship of Prince Alfonso of Hohenlohe-Langenburg, especially with the foundation of the Marbella Club in 1954, and golf clubs started to mushroom as early as the 1940s with some designed by renowned architects such as Luis Gutiérrez Soto.² All of these interventions were built thanks to the injection of private capital in the Costa del Sol, and they preceded the delineation of the first planning regulations in the region: the *Plan de Ordenación de la Costa del Sol of 1961*. With the main – and almost sole – limitation of leaving an unbuilt strip of 25 meters wide along the coast, and although the *Plan's* director, Luis Blanco Soler, would emphasize the attempt of going beyond the mere planning of growth and development of consolidated urban cores, the truth is that the *Plan de Ordenación* mostly addressed the organisation of the four main towns along the coast: Torremolinos, Fuengirola, Marbella and Estepona.³ The area in between these towns, which by the 1960s was still pretty much relying on agricultural and fishing activities, was left virtually unregulated. It was precisely in one of these almost virgin areas, 8 kilometres from Marbella to the West and 27 kilometres from Fuengirola to the East, where an unprecedented urban development in the Costa del Sol promoted by a public organism took place. Drawing upon the experience during the 1950s in the coast of Tarragona, the *Obra Sindical de Educación y Descanso* launched in 1956 a competition to design a so-called Ciudad Sindical de Vacaciones in the municipality of Marbella.⁴ Following the public endeavour of ensuring space and time to rest for the working class, the competition asked for the design of a compound of 'little hotels' – *hotelitos* – as well as supporting infrastructure such as a dining hall, a restaurant, a church, etc., to ensure the self-sufficiency of the urban complex.

¹ "La Costa del Sol supera la barrera de los trece millones de turistas y el 98 por ciento recomienda el destino para unas próximas vacaciones", ELMUNDO, 11 de enero de 2020, <https://www.elmundo.es/andalucia/2020/01/11/5e19b3c1fdddfb7bc8b4623.html>. "La Costa del Sol, multiculturalidad en crecimiento", La Vanguardia, 14 de febrero de 2021, <https://www.lavanguardia.com/vida/20210214/6247102/costa-sol-multiculturalidad-crecimiento.html>.

² Moreno Fernández, Francisco Javier, "Gutiérrez Soto en Marbella: Los Fundamentos del Placer". *Boletín de Arte* n° 20, Universidad de Málaga, 1999.

³ Gavilanes Vélaz de Medrano, «PRIMEROS PLANES EN LA COSTA DEL SOL (1955-1967): LA ESCALA INTERMEDIA FRENTE AL CRECIMIENTO CONCÉNTRICO.», s. f., 19.

⁴ Mar Loren-Méndez, Daniel Pinzón-Ayala, y Roberto F. Alonso-Jiménez, "From the Ciutat de Repòs to the Ciudades Sindicales de Vacaciones: Seaside Vacation City for Workers in Marbella. The Present of Modern Leisure Heritage", *Architectures of the Sun*, n.º 60 (2019): 24-33, <https://doi.org/10.52200/60.A.COIHW6CJ>. For a complete account of the history of the three developments of Ciudades Sindicales promoted by the *Obra Sindical de Educación y Descanso*, see Ricardo Carcelén González, "Cuando la clase obrera se hizo turista. Las ciudades de vacaciones de la Obra Sindical de Educación y Descanso. Estudio de un modelo inacabado 1955-1975." (Universidad Politécnica de Cartagena, 2017), <https://doi.org/10.31428/10317/6031>.

Out of the three entries to the competition, the jury selected the proposal designed by Ángel Cadarso del Pueyo and Manuel Aymerich Amorós for the construction of a total of 190 little hotels in an extension of 32 hectares. The urban complex, categorised by Juan Antonio Ramírez within the loose framework of *El Estilo del Relax*, was indeed defined by soft and organic morphologies at different scales.⁵ The *hotelitos*, scattered around a wide area, were connected by a network of sinuous streets embracing the soft and wavy topography of the landscape, and were complemented by a series of buildings of a bigger scale that seemingly complied with a certain care in its insertion into and relationship with the surrounding context. But while the aesthetic of the Ciudad Sindical de Vacaciones in Marbella, as well as its low density, may be read as an example of respectful interaction between natural environment and touristic infrastructure, its consequences can be interpreted beyond this apparently harmless image. In this paper, I analyse the proposal for the Ciudad Sindical de Vacaciones in Marbella from two main points of view. On the one hand, I reflect upon the project's insertion into the existing landscape, and its compliance towards the emergent typology at the time of the self-sufficient *urbanización*. Drawing upon existing literature on both the proliferation of urban complexes for leisure in general, and on works discussing the promotion of *ciudades residenciales* with public capital in particular, I situate the project as a pioneering attempt for self-sufficiency that has been rather overlooked in the discussion of this kind of urban typology within the context of tourist enclaves in Spain. On the other hand, I analyse the insertion of the Ciudad Sindical de Vacaciones in Marbella within the planning regulations that were starting to take shape at the time in the Costa del Sol. By doing this, I aim to understand which role this project played in the soon-to-become unstoppable building activity along the coast. Ultimately, the aim of this paper is to understand the role of the Ciudad Sindical de Vacaciones in operating an exemplary model of self-sufficient *urbanización* that would later be endlessly reproduced, as well as of an urban complex inserted in a territory with absence of regulation and infrastructure that preceded a chaotic urban sprawl in the area.

Coastal Oasis

The Ciudad Sindical de Vacaciones in Marbella was to be located in a piece of land given by the *Diputación Provincial de Málaga* to the *Delegación Nacional de Sindicatos* at no cost by the end of 1955.⁶ A total of 32 hectares of a rectangular shape along the coast in the municipality of Marbella, and conveniently close to the National Road N-340, was about to become the first development in an area in between towns that had been up until then virtually untouched (Fig. 1). The competition brief launched by the *Delegación Nacional de Sindicatos de Falange Española Tradicionalista* asked for three differentiated areas within the complex: a residential area, a sports' area and a maritime area. The residential area would be composed by 200 *hotelitos* of different sizes to host families with or without children. This area would also include a building hosting the reception, offices, direction of the complex, visitor's room and restroom; a building including a restaurant and common areas; a water deposit, and a chapel. The sports' area would include a changing

⁵ Ramírez, Juan Antonio, Santos, D., and Canal, C. *El Estilo del Relax. N-340. Málaga, 1953-1965*. Servicio de Publicaciones del Colegio Oficial de Arquitectos en Málaga. 1987.

⁶ Carcelén González, "Cuando la clase obrera se hizo turista. Las ciudades de vacaciones de la Obra Sindical de Educación y Descanso. Estudio de un modelo inacabado 1955-1975."

room, bowling area, basketball court, *frontón*, and tennis courts. The complex would be completed with a bar-restaurant, restrooms and showers in the maritime area, as well as green spaces.



Figure 1. Aerial View of the coastal area in 1956 were the Ciudad Sindical would be built.
http://sit.marbella.es/VISOR_SITMA/

The winning entry of Aymerich and Cadarso proposed an intervention based on the qualities of the existing landscape to shape a series of streets with scattered *hotelitos* (Fig. 2). In the end, a total of 193 built objects in four different typologies were built. Both semi-detached and detached, the *hotelitos* would benefit from generous open spaces, with the outdoor terrace exceeding the surface of the indoor spaces in some cases. Most of them were equipped with two bedrooms, a small living room, a kitchen and a bathroom (Fig. 3). The image of the complex resembled that of a top-down vernacular town (Fig. 4). Following design principles successfully applied throughout the 1950 for the construction of the *Pueblos de Colonización*, the Ciudad Residencial can be interpreted as another such Pueblo, if only justified with the narrative of a leisure space instead of that of production and labour.⁷

After several modifications, the final design for the Ciudad Sindical de Vacaciones in Marbella was approved by the end of 1958, although the construction would not finish until the summer of 1962. The idea for the final version of the project was that of producing a village-like atmosphere using humble materials, positioning its image close to what one could observe in nearby traditional, organically developed small towns such as Mijas and Marbella itself. The project would become successful in its promotion after completion in specialised and renowned architectural magazines such as *Hogar y Arquitectura* in 1962 and *L'Architecture d'Aujourd'hui* in 1964. In this sense, the architecture proposed by Aymerich and Cadarso for the Ciudad Residencial certainly aligned with current interests at the time towards the value of vernacular architecture and urbanism. It was precisely in 1964 when Bernard Rudofsky would celebrate the validity of vernacular settlements with the seminal exhibition 'Architecture without Architects' at the Museum of Modern Art in New York, followed by a publication featuring Mijas among other organic towns.

⁷ Andalusia (Spain) Consejería de Cultura e Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, *Pueblos de colonización durante el franquismo: la arquitectura en la modernización del territorio rural*. (Sevilla: Consejería de Cultura, 2008).

Aside from the vernacular materiality pursued in the design, the project develops an in-depth investigation into the creation of organic shapes and the production of spaces in-between indoor and outdoor areas. To this end, the church and the building hosting the director's office were designed with particular care in their organic morphology and spatial complexity, with both acquiring a certain landmark condition that is nonetheless seamlessly inserted within the spatial and morphological logic of the urban complex at large. The church was shaped using a continuous wall that wrapped itself to create an enclosed yet open space for religious services (Fig 5). The openness of the building granted the church a quality of public square, an open plaza at the core of the Ciudad Sindical for all visitors to gather and fulfil their religious needs. The director's building was shaped following a similar 'wrapping strategy', with an in-between entrance space that would provide privacy and light to the offices inside the building.

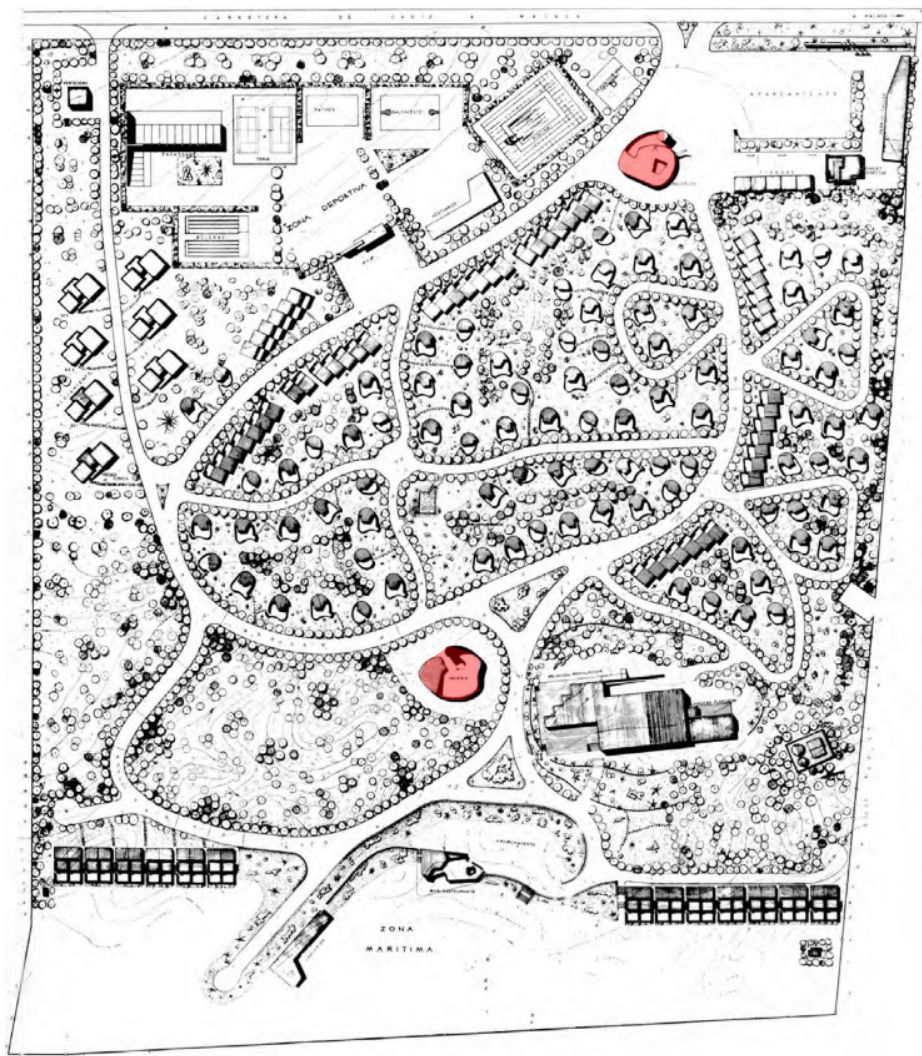


Figure 2. Site Plan of the Ciudad Residencial, with the church and the director's building highlighted in red. *Hogar y Arquitectura* (41), 1962:2.

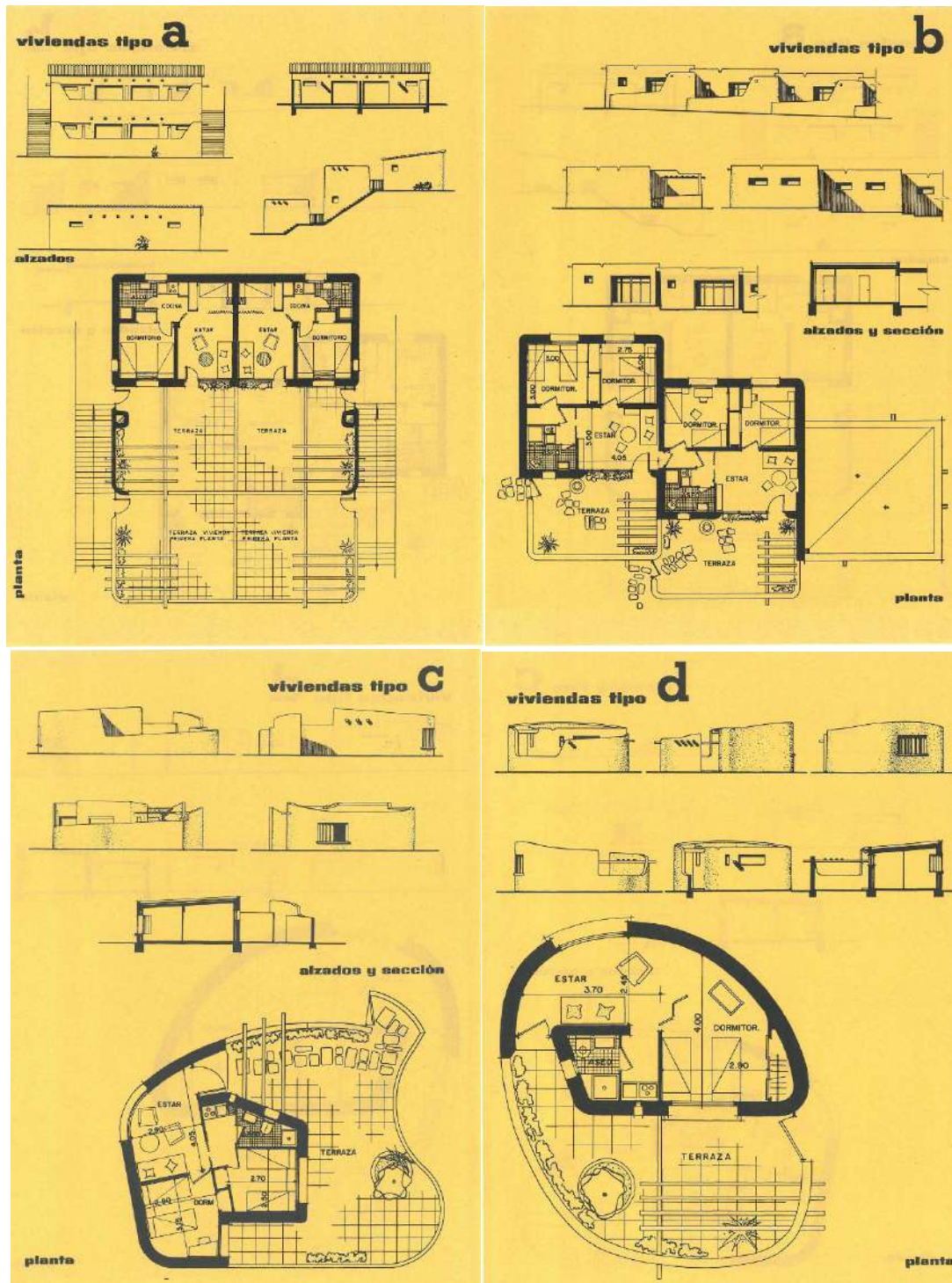


Figure 3. Types of 'hotelitos' in the built proposal by Cadarso and Aymerich. *Informes de la Construcción*, Vol 16, nº 157. January-February 1964, 47-59.



Figure 4. View of the Type D housing area. Base de Datos Patrimonio Inmueble de Andalucía.



Figure 5. Still frame of the documentary 'Felices Vacaciones', aired by the NO-DO in 1968

The formal emphasis in the design of buildings like the church and the director's office, however, also denotes an attempt to put forth the presence of both religion and the authorities as the outstanding powers ruling the Ciudad Sindical. The self-sufficiency of the complex was undoubtedly meant to provide good service for families and children, but at the same time it promoted a surveilled and controlled environment with set rules and a codes of behaviour. The propaganda of the regime further emphasized the fact that families would find in these 'cities' all they needed for their wellbeing and rest, even postal boxes 'like in any

other city'.⁸ In addition, the vernacular appearance of the complex, recalling the image of a traditional village, diffuses the fact that the complex is a top-down intervention on a natural landscape. Far from the organic urban settlements highlighted by Rudofsky, the Ciudad Sindical appropriates the vernacular language to infuse a sense of familiarity, belonging and comfort. Their commonalities may rather be seen in their absence of urban regulation, albeit their insertion radically differ in their timespan and purpose.

An Unregulated Territory

While the call for proposals for the Ciudad Sindical de Vacaciones was launched in 1956, it would not be until more than a decade later, in 1968, that the first *Plan General de Ordenación Urbana de Marbella* was approved. Up until then, the planning proposals that attempted to regularise the territory of the Costa del Sol had miserably failed in their endeavour. A combination of public and private interests, as well as a deficiency in the expertise on the part of the municipalities to interpret and adopt the regulations dictated by the planning laws contributed to such failure.⁹ Indeed, by the time the first hotels and golf clubs were opening their doors to tourism in the 1950s at the Costa del Sol, the only active law with the purpose of regulating the built environment was the *Ley del Suelo* of 1956. This regulation was preceded in the Costa del Sol by the *Estudio para la Ordenación de la Costa del Sol* in 1955 promoted by the *Dirección General de Turismo* and the *Secretaría General para la Ordenación Económica y Social*. The *Estudio* emphasized the need to understand the urban logic of the coast beyond the historical urban settlements. However, neither the *Estudio* nor the *Ley del Suelo* were effective regulatory tools to manage the rampant development of the coast. Moreover, the *Plan General de Ordenación de la Costa del Sol*, approved in January 1961 was born 'with no life', and it would not be until a year later, with the approval of the *Plan de Desarrollo Económico y Social de la Provincia de Málaga* in 1962 when this plan started to be slowly implemented. As described in '*Las urbanizaciones particulares. La ley del Suelo ante el fenómeno turístico*', this succession of failing plans and postponed implementations prompted the development of a great number of private *urbanizaciones* along the Costa del Sol that were, at all effects, illegal.¹⁰

To this lack of effective regulation, one needs to add the lack of basic infrastructure to ensure service and efficient transportation systems in the region, and the absence of institutional powers to accommodate the infrastructural demands that the increase of population in the area was requiring. The National Road N-340, running along the Coast of Málaga almost in parallel, was in 1960s the only mayor infrastructure of the region, and would become indeed a crucial component for the development of the littoral in the following years. This lack of management and resources on the part on the municipal, regional and national institutions further promoted the creation of private urban developments whose self-sufficiency was not only founded in their aim of providing a contingent village-like environment in the middle of the countryside, but also in their necessity of granting the infrastructure, privately supported, for these pockets of urbanisation to exist. It is within this framework of regulatory and infrastructural limbo that the *urbanización* emerged as a typology for

⁸ In 1968, the NO-DO aired a documentary on the Ciudades Sindicales, highlighting the family values they propelled as well as the services and infrastructures provided in each of the complexes.
<https://www.youtube.com/watch?v=NmRa6mnZ7aY&t=194s>.

⁹ Nasarre Alastruey, Rafael. *Las Urbanizaciones Particulares. La Ley del Suelo ante el fenómeno turístico*. Editorial Montecorvo, 1972.

¹⁰ Ibid.

building up the territory of the Costa del Sol, with the Ciudad Sindical becoming not only one of the first, but also the only one to be the result of a public enterprise.¹¹

The Ciudad Sindical was inserted in a virgin area within the coast for which the sole guidance of its urban development was timidly included in the *Plan General de Ordenación Urbana de la Costa del Sol* of 1961. According to this regulation, only bungalows and chalets were allowed in the 'intermediate' spaces between the consolidated urban areas. However, this law seems to contradict the competition brief, where they are calling not only to housing units of different scales, some of them of a considerable size, but also to buildings dedicated to facilities that cannot have the scale of a bungalow. Indeed, when looking at the general view of the Ciudad Sindical, one realizes that, although most of the plot is occupied by low dense construction, the areas close to both the National Road N-340 and the seashore accommodate buildings of a greater scale (Fig 6). Aside efforts to design the Ciudad Sindical as a low-density scheme, with special attention to the blurring of boundaries between interior spaces and natural landscape, the project results problematic at both the level of both its architectural composition and its territorial legality.



Figure 6. Overall view of the Ciudad Sindical, with large buildings facing the seashore.
<http://marbellaimagenesdelpasado.blogspot.com/2011/01/la-ciudad-sindical.html>. Author unknown.

Green Light to build up

The Ciudad Residencial Tiempo Libre in Marbella presents itself as a built contradiction. While the municipal, regional and national governments were doing efforts to dictate, discuss and approve compelling regulations, it was the same government who was promoting the creation of a self-sufficient urban complex without abiding to any regulatory guidelines. Well before specific laws were dictated to structure the urban growth that the region was irrevocably facing, a competition brief issued by a public institution was launched with no account on territorial regulations. An area between towns with the sole infrastructure of a National Road

¹¹ For a complete account on the sprawl of *urbanizaciones* in resort enclaves in general, and in the Costa del Sol in particular, especially within the context of permanent residency for older population, see Deane Simpson, *Young-Old: Urban Utopias of an Aging Society* / Deane Simpson. (Zürich, Switzerland: Lars Müller, 2015).

was designated as the starting point for the proliferation of self-sufficient *urbanizaciones*. Indeed, the public enterprise of the Ciudad Sindical would be responsible for literally placing the first stone in a territory that was, until then, almost untouched. This pioneering intervention endorsed by the public administration arguably provided green light for private developers to come. Although most of the coast has been built up thanks to private investments, the Ciudad Sindical presents itself as an exemplary intervention opening up the gates for the colonisation of the natural environment along the seashore.

However, the design of the Ciudad Sindical by Ángel Cadarso and Manuel Aymerich, despite not complying to regulations, adopted a landscape sensitivity and vernacular aesthetic that would result in a spatially rich articulation. In particular, the organic adaptation of the *hotelitos* into the landscape conformed a tranquil composition where a strong relation between indoor and outdoor spaces became a driving force in the complex. The area in which the Ciudad Sindical is located is defined by a particular environmental richness, with dunes and pine trees spread along the coast that ought to be preserved. Indeed, this area of the Costa del Sol is not the one with the greatest construction density. Other territories closer to Fuengirola and Torremolinos had a less hopeful fate. It seems that the pioneering role of the Ciudad Sindical may have influenced the urban development of the Costa del Sol at two different levels: on the one hand, it was seen as a sensible intervention within a naturally rich area, and arguably propelled the production of low-dense developments in the surrounding plots; on the other hand, despite this sensibility, it arguably prompted the creation of unregulated urban developments to the point of almost building up the 80 kilometres of seashore spanning between the city of Malaga and Estepona.

Bibliography

- Andalusia (Spain) Consejería de Cultura e Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. *Pueblos de colonización durante el franquismo: la arquitectura en la modernización del territorio rural*. Sevilla: Consejería de Cultura, 2008.
- Carcelén González, Ricardo. "Cuando la clase obrera se hizo turista. Las ciudades de vacaciones de la Obra Sindical de Educación y Descanso. Estudio de un modelo inacabado 1955-1975." Universidad Politécnica de Cartagena, 2017. <https://doi.org/10.31428/10317/6031>.
- La Vanguardia. "La Costa del Sol, multiculturalidad en crecimiento", 14 de febrero de 2021. <https://www.lavanguardia.com/vida/20210214/6247102/costa-sol-multiculturalidad-crecimiento.html>.
- ELMUNDO. "La Costa del Sol supera la barrera de los trece millones de turistas y el 98 por ciento recomienda el destino para unas próximas vacaciones", 11 de enero de 2020. <https://www.elmundo.es/andalucia/2020/01/11/5e19b3c1fdddfb7bc8b4623.html>.
- Loren-Méndez, Mar, Daniel Pinzón-Ayala, y Roberto F. Alonso-Jiménez. "From the Ciutat de Repòs to the Ciudades Sindicales de Vacaciones: Seaside Vacation City for Workers in Marbella. The Present of Modern Leisure Heritage". *Architectures of the Sun*, n.º 60 (2019): 24-33. <https://doi.org/10.52200/60.A.COIHW6CJ>.
- Medrano, Gavilanes, Juan. "PRIMEROS PLANES EN LA COSTA DEL SOL (1955-1967): LA ESCALA INTERMEDIA FRENTE AL CRECIMIENTO CONCÉNTRICO.", s. f., 19.
- Nasarre Alastruey, Rafael. *Las Urbanizaciones Particulares. La Ley del Suelo ante el fenómeno turístico*. Editorial Montecorvo, 1972.
- Simpson, Deane. *Young-Old: Urban Utopias of an Aging Society / Deane Simpson*. Zürich, Switzerland: Lars Müller, 2015.

Biography

Marcela Aragüez is Assistant Professor of Architecture and Associate Director of Undergraduate Studies in Architecture at IE University in Madrid. She received her PhD in Architectural History & Theory at the Bartlett School of Architecture, University College London, where she also received a Master of Science in Spatial Design (ULC Turner Prize for best dissertation). Marcela's research focus lies in the production of adaptable architecture, with an emphasis on cross-cultural post war practices. She is a licensed architect from the University of Granada with professional and academic experience in Spain, the UK, Switzerland and Japan, and has recently published in international journals such as *Architecture Research Quarterly* and *Roadsides*.

Espacios de transición: la frontera y los márgenes del espacio.

Centro de Restauraciones Artísticas en la Ciudad Universitaria de Madrid. 1961-1984.

Arcaz Puntonet, Jon

Universidad de Piura. Departamento de Arquitectura, Facultad de Ingeniería, Piura, Perú.
jonarcaz@gmail.com

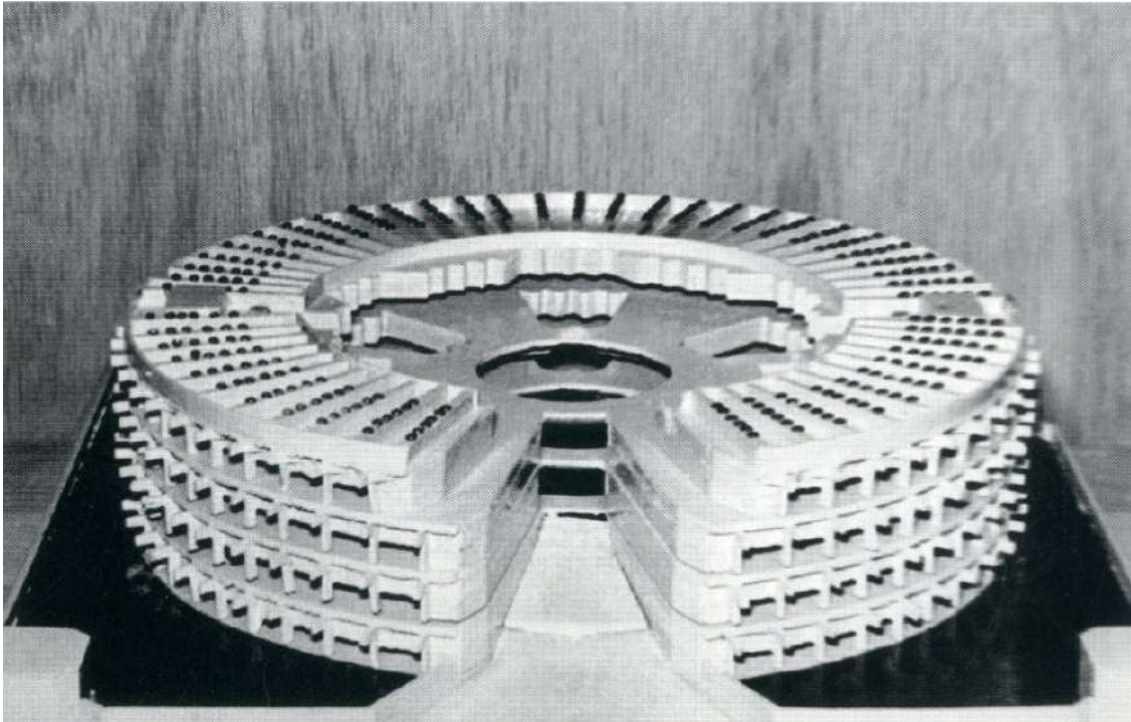


Figura 1: Maqueta del proyecto para Instituto de Conservación y Restauración de Obras de Arte. 1965.
Fuente: Fundación Fernando Higuera.

Resumen:

Enfoque de la temática y algunos resultados:

Este artículo analiza la obra del *Centro de Restauraciones Artísticas* desde su configuración espacial. Parte de la planta tipo del edificio construido para explicar la estrategia principal del proyecto, que ya se recogía en la versión de 1965. En esta versión temprana, el proyecto estaba constituido por un único volumen cilíndrico articulado mediante extracciones espaciales. A pesar de la verticalidad de estas horadaciones, una vez en el interior del edificio prevalecía la cualidad horizontal del espacio. Este espacio era entendido como un tejido cohesionado de espacios interiores y exteriores concatenados. La continuidad del espacio estratificado tenía como finalidad la convivencia de actividades. Esta cohabitación reposaba en los diferentes tipos de relación de comunidad y privacidad que podían darse entre los espacios. La ruptura del patrón de segregación de los elementos de comunidad y privacidad dio paso a otros tipos de relaciones basadas en los espacios de transición.

La estructura morfológica de la planta se ordena en tres anillos concéntricos: el anillo interior, el patio-plaza, espacio de relación, el anillo intermedio, lugar de los departamentos autónomos, con sus patios individuales, y el anillo exterior, vinculado a la fachada exterior. Con este esquema se busca una relación de privacidad entre los diferentes dominios. Los pequeños patios interpuestos en el segundo anillo son los elementos con los que se consigue la estratificación que configura el espacio en términos de dominios. Estos elementos autónomos construyen la estructura jerárquica del proyecto.

Aquí, la idea de límite cobra toda la importancia a la hora de articular los diferentes dominios. El concepto de límite pasa de la obstrucción visual de un espacio con respecto a su vecino a la organización jerárquica de los dominios.

Metodología empleada en la investigación:

La metodología empleada en la investigación consiste en la lectura del proyecto desde las nociones de límite y dominio. El límite puede definirse drásticamente como frontera o de un modo más sutil como margen. En este último caso, los espacios intermedios se estructuran desde su consideración como dominios interpuestos en un lugar entendido como espacio continuo. Este concepto fue desarrollado por los arquitectos Serge Chermayeff y Christopher Alexander en su libro *Comunidad Y Privacidad: Hacia Una Nueva Arquitectura Humanista*.

Fuentes y recursos utilizados

Las fuentes del trabajo son todas las publicaciones que hasta el momento se han hecho sobre la obra de Fernando Higueras. (José de Castro Arines, Lola Botia, Alberto Humanes, Ascensión García Ovies, mi propia tesis doctoral, Julio y Alberto Grijalba Bengoetxea, etc.) También se consultarán los recursos que se encuentran en la *Fundación Fernando Higueras*. Por otro lado, se utilizarán las ideas recogidas en algunas de las publicaciones de Serge Chermayeff y Christopher Alexander, Herman Hertzberger y Aldo van Eyck y Eugenio Trías.

Palabras clave: espacios de transición, límite, dominio, comunidad, privacidad.

Transitional spaces: the boundary and the margins of space.

Centro de Restauraciones Artísticas at the Ciudad Universitaria of Madrid. 1961-1984.

Arcaraz Puntonet, Jon

Universidad de Piura. Department of Architecture, Engineering Faculty, Piura, Perú. jonarcaraz@gmail.com

Summary:

Focal topic and some of the results:

This article analyses the work of the *Centro de Restauraciones Artísticas* from its spatial configuration. It departs from the building's typical floor plan to explain the main strategy of the project, which was already stated in the version of 1965. In this early version, the project was formed by a single cylindrical volume articulated by means of spatial extractions. Despite the verticality of these openings, once in the building interior, the horizontal quality of space prevailed. This space was understood as a cohesive fabric of interior and exterior concatenated spaces. The continuity of the stratified space was aimed at enabling the coexistence of activities. This cohabitation was based on the different types of community-privacy relations that could occur in these spaces. The breaking of the segregation pattern of the elements of community and privacy enabled other types of relations based on transitional spaces.

The morphological structure of the plan is organised in three concentric rings, the courtyard-square, a relational space, the intermediate ring, the place of the autonomous departments, with its individual courtyards, and the exterior ring, linked to the exterior façade. With this scheme, a relation of privacy between the different domains is pursued. The little courtyards interposed in the second ring are the elements with which to secure the stratification that configures the space in terms of domains. These autonomous elements build the hierarchical structure of the project.

Here, the idea of limit becomes important when articulating the different domains. The concept of limit goes from the visual obstruction of a space with regard to its neighbour to the hierarchic organisation of the domains.

Methodology used in the research:

The methodology used in this research consists of a reading of the project from the notions of limit and domain. The limit may be defined drastically as boundary or in a more subtle way as margin. In this last case, the intermediate spaces are structured from their consideration as domains interposed in a place understood as continuous space. This concept was developed by the architects Serge Chermayeff and Christopher Alexander in their book *Community And Privacy: Toward A New Architecture Of Humanism*.

Sources and resources used:

The sources of the paper are all the publications of Fernando Higuera's work that up until this moment have been published. (José de Castro Arines, Lola Botia, Alberto Humanes, Ascensión García Ovies, my own PhD, Julio y Alberto Grijalba Bengoetxea, etc.) The resources that are at the *Fundación Fernando Higuera* will also be consulted. Moreover, the ideas contained in some of the publications of Serge Chermayeff and Christopher Alexander, of Herman Hertzberger and Aldo van Eyck, and of Eugenio Trias will also be used.

Keywords: transitional spaces, limit, domain, community, privacy.

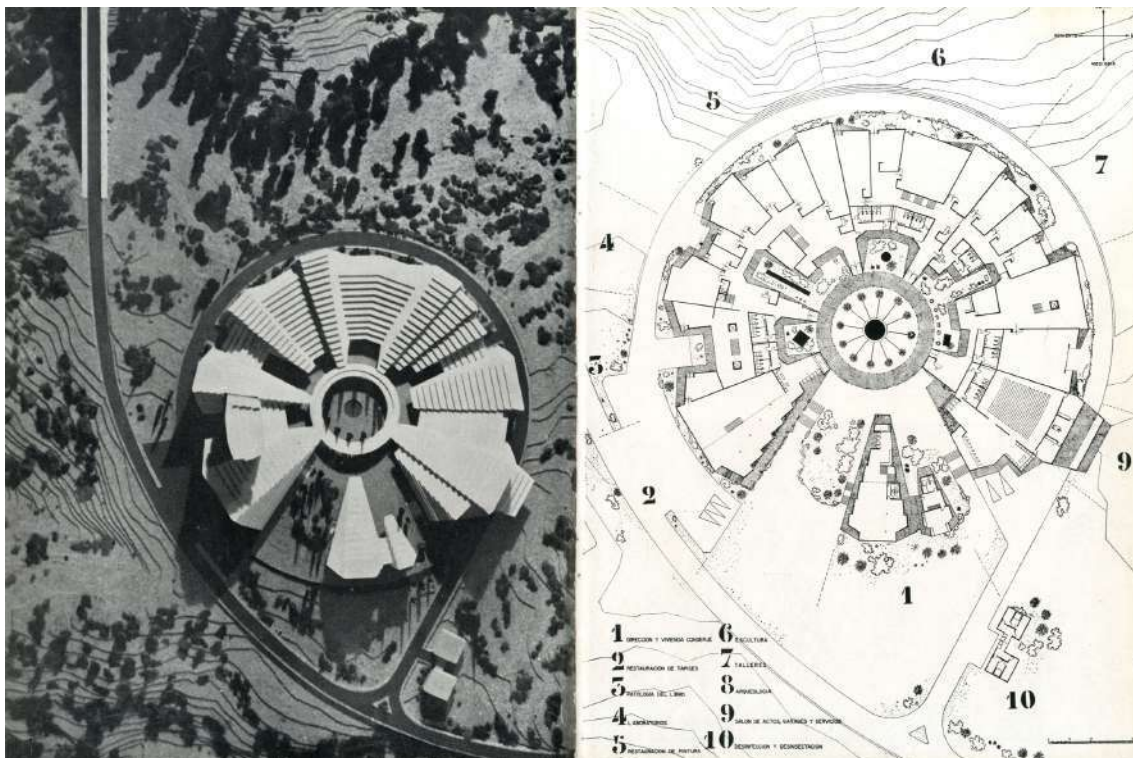


Figura 2 y 3: Maqueta y planta del concurso de 1961.
Fuente: Revista Arquitectura.

Texto:

Este artículo analiza la obra del *Centro de Restauraciones Artísticas* desde su configuración espacial como organización jerárquica de los dominios¹. El estudio estructural de los límites del espacio tenía como

¹ ALEXANDER Christopher, CHERMAYEFF Serge, 1963. *Comunidad y privacidad*, Buenos Aires. Ediciones Nueva Visión. p.273

finalidad la construcción de un espacio en el que se contuviesen diferentes dominios relacionados entre sí. Esta relación se conseguía a través de espacios de transición.

La explicación toma como base la planta tipo del edificio construido, si bien, la estrategia contenida en ella ya se recogía en la versión de 1965 (Figura 1). Como bien es sabido², el edificio del Centro de Restauraciones pasó por multitud de vicisitudes hasta que finalmente pudo construirse en su forma actual. De entre todas éstas, tres etapas podrían describir el devenir de los proyectos: el concurso de 1961, el proyecto de 1965 y los cambios de 1968.

La versión de 1965 del Instituto de Conservación y Restauración de Obras de Arte fue aquella en la que se establecieron las bases del actual proyecto construido. Sin embargo, antes de describir la planta tipo de esa versión, resulta interesante retrotraerse al concurso de 1961 para apuntar una posible influencia (Figura 2). Además de la rotundidad formal y la intención que se recoge en la memoria del concurso de crear un edificio flexible³, existe en el proyecto otra característica interesante para el análisis espacial que nos ocupa: unos espacios de distanciamiento, a modo de pequeños patios, (entre el espacio plaza central y los espacios de trabajo de los departamentos) desvelan el interés de los autores por la comunidad y privacidad (Figura 3). Este tema, descrito pocos años después por Christopher Alexander y Serge Chermayeff, fue desarrollado por Francisco Javier Sáenz de Oiza en Torres Blancas en 1961. Y era perfectamente factible que esta estrategia fuese contemplada en el concurso del centro de restauraciones debido a la relación estrecha que existía entre el maestro Oiza y la generación de Fernando Higuera, Rafael Moneo o Juan Daniel Fullaondo⁴. No en vano, este proyecto sería a la postre uno de los dos emblemas del organicismo español junto con Torres Blancas. Pero, para adquirir este calificativo, tuvieron que sucederse otros acontecimientos que cambiaron en gran medida la configuración del proyecto.



² Para más información sobre la historia del diseño y la construcción del edificio ver: HUMANES BUSTAMANTE Alberto, 2012. *La corona de espinas. Instituto del Patrimonio Cultural de España. 1961-1990. Fernando Higuera – Antonio Miro*, Almería. Colegio de Arquitectos de Almería.

³ BOTIA Lola, 1986. *Fernando Higuera*, Madrid. Editorial Xarait, p.68-69.

También en: HIGUERAS Fernando, diciembre 1961. *Arquitectura* n° 36. p.3-8.

⁴ Con posterioridad a esta fecha, Fernando Higuera inició una serie de colaboraciones con Christopher Alexander que no han sido estudiadas hasta el momento.

Figura 4 Y 5: Proyecto de 1968 en construcción.
Fuente: Fundación Fernando Higueras.

Cuatro años después del concurso, tiempo que su promotor, el Director General Gratiniano Nieto Gallo, se tomó para organizar debidamente un encargo tan innovador para aquellos años, los arquitectos volvieron a retomar el proyecto. Si el proyecto del concurso, que consiguió el Premio Nacional de Arquitectura de 1961, ha sido atribuido a Fernando Higueras y al todavía estudiante Rafael Moneo, en el proyecto de 1965, Fernando Higueras colaboró con su ya por entonces socio, Antonio Miró. Rafael Moneo rehusó la colaboración por encontrarse becado en la Academia de Roma.

En esta segunda propuesta, se realizó un cambio fundamental en la idea del proyecto, si bien se rescataron ciertas características de la organización en planta del concurso. El proyecto se pensó como un único volumen cilíndrico articulado a base de extracciones espaciales (patios) (Figura 4 y 5). Para ello se trabajó una sección completamente diferente a la del anterior concurso. (Figura 10)

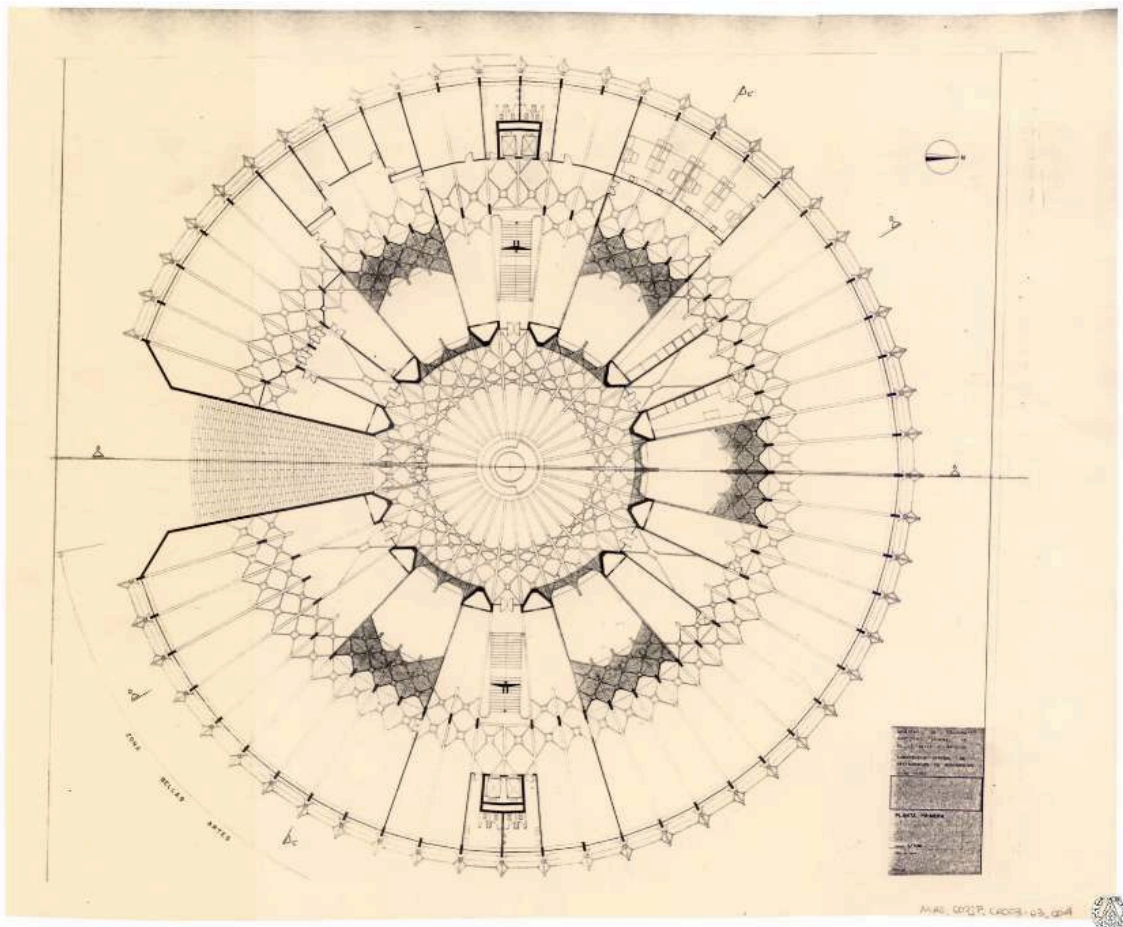


Figura 6: Planta del proyecto de 1968.
Fuente: Archivo histórico digital de la biblioteca de la ETSAM UPM.

Una vez entendido este cambio fundamental en el punto de partida desde el que se abordó el proyecto, se pueden analizar los aspectos que se rescataron del concurso. Los arquitectos decidieron conservar ciertas características morfológicas. La configuración en gradiente con tres anillos concéntricos definió el orden de la planta. Así, se creaban tres zonas, el patio-plaza central, el anillo donde se situaban los pequeños patios y otro anillo exterior. Este orden quedó modulado por el sistema estructural radial. (Figura 6)

A pesar de conservar el orden de la planta en gradiente, las diferencias entre los dos proyectos eran evidentes debido a los distintos puntos de partida. Si en el primer proyecto había una prevalencia de la forma sobre el espacio, en este segundo proyecto prevaleció el espacio. En el primer proyecto, los espacios exteriores quedaban definidos por la pérgola circular y la volumetría que circunvalaba el conjunto. En cambio, el segundo proyecto se transformó en una masa horadada definida a través de secciones horizontales que construían el cuerpo y en la que los espacios quedaban definidos entre esos planos horizontales y mediante horadaciones verticales de éstos. Por lo tanto, en este último caso, el espacio, a pesar de seguir las mismas trazas que en el concurso, adquiría una complejidad mucho mayor.

El espacio resultante sería un tejido cohesionado de espacios interiores y exteriores concatenados. Esta continuidad del espacio estratificado tenía como finalidad la convivencia de actividades. Esta cohabitación reposaba en los diferentes tipos de relación de comunidad y privacidad que podían darse entre los espacios. La ruptura de la segregación de los elementos de comunidad y privacidad dio paso a otros tipos de relaciones basadas en los espacios de transición. Aunque finalmente existiesen lugares privados y públicos, todo el espacio era un espacio continuo, en el que los límites adquirirían diferentes cualidades. Se pasaba de lo público a lo privado en diferentes niveles de transición. La idea de límite cobraba toda la importancia a la hora de articular los diferentes dominios.

En esta búsqueda estructural de los límites, ya no era tanto el cerramiento de cada espacio lo importante, sino la integridad de cada zona. Cada dominio no era proyectado desde su exterior, como confinamiento, sino que era abordado desde su relación con los demás. Por ello, la integridad de los dominios y la eficacia de los pasajes resultaban más importantes que el cerramiento. El concepto de límite pasaba de la obstrucción visual de un espacio con respecto a su vecino a la organización jerárquica de los dominios.

*Los puntos de transición, que al principio aparecieron como articulaciones secundarias entre los dominios, emergen ahora como elementos fundamentales por derecho propio.*⁵

Esta organización jerárquica de los dominios quedaba ordenada por el esquema en gradiente. Este buscaba una relación de privacidad entre los diferentes dominios. Los patios insertos eran los elementos con los que se conseguía la estratificación que configuraba el espacio en términos de dominios. Estos elementos autónomos construían la estructura jerárquica del proyecto. Además del espacio central, que por su posición central adquiriría todo el protagonismo, los pequeños patios del anillo intermedio eran esenciales en el espacio estratificado. Además de unir-separar los espacios, establecían las relaciones de comunidad-privacidad necesarias para la convivencia.

Tres funciones distintas pueden atribuirse a estos patios. En primer lugar, los pequeños patios funcionaban como espacios interpuestos. (Figura 7) Además de estratificar el espacio general de la planta, hacían lo propio con las circulaciones. Como se explicaba en la memoria del proyecto de 1968, existían dos sistemas de circulaciones: por un lado, el peatonal y, por otro, el de la distribución de las obras de arte. Como medida funcional efectiva intentaban no entorpecerse.

El acceso peatonal se producía a través de una gran incisión que subvertía el esquema general circular cerrado del proyecto, abriéndolo en un punto concreto. El límite en la fachada fue definido por una traza curva circular entendida como una frontera que separaba interior y exterior. Espacialmente, esa forma cóncava regular recogía el espacio al interior y lo delimitaba con respecto al exterior. El acceso se producía mediante una rasgadura practicada tanto en sección como en planta. A través de esta abertura,

⁵ ALEXANDER Christopher, CHERMAYEFF Serge, 1963. *Comunidad y privacidad*, Buenos Aires. Ediciones Nueva Visión, p.273.

como si de un gajo extraído se tratara, se subía por una escalera hasta el patio central del edificio situado en el nivel de la planta primera⁶.

⁶ Las secciones se pueden comparar en: HUMANES BUSTAMANTE Alberto, 2012. *La corona de espinas. Instituto del Patrimonio Cultural de España. 1961-1990. Fernando Higuera – Antonio Miro*, Almería. Colegio de Arquitectos de Almería. p.39.

El nivel de esta planta primera se mantuvo tanto en la versión de 1965 como en la de 1968, aunque con secciones diferentes. La voluntad era mantener un patio-plaza central de dos niveles de altura. Lo que si cambió en el proyecto de 1968 fue la sección en las plantas baja y superior, con los cambios que repercutían en el alzado. Se pasó de un esquema unitario a uno tripartito. El edificio quedaba configurado por un apilamiento de volúmenes cilíndricos y anillos de revolución que lo estratificaban también en tres niveles en sección, y que se reflejaban en tres órdenes en fachada. La planta circular, alrededor de un eje vertical de revolución, permitía entender el proyecto como un apilamiento de diferentes volúmenes en altura.

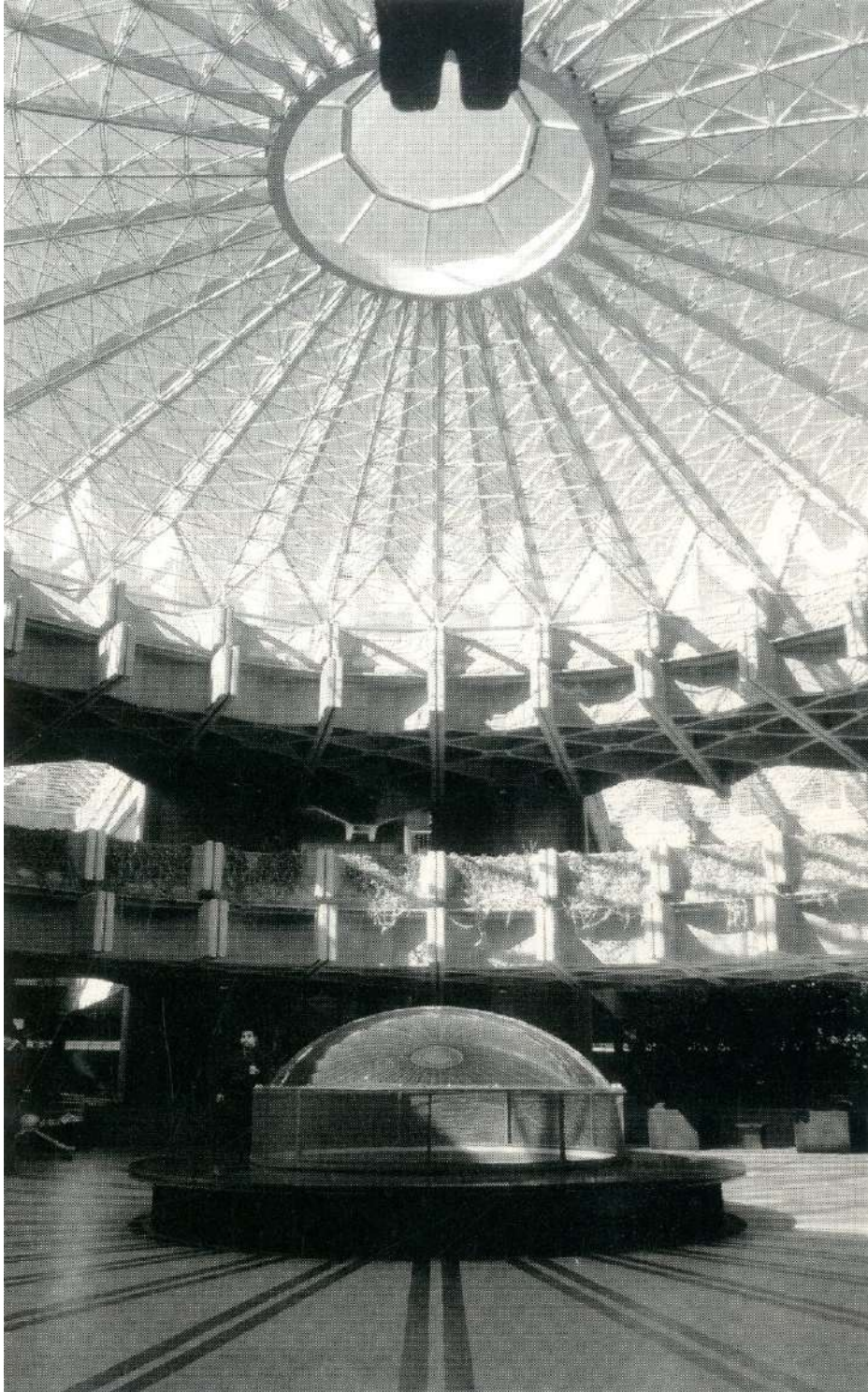


Figura 7: Vista de la plaza-patio central.
Fuente: Fundación Fernando Higuera.

Al exterior, esta entrada se presentaba como una portada en la uniformidad de la textura del resto de la fachada. Al acercarse, su imponente dimensión y la ascensión avisaba del paso hacia un nuevo lugar. Era un espacio de transición, un espacio de unión entre interior y exterior. Era una puerta, un umbral, pero un espacio per se. La fachada, el límite entre interior y exterior se tornaba en espacio, un espacio preparatorio que anunciaba la importancia del interior. Un espacio con una escala acorde con el paisaje exterior, un espacio también de transición de escala. (Figura 8)

Al interior terminaba de igual manera que el resto de patios pequeños, entre dos coronas nervadas que lo delimitaban. Desde el espacio central, se presentaba como uno más. En realidad, este espacio de acceso

tenía la misma importancia que aquella de cada patio. Trabajaba la misma idea del negativo, de la extracción procurada en el volumen cilíndrico. Sin embargo, si los patios eran elementos autónomos, este otro elemento estaba subordinado a la secuencia de tránsito entre exterior e interior. A diferencia de los patios autónomos, esta pieza abierta y direccional indicaba el camino hacia el interior: una oportunidad para entrar en el esquema organizativo. Y esta entrada se producía hasta el mismo centro del edificio. La razón por la que este elemento de acceso dirigía al visitante hasta el espacio central era la orientación adecuada de éste, ya que lo situaba en el centro, desde el cual partía el esquema en gradiente. (Figura 10)

Por el contrario, la circulación de las obras de arte se producía a través de la planta baja. (Figura 9) Todo el perímetro accesible de planta baja, excepto en la zona del acceso peatonal, quedaba disponible para la carga y descarga de obras de arte. Una vez introducidas en el basamento podían ser transportadas con dos montacargas hasta el espacio de circulación de cada planta situado entre los dos anillos exteriores.



Figura 8: Vista del acceso. Fuente: Fundación Fernando Higuera.

Figura 9: Vista del alzado exterior. Fuente: Fundación Fernando Higuera.

Figura 10: Sección del edificio en su propuesta de 1968. Fuente: libro de Alberto Humanes.

Por lo tanto, las obras de arte nutrían a los talleres, mientras que las personas accedían al espacio central distribuidor. Y entre medias se encontraban los pequeños patios interpuestos, los cuales generaban la gradación público-privada en los espacios del edificio. Mediante su interposición diferenciaban el espacio focal vital de convergencia, cual corazón que recibía e irradiaba los movimientos, pero que también permitía la estancia, de un corredor más orientado al desplazamiento entre diferentes zonas de trabajo por el que se distribuían las obras de arte (aunque este espacio también contaba con sus

ensanchamientos entendidos como otros espacios intermedios); entre ellos, unos pasajes en los que estaban situadas las escaleras o los accesos a las estancias que volcaban a los pequeños patios favorecían ese cambio de actitud de lo social al trabajo privado.

En segundo lugar, los pequeños patios actuaban, además de como espacios interpuestos, como focos visuales. En este sentido, resolvían la mayor pega de la forma circular del edificio. La circularidad conllevaba un ahorro de recorridos y una mayor cohesión, mayor densidad de encuentros, aunque sin que esto resultase molesto por obligatorio. Por el contrario, tenía el efecto que Christopher Alexander denominaba *plaza de toros*, una condición focal visual incómoda que los arquitectos resolvieron hábilmente. Los pequeños patios de los departamentos permitían solucionar este problema erigiéndose como nuevos focos sin actividad que atraían las miradas, evitando así la vulneración de la intimidad de los espacios con actividad. (Figura 11)

En efecto, estos patios fueron entendidos como un espacio intermedio, un espacio que marcaba distancia entre el dominio de los departamentos y el espacio comunitario. Las miradas entre los dos dominios no se cruzaban. Desde la plaza-patio, el foco era el pequeño patio del departamento, y desde los departamentos también. Las cualidades de este espacio intermedio potenciaban esta separación.. El árbol y la vegetación que contenía cada patio, además del contraste producido por la iluminación cenital en un profundo espacio de componente horizontal, absorbían todo el protagonismo.. En definitiva, esta estrategia de fragmentos autónomos permitía simultáneamente la intimidad y la cohesión deseadas.

Por otro lado, estos pequeños patios abiertos permitían unas visiones cruzadas a través de ellos que conferían mayor profundidad entre estratos sin por ello vulnerar la privacidad. Cualificaban tanto el patio principal como el recorrido de acceso a los talleres actuando como focos o permitiendo visuales profundas.

En tercer lugar, la congregación de cinco patios idénticos más el acceso, que funcionaba como uno más, alrededor del espacio central potenciaba las cualidades de la forma circular del proyecto. La condición tangente de la forma circular en planta favorecía el movimiento. Opuesta a la radial referida al centro, la directriz tangencial no ofrecía una fuga con la que percibir un final e invitaba a un movimiento continuo. Desde el pasillo de acceso a los talleres, la identidad de los pequeños patios borraba cualquier referencia para orientarse potenciando esta cualidad de movimiento que sólo se detenía en el momento en el que el sujeto decidía volver al centro. Moviéndose siguiendo la traza circular, la secuencia de espacios y de luces y sombras ofrecía un efecto caleidoscópico. La percepción del sujeto en su desplazamiento a través del espacio, en un movimiento circular alrededor del eje principal, le creaba un efecto embriagador, de desorientación que sólo se recuperaba al tomar conciencia del centro. (Figura 12)



Figura 11: Vista de uno de los patios pequeños. Fuente: Archivo de la biblioteca del COAM



Figura 12: Vista interior del espacio. Fuente: Fundación Fernando Higuera.

En otro orden de cosas, además de estas funciones comentadas de los patios, el conjunto se caracterizaba por otro aspecto. Todas estas cualidades de cambios de escala en el espacio intermedio del acceso, de movimiento generado por la forma circular y la introducción de unos espacios intermedios exteriores adentro, de elementos autónomos insertos en un tejido mayor, evidencian la realidad del proyecto como espacio entre lo doméstico y lo urbano. Este acercamiento al proyecto equilibraba los espacios de la escala doméstica y cívica. Suponía la identificación del edificio con una pequeña ciudad. La idea era que pudiesen surgir diferentes patrones de comportamiento⁷ en este tejido configurado. Este aspecto fue explorado más a fondo aún en el concurso de Montecarlo en el que el límite exterior, en vez de una frontera, se transformó en un margen en el que diferentes espacios públicos se concatenaban.

Por otra parte, cabe dejar también apuntado, aunque no se ciña completamente al tema aquí tratado, pero si tiene relación, que el proyecto también desarrollaba la idea de límite desde otras acepciones más allá del límite físico, como son su vertiente material o hermenéutica-simbólica⁸. Esta lectura hace alusión a la noción de topografía de Ignasi de Sola-Morales⁹ sin la cual es difícil entender la obra de Fernando Higuera. Pero este desarrollo excedería el objetivo de esta explicación.

Por lo tanto, como conclusión cabe decir que la estrategia de la transición permitía construir un espacio continuo pero no por ello isótropo. El recurso a las ideas de margen y frontera a través de la noción de dominio posibilitaba valorar cada espacio concreto dentro del conjunto del espacio del edificio.

BIBLIOGRAFIA:

BOTIA Lola, 1986. *Fernando Higuera*, Madrid. Editorial Xarait, p.68-69.

HIGUERAS Fernando, diciembre 1961. *Arquitectura* n° 36. p.3-8.

HUMANES BUSTAMANTE Alberto, 2012. *La corona de espinas. Instituto del Patrimonio Cultural de España. 1961-1990. Fernando Higuera – Antonio Miro*, Almería. Colegio de Arquitectos de Almería.

ALEXANDER Christopher, CHERMAYEFF Serge, 1963. *Comunidad y privacidad*, Buenos Aires. Ediciones Nueva Vision.

⁷ Aunque este término estaba pensado para la complejidad de las relaciones humanas en un tejido urbano, cabe citarlo aquí para poner en relación la configuración espacial del proyecto con el uso que se daría a estos espacios. En este mismo sentido y para ser precisos, la noción de *threshold* (umbral) y la relación recíproca que Aldo van Eyck establecía entre casa y ciudad sería de mejor aplicación en un tejido urbano ya que en este caso es más difícil hablar de la relación recíproca entre diferentes universos como el de la casa o el de la ciudad a pesar de existir diferentes elementos autónomos. (van EYCK Aldo, *Over Binnen-En Buitenruimte*, Forum 11 n5, 1956)

⁸ TRIAS Eugenio, 2001. *Ciudad sobre ciudad. Arte, religión y ética en el cambio de milenio*. Barcelona, Destino. p.42.

⁹ ARCARAZ Jon, 2014. *Topografías. El Pabellón de España en la feria internacional de Nueva York de Fernando Higuera. 1963. Las exposiciones de arquitectura y la arquitectura de las exposiciones. Las arquitectura española y las exposiciones internacionales (1929-1975): actas preliminares*. Pamplona 8-9 mayo 2014, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad de Navarra.

ALEXANDER Christopher, ISHIKAWA Sara, SILVERSTEIN Murray, 1977. A pattern language: Towns, Buildings, Construction. Oxford. Oxford University Press.

van EYCK Aldo, 1956. Over Binnen-En Buitenruimte, Forum 11 n° 5,

TRIAS Eugenio, 2001. Ciudad sobre ciudad. Arte, religión y ética en el cambio de milenio. Barcelona, Destino.

BIOGRAFIA:

Jon Arcaraz Puntonet es doctor arquitecto por la Universidad de Navarra. Master en Teoría e Historia de Arquitectura por la Universidad de Navarra. Profesor de proyectos en el programa de arquitectura de la Universidad de Piura. También ha impartido clases de Proyectos Arquitectónicos en la ETSA Universidad del País Vasco / EHU.

Título: Hostal Sotogrande de Guadiaro: el módulo y la sombra

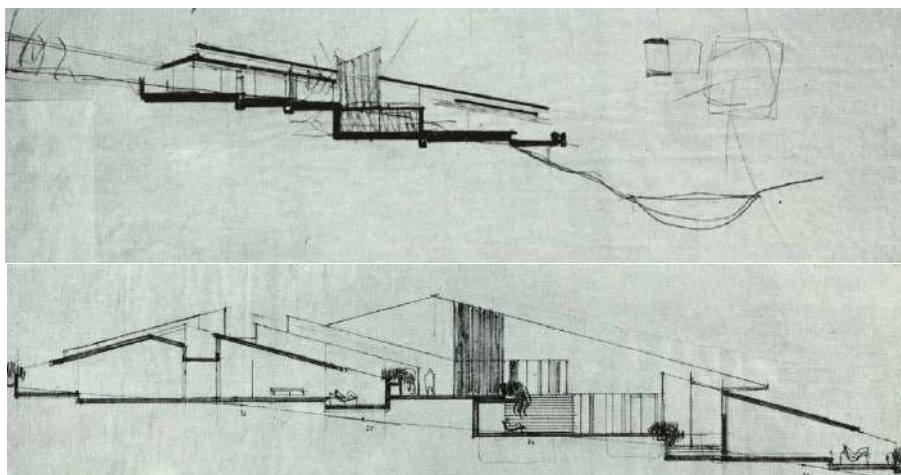
Subtítulo: **Umbral dónde la luz dibuja sus límites**

Autor 1: **Barrios Pérez, Roberto**

Profesor asociado, Departamento de Bellas Artes y Arquitectura, Escuela T. Superior de Arquitectura, Universidad de Málaga, Málaga. rbarrios@uma.es

Autor 2: **Cepedano Beteta, Elisa**

Doctorando, ETSI Industriales, Universidad de Málaga, Málaga. elicepedano@madarquitectura.com



Croquis definido con habitaciones subiendo y bajando a los dos lados del pasillo. Croquis de secciones ¹

Texto del resumen

El clima reclama un límite entre interior y exterior para facilitar la vida y la práctica de la arquitectura, y así la integración del edificio en el paisaje se hace posible. Para K. Frampton lo construido llega a existir invariablemente a partir de la interacción constante de tres vectores convergentes: topos, tipos y tectónica.

El espacio intermedio es la metáfora del aire libre bajo tejado, y también una forma de atenuar el contraste entre ambos, un procedimiento para resolver el paso exterior-interior y el tratamiento del límite como el ámbito de encuentro. Puede ser el espesor de un muro, o un alero sobresaliendo del plano de fachada. La transición proyectada en el Hostal es lenta y con el tiempo medido: tiempo y espacio para entrar, umbrales, lugares y intermedios. Los límites se resuelven mediante la arquitectura: atravesar un muro, cruzar un umbral, situarse junto al muro y bajo cubierta y, como distancia al muro. Distancia y aislamiento como protección del alero o, como respuesta al clima, a la exposición solar. El Hostal El León, (J.A. Corrales, 1965), sería el resultado de un conocimiento empírico, inductivo que diferencia espacio y lugar, permite la permanencia y la serenidad y expresa el espacio del reposo y el movimiento, para ofrecer un lugar de sosiego; desde la quietud la inquietud del admirar como síntomas del cambiante panorama contemporáneo.

La metodología surge con la necesidad de comprender el contexto, y la reflexión sobre el lugar, las relaciones entre proyecto-habitante-contexto, y mediante la representación, el estudio de imágenes y la lectura acercarnos al proyecto construido. Se proponen como puntos de análisis: Genius loci, Movimiento – Quietud, Análisis sensorial, Elementos Construidos, Interior-habitación/interior-patios, (Gallardo. 2014)². El resultado es una obra de arquitectura de alto potencial cognoscitivo, referido a su condición sintáctica, fenomenológica, semántica y una condición excepcional basada en su doble naturaleza: ser objeto y evento al mismo tiempo, en la que se puede reconocer en su configuración una serie de partes, componentes y elementos materiales tangibles, así como cuestiones asociadas a su definición, a su interpretación y su valoración.

Corrales en Revista Arquitectura³, publica el proyecto (Sotogrande de Guadiaro, Cádiz):”

Monte bajo con acusada pendiente hacia un arroyo. El edificio con una planta se pliega y conforma con al topografía natural. (...) terraza con porches a noreste, vista lejana del mar. (...)

Pequeñas tapias blancas protegen del viento y de las vistas, se busca cierto grado de penumbra. Servicio bajo zona central con acceso lateral, ventilación por patios intermedios. (...).”

Protección mediante la construcción de un plano horizontal perpendicular al muro, y, con espesor y profundidad del muro sombreado por el alero, cambiando luz por sombra, que no es sólo un territorio físico delimitador de elementos opuestos: interior-exterior, público-privado, sino también emocional de límites difusos, transición entre realidad conocida y sueños.

Palabras clave: Módulo, Sombra, Alero, Umbral.

¹ CORRALES, J.A 1965 En: Revista Arquitectura no.84, pp .46-47)

² GALLARDO, L. 2013. Lugar y Arquitectura. Reflexión de la esencia de la arquitectura a través de la noción de Lugar. En: Arquitectura revista, 9, 161-169. Disponible en: <http://revistas.unisinos.br/index.php/arquitetura/index>

³ Ibid. (p. 43-58)

Abstract text

The climate demands a limit between interior and exterior to facilitate life and the practice of architecture, and thus the integration of the building in the landscape becomes possible. For K. Frampton, what is built invariably comes into existence from the constant interaction of three converging vectors: topos, types, and tectonics.

The intermediate space is the metaphor of open air under a roof, and a way of attenuating the contrast between the two, a procedure to resolve the exterior-interior passage and the treatment of the limit as the meeting place. It can be the thickness of a wall, or an eave protruding from the façade plane. The projected transition in the Hostel is slow and over time: time and space to enter, thresholds, places, and in-betweens. Limits are resolved through architecture: crossing a wall, crossing a threshold, standing next to the wall and under cover, and as a distance from the wall. Distance and insulation as protection of the eaves or, as a response to the weather, to sun exposure.

The Hostel El León, (J.A. Corrales, 1965), would be the result of an empirical, inductive knowledge that differentiates space and place, allows permanence and serenity and expresses the space of rest and movement, to offer a place of calm; from the stillness the restlessness of admiring as symptoms of the changing contemporary panorama.

The methodology arises from the need to understand the context, and the reflection on the place, the relationships between project-inhabitant-context, and through representation, the study of images and reading to approach the built project. The following points of analysis are proposed: Genius loci, Movement - Stillness, Sensory Analysis, Built Elements, Interior-room/interior-courtyards, Ethnographic study, Synthesis. (Gallardo. 2014)⁴

The result is a work of architecture with a high cognitive potential, referring to its syntactic, phenomenological, semantic condition and an exceptional condition based on its double nature: being an object and an event at the same time, in which a series of elements can be recognized in its configuration. of parts, components, and tangible material elements, as well as issues associated with their definition, interpretation, and assessment.

Corrales in Revista Arquitectura⁵ publishes the project (Sotogrande de Guadiaro, Cádiz):”

Low mountain with a pronounced slope towards a stream. The one-story building folds and conforms to the natural topography. (...) terrace with porches to the northeast, distant view of the sea. (...) Small white walls protect from the wind and the views, a certain degree of darkness is sought. Service under central area with side access, ventilation through intermediate patios. (...).”

Protection through the construction of a horizontal plane perpendicular to the wall, and, with the thickness and depth of the wall shaded by the eaves, exchanging light for shadow, which is not only a physical territory delimiting opposing elements: interior-exterior, public-private, but also an emotional one with diffuse limits, a transition between known reality and dreams.

Keywords: Module, Shadow, Eaves, Threshold.

El “*contraste entre la luz y la sombra*” sucede en Herrera de Pisuergra (1948) en “sus volúmenes descompuestos en planos en luz y planos en sombra, y con los cortes oblicuos, implacables, de las sombras arrojadas. Corrales mostraba su preocupación por la sombra: los porches bajo las habitaciones, la profundidad de los huecos de cada dormitorio y la de los miradores del comedor. La valoración del módulo y la persecución de la sombra en el proyecto, tal y como afirmaba : “*El edificio público, espina dorsal del pueblo, define el espacio público y la ley general: mandan el módulo y la sombra.*”⁶

El papel que juegan: pasado, historia, lugar, construcción y tiempo, se relacionan con las nociones de tipo, (modelo), topos (mirada al lugar) y tectónica (construcción como forma de arte), que requiere de procesos de investigación. Así, el Hostel El León, (J.A. Corrales, arquitecto 1965), sería el resultado de un conocimiento empírico, inductivo que diferencia espacio y lugar, que permite la permanencia y la serenidad que integra en su esencia el reposo y el movimiento, para ofrecer un lugar de sosiego desde donde se aprecie el movimiento del existir, para producir desde la quietud la inquietud del admirar como síntomas del cambiante panorama contemporáneo.

“El paisaje es una bandeja dulcísima /abierta a todos los horizontes/ y el suelo hueco de hojas/ hay nubes como coronas de alegría, /¿a dónde vamos por fin? Se nos ofrecen todos los reinos”.⁷

⁴ GALLARDO, L. 2013. Lugar y Arquitectura. Reflexión de la esencia de la arquitectura a través de la noción de Lugar. En: Arquitectura revista,9, 161-169. Available at:

[:http://revistas.unisinis.br/index.php/arquitetura/index](http://revistas.unisinis.br/index.php/arquitetura/index)

⁵ CORRALES, J.A Revista Arquitectura nº84(p. 43-58), Madrid, 1965

⁶ CALZADA PÉREZ, M. José Antonio Corrales y el diseño de pueblos de colonización: Guadalimar, Vegas del Caudillo y Llanos del Sotillo. En: Formas de Arquitectura y Arte, 2007, no. 16, pp. 92-107

⁷ MARTÍN DOMÍNGUEZ, N. Madrid, noviembre, Versos de 1985 a 1999. En: Constelaciones 2020, no. 8, pp.65-83

La tierra se presenta como plano abstracto, horizontal sobre la que su contrapunto –nubes visibles– se convierte en un juego alegre y opuesto. Se pretende investigar la construcción de la sombra en el Hostal El León ,extendiéndonos sobre los “*espacios intermedios*” y su relación con el espacio interior y exterior con el que conviven en un entorno: el clima mediterráneo y un terreno singular situado junto a una vaguada de un arroyo .De este proyecto se conservan planos, lápiz sobre dibujos, anotaciones, rayados, dudas en los trazados y sus distintas versiones, nos permiten seguir su evolución. Jose Antonio Corrales en la Revista Arquitectura⁸ , publica El Hostal El León (Sotogrande de Guadiaro, Cádiz), y describe el proyecto:

“(…)Ambiente local, muros blancos, pavimentos de cerámica, madera color caoba, techos con iluminación, escayola, vidrieras color caramelo en patios y cubiertas con teja plana vidriada oscura.”

Corrales explicaba a Javier Seguí su proceder⁹: “[...] primero dibujo la planta luego la sección, sigo por otra planta [...] y voy progresando y comprendiendo el proyecto [...] pero muy rápido, yo siempre he dibujado muy rápido [...] a veces puede que primero sea la sección” [...] los primeros croquis son siempre a mano alzada. Salen mucho más bonitos los croquis a mano alzada, y transmiten una intención; los otros croquis son mucho más fríos. Pero hay un momento en que hay que empezar a coger las medidas exactas.”

Sombra perseguida en los umbrales cada vez más profundos de estas habitaciones, donde los límites entre el exterior e interior se desdibujan, desvaneciéndose la divisoria entre espacio público y privado, en una mayor riqueza y complejidad.

Corrales siempre defendió el empleo elaborado de la sección como herramienta de proyecto¹⁰: “*En una disección, se exploran aquellos aspectos que no puedes ver por mucha imaginación que tengas, sobre todo en cuanto el proyecto sea un poco complejo, no hay otra manera de explorarle que no sea con el dibujo.*”

Ahora que los principios de utilidad, beneficio y productividad parecen haberse apoderado de todo, nos sorprende escuchar a alguien que nos habla de la importancia del diálogo, del paseo, de la lectura y de la belleza.

Sobre la importancia del documento escrito Emilio Lledó¹¹, nos dice: “*El libro es, sobre todo, un recipiente donde reposa el tiempo. Una prodigiosa trampa con la que la inteligencia y la sensibilidad humana vencieron a esa condición efímera, fluyente, que llevaba la experiencia del vivir hacia la nada del olvido.*”

Así, el estudio de imágenes publicadas del proyecto, su lectura, construcción y la visita al edificio en la actualidad, nos permite con espíritu curioso, acercarnos. Una serie de croquis publicados en la revista Arquitectura explican el proceso, y nos hizo recordar y recopilar información, entender y conectar datos para sintetizar los principales elementos del análisis.

El espacio intermedio es la metáfora del aire libre bajo un tejado, y también una forma de atenuar el contraste entre ambos, un procedimiento para resolver el paso exterior-interior y el tratamiento del límite como el ámbito de encuentro, así puede ser el espesor de un muro, o un perfil de alero sobresaliendo del plano de fachada. La transición proyectada en el Hostal es lenta y con el tiempo medido: tiempo y espacio para entrar, umbrales, lugares intermedios, etc...

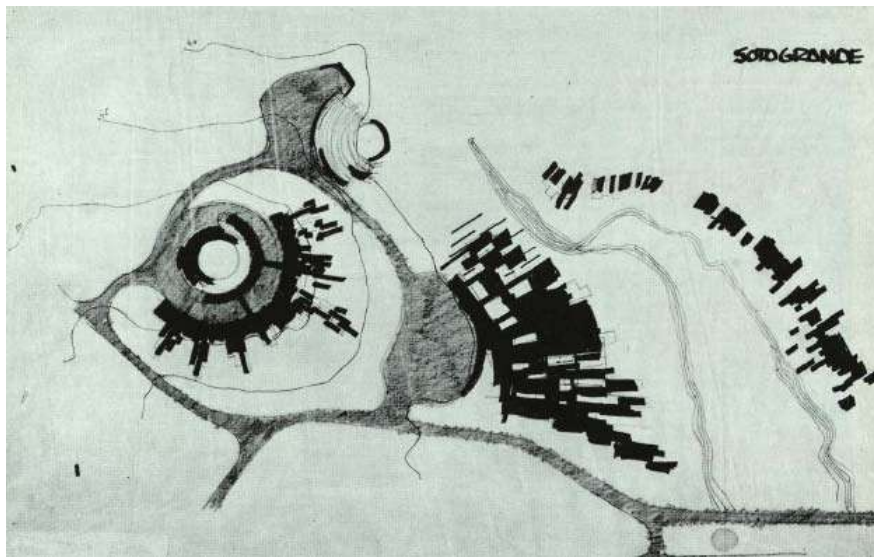
El resultado es una obra de arquitectura de alto potencial cognoscitivo, referido a su condición sintáctica, fenomenológica y semántica y una condición excepcional basada en su doble naturaleza: ser objeto y evento al mismo tiempo, en la que se puede reconocer en su configuración una serie de partes, componentes y elementos materiales tangibles, así como cuestiones asociadas a su definición, a su interpretación y su valoración.

⁸ CORRALES, J.A, Ibid.pp.43-58

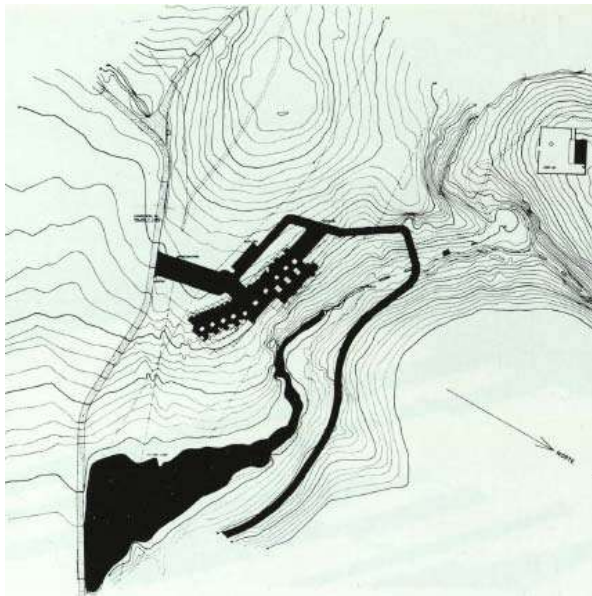
⁹ SEGUÍ de la RIVA, J. Conversaciones con Javier Seguí. En: Cultura del proyecto (III). 2005, Instituto Juan de Herrera, Escuela de Arquitectura de Madrid

¹⁰ SEGUÍ de la RIVA, J. Ibid.pp.54-56

¹¹ RODRÍGUEZ, E. Emilio Lledó. En torno al «bienser» .Antología. En: Agencia Andaluza de Instituciones Culturales. Centro Andaluz de las Letras. Junta de Andalucía. Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico pp.10



Primeros croquis de plan general de la zona con centro cultural, hotel, anfiteatro y apartamentos¹²



Ordenación del edificio y topografía del lugar¹³

El edificio se acopla a la topografía, la articulación de las unidades habitación-patio es distinta en las dos alas derecha e izquierda, al ser distinta la curvatura de las curvas de nivel.

El arroyo se represa, formándose un pequeño lago. El monte modela la construcción.

La metodología surge de la necesidad de comprender el contexto natural, y a partir de reflexiones sobre conceptos, el análisis del lugar, las relaciones entre proyecto-habitante-contexto, mediante el estudio de imágenes y a través de la lectura acercamos al proyecto construido, y a los elocuentes espacios intermedios interior-exterior. Se proponen cinco puntos: 1) Genius loci. 2) Movimiento – Quietud. 3) Análisis sensorial 4) Elementos Construidos 5) Interior-habitación/exterior-patios.(Gallardo. 2014)¹⁴.

Hace del análisis del medio en el que construir su fundamento y así la arquitectura se convierte, en un simple resultado de tal análisis del medio en el que construir su fundamento.

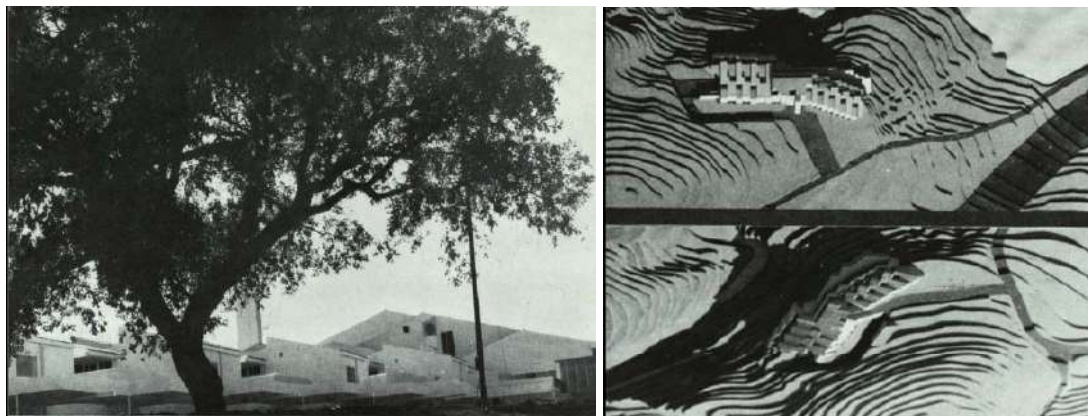
Entender la relación lugar-arquitectura de este modo supone establecer un orden jerárquico que devalúa la fructífera interacción que entre una y otro se produce cuando se construye. Los nuevos usos derivados de la expansión turística en la costa se convierten en los años 50-60 en un paraíso arquitectónico de la Modernidad y constituyen hoy una referencia indispensable.

La sabiduría de Corrales se hace eco de una tradición atada a la tierra y a la memoria, por su comprometido equilibrio con el medio ambiente y, la asimilación de los planteamientos de la vanguardia, sin renunciar al acervo vernáculo, a la tradición material, al entorno y se desarrolla en una continuidad crítica con los impulsos internacionales, abordando la noción de escala y la consistencia, así como el empeño de establecer criterios diferenciadores en la arquitectura española.

¹² CORRALES, J.A, Ibid.pp.46-47

¹³ CORRALES, J.A, Ibid.pp.44

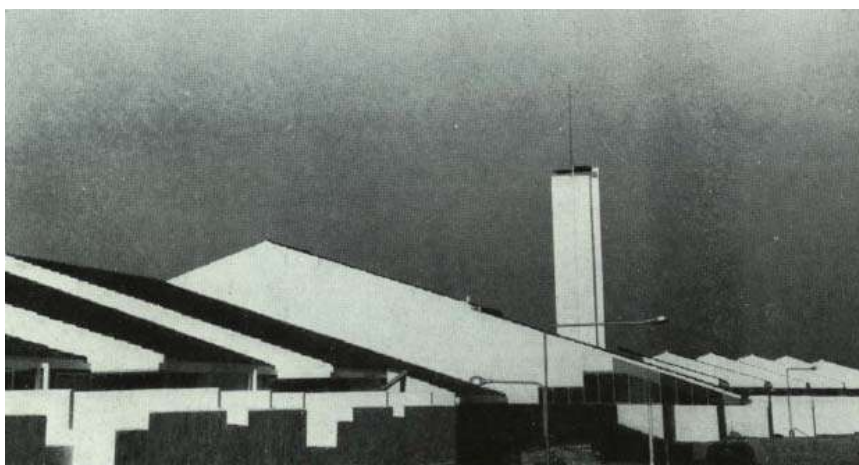
¹⁴ GALLARDO, L. Lugar y Arquitectura. Reflexión de la esencia de la arquitectura a través de la noción de Lugar. Arquitectura revista, 2013. no.9, pp. 161-169. Disponible en: <http://revistas.unisinis.br/index.php/arquitetura/index>



El monte modela la construcción.

1. Genius loci

Este espíritu da vida a pueblos y lugares, los acompaña desde su nacimiento hasta su muerte y determina su carácter o su esencia¹⁵. El *genius* demuestra que una cosa "existe", que ella "quiere existir" como indica Christian Norberg-Schulz, utilizando las palabras de Louis Khan. No es necesario hacer un recuento histórico del concepto de *genius* y su relación con el *daimón* de los griegos, es suficiente señalar que el ser humano antiguo experimentó su medio como algo consistente en caracteres definidos.



Las cubiertas, de teja vidriada malva oscuro, dentro de Un sistema, adquieren cierto desorden, al seguir dóciles la disposición de la planta. El blanco se recorta sobre el monte; al fondo, el mar.

La arquitectura tiene como finalidad la búsqueda de un lugar donde el ser humano pueda habitar, cobijar su alma y su cuerpo, protegerse de las inclemencias del tiempo, guardar lo recolectado y guardarse a sí mismo. Así, la significación y la importancia de la noción de lugar y su relación con la arquitectura, se presenta a través de un diálogo entre disciplinas como la filosofía, la antropología, la literatura y la arquitectura.

*"La arquitectura se nos presenta, así como el testimonio del dominio, como un gesto de posesión. Colonizar, poseer la tierra, siempre ha requerido su transformación, la constancia en ella del dominio. Así se explica el deseo de levantar mapas, de medir la tierra, definiendo bordes y lugares, (...) para recibir a los constructores. A través de la construcción, una vez que ésta se consume y el acto de posesión del lugar se lleva a término, la presencia de los seres humanos, la historia, comienza. Todo parece estar en contra del Lugar. [...] Como si tan sólo la ubicuidad del No-Lugar existiese; como si la idea de Lugar ya no tuviese valor; como si pudiésemos ignorar dónde nos encontramos, dónde estamos [...]"*¹⁶

Se propone la reflexión acerca de esta arquitectura, el Hotel El León en Torreguadiaro, (Cádiz), revisando el concepto de lugar, investigando acerca del fundamento, y se propone la mirada desde el lugar como síntesis de cuatro características que comparten el lugar y la arquitectura propuesta: ser humano, totalidad, límites e identidad. En ocasiones el concepto de lugar se ha confundido con el de contexto, pretendiendo que el respeto al lugar se manifieste cuando el edificio daba fin al episodio determinado por un contexto. De esta manera, se apuesta por la regionalización de la modernidad, que encontrará su apoyo internacional en el desarrollo que los "regionalismos" están teniendo durante la década de los cincuenta, y que acompañarán a lo que cristalizará como crisis de la modernidad.

¹⁵ NORBERG-SCHULZ, CH. *Genius: Paysage - Ambiance - Architecture*. 1981. Bruxelles: Pierre Mardaga.

¹⁶ MONEO VALLES, R. *Inmovilidad substancial, la cadena de cristal*, CIRCO, no.24.1995. Disponible en: <http://www.arranz.net/web.arch-mag.com/7/circo/24.html>

Kenneth Frampton afirma: "...el Regionalismo Crítico es una expresión dialéctica. Timidamente busca desmontar el Movimiento Moderno universal con referencia a valores e imágenes cultivados localmente,"¹⁷. Podemos situar en el principio de la década de los cincuenta la aparición del regionalismo crítico en España, para explicar la tendencia de la arquitectura; y, el adjetivo "crítico" tiene el sentido de forma de pensamiento de vuelta sobre sus propias reglas, de autoconciencia que desarma y reconstruye el esquema del saber arquitectónico, una forma de hacer ligada a la memoria y experiencia colectivas de un territorio, no definiendo un estilo concreto, sino que es un posicionamiento frente a las cosas.

Alan Colquhoun señalaba en *The concept of Regionalism* que "los arquitectos están utilizando rasgos locales como motivos dentro de un proceso compositivo para producir ideas originales, exclusivas y representativas de su contexto"¹⁸. Así, podríamos decir que en la obra de Corrales se encuentra una forma de hacer ligada a la memoria y al territorio y que, frente a la ruptura artística, consolida su evolución desde la tradición constructiva, supone el inicio de la renovación arquitectónica española de posguerra, como manifiesto estético y social que reflejara la incipiente sociedad del bienestar. La evolución de esta arquitectura se desarrolla en una continuidad crítica con los impulsos internacionales; contempla los planteamientos modernos y los acomoda a las condiciones locales, al entorno y al carácter; y principalmente se identifica con la herencia constructiva.

Corrales pertenece a la denominada por Carlos Flores, segunda generación de posguerra, (titulados entre 1946 y 1956), que dispondrá durante su formación de escaso conocimiento del contexto internacional,¹⁹ pero la progresiva asimilación y reinterpretación del Movimiento Moderno y la reivindicación de las raíces culturales constituirán las claves de la renovación arquitectónica que desarrollará en los años siguientes, en donde podemos situar la obra de Torreguadiaro(Cádiz).

A partir del dibujo del lugar, se puede analizar el principio del proyecto, como si de un levantamiento gráfico realizado en su formación de estudiante se tratara y constituye su descripción una referencia en su búsqueda de la construcción del plano horizontal, reivindicando el valor del suelo.

El dibujo refleja su sensibilidad por el entorno y su particular interés por la construcción del suelo y con él, la geometría, la composición y el ritmo de la planta, donde asienta la construcción de las plataformas que como banales en procesión, se adaptan a la topografía, enfatizando las formas, el orden y una idea de basamento subrayado por luces y sombras que delimita volúmenes y espacialidad interior en contraposición a la envolvente exterior, para aproximarse a la proporción, mediante un proceso analítico y visual que origina la sección constructiva más representativa del proyecto; sección por el alero de la cubierta como un instrumento para registrar la realidad..

Esta construcción del plano es el momento crítico que da lugar a la arquitectura del Hotel Torreguadiaro, el modo de apoyarse en el suelo es peculiar y, establece la distinción entre el suelo de lo construido y el terreno natural. La forma en la que la arquitectura se relaciona con el suelo constituye el tema central del proyecto arquitectónico y la planta basamental sobre la que establece los volúmenes del programa de alojamiento, intensificando la relación con el entorno natural a través de las conexiones que el edificio establece con el sitio. Volúmenes elementales, planos, rítmicas composiciones ilustran los valores modernos que se descubren en el viaje por la CN-340, con el Hotel de fondo y contraste (luz-sombra) de las siluetas de sus cubiertas-alero reflejando el interés volcado en la exploración y en la permanente consideración por el aprecio de lo físico. La búsqueda por parte de Corrales del verdadero Lugar para él y su reflejo en su arquitectura.

Le Corbusier, señalaba²⁰: "la arquitectura es sólo ordenamiento, bellos prismas bajo la luz. Es algo que nos fascina, es la medida. Medir. Repartir en cantidades ritmadas, animadas de un soplo igual.[...] medidas, colocadas en la ecuación constituyen los ritmos, hablan de cifras, hablan de relaciones, hablan del espíritu". Y continuaba: "toda la estructura se eleva y desarrolla de acuerdo con una ley que está escrita en el suelo, en el plano. El plan es el generador". Trascendiendo un lenguaje determinado, persigue esa respuesta íntima, revelando en su obra su identificación personal con el Lugar: "Siempre me ha emocionado el paisaje, la tierra y sus colores, ... La poesía es otra manera de exponer lo que tienes en la cabeza"²¹.

¹⁷ FRAMPTON, K. El regionalismo crítico: arquitectura moderna e identidad cultural1. En:Revista A&V. 1986 no.3. pp.20-25.

¹⁸ COLQUHOUN, A. The concept of Regionalism. En: Arquitectura, 1983. no.244, pp.14-15.

¹⁹ Así lo destacaba Javier Carvajal: "la dificultad con que nosotros nos encontrábamos para adquirir revistas extranjeras de arquitectura -por razones de guerras y de posguerras y de las difíciles situaciones económicas generadas por ellas- no ayudaba ciertamente a facilitar el conocimiento de lo que en el mundo arquitectónico sucedía".

En junio de 1948, Gabriel Alomar publica un artículo en el Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura (junio de 1948) titulado "Sobre las tendencias estilísticas de la arquitectura española actual" donde analiza los factores de la arquitectura española entre 1937 y 1947: la reacción sentimental de todo lo que significara español y antiguo, la carestía de materiales de construcción modernos como el acero y el cemento y, por último, el aislamiento cultural y se refería así a un período de "Reaccionarismo Tradicional de cualidad romántica".

²⁰ LE CORBUSIER, Hacia una Arquitectura, 2016, Ediciones Infinito, Argentina

²¹ CORRALES, J. A. José Antonio Corrales: Premio Nacional de Arquitectura, 2001, (E. Torres y A. Perea, Eds.). Ministerio de la Vivienda, Secretaría General Técnica, Servicio de Publicaciones. Madrid, 2007.

“Yo, estimularme hoy en día lo haría con la buena poesía. Si no hubiera sido arquitecto, me hubiera gustado ser poeta...”²² ..

2. Movimiento – Quietud

El proyecto, se concentra para resolver lo esencial de la forma, incorporando invariantes formales que se manifiestan en ejemplos de la tradición analizando los principios y trasgresiones. Más allá del punto de vista técnico, el alero es un reflejo de la tradición estética y cultural de siglos, adaptadas por el uso frente al clima (lluvia, sol, etc.) y condiciones que ofrece un lugar; sin embargo, el carácter utilitario de este elemento nos habla de la calidad de la construcción y sus influencias.

El Hostal El León, sería el resultado de un conocimiento empírico, inductivo que diferencia espacio y lugar, expresa el espacio del reposo y el movimiento. En este proyecto, los límites se han resuelto de forma distinta a través de la reflexión arquitectónica, desde atravesar un muro, a cruzar un umbral, o situarse junto al muro y bajo la cubierta y, se basan en la idea del ritual de acceso, desde el umbral plasmado en la sombra de la cubierta sobre la entrada situada en el muro.

En 1962, Alison Smithson publicó en el número especial de Diciembre de Architectural Design una recopilación de textos del equipo, ordenados por temas, que constituía un primer ‘manifiesto’ de su filosofía: el Team 10 Primer, y en el último capítulo retoma los aspectos emocionales de su pensamiento, la raíz de su encuentro y el símbolo, ahora afirmado por un manifiesto común publicado para todo el mundo, de su forma de ver la realidad y la arquitectura: el umbral. Las aportaciones del grupo muestran diferentes acercamientos a la idea, unos lo ven junto al hogar, como símbolos de la casa y así, unos cuantos umbrales juntos forman una calle, que conforma una suerte de umbral a otra escala de un conjunto mayor, destacando la cualidad de las relaciones entre unos y otros. Estas son visiones en las que la idea de umbral subyace como una referencia, un concepto amplio que puede recoger otros aspectos propios de la casa y en general, del hábitat del hombre.

Una lectura del conjunto pone de manifiesto el carácter unitario y la capacidad evocativa de la documentación gráfica del proyecto. El montaje de los textos y de las imágenes, los títulos, las fotografías de la arquitectura y de la materia, los fragmentos, los esquemas gráficos y los dibujos, componen un conjunto indisoluble. J.A. Corrales describía la arquitectura como pocos, haciendo que nos olvidáramos del momento concreto. El proceso de abstracción de las formas —que tan bien explicaba en sus textos— se hace visible en las imágenes, en la búsqueda de una distancia determinada de la figura total a partir de otros significados buscando correspondencias y relaciones entre las formas.

En la memoria del proyecto del Hostal El León, nos introduce al método de trabajo, la declaración de un lenguaje común, actual y moderno, y al mismo tiempo cómo éste se enriquecía de la localización en los materiales más heterogéneos, de las tensiones y las potencialidades de las densidades materiales a través de la lectura perceptiva de formas, fragmentos y secciones.

La publicación frecuente de esta obra consolidó esta capacidad descriptiva que une texto e imagen, que reconoce temas de la modernidad, como la abstracción en la arquitectura, la relación entre las diferentes densidades y a leer la relación entre diversos centros y la unidad de la obra.

Texto e imágenes jugaban sobre la fuerte contraposición cromática de blanco y negro y la libertad a partir de la verdad constructiva y, al mismo tiempo, la liberación del muro perimetral, la pared pierde el significado evocativo de su construcción para ganar un papel abstracto, de puras relaciones formales neoplasticistas. La concentración de intereses sobre la forma y sobre una porción como única realidad representativa deriva en algunos puntos al vaciado, y a la densificación de volúmenes, perforando el espacio de terrazas, y cerrándolo con lamas, que por herencia madura requieren de sentido.

La propuesta técnica encuentra una realidad con la que expresarse mediante la construcción y articulación del espacio de transición bajo los aleros, sobre los que convergen con exactitud, significados y la desaparición del tiempo que se expresa en dos modulaciones superpuestas: una, la de la fractura y la discontinuidad del espacio y, por tanto, de la temporalidad; la otra, la palpitación de la forma: estructura, forma, figura, espacio en continuidad y discontinuidad.

3. Análisis Sensorial

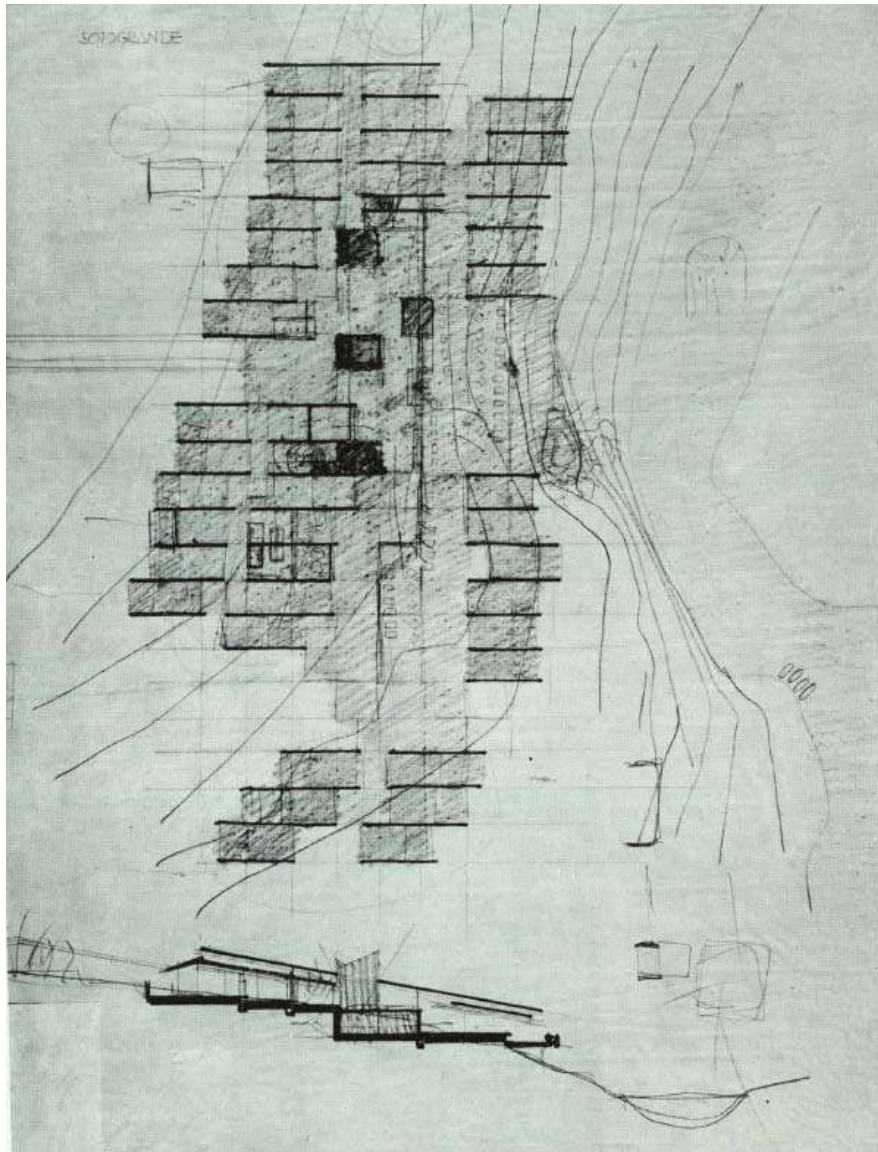
Señala Pallasmaa²³ que: “[...] es fundamental tener presente nuestro propio cuerpo como lugar de la percepción, del pensamiento y la conciencia, y la importancia de los sentidos en la articulación, el almacenamiento y el procesado de las respuestas e ideas sensoriales”

El Hotel Sotogrande (nombre actual) se localiza en el entorno más próximo de la N-340, adaptándose a su topografía de suaves lomas en las inmediaciones de la Sierra Almenara, y al oeste del río Guadiaro. Este edificio es el resultado de un proyecto que indaga en la integración de la arquitectura tradicional andaluza sin renunciar

²² SEGÚI DE LA RIVA, J. Cultura del proyecto (III): conversaciones con Javier Seguí de la Riva; ed. Pedro Tomás Ortiz, Nima Haghghatpour. E.T.S. Arquitectura (UPM). Madrid, 2005.

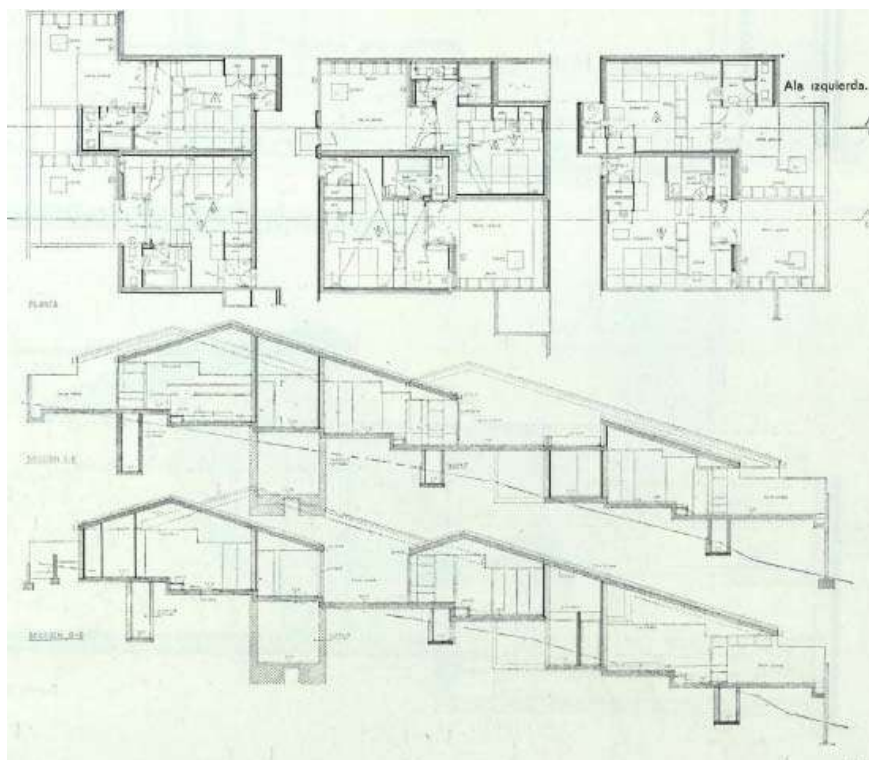
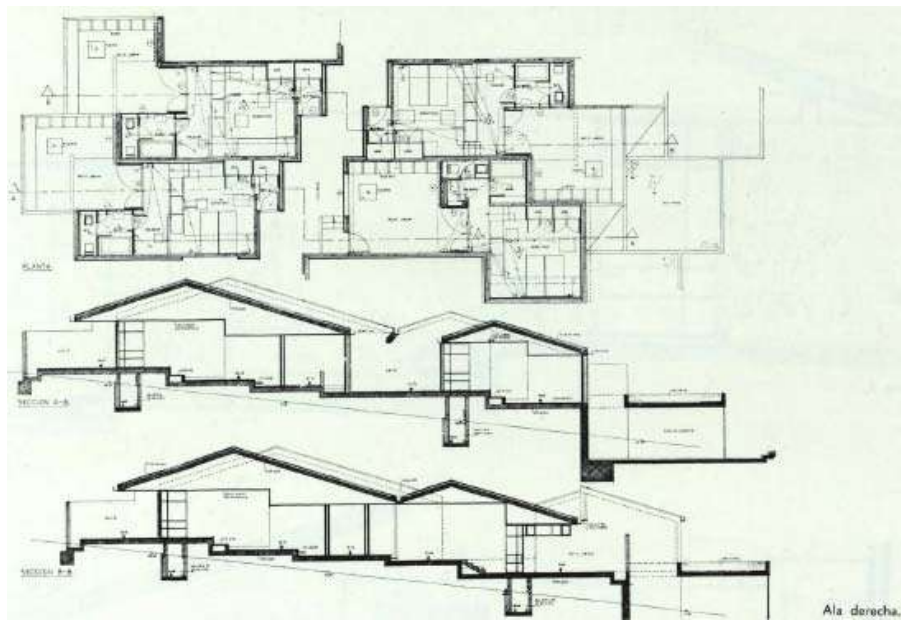
²³ PALLASMAA, J. Los ojos de la piel La arquitectura y los sentidos. 2014. Editorial GG. Barcelona

al marco de la Modernidad, a partir de volúmenes horizontales, de muros blancos y cubiertas inclinadas de teja desplegadas para adaptarse al lugar. Una fragmentación volumétrica que descende a una escala doméstica, cuyo módulo habitacional es reconocible gracias a sus formas escalonadas. Los trabajos de rehabilitación, incorporando una decoración muy hotelera, resta parte de los valores patrimoniales en el tratamiento de los interiores, a los que J.A Corrales prestó tanta atención como detalle. Son estos detalles los que generan la invitación al tacto y al contacto, el hecho de pensar la arquitectura del Hotel implica convertir ambos fenómenos en una experiencia plástica y espacial, en un ejercicio de recuperación de la materialidad, sin olvidar que el ser humano es el centro del proyecto arquitectónico. Heidegger, afirmaba en Construir, habitar, pensar que: "se debe pensar y construir desde el habitar, pues los espacios reciben su esencia de los lugares y no del espacio".



Croquis general del organismo resultante al acoplar las habitaciones con una zona central pública, acceso y apertura exterior de la zona pública a saliente, lago, y al fondo el mar.²⁴

²⁴ CORRALES, J.A, Ibid.pp.46



El edificio se acopla a la topografía, la articulación de las unidades habitación-patio es distinta en las dos alas derecha e izquierda...²⁵

El espacio exterior privado en las fachadas del Hotel puede adoptar una sorprendente variedad de formas y permitir diversos usos dependiendo de su dimensión y de su relación con el espacio inmediato, y en el que la actividad típica es salir a fumar, asomarse, sentarse para un café o una cerveza, comer «a la fresca» es un espacio soñado que podríamos denominar: habitación exterior²⁶. Estos espacios exteriores- espacios intermedios- son el resultado de la arquitectura vernácula, no solo deben su origen a la climatología del lugar, sino a la forma de relación propia de cada sociedad. Su formalidad constructiva y las relaciones personales que en ellos se producen, se establecen como un factor crucial en la calidad de vida.

“En la habitación exterior suele haber dos puertas, una invisible, con forma de sombra o aire, y otra, tangible, que coincide con la puerta de entrada a la arquitectura. Esta habitación en ocasiones se identifica con el umbral de la casa, en otras se asemeja a un jardín, en otras a un patio, a una terraza, o a una azotea, como en la casa

²⁵ CORRALES, J.A, Ibid.pp.49

²⁶ Fue Bernard Rudofsky quien acuñó por primera vez este concepto (en el capítulo «The Conditioned Outdoor Room» de «Behind the Picture Window») y, al analizar cómo las grandes vidrieras de la casa moderna habían reducido los jardines para vivir en jardines para contemplar, reivindicó la importancia de tener un espacio exterior acotado e íntimo en el que poder “trabajar, dormir, cocinar, comer, jugar y holgazanear”.

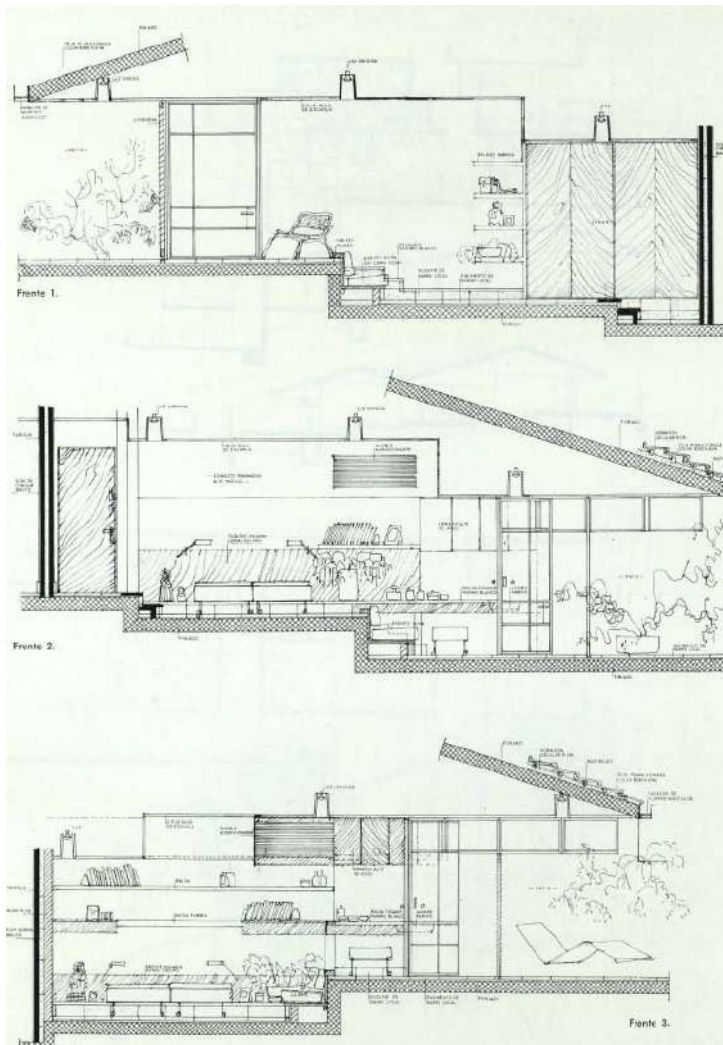
Malaparte²⁷. J.A. Corrales, plantea la esencia de esta arquitectura como la búsqueda de un lugar donde el ser humano pueda habitar, abriendo la posibilidad a que, como indica Antonio Fernández Alba, “el espacio pueda llegar a ser el lugar tangible donde se hace realidad el poema arquitectónico”²⁸.

Reivindica la poesía como interiorización y apertura, la sensibilidad para escuchar lo que susurra el contexto, percibir los colores, olores, tocar, saborear y abriendo los sentidos hacia una arquitectura donde el ser humano capta y siente la totalidad de lo próximo y lo lejano para formar parte de ella.

El arquitecto imagina la habitación cuasi doméstica del hotel, como una caja de resonancia y la relación entre lo externo y lo interno son claves para entender esta arquitectura que transforma señales ajenas a ella adaptándolas a las condiciones de una recepción sensible como un paisaje abstracto. Le Corbusier definía la arquitectura como “una obra de arte”, un fenómeno de emoción situado más allá de la construcción, pues “la arquitectura, se propone emocionar”. Esta emoción arquitectónica se produce cuando la obra “entra en nosotros”, cuando la obra “nos capta”, consistiendo la arquitectura en “armonías”, en “pura creación del espíritu”.

4. Elementos Construidos

J. Tanizaki²⁹, en su obra El Elogio de la sombra, escribe:“(…) tan densa-la sombra-que a veces en pleno día, en las tinieblas cavernosas que se extienden más allá del alero; apenas se distingue la entrada, las puertas(…). Por ello cuando iniciamos la construcción de nuestra residencia, antes que nada, desplegábamos dicho tejado como un quitasol que determina en el suelo un perímetro protegido del sol; en esa penumbra disponemos la casa (…)”



Secciones constructivas sensoriales: interior-exterior. El alero crea espacios umbrales interior-exterior

Cubiertas, donde se advierte la disposición de patios exteriores y patios interiores y la apertura general de la planta a saliente por medio de porches y terrazas. Estructura de muros portantes en habitaciones. Estructura Metálica diáfana sobre soportes tubulares en la zona central.

²⁷ SANTIAGO DE MOLINA La habitación exterior.(consulta:26 febrero 2022 Disponible en: <https://www.santiagodemolina.com/2014/03/la-habitacion-febrero-externo-htm/>)

²⁸ Sobre la naturaleza del espacio que construye la arquitectura (Geometría del recuerdo y proyecto de lugar. Discurso A. Fernández Alba RA BB AA San Fernando (consulta:26 febrero 2022)

https://www.realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/discursos_ingreso/fernandez_alba_antonio-1987.pdf

²⁹ TANIZAKI, J. El Elogio de la sombra. Editorial Satori, 2021. Ediciones C.B. España.

Josep Muntañola³⁰, indicaba que el lugar es lo que acompaña al ser humano y demuestra que los problemas y los avances de la lógica del lugar no son independientes, siendo el lugar y la arquitectura objetos privilegiados para estudiar la dialéctica del contexto, y añadía: “*el lugar es un constante y triple encuentro entre el medio externo, nosotros mismos y los demás*”.

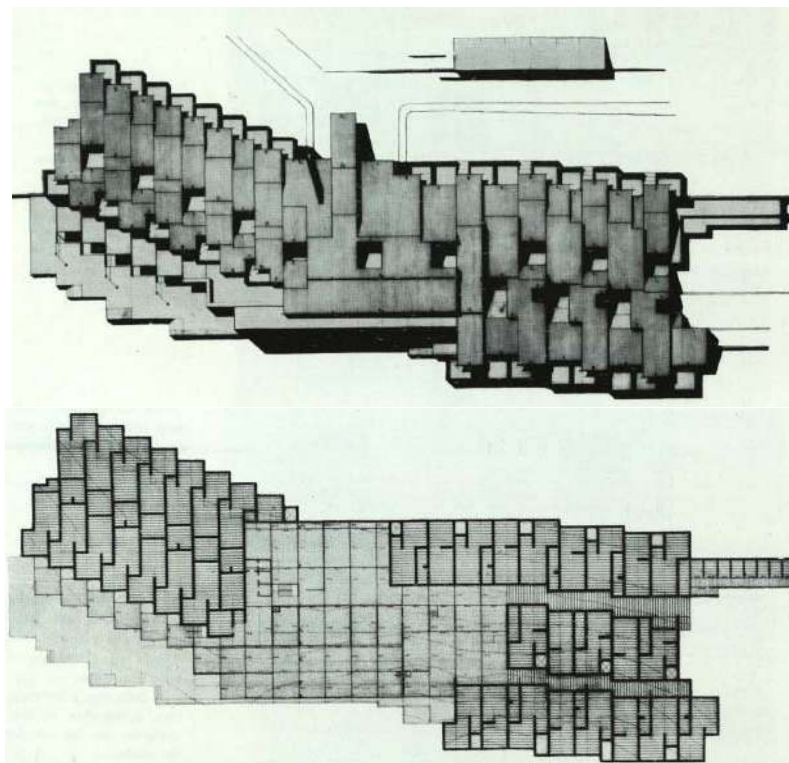
La clave reside en este entrecruzamiento y así el lugar intermedio -umbral, será desarrollado con detalle, identificando y relacionando distintos elementos para tener una percepción clara de lo que existe y, de esa manera, poder contribuir con un proyecto que aspire a ser un lugar con una identidad propia, un lugar “poético” y simbólico”, en palabras de Lynch.³¹.

5. Interior-Habitación/Exterior-Patios

En esta obra, prosigue Corrales en la descripción de su proyecto:” ... *El edificio se acopla a la topografía, la articulación de las unidades habitación-patio es distinta en las dos alas derecha e izquierda, al ser distinta la curvatura de las curvas de nivel. El arroyo se represa, formándose un pequeño lago. El monte modela la construcción.*” Podemos asociar la noción de ambular³² a su sentido original “*el camino que da la vuelta a*”³³, que en arquitectura indica un espacio comprendido dentro de límites determinados, el espacio que puede ser recorrido, así, el proyecto de Corrales integra el reposo y el movimiento, permite la permanencia y la serenidad, ofreciendo la posibilidad de un lugar de sosiego desde donde se aprecia el movimiento del existir, para producir desde la quietud la inquietud del admirar como síntomas del cambiante panorama contemporáneo.

El programa hotelero derivado de la nueva sociedad del ocio , se asocia a la reflexión sobre los instrumentos de comunicación de la arquitectura, en confrontación con otras disciplinas artísticas ligadas a una idea de actualidad y modernidad, interpretadas en los manifiestos y las figuraciones de las vanguardias artísticas.

El espacio intermedio es la metáfora del aire libre bajo un tejado, y también una forma de atenuar el contraste entre ambos, un procedimiento para resolver el paso exterior-interior, movimiento – quietud, y el tratamiento del límite como el ámbito de encuentro, así puede ser el espesor de un muro, o un perfil de alero sobresaliendo del plano de fachada. La transición proyectada en el Hostal es lenta y con el tiempo medido: tiempo y espacio para entrar, umbrales, lugares intermedios, etc...



Planta de cubiertas, Estructura de muros portantes en habitaciones.³⁴

Dibuja para aprender y constatar la relación entre los elementos resistentes y los elementos delimitadores, que se desmaterializan con la incidencia de la luz, siendo el alero el elemento que parece asumir la misión estructural de soportar la cubierta y, su orientación espacial encierra y dirige este espacio intermedio: interior-exterior. En el

³⁰ MUNTAÑOLA THRONBERG, J. 2001. La arquitectura como lugar. Ediciones UPC. Barcelona

³¹ LYNCH, K. 2006: La imagen de la ciudad. Editorial Infinito. Buenos Aires.

³² (lat. ambio) ámbito ,” ando alrededor... rodear, circundar, es asociable al latín ambio –del que deriva ambitus–, que en su sentido original indica ‘el camino que da la vuelta a’” (Morales, 1999:196).

³³ MORALES, J.R. Arquitectónica. Sobre la idea y el sentido de la arquitectura. Editorial Biblioteca Nueva, 1999

³⁴ CORRALES, J.A, Ibid.pp.52

Hotel El León, el dibujo como instrumento de representación, conocimiento y análisis contribuye a fijar el control dimensional de la escala y la proporción. Para Corrales ,la topografía y los pavimentos establecen el edificio y caracterizan la continuidad espacial en el interior afirmando lo indicado por LC: "el plan está en la base. Sin plan no hay grandeza de intención y de expresión, ni ritmo, ni volumen, ni coherencia", y así, esta arquitectura establece un plano horizontal mediante pavimentos, suelos, explanadas que definen el plano horizontal de la permanencia y sirven de soporte a la actividad humana.

Como delimitador espacial el suelo puede definirse, como subraya Le Corbusier, en un "muro horizontal". La acción de delimitar, nivelar el suelo natural, corregir las condiciones topográficas existentes permite definir un ámbito propio mediante pavimentos, explanadas, rampas, plataformas que definen el plano de la permanencia y sirven de soporte a las actividades humanas, y un mecanismo para fundar un lugar.

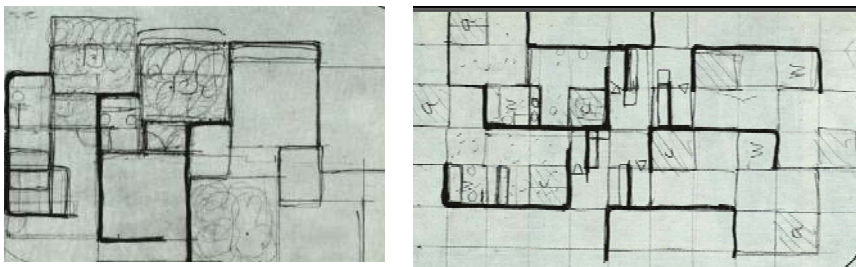
Para tener una mejor comprensión de los elementos que conforman el contexto, podemos destacar en el proyecto, los usos previstos, y secciones de las relaciones entre este espacio y el emplazamiento. Para Corrales, la puerta es el escenario para un acto humano maravilloso: la entrada y salida conscientes, una experiencia vital para el que la realiza y también para aquellos que encuentra o deja atrás.

Aparecen en la planta desde los primeros dibujos: plataformas a distintos niveles siguiendo un orden ortogonal, colonizaban la totalidad de la parcela. Representadas por distintas tramas de pavimentos, conferían unidad a todo lo dibujado en un juego de trazos que ordenaba, que daba forma hasta sus límites.

La planta anclada a la tierra, con una vegetación ligera de trazos, buscaba el sur. Los muros confinan plataformas, señalan y dejan lugar a las futuras estancias. La agilidad de los trazos sobre los planos, parecen dibujar sus propios pasos por el interior. como contrapunto a la tierra sobre la que discurren: la planta proyectada desde el movimiento y su uso.

La extensión de esta visión, el 'lugar intermedio', el encuentro entre fenómenos opuestos puede llegar, en palabras de van Eyck, 'a identificarse con lo que la arquitectura debería alcanzar'. El umbral, vinculado a la luz y a la sombra, es luz y límite dónde la luz dibuja sus límites. A propósito de la idea de umbral, A. Van Eyck, señalaba³⁵: "(...) se ha llegado a identificar umbral con un símbolo, con lo que la arquitectura significa como tal, y con lo que debería lograr. Establecer las partes intermedias es en realidad reconciliar polaridades en conflicto. Dos mundos opuestos, un exterior y un interior; fuera, ruido, luz, plural, público; dentro, hogar, individuo, silencio, privado, sombra"

A. Aalto publica en 1926, "From Doorstep to living room", en donde a través del cuadro "L'annunziazione" de Fra Angélico, expresa su preocupación por los espacios de transición entre interior y exterior: "...el verdadero umbral de nuestros hogares se atraviesa en el momento en que pasamos de la calle o el camino, al jardín. El muro del jardín es el que delimita verdaderamente el recinto; que en su interior reine pues, sin obstáculos, la unidad; no sólo entre el edificio en conjunto y las formas del jardín..."

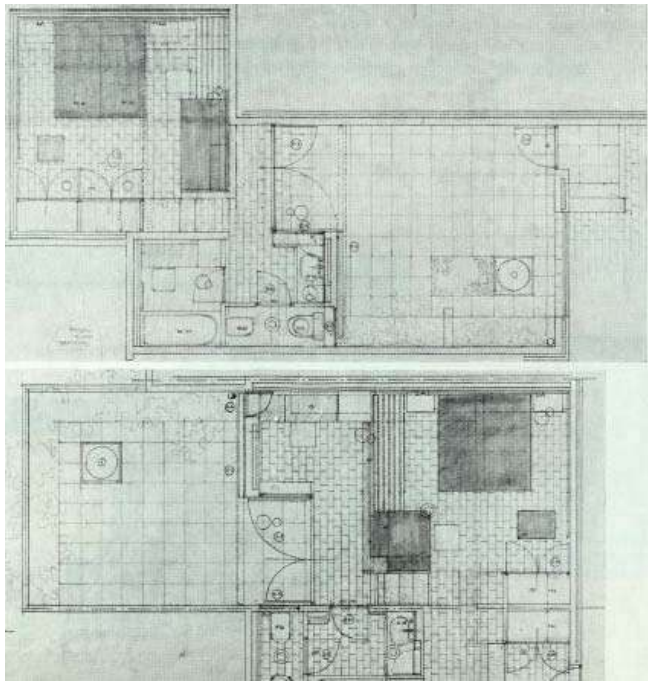


Croquis definido con habitaciones subiendo y bajando a los dos lados del pasillo. Croquis de articulación de habitaciones³⁶

El proyecto a cualquier escala señala, debe proveer el lugar donde el 'fenómeno doble' de lo colectivo y lo individual pueda desarrollarse sin acentuar uno a costa del otro. En este punto avanza una cuestión muy relevante en su pensamiento respecto al tema. La realidad está compuesta por fenómenos relacionados indisolublemente entre sí, gemelos, que pueden enfrentarse o convivir, pero que no es posible separar. Dentro y fuera, parte y todo, abierto y cerrado, movimiento y descanso, unidad y diversidad, cambio y constancia no pueden ser el uno sin el otro.

³⁵ KATZENSTEIN, E. Texto publicado en TEAM X, En: Cuadernos del Taller 1966, no.20. Serie: El pensamiento arquitectónico. Ediciones Nueva Visión. Buenos Aires. Publicado originalmente en Architectural Design, diciembre de 1962

³⁶ CORRALES, J.A, Ibid., pp.45-47



Tipo C. habitación con patio interior situado entre el pasillo y el dormitorio. El dormitorio más bajo que el patio.

Tipo D. habitación del ala izquierda, un poco más amplia y con el dormitorio más bajo que el patio y el baño. El cielo raso y los muebles acompañan al movimiento de los niveles del suelo

Descripción de dos tipos de habitación : Tipo C y Tipo D

Así, Corrales, incorpora estrategias y criterios, de modo que se identifican una serie de relaciones y arquetipos formales que dotan al proyecto de criterios de consistencia: orden, repetición, ritmo, continuidad y articulación. Como señala R. Moneo³⁷ : " *el tipo define la lógica interna de las formas. Así la forma se concibe como una manifestación sensitiva de la constitución interna de las cosas*". Las limitaciones funcionales o constructivas propician la definición arquitectónica, así se parte de la presencia de constantes formales que dotan de identidad a la obra y de su transformación y adaptación a las condiciones topográficas del proyecto. Afirma A. Siza³⁸ : " *la arquitectura es cada vez más un problema de uso y referencias a unos modelos, los arquitectos no inventan (...) trabajan continuamente con modelos que transforman en respuestas a los problemas con que se enfrentan* ".



La habitación, con su doble ambiente privado, interior y exterior, y con una zona intermedia entre la corredera graduable y las puertas de cristal incorporables, según la época del año, al interior o al exterior. Faltan las flores, la vegetación sobre las tapias .

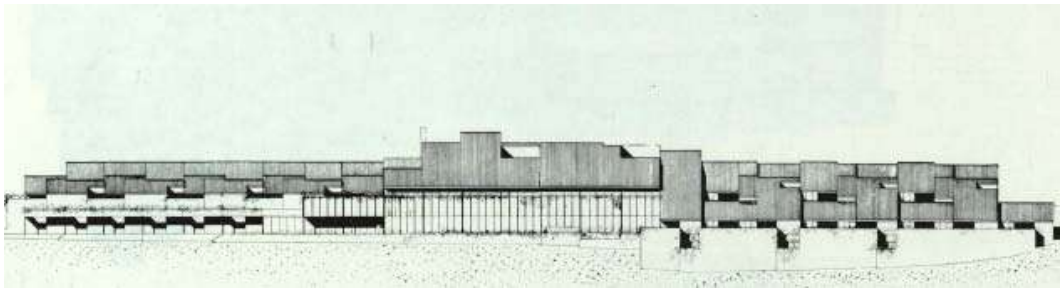
Interiores de Habitaciones Hostal El León (Torreguadiaro, Cádiz)

El lugar, la luz, los materiales, el refinamiento constructivo, la integridad material y la simplicidad geométrica establecen una combinación de rigor y sensibilidad que caracteriza la obra de J.A Corrales y centra el contenido de este estudio sobre el Hotel El León en Torreguadiaro, (Cádiz).

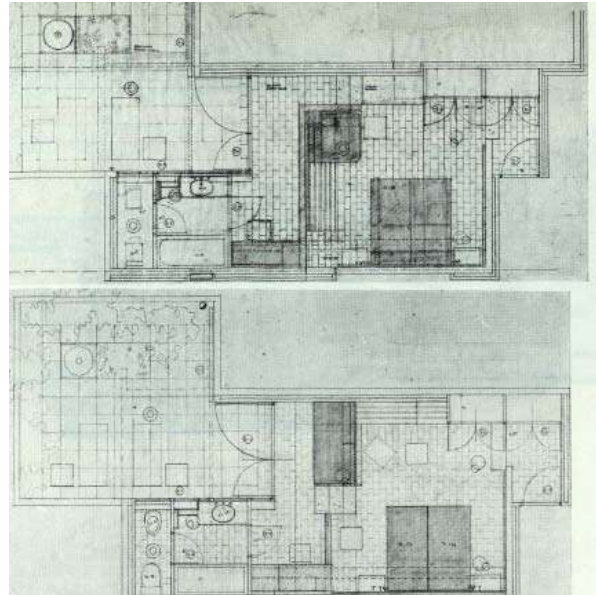
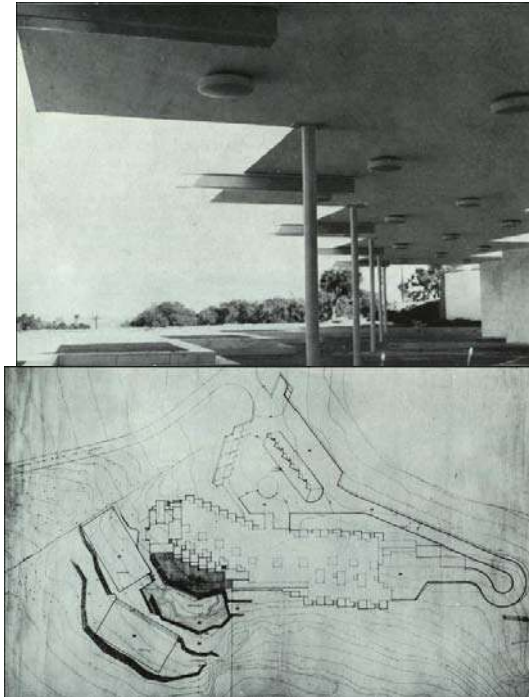
Esta dimensión también se puede entender como distancia al muro en cubierta, como un primer umbral: distancia y aislamiento como protección del muro y del hueco que expresa el alero sobre el muro horadado, que da respuesta al clima, a la exposición solar y supone la protección. Se consigue mediante la construcción de un plano horizontal perpendicular al muro, a la dirección de ingreso y también con espesor y profundidad como resultado del muro sombreado por el alero, cambiando luz por sombra, creando un efecto de espesor y profundidad en su construcción que no es sólo un territorio físico acotado y delimitador de elementos opuestos: interior-externo, público-privado, sino también un territorio emocional de límites difusos, transición entre realidad conocida y sueños.

³⁷ Según Moneo: "un tipo es una constante formal que pese al cambio de uso mantiene el mismo aspecto. Es un principio elemental que se puede reconocer y actúa como una eficaz referencia al proyecto. Es un instrumento para la composición.

³⁸ CURTIS, W.J. R, Una conversación con A.Siza .En: Revista El Croquis 1995, no. 95 Madrid.



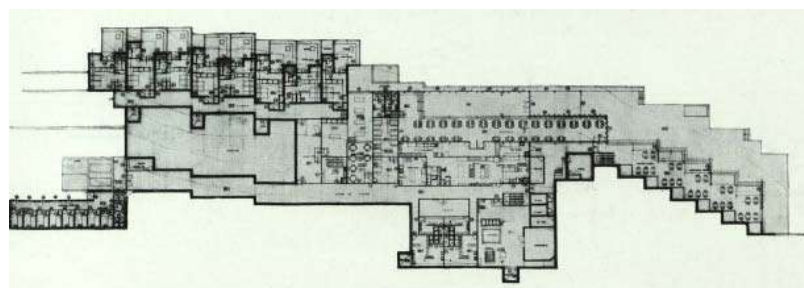
El clima reclama un límite entre el interior y el exterior para facilitar la vida y la práctica de la arquitectura, y así la integración del edificio en el paisaje se hace una tarea posible. Para K. Frampton lo construido llega a existir invariablemente a partir de la interacción constante de tres vectores convergentes: topos, tipos y tectónica.



Tipo A: habitación con el patio y el baño, más altos que el nivel del dormitorio. Un sistema de arrimadores de madera muy oscura y respaldos móviles tapizados permite dos posiciones de las camas.

Tipo 8: habitación con el patio y el baño bajando desde el dormitorio

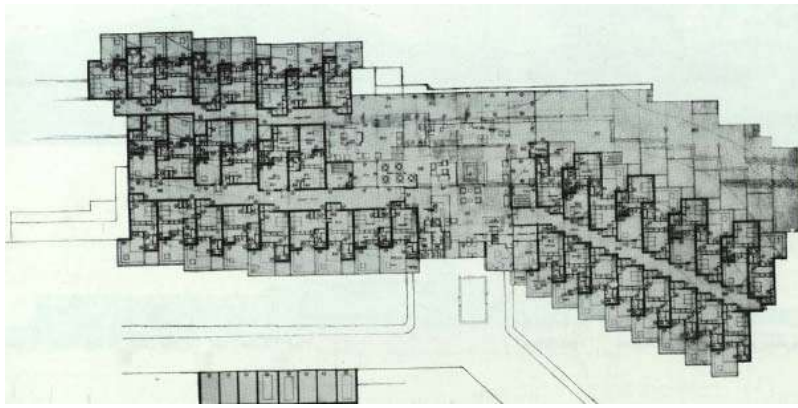
Patios-terraza cubiertos por aleros Habitaciones tipo ³⁹.



Planta baja: el servicio, con acceso por patio izquierdo y luz y ventilación por patios centrales, comedor y terrazas abiertas a saliente y arroyo. Nivel izquierdo inferior de habitaciones.⁴⁰

³⁹ CORRALES, J.A, Ibid,pp.51

⁴⁰ CORRALES, J.A, Ibid,pp.52



Planta alta: conjunto completo de habitaciones, acceso principal, estar, bar, juegos, chimeneas de invierno.

El papel que juegan: pasado, historia, lugar, construcción y tiempo, se relacionan con las nociones de tipo, (modelo), topos (mirada al lugar) y tectónica (construcción como forma de arte), que requiere de procesos de investigación - práctico-reflexivos. Así, el Hostal El León, (J.A. Corrales, arquitecto 1965), sería el resultado de un conocimiento empírico, inductivo que diferencia espacio y lugar, que permite la permanencia y la serenidad y expresa el espacio que integra en su esencia el reposo y el movimiento, para ofrecer un lugar de sosiego desde donde se aprecie el movimiento del existir, para producir desde la quietud la inquietud del admirar como síntomas del cambiante panorama contemporáneo.

Biografía autores

- **Roberto Barrios Pérez** (1959) Arquitecto. E.T.S.A. M (P.M) MADRID rbarrios@uma.es
Doctorando. ETSA Málaga.

Experiencia Docente:

- Profesor asociado. Área de construcción. ETSA. Málaga.
- Ponente en cursos y Congresos
- 2.009/10 Subdirector del curso "CTE: un documento transversal", titulación propia. ETSA Málaga.

Publicaciones y actividad investigadora

- Investigación sobre edificación sismorresistente, Rehabilitación Sostenible del Patrimonio, soluciones constructivas en la edificación residencial
- Investigación sobre Concurso Internacional de Arquitectura en Elviria.

- **Elisa Cepedano Beteta** (Enero, 1962) Arquitecto. E.T.S.A.M (P.M) MADRID, elicepedano@madarquitectura.com
Doctorando. ETSA Málaga.

Experiencia Docente e Investigadora:

- Profesora invitada. Área de Urbanismo. ETSA. Málaga
- Ponente en cursos y Congresos Universidad de Málaga
- Comunicación VII CONGRESO INTERNACIONAL DE LA ARQUITECTURA MODERNA ESPAÑOLA, ETSA Navarra. Pamplona.

Actividad conjunta : Roberto Barrios -Elisa Cepedano

- Premios concursos de arquitectura: Urbanismo (plan especial Carranque. Málaga) 2000
- Viviendas VPO
- Equipamientos: Edificio Usos Múltiples. Málaga. Consejería de Cultura. 2008
- Colegio C-2. COIN. Málaga (1º PREMIO) Consejería Educación Junta de Andalucía. 2011
- PLAZA VIRGEN DE LA PEÑA Y SU ENTORNO, MIJAS, (1º PREMIO). QUALIFICA Junta Andalucía, Mijas (Málaga). 2013
- INTEGRACIÓN URBANA "ARROYO PRIMERO" MARBELLA (1º PREMIO), Marbella, 2015
- PREMIO DÉCADA Málaga de arquitectura, Málaga, 2018.

BIBLIOGRAFÍA

- FERNÁNDEZ ALBA, A. (1989). Sobre la naturaleza del espacio que construye la arquitectura. (Geometría del recuerdo y proyecto del lugar). Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid,
- GALLARDO, L. (2013). Lugar y Arquitectura. Reflexión de la esencia de la arquitectura a través de la noción de Lugar. Arquitectura revista,
- HEIDEGGER, M. (1997). Construir, habitar, pensar. Buenos Aires: Alción.
- MORALES, J. R. (1999). Arquitectónica. Sobre la idea y el sentido de la arquitectura. Madrid: Biblioteca Nueva.
- MUNTAÑOLA, J. (1974). La arquitectura como lugar. Barcelona: Gustavo Gili.
- NORBERG-SCHULZ, Ch. Genius Loci: paesaggio, ambiente, architettura. Milano: Electa, 1979
- PALLASMAA, J. (2006). Los ojos de la piel. Barcelona: Gustavo Gili.
- CORRALES, J.A Revista Arquitectura nº84, Madrid, 1965
- ORSINA, S.P Continuidad y discontinuidad .Revistas teoría de la arquitectura ,Milán, espacio, materia
- BRUNO, M. y ORSINA SIMONA PIERINI, Housing Primer. Le forme della residenza nella città contemporanea. Milán Sant'Arcangelo di Romagna (RN) Maggioli, 2012

GIL, P. Luces del Norte. La presencia de lo nórdico en la arquitectura moderna. Ed. Nobuko, Buenos Aires, 2014

FERRER FORÉS, J.J. Maestros nórdicos. UPC de Catalunya. DPA Barcelona, 2019

OLALQUIAGA BESCÓS, P. El método de José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún. Influencias y escenarios arquitectónicos. AXA. Una revista de Arquitectura. ETSAM, Madrid, 2014

CORRALES, J.A. Un parador en Sotogrande de Guadiaro, Cádiz (España), Revista Forma Nueva -El Inmueble nº 6/7 (p.13-17) Julio-Agosto, 1966

FULLAONDO, J.D. Corrales y Molezún: agnosticismo arquitectónico: en torno a la casa patio. Revista Nueva Forma, nº 20 septiembre (p.37-98) Madrid, 1967

FULLAONDO, J.D. Corrales y Molezún (II). Revista Nueva Forma, nº 21 octubre (p.25-40) Madrid, 1967

FULLAONDO, J.D. Corrales y Molezún (4): situación histórica. Revista Nueva Forma, nº 23-24 diciembre/enero (p.77-94) Madrid, 1967-68

CORRALES, J.A, Hostal: Sotogrande de Guadiaro, Cádiz (España), Revista Nueva Forma nº23/24 (1967/68)

CORRALES, J.A, INCE Revista Nueva Forma nº21 (1967)

CORRALES, J.A, Hostal el león. Sotogrande de Guadiaro (Cádiz) En: Revista Arquitectura 1965, no. 84

CORRALES, J. A. José Antonio Corrales: Premio Nacional de Arquitectura, 2001, Ministerio de la Vivienda (E. Torres y A. Perea, Eds.). Ministerio de la Vivienda, Secretaría General Técnica, Servicio de Publicaciones. Madrid, 2007.

CURTIS, W.J. R, Una conversación con A.Siza .En: Revista El Croquis 1995, no. 95 Madrid.

KATZENSTEIN, E. Texto publicado en TEAM X, En: Cuadernos del Taller 1966 , no.20. Serie: El pensamiento arquitectónico. Ediciones Nueva Visión. Buenos Aires. Publicado originalmente en Architectural Design, diciembre de 1962

TANIZAKI, J. El Elogio de la sombra. Editorial Satori, 2021. Ediciones C.B. España.

MUNTAÑOLA THRONBERG, J. 2001. La arquitectura como lugar. Ediciones UPC. Barcelona

LYNCH, K . 2006: La imagen de la ciudad. Editorial Infinito. Buenos Aires.

SANTIAGO DE MOLINA La habitación exterior.(consulta:26 febrero 2022 Disponible en: <https://www.santiagodemolina.com/2014/03/la-habitacion-febrero-exterior.htm>)

LE CORBUSIER, Hacia una Arquitectura, 2016, Ediciones Infinito, Argentina

SEGUÍ DE LA RIVA, J. Cultura del proyecto (III): conversaciones con Javier Seguí de la Riva; ed. Pedro Tomás Ortiz, Nima Haghightpour. E.T.S. Arquitectura (UPM). Madrid, 2005.

MONEO VALLES, R. Inmovilidad substancial, la cadena de cristal, CIRCO, no.24.1995. Disponible en: <http://www.arranz.net/web.arch-mag.com/7/circo/24.html>

FRAMPTON, K. El regionalismo crítico: arquitectura moderna e identidad cultural1. En: Revista A&V. 1986 no.3. pp.20-25.

COLQUHOUN, A. The concept of Regionalism. En: Arquitectura, 1983. no.244, pp.14-15.

CALZADA PÉREZ, M, José Antonio Corrales y el diseño de pueblos de colonización: Guadalimar, Vegas del Caudillo y Llanos del Sotillo. En: Formas de Arquitectura y Arte, 2007, no. 16, pp. 92-107

MARTÍN DOMÍNGUEZ, N. Madrid, noviembre, Versos de 1985 a 1999. En; Constelaciones 2020, no. 8, pp.65-83

SEGUÍ de la RIVA, J. Conversaciones con Javier Seguí. En: Cultura del proyecto (III). 2005, Instituto Juan de Herrera, Escuela de Arquitectura de Madrid

RODRÍGUEZ, E. Emilio Lledó. En torno al «bienser» .Antología. En: Agencia Andaluza de Instituciones Culturales. Centro Andaluz de las Letras. Junta de Andalucía. Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico pp.10

In/out.

Dentros y fuera en la arquitectura doméstica de Serrano-Suñer.

Bravo Lanzac, Enrique

Universidad de Málaga, España, enriquebravolanzac@gmail.com

Palabras clave: José Serrano-Suñer, cubierta, óculo, clasicismo, regionalismo crítico



Figura. Casa Green, Son Vida, Mallorca, 1968-70.

En muchas ocasiones no se atiende a la importancia de los espacios de transición en la arquitectura doméstica, obviando así que la vivienda se erige como la base de trabajo para profundizar en el conocimiento de lo que sucede entre exterior e interior.

Esta comunicación propone analizar la relación entre el dentro y el fuera en los espacios domésticos proyectados por José Serrano-Suñer Polo (Zaragoza, 1932-Madrid, 2013), arquitecto, perteneciente a la denominada Promoción del 59, que se sumó al rechazo generacional por el Estilo Internacional para buscar nuevos lenguajes que incorporaran una reflexión explícita sobre el lugar y una apuesta por equilibrar lo funcional con una «riqueza expresiva», recogida en el *más es más*.

En su producción arquitectónica destacan un amplio número de viviendas, tanto urbanas como rurales, concebidas propiamente como un *hogar*: relacionando el lugar alrededor del fuego con el encuentro de la familia, a la manera de la casa de vacaciones (1937) de Asplund o a la casa en Ofir (1957) de Távora. Las casas de Serrano-Suñer muestran una espacialidad moderna, percibiéndose resoluciones próximas a las propuestas de las Case Study Houses, y se aderezan con un conocimiento profundo de los materiales y una coherencia en el empleo de los sistemas constructivos tradicionales. Esta forma de «regionalismo crítico» se contrasta con la adaptación de sus proyectos al lugar donde interviene, ya sea en una urbanización de Madrid, en la Costa del Sol, en Mallorca o en las Rías Baixas.

A través del estudio de las fuentes originales, del archivo personal del arquitecto y de lo recogido en distintos testimonios, se profundizará en comprender los códigos espaciales que disuelven los límites entre dentro y fuera analizando una serie de propuestas residenciales realizadas por el autor en las décadas de los sesenta y sesenta.

Los primeros hallazgos revelan un aprendizaje wrightiano a la hora de implantar las viviendas en el territorio, como si se trataran de «casas de la pradera», destacando el absoluto predominio de las cubiertas que eclipsan a los restantes elementos arquitectónicos. Estas *topografías* plantean una irónica dicotomía: por una parte, son ejercicios heredados de la tradición constructiva, pero, por otra, rozan lo heterodoxo al precisar de altas dosis de técnica para resolver sus complejas geometrías. Tras la primera impresión de estar ante una arquitectura cerrada y monolítica, la sorpresa irrumpe con los vacíos cuadrados de los faldones inclinados, que conectan espacialmente el plano del suelo con el cielo abierto con una fuerte resonancia del gran óculo del Panteón.

En línea con los maestros españoles, Serrano-Suñer revisa los conceptos básicos de la arquitectura popular, especialmente porches y patios, desde una óptica moderna a la vez que los impregna de un cierto clasicismo. En esta reformulación de los espacios de transición destaca la radicalidad de los lugares bajocubierta donde se generan ecosistemas singulares, bien, como espaciosos porches de sombra —los llenos—, bien, a modo de grandes patios regidos por la luz —los vacíos—, proponiendo la exploración de los postulados de la modernidad desde una mirada al lugar y los condicionantes de su paisaje.

In/Out.

Insides and Outsides in Serrano Suñer's domestic architecture.

Keywords: Jose Serrano-Suñer, Roof, Oculus, Classicism, Critical Regionalism.

Many times, we did not pay enough attention to the importance of domestic architecture transitional spaces; thus, is avoided the house as a basis work to deepen the knowledge of what happens between in and out.

The present paper proposes to analyze the relation between inside and outside domestic architectural spaces projected by Spanish architect José Serrano Suñer Polo (Zaragoza, 1931-Madrid, 2013), belonging to the so-called '59 promotion. This promotion was characterized by their rejection of International Style, looking for new languages that add up an explicit reflection on the milieu, as well as interest in equilibrating the functionality with an "expressive richness", gathered in *more is more* slogan.

In his architectural production, urban and rural houses highlight in their conceptions as *homes*: linking the space around the fireplace as *the family* encounter, in the way of Asplund's vacation house or Távora's house in Ofir. Serrano-Suñer's houses show up a modern spatiality, similar to Case Study Houses' proposals, dressed with deep knowledge and coherence on material and traditional constructive systems. This kind of critical regionalism is contrasted with the adaptation of his project to local context wherein is constructed, whether be a residential area in Madrid, in Costa del Sol (South Spain), Majorca, or Rias Baixas.

Through the study of the architect's personal archive and diverse interviews and testimonies, it will deepen in understanding the spatial codes that dissolve the limits between in's and out's, analysing a series of residential proposals made by the author in the 1960 and 1970.

The first find reveals a wrightian learn in the relation between the house and territory, similar to Prairie School, highlighting the roof absolute predominance overall architectural elements. This *topography* set out an ironic dichotomy: On one hand, are exercises coming from constructive tradition; On the other, verged upon the heterodox by requiring high doses of technique to solve its complex geometries. After first sight, the supposed monolithic architecture is irrupted by a surprise: the several square vacuums in the sloping gables, connecting spatially the ground with the open air, resonating to Agrippa Pantheon's oculus.

Align with Spanish Masters, Serrano-Suñer revises the basic architecture concepts, mainly porches and patios, within a modern optic and certain classicism. This reformulation of transitional spaces emphasizes a radicality in covered spaces where singular ecosystems are generated, well, as spacious porches (ins), well, as big patios oriented by the light (outs), that propose a strong revision of modernity postulates from a localized perspective and its milieu.

Retos de una investigación: la función no se hace sin secundarios

Esta comunicación, además de analizar la relación entre el dentro y el fuera en los espacios domésticos del arquitecto José Serrano-Suñer, tiene también por objetivo contribuir a una primera aproximación académica al autor. El arquitecto cumple los requisitos necesarios para formar parte de la nómina de los pioneros de la arquitectura moderna española, tanto por generación y formación como por el interés que refleja su obra; pero sus proyectos en solitario no han sido objeto de investigación dentro de la producción científica actual.

Este artículo comienza con un hallazgo fortuito. Debido a una investigación paralela sobre arquitecturas turísticas en la Costa del Sol, localicé en el Archivo Histórico del Estudio Asenjo y Asociados¹ las planimetrías de dos viviendas unifamiliares ubicadas en Marbella y firmadas por el arquitecto José Serrano-Suñer Polo a finales de los años sesenta. El notable interés de los proyectos condicionó una primera búsqueda para identificar la producción del arquitecto, pero obtuvo escasos resultados. Las referencias al autor se corresponden, en su mayoría, a reseñas en obras generales que abordan la arquitectura moderna española,² a algunas citas indirectas en monografías sobre otros arquitectos coetáneos,³ y a una serie de proyectos en colaboración con otros arquitectos de su generación, principalmente Fernando Higuera, Antonio Miró y Juan Pedro Capote, publicados en las revistas de arquitectura del momento.⁴

La nómina de obras documentadas —y por tanto conocidas— se reduce a las de coautoría, no habiendo constancia en publicaciones especializadas de ninguno de sus proyectos en solitario. Solo se registran dos fuentes directas: un primer artículo en la revista *Arquitectura* del COAM donde el propio Serrano-Suñer reflexiona en torno a la utilización ética del suelo, reivindicando que: «Es elemental que en la ciudad moderna no reine la anarquía en lo que a los usos de los solares y el volumen de su edificabilidad se refiere.»⁵ y un segundo, en la revista *Jano*, donde los autores Ancín y Asenjo presentan un primer análisis sobre su arquitectura residencial.⁶

La aproximación a esta investigación comenzó con las dificultades propias de un tema inédito: la no existencia de un corpus teórico razonado sobre el arquitecto y su obra, reduciéndose a una secuencia paralela de fuentes indirectas. Acceder a la documentación personal del arquitecto⁷ ha permitido cimentar la investigación en fuentes primarias. El análisis de la documentación original de los proyectos, sumado a la realización de diversas entrevistas a compañeros y colaboradores y a la revisión de las publicaciones relacionadas con el arquitecto, favorece un primer relato crítico de la producción arquitectónica del autor. Para tal fin abordaré una biografía intelectual, debido al desconocimiento ya mencionado del arquitecto, continuando con el análisis de las viviendas unifamiliares, para acabar con la comprensión de las espacialidades generadas bajo sus singulares cubiertas. El objeto de esta comunicación es la puesta en valor de la calidad espacial de sus arquitecturas domésticas, dando a conocer las estrategias proyectuales empleadas en sus casas para interrelacionar el dentro y el fuera desde un controlado y eficaz ejercicio de cubiertas.

José Serrano-Suñer Polo y la Promoción del 59

José Serrano-Suñer Polo (Zaragoza, 1932-Madrid, 2013) pertenece a la Promoción CX de la Escuela de Arquitectura de Madrid, denominada Promoción del 59⁸. Entre sus compañeros destacan arquitectos como Fernando Higuera, Miguel de Oriol, Antonio Miró, Luis Peña Ganchegui, Juan Pedro Capote, Javier

¹ El arquitecto Ángel Asenjo Díaz (Málaga, 1946) trabajó entre los años 1971 y 1974 con Serrano-Suñer en Madrid en el estudio de calle Serrano 110, y, posteriormente, una vez funda en Málaga estudio profesional en el verano de 1974, colaborará activamente en varias direcciones de obra en proyectos realizados en la Costa del Sol. En la década de los 80 firmará junto a Serrano-Suñer distintos proyectos en colaboración, destacando el conjunto residencial Torre Real (1980-84, Marbella, Málaga) y el Convento de Carmelitas Descalzas 'Virgen del Carmen' (1976-80, Arnedillo, La Rioja).

² URRUTIA NÚÑEZ, A. *Arquitectura española, siglo XX*. 2ª ed., corr., act. y ampl. en índices. Madrid: Cátedra, 2003, p. 504. Urrutia recoge a Serrano-Suñer como uno de los arquitectos de la Promoción CX de la Escuela de Arquitectura de Madrid.

³ Se cita como colaborador en distintos proyectos en las siguientes publicaciones: VARIOS AUTORES. *Juan Pedro Capote: cincuenta años de arquitectura y urbanismo*. Madrid: E-dito Servicios Editoriales, 2013; HIGUERAS, F., BOTÍA, L. y DOVAL SÁNCHEZ, G. *Fernando Higuera: desde el origen = from the roots*. Madrid: Fundación ICO, 2019.

⁴ Se detallarán más adelante las distintas publicaciones consultadas en relación a los proyectos en coautoría.

⁵ SERRANO-SUÑER POLO, J. Por una norma clara y recta. En: *Arquitectura*, 1965, nº 79, pp. 1-2.

⁶ ANCÍN MARÍN, F. y ASENJO DÍAZ, A. La arquitectura unifamiliar de José Serrano Suñer. En: *Jano arquitectura*, 1975, nº 26, pp. 37-42.

⁷ Mi agradecimiento a José Serrano-Suñer von Cramer-Klett, hijo mayor del arquitecto, por facilitarme el acceso a la documentación original del Estudio y por su completa disposición para las distintas consultas, así como por su ilusión con el estudio de la obra de su padre. También extendiendo mi agradecimiento a Mercedes Aguilera, secretaria de Serrano-Suñer, por su dedicación y acompañamiento en la búsqueda de la documentación.

⁸ URRUTIA NÚÑEZ, A. *Op.cit.*, p. 504. Desgrana algunas claves sobre el contexto e influencias de la promoción, y enumera por orden alfabético a dieciocho de los arquitectos que la forman, entre los que cita a: José Serrano-Suñer [sic] Polo (1932).

Feduchi, Juan Antonio Ridruejo, Francisco Inza o Eduardo Mangada. Esta generación se sumó al creciente rechazo por el aséptico e impersonal funcionalismo que imponía el Estilo Internacional, para buscar nuevos lenguajes que incorporaran una reflexión explícita sobre el lugar y una apuesta por equilibrar lo funcional con una mayor «riqueza expresiva», fruto de la incorporación de los materiales y sistemas constructivos locales.

El principal referente para la generación será Wright. En la Escuela muchos de estos alumnos orbitan en torno a maestros como Francisco Javier Sáenz de Oíza o Ramón Vázquez Molezún que extenderían una verdadera pasión por el maestro americano. Urrutia hace hincapié sobre esta cuestión haciendo mención a que ya el propio Alejandro de la Sota despide a esta Promoción con un fragmento de *Al joven que se dedica a la arquitectura* de Wright, síntoma claro de la ligazón entre los alumnos y 'el maestro'. El propio Serrano-Suñer testimonia idénticos pareceres, destacando «una gran admiración por su maestro de carrera, Javier Sáenz de Oíza, el cual le impresionó por su gran capacidad».⁹ Además de su reseñable compromiso wrightiano, hecho que manifiestan testigos directos, compañeros y colaboradores entrevistados.¹⁰

Los primeros datos sobre Serrano-Suñer revelan a un arquitecto sin pretensiones de genialidad. Un buen «secundario» que eleva la media de la arquitectura de su generación y que refuerza el discurso revolucionario del nuevo «organicismo madrileño» pontificado por Zevi y que germinó en Madrid de la mano de los textos de jóvenes arquitectos como Inza, Fernández Alba, de Miguel, Fullaondo o Moneo.¹¹ Por el contrario, Serrano-Suñer no es teórico. No tiene vocación docente. Ni tampoco interés alguno en publicar su obra. Rechaza cualquier atisbo de intelectualidad, pero sí asiste a las discusiones de los arquitectos de su época, colaborando continuamente con muchos de ellos. El estudio de su obra muestra a un arquitecto culto, atento a lo que sucede en el panorama internacional, que va virando progresivamente desde la experimentación más radical de sus primeras obras, en alianza con Higuera y Capote, hacia una arquitectura de una modernidad tranquila ejercida desde una marcada lectura histórica, y profundamente clásica. Miguel de Oriol refiere de Serrano-Suñer que «su arquitectura siguió constante, sin vacilaciones, en la que se mantenían como básicas la ortodoxia formal, la sensatez, la armonía discreta y, presidiendo a cada una de sus virtudes, la fidelidad a la deseada belleza».¹²

Serrano-Suñer, ya antes de finalizar sus estudios, alcanzaría notoriedad con distintos premios y reconocimientos. Sus primeros proyectos, en colaboración con Capote e Higuera, lo posicionan dentro de una generación de arquitectos que buscaban un rechazo frontal al «degenerado racionalismo imperante»¹³. En 1958, los tres arquitectos ganarían el primer premio 'Mateu Plá' por la propuesta de un refugio de alta montaña en los Pirineos. Y en 1959, obtendrían el segundo premio de arquitectura de la Academia de Bellas Artes con el proyecto de un teatro infantil para un parque público (fig. 1). Ya en estos primeros ejercicios se vislumbra una temprana atención por las cubiertas y las estructuras espaciales que serán objeto de experimentación en toda su obra.

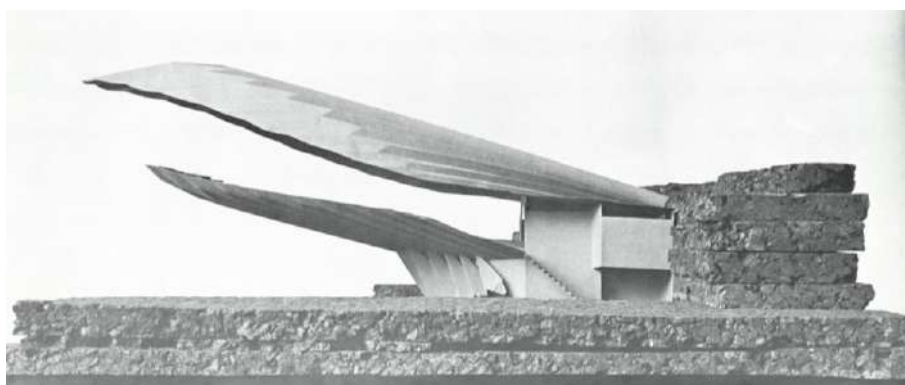


Fig. 1. Propuesta para un teatro infantil en un parque público, 1959. Maqueta. Proyecto: José Serrano-Suñer, Juan Pedro Capote, Fernando Higuera y José Antonio Fernández Ordóñez (ingeniero). Archivo Familia Serrano-Suñer.

⁹ BEAMONTE PUGA, P. *Serrano-Suñer: ante todo, un gran arquitecto*. Trabajo académico inédito, [1987?], p. 8.

¹⁰ Entre los testimonios recogidos en el desarrollo de esta investigación se encuentran las entrevistas con: José Serrano-Suñer von Cramer-Klett y Mercedes Aguilera (12 de noviembre de 2020/13 y 14 de abril de 2021); Miguel de Oriol (15 de junio de 2021, Estudio Miguel de Oriol, Madrid); Ángel Asenjo (verano de 2021, Estudio Asenjo y Asociados, Málaga).

¹¹ RUIZ CABRERO, G. *El Moderno en España: Arquitectura 1948-2000*. Sevilla: Tanais, 2001, pp. 42-43.

¹² ORIOL E YBARRA, M. Arquitecto de una ortodoxia formal. *Diario ABC*, 2013, 17 de diciembre. Con estas palabras describe el arquitecto Miguel de Oriol la arquitectura de Serrano-Suñer en el texto con motivo de su fallecimiento.

¹³ Al referirse al contexto de la 'generación del 59' los autores dicen: «que emprendieron un nuevo hacer con peculiares matices formales surgidos, quizás como contrapunto, al aséptico y degenerado racionalismo imperante, que había perdido todo su arraigo conceptual y era el 'cajón de sastre' de todos los mediocres profesionales, no empeñados en una arquitectura de cierta calidad.» En: ANCÍN MARÍN, F. y ASENJO DÍAZ, A. *Op.cit.*, p. 39.

La alianza formada por Serrano-Suñer, Higuera y Capote, tras algunos desencuentros entre los dos primeros¹⁴, derivó en una colaboración más estable entre Capote y Serrano-Suñer durante el primer lustro de la década, y que les llevará a realizar una serie de proyectos que destacan por una alta experimentación basada en la aplicación de la geometría, el rigor constructivo y una lectura material desde el lugar. De esta época, destacan: las estaciones de servicio en Doctor Esquerdo (1962) y en María de Molina (1963)¹⁵, ambas en Madrid; los apartamentos Avenida (1962)¹⁶ y Huerta Grande (1963-64), en Marbella; y el proyecto para 200 viviendas sociales en Fregenal de la Sierra (1964)¹⁷ (fig. 2). De forma singular, interviene en los proyectos para viviendas para nativos en Sidi-Ifni, Dajla (Villa Cisneros) y El Aaiun (1963-67)¹⁸ junto a Ramón Estalella y Juan Pedro Capote, siendo —a pesar de su proximidad al Régimen— uno de sus pocos trabajos de promoción pública en su currículum. Durante la década de los sesenta participa en distintos concursos, alternando de forma habitual de colaboradores, en los que recibe significativos galardones.¹⁹

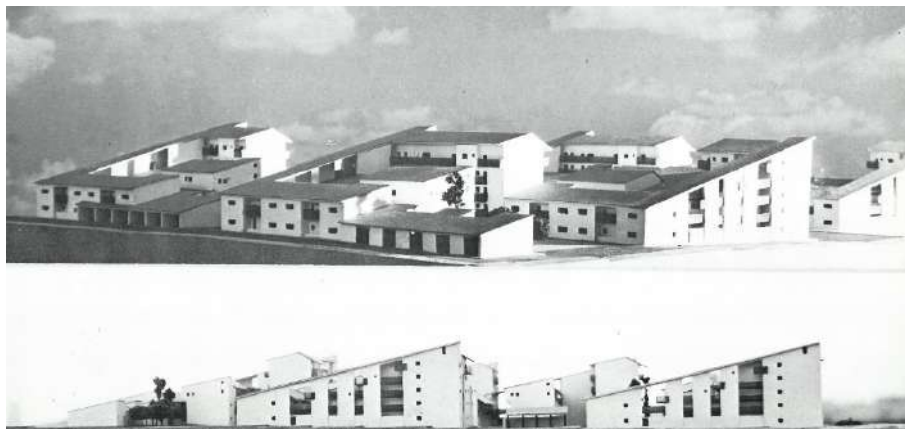


Fig. 2. Conjunto de viviendas en Fregenal de la Sierra, Badajoz, 1964. Proyecto: José Serrano-Suñer y Juan Pedro Capote. Archivo Familia Serrano-Suñer.

A mediados de esta década se volcará en la redacción de proyectos en solitario en su estudio de la calle Serrano 110, aunque seguirá colaborando de forma puntual con otros compañeros, destacando la asociación con Antonio Miró en algunos proyectos residenciales. Estos primeros años constituyen una fructífera alianza para estos arquitectos y son la base para la admiración recíproca. Miguel de Oriol al hablar de sus socios (Fernando Higuera, Juan Pedro Capote y Antonio Miró) refiere que «son admiradores incondicionales de un José Serrano Suñer adorador de una mística estética, sin mácula, refinada y aristocrática.»²⁰

Su obra se compone mayoritariamente de proyectos residenciales. Esta nómina la forman en torno a la cincuentena de viviendas unifamiliares, dispersas por distintas zonas de la geografía española; varias

¹⁴ BLANCO AGÜIERA, S. y RÍO VÁZQUEZ, A.S. La fragilidad de un nido: Estación de servicio en Doctor Esquerdo, Madrid. En: *II Congreso Pioneros de la Arquitectura Moderna Española: Aprender de una obra : Actas digitales de las Comunicaciones aceptadas al Congreso* [en línea], 2015, p. 98. [consulta: 3 marzo 2022]. Disponible en: https://congresopionerosarquitectos.com/api/assets/es/II_PDF_comunicaciones_aceptadas/II_Congreso_Pioneros_Arquitectura_moderna_-_08.pdf.

¹⁵ CAPOTE, J.P., SERRANO-SUÑER, J. Estación de servicio en Doctor Esquerdo, Madrid. En: *Arquitectura*, 1963, nº 53, p. 24; CAPOTE, J.P., SERRANO-SUÑER, J. Estación de servicio en María de Molina, Madrid. En: *Arquitectura*, 1963, nº 53, p. 22.

¹⁶ BARRIOS PÉREZ, R. y CEPEDANO BETETA, E. Vocación moderna de la arquitectura. Vivienda de vacaciones y ocio. En: *II Congreso Pioneros de la Arquitectura Moderna Española: Aprender de una obra : Actas digitales de las Comunicaciones aceptadas al Congreso*, 2015, pp. 83-95.

¹⁷ CAPOTE, J.P., SERRANO-SUÑER, J. 200 viviendas en Fregenal de la Sierra, Badajoz. En: *Arquitectura*, 1966, nº 91, pp. 14-16.

¹⁸ RABASCO POZUELO, P. Ciudad y vivienda experimental en Ifni y el Sáhara español: una expresión de modernidad en los años 1960. En: *Ciudad y territorio: Estudios territoriales*, 2013, nº 78, pp. 751-768.

¹⁹ Primer premio en el concurso nacional para la ordenación del Polígono de la Alameda de Málaga (1960) junto a los arquitectos J. P. Capote, E. Chinarro, J. L. Esteve y J. L. Rokiski; primer premio para un equipo quirúrgico de la Unión Previsora (1961-62) con F. Higuera y J. P. Capote; cuarto premio, junto a J. P. Capote, con la célebre propuesta para el concurso internacional de la Ópera de Madrid (1964); primer accésit en el concurso para la Universidad de Madrid (1969) en colaboración con F. Higuera, A. Miró, M. de Oriol, Lala Márquez y Jorge Sarguis; y accésit en el concurso para la Universidad de Bilbao (1969) en colaboración con F. Higuera, A. Miró y M. de Oriol.

²⁰ A Higuera lo refiere como un creador imaginativo y meridional ¿mudéjar?; a Capote como excepcional proyectista, tecnológico, virtuoso pintor y dibujante; y a Miró como riguroso, estructural, purista e inteligente. En: ORIOL E YBARRA, M. *Op.cit.*

decenas de conjuntos de agrupadas, principalmente emplazados a las afueras de Madrid y en la costa de Marbella; edificios de apartamentos, con especial incidencia en Mallorca y Marbella; varios conjuntos residenciales en ordenación abierta diseminados por la ciudad de Madrid; y algún edificio residencial en la ciudad consolidada como el caso del Edificio Espronceda (Madrid, 1965). Dentro de sus proyectos no residenciales destaca de forma singular el edificio de usos polivalentes para Caja Madrid en la calle Eloy Gonzalo 10 (Madrid, 1977-1980), una de las obras más importantes de su carrera, y desafortunadamente destruido hace escasos años tras una reforma integral.

Las «casas de la pradera»: la cualificación de un lugar bajocubierta

La vivienda unifamiliar será, sin lugar a duda, el tema principal de experimentación de Serrano-Suñer, centrándose su práctica individual en la «construcción de *chalets* singulares en los que primaba la elegancia distributiva y su muy serena volumetría».²¹ Estas viviendas burguesas promovidas por una pujante clase alta y ubicadas en el espacio intermedio entre la ciudad y el campo, revelan de forma explícita el compromiso del autor con los postulados wrightianos de las «casas de la pradera». Esta influencia de Wright se manifiesta en el absoluto predominio de las cubiertas horizontales de acusados voladizos que eclipsan a los restantes elementos arquitectónicos, en la unión arquitectura-paisaje, en la adecuación de los materiales al territorio y en el empleo del propio material constructivo como agente decorativo (fig. 3).



Fig. 3. Vista exterior de la Casa Calleja, Marbella, 1971. Archivo Familia Serrano-Suñer.

Entre las casas construidas, cercanas a la cincuentena, destaca una interesante serie de viviendas suburbanas ubicadas en las áreas residenciales de mayor poder adquisitivo de Madrid: La Moraleja, Conde Orgaz, Puerta de Hierro, La Florida, Montepríncipe, donde demuestra una interesante habilidad para desarrollar extensos programas residenciales dentro de compactas volumetrías. También, realizará ejercicios unifamiliares en varios territorios costeros: algunas propuestas en las Rías Baixas, otras en Baleares, y, especialmente, en Marbella, donde tras más de una decena de casas vacacionales consagrará un arquetipo de casa mediterránea frente al mar.

Serrano-Suñer interpreta los sistemas constructivos y los acabados desde una reflexión local, adaptando los materiales a la realidad geográfica donde la arquitectura se implanta para enraizarse en la propia tradición. No pretende consagrar un lenguaje de autor, ni responde a modas ni extravagancias. Refiere que la arquitectura, al menos, debe mantenerse vigente toda una generación.²² En este sentido de Oriol indica que el arquitecto: «Apoyaba sus objetivos en el respeto reverencial a la verdad estructural y en la administración austera, base de una economía sana y constructiva.»²³ Su arquitectura es sencilla y de líneas rectas, pero al mismo tiempo tiende a una lectura compleja del espacio y está dispuesta a la ornamentación, entendida siempre desde la «riqueza expresiva» del material.

El arquitecto apuesta por una rotunda modernidad en la concepción de las plantas, pero sin alejarse del todo de una imagen exterior ligada a la casa tradicional. Las viviendas se organizan a través de una secuencia concatenada de estancias cuadrangulares que, de forma genérica, se articulan de manera simétrica en torno a un espacio de uso común que se abre al exterior por fachadas opuestas, disolviendo los paramentos para apropiarse de la naturaleza.

²¹ Ídem.

²² BEAMONTE PUGA, P. *Op.cit.*, p. 40.

²³ ORIOL E YBARRA, M. *Op.cit.*

Ya en sus primeros ejercicios, como en la *Casa Arión* en la playa de Santa Margarita (Marbella, 1967-68), plantea hábilmente una planta articulada en torno a un espacio diáfano central que divide las zonas de día y noche. Este *cottage* resulta una especie de Case Study House de la Costa del Sol, pero ejecutada desde una lectura material que la liga a una cuidada revisión de la arquitectura popular de la costa mediterránea: paramentos encalados, entramados de madera y cubiertas de teja o de fibras naturales, como en esta ocasión el brezo (fig. 4).

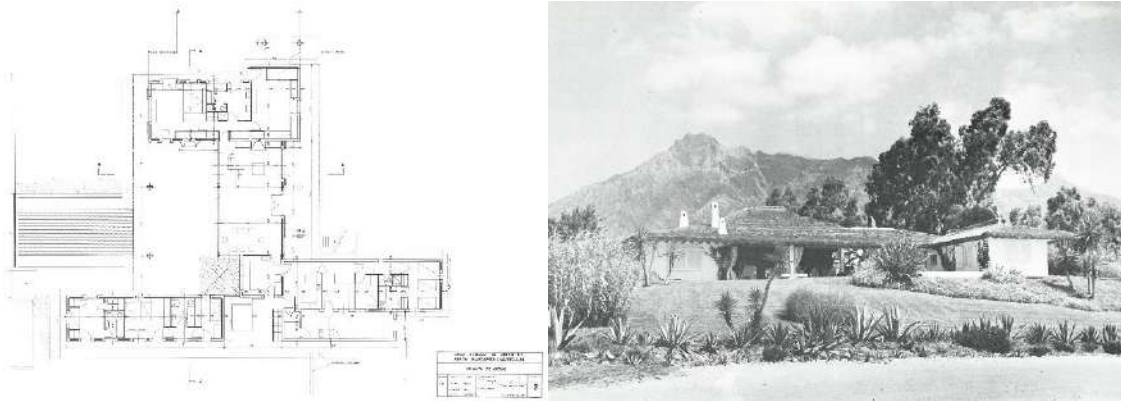


Fig. 4. *Casa duques de Arión*, Santa Margarita, Marbella, 1967-68. Planta y vista exterior. Archivo Familia Serrano-Suñer.

En un contexto más urbano, en la urbanización Conde Orgaz, planteará una vivienda con especial atención a su implantación. Adaptándose al acusado desnivel topográfico plantea dos fachadas diferenciadas pero recogidas en un volumen compacto resaltado por el vuelo de la cubierta. En la fachada de acceso cobrará protagonismo el hueco central perforado en el faldón que construye una interesante doble altura que singulariza la entrada a la casa. La respuesta formal de la *Casa Gómez Monche* (Madrid, 1971-72) es, sin lugar a dudas, uno de los mayores aciertos espaciales de Serrano-Suñer, al equilibrar monumentalidad y domesticidad a través del control de la escala y una coherente respuesta constructiva (fig. 5).



Fig. 5. *Casa Gómez Monche*, Conde Orgaz, Madrid, 1971-72. Fachada trasera al jardín, plantas y vista del acceso principal. Archivo Familia Serrano-Suñer.

En otros proyectos este elemento nuclear lo protagoniza un patio central que organiza las estancias a su alrededor. Ejemplo claro es la *Casa El Palomar* (Seseña, Toledo, 1967-68) que diseñara para el torero Palomo Linares cerca de Aranjuez. El extenso programa de la vivienda se estructura en un gradiente de privacidad que abarca desde el patio hasta los cuerpos periféricos que culminan en grandes aleros. Importante resulta también para Serrano-Suñer el concepto de *hogar*, la situación de la chimenea en el centro de la estancia relaciona el lugar alrededor del fuego con el encuentro de la familia, a la manera de la casa de vacaciones (1937) de Asplund o a la casa en Ofir (1957) de Távora (figs. 6/7).

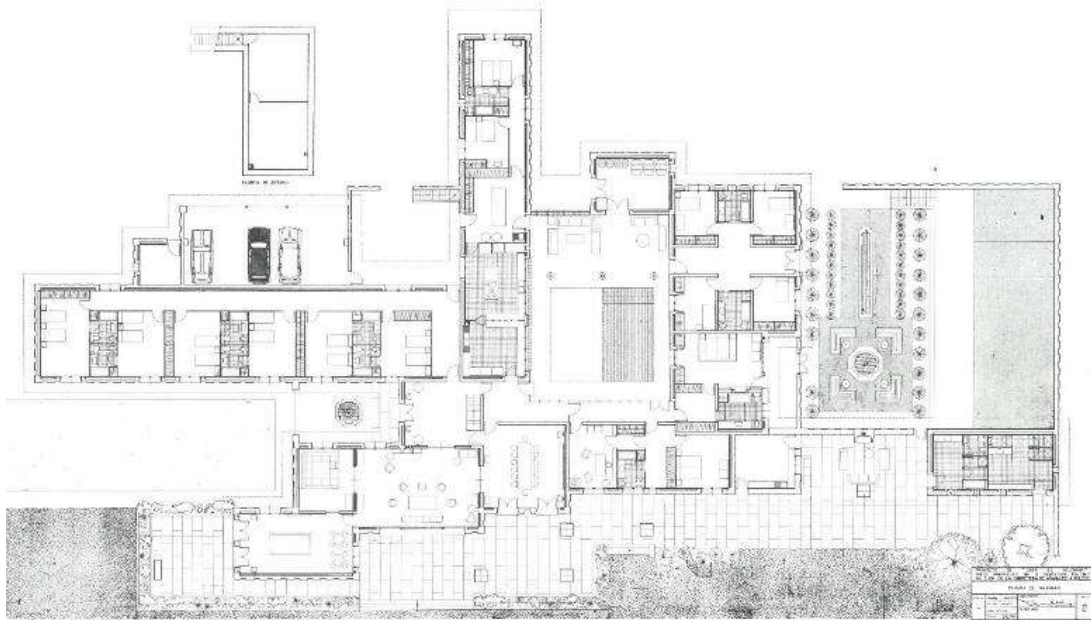


Fig. 6. *Casa El Palomar*, Seseña, Toledo, 1967-68. Planta. Archivo Familia Serrano-Suñer.

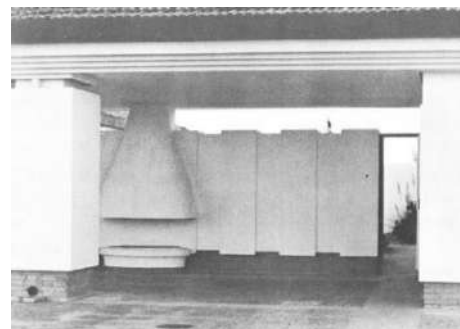
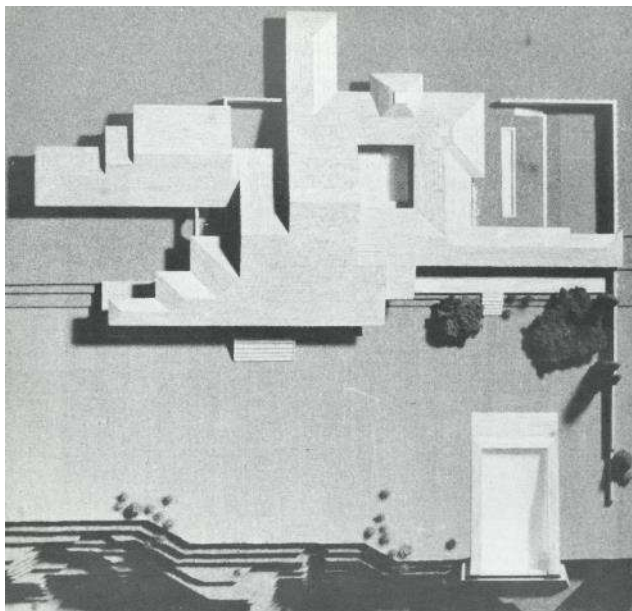


Fig. 7. *Casa El Palomar*, Seseña, Toledo, 1967-68. Maqueta, vista exterior y detalle de la chimenea exterior. Archivo Familia Serrano-Suñer.

La cuestión de la disolución de la caja en la obra de Serrano-Suñer se hace altamente paradójica. Emplea un lenguaje moderno en las plantas que, en cambio, se ve frenado en el diálogo entre fachadas y cubiertas, donde existe una clara división horizontal, en geometría y materiales, marcada por la cornisa construida a modo de gran entablamento. Será en su casa en Son Vida (*Casa Green*, Mallorca, 1968-70) donde de forma

más clara sucederá la ruptura de la caja, aproximándose a realidades wrightianas más maduras que evocan sutilmente a la *Kaufmann House* o *Casa de la cascada* (Pennsylvania, 1939) (figs. 8/9).²⁴



Fig. 8. *Casa Green*, Son Vida, Mallorca, 1968-70. Vista exterior. Archivo Familia Serrano-Suñer.



Fig. 9. *Casa Green*. Detalles del muro exterior y vuelos. Archivo Familia Serrano-Suñer.

Valdría entonces para Serrano-Suñer, y toda esta generación, lo que Ruiz Cabrero enuncia sobre las casas *Lucio Muñoz* y *Santoja* de Higuera y Miró:

«estos arquitectos se interesaron por los elementos constructivos de arquitectura en su más directa condición de disciplina: la teja, la madera, la piedra de musgo, exhiben su naturaleza sin disimular el papel que juegan en la obra. Las esquinas son esquinas, las cubiertas y las fachadas no pretenden ya esa condición abstracta que hacía a los arquitectos hablar de paramentos por fachadas o huecos por ventanas.»²⁵

En relación al uso de los materiales planteará una revisión crítica suma de muchas referencias que, sin conformar una propuesta original o única, resulta al mismo tiempo genuina al demostrar un conocimiento exhaustivo del panorama arquitectónico de su generación. Los materiales se ligan al lugar: en Madrid apuesta por el ladrillo cerámico en fachada, cubiertas de pizarra y teja cerámica, tanto curva como plana, y

²⁴ BALDELLOU, M.A. y CAPITEL, Antón. *Arquitectura Española del siglo XX, Summa Artis. Historia General del Arte*, vol. XL. Madrid: Espasa Calpe, 1995, p. 419-421.

²⁵ RUIZ CABRERO, G. *Op.cit.*, p. 46.

la madera para revestimientos (fig. 10). En Baleares, aparece la piedra autóctona para conformar los arranques de muros (fig. 9). Y en la Costa del Sol, evoca la arquitectura popular andaluza, a través de la cal, la madera y la cerámica (fig. 11).



Fig. 10. Casa *Lindon*, 1968-70, La Florida, Madrid. Alzado posterior al jardín. Archivo José Serrano-Suñer.

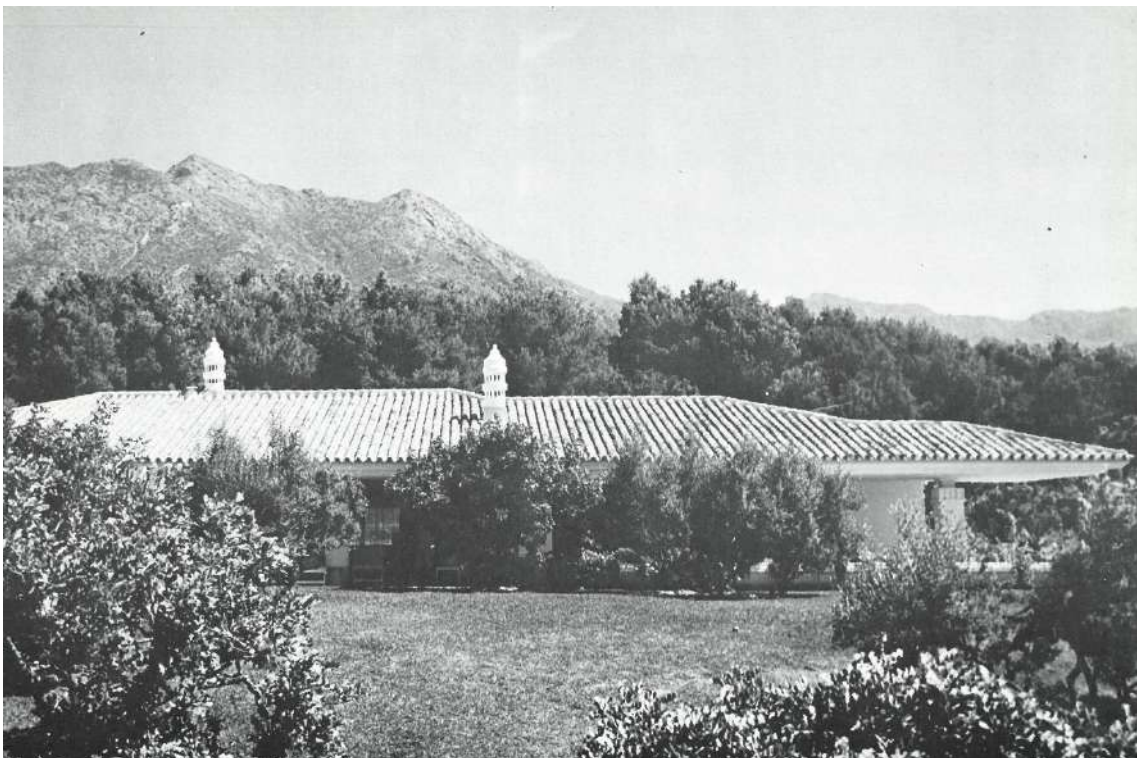


Fig. 11. Casa *Cuevas*, Nagüeles, Marbella, 1970. Vista exterior. Archivo Familia Serrano-Suñer.

La cubierta —o dicho más estrictamente las cubiertas— generan un amplio campo de juegos para la experimentación de múltiples resoluciones constructivas, adaptándose en su materialidad al contexto geográfico donde se implanta para buscar la conexión con el lugar. Estas *topografías* plantean una irónica dicotomía: por una parte, son ejercicios heredados de la tradición constructiva, pero, por otra, rozan lo heterodoxo al precisar de altas dosis de técnica para resolver sus complejas geometrías. Como respuesta consecuente los aleros imposibles se harán una constante en toda su obra (fig. 12).

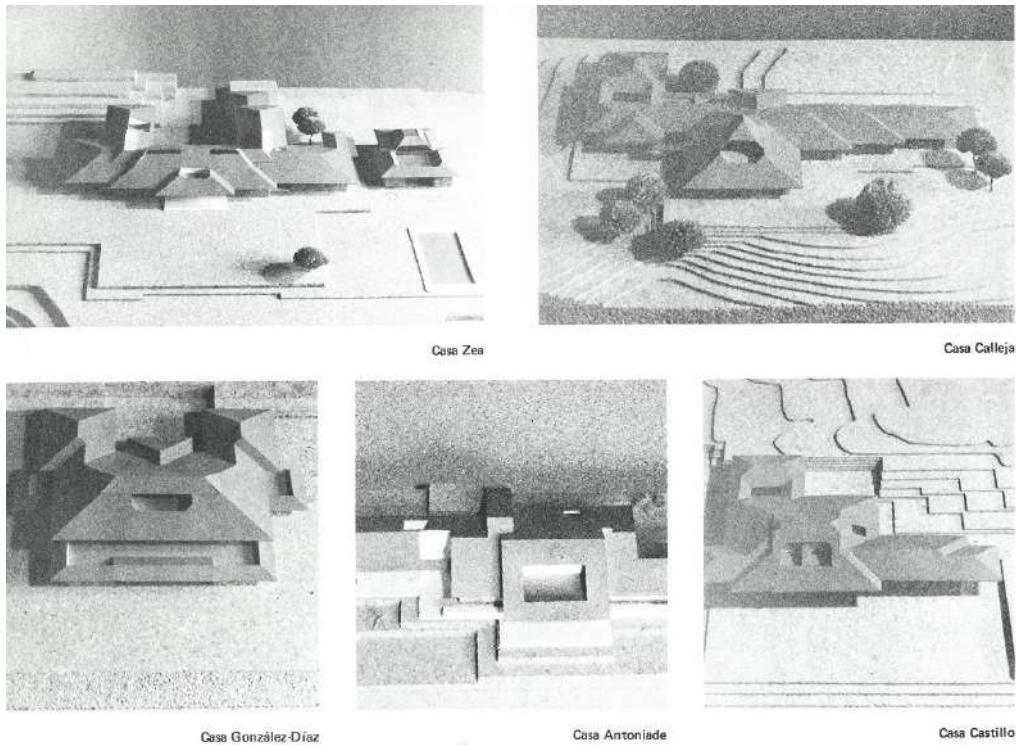


Fig. 12. Maquetas de distintas viviendas unifamiliares. Archivo Familia Serrano-Suñer

En estas casas las cubiertas se plantean como una «tapa topográfica» que tiene la misión de dar solución a todos los usos, a la vez que cualifica la secuencia espacial interior, modifica la sección, varía la entrada de luz, y, por tanto, condiciona la vida de sus ocupantes. La arquitectura de Serrano-Suñer renuncia a experimentos y alardes constructivos en un intento de conectar las necesidades contemporáneas con las relaciones domésticas adquiridas desde el pasado. Si bien son las plantas —simétricas y fuertemente articuladas— las que organizan el programa de las viviendas, serán los ‘acontecimientos’ de la cubierta los que cualifiquen y fenomenicen sus espacios. De esta forma, cobra especial sentido el ‘agujero’ en la cubierta, al plantear una nueva centralidad que conecta interior y exterior, convirtiéndose en el principal protagonista de sus arquitectas domésticas (fig. 13).



Fig. 13. Casa Calleja, Marbella, 1971. Vista del acceso principal. Archivo Familia Serrano-Suñer.

Conclusión

Esta comunicación se convierte en la primera contribución académica sobre la obra en solitario del autor y contribuye a ampliar la nómina de las arquitectas y arquitectos pioneros de la modernidad española. A través del análisis de una selección de sus viviendas unifamiliares se demuestra el esfuerzo de Serrano-Suñer por diseñar espacios domésticos en relación al lugar y el paisaje, y donde priman los lugares exteriores cualificados desde un controlado ejercicio de cubiertas.

Biografía

Enrique Bravo Lanzac (Málaga, 1989). Arquitecto por la Escuela de Arquitectura de Málaga (2015) y profesor de Historia de la Arquitectura en el Aula +55 de la Universidad de Málaga (desde 2017). En el plano investigador aborda la realidad patrimonial de las arquitecturas contemporáneas del ocio y del turismo. Dirige desde sus inicios (2019) la revista TRAVESÍAS del Colegio de Arquitectos de Málaga. Es fundador de B+M+L arquitectura donde desarrolla la práctica profesional independiente y con el que ha obtenido diversos reconocimientos como el *Premio COAS Arquitectura y Sociedad* en la categoría 'Arquitectura y preexistencia' (2021) y obra seleccionada en la *VIII edición Arquia/Próxima* (2020-2021).

Una casa sin autor.
Dos arquitectos ante la habitación exterior en Frigiliana.

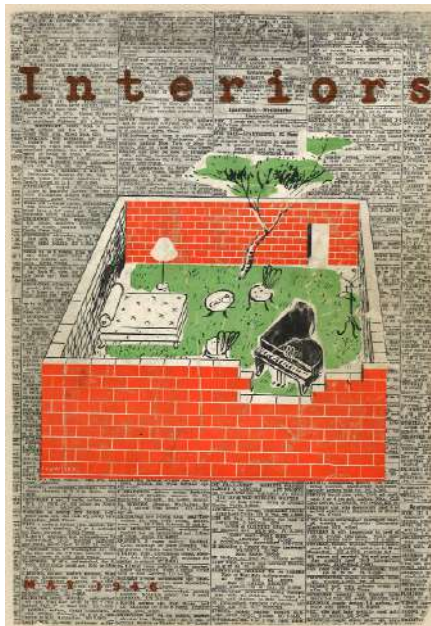
A house without an author.
Two architects and an outside room in Frigiliana.

Bugarin Kamour, Omar
1999 : Estudiante
Universidad de Sevilla,
ETSA, Sevilla, España.

University of Seville,
ETSA, Seville, Spain.
omarbugarinkamour@gmail.com

Gómez-Millán Ruiz, Blanca
1999 : Estudiante
Universidad de Sevilla,
ETSA, Sevilla, España.

University of Seville,
ETSA, Seville, Spain.
blanca.gomezmillan@gmail.com



Bernard Rudofsky. Cubierta de *Interiors*, mayo 1946

«El espacio fuera de nosotros gana y traduce las cosas:
si quieres lograr la existencia de un árbol
invéstelo de espacio interno».

Rainer Maria Rilke. Fragmento poema, 16 de junio 1924

RESUMEN

Sucede que, cuando un material rodea algo, por ejemplo el marco de una pintura, se designan los bordes de un territorio. Del mismo modo sucede en arquitectura, donde el episodio más fascinante ocurre cuando este material es desbordado, pasa fuera y celebra sus relaciones con el exterior. Sólo la oportunidad de recordar que Rilke calificó en 1924 al espacio exterior como espacio ganador, nos induce a considerar la trascendencia del asunto.

Para Bernard Rudofsky, era necesario una nueva forma de vivir; «la habitación como casa», entendiendo la habitación como un acontecimiento en el exterior, cercada pero abierta al cielo; el patio. Este concepto lo materializa en 1970, cuando finalmente decide construir, próximo a Nerja, su vivienda, o como él mismo la denominaba, «a little cortijo», en una carta dirigida a José Antonio Coderch.

Frigiliana no es un emplazamiento aleatorio, Rudofsky quedará cautivado de aquel entorno descubierto a través de José Guerrero. Los olivos, la ladera y el paisaje serán los primeros materiales de la casa. Con el propósito de formalizar el proceso Rudofsky le preguntaría a Coderch en la misma carta, como favor, firmar el proyecto. Es bien sabido la sólida relación que unía a ambos. Se conocían desde los años treinta a raíz de la revista *Domus*, dirigida en aquel momento por Gio Ponti. Asimismo, sucedieron hechos relevantes con el objetivo de recuperar la arquitectura espontánea, como la exposición de Giuseppe Pagano sobre «*Architettura rurale italiana*» en 1936. De esta manera empezaría a formarse entre los dos, una red de intereses sobre la influencia de la arquitectura mediterránea.

Aunque *La Casa* corresponde administrativamente a Coderch, se trata de un proyecto de Rudofsky. Partimos de la hipótesis en que dicha obra no pertenece a uno ni a otro, pues el propio arquitecto lo deja claro al defender la obra como una casa sin arquitectura, una construcción modesta. Esta arquitectura rechaza completamente el concepto de autoría, en consecuencia la clasificamos como una obra cuyo dueño es el Mediterráneo, quizás el responsable más relevante de nuestra arquitectura.

El ejemplo de Frigiliana es claro para decodificar la arquitectura de quien realizó «una casa cien por cien mediterránea»; la planta articulada, la fragmentación volumétrica y sobre todo, la adaptación a la topografía, son recursos inequívocamente coderchianos en busca de una relación no abstracta con el exterior. Empleando una metodología comparativa, sostenemos que Rudofsky aplicaría del mediterráneo unos muros blancos y opacos, que no filtran como el vidrio de la arquitectura moderna, sino que enmarcan un límite, ya que la experiencia aspira ser directa.

El objetivo es, a la luz de las fuentes primarias existentes, diseccionar los límites de la Casa Frigiliana, cuyo interior y exterior, en sincronía y diacronía tejen un entramado de intercambios vital, que en ésta se traduce en la *pulsión* del espacio interior, liberando la habitación mediante el impulso seductor del exterior. Todo ello recurriendo a unas rudimentarias y espesas paredes, que para Sáenz de Oíza, otro arquitecto de Mediterráneo, en ellas: «es donde el medio exterior penetra y el interior sale. Es el filtro de todo».

PALABRAS CLAVES

Coderch, Rudofsky, habitación exterior, Casa Frigiliana, Mediterráneo.

"The space outside us wins and translates things:
if you want to achieve the existence of a tree
endow it with internal space".

Bernard Rudofsky. Cover of *Interiors*, May 1946

Rainer Maria Rilke. Extract of a poem, June 1924.

ABSTRACT

It so happens that when a material encloses something, the frame of a painting, for instance, it designates the boundaries of a territory. The same is true in architecture, where a fascinating phenomenon occurs when this material transcends its limits, extends outwards and celebrates its relationship with the exterior. Indeed the fact that Rilke described exterior space as a winning space in 1924 prompts us to consider the significance of the issue.

For Bernard Rudofsky, a new way of living was necessary; "the room as a house", meaning the room as something happening outside, enclosed but open to the sky; the patio. He materialised this concept in 1970, when he finally decided to build his house near Nerja, or "a little cortijo", as he described it in a letter to José Antonio Coderch.

Frigiliana was not a random location; Rudofsky was captivated by the setting discovered with the help of José Guerrero. The olive trees, the hillside and the landscape would be the first materials used in the house. In the same letter he went on to ask Coderch to sign the project as a favour in order to formalise the process. The solid relationship between the two is common knowledge. They already knew each other from the 1930s as a result of their involvement in the magazine *Domus*, then edited by Gio Ponti. They were also involved in a number of events aimed at reviving spontaneous architecture, such as Giuseppe Pagano's exhibition on "*Architettura rurale italiana*" (Italian rural architecture) in 1936. So it was that a veritable network of interests in the influence of Mediterranean architecture began to form between the two of them.

Although in administrative terms The House belongs to Coderch, it was designed by Rudofsky. However, it is our hypothesis that the work does not belong to either one or the other, as the architect himself makes it clear when he defends the work as a house without architecture, a modest construction. It is a piece of architecture that completely rejects the concept of authorship and accordingly we classify it as a work whose owner is the Mediterranean, perhaps the most relevant author of our architecture.

Frigiliana is a clear example of how to decode the architecture of a man who created "a one hundred percent Mediterranean house"; the articulated floor plan, the volumetric fragmentation and, above all, its adaptation to the topography are clearly Coderchian resources in search of a non-abstract relationship with the exterior. Applying comparative methodology, we maintain that Rudofsky uses white, opaque, typically Mediterranean walls which, unlike the glass of modern architecture do not filter but rather frame a limit, since the experience is intended to be direct.

Drawing on existing primary sources, the aim here is to dissect the limits of the Frigiliana House, whose interior and exterior, in synchrony and diachrony, weave a web of vital exchanges, which translates into the pulsation of the interior space, liberating the room through the seductive momentum of the outside. All this is achieved by resorting to rudimentary, thick walls, which for Sáenz de Oíza, another Mediterranean architect, "is where the outside environment penetrates and the inside emerges. It is the filter for everything".

KEYWORDS

Coderch, Rudofsky, outside room, Casa Frigiliana, Mediterranean.

Para Fernand Braudel el Mediterráneo es una encrucijada muy antigua; desde hace milenios todo parece confluir hacia él¹. Frigiliana, «otro mediterráneo», será por tanto un lugar de reencuentro entre el pasado y el presente, el repetido pasaje del uno al otro, un recital sin fin a dos voces²: José Antonio Coderch y Bernard Rudofsky. Dos arquitectos, el nuestro y el de los otros. La trashumancia en uno y el nomadismo en otro³.

La Casa Frigiliana, en este sentido, hay que tratar de imaginarla, de verla con la mirada de ayer, un genuino desafío a los límites temporales y espaciales. Una buena ocasión para presentar una forma distinta de abordar la arquitectura, la intersección de lo uno y lo otro. Decía Heráclito que «el camino de arriba y el de abajo son uno y el mismo. Una sentencia enigmática que se ha interpretado como una reconciliación de los opuestos en un todo superior o una armonía universal»⁴. Esta dualidad del mundo aparece, indudablemente, en la última obra construida por Rudofsky. Un cruce de caminos que concluyen en la habitación exterior como epílogo de «una nueva forma de vivir»⁵.

J.A. Coderch : Bernard Rudofsky

«¿Cuál sería —según usted— un arquitecto contemporáneo cuya obra pudiera considerarse válida en este momento histórico?»

La respuesta fue inmediata:

«¡Rudofsky! Si quiere usted oír verdades sobre el tema, pregúntele a él: no le dirá nunca falsedades».⁶

La admiración de Coderch hacia el autor de *Architecture without Architects* es evidente. Todo parece comenzar cuando Gio Ponti acoge en su estudio en los años treinta, como refugiado político, a Rudofsky. El punto de tangencia entre ambos será la revista *Domus*, fundada y dirigida por Ponti durante los años 1928 y 1940. Es ahí donde Rudofsky publicará habitualmente algunos artículos que Coderch, de seguro, «hojeaba con sus amigos, en la Dirección General de Arquitectura, donde sabemos que recibía regularmente las revistas *Domus*»⁷.

No será hasta 1949, en la V Asamblea Nacional de Arquitectura, donde Ponti conocerá la obra de Coderch. El Mediterráneo, una vez más, cruzará relaciones entre España e Italia. Las obras realizadas por el estudio Coderch-Valls despertarán un gran interés en Ponti, quien vuelve a dirigir la revista *Domus* en 1948, en la que Coderch publicará a nivel internacional sus proyectos y obras⁸. «Con la creación de esta nueva red, Coderch descubrirá a través de Ponti a Rudofsky, quien se convertirá en uno de sus referentes. Significativamente, y a modo de cierre de este recorrido, será Coderch quien firme los planos de la Casa Frigiliana, la última obra construida por Rudofsky»⁹.

La casa de un arquitecto : la casa sin arquitecto

En una ocasión, el filósofo Koji Taki afirmó la existencia de una gran distancia entre el espacio que conforma las experiencias de las vidas de los seres humanos y el espacio construido por un arquitecto; el primero es «una casa donde se puede vivir» y el segundo es «una casa obra de un arquitecto».

Entre la casa corriente y la creación del arquitecto hay una distancia difícil de salvar.

¿Por qué ha aparecido?

Este tipo de distancia no es nada inusual y puede encontrarse en otros campos de la cultura humana, pero en el caso de la arquitectura reviste una importancia especial debido a su conexión directa con la vida cotidiana. El espacio proyectado por el arquitecto no es resultado del tiempo que uno ha vivido; la casa como morada no se construyó a priori para las cosas que residen en el futuro. Éstas revelan los aspectos espaciales del lugar habitable como un concepto lírico codificado [...]

La creación del arquitecto aparece en tanto que extrae aquello esencial del concepto de arquitectura que pasa desapercibido más allá del carácter viviente de la casa. Al combinar el modo en que los demás ven las cosas, se desvelan y se expresan los límites del espacio que un individuo puede visualizar en el presente.¹⁰

Sobre La Casa Frigiliana se dijo que, «la asimilación de algunos de los ingredientes vernáculos se hacía palpable, aunque lo era más la integración crítica y depurada del tipo de arquitectura del arquitecto foráneo. Y por eso, reconocieron La Casa como *una arquitectura con arquitecto*, proyectada por un arquitecto de principios para ser habitada por él. Tautología que, sin embargo, funcionaba además a la inversa, pues La Casa era también referente de la arquitectura sin arquitecto que tanto defendió. Su apariencia es la de una casa sobria, moderna pero nada amanerada, casi sin estilo; una arquitectura a prueba de las modas y el tiempo, pues es proyección de aquellas otras arquitecturas que no conocen un tiempo determinado»¹¹.

Ciertamente, *La Casa*¹² no se sitúa ni en un término ni en otro, pues entendemos ésta como un límite, una bisagra que separa y a la vez articula ambas afirmaciones. La Casa es una encrucijada, y es en ese cruce donde el Mediterráneo aparece en nuestros recuerdos como una imagen coherente, un sistema donde todo se mezcla y se recompone en una unidad original. La explicación no es sólo la naturaleza, que ha trabajado bastante en este sentido; no es sólo Rudofsky, que ha unido todo obstinadamente, sino una suma interminable de casualidades, de accidentes, de éxitos repetidos. El objetivo de las siguientes palabras es mostrar que esas «experiencias y triunfos»¹³ se comprenden precisamente si se toman en conjunto mirando a la casa, más todavía si se diseccionan sus límites, esos que separan «mundo y misterio».

LÍMITES TEMPORALES

Arquitectura Mediterránea : Discurso Moderno

«...la arquitectura moderna ha existido siempre [...] Se puede probar muy fácilmente que el concepto racional y funcional del arte de la construcción es tan viejo como el mundo y apareció en las costas del Mediterráneo».¹⁴

Las palabras de Alberto Sartoris, que también participa en la V Asamblea Nacional de Arquitectura y conoce a Coderch, defienden un paradigma arquitectónico crítico con la «era de la máquina». Quizás, es porque la primera arquitectura del movimiento moderno era muy reservada en lo que se refiere al entorno: «el movimiento moderno se basaba en la máquina como metáfora y la máquina era algo independiente, y cuanto más independiente de su entorno se hiciera, más eficiente y funcional era»¹⁵. Esto provocará una revisión obligada sobre la interpretación del funcionalismo imperante de la época. La arquitectura moderna despreciaba la naturaleza y el lugar con el objetivo de ganar mayor funcionalidad: interiores homogéneos y fáciles de controlar. El mundo exterior era algo independiente.

A tal efecto, Ponti dirá: «El Mediterráneo enseñó a Rudofsky, Rudofsky me enseñó a mí»¹⁶. La colaboración de ambos resultará en una serie de proyectos¹⁷, en cierto modo, experimentales, pues retumban los mitos del movimiento moderno. La relación entre arquitectura y paisaje retoma aquí una reflexión de gran alcance, estableciendo una continuidad indisoluble entre el interior y el exterior¹⁸, «existen muros que se mezclan con pinos y palmeras mediterráneas y con los cielos, los soles, las olas del Mediterráneo»¹⁹.

La cosa no acaba ahí. Durante dicha colaboración, Rudofsky trabajó de forma coetánea con el arquitecto Luigi Cosenza²⁰. Por ejemplo, el proyecto para la casa de Positano donde representan «la radicalización de la idea de casa como espacio al aire libre [...]; la sala de estar, un espacio abierto, cubierto por un tejado agujereado que deja espacio a las ramas de un magnolio y de un olivo; el lugar para lavarse como, sencillamente, un nicho al aire libre»²¹. Esta casa no se construyó, pero determinará enormemente la futura obra que construirá Rudofsky en Frigiliana.

Zapato : Sandalia

El dilatado recorrido de Rudofsky hasta llegar a la Casa Frigiliana comienza en años realmente prematuros de su carrera. Es en 1931, para graduarse en Viena, cuando realiza una investigación sobre las construcciones primitivas de las Cícladas del Sur²². Desde entonces, el Mediterráneo siempre lo escoltó. Consecuentemente, se desarrollará «su crítica irreverente hacia el supuesto progreso de la modernidad»²³ que dará inicio a su primera exposición *Are Clothes Modern?* (1944-45). El mensaje era escandalizador; unos cuerpos deformados, atrapados, estrangulados por la era moderna. En este sentido, se respalda el concepto de «cuerpo empaquetado»²⁴ en un intento de adoptar una postura divergente con respecto a los espacios funcionales. Para Rudofsky un espacio, a parte de ser diáfano, luminoso y ventilado, tiene que ofrecer la base para la liberación del propio individuo, un escenario de la vida fuera de las demandas modernas.

El cuestionamiento constante al denominado progreso no cesa, «Rudofsky no solo construye una crítica, sino que también construye una alternativa». En busca del «cuerpo desempaquetado»²⁵ investigará sobre diversos conceptos estableciendo, frecuentemente, conexiones con la arquitectura. Sucederá con las sandalias; las *Bernardo Sandals*²⁶ son un espacio de liberación en contraposición al zapato, un instrumento de tortura y control. Esta cosmovisión «rudofskiana» manifiesta lúcidamente cómo hay que abordar, desde la crítica, la tiranía moderna.

Su trabajo más renombrado, *Architecture without Architects*, significará la valorización de la arquitectura vernácula para el gran público. En un principio, el proyecto consistía en una exposición fotográfica menor, con un carácter pedagógico y fuera de Nueva York. Sin embargo terminó siendo las claves de «una pequeña revolución».

sense 'estil' : without Architects

Lo cierto es que Rudofsky no fue la primera voz crítica ante la modernidad, por ejemplo, Josep Lluís Sert publica en el año 1934 un artículo que se titula, casualmente, «*Aquitectura sense 'estil' i sense 'arquitecte'*» donde afirmaba:

«Hay en todos los países una arquitectura de todos los tiempos que generalmente se denomina popular [...]. Por lo que se refiere a los países del Mediterráneo, esta arquitectura presenta unas características — que podríamos llamar constantes — las cuales, viejas de muchos miles de años, han llegado hasta nuestros días con toda su pureza [...]. El funcionalismo puro de la máquina para vivir ha muerto. (...) Arquitectos y teorizadores, sobre todo germánicos, llevaron los ensayos funcionalistas hasta el absurdo. Pero continúa la revolución arquitectónica que se ha extendido por todo el mundo y que cada día nos da nuevas construcciones más humanas, más perfectas y más expresivas».²⁷

Poco después, en el año 1936 Giuseppe Pagano comisarió la importante exposición sobre «*Architettura rurale italiana*» en Italia. También surgieron importantes manifiestos que profetizaron, con total seguridad, las intenciones de «Arquitectura sin arquitectos». Nos referimos al texto escrito²⁸, siete años antes de la célebre exposición de Rudofsky, por Sibyl Moholy-Nagy, con quien compartirá una importante y decisiva amistad.

Sin olvidar todas las voces discordantes de la modernidad, Rudofsky, a través de Coderch, exterioriza su esfuerzo racional en La Casa Frigiliana; una disolución entre los límites, una interrogación entre el interior y el exterior que aspira a *engrosar* las instancias básicas de la existencia moderna.

La casa de Rudofsky : Las casas de Coderch

En las estribaciones de la sierra de la Almirajara, se ubica La Casa. El lugar no podía ser otro. En términos de Braudel la montaña es, por excelencia, «el conservatorio del pasado»²⁹, donde la historia del mundo Mediterráneo ha comenzado más de las veces. Frigiliana, con el mar de fondo y colgada de la montaña, representará el espacio perfecto para la vivienda-taller que Rudofsky tanto dibujó pero nunca construyó³⁰.

Se asienta sobre una colina situada a tres kilómetros de Nerja (Málaga), concretamente en la Finca agrícola de San Rafael, a poca distancia del cortijo donde José Guerrero veraneaba. De este modo, como consecuencia de su amistad con el conocido pintor descubre aquel atractivo paisaje descrito en uno de sus cuadernos:

«A Frigiliana con sentimientos encontrados y modestas expectativas. Las montañas son de gran atractivo, con riscos y valles profundos. Los árboles sólo son algarrobos y olivos. Desde la distancia, F. (Frigiliana) parece ser homogénea; sin edificios altos, chimeneas o torres de agua. Ni escuela monumental ni Ayuntamiento. Incluso su parte moderna sigue el patrón de la antigua. Por encima de todo, la ciudad parece estar limpia y ordenada. (...) Desde arriba, F. (Frigiliana) parece encantadora, mantiene sus raíces antiguas casi intactas. De hecho, es mucho más atractiva que muchos pueblos andaluces elogiados por Coderch. En una inspección más cercana, esta impresión persiste; las calles empedradas y las entradas de las casas son realmente bonitas».³¹

Aunque Coderch no elogiase Frigiliana como otros tantos pueblos andaluces, es posible que la conociese anteriormente a través de su mujer malagueña³². Mas allá del aparente vínculo con el lugar, la relación entre ambos arquitectos se solidificó durante los años que Ponti dirigió la revista *Domus*, pues los dos estaban llamados a colaborar. Por ende, resulta poco llamativo que sea Coderch quien se encargue administrativamente de la obra de Rudofsky³³.

El grado de colaboración de Coderch en el proyecto queda evidenciado mediante la planimetría producida por su propio estudio³⁴. Pese a que tenían un objetivo de oficializar y convencionalizar el trámite a favor de las instituciones, servirá para posteriormente adaptar los dibujos de la propuesta.

Es inevitable pensar que Coderch hizo mucho más. Su aporte no puede empezar y terminar en un tema puramente burocrático. Estamos hablando del arquitecto que construyó «la casa mediterránea al cien por cien»³⁵.

La casa de Rudofsky y la casas de Coderch son reflejos del ideal mediterráneo, una arquitectura espontánea que Ponti definió a la perfección;

«La espontaneidad de la arquitectura hay que buscarla dondequiera que haya buena arquitectura, es decir, arquitectura; [...] es un rasgo propio de aquella arquitectura 'esencial que nace allí donde el arquitecto ha sabido 'entender' la naturaleza del edificio en cuanto a su uso y función y lo ha sabido liberar de todos los artificios académicos (antiguos y modernos) para otorgarle su verdadero y único semblante».³⁶

La arquitectura de ambos, remitiéndonos a las casas, intentan ser tan primitivas que podríamos describirlas con aquel texto donde Maurice Aymard retrata «la morada del pobre»; Son casas muy simples, elementales. Basta con una pequeña pieza con una puerta como única abertura. Sin embargo, en cuanto es posible, la casa se agranda, se multiplica, se anexa a un espacio cerrado, se desarrolla en torno a un patio interior, al abrigo de las miradas indiscretas. Todo a nivel de superficie, estableciendo espacios bien diferenciados. Porque la casa hay que separarla con claridad del exterior y así, poder defender ese bien esencial superior a todo lo demás. De ahí los ritos propiciatorios que presiden a su construcción. De ahí también, el valor sagrado del umbral, frontera entre el interior y el exterior, barrera contra las fuerzas malignas. No lo franquea cualquiera, si es un extraño, ni de cualquier modo³⁷. Pero, apenas es franqueado ese umbral, aparecen los límites de la casa, los espaciales.

LÍMITES ESPACIALES

Ager : Saltus

Desde Roma hasta nuestros días, se ha mantenido válida, en general, la misma división del *terruño*³⁸. Por un lado, el campo cultivado: el *ager*. Por otro, el espacio natural no transformado: el *saltus*³⁹. La dehesa, pacto entre el hombre y la naturaleza⁴⁰, es reconocido como un paisaje productivo del mediterráneo andaluz formado mediante el aclarado selectivo de masa arbórea y eliminación del *saltus*. La dualidad del entorno es clara, el *ager* del cortijo de San Rafael es dos veces mediterráneo; ya sea en virtud de su localización o mediante el «rasgo de lugar construido a sí mismo»⁴¹.

En el año 1969, vísperas a la construcción, Rudofsky realiza una minuciosa toma de datos donde no solo admira el paisaje lejano del mar sino que documenta lo matérico del lugar: un pino, ocho olivos y unas rocas que hablan del espacio natural no transformado: el *saltus*. *Ager* y *Saltus* reunidos, traducen una frontera móvil que nos lleva hasta la casa, ensayo materializado de un discurso que nace del *saltus* para darle la mano a su contrario: el *ager*. Rudofsky, beneficiándose de la morfología ahuecada de la dehesa, situará el lápiz en los vacíos de la parcela dibujando así, en primera instancia, dos volúmenes independientes — que parezca que al terreno nunca se le haya hecho daño⁴² —. Esta estrategia de disgregación remonta a arquitecturas espontáneas⁴³, especialmente del mediterráneo, donde una simple disociación de volúmenes resuelven problemas como la implantación en una orografía aguda o problemas de servidumbres estructurales.

Según los diarios conservados en *The getty Research Institute*, en esa idea primitiva, los dos volúmenes se encontraban unidos sutilmente por un trazo, un camino que posteriormente conocerá un muro, «antes de cerrar el ojo hay que ver el ojo» se dice en vocablo popular para referir al término cerrojo, aquí entendido como límite, grosor impuesto a esa conexión entre ambos cuerpos. Protegiendo el trazo, el grosor del muro recibirá una techumbre, conformando así el elemento que articula ambas volumetrías: la *loggia*.⁴⁴

El proyecto, como articulación de estas dos volumetrías segregadas, resulta en un solo cuerpo longitudinal orientado Norte-Sur. Se desarrolla en cinco niveles distintos, abierto al Este y cerrado hacia el Oeste, ocupando espacios intermedios entre la naturaleza y el paisaje.

«La casa aspira a fundirse, a confundirse con el paisaje, proponiendo así una plantación complementaria de árboles cuya intención es funcional, de protección y de mejora de las condiciones de humedad y temperatura, pero, sobre todo, de camuflaje; una arquitectura que aspira a desaparecer. Las fotografías que Rudofsky realiza durante la obra, una vez finalizada y a lo largo de los años, son testimonio del seguimiento realizado, comprobando este proceso paulatino de minimización de la presencia en el paisaje».⁴⁵

El arquitecto busca así una casa que desaparezca por el *saltus*, pero defendiendo la acción del *ager*, la transformación del hombre, reflejándolo en la arquitecturización del lugar, dejando claro qué es y qué no es arquitectura. Rudofsky depura esta idea de límite espacial con la implantación de la retícula, elemento que a priori, observando la planta, nos hace pensar en una sobreocupación del *ager*, resultando todo lo contrario, pues se trata de una retícula que reposa en una topografía encontrada⁴⁶. Todo el espacio se vincula en torno a estas oposiciones, entre *ager* y *saltus*, ese acto de enfrentar siempre el árbol encontrado con el pilar, con el elemento arquitectónico. De nuevo, en la encrucijada.

Grososores : Trazos

«El vínculo entre lo externo y lo interno, incluyendo el límite, consiste en la comunicación. A la inversa, podría decirse que la comunicación nace a través del límite»⁴⁷. En la *campagne*⁴⁸ de Rudofsky podemos interpretar dos límites: uno claro, físico que se distingue del otro por comunicar a través de su grosor, y otro difuso, líquido caracterizado por su trazo. En este entendimiento del límite como un grosor aparece ese primitivo elemento modesto: el muro. En 1952 Rudofsky resalta, en su artículo *The bread of architecture*⁴⁹ el valor superlativo del muro, considerándolo la verdadera «carne»⁵⁰ de la arquitectura en oposición a las consideraciones modernas que desnutrían el muro hasta reducir su grosor al límite, creando cortinas de vidrio, trazos que a primera vista, parecen transparentes.

«Volvamos al muro eterno»⁵¹, manifiesta Rudofsky situándose en oposición a la violencia unificadora de la modernización, pensamiento hecho arquitectura en la casa, donde tres gruesos muros «compuestos por cuatro capas de ladrillos, dos interiores de ladrillo hueco y dos exteriores de ladrillo macizo»⁵², delimitan el afuera del adentro, la objetividad de la subjetividad, el yo del ellos; pero esta consideración, va mas allá de esta idea simple y crucial de frontera, Rudofsky utilizará el muro como límite de luz y arrojador de sombra, lienzo que actúa de traductor entre arquitectura y entorno⁵³.

En una situación media de la parcela, cerca de la casa, Rudofsky vuelve de nuevo a retar el límite del muro. En este caso no lo hace responsable de unir naturaleza y artefacto, sino que proyecta dos segmentos de muros secantes que se comunican explícitamente con dos elementos: el algarrobo de mayor dimensión y el punto con mas presencia de *saltus*. Es en esa ocasión donde el arquitecto se libera de la consideración simple del muro para elevarse a una altura casi poética: «el matrimonio entre la estructura y la tierra»⁵⁴. Las ramas del algarrobo penetran en el muro y a veces lo estrangula, hasta reducirlo a un límite inmaterial.

En contrapartida, la retícula se distingue por su trazo, elemento articulador del espacio líquido que zarpa de la *loggia* para amarrar en la alberca; navegando por el áspero oleaje de la pendiente. Mientras descendes, «unos pilares desnudos emergen como las ruinas de los templos: columnas blancas cuadradas de mampostería, pilares abandonados en sus columnatas y plazas... Como una reminiscencia de un santuario de una gran civilización»⁵⁵. El paisaje queda enmarcado por los elementos verticales, un límite permeable y difuso, a diferencia de la interfaz sólida que tamiza el paisaje desde el interior; los brise soleil de caña diseñados por Berta y Bernard Rudofsky⁵⁶.

Diáspora : Agregación

Toda conquista, es vista como diáspora⁵⁷. El vocablo «diáspora» proviene directamente del griego y significa dispersión. Este término se reconocía para la disgregación del pueblo judío fuera de las Tierras de Israel, pero ahora se aplica a cualquier grupo que abandona su lugar de origen. Rudofsky, no solo escapa de su país, sino que traspasa los límites de una sociedad envuelta por el despotismo moderno. En su casa se deshizo de cualquier paradigma para en ella, dispersar en forma de habitaciones, una nueva forma de vivir.

La inclinación de Coderch a crear unidades residenciales identificables queda plasmada en la «habitación como casa»⁵⁸ defendida por Rudofsky. La Casa Frigiliana se puede interpretar como una sucesión de habitaciones, provocando una sensación de abarcar la parcela entera⁵⁹. A veces la habitación será formal, otras veces improvisada, pero sobre todo serán exteriores.

Epílogo : Habitación exterior

Recordando aquellas palabras de Braudel en el inicio de estas páginas; es cierto que todo ha confluído hacia el Mediterráneo. Sin embargo, no se le olvida mencionarnos que «con excepción del olivo, la vid y el trigo —frutos autóctonos que aparecieron tempranamente en el lugar— casi todas nacieron lejos del mar»⁶⁰.

A Braudel no le falta razón. No obstante, pasó por alto algo tan antiguo casi como la cultura mediterránea: la habitación exterior. No importa dónde. Grecia, Nápoles, Sicilia, Maghreb, en sus casas primitivas precisan de un espacio al aire libre.

Por tanto, en la arquitectura de Coderch no podría faltar la depuración de este concepto, denominado a veces patio. Generalmente la idea de patio está preconcebida a un recorte reconocible en la cubierta, hasta que aparece la casa Ugalde para ampliar su significado en la arquitectura moderna. Los patios de Coderch no son espacios separados, sino que dependen del interior. No indeterminan un paisaje, sino que lo acotan. No ordenan, sino que comunican⁶¹.

Si Coderch hacía del patio una zona integral de la casa, Rudofsky hará de ello una habitación. Para el arquitecto vienés, «la quintaesencia del espacio doméstico era el espacio cerrado por paredes, con su intimidad protegida y abierta al cielo»⁶².

La Casa resulta ser un «microcosmos invertido»: el espacio exterior es íntimo y doméstico. Y esta es la diferencia entre patio y habitación exterior. Habitualmente, el patio es una parte del programa sin función. En cambio Rudofsky ubica, manifiestamente, el comedor y baño al aire libre, entendiendo ambos como un placer cotidiano.

En cierto sentido, Rudofsky no hacía más que aplicar su discurso crítico a la arquitectura. La sandalia —ni zapatos, ni tacones— era la manera de liberar el cuerpo; «el límite del yo». Con las *Bernardo Sandals* desdibujó los límites interiores y exteriores, para más tarde hacerlo en La Casa con la denominada habitación exterior. Frigiliana, como por ejemplo Etna, podría ser un lugar de leyenda para el Mediterráneo. Empédocles, el pupilo de Heráclito, según cuenta la tradición «se habría arrojado a su cráter, que sólo devolvió una de sus sandalias»⁶³. Rudofsky —huyendo de la modernidad—, se arrojó al Mar, tan sólo que la otra sandalia se la llevó José Antonio Coderch.

NOTAS:

1. «Todo, porque el Mediterráneo es una encrucijada muy antigua. Desde hace milenios todo ha confluído hacia él». BRAUDEL, F. *El mediterráneo: el espacio y a historia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989, 1992. p. 8.
2. «El constante reencuentro del pasado con el presente, el repetido pasaje del uno al otro, un recital sin fin a dos voces». *Ibidem*. p. 7.
3. «Existen, pues, dos Mediterráneos: el nuestro y el de los otros. La trashumancia en uno, el nomadismo en otro». *Ibidem*. p. 36.
4. G. CUARTANGO, P. Lo uno y lo otro son lo mismo. *ABC CULTURAL*. 19 de marzo de 2022. p.16.
5. RUDOFISKY, B. «Non ci vuole un nuovo modo di costruire, ci vuole un nuovo modo di vivere». *Domus*, n. 123, marzo 1938. p. 6-15. Publicado en inglés como: "What's Needed is Not a New Way of Building, What's Needed is a New Way of Life" en *AHD*, p. 1/5-179. Véase también NIL, p. 5 y el título de Sparta-Sybaris. "Keine neue Bauweise, eine neue Lebensweise tut not" Salzburgo, Residenz/ VM, 1987.
6. Extracto de la entrevista realizada por Antonio Piza a José Antonio Coderch en 1984. Véase en la publicación: PIZZA, A. Casas mediterráneas en España. En *Bernard Rudofsky. Desobediencia crítica a la modernidad*. Granada: Centro José Guerrero, 2014. p. 243.
7. PIZZA, A. y ROVIRA, J.M. *En busca del hogar Coderch 1940/1964*. Barcelona: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, 2000. p.31.
8. Desde 1949, Coderch publica habitualmente en la revista *Domus* a partir del número 240.
9. Véase en VV. AA. *Imaginando la casa mediterránea : Italia y España en los años 50*. Madrid: Asimétricas, 2019. p.12.
10. Extracto del ensayo *Ikirareta ie* [La casa vivida, 1978], de Koji Taki, véase en publicación: EAMES, C., ITO, T. y CLÉMENT, G. *¿Qué es una casa? ¿Qué es el diseño? ; Manifiesto del Tercer paisaje ; Arquitectura de límites difusos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006. p.6.
11. Alusión a lo escrito por García-Diego, Hector y Maria Villanueva, en el artículo: «Paradigma, ensayo y conclusión: La casa de Bernard Rudofsky en tres actos», en *VLC arquitectura*, vol.5, Issue 1, abril de 2018. pp.153-183.
12. La casa proyectada por Bernard Rudofsky en Frigiliana (1970) es denominada por el propio arquitecto como *La Casa*.
13. Expresión utilizada por Fernand Braudel para referir al mediterráneo como una unidad evidente de experiencias y triunfos, concepto extrapolado por nosotros para contextualizar la no autoría de la casa, estableciendo en paralelo que el responsable de la casa es el Mediterráneo, como generador de ese sistema de mezclas el cual vamos a diseccionar. Recordamos también, la proclamación de J.L. Sert en 1930 de la arquitectura mediterránea como triunfo del Mediterráneo. Véase en BRAUDEL, F. *El mediterráneo: el espacio y a historia*. Op. cit. p. 10.
14. SARTORIS, A. «Las fuentes de la nueva arquitectura», *Cuadernos de arquitectura*, n.11-12, Barcelona 1950. p. 40.
15. Véase en VV. AA. *¿Qué es una casa? ¿Qué es el diseño? ; Manifiesto del Tercer paisaje ; Arquitectura de límites difusos*. Op. cit. p. 10.
16. Véase en *Espressione di Gio Ponti*. Milán: Guarnati, 1954.
17. *Villa Marchesano, Bordighera* (1938). *Albergo nel Bosco, San Michele* (1938). *Albergo "ideale" per gli amanti della Dalmanzia* (1938). *Hotel du Cap* (1938-39).
18. «La peculiar configuración de Capri alienta, según señala Mangone, reflexiones de gran alcance sobre la relación entre arquitectura y paisaje [...] También analiza la indisoluble continuidad entre el interior y el exterior» Véase MIODINI, L. Gio Ponti y Bernard Rudofsky en *Imaginando la casa mediterránea*. Op. cit. pp. 20-21.
19. Véase en PONTI, G. «Facciamoci una coscienza nazionale della architettura mediterránea», en *Stile*, n.7, julio de 1941. pp. 2-13.
20. *Progetto per il concorso del Palazzo Littorio* (1934). *Progetto per il concorso di Auditorium a Roma* (1934). *Albergo in Rio di Raia delle Rose* (1935). *Tennis Club* (1935). *Casa Oro* (1935). *Villa sullo Scoglio* (1936). *Casa in Positano* (1937).
21. Véase en ROSSI, U. Luigi Cosenza y Bernard Rudofsky en *Imaginando la casa mediterránea*. Op. cit. p. 42-43.
22. Destaca el estudio comparativo de las casa de Apanomeria y las antiguas construcciones de la isla de Tera.
23. Enunciado de LOREN, M. retratando la postura de Bernard Rudofsky.
24. La obra «Torso» o el proyecto «Femme Empaquetée», ambos de Christo, fueron publicados en RUDOFISKY, B. *The unfashionable human body*. Nueva York: Doubleday&Company Inc., 1971.
25. Véase LOREN, M. Cuaderno 2, Hacia un cuerpo desempaquetado. En *Bernard Rudofsky. Desobediencia crítica a la modernidad*. Op. cit. p.125
26. *Bernardo Sandals*, New York, 1946.
27. SERT, J.L. «Arquitectura sense 'estil' i sense 'arquitecte'» en *D'ací i d'allà*. Barcelona: n.179. 1934.
28. MOHOLY-NAGY, S. *Native Genius in Anonymous Architecture*. New York: Horizon Press, 1957.
29. Véase BRAUDEL, F. *El mediterráneo: el espacio y a historia*. Op. cit. p. 27.
30. Rudofsky proyecta: *Progetto di Casa per Bernard & Berta* (1950) y *Progetto di Casa in Andalusia* (1970).

31. «On to Frigiliana with mixed feelings and modest expectations. The mountainscape highly attractive, with crags and deep valleys. The only trees are carobs and a few olives. From the distance, F. appears to be homogenous, no high-rise buildings, smokestacks or water towers. No monumental school building or Ayuntamiento. Even its modern part follows the old pattern. Above all, the town seems to be clean and uncluttered. (...) From above, F. looks charming with almost all its old roots intact. In fact, it is far more appealing than many Andalusian villages praised by Coderch. On closer inspection, this impression persists; the cobblestone streets and house entrances are all genuinely pretty». Bernard Rudofsky, *Notebook 1969*, Series II. Travel notebooks and photographs, Box 8, Bernard Rudofsky Papers - The Getty Research Institute, p.31.
32. «Aquí hay un catalán casado con una malagueña» Véase SÒRIA, E. *Conversaciones con J.A. Coderch de Sentmenat*. Murcia: colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1997. p.89
33. Carta de Rudofsky a Coderch el 2 de noviembre de 1969: "This time Berta and I liked Spain so much that we bought some pretty land near Nerja, and next Spring we want to build a little cortijo there [...] Would you be willing to sign for me the plans? I'd take it as a great favor". En *Arxiu Coderch / ETSAV. UPC (Universidad Politécnica de Catalunya)*.
34. Alusión a lo escrito por Loren, Mar y Daniel Pinzón, en el artículo: «Proceso de ideación de la casa Rudofsky, Frigiliana. El dibujo en la dimensión patrimonial de la obra arquitectónica», en *EGA Expresión gráfica arquitectónica* [en línea], 19(23), 2014. pp.162-173. Disponible en: <https://doi.org/10.4995/ega.2014.2182>
35. «aquella es una casa mediterránea al *cento per cento*» haciendo referencia a la casa Ugalde. Véase en: PIZZA, A. y ROVIRA, J.M. *En busca del hogar Coderch 1940/1964*. Op. cit. p. 31.
36. PONTI, G. «*Invito a considerare tutta l'architettura come 'spontanea'*» en *Domus*, n. 304, marzo 1955. p.1.
37. AYMARD, M. Espacios en *El mediterráneo: el espacio y a historia*. Op. cit. p. 185-186.
38. Término que alude a una comarca o terreno, caracterizado por su noción de paisaje, del latín *pagus*, que designa al lugar donde nace o vive una persona y con el cual ésta se identifica. De ahí, el uso común del término como referencia a la comarca especialmente del país natal de una persona.
39. Según S.Roselló, como resultado de la transformación de la naturaleza en el paisaje, se generan dos estados generales especializados; El Ager (del latín ager, agrí que significa campo). Es la porción desembarazada, decampada o abierta del territorio, encontrada originalmente en estado natural. El hombre lo transforma en un espacio amplio y despejado donde se presentan las condiciones ideales para el uso del territorio natural con propósitos humanos de uso múltiple, como la producción agrícola (Gastó, 2002). Saltus (del latín saltus, que significa salto). Es aquella porción de territorio que escapa de las transformaciones antrópicas directas, dentro de la cual no se realizan actividades de uso consuntivo. Dicho término alude a la presencia de un paisaje inalterado, dentro del cual el hombre no interviene internamente.
40. García-Diego, Hector y María Villanueva, Op. cit. p. 163
41. Véase PIZZA, Antonio, J. L. *Sert y el Mediterráneo*. Barcelona: Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña, 1997, p. 14.
42. Palabras de José Antonio Coderch recogidas en: SÒRIA, E. *Conversaciones con J.A. Coderch de Sentmenat*. Op. cit. p. 33.
43. Uso del término arquitectura espontánea, véase la definición de arquitectura vernácula de G. Fernandez Balbuena en la publicación: AA. VV. *Arquitectura popular en las comarcas de Castilla y León*. Valladolid: Junta de Castilla y León, 2000. pp. 9-11.
44. Vemos pertinente destacar la posible influencia de la propuesta que desarrollará Rudofsky en 1965 para el *Yale Center for Environmental Studies*, donde se resuelve el proyecto mediante la disgregación de la propuesta en diferentes volúmenes.
45. Véase en LOREN, M. La Casa Frigiliana: Manifiesto Rudofskiano de la domesticidad contemporánea. En *Bernard Rudofsky Desobediencia crítica a la modernidad*. Op. cit. p. 37.
46. CÁTEDRA UNESCO, 2020. Conferencia Mar Lorén Mendez. En *Youtube* [video en línea]. Publicado el 15 de diciembre de 2020. (consulta: marzo de 2022). Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=NFVyGdt5_Ho&t=1390s&ab_channel=C%C3%A1tedraUNESCOArquitecturadetierra%2Cculturasconstructivasydesarrollosostenible
47. VV. AA. *¿Qué es una casa? ¿Qué es el diseño? ; Manifiesto del Tercer paisaje ; Arquitectura de límites difusos* . Op. cit. p. 9.
48. «Una segunda vivienda donde vendrá a instalarse en verano —una campagne, como se dice en Provenza para indicar que solo se trata de una casa ocasional—». AYMARD, M. Espacios en *El mediterráneo: el espacio y la historia*. Op. cit. p. 182.
49. "...with the world, man created a space on a human scale, and in the many thousand years that follows, he came sometimes close to the mastery of space, architecture". RUDOFSKY, B. The bread of architecture. En *Arts and Architecture*, LXIX, n. 29, octubre 1952.
50. «La verdadera carne de la arquitectura». *Ibidem*.
51. "Let us return to the eternal wall [...]". *Ibidem*. p. 29.
52. García-Diego, Hector y María Villanueva, Op. cit. p. 171. Sobre las anotaciones del diario de 1970 del 14 de julio. Bernard Rudofsky, *Notebook La Fuorni*, Series II. Travel notebooks and photographs, Box 9, Bernard Rudofsky Papers - The Getty Research Institute.
53. Referencia al segmento de muro localizado junto a la piscina, elemento único integrado con la estructura de la pérgola.
54. "And, at a turn in the cascade of arborlike structure, there is a particular poignant and telling detail: a century-old carob tree that pushes its limbs through openings of a white L-shaped enclosure; this is a symbol, surely, of what the Rudofsky design is all about: a marriage of structure and land". ABERCROMBIE, S. "With Summer in View", *Interior Design*, LV, Issue 8, agosto 1984. p.138.
55. "Upon the mountain slopes steep by the lake, stand the rows of naked pillars rising out of the green foliage like ruins of temples: white, square pillars of masonry, standing forlorn in their colonnades and squares... as if they remained from some great race that once worshipped here". En Rudofsky, B. *Architecture without Architects: A short introduction to non-pedigreed architecture*, New York: The Museum of Modern Art, 1964. p. 93.
56. Interfaz realizada mediante un producto fruto del aprovechamiento de los cañizos utilizados en posición horizontal en los porches de la vivienda tradicional mediterránea. En contraposición de los *brise soleil* producidos por la industria moderna.
57. AYMARD, M. Espacios. En *El mediterráneo: el espacio y la historia*. Op. cit. p.176.
58. La expresión «habitación como casa» defendida por Rudofsky alude al volumen como algo que se asienta en el terreno y se modela sobre el habitante. Véase en la publicación: PIZZA, A. Casas mediterráneas en España. En *Bernard Rudofsky. Desobediencia crítica a la modernidad*. Op. cit. p. 257.
59. «El programa de la casa abarca cada rincón de la parcela. Esto no debe inducirnos a error; no se traduce en una continuidad visual de interior y exterior, en la línea del discurso moderno» LOREN, M. La Casa en Frigiliana. En *Bernard Rudofsky. Desobediencia crítica a la modernidad*. Op. cit. p.44.
60. BRAUDEL, F. *El mediterráneo: el espacio y la historia*. Op. cit. p. 8.
61. Véase en DIEZ, R. *Coderch. Variaciones sobre una casa*. Barcelona : Fundación caja de arquitectos, 2003. p. 111.
62. BOCCO, A. Un catálogo de posibilidades. En *Bernard Rudofsky. Desobediencia crítica a la modernidad*. Op. cit. p. 95.
63. BRAUDEL, F. *El mediterráneo: el espacio y la historia*, Op. cit. p. 15.

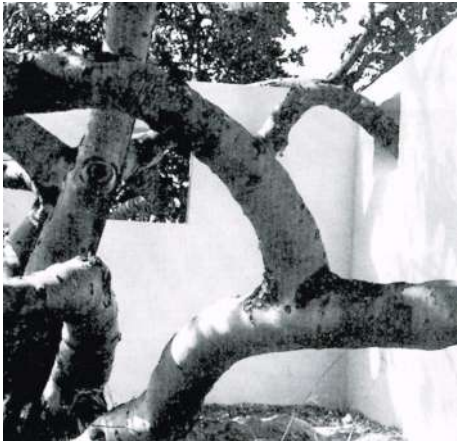


1

Ager
:
Saltus

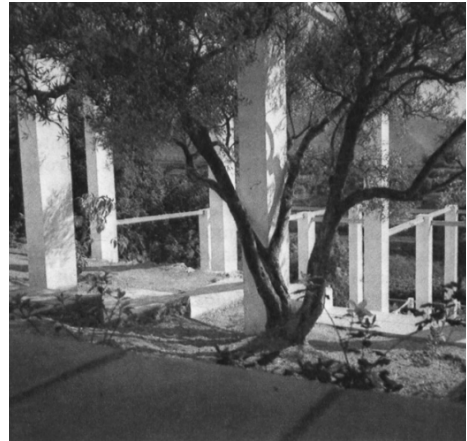


2

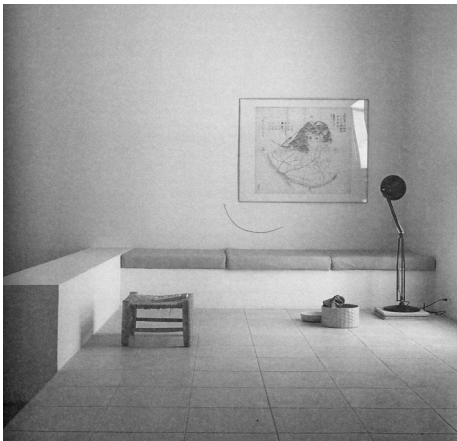


3

Grososres
:
Trazos



4



5

Diáspora
:
Agregación



6

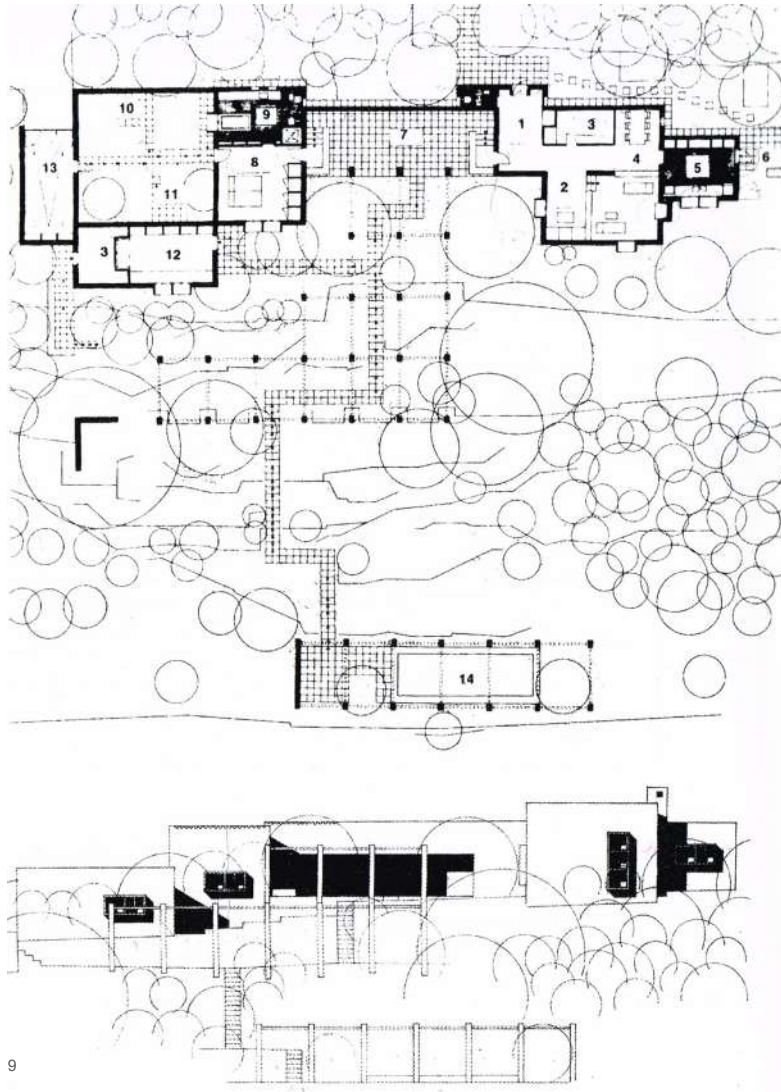


7

Epílogo
:
Habitación exterior



8



1. La Casa. Frigiliana, Málaga (España) 1972. Foto: Bernard Rudofsky. The Bernard Rudofsky Estate Viena
2. La Casa. Frigiliana, Málaga (España). Estado posterior. Atribuido a Mar Loren Méndez.
3. La Casa. Frigiliana, Málaga (España). El algarrobo y el muro perforado, 1968-71. Foto: Bernard Rudofsky. The Bernard Rudofsky Estate Viena.
4. La Casa. Frigiliana, Málaga (España). Olivo y pilar 1968-71. Foto: Bernard Rudofsky. The Bernard Rudofsky Estate Viena.
5. La Casa. Frigiliana, Málaga (España). Estancia interior, 1968-71. Foto: Bernard Rudofsky. The Bernard Rudofsky Estate Viena.
6. La Casa. Frigiliana, Málaga (España). Estancia exterior, 1968-71. Foto: Bernard Rudofsky. The Bernard Rudofsky Estate Viena.
7. La Casa. Frigiliana, Málaga (España). Dentro de la habitación exterior definida por la mosquitera, 1968-71. Foto: Bernard Rudofsky. The Bernard Rudofsky Estate Viena.
8. La Casa. Frigiliana, Málaga (España). Fuera de la habitación exterior definida por la mosquitera, 1968-71. Foto: Bernard Rudofsky. The Bernard Rudofsky Estate Viena.
9. Bernard Rudofsky. Planta y alzado de La Casa, Frigiliana (España) . Atribuido: autores del COAM, num. 206-207, pp 96-99. The Bernard Rudofsky Estate Viena.

BIBLIOGRAFÍA:

- BRAUDEL, F. *El Mediterráneo : el espacio y la historia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- DIEZ BARREÑADA, R. *Coderch : variaciones sobre una casa*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2002.
- DPA* num. 20: Cosenza, Barcelona: Edicions UPC, junio 2004.
- EAMES, C., ITO, T. y CLÉMENT, G. *¿Qué es una casa? ¿Qué es el diseño? ; Manifiesto del Tercer paisaje ; Arquitectura de límites difusos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.
- GARCIA-DIEGO, H. y VILLANUEVA, M. «Paradigma, ensayo y conclusión: La casa de Bernard Rudofsky en tres actos», en *VLC arquitectura*, vol.5, Issue 1, abril de 2018. pp.153-183.
- LOREN, M. y PINZÓN, D. «Proceso de ideación de la casa Rudofsky, Frigiliana. El dibujo en la dimensión patrimonial de la obra arquitectónica», en *EGA Expresión gráfica arquitectónica*, 19(23), 2014. pp.162-173.
- PIZZA, A. *Imaginando la casa mediterránea : Italia y España en los años 50*. Madrid: Asimétricas, 2019.
- PIZZA, A. y ROVIRA BELLOSO, J.M. *En busca del hogar Coderch 1940-1964*. Barcelona: Colegio de Arquitectos de Cataluña, 2000.
- PIZZA, A. *J. Ll. Sert y el Mediterráneo*. Barcelona: Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña, 1997.
- ROSSI, U. *Bernard Rudofsky : architetto*. Napoli: CLEAN edizioni, 2016.
- RUDOFSKY, B. *Architecture without Architects: A short introduction to non-pedigreed architecture*, Nueva York: The Museum of Modern Art, 1964.
- RUDOFSKY, B. «Vivienda en Nerja», en *ARQUITECTURA COAM* num. 206, Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, segundo cuatrimestre 1977, pp. 96-99.
- SÒRIA, E. *Conversaciones con J.A. Coderch de Sentmenat*. Barcelona: Blume, 1979.
- VV. AA. *Bernard Rudofsky. Desobediencia crítica a la modernidad*. Granada: Centro José Guerrero, 2014.

A la sombra de Carlos Sobrini.

Transiciones en el Pueblo de Colonización de Rincón de Ballesteros (1953).

In the shadow of Carlos Sobrini.

Transitions of the Colonization Village in Rincón de Ballesteros (1953).

Cabecera Soriano, Rubén.

Centro Universitario Santa Ana, Universidad de Extremadura, Almendralejo, España, rcs@unex.es

Álvarez Barrena, Sete.

Doctorando en Patrimonio, Universidad de Extremadura, Cáceres, España, jalvarezj@alumnos.unex.es

Cabecera Soriano, Rubén.

Santa Ana University Center, University of Extremadura, Almendralejo, Spain, rcs@unex.es

Álvarez Barrena, Sete.

PhD student in Heritage, University of Extremadura, Caceres, Spain, jalvarezj@alumnos.unex.es



Resumen: El Pueblo de Colonización de Rincón de Ballesteros (1953) proyectado por Carlos Sobrini para el Instituto Nacional de Colonización (INC) en Extremadura se constituye como un caso singular en el uso de mecanismos arquitectónicos de transición entre los espacios interiores —a veces de carácter residencial, a veces de índole público— y los espacios exteriores —en la mayoría de los casos urbanos y comunes— dentro del elenco de más de 300 núcleos de nueva planta diseminados por toda la geografía española en el mundo rural durante las décadas de los 50 y 60.

Este pequeño poblado, ejecutado durante la “Edad de Oro” de este organismo encargado del desarrollo de las políticas de repoblación interior durante el Franquismo, supone el primer acercamiento de Carlos Sobrini a la escala urbana meses después de egresarse como arquitecto con, además, una concepción de obra total en la que el arquitecto navarro intervendrá desde el territorio hasta lo doméstico. Esta experiencia iniciática en el proyecto de arquitectura también será compartida con otros arquitectos de la época como José Antonio Corrales o el propio Alejandro de la Sota el cual explicaba sus primeros proyectos como ejercicios “haciendo pueblos” en referencia a sus trabajos para el INC. Una vez más, una mirada detallada hacia esta desconocida etapa común en algunas de las figuras más paradigmáticas de la arquitectura y el urbanismo de la posguerra en España se muestra necesaria para el análisis de las primeras intuiciones proyectuales y certezas arquitectónicas vertidas en estos verdaderos laboratorios del proyecto.

En Rincón de Ballesteros Carlos Sobrini horada muros para establecer tránsitos cubiertos en los soportales del Centro Cívico, genera quicios y recorridos en la Iglesia de la Virgen de Guadalupe y el Grupo Escolar, erige como *attrezzo* urbano un plano con una presencia imponente que conforma y delimita la plaza principal o establece espacios intermedios entre lo público y lo privado a través de la repetición y uso de un único elemento arquitectónico: el arco de directriz parabólica. En todos estos casos el recurso de Sobrini articula más un método que una formalización concreta, pues el arco parabólico en Rincón de Ballesteros no es sino el portal de ingreso al espacio de las sombras: ese lugar que permite transitar del exterior al interior de forma recogida, un enclave de apropiación más allá de lo construido y sus límites y un espacio de protección y sosiego entre dos mundos que se concilian en la penumbra.

La indagación en la documentación original del proyecto —dibujos, planimetría, memoria y fotografías—, el análisis gráfico de las diversas herramientas arquitectónicas con las que Carlos Sobrini trata de conciliar lo urbano y lo doméstico e incluso el vínculo de este proyecto con posteriores experiencias del propio arquitecto permiten identificar una lógica de “umbrales de luz y sombra” en la transición entre los espacios interiores y exteriores que desdibuja los límites ciertos de los unos y los otros.

Palabras Clave: Colonización Agraria, INC, transiciones, penumbra, Carlos Sobrini.

Abstract: The Colonization Village of Rincón de Ballesteros (1953) designed by Carlos Sobrini for the National Institute of Colonization (NIC) in Extremadura is a unique case in the use of architectural mechanisms of transition between interior spaces —sometimes character, sometimes public—, and the outdoor spaces —in most cases urban and common— within the list of more than 300 newly built villages scattered throughout the Spanish geography in the rural world during the decades of the 50 and 60.

This small town, built during the "Golden Age" of this organisation in charge of developing interior repopulation policies during the Franco's regime, was Carlos Sobrini's first approach to the urban scale months after graduating as an architect, with, moreover, a conception of a total work in which the Navarrese architect will intervene from the territorial to the domestic. This pioneer experience in the architectural project would also be shared with other contemporary architects such as José Antonio Corrales or Alejandro de la Sota who explained his first projects as exercises in "making villages" in reference to his work for the NIC. Once again, a detailed look at this unknown stage common to some of the most paradigmatic figures of post-war architecture and urbanism in Spain proves necessary for the analysis of the first project intuitions and architectural certainties poured into these real laboratories of the project.

In Rincón de Ballesteros, Carlos Sobrini carves through walls to establish covered walkways in the arcades of the Civic Center, generates corners and paths in the Church of the Virgin of Guadalupe and the School Group, erects as urban props a plane with an imposing presence that shapes and delimits the main square or establishes intermediate spaces between the public and the private through the repetition and use of a single architectural element: the arch with a parabolic directrix. In all these cases Sobrini's resource articulates more a method than a concrete formalization, as the parabolic arc in Rincón de Ballesteros is nothing but the entrance portal to the space of shadows: that place that allows us to transit from the outside to the inside of collected way, an enclave of appropriation beyond the built and its limits and a space of protection and tranquility between two worlds that reconcile in the twilight.

The investigation into the original project documentation —drawings, planimetry, memory and photographs—, the graphic analysis of the various architectural tools with which Carlos Sobrini seeks to reconcile the urban and the domestic and even the link of this project with subsequent experiences of the architect himself allow to identify a logic of "thresholds of light and shade" in the transition between the interior and exterior spaces that blurs the certain limits of the one and the other.

Keywords: Agrarian Colonization, NIC, transitions, twilight, Carlos Sobrini.

Utopías en el mundo rural. Extremadura en la Colonización Agraria.

Las actuaciones de Colonización Agraria desarrolladas en España por el Instituto Nacional de Colonización¹ —INC en adelante— desde finales de los años 30 del siglo XX conjugan todo el misticismo que entraña la fundación de nuevos asentamientos humanos en territorios antaño inhóspitos con un monumental despliegue técnico y humano, convirtiendo la labor de esta gran empresa del Franquismo en casi utópica. Dos décadas de actividad en el mundo rural para una transformación del agro español nunca antes vista se tradujeron en más de 300 Pueblos de Colonización esparcidos por parte de la Península, cuantiosas operaciones de vivienda diseminada, el establecimiento de gran cantidad de hectáreas de regadío, una nueva forma de entender el territorio con numerosos caminos creados *ex novo*, la construcción de miles de kilómetros de infraestructuras hídricas y grandes desplazamientos de población para una transformación del territorio, la sociedad y la economía sin precedentes.

Entre los años 1950 y 1960 el INC vivió su particular “Edad de Oro”² alcanzando niveles de actividad tales que la mitad de sus actuaciones se encuadran en esta década con la ejecución de 144 Pueblos de Colonización y hasta 17.425 viviendas. De esta “época dorada” del INC serán la mayor parte de los proyectos para Nuevas Poblaciones realizadas en el ámbito geográfico de Extremadura además de una significativa cantidad de los realizados en la Cuenca del Ebro y del Guadalquivir³. Sin embargo, toda esta ingente acción transformadora finalizará unos años después tras las primeras maniobras del Estado para conseguir la aceptación internacional del Régimen Franquista e iniciar un proceso de aperturismo mediante la aprobación del Plan Nacional de Estabilización de 1959 o tras la publicación de los Informes de Evaluación del Banco Mundial en 1962⁴ donde se criticaba duramente estas políticas de Colonización Agraria y se recomendaba el cese de trabajos del INC.

Extremadura fue una pieza clave en esta etapa por la intensidad y ahínco con que se actuó en la actual Comunidad Autónoma. No en vano, cuantitativamente, se trata de la segunda región en número de Pueblos implantados (66) tan sólo superada por Andalucía (128) pero con más del doble que Aragón (31)⁵. A pesar de la diferencia entre Andalucía y Extremadura en el número total de Pueblos de nuevo cuño desarrollados, la magnitud y escala de las transformaciones territoriales son similares con un montante total de nuevas superficies cultivables del mismo rango. Este interés que suscita Extremadura en lo referente a la Colonización Agraria tendrá un sustento jurídico singular respecto a otros territorios. El *Plan Badajoz*, por su especial extensión, se constituirá como referente para el resto de actuaciones peninsulares⁶ generándose incluso una ley *ex professo* que desarrollaba plenamente la totalidad de las actuaciones e incluso incluía algunas previas que se incorporarán a la planificación territorial.

Ahondando en esta manifiesta relevancia del “caso extremeño” en la Colonización Agraria, el Régimen incluso publicitará el *Plan Badajoz* y el *Plan Cáceres* en el folleto propagandístico “*Temas Españoles*” para los números 242 y 244 (Imagen 1). Los Temas Españoles pueden considerarse uno de los instrumentos propagandísticos más constantes durante la longeva vida del Franquismo y su dependencia de la Dirección General de Propaganda no hacen sino reafirmar la importancia de ambos en el ámbito mediático —tan sólo el *Plan Jaén* y el *Plan Zaragoza* alcanzarán tan altas esferas— y también su interés desde el punto de vista de la historiografía.

Algo similar sucederá con la efeméride de los XXV Años de Paz Española, una fecha que pretendía rememorar el 25 aniversario de la finalización de la Guerra Civil y en la que el Ministerio de Información y

¹ El Instituto Nacional de Colonización se crea mediante el Decreto, de 18 de octubre, publicado en el Boletín Oficial del Estado número 300 de 27 de Octubre de 1939.

² VILLANUEVA PAREDES, Alfredo y LEAL MALDONADO, Jesús. La planificación del regadío y de los pueblos de colonización, Volumen II. En: *Historia y Evolución de la Colonización Agraria en España*. Madrid: Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación, Ministerio de Administraciones Públicas, Ministerio de Obras Públicas, Transporte y Medio Ambiente, 1991, p. 57.

³ DELGADO ORUSCO, Eduardo. La experiencia del INC. Una colonización de la Modernidad (1939-1973). En: *Congreso Internacional de Arquitectura, Ciudad e Ideología Antiurbana (Actas del Congreso)*. Pamplona: Universidad de Navarra, 2002, p. 88.

⁴ LICERAS RUIZ, Ángel. El INC. Instrumento de la Política Agraria de la era de Franco. En: *Cuadernos Geográficos de la Universidad de Granada Nº 16-17*. Granada: Universidad de Granada - Departamento de Análisis Geográfico Regional y Geografía Física, 1987-1988, pp. 57-58.

⁵ PÉREZ ESCOLANO, Víctor. Prólogo. En: CABECERA SORIANO, Rubén y ESPINA HIDALGO, Sara (coord.). *Pueblos de colonización de Extremadura*. Badajoz: Gobierno de Extremadura, Consejería de Educación y Cultura, Editora Regional de Extremadura, 2010, p. 24.

⁶ SÁNCHEZ SÁNCHEZ-MORA, José Ignacio. Plan de Colonización de Extremadura: Obras hidráulicas, agricultura e infraestructuras. En: CABECERA SORIANO, Rubén y ESPINA HIDALGO, Sara (coord.). *Pueblos de Colonización en Extremadura*. Badajoz: Gobierno de Extremadura, Consejería de Educación y Cultura, Editora Regional de Extremadura, 2010, pp. 123-126.

Turismo impulsó una potente campaña propagandística a modo de celebración. De entre los múltiples actos planteados destacaría una tirada especial de sellos postales. El objetivo de esta operación era simbolizar los grandes avances del Franquismo en la economía y sociedad españolas desde el final de la contienda bélica⁷. La Colonización Agraria se encontraba entre las gestas del Nuevo Estado, quedando ilustrada por una serie de viviendas proyectadas por José Luis Fernández del Amo para Vegaviana (Imagen 2).



Imagen 1. Plan Badajoz y Plan Cáceres en "Temas Españoles" 242 y 244. Revista Temas Españoles.



Imagen 2. Sellos con la Ronda de la Cañada, Vegaviana (Cáceres) para la Serie XXV Años de Paz. Correos.

La materialización de los diferentes Pueblos de Colonización en Extremadura se confió a arquitectos de la talla de José Luis Fernández del Amo, Alejandro de la Sota, Carlos Arniches, Carlos Sobrini o José Antonio Corrales entre otros. Estos arquitectos emergerán como figuras sumamente relevantes en la historia de la arquitectura de posguerra española y se erigirán como referentes culturales de la arquitectura del siglo XX, constituyendo estas experiencias un ejercicio iniciático en el proyecto de arquitectura y urbanismo en muchos casos. Alejandro de la Sota recurrentemente se refería al inicio de su ejercicio profesional como "hacedor de pueblos"⁸ en alusión a su primera etapa como arquitecto del INC hasta su excedencia voluntaria motivada por un descontento con sus primeros proyectos en el organismo y a su reincorporación posterior como agente libre externo. Así, esta desconocida etapa de trabajo para

⁷ DÍAZ DEL CAMPO, Ramón Vicente. Nuevos relatos del Régimen: carteles para XXV Años de Paz. En: *XXV Años de Paz Franquista. Sociedad y cultura en España hacia 1964*. Madrid: Silex Ediciones, 2017, p. 213.

⁸ DE LA SOTA MARTÍNEZ, Alejandro. Alejandro de la Sota. Entrevista realizada por Marta Thorne. En: *Quaderns d'arquitectura i urbanisme N°156*. Barcelona: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, 1983, p. 106.

muchos de los Pioneros de la Arquitectura Moderna Española requiere de una mirada atenta con la que analizar y entender algunas de las primeras intuiciones proyectuales y certezas arquitectónicas vertidas en estos laboratorios del proyecto.

Rincón de Ballesteros y Sancho Abarca. Carlos Sobrini en el INC.

La vinculación de Carlos Sobrini con el INC es testimonial dentro de la ingente producción del Servicio de Arquitectura del INC pues apenas realizó dos Pueblos para el Instituto: Rincón de Ballesteros y Sancho Abarca. Sin embargo, pese a que estos proyectos constituyen prácticamente el inicio de su carrera profesional, son difícilmente localizables dentro del abultado repertorio de obras del arquitecto navarro. Sobrini recibe el encargo para la redacción del proyecto de Rincón de Ballesteros apenas unos meses después de egresarse como Arquitecto por la Universidad Politécnica de Madrid en 1952 con un trabajo final que obtuvo el Premio Nacional Fin de Carrera e iniciar su carrera docente como profesor ayudante de Proyectos en la ETSAM.

Esta relación de Sobrini con el Instituto se establece en un momento en el que el Servicio de Arquitectura del organismo requería de apoyo externo ante la ingente cantidad de actuaciones de Colonización Agraria que se encontraban bien en curso o bien programadas. Desde los Servicios Centrales del INC se libró oficio para que las Delegaciones Regionales pudieran nombrar colaboradores externos en caso de que existiera un exceso de trabajo que no fuera posible realizar por los Arquitectos del propio Servicio⁹. Este factor sirvió para que los Pueblos de Colonización se transformaran de facto en un “campo de experimentación para jóvenes arquitectos a los que se les negaba, en principio, una construcción significativa en el medio urbano”¹⁰. En este contexto un joven Sobrini desarrollará Rincón de Ballesteros en una zona de dehesa de Cáceres en 1953, compartiendo experiencias con José Borobio mientras proyectaba Pueblonuevo del Guadiana (1952), si bien la zona “natural” de trabajo de Borobio era la cuenca del Ebro pues había sido nombrado arquitecto jefe de la Delegación Regional¹¹. El propio Borobio en 1954 incorporará a su plantel a Carlos Sobrini para la proyectación de su segundo Pueblo de Colonización, Sancho Abarca, en la Comarca de las Cinco Villas aragonesas en lo que será la conclusión de su periplo por la Arquitectura de Colonización¹².

Desde el punto de vista urbanístico ambos Pueblos no son especialmente innovadores y se ciñen a la doctrina colonizadora canónica impuesta por José Tamés desde la dirección de los Servicios Centrales del INC tanto a través de su obra teórica como de sus realizaciones. En el INC existía un entramado reglamentario que guiaba a los arquitectos que trabajaban en los proyectos de nuevos núcleos sobre los aspectos relevantes a tener en cuenta a la hora de organizar la ordenación general o establecer el programa funcional.

El propio José Tamés ya había expuesto sus premisas años antes indicando cómo debían disponerse los edificios oficiales, agruparse los espacios públicos, trazarse las calles o fijar el tamaño de las parcelas de las viviendas para los colonos¹³, llegando a incorporar esquemas explicativos de las lógicas territoriales y urbanas de estos modelos (Imagen 3). Este canon, al que se ajustan tanto Rincón de Ballesteros como Sancho Abarca, quedó definitivamente fijado con su proyecto de Torre de la Reina en 1952, donde Tamés materializa su cuerpo teórico¹⁴.

⁹ CIRCULAR 132 DEL INC de 3 de Febrero de 1944, Dirección General del INC. *Trabajos de Arquitectura*. Mérida: Archivo Histórico del Centro de Estudios Agrarios (CEA), Junta de Extremadura, 1944, p. 2.

¹⁰ DELGADO ORUSCO, Eduardo. La experiencia del INC. Una colonización de la Modernidad (1939-1973). En: *Congreso Internacional de Arquitectura, Ciudad e Ideología Antiurbana (Actas del Congreso)*. Pamplona: Universidad de Navarra, 2002, p. 88.

¹¹ ALAGÓN LASTE, José María. *El Instituto Nacional de Colonización. El fondo de la Delegación Regional del Ebro*. Zaragoza, Documentos y Archivos de Aragón (DARA) nº 8, Enero 2012, p. 10.

¹² BORJA PELLICENA, Alicia. *Los pueblos de colonización de las Cinco Villas. Análisis urbano y tipológico de la arquitectura sacra*. Zaragoza: Trabajo Fin de Grado dirigido por Eduardo Delgado Orusco, Universidad de Zaragoza, 2019, p. 23.

¹³ TAMÉS ALARCÓN, José. Proceso Urbanístico de nuestra Colonización Interior. En: *Urbanismo 3*. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1948, p. 413.

¹⁴ CALZADA PAREDES, Manuel. *La Colonización Interior en la España del siglo XX. Agrónomos y arquitectos en la modernización del medio rural*. Tesis Doctoral. Sevilla: Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Sevilla, 2006, pp. 452-453.

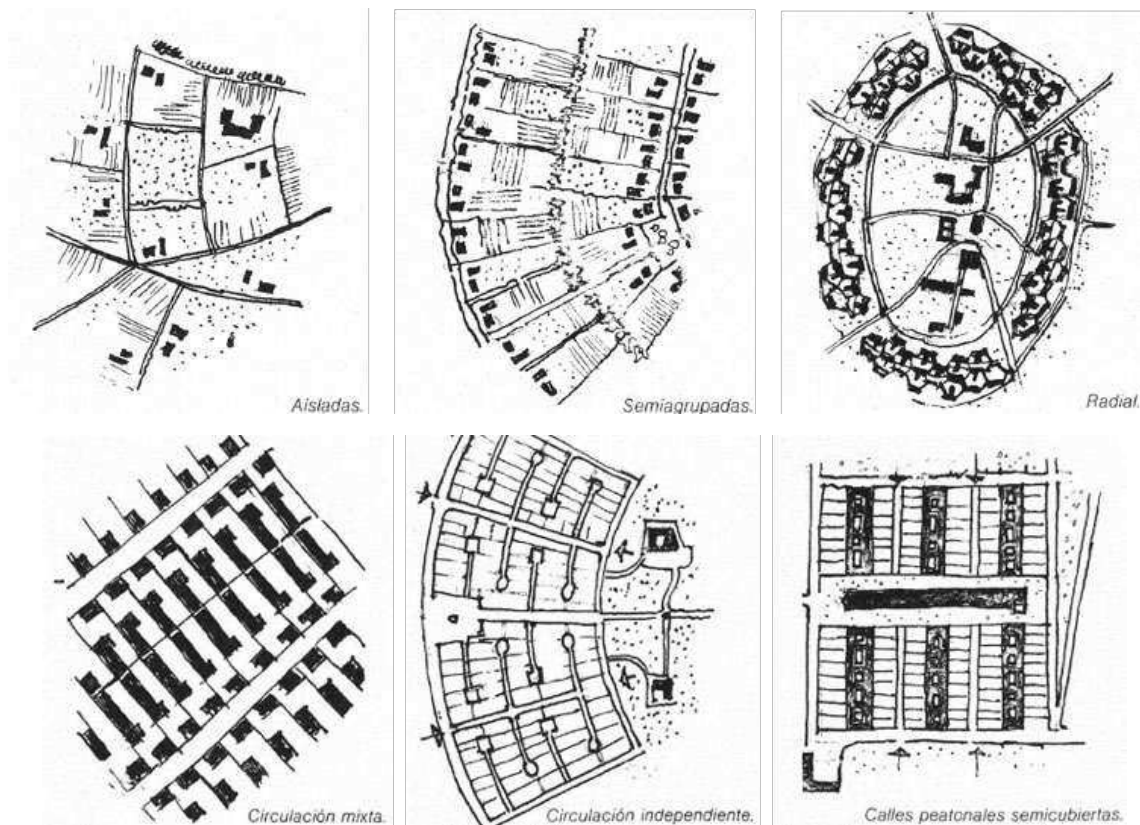


Imagen 3. Agrupación de Viviendas y Sistemas de Circulación en diferentes Pueblos, José Tamés Alarcón (1948). Urbanismo 3.

El proyecto de Rincón de Ballesteros supone una anomalía en la lógica habitual de los Pueblos de Colonización ya que su desarrollo no se vincula a un Plan de Colonización y, consecuentemente, a una transformación de las tierras de cultivo, sino que se establece gracias a una Declaración de Interés Social de la Finca (1951). Esta particularidad hace que los colonos se dediquen a la explotación ganadera de la finca y no será hasta 1980 cuando se construya su embalse¹⁵. La organización de la trama urbana en Rincón de Ballesteros (Imagen 4) se establece a través de dos ejes principales —Norte-Sur y Este-Oeste— que confluyen en el espacio público central que supone el Centro Cívico característico de los Pueblos. Conformando este epicentro de la actividad del municipio se disponen los edificios públicos más representativos, la Iglesia y su conjunto parroquial y el Ayuntamiento, acompañados de las figuras más ilustres de la nueva sociedad franquista como eran los docentes, secretarios municipales, médicos o capataces agrícolas, entre otros, y sus viviendas.

La singularidad de Rincón de Ballesteros surge con su adecuación al terreno, asumiendo el Centro Cívico la cota alta de la topografía de la ladera de la Perenguana sobre la que se asienta y que lo transforma en una suerte de *belvedere* de la dehesa y de la masa residencial que crece a espaldas de la cabecera. No obstante, las primeras propuestas de Sobrini para Rincón de Ballesteros planteaban trazados diametralmente opuestos a los finalmente ejecutados y a los planteamientos urbanísticos ortodoxos de Tamés. Sin embargo, en la Memoria del proyecto final Carlos Sobrini asume las directrices centrales del INC y “claudica” para conseguir su aprobación declarando en el documento que “se tantearon varias soluciones y al final se optó por la que se presenta (...) ya que el trazado curvo de las calles se desechó por ofrecer blandas perspectivas”¹⁶ en lo que supone una clara alusión a la doctrina Tamesiana del INC¹⁷.

¹⁵ GARCÍA CIENFUEGOS, Manuel. Santa María de Guadalupe en Rincón de Ballesteros. En: *Guadalupe. Revista del Real Monasterio de Guadalupe fundada en 1916, n° 867*. Guadalupe: Ediciones Guadalupe, 2020, p. 21.

¹⁶ SOBRINI MARÍN, Carlos. *Memoria para el Proyecto del Pueblo de Rincón de Ballesteros*. Mérida: Archivo Histórico del Centro de Estudios Agrarios (CEA), Junta de Extremadura, 1953, p. 2.

¹⁷ TORDESILLAS, Antonio Álvaro. Referencias Internacionales en los Pueblos de Colonización Españoles. En: *Revista Ciudades 13*. Valladolid: Universidad de Valladolid, diciembre 2010, pp. 193-194.

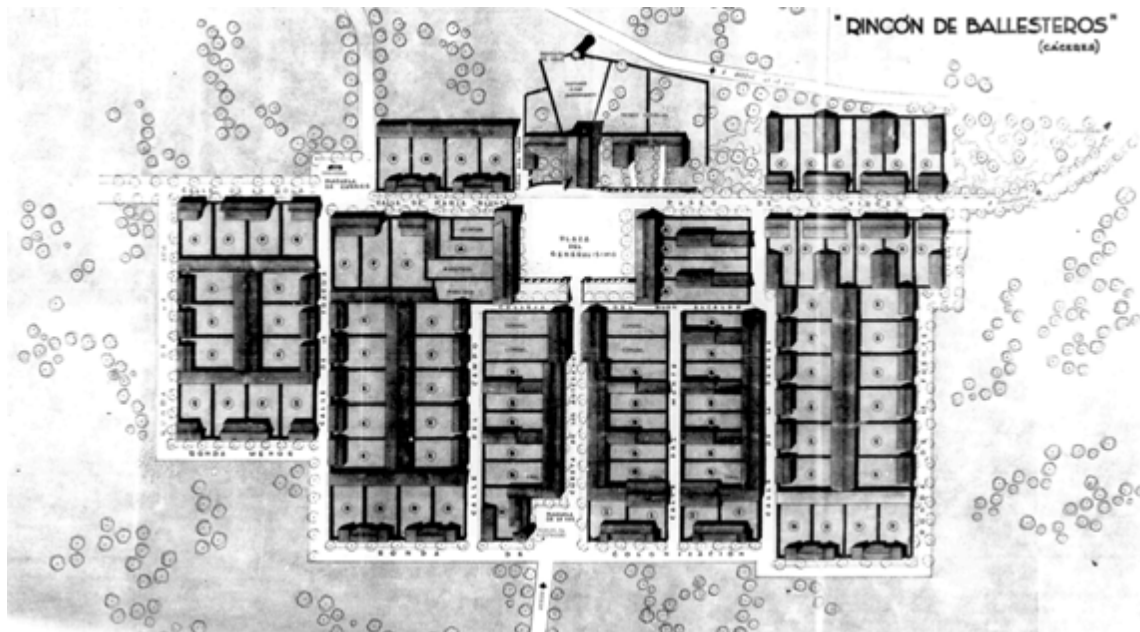


Imagen 4. Plano de Ordenación de Rincón de Ballesteros, Carlos Sobrini (1953). CEA, Junta de Extremadura. Digitalización de los autores.

Tras las frustradas intenciones innovadoras anteriores, el proyecto de Sancho Abarca es un ejercicio de repetición del canon colonizador del INC y presenta una estructura y ordenación bastante similares a Rincón de Ballesteros. Sobrini organiza la trama con dos ejes principales según las orientaciones de los puntos cardinales que conducen al Centro Cívico (Imagen 5) y que a su vez generan una cuadrícula sobre la que se acomodan las manzanas residenciales. Sin embargo, si en Rincón de Ballesteros Sobrini idea un mirador para el espacio público principal, en Sancho Abarca este Centro Cívico se proyecta recuperando la tradición de la plaza redonda porticada que hilvana el resto de arquitecturas que lo conforman. Sobrini opera de manera pareja en Sancho Abarca en cuanto a disposición de edificios públicos y viviendas, aunque, eso sí, desplazando más hacia el sur del núcleo la posición del espacio libre principal y con una ligera depresión en el terreno.

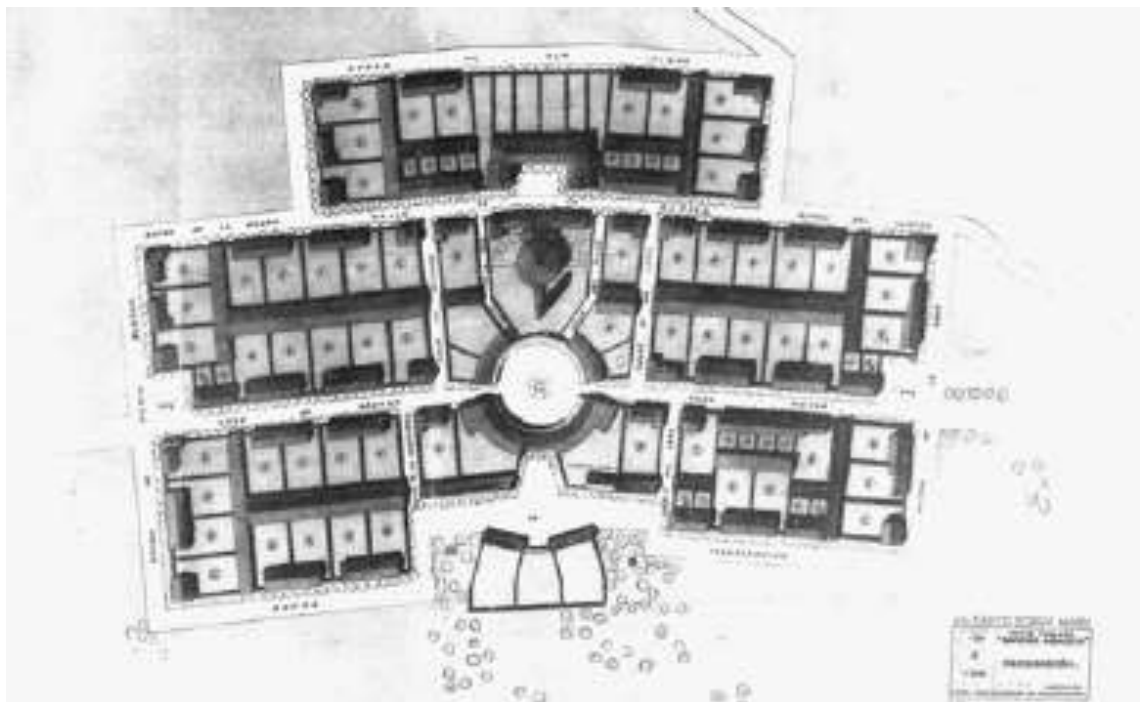


Imagen 5. Plano de Ordenación de Sancho Abarca, Carlos Sobrini (1954). MAPAMA.

En estos aspectos radican las principales diferencias respecto a Rincón de Ballesteros donde el espacio público se localiza al norte y el plano del suelo se eleva para que la mirada sobrevuele el núcleo desde una posición privilegiada. En ambos casos, Sobrini se sirve de un elemento compositivo que le permite concatenar edificaciones y espacio público y que se muestra con una presencia preponderante en la escenografía urbana y en las perspectivas sobre las edificaciones: el arco de traza parabólica en Rincón de Ballesteros y la cobertura de doble curvatura en Sancho Abarca (Imagen 6).

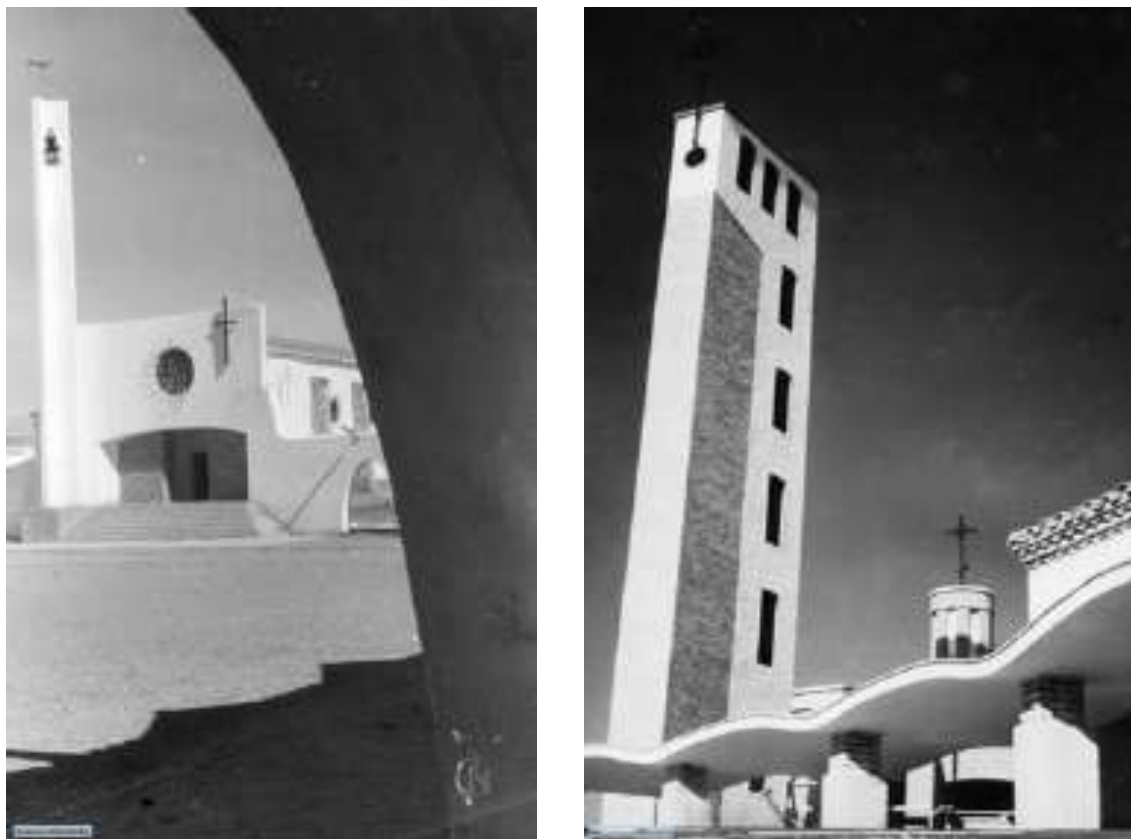


Imagen 6. Vistas de las Iglesias de Rincón de Ballesteros y Sancho Abarca en las que se aprecian el arco parabólico y el soportal con cobertura de doble curvatura. MAPAMA.

El espacio de las sombras en Rincón de Ballesteros.

A pesar de lo anterior, Sobrini explorará un nuevo umbral en lo relativo a las transiciones entre espacios especialmente en Rincón de Ballesteros. El arquitecto plantea la generación de mecanismos arquitectónicos de intermediación entre las escalas y ambientes con que deben confrontarse sus arquitecturas como pueden ser los contrapuestos urbano-doméstico, exterior-interior, lleno-vacío o público-privado. Así, la singularidad que supone la tarea de proyectar una población de nueva planta, sin las preexistencias históricas que tamizan y desdibujan estos límites en la ciudad tradicional, le advoca a servirse de un elemento inmaterial que soporte la tensión transicional entre estas realidades: la sombra. Los espacios en penumbra en Rincón de Ballesteros tienen la tarea fundamental de aliviar las tensiones en los bordes generando un espacio intersticial que medie las complejas realidades del proyecto y que se apoya en la repetición del arco parabólico para conectar visualmente el núcleo desde la oscuridad (Imagen 6 izquierda). Este elemento tiene tan alta importancia para Sobrini que, amén de sus menciones en la memoria, su definición se complementa incluso con una descripción geométrica en planimetría (Imagen 7) y una explicación constructiva de cómo deben ejecutarse por los operarios¹⁸, cuestión inusual en los Proyectos de Colonización Agraria.

¹⁸ SOBRINI MARÍN, Carlos. *Memoria para el Proyecto del Pueblo de Rincón de Ballesteros*. Mérida: Archivo Histórico del Centro de Estudios Agrarios (CEA), Junta de Extremadura, 1953, p. 10. En la memoria del proyecto el autor se refiere a estos arcos como “arcos de correa”.

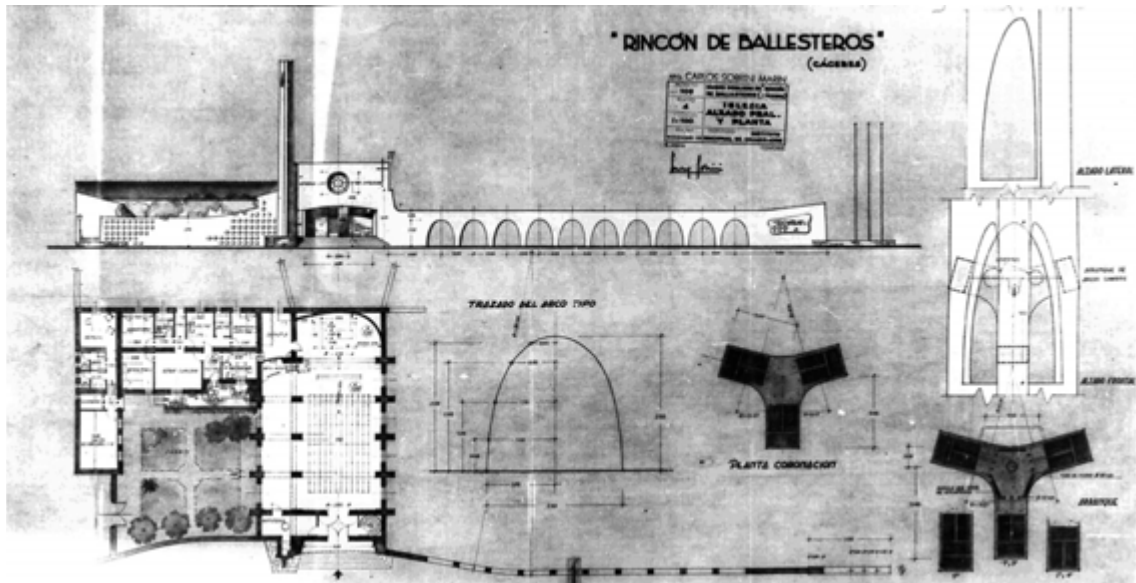


Imagen 7. Plano descriptivo de la Iglesia de Rincón de Ballesteros con definición de arco de traza parabólica, Carlos Sobrini (1953). CEA, Junta de Extremadura. Digitalización de los autores.

En Rincón de Ballesteros, las sombras impregnan incluso las planimetrías del proyecto como puede deducirse de la proyección de éstas que se marcan en la Planta de Ordenación General (Imagen 4) y en los propios alzados (Imagen 8.1). En ellos se atisban relaciones de profundidad más allá de lo simplemente material como sucede con aquellos elementos que arrojan sombra y otorgan un espesor superior tales como el plano de cierre del Centro Cívico (Imagen 8.2) o el que conecta la entrada al municipio con la Iglesia (Imagen 7).

Este descubrimiento de la oscuridad como espacio entre espacios es también una recuperación de las arquitecturas vernáculas tradicionales autóctonas. Los arquitectos del INC recibían el mandato de conocer la arquitectura tradicional de las geografías en las que debían construir sus Pueblos. Para algunos de ellos, como De la Sota¹⁹, Fernández del Amo²⁰ o Sobrini, esta cuestión no era una imposición, sino una herramienta más del proyecto que dotaba de arraigo a una arquitectura de nueva planta con influencias internacionales. Lo vernáculo y su disposición tanto en lo residencial como en lo urbano es fácilmente reconocible en algunos de los tipos de Viviendas que Sobrini proyectará para Rincón de Ballesteros o en el Centro Cívico, dónde su arquitectura retoma la temática de la sombra como filtro y la relaciona con la arquitectura vernácula extremeña y su representatividad en la esfera pública (Imagen 9).

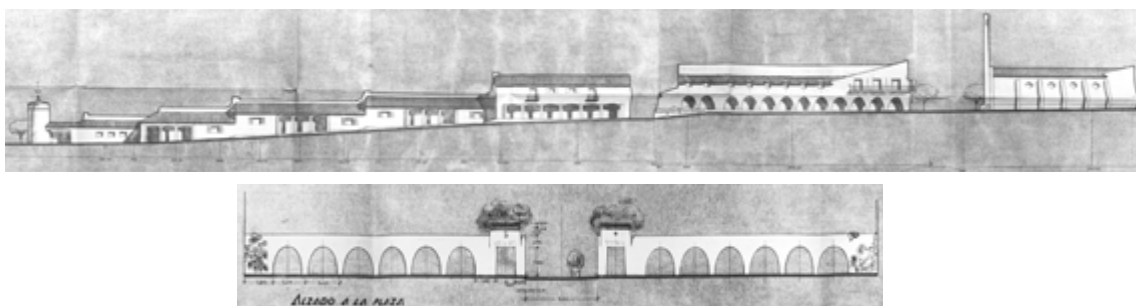


Imagen 8. 1. Plano de Sección por la Cuesta de los Artesanos y Centro Cívico, Carlos Sobrini (1953). CEA, Junta de Extremadura. Digitalización de los autores. 2. Alzado de cierre en Centro Cívico, Carlos Sobrini (1953). CEA, Junta de Extremadura. Digitalización de los autores.

¹⁹ "Es Esquivel un intento de tomar como maestros a quienes siempre hicieron los pueblos, y que los hicieron por cierto de maravilla: los albañiles y maestros de obra pueblerinos", en DE LA SOTA, Alejandro. El nuevo pueblo de Esquivel, cerca de Sevilla. En: *Alejandro de la Sota. Arquitecto*. Sevilla: Consejería de Obras Públicas y Transportes, Junta de Andalucía, 1994, p. 22.

²⁰ "He recorrido las tierras de España y aprendí en sus rincones lo que una arquitectura anónima me enseñaba" En: FERNÁNDEZ DEL AMO, José Luis. Del hacer de unos pueblos de colonización. En: *Arquitectura 192*. Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1974, p. 33.



Imagen 9. 1. Plaza de Garrovillas de Alconetar (Siglo XX). Archivo Rudofsky. 2. Vista actual del Centro Cívico (2010), Autores. 3. Vista del soportal de la Plaza de Garrovillas de Alconetar (Siglo XX). Archivo Rudofsky. 4. Vivienda popular en Salvatierra de Santiago (1930). F. García Mercadal. 5. Vista actual de Viviendas Tipo C (2010). Autores.

Conclusiones

Sobrini construye la sombra en Rincón de Ballesteros como un elemento más de su proyecto, como un sistema que debe definirse en su materialidad y al que se confía la difícil tarea de vehicular escalas, ambientes y esferas. La sombra permite a Sobrini transformar el espacio haciendo de los soportales un lugar de relación, comunitario y un lugar en el que vivir, una expansión de la arquitectura doméstica y representativa que se adueña de lo que está más allá de sus límites y vuelca hacia el exterior la vida interior a la vez que el mundo de afuera irrumpe en los adentros.

La sombra construida por Sobrini es el tamiz que cataliza la luz para someterla al dictado del espacio y caracterizarlo en su concepción pública. Carlos Sobrini recurre a la sombra construida para testimoniar el tránsito entre lo público espacial que define el exterior más ortodoxo y lo público vivible que sirve como espacio relacional de los habitantes. Así, la poética del espacio en Rincón de Ballesteros es sobretudo una narrativa de la sombra que permite al arquitecto deconstruir límites y una metamorfosis de la materia que la ensancha, la comprime o la deforma para acomodar en ella espacios intermedios a caballo entre dos mundos: el interior y el exterior.

Bibliografía.

- ALAGÓN LASTE, José María. *El Instituto Nacional de Colonización. El fondo de la Delegación Regional del Ebro*. Zaragoza: Documentos y Archivos de Aragón (DARA) nº 8, Enero 2012
- BORJA PELLICENA, Alicia. *Los pueblos de colonización de las Cinco Villas. Análisis urbano y tipológico de la arquitectura sacra*. Zaragoza: Trabajo Fin de Grado dirigido por Eduardo Delgado Orusco, Universidad de Zaragoza, 2019.
- CALZADA PAREDES, Manuel. *La Colonización Interior en la España del siglo XX. Agrónomos y arquitectos en la modernización del medio rural*. Tesis Doctoral. Sevilla: Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Sevilla, 2006.
- DE LA SOTA, Alejandro. El nuevo pueblo de Esquivel, cerca de Sevilla. En: *Alejandro de la Sota. Arquitecto*. Sevilla: Consejería de Obras Públicas y Transportes, Junta de Andalucía, 1994
- DE LA SOTA MARTÍNEZ, Alejandro. Alejandro de la Sota. Entrevista realizada por Marta Thorne. En: *Quaderns d'arquitectura i urbanisme Nº156*. Barcelona: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, 1983.
- DE LA SOTA MARTÍNEZ, Alejandro. *Escritos, conversaciones, conferencias*. Barcelona: Editorial GG (Gustavo Gili), 2002.
- DELGADO ORUSCO, Eduardo. La experiencia del INC. Una colonización de la Modernidad (1939-1973). En: *Congreso Internacional de Arquitectura, Ciudad e Ideología Antiurbana (Actas del Congreso)*. Pamplona: Universidad de Navarra, 2002.
- DÍAZ DEL CAMPO, Ramón Vicente. Nuevos relatos del Régimen: carteles para XXV Años de Paz. En: *XXV Años de Paz Franquista. Sociedad y cultura en España hacia 1964*. Madrid: Silex Ediciones, 2017.
- FERNÁNDEZ DEL AMO, José Luis. Del hacer de unos pueblos de colonización. En: *Arquitectura 192*. Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1974.
- LICERAS RUIZ, Ángel. El INC. Instrumento de la Política Agraria de la era de Franco. En: *Cuadernos Geográficos de la Universidad de Granada Nº 16-17*. Granada: Universidad de Granada - Departamento de Análisis Geográfico Regional y Geografía Física, 1987-1988.
- GARCÍA CIENFUEGOS, Manuel. Santa María de Guadalupe en Rincón de Ballesteros. En: *Guadalupe. Revista del Real Monasterio de Guadalupe fundada en 1916, nº 867*. Guadalupe: Ediciones Guadalupe, 2020.
- PÉREZ ESCOLANO, Víctor. Prólogo. En: CABECERA SORIANO, Rubén y ESPINA HIDALGO, Sara (coord.). *Pueblos de colonización de Extremadura*. Badajoz: Gobierno de Extremadura, Consejería de Educación y Cultura, Editora Regional de Extremadura, 2010.
- SÁNCHEZ SÁNCHEZ-MORA, José Ignacio. Plan de Colonización de Extremadura: Obras hidráulicas, agricultura e infraestructuras. En: CABECERA SORIANO, Rubén y ESPINA HIDALGO, Sara (coord.). *Pueblos de Colonización en Extremadura*. Badajoz: Gobierno de Extremadura, Consejería de Educación y Cultura, Editora Regional de Extremadura, 2010.
- SOBRINI MARÍN, Carlos. *Memoria para el Proyecto del Pueblo de Rincón de Ballesteros*. Mérida: Archivo Histórico del Centro de Estudios Agrarios (CEA), Junta de Extremadura, 1953.
- TAMÉS ALARCÓN, José. Proceso Urbanístico de nuestra Colonización Interior. En: *Urbanismo 3*. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1988.
- TORDESILLAS, Antonio Álvaro. Referencias Internacionales en los Pueblos de Colonización Españoles. En: *Revista Ciudades 13*. Valladolid: Universidad de Valladolid, Diciembre 2010.
- VILLANUEVA PAREDES, Alfredo y LEAL MALDONADO, Jesús. La planificación del regadío y de los pueblos de colonización, Volumen II. En: *Historia y Evolución de la Colonización Agraria en España*. Madrid: Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación, Ministerio de Administraciones Públicas, Ministerio de Obras Públicas, Transporte y Medio Ambiente, 1991.

Biografías.

Rubén Cabecera Soriano (Mérida, 1976) es Arquitecto y Doctor en Arquitectura por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Sevilla. Profesor de la Universidad de Extremadura en el Centro Universitario Santa Ana e investigador de la Universidad de Extremadura como miembro de GICA. Desarrolla parte de su actividad docente como profesor invitado en las Escuelas de Arquitectura de Florencia y Palermo. Es autor de varios libros y publicaciones relacionadas con el Patrimonio. Ha recibido numerosos premios y menciones en arquitectura, rehabilitación y urbanismo por sus obras desarrolladas en el ejercicio de la profesión.

Sete Álvarez (Calamonte, 1992) es Arquitecto por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Sevilla y Doctorando en Patrimonio por la Universidad de Extremadura. Desarrolla su actividad investigadora en el análisis de los espacios vacíos e intermedios de la arquitectura de Colonización Agraria. Compagina su

actividad como investigador con colaboraciones en la Università degli Studi di Palermo como Profesor Asistente y en la Universidad de Sevilla como Asistente Honorario además del ejercicio profesional con proyectos como la Intervención Patrimonial en el Lavadero de Lanas de “La Concepción” o las recalificaciones de Viviendas Colonas en los pueblos de Vegaviana y Hernán Cortés.

Sert transeúnte: entre el interior y el exterior de la vivienda colectiva Les Escales Park, Barcelona (1968-1973)

Campomar, Marina

Universidad de Gerona (UdG), Departamento de Arquitectura e Ingeniería, Escuela Politécnica superior - Gerona, España, mcampomarg@gmail.com

Fontana, M. Pia

Universidad de Gerona (UdG), Departamento de Arquitectura e Ingeniería, Escuela Politécnica superior - Gerona, España, mariapia.fontana@udg.edu

Sert, Paco

Arquitecto independiente, pacosert@gmail.com



Palabras clave: Josep Lluís Sert, vivienda colectiva, arquitectura-mediterránea, interior-exterior, plano horizontal

ENFOQUE. Tras 20 años de exilio y una intensa actividad como arquitecto, urbanista y docente, a principios de 1960 Sert (1903-1983) busca el reencuentro con sus raíces, su inolvidable mediterráneo, referente recurrente en sus propuestas de arquitectura moderna. En esta etapa madura, se acentúa un intenso diálogo entre la docencia y la profesión, entre España y EE.UU., entre el adentro y el afuera de su experiencia vital.

Tras una mirada transversal a su obra y pensamiento observamos que el espacio exterior adquiere mayor protagonismo a lo largo del tiempo. Sert convierte en una constante la imagen tradicional mediterránea del plano horizontal como instrumento para integrar la vida exterior al espacio interior. Si bien es cierto, que desde sus inicios trabaja esta relación con el entorno en las *Casas de fin de semana del Garraf* (1935) o la *Casa Bloc* (1936-1939), es en esta etapa madura que la relación de lo construido con su espacio exterior en varios complejos residenciales adquiere un papel determinante. Estos proyectos reflejan un esfuerzo por diluir los límites gracias a la búsqueda de continuidad del plano horizontal; a la *perfecta adaptación al clima y al lugar* (Sert, 1932); a la entrada de luz; a la materialidad; a la habitabilidad y al sentido de comunidad.

METODOLOGÍA. Entender la relación entre el interior y el exterior en los proyectos residenciales de Sert, es descubrir la manera en que la arquitectura se hace parte del lugar. A través de un recorrido visual por obras residenciales mostraremos la evolución del tema. Además, verificaremos como los espacios exteriores son parte integrante del proyecto y se diluyen con el interior, a través de la prolongación del plano horizontal hacia las vistas, el paisaje y la vida al aire libre. A continuación, compararemos dos proyectos contemporáneos de conjuntos de viviendas (*Can Pep Simó*, 1965-70, Ibiza y *Le Convent de la Paix*, 1967, Mazelle) mediante una revisión documental de planos, fotografías y textos haciendo hincapié en las diferentes soluciones y usos de planos horizontales (terrazas, cubiertas, patios, porches). Finalmente, centraremos el análisis en *Les Escales Park* (1968-1973), Barcelona.

FUENTES. La mayor parte del legado de Sert se encuentra en la Universidad de Harvard y tan solo una pequeña parte puede ser consultada en el archivo la Fundación Miró de Barcelona. También existe un gran número de escritos del propio autor, muchos publicados en la revista AC. En las últimas décadas, destaca el trabajo de investigación de J.M. Rovira, de E. López y de J. Freixa, colaborador de Sert en su última etapa. También cabe nombrar la biografía del autor escrita por M. del Mar Arnús, Ser(t) arquitecto.

AVANCES. Para hacer la selección de casos, ya hemos recopilado y sistematizado material base de los diferentes proyectos de vivienda colectiva y organizado un recorrido visual sobre las soluciones de espacios intermedios. También tendremos acceso a las casas en Ibiza para poder realizar un recorrido actualizado y entrevistar a Paco Sert, sobrino del arquitecto, habitante y encargado de su rehabilitación. Finalmente estamos desarrollando trabajo de archivo (Barcelona y Cambridge) para revisar el material gráfico original de las obras de estudio.

Sert's passerby: between the inside and outside of collective housing Les Escales Park, Barcelona (1968-1973)

Keywords: Josep Lluís Sert, collective housing, Mediterranean architecture, inside-outside, horizontal plane

APPROACH. After 20 years of exile and intense activity as an architect, urban planner and as a professor, in the early 1960s Sert (1903-1983) sought a reunion with his roots, the Mediterranean coast, where this characteristic plays an enormous role in his proposals for modern architecture. In this mature stage of his life, he focused on teaching as a professor at university and working as an architect in Spain and the USA.

A cross-cutting look at his work shows how exterior spaces acquire greater prominence over time. Sert has turned the traditional Mediterranean image of the horizontal plane as an instrument for integrating exterior life into interior space into a constant. Although, it is true that, from the beginning, he worked on the relationship with the environment in the *Casas de fin de semana del Garraf* (1935) or the *Casa Bloc*, it is in this more mature stage that the relationship of the built with its exterior space in several residential complexes acquires a decisive role. These projects reflect an effort to dilute all limits between the different spaces thanks to the continuity of the horizontal plane; to *the perfect adaptation to the climate and the place* (Sert, 1932); to the entry of light; to the materiality; to the habitability and to the sense of community.

METHODOLOGY. Understanding the relation between inner and outer spaces in Sert's residential projects, means discovering the way in which architecture becomes integrated into the place and, thus, it is part of the place. Through a visual tour of residential works, we will show the evolution of his architecture through his work. In addition, we will verify how the exterior spaces are an integral part of the project and are diluted with the interior, through the prolongation of the horizontal plane towards the views, the landscape and life in the open air. We will then compare two contemporary housing projects (*Can Pep Simó*, 1965-70, Ibiza and *Le Carmel de la Paix*, 1967, Mazille) through a documentary review of plans, photographs and texts, emphasizing the different solutions and uses of horizontal planes (terraces, roofs, patios, porches). Finally, we will focus the research on *Les Escales Park* (1968-1973), Barcelona.

SOURCES. Most of Sert's legacy can be found at Harvard University and only a small part can be consulted in the archive of the Miró Foundation in Barcelona. There is also a large number of writings by the author himself, many of them published in *AC* magazine. Over the last few decades, the research work of J.M. Rovira, E. López and J. Freixa, Sert's collaborator in his last period, played a very important role. It is also worth mentioning the biography of the author, written by M. del Mar Arnús, *Ser(t) arquitecto*.

PROGRESS. To select the cases, we have already compiled and systematized the source materials from the different collective housing projects and we have also created access to an organized visual tour of the solutions for intermediate spaces to better understand this architecture. We will also have access to the houses in Ibiza to be able to provide an updated tour. We'll also be able to interview Paco Sert, the nephew of the architect, inhabitant of the place and in charge of this rehabilitation. Finally, we are developing archival work (Barcelona and Cambridge) to review the original graphic material of the study cases.

Un viaje de ida y vuelta: aproximación a la etapa madura de Sert

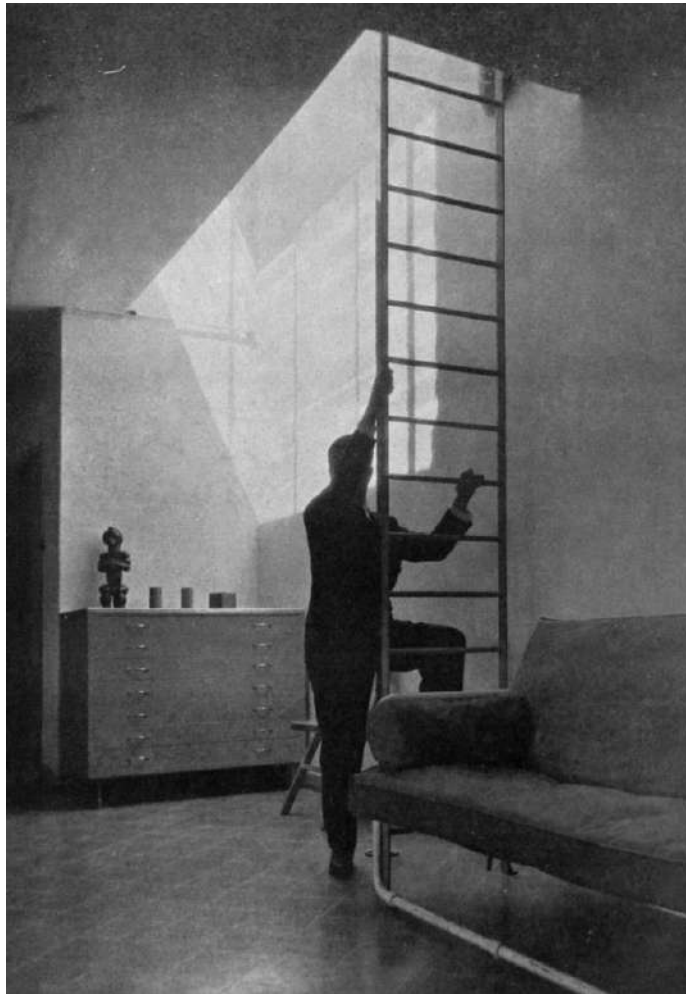


Fig. 1. Estudio de Sert en el edificio Muntaner (1935), Barcelona
Fuente: Quaderns d'arquitectura nº 94, 1973. Pág. 33.

Al terminar la Guerra Civil española, Josep Lluís Sert se ve obligado a exiliarse primero a París y más adelante a los EE.UU., donde se abre camino a una excelente trayectoria tanto profesional como docente. Desde su llegada a Nueva York, Sert sigue trabajando los postulados modernos que habían nacido a finales de los años 30 en Europa en los congresos del CIAM y, análogamente, en España con el GATCPAC. Siempre atento a los cambios que se estaban produciendo en Europa y fiel a sus raíces mediterráneas, Sert trabaja en proyectos que le sirven para adquirir el sentido de la composición de masas y la escala humana. Además, empieza a definir su ideario convencido de que a través de la arquitectura se podía mejorar la calidad de vida de sus habitantes.

No es hasta mediados de 1950, que Sert empieza a retomar nuevamente el contacto con la arquitectura española tras el encargo de Miró para su taller en Mallorca. No cabe duda que esta nueva toma de contacto con sus orígenes provoca en Sert un sentimiento de retorno hacia sus raíces, la arquitectura mediterránea. Y así, las dos últimas décadas de su vida son un constante viaje de ida y vuelta en el ámbito tanto profesional como personal. Parece que Sert toma consciencia de un diálogo interno que a medida que pasan los años se evidencia de manera más explícita en su forma de pensar y proyectar. Quizás son sus últimas obras de vivienda colectiva las que constituyen un escenario perfecto para mostrar su ideario impulsado por su afán de generar vínculos entre el hombre y la naturaleza reforzando los aspectos comunitarios y colectivos. Bajo esta perspectiva, sus obras revelan un diálogo entre el espacio construido y el exterior como temas recurrentes de su trabajo y ponen en juego la conexión entre el habitante y el paisaje a través de una arquitectura moderna, pero con profundas raíces en la tradición. Las formas puras se adaptan al clima y al lugar gracias a la continuidad del plano horizontal hacia el exterior. Las diferentes soluciones y usos producen también espacios interiores abiertos, (terrazas, cubiertas, patios, porches, galerías, etc.), diluyen los límites entre el interior y el exterior de la vivienda y hacen de estos espacios una estancia más donde habitar.

Inicios de la transición del espacio interior al exterior. Las Casas de fin de semana en el Garraf (1935) y la Casa Bloc (1936-39).

De las primeras a las últimas obras de Sert existe un hilo conductor común: la relación entre el espacio interior y exterior a través de la continuidad del plano horizontal en diferentes escalas. A pesar de los años que pasan entre sus primeras obras de vivienda colectiva a las últimas, el tratamiento de los espacios intermedios, tanto comunitarios como de la propia vivienda, siguen siendo un tema común a la hora de proyectar entre el adentro y el afuera. Para entender esta evolución analizaremos brevemente dos de las primeras obras donde Sert empieza a dar protagonismo al espacio exterior como ampliación de una superficie de vivienda interior mínima. Las *Casas de fin de semana* en el Garraf (1935)¹, casas mínimas destinadas a albergues de playa y estancias cortas², son uno de los primeros ejemplos donde el espacio exterior adquiere un gran protagonismo. Se puede observar como en las diferentes tipologías, las terrazas o porches ocupan una superficie considerable en planta convirtiéndose en una estancia más donde habitar. No es casualidad, ya que estas casas fueron proyectadas para ser vividas desde el clima y la cultura mediterránea. La barrera entre el interior y el exterior es prácticamente inexistente debido al enorme ventanal y a la continuidad del plano horizontal. El pliegue de las carpinterías o su poca apariencia en la mirada hacia el horizonte, permiten ampliar el espacio interior de la sala hacia las vistas y el paisaje. En la revista A.C. 19 dedicada a la evolución del interior ya se refería así a la terraza:

*“La terraza del tipo A y otros elementos del B y C serán para muchos inútiles y poco funcionales, sin embargo, son estos factores, lírica y espiritualmente, de primera importancia.”*³

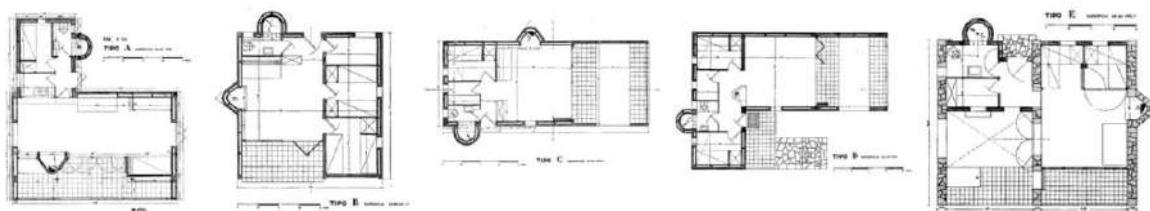


Fig. 2. *Casas de fin de semana*, Garraf (1935). Plantas tipo y relación con los espacios exteriores. Fuente: Freixa, J. (1979). Josep Lluís Sert. Barcelona: Gustavo Gili. Pág.20.



Fig. 3. *Casas de fin de semana*, Garraf (1935). Secuencia interior y exterior de la caseta tipo A (arriba) y tipo C (abajo). Fuente: AC. N°19. Año V. Barcelona,1935. Págs. 34-41.

¹ Junto a Torres Clavé.

² Freixa, J. (1979). Josep Lluís Sert. Barcelona: Gustavo Gili. Pág.20.

³ AC. N°19. Año V. Barcelona,1935. Pág.36.

Por otro lado, rompiendo con todo esquema de vivienda colectiva que se había proyectado en Barcelona, Sert, junto a Torres Clavé y Subirana (encargado de la estructura), proyectó la *Casa Bloc* (1936-1939): un conjunto de 207 viviendas distribuidas en 6 plantas y destinadas a albergar familias de clase obrera. Influenciado por el *Inmueble-Villa* de Le Corbusier, las viviendas son a doble altura y se caracterizan por ser mínimas, con amplias terrazas y espacios colectivos comunes, bien orientadas y con ventilación cruzada. De la misma manera que en las casas del Garraf, el espacio exterior ocupa casi la mitad de la superficie de la planta primera generando dos espacios con carácter diferente, pero con el mismo objetivo: habitar desde el exterior. Precisamente en el interior de la vivienda, los arquitectos adoptan nuevamente una solución de carpintería plegable, anexionando el comedor a la terraza: cuando se abre el habitante no percibe un dentro y un fuera, sino que todo pasa a ser un único espacio en el que habitar.

En cuanto a los espacios comunes, como la pasarela, la cubierta o el patio de acceso, son elementos horizontales de circulación y relación que establecen una conexión física y visual entre los espacios exteriores e interiores del conjunto. Los bloques se elevan sobre pilotes formando un porche de transición entre los dos patios de acceso con el fin de mantener la relación con el entorno urbano y obtener un espacio libre de disfrute colectivo con suficiente "horizonte"⁴. Los corredores exteriores, influencia nuevamente de Le Corbusier, o tal y como definirían más adelante Alison y Peter Smithson, "las calles en el aire"⁵, son los encargados de conectar las viviendas de los cuatro bloques y generar un espacio de relación entre los vecinos. Tan solo ensanchando el corredor unos centímetros más allá de las columnas estructurales, se genera una sección más amplia delante de cada acceso a la vivienda, permitiendo a los vecinos apropiarse de este espacio como una estancia más. La cubierta, a pesar de ser proyectada para usos colectivos, solo se utiliza para tender la ropa. Su relación directa con la vivienda y la posibilidad de compartir vida comunitaria han generado formas de apropiación colectiva que perduran en el tiempo.

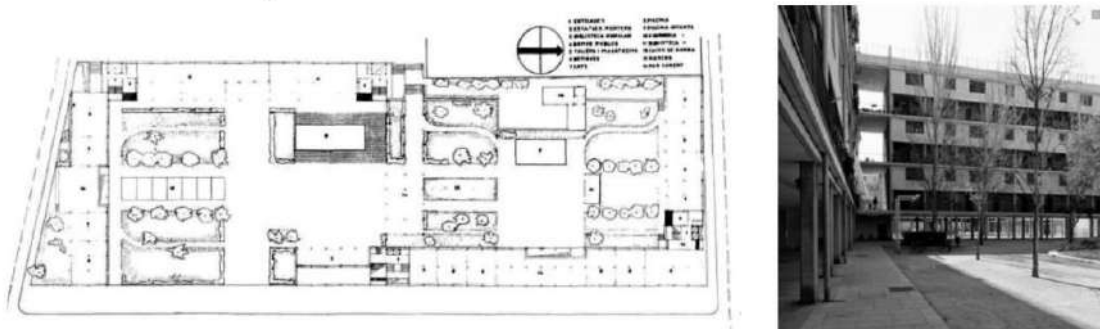


Fig. 4. *Casa Bloc* (1936-39). Relaciones urbanas a través de espacios de transición: plantas bajas porticadas, galerías, vestíbulos, terrazas.
Fuente: Freixa, J. (1979). Josep Lluís Sert. Barcelona: Gustavo Gili. Pág.42.



Fig. 5. *Casa Bloc* (1936-39). Relación exterior interior: ampliación de las viviendas a través de balcones y espacios colectivos comunes.
Fuente: Freixa, J. (1979). Josep Lluís Sert. Barcelona: Gustavo Gili. Pág.44. Fotografías de los autores.

⁴ AC. N°11. Año III. Barcelona, 1933. Pág.26.

⁵ Smithson, A. & P.(2001). Cambiando el arte de habitar. Barcelona: Gustavo Gili.

Las "calles en el aire" se ven reflejadas en las ideas teóricas del *Golden Lane Housing* y construidas en el *Robin Hood Gardens*.

Proyectar de fuera a dentro: Les Escales Park (1967-1973)

Tras un salto temporal de casi 30 años y después de una intensa etapa americana, a finales de la década de 1960, Sert viaja con más frecuencia a su país natal y reanuda su actividad como arquitecto en Europa. En 1967, se encarga a Sert, Jackson y asociados⁶ el edificio de viviendas, *Les Escales Park* (1967-1973), en Barcelona. Debido a su inhabilitación para ejercer como arquitecto en España por causas políticas, Sert se asocia con el estudio formado por J. Ribas, J. Anglada y D. Gelabert, quienes harán el seguimiento de las obras durante las estancias de Sert en Cambridge.

El edificio de *Les Escales Park* es uno de los tres bloques que conforman el conjunto residencial situado en una finca en la zona alta de Barcelona, con una pendiente considerable y un bosque frondoso. En las primeras propuestas del proyecto, el conjunto constaba de 3 bloques dispuestos en franjas paralelas al mar y un cuarto bloque perpendicular. De los cuatro bloques, en 1970, se suprimió el bloque central debido a las nuevas exigencias de edificabilidad del P.G.M. Este cambio, dio lugar a un conjunto más esponjado y permitió aprovechar el vacío interior de la parcela para albergar espacios exteriores naturalizados y de carácter comunitario. Los otros dos bloques, conocidos como *Els Til·lers* (1980), fueron construidos años más tarde por sus socios de Barcelona siguiendo esquemas compositivos que, aunque intentan asemejarse, se alejan de la idea original del proyecto.

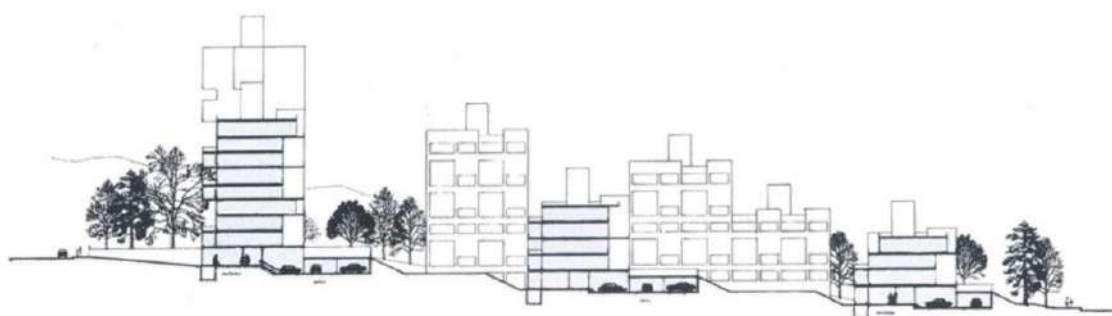


Fig. 6. *Les Escales Park* (1968-1973). Sección transversal del proyecto original.
Fuente: HIC arquitectura.

En la parte más alta de la finca, Sert plantea el bloque de *Les Escales Park* en paralelo a la calle Sor Eulalia de Anzizu y lo deprime una planta respecto a la cota de la calle, respetando la pendiente natural del terreno con la intención de mantener el bosque frondoso de pinos y palmeras previo al edificio. Entre el bloque y el terreno natural, Sert dispone una lámina de agua que queda interrumpida únicamente en la parte central por la rampa de acceso enmarcada con una marquesina de hormigón a pie de calle. A través de esta rampa, Sert conecta el espacio naturalizado de la entrada con un jardín domesticado en el interior de la parcela, mediante un vestíbulo completamente acristalado que une los 5 núcleos de escaleras y que actúa como porche entre el dentro y el fuera.



Fig. 7. *Les Escales Park* (1968-1973). Plano de emplazamiento (S2386) y fotografías de la lámina de agua y del vestíbulo de entrada (S2668).

Fuente: Archivo Sert, Fundación Miró, Barcelona.

⁶ Jaume Freixa, asociado de Sert, fue el encargado del proyecto.



Fig. 8. *Les Escales Park* (1968-1973). Fotografías del patio interior (S1659, S2660, S2661).
Fuente: Archivo Sert, Fundación Miró, Barcelona.

Proyectar desde el exterior: fachadas profundas y terrazas cubiertas. La volumetría del edificio está compuesta por formas puras que se abren y se cierran al entorno y se relacionan con el exterior mediante varias soluciones de su envolvente formada por fachadas y cubiertas dispuestas en diferentes planos. En los croquis, se observa la preocupación de Sert por formalizar unas fachadas que se relacionan con el lugar, el clima y el entorno. La discontinuidad de su perfil, la proporción y la composición de los huecos, el control del asoleamiento, la presencia de la vegetación y el uso de ciertos materiales serán estrategias clave para conseguir una fachada profunda y, a la vez, proyectada hacia el paisaje. La descomposición de la misma en dos planos permite un esquema modular con huecos de una o dos alturas, que le da dinamismo y provoca un juego de llenos y vacíos, de luces y sombras. Este espacio intermedio entre los dos planos de fachada con diferentes profundidades permite controlar la entrada del sol según las distintas estaciones y enmarcar las visuales mediante líneas horizontales.

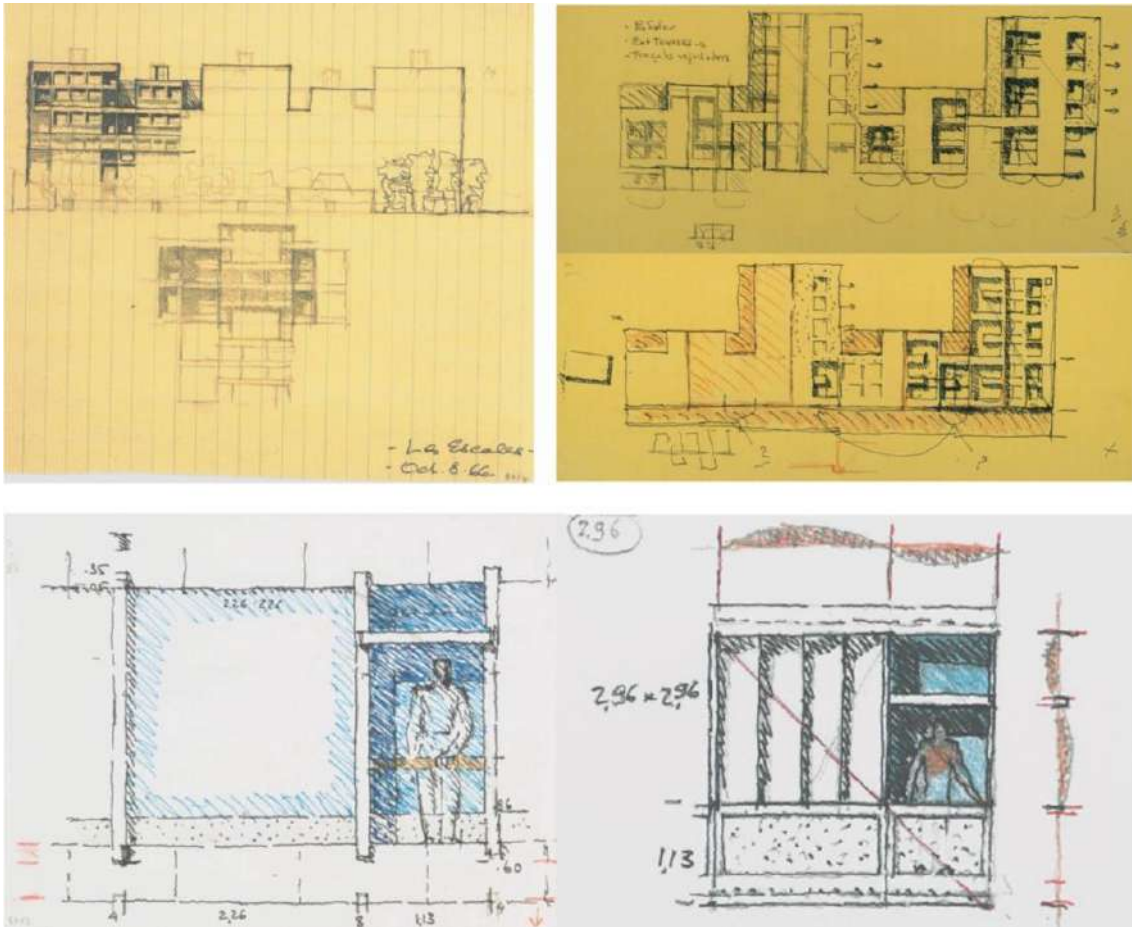


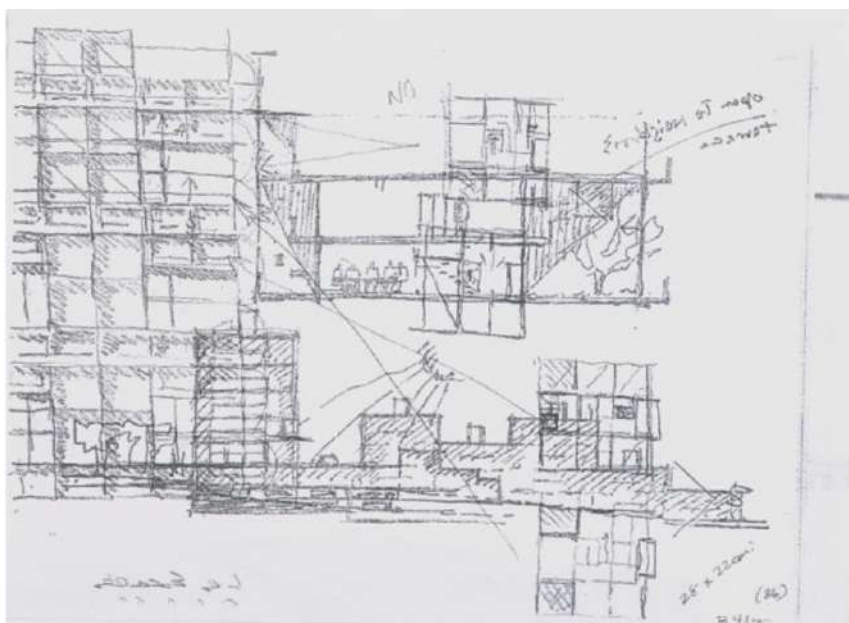
Fig. 9 y 10. *Les Escales Park* (1968-1973). Arriba, estudios y alternativas de las diferentes versiones de la fachada principal (S2315, S2320, S2321). Abajo, estudios y alternativas de las aperturas en fachada (S2319, S2022).
Fuente: Archivo Sert, Fundación Miró, Barcelona.

La fachada posterior está compuesta por un juego de hendiduras en sentido vertical y horizontal que permiten que el paisaje se fusione con el edificio mediante la presencia de vegetación en cubiertas y fachadas. Este plano responde a los comedores y dormitorios y está compuesto por terrazas, ventanas o galerías protegidas por persianas y lamas verticales de color blanco. En ambas fachadas usa el hormigón y la piedra blanca como materiales principales de la envolvente dando homogeneidad y luminosidad al conjunto. Aunque el hormigón es un material aparentemente novedoso, Sert le deja las marcas del encofrado con ciertas rugosidades y lo mezcla con la piedra artificial blanca con el objetivo de recordar los materiales más tradicionales. También incorpora elementos locales como la bovedilla o la cerámica vidriada para enmarcar los huecos con colores típicos mediterráneos.

El pavimento del patio interior tiene un despiece con *un desorden epidérmico*⁷ con una textura similar a los prefabricados de hormigón de la fachada que deja crecer la vegetación entre sus juntas. Por otro lado, las cubiertas son una consecuencia directa de la disposición de las plataformas entrantes y salientes del bloque y actúan como jardines suspendidos. El límite de las cubiertas enmarca, a través de unos pórticos, la mirada hacia el paisaje, recurso que Sert ya había utilizado en la *Casa Bloc* (1936-39) o en el *Dispensario Antituberculoso* (1935), en Barcelona. Actualmente, las cubiertas están en su mayor parte muy naturalizadas y presentan construcciones añadidas a modo de galerías no contempladas en el proyecto original.

De la vivienda al espacio común. Tres décadas más tarde de la construcción de la *Casa Bloc* (1936-39) y del edificio en la *Calle Muntaner* (1931), Sert apuesta nuevamente por repetir el esquema compositivo de vivienda a doble altura en la mayor parte de las viviendas del conjunto, pero esta vez de manera más sofisticada, ya que las premisas del proyecto son muy diferentes respecto a sus primeros ensayos. Ahora el destinatario es un perfil más acomodado y con unas necesidades diferentes. El edificio consta de un total de 26 viviendas (22 dúplex) distribuidas en 5 bloques asociados a núcleos de escaleras, con las mismas características arquitectónicas, pero con diferentes alturas.

Para formalizar la planta de las viviendas en dúplex, Sert desdobra el programa de día y de noche. La primera planta contiene la cocina, zona de servicio, comedor y la sala en forma de L, en contacto con la terraza a sur. La planta segunda consta de los dormitorios. Ambas plantas se conectan interiormente por la escalera y un doble espacio sobre la sala y, exteriormente, por una terraza cubierta. De la superficie total de la vivienda, la terraza cubierta representa una superficie de 23 m² a través de la cual se hilvana la secuencia de espacios interiores con el exterior. Orientada a sur, en forma de L y con diferentes alturas y profundidades (entre 4,30m y 1m) funciona como una terraza jardín en el aire o patio suspendido, generando conexiones físicas y visuales entre las dos plantas. Los grandes ventanales permiten que la sala quede anexionada a la terraza formando un único espacio. Con tal de enmarcar la direccionalidad de la mirada desde la terraza al paisaje, Sert utiliza nuevamente el plano horizontal a modo de "banco-barandilla" como límite entre la terraza y el más allá. Las viviendas en primera planta tienen unas terrazas sobre los garajes a modo de patio separadas del espacio comunitario con altos muros que se diluyen a través de la vegetación.



⁷ Ferrer, D. (1975). Les últimes obres de J. Ll. Sert en Barcelona: 'Roda el món i torna al Born'. Arquitecturas bis, n. 6: Barcelona. Pág. 2.

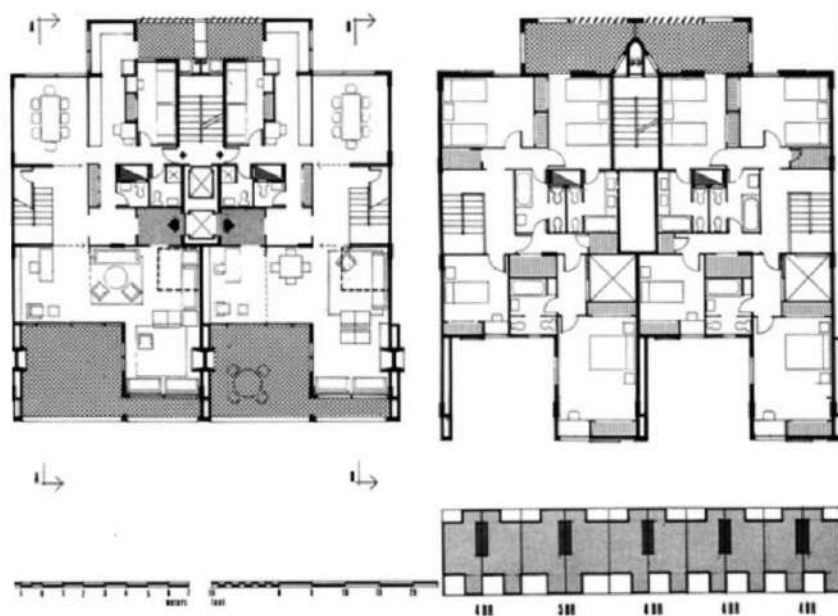


Fig.11. Les Escales Park (1968-1973). Estudios previos de la sección (S3216) /Plantas tipo en dúplex.
 Fuente: Archivo Sert, Fundación Miró Barcelona / Freixa, J. (1979). Josep Lluís Sert. Barcelona: Gustavo Gili. Pág. 116.

Las zonas con carácter comunitario están distribuidas entre el interior y el exterior. Mientras que en el interior hay varios espacios de reunión, el exterior está formado por plataformas destinadas a diferentes usos y equipadas con el mismo mobiliario del vestíbulo, fuentes de agua y piscinas.

En definitiva, Sert consigue hilvanar el conjunto residencial mediante una secuencia gradual de las constantes mediterráneas que había trabajado durante la preguerra y experimentado en alguna de sus obras americanas⁸: el porche, la terraza, la cubierta y el patio. En este caso, todas ellas tienen un denominador común, actúan a modo de cubierta-terraza mediante la extensión del plano horizontal.

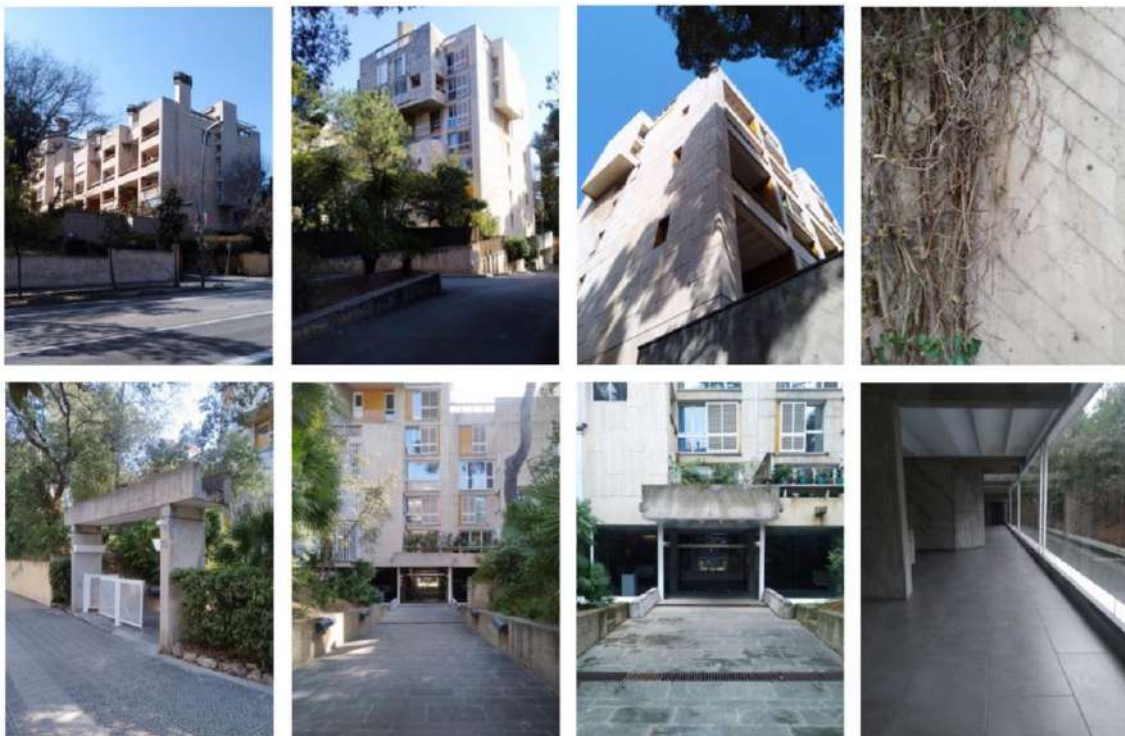


Fig. 12. Les Escales Park (1968-1973). Secuencia, recorrido y materialidad desde afuera hacia adentro.
 Fuente: Fotografías de los autores.

⁸ El Peabody Terrace, Roselvelt island o Riverview son ejemplos significativos de su obra americana.

El paso del tiempo como revelador del proyecto del espacio exterior-interior en la obra de Sert.

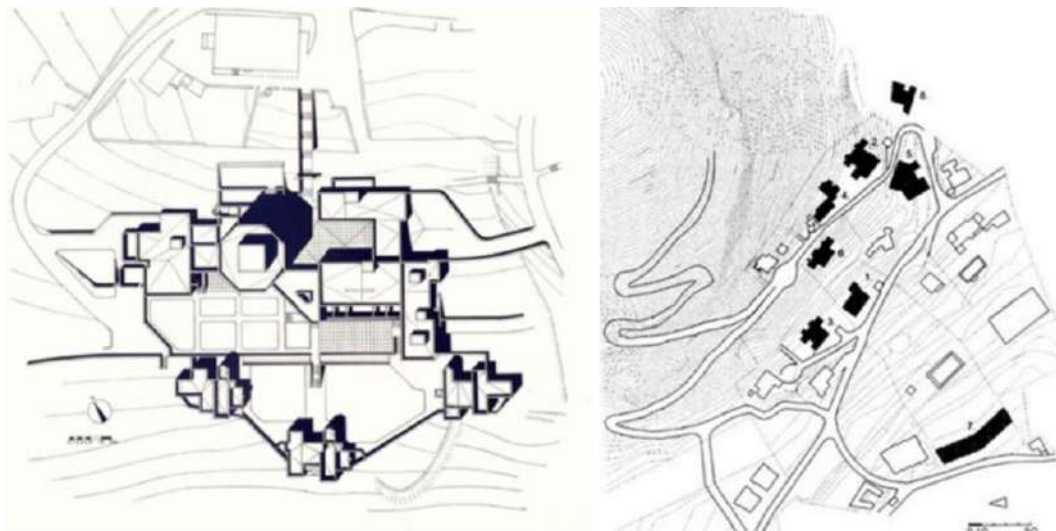


Fig. 13. *Le Carmel de la Paix* (1967), *Can Pep Simó* (1965-70). Planos de emplazamiento (S1256).
Fuente: Archivo Sert, Fundación Miró, Barcelona.

Para acabar de comprender la relación entre el exterior y el espacio construido en las obras de vivienda colectiva de Sert, vamos a comparar dos proyectos contemporáneos a *Les Escales Park*: el Convento de *Le Carmel de la Paix* (1967) en Mazille, Francia, y *Can Pep Simó* (1965-70) en Punta Martinet, Ibiza, ambos representativos del habitar en comunidad, uno a partir de un programa religioso, otro para viviendas de vacaciones, basados en la constante mediterránea de la continuidad del plano horizontal y de la profundidad de la fachada para lograr una *perfecta adaptación al clima y al lugar* (Sert, 1932). Las dos obras se construyen en lugares donde la presencia de elementos naturales y la relación de los edificios con el suelo son fundamentales.

En ambos, destaca la similitud compositiva de los huecos modulados en fachada y el juego de luces y sombras que generan, así como la contraposición de volúmenes puros en relación al entorno, donde la naturaleza dialoga con el proyecto de distintas maneras: mediante la yuxtaposición volumétrica respecto al espacio construido; o la domesticación del paisaje con una nueva topografía como plano de apoyo de las edificaciones, así como de jardineras y bancales verdes que configuran el espacio exterior inmediato. Y también mediante la composición de fachadas y muros para calibrar la relación visual con el paisaje cercano y lejano.

En relación a las soluciones constructivas y a la elección de materiales, Sert evita la ornamentación y utiliza colores claros que den luminosidad al conjunto. Mientras que en *Can Pep Simó* utiliza solo materiales autóctonos y trabaja con artesanos locales, en *Le Carmel de la Paix*, utiliza el hormigón con acabados rugosos que recuerdan a la arquitectura tradicional.

En cada caso, Sert define de manera precisa la relación de los espacios con el exterior según el uso, la orientación y el carácter de los ambientes: mientras que los espacios interiores más privados de las unidades de vivienda se abren con ventanas pequeñas y permiten la entrada de la luz difusa de norte, las zonas comunes, como las salas, se abren al exterior con grandes ventanales y directamente sobre las terrazas-cubierta. En *Can Pep Simó*, el espacio exterior es un claro reflejo de la vida en comunidad de los habitantes de la isla que Sert proyectó como un modo de vivir alegre y luminoso⁹. En *Le Carmel de la Paix*, los espacios interiores son más individuales, íntimos y espirituales; y los espacios exteriores son comunes de reunión y también asociados al verde productivo: la plaza central se convierte en un huerto. En ambos casos el propósito es el de compartir el tiempo con otros habitantes en espacios exteriores, pensados para conectar el ser humano con la naturaleza y disfrutar de una vida colectiva doméstica.

⁹ Arnús, M. Mar. (2019). Ser(t) arquitecto. Barcelona: Anagrama. Pág, 24

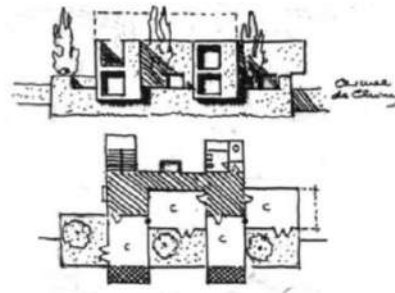


Fig. 14. *Can Pep Simó* (1966) y *Le Carmel de la Paix* (1967). Comparación entre inserción en el lugar, volumetrías, soluciones de fachada, y disposición de los espacios intermedios.
Fuentes: Archivo Sert, Fundación Miró, Barcelona.

Transcribiendo las notas de los croquis de Sert en los proyectos de su etapa madura, podemos observar la importancia de algunas premisas proyectuales a la hora de idear estos conjuntos residenciales: *la apertura de las celdas o viviendas a las vistas y al paisaje; los dobles espacios; la introducción de elementos naturales como jardines, flores, huertos o fuentes de agua; el estudio del asoleamiento; los tipos de protección solar; el juego de luces y sombra; las terrazas en cubierta; los usos comunitarios; la utilización de colores primarios luminosos*¹⁰. Son evidencias de una meditación profunda sobre todo aquello que había trabajado a la hora de proyectar vivienda colectiva.

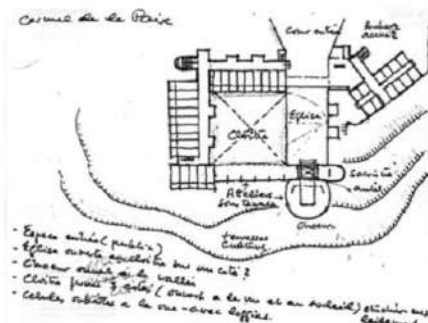


Fig. 15. *Le Carmel de la Paix* (1967). Croquis de Sert con anotaciones sobre espacios in-between (S2678, S2676).
Fuente: Archivo Sert, Fundación Miró, Barcelona.

¹⁰ Transcripción de anotaciones de Sert en los croquis S2316, S2676, S2678 y del Peabody Terrace recuperados del Archivo Sert de la Fundación Miró, Barcelona.

A medida que pasan los años la exploración en la vivienda colectiva de Sert evoluciona de manera significativa para volver, después de la experiencia americana, a los orígenes, al lenguaje de la arquitectura mediterránea, a la continuidad del plano horizontal, reinterpretados en clave moderna, con un mensaje aún vigente. Su metodología arquitectónica, tal y como dice M^a del Mar Arnús, es un ejemplo aún válido para enfocar los problemas de hoy y, en el caso de la relación entre el espacio exterior e interior, culmina con soluciones que otorgan nuevos usos, donde la proyección hacia afuera y la introspección a través de la profundidad de la fachada, producen una nueva espacialidad, calidad ambiental y confort al espacio doméstico y comunitario. Los espacios intermedios como las escaleras, los patios, las terrazas, los porches, los corredores, las "calles en el aire" o los claustros, se convierten en lugares en contacto con la naturaleza donde llevar a cabo actividades comunes de la vida cotidiana.

En definitiva, el paso del tiempo nos revela como Sert proyectó, a través de estos conjuntos de vivienda, un modelo doméstico con un alto grado de urbanidad, basado en una profunda consciencia social y desde el convencimiento que a través de la arquitectura y de los espacios in-between, podía mejorar la calidad de vida de sus habitantes. Unas propuestas construidas como pequeñas comunidades, donde las viviendas se organizan entorno y a través de espacios intermedios comunes, reforzando la idea de proximidad y de vecindario relacionados con la naturaleza y el espacio exterior. Un ideario muy necesario a la hora de proyectar las viviendas actuales: la constante mediterránea del plano horizontal exterior-interior pasa a ser un espacio vivo donde habitar colectivamente y relacionarse con el entorno natural que lo envuelve.

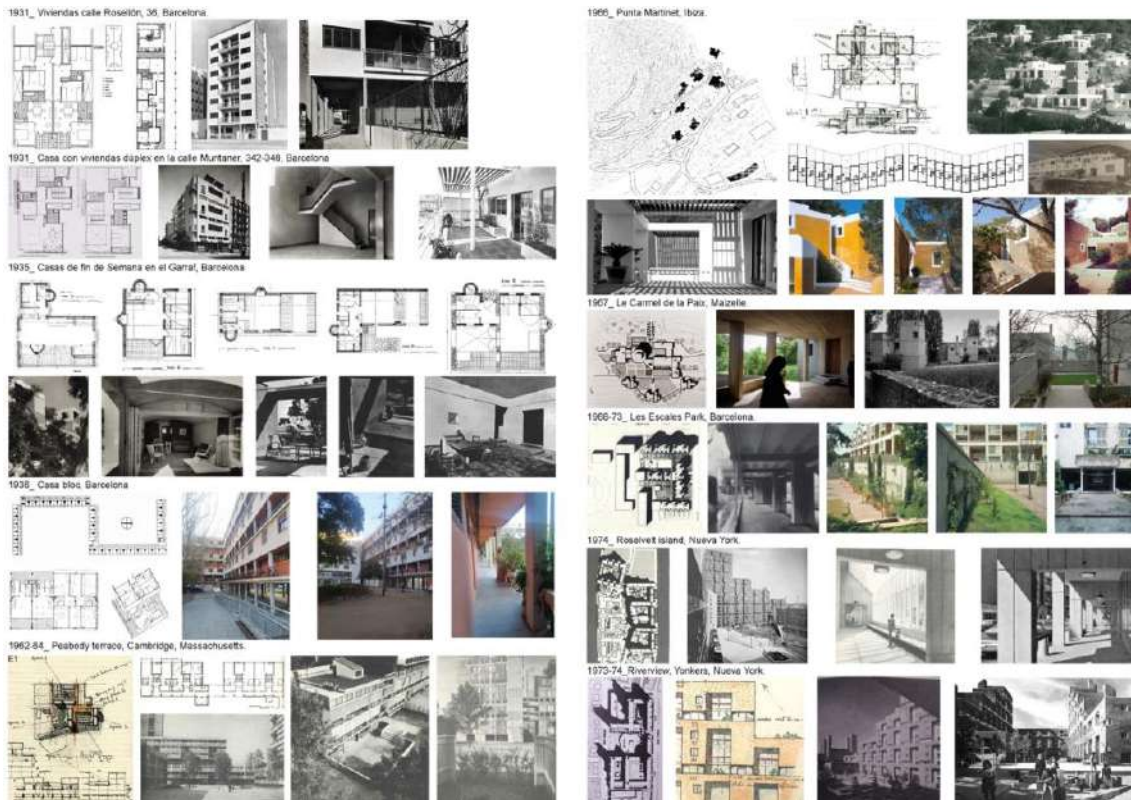


Fig. 16. Cuadro comparativo de las diferentes soluciones de espacios In-between en los proyectos de vivienda colectiva de Sert: *Viviendas calle Roselló* (1931), Barcelona; *Viviendas calle Muntaner* (1935), Barcelona; *Casas de fin de semana* (1935), Garraf; *Casa Bloc* (1935), Barcelona; *Peabody Terrace* (1962-64), Cambridge; *Can Pep Simó* (1965-70), Ibiza; *Le Carmel de la Paix*, (1967), Mazille, *Les Escalles Park* (1966-73), Barcelona; *Roselvelt Island* (1974) y *Riverview* (1973-74), Nueva York.

BIOGRAFÍAS

Marina Campomar Goroskieta (1990), arquitecta por la ETSAB (2016) y obtiene el Master en Urbanismo y Ciudad por la UOC (2020) con una M.H. en su TFM "La ciudad desde el tejado". Actualmente, está iniciando su tesis doctoral (UdG) y colabora en proyectos de rehabilitación y obra nueva en el estudio ONL arquitectura. Ha trabajado en la administración pública y colaborado en diversos estudios de arquitectura y urbanismo a nivel nacional e internacional. En 2014 estudia en la TU-Darmstadt.

Maria Pía Fontana, Profesora de la Universidad de Gerona (UdG). Arquitecta Università degli Studi di Napoli con estudios en la TU Graz. Doctora en Proyectos Arquitectónicos (UPC). Postgrado en Proyección Urbanística (UPC). Estancias postdoctorales en Italia y Colombia. Investiga sobre cultura visual, relación entre arquitectura/ciudad/fotografía urbana, así como sobre habitabilidad y sostenibilidad arquitectónica-urbana con el uso de nuevas tecnologías y nuevas modalidades de procesos técnico-participativos. Es profesora colaboradora del Máster en Urbanismo y Ciudad, UOC, profesora en BAU Escuela Universitaria de Arte y Diseño y de la Escola Sert del COAC, Barcelona. Co-founder de City F.O.V. Urban Lab (2017) y de mayorga+fontana arquitectura (2000).

Paco Sert, Estudia Arquitectura en la University of North London, en la que se gradúa en 2003. Tras una estancia de 7 años en Londres, regresa a Barcelona, donde se establece por su cuenta. Realiza proyectos de rehabilitación, diseño de exposiciones y mobiliario. Se ha dedicado en los últimos años a proyectos e intervenciones en edificios emblemáticos, entre ellos la Casa Tusquets en Cadaqués y una vivienda de Bergamín en el Viso, Madrid.

BIBLIOGRAFÍA

- Arnús, M. Mar. (2019). Ser(t) arquitecto. Barcelona: Anagrama.
- AC. Documentos de la actividad contemporánea. Nº6. Año II. Barcelona, 1932.
- AC. Documentos de actividad contemporánea. Nº11. Año III. Barcelona, 1933.
- AC. Documentos de la actividad contemporánea. Nº19. Año V. Barcelona, 1935.
- Bujosa.J. (Director). (2013). L. Sert. Un sueño nómada (2013). Documental. Barcelona: RTVE.
- Freixa, J. (1979). Josep Lluís Sert. Barcelona: Gustavo Gili.
- Ferrer, D. (1975). Les últimes obres de J. Ll. Sert en Barcelona: 'Roda el món i torna al Born'. Arquitecturas bis, n. 6: Barcelona. Pág. 2-6.

El Colegio Aljarafe de Fernando Higueras

Un ejercicio de límites desdibujados en la búsqueda de un espacio para el crecimiento

The Colegio Aljarafe of Fernando Higueras

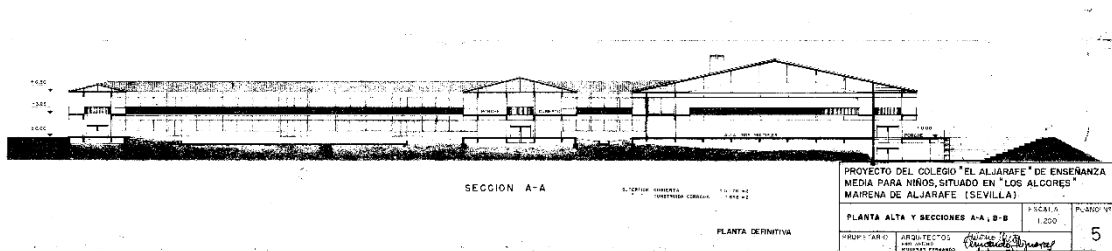
An exercise of imprecise limits in the research of a space for the development

Candel-Rubio, Ignacio

Universidad de Sevilla, Departamento de Proyectos Arquitectónicos, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Sevilla, España. ignaciocandelrubio@gmail.com

Millán-Millán, Pablo Manuel

Universidad de Sevilla, Departamento de Proyectos Arquitectónicos, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Sevilla, España. pmillan1@us.es



RESUMEN

Fernando Higueras es considerado, dentro del panorama de la arquitectura española contemporánea, uno de los más claros exponentes en la aproximación de la modernidad a la sociedad, por sus claras lecturas de la tradición vernácula y plasmación posterior en proyectos radicales. Uno de esos procesos, adquiridos del estudio de la arquitectura popular, fue el de la fusión de los espacios, la ruptura del límite, la colonización de lo público, el espacio doméstico como un todo ilimitado. Estos mecanismos o procesos proyectuales no fueron aplicados solo al espacio de la habitación, de la vivienda. Buscaría aplicarlos de forma radical al espacio docente, tal como lo plasmó en el Colegio Aljarafe.

La comunicación que presentamos analiza esta forma de trabajar, de analizar los entornos buscando esa disolución del límite en la arquitectura de la enseñanza y en la forma en la que esto puede influir en la educación que el estudiante recibe al habitar ese espacio intersticial entre interior y exterior. En este proyecto, Higueras juega con recursos proyectuales con los que consigue hacer un refugio en lugares exteriores y que dan pie a la acción, al juego, al proceso y al crecimiento. En el colegio Aljarafe del arquitecto madrileño, junto a Antonio Miró, es el propio escenario el que educa de forma vanguardista al niño y al adolescente. Consigue que en esos momentos en los que el niño se va impregnando de los espacios que habita, estos queden perfectamente insertos, haciendo del entorno un aula, y del aula un ámbito sin límites.

La investigación recogida en este artículo plantea el análisis de esta forma de proyectar espacios pedagógicos y su efectividad en cuanto a la influencia que esta puede tener sobre la educación del alumnado. Para ello, siguiendo una metodología que analiza la obra del arquitecto madrileño, así como otras arquitecturas destinadas a la enseñanza, se establece una búsqueda de los límites del espacio así como la relación entre ellos. Tras llevar a cabo varias entrevistas a estudiantes y docentes, se evidenciará el resultado claro y conciso de haber conseguido llevar a cabo una arquitectura sin límites en el desarrollo educativo de unos niños con un futuro ilimitado.

ABSTRACT

Fernando Higueras is considered, within the Spanish contemporary architecture outlook, one of the clearest model in the approach of modernism to society, because of his clear readings of the vernacular tradition and expressing it in his radical projects. One of those processes, taken from the study of popular architecture, was the fusion of spaces, the breaking of limits, the appropriation of public, the domestic space as an unlimited whole. These mechanism or projectual processes were not applied to housing exclusively. He would try to apply them in a radical way to the academic space, as he did in the Colegio Aljarafe.

The communication we present analyses this way of working, of analyzing environment searching this limit dissolution in academic architecture and in the way it can influence the education that the student receives when he inhabits this interstitial space between indoors and outdoors. In this project, Fernando Higuera plays with projectual resources making a refuge from outdoors and making possible the action, the play, the process and the development. In the Colegio Aljarafe of the architect from Madrid, with Antonio Miró, is the scene itself that teaches the child and the teenager in an avant-garde approach. It makes that those moments when the child lives that space, it connects perfectly making from the environment a classroom, and from the classroom an unlimited area.

The research collected in this article considers the analysis of this method of designing academic spaces and its efficacy influencing the students' education. For that reason, following a method that analyses the work of the architect from Madrid as other academic architectures, we research the space limits and the relation between them. After making some interviews to students and teachers, it will make obvious the clear result of making real an architecture without limits in the academic development of a few children with an unlimited future.

Palabras clave: Fernando Higuera, límite, arquitectura docente, enseñanza, recursos proyectuales.

Keywords: Fernando Higuera, limit, academic architecture, education, projectual resources.

1. INTRODUCCIÓN

Entre 1968 y 1970 se construye el Colegio Aljarafe de Fernando Higuera y Antonio Miró junto a unas viviendas en el área metropolitana de Sevilla. Será un edificio docente que ya por su forma favorecerá a una educación libre y activa en la que los alumnos habitan el espacio interior y exterior simultáneamente.

Haciendo un recorrido por la obra de Fernando Higuera se detecta la clara intención del arquitecto de hacer una arquitectura que se relaciona con el contexto en el que se sitúa. Se trata de una arquitectura trazada a través de espacios de transición, espacios intermedios entre interior y exterior que hacen de una construcción honesta y con la tradición arquitectónica como referencia, pero manteniéndose en la modernidad de la arquitectura desarrollada por otros arquitectos durante todo el siglo XX.

En el Colegio Aljarafe aparecen de la misma manera estas intenciones y la filosofía de Fernando Higuera adaptada a una arquitectura pedagógica que conseguirá un método de enseñanza vigente a día de hoy. En ella, el alumno es educado en espacios de transición, consiguiendo que el niño, desde edades tempranas, participe en su propia educación. Con este giro arquitectónico se consigue una educación activa, de relaciones y sensorial con el medio.

En la presente comunicación se plasma el proceso de una investigación que analiza el límite desdibujado y estos espacios de transición en el Colegio Aljarafe, aprovechando la celebración del cincuenta aniversario de la apertura del centro. Un lugar en el que las estrategias proyectuales con las que se definió siguen considerándose propias de unas intenciones vanguardistas en cuanto a arquitectura pedagógica en el siglo XXI.

Favoreciendo la divulgación de un proyecto desconocido en comparación a otras obras de Fernando Higuera, el objetivo fundamental de esta investigación ha sido detectar las herramientas proyectuales y constructivas generadoras de los espacios de transición responsables de la difuminación de los límites entre interior y exterior de este arquitecto. Para ello se ha previsto un recorrido tanto por los coetáneos a Higuera en cuanto a la arquitectura del límite como por el resto de su obra. Este proceso nos ha llevado a comprender mejor las intenciones que hay detrás del proyecto que aparece en la documentación gráfica original del proyecto conservada que aquí se revisa y en el propio colegio al experimentarlo en primera persona. Así, desde un punto de vista metodológico, la investigación parte de un proceso comparativo y analítico para, desde ahí, extraer conclusiones.

2. LÍMITES DESDIBUJADOS EN LA ARQUITECTURA DEL SIGLO XX

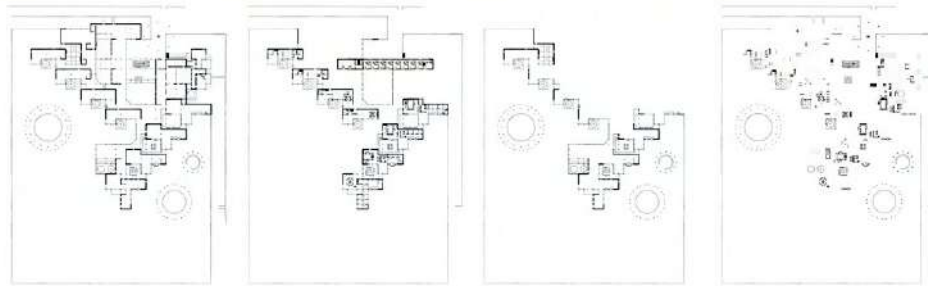
Fernando Higuera pertenece a una segunda generación de arquitectos que fueron partícipes de la estrategia pedagógica fröbeliana desarrollada en España en la Escuela Activa de Giner de los Ríos. Como describen Esther Mayoral y Melina Pozo en su investigación sobre la experiencia educativa y los arquitectos que formaron parte de esta escuela: “como creador que, a nivel general, en toda su arquitectura y en su actitud vital refleja las bases de esa educación recibida que cristaliza en una arquitectura sensual, que atiende al contexto con delicadeza y libertad. Una obra potente en lo figurativo y lo estructural, proyectos que sitúan al usuario en un papel activo, donde la arquitectura se toca, se recorre y el espacio pierde su sentido sin la experiencia vital de quien lo habita” (Mayoral et al, 2015). Esta forma de proyectar de Higuera prestado vital atención al contexto la vemos presente también en arquitectos de una primera generación de la Escuela Activa como Frank Lloyd Wright, Walter Gropius o Aldo Van Eyck.

La vivienda que W. Gropius proyecta junto a M. Breuer en Massachusetts en 1938 para la familia Hagerty se fragmenta para crear un diálogo entre el entorno y la misma. No busca protegerse de las posibles inundaciones por su cercanía al mar, sino que consigue generar el proyecto de estas condiciones de contorno. La separación entre interior y exterior se evapora, la propia geometría delimita el espacio con espacios cubiertos exteriores o superficies pavimentadas, siendo éstas el “colchón” de esta transición entre espacios. Contexto y arquitectura configuran un entramado que termina de coserse con el habitante que vive en una permanente transición y relación con el exterior.



Figuras 1 y 2. Planimetría de la casa Hagerty de Walter Gropius y Marcel Breuer. Elaboración propia.

Otra obra de esta primera generación de la Escuela Activa y que fueron referentes para Higuera, que permita terminar de hacernos una idea sobre el contexto en el que el arquitecto creció, resulta de interés el Orfanato de Ámsterdam de Aldo Van Eyck, diseñado entre 1955 y 1957. “Una vez establecido el programa, fue Van Meurs quien se encargó de la elección del emplazamiento para el nuevo edificio. Su intención era trasladar el orfanato desde el centro de la ciudad a un lugar abierto, rodeado de zonas verdes y en el que los niños pudieran disfrutar de espacios al aire libre. Por este motivo, había elegido una parcela situada a las afueras de la ciudad, al sur-oeste del centro de Ámsterdam” (Lidón de Miguel, 2015). El orfanato deja entrar el entorno en su interior, y se va articulando de forma que crea espacios exteriores acotados en el vacío existente y los incluye en el programa. Esto hace que sea imposible poder colocar el edificio en otro contexto que no sea para el que ha sido diseñado concretamente.



Figuras 3. Plantas Orfanato en Ámsterdam de Aldo Van Eyck. Fundación Arquia..

3. ESPACIOS DE TRANSICIÓN Y FERNANDO HIGUERAS

Tras entender el contexto en el que Higuera fue educado y tras analizar sus obras, detectaremos con facilidad que no se puede establecer una línea de envolvente clara. Fue una huella difusa que actuó como elástico aglutinante del espacio interior y exterior y que dio pie a que el habitante que lo experimenta pudiera recorrerlo sin saber realmente si estaba dentro o fuera del recinto. La línea se transforma en espacio y el recorrido en experiencia.

Una de las propuestas en las que esto ocurre de forma más clara es el edificio polivalente en Montecarlo. Su intervención fue descartada en el concurso por extenderse fuera de los límites de la parcela. Claramente entendemos esto como la prioridad de Higuera de fundir los límites, no concebir una arquitectura limitada. De hecho, si hacemos el ejercicio de intentar trazar sobre el dibujo de la sección del edificio la delimitación del espacio, comprobaremos que sería complicado decidir dónde continúa el trazo.

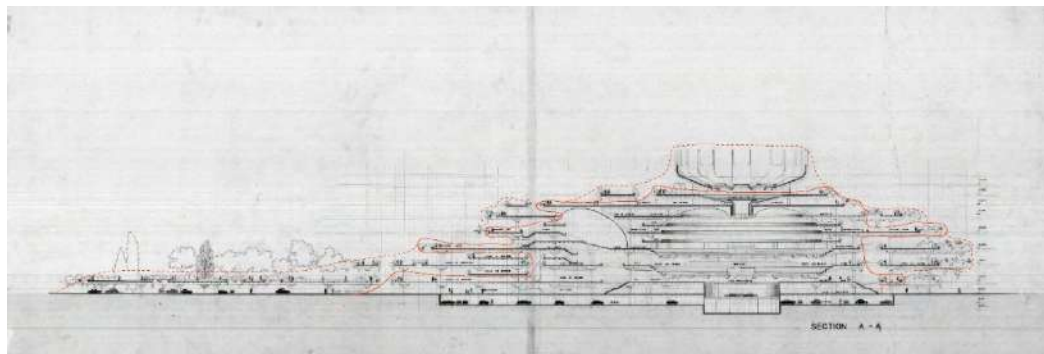


Figura 3. Ejercicio propio de trazo de la envolvente sobre la planimetría original del proyecto.

Por otro lado, Fernando Higuera continúa esta forma de proyectar desdibujando el límite entre interior y exterior en todas las viviendas que construye de una manera diferente. Observando la sección de la vivienda en el Mediterráneo para la actriz catalana Nuria Espert, podremos detectar más claramente una línea de envolvente. Sin embargo, todo se configura alrededor de un patio que no llega a ser del todo independiente del exterior natural que rodea a la casa, existiendo la posibilidad de recorrer por completo el perímetro por las terrazas que funcionan como espacios de transición al interior a la vez que se asoman al Mediterráneo.

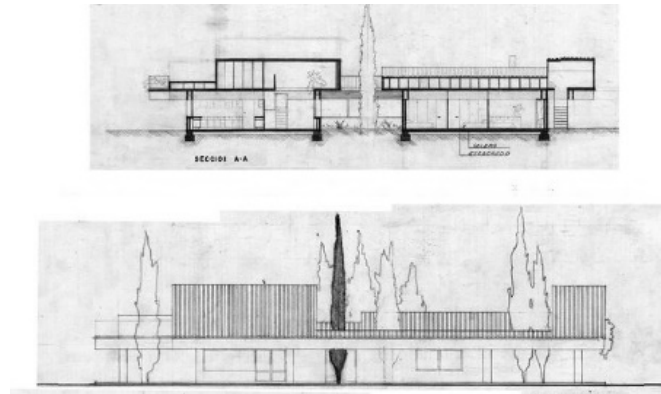


Figura 4. Sección original del proyecto de la vivienda para la actriz Nuria Espert.

4. EL COLEGIO ALJARAFE. DEL LÍMITE PROYECTADO AL CONSTRUIDO

Podríamos decir del colegio Aljarafe que es “un colegio que respira”, tal como mencionan E. Mayoral y F.J. Navarro. La ubicación de los citados espacios intermedios permite la fusión del espacio interior y exterior. Comparándolo con la planta de un colegio convencional de la época o incluso de la contemporaneidad, el arquitecto traza recorridos previsibles por los niños en los que el límite del aula queda completamente desdibujado, multiplicando exponencialmente no solamente el propio espacio docente, sino lo que quizá es más importante para el usuario, las experiencias.

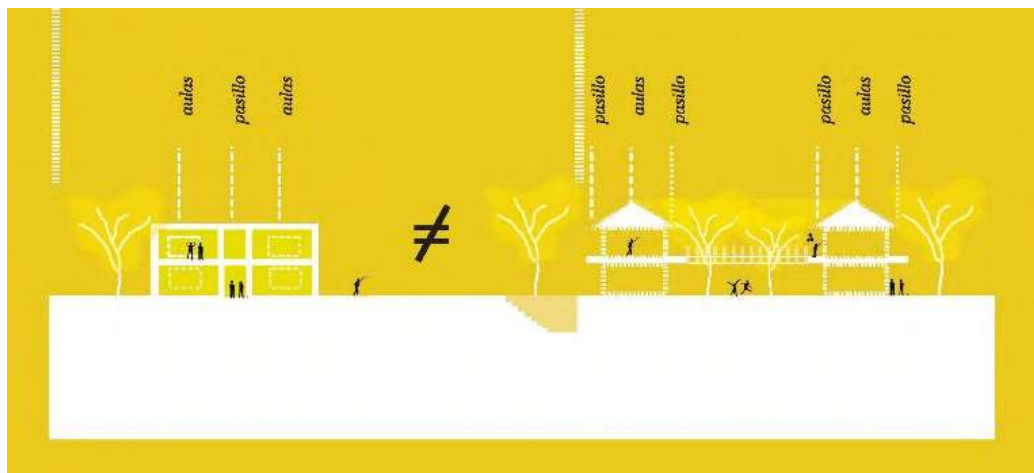


Figura 5. Ilustración realizada por Esther Mayoral para el libro *Aljarafe, más que un colegio*. La *Arquitectura Pedagógica* de Fernando Higuera y Antonio Miró.

Para llevar a cabo el objeto de este estudio del límite en este edificio docente se realizan dos acercamientos apoyándonos en la documentación gráfica original localizada en el Archivo Histórico del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. Un primer acercamiento con un análisis más espacial y arquitectónico del que se pretende obtener unos recursos proyectuales, y una segunda aproximación más constructiva atendiendo a los detalles constructivos que se conservan del proyecto.

4.1. PROYECTANDO EL LÍMITE

La base de estos espacios intersticiales son la idea de estancia y recorrido en un exterior protegido, **espacios de circulación** que cogen dimensión suficiente para funcionar como un lugar de estar y de circulación simultáneamente. Estos espacios de paso y a la vez de estar, en lugar de haber sido situados con aulas a ambos lados, se han colocado hacia los espacios exteriores de forma que se encuentran completamente vinculados a las zonas verdes del colegio. La importante

dimensión de este espacio sumada a la colocación en el cerramiento de **poyetes** donde sentarse o apoyar material consiguen hacer del límite un ámbito difuso y habitado. De esta manera, la superficie que en la arquitectura docente tradicionalmente se ha restringido a espacios iluminados artificialmente y al tránsito y acceso a las aulas, se transforma siguiendo estas pautas para formar parte del espacio de docencia para el alumnado.

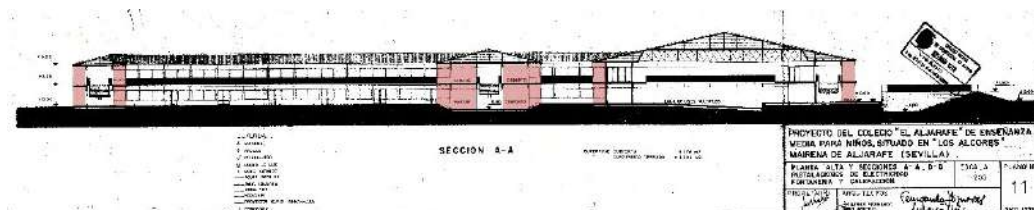


Figura 6. Galerías exteriores sobre una de las secciones de la planimetría original del Colegio Aljarafe. Archivo Histórico del COAM.

Siguiendo esta estrategia de galerías exteriores que dan acceso a las aulas, se consigue la posibilidad de tener espacios vinculados tanto a los espacios de docencia como a la **naturaleza** que rodea el colegio, pudiendo incluso llegar a tocar las copas de los árboles. Esto nos hace recordar la casa Rufino que también se construiría casi simultáneamente al colegio, en la que Higuera y Miró, bajo la petición de los propietarios, trataron de acercar a los niños que habitarían la casa a la naturaleza en la que esta se emplazaba: “La intención del matrimonio Rufino era la de disponer de una casa de campo que permitiera a sus hijos estar en contacto con la naturaleza a la vez que desarrollar la actividad ganadera familiar. La construcción del Colegio Aljarafe y el encuentro con Fernando Higuera y Antonio Miró fueron claves para ejecutar el encargo y decantaron, con el visto bueno de los arquitectos, la lección de una parcela contigua al cortijo de Jaime García Añoveros. Con un camino expedito entre la casa y el colegio, “los niños iban y venían a clase en calesa por el camino de los valles; cruzaban el bosque y volvían sin problemas. El campo era entero para ellos”(Mayoral et al, 2021).



Figura 7. Fotografía del exterior del Colegio Aljarafe. Juanca Lagares.

Si nos colocamos en uno de estos espacios intermedios podemos detectar la generación de dos planos, arquitectura y naturaleza, que nos crean una fuga que lleva visualmente hasta el otro extremo del centro. Un espacio **in-between** en el que conviven pedagogía, arquitectura y naturaleza. María Lidón dice sobre el entorno del Orfanato de Ámsterdam de Van Eyck: “Todo ello es posible gracias al concepto in-between, que Aldo van Eyck habría tomado del concepto

filosófico del “entre” que Martin Buber proponía en su filosofía del diálogo. Si el “entre” representaba para Buber la esencia de la naturaleza humana (la tercera realidad entre el “yo” y el “tú”, el punto que vincula individual y colectivo y, por tanto, expresa nuestra esencia dual); para Aldo van Eyck el in-between se convirtió en un símbolo de la esencia de la arquitectura”. (Lidón de Miguel, 2015). Partiendo de la filosofía de Buber en la que afirma no existir un yo aislado, sino que se encuentra en permanente relación con los demás, el espacio in-between es generador de esta colectividad en la arquitectura. Relaciona el interior con el exterior y el individuo con la colectividad, y esto será plasmado desde el origen del proyecto en la filosofía pedagógica que en el Colegio Aljarafe se desarrolla.

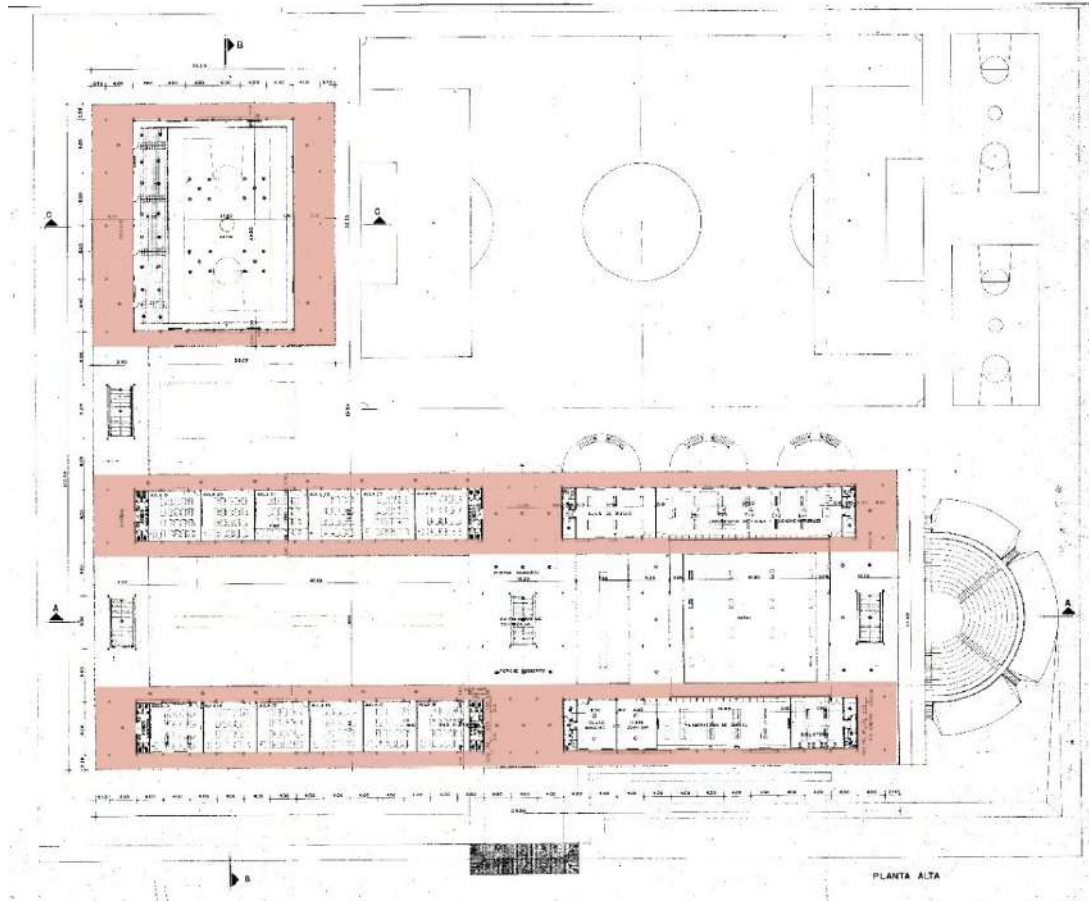


Figura 8. Espacios in-between en planta primera sobre la planimetría original del Colegio Aljarafe. Archivo Histórico del COAM.

Siguiendo la misma teoría de Buber y del espacio in-between de Van Eyck, Fernando Higuera y Antonio Miró conseguirán aplicarlo a la arquitectura pedagógica de una manera clara y efectiva. Estiran este espacio de transición entre interior y exterior hasta el punto de colocar un teatro descubierto con la morfología clásica de teatro romano semicircular como cierre del edificio. El límite se transforma así en un espacio ya no solo pedagógico sino de **acercamiento cultural** al alumnado del centro, además de adaptar como acostumbraba Higuera su arquitectura a la topografía del lugar.

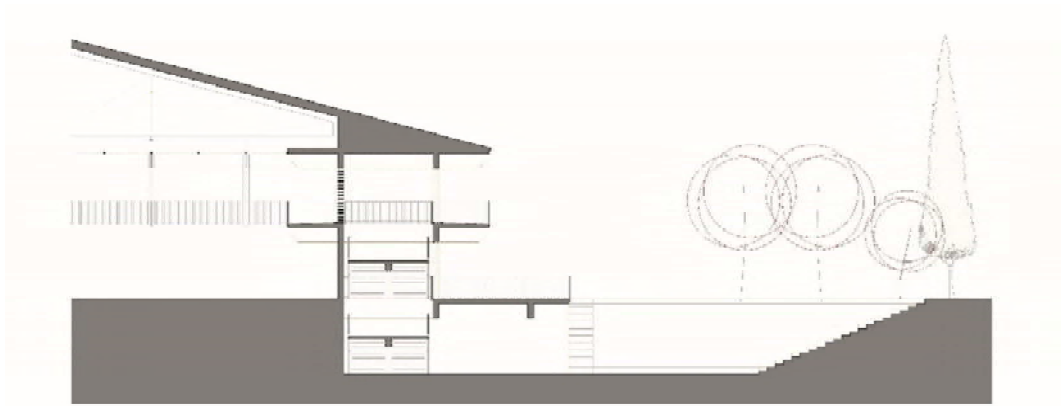


Figura 9. Sección actual del Teatro del Colegio Aljarafe. Esther Mayoral Campa.

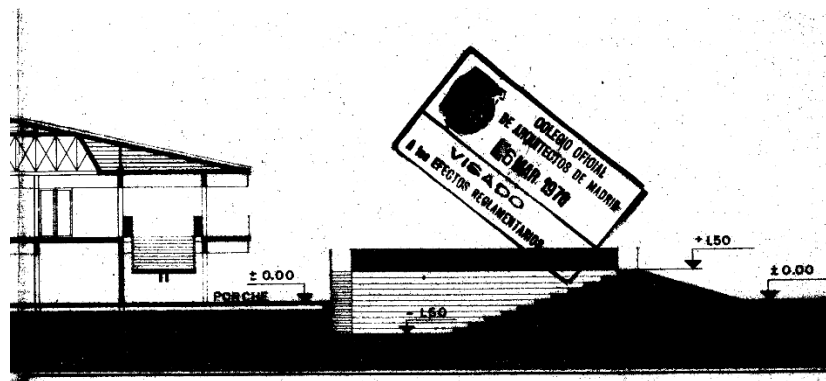


Figura 10. Zoom de sección original por el Teatro del Colegio Aljarafe. Archivo Histórico del COAM.

Además del teatro, se produce también un acercamiento cultural y en concreto de las artes plásticas a los alumnos en las propias galerías de circulación que en la comunicación se estudian. Los arquitectos dejan zonas casi ciegas en el cerramiento dejando espacio libre esperando a ser pintados por los alumnos, creando un diálogo físico y artístico entre el colegio y los estudiantes.



Figura 11. Fotografía del alzado del Colegio Aljarafe. Juanca Lagares.

4.2. CONSTRUYENDO EL LÍMITE

Alberto Humanes hace referencia al límite en la arquitectura de Higuera, concretamente en la casa de Torreledones. Esto fue llevado de la misma forma por el arquitecto en menos de una década tanto al Colegio Estudio de Madrid como al Colegio Aljarafe en la periferia de la capital andaluza. “Las referencias vernáculas, el uso de materiales naturales, la preocupación por la adecuación al lugar, la opción por amplios espacios interiores, grandes terrazas y tejados, ventanales de suelo a techo abierto al paisaje, pronunciados aleros, la sutileza en la continuidad interior-exterior, etc., además de la intención de orden y de claridad extremas del esquema, definen una arquitectura orgánica, consecuencia de la lección de Frank Lloyd Wright.” (Humanes, 1997)

Y es esta una de las características constructivas principales del espacio de transición interior-exterior en el Colegio Aljarafe. Las galerías de circulación exteriores son **protegidas por voladizos** de la cubierta inclinada de tejas que descansa sobre la estructura de hormigón, dejándolas abiertas hacia la zona de recreo creando una relación simultánea de todas las estancias: “La doble galería de circulación se convierte en un espacio muelle entre lo interior y lo exterior, pero también en lugar desde el que mirar lo que sucede en el recreo o en el interior de las clases, como si la vida escolar se desarrollara en un corral de comedia.” (Mayoral et al, 2015)

Por otro lado, al observar la sección constructiva original del proyecto, lo primero que llama la atención es el grosor que el **cerramiento** ha tomado. Alejado de los grosores convencionales de los cerramientos en ese momento, éste adquiere cincuenta centímetros de espesor de hormigón que albergará las cajas de persiana, las ventanas y en ocasiones los radiadores y espacios de almacenamiento de libros. Una estrategia que ya venía ensayada en el colegio de Madrid y que Ascensión García describe detalladamente: “En los cerramientos exteriores de hormigón visto los encofrados contornean los huecos diseñados la caja de las persianas con una “U invertida” de hormigón armado que actúa como viga doble de borde o atado entre pórticos y para la calefacción. Todos los corredores exteriores, tienen una suave pendiente natural hacia el exterior para la evacuación de las aguas por gravedad natural. Las cubiertas de teja evacuan sus aguas por gravedad natural y es recogida por el terreno en los jardines y parterres de vegetación interiores.” (García, 2015)

En la documentación original del colegio encontramos un detalle constructivo de la **galería en voladizo** por el que se evacúa el agua de forma natural a las zonas exteriores del centro. Se observa cómo los arquitectos usaron el material de agarre del pavimento propio catalán como formación de pendiente que permitía esta eliminación de pluviales hacia el exterior, un perfil metálico con goterón como acabado y dejaron visto el hormigón al igual que el resto de la estructura buscando esa honestidad y esencia de los materiales: “La arquitectura de Fernando Higuera y Antonio Miró tiene algo de óseo. Son arquitecturas que nos recuerdan a esqueletos gigantes que podemos recorrer por fuera y por dentro casi sin obstáculos. Osamentas de hormigón que reducen a la esencia los elementos constructivos de la arquitectura, una cubierta, una estructura modulada de hormigón, que se ahueca para dejar paso a la naturaleza, y a algunas funciones que se alojan con modestia entre pórticos estructurales.” (Mayoral et al, 2018).

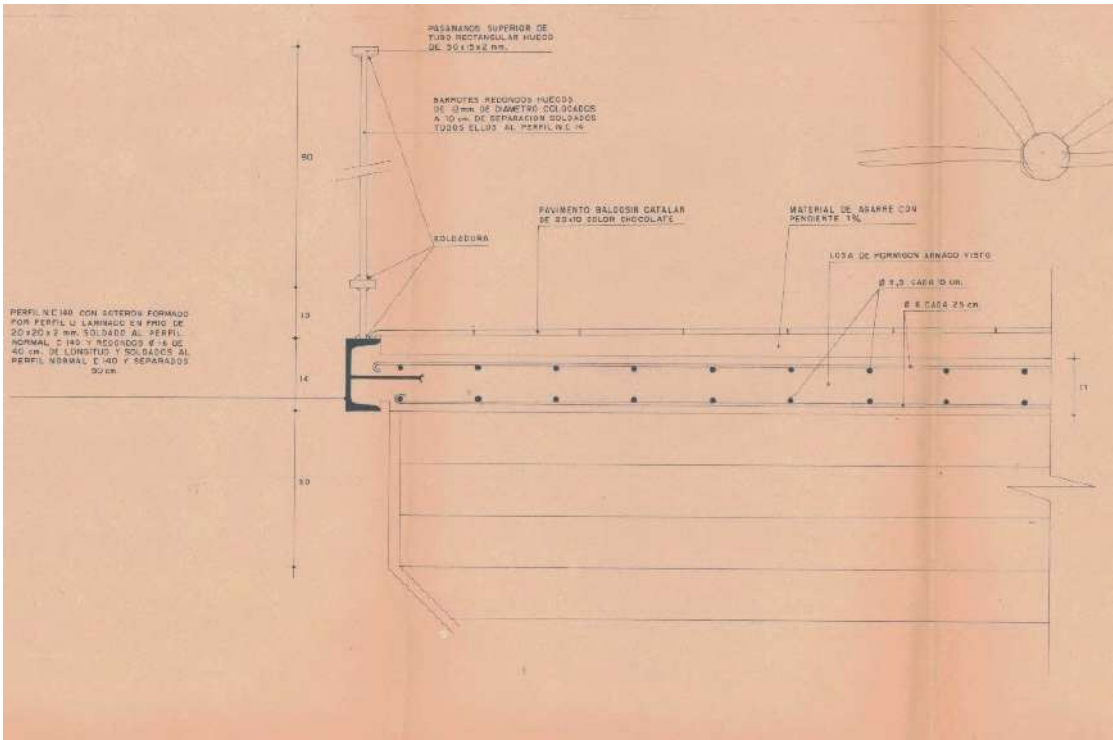


Figura 12. Sección constructiva original del voladizo. Archivo Histórico del COAM.



Figura 13 y 14. Fotografía de las galerías del Colegio Aljarafe. Juanca Lagares.

5. CONCLUSIONES

El edificio del colegio Aljarafe se encaja dentro de la producción de Higueras y Miró en un momento muy concreto y eso se deja ver en los diferentes detalles y formas de relacionarse que tiene esta arquitectura con el entorno. Como hemos podido ver durante el texto, se ha puesto de manifiesto una clara vocación de unir los espacios interiores de forma directa con el exterior. Aquí subyace una forma muy concreta de educar y formar, una forma de entender el espacio para la docencia y lo que creemos más importante, una posición firme en la convicción de que la arquitectura educa y tiene capacidad de transformación. Hablar del espacio docente del colegio Aljarafe, es una experiencia de conexión y de relación, un vínculo directo con los espacios intermedios en los que paradójicamente se ha eliminado el límite. Las vistas diagonales, los planos de sombra como lugares de reunión o encuentro y las muchas posibilidades de recorridos consiguen hacer de la arquitectura de hormigón de Higueras y Miró, espacios blandos de relación.

CITAS BIBLIOGRÁFICAS

- GARCÍA OVIES, A. El pensamiento creativo de Fernando Higueras. 2015. Tesis Doctoral. Arquitectura.
- HUMANES, A. Casa para un matrimonio de pintores en Torrelodones. En: *ARQUITECTURA-MADRID*. 1997, p. 64-67.
- LIDÓN DE MIGUEL, M. Aldo van Eyck y el concepto In-between: aplicación en el Orfanato de Amsterdam. Universitat Politècnica de València, 2015.
- MAYORAL CAMPA, E; POZO BERNAL, M. Fernando Higueras, incursiones en el Sur: el Colegio Aljarafe. En: *International Conference Architectonics Network: Architecture, Education and Society, Barcelona, 3-5 June 2015: Final papers*. GIRAS. Universitat Politècnica de Catalunya, 2015.
- MAYORAL CAMPA, E. NAVARRO DE PABLOS, F.J. Aljarafe, más que un colegio. La Arquitectura Pedagógica de Fernando Higueras y Antonio Miró. 2018. Málaga: Recolectores Urbanos Editorial, 2018. ISBN: 978-84-949663-0-9.
- MAYORAL CAMPA, E; NAVARRO DE PABLOS, F.J. El legado olvidado de Fernando Higueras y Antonio Miró: la Casa Rufino. Innovación constructiva y adaptación paisajística. En: *Informes de la Construcción*, 73 (564, e422), 2021. <https://doi.org/10.3989/ic.82591>

BIOGRAFÍA

Ignacio Candel Rubio (Sevilla, 1999). Estudiante de quinto curso del grado de Fundamentos de Arquitectura por la Universidad de Sevilla. Estudios en la UPC-ETSA Barcelona, España (2021-2022) y en Andrzej Frycz Modrzewski Krakow University, Polonia (2019-2020), y vinculado al departamento de Proyectos Arquitectónicos de la ETSAS como alumno interno desde 2018.

Pablo-M. Millán Millán (Porcuna, 1979). Doctor arquitecto por la Universidad de Sevilla, desarrolla su actividad investigadora y profesional principalmente en la conservación del patrimonio edificado. Tras cursar el "*Master en Arquitectura y patrimonio histórico*" y el "*Máster en gestión del patrimonio Latinoamericano y Andaluz*" ha centrado sus estudios en el análisis contemporáneo de edificios y estructuras históricas. En la actualidad, junto a la actividad investigadora y docente llevada a cabo en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Sevilla, es investigador Fondecyt en la Escuela de Arquitectura y Diseño de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso en Chile.

Espacios intermedios y apropiación del exterior en las ciudades de vacaciones mediterráneas de Educación y Descanso.

Carcelén González, Ricardo

Universidad Politécnica de Cartagena, Departamento de Arquitectura y Tecnología de la Edificación, Escuela Técnica Superior de Arquitectura y Edificación, Cartagena, España, ricardo.carcelen@upct.es



Resumen

La Obra Sindical Educación y Descanso promovió en los años cincuenta y sesenta un novedoso proyecto turístico destinado a satisfacer las vacaciones y el descanso estival de la clase trabajadora de nuestro país. Entre otros conjuntos, resultan especialmente significativas las ciudades de vacaciones ejecutadas en el litoral mediterráneo, en Tarragona (Monravà y Pujol, 1955-1957) y Marbella (Aymerich y Cadarso, 1956-1962), por el papel fundamental que los espacios exteriores e intermedios adquieren en sus arquitecturas, tanto aquellas de carácter residencial como los equipamientos colectivos. La presente investigación se propone, por tanto, analizar dichos espacios desde dos enfoques: por un lado, cuantitativo, con la elaboración de tablas que nos permitan cuantificar dichos espacios y poder determinar así la repercusión de éstos frente a los espacios interiores; por otro, cualitativo, analizando cada una de las diferentes soluciones empleadas en respuesta a las singularidades de las diversas edificaciones de ambos conjuntos.

La metodología empleada ha tenido dos fases: una primera de investigación en Archivos de todo el país, con objeto de acopiar material planimétrico, fotográfico y descriptivo de ambos conjuntos, y una segunda fase analítica de revisión que ha derivado en el re-dibujo de todas las planimetrías de las construcciones originales, apto para realizar las mediciones y comprobaciones pertinentes para la investigación. El desarrollo de la metodología ha permitido por tanto documentar las planimetrías originales completas, y con ello, elaborar un atlas planimétrico de tipo vectorial como recurso fundamental para esta investigación.

Los resultados obtenidos ponen de manifiesto la importancia de los espacios exteriores e intermedios en unas arquitecturas, las de las ciudades de vacaciones, que siendo originalmente concebidas para su uso exclusivo durante el periodo estival, presentan un amplio catálogo de elementos como porches, patios, pérgolas, terrazas, etcétera, entendidos en todos los casos como una prolongación directa de los austeros y reducidos espacios interiores hacia el exterior, empleando grandes huecos como conexión. En términos generales cuantitativos, por cada unidad de metro cuadrado construido de uso residencial en estos conjuntos, existía más de un 80% complementario de metros cuadrados destinados a estos espacios a los que hacíamos referencia. Ese importante papel de los espacios exteriores e intermedios resulta también extrapolable al programa de equipamientos colectivos de las dos ciudades. En lo que a aspectos cualitativos se refiere, resulta reseñable que mientras que el patio representaba el espacio exterior por excelencia en

otras fórmulas residenciales contemporáneas destinadas a las clases trabajadoras en nuestro país, en las ciudades de vacaciones mediterráneas de Educación y Descanso será la terraza-mirador la que asuma ese papel, derivando en una suerte de ciudades panorámicas como contrapunto de la ciudad tradicional.

Palabras clave: Obra Sindical Educación y Descanso, ciudades de vacaciones, espacios exteriores, espacios intermedios, terrazas

Intermediate spaces and appropriation of the outside in the Mediterranean holiday cities of Education and Rest.

Abstract

The Education and Rest Union Work promoted an innovative tourist project in the fifties and sixties aimed at satisfying the holidays and summer rest of the working class of our country. The holiday cities carried out on the Mediterranean coast, in Tarragona (Monravà and Pujol, 1955-1957) and Marbella (Aymerich and Cadarso, 1956-1962), are especially significant due to the fundamental role that outdoor and intermediate spaces acquire in their architectures, both those of a residential nature and collective facilities. This research aims, therefore, to analyze these spaces from two approaches: on the one hand, a quantitative approach, with the elaboration of tables that allow us to quantify these spaces and thus be able to determine their impact compared to the indoor spaces; on the other hand, a qualitative approach, analyzing each of the different solutions used, in response to the singularities of the various buildings of both sets.

The methodology used has had two phases: a first phase of research in archives throughout the country, in order to collect planimetric, photographic and descriptive material of both sets, and a second analytical phase of revision that has resulted in the re-drawing of all the planimetries of the original constructions, suitable for carrying out the measurements and checks relevant to the research. Therefore, the development of the methodology has allowed not only to document the complete original planimetries, but also to elaborate a vector-type planimetric atlas as a fundamental resource for this investigation.

The results obtained show the importance of outdoor and intermediate spaces in the architectures of holiday cities, which being originally conceived for their exclusive use during the summer period, present a wide range of elements such as porches, courtyards, pergolas, terraces, etc., understood in all cases as a direct extension of the narrow and reduced interior spaces towards the outside, using large openings as a connection. In quantitative terms, for each unit of square meter built for residential use in these cities, there was more than a complementary 80% of square meters dedicated to these spaces to which we referred. This important role of outdoor and intermediate spaces can also be extrapolated to the collective facilities program of the two cities. Regarding qualitative aspects, it is noteworthy the fact that while the courtyard represented the most known outdoor space in other contemporary residential formulas that were aimed at the working classes in our country, it will be the terrace-viewpoint the one that assumes that role in the Mediterranean holiday cities of Education and Rest, resulting in a kind of panoramic cities as a counterpoint to the traditional city.

Keywords: Education and Rest Union Work, holiday cities, outdoor spaces, intermediate spaces, terraces

Introducción

“Yo concebía una playa, una de esas risueñas playas, un pinar sano y frondoso; y dentro, una iglesia para pedir a Dios que nos siga ayudando; y un alegre restaurante donde el trabajador —pudiera disfrutar de sus vacaciones— por una cantidad que estuviese de acuerdo con sus posibilidades; una biblioteca; un kiosco de música, unas instalaciones deportivas, un parque infantil. Y con todo eso, unos doscientos o trescientos pequeños chalets donde el trabajador, prácticamente, casi por nada, pudiese pasar sus vacaciones”.

(Declaraciones de D. José Solís Ruiz, Delegado Nacional de Sindicatos 1951-1957
Diario Español en Tarragona, 08/03/1955: 7)

Tras la Guerra Civil Española, el régimen franquista comenzó a asumir, entre otras, la faceta de agente productor de nuevos espacios turísticos, a la vez que se esforzó por hacerse con el control del ocio y del tiempo libre de la clase trabajadora del país. En relación con este segundo aspecto, el auge experimentado por el turismo popular en España conforme avanzó la primera mitad del siglo XX —como resultado de la consolidación del derecho de los trabajadores españoles a un periodo de vacaciones pagadas—, llevó al régimen franquista a delegar en su Obra Sindical Educación y Descanso el estudio de fórmulas para la organización del descanso de la clase obrera en el cada vez más deseado litoral español. Muchos autores coinciden en señalar a los regímenes totalitarios de Italia y Alemania como precursores e inspiradores del régimen franquista en lo que a organización y control del ocio obrero se refiere. Sin embargo, el caso de

España es ya una experiencia tardía en materia de turismo social, como advierte Pié (2013) cuando señala la Segunda Guerra Mundial como el hito que pone el punto final a los ensayos para el desarrollo del turismo social en Europa, dejando paso entonces al fenómeno turístico de masas, y por ello otros autores como Mexia (2013) señalan el paralelismo respecto de la labor llevada a cabo por el vecino régimen Estado Novo portugués.

En un primer momento, Educación y Descanso empleó en España un modelo equivalente al de los edificios de residencias marinas y estaciones balnearias construidos en el litoral italiano y alemán respectivamente, que se tradujo en la explotación de inmuebles preexistentes en régimen de alquiler o la construcción de nuevas edificaciones para alojar residencias de veraneo con las que se buscó dar alojamiento a los trabajadores durante sus días de vacaciones, a un precio asequible y en lugares privilegiados de toda la geografía española, fundamentalmente a orillas del mar (Díaz Bello 1999 y Muñiz 2001). Es sin embargo a José Solís Ruiz a quien se atribuye la idea de implementar en nuestro país el novedoso modelo de las ciudades de vacaciones de Educación y Descanso, auténticas “*poblaciones residenciales para el descanso del trabajador*” junto con sus familias, de las que se ejecutaron hasta tres conjuntos en Tarragona (Josep M. Monravà López y Antoni Pujol Sevil, 1955-57) (fig. 1), en Marbella (Manuel Aymerich Amadios y Ángel Cadarso del Pueyo, 1956-62) (fig. 2), y en Perlera (Federico Somolinos Cuesta y Francisco Somolinos Cuesta, 1956-67), en las que la existencia de espacios intermedios y la apropiación del espacio exterior resultarán prioritarios.



Figura 1. Ciudad Residencial de Tarragona
F/33-04445-03 Archivo General Administración



Figura 2. Ciudad Sindical de Marbella
F/33-04564-07 AGA

La baja densidad como modelo de partida

Muchos autores coinciden con Tomillo y Sanz (2012) cuando apuntan a la baja densidad como modelo de partida para el diseño de las ciudades de vacaciones de Educación y Descanso, en referencia a los ensayos sobre la ciudad-jardín materializada en la relación de las viviendas entre sí y las de éstas con los edificios de uso colectivo.

La historiadora del arte Sanz (2001), por su parte, define estos conjuntos como “*a medio camino entre el poblado de empresa, la población de nueva planta y la ciudad-jardín*”. Otros autores, como Santos, Canal y Ramírez (1987) o Lacour (2006), manifiestan la correcta adaptación en estos conjuntos de las ideas tradicionales de la ciudad-jardín, apostando por ocupaciones de baja densidad en contacto directo con la naturaleza para albergar programas de ocio y descanso con unas tipologías de mínima superficie en perfecta convivencia con el espacio exterior privado (fig. 3). González y Santofimia (2010) interpretan, por su parte, la adopción de la baja densidad en estos conjuntos como una “*deconstrucción metafórica del modelo de hotel urbano*” que, en aquellos años de concepción de los conjuntos de Educación y Descanso, comenzaba a establecerse de forma definitiva en el litoral español.

Aunque Tomillo y Sanz no dudan en señalar como referentes a la Ciudad Verde de Moscú —experimento ruso pionero en la organización del descanso de la clase trabajadora— y a su equivalente en nuestro país la *Ciutat de Repòs i Vacances* —propuesta desarrollada por el Grupo de Arquitectos y Técnicos Catalanes por el Progreso de la Arquitectura Contemporánea (GATCPAC) destinada a la clase obrera de la ciudad de Barcelona—, es precisamente la baja densidad y las reminiscencias de la ciudad-jardín lo que lleva a Sauquet (2012) a defender como referentes previos aquellas otras propuestas que surgieron como resultado del concurso promovido por la revista *L'Architecture d'Aujourd'hui* de 1936, que buscaban el

diseño de poblados de fin de semana, de vacaciones, con los que los conjuntos de Educación y Descanso compartían el esquema de urbanizaciones basadas en el modelo ciudad-jardín y “la predilección por resolver las viviendas con unidades mínimas y aisladas (o adosadas), y un pequeño patio o terraza, pero sin jardín ni parcelación”.

Morales (1982) añade, también como seña identificativa de la baja densidad en los conjuntos vacacionales de Educación y Descanso, el empleo de una red de viarios principales y secundarios que, a la vez que se comunican entre sí, van dejando amplias islas peatonales, tal y como aconsejaban los entonces modernos estudios de urbanismo, y especialmente, aquellos que se dedicaban al fenómeno turístico. Dicha red de viarios tenía tendencia a la curva, por un lado para evitar la monotonía de los conjuntos y para buscar las visuales hacia el mar (Santos, Canal y Ramírez 1987) y, por otro, para ajustarse mejor a las características naturales del terreno y a la vegetación existente, de ahí que deliberadamente se evitaran ejes paralelos y rectos (Ortueta 2007 y Gavilanes 2012), en contraste con la rigidez habitual a la que la ciudad tradicional nos tiene acostumbrados (González y Santofimia 2010).



Figura 3. Ciudad Residencial de Tarragona
F/33-04529-15 AGA

Para finalizar con el concepto de la baja densidad, Pié (2013) advierte sobre el proceso de densificación experimentado como consecuencia del posterior desarrollo turístico acaecido en nuestro litoral. Es entonces cuando se asiste a la perversión del modelo de ciudad-jardín como tal, con una sustitución creciente de las tipologías de vivienda unifamiliar en favor de bloques de apartamentos y hoteles, sin tener en consideración las modificaciones sobre la ordenación urbanística inicial que habrían sido oportunas. No obstante, es importante señalar que las ciudades de vacaciones de Educación y Descanso fueron, en cierto modo, ajenas a esa perversión del modelo ciudad-jardín, sin duda alguna debido a la ausencia de finalidades especulativas y deseo de enriquecimiento por parte de los promotores de estos conjuntos como apunta Morales (1982) y, más tarde, Royo y García (2014), lo que impidió una excesiva ocupación del suelo de estos conjuntos tanto en el momento de su construcción como en el transcurso de las décadas posteriores.

Turismo y arquitecturas del Movimiento Moderno

“La simplicidad de cada uno de ellos —en referencia a los conjuntos de Educación y Descanso— obedece a un criterio meramente económico-funcional y están lejos de los refinamientos de las operaciones sintácticas correspondientes a las propuestas del Movimiento Moderno. Los recursos son sencillos y de una notable ingenuidad. Por ello, el lenguaje tiene más connotaciones a la modernidad en tanto que cercano a los valores de funcionalidad, sencillez, utopía, relación directa con la naturaleza, etcétera, aunque sin embargo, resulta de un alcance limitado respecto a los logros mucho más sofisticados que ya se habían implementado treinta años antes en las vanguardias. Esta voluntad para

proyectar edificios de geometría sencilla se ubica en una posición de compromiso entre la alusión a una arquitectura popular y la incipiente irrupción de las propuestas de repertorio aportado por el Movimiento Moderno”.

(Tomillo y Sanz, 2012: 23)

Pié (2013) advierte que, en el turismo, “*la cuestión del estilo ha estado íntimamente relacionada con los temas de integración al paisaje y a las formas arquitectónicas del lugar. La integración al paisaje era la manera de mostrar cuan diferentes eran las formas urbanas de la ciudad turística frente a las de la ciudad industrial*”. Además, añade cómo en el debate sobre el uso del lenguaje arquitectónico, el Movimiento Moderno defendía una interpretación abstracta de la arquitectura popular. En ese sentido, son muchos los autores que apuntan hacia una conjugación de modernidad y tradición en las arquitecturas de los conjuntos de Educación y Descanso, en los que, a pesar de tratarse de proyectos de iniciativa oficial, se huyó deliberadamente de la frontalidad de perspectivas, de las simetrías axiales, y de los lenguajes neoimperialistas característicos del régimen imperante, y que sí pueden reconocerse en edificaciones como la residencia de ocio y tiempo libre Jacobo Campuzano que supuso el germen de la tercera ciudad de vacaciones de Educación y Descanso, en Perlorá.

Morales (1982) escribe cómo, a pesar de que estas ciudades de vacaciones surgen en un contexto propicio para la investigación de las teorías más avanzadas de la arquitectura internacional, exentas de rémoras o lastres heredados de la ciudad tradicional, las edificaciones que conforman estos conjuntos nacen sin embargo del equilibrio entre el entonces recién llegado Estilo Internacional y la base de la arquitectura popular de la región donde se emplazaban, en este caso, el Mediterráneo (fig. 4). Santos, Canal y Ramírez (1987) consideran esa conciliación entre la modernidad y lo popular como uno de los rasgos identificativos de lo que denominaron *estilo del relax* —un estilo de consumo que toma elementos de todas las vanguardias al mismo tiempo—, dentro del cual consideran a las ciudades de vacaciones de Educación y Descanso. Para Pérez Escolano (2003), estos conjuntos representan uno más de los eslabones en el camino hacia la definición de la modernidad en la arquitectura del turismo en España. Sanz (2001), Lacour (2006), Ortueta (2007), Loren (2008) y Royo y García (2014), entre otros, han escrito sobre la asimilación en estos conjuntos de las corrientes arquitectónicas modernas que procedían de Europa, sobre todo a partir de la mitad del siglo pasado, y que a España llegaron con cierto retraso. La relación de autores descrita se refiere al estilo arquitectónico de las ciudades de vacaciones empleando expresiones como “*arquitectura neopopular*”, “*organicismo con base vernacular*”, “*lenguaje entre expresionista y tradicional*”, “*un moderno adaptado*”, etcétera.



Figura 4. Ciudad Sindical de Marbella
F/33-04529-15 AGA

Conviene señalar, no obstante, que no todos los autores han mostrado siempre ese mismo entusiasmo por las arquitecturas de estos conjuntos. Es el caso de Tomillo y Sanz (2012), quienes llegan a considerar como un agravante el empleo de regionalismos, que en ocasiones conduce a *“soluciones formales notablemente fuera de contexto, con alusiones miméticas y vulgares obtenidas de motivos propios de la arquitectura popular”* —para ser precisos, hay que aclarar que utilizan este tono en alusión a una de las tipologías de alojamiento de la ciudad de vacaciones de Perlorá, en la que se reproduce miméticamente la estructura tradicional de un hórreo asturiano—. Es esta postura, quizás, la que llevará a estos mismos autores a reconocer el auténtico valor de estos conjuntos en el hecho de que *“la realización de tres ciudades sindicales a finales de los años cincuenta constituye un ejemplo significativo, no tanto por el valor intrínseco de sus edificios, sino por constituir un testimonio urbano construido, que pone en relación alguno de los propósitos del ideario Moderno en lo concerniente al descanso proletario y su implementación en el panorama español de la época”*. Esa misma opinión la comparten Nanclares y Ruiz (2014: 265), quienes señalan que más allá del interés individual que cada una de las edificaciones pudiera albergar, es la agrupación de todas ellas lo que configura un *“conjunto digno que tiene el valor de lo irreplicable tanto por la visión política y social que lo alentó como por el especial momento efervescente que se vivía en la arquitectura de aquellos años”*.

El mérito de esas primeras arquitecturas del turismo es todavía mayor si, como señala Pié (2013), se considera que debieron ejecutarse con los mínimos recursos técnicos y económicos. La contraprestación derivada de esta impuesta economía de medios se ha puesto de manifiesto con el paso de las décadas, cuando han comenzado a surgir síntomas claros de deterioro, como consecuencia de la mala calidad en la construcción original y la falta de inversión durante los años sesenta y setenta, que obligó a reparaciones y actuaciones de corto alcance que en ocasiones ha supuesto incluso el agravamiento de la situación (Tomillo y Sanz 2012).

Vacios, espacios intermedios y apropiación del exterior

Los vacíos representan una de las grandes señas de identidad de las ciudades de vacaciones de Educación y Descanso con unos valores superiores en torno a los 200 m² de suelo libre por cada residente de estos conjuntos, y valores medios de densidad algo inferior a las 10 viviendas por hectárea. De la totalidad del suelo libre, cerca de un 75% se destinaba al uso público de los usuarios-trabajadores, correspondiendo el 25% restante de este suelo al dedicado a patios, porches, terrazas, etcétera (figs. 5, 6, 7 y 8), de uso asociado o vinculado directamente con alguna de las edificaciones del conjunto. La predominancia del suelo libre de uso público es, sin duda, consecuencia directa de una estrategia de no parcelación en los conjuntos de Educación y Descanso, que buscaba la permeabilidad y libertad de recorridos hacia la playa, en la línea del proyecto de la *Ciutat de Repòs i Vacances* del GATCPAC, según identifica Sauquet (2012) cuando habla del parámetro de mínima subdivisión del territorio.



Figura 5. Porches (Tarragona)
F/33-04587-06 AGA



Figura 6. Patios (Marbella)
F/33-01261-16 AGA



Figura 7. Terrazas (Tarragona)
F/33-04587-11 AGA



Figura 8. Terrazas (Marbella)
F/33-04592-08 AGA

El hecho de que estos conjuntos se idearan en sus inicios para ser utilizados exclusivamente durante los meses del verano —aunque después se implementó un régimen de uso permanente a lo largo de todo el año fruto del éxito cosechado—, resultó ventajoso para propiciar la apropiación del exterior. Patios, porches, terrazas... son por tanto espacios utilizados de manera recurrente en las arquitecturas de las piezas que conforman cada uno de los conjuntos, entendidos en todos los casos como prolongaciones directas del espacio interior hacia el exterior, mediante el empleo de grandes paños acristalados en la mayoría de las edificaciones. Las cifras son, en este sentido, ciertamente significativas en el caso del programa residencial de algunas de las ciudades de vacaciones, cuando se compara el valor de la superficie construida total de los alojamientos con la generosa superficie destinada a espacios exteriores (tabla 1).

Esa condición se hace necesaria al encontrarnos ante un programa residencial de mínimos —por debajo incluso del concepto de *“vivienda para la existencia mínima”* definida por la modernidad —, que se ajustaba según Morales (1982) a unos *“principios comunes en su composición, alojar a una sola familia y economía de espacios con gran aprovechamiento de los mismos”*, a lo que añade, que *“dada su finalidad de descanso y vacaciones, la distribución interior se habría realizado para que solo sirvieran para dormir y estar, ya que las comidas habrían de hacerse en el restaurante colectivo”*. Esa condición se reconoce en las unidades residenciales de las tres ciudades de vacaciones de Educación y Descanso ejecutadas en la década de los años cincuenta. Así, como norma general, éstas no incorporan cocinas, integrando en contadas ocasiones pequeños espacios destinados a oficio, obligando en todo caso a los residentes a escapar de la intimidad de los apartamentos para tener que mezclarse con el grupo en el edificio de relación y comedor colectivo. Con idéntico objetivo, los espacios destinados a estar en los apartamentos se reducen a la mínima superficie posible. Los dormitorios, se ciñen a poco más del espacio requerido para alojar las camas y un pequeño paso. Algunas viviendas, a fin de posibilitar la acogida de grandes familias, se diseñaron con criterios de adaptabilidad, que permitían la conexión puntual de diferentes unidades de alojamiento, si bien este recurso no será tan habitual como a priori pudiera presumirse. En definitiva, todas estas características dan lugar a un modo de habitar específico, donde la necesidad de apropiarse del espacio exterior se hace ineludible.

También en los equipamientos de estos conjuntos se recurrió a la apropiación del espacio exterior. Así, las grandes terrazas y porches resultaban imprescindibles en los principales equipamientos como eran los edificios de recepción-dirección, los comedores y los bares-restaurantes, pero es en las iglesias de las ciudades de vacaciones donde más significativa será esta cuestión (Carcelén 2020). Los arquitectos responsables de estos conjuntos aprovecharon las amables condiciones climatológicas del verano mediterráneo para plantear capillas que, alternativamente a su uso convencional desde el espacio interior,

ofrecían la posibilidad de presenciar las liturgias desde el exterior, bien mediante el uso de grandes explanadas frente a los templos protegidas mediante porches, bien mediante la delimitación de su propio espacio exterior como en el caso de Marbella, ampliando en todo caso tanto el aforo como las opciones de uso de las mismas (tabla 1).

PRINCIPALES EQUIPAMIENTOS COLECTIVOS					
Ciudad Residencial de Tarragona					
Edificación	Superficie total construida (m ²)	Superficie útil exterior (m ²)			
		Terrazas	Porches	Patios	Total
Recepción-Dirección	1.256,27	296,75	539,42	201,56	1.037,73
Comedor-Relación	4.545,55	1.100,38	881,87		1.982,25
Iglesia	324,17		172,67		172,67
Bar-Restaurante	473,28	148,72	142,02		290,74
Ciudad Sindical de Marbella					
Edificación	Superficie total construida (m ²)	Superficie útil exterior (m ²)			
		Terrazas	Porches	Patios	Total
Recepción-Dirección	461,91			30,51	30,51
Comedor-Relación	3104,43	731,6			731,60
Iglesia	176,85			459,51	459,51
Bar-Restaurante	471,96	392,06		16,82	408,88
ALOJAMIENTOS					
Ciudad Residencial de Tarragona					
Edificación	Superficie total construida (m ²)	Superficie útil exterior (m ²)			
		Terrazas	Porches	Patios	Total
Tipo A ⁽¹⁾	26,54	21,81	19,29		41,10
Tipo B	40,55		17,57		17,57
Tipo C	47,46	17,23	25,86		43,09
Tipo D1 ⁽²⁾	53,52		11,61		11,61
Tipo D2 ⁽³⁾	40,48	22,62			22,62
Ciudad Sindical de Marbella					
Edificación	Superficie total construida (m ²)	Superficie útil exterior (m ²)			
		Terrazas	Porches	Patios	Total
Tipo A	35,72			26,37	26,37
Tipo B	51,48			62,25	62,25
Tipo C1	49,20	41,45			41,45
Tipo C2	49,20	41,45			41,45
Tipo D	52,46			24,20	24,20
⁽¹⁾ Los espacios exteriores se han asignado proporcionalmente a las dos unidades de la solución pareada					
⁽²⁾ La solución en esquina presenta valores superiores de porche (23,75 m ²)					
⁽³⁾ La solución en esquina presenta valores superiores de terraza (41,90 m ²)					

Tabla 1. Relación de superficie construida de equipamiento/alojamiento y superficie útil exterior asociada. Elaboración propia. Mediciones realizadas a partir de planimetría vectorial procedente del re-dibujo de las planimetrías originales (Carcelén 2017).

Cuando se analizan formalmente las soluciones de apropiación del espacio exterior, resulta incontestable la prevalencia del porche y, especialmente, de la terraza-mirador sobre el patio. Salvo contadas excepciones como los alojamientos tipo A, B y D en Marbella que, al ocupar una posición interior de la parcela donde las condiciones naturales del terreno imposibilitaban las visuales hacia el horizonte, recurren

al empleo de patios en su solución formal, el resto de tipos de viviendas que conforman las ciudades de vacaciones hacía uso, casi sin excepción, de terrazas-porche en planta baja y terrazas-mirador en planta superior, para que los usuarios pudieran disfrutar de las vistas lejanas hacia el mar. También en el programa colectivo se recurre a la terraza como rasgo específico en este tipo de conjuntos, en los que amplios espacios exteriores orientados hacia el mar hacían las delicias de los trabajadores españoles durante sus vacaciones de verano. Más acentuado, si cabe, era el uso de terrazas en los bares-restaurantes situados en las zonas marítimas, a pie de playa, de las ciudades de vacaciones de Educación y Descanso. El papel que la terraza juega en estos conjuntos es lo que nos lleva a reconocer, extrapolando los términos empleados por Jiménez Morales (2013) se refiere al proceso de evolución del hotel urbano al hotel turístico, que nos encontramos ante unas ciudades panorámicas como contrapunto a la ciudad tradicional (figs. 9 y 10).



Figura 9. Ciudad Residencial de Tarragona
F/33-04587-06 AGA



Figura 10. Ciudad Sindical de Marbella
F/33-04592-12 AGA

Reflexión a modo de conclusión

Con este trabajo se ha puesto de manifiesto la importancia de los espacios intermedios y de la apropiación del exterior en estos conjuntos pioneros destinados al turismo popular en nuestro país, no solo en lo que a cuestiones de metraje se refiere, como ha quedado sobradamente demostrado con las cifras que se han presentado, sino también como cualificación de unas arquitecturas extremadamente mínimas que hicieron de esta estrategia su leitmotiv. Así, patios, porches, terrazas... fueron el recurso para lograr ese acto de apropiación que se producía de manera natural, como pura prolongación de los espacios interiores, que encontraban en el bondadoso clima mediterráneo el contexto apropiado para que esto pudiera suceder. El espacio intermedio y el espacio exterior se interpretan, por tanto, como habitaciones adicionales en las que llevar a cabo la rutina durante las vacaciones estivales (fig. 11).



Figura 11. Rutinas en la Ciudad Sindical de Marbella
Noticiarios y documentales cinematográficos NoDo nº 1025 C (27 de agosto de 1962).

Bibliografía

- CARCELÉN GONZÁLEZ, R. "Cuando la clase obrera se hizo turista. Las ciudades de vacaciones de la Obra Sindical de Educación y Descanso. Estudio de un modelo inacabado 1955-1975". Tesis Doctoral. Universidad Politécnica de Cartagena, 2017.
- CARCELÉN GONZÁLEZ, R. "El culto al aire libre: las iglesias de las ciudades de vacaciones de Educación y Descanso en España". *Bitácora Arquitectura*, 46 (2020), pp. 14-27.
- DÍAZ BELLO, M. "En busca del obrero: la organización del consentimiento en la España franquista". En: *Actas Congreso de Historia Local de Aragón (Huesca 7-9 de julio de 1999)*, 1999, pp. 241-253.
- GAVILANES VÉLAZ DE MEDRANO, J. "El viaje a la Costa del Sol (1959-1969). Proyecto y transformación". Tesis Doctoral. E.T.S. de Arquitectura, Universidad Politécnica de Madrid, 2012.
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, P. y SANTOFIMIA ALBIÑANA, M. "Suburbanization and modernity in Andalusia: the case of the Mediterranean Highway and the Ciudad Sindical de Vacaciones". En: *Actas 11º Congreso Docomomo Internacional (México D.F., 2010)*, 2010.
- JIMÉNEZ MORALES, E. "Génesis del hotel turístico". En: PIÉ I NINOT, R. y ROSA JIMÉNEZ, C.J. (eds.) *Turismo Líquido*. Barcelona: Instituto Hábitat Turismo Territorio a través de Iniciativa Digital Politécnica (UPC), Universitat Politècnica de Catalunya y Universidad de Málaga, 2013.
- LACOUR JIMÉNEZ, R. Arquitectura y turismo: espacios para la colectividad. En: *Actas II Jornadas sobre investigación en Arquitectura y Urbanismo (San Cugat del Vallès, 21-26 de septiembre 2006)*, 2006.

- LOREN MÉNDEZ, M. "La modernidad española como relato de las periferias. Laboratorio arquitectónico y visiones urbanas en el alejado sur ibero". *Apuntes, volumen 21, número 2* (2008), pp. 234-251.
- PIÉ I NINOT, R. "Las arquitecturas del turismo: las piezas mínimas". En: PIÉ I NINOT, R. y ROSA JIMÉNEZ, C.J. (eds.) *Turismo Líquido*. Barcelona: Instituto Hábitat Turismo Territorio a través de Iniciativa Digital Politécnica (UPC), Universitat Politècnica de Catalunya y Universidad de Málaga, 2013, pp. 16-39.
- MEXIA LOBO, S.L. "Arquitectura e turismo: planos e projectos. As cenografias do lazer na costa portuguesa, da 1ª República à Democracia". Tesis Doctoral. Universidade de Coimbra, Coimbra, 2013.
- MORALES FOLGUERA, J.M. *La Arquitectura del Ocio en la Costa del Sol*. Marbella: Universidad de Málaga, Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico, 1982.
- MUÑIZ AGUILAR, D. *La política de Turismo Social*. Málaga: Consejería de Turismo y Deporte, Junta de Andalucía, 2001.
- NANCLARES, F. y RUIZ, N. "La ciudad Residencial de Perlorá". En: *Lo moderno de nuevo. Arquitectura en Asturias 1950-1965*. Madrid, La Micro, pp. 250-265.
- ORTUETA HILBERATH, E. "Tarragona destino turístico. El patrimonio cultural y los nuevos espacios para el ocio". *Revista Norba-Arte (XXVII)* (2007), pp. 263-284.
- PÉREZ ESCOLANO, V. "En los orígenes del turismo moderno. Arquitectura para el ocio en el tránsito a la sociedad de masas". En: *Actas IV Congreso Fundación Docomomo Ibérico (Valencia 2003)*, 2003, pp. 15-34.
- ROYO NARANJO, L. y GARCÍA MORENO, A.E. "Turismo en la Costa del Sol. Un patrimonio en revisión". *Pasos. Revista de turismo y patrimonio cultural*, volumen 12, número 4 (2014), pp. 847-857.
- SANTOS, D. CANAL, C. y RAMÍREZ, J.A. *El estilo del relax*. Málaga: Colegio Oficial de Arquitectos de Málaga, 1987.
- SANZ DÍAZ, C. "La Ciudad Residencial de Perlorá: espacio de ambigüedad territorial, social, ideológica y constructiva". En: *Actas Congreso Dos Décadas de Cultura Artística en el Franquismo 1936-1956, volumen 2 (Granada, 2001)*, 2001, pp. 689-701.
- SAUQUET LLONCH, R. "La ciutat de repòs i vacances del Gatcpac (1931-1938). Un paisatge pel descans". Tesis Doctoral. Departament de Projectes Arquitectònics, Universitat Politècnica de Catalunya, 2012.
- TOMILLO CASTILLO, A. y SANZ DÍAZ, C. "Las ciudades sindicales en el periodo franquista". En: *Actas International Conference Intervention Approaches for the 20th Century Architectural Heritage (Madrid 14-16 de junio 2011)*, 2012.

Ricardo Carcelén González. PCDOC de Proyectos Arquitectónicos de la UPCT (Acreditado PTU). Máster en Investigación y Gestión del Patrimonio Histórico-Artístico y Cultural por la UMU. Doctor en Arquitectura y Edificación por la UPCT. Mención Especial Investigación Arquitectónica en el XXV Premio de Arquitectura del COAH y Premio a la Divulgación en las ediciones XVIII, XX y XXI de los Premios de Arquitectura de la Región de Murcia. Ha difundido su trabajo en Jornadas y Congresos internacionales relevantes en el campo del Movimiento Moderno, así como en diversas revistas científicas nacionales e internacionales de impacto. Socio fundador de la Asociación de historiadores de la Arquitectura y el Urbanismo. Coautor de la colección *Arquitectura y Arquitectos del Movimiento Moderno en la Región de Murcia*.

La habitación y la terraza, una decisión simbiótica
Viviendas en Roca Llisa de Fernando Cavestany

The room and the terrace, a symbiotic choice
Roca Llisa Housing by Fernando Cavestany

Autor 1: Íñigo Cobeta Gutiérrez

Universidad Politécnica de Madrid, Departamento de Composición Arquitectónica, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, Madrid, España, inigo.cobeta@upm.es

Autor 2: Laura Sánchez Carrasco

Universidad Politécnica de Madrid, Departamento de Composición Arquitectónica, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, Madrid, España, laura.sanchezca@upm.es

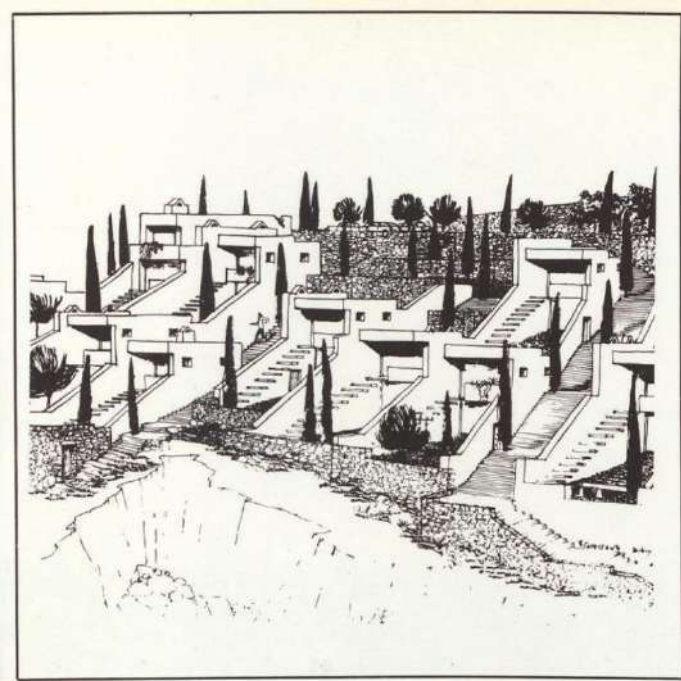


FIGURA 01: Viviendas en Roca Llisa. Dibujo de Fernando Cavestany incluido en el artículo de la revista *Arquitectura* (1972)

Introducción

En 2022 se cumple el centenario de Fernando Cavestany Pardo-Valcarce, nacido en Madrid y fallecido prematuramente en Ibiza el 22 de julio de 1974. Arquitecto, dibujante, viajero... en su corta pero intensa trayectoria profesional dejó un interesante legado de obras públicas y privadas que no ha gozado de la visibilidad que hubiera merecido. El presente congreso supone una oportunidad para solventar dicha situación.

En noviembre de 1972, la revista *Arquitectura* publicó sus tres últimos proyectos. Entre ellos estaba la urbanización Roca Llisa (con Xavier Busquets) en la isla de Ibiza. Las "viviendas jardín" de Roca Llisa presentaban una singular composición en la que las zonas de día y noche quedaban divididas por un espacio exterior, siendo necesario salir de la vivienda para poder pasar de una a otra.

Los espacios exteriores de estas viviendas son el fundamento del proyecto: una sucesión de terrazas escalonadas orientadas hacia Formentera a partir de las cuales se desarrollan los interiores. En este conjunto ibicenco, Cavestany concibió varias construcciones más que nunca llegó a ver completadas. Pero sí pudo desarrollar los espacios exteriores que ordenan la urbanización y que ayudan a enlazar cuidadosamente la arquitectura con el paisaje.

Métodos

Se plantea el análisis de las viviendas de Roca Llisa a partir de los espacios exteriores como génesis de desarrollo del proyecto.

Pese a haber sido publicadas en dos ocasiones, la familia de Fernando Cavestany posee aún material inédito como dibujos originales de gran formato, realizados para la presentación del proyecto, que deberían ser estudiados y darse a conocer en relación tanto con lo publicado como con lo construido. Además, poseen la experiencia de haber habitado durante años una de las viviendas de la urbanización.

Partiendo de los planos, contrastados con el actual estado de la construcción, se prevé estudiar el proceso de diseño y la relación que se establece entre espacios exteriores (de uso obligado), interiores e intermedios. Se utilizarán esos dibujos inéditos también para tratar de dilucidar las motivaciones que llevaron a la adopción de la singular solución final.

Discusión

La imagen de las viviendas diseñadas por Fernando Cavestany se encontraría ya muy mediada por la fructífera relación que la modernidad española e Ibiza tuvieron durante los años sesenta. Se analizará también la relación de las viviendas con dicha tradición determinando su paralelismo en relación a ésta. Se considera que Roca Llisa constituye una interesante síntesis entre el racionalismo del *existenzminimum* y la arquitectura vernácula incorporada al discurso de la modernidad durante los años sesenta.

Avance de conclusiones

Las "viviendas jardín" de Roca Llisa destacan como una arquitectura cuyos espacios exteriores son fundamentales para el funcionamiento interior. Además, la utilización de estos espacios y sus consecuentes transiciones las vinculan tanto a la tradición moderna como a la vernácula local.

Bibliografía

Se propone un trabajo analítico con documentos gráficos inéditos que se fundamentará con bibliografía específica sobre el autor, localizada en revistas profesionales y textos que contextualicen el proyecto en lugar y tiempo.

Palabras clave: Fernando Cavestany, Roca Llisa, Ibiza, terrazas, espacios intermedios

Introduction

2022 marks the centennial of Fernando Cavestany's birth. He was born in Madrid and prematurely passed away in Ibiza on July 22nd, 1974. Architect, drawer, traveler... along a short but intensive professional career, he left an interesting legacy of remarkable buildings which have not enjoyed the recognition they deserve. This conference is an major opportunity to straighten this omission up.

In November 1972, the journal *Arquitectura* published his last three works. One of them was the Roca Llisa complex in Ibiza (designed with Xavier Busquets). The "garden houses" in Roca Llisa display a singular composition in which the day and night areas are divided by an outdoor space. It is necessary to get out of the inside to move from one floor to another.

The exterior spaces of these houses are the very root of the project: a stepping terrace succession facing Formentera from which the interiors unfold. In this Balearic complex, Cavestany designed several constructions which he could never fulfill. But he was able to develop a careful urbanization that links architecture with landscape.

Methodology

It is proposed to analyze Roca Llisa's houses from the outdoors as the origin of the project.

These houses have been published twice, but Cavestany's family still has unpublished material, as original large-format drawings developed during the design process that should be studied and shown. On the other hand, the family inhabited one of these apartments for years, so they have experienced the project by themselves.

The original plans are the departure point for the analysis, although it also will be compared with the current state. It is foreseen to study the design process and the relationship established between exterior, interior and in-between spaces. The unpublished drawings will also be used to clarify the motivations that finally led to such a singular final solution.

Discussion

The image of the houses designed by Fernando Cavestany is highly influenced by the fruitful relationship established between the Spanish modernism and Ibiza during the sixties. It also will be studied the connections between these "garden houses" and the tradition of the vernacular architecture in order to determine the possible parallelisms between them.

Roca Llisa complex is understood as an interesting synthesis between the rationalism of the *existenzminimum* and the vernacular architecture, included within the modernist discourse along the sixties.

Previews conclusions

The exterior spaces of Roca Llisa's "garden houses" are essential for the running of the domestic daily life. In addition, the use of these spaces and their consequent in-between areas connect them both to the modern tradition and to the vernacular architectural language.

Bibliography

It is proposed to develop an analytical work using unpublished graphic documents along with specific bibliography about the architect and texts that contextualize the project in place and time.

Key words: Fernando Cavestany, Roca Llisa, Ibiza, terraces, in-between

El arquitecto Fernando Cavestany tuvo una carrera intensa en un corto periodo de tiempo. En poco más de veinte años diseñó y construyó edificios de todas las escalas posibles en el ámbito nacional, además de hacer incursiones en el extranjero a través de pabellones para ferias internacionales.

Este artículo se centra en una obra concreta, las viviendas-jardín de la urbanización Roca Llisa en Ibiza, el último conjunto residencial que construyó. Roca Llisa era un proyecto ambicioso en las colinas de Santa Eulalia del Río que incluía viviendas, urbanización, restaurante, campo de golf... todo lo necesario para crear un enclave singular en un lugar privilegiado que comenzaba a valorar el potencial del turismo. La benignidad del clima de la isla, el carácter vacacional de la promoción y la composición de las viviendas tradicionales de Ibiza son los mimbres que permiten dotar a estas viviendas-jardín¹ de unas interesantes relaciones espaciales entre el interior y el exterior.

Según cuenta su hijo Rafael Cavestany, el primer contacto de su padre con la isla mediterránea tuvo lugar en los años cincuenta y por casualidad. Estaba pescando con unos amigos por la costa alicantina cuando un improvisado cambio de rumbo lo llevó a la isla. No es de extrañar que quedase cautivado, además de una interesante arquitectura vernácula, Ibiza mantenía posos del paso de distintas culturas por sus tierras. Además, desde que Raoul Haussman la fotografiase a principios de los años treinta (Michaud, et al. 1990), fueron muchos los viajeros y artistas europeos que se asentaron en ella, un ambiente en el que Cavestany se sentía cómodo dado su interés en los viajes y en el dibujo, o las artes en general. "Fue un flechazo, se enamoró de su arquitectura tradicional, que encajaba con su visión del tema, y de su luz, pues le gustaba mucho la fotografía y pintaba" (Herranz, 2004).

Profesionalmente, su relación con Ibiza se hizo esperar y no comenzó hasta finales de los años sesenta, cuando su amigo Joaquín Beltrán, heredero y a la postre propietario² de las colinas de Roca Llisa, le pidió que construyera allí (Herranz, 2004). Se inicia entonces un proyecto a largo plazo que pretendía colonizar con delicadeza ese idílico lugar.

Cavestany aprendió de la arquitectura isleña a través de la observación y el dibujo. Se aporta una imagen inédita de la iglesia del municipio y sus alrededores que firmó en 1970, coincidiendo con las fechas del encargo. En él llama la atención la delicada factura del dibujo de Santa Eulalia, su atención al detalle y el trazo limpio de los perfiles que muestran la ordenada adaptación de los característicos cubos de la arquitectura ibicenca al terreno. Los elementos naturales también se representan con cuidado, atendiendo a la rocalla y la vegetación (figura 02). Se trata de un dibujo de observación y aprendizaje que, frente a otras interpretaciones gráficas de sus viajes y experiencias, más radicales y expresivas, le sirvió para incorporar soluciones propias de la isla al proyecto de las viviendas de Roca Llisa,

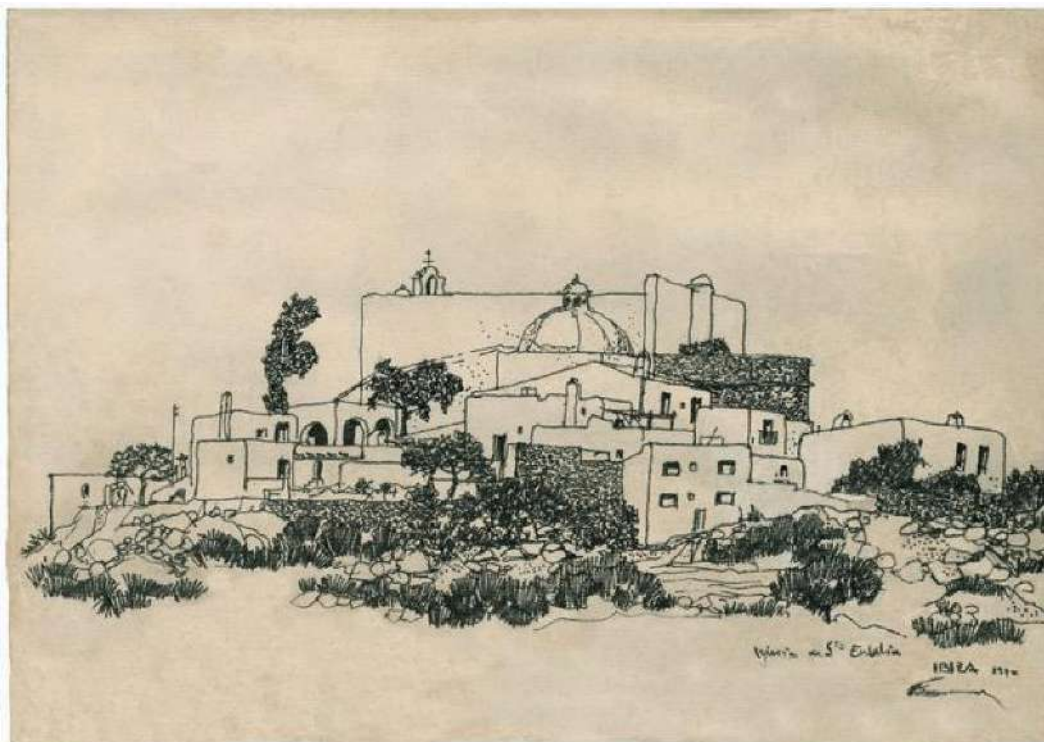


FIGURA 02: Dibujo inédito de Fernando Cavestany facilitado por la familia del arquitecto. Iglesia de Santa Eulalia y alrededores. 1970.

¹ En los años setenta se construyeron varios conjuntos residenciales en Roca Llisa. Las llamadas casas del final (Xavier Busquets), las viviendas sobre el puerto (Franco Soro), las Casas del Golf (Álvaro Libano) y varias más. Las viviendas jardín fueron las primeras de toda la urbanización, firmadas por Fernando Cavestany y Xavier Busquets.

² En la actualidad, el conjunto de Roca Llisa se gestiona por la propia comunidad de propietarios. En la página web de esta asociación (rocallisa.es) se menciona como sociedad promotora a Urbanizadora Internacional, S.A.

La nueva arquitectura e Ibiza

Aunque interesado por la arquitectura tradicional, Cavestany era un arquitecto eminentemente moderno. Es evidente que la imagen de las viviendas-jardín ibicencas (figura 01) se encontraba ya muy mediada por la fructífera relación que la modernidad española e Ibiza tuvieron durante los años sesenta.

Desde el punto de vista cronológico, se puede considerar que las casetas para “fin de semana” en el Garraf (1935) de Josep Lluís Sert y Josep Torres-Clavé son una de las primeras aproximaciones del movimiento moderno a la arquitectura popular del Levante español³. Estas casetas proponían un tipo de vivienda para una nueva forma de vida recreativa asociada a las jornadas de descanso; eran los inicios de la potente industria turística mediterránea. El programa funcional fomentaba la vida hacia el exterior y reducía los dormitorios hasta su dimensión más esencial, un esquema que reinterpretará Fernando Cavestany treinta años después en Ibiza.

La relación entre la arquitectura popular levantina y la interpretación catalana de *Vers une architecture*, había quedado plasmada en 1934, en el número extraordinario de Navidad de la revista *D'ací y d'allà*, dedicado al arte del siglo XX y dirigido por J. LL. Sert y J. Prats⁴. En él, se publicaban extractos de *Vers une architecture* traducidos al catalán⁵ y se presentaban los CIAM como “una organización internacional de arquitectos que contribuía al intercambio de las ideas modernas”. Lo curioso, es que ambas referencias a la modernidad estaban ilustradas con ocho imágenes de arquitecturas pasadas, entre ellas, seis fotografías de la arquitectura tradicional ibicenca. La doble página de esta revista se completaba con el texto de Josep Lluís Sert “Arquitectura sense ‘stil’ i sense ‘arquitecte’”⁶. El artículo se entiende como un contrapunto al de la página anterior, “Cap a una arquitectura”, ya que Sert enfatizaba la pertinencia de entender la concepción funcionalista y abstracta también a través de lo popular, sin renunciar a una concepción moderna. En cierta manera, reivindicaba la reinterpretación de la tradición autóctona como estándar asociado al clima, los usos y los medios locales (Sert 1934, 36).

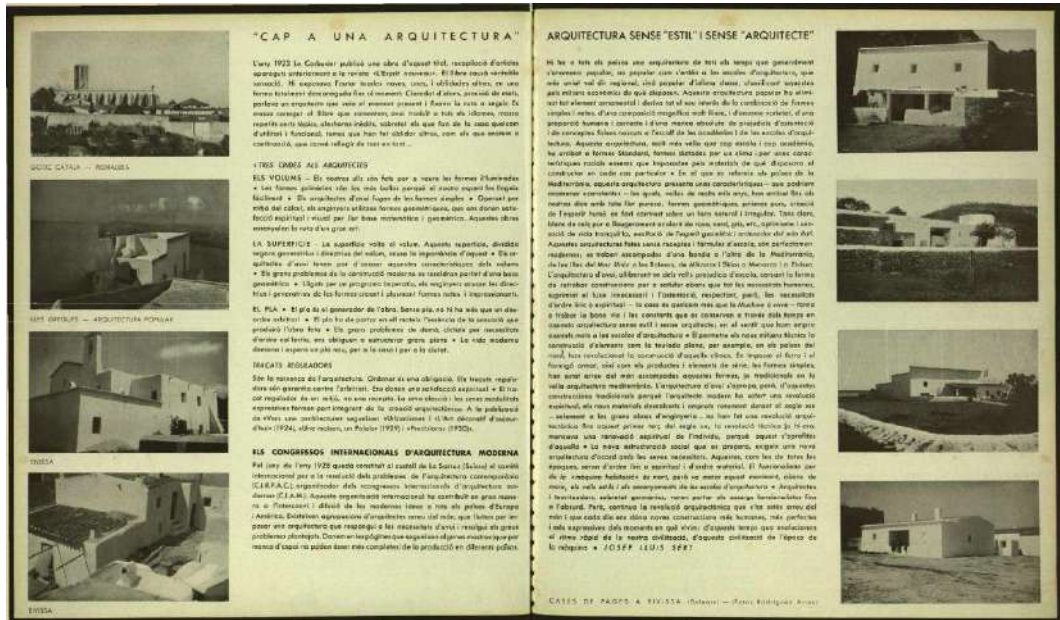


FIGURA 03. Doble página del número extraordinario de Navidad de la revista *D'ací y d'allà* (1934). Un texto sobre la modernidad ilustrado con imágenes de arquitecturas pasadas, entre ellas, seis de arquitectura tradicional ibicenca.

Entre 1966 y 1971, Josep Lluís Sert diseñó en Ibiza la urbanización de Can Pep Simó en Cap Martinet, seguramente conocida por Fernando Cavestany, pues coincide con los años en los que él estaba trabajando en el mismo municipio. Si en 1934 Sert proponía tres tipos de vivienda, más o menos mínima, a partir de 1966 levantaría en Cap Martinet, km al oeste de Roca Llisa, nueve viviendas de mayor dimensión y diferentes entre sí según su adaptación a la accidentada

³ El proyecto del Garraf consideraba la caseta de “fin de semana” como un objeto tipo, un estándar, en palabras de Sert (1934, 36) de la que se propusieron tres modelos diferentes: tipo A, tipo B y tipo C.

⁴ El editor de esta revista trimestral era A. López Llausas y el director Carles Soldevila. Sert y Prats dirigen este número como miembros del GATCPAC y de ADLAN.

⁵ El contenido de los epígrafes del capítulo “Traçats reguladors” coincide con las traducciones españolas (Le Corbusier 1995) pero no con las francesas (Le Corbusier 1923), en la que los epígrafes del capítulo son claramente distintos.

⁶ Esta discusión sobre arquitectura sin arquitectos adquirirá mayor repercusión internacional en la exposición del MoMA de 1964 “Architecture without architects”, comisariada por Bernard Rudofsky. Una exposición en la que, sin embargo, no aparece la arquitectura levantina española, ni mucho menos la ibicenca con la que Sert ilustra este texto precedente y visionario. Rudofsky prefiere incluir la arquitectura almeriense de Mojácar como ejemplo español.

ladera y al programa. Las adaptaciones funcionales fueron posibles gracias al esquema básico de ocho módulos, más o menos cuadrados, que conformaban un rectángulo. Las viviendas de Cap Martinet estaban concebidas como un conjunto de volúmenes intercomunicados que organizaban patios y permitían vistas alejadas. Se distanciaba así de las unidades mínimas del Garraf y se acercaba más a la manera de construir de las viviendas ibicencas tradicionales a través de esa composición cúbica y modular.

Las viviendas-jardín de Roca Llisa adoptaron esta composición modular y se posicionaron en el cruce entre la interpretación moderna de la vivienda autóctona, la propia relación del arquitecto con la isla y la hábil interpretación personal que Fernando Cavestany aportaba a sus proyectos.

El lugar. Terrazas sobre el mediterráneo y jardines-patio

Roca Llisa es un lugar privilegiado, un pequeño cabo que se asoma al sur de Ibiza, a medio camino entre Dalt Vila y Santa Eulalia. Mira hacia Formentera y se enfrenta a dos peñones a los que Cavestany acudía a pescar (Lladó norte y Lladó sur o islas Eva y Tim). El programa de las viviendas-jardín es el de una residencia para disfrutar de la isla pitiusa.

Elegió el extremo del cabo para ubicar este conjunto residencial. El texto de presentación de estas viviendas en la revista *Arquitectura* explicaba que se situaron en “un lugar con poco arbolado con la intención de que estas casas ayudasen a ajardinar y embellecer el conjunto” (Cavestany y Busquets 1972, 12). Por las laderas meridional y poniente, descendían las viviendas en dos grupos, acomodándose a unas pendientes muy acusadas que provocaban dificultades topográficas pero también ofrecían alicientes en cuanto a orientación, vistas y relaciones interior-exterior.

En el mismo texto de la revista *Arquitectura*, los autores dejaban patente el cuidado con el que se planteaba la actuación general y afirmaban que se estaba desarrollando un control estricto sobre todo lo que se construía. Hay que mencionar que Cavestany estaba también involucrado en la urbanización del conjunto y en la construcción de los distintos espacios lúdicos. Y en ese sentido remarcaban la importancia de los espacios al aire libre y las instalaciones recreativas, entre las que se encontraba el campo de golf de nueve hoyos (diseñado por Cavestany), la cala con playa privada y la otra cala en la que se instalaría un puerto deportivo y una marina (Cavestany y Busquets 1972, 12).



FIGURA 04 Plano de urbanización de Roca Llisa incluido en el catálogo promocional del proyecto general editado por Urbanizadora Internacional S.A. En esos momentos sólo se habían construido las viviendas-jardín, señaladas con un círculo, y las instalaciones de ocio indicadas.

La estrategia de colonización del terreno es paulatina y cuidadosa. Concretamente, el conjunto de las viviendas-jardín se extiende pendiente abajo, como en una aldea costera, dividido en dos grupos (figura 05). Esta división se justifica con la diferenciación del programa. En la dirección este-oeste se colocan diez viviendas de dos dormitorios, y en dirección norte-sur, las ocho viviendas de tres dormitorios. Esta ordenación fomenta la sensación de agrupación espontánea de las arquitecturas populares y se aleja del carácter de bloque monolítico.



FIGURA 05. Encaje esquemático de las viviendas en el solar utilizando como base la cartografía actual. Se interpreta la situación original enfatizando la concepción modular del proyecto. Dibujo de los autores.

Estos grupos aglutinan las viviendas en bandas que se deslizan entre sí. Pero se evita la imagen de anodinos pareados estudiando la permeabilidad del conjunto y la manera de acceder a cada vivienda. Para ello, se incorporan unas calles-escaleras urbanas que flanquean las viviendas cada dos filas y bajan al litoral. Los rellanos de estas escaleras sirven de acceso a los apartamentos, que reciben a los habitantes en el jardín exterior de la casa, el corazón de la misma.

La racionalidad de la solución adoptada le confiere versatilidad y capacidad de adaptación. Los módulos se desplazan también en altura asumiendo las pendientes y adaptándose a una topografía accidentada. Se establecen hasta tres hileras de viviendas que evitan la superposición. Ninguna terraza es el techo de la inmediatamente superior. Además, sus fachadas tampoco son coincidentes ya que cada hilera sufre un deslizamiento horizontal y un cambio de cota respecto a las viviendas adyacentes, como se aprecia en la figura 6 y 9.

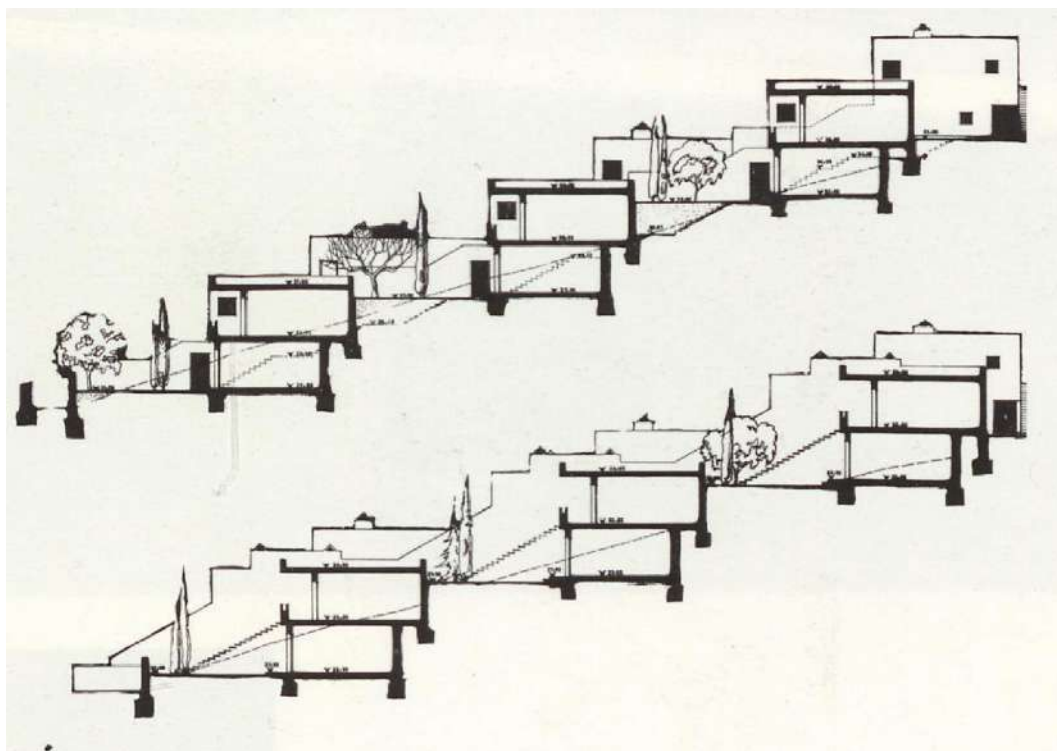


FIGURA 06 Secciones longitudinales en las que se aprecia la pendiente natural y la dinámica solución propuesta por los arquitectos. Revista *Arquitectura* (1972).

Los jardines-patio por los que acceden los habitantes funcionan como amplias terrazas desde las que disfrutar de las vistas al mar, tanto desde ese espacio exterior como desde las habitaciones interiores que vuelcan a él. Esta composición aterrazada sugiere un antecedente en Ciudad Blanca (1961-1963) de Sáenz de Oíza. Con una construcción más modesta, la organización modular por bandas retranqueadas en altura guarda también cierto parecido con el proyecto de Cavestany, aunque conviene destacar que el proyecto mallorquín se construye sobre una playa plana y es el propio edificio el que genera la topografía. En el caso ibicenco, la edificación se ordena a partir de la orografía.

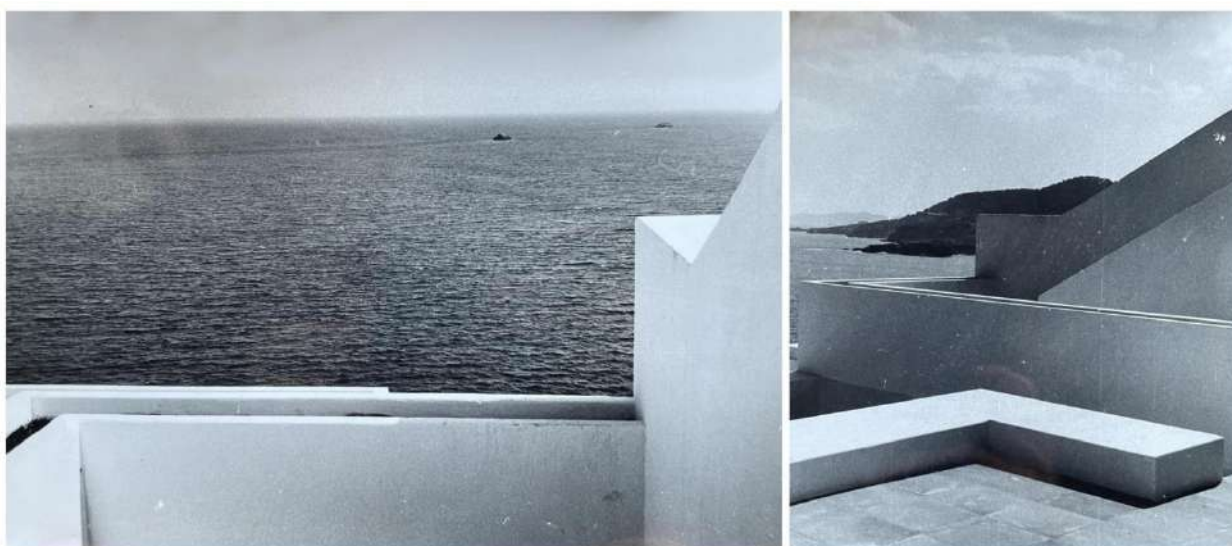


FIGURA 07 Dos fotografías inéditas tomadas por Fernando Cavestany de las cubiertas de las viviendas jardín orientadas de norte a sur. En la de la izquierda se otean los peñones Lladó norte (Isla Eva) y sur (Isla Tim). La de la derecha es una vista oblicua hacia el sudoeste con Cap Martinet y la punta de Es Corb Marí al fondo. Imágenes facilitadas por la familia de Fernando Cavestany.

El *porxo* o jardín, una habitación sin techo entre interior y exterior

El *porxo* o *porxet* es un elemento típico y fundamental de la arquitectura rural ibicenca, a medio camino entre el interior y el exterior, un espacio que surge a partir del vacío resultante entre las características formaciones de los *casaments* rurales⁷.

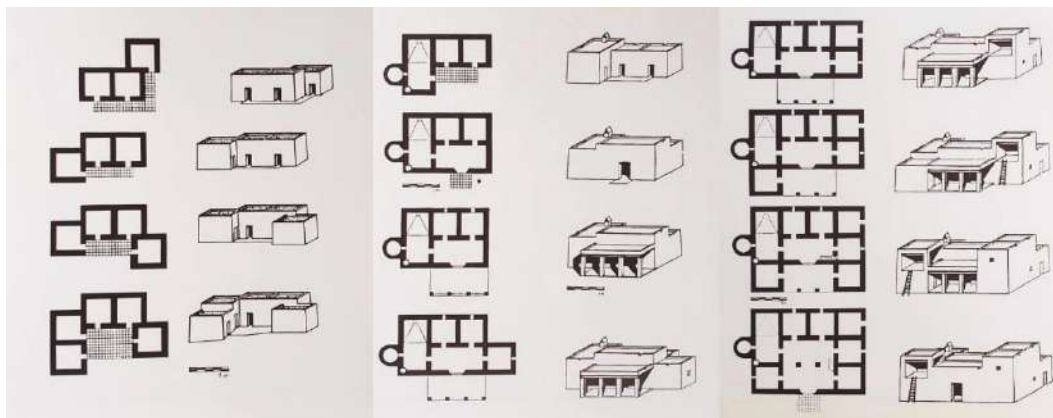


FIGURA 08 Esquemas extraídos del libro *La arquitectura rural de Ibiza como forma de construcción aglutinada* donde se puede apreciar el espacio del *porxo* como elemento aglutinador de las diversas unidades de habitación (Muhle, 2002).

El *porxo* se generaba a partir del espacio vacío que quedaba entre la cocina y las habitaciones, primeros módulos del conjunto doméstico, y a medida que el *casament* prosperaba, este espacio se transformaba en porche. Cuando éste se cerraba, mantenía su nombre y se convertía en la estancia principal de la casa (salvo en invierno)⁸.

Cavestany y Tusquets, en una interpretación singular de la arquitectura rural local, recuperaron la agrupación de las unidades de habitación alrededor de un espacio exterior como génesis de proyecto. En este caso el jardín (terrace) sigue la idea del *porxo* o porche como espacio principal de la vivienda, a medio camino entre el interior y el exterior, alrededor del que se organizan las estancias. Se entiende este jardín privado como una habitación sin techo.

La otra referencia a la arquitectura local se observa en la asunción del cubo ibicenca como unidad de habitación fundamental. La forma del proyecto se define por una composición basada en la adición de un paralelepípedo básico de referencia. Los *casamientos* o *casaments* de la arquitectura rural ibicenca se disponían en torno al espacio exterior y lo iban rodeando. En las viviendas-jardín, sin embargo, los dos módulos cúbicos se superponen en altura y se relacionan con el jardín por su lado corto. A diferencia de la arquitectura tradicional, estas viviendas jardín son completamente cerradas y no permiten más adiciones en torno al espacio exterior.

Pero la vinculación entre el interior y el exterior (los *casaments* y el *porxo*) en las viviendas de Cavestany va más allá, hasta establecer una relación de dependencia. Las estancias interiores necesitan del jardín puesto que en él se encuentra la única escalera que comunica los dos niveles. El jardín, un espacio a cielo abierto, es imprescindible para desempeñar la vida doméstica (figura 9).

⁷ Se denomina *casaments* al conjunto de cubos que se agregan a lo largo del tiempo según cambian las necesidades familiares. Estos *casaments* cúbicos se disponían alrededor del *porxo* e incluso podían elevarse en altura para conseguir plantas superiores.

⁸ La arquitectura rural de Ibiza fue profusamente estudiada por el arquitecto y pintor Eric Muhle y Tissi König (Muhle, 2002). A ellos debemos los esquemas de la evolución y desarrollo teórico de la casa rural ibicenca a partir de sus construcciones más sencillas (figura 08), desde aquéllas que se construyen en una sola planta y sin *porxet* a construcciones más complejas en torno a un espacio exterior y con crecimiento en altura. Eric Muhle (Hamburgo, 1930) descubrió Ibiza en los años cincuenta y junto a su esposa, Tissi König desarrolló un minucioso trabajo sobre su arquitectura popular que presentó como tesis en 1978 en la Pädagogische Hochschule de Berlín. El Colegio Oficial de Arquitectos de las Islas Baleares publicó un libro titulado *La arquitectura rural de Ibiza como forma de construcción aglutinada* como una versión resumida de ese trabajo anterior. Este libro es el utilizado para esta investigación.

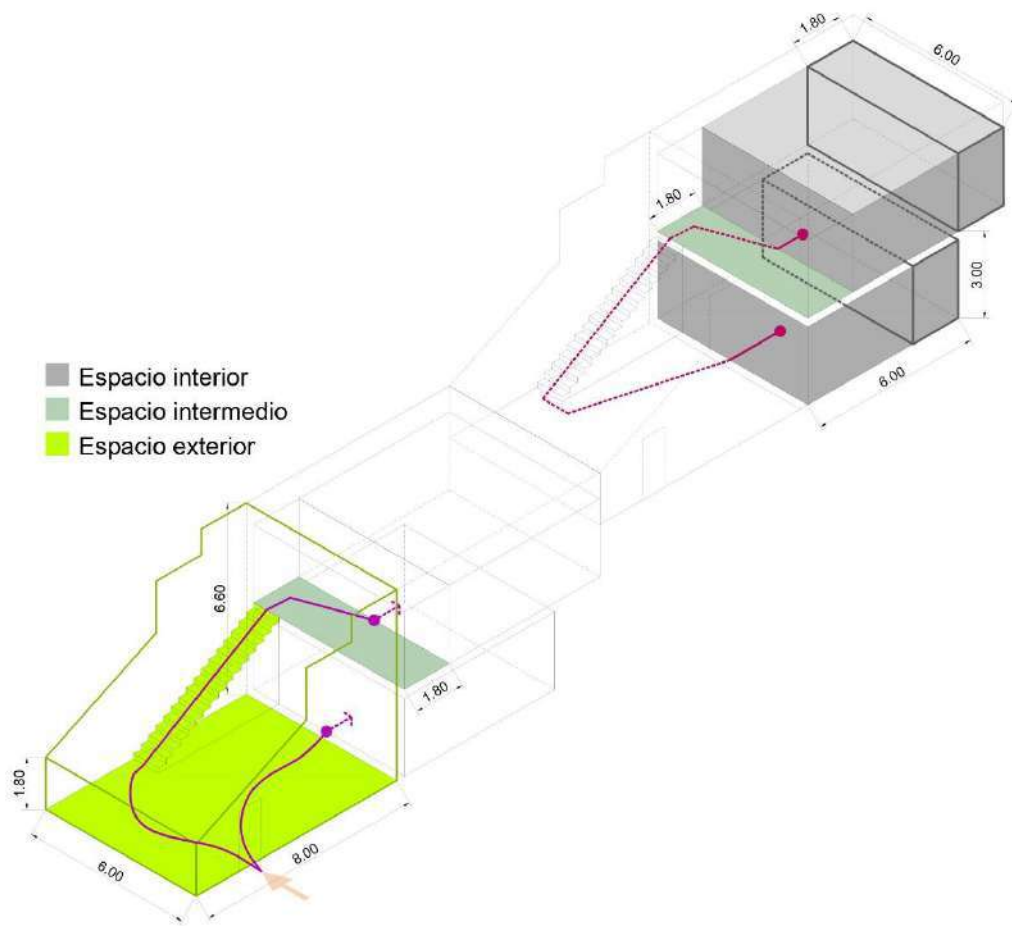


FIGURA 09 Axonometría explicativa de la vivienda tipo y de la relación entre viviendas contiguas. En este esquema se observa como el exterior es el centro del proyecto, que comunica los espacios interiores y da lugar a espacios intermedios. Dibujo de los autores.

Dos módulos, dos laderas

El programa interior se divide en dos plantas que diferencian los espacios de día y los de noche. La planta baja alberga el salón⁹, el comedor, la cocina y el aseo, y el piso superior aloja los dormitorios y sus baños correspondientes. Estos dos cubos programáticos tienen también un esquema muy claro. En la parte más alejada del jardín se dispone una banda de servicios de 1,80 metros que tiene los cuartos húmedos. Queda así abierto todo el espacio frente al jardín para disfrutar del exterior, además de para comunicarse fácilmente entre las plantas a través de la escalera exterior. La profundidad de esta banda de servicio marca también la distancia que se desliza un cubo sobre otro. Este mecanismo permite que los elementos constructivos necesarios para el funcionamiento de los cuartos húmedos sigan alineados a la vez que se produce un espacio intermedio entre el jardín abierto y el espacio interior de la planta superior. Se trata de una terraza cubierta que funciona como desembarco de la escalera y amplía perceptivamente los pequeños dormitorios (figura 9).

Este esquema es válido para las viviendas de dos y tres dormitorios. La única diferencia radica en el ancho del módulo interior, que aumenta dos metros para añadir una habitación más¹⁰. Si en las viviendas de dos dormitorios este módulo es un cuadrado de 6x6 m² (casero), en las mayores es un rectángulo de 6x8 m². Eso define que el jardín de las viviendas pequeñas sea un rectángulo de 6x8 m² y el de las mayores retome el cuadrado, de 8x8 m². Los jardines de las viviendas de tres dormitorios cuentan con 16 m² más, lo que les permiten un diseño más complejo. La topografía y el aumento de tamaño posibilitan que se marque un tercer nivel que desciende 75 cm desde la cota del jardín y en el que se ubica una piscina.

⁹ Los espacios estanciales de planta baja se disponen en torno a un hogar (chimenea) en una organización que reproduce de una manera bastante fiel la propuesta por Sert en Cap Martinet.

¹⁰ En las viviendas de tres dormitorios el salón es de proporciones más rectangulares e incorporan un pilar en el salón. Las viviendas-jardín de dos dormitorios son de 72 m² y las de tres dormitorios de 96 m².

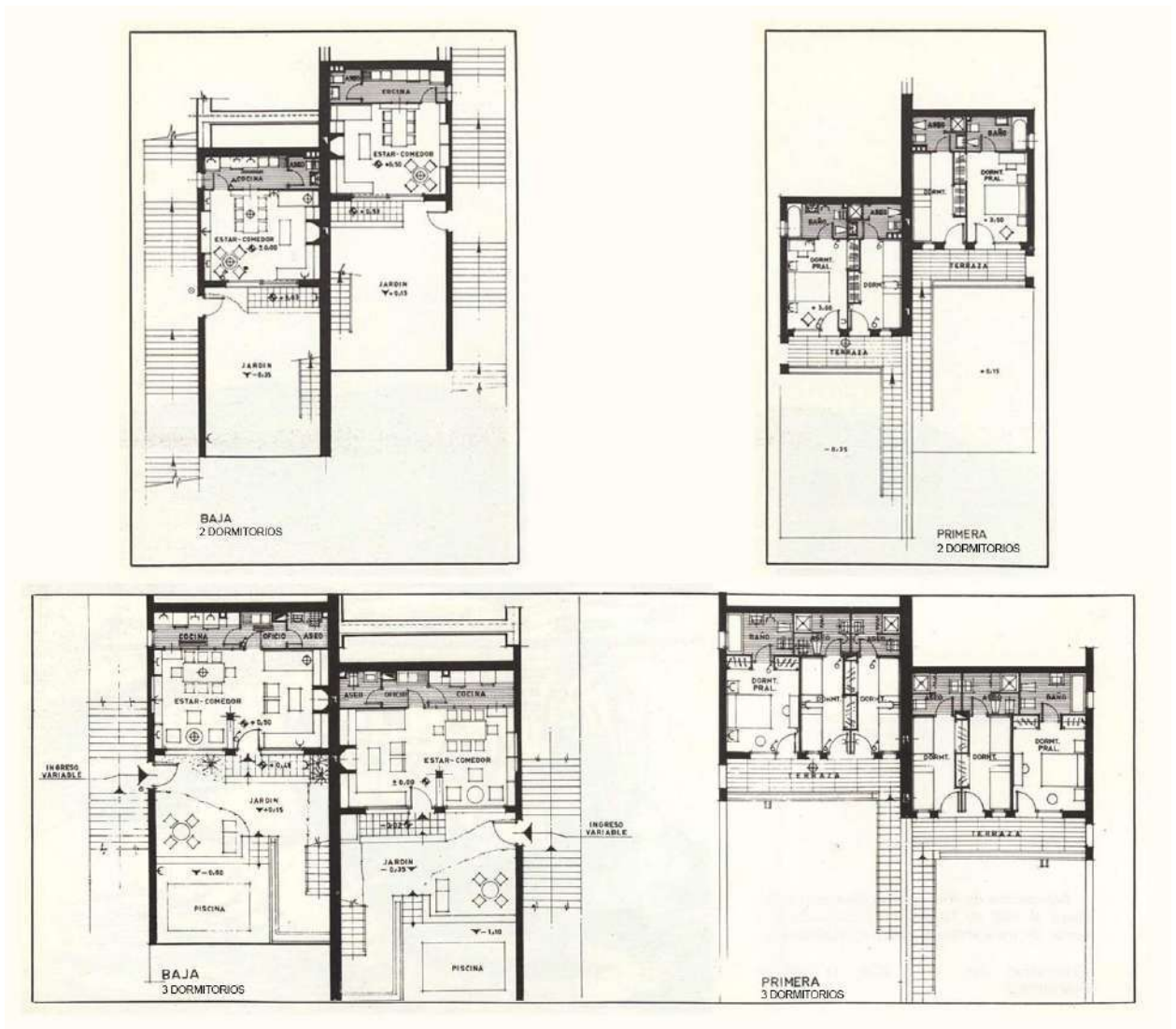


FIGURA 10 Plantas bajas y altas de las casas-jardín de 6x6m² con dos habitaciones (arriba) y sin piscina y de las casas-jardín de 8x8m² tres habitaciones y con piscina (abajo). Montaje de los autores con información de la revista *Arquitectura* (1972).

Roca Llisa, lugar de disfrute

En definitiva, las viviendas-jardín se pueden considerar como un cruce de lenguajes entre las interpretaciones de la arquitectura moderna de la casa ibicenca, el propio espacio de representación de la isla pitiusa en 1970¹¹ y la personal visión de un arquitecto cuya habilidad para la reinterpretación formal había quedado ya plasmada a lo largo de su intensa trayectoria.

Uno de los dibujos del arquitecto que mejor refleja este cruce de lenguajes es el que realizó para el restaurante del club de golf de la urbanización, que proyectó pero no llegó a construir. La combinación de planta y alzado con una perspectiva del entorno, el contraste de la figura blanca recortada sobre el fondo azul del cielo y el entorno vegetal dan cuenta de la rotundidad con la que Cavestany absorbió la arquitectura autóctona. Se aprecia también su consideración del cubo como módulo base de proyecto (figura 11).

¹¹ Este espacio de representación ibicenca hace referencia al proceso de transformación de la isla a lo largo del siglo XX. La pobreza y la autarquía en la que se sumió Ibiza durante siglos, hicieron de ella un lugar antropológicamente fascinante durante el siglo XX al que sucumbieron numerosos viajeros europeos. Su actual condición como isla asociada al hedonismo tiene su origen en aquellos primeros visitantes. A lo largo del siglo XX la progresiva obliteración de esas formas de vida en aras de una economía de servicios turísticos ha acabado transformando la isla en lo que es a principios del siglo XXI.



FIGURA 11 Dibujo inédito de Fernando Cavestany facilitado por la familia. Restaurante del club golf en Roca Llisa (no construido).

Las viviendas-jardín traducen una concepción idealizada y vacacional de lo local. Roca Llisa se vincula más a la imagen actual de Ibiza y a un modo de vida convertido en reclamo turístico que también anunciaba Cavestany al incorporar un extenso programa de ocio (restaurante, piscina y golf) inédito en la arquitectura rural tradicional.

Las cubiertas planas, los muros de piedra seca o encalados, elementos constructivos como los desagües cerámicos, las chimeneas, el encintado de las ventanas o los pavimentos de barro eran rasgos formales que la modernidad había asumido de la arquitectura popular ibicenca y que vemos en sus dibujos de proyecto y en la realidad.

Además Cavestany asumió rasgos funcionales que condicionaron estas viviendas. El más relevante es el interés en replicar esa simbiosis doméstica entre el espacio privado interior y el exterior, la casa y el jardín. En Roca Llisa la vida diaria discurre en un continuo y obligado tránsito entre el dentro y el fuera. Un acercamiento a lo doméstico propuesto por un hombre que, como afirmaba su obituario “no era sólo un constructor de casas, era, ante todo, un humanista interesado por todo lo que la vida ofrece y sugiere”¹².

¹² Fernando Cavestany falleció en julio de 1974 en una de estas casas ibicencas, que compró en propiedad. (J.R.L. 1974).

Bibliografía

CAVESTANY, Fernando y BUSQUETS, Xavier, 1972. Viviendas unifamiliares en Ibiza. *Arquitectura*. Madrid: Colegio de Arquitectos de Madrid, No. 167, pp. 9-12.

HERRANZ, Julio, 2004. Fernando Cavestany, entre la arquitectura y las bellas artes. *Periódico de Ibiza y Formentera* [en línea]. 7 de noviembre. Disponible en: <https://www.periodicodeibiza.es/noticias/cultura/2004/11/07/633179/fernando-cavestany-entre-la-arquitectura-y-las-bellas-artes.html> [consulta: 18 de marzo de 2022].

J.R.L. 1974. El arquitecto Fernando Cavestany. *Arquitectura*. Madrid: Colegio de Arquitectos de Madrid, No. 187-188, pp. VI.

LE CORBUSIER y SAUGNIER, 1923. Les traces regulateurs. *L'Esprit Nouveau*. París: G. Crés et Cie, No 5, pp. 563-572.

LE CORBUSIER, 1995. *Vers une architecture*. París: Editions Flammarion. ISBN: 978-2-0812-1744-7.

MICHAUD, Yves, et al., 1990. *Raoul Hausmann, Architect: Ibiza 1933-1936*. París: AAM Editions - Archives d'Architecture Modern, ISBN: 287143073X.

MUHLE, Eric y KÖNNING, Tissi, 2002. *La arquitectura rural de Ibiza como forma de construcción aglutinada*. Mallorca: Col·legi Oficial d'Arquitectes de les Illes Balears.

SERT, Josep Lluís, 1934. Arquitectura sense "estil" i sense "arquitecte". *D'ací y d'allà*. Barcelona: Llibrería Catalonia, Vol. XXII, No. 179, pp. 35-36.

Íñigo Cobeta Gutiérrez

Arquitecto por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid en 2002 y Doctor Arquitecto por la UPM en 2015 con la tesis doctoral *El Prado, de territorio a escenario: análisis de la construcción del espacio en un lugar tangible y sus significados*. Profesor ayudante doctor en el Departamento de Composición Arquitectónica de la ETSAM

Laura Sánchez Carrasco

Arquitecta por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid en 2007 y Doctora Arquitecta por la UPM en 2017 con la tesis doctoral *Kevin Roche John Dinkeloo and Associates. Ideas que sustentan su obra arquitectónica*. Profesora ayudante doctor en el Departamento de Composición Arquitectónica de la ETSAM

Nuestro agradecimiento a la familia Cavestany por su implicación en esta investigación.

“El pabellón Internacional de Francisco Asís Cabrero y Jaime Ruiz (Madrid, 1953): Una arquitectura ferial abierta, ligera y luminosa”

Coca Leicher, José de

Universidad Politécnica de Madrid, Departamento de ideación Gráfica Arquitectónica, ETSAM, Madrid, España, jose.decocha@upm.es

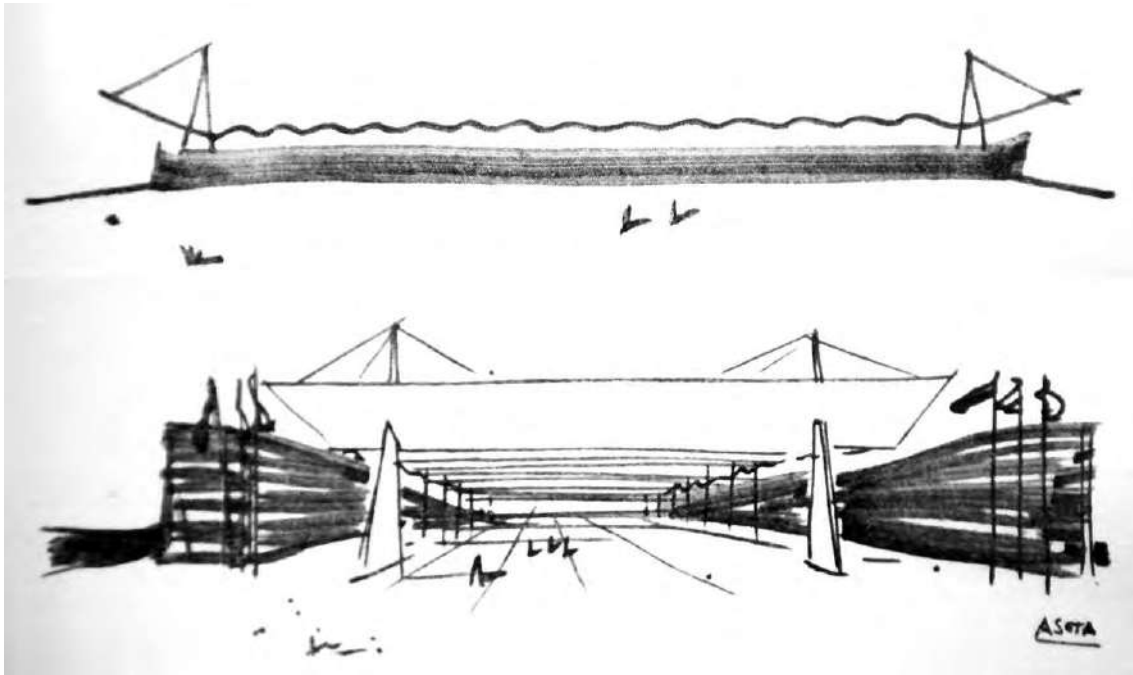


FIG. 1 Pabellón Internacional en la II Feria Internacional del Campo, 1953. Dibujos de Alejandro de la Sota¹.

Resumen:

Dos divertidos y desconocidos dibujos de Alejandro de la Sota nos ponen en guardia sobre un tema muy serio. Con un trazo seguro nos describen una arquitectura de ferias, una arquitectura abierta que muestra un contenido conscientemente eliminado, como queriendo evidenciar la potencia de un espacio solamente definido por un toldo ondulado y dos muros laterales.

También hay algo de invención gráfica, dos mástiles sostienen los dos voladizos (sólo se hizo uno) que abren el pabellón al visitante y muestran desde lejos por donde se entra y por donde se sale. Las banderas y las empequeñecidas figuras nos muestran la potencia del gesto que Sota hace suyo: hacer posible tal ligereza es otro asunto y él lo sabe bien.

La reciente rehabilitación del antiguo pabellón Internacional, actual de Convenciones, ha recuperado para la arquitectura moderna y el recinto ferial de la Casa de Campo de Madrid esta obra ejemplar de Asís Cabrero y Jaime Ruiz.

Estudiamos el proceso de proyecto a partir de la documentación conservada y los antecedentes de otras edificaciones previas realizadas por los autores. El espacio del pabellón en su sencillez y contundencia es pionero por su flexibilidad y diafanidad, dos principios modernos perseguidos y conseguidos que hoy podemos documentar con fotografías de la restauración y comprobar “in situ”.

En la investigación relacionamos esta estructura técnicamente avanzada de láminas cilíndricas polilobuladas de hormigón postesado y voladizos atirantados calculados por el arquitecto Luis García Amorena con otras del periodo como el frontón de Añorga en Donostia realizado por los ingenieros Eduardo Torroja y Juan Batanero. Partimos de los grandes espacios cubiertos descritos por Asís Cabrero en el libro III, el concurso de la basílica de Madrid realizado por Asís Cabrero y Rafael Aburto y

concluimos con el magnífico pabellón de Cristal, del que consideramos que el pabellón Internacional es un experimento previo.

Una reflexión final nos lleva a estudiar la inserción de la pieza en el conjunto de edificios del recinto realizado con ocasión de la II Feria Internacional del Campo, sus relaciones con su trazado paisajístico y con la cornisa de Madrid.

Palabras clave: Cabrero, Ruiz, pabellón internacional, conexión interior-exterior

"The International Pavilion by Francisco Asís Cabrero and Jaime Ruiz (Madrid, 1953): An open, light and luminous fair architecture".

Coca Leicher, José de

Universidad Politécnica de Madrid, Departamento de ideación Gráfica Arquitectónica, ETSAM, Madrid, España, jose.decoca@upm.es

Two amusing and unknown drawings by Alejandro de la Sota put us on our guard on a very serious subject. With a secure stroke they describe an architecture of fairs, an open architecture that shows a consciously eliminated content, as if to show the power of a space defined only by an undulating sun canopy and two side walls.

There is also some graphic invention, two masts support the two cantilevers (only one was made) that open the pavilion to the visitor and show from afar where to enter and where to exit. The flags and the diminished figures show us the power of the gesture that Sota makes his own: making such lightness possible is another matter, as he is well aware.

The recent restoration of the old International Pavilion, the present-day Convention Centre, has retrieved this exemplary work by Asís Cabrero and Jaime Ruiz for modern architecture and the Casa de Campo of Madrid Fair Grounds.

We study the project process starting from the preserved documentation and the precedents of other previous buildings carried out by the authors. The space of the pavilion in its simplicity and forcefulness is pioneering due to its flexibility and diaphanousness, two modern principles pursued and achieved that we can now document with photographs of the restoration and verify on site.

In our research, we relate this technically advanced structure of poly-lobed, post-tensioned concrete slabs and cable-stayed cantilevers calculated by the architect Luis García Amorena to others of the period, such as the Añorga pelota court in Donostia designed by the engineers Eduardo Torroja and Juan Batanero. We start from the large covered spaces described by Asís Cabrero in Book III, the competition for the Madrid basilica by Asís Cabrero and Rafael Aburto and conclude with the magnificent Crystal pavilion, of which we consider the International pavilion to be (his) a previous experiment.

A final reflection leads us to study the insertion of the piece in the group of buildings on the fairground carried out on the occasion of the II Feria Internacional del Campo, its relationship with its landscape layout and with the cornice of Madrid.

Keywords: Cabrero, Ruiz, international pavilion, inside-outside connection

*Proyecto de Investigación: "Asistencia Técnica pabellón de Convenciones". Convenio Fundación General UPM y UTE COTOISA Fernández Molina. Dirección del autor

Valor y antecedentes del pabellón Internacional

El pabellón Internacional realizado por Francisco de Asís Cabrero y Jaime Ruiz en 1953 en el recinto Ferial de la Casa de Campo, es un edificio –conservado y protegido con el máximo nivel– rehabilitado recientemente que a pesar de su innovación ha pasado desapercibido para la historiografía de la arquitectura moderna española. Asís Cabrero, junto a Rafael Aburto, Alejandro de la Sota y Miguel Fisac es un pionero indiscutible de este periodo. Su obra, explicada por el mismo en la Universidad de Sevilla en 1975² y posteriormente en otros trabajos, tiene una faceta desconocida y poco divulgada, incluso por el mismo, que es su aportación junto a Jaime Ruiz en el proyecto y desarrollo de las Ferias del Campo promovidas por la Delegación Nacional de Sindicatos y celebradas en 10 ocasiones entre los años 1950 y 1975³.

Desde su planteamiento inicial a finales de 1948 en pleno periodo autárquico y de desorientación estilística donde la arquitectura moderna tuvo que abrirse camino con dificultad, hasta la realización del conocido pabellón de Cristal en 1965 en pleno desarrollismo; el trazado y las arquitecturas del recinto ferial fueron un laboratorio donde ensayar soluciones que otros ámbitos como el residencial no permitían. En los pabellones de Cabrero y Ruiz predomina el desafío de lograr cubrir grandes espacios con soluciones estructurales innovadoras, económicamente factibles, realizables con un escaso margen temporal y que permitan la diafanidad del espacio logrando la flexibilidad necesaria para el uso expositivo.

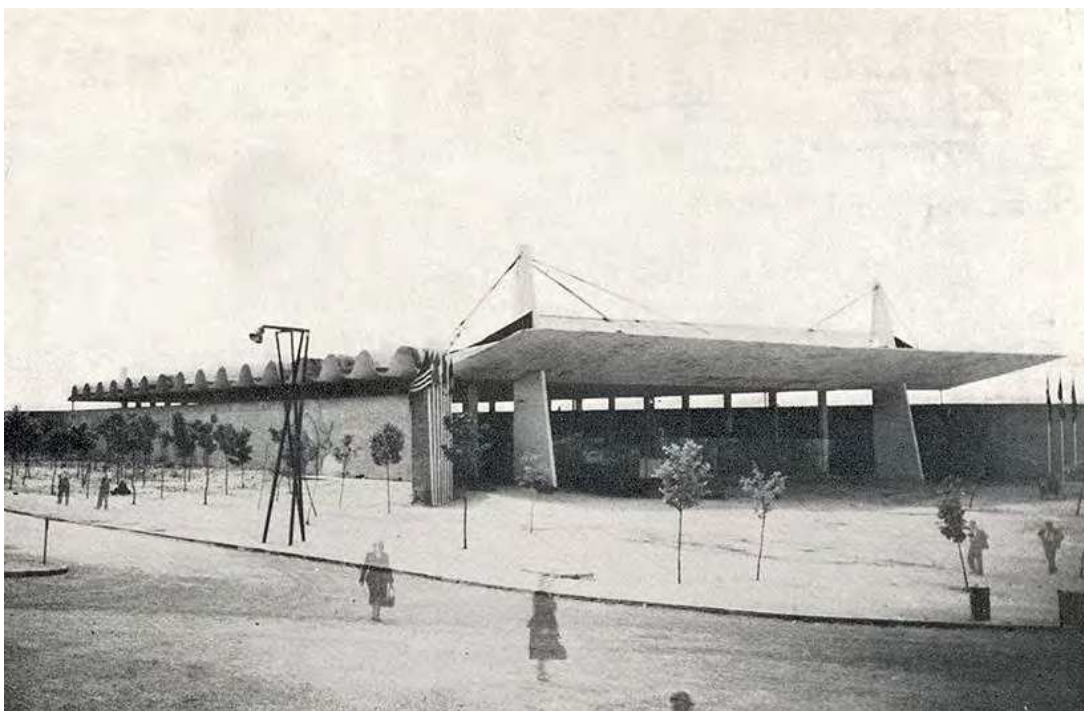


FIG. 2 El pabellón Internacional. *Cortijos y Rascacielos*, nº 77, 1953

El pabellón Internacional, actual de Convenciones, fue un momento culminante de una primera etapa de desarrollo de la arquitectura moderna española iniciada con la primera Feria Nacional del Campo. Aquellos pabellones abiertos al exterior, resueltos con arcos y bóvedas tabicadas de ladrillo y unas pocas soluciones en hormigón armado realizadas antes de la inauguración en mayo de 1950, sientan las bases de un lenguaje que adaptó las técnicas constructivas y los materiales tradicionales a la estética moderna logrando el carácter audaz y festivo perseguido.

Alejandro de la Sota hace una crítica ilustrada con dibujos⁴ de este primer recinto que describe como un tanto rígido en su trazado de stands abovedados a modo “zoco expositivo”. Destaca el conjunto de bóvedas y arcos de la plaza circular de entrada, la torre restaurant rematada con una terraza en voladizo, la marquesina del pabellón de entrada y, sobre todo, el dibujo que inicia su escrito, el stand bajo los pinos.

El conjunto llevaba al límite el sistema de bóvedas de planta radial y arcos fajones que alcanzaban grandes luces dominando el aire futurista y la estética surrealista. Pero en el stand bajo los pinos, una cubierta de vidrio flotante bajo la sombra del pinar que emocionó a Sota unificaba las formas arriñonadas rematadas con dos pórticos abiertos con pilares en ménsula. También la robusta torre, mitad romana con su vacío central y sus laterales de granito y mitad racionalista con su atrevido voladizo emulando a las arquitecturas italianas que Cabrero conoció su viaje en 1941⁵.

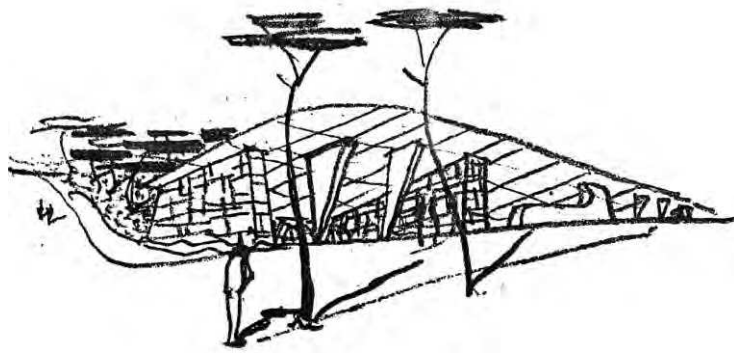


FIG. 3 El stand bajo los pinos. Dibujo de Alejandro de la Sota. *Boletín de la D.G. de Arquitectura*, nº 16, 1950

También se realizaron dos conjuntos de bóvedas de hormigón armado: el pabellón de la Obra Sindical del Hogar y las 3 bóvedas atirantadas del zoco expositivo que proyectaron Cabrero y Ruiz y construyó Ramón Simonet Castro, uno de los pocos especialistas existentes. El espíritu moderno de la primera feria asociando las bóvedas con la tradición romana y los atrevidos voladizos con la modernidad inspirados en diversas referencias italianas y centroeuropeas, sin duda influyó como síntesis en el concepto abierto y moderno del pabellón Internacional.

El proyecto de una nueva Feria y el protagonismo del pabellón Internacional

El éxito de la primera Feria animó a realizar una segunda Feria Internacional del Campo ampliando hacia el oeste el recinto alcanzando el conjunto unas 70 Ha. La propuesta presentada por Cabrero y Ruiz a principios de 1951 fue publicada en la revista *Gran Madrid*⁶.

La organización del nuevo conjunto y su relación con el trazado y las edificaciones de la primera feria se resumían en la perspectiva realizada por Francisco Cabrero. En primer plano el acceso antiguo y organizados en una cruz siguiendo los puntos cardinales: la plaza circular de recepción al este y el remate con la torre restaurante al oeste, al sur la pista de exhibiciones y en el otro extremo el pabellón de maquinaria cerrando el recorrido del eje transversal, quedando el centro ocupado por el zoco expositivo.



FIG. 4 Croquis de la ampliación de la Feria Internacional, 1951. Archivo Cabrero.

El nuevo conjunto se sitúa al oeste, al fondo del dibujo y cerrando el horizonte visual. Se trata del mismo tema trasladado y aumentado: una gran pista de exhibiciones y el remate de una torre zigurat situada en el punto más alto, dominando el panorama y conectada mediante un trazado paisajista en forma de “S” que unifica los dos recintos y se prolonga en un edificio-muro que rodea el anfiteatro y la torre. Este conjunto monumental, objeto de otra investigación publicada en este congreso era el Palacio de la Agricultura y debía ser el protagonista de la nueva feria⁷.

El Palacio se acompañó del nuevo acceso: la puerta Grande o también Nueva⁸, que mediante una escalinata llevaba al espacio de traza parabólica que rodeaba la torre. La aprobación del proyecto del Palacio pasó por un periodo de incertidumbre debido a su alto coste llegando a denegarse su realización en Consejo de Ministros⁹. Paralelamente, la necesidad de disponer de un gran pabellón para los países extranjeros precipitó la entrega del proyecto del pabellón Internacional en junio de 1952¹⁰.

El pabellón, protagonista de la nueva feria hasta la aprobación del Palacio en octubre de 1952¹¹, pasó a ocupar una posición dominante en la ordenación, no prevista en el croquis inicial. Previamente se inició la explanación y relleno de las trincheras de la Guerra Civil para lo que Cabrero y Ruiz presentaron en marzo de 1952 un proyecto¹² que tiene gran interés porque nos muestra una primera solución en planta del pabellón Internacional. Era una gran construcción circular quizás inspirada en la *Jahrhunderthalle* del arquitecto Max Berg, muy admirada por Cabrero como sistema estructural cerrado generador de un gran espacio y reproducida en el Libro III de su historia dibujada de la arquitectura¹³. La gran cúpula se dispondría sobre el cerrillo a la izquierda de la puerta Nueva con un eje orientado hacia la plaza parabólica del Palacio de la Agricultura flanqueado a cada lado por pabellones menores.



FIG. 5 Construcción del conjunto representativo de la II FIC: Acceso, Internacional, Agricultura e INI. CECAF, 1953.

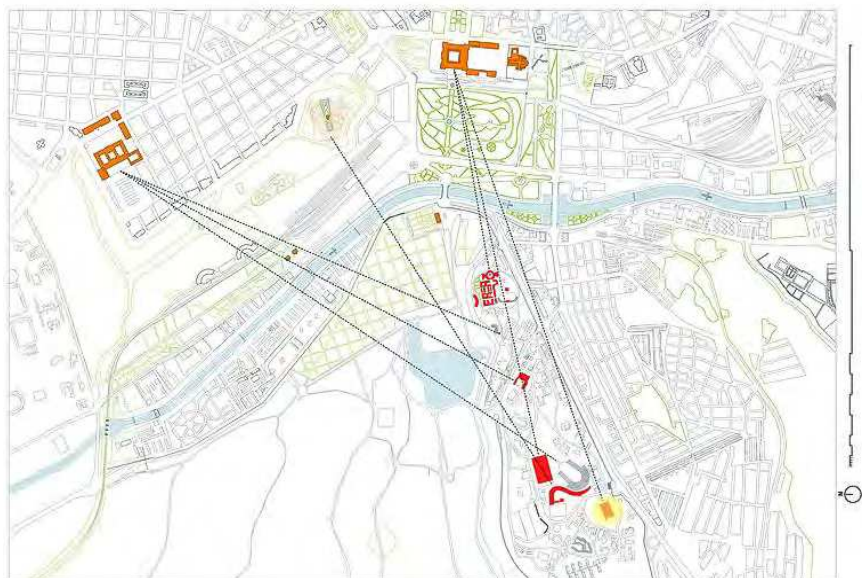


FIG.6 Edificios principales de la Feria del Campo orientados a los hitos de la Cornisa Histórica.

La versión definitiva del pabellón Internacional, se mantiene sobre la elevación, pero se reduce en tamaño y se compacta en una única pieza, orientándose hacia el final de la calle de las Provincias paralela a la nueva avenida de Portugal y donde se situaban los pabellones Regionales, según apreciamos en la planta del proyecto de la red abastecimiento presentado también en octubre de 1952¹⁴. El pabellón, orientará su fachada principal abierta, levemente girado respecto a la nueva puerta y a la avenida de Portugal buscando la referencia lejana al eje del cubo del Palacio Real mediante un recurso compositivo clásico incorporando el edificio en el paisaje del entorno de la Casa de Campo, el río y la cornisa histórica, como ocurre con los otros pabellones y conjuntos principales de la Feria del Campo¹⁵.

El proyecto del Pabellón Internacional. Una arquitectura ligera, luminosa y abierta

El proyecto presentado por Cabrero y Ruiz, como otros de la Feria, es un escueto documento: memoria de 600 palabras, 5 planos a escala 1/100, medición y presupuesto¹⁶. Se plantean como objetivos la flexibilidad del espacio, cubrir con el mínimo coste una superficie sin apoyos intermedios, crear una iluminación interior uniforme y lograr la diafanidad planta sin divisiones interiores.

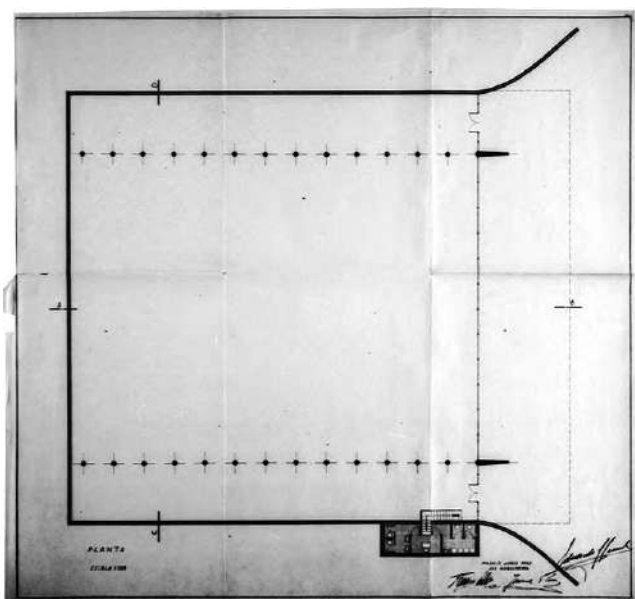
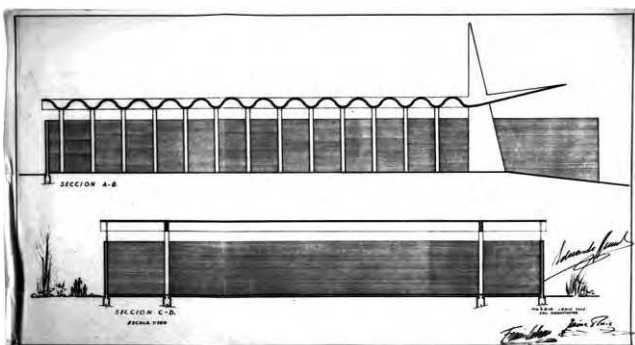
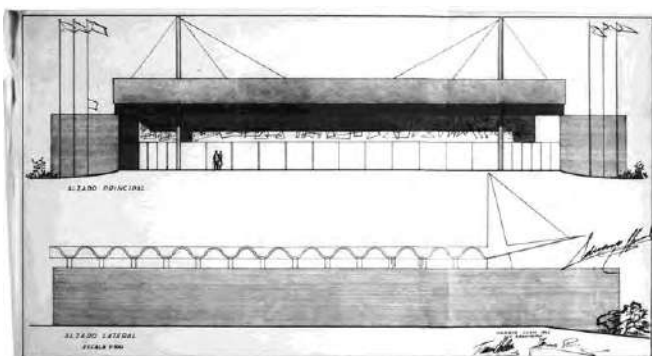


FIG. 7,8 y 9 Pabellón Internacional planos de proyecto, 1952. AGA Fondo Sindicatos

La supresión de apoyos se logra con una “cubierta ondulada de membrana” con dos vigas corridas al exterior apoyadas interiormente en pilares circulares en la onda inferior y lucernarios en la parte superior de la onda no ejecutados y tampoco dibujados en los planos. El cerramiento son dos muros laterales de ladrillo visto separados de las ondas para lograr una iluminación uniforme y perimetral dejando la fachada de los testeros acristalada en su parte superior y la inferior practicable para acceso de mercancías. Los arquitectos resaltan que por la sencillez de los materiales la ejecución de la obra debe de ser cuidada y de calidad, buscando el contraste en la entrada entre los muros curvos y la losa volada de perfil recto en oposición con el ondulado interior. Al interior quieren resaltar el contraste del ladrillo visto, con la “lanura de la bóveda” y el “estriado de los pilares” mediante el efecto de su encofrado y su color. Finalmente, las instalaciones han de quedar vistas salvo la evacuación de pluviales oculta en los pilares.

La planta del proyecto, la mitad de la realmente ejecutada, es casi un cuadrado de 42 m de anchura por 40 de fondo. Longitudinalmente dispone de dos líneas de 13 pilares, separados cada tres metros en profundidad y 6 metros a cada lado del muro perimetral con lo que queda una luz de 30 m en el vano de la nave, con un muro de ladrillo de dos pies que delimita el perímetro y curvado hacia fuera en la fachada principal para abrazar al visitante.

Este gesto también se materializa en sección con la rampa de acceso ascendente y la apertura del gran voladizo atirantado desde las proas de hormigón visto, de altura decreciente y borde redondeado que recuerdan a los contrafuertes de las bóvedas de la plaza circular de la primera Feria. El lado oeste se cierra dejando una última semionda de remate. En sección transversal el muro perimetral de 5 m queda a un metro de la cara inferior de las ondas que vuelan 6 m. En esta sección intuimos la monumentalidad del interior basilical, iluminado perimetralmente desde el borde superior también acristalado, con una nave central de exposición y dos laterales o deambulatorios para el público visitante.

Recordando la primera Feria, el pabellón Internacional combina la espacialidad de las bóvedas de ladrillo con las ménsulas y voladizos, fusionándolos en un único material: el hormigón armado que permite superar técnicamente el nuevo desafío de una gran cubierta ligera, luminosa y abierta.



FIG. 10 Pabellón Internacional, 1956. Legado Carlos de Miguel ETSAM

La realización del pabellón y la singularidad de su estructura. Un gran toldo ondulado

Como todas las obras de la Feria, el pabellón se licita mediante concurso subasta a principios de agosto de 1952¹⁷ adjudicándose en octubre a la oferta más económica del constructor Eduardo Junceda que sin experiencia en este tipo de cubiertas se enfrenta a su compleja ejecución con una baja considerable y un escasísimo plazo de 6 meses¹⁸ antes de la inauguración en mayo de 1953.

El proyecto se modifica en obra aumentando la longitud de la nave y abriendo el testero posterior. El pabellón con dos extremos abiertos y comunicados en toda su anchura con el exterior conforma un espacio que ha sido definido como un “tubo expositivo”, solución espacial desarrollada a partir de lo aprendido por Cabrero y Ruiz en las naves abovedadas de la primera Feria¹⁹.

El cambio implica el aumento de 13 a 16 pilares y la distancia entre ellos de 3 m a 4,50 m. La nave resultante, incluido el voladizo de 9 m es casi un doble cuadrado de 42 x 82, 5 m, con una superficie

cubierta de 3465 m². Este aumento de medidas lleva implícita la variación del radio de cada onda de 0,80 m a 1,20 m (ángulo de trazado de 125° a 135°) y, por tanto, el canto de cada bóveda laminar que pasa de 1,05 m a 1,65 m, logrando que las nuevas bóvedas de 8 cm de espesor tengan un mejor comportamiento estructural a flexión.

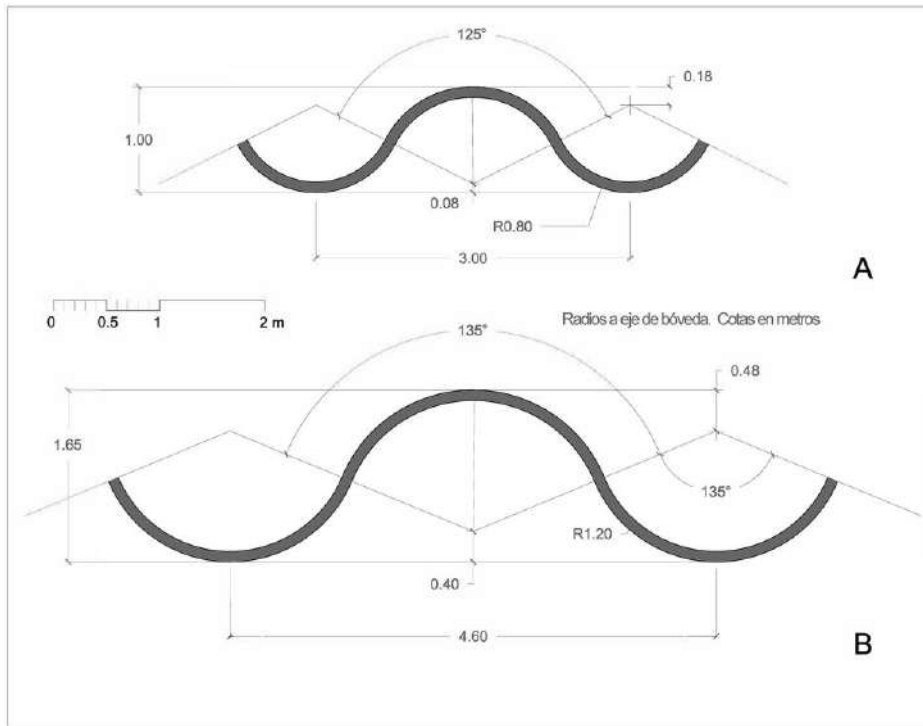


FIG. 11. Lámina ondulada cilíndrica. A: proyecto y B: ejecutada. Autor

Sabemos por Jaime Ruiz²⁰, que la cubierta fue calculada por el arquitecto y matemático Luis García Amorena especialista en bóvedas y láminas de hormigón que había trabajado con Luis Moya en la Universidad Laboral de Gijón, con Cabrero y Aburto en el edificio de Sindicatos y probablemente en las bóvedas tabicadas y arcos de la primera Feria Nacional del Campo.

El comportamiento laminar de las bóvedas cilíndricas onduladas se puede asimilar al de una viga de hormigón con la parte superior comprimida y la onda inferior a tracción, esfuerzos que se modifican en las zonas de apoyo y voladizo siendo necesario introducir cables de acero pretensado o postesado, lo cual dificulta la ejecución de dichas cubiertas. Un precedente, con una superficie 12,55 metros de luz y 34,75 m de longitud es la lámina polilobulada y postesada del frontón de Añorga del que conservamos la documentación completa y los cálculos, diseñada y ejecutada por los ingenieros Eduardo Torroja y Juan Batanero entre los años 1948 y 1949²¹.

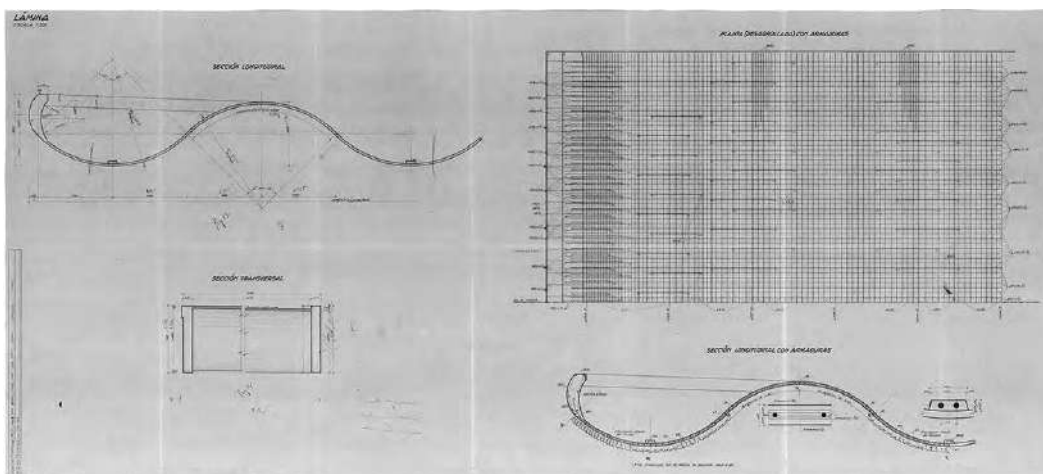


FIG. 12. Lámina del frontón de Añorga. Cehopu Cedex

En Europa, existen otras soluciones coetáneas como la nave Nehim en Rijswijk, en la Haya, con láminas de 8 x 16,5 m realizadas según la teoría de Stringer y finalizadas en el año 1953. En México, las realizadas por el arquitecto Félix Candela, como la cáscara cilíndrica larga para la cubierta del Almacén Pisa en San Bartolo, calculada según el método simplificado de los estados de equilibrio a partir de la geometría de las ondas. En la Feria Internacional se construyó en 1953 la cubierta del pabellón del INI de Francisco Bellosillo y Juan Bautista Esquer calculada por el ingeniero Carlos Fernández Casado. Hoy conservada, consiste en láminas radiales de hormigón de 6 cm colgadas de cables de acero en forma de catenaria que a su vez cuelgan de un voladizo adquiriendo el conjunto la forma de una carpa²².

La puesta en obra del pabellón Internacional estuvo llena de dificultades. Según Jaime Ruiz, la fuerte baja llevó al contratista a plantear sólo el encofrado de la mitad del pabellón reutilizado para realizar la otra mitad. Esto llevó a la necesidad de emplear hormigón de fraguado rápido en diferentes elementos como las vigas y la marquesina de entrada. Finalizada la Feria apareció una grieta entre la primera bóveda y el cajón transversal que absorbía la torsión del voladizo. Se realizó una prueba de carga satisfactoria y el informe de Eduardo Torroja según testimonio Jaime Ruiz y confirman las actas²³. Como vemos el diseño y la ejecución del gran toldo ondulado se consiguió y el edificio ha funcionado hasta el año 2015.

El paso del tiempo y la rehabilitación del pabellón Internacional. El retorno a los orígenes.

En las siguientes Ferias el pabellón fue sede de diferentes países e instituciones. Destaca la exposición del Ministerio de la Vivienda realizada por el arquitecto Javier Feduchi para la Feria Internacional de la Construcción FICOP67, aprovechando la espectacularidad de la marquesina de entrada con un gran mural y los diferentes stands cilíndricos resaltando el interior ondulado mediante una simbiosis entre contenido y contenedor²⁴.

Con la décima Feria Internacional en 1975 y la disolución de la Organización Sindical en 1977 el recinto Ferial comenzó un periodo de decadencia con diferentes organismos y proyectos que nunca fraguaron²⁵. Tenemos algunas fotografías del pabellón en 1984 con su fisonomía original intacta²⁶.

A principio de los años 90 durante la gestión del Patronato para el aprovechamiento de las instalaciones FERIALES²⁷ se realizó una desafortunada intervención de adecuación y acondicionamiento. Los huecos superiores se tapiaron, el aire acondicionado se instaló entre las ondas de hormigón y un falso techo alterando el espacio. En la parte posterior se realizó una entreplanta de servicios y una galería enrasadas con los pilares circulares a los que se añadió una bajante forrando el conjunto. En la entrada se realizó un cortaviento cubierto con un falso techo. El muro de ladrillo visto se enlució y pintó de blanco con un zócalo azul forrándose la marquesina de chapa ondulada. El pabellón quedó “envuelto” con una piel vulgar que ocultaba su nobleza de materiales, su espacialidad y apertura a la luz y al espacio originales.



FIG. 13 y 14. El pabellón en 2002. Autor

En el año 2006 se aprobó el Plan Especial “Feria del Campo” AOE 00.04 que fijaba estrategias de recuperación, regulaba los usos y establecía la normativa de obras de intervención mediante una catalogación y protección de los pabellones²⁸. En la ficha del catálogo²⁹ se destacaba la espacialidad y los materiales originales determinando la eliminación de todos los añadidos restituyendo el pabellón a su solución original manteniendo el uso expositivo. El pabellón recibió el máximo grado de protección que prevé el actual PGOUM: Nivel 1 grado Singular. En el año 2010 la Comunidad de Madrid declaró Bien de Interés Cultural (BIC) el sitio histórico de la Casa de Campo incluyendo el recinto de las ferias de Ganaderos de los años 20 proyectadas por el arquitecto Juan Moya y la Feria del Campo proyectada por Francisco Cabrero y Jaime Ruiz³⁰.

En el año 2015 se detectan problemas estructurales en la marquesina de entrada que es apeada. Se plantea un plan de intervención respetando las determinaciones fijadas en el Plan Especial y la declaración de BIC. Finalmente se plantean dos fases de restauración con sendos proyectos que promueve el Ayuntamiento de Madrid a través de la empresa Madrid Destino que actualmente gestiona el recinto y la empresa constructora UTE Cotisa-Fernández Molina³¹.

La primera fase consistió en el análisis y rehabilitación de la estructura de hormigón. La obra que pude seguir fue compleja y pionera en la rehabilitación de hormigones afectados por aluminosis. Se confirmó el mal estado de las pantallas de hormigón y la fijación de los cables de la marquesina, la viga cajón de hormigón, las vigas longitudinales de cubierta, los cables de postesado, los canales de desagüe de la cubierta y al interior la bóveda con armaduras al descubierto. Los elementos afectados demolidos se volvieron a reconstruir en un complicado proceso apeando y midiendo la deformación de todas las bóvedas³².



FIG. 15 y 16. Obras primera fase, 2019. Autor

La segunda fase consistió en la eliminación de los añadidos interiores, el tratamiento de las bóvedas y pilares rescatando la huella del encofrado y la recuperación de la luz natural mediante un cerramiento de vidrio sin carpintería, el acabado original del ladrillo visto y la diafanidad de la entrada. La instalación del aire acondicionado, eléctrica y de incendios se dejó vista siguiendo la filosofía del proyecto original.

El pabellón recupera la condición de gran espacio unitario, abierto y flexible definido únicamente por el gran toldo de bóvedas onduladas de hormigón y los muros laterales, una arquitectura ferial, abierta y luminosa que fue el primer experimento de Cabrero y Ruiz que precede y culminará en 1965 con el pabellón de Cristal, el gran templo expositivo desde donde se domina el recinto y las vistas lejanas de la ciudad.





FIG. 17, 18, 19 y 20. El pabellón recuperado, 2021. Autor

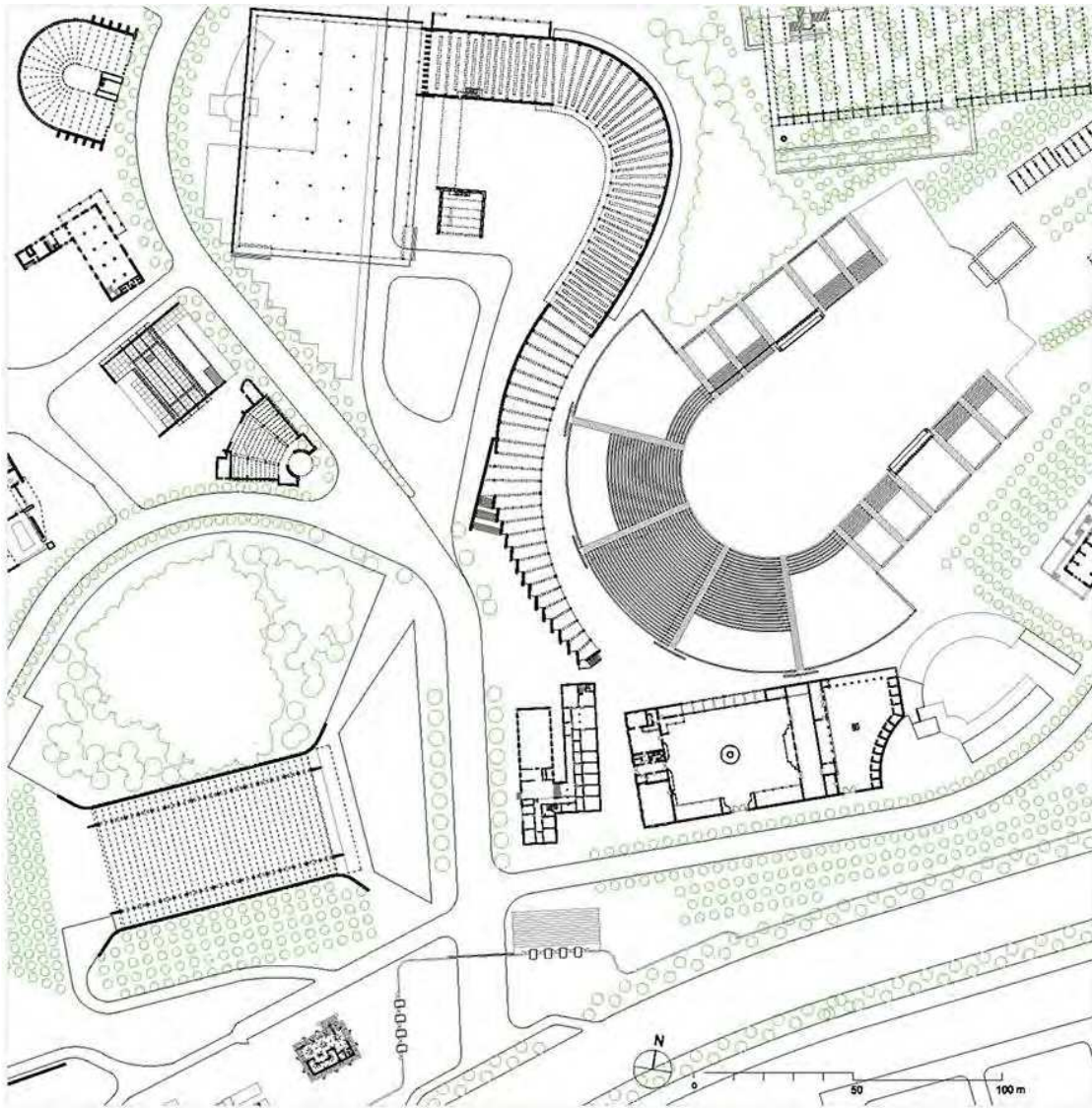


FIG. 21 El pabellón y su entorno, 1953-1975. Autor

Bibliografía

AAVV. Structural Rehabilitation of the Old Convention Pavilion in Madrid. *Hormigón y Acero*, vol. 72, Núm. 294-295, diciembre 2021, pp. 99-116, <https://doi.org/10.33586/hya.2021.3045>

CABRERO, F. de A. *Cuatro libros de Arquitectura*. Madrid: COAM, 1992.

CLIMENT ORTIZ, J. *Francisco Cabrero, Arquitecto: 1939-1978*. Madrid: Xarait, 1979.

COCA LEICHER, J. de. *El recinto ferial de la Casa de Campo de Madrid 1950-75*. Tesis doctoral, UPM, Madrid, 2013 <http://oa.upm.es/19952/>

COCA LEICHER, J. de. *El palacio de la Agricultura: expresión y gesto moderno. Francisco de Asís Cabrero y Jaime Ruiz: pioneros de la arquitectura expositiva madrileña*. Pioneros de la arquitectura moderna española: aprender de una obra. Madrid: FAS, 2015, págs. 206-225

COCA LEICHER, J. de. *Arquitecturas expositivas en peligro. El recinto ferial de la Casa de Campo de Madrid*. Arquitectura, Patrimonio y Ciudad. Madrid: Arte, Arquitectura y Comunicación en la Ciudad Contemporánea UCM, 2015, pp.113-123

COCA LEICHER, J. de. La exposición del Ministerio de la Vivienda en el Pabellón Internacional de la Feria del Campo. Simbiosis entre contenido y contenedor. *Constelaciones*, N° 9, 2021, pp. 15-28

SOTA, Alejandro de la. "I Feria Nacional del Campo". *Boletín de la D.G. de Arquitectura*, nº 16, 1950, pp. 7-11.

SOTA, Alejandro de la; CRISTOS, Jenaro "Comentarios a la II Feria del Campo" [Dibujos de Alejandro de la Sota. Arquitecto]. *Boletín de la Dirección General de Arquitectura*, vol. VII, Julio 1953, pp. 7-10.

Biografía

José de Coca Leicher, 1965 Madrid, 1993 Arquitecto ETSAM, 2013 Doctor UPM. 2014 Mención Especial. -2021 Profesor Contratado Doctor, (2016-2021) Profesor Ayudante Doctor ETSAM-UPM. Profesor Asociado: (1998-2016) Dibujo DIGA-ETSAM, (2002-06) Expresión Gráfica y (2006-16) Proyectos Arquitectónicos en ETSAM-UAH. Pertenece a grupos de investigación en la UPM y la UAH. Es miembro del consejo asesor de la revista PPA. Ha participado en planes estratégicos en Madrid: Renovación de la Escena del Manzanares, Finca de Vista Alegre y Feria del Campo. Actualmente es asesor técnico del Ayuntamiento en las obras de restauración de los pabellones de Bruselas, Exposiciones, Icona I y Convenciones. Publica regularmente en revistas y congresos.

¹ "Comentarios a la II Feria del Campo" [Jenaro Cristos. Arquitecto, Dibujos de Alejandro de la Sota. Arquitecto]. *Boletín de la Dirección General de Arquitectura*, vol. VII, Julio 1953, pp. 7-10

² CLIMENT ORTIZ, J. *Francisco Cabrero, Arquitecto: 1939-1978*. Madrid: Xarait, 1979, pp. 15-23

³ COCA LEICHER, J. de. *El recinto ferial de la Casa de Campo de Madrid 1950-75*. Tesis doctoral, E.T.S. Arquitectura UPM, Madrid, 2013. <http://oa.upm.es/19952/>

⁴ SOTA, Alejandro de la. "I Feria Nacional del Campo". *Boletín de la D.G. de Arquitectura*, nº 16, 1950, pp. 7-11

⁵ Ref 1, pp. 16-17

⁶ La Feria del Campo: Madrid (España). *Gran Madrid*, nº 16, 1951, pp. 22-23

⁷ COCA LEICHER, J. de. *El palacio de la Agricultura: expresión y gesto moderno. Francisco de Asís Cabrero y Jaime Ruiz: pioneros de la arquitectura expositiva madrileña*. Pioneros de la arquitectura moderna española: aprender de una obra. Madrid: Fundación Alejandro de la Sota, 2015, pp. 206-225

⁸ AGA Sindicatos C491. Proyecto de accesos a la Feria Internacional del Campo. Madrid, junio 1952. Arquitectos: Francisco Cabrero y Jaime Ruiz

⁹ AGA Sindicatos Top 34 C468. Acta 21.05.1952. Feria Nacional del Campo

¹⁰ AGA Sindicatos Top 34 C491. Proyecto de pabellón Internacional. Feria Internacional del Campo. Madrid, junio 1952. Arquitectos: Francisco Cabrero y Jaime Ruiz.

¹¹ AGA Sindicatos Top 36/58 C4891. Acta 13.10.1952. Feria Nacional del Campo

¹² AGA Sindicatos Top 34 C486. Proyecto de explanación de trincheras. Feria Nacional del Campo. Madrid, marzo 1952. Arquitectos Jaime Ruiz y Francisco Cabrero

¹³ Ref 2, p. 259

¹⁴ AGA Sindicatos Top 34 C493. Proyecto de abastecimiento de aguas caminos nº 2 y 3 y pista de exhibiciones. Madrid, octubre 1952. Ingeniero: Tomás Sanz

¹⁵ Ref. 2, pp. 361-364

¹⁶ Ref. 9

¹⁷ AGA Sindicatos Top 36/58 C4891. Acta 14.08.1952. Comisión Ejecutiva. Aprobación concurso subasta por 2.046.939,95 ptas. y plazo de ejecución de 6 meses

¹⁸ AGA Sindicatos Top 36/58 C4891. Acta 13.10.1952. Comisión Ejecutiva. Aprobación adjudicación definitiva obra del pabellón Internacional a D. Eduardo Junceda por 1.632.790,79 ptas., con una baja 17,22 %

¹⁹ Ref. 2, pp. 259-264

²⁰ Entrevista realizada el 30 de junio de 2003. Ref. 2, p. 263

²¹ ETM-337. Frontón de la Fábrica de cementos Rezola en Añorga. Ingeniero: Eduardo Torroja Miret; Juan Batanero García-Geraldo; Arquitecto: Agustín Aguirre López. Promotor: Cementos Rezola S. A. 1948(p.), 1949(o.) <http://www.cehopu.cedex.es/etm/obras/ETM-337.htm>

²² ESQUER, J. B.; BELLOSILLO, F.; y FERNÁNDEZ CASADO, C. Pabellón Del I.N.I. Feria Internacional Del Campo. Madrid. *Informes de La Construcción*, vol. 11, n.º 106, diciembre de 1958, pp. 75-84

²³ Ref. 2, p. 263

²⁴ COCA LEICHER, J. de. La exposición del Ministerio de la Vivienda en el pabellón Internacional de la Feria del Campo. Simbiosis entre contenido y contenedor. *Constelaciones*, nº9, 2021, pp. 15-28

²⁵ COCA LEICHER, J. de. Arquitecturas expositivas en peligro. El recinto ferial de la Casa de Campo de Madrid. Arquitectura, Patrimonio y Ciudad. Arte, Arquitectura y Comunicación en la Ciudad Contemporánea Madrid: UCM, 2015, pp.113-123

²⁶ Archivo IFEMA. Información Urbanística Básica Recinto Ferial de la Casa de Campo Madrid. Ayuntamiento de Madrid, diciembre 1984. Arquitectos: Javier de la Calzada y Juan Carlos García Barbería

²⁷ Patronato para el aprovechamiento de las instalaciones del recinto de la Feria del Campo (1980-2001). Ayuntamiento de Madrid.

²⁸ Plan Especial "Feria del Campo" AOE 00.04. Jesús Gago y José M^a García-Pablos (dir.) José de Coca (cat.). Ayuntamiento de Madrid, 2006

²⁹ Catálogo de Edificios y Elementos. Ficha nº 30

³⁰ BOCM DECRETO 39/2010, de 15 de julio, Declaración de Bien de Interés Cultural del Sitio Histórico de la Casa de Campo de Madrid.

³¹ Proyecto de Obras de Rehabilitación para la puesta en uso del Pabellón de Convenciones del Recinto Ferial de la Casa de Campo de Madrid. Fases I y II. Madrid Destino SA. Área de Infraestructuras y al Servicio de Control de la Edificación, obras y proyectos.

³² AAVV. Structural Rehabilitation of the Old Convention Pavilion in Madrid. *Hormigón y Acero*, vol. 72, Núm. 294-295, diciembre 2021, pp. 99-116

Construyendo un paisaje: El Instituto Laboral de Daimiel de Miguel Fisac.

Díaz del Campo Martín-Mantero, Ramón V.

Universidad de Castilla-La Mancha, Departamento de Historia del Arte, Facultad de Letras, Ciudad Real – España,
ramonvicente.diaz@uclm.es



Vista del jardín principal desde el interior (1953)
Fotografía de Kindel. Archivo de la Fundación Miguel Fisac

Miguel Fisac (1913-2006) recibió en 1950 el encargo por parte del Ministerio Nacional de Educación para construir un Instituto Laboral en Daimiel (Ciudad Real). Las primeras propuestas y bocetos del futuro edificio aparecen fechadas en febrero de 1950, aunque el proyecto definitivo fue presentado por el arquitecto al Ministerio para su aprobación en abril de 1951, siendo aceptado pocos días después por el arquitecto delegado de la Junta Facultativa de Construcción Civiles. El conjunto terminó siendo un icono de la nueva modernidad que se estaba empezando a desplegar en el país en los años cincuenta, siendo ampliamente reproducido en numerosas publicaciones profesionales del momento como paradigma de los nuevos tiempos.

Uno de los aspectos más destacados de la arquitectura construida por Miguel Fisac durante la década de los cincuenta fue vincular sus edificios con el entorno. Lo hizo a través de múltiples elementos como la jardinería, los corredores, grandes ventanales, materiales tradicionales, mobiliario,... Una lección que el arquitecto aprendió en su viaje por diversas ciudades europeas en 1949 y por su interés por la arquitectura japonesa.

En el presente estudio queremos centrarnos en el análisis de estos elementos a través de la documentación de su archivo personal que se conserva en la actualidad en la Fundación Miguel Fisac. En las memorias, planos y correspondencia presentados por el arquitecto a la administración podemos ver como otorgó un gran protagonismo a los patios y jardines como elementos importantes en la organización espacial del conjunto. La articulación de los distintos espacios del Instituto Laboral se consiguió enlazándolos por medio de una serie de galerías y porches abiertos que tuvieron una gran importancia en el resultado final gracias a su ubicación en torno a patios, que también fueron protagonistas por su singular diseño y por su relación con las zonas edificadas.

En estos espacios, Fisac puso el acento en la relación que se producía entre el edificio y su entorno, buscando una estrecha conexión con el lugar. El patio principal se convirtió en el protagonista del conjunto, ya que acaparó buena parte del protagonismo al servir de espacio de recepción al visitante y elemento organizador del resto de la construcción. La disposición de la planta del edificio en forma de V permitía una doble relación con el entorno. Por un lado, generaba una mirada hacia el exterior en contacto con el paisaje real y por otra hacia un paisaje imaginado materializado en los jardines.

Palabras clave: Fisac, jardines, arquitectura popular, Daimiel, modernidad.

**Making a landscape:
The Instituto Laboral de Daimiel by Miguel Fisac.**

Díaz del Campo Martín-Mantero, Ramón V.

Universidad de Castilla-La Mancha, Departamento de Historia del Arte, Facultad de Letras, Ciudad Real – España,
ramonvicente.diaz@uclm.es



View of the main garden from inside (1953)
Photography by Kindel. Archivo de la Fundación Miguel Fisac

In 1950 the National Ministry of Education assigned Fisac a set of buildings in Daimiel (Ciudad Real) to be the site of the future Instituto Laboral. The first proposals and sketches are dated February 1950, although the final project was presented by the architect to the ministry in April 1951. It was accepted a few days later by the delegate architect of the Junta Facultativa de Construcción Civil. The building was an icon that represented the new modernity of Spain in the 1950s. The building was widely reproduced in many publications of the period as a paradigm of the new times.

One of the most outstanding facets of the architecture built by Miguel Fisac during the 1950s was to link his constructions to the place. To achieve this he used various resources: gardening, corridors, large windows, traditional materials, furniture... It is an achievement the architect learned from his trip to Europe in 1949 and from his interest in Japanese architecture.

In the present research we will analyse these aspects by means of the documentation from his personal archive held at the Miguel Fisac Foundation. Analysing the reports, plans and correspondence submitted to the administration, we can see that he gave prominence to the courtyards and gardens to organise the space.

The organisation of the different spaces was achieved by linking them with a series of closed galleries or open porches. These played an important role in the final result as a result of their location. The courtyards were also the protagonists due to their composition and their relationship with the building.

In the gardens, Fisac emphasised the relationship between the building and its surroundings. In doing so, he sought to achieve a greater connection with the place. The courtyard took centre stage. It was used as a reception area for visitors and the building was organised around it. The V-shaped floor of the building allowed for a double relationship with the surrounding space. On the one hand, it overlooked a real landscape and, on the other, an imaginary landscape in the garden.

Key words: Fisac, gardens, popular architecture, Daimiel, modern architecture.

El Instituto Laboral de Daimiel es una de las obras más sobresalientes dentro del proceso de recuperación de lenguajes modernos por parte de uno de los principales pilares de la arquitectura española del siglo XX. Existe una extensa bibliografía que aborda el edificio y es obligada su presencia en la mayoría de los estudios monográficos sobre su autor¹. En el proceso de renovación que vivió el panorama arquitectónico español, en el ecuador del siglo pasado, destacó Miguel Fisac, siendo artífice de varios edificios cargados de una fuerte modernidad y al mismo tiempo de algunos de los textos más significativos en el debate generado en diversas publicaciones². Según ha manifestado el propio arquitecto, en varias entrevistas y escritos en prensa, se trata de su primer “edificio moderno” con el que dejó atrás un periodo de indefinición estética que caracterizó su producción anterior³. El objetivo que nos planteamos es realizar una aproximación a uno de los aspectos más notorios del edificio: la relación con el entorno.

El origen de la construcción está directamente relacionado con el éxito obtenido en los edificios construidos para el Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), por lo que el Ministro Ibáñez Martín le asignó la construcción del Instituto Laboral como respuesta a una petición de Fisac solicitándole la ubicación en su pueblo natal de uno de los nuevos centros⁴. En el decreto de 10 de Agosto de 1950 el ministerio aprobó la creación en Daimiel (Ciudad Real) de un Centro de Enseñanza Media y Profesional. El nuevo bachillerato se impartió en estas instituciones, denominadas de forma coloquial como Institutos Laborales, y ubicadas prioritariamente en cabeceras de comarcas lejanas de capitales de provincia o núcleos importantes. El Plan Nacional estableció su localización y modalidades: agrícola-ganadera, industrial-minera y marítimo-pesquera. Fisac, con el diseño del edificio de Daimiel, se convirtió en referente en la arquitectura docente española. Tras este instituto inició la construcción de uno en Almendralejo (Badajoz), otro en Hellín (Albacete) y el Centro de Formación del Profesorado en la Ciudad Universitaria de Madrid. Todas estas obras pusieron sobre la mesa elementos que definieron una nueva tipología arquitectónica con amplia repercusión entre sus compañeros de profesión⁵.



Fig. 1. Vista general del edificio (1953). Archivo Fundación Miguel Fisac

Con la proyección del edificio se inició una nueva forma de trabajo, con la que Fisac puso en marcha un singular método que mantuvo durante toda su carrera, basado en un itinerario mental en búsqueda de soluciones basadas en las preguntas qué, cómo y donde. Así, mostraba interés por cuestiones relacionadas con la función, la técnica y el lugar⁶. En nuestro estudio nos centraremos en la última de las cuestiones ya que fue elemento protagonista de diversas obras basadas en propuestas de arquitecturas populares.

Los años cincuenta: un conjunto de referencias.

¹ DÍAZ DEL CAMPO, R.V. Miguel Fisac y el Instituto Laboral. La tradición como materia de la modernidad. En *Actas del III congreso Pioneros de la arquitectura moderna española: análisis crítico de una obra*. Madrid: Fundación Alejandro de la Sota, 2016, 230-239.

² DÍAZ DEL CAMPO, R.V. De propuesta teórica a la práctica arquitectónica. En *Ars Bilduma*, 8, 2018, 202-208.

³ CALERO, A.: Miguel Fisac: la arquitectura es un trozo de aire humanizado. En *Añil*, 14, 1998, 46.

⁴ DÍAZ DEL CAMPO, R.V. Miguel Fisac y el Instituto Laboral. La tradición como materia de la modernidad. En *Actas del III congreso Pioneros de la arquitectura moderna española: análisis crítico de una obra*. Madrid: Fundación Alejandro de la Sota, 2016, 232.

⁵ BERGERA, I.: Institutos laborales: de la teoría a la práctica. En *Los años 50: La arquitectura española y su compromiso con la historia*. Pamplona: T6Ediciones, 2002, 195-207.

⁶ ARQUES; F. *Miguel Fisac*. Madrid: Pronaos, 1996, 37.

El Instituto de Daimiel fue uno de los primeros proyectos del arquitecto en el que, fruto de sus aprendizajes, se aprecia la inclusión de ideas renovadoras. En él se visualizan cambios en la preocupación por estudio del espacio, utilización de técnicas de tradicionales, el protagonismo de los detalles, el diseño de la totalidad del edificio y las ordenaciones de los elementos que los forman. Juan Daniel Fullaondo describe estos años de su carrera como de “experimentación”⁷. La relación con el entorno fue clave en los edificios construidos y en los que podemos rastrear una serie de influencias fruto de varios viajes realizados en el momento de diseño y construcción del edificio de Daimiel: arquitectura nórdica, hispanoárabe y japonesa.

Cuando estaba preparando el proyecto del Instituto Cajal de Microbiología, Fisac pudo realizar un viaje en 1949 por varias ciudades europeas buscando experiencias útiles en investigación animal. En aquel momento el arquitecto sufría una crisis profesional que le llevó al abandono de la actualización del clasicismo presente en obras anteriores —que él mismo consideraba agotando— apostando por nuevas posturas. Del viaje, destacó la enorme influencia causada por Asplund, especialmente por la ampliación del Ayuntamiento de Gotemborg, debido a la propuesta de promover una armonía entre hábitat humano y entorno natural⁸. Uno de los conceptos aprendidos en el viaje, y que le influiría en el futuro, fue la inexistencia de compartimentación rígida entre interior y exterior, tal y como aparece apuntado en el cuaderno de notas de ese viaje:

“Una característica muy importante de la arquitectura que hemos visto es la falta de rigidez o mejor la flexibilidad. El acto de entrar en un edificio es romper con el exterior, pasar a otro orden de cosas, pues bien, aquí no. El clima es muy duro, la diferencia de temperatura es mayor y sin embargo esta tajante separación no existe”⁹.

Durante la construcción del Instituto Laboral, Fisac participó en el Manifiesto de La Alhambra, una reunión extraordinaria de las sesiones de Crítica de Arquitectura organizadas por Carlos de Miguel en la que un grupo de arquitectos se retiró en Granada durante los días 14 y 15 de octubre de 1952 para meditar sobre las bases de una nueva arquitectura¹⁰. La reunión generó unas conclusiones cuya redacción definitiva fue realizada por Fernando Chueca Goitia, aunque en la Revista Nacional de Arquitectura se adelantaron algunas opiniones y conclusiones del singular encuentro, que tomando como punto de inicio las características de la arquitectura hispanoárabe, buscaba nuevos lugares para dejar atrás la monumentalidad vigente en el panorama español. Los 24 arquitectos participantes se dividieron en diversos grupos y a cada uno de ellos se les encargó el análisis de distintos valores del monumento granadino. Fernando Chueca, Miguel Fisac, Fernando Lacasa y Francisco Prieto Moreno formaron el encargado de estudiar los jardines, llegando a una serie de conclusiones, destacando la importancia que los espacios abiertos tienen en la configuración de proyectos arquitectónicos: “la casa es jardín y el jardín la casa”¹¹. Durante esta experiencia, Fisac llegó a la conclusión de que el jardín presentaba una función más compleja que el mero aspecto decorativo y de tránsito entre espacios:

“Yo veo en la Alhambra, como elemento arquitectónico esencial, el aire, el aire quieto. Después el agua; agua en movimiento, como expresión de vida. Las superficies que limitan este aire quieto son las que dan lugar a las formas espaciales. La vegetación se incorpora a todo este conjunto. El dar el principal papel en arquitectura al aire, al agua, a la naturaleza, exige del arquitecto una posición de humildad amorosa. Los arquitectos de la Alhambra nos dan un gran ejemplo. Han obrado humildemente”¹².

En 1953 el arquitecto manchego realizó el que él denominó como “Viaje al Extremo Oriente”. Durante la construcción del Colegio Apostólico de Arcas Reales en Valladolid para los padres dominicos, fue invitado a impartir unas conferencias en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Santo Domingo en Manila. Una oportunidad que aprovechó para visitar Japón, que desde hacía tiempo le apetecía conocer ya que creía que su cultura podría ofrecer planteamientos útiles para la arquitectura de su tiempo¹³. El aspecto que más interés despertó en el arquitecto de la cultura nipona fue la vivienda tradicional y su especial vinculación con la naturaleza. Todos los viajes realizados entre 1949 y 1953 dejaron profunda huella en el arquitecto, especialmente un conjunto de conceptos e ideas sobre la relación de la obra con su entorno. Un crisol de influencias que influyeron notablemente en sus creaciones y se manifestaron en el Instituto Laboral de Daimiel.

⁷ FULLAONDO, J. D. *Miguel Fisac*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes, 1972, 8.

⁸ FISAC, M. Asplund en el recuerdo. En *Quaderns d'Arquitectura i urbanismo*, 147, 1981, 33.

⁹ Cuaderno de notas. Viaje a Suiza, Francia, Suecia, Dinamarca, Holanda. Octubre-Noviembre 1949. AFMF (Archivo de la Fundación Miguel Fisac), 32.

¹⁰ Sesiones celebradas en la Alhambra durante los días 14 y 15 de octubre de 1952. En *Revista Nacional de Arquitectura*, 136, 1953, 12-50.

¹¹ Sesiones de Crítica de Arquitectura. Sesiones celebradas en la Alhambra durante los días 14 y 15 de octubre de 1952. En *Revista Nacional de Arquitectura*, 136, 1953, 34.

¹² Sesiones celebradas en la Alhambra durante los días 14 y 15 de octubre de 1952. En *Revista Nacional de Arquitectura*, 136, 1953, 20.

¹³ De la Roda, P. *Miguel Fisac. Apuntes y Viajes*. Madrid: Scriptum, 2007, 294.

Las ordenación del conjunto: un patio de La Mancha.

La arquitectura, como el árbol, está plantada en un paisaje¹⁴.

El programa para el Instituto Laboral estaba formado por un grupo de cinco aulas, con despacho anexo para el profesor y como archivo de material pedagógico, varios talleres (dibujo, ajustes y máquinas), laboratorio de química, salón de actos, gimnasio, biblioteca y un núcleo de dirección. A partir de estas necesidades, el arquitecto realizó un estudio individualizado de cada elemento analizando su programa, superficie, orientación, iluminación, aislamiento acústico e insonorización,... con el objetivo de crear ambientes donde fuera posible realizar determinadas actividades¹⁵. Una vez obtenido cada uno de los espacios realizó una ordenación de las piezas dividiendo el edificio en dos partes bien diferenciadas; por un lado el grupo de aulas unidas por una larga galería y por otro la zona compuesta por talleres y laboratorios. Ambas se unían por el Salón de actos donde se encontraba la zona de dirección. Alejados del resto de dependencia se ubicó un gimnasio y un cobertizo que se ensamblaban al resto de la edificación a través de una galería porticada de pies derechos de madera abierta al exterior, dejando un espacio preparado para poder instalar allí una pequeña capilla que nunca termino de materializarse. El resultado de la primera fase de construcción del edificio fue un conjunto con planta en V¹⁶ articulado por un patio central que servía de lugar de recepción y en torno al cual se distribuyeron las diferentes dependencias. Parte de estas soluciones espaciales fueron repetidas en el Pabellón de Ciudad Real en la Feria del Campo de Madrid, el Centro de Formación del Profesorado o el Teologado de San Pedro Mártir, donde los jardines se convertirán en protagonistas y en torno a los cuales se organizaron el resto de espacios.

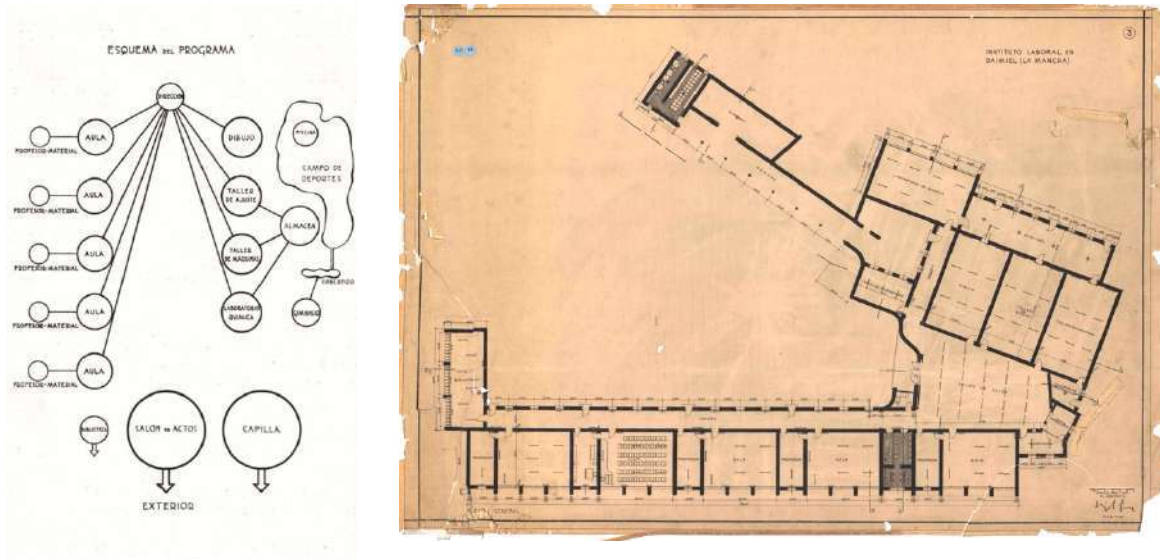


Fig. 2. y Fig. 3. Esquema del programa y plano del edificio (1951). Archivo Fundación Miguel Fisac

Debido al destino del conjunto fue ineludible la presencia de espacios al aire libre para facilitar la convivencia entre alumnos, por ese motivo se vio la necesidad de que las áreas abiertas tuvieran protagonismo. Este espacio y su ordenación recuerdan la articulación espacial de los patios de viviendas tradicionales de la zona. Fisac prestó gran interés al estudio de este tipo de arquitectura, para él la casa manchega era una yuxtaposición de varias piezas análogas a la quintería, en las que se distribuyen en torno a un patio-corral las distintas funciones: cocina comedor, dormitorios, cuerdas, etc. Este patio, de distintas formas y tamaños, está rodeado de una tapia a la que se adosan las piezas y se dispone el portón de entrada¹⁷.

La configuración del patio del Instituto Laboral se realizó por medio de una serie de elementos típicos de la arquitectura popular manchega como tapial, cal, tinajas... pero con un planteamiento distinto, consiguiendo un conjunto de piezas que recreaban la esencia del paisaje manchego pero despegándose de una interpretación trivial. La relación con el entorno fue entendida como un planteamiento estético tal y

¹⁴ FISAC, M. *Carta a mis sobrinos (estudiantes de arquitectura)*. Madrid: Lampreave & Millán, 2007, 23.

¹⁵ AFMF (Archivo de la Fundación Miguel Fisac). Instituto Laboral, AFMF40, Memoria, 1-2.

¹⁶ Vemos cierta semejanza en la distribución de la planta del Centro de Investigaciones Biológicas del CSIC.

¹⁷ FISAC, M. *Arquitectura popular manchega*. En *Cuaderno de Estudios Manchegos*, nº 16, 1985, 32.

como aparece reflejado en la memoria del conjunto: "De una parte, los factores de ambiente: el paisaje, la luz, etc., en donde ha de estar enclavado el edificio, y de otra, las características del programa y los materiales, en los que se ha procurado conseguir su calidad más expresiva, son los ingredientes que se utilizan como medios plásticos de expresión"¹⁸. Esta línea de pensamiento dejaba claro que el paisaje formaba parte esencial en la definición de su arquitectura. En dicho planteamiento integró dos aproximaciones al término: paisaje físico y paisaje psicológico, que en esencia hacían referencia a la conexión con su entorno más inmediato y por otro lado, al vínculo histórico con el lugar en el que se levantaba la arquitectura¹⁹. Según Miguel Fisac la arquitectura popular "es la arquitectura que hacen el pueblo el tiempo"²⁰. Por lo tanto, cuando se aproxima al espacio psicológico lo que hace por medio de una actualización de las formas propias de la arquitectura popular entendidas como formas generadoras del paisaje. El patio estaba delimitado por diferentes tapias encaladas que representan lo esencial de lo manchego donde aparecen piezas que redefinen elementos tradicionales como la galería de soportes de madera que trasladan al espectador a antiguos patios porticados de La Mancha, empedrados de cantos rodados, o el frente arquitectónico del salón de actos, elemento de acceso y enlace a las diferentes partes, que aparecía definido al exterior por fragmentos de color añil, pero plasmado de manera diferente a la habitual, desligándolo de su uso común en la parte inferior para generar lienzos abstractos de grandes volúmenes que se levanta en un conjunto de marcada horizontalidad.



Fig. 4. Vista general del patio (1953). Archivo Fundación Miguel Fisac

El diseño del jardín: el paisaje psicológico.

Fisac entiende el jardín como una herramienta más de la composición arquitectónica y tendrá especial importancia durante en su producción durante la década de los años cincuenta ya que es un instrumento para potenciar el dialogo entre arquitectura y entorno. Este planteamiento lo dejó claro en una de sus intervenciones en la Sesión de Crítica de la Arquitectura celebrada en La Alhambra: "Me interesaría que se resolviera la posibilidad de que la arquitectura entrara en colaboración con el entorno agrícola por analogía o por contraste, tomando el jardín precisamente como elemento de unión"²¹

El interés y sensibilidad de Miguel Fisac hacia la jardinería es palpable desde sus inicios profesionales. En la ordenación del conjunto del CSIC en Madrid diseñó una alberca central aunque el planteamiento y las intenciones nada tienen que ver con el camino que desarrolló en posteriores obras. Este interés se intensificó en los viajes realizados en los primeros años de la década de los cincuenta y desembocó en el aumento de la presencia de jardines en su edificios. Fisac fue ponente habitual en jornadas y ciclos dedicados a la jardinería, no en vano fue requerido por Francisco Prieto Moreno para

¹⁸ Instituto Laboral de Daimiel. En *Revista Nacional de Arquitectura*, 139, 1953, 8.

¹⁹ APARICIO, J. *Memoria, aprendizaje y experimento. La invención del paisaje en Miguel Fisac*. Tesis Doctoral. Madrid: Universidad Politécnica, 2016, 65.

²⁰ FISAC, M. *Arquitectura popular manchega*. En *Cuaderno de Estudios Manchegos*, nº 16, 1985, 17.

²¹ Sesiones celebradas en la Alhambra durante los días 14 y 15 de octubre de 1952. En *Revista Nacional de Arquitectura*, 136, 1953, 34.

participar en el curso que impartió en la ETSAM en el curso 1955-1956 con la charla “Incorporación de la arquitectura a la ciudad” en la que conoció a su mujer, Ana María Badell, comentando posteriormente que “a la jardinería le debo mi mujer”²². Fue también uno de los fundadores del Instituto de Jardinería y Arte Paisajista del que derivó posteriormente la Asociación Española de Paisajistas.

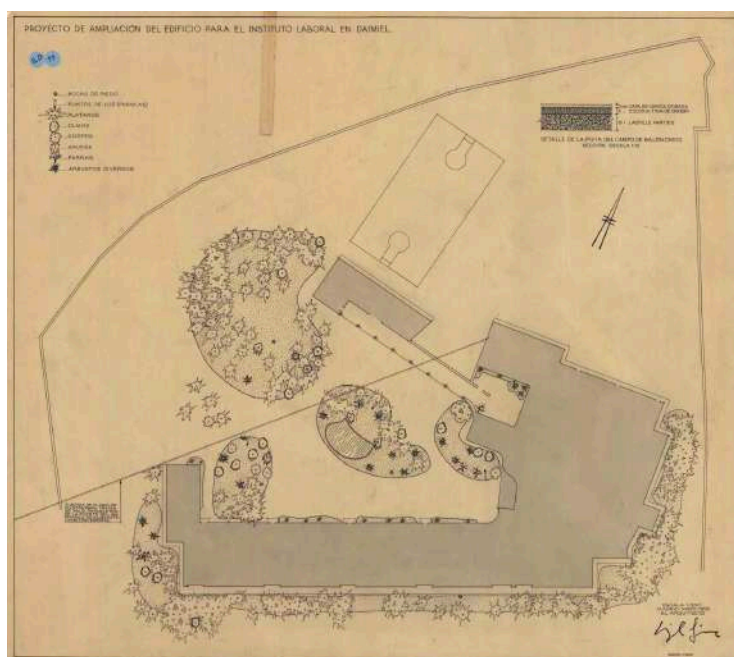


Fig. 5. Plano de Jardinería (1953). Archivo Fundación Miguel Fisac

Para Fisac era básico que el jardín tuviera un programa, por este motivo redactó un proyecto de ampliación específico dedicado a jardinería en mayo de 1953 donde se detallaron todos los elementos que lo configuran, acompañado de varios planos donde se definen las especies vegetales elegidas para cada lugar²³. Parte de la concepción del jardín nazarí, que tomó como antecedente válido y que replantea y reinterpreta con un lenguaje moderno. El jardín hispanomusulmán y el proyecto de Daimiel comparten la ordenación del conjunto a través de patios, buscando la conexión de espacios mediante arquitecturas ligeras (porches, pérgolas, galerías...) y por otro lado aprovecha al máximo la capacidad de corrección climática de los elementos vegetales con especies que producen sombra en verano y dejan pasar el sol en invierno, pérgolas con plantas trepadoras para controlar la insolación, utilización de jardineras en algunos espacios, etc. Este planteamiento es completado con algunos aspectos de influencia japonesa como que la disposición del jardín que no es revelada a primera vista, sino que se invita al visitante al paseo y a indagar. Las perspectivas inesperadas y los elementos que aparecen por sorpresa, como el estanque que buscan sorprender al espectador. El jardín principal se configuró gracias a cuadros zonas de pradera formadas por siembra de raigrás y a la presencia de diversos árboles en cantidades importantes, tal y como aparece indicado en los planos y presupuestos del conjunto: 2 chopos 108 plátanos y 45 olmos. De esta zona ajardinada destacaba una de las praderas, por la situación más cercana al acceso al edificio, que se acentuaba por la presencia de un sauce junto a una alberca fabricada con pareces de mampostería y solera de hormigón²⁴. Todas estas piezas configuraban un paisaje que busca recordar rincones de la ribera del Guadiana que eran familiares para el arquitecto.

Uno de los elementos protagonistas del jardín principal fue la fuente, diseñada por dos fragmentos de una tinaja²⁵. De uno de los paramentos del edificio salía un surtidor a través de la boca de un cántaro que descargaba el chorro de agua sobre otro fragmento de la pieza cerámica. Su autor la denominó como “fuente con ruido a dos voces”, ya que al caer el agua sobre el pilón daba una nota aguda y luego, al verterse esa agua en el suelo, generaba otra nota grave de contrapunto, que resulta muy agradable²⁶. El agua era

²² APARICIO, J. *Memoria, aprendizaje y experimento. La invención del paisaje en Miguel Fisac*. Tesis Doctoral. Madrid: Universidad Politécnica, 2016, 208.

²³ AFMF (Archivo de la Fundación Miguel Fisac). Instituto Laboral, AFMF40, Memoria. Proyecto de Ampliación, 1-2.

²⁴ AFMF (Archivo de la Fundación Miguel Fisac). Instituto Laboral, AFMF40, Memoria. Proyecto de Ampliación, 2.

²⁵ El arquitecto utilizó en varios edificios construidos en La Mancha piezas cerámicas tradicionales para vincular el edificio con el entorno como ocurrió en el Pabellón de Ciudad Real en la Feria del Campo.

²⁶ FISAC, M. El agua. En *Blanco y Negro*, 10/08/1957, 83.

un tema recurrente en los patios y jardines de Fisac y se solía mostrar en los tres estados que se disponían en La Alhambra, el agua que nace (fuentes-surtidores), el agua corriendo (canales y cauces) y el agua remansada y quieta (estanques y albercas). El murmullo del agua acompañaba al visitante por el recorrido, bajo la sombra de los árboles. La perspectiva del lugar cambia según nos desplazamos por el patio desde distintas zonas. El cambiante sonido de la fuente forma parte de la sinfonía que envuelve la arquitectura, y se fundía con ella en una simbiosis perfecta, como defendió el arquitecto en una de sus recurrentes colaboraciones en prensa:

Tiene el agua, además de todas las calidades plásticas que la sitúan como elemento de primerísima importancia en urbanismo, arquitectura y decoración, una faceta a la que todavía no se le ha extraído su inmenso caudal de posibilidades: el ruido, el ruido del agua (...) Yo pienso que con ningún elemento podrá conseguirse mejor ese ambiente de serenidad que necesitamos que con la incorporación inteligente del agua a las grandes composiciones urbanísticas y también a las simplemente arquitectónicas, e incluso a las particulares e íntimas del hogar²⁷.



Fig. 6. Fuente (1953). Archivo Fundación Miguel Fisac

Entre la sala de profesores y tras atravesar la galería de pies derechos de madera del gimnasio se abre un segundo patio de reducidas dimensiones. Destaca el uso de la higuera, que posteriormente repetirá en el Pabellón de la Feria del Campo de 1953, que daba intensidad a un pequeño jardín, de descanso y que remata el largo pórtico de vigas de madera que actúan de soporte de una parra, como expresión poética del paisaje manchego. Un emparrado que cubre con sombra fresca un espacio durante los meses de calor y deja pasar el sol en invierno²⁸.

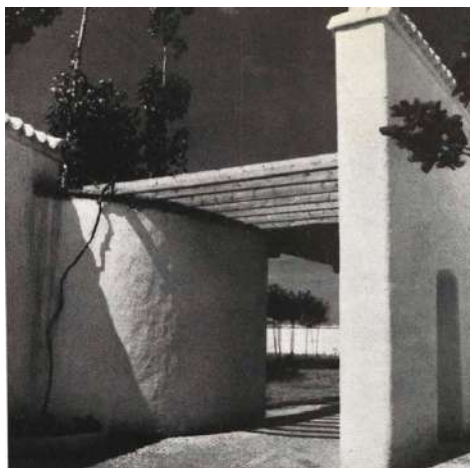


Fig. 7 y Fig. 8 Patio de la Sala de Profesores y Conexión entre los dos patios (1953)
Archivo Fundación Miguel Fisac

²⁷ FISAC, M. El agua. En *Blanco y Negro*, 10/08/1957, 84.

²⁸ APARICIO, J. *Memoria, aprendizaje y experimento. La invención del paisaje en Miguel Fisac*. Tesis Doctoral. Madrid: Universidad Politécnica, 2016, 210

La relación con el exterior: el paisaje físico.

El edificio se construyó en un terreno a las fueras de la localidad, después de superar cierta oposición por parte de las autoridades locales, en un extenso solar situado al final de un parque que se estaba ejecutando y que no presenta ninguna singularidad topográfica. Solo uno de los laterales de la planta del conjunto comunicaba al exterior: el formado por aulas y despachos. Al encontrarse a las afueras de la localidad tenía contacto con un paisaje real formado por un entorno agrario que adquiría una mayor relevancia debido a la formación que recibían los alumnos tal y como aparecía reflejado en la memoria: "lo que se pretende es que los alumnos tengan un contacto grande con el exterior, que le familiarice y les haga grato el campo que ha de ser su lugar de trabajo"²⁹. Todo el ala se encontraba rodeado en su paramentos exteriores por unos arriates de barro donde se plantaron arbustos de distintos tipos, que actuaban como una especie de metáfora de que el edificio se encontraba amarrado a la tierra.

En las aulas, la distinción entre interior y exterior se disuelve mediante la disposición de grandes zonas acristaladas que ocupando la practica totalidad de un lateral y que permitía que el espacio exterior penetrara casi del suelo al techo mediante grandes ventanales. Como protección frente al sol diseñó un sistema de lonas que fue posteriormente sustituido por unos grandes paneles verticales de madera en color añil que giraban para conseguir regular la luz.

En uno de los lados menores de las aulas, de espalda a los alumnos, Fisac pintó unas escenas murales basada en composiciones geométricas que pretendían revelar paisajes agrarios vistos desde altura. Cada una de las pinturas murales fue ejecutada en una gama cromática diferente con la finalidad de representar un entorno agrario distinto en cada una de las estaciones.



Fig. 9. Pintura de una de las aulas en la actualidad.
Fotografía del autor

Fisac utilizó toda una serie de recursos para conseguir una doble vinculación del edificio con el paisaje; real (aulas) y creado (patios) donde se generaron diversos encuadres de la llanura manchega. Al tratarse de un centro educativo agrícola, el ambiente rural fue protagonista en consonancia con la formación que se recibía. El arquitecto representó fragmentos que evocaban una realidad por medio de un collage de piezas populares: tapia, cal añil,... que reflejaban la esencia manchega a través de una remembranza de su entorno. Consiguió jugar con los sentidos por medio de olores, imágenes, texturas y sonidos que reflejaban La Mancha. Por todos estos motivos, podemos considerar el Instituto Laboral de Daimiel como uno de los proyectos más destacados en la evolución de la arquitectura del jardín moderno en España.

Biografía:

Doctor por la Universidad de Castilla-La Mancha (2009) y profesor del Departamento de Historia del Arte. Sus principales líneas de investigación y publicaciones están relacionadas con el arte español durante la Guerra Civil Española y la Dictadura Franquista.

²⁹ AFMF (Archivo de la Fundación Miguel Fisac). Instituto Laboral, AFMF40, memoria, 1.

La curva de dentro afuera

La Estación Marítima de Santander, de Ricardo Lorenzo

Díez Martínez, Daniel

Universidad Politécnica de Madrid (UPM), Departamento de Composición Arquitectónica, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid (ETSAM), Madrid, España, daniel.diez@upm.es



Resumen:

El auge del turismo internacional de la década de 1960 brindó a Santander la oportunidad de establecer líneas regulares de buques transbordadores con varios puertos del norte de Europa. Esta apuesta exigía la construcción de una nueva estación marítima que debía mostrar a los visitantes extranjeros la puerta de entrada a un país próspero y moderno. El encargo del proyecto cayó sobre Ricardo Lorenzo, un joven arquitecto local que estaba adquiriendo popularidad gracias a una producción decididamente contemporánea.

Ubicada en terrenos de la autoridad portuaria, entre el mar y la ciudad, casi a medio camino entre un barco y un edificio, Lorenzo desplegó un repertorio de mecanismos formales y tipológicos que adaptaban la estación a la condición híbrida exigida. Su sobresaliente manejo del ladrillo, un material barato al que supo dotar de un valor expresivo y flexible para la creación de formas, le sirvió para concebir un edificio orgánico, caracterizado por ricos juegos de relación entre elementos prismáticos y volúmenes cilíndricos. Este carácter masivo se aligeraba gracias a la acción combinada con elementos que transmitían distintos grados de apertura y permeabilidad al exterior, como las placas curvas de hormigón de la cubierta, que se elevaban sobre la terraza para permitir la entrada de luz natural cenital, o los detalles escultóricos en los huecos, evidencia del entendimiento que el arquitecto hacía de la fachada como un lienzo grueso y multicapa.

La presente comunicación tiene por objetivo analizar la Estación Marítima de Santander prestando especial atención a los recursos que Ricardo Lorenzo proyectó para diluir los límites entre el interior y el exterior. Para ello, se aporta documentación fotográfica y planimétrica original, inédita en su mayoría, custodiada por el Archivo de la Autoridad Portuaria de Santander (APS) y por el Colegio Oficial de Arquitectos de Cantabria (COACAN). Pretende también arrojar luz sobre la figura de Lorenzo, un arquitecto que apenas ha sido objeto de estudio o reconocimiento fuera de su lugar de origen, cuyo trabajo, sin embargo, trazó el camino de ruptura con la tradición regionalista de posguerra en favor de una arquitectura moderna y de vanguardia en una ciudad tan conservadora como Santander. La Estación Marítima fue clave en la trayectoria creativa de este pionero de la arquitectura española, un edificio que consolidó el viraje desde el racionalismo estricto de sus primeros años hacia el expresionismo organicista que rubricaría sus mejores obras en la década de 1970.

Palabras clave: bahía, ladrillo, mar, organicismo, Santander

The curve from inside out

The Maritime Station of Santander, by Ricardo Lorenzo

Díez Martínez, Daniel

Polytechnic University of Madrid (UPM), Architectural Composition Department, School of Architecture (ETSAM), Madrid, Spain, daniel.diez@upm.es



Abstract:

The international tourist boom of the 1960s gave Santander the opportunity to create regular ferry lines with several ports in the north of Europe. This required building a new maritime station, one which foreign visitors would see as the gateway into a prosperous modern country. The project was commissioned to Ricardo Lorenzo, a young local architect who was making a name for himself through a clearly contemporary output.

On land belonging to the port authority, between sea and city, Lorenzo deployed a repertoire of formal and typological mechanisms that enabled the station to take on the hybrid nature required of it, almost halfway between a ship and a building. Through a brilliant handling of brick, a cheap material which he managed to endow with expressive attributes and use flexibly in creating forms, he came up with an organic construction defined by rich interplays of prismatic pieces and cylindrical volumes. Its massive character was alleviated by elements that varied in degree of openness and permeability to the outside, like the roof's curved plaques of concrete, which rise over the terrace to let natural light in from overhead, or the sculptural details in the windows, which show how the architect used the facade as a thick, multilayered canvas.

This paper aims to analyze the Maritime Station of Santander by paying special attention to the resources that Ricardo Lorenzo harnessed in trying to dilute the limits between interior and exterior. The documentation provided for the purpose consists of original photographs and plans, kept at the Santander Port Authority Archive (APS) and the Cantabrian Architectural College (COACAN). Another objective is to throw light on the figure of Lorenzo, an architect who has hardly been studied or acknowledged outside his place of origin, yet whose work paved the way for the rupture with postwar regionalist tradition in favor of a modern and avant-garde architecture in a city as conservative as Santander. The Maritime Station was a key point in the creative trajectory of this pioneer of Spanish architecture, a building which consolidated the shift from the strict rationalism of his early years to the organicist expressionism of his finest works in the 1970s.

Keywords: bay, brick, sea, organicism, Santander

“Spain is different!” Un nuevo puerto para una ciudad moderna¹

Como tantas otras ciudades marineras, la historia y desarrollo urbano de Santander han estado siempre muy condicionados por su actividad portuaria. Los primeros documentos de los que se tiene constancia que mencionan la intención de construir una estación marítima datan de octubre de 1954, en una de las muchas cartas que intercambiaron distintos cargos de la Dirección General de Puertos del Ministerio de Obras Públicas y de la Junta del Puerto de Santander, en la que se manifestaba “la necesidad de resolver con toda urgencia el agudizado problema planteado en este puerto, de falta de edificio adecuado para estación marítima donde acoger y atender a los números pasajeros de todas las partes del mundo que rinden viaje o desembarcan en este puerto”, así como de “proporcionar al servicio de aduanas locales para el reconocimiento de equipajes y oficinas”.

Después de más de diez años de correspondencia plagada de desacuerdos técnicos, presupuestarios y de ubicación concreta en el puerto santanderino, la apertura de España a los mercados extranjeros y las políticas de impulso al turismo internacional de la década de 1960 transformaron el panorama. A partir de 1964, la Junta del Puerto de Santander comenzó a recibir con frecuencia visitas de navieras británicas, escandinavas, alemanas, holandesas y belgas, que consideraban que la ciudad reunía las condiciones ideales para establecer un servicio regular de buques transbordadores de pasajeros y vehículos con puertos del norte de Europa, como Southampton, Ostende o Ámsterdam.

Aquella apuesta exigía la transformación de un muelle “en situación precaria y con calado muy reducido” para permitir el atraque de buques más grandes², nuevas instalaciones portuarias capaces de acoger y permitir el movimiento ágil de una masa de más de mil pasajeros, algunos con su propio vehículo, así como amplios espacios aduaneros para el control de pasaportes, recaudación de impuestos, comisaría, equipajes o zonas de información y servicio para los turistas extranjeros. Situada en pleno centro urbano, en el límite entre el mar Cantábrico y la zona noble de Santander, la ciudad necesitaba una nueva estación marítima que mostrara a los miles de visitantes europeos la puerta de entrada a un país próspero y moderno (Fig. 1).

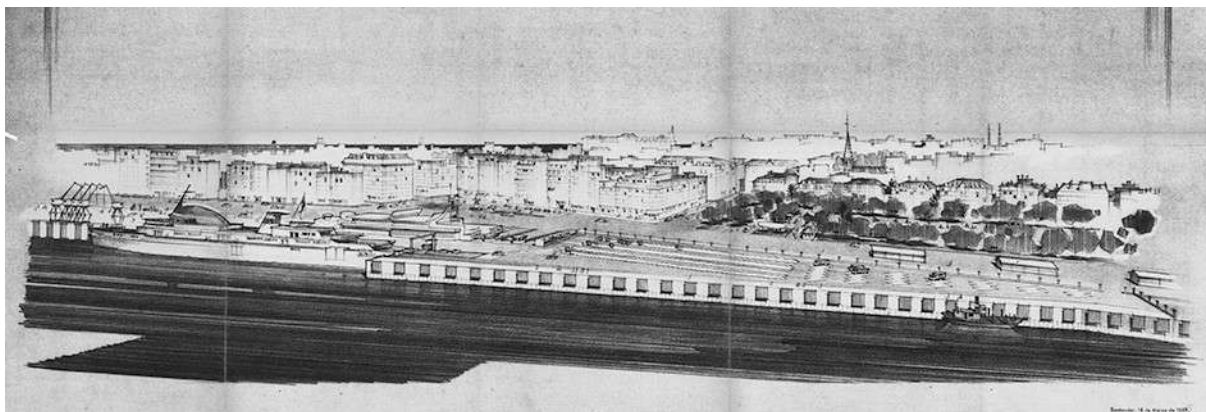


Fig. 1. Detalle de perspectiva general del proyecto del nuevo muelle para buques en el puerto de Santander (18 de marzo de 1969). Fuente: “Proyecto de muelle para buques transbordadores en la zona de Maura – Albareda”. Archivo APS.

Ricardo Lorenzo, escultor de huecos

Ricardo Lorenzo (Torrelavega, Cantabria; 1927 – 1989) fue un pionero de la arquitectura española cuyo trabajo sirvió para trazar el camino de ruptura con la tradición arquitectónica de inspiración regionalista de posguerra en favor de una apuesta moderna y de vanguardia en una ciudad tan reticente al cambio como Santander. Radicado en la periferia de los centros de debate, formación y creación del panorama arquitectónico nacional, Lorenzo supo acompañar su práctica profesional con un ejercicio de reinención constante: desde sus inicios profesionales en las décadas de 1950 y 1960, marcados por una firme adherencia al racionalismo más puro del Movimiento Moderno; el expresionismo organicista de la década de 1970, su etapa más interesante y de mayor exploración formal y arquitectónica; hasta el revisionismo historicista posmoderno de la década de 1980.

La infancia y juventud de Lorenzo estuvieron marcadas por una situación familiar difícil³. Su excelente rendimiento académico le permitió ingresar en 1948 en la Escuela de Arquitectura de Barcelona, entonces bajo el influjo

¹ Los datos y fechas apuntados en esta sección se han obtenido a partir de documentación histórica custodiada en el Archivo de la Autoridad Portuaria de Santander (APS). Todos los expedientes consultados se han referenciado en el apartado de “Fuentes” de esta comunicación.

² En 1964, un armador noruego elaboró un informe que describía buques de 140 metros de eslora y 20 de manga, un calado de 6 metros, y capacidad para un máximo de 1.400 pasajeros y 200 automóviles.

³ Para conocer en detalle la biografía del arquitecto, véase: “Renuncias” (Fernando Porras-Isla, en Porras-Isla y Soriano (eds.) 1990, pp. 132-135) y “Madrid, Barcelona, Torrelavega y Santander: el itinerario vital y arquitectónico de Ricardo Lorenzo”, primera

moderno de Gio Ponti y Alberto Sartoris. Alumno aventajado de José Antonio Coderch⁴, y cercano al Grupo R, como demuestra su gran amistad con Federico Correa u Oriol Bohigas (Porras-Isla y Soriano (eds.) 1990, pp. 137-138 y 141-143), en 1953 terminó sus estudios y regresó a su tierra natal, donde dejó un legado construido abundante y estimulante⁵. A pesar de su éxito profesional, quienes lo conocieron, dicen que fue un hombre familiar y tímido, extremadamente pudoroso con su trabajo⁶.

Más allá de su carácter reservado, cabe destacar su excelente capacidad de dibujo y sensibilidad hacia el arte abstracto contemporáneo⁷. Sus croquis bebían de los universos creativos de Miró, Klee o Kandinsky, mientras que en las secciones era habitual encontrar esculturas que imitaban a las de Jorge Oteiza o Ángel Ferrant, cuando no incluía copias en miniatura de cuadros de Picasso, José Luis Gómez Peralas o Carlos Pascual de Lara (COACAN 2019e). Fiel defensor de la integración de las artes y la arquitectura (COACAN 2019a), Lorenzo fue un artista total: “esculpía, pintaba, diseñaba mobiliario e incluso hacía los logotipos y tipografías de los locales comerciales en los que trabajaba. No le hacía falta la colaboración con otros artistas porque él era capaz de hacerlo todo”, sostiene Pedro Fernández Lastra (COACAN 2019e). La cafetería Lago (1958), una de sus obras más celebradas, es un fiel reflejo de esta forma de trabajar (Pellitero Rodríguez 2014).



Fig. 2. Cafetería Lago (1958), naves de servicio Renault (1967), complejo religioso de los Pasionistas (1969), colegio San Agustín (1973), Escuela de Ingeniería de Caminos, Canales y Puertos (1976) y edificio Noray (1978). Fuente: Archivo Ricardo Lorenzo, COACAN; Renault Vidal de la Peña.

Este interés por la integración artística, así como la sensibilidad mediterránea de su formación universitaria, fueron rasgos determinantes para la manera de proyectar del arquitecto, cuyo eclecticismo militante quedaría enhebrado

parte de la conferencia impartida por Javier Romero Soto “Evolución del dibujo a lo largo de la obra de Ricardo Lorenzo” (COACAN 2019d).

⁴ De hecho, uno de los primeros trabajos de Lorenzo fue la dirección de obra de un proyecto de Coderch: la casa Olano (Comillas, Cantabria, 1957) (Porras-Isla y Soriano (eds.) 1990, p. 10).

⁵ A pesar de su relevancia local, se trata de una figura casi desconocida a nivel nacional. El Colegio Oficial de Arquitectos de Cantabria (COACAN), depositario del archivo del arquitecto, es la institución que más ha impulsado su reconocimiento. Cabe destacar la exposición “LAGO 1958. Una obra de Ricardo Lorenzo en Santander”, y el ciclo de conferencias asociadas a esta, celebradas entre marzo y abril de 2019, así como la edición del volumen monográfico *Ricardo Lorenzo 1927-89*, publicado en 1990, justo después del fallecimiento de Lorenzo.

⁶ Tal vez este pudor justifique la escasa presencia de Lorenzo en las revistas españolas del momento, donde solamente aparecen publicados tres proyectos, correspondientes a sus primeros años: el stand de Sniace en la Feria de Muestras de Bilbao (*Revista Nacional de Arquitectura*, 1957, nº 192, p. 5), la cafetería Lago (*Revista Nacional de Arquitectura*, 1958, nº 199, pp. 39-41) y la delegación del Colegio de Arquitectos de Santander (*Arquitectura*, 1959, nº 4, pp. 27-32). A este respecto, su hija, Soledad Lorenzo Martín-Gamero, afirma haber encontrado cartas de *Domus* y *L'Architecture d'Aujourd'hui* en las que solicitaban material de publicación de sus obras, a las que su padre nunca respondió (COACAN 2019b).

⁷ Durante sus primeros años en Barcelona, Lorenzo dudaba si dedicarse a la pintura o a la arquitectura. En 1946 cofundó el grupo de artistas Els Vuit, donde firmaba como pintor, y no como arquitecto. Para ver algunas muestra de sus dibujos y su relación con su obra, véanse: “Con un lápiz de color en la mano” (COACAN 2019c), “Evolución del dibujo a lo largo de la obra de Ricardo Lorenzo” (COACAN 2019d) y “Peces y pájaros” (COACAN 2019e).

por un rasgo tipológico, funcional y formal constante a lo largo de su carrera profesional. Independientemente de la escala o función del proyecto acometido, Lorenzo siempre incorporaba balcones y terrazas, acaso un gesto de continuidad con las galerías típicas de Santander y del resto de las poblaciones costeras del norte de España, fundamentales en su condición como dispositivo espacial de transición entre el interior y el exterior frente a un clima frío y húmedo. Más allá de su vocación de espacios intermedios, el arquitecto concebía estos elementos dentro de un proceso de exploración plástica que le servía para introducir formas y texturas novedosas. Lorenzo entendía la fachada como un plano grueso, una piel de distintas capas que posibilitaban establecer ricos juegos de huecos y macizos, volúmenes curvos y recovecos, visiones expresionistas que construía gracias a su sobresaliente manejo del ladrillo, un material barato al que supo dotar de un valor expresivo y flexible para la creación de nuevas formas (Fig. 2). En la obra de Ricardo Lorenzo, la apertura de huecos se presentaba como una posibilidad que iba más allá de la resolución de una mera transición de dentro afuera.

Un barco de ladrillo en la bahía de Santander

A pesar de ser una de las obras más icónicas de Ricardo Lorenzo, no se ha localizado documentación para determinar cuándo comenzó su participación en el proyecto. La cronografía de la estación marítima es complicada⁸, y el nombre de Lorenzo no aparece en ningún documento oficial, ya que, al tratarse de un edificio erigido en terrenos de la autoridad portuaria, los planos los firmaba el Ingeniero Director de la Junta de Obras del Puerto. Esta omisión documental no impide enmarcar la Estación Marítima de Santander (1968-1972) en su segunda etapa creativa, que abarcó toda la década de 1970, y que se relaciona con las corrientes internacionales de organicismo expresionista con guiños brutalistas a las que también se adhirieron arquitectos de su generación como Antonio Fernández-Alba, Fernando Higueras o Francisco Javier Sáenz de Oiza (COACAN 2019a). En este mismo periodo, Lorenzo construyó en Santander dos de sus edificios más celebrados: el complejo religioso de los Pasionistas (1969) y el colegio de San Agustín (1973). Si bien las tres obras comparten la apuesta por un lenguaje expresivo curvilíneo y la utilización del ladrillo caravista como constante constructiva, fue la estación marítima la que llevó al arquitecto a un tratamiento del hueco y exploración formal como transición de dentro afuera culmen de su carrera.

Ubicada en el muelle de Maliaño, un lugar intermedio entre el centro urbano de Santander y su bahía, la estación se orienta siguiendo la línea del cantil marítimo, ligeramente perpendicular al eje norte-sur, ocupando un rectángulo de proporción 2:1, de un tamaño aproximado de 80x40 metros (Fig. 3). El encargo planteaba un programa funcional complejo, que debía atender a las diferentes necesidades del personal de servicio (policía, agentes de aduana, carabineros y personal de las operadoras marítimas), a los viajeros (con o sin vehículo propio), así como a sus acompañantes o visitantes ocasionales. Lorenzo respondió a estas exigencias con un proyecto de una sola planta, de una superficie aproximada de 3.000 m², que separaba claramente los accesos y zonas de acceso restringido para viajeros o personal de la estación de los espacios comunes abiertos al público (Fig. 4). Funcionalmente, el edificio constaba de dos partes: en la zona este se dispusieron los servicios relativos al trámite de equipajes, mercancías y dependencias legales de control fronterizo (despachos de policía, agentes de aduana, sanidad, inmigración), mientras que al oeste, precedidos por un gran vestíbulo al que se accedía por la fachada norte, se encontraban las tiendas, aseos, una sala de recepción para viajeros distinguidos y, encerrados en unos muros curvos que contrastaban con el carácter abierto y ortogonal del resto de la planta, un restaurante y una cafetería.

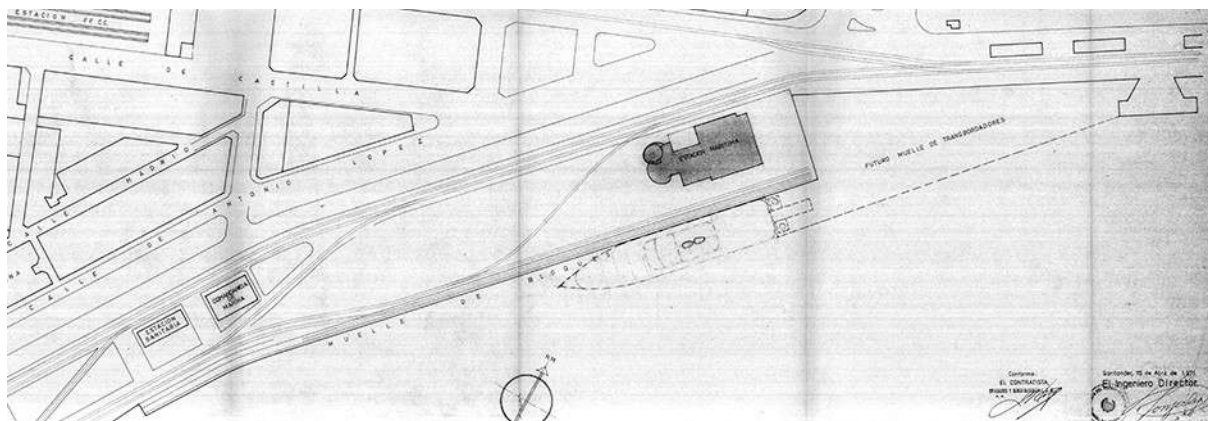


Fig. 3. Plano de situación. Fuente: "Proyecto reformado del modificado del de edificio para estación marítima". Archivo APS.

⁸ El 7 de marzo de 1960 se redactó el primer "Proyecto de Edificio para Estación Marítima", aunque las obras no comenzaron hasta el 24 de febrero de 1968. Solo unos pocos meses después, el establecimiento de un servicio de buques transbordadores entre Ostende y Santander motivó la redacción del "Proyecto de muelle para buques transbordadores en la zona de Maura – Albareda", en julio de 1968, lo que trajo consigo un nuevo proyecto para la Estación Marítima, cuya autorización fue concedida en octubre de 1968. El resultado fue el "Proyecto reformado del modificado del de edificio para estación marítima", de abril de 1971. Según se indica en el acta de recepción definitiva del edificio, firmada el 26 de noviembre de 1973, las obras se iniciaron en febrero de 1968 y concluyeron en agosto de 1972, y contó con un presupuesto vigente líquido de 17,5 millones de pesetas.

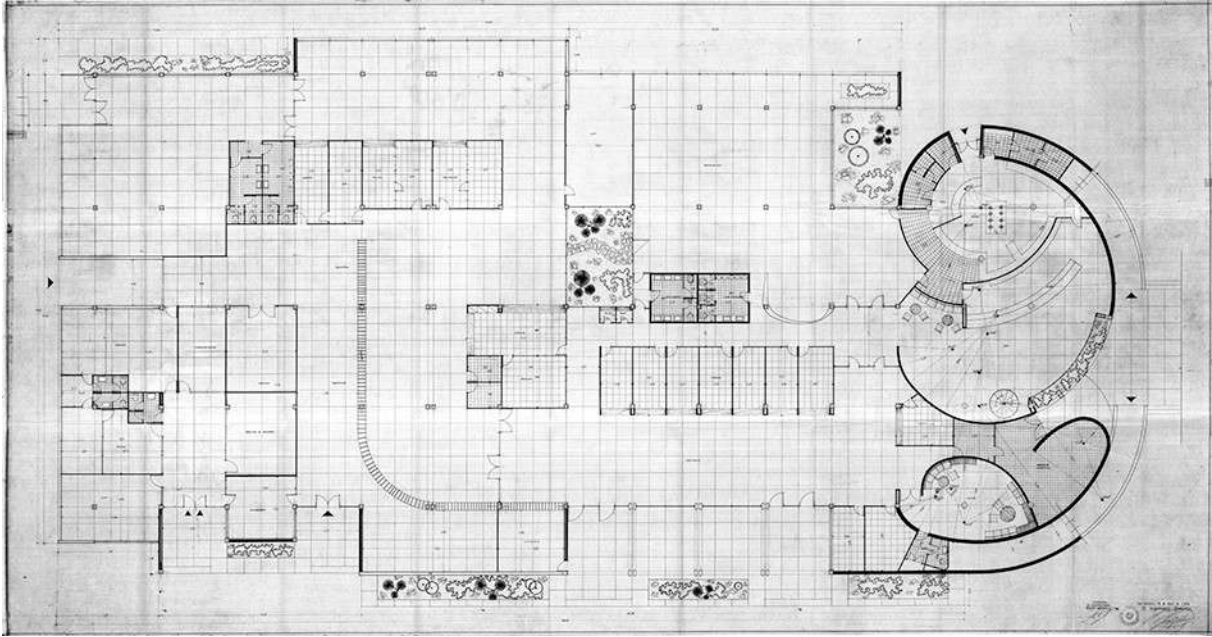


Fig. 4. Planta. Fuente: "Proyecto reformado del modificado del de edificio para estación marítima". Archivo APS.

La estructura se resolvió con una retícula ortogonal de pilares de hormigón armado, sobre la que se apoyaba una placa continua de hormigón aligerada. Esta solución, frente a las habituales vigas de canto, posibilitaba una lámina de cubierta más delgada y sin ningún tipo de elemento colgante que interrumpiera la visión de continuidad al interior⁹. Parte de la cubierta se concibió plana, como una terraza transitable y abierta al público, donde se ubicó una cafetería desde la que se podía disfrutar de unas vistas privilegiadas de la bahía de Santander. El acceso a estas terrazas se resolvía desde la fachada oeste, por las dos rampas curvas que contornean los cuerpos cilíndricos de la cafetería y la cocina del restaurante, describiendo una transición suave y continua entre interior y exterior, entre el nivel de la calle y la terraza (Fig. 5). La cubierta se completaba con dos placas curvadas ligeramente desfasadas con respecto al nivel de la terraza para permitir la entrada de luz natural al interior de la estación (Figs.6 y 7).



Fig. 5. Fachada oeste. Las rampas de acceso a la terraza rodean los volúmenes cilíndricos de la cafetería (izquierda) y de la cocina del restaurante (derecha), cuya cubierta se eleva ligeramente sobre la terraza y parece flotar sobre un tambor acristalado. Originalmente, las cubiertas de cuerpos estaban ajardinadas. Fuente: archivo APS.

⁹ Luis Castillo Arenal afirma que Ricardo Lorenzo, en asociación con Agustín Gómez Obregón, ingeniero de caminos de su confianza, fue el primer arquitecto en construir un forjado plano en la región. También asegura que, para muchas de sus obras, diseñaba y patentaba sus propios ladrillos. "Era un innovador nato. Introdujo en Cantabria tecnología y técnicas de construcción nunca vistas" (COACAN 2019b).



Fig. 6. Vista área del nuevo puerto para transbordadores, aparcamiento y estación marítima. Fuente: archivo APS.



Fig. 7. Vista en escorzo de la fachada norte. La vegetación crece sobre los muros de la rampa que bordea el cuerpo cilíndrico de la cafetería. Fuente: archivo APS.



Fig. 8. Olas de hormigón y mástil de señales desde el sureste. Fuente: archivo APS.

Más allá de su funcionalidad, el verdadero cometido de estas placas curvas se relaciona con un sentido arquitectónico escenográfico. Lorenzo optó por un esquema de composición volumétrica basado en estratos horizontales: frente a un cuerpo inferior de ladrillo caravista con un pesado carácter masivo, las formas blandas de la cubierta aligeran el conjunto y le confieren un perfil característico. Para Federico Soriano, la cubierta atiende a la “concepción del remate como cuerpos independientes y encimados al conjunto, valorando el *skyline* del edificio”, que toma prestada “la imagen iconográfica de un transatlántico” (Porrás-Isla y Soriano (eds.) 1990, p. 13). Estas placas con forma de ola, o el mástil de señales, también de hormigón, en la proa del edificio, confieren a la estación marítima una expresividad y simbolismo con guiños al mundo náutico (Fig. 8), una característica que Fernández Lastra considera una constante en la carrera del arquitecto (COACAN 2019e).

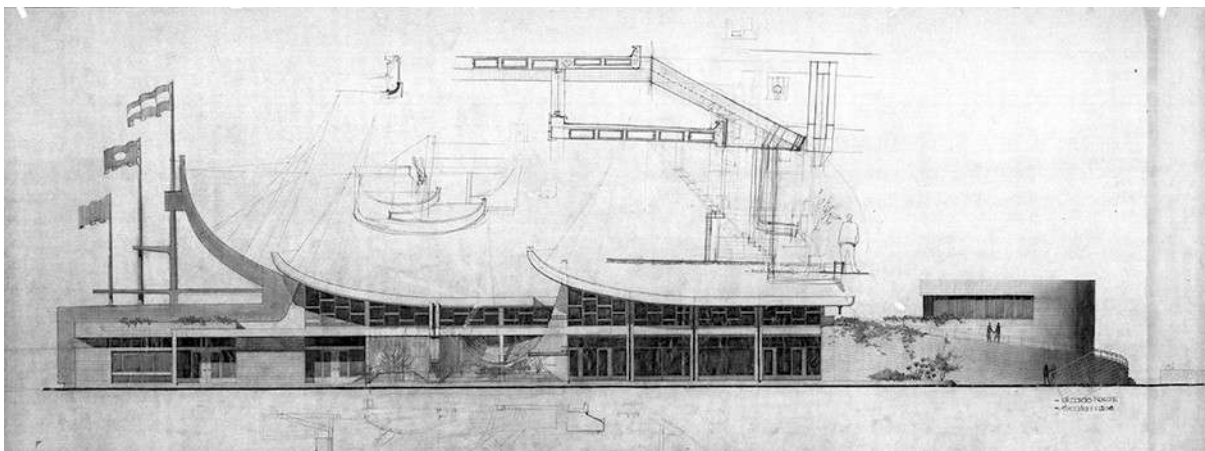


Fig. 9. Alzado norte. “El estudio constante de las fachadas, en grandes láminas a lápiz, con fuertes claroscuros y contrastes violentos, potencia las visiones expresionistas” (Porrás-Isla y Soriano 1990, p. 13). Fuente: Archivo Ricardo Lorenzo (COACAN).

Esta riqueza volumétrica se desarrolló en paralelo a un estudio exhaustivo del proyecto en alzado (Fig. 9) y la composición de sus cuatro fachadas, claramente diferenciadas. El alzado este se abre a la ciudad con huecos longitudinales con carpinterías con un cuidado despiece al tresbolillo en los cuerpos inferior y superior, resultante de la elevación de las cubiertas sobre el nivel de la terraza. El alzado oeste, sin embargo, tiene un carácter más hermético y escultórico (Fig. 10). La pregnancia del perfil curvo de la cubierta es determinante en los alzados norte y sur (Fig. 11); sin embargo, se manifiestan en su cuerpo inferior de modo muy distinto. En la fachada sur, que mira hacia la bahía, el elemento principal es una ventana corrida continua (Fig. 12), mientras que la norte se abre a la ciudad con una geometría quebrada que plantea un interesante juego de macizos y huecos, zonas de sombra, umbrales, recovecos y espacios mixtos de transición entre la calle y el interior de la estación (Fig. 13). Lorenzo trató el plano de fachada como un plano grueso de distintas capas y espesores, un lienzo en el que, aprovechando el ritmo y disciplina de modulación que le imponía el ladrillo, se permitió esculpir un variado repertorio formal de huecos profundos con guiños medievales que contrastan con los paños tersos de vidrio (Fig. 14).

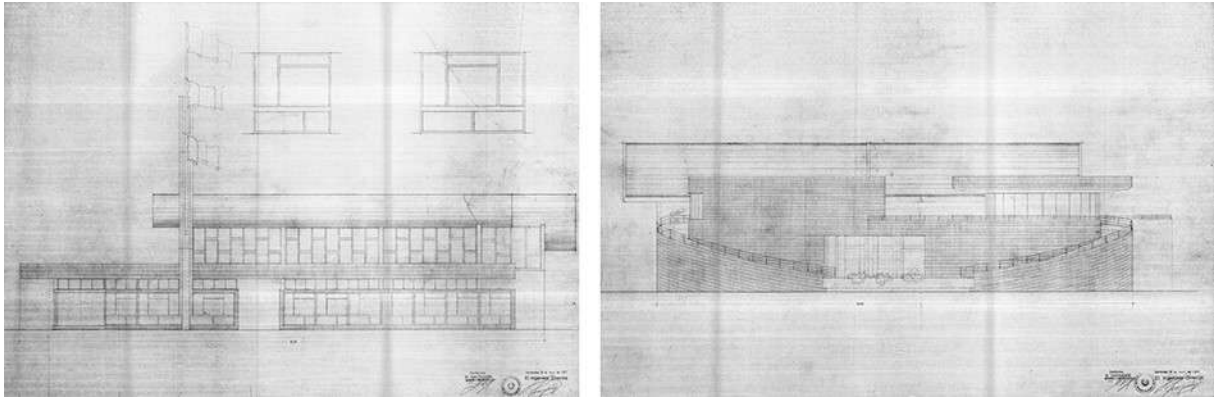


Fig. 10. Alzados este y oeste. Fuente: "Proyecto reformado del modificado del de edificio para estación marítima". Archivo APS.

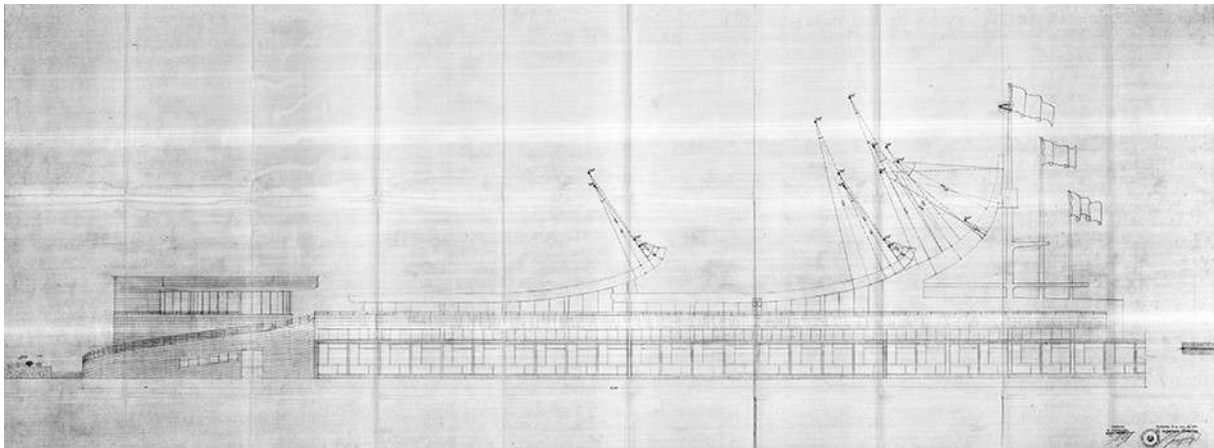


Fig. 11. Alzado sur. Las curvas mixtilíneas de la cubierta incorporan varios radios de giro. Fuente: "Proyecto reformado del modificado del de edificio para estación marítima". Archivo APS.



Fig. 12. Fachada sur. El cuerpo inferior se separa claramente de la cubierta por una línea de sombra que recorre todo el alzado. En primer plano, el cuerpo circular de las cocinas del restaurante. Fuente: archivo APS.



Fig. 13. Fachada norte y acceso al vestíbulo principal. Fuente: archivo APS.

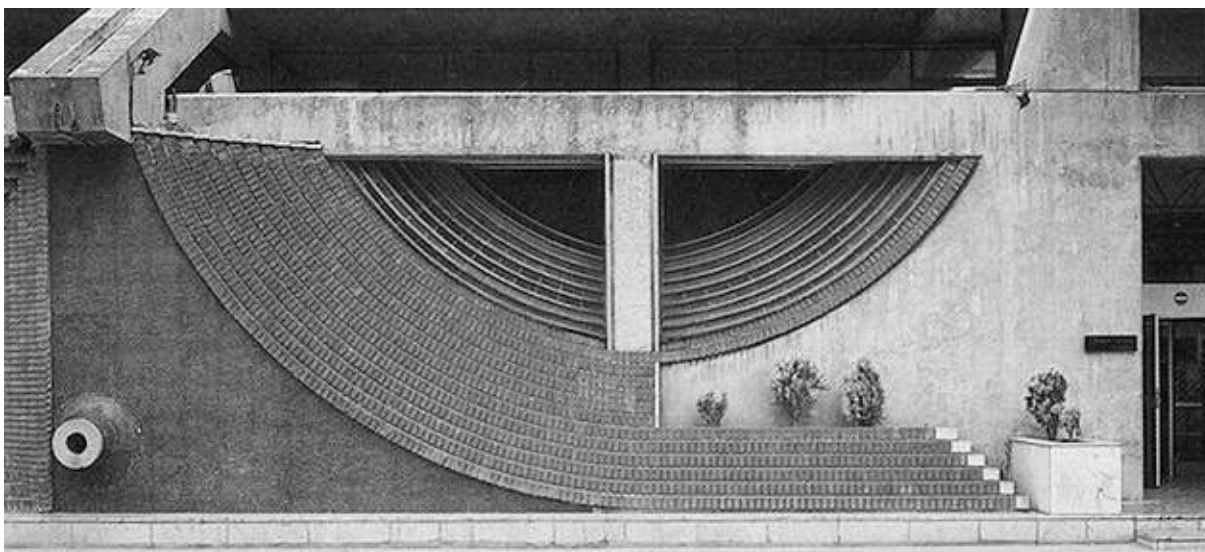


Fig. 14. Detalle de hueco en fachada norte. Fotografía de Federico Soriano. Fuente: Porrás-Isla y Soriano (eds.) 1990, p. 84.

Reformas, alteraciones y una mirada hacia el futuro

Después de casi medio siglo funcionando a pleno rendimiento, la Estación Marítima de Santander ha sido objeto de diversas actuaciones para subsanar problemas constructivos y atender a nuevas necesidades¹⁰. La última, concluida en 2020, consistió en un profundo trabajo de rehabilitación que incluía reparaciones estructurales, la reparación e impermeabilización de la fachada de ladrillo caravista, la restauración y sustitución de las carpinterías exteriores, la impermeabilización de la cubierta y la preparación de la zona plana transitable como terraza del restaurante. Además, se llevó a cabo una redistribución interior que posibilitó la dotación de nuevos espacios para la Policía Nacional, la oficina de turismo y una sala de exposiciones dedicada al barco 'Cabo Machichaco'. También se eliminaron elementos de compartimentación y estancias en desuso. La superficie liberada se incorporó al

¹⁰ Según el archivo de la APS, se reformaron sus instalaciones en 1984-1989; y las oficinas en 1999-2001. Se llevaron a cabo obras de reparación e impermeabilización de la cubierta en 1986-1987, y en 1994-1998, respectivamente. Además, todo el edificio fue objeto de una rehabilitación integral en 2001-2005; y de nuevo en 2020.

vestíbulo principal, que desde entonces se presenta como un solo gran espacio de 1.000 metros cuadrados, luminoso y diáfano, transparente y fluido, que conecta física y visualmente ambos frentes, norte y sur (Fig. 15).



Fig. 15. Interior en la actualidad. Fotografía del autor.



Fig. 16. Cubiertas y fachada norte, después de la reforma del año 2020. Fotografía de Elvira Martínez.

Esta reforma ha sido polémica, especialmente en lo que se refiere a la transformación del espacio interior. Si bien es cierto que la nueva distribución difiere sustancialmente de la original, es justo decir que la actuación viene a subrayar la propia esencia del proyecto de Lorenzo: conectar la ciudad con su bahía a través de la estación marítima. Además, los mecanismos de transición proyectados en la envolvente exterior y la cubierta, que es donde

el arquitecto desplegó los recursos para transmitir distintos grados de apertura y permeabilidad que diluyeran los límites entre el interior y el exterior, permanecen idénticos al proyecto primigenio (Fig. 16).

Del mismo modo que el impulso del turismo de mediados de la década de 1960 motivó la construcción de una estación marítima, el aumento del tráfico y la llegada de barcos cada vez más grandes compromete ahora su futuro. Está proyectado que a principios de 2023 deje de prestar el servicio de transporte de vehículos para convertirla en una terminal exclusiva de cruceros. Este cambio de actividad se enmarca en una operación de transformación urbana y paisajística del frente marítimo de Santander (Quintana 2021), que ya experimentó un importante empujón con la construcción entre 2012 y 2017 del Centro Botín, ubicado a escasos 150 metros de la Estación Marítima de Ricardo Lorenzo. Con la coartada de crear el marco idóneo para su implantación, Renzo Piano acometió un ambicioso plan que incluía la apertura de parte del aparcamiento de la terminal, la construcción de un túnel para soterrar la carretera que discurría en paralelo a la bahía, así como la ampliación y reordenación de los históricos Jardines de Pereda (Díez Martínez 2022).

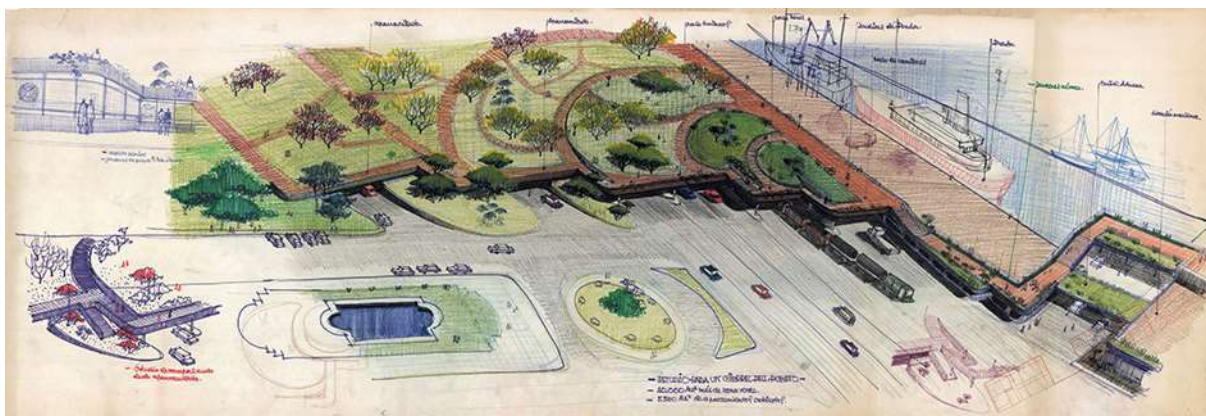


Fig. 17. Bocetos para el estudio de cierre del puerto de Santander. Fuente: Archivo Ricardo Lorenzo (COACAN).

Es curioso comprobar cómo Lorenzo concibió la estación marítima dentro de una estrategia de actuación urbana más amplia¹¹ que, de hecho, anticipaba la construcción de un túnel, la fusión de los Jardines de Pereda con la bahía ("10.000 m² más de zona verde", escribió en el plano) y la creación de 5.500 m² de aparcamientos cubiertos (Fig. 17). Estos croquis apuntalan el discurso formal escrito en ladrillo de un arquitecto que proyectaba edificios para construir ciudad. Las olas de hormigón de la cubierta, las rampas de acceso a la terraza o los huecos neomedievales eran elementos esenciales para el interior que, sin embargo, buscaban causar un impacto en el exterior. Eran curvas de dentro afuera.

¹¹ Javier Romero Soto considera que la Estación Marítima de Santander inauguró en Ricardo Lorenzo una sensibilidad urbana que acabaría por explotar en la década de 1980, cuando, enormemente influenciado el discurso posmoderno de su buen amigo Ricardo Bofill, "solamente parecía interesarle la arquitectura capaz de alterar la imagen de la ciudad" (COACAN 2019d).

FUENTES

Archivo Ricardo Lorenzo, Colegio Oficial de Arquitectos de Cantabria (COACAN)

Archivo de la Autoridad Portuaria de Santander (APS). Expedientes consultados:

- 2541/1. Proyecto de muelle para buques transbordadores en la zona de Maura – Albareda (18/05/1969).
- 2588/1. Proyecto reformado del modificado del de edificio para estación marítima (15/04/1971).
- 2590/1. Edificio para estación marítima (19/09/1955 – 31/01/1975).
- 2411/5. Reparación cubierta de la estación marítima (16/09/1986 – 16/03/1987).
- 4320/1. Proyecto de impermeabilización de cubierta de la estación marítima. Consultor: Stress Analysis Ingenieros, S.L. (01/03/1994 – 20/01/1998).
- 5196/1. Rehabilitación de la estación marítima. Arquitecto: Luis Castillo Arenal (01/11/2001 – 31/11/2001).
- 8708. Urbanización del entorno de la estación marítima. Consultor: APIA XXI, S.A. (30/11/2010).

BIBLIOGRAFÍA

COACAN, 2019a. Inauguración exposición "LAGO 1958. Una obra de Ricardo Lorenzo en Santander". En: *Youtube* [vídeo en línea]. Publicado el 22 de marzo de 2019. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=v8F2LkFs7A0> [consulta: marzo de 2022]

COACAN, 2019b. Mesa redonda "Sobre Ricardo Lorenzo". En: *Youtube* [vídeo en línea]. Emitido en directo el 22 de marzo de 2019. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=Z4w8wGMd5_o [consulta: marzo de 2022]

COACAN, 2019c. Conferencia "Con un lápiz de color en la mano". En: *Youtube* [vídeo en línea]. Emitido en directo el 5 de abril de 2019. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=DWGpkZqGIFw> [consulta: marzo de 2022]

COACAN, 2019d. Conferencia "Evolución del dibujo a lo largo de la obra de Ricardo Lorenzo". En: *Youtube* [vídeo en línea]. Emitido en directo el 9 de abril de 2019. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Fr12cs0p07o> [consulta: marzo de 2022]

COACAN, 2019e. Conferencia "Peces y pájaros". En: *Youtube* [vídeo en línea]. Emitido en directo el 17 de abril de 2019. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=pr0zSgcNgXg> [consulta: marzo de 2022]

DÍEZ MARTÍNEZ, Daniel, 2022. Renzo Piano entre el mar y la ciudad. Análisis del Centro Botín y la transformación del frente marítimo de Santander. En: CALATRAVA ESCOBAR, Juan, et al. (coord.), *Arquitectura y Paisaje. Transferencias históricas, retos contemporáneos*. Madrid: Abada Editores, pp. 267-279. ISBN 978-84-19008-07-7

PELLITERO RODRÍGUEZ, Rubén, 2014. El rincón de Ricardo Lorenzo. En: COUCEIRO NÚÑEZ, Teresa (coord.), *I Congreso Pioneros de la Arquitectura Moderna Española: Vigencia de su pensamiento y obra* [actas digitales de las Comunicaciones aceptadas al Congreso], pp. 671-682. ISBN 978-84-697-0296-3

PORRAS-ISLA, Fernando y SORIANO, Federico (eds.), 1990. *Ricardo Lorenzo 1927-89*. Madrid: Circus; Santander: Colegio Oficial de Arquitectos de Cantabria. ISBN 84-600-7537-0

QUINTANA, María, 2021. Una Estación Marítima que ya tiene vistas a la bahía. En: *Cantabria Económica* [sitio web], 18 de abril. Disponible en: <https://www.cantabriaeconomica.com/reportaje/una-estacion-maritima-que-ya-tiene-vistas-a-la-bahia/> [consulta: marzo de 2022]

BIOGRAFÍA DEL AUTOR

Daniel Díez Martínez (Santander, 1984) es Profesor Ayudante Doctor en el Departamento de Composición Arquitectónica de la ETSAM-UPM y miembro del Grupo de Investigación de "Análisis y Documentación de Arquitectura, Diseño, Moda & Sociedad". Compagina su tarea docente y de investigación con la redacción de artículos de divulgación sobre arquitectura y diseño para medios como *El País*, *ICON* o, anteriormente, *The New York Times Style Magazine*.

Las casas americanas de Basáñez, Argárate y Larrea (Bilbao, 1965)

Espacios intermedios de circulación y acceso para una nueva vida en comunidad

American houses by Basáñez, Argárate and Larrea (Bilbao, 1965)

A new life community by means of intermediate circulation and access spaces

Etxepare Iñiz, Lauren

Euskal Herriko Unibertsitatea - Universidad del País Vasco, Departamento de Arquitectura, lauren.etxepare@ehu.eus

Lizundia Uranga, Iñigo

Euskal Herriko Unibertsitatea - Universidad del País Vasco, Departamento de Arquitectura, inigo.lizundia@ehu.eus

Uranga Santamaria, Eneko Jokin

Euskal Herriko Unibertsitatea - Universidad del País Vasco, Departamento de Arquitectura, enekojokin.uranga@ehu.eus

Sagarna Aranburu, Maialen

Euskal Herriko Unibertsitatea - Universidad del País Vasco, Departamento de Arquitectura, maialen.sagarna@ehu.eus



Fig. 1. Vista de las casas americanas. Fotografía de Aitor Izaguirre.

Resumen

En 1957, la sociedad *Viviendas Municipales de Bilbao* convocaba un concurso de ideas para edificar varios bloques residenciales en el distrito de Deusto (Martínez 1999). La organización del distrito, basada en la edificación de manzanas cerradas, había sido definida anteriormente por el Plan General de Gestión Urbana de Bilbao (1946). En lo que se refiere a la parcela 26, destinada al grupo residencial *Pedro Astigarraga*, la propuesta ganadora resultó ser la de Rufino Basáñez, Esteban Argárate y César Larrea, quienes proyectaron una manzana de 5 plantas, en consonancia con las edificaciones preexistentes. Sin embargo, al poco tiempo, tras regresar Basáñez de su primer viaje por Europa, impresionado por la revolución que experimentaba la vivienda colectiva en términos urbanísticos, tipológicos y constructivos, los arquitectos retiraban su proyecto inicial, para desarrollar, con el consentimiento de la sociedad, una nueva propuesta de carácter experimental: en lugar de una manzana que ocupara toda la parcela, recurrirían a tres bloques lineales situados en los límites de esta.

El nuevo proyecto estaba influido por la propuesta presentada por Alison Smithson y Peter Smithson al concurso de *Golden Lane* (1952), convocado por la *London City Corporation* para reconstruir una zona bombardeada durante la guerra. Los británicos idearon un conjunto de largos bloques a los que se accedería mediante plataformas adosadas por su exterior. Yacía en el fondo de su proyecto una crítica a la calle interior de la *Unité d'Habitation* de Le Corbusier (1948), oscura, quizá, y de incierto destino, en su opinión. Cada plataforma serviría a un mínimo de 90 viviendas, y los lugares donde se intensificaban las relaciones de vecindad, como las zonas de acceso al ascensor, tendrían una triple altura. Las viviendas contarían con un patio individual en su parte posterior, visible desde las plataformas, donde instalar palomares, huertos urbanos o espacios para el bricolaje, mostrando de qué manera participaba cada familia en la vida comunitaria. Basáñez, Argárate y Larrea consideraron que el concepto de *Golden Lane* podía servir para resolver el programa de la parcela 26. Así es como desarrollaron, basándose en una estructura porticada de 11 metros de luz y una crujía de 450 cm, un conjunto de tres bloques lineales con viviendas dúplex, a las que se llegaría mediante galerías y escaleras abiertas que conforman un complejo sistema de socialización. En el más largo de los bloques, dado que la normativa contra incendios imponía la incorporación de una segunda escalera, los arquitectos hicieron de la necesidad virtud, disponiendo una monumental escalera exenta que da carácter a todo el conjunto y al espacio urbano que lo rodea. Por británica que fuera la fuente de inspiración, los bloques no tardarían en conocerse popularmente como "las casas americanas" (Bilbao 2011).

La comunicación propuesta pone en valor la relación entre el interior de estas viviendas y los espacios intermedios de articulación, basándose en el estudio del proyecto original, en la bibliografía específica, así como en la entrevista mantenida en su día con uno de los autores del proyecto.

Palabras clave: bloques lineales residenciales, galerías de acceso, Rufino Basáñez, casas americanas, Bilbao

Abstract

In 1957, *Viviendas Municipales de Bilbao* made a call for ideas to build several blocks of houses in the suburb of Deusto, Bilbao (Martínez 1999). The organisation of the district had been defined earlier by the General Plan of Urban Management of Bilbao (1946). With respect to plot 26, where the *Pedro Astigarraga* housing complex would be built, the initial idea presented by the architects, Rufino Basañez, Esteban Argarate and Cesar Larrea, was the winner. It corresponded to a conventional 5-storey block, in harmony with the preexisting buildings. However, shortly after Basañez returned from his first trip to the rest of Europe, where he had been impressed by the revolution that collective housing had experienced in urban, typological and constructive terms, the architects withdrew their initial project, in order to develop, with the consent of the company, a new experimental proposal: instead of a block of houses with an inner courtyard occupying the entire plot, they would use three linear blocks located on the limits of the plot.

The new project was influenced by the solution that the British architects, Alison Smithson and Peter Smithson, proposed in the Golden Lane project competition (1952), which was called by the London City Corporation, with the aim of rebuilding a zone that had been bombed during the Second World War. With respect to transit, it established three elevated streets that were attached to the exterior faces of the blocks. Ultimately, this was an underlying criticism of the interior street of the *Unité*, which was considered by some critics as dark and leading nowhere. Each one of the platforms would have to serve a minimum of 90 families per platform. Those zones where neighbourly relations were intensified, such as the lift access areas, would have a triple height. The homes would have to have an individual courtyard at the rear, which could be seen from the platforms, so that the activities carried out there, such as dovecotes or vegetable patches, would enrich community life. Basañez, Argarate and Larrea considered that many of the concepts and resources of Golden Lane would also help to resolve the programme of the new complex. The three blocks were developed on an 11-metre wide structure and a systematically repeated 450 cm bay. The duplex homes would be reached through galleries and open staircases that make up a complex system. Regarding the longest block, as the architects were required by the fire safety regulations to incorporate a second staircase, they made a virtue out of necessity, by arranging a monumental staircase that provided character to the whole complex and the surrounding space. However British the source of inspiration may have been, the blocks would soon be popularly known as American houses (Bilbao 2011).

The proposed paper evaluates the relationship between the interior of the homes and the different intermediate spaces of the three linear blocks. In this regard, the original project has been consulted, as well as specific literature relating to each case. Further, an interview was held with one of the architects who were responsible for the project.

Keywords: linear residential blocks, access galleries, Rufino Basañez, american houses, Bilbao

La relación entre el núcleo familiar y la vecindad, o entre la vida privada y la convivencia en comunidad, está marcada por el diseño de los espacios intermedios que se han de transitar para pasar de un ámbito al otro (Lawrence 1981). Estos espacios se concretan en el entorno inmediato a la vivienda, conformando lo que Le Corbusier definió como “logement prolongé”, una extensión que, por pública que fuera, sirve también para el desarrollo de la vida personal (Norberg-Schulz 2005: 127). El estudio de esta relación de fuertes connotaciones sociológicas, adquirió especial intensidad en los *Congrès International d'Architecture Moderne* (CIAM) celebrados con posterioridad a la Segunda Guerra Mundial (1939-45), una época en la que la vivienda colectiva experimentaba un gran auge, dada la necesidad de albergar a una sociedad en constante crecimiento. La elaboración de estos conceptos, por otro lado, adoptaría unas características específicas en lo que se refiere al bloque lineal, un tipo concebido como alternativa a las torres residenciales, cargado de una evidente complejidad a la hora de articular las viviendas entre sí. A diferencia de la edificación en altura, los bloques lineales incorporaban en su seno la noción de calle, necesaria para garantizar el tránsito de los vecinos. La solución dada a la relación entre la calle, las viviendas y el espacio exterior se convertiría en el factor clave según el cual el bloque adoptaría una u otra solución tipológica. El bloque lineal supuso, en efecto, un campo experimental de especial interés en todo lo relativo a los espacios intermedios de articulación, los cuales, en consonancia con la apertura ideológica experimentada por el Movimiento Moderno a mediados de los 50, se convertirían en objeto de estudio y recreación (Bonillo *et al.* 2006).

En lo que a las alternativas basadas en una calle interior, el máximo ejemplo es la *Unité d'Habitation* de Marsella de Le Corbusier (1948). Era una pequeña ciudad en sí misma, con 337 viviendas y sus servicios básicos, con la que Francia quiso anunciar el comienzo de su reconstrucción (Sbriglio 1990). Así mismo recurrieron a un corredor interior Jo van den Broek y Jaap Bakema, con el fin de distribuir por niveles su torre *Hansaviertel* en Berlín (1957), o Marcel Breuer y asociados, cuyos bloques residenciales de la *Zone à Urbaniser par Priorité* de Bayona (1964), se organizan mediante una calle interior que da acceso, cada tres pisos, a apartamentos de compleja organización. Hubo, por otra parte, soluciones intermedias en lo que a la ubicación de la calle se refiere. Pongamos por ejemplo la *Unité d'Habitation* a orillas del río Manzanares, de Francisco Sáenz de Oiza, Manuel Sierra y José Luis Romany (1953). El proyecto, que no se llegó a construir finalmente, consistía en dos grandes bloques con calles que discurrían por el medio y viviendas en varios niveles a ambos lados. No obstante, cada cierto número de crujías, las calles se abrían al exterior en forma de terrazas comunitarias. El espacio de tránsito se convertía así en un espacio para estar, orientado al sureste y con vistas al río (Hurtado 2002). Apuntemos en este grupo de soluciones híbridas, por último, los siete bloques que forman *Le Vele di Scampia*, construidos en Secondigliano, Nápoles. El conjunto, proyectado de acuerdo con la *tendenza megastrutturalista* en 1962 por Francesco di Salvo, se basa en dos largas pastillas separadas por una galería central, con pasarelas y escaleras para llegar a las viviendas (Fusco 2003: 69-82).

Sin embargo, fueron los prototipos que optaron por adosar las calles por el exterior de las viviendas los que mayor riqueza aportarían en lo que a los espacios intermedios se refiere, puesto que la relación con el exterior incorporaba más matices en términos comunitarios y de vinculación con el entorno. No es que el concepto de calle adosada por el exterior naciera en los años 50; hubo, de hecho, ensayos anteriores. Es el caso del complejo *Justus van Effen*, en Rotterdam, proyectado en 1922 por Michael Brinkman, quien conjugaba la tradición artesana y decorativa con la arquitectura moderna (Hebly 2018). El conjunto, construido en ladrillo, se articula en torno a dos grandes patios formalizados por bloques lotificados mediante muros transversales. Las plantas baja y primera acogen viviendas en doble crujía a las que se accede desde el patio, sea directamente o mediante escaleras particulares; en las plantas altas se encuentran los dúplex en crujía única, a los que se entra por una amplia calle descubierta que, dotada de una serie de escaleras comunitarias, enlaza a todos los bloques a mitad de altura. Es un espacio social, en el que los niños desarrollan su primera etapa de apropiación del espacio exterior mediante el juego, la pelota y las carreras (Sagarna 2020: 178-179).

No obstante, fue durante la reconstrucción posterior a la Guerra cuando este tipo residencial cobró mayor impulso. En el CIAM 9, celebrado en 1953 en Aix-en-Provence, Aldo Van Eyck, Jacob Bakema y Alison y Peter Smithson reivindicaban la importancia de la *Reidentificación Urbana*, poniendo en cuestión la Carta de Atenas (1942) y desafiando abiertamente el discurso sobre la *Ciudad Funcional*, es decir la ciudad organizada por zonas con un uso específico. Proponían en su lugar una nueva jerarquía de asociaciones humanas, basada en cuatro elementos asociativos: la vivienda, la calle, el distrito y la

ciudad (Mumford 2000: 225-226). Era su respuesta a las líneas de trabajo previamente establecidas para el congreso por Josep Lluís Sert, Sigfried Giedion y Jacqueline Tyrwhitt, las cuales giraban en torno a “los medios de expresar la interacción entre la célula humana y el medio ambiente”, “los grados necesarios de privacidad”, o “la necesidad de alegría en el Hábitat”. Ese era el contexto en el que los Smithson dieron a conocer su proyecto de viviendas *Golden Lane*, presentado un año antes al concurso convocado por la *London City Corporation* para reedificar la esquina entre *Golden Lane* y *Fann Street*, bombardeada por el ejército nazi (1940-1941). Los Smithson proponían la construcción de largos bloques lineales de alta densidad, rectos aunque orgánicamente dispuestos. A diferencia del complejo *Justus van Effen*, con una sola calle de acceso al descuberto, los británicos proponían un edificio con “calles en el aire”, según el concepto acuñado por ellos mismos, en forma de amplias galerías cubiertas desde las que entrar a las viviendas (Eisenman 2004; Vidotto 1997; Panerai *et al.* 1997). A fin de garantizar la vida comunitaria, cada una de las plataformas atendería a un número mínimo de residentes, estableciéndose un ratio de 90 familias por plataforma. Los puntos donde coincidían las plataformas y se intensificaban las relaciones de vecindad, como las zonas de acceso al ascensor, contarían con una altura triple. Las viviendas, por su parte, tendrían un patio posterior visible, de manera que las actividades realizadas allí, tales como la cría de palomas, el cuidado de los huertos o el bricolaje, mostrarán de qué manera participaba cada familia en la vida comunitaria.

El proyecto de los Smithson para *Golden Lane* no se llevó a cabo, por no resultar vencedor. Habrían de pasar unos años hasta que fuera proyectado el conjunto residencial de *Park Hill* (1957-1961), en Sheffield, con el que los arquitectos Jack Lynn e Ivor Smith, bajo la supervisión de J.L. Womersley, retomaban las ideas de los Smithson (Blundell Jones 2011). Impulsados por el gobierno laborista de la ciudad, proyectaron un conjunto de altos bloques con galerías de acceso, rodeados de espacios verdes y con servicios comunes centralizados (fig. 2). Las galerías, dispuestas cada tres plantas, formaban, frente a la puerta de entrada de cada vivienda, un pequeño espacio entre un patinillo de instalaciones y la caja de escaleras de los dúplex (Saint 1996). Era un espacio de transición, el lugar donde los repartidores depositarían las botellas de leche y el periódico por las mañanas; un espacio público como las pasarelas, pero con un carácter más particular (Banham 1961). En lo que a los Smithson se refiere, no fue hasta 1964 cuando pudieron llevar a cabo su complejo residencial *Robin Hood Gardens*, con el que reformularon su jerarquía de asociaciones, así como su particular concepto de “calles en el aire”. El conjunto, cuyas fachadas en hormigón presentan un acentuado ritmo, adopta una forma concava inspirada en el *Royal Crescent* de Bath, basada en dos brazos de nueve plantas que acogen en su interior una colina artificial (Webster 1992: 73-77). La entrada de las viviendas pareadas, que es el lugar donde se relacionan los vecinos con mayor grado de cercanía, queda formalizada por un rectángulo retranqueado que hace de transición con respecto a la galería (fig. 3), como sucede en *Park Hill*. Es un recurso adoptado de las *Terrace Houses*, al que los ingleses se refieren como *the eddy-place*: el lugar donde se forman remolinos de aire (Esperesate 2021: 401-402).



Fig. 2. Vista de *Park Hill* (1957-1961), Arquitectos: Lynn, Smith y Womersley. Autor de la fotografía: Julián Varas, CC BY-SA 3.0 <<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/>>, Wikimedia Commons

Los bloques lineales del grupo residencial *Pedro Astigarraga*, proyectado por Rufino Basañez, Esteban Argárate y César Larrea, fueron inspirados en las soluciones británicas mencionadas, y recurren a “calles en al aire” para organizar el tránsito y acceso de los vecinos a sus viviendas. No obstante, además de un sistema de galerías y cuerpos de escalera que proporcionan una secuencia espacial de interés, el conjunto residencial fue dotado también de otros espacios que enriquecen la vida comunitaria, como los rellanos de las escaleras y ascensores, las pasarelas que unen el cuerpo de escaleras con las galerías, y los balcones y solanas con los que cuentan las viviendas. El bloque lineal de 12 plantas y 132 viviendas, fue construido entre julio de 1963 y febrero de 1966; los otros dos bloques de 5 plantas fueron terminados en marzo de 1968¹.



Fig. 3. Complejo residencial *Robin Hood Gardens*. Entrada a los apartamentos. Fotografía de Imanol Esperesate.

El grupo residencial Pedro Astigarraga en San Ignacio, Bilbao (1963-1968)

El proyecto se hizo eco también de otras referencias. Es muy posible que los arquitectos estudiaran dos proyectos redactados 30 años antes por miembros del GATEPAC, ubicados, precisamente, en Bilbao: el bloque de apartamentos para la Sociedad Santa Lucía (1931), proyectado Luis Vallejo², y la propuesta de Juan José Olazábal y Josep Soteras I Mauri para el concurso de viviendas para obreros de Solocoeche (1932)³. Los dos proyectos, que no fueron finalmente edificados, se basaban en pastillas longitudinales con apartamentos pareados y galerías exteriores. No obstante, si de algo denotaba influencia el grupo residencial Pedro Astigarraga, era de la propuesta de los Smithson para la reconstrucción de *Golden Lane*, y la de sus réplicas, como el conjunto residencial de *Park Hill*⁴. Basañez, Argarate y Larrea consideraron que muchos de los conceptos propuestos por los Smithson servían también para formalizar su propuesta. Así es como idearon un tipo de bloque lineal desarrollado sobre una sucesión de pórticos de 11 metros de luz y una crujía de 450 cm, sobre el que dispusieron dos tipos de viviendas: viviendas en planta única y dos crujías, presentes solamente en la primera planta de los bloques de menor altura, y viviendas dúplex en una sola crujía, en el resto (Palacios 1997: 46-51).

¹ La casa forma parte del Registro *La Vivienda Moderna 1925-1965*, de la Fundación *docomomo ibérico*. La Fundación colocó una placa en la esquina norte del más alto de los bloques, el 7 de octubre de 2013.

² Véase la siguiente referencia: “Edificio de la S.S.L., Bilbao. Arquitecto: L. Vallejo”, *AC Documentos de Actividad Contemporánea*, 1931, 4, p. 20.

³ “Concurso de casas baratas del Ayuntamiento de Bilbao”, *Arquitectura*, 159, 1932, pp. 206-225.

⁴ Dudamos de que el proyecto de *Robin Hood Gardens* pudiera ejercer influencia directa, dada la coincidencia en el tiempo.



Fig. 4. Vista de los 3 bloques del grupo Pedro Astigarraga. Fotografía de Aitor Izaguirre.

Los apartamentos

Como Michael Brinkman en el complejo *Justus van Effen*, los arquitectos proyectaron dos tipos de vivienda de superficies equiparables. Las viviendas en una planta orientan su cocina y un dormitorio hacia las galerías, y el estar y dos dormitorios a la fachada posterior (fig. 5). Los dúplex se organizan mediante una zona de noche, y otra de día, desde la cual se entra (fig. 6). La organización de los dos bloques de 5 alturas es la siguiente: galería en planta primera para llegar a los apartamentos de una altura, y galerías en plantas segunda y cuarta para entrar a los dúplex. El bloque de 12 alturas se organiza según una sucesión vertical de 6 dúplex, en algunos de los cuales se invierte la relación entre la galería y las plantas interiores: mientras que en los dúplex cuyas galerías se encuentran en las plantas primera, tercera, séptima y onceava las zonas de día se encuentran en la planta inferior, en aquellos cuyas galerías se encuentran en las plantas sexta y décima las zonas de día están en la superior. De esta manera, el gran alzado del bloque alto adquiere un ritmo irregular que se manifiesta también en las pasarelas que enlazan las galerías y los rellanos de la escalera exenta. En cuanto al número de familias por galería, el ratio es muy inferior al sugerido por los Smithson.

Balcones y terrazas y relación entre los bloques

Los dos bloques largos, uno de doce alturas y otro de cinco, son paralelos, con orientación norte-sur, y forman una calle interior (fig. 7). Un tercer bloque, de menor longitud y de cinco alturas, fue dispuesto transversalmente, cerrando el lado norte del conjunto y protegiendo los espacios públicos del viento noroeste. Entre los dos bloques más largos, dispuestos a lo largo de la parcela, se produce una relación de espacios no carente de interés: el bloque situado más al oeste, fue dispuesto de manera que las galerías de acceso quedan orientadas a la calle interior; el bloque alto de 12 plantas, sin embargo, participa en la calle interior mediante los elementos exteriores de las viviendas: solanas de 1,5 m de fondo para las zonas de estar y balcones de 0,85 m para los dormitorios. La calle interior queda, por lo tanto, formalizada mediante espacios abiertos: comunitarios unos, particulares otros (fig. 8).

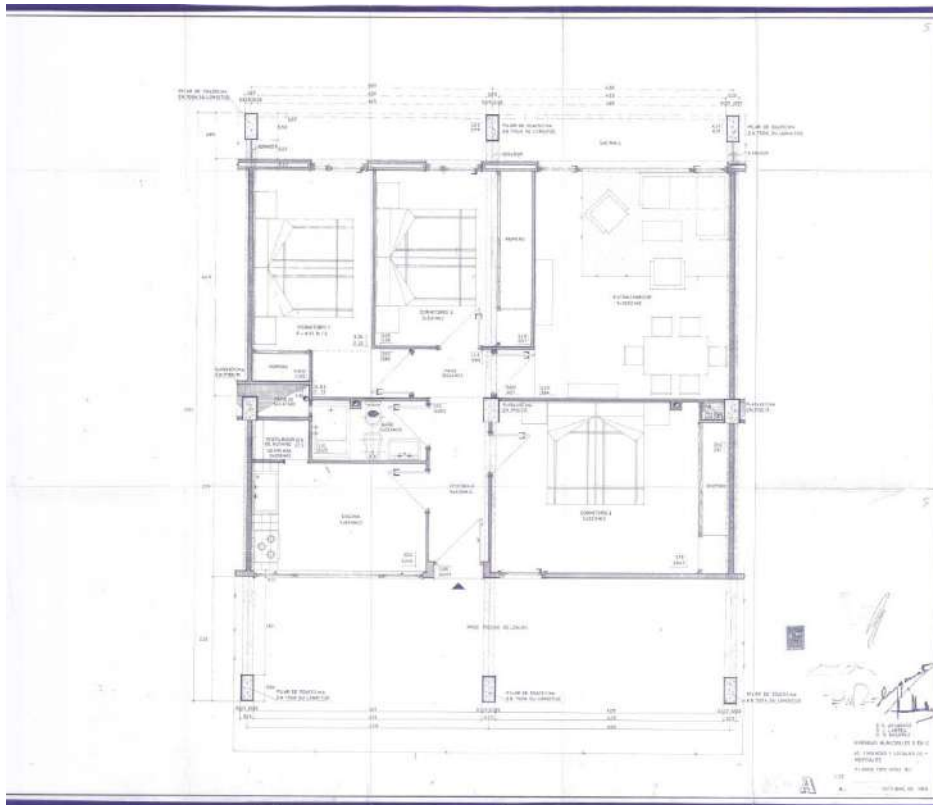


Fig. 5. Planta del apartamento de planta única. Fuente: Proyecto para viviendas y locales comerciales, Grupo Pedro Astigarraga. Archivo Municipal de Bilbao, 63-5-313.

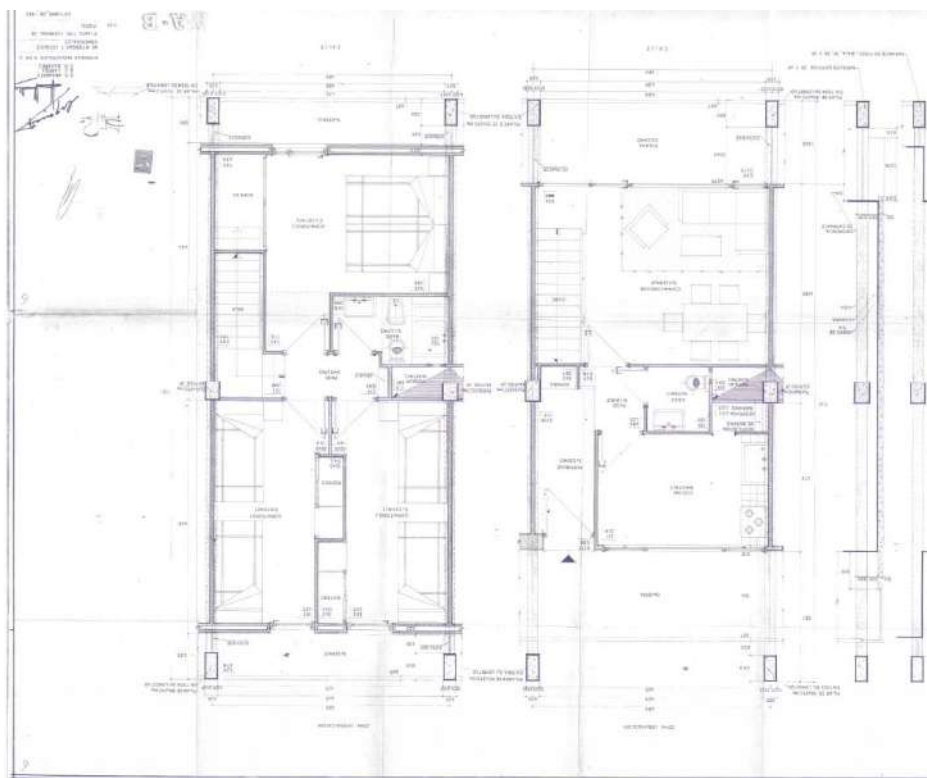


Fig. 6. Planta del apartamento dúplex. Fuente: Proyecto para viviendas y locales comerciales, Grupo Pedro Astigarraga. Archivo Municipal de Bilbao, 63-5-313.

Las pasarelas y las cajas de escaleras

Las galerías de acceso a las viviendas cuentan con una anchura de 1,65 metros (fig. 9). Son más estrechas que las de *Robin Hood Gardens*, de 2 metros, y a pesar de contar con un ancho suficiente para que dos personas que transitan en sentido contrario puedan cruzarse cómodamente, su utilidad como zona de recreo es más que dudosa; más aún si el frente de las viviendas adopta una forma recta y carece de retranqueos que doten a la galería de cierta riqueza espacial, como sí sucede en *Park Hill* o *Robin Hood Gardens*. En el proyecto original⁵, El suelo, de baldosas hidráulicas de 20x20 cm, da unidad a todo el suelo transitable, incluida la zona del rellano de escaleras y ascensores⁶. Dado que los porticos sobresalen de la línea de fachada, el antepecho en hormigón adopta una forma recta, que enfatiza la perspectiva de las galerías.



Fig. 7. Calle interior entre los dos bloques. Galerías a la izquierda; solanas y balcones a la derecha.



Fig. 8. Galerías y solanas en los apartamentos dúplex. Fotografía de los autores.



Fig. 9. Galerías de acceso a los dúplex pareados. Fotografía de los autores.



Fig. 10. Pasarela entre el rellano de los ascensores y galerías, con las escalera al fondo.

⁵ Basañez, R.; Argarate, E. y Larrea, J. (1965). *Proyecto para viviendas y locales comerciales*, Grupo Pedro Astigarraga. Archivo Municipal de Bilbao.

⁶ Por mucho que hoy en día ambas zonas queden disociadas por un solado distinto.

La expresiva caja de escaleras que se eleva exenta por delante del más grande de los bloques (fig. 4), es, en realidad, fruto de las restricciones impuestas por la normativa de seguridad contra incendios de la época: mientras que la evacuación de los bloques de 5 alturas fue resuelta y justificada mediante sendas escaleras que se integran en el volumen de los bloques sin manifestarse al exterior, en el caso del bloque de 12 plantas hubo de incorporarse, dada la alta ocupación, una segunda escalera con el fin de cumplir con la normativa. En respuesta a ello, haciendo de la necesidad virtud⁷, los arquitectos adosaron por el exterior de la fachada principal una escalera exenta, como propusieron Vallejo y Olazábal y Soteras I Mauri en sus propuestas de los años 30, que adopta una naturaleza expresiva, dado su acabado en hormigón visto y el perfil quebrado del antepecho que envuelve a la escalera. Gracias a este elemento singular, la gran elevación del bloque, orientada al este, adquiere vida y expresión. La escalera, además, aporta una sucesión de espacios intermedios, como la propia escalera y el espacio frente a los ascensores (fig. 10), o la pasarela de acceso desde las escaleras hasta las calles en al aire, de unos 5 metros de longitud, la cual, por otro lado, adquiere alturas dobles e incluso triples, según la disposición de las galerías (fig. 11).

Un aspecto industrializado

Los arquitectos concibieron el proyecto para ser construido mediante sistemas prefabricados que facilitarían y abaratarían su construcción. Trataban de emular el proyecto de *Golden Lane*, en cuya memoria se describía a la estructura como una serie de rígidas cajas en hormigón armado, trasladadas mediante una única grúa móvil, en las que terminarían insertándose los módulos prefabricados (Smithson y Smithson 2001: 86-95). No en vano, Basañez había mostrado un profundo interés por la prefabricación para su aplicación en la construcción de la vivienda social. Lo demuestran los viajes que realizó a Francia, Holanda y Yugoslavia a principios de los años 60, con el fin de estudiar distintas patentes (Palacios 1997).

Su objetivo era descubrir nuevos sistemas que sirvieran para resolver la precaria situación de cientos de familias que habían emigrado a Bilbao en los años 50. Sin embargo, las viviendas del grupo *Pedro Astigarraga* se levantaron antes de que los sistemas prefabricados se implementaran en el País Vasco, mediante el empleo de sistemas constructivos convencionales: estructura en hormigón in situ, carpinterías en madera y cerramientos en albañilería. No obstante, el diseño de la estructura y de su relación con las fachadas, por convencional que terminara resultando su construcción, adopta un evidente lenguaje propio de la construcción prefabricada. Ese deseo se refleja en el uso de ciertos recursos de composición que llevan a creer que la estructura y la envolvente del edificio responden realmente a sistemas industrializados; es el caso de los pórticos en hormigón visto que se disocian respecto a la fachada, o la manera en la que los forjados, de losas macizas, cuelgan de las gruesas vigas, así como los antepechos de las pasarelas, que parecen resueltos mediante paneles prefabricados. Incluso el grafismo empleado en los planos de los apartamentos, con sus paredes que aparentan ser de cartón-yeso, denota la intención inicial de llevarlos a cabo mediante sistemas prefabricados.

Medio siglo largo después de su construcción, el grupo Pedro Astigarraga, o si se prefiere, las casas americanas, permanecen como testimonio de una época marcada no solo por una fuerte ambición tipológica y compositiva. Fueron fruto también de la búsqueda y ensayo, por parte de algunos pioneros, de nuevas maneras de entender la vida en comunidad, en las que los espacios intermedios de circulación y espacio jugaban un papel decisivo.

⁷ Entrevista personal mantenida con Esteban Argarate. Abril de 2012. Hotel Carlton, Bilbao.

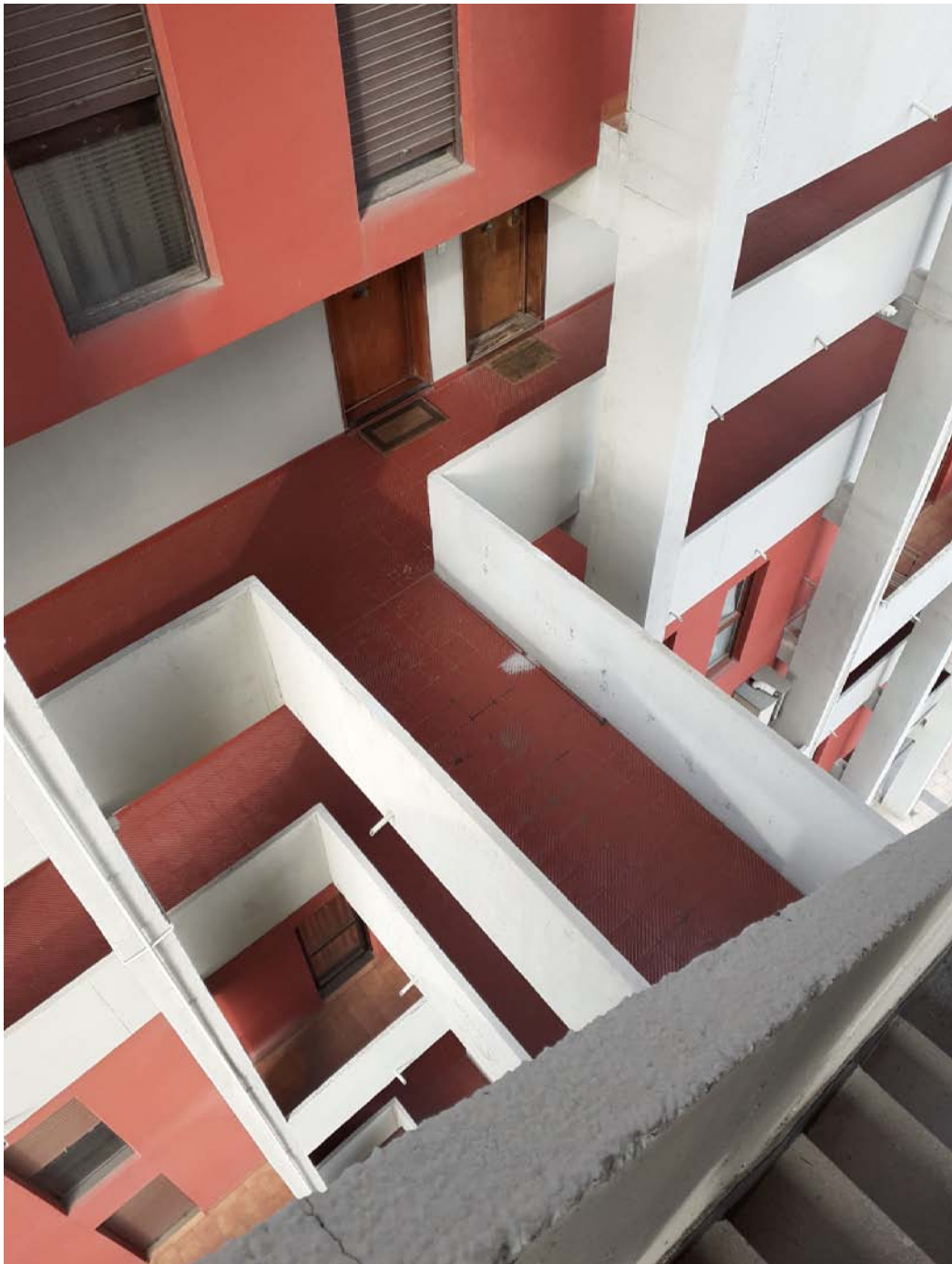


Fig. 11. Vista de las pasarelas entre el rellano de los ascensores y las galerías. Fotografía de los autores.

Bibliografía

- BANHAM, Reyner, 1961. Park Hill housing, Sheffield. *The Architectural Review*, Dec. 1961, pp. 402-410.
- BILBAO, Luis, 2011. Le Corbusier, Rufino Basañez y el grupo Pedro Astigarraga de viviendas municipales de Bilbao. *Letras de Deusto*, 41, pp. 235-244.
- BLUNDELL JONES, Peter, 2011. Reframing Park Hill. *The Architectural Review*, 230, 1376, pp. 83-93
- BONILLO, Jean-Lucien, MASSU, Claude, PINSON, Daniel, 2006. *La Modernité critique. Autour du CIAM 9 d'Aix-en-Provence*. Marsella: Imbernon.
- EISENMAN, Peter, 2004. From Golden Lane to Robin Hood Gardens. Or if you follow the yellow brick road, it may not lead to Golders Green. En: *Peter Eisenman Inside Out: Selected Writings 1963-1988*, pp. 40-56. New Haven (USA): Yale University Press.
- ESPERESATE, Imanol, 2021. *Paisaia barrena, egotetik izatera: Upper Lawn eta aurrearkitektura*. Tesis doctoral. Universidad del País Vasco - Euskal Herriko Unibertsitatea.
- FUSCO, Gaetano (Ed.) (2003). *Francesco Di Salvo. Opere e progetti*. Nápoles: Clean.
- HEBLY, Arjan, 2018. Justus van Effen-complex Rotterdam (NL). *DASH, Delft Architectural Studies on Housing*, 14, pp. 130-139.
- HURTADO, Eva, 2002. *Proyecto para la Construcción de 600 viviendas en la urbanización del río Manzanares*. Madrid: COAM.
- LAWRENCE, Roderick J. 1981. Connotation of transition spaces outside the dwelling. *Design Studies*, 1981, 2(4), pp. 203-207.
- MARTÍNEZ, Javier, 1999. *Bilbao. Desarrollos urbanos. Ciudad y forma*. Vitoria-Gasteiz: Gobierno Vasco.
- MUMFORD, Eric, 2000. *The CIAM Discourse on Urbanism, 1928-1960*. Cambridge (Massachusetts): MIT Press.
- NORBERG-SCHULZ, Christian, 2005. *Los principios de la arquitectura moderna* (J. Sainz, Trad.). Barcelona: Reverté (Obra original publicada en 1999).
- PALACIOS, Dolores, 1997. *Rufino Basañez. Obras*. Bilbao: COAVN.
- PANERAI, Philippe, CASTEX, Jean, DEPAULE, Jean Charles, SAMUELS, Ivor, 2004. *Urban Forms: The Death and Life of the Urban Block*. New York: Architectural Press.
- SAGARNA, Ainara, 2020. *Del hogar a la ciudad. Transiciones adaptadas a la infancia*. Buenos Aires: Diseño.
- SAINT, Andrew, 1996. Park Hill: what next? *Architectural Association*, pp. 9-20
- SBRIGLIO, Jacques, 1990. *Le Corbusier. L'Unité d'Habitation de Marseille*. Marsella: Parenthèses.
- SMITHSON, Alison, SMITHSON, Peter, 2001. *The charged Void: Architecture*. New York: Monacelli.
- VIDOTTO, Marco, 1997. *Alison and Peter Smithson: Works and Projects*. Barcelona: Gustavo Gili.
- WEBSTER, Helena (Ed.) 1992. *Modernism Without Rhetoric. Essays on the work of Alison and Peter Smithson*. Londres: Academy Editions.

Lauren Etxepare (Irun, 1972). Arquitecto por le ETSA-UPV/EHU (2000) y Doctor por la UPV/EHU (2008). Profesor en la ETSA, area de Construcciones arquitectónicas. Imparte en el Grado en Arquitectura, el Máster en Arquitectura y en el Máster en Rehabilitación, Restauración y Gestión Integral del Patrimonio Construido y de las Construcciones Existentes. Investiga sobre la arquitectura del siglo XX.

Iñigo Lizundia (Zarautz, 1965). Arquitecto por la ETSAB (1993) y Doctor por la UPV/EHU (2012). Profesor en la ETSA, area de Construcciones arquitectónicas. Imparte en el Grado en Arquitectura, el Máster en Arquitectura y en el Máster en Rehabilitación, Restauración y Gestión Integral del Patrimonio Construido y de las Construcciones Existentes.

Eneko J. Uranga (Donostia, 1973). Arquitecto por la ETSAB – UPC (2000) y Doctor por la UPV/EHU (2017). Profesor en la ETSA, area de Construcciones arquitectónicas. Imparte en el Grado en Arquitectura y el Máster en Arquitectura.

Maialen Sagarna (Usurbil, 1976). Arquitecta por le ETSA-UPV/EHU (2004) y Doctora por la UPV/EHU (2010). Profesora en la EIG, area de Construcciones arquitectónicas, imparte docencia en el Grado en Arquitectura Técnica y en el Máster en Rehabilitación, Restauración y Gestión Integral del Patrimonio Construido y de las Construcciones Existentes. Investiga sobre la arquitectura del siglo XX y sobre el uso de las nuevas tecnologías aplicadas a la rehabilitación del patrimonio.

La casa Vázquez en San Miguel de Oia (1963-1965) La revisión del patín en la arquitectura doméstica de Xosé Bar Bóo

Fernández-Carracedo, Daniel

Universidad de Castilla-La Mancha, Área de Proyectos Arquitectónicos, Escuela de Arquitectura de Toledo, Toledo, España, daniel.fcarracedo@uclm.es

Cebrián Renedo, Silvia

Universidad de Valladolid, Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valladolid, Valladolid, España, silvia.cebrian@uva.es



Fig. 01. Casa Vázquez (1965). Patín visto desde el suroeste. (Archivo Xosé Bar Bóo: Fotografías proyecto 57).

RESUMEN

Xosé Bar Bóo (1922-1994) desarrolló su carrera profesional en Galicia, y de manera más específica, en su ciudad natal, Vigo. En las primeras obras de finales de los cincuenta, trasladó literalmente el lenguaje racionalista sin reflexionar en profundidad sobre el lugar y sus condicionantes. Sin embargo, la climatología y las tradiciones constructivas modificaron su planteamiento del oficio y le convirtieron en el máximo exponente de la arquitectura gallega del siglo XX.

Enseguida fue consciente de los problemas causados por el agua y el viento del suroeste, y comenzó a ubicar la vivienda a media ladera, con ventanales inclinados, aleros de vuelos generosos, así como elevando la planta principal por encima de la cota de suelo. Incluso, dejó de emplear enfoscados y revocos, más propios de otras latitudes. De igual modo, reinterpretó ciertos elementos edificatorios característicos de los hórreos, de las casas marineras o de los pazos de la ría y alrededores como: las cepas de apoyo paralelas, las chimeneas, los corredores, los patines o las solainas. Y dio protagonismo en ellos al granito local mediante fábricas de sillería o mampostería, enriquecidas con texturas y gradaciones de color, compatibles con detalles estudiados en las obras de Frank Lloyd Wright, Marcel Breuer o Richard Neutra.

A comienzos de los años sesenta, en una segunda etapa, proyectó cuatro viviendas en la ría de Vigo y sus proximidades donde estos cambios fueron evidentes. Bar Bóo las denominó: “serie de casas con patín”. La última de ellas, la *casa Vázquez* en San Miguel de Oia (1963-1965), destacó por ser la más coherente en conjugar tradición y modernidad, e incorporar intencionadamente vistas, luces a doble orientación y vegetación al núcleo de la casa; empleando recursos más arriesgados que en las otras tres.

El Diccionario Enciclopédico Gallego-Castellano define *patín* como una “especie de patio alto o meseta de la escalera exterior de cantería, que forma una pequeña terraza y da acceso al primer piso de la vivienda”. Tradicionalmente, el patín y su prolongación, el corredor o galería, servían de lugar de encuentro por las noches para contar historias y, durante el día se utilizaba para tejer las redes en las casas marineras. Por otra parte, “estaba rodeado a veces por un pretil también de cantería” que, en la *casa Vázquez*, Bar Bóo sustituye por una viga de gran canto ejecutado en hormigón visto que funciona, a su vez, como banco, barandilla y jardinera.

Para confrontar esta hipótesis se ha comparado la casa Vázquez con las otras tres, haciendo especial hincapié en las aportaciones de Bar Bóo a medida que la serie avanzaba. La consulta a su archivo personal, el estudio de los trabajos de investigación y publicaciones existentes, además de la revisión de textos especializados sobre arquitectura tradicional de la ría de Vigo, entrevistas y visitas a estas obras, han resultado claves para la investigación.

Palabras clave: Bar Bóo, casa Vázquez, Vigo, patín, mar.

ABSTRACT

The Vázquez House in San Miguel de Oia (1963-1965) The revision of the “patín” in the domestic architecture by Xosé Bar Bóo

Fernández-Carracedo, Daniel

University of Castilla-La Mancha, School of Architecture of Toledo, Architectural Design, Toledo, Spain,
daniel.fcarracedo@uclm.es

Cebrián Renedo, Silvia

University of Valladolid, Theory of Architecture and Architectural Design, School of Architecture of Valladolid, Valladolid, Spain, silvia.cebrian@uva.es

Xosé Bar Bóo (1922-1994) developed his professional career in Galicia, specifically in his hometown, Vigo. Throughout his first works of the late fifties, he translated literally the rationalist language without an in-depth reflection with regards to the place and its state of being. However, the climatology and traditional construction techniques changed his approach to the profession and made him the prime example of 20th-century Galician architecture.

He soon came to realize the problems caused by water and the southwest wind, and thus transitioned to placing buildings mid-slope, with angled windows, ample overhanging eaves as well as raising the first floor above ground level. Bar Bóo even started avoiding the typical plasters of other locations. Similarly, he reinterpreted certain native structures used in the fishing lodges, the raised granaries called “*hórreos*”, or the manor houses called “*pazos*”, such as the parallel-wall support system, the chimneys, the corridors, the “*patines*” or the “*solainas*”. All solved utilizing local granite by ashlar stone or masonry enriched with textures and colour gradations, which are compatible with details studied in works by Frank Lloyd Wright, Marcel Breuer or Richard Neutra.

In the early sixties, in a second stage of his work, he designed four single-family dwellings in “*La Ría de Vigo*” and its surroundings where these evolutions became evident. Bar Bóo called them simply: “*houses with patín*”. The latter of these, the “*Vázquez House*” in San Miguel de Oia (1963-1965), stood out for being the most consistent in combining tradition and modernity, he intentionally added the seaview, double orientation lighting and vegetation to its core and employed more risky resources than in the other three.

The Galician-Castilian Encyclopaedic Dictionary defines “*patín*” as a “*kind of high patio or plateau of the outside stonework staircase, which forms a small terrace and gives access to the first floor of the house*”. Traditionally, the “*patín*” and its extension (a corridor or gallery) served as a gathering place for storytelling at night, and during the day it was used for knitting fishing nets in coastal homes. Additionally, “*it was sometimes surrounded by a masonry guardrail*” which in the “*Vázquez House*”, Bar Bóo replaces with a large-edge beam executed in exposed concrete that serves as a bench, a railing or a planter.

In order to confront this hypothesis, “*Vázquez House*” has been compared to the other three dwellings, emphasizing Bar Bóo’s contributions as he evolved. Consultations of his personal archive, the study of existing dissertations and publications on his work, in addition to the review of the main books on traditional Galician architecture in “*La Ría de Vigo*”, interviews and visits to these constructions have been instrumental to this research.

Keywords: Bar Bóo, Vázquez House, Vigo, “patín”, sea panorama.

Xosé Bar Bóo¹ (1922-1994), tras realizar sus estudios en la Escuela de Arquitectura de Madrid, desarrolló su carrera profesional en Galicia, y de manera más específica, en su ciudad natal, Vigo. Aunque al regresar de Madrid, en sus primeras obras de finales de los cincuenta, trasladó literalmente el lenguaje racionalista sin reflexionar en profundidad sobre el lugar y sus condicionantes, pronto se percató de que las soluciones globales defendidas por el Movimiento Moderno, desde el punto de vista programático y constructivo, no acababan de encajar en la costa gallega. La climatología y las tradiciones constructivas modificaron su planteamiento del oficio y le convirtieron en el máximo exponente de la arquitectura gallega del siglo XX.

Las *Rías Baixas*, y más concretamente la *Ría de Vigo*, tanto por su territorio como por su climatología, presentan condicionantes específicos que afectan a la arquitectura. Es un clima húmedo, lluvioso y con viento dominante de fuertes rachas a suroeste, de reducida variación en las temperaturas a lo largo del día y del año, pero muy cambiante en cuestión de horas. Hay días de sol intenso, que amanecen con niebla y acaban en tempestad. El proyecto arquitectónico debe asumir el problema y establecer un diálogo con él, como lo hace la arquitectura popular.

Frente a las edificaciones de carácter erudito, influenciadas a lo largo de la historia por distintos estilos, las características de la arquitectura vernácula se habían mantenido constantes e invariables. Respondían a cuestiones materiales y vitales de los lugareños, y tenían, por tanto, una relación muy estrecha con la tierra a la que pertenecían. Para Bar Bóo *la arquitectura tradicional* no era un catálogo de formas o materiales que copiar, sino que siempre había tratado de comprenderla desde su vertiente más funcional: la de un conjunto de soluciones capaces de permanecer en el tiempo por su eterna actualidad, al responder a múltiples factores que condicionaban la vida de cada región, hasta su historia, su identidad y su cultura:

*La casa popular, la verdadera, ya está hecha y no precisamente por arquitectos, sino por artesanos que, a lo largo de siglos, fueron depurando sus técnicas. La impronta del pueblo está contenida en la casa popular pues a través de ella se ve clarísima su estructura social, su forma de vida, sus vicisitudes, sus anhelos, su cultura.*²

La casa marinera con “patín”

De las edificaciones tradicionales de la Ría de Vigo, a pesar de la precariedad de medios, la más característica era la casa marinera, y la “casa con patín” su máximo exponente. Era el modelo ideal porque, adaptándose al entorno, se construía buscando la mejor implantación en el lugar a pesar de las condiciones climatológicas. En zonas con topografías accidentadas satisfacía un programa mixto mediante dos plantas: doméstico en planta alta y de almacenaje de los útiles de pesca o de estancia de animales en la baja la parte baja (piezas claves para el funcionamiento de la casa). La distribución interior respondía más a la necesidad de cobijo que de un esquema funcional familiar concreto.

Al distribuirse el programa residencial propiamente dicho en la planta alta, surge el “patín” que permitía el acceso directo desde el exterior y, por tanto, el aprovechamiento máximo del espacio interior. El Diccionario Enciclopédico Gallego-Castellano lo define como una “*especie de patio alto o meseta de la escalera exterior de cantería, que forma una pequeña terraza y da acceso al primer piso de la vivienda*”. Tradicionalmente, el patín y su prolongación en el corredor o galería, servían para recibir visitas durante el día, como lugar de encuentro por las noches para contar historias y, durante el día se utilizaba para tejer las redes. En las viviendas campesinas permitía otras muchas funciones en los días de lluvia como secar la ropa o conservar la cosecha y era el lugar preferido por los mayores para tomar el sol en invierno y por los niños para jugar, convirtiéndose así en prolongación de la estancia principal. Cuando el corredor se ubica en la fachada orientada al mediodía, se denomina “*solaina*”.

Los mejores ejemplos de “patín” se han estudiado en el municipio de Cangas de Morrazo, situado en el litoral Norte de la *Ría de Vigo*, donde su desarrollo adoptó distintas formas, en función de las características de la construcción y de las posibilidades económicas. Su planta variaba entre rectangular y cuadrada según la posición, cubierta a dos o tres aguas, presentando distintas soluciones de la escalera de acceso a la planta alta: paralela a la fachada, perpendicular o de dos tramos. La disposición más común es la de escalera y patín paralelos a la fachada, con barandilla de piedra y anchura de 1 a 1,5 metros, y una variante de esta última es el patín cubierto mediante la prolongación del tejado. En la plaza del Cruceiro de Singulis de Cangas, en la zona del Costal, se encuentran ejemplos de los tres casos y del de la variante paralela a fachada cubierta. Las soluciones constructivas del patín eran diversas, pero siempre de materiales sólidos,

apoyadas sobre pilares aislados, se retranqueaban o se suspendían, y en función de su ubicación se dejaban abiertas o se cerraban.

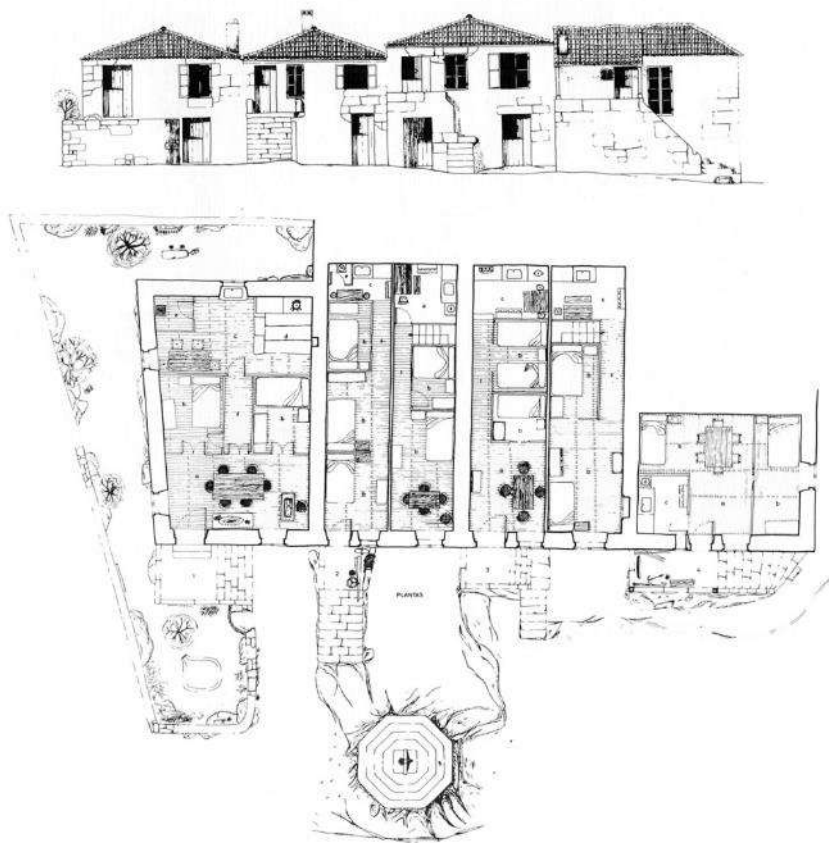


Fig. 02. Casas con patín y solaina en C/ Singulis de Cangas de Morrazo. Patín paralelo a fachada; patín perpendicular a fachada; patín en dos tramos; y patín paralelo a la fachada y cubierto prolongando el tejado. (MALLO LAGO, Francisco: *A casa mariñeira en Cangas de Morrazo e arredores*. p.75).

La serie “casas con patín” de Bar Bóo

La vivienda ha sido, desde los orígenes de la arquitectura, el campo de experimentación de los problemas que preocupan a los arquitectos, la naturaleza del problema arquitectónico. Por ello, al comenzar su carrera profesional en Galicia y tras una serie de experiencias fallidas con soluciones modernas e viviendas prismáticas económicas de muros lisos blancos sobre zócalos de piedra y cubierta plana, entre las que destacó la casa Cendón (1958), Bar Bóo trató de resolver el problema que la humedad generaba en sus obras. Para ello comenzó a sustituir los muros por revocados por las “pastas” de granito en la totalidad de las fachadas, como las “acostadas” u horizontales de la casa Ferro (1962). Él mismo presumió del empleo de esta alternativa al explicar dicha casa:

(...) Estas “pastas” se extraen de canteras que abundan en nuestra zona, particularmente en el municipio de Porriño. Es un granito extraordinariamente duro y compacto, de textura hipidiomorfa, de grano grueso, excelente esquistosidad³ y bellos colores rosados o grises. Su dureza la hace muy apta para el pulido industrial, pero su labra a mano es casi imposible por esta misma cualidad y por el tamaño de su grano. Su esquistosidad, sin embargo, permite obtener fácilmente cajas de longitud superior a 5 metros, con espesores de 8 a 12 centímetros. (...), por toda la comarca, se ven estas lajas cercando fincas rurales. La causa de esta difusión es su baratura, derivada de la fácil extracción, poco peso en relación con su superficie que cubre, elemental puesta en obra por simple hincado en el terreno y perdurabilidad, prácticamente ilimitada, y libre de entretenimientos. De este humilde y único destino me jacto de haber rescatado las “pastas” para utilizarlas en la construcción de edificios como elemento portante y de cerramiento. Me animaron a ello dos cualidades no valoradas en tan rústico uso: su belleza y su impermeabilidad. Ambas, muy

superiores a las de los restantes granitos de la zona utilizados en la construcción. La espontánea obtención de las "pastas" por simple acuíñamiento, no vela el brillante colorido de sus componentes ni debilita su áspera textura rugosa. El encanto del producto natural no dañado por la herramienta ejerce todo su poder.⁴



Fig. 03. Tendal de redes frente al océano en Bueu (Pontevedra), 1929-1936. Fotografía Otto Wunderlinch (Ministerio de Educación, cultura y deporte. Archivo Wunderlinch. N° Inventario WUN-08211).



Fig. 04. Emparrado en las Rías Baixas.

Hasta entonces, las "pastas" de granito eran muy utilizados en las Rías Baixas como postes en los tendales de redes que se ubicaban junto a la costa, como estructurar para sostener las parras o, incluso, como material de cercado de las parcelas. Bar Boó había comenzado a utilizar las "pastas" dispuestas en su posición original, la vertical, en la fachada del edificio de viviendas de la Avenida de Toledo en Vigo y ese mismo año, 1962, aparecerán en la Casa Ferro las "pastas" acostadas formando los muros. Posteriormente, su disposición iría evolucionando hasta la serie de cuatro casas a media ladera, entre las que se encuentra la Casa Vázquez, donde las "pastas" se intercalan en muros de piedras formados por perpiñaos de granito de dos alturas diferentes. En obras posteriores, "pastas" de dos colores se irían alternando en vertical formando los planos de fachada.

Pero el empleo del granito en "pastas" como alternativa más impermeable no fue suficiente para resolver los problemas que la humedad provocaba⁵. Por este motivo, entre el otoño de 1962 y el invierno de 1965, diseñó una serie de cuatro viviendas que suponían un cambio de dirección, no en cuanto al lenguaje, más bien en cuanto al empleo de elementos contemporáneos aptos para los problemas locales, revisando dispositivos tradicionales existentes en la ría. Esta serie - Casa Fernández Ferreira (1962), F. Videira (1963), Ibáñez Aldecoa (1963) y Casa Vázquez (1963-5)- recoge el arquetipo de vivienda ideal, de cobijo, de casa marinera de la zona, no de casa burguesa.

Las tres primeras eran casas para rentas limitadas, al amparo de la Ley de Viviendas de Renta Limitada de 15 de julio de 1954 y su Reglamento de aplicación⁶, y sus clientes lo más parecido a labriegos o pescadores, pero en su acepción moderna. La última, la Casa Vázquez, era una segunda residencia de vacaciones para fines de semana u otros periodos, cuyo propietario, sin grandes limitaciones económicas cliente dejó hacer a Bar Bóo. De este modo, se puede extrapolar los conceptos de partida de la serie de "casas con patín" a través de las respuestas que el arquitecto gallego hace al final de su carrera sobre cómo deber ser la casa del hombre:

(...) Todo abierto y todo cerrado, lleno de sol y de umbría (...). La casa en el campo, sueño de todo gallego, se desea aislada pero cercana a otras, no en la cumbre de la montaña, pero tampoco en el fondo del valle y sí, a media ladera, el más idóneo lugar para una casa, con amplias vistas y suficiente protección de vientos, rayos e inundaciones. (...) La casa tendrá, normalmente, dos plantas, ya sea con patín: arriba la vivienda, abajo, los complementos, o bien, abajo las zonas estanciales diurnas y arriba, las nocturnas, rarísimamente lo contrario.⁷

Trasladado a sus cuatro casas, se trata de viviendas a media ladera en dos alturas y patín, con la vivienda arriba, garantizando las vistas y, a su vez, protegiéndolas de la lluvia y del viento. De la necesidad de su adaptación a la climatología local surge su conexión con el origen vernáculo del patín y su prolongación en el corredor o solaina: estancias abiertas y cerradas mediante sistemas abatibles de puertas y de

oscurecimiento que hacen del espacio exterior parte del interior. Las carpinterías de madera, planas e inclinadas, no son un lujo, se justifica su necesidad porque la carga de sal que arrastran las tempestades del mar, limita el uso de las carpinterías metálicas. Por ello se decanta por la madera de pino de Suecia⁸, tanto en los vanos exteriores, los cercos de las puertas interiores y del mobiliario empotrado que, excepto en la Casa Videira, donde optó por un lacado blanco para ocultar la peor calidad de la madera.

Entre las viviendas de la serie variaba la ubicación y los solares, pero no la topografía inclinada, a media ladera. Dos eran interiores y sin vistas a la ría: la Fernández Ferreira (1962) en Mos y la Videira González (1963) en Porriño. Las otras dos permitían disfrutar de los atardeceres en el litoral atlántico: la Ibáñez-Aldecoa (1963) en Coruxo, diseñada para un médico emigrante que aspiraba a una casa de vacaciones, pero más modesta que la Vázquez (1963-1965), un proyecto sin limitaciones de superficie y medios al no acogerse al régimen de una obra viviendas de renta limitada.

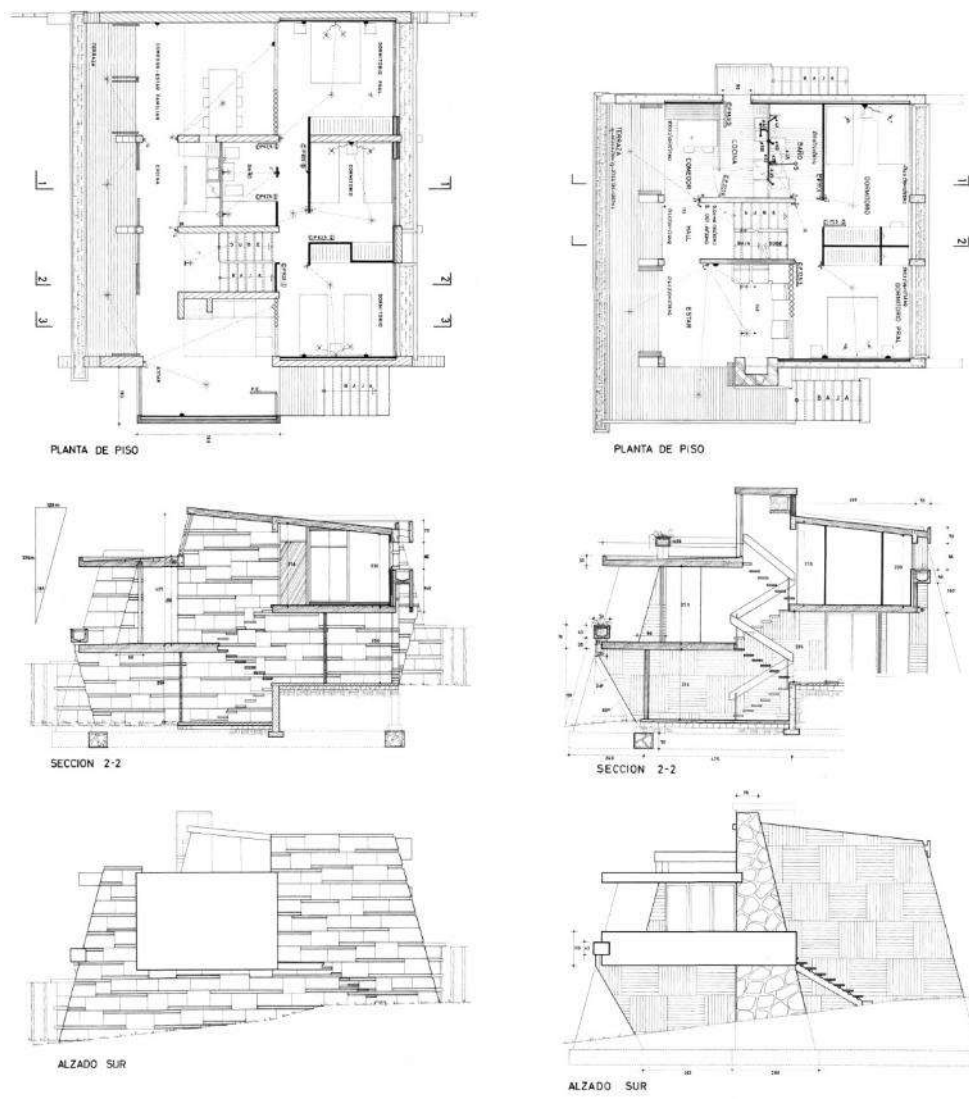


Fig. 05. Serie de cuatro casas con patín: Casa Fernández Ferreira (1962) y Casa F. Videira (1963), (Archivo Xosé Bar Bóo – X.B.B.: Proyectos nº 45 y 47).

La estructura era similar para las cuatro construcciones: muros de carga de granito de crujeas paralelas atados con forjados unidireccionales de viguetas prefabricadas y bovedillas de hormigón y en cubierta vigas de hormigón armado ejecutados en obra y de bovedillas de hormigón. Los muros se concertan mediante perpiaños y "pastas" de granito. Los exteriores estaban formados por dos hojas separadas por lámina asfáltica e imprimación sobre alisado de mortero para evitar la penetración de agua entre las juntas de los perpiaños menos impermeables; los interiores de una sola hoja. Ambos se mostraban vistos, en continuidad.

El empleo de perpiaños y pastas de granito en composición horizontal e intercalados, su adaptación al terreno sin modificaciones excesivas, son algunas de las respuestas de Bar Bóo al diálogo del difícil entorno, acomodando la modernidad a este y la función a la tradición, combinando granito y hormigón; además de por supuesto otras soluciones técnicas innovadoras.

Los muros paralelos equidistantes de piedra, a modo de costillas transversales, organizan en planta las distintas estancias de la vivienda y soportan los forjados escalonados de hormigón, a medias alturas, para adaptarse a la pendiente del terreno como si de hórreos se tratase⁹. Su función era mantener las piezas habitables lejos de la humedad del suelo mediante “cepas” transversales paralelas a la línea de máxima pendiente, y perpendiculares al horizonte. Bar Bóo explicaba cómo, en sus proyectos, nunca pretendió esconder los elementos estructurales sino más bien lo contrario, por eso cuidaba especialmente sus estructuras formando un todo coherente con la forma y la función.¹⁰

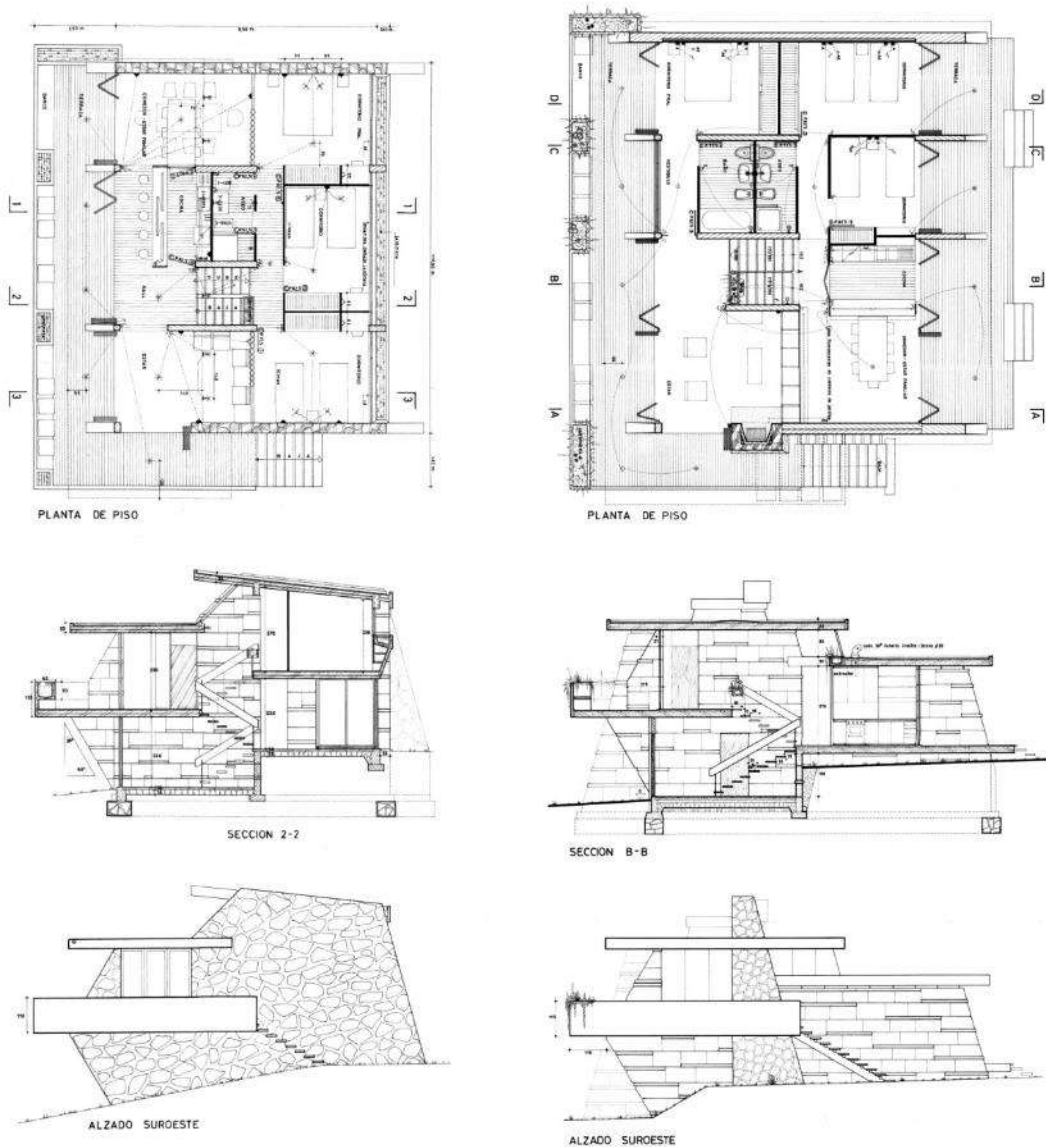


Fig. 06. Serie de cuatro casas con patín: Casa Ibáñez Aldecoa (1963) y Casa Vázquez (1965). (Archivo X.B.B.: Proyectos nº 55 y 57).

Los extremos de los muros decrecen diagonalmente hasta el alero de la cubierta en los exteriores y vuelan con la diagonal simétrica hasta el patín en los interiores, para potenciar la galería abierta del patín y aligerar su blanca horizontalidad frente a la masividad de los muros, generando la ambigüedad de la volumetría exterior y ampliar el interior mediante este juego.

La Videira contó con menor número de crujías y se redujo a tres en lugar de las cuatro de las demás. Del mismo modo, las costillas transversales se materializaron en hormigón visto con encofrado de tabla en damero mientras que el resto se ejecutaron en granito: la Ferreira y la Vázquez con sillería a base de perpiaños y "pastas", mientras que la Ibáñez-Aldecoa con mampostería ordinaria. Respecto a la sección escalonada, en la Casa Vázquez al generar sólo tres escalones, se abría más al exterior que las otras tres, que disponían un ala de habitaciones en la orientación sur que impedía la libre conexión desde el patín al norte hacia el sur de la parcela.

El patín resolvía el acceso a media altura y, en los cuatro ejemplos, se ubicaba en la pared suroeste, la más sometida a la lluvia y el viento. Se diseñó como la solución mixta del de las casas marineras de Cangas de Morrazo: una escalera paralela al muro suroeste en dos tramos, el primero paralelo a ella, y el segundo que prolonga, en perpendicular, por la fachada principal generando un corredor o galería, en busca de mayor espacio para realizar distintas actividades al exterior cubierto. Se configura como una balconada en hormigón que aparece en la fachada de la vivienda, protegida por la prolongación de la cubierta plana de la planta intermedia en vuelo.

La galería abierta se transformaba en un espacio estancial más, con uso para visitas o encuentros, sólo en la Ibáñez-Aldecoa y en la Vázquez donde, además de las jardineras con las que cuentan las cuatro viviendas para introducir la naturaleza en el interior, introduce bancos y un pretil de protección abierto a las vistas hacia la ría. Igualmente, la permeabilidad transversal, de las puertas plegables que dan a la terraza permiten conectar visualmente un extremo y otro de las viviendas, a pesar de que se ubican en dos alturas distintas.

Xosé Bar Bóo desarrolló estos proyectos llevando su capacidad creativa al diseño de todos los detalles: escaleras empotradas voladas de barandillas imposibles, chimeneas aglutinantes del centro del salón, persianas con su propia patente, mobiliario articulado y manipulable, así como decoración interior con todo tipo de atenciones a los problemas cotidianos. La escalera, por ejemplo, es de peldaños volados en todas las viviendas de la serie, para no amenazar la vista de las fachadas y la relación patín-corredor. En la Vázquez, la atención se centra en la delgada barandilla, una pieza escultórica de forma triangular realizada en tubo de acero cuyo diseño es la evolución de otras barandillas anteriores. Analizándola con detalle se aprecia como es el "negativo" de la barandilla de la Casa Ferro, por ejemplo, que, a su vez parece inspirada en las delicadas escaleras de la casa Thomson (1947) de Marcel Breuer.

La casa Vázquez (1963-1965)

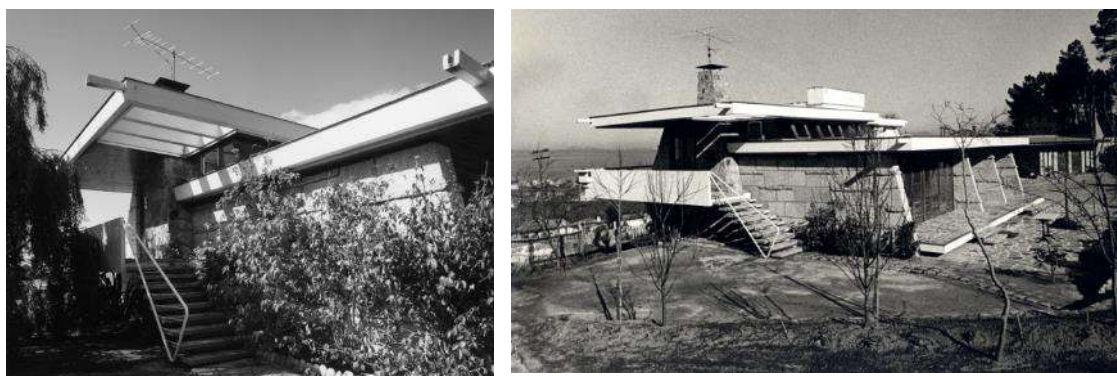


Fig. 07 y 08. Casa Vázquez (1965). Patín y vista desde el sur. (Archivo X.B.B: Fotografías proyecto 57).

La Casa Vázquez (1963-1965), la cuarta y última, supuso el punto álgido de esta serie. Se observa un proceso de desarrollo constante, de prueba y error, que se fue gestando paulatinamente, y en el que se filtraron las inquietudes latentes del reto de conseguir el prototipo de vivienda moderna adecuada para la Ría de Vigo.

La parcela, de unos 2.200 metros cuadrados, situada en una zona de baja densidad del municipio de San Miguel de Oia, entre la ciudad de Vigo y Baiona, junto a la carretera de Pontevedra a Camposancos, resultó idónea para construir una vivienda aislada, siguiendo la mejor orientación y aprovechando la pendiente hacia la vía de acceso por sus excelentes vistas al Atlántico. A diferencia de las otras tres de la serie, como

ya se ha indicado, se trataba de una casa de recreo para una familia viguesa cercana a Bar Bóo que buscaba en las pequeñas poblaciones cercanas, un lugar donde disfrutar de la naturaleza y el mar.

La casa Vázquez se protege de las lluvias del suroeste, al igual que todas las demás de la serie, distinguiéndose de las demás al abrir las zonas habitables nos sólo hacia las vistas infinitas del océano en el noroeste (dormitorio principal y estar), sino también hacia el sol del sureste con la cocina-comedor y el resto de dormitorios. Las fachadas suroeste y noreste se materializan con un grueso muro de granito, y, por el contrario, en el resto de fachadas los cerramientos se reducen a su mínimo espesor posible. Desde el interior, las actividades de sus moradores desde cualquier estancia participan del exterior, de las vistas, del paisaje y del sol.

En la planta baja, ensaya una solución de fachada que empleará más tarde en el Mercado de Gondomar y en sucesivas obras: el cierre vertical de la planta baja consta de pastas de dos colores que se alternan en vertical formando los planos de fachada con rosa "Porriño" de fondo y gris de Salceda en primer plano.

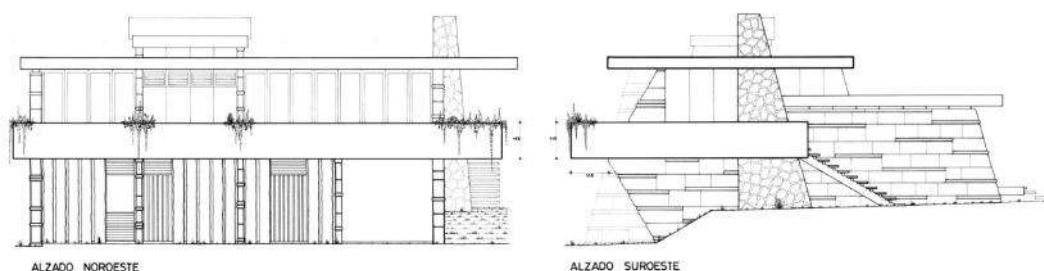


Fig. 9 y 10. Casa Vázquez. Alzados Noroeste y Suroeste. Plano 2. Redibujado en 1987. (Archivo X.B.B: Proyecto nº 57).

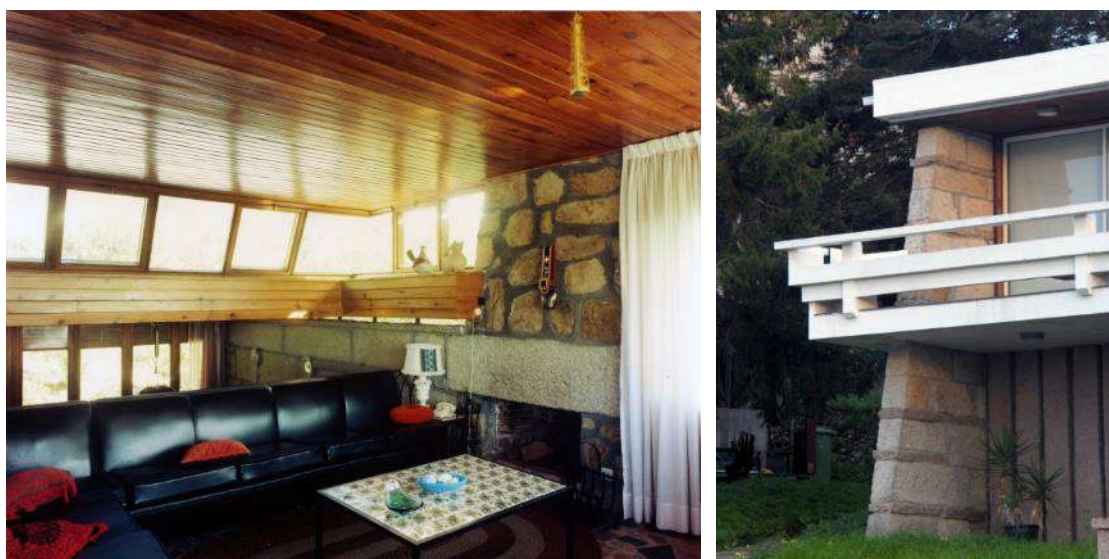


Fig. 11 y 12. Casa Vázquez (1965). Interior del salón. (Archivo X.B.B.: Fotografías proyecto 57). Detalle de fachada principal (Silvia Cebrián y Daniel Fernández-Carracedo).

En la planta baja, se ubican el vestíbulo que da acceso a la vivienda a través de una escalera de servicio y piezas secundarias como el garaje, el cuarto de juego de niños, un trastero y la habitación del servicio con su aseo. El comedor se conecta a la cocina mediante un mueble-bar que permite abrir los dos espacios o separarlos según las necesidades, algo también probado en su ático vigués de Marqués de Valladares y que implementa aún más las posibilidades interiores o exteriores a voluntad. En las tres anteriores, el interior se fragmenta en dos zonas, la del patín para el día (cocina, comedor y estar) y el resto para el descanso; incluso emplea una cortina corredera entre el dormitorio principal y el comedor abierto al patín para

garantizar las mejores vistas y continuidad tanto en la Ferreira como en la Ibáñez-Aldecoa, solución también ensayada en su propio dormitorio del Edificio Plastibar.

En las tres viviendas anteriores, se definía una clara fragmentación entre las dos zonas, la del patín para el día (cocina, comedor y estar) y el resto para la zona de noche o descanso. Con la voluntad de conectar transversalmente las estancias, en la Ferreira y en la Ibáñez-Aldecoa despliega una cortina corredera entre el dormitorio principal y el comedor abierto al patín para garantizar las vistas, solución ya ensayada en su propio dormitorio del Edificio Plastibar, pero en ellas no existía una doble salida al exterior como en la Casa Vázquez.

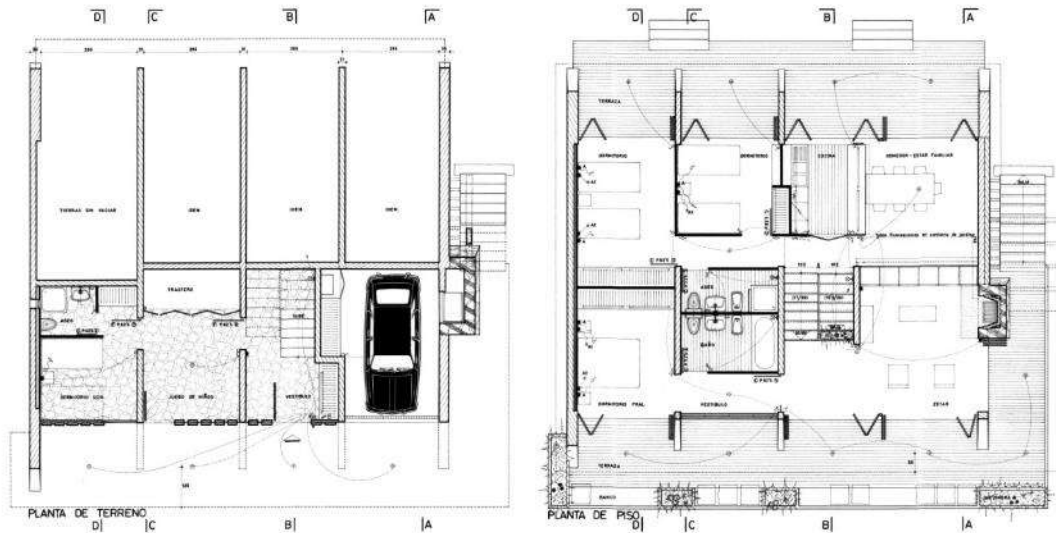


Fig. 13 y 14. Casa Vázquez. Planta baja y primera. Plano 3. Redibujado en 1982. (Archivo X.B.B.: Proyecto nº 57).



Fig. 15 y 16. Casa Vázquez (1965). Planta baja y corredor. Detalle de barandilla con jardinera. (Archivo X.B.B.: Fotografías proyecto 57).

Por otro lado, el corredor del patín ha evolucionado más que en los otros tres casos: los pretilos del balcón son más ligeros y diáfanos para introducir desde mayor profundidad el exterior al interior, el techo exterior de madera de pino de Suecia continúa por el interior así como en las paredes verticales y los paños ciegos

de las puertas, e introduce con el brillo de protección de su barniz la luz que rebota y fluye entre las cristalerías superiores y la franja abierta entre la jardinera que “flota” sobre el salón y el muro de cierre de granito al sur. Bar Bó propone un inteligente sistema de huecos retranqueados en la fachada sur, por encima de las habitaciones, que garantiza el soleamiento y la ventilación cruzada, y logra, en el interior, un espacio fluido reforzado por la disposición de las estancias a medias alturas.

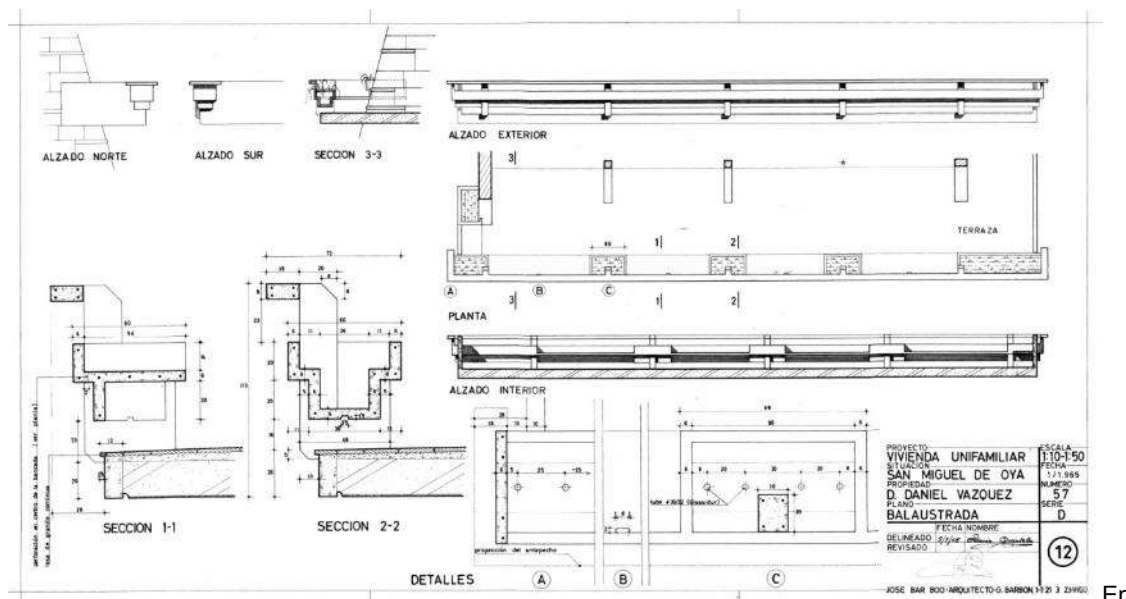


Fig. 17. Casa Vázquez. Balaustrada. Plano 12. Delineado en 1965. (Archivo X.B.B.: Proyecto nº 57).

El interior, también proyecta una jardinera de la misma familia que las exteriores, tanto de la galería del patín como de la cubierta, logrando un efecto semejante al provocado por los emparrados con el follaje de las parras suspendido entre el muro y la cubierta. Este experimento, de apropiación y ambigüedad, ya lo había utilizado en los patios interiores cubiertos de vegetación del ático del edificio Plastibar en la calle Marqués de Valladares de Vigo, donde Bar Bó residió toda su vida.

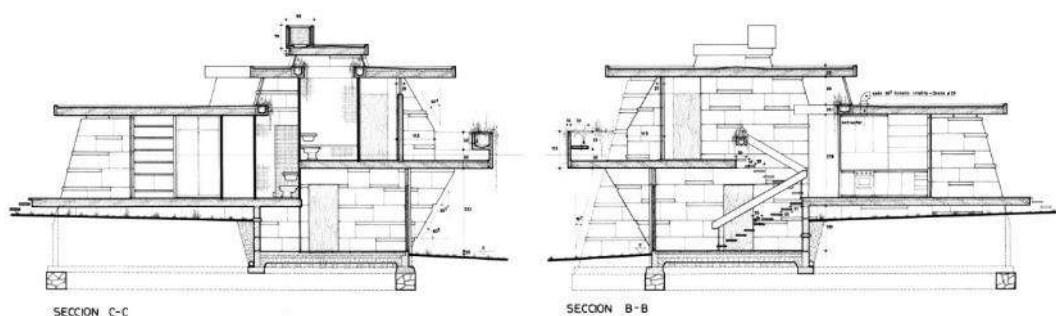


Fig. 18 y 19. Casa Vázquez. Secciones C-C y B-B. Plano 2. Redibujado en 1987. (Archivo X.B.B.: Proyecto nº 57).

Así, la iluminación indirecta interior, se refleja a través del barniz cálido de la madera de pino Suecia del techo, de las hojas ciegas de las puertas de paso y de los armarios, así como de los grandes pasamanos de las escaleras interiores; y se filtra a través de la celosía de cubierta, la modulación de las ventanas y puertas de la carpintería exterior, el sistema de mallorquinas exteriores abatibles, entre las huellas de la escalera, y entre los apoyos puntuales que separan los muros de piedra de los forjados de hormigón sin rozar el suelo mate carente de todo brillo.

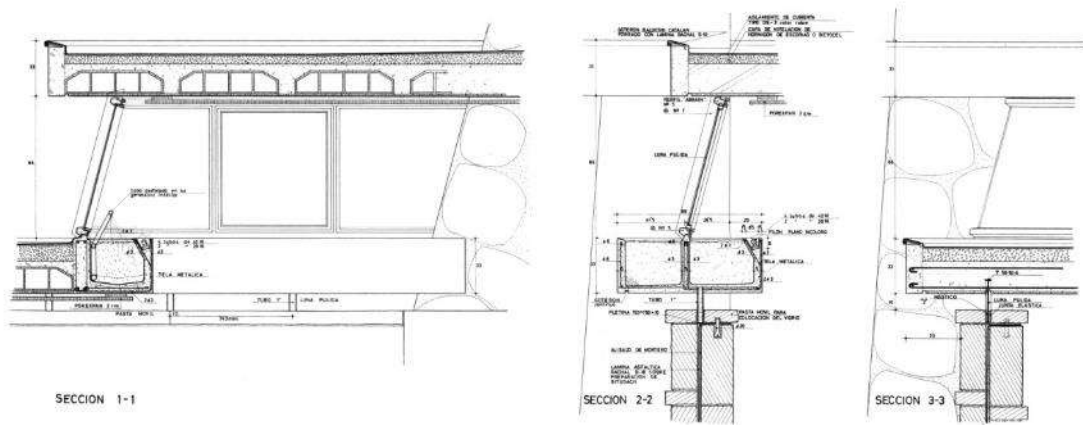


Fig. 20. Casa Vázquez. Detalles constructivos. Plano 4. Delineado en 1963. (Archivo X.B.B: Proyecto nº 57).

En conclusión, la continuidad entre exterior e interior o su indeterminación, cuando la casa se abre, amplifica la experiencia de la naturaleza que tanto anhela su habitante hasta el grado máximo en la casa Vázquez; o de abrigo y resguardo cuando se cierra y así lo requiere, gracias al patín.

BIBLIOGRAFÍA

BLANCO GRANADO, Jaime. *La obra de Xosé Bar Bóo: Objetividad y Dimensión Colectiva* [en línea]. Antonio Armesto Aira, dir. Tesis doctoral. Universidad Politécnica de Catalunya, 2016. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10803/352217>

RÍO VÁZQUEZ, Antonio Santiago. *La recuperación de la modernidad. Arquitectura gallega entre 1954 y 1973*. Santiago de Compostela: Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia, 2014.

LLANO, Pedro de; SALGADO, Alfonso, il.; RODRÍGUEZ, Juan, fot. *Arquitectura popular en Galicia: razón y construcción*. A Coruña: Edicións Xerais de Galicia; Fundación Caixa Galicia, 2006.

GARRIDO FENÉS, Alicia. *La obra de Xosé Bar Bóo. Una arquitectura a la medida del hombre*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2000.

Xosé Bar Bóo, arquitecto (Exposición). Santiago: Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia, 1996

MALLO LAGOVA, Francisco. *A casa mariñeira en Cangas de Morrazo e arredores*. Vigo: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Galicia, 1991.

BAR BÓO, Xosé. Reflexións sobre a construción con pedra natural. *Obradoiro*. Santiago: Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia. 1990, nº 17, setembro, pp. 95-103. ISSN 0211-6065

BAR BÓO, Xosé. *Notas al artículo "Intencions na arquitectura de Xosé Bar Bóo" de Xan Casabella* en Boletín Académico Nº6. A Coruña: Escuela Técnica Superior de Arquitectura de A Coruña, 1987. Pp. 12-15.

BAR BÓO, Xosé. Casa Ibáñez-Aldecoa: Corujo (Playa), Vigo. *Arquitectura*. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. 1968, nº 117, setembro, pp. 28. ISSN 0004-2706

BAR BÓO, Xosé. Casa Ferro: Puenteareas, Pontevedra. *Arquitectura*. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. 1968, nº 117, setembro, pp. 25-26. ISSN 0004-2706

BIOGRAFÍA DE LOS AUTORES

Daniel Fernández-Carracedo es Doctor Arquitecto con Mención Internacional por la Universidad Politécnica de Madrid y Premio Extraordinario de Tesis Doctoral 2016. Profesor Asociado de Proyectos Arquitectónicos en las Escuelas de Zaragoza, Valladolid y Toledo. Guest Critic NTNU Trondheim (2017). Estancias predoctorales: KTH Stockholm y Arkitekturmuseet (2011). Secretario Cátedra Cerámica Hispalyt-UPM (2006-2008).

Silvia Cebrián es Doctora Arquitecta por la Universidad de Valladolid 2016 y Especialista en Planificación Urbana por la Universidad de Valladolid y por la Universidad CEU San Pablo. Premio Extraordinario Fin de Carrera 2007. Actualmente, es directora del Servicio de Ocupación de Vía Pública del Ayuntamiento de Valladolid y Profesora Asociada de Composición Arquitectónica de la Universidad de Valladolid.

¹ Xosé Bar Bóo nació en Vigo el 25 de setembro de 1922 y falleció el 24 de febrero de 1994 en Santiago de Compostela. Finalizó sus estudios en la Escuela de Arquitectura de Madrid en 1957, donde se doctoró en 1964. Perteneció a la generación de arquitectos españoles que abrieron nuevos caminos en la arquitectura, adaptando los principios del Movimiento Moderno a las condiciones propias del lugar. Entre 1977 y 1979 fue Decano del Colegio de Arquitectos de Galicia. Fue vicepresidente del Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España y profesor titular de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de La Coruña. En 1981 obtuvo el Premio de la Crítica de Galicia.

² *Reflexiones sobre arquitectura popular*, texto manuscrito de Xosé Bar Bóo (sin fecha).

³ "La esquistosidad es la disposición en láminas, o ley como denominan los canteros. Las juntas regulares paralelas por las que se marca y se introducen las cuñas de corte, lo cual procura la "felicidad" del material porque emerge naturalmente al ser cortado y no requerir labrado". Entrevista con Alfonso Bar, hijo de Xosé Bar Bóo y responsable de su archivo.

⁴ BAR BÓO, Xosé. Casa Ferro: Puenteareas, Pontevedra. *Arquitectura*. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. 1968, nº 117, septiembre, pp. 25-26. ISSN 0004-2706

⁵ En 1977 tuvo que diseñar una cubierta ligera metálica a cuatro aguas sobrepuesta sobre la terraza de la casa Ferro. Actualmente, la Cendón también presenta una cubierta de teja a un agua suplementada sobre la plana original.

⁶ Las tres primeras solicitaron ser acogidas bajo esta ley dentro del Grupo I como domicilio permanente sin requerir auxilio económico directo del Estado pero beneficiándose de exenciones y bonificaciones tributarias. Su superficie construida no podía ser inferior a 80 metros cuadrado ni superior a 200, sin superar el 125% del coste del módulo por metro cuadrado para esta última superficie.

⁷ PARADA, María C. "José Bar Bóo, arquitecto contra las colmenas". Entrevista: La Voz de Galicia, 5 de febrero de 1989. Pp.101

⁸ Proyecto de Vivienda Unifamiliar en San Miguel de Oya para D. Daniel Vázquez González (industrial conservero vigués). Memoria firmada en Vigo el 10 de septiembre de 1963.

⁹ Estos elementos característicos de la arquitectura del Noroeste peninsular, se utilizaban para almacenar los alimentos (generalmente el grano) alejados de la humedad y de animales como ratones u otros pequeños roedores. Volumétricamente se trataba de una caja estrecha, con cubierta a dos aguas de teja o pizarra, protegida lateramente por rejillas de madera o sillares de piedra suficientemente separados para permitir la ventilación. Sobre los pilares de granito, o los muros, se asentaban las vigas maestras de la estructura, también de granito.

¹⁰ BAR BOO, Xosé. *Notas al artículo "Intencions na arquitectura de Xosé Bar Bóo" de Xan Casabella* en Boletín Académico nº6. A Coruña: Escuela Técnica Superior de Arquitectura de A Coruña, 1987. Pp. 12-15.

Ignacio Álvarez Castelao: la veranda como argumento de proyecto

Residencia para trabajadores de la central nuclear Santa María de Garoña (1965-1968)

Gonzalvo Salas, Carlos

CAIT-URV: Centro de Análisis Integral del Territorio, Unidad Predepartamental de Arquitectura, ETSA Universitat Rovira i Virgili, Reus, España. cs.gonzalvo@gmail.com

La residencia de la central nuclear Santa María de Garoña, Burgos (1965-1968), es una obra inédita de Ignacio Álvarez Castelao, donde la resolución de espacios intermedios, como patios, porches y terrazas, adquiere en planta un papel estructurante. Como es conocido, su trayectoria profesional abarca diferentes programas y escalas, desde la implantación de edificios industriales en el marco geográfico, hasta el desarrollo a pequeña escala del mobiliario. La presente comunicación trata de desentrañar precisamente las estrategias para conformar espacios limítrofes, generalmente de valores opuestos. Castelao incorpora en esta residencia para once trabajadores experiencias testadas, enfatizando su posición respecto al lugar de trabajo, la relación con el plano del suelo, la construcción de plataformas y miradores. La elección del lugar, el descubrimiento pautado de ciertos episodios y el desarrollo de espacios intermedios de calidad suponen las principales novedades que pretende evidenciar esta comunicación.

Desde 1948, Castelao colabora con la empresa Electra de Viesgo para levantar centrales hidroeléctricas en el norte de la península y, a su vez, poblados para alojar a sus trabajadores. Frente al desarrollo tecnológico que integran los edificios industriales, los poblados cuentan con una especial atención a la tradición constructiva del lugar y al uso generalizado de materiales locales. A pesar de que los proyectos más reconocidos del autor sean, esencialmente, las centrales proyectadas junto al ingeniero Juan José Elorza, el grueso de su obra es el programa residencial, con 179 edificios de vivienda plurifamiliar, y al menos, 14 poblados. Los espacios habitables en estos proyectos de vivienda no se limitan al estrecho y anodino marco de cuatro paredes. La relación con la tradición, las preexistencias, los ríos y caminos, los miradores y demás intervenciones urbanas forman una compleja constelación de elementos que pretenden dar sentido a la arquitectura en beneficio del trabajador.

Esta comunicación parte de las publicaciones que Castelao realiza durante su trayectoria en varias revistas de arquitectura y, especialmente, del vaciado de los fondos del Colegio Oficial de Arquitectos de Asturias (COAA), Archivo Histórico de Asturias (AHA) y Archivo de Nuclenor, propietaria de la residencia junto a Electra de Viesgo e Iberduero. Entre los diferentes archivos consultados se descubren diferencias significativas entre las dos versiones que definen el proceso de proyecto. Nuclenor contempla la construcción de una residencia y tres viviendas adicionales para altos cargos. Por motivos desconocidos, en la propuesta finalmente construida resta la residencia organizada a partir de dos generosos patios, donde la terraza se convierte en el último eslabón de su arquitectura, en una posición diagonalmente opuesta al porche de entrada. Castelao explora esta terraza como espacio fronterizo, por tratarse del límite entre los mundos interior y exterior, entre la escala de la arquitectura y del mobiliario, entre los lugares de residencia y trabajo.

Palabras clave:

Ignacio Álvarez Castelao, arquitectura moderna, residencia, central nuclear, espacio intermedio

Ignacio Álvarez Castelao: a veranda as project argument **Residence for workers at Santa María de Garoña nuclear power plant (1965-1968)**

Gonzalvo Salas, Carlos

CAIT-URV: Centre for Integrated Analysis of the Territory, Unidad Predepartamental de Arquitectura, ETSA Rovira i Virgili University, Reus, Spain. cs.gonzalvo@gmail.com

The residence for temporary workers at the Santa María de Garoña nuclear power plant in Burgos is a little-known work by Ignacio Álvarez Castelao, whose intermediate spaces, such as patios, porches, and covered terraces, play an important structuring role in the floor plan. Castelao's career spans a wide range of programmes and scales, from the construction of industrial buildings to the smaller-scale design of furniture. The aim of this paper is to delve into his strategies for shaping neighbouring spaces, generally of opposing values. In this residence, intended as a living space for eleven workers, Castelao solidifies experiences tested in the second half of his work, emphasising his approach to the workplace, the ground and the construction of large platforms and viewpoints. The choice of location, the planned step-by-step discovery of certain scenes, the use of quality intermediate spaces, and protection from the elements are the main novelties to highlight.

Since 1948, Castelao worked with the electricity company Electra de Viesgo to build hydroelectric power stations in the north of the peninsula, along with villages to house its workers. In contrast to the industrial building, those in villages involved special attention to the traditional building styles of the area and the widespread use of readily available local materials. Although the author's most renowned projects are the power plants designed together with the engineer Juan José Elorza, the bulk of his work comprises residential projects, with 179 multifamily housing buildings and at least fourteen villages. The living spaces in these housing projects are far from being sparse, nondescript sets of four walls. The relationship with tradition, pre-existence, rivers and paths, viewpoints and other urban activities come together to form a constellation of elements present in the architecture, which are all meant to give it meaning – and this for the benefit of the worker.

This paper is grounded in publications put out during Castelao's career in various architectural journals as well as, particularly, on the archives of the Official College of Architects of Asturias (COAA), Historical Archive of Asturias (AHA), and the Nuclenor Archive, which together with Electra de Viesgo and Iberduero owns the residence. The different archives consulted reveal significant differences between the two versions that define the project's process. Nuclenor envisaged the construction of a residence and three additional dwellings for senior officials. For reasons beyond the scope of this communication, the final version of the residence remains organised around two generous courtyards. Its covered terrace is the last link in its architecture diagonally opposite to the entrance porch. Castelao explores this terrace as a border space, the boundary between the interior and exterior worlds, on the scale between architecture and furniture, between the place of residence and the place of work.

Keywords:

Ignacio Álvarez Castelao, modern architecture, residence, nuclear power plant, in-between space

Introducción

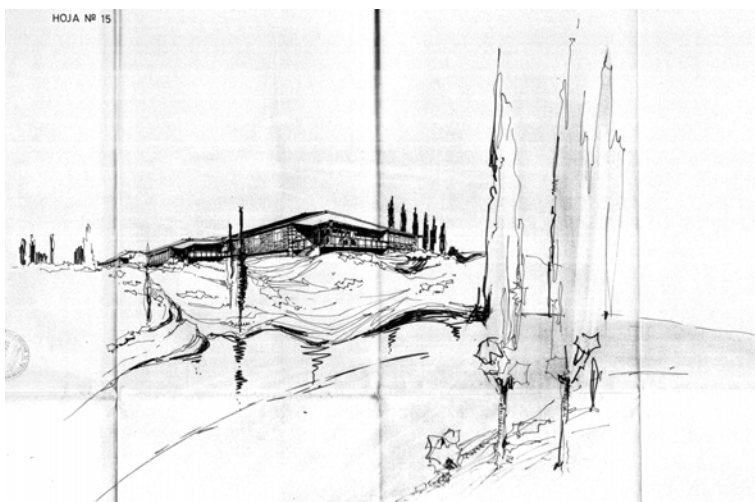


Figura 1. Vista del conjunto.

Ignacio Álvarez Castelao (Cangas de Narcea, 1910 – Oviedo, 1984) colabora con Electra de Viesgo desde 1948 en la construcción de centrales hidroeléctricas¹ y poblados para alojar a sus trabajadores en sus inmediaciones. A pesar de que los proyectos más reconocidos del autor sean, esencialmente, estas centrales o incluso algunos equipamientos, como las facultades ovetenses de Ciencias y Medicina, el grueso de su obra es el programa residencial, con 179 edificios de vivienda plurifamiliar, y al menos, 14 poblados que responden a distintas tipologías de emplazamiento, entre centros urbanos, periferias y medio rural.² Este artículo aborda la inédita experiencia del poblado para alojar a la Dirección Técnica y a once trabajadores temporales de la central nuclear de Santa María de Garoña, Burgos (Figura 1).

Aquellos poblados levantados hasta mediados de los años cincuenta suelen limitarse a la construcción de vivienda, sin apenas incorporar atributos urbanos de calidad. Podemos convenir que hasta la participación de Castelao en el concurso de vivienda experimental de Puerta Bonita, Madrid (1956) junto a reconocidos arquitectos: Coderch, Fisac o Sáenz de Oiza, su obra puede considerarse como la primera etapa. Su arquitectura es tradicional tanto en la imagen, como en el uso generalizado y abundante del ornamento. Es cierto que los organizadores del concurso tratan de explorar propuestas económicas para alojar a la población suburbana de escasos medios económicos, no obstante, en la obra de Castelo implica un notable cambio de rumbo en la manera de afrontar la arquitectura.

Conforme adquiere experiencia, la despreocupación inicial por el espacio público da lugar a distintas suertes de umbrales que permiten dilatar en tiempo y distancia el camino que separa el exterior del interior. Debido a las restricciones presupuestarias, por tratarse de viviendas de renta limitada, los programas suelen prescindir de espacios intermedios de calidad, reduciéndose al estrictamente necesario para la correcta distribución de las viviendas.³ Aún así, resulta interesante recordar la reflexión de Celestino García Braña con la que comienza *Arquitectura Moderna en Asturias, Galicia, Castilla y León* (1998), al definir el espacio público en la obra de Castelao como aquel restante entre los edificios, recogiendo aquel concepto de Bruno Taut que aprecia como condición esencial de las Siedlungen de Berlín. Estos escasos pero necesarios umbrales integran elementos que influyen en el bienestar, sosiego y comodidad del trabajador.

1. Castelao proyecta las centrales hidroeléctricas de Arenas de Cabrales (1952-58), Silvón (1955-58) y Aguilar de Campoo (1960-63) y Arbón (1961-64).

2. Puente de San Miguel (1948), Mataporquera (1953), Salto de Silvón (1955), Ujo (1955), Las Arenas (1955), Santa Cruz de Mieres (1956), La Hermida (1961), Soto de Rey (1961), Aguilar de Campoo (1962), Casomera (1962), Navia (1962), Ribera de Arriba (1962-68), Santa María de Garoña (1965-68) y Salime (1968).

3. De las memorias de los respectivos poblados obtenemos los diferentes presupuestos, donde queda patente la notable diferencia entre los poblados de renta limitada y la residencia construida en Garoña. A modo ilustrativo, el bloque con ocho viviendas de Mataporquera por 491.304,07 ptas o los dos bloques con diez viviendas cada uno de Ujo por 727.701,58 ptas contrastan con el presupuesto de aproximadamente 2.663.605,14 ptas de la residencia y las tres viviendas en Garoña.

En la obra de Castelao resulta complejo referirse con un único término a estos umbrales: “vestíbulo” define la apertura de la planta baja en La Hermida; “solana” los modestos balcones de Mataporquera y Ribera de Arriba; “portal” la entrada a Ujo, “soportal” el paso cubierto en Aguilar de Campoo y “patio” la entrada a las viviendas en Navia. Estos elementos arquetípicos de la arquitectura tradicional están situados generalmente en planta baja y asumen la función de espacio público, transformando oscuras o simples zonas de paso en luminosos patios, jardines y zonas de juego cubiertas debido a la climatología.

Debido al notable incremento presupuestario, el poblado de Garoña es una excepción en su extensa obra, donde Castelao puede implementar una enriquecedora experiencia en el interior de la vivienda para desdibujar los límites. Este proyecto puede definirse como un pabellón que transpira por sus cuatro costados abierto al paisaje a través de generosas “terrazas cubiertas”. Podríamos convenir que estas terrazas participan de una extendida tradición de otros arquitectos modernos, siendo las casas Olano, Coderch (1957) e Imanolena, Peña Ganchequi (1964), los casos precedentes más inmediatos en tiempo y localización. En estos casos, como en Garoña, los umbrales no se tratarían de simples terrazas, más bien harían referencia a los términos introducidos por Taut desde su estancia en Japón al referirse a estos espacios exteriores como: engawas o verandas, en definitiva, lugares de llegada y reposo situados en una cota elevada enfrentados al horizonte.

Emplazamiento



Figura 2. (a) Residencia para trabajadores temporales (1971). (b) Estado actual (abril de 2018).

El poblado de Garoña está situado a unos 85 km al sur de Bilbao en un área rural prácticamente despoblada en la orilla norte del río Ebro. El emplazamiento en los primeros poblados suele estar impuesto por la empresa eléctrica. En ocasiones, como en Ribera de Arriba, existen incluso anteproyectos con los que Castelao debe lidiar. En Garoña, al contrario, determina con libertad la ubicación del solar más adecuado. El poblado está situado sobre una planicie abierta a sur de 1,80 ha de extensión que finaliza con un corte acentuado sobre el cauce: “[dicho solar] reúne las indispensables condiciones de estar próximo sin estar inmediato [a la central nuclear]; completa visibilidad de la misma y favorable situación en cuanto a la dirección de los vientos”.

En los primeros poblados hasta La Hermida, Castelao asume como inviable la transformación del solar. Proyecta los diversos bloques de vivienda atendiendo a la configuración existente, en términos de topografía, orientación y límites. Desde entonces explora estrategias proyectuales para modificar estos elementos como un valor añadido que mejora las condiciones de las viviendas, en términos de asoleo, ventilación, privacidad y vistas. En Soto de Rey, por ejemplo, conforma un grueso cojín orientado a norte compuesto por un espacio ajardinado que atenúa el ruido del ferrocarril. En Navia y Ribera de Arriba conforma generosas plataformas que proporcionan una condición topográfica convexa. Una posición de control que implica una condición de vigilancia sobre el lugar de trabajo. En Garoña utiliza ambos elementos a través de gruesos límites con la carretera de acceso desde Miranda de Ebro y mediante la construcción de una plataforma para ensalzar en altura el poblado. Esta plataforma se complementa con un basamento que ensalza un metro adicional la construcción sobre la rasante natural.

[Desde la plataforma] se puede disfrutar de una vista completa de la Central, así como del magnífico paisaje que a sus pies dibuja la curva del Ebro y al fondo cerrado por montañas.

A diferencia de lo escrito hasta la fecha, no podemos aislar la escala de la arquitectura en la obra de Castelao del marco geográfico. La relación con ríos, laderas y plataformas, masas boscosas, caminos y vías pretenden dar sentido al proyecto, cobrando relevancia precisamente en la reconstrucción de este camino. Como profundiza el profesor Josep Quetglas en *Breviario de Ronchamp* (2017): “la arquitectura es lo que le ocurre al visitante a lo largo de un camino”. En este sentido, Castelao menciona expresamente que desde la plataforma el trabajador puede contemplar la central, sin embargo, por el momento no queda rastro de su presencia (Figura 2a). Parece que el poblado esté aislado en un área rural con ausencia de la vegetación que actualmente recorta su silueta (Figura 2b).

Desde la entrada, el poblado actúa como un muro, niega cualquier posibilidad de intuir lo que nos aguarda. El testero de piedra con juntas remarcadas en blanco actúa como un eje de simetría que separa dos extremos culminados en voladizo. El primero, situado a nuestra izquierda, corresponde con la puerta de entrada y el aparcamiento. En una posición opuesta, el segundo costado parece convertirse en la culminación, en un punto de llegada. Al negar la visión desde la entrada, aparece la posibilidad de ir descubriendo el paisaje a cada paso. La arquitectura de Castelao guía, dirige, pauta y descubre, siendo estas acciones condiciones esenciales de las verandas definidas por Taut, tanto en la casa tradicional japonesa donde se aloja, como en la Villa Imperial de Katsura. Quizá, el trabajador tras ascender al podio y atravesar las sucesivas estancias pueda descubrir a su llegada un paisaje ordenado, como ya apunta Castelao en la memoria.

Desarrollo de un sistema

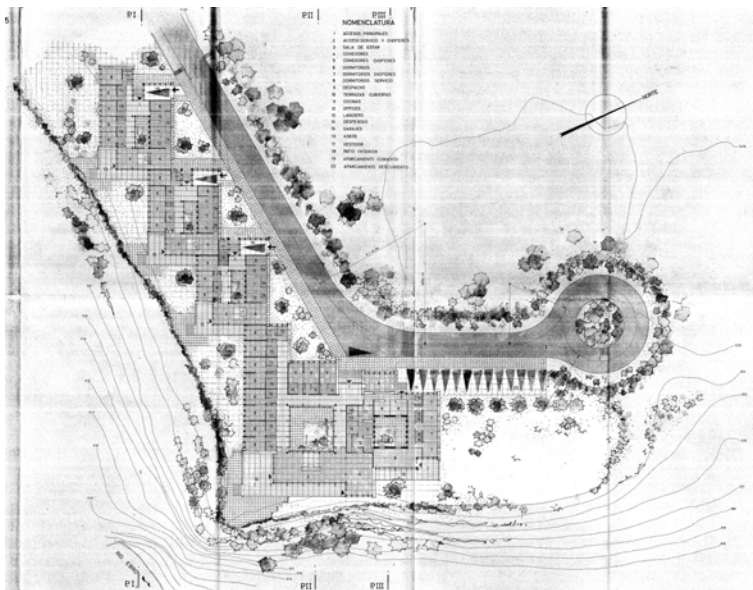


Figura 3. Planta baja (julio de 1965).

En febrero de 1965, Castelao presenta cinco poblados en *Arquitectura*: Navia, Soto de Rey, Ribera de Arriba, La Hermida y Aguilar de Campoo. Define con precisión los puntos de partida que proporciona cada emplazamiento: clima, topografía, población y vistas. Explora en estos poblados soluciones universales que permiten ampliar el programa, sistematizando la unidad mínima de vivienda. En la organización y distribución en planta recurre a la modulación a partir de una cuadrícula como mecanismo compositivo. Ésta suele ser de 1,50 m de lado hasta Soto de Ribera, reduciéndola a 1,10 m únicamente en Garoña. Las agrupaciones resultantes de manipular estas cuadrículas varían en cada caso según las condiciones de partida, desde bloques de vivienda pareada en Puente de San Miguel, hasta viviendas dispuestas en forma de molinete en Ribera de Arriba, pasando por viviendas aisladas en Aguilar de Campoo.

El ambiente local, tanto en lo que al paisaje se refiere; las condiciones climatológicas de mucha dureza, la topografía, etc. nos han orientado hacia un desarrollo horizontal en una sola planta, enlazando los edificios que forman un conjunto en el que al mismo tiempo disfrutan de independencia.

La aséptica memoria de Garoña proporciona indicios sobre la estrategia compositiva más adecuada. Por la dureza del clima, opta por un entramado de extensión horizontal que se camufla en el paisaje, compuesto por un cuerpo principal que aloja la residencia, seguido de tres cuerpos encadenados que componen las viviendas (Figura 3). A pesar del tamaño resultante, con una superficie aproximada de 2.600 m² en planta, el conjunto parece tratarse de una construcción doméstica. Para conseguir este efecto inesperado, Castelao fragmenta hábilmente el volumen mediante el desplazamiento en planta de los cuerpos, el retranqueo de los planos de fachadas, las profundas sombras que proyecta la cubierta y la rotación del conjunto respecto la orientación norte.

Cada una de las partes que conforma el programa, residencia y vivienda, está compuesta por dos mitades ordenadas a través de generosos patios. Por un lado, las áreas de servicio están cerradas a norte, cuentan con lavanderías, cuartos de plancha, cocinas, despensas y bodegas. Por su lado, las estancias principales están abiertas a sur. Estos patios no son lugares de recepción, como podemos descubrir en Navia, sino perforaciones que organizan la circulación de la vivienda. Castelao los destaca en la memoria además por el valor que aportan a la intimidad, la defensa del viento, el aprovechamiento solar y la ventilación cruzada.

Con la incorporación de este elemento arquetípico, resulta interesante exponer una de las reflexiones del profesor Carlos Martí en el ensayo titulado “Pabellón y patio, elementos de la arquitectura moderna” (2008): “El pabellón y el patio son dos principios arquitectónicos supuestamente opuestos; el pabellón se basa en la formación de un techo y tiende a la extroversión. El patio se basa en la formación de un recinto y busca la introversión”. Parece que ambos principios en Garoña sean complementarios, conformando una compleja construcción que a la vez que busca la extroversión abriéndose al paisaje, se abre en sí misma hacia estos patios.

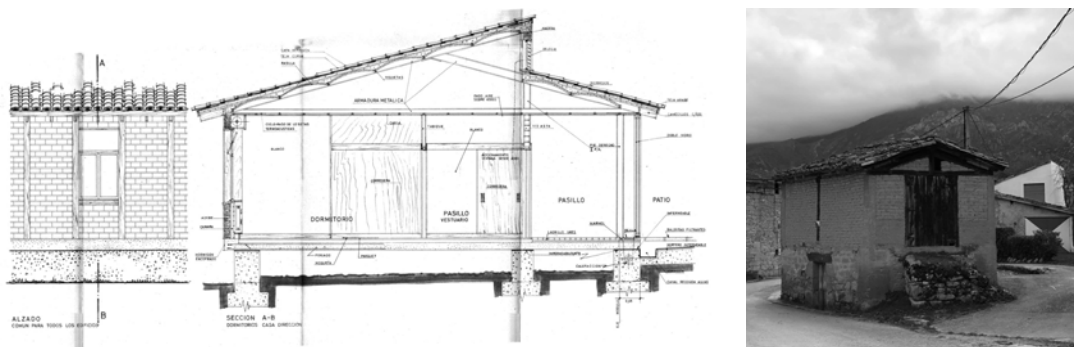


Figura 4. (a) Detalle constructivo. (b) Construcción tradicional en Santa María de Garoña (2019).

Respecto al sistema constructivo, Castelao manifiesta en la memoria que emplea materiales locales con criterios modernos, siendo ésta una estrategia que marca diferencia con la primera parte de su obra. De esta manera, la madera, el adobe, la cerámica y el acero se implementan no por puro formalismo, sino porque automáticamente vienen diferenciados por su función, asignándole a cada elemento el material más adecuado (Figura 4a). Una primera mirada a las poblaciones aledañas revelan el lenguaje referido: cubiertas a dos aguas en teja, marcos de madera rigidizados con paños en adobe y forjados sanitarios en piedra (Figura 4b). Castelao transgrede el sistema constructivo tradicional para adaptarlo a la población: fractura la cubierta para provocar una entrada cenital de luz y ventilación cruzada, levanta un basamento en hormigón abujardado, separa la estructura metálica del cerramiento y propone paredes móviles entre estancias contiguas.

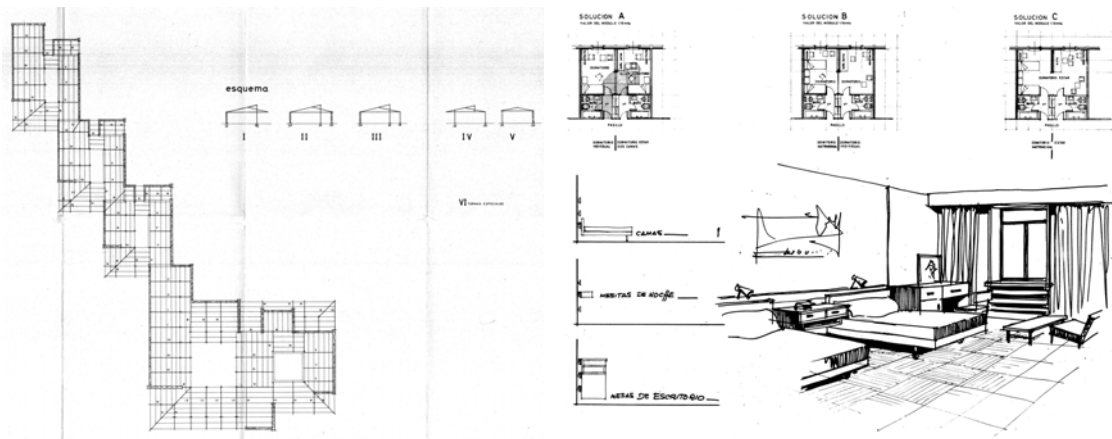


Figura 5. (a) Plano de estructura. (b) Disposición de muebles.

Castelao desarrolla desde 1956 un sistema prefabricado, denominado MIT, que permite desarrollar diferentes agrupaciones a partir de tres elementos básicos, denominados: X (forjados), Y (cerramientos) y Z (pilares). Las soluciones obtenidas con estos elementos generan agrupaciones que posteriormente presenta en el ensayo titulado “Viviendas experimentales”, publicado en *Últimos Avances Técnicos en Edificación* (1958), con los siguientes nombres: “en línea”, “doble planta”, “escalonada”, “retranqueada” y “en estrella”. Soluciones implementadas, por ejemplo, en Ujo, Santa Cruz de Mieres o Casomera. Si en Estados Unidos y Europa la prefabricación está consolidada, en España parece convertirse en una de las mayores aspiraciones de los arquitectos modernos, véase la obra durante aquellos años de Alejandro de la Sota o Corrales y Molezún. En los poblados proyectados por Castelao, la estructura debía quedar resuelta con el sistema MIT, pero, por falta de medios solía resolverse *in situ* con materiales locales.

El sistema estructural en Garoña queda definido de manera independiente a los cerramientos. La estructura queda resuelta con cinco secciones metálicas tipo (Figura 5a). Analizando la planta del poblado podemos convenir que no dispone de fachadas, los diversos alzados responden a un sistema de cerramientos condicionados por el programa. Combina cuatro soluciones sistematizadas: muros de piedra para testeros; muros en adobe para las partes opacas de los dormitorios, carpinterías de madera de pino de suelo a techo con abertura practicable para patios y otro módulo de ventana más modesta para abrir las habitaciones.

La totalidad de dormitorios quedan resueltos con la misma tipología. Castelao proyecta una solución que permite trasladar muebles para que el trabajador pueda agruparlos conformando dormitorios o incluso pequeños apartamentos (Figura 5b). Como sugieren los planos del proyecto ejecutivo, esta solución cobra mayor interés al incorporar paredes móviles que permiten agrupar varios dormitorios consecutivos. Así, el trabajador puede configurar la disposición de los tres elementos estandarizados: cama, mesita de noche y mesa de escritorio. El sistema homogeniza las habitaciones de la residencia con las viviendas para altos cargos, igualando las condiciones de trabajadores *a priori* de distintas categorías a través de los cerramientos, la estructura, la carpintería, la superficie y el mobiliario.

Por motivos desconocidos, la empresa eléctrica prescinde de las tres viviendas en otoño de 1965, restando en Garoña únicamente la residencia para once trabajadores. Como alternativa, la empresa levanta un poblado para 100 trabajadores a las afueras de Miranda, proyectado por el arquitecto Julio Bravo Giralt. Desde Aguilar de Campoo, Castelao desarrolla sistemas de agregación que permiten variar la planta de cada poblado según las necesidades del personal, sin afectar a su naturaleza. Al considerar su trabajo como la resolución de un sistema de crecimiento, la modificación del programa en Garoña retiene los mismos componentes, reduciendo únicamente la extensión.

Construcción de una veranda

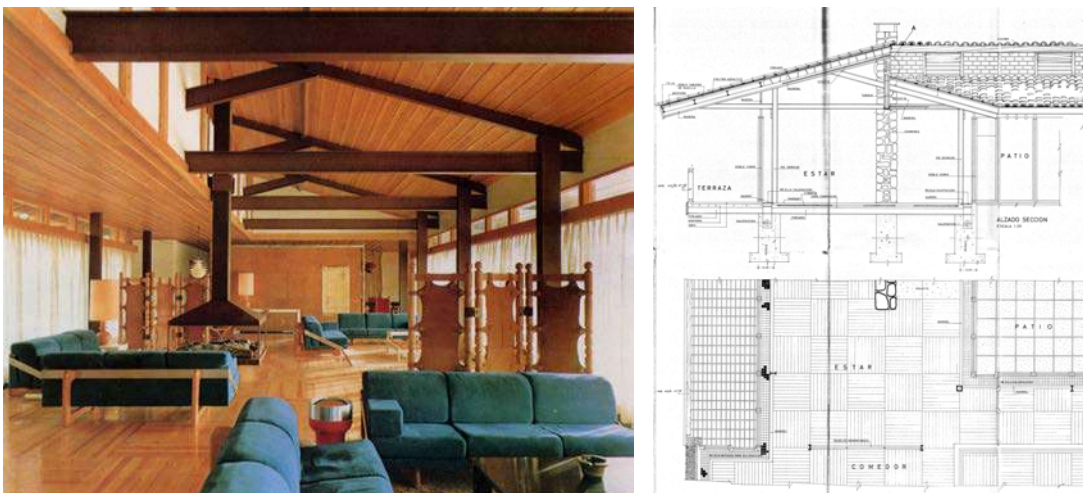


Figura 6. (a) Sala de estar. (b) Detalle constructivo.

La organización de la residencia permanece inalterada en ambas versiones. Una de estas constantes es el área pública situada en el vértice sur, compuesta por comedor y zona de estar (Figura 6a). Ambas estancias están separadas por una chimenea metálica que permite ser rodeada.⁴ Debido a la posición del patio, la parte pública queda iluminada por dos costados. La cristalería que separa del exterior incorpora un fino velo que tamiza la luz. Asimismo, esta sala dispone de paneles móviles que configuran ámbitos, proporcionando privacidad y pautando el movimiento de los trabajadores (Figura 6b). Con el plano de detalle, podemos intuir que el pavimento ayuda a retener al trabajador en su interior, con un despiece de madera que alterna piezas con dos direcciones perpendiculares. Un sutil cambio de pavimento, materializado con un fino remate en mármol de 10 cm de ancho, resuelve el contacto con el cerramiento, remarca el límite con el exterior.

Con el trabajo realizado por Castela en el pavimento y el mobiliario, parece interesante introducir unas palabras que pronuncia Martin Heidegger en relación al límite en “Construir, habitar y pensar” (1954): “Un límite no es aquello en lo que algo se detiene, sino que, como reconocían los griegos, el límite es aquello a partir de lo cual algo inicia su presencia”.⁵ Así, los límites construidos de la residencia se convierten en un punto de inicio.

Es cierto que en los primeros poblados Castela solo parece explorar el acceso, con la incorporación de porches, pórticos, patios o jardines. En Garoña sofisticaba la experiencia desde el interior, para permanecer largos periodos de tiempo, con el desarrollo de una “terrace cubierta” o veranda. A pesar de no existir una cara principal de la residencia, podemos convenir que esta terraza está situada en la parte trasera, en una posición opuesta a la posición de la puerta de entrada. El acceso a la veranda está provocado a través de dos pequeñas puertas de madera que abren hacia el exterior, negando en un primer momento la visión del paisaje.⁶ El trabajador en el preciso momento de atravesar el umbral, encausa su mirada hacia el paisaje.

4 En los planos ejecutivos, la chimenea no aparece representada. En su lugar, se grafica un muro de piedra aislado.

5 “Construir, habitar y pensar”, Martin Heidegger (1954), citado en: Kenneth Frampton, *Historia crítica de la arquitectura moderna* (1980).

6 Es preciso referirse a la puerta del salón de la Petit Maison de Le Corbusier (1925) que abre “mal”, en sentido opuesto al aparentemente lógico, volviendo más emocionante la entrada. Como sugiere Josep Quetglas en el ensayo “Cómo construir una casita”: “[Le Corbusier] prolonga [el recorrido], aumentando su duración, como en las películas de suspense: eso es arquitectura”.

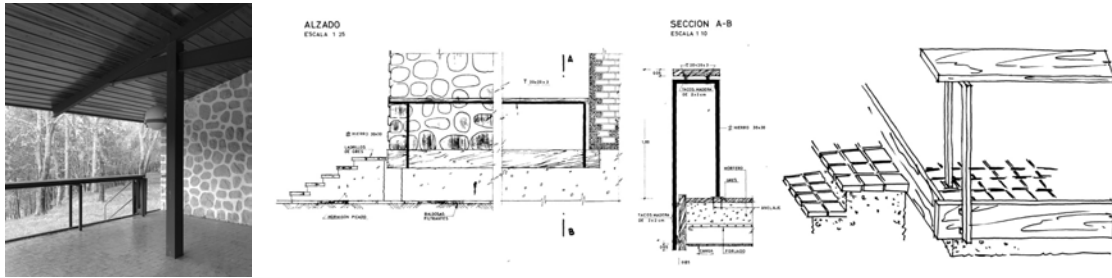


Figura 7. (a) Veranda (abril de 2018). (b) Detalle de la baranda.

La situación al borde de la explanada, además de favorecer su independencia en las zonas privadas y de facilitar la vista del Paisaje y la Central, permite desde ésta una agradable visión del conjunto.

Con estas palabras parece que la veranda descubierta se trate de un mirador. Este mismo término lo introduce Castelao en la memoria del poblado precedente de Ribera de Arriba para ubicar un espacio público donde contemplar el espectáculo del paisaje. Como aprendimos de la arquitectura tradicional japonesa a través de Taut, o en el caso español a través de Peña Ganchegui o Coderch, las verandas suelen ser los puntos culminantes de un recorrido planificado. Éstas suelen estar colmatadas por finas columnas que sostienen las cubiertas y actúan de límite con el exterior.

La veranda en Garoña está desarrollada en ángulo recto a lo largo de los frentes este y oeste, compuesta por un corredor longitudinal, de 2,70 m de ancho y 15 m de largo, que concluye en un segundo ámbito, de planta rectangular de 8,60 x 6,40 m, protegido por dos de sus cuatro caras. Castelao desplaza los pilares que generalmente marcan el límite a un segundo plano. Por su posición, estos pilares permiten articular el espacio cubierto (Figura 7a). Proyecta además una gruesa baranda, de unos 30 cm de ancho y 100 cm de altura, que permite al trabajador apoyarse y contemplar el paisaje. Está compuesta por una fina estructura tubular metálica, de tres centímetros de sección, sobre la que apoya una repisa de madera, de unos cinco centímetros de espesor, proporcionando al trabajador una superficie confortable (Figura 7b).

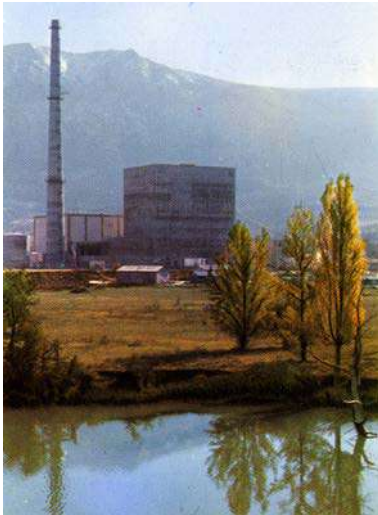


Figura 8. Central nuclear Santa María de Garoña desde la veranda (1971).

Si bien la puerta dirige la mirada hacia un paisaje que podríamos considerar “natural”, en el momento de apoyarse sobre esta baranda, el trabajador descubre el punto culminante del recorrido, con la central nuclear situada en la orilla opuesta parcialmente recortada por chopos estratégicamente colocados (Figura 8). Esta veranda deja de ser una pequeña solana como en poblados precedentes, para convertirse en un verdadero lugar para estar. El suelo, las paredes y la cubierta enmarcan definitivamente un paisaje ordenado, siendo ésta una condición propia del espacio moderno que persigue la visión dilatada y la apertura hacia el horizonte. No se trata, por tanto, de un mero paso, sino de un punto de llegada y reposo levantado en las mejores condiciones que puede proporcionar la arquitectura: protección

del viento, buen asoleo, independencia del lugar de trabajo y buenas vistas. Castelao retiene deliberadamente en tiempo, distancia y altura el descubrimiento de un paisaje ordenado en Garoña.

En ocasiones, a la ligera, se reprocha la descontextualización de la arquitectura moderna. Siendo Castelao un arquitecto que participa de este lenguaje, en su obra no proyecta espacios baldíos, ni meros telones de fondo. Los límites adquieren espesor. El exterior, sea en el camino de aproximación o en su culminación, se incorpora como prolongación de la vivienda, penetra en el interior, configurando, no solo lugares de tránsito, también lugares para estar. A pesar de la perspectiva realizada para representar desde el exterior el poblado, esta obra no parece limitarse a una construcción ensimismada, ni tan siquiera a la resolución de aspectos meramente formales y estéticos. Su arquitectura sirve, en definitiva, de medio para mejorar las condiciones urbanas y de vivienda, prestando especial atención a la implantación, al programa y al trabajador, con el fin de revelar una sucesión de umbrales, de espacios intermedios de calidad que pautan y revelan al trabajador un paisaje ordenado.

Biografía

Carlos Gonzalvo (Zaragoza, 1991). Arquitecto por la ETSA Universitat Rovira i Virgili (2016). Doctorando por la URV en el programa de Arqueología Clásica del Departamento de Arquitectura. Tesis doctoral: La Arquitectura de las Centrales Nucleares de primera generación en España (1963-1972). Directores: Dr. Guillermo Zuaznabar y Dr. Juan Fernando Ródenas. Investigador del CAIT-URV, en el que realiza investigaciones de las propuestas de arquitectura de las centrales nucleares españolas y de sus respectivos poblados para trabajadores. Ha participado en congresos, ponencias, mesas redondas internacionales y ha realizado proyectos de transferencia tecnológica asociados al poblado y la central de Vandellòs.

Bibliografía

ÁLVAREZ CASTELAO, Ignacio. Viviendas para el personal de una central eléctrica. En: *Arquitectura*. 1965. no. 74. pp. 1-10.

ÁLVAREZ CASTELAO, Ignacio. "Proyecto de edificios para residencia y viviendas de Nuclenor en Santa María de Garoña, Burgos" Agosto de 1965. 175.609/09. Archivo Histórico de Asturias (AHA) / Colegio de Arquitectos de Asturias, Oviedo.

FRAMPTON, Kenneth. *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gili, 1980.

GARCÍA BRAÑA, Celestino. *Arquitectura Moderna en Asturias, Galicia, Castilla y León*. A Coruña: Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia, 1998.

MARTI, Carlos. Pabellón y patio, elementos de la arquitectura moderna. En: *dearquitectura* no. 2, pp. 16-27.

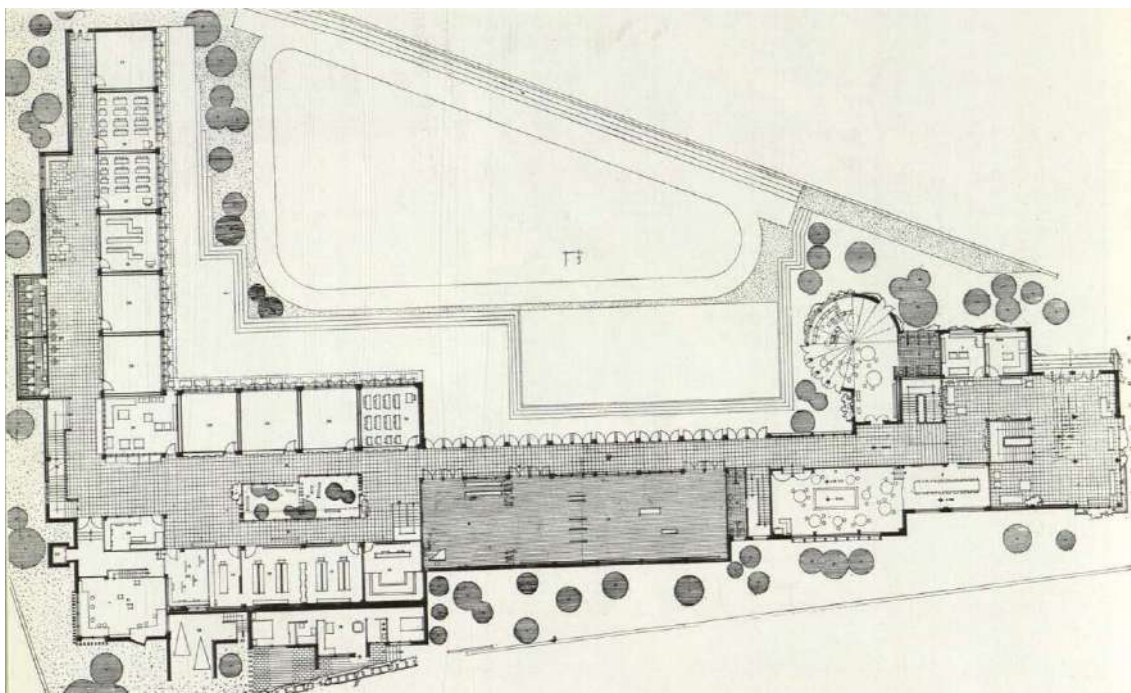
QUETGLAS, Josep. *Breviario de Ronchamp*. Madrid: Ediciones Asimétricas, 2017.

Aprendiendo entre el interior y el exterior El Colegio Nuestra Señora Santa María de Antonio Fernández Alba a la luz del espacio intermedio

Autora: Martínez-Gutiérrez, Raquel

Universidad Rey Juan Carlos, Ciencias de la Educación, Lenguaje, Cultura y Artes, Ciencias Histórico-Jurídicas y Humanísticas y Lenguas Modernas. Facultad de Ciencias Jurídicas y sociales, Madrid, España.

raquel.martine.gutierrez@urjc.es



planta baja. Revista Arquitectura, nº23, 1960.

Antonio Fernández Alba proyecta el Colegio Nuestra Señora Santa María en Madrid entre los años 1959 y 1962, que constituye su primera obra construida. Ha sido suficientemente analizada la influencia de Alvar Aalto en la concepción de este proyecto, especialmente a través de su texto de 1940 “La humanización de la arquitectura”. Sin embargo, en un texto previo del maestro finlandés “De umbral a cuarto de estar”, de 1926, podemos encontrar también algunas claves para analizar cómo la relación entre interior y exterior se convierten en materia de proyecto en el colegio.

Tras la incorporación del concepto de espacio al cuerpo teórico de la disciplina arquitectónica a finales del siglo XIX, durante el siglo XX se produce el desarrollo del concepto de “espacio intermedio” que, especialmente en la primera mitad de siglo, designa los lugares y elementos de transición entre el espacio interior y el exterior. La obra de Alvar Aalto y su trabajo en torno al límite, el umbral, la conexión arquitectura-paisaje serán relevantes para ir construyendo el concepto en los primeros años del siglo.

Antonio Fernández Alba, como secretario de redacción de la revista Arquitectura, será el encargado del número monográfico que se dedica a Alvar Aalto en 1960, año en que se encuentra desarrollando el proyecto del Colegio. Si bien el texto de 1926 de Aalto no se incorpora en este número, y no aparecerá en esta revista hasta el año 1998, es posible leer en la organización del colegio varias ideas presentes en él.

El análisis del proyecto se realiza a partir de la documentación gráfica disponible en la revista Arquitectura y el archivo de DOCOMOMO Ibérico, y de los textos y obras de Alvar Aalto y de otros autores que contribuyeron a la formalización del concepto de espacio intermedio – principalmente Aldo van Eyck y Herman Hertzberger.

En 1960, en paralelo al proyecto de Fernández Alba, Hertzberger inicia en Delft el proyecto de la escuela Montessori. Si bien existe gran distancia entre la formalización material de ambos colegios, a nivel compositivo y de organización es posible establecer relaciones que ponen de manifiesto la importancia de los espacios de transición, tanto físicos entre el exterior y el interior como psicológicos entre lo individual y

lo colectivo. Se incorpora así una nueva capa de significado que ya estaba presente en las preocupaciones de Aalto en su escrito de 1926.

Esta comunicación pretende, por tanto, realizar un análisis de los mecanismos desplegados por Antonio Fernández Alba en el proyecto para el Colegio Nuestra Señora Santa María, con especial atención a la función de los lugares intermedios en la configuración de los espacios docentes.

Palabras clave: fernández alba, aalto, intermedio, escuela, umbral

Learning between inside and outside Nuestra Señora Santa María School, from Antonio Fernández Alba, through the light of in-between spaces

Antonio Fernández Alba designs his first built work, “Nuestra Señora Santa María” School, in Madrid from 1959 to 1962. The influence of Alvar Aalto in the inception of this project has been thoroughly analyzed and documented, especially through his 1940 writing “Humanizing of Architecture”. However, in a previous text from the Finnish master, “From doorstep to living room”, written in 1926, we can also find some keys to properly study how the relationship between indoors and outdoors turns into an architectural design tool in this particular school.

Following the inclusión of the concept of space to the theoretical body of the architectural discipline at the end of the 19th century, the development of the “in-between” concept takes place during the 20th century. In the first half of the century, it is usually addressed as the transition between the interior of the building and its exterior space. Aalto’s buildings and work with the concepts of limit, threshold and architecture-landscape connections will be relevant to build up this concept in the early stages of the century.

Fernández Alba, as editorial secretary of “Arquitectura” magazine, will be in charge of the monographic issue dedicated to Alvar Aalto in 1960; the year he was working on the school project. Albeit the 1926 text was not incorporated in this issue -and it will not appear in the magazine until 1998- it is possible to find in the text several ideas also present in the school design.

The analysis of the school is carried out from the graphic documentation available in “Arquitectura” magazine and Docomomo Iberico archive, and from the texts and works of Aalto and other authors who contributed to the formalization of the in-between concept -mainly Aldo van Eyck and Herman Hertzberger.

In 1960, in parallel to Fernández Alba project, Hertzberger started the Montessori School project in Delft. Even though there is a great distance at the material formalization of both schools, it is possible to establish a comparison in terms of organization and composition that highlights the importance of the in-between spaces; as much as a physical level, as the transition from indoors to outdoors, as in a more psychological level in terms of the relationship between individual and collective. Thus, a new layer of meaning is incorporated in the in-between concept, which was already present in Aalto’s 1926 writing.

Therefore, this paper aims to analyse the architectural mechanisms deployed by Antonio Fernández Alba in Nuestra Señora Santa María School with special attention to the role of in-between spaces in the configuration of teaching spaces.

Key words: fernández alba, aalto, in-between, school, threshold

El Colegio Nuestra Señora Santa María es la primera obra construida de Antonio Fernández Alba, recién egresado de la carrera de arquitectura en Madrid en 1957. Esta obra se encuadra en una serie de realizaciones de arquitectura española que, desde mediados de los años cincuenta, configuran una corriente de reencuentro con los presupuestos del movimiento moderno iniciados antes de la Guerra Civil y paralizados por esta y el régimen posterior. Antón Capitel señala esta obra como un punto de inflexión para la *Escuela de Madrid* al encarnar el ideal orgánico con el que se identifica la "auténtica modernidad"¹.

El proyecto fue ampliamente publicado en los años de su concepción y construcción, replicándose la documentación gráfica y los textos en distintos medios. Para el análisis se ha utilizado de forma preferente la documentación aparecida en la revista *Arquitectura* nº 23 de 1960 y en la revista *TA. Temas de Arquitectura y Urbanismo* nº 37 de 1962. La documentación gráfica se ha contrastado con los planos y dibujos del fondo legado por el arquitecto al Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM) y a la Biblioteca de la Universidad Politécnica de Madrid. De entre los textos estudiados destaca la descripción del proyecto hecha por el autor en la revista *Informes de la Construcción* nº 147 de 1963. A través de esta documentación se identificarán las intenciones del arquitecto de vincular el espacio interior y el exterior y se analizarán las estrategias desplegadas para conseguirlo. A continuación, se buscarán las conexiones entre estas posiciones con las de la esfera arquitectónica europea y con un significado extendido del espacio intermedio.

El Colegio Nuestra Señora Santa María se desarrolla entre 1959 y 1962. Se encuentra en Madrid, en el Parque del Conde de Orgaz, en una parcela de forma asimilable a un triángulo. El edificio, proyectado para 500 alumnas, se organiza como una L que se dispone siguiendo los linderos noroeste (Avenida de los Madroños) y noreste del solar, dejando en la orientación sur la zona libre deportiva y de jardines (Ronda de Sobradíel).

El acceso se produce por la Ronda de Sobradíel, en el extremo suroeste del triángulo, dando paso al vestíbulo y la guardería. Una galería cubierta da acceso al comedor y el gimnasio y, en su extremo, un patio interior organiza un área de aulas específicas y conecta con el ala noreste que alberga las clases, orientadas al sur. En la planta superior se repite el esquema con la zona de profesores en la cabeza del recorrido, salas específicas de trabajo orientadas a sur (biblioteca, laboratorios) y un segundo nivel de clases. El edificio cuenta con una planta semisótano a la que se desplaza el programa que requiere más espacio: capilla, piscina y auditorio. El desnivel de la parcela permite un acceso directo al nivel del semisótano desde la avenida de los Madroños, que se utiliza para el servicio y abastecimiento de cocinas.

DIÁLOGOS EXTERIOR - INTERIOR

Se analizan a continuación los diálogos que se establecen entre el espacio exterior e interior a través de distintos elementos y estrategias.

Posición del edificio en la parcela.

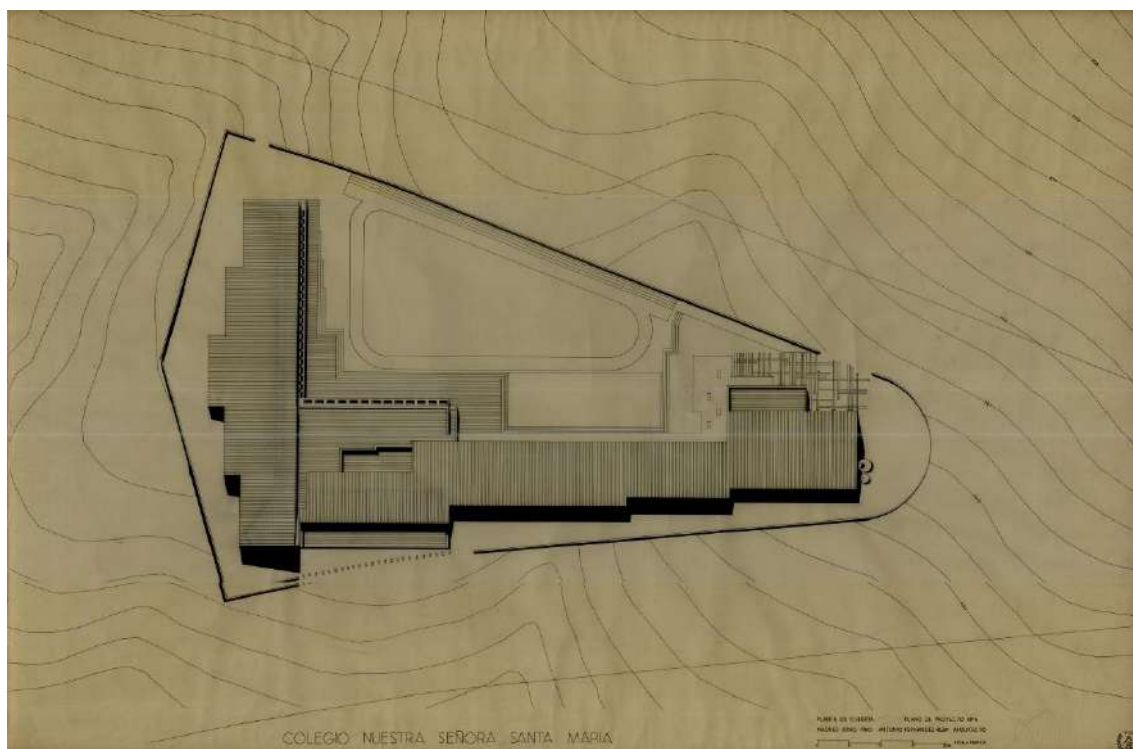
El edificio del Colegio se adapta a la forma del solar, adoptando una forma de L abierta al mediodía. En esta vinculación con el solar se manifiesta un rasgo propio de la arquitectura organicista, que busca establecer un diálogo con el entorno y encontrar en este claves para su desarrollo.

Existe un dibujo de estos años, datado en 1960, en la Colección de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, donde se adivina una planta de cubiertas de un edificio con una formalización muy diferente al conocido y publicado -tanto en su versión de proyecto como en su realización final-. Se trata de una configuración de bloques lineales que se entrelazan en parrilla en torno a patios. No hay referencia al solar donde se ubicaría, pero sí se lee un juego de retranqueos que sugiere una voluntad de adaptación entre interior y exterior. El dibujo tiene sombras proyectadas que permiten entender la variedad de volúmenes que se mantiene en la propuesta desarrollada.

En una serie de planos sin fechar del fondo el COAM, la fachada del ala suroeste se diseña como un paño continuo. Esta solución no aparece nunca publicada y es razonable pensar que se trata de una primera versión del proyecto. En todos los planos publicados la fachada a la avenida de los Madroños se banquea respetando los retranqueos de la normativa y aprovechando estos quiebros para vincular el edificio al espacio exterior y para albergar interiormente los programas de distintas escalas. Esta solución es reforzada

¹ *Arquitectura* nº 237 (1982), pag. 15

gráficamente por la introducción de sombras en los planos de cubierta, reflejando el ritmo con el que modula una fachada de gran longitud.



Planta de cubiertas. 1960. Fondo documental UPM

Docencia al aire libre

En la planta baja, las clases se vinculan al espacio exterior mediante amplios ventanales que proporcionan un acceso directo a un espacio acotado y rotulado en los planos como 'Clases al aire libre'² o 'Terraza y clases al aire libre'³. Todo el frente del aula se dispone con ventanales practicables y se proyecta una pérgola corrida en el dintel de los vanos de las aulas para crear una zona de penumbra que evite reflejos. La zona exterior se delimita mediante un murete bajo que acota el espacio, pero mantiene la conexión visual con el resto del espacio exterior. En el fondo de estas relaciones se encuentra una voluntad de proporcionar un entorno adecuado para el desarrollo de una cierta metodología de enseñanza; "estas aulas disponen de terrazas que pueden servir como espacios en contacto con la naturaleza para lecciones al aire libre, tan fundamentales en la pedagogía moderna"⁴.

Para albergar el programa requerido es preciso ejecutar una segunda altura sobre rasante, si bien esto "disminuye en parte la enseñanza al aire libre"⁵. Consciente del inconveniente que esta decisión introduce, Fernández Alba proyectará una terraza con salida desde la planta primera, en el quiebro de la L entre la zona de aulas y el resto de espacios.

Por una sección sin fechar conservada en el fondo del COAM sabemos que en algún momento se barajó la posibilidad de incorporar tres alturas sobre rasante en una zona del proyecto, pero esta solución debió ser pronto desechada y no vuelve a aparecer en la documentación. Es razonable pensar que la necesidad de vinculación entre el interior y el exterior como clave del modelo de docencia fuera una razón de peso para evitar ese tercer nivel.

Tránsito cubierto

² plano sin fechar COAM, *TA. Temas de Arquitectura y Urbanismo* n° 37 (1962), pag. 21

³ Informes de la Construcción n° 147 (1963), pag 51

⁴ *Ibid.*, pag. 46

⁵ *Idem*

Un elemento distintivo de la planta baja del edificio es la galería de conexión entre el acceso al Colegio y la zona de aulas. Orientada al mediodía, funciona como “zona de tránsito cubierta para recreos en días desfavorables”⁶. Se concibe con un frente acristalado que en las primeras versiones se representa completamente abierto al exterior, siguiendo el esquema de las aulas de planta baja. Posteriormente se ejecutan solo puertas de salida en los extremos, pero se mantiene el acristalamiento completo para introducir visualmente el exterior en la galería. Una pérgola equivalente a la de las aulas se sitúa sobre los ventanales, generando un espacio de umbral en el tránsito entre ambas situaciones: dentro-fuera.

Claustro

El segundo elemento distintivo de la planta baja es el patio interior que aparece en la confluencia entre las alas del Colegio. Se concibe como un jardín interior “que permitirá a las niñas familiarizarse con las plantas y los animales”⁷. Este patio aparece desde las primeras versiones, aunque varía ligeramente su morfología y posición hasta el proyecto final. Cubierto ligeramente por la planta primera en el proyecto definitivo, se vincula a la terraza de este nivel. Acristalado en todos sus lados, se convierte en una fuente de luz para los recorridos perimetrales que dan acceso a las distintas salas de docencia y laboratorios. Se introduce la vegetación para cualificarlo como jardín, apareciendo también en el dibujo elementos de mobiliario.

En los planos sin fechar del COAM se rotula como ‘Patio’ y el espacio a su alrededor como ‘Claustro’. En las versiones posteriores aparece la denominación ‘Claustro’ para el patio y ‘Estancia de alumnas’ para el espacio perimetral. En todos los casos se evidencia la intención de generar un lugar de contacto con la naturaleza -lo exterior- en el interior del edificio y de cualificar los lugares de circulación para que puedan incorporar más funciones.

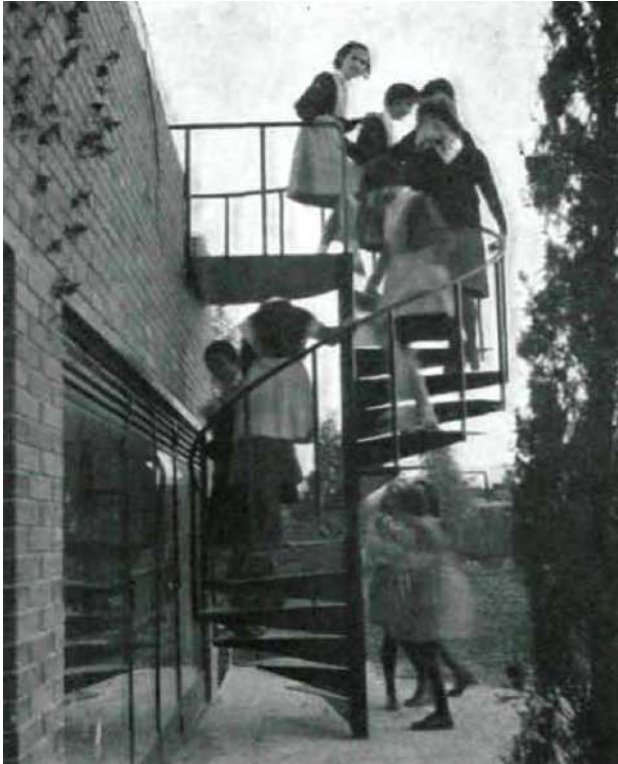
Terrazas

La terraza de planta primera actúa como espacio al aire libre para las aulas de ese nivel y tiene una conexión directa mediante una escalera de caracol con el espacio de docencia al aire libre inferior. Esta escalera no aparece en los planos, pero sí en varias fotografías de la época. Una imagen de las alumnas bajando por ella figura como portada del artículo “Cuatro obras de Antonio Fernández Alba” en el número 40 de *Hogar y Arquitectura*.

Esta terraza se complementa con una terraza corrida que se desarrolla sobre la galería de tránsito. Estos espacios exteriores, generados mediante el juego de volúmenes de los interiores, se acondicionan con mobiliario urbano -bancos y papeleras- y con jardineras que incorporan vegetación. Los árboles presentes en la parcela actúan también como pared vegetal de estos espacios.

⁶ Idem

⁷ Idem



Escalera de conexión de terraza y espacio libre. *Hogar y Arquitectura*, 1962

Pérgolas

En el proyecto del Colegio aparecen dos tipos de pérgolas. Por una parte, las vinculadas a las aulas y a la galería de tránsito, concebidas como un voladizo que remarca el paso del interior al exterior, graduando las condiciones de contorno: espacio abierto – cubierto – cerrado.

Por otro lado, aparece una pérgola vinculada al acceso al Colegio y al cuerpo de Jardín de Infancia/Parvulario. En los planos sin fechar, esta pérgola se desdobra, reflejándose como un entramado al sur de la estancia de guardería y como otro elemento de ritmo lineal sobre el lindero de acceso a la parcela. La primera se rotula como 'Jardín Cubierto' mientras la segunda se identifica como 'Entrada principal'. En planos posteriores, y en el proyecto final, ambas pérgolas se unifican y adoptan una configuración de entramado.

ECOS DE ALVAR AALTO

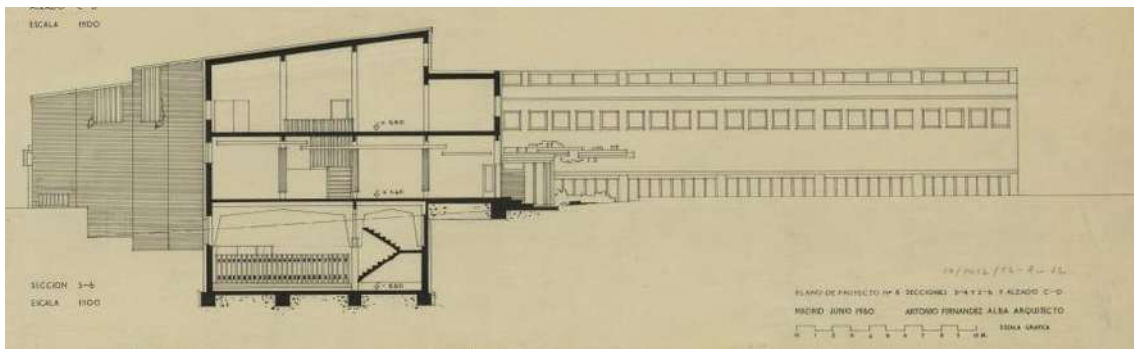
La relación de Fernández Alba con la arquitectura de Alvar Aalto ha sido ampliamente estudiada y, de forma concreta, la relación del Colegio Nuestra Señora Santa María con el escrito de Aalto de 1940 "La humanización de la arquitectura". Fernández Alba será el comisario del monográfico de la revista *Arquitectura* dedicado al maestro finlandés en 1960.

En el monográfico no se recoge, sin embargo, un texto anterior de Aalto, "Del umbral al cuarto de estar"⁸, que no verá su publicación en esa revista hasta 1998. Sin embargo, parece lógico suponer el conocimiento de este por parte de Fernández Alba, como estudioso de la obra aaltiana. En este texto se analiza la importancia de la acción de "entrar en una habitación" y se utiliza la pintura de Fra Angelico "La Anunciación" para ilustrar el ideal de confluencia entre ser humano, habitación y jardín. Aunque centrado en los espacios domésticos finlandeses, en su lectura podemos encontrar ideas desplegadas por Fernández Alba en el Colegio.

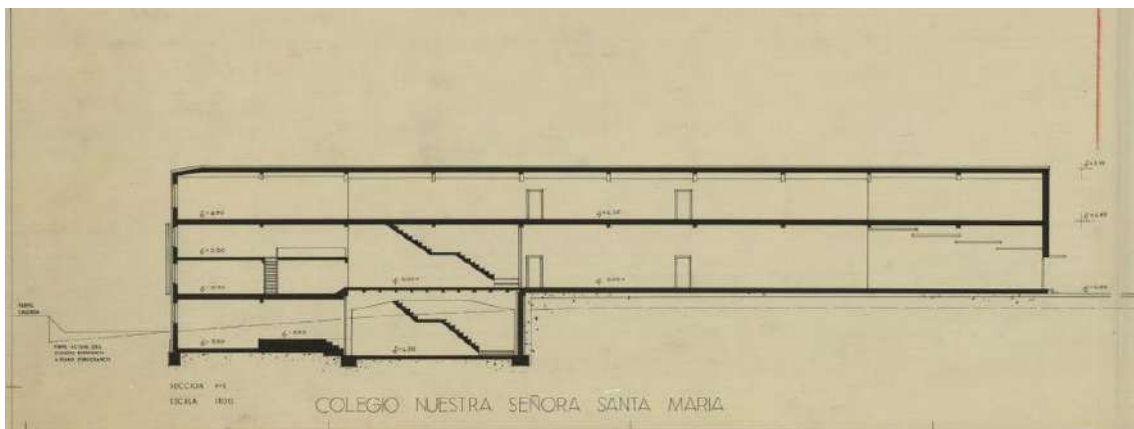
⁸ "Porraskiveltä arkihuoneeseen", nº 0 de la revista Aitta, 1926. Traducido como "De los escalones de entrada al cuarto de estar" en *Alvar Aalto: De Palabra y por Escrito* (2000). Se toma aquí la traducción con que apareció en la revista *Arquitectura* nº 315 en 1998.

La presencia del 'claustro' de planta baja sigue la idea de "convertir tu jardín en un espacio interior" donde jardín y cuartos deben funcionar "como un organismo entretelado". La galería de tránsito cubierto nos remite al pasillo, elemento en que Aalto ve "un coordinador natural de las habitaciones interiores" y que en su función como acceso posee un amplio potencial estético que "permite el uso de una monumental y rotunda escala lineal". Aunque Fernández Alba no utiliza la galería en el acceso al Colegio, sí la pone en contacto con el exterior y juega con su escala frente a la de los espacios a que sirve: comedor y gimnasio; cuyas dimensiones se ven realzadas por la controlada altura de la galería.

Una tercera idea que propone el texto es la concepción del vestíbulo como espacio al aire libre. La presencia de la pérgola de acceso se puede leer como un intento de construir esa relación. En el dibujo 'Sección capilla y zaguán de entrada' se observa como los escalones de entrada armonizan con la pérgola y, junto con la disposición de falsos techos del vestíbulo del Colegio, van produciendo un tránsito gradual entre el exterior y el interior. Una relación equivalente, aunque inversa, se encuentra en la 'Sección estancia alumnas y clase de modelado' donde el falso techo va disminuyendo hasta encontrar la altura de la puerta que comunica con el jardín exterior.



Sección capilla y zaguán. Fondo COAM, 1960



Sección estancia alumnas y clase de modelado. Fondo COAM, 1960

La integración de la arquitectura en el paisaje es uno de los temas de la arquitectura de Aalto, y así aparece señalado por Fernández Alba en el artículo que le dedica en el monográfico de arquitectura. Años más tarde, recuperará ese artículo y lo completará señalando "la disolución de los límites espaciales" donde "interior y exterior se presentan en una síntesis global"⁹.

OTROS ESPACIOS INTERMEDIOS

El análisis previo se centra en los espacios intermedios que posibilitan la relación entre exterior e interior según una concepción clásica dentro-fuera. Sin embargo, es posible ampliar la interpretación de esos espacios intermedios a otros niveles sociológicos y psicológicos que se encuentran también presentes en el Colegio Santa María. Este entendimiento amplio del espacio intermedio estaba siendo desarrollado por

⁹ Fernández Alba, A.: *Cinco cuestiones de arquitectura* (1974), pag. 35

un conjunto de arquitectos europeos desde el año 1953 cuando, a raíz del Congreso Internacional de Arquitectura en Aix-en-Provence (CIAM 9) se origina el grupo conocido como Team 10.

Diversos proyectos y escritos de este grupo indagan en las posibilidades del espacio intermedio¹⁰ para configurar una nueva arquitectura que reformule los valores de la arquitectura moderna a la luz de las necesidades del ser humano y la sociedad en la que este se desenvuelve.

Una de las claves del espacio intermedio, según los miembros del Team 10, es la escala, tema que encontramos en la concepción del Colegio. La diversidad de funciones a desarrollar en el colegio “de modo que la monotonía de un horario no pueda influir como cansancio en las niñas”¹¹ aconseja a Fernández Alba cambiar la escala del espacio interior para lo cual utiliza “el tema de un ‘claustro interior’ que sirve como jardín escolar”¹². De este modo encontramos que el patio interior funciona no solo como elemento de relación interior-exterior clásico sino también como estrategia para modular los ambientes.

La relación entre lo individual y lo colectivo es otra de las preocupaciones del Team 10, en especial de Aldo van Eyck, quien escribe profusamente sobre el espacio intermedio como lugar de reconciliación de los ‘fenómenos gemelos’ entre los años 1960 y 1962; los de ejecución del Colegio. En la memoria del proyecto se reseña la importancia de ayudar al niño a “crear su plan individual y su plan colectivo”¹³. Para ello se realiza una fusión de pedagogía y arquitectura, de modo que la segunda proporciona los espacios adecuados a la primera. El programa de salas de pintura, laboratorios, museo de ciencias naturales, biblioteca, etc. encuentra su formalización arquitectónica con atención a su posición en las distintas plantas, orientación e iluminación. El Colegio se concibe como extensión del hogar, “un lugar donde las necesidades de los niños, de la familia y de todo el complejo sistema de nuestro tiempo pueda encontrar ambiente adecuado”¹⁴, planteamiento ligado al expresado por Van Eyck en su diagrama ‘Tree is Leaf’ de 1962.

EL ESPACIO INTERMEDIO COMO PEDAGOGÍA

Durante los años de formación del Team 10 se consolida también la Comisión de Construcciones Escolares, formada en 1951 dentro de la Unión Internacional de Arquitectos (U.I.A.). España se incorpora a la U.I.A. en 1955.

El artículo de *TA. Temas de Arquitectura y Urbanismo* se inicia con un texto donde se indica que el Colegio ha sido seleccionado para participar en el Congreso de la U.I.A. celebrado en México sobre educación¹⁵. No ha sido posible encontrar información que confirme esa participación, pues solo aparece registrada la participación de Carlos de Miguel y Miguel Fisac. Sin embargo, hay varias cuestiones recogidas por la Comisión y estos Congresos en relación al uso del espacio intermedio en las construcciones escolares que se reflejan en la concepción y construcción del Colegio.

En ese mismo artículo aparecen reseñados como coordinadores pedagógicos del proyecto la futura directora, María Josefa Benítez, y el profesor y escultor Martín Chirino. En el número de la revista *Hogar y Arquitectura* dedicado al Colegio se reproducen directamente las palabras de la primera para realizar la descripción del proyecto. Esto refuerza la idea de un diálogo fluido entre arquitecto y cliente que se encuentra en la raíz de muchas de las decisiones arquitectónicas tomadas.

La Comisión de Construcciones Escolares realizó en 1954 un primer informe para detectar el estado de las escuelas en el mundo que se presenta en el “V congreso Internacional del edificio escolar y de la educación al aire libre” organizado por la UNESCO ese año. Entre otros aspectos hace hincapié en la “incorporación de espacios verdes” en los centros de enseñanza¹⁶. Se ha señalado ya la rotulación en los planos del Colegio Nuestra Señora de Santa María de espacios específicos como ‘Jardín cubierto’ y cabe mencionar también la representación de vegetación en todos los planos del proyecto, desde plantas a secciones y alzados. Como curiosidad, se puede mencionar que el actual dossier de información del Colegio menciona que las aulas se encuentran “rodeadas de un entorno verde” con “naturaleza integrada en las aulas” y que al reseñar las instalaciones disponibles aparecen en segundo y tercer lugar el huerto y los jardines, por detrás de la piscina y delante de los laboratorios, la biblioteca o el gimnasio.

¹⁰ El espacio intermedio aparece como *in-between, doorstep y threshold*.

¹¹ I.C. nº 147 (1963), pag. 54

¹² *Ibid.*, pag. 46

¹³ *Ibid.*, pag 47. Nótese que Fernández Alba utiliza el término “niño” aunque se trata de un Colegio femenino.

¹⁴ *Arquitectura* nº 23 (1960), pag. 57

¹⁵ La 8ª Reunión de la Comisión de Construcciones Escolares se celebró entre el 14 y el 30 de marzo de 1962..

¹⁶ Martínez Marcos, A. "Congresos internacionales de arquitectura escolar: viajes de ida y vuelta en busca de la escuela moderna" .

Una singularidad del proyecto, aún no mencionada, son las 'Estancias de alumnas'. Contrariamente a lo que su nombre pudiera indicar no se trata de habitaciones o recintos cerrados, sino de espacios que se crean en las zonas comunes y de circulación. Fernández Alba dota a los pasillos de un ancho extra y aprovecha los retranqueos y acomodos del edificio al terreno para generar lugares de expansión y reunión. Esta solución parece responder a la voluntad de la directora de "quitar a los pasillos todo su aire desabrido y antipático de lugar exclusivamente de paso: crear rincones [...] donde, entre clase y clase, las alumnas se puedan reunir y charlar"¹⁷. La luz procedente del 'claustro' y de un nivel superior de ventanas pondrá en relación estos espacios con el exterior y propiciará el ambiente adecuado para su uso.

La importancia de los espacios comunes se inicia con el concepto de 'escuela activa' a partir de 1936 con la realización del Asilo Sant'Elia de G. Terragni y toma fuerza en el diseño de los centros escolares a partir de la XII Triennale di Milano en 1960¹⁸. Es posible enlazar este interés de nuevo con el Team 10 y la propuesta de los Smithson de las 'calles-en-el-aire' en proyectos como Golden Lane, definiendo el espacio intermedio como ese lugar de reunión de lo público y lo privado. De igual forma, las 'Estancias de alumnas' se integran en el proyecto de construcción del plan individual y colectivo al que la escuela debe contribuir.

PARALELISMOS CON LA OBRA DE HERTZBERGER

Para finalizar, se quiere poner en relación el proyecto del Colegio Nuestra Señora de Santa María con la realización de la Escuela Montessori en Delft por Herman Hertzberger. Hertzberger es uno de los miembros más jóvenes del Team 10 y colabora de forma estrecha con Aldo van Eyck durante varios años, asimilando sus ideas y compartiendo el interés por los espacios intermedios en la arquitectura.

El Colegio Montessori se realiza entre los años 1960 y 1966, en paralelo a la construcción del Colegio Nuestra Señora de Santa María. Si bien no parece probable que ambos arquitectos hayan mantenido comunicación durante estos años, es posible leer en ambas obras aspectos comunes en la utilización del espacio intermedio.

- Ambos colegios se inscriben en la parcela mediante un sistema de retranqueos que vincula el interior y el exterior.
- Las aulas se proyectan en continuidad con el exterior, de modo que se posibilita la clase al aire libre.
- En el exterior se busca una disolución de los límites mediante el uso de muretes bajos que delimitan el paso, pero permiten la conexión visual.
- El espacio común se dimensiona para permitir tanto la estancia como actividades alejadas de la docencia reglada.

Seguramente no es ajena a estas coincidencias la existencia de un modelo pedagógico común, que reclama una arquitectura en la cual el uso del espacio intermedio se revela como una estrategia eficaz.

CONCLUSIONES

El análisis de la documentación existente sobre el Colegio Nuestra Señora de Santa María realizado por Antonio Fernández Alba entre los años 1959 y 1962 permite concluir que el uso del espacio intermedio jugó un papel relevante en el desarrollo del proyecto.

La influencia de la arquitectura de Alvar Aalto, con su búsqueda de la integración en el paisaje y de la disolución del límite entre interior y exterior se concretan en mecanismos de vinculación física y visual tanto en las aulas como en la galería de tránsito y recreo cubierto. Su idea de introducir el jardín en el interior se materializa en el 'claustro' que condensa la naturaleza dentro del Colegio para ponerla al servicio de las alumnas.

A partir de los postulados del Team 10, el significado del espacio intermedio se multiplica, asumiendo dimensiones psicológicas y sociales. Estos significados están también presentes en el Colegio a la hora de abordar la escala de los espacios y en el diseño de las 'estancias de alumnas' y zonas comunes.

Es, por tanto, común a todos ellos la idea de la arquitectura como la materialización de una transición, de un espacio intermedio entre lo exterior y lo interior en su sentido más amplio.

¹⁷ *Hogar y Arquitectura* nº 40 (1962), pag. 33-34

¹⁸ Martínez Marcos, A. op. cit.

Bibliografía

AALTO, Alvar, 1998. De umbral a cuarto de estar. *Arquitectura* nº 315

AALTO, Alvar, 1960. *Arquitectura* nº 13. monográfico

CAPITEL, Antón, 1982. La Aventura Moderna de la Arquitectura Madrileña (1956-1970). *Arquitectura* nº 237

FERNÁNDEZ ALBA, Antonio, 1974. *Cinco cuestiones de arquitectura*. Madrid: Taller de Ediciones Josefina Betancor.

-, 1960. Colegio Ntra. Sra. Santa María · Madrid. *Arquitectura* nº 23

-, 1962. Colegio de Nuestra Señora Santa María (Madrid). *Arquitectura* nº 41

-, 1962. Colegio Nuestra Señora Santa María. TA. Temas de *Arquitectura* y Urbanismo nº 37

-, 1962. 4 Obras de Antonio Fernández Alba. *Hogar y Arquitectura* nº 40

-, 1963. Colegio de Santa María. *Informes de la Construcción* nº 147

HERTZBERGER, Herman, 1991. *Lesson for students in architecture*. 5ª ed. Revisada. Rotterdam: 010 Publishers.

MARTÍNEZ MARCOS, Amaya. 2010. Congresos internacionales de arquitectura escolar: viajes de ida y vuelta en busca la escuela moderna. *VII Congreso Internacional Historia de la Arquitectura Moderna Española. Viajes en la transición de la arquitectura española hacia la modernidad*. Pamplona: T6 Ediciones.

PÉREZ-MORENO, Lucía C. 2018. Vestigios de Alvar Aalto en la opera prima de Antonio Fernández Alba (1959-62). *VLC arquitectura* vol. 5

VAN EYCK, Aldo, 2006. *Writings (vol. 1: The Child, the City and the Artist; vol. 2 Collected Articles and Other Writings 1947-1998)*. The Netherlands: Sun Publishers.

Biografía:

Raquel Martínez-Gutiérrez. Profesora Visitante en la Universidad Rey Juan Carlos. Arquitecta por la Universidad Politécnica de Madrid (2000). DEA en Composición Arquitectónica por la UPM (2012). Doctoranda en la Universidad de Valladolid.

El umbral es cosa sagrada.

Espacios intermedios en la arquitectura de Oíza a través de la casa ENTREpinos

Muñoz Carabias, Francisco Felipe

Universidad de Alcalá, Composición Arquitectónica, Alcalá de Henares (Madrid), España, felipe.munoz@uah.es.



(Fig.0) Casa Huarte (Entrepinos) en Formentor. Vista de la veranda y particiones con óculos p© escuela de arquitectura Toledo eaT. Fuente: maet - Magacín de arquitectura de la escuela de Toledo eaT , "Oíza - primera parte", pp. 212-21

*"El umbral es cosa sagrada", era casi la oración de inicio de sus clases"*¹

En contadas ocasiones, los espacios de transición interior-exterior suelen ser definitorios de sus creadores. Este es el caso de Sáenz de Oíza, donde estos espacios intermedios son paradigmáticos de un modo de proyectar fronterizo cuyo fundamento está en la asimilación y superación de los límites marcados por corrientes y estilos arquitectónicos dispares cuando no opuestos. Oíza encuentra en estos "umbrales" la materia genuina de su obra al concebir estos "espacios en tránsito" como la finalidad y totalidad de su trabajo y el resultado de la subversión de las normas que los definen. Un modo de operar que lo traslada a la realidad convulsa "entre" irreconciliables que supuso la modernidad en España (y que se da también en la compleja actualidad pandémica) haciendo posible lo paradójico como solución plausible. Una forma de creación ilimitada, de naturaleza original en todos los sentidos, al igual que la biografía de este singular arquitecto.

Una mirada atenta a estos umbrales nos aproxima a las cualidades que atesoran estos espacios y el valor potencial que imprimen como detonante creativo. Umbrales definidos por opuestos físicos como se da en los materiales de los muros y el suelo de la casa Fernando Gómez en Durana, o en la Lucas Prieto de Talavera. Opuestos funcionales como las terrazas-vivienda de la Ciudad Blanca de Alcodia y Torres Blancas, o la sutil pasarela-cortina que ordena la fachada del Banco de Bilbao. Desde el paisaje interior de la Basílica de Aránzazu a su contrapunto en el extraordinario proyecto de la Capilla del Camino de Santiago donde nada es interior para serlo todo. Todo ello puede ser contado en una sola obra excepcional y poco conocida: la casa ENTREPINOS de Huarte en Formentor. En ella estos umbrales son definitorios de la vivienda al ser llevados a la totalidad de lo construido. De

¹ SÁENZ GUERRA, Javier; *Sáenz de Oíza y Torres Blancas: Una torre en plural*. Buenos Aires: Diseño, 2016.

las preexistencias, del propio entorno y de la ampliación propuesta. A través de lo que definimos como “pares paradójicos” se eleva a la condición de umbral un espacio total intermedio “puro” contaminado de sus dos naturalezas: interior y exterior. Ejemplos de estos pares como la cubierta-suelo, la cornisa-barandilla y la sombra iluminada que se da en esta casa manifiestan el límite ilimitado de los hechos. Como lo fue toda su obra. De un arquitecto en-de tránsito. Entre polos opuestos: siendo “en absoluto”² racionalista y orgánico a la vez; moderno y postmoderno, miesiano y corbusiano. Asimilando y superando hasta alcanzar lo original sin concesiones. Para elevar sus propuestas a otra dimensión insospechada. Sagrada. Como fueron sus umbrales físicos y proyectuales. Eternamente (in)diferentes y nuevos.

Palabras clave: Arquitectura, Francisco Javier Sáenz de Oíza, umbral, espacio intermedio, paradoja.

The threshold is a sacred thing. In-between spaces in the architecture of Oíza through ENTREPinos house

“The threshold is a sacred thing”, was almost the opening prayer of his classes”

Not very often, we can find the inside-outside transition spaces as a definition of their designers. This is the case of Sáenz de Oíza, where these in-between spaces are paradigmatic of a way of projecting on the border whose foundation is in the assimilation and overcoming of the limits marked by disparate, if not opposite, currents and architectural styles. Oíza finds in these “thresholds” the genuine matter of his work by conceiving these “spaces in transit” as the purpose and totality of his work and the result of the subversion of the norms that define them. A way of operating that transfers it to the convulsive reality “between” irreconcilables that modernity supposed in Spain (and that also occurs in the current complex pandemic) making the paradox possible as a plausible solution. A form of unlimited creation, original in nature in every way, just like the biography of this unique architect.

A better or more carefully look at these thresholds brings us closer to the qualities that these spaces treasure and the potential value that they print as a creative trigger. Thresholds defined by physical opposites, as occurs in the materials of the walls and floor of the Fernando Gómez house in Durana, or in the Lucas Prieto house in Talavera. Functional opposites such as the terraces-housing of the White City of Alcudia and Torres Blancas, or the subtle walkway-curtain that organizes the façade of the Bank of Bilbao. From the interior landscape of the Basilica of Aránzazu to its counterpoint in the extraordinary project of the Chapel of the Camino de Santiago where nothing is interior to be everything. All this can be told in a single exceptional and little-known work: the Huarte house ENTREPINOS in Formentor. In it, these thresholds are defining of the house as they are taken to the totality of what has been built. Of the pre-existing, of the environment itself and of the proposed extension. Through what we define as “paradoxical pairs” a total intermediate “pure” space contaminated by its two natures is raised to the threshold condition: interior and exterior. Examples of these pairs such as the roof-floor, the cornice-railling and the illuminated shadow that occurs in this house show the unlimited limit of the facts. As was all his work. From an architect in-transit. Between opposite poles: being “absolutely” rationalist and organic at the same time; modern and postmodern, Miesian and Corbusian. Assimilating and surpassing until reaching the original without concessions. To elevate your proposals to another unsuspected dimension. Sacred. How were their physical and projectual thresholds. Eternally (in)different and new.

Keywords: Architecture, Francisco Javier Sáenz de Oíza, threshold, intermediate space, paradox.

² Haciendo mención del poema de Lorca tan mencionado y querido por Oíza.

Oíza bifronte

“Cuando se estudia la cambiante obra de Oíza, cuando observamos su forma de ser contradictoria y su capacidad para dar la vuelta a un razonamiento, se tiene la tentación de señalar esta condición cambiante como cualidad fundamental”.¹

Me viene a la mente ese deseo de Oíza de escribir un libro que en una página dijera una cosa y en la siguiente lo contrario.² Como Jano, dios romano de las puertas (y de los umbrales), Oíza asume existencialmente su condición bifronte en las dos caras que lo configuran, representando así la imposibilidad de encontrar cualquier certeza excluyente en su trabajo. Esa indeterminación, también vital, lejos de cualquier bloqueo creativo supuso sin embargo un reactivo en su producción diversa, pero, sobre todo, como indica López-Peláez en la cita inicial, una cualidad fundamental en su quehacer arquitectónico. Transitar por lo ambiguo, lo cambiante, puede parecer sorprendente en una figura con una imagen personal asentada de solvencia, que, sin embargo, como confesaba en una conversación a Paco Alonso, era “el hombre que más dudaba en sus decisiones creativas”³. Se proyecta como se es, bien lo supo Oíza cuando un lunes se presentó en el despacho de Juan Huarte con una nueva solución para Torres Blancas cuando la obra ya estaba en marcha y había que cambiarlo todo. Una alternativa trazada sobre una malla triangular a la que había dedicado todo un fin de semana de trabajo intenso y que consideraba en ese momento como la mejor solución posible. La anécdota la cuenta Javier Vellés en su libro dedicado al maestro concluyendo con la expulsión de Oíza del despacho al grito “¿Cómo? No quiero ni verte, ¡Pero si la estamos construyendo!”.⁴ ¿Y cuál fue el resultado final? En palabras de Fullaondo, una obra de un “acusado determinismo expresionista”.⁵ Un oxímoron que unió rigor y experimento, módulo y variedad. Lo que al final fue una torre cuadrada y redonda a la vez, llevaba en su ADN trazas de todas las tentativas probadas, que, sin embargo, no restaron coherencia ni unidad al conjunto. La materialización sin mimetismo del sueño corbusiano de los inmuebles-villa fruto de otra paradoja, en este caso programática, como era la ciudad jardín vertical.⁶

La importancia del lenguaje, “será la literatura y en sus palabras donde encuentre ideas, y conceptos, a los que dé forma a través de las herramientas de la arquitectura”.⁷ Expresiones que Oíza utilizaba con frecuencia: *“Una tarde, en la que hablábamos del antiguo tranvía de Arturo Soria, Oíza propuso un concepto paradójico: el ascensor horizontal”*.⁸ Y que podemos concluir tenían la cualidad de amalgamar las tensiones de intereses de muchos de los arquitectos de la España franquista formados en la tradición clásica de las escuelas, pero deseosos de aplicar un Movimiento Moderno ya en retirada en el resto de Europa y que habían conocido a través de las revistas o en contados viajes de estudios como el que el propio Oíza le llevo a Estados Unidos. Ejemplos evidentes como Cano Lasso, pero también, aunque menos reconocibles, como Fisac, Coderch y el propio Alejandro de la Sota, ponen de manifiesto una esquizofrenia controlada que tuvo como resultado una arquitectura de altísima calidad labrada entre lo posible de unos medios siempre escasos y la ambición por lo imposible del esfuerzo de transformación de una sociedad autárquica. Pero con Oíza todo esto alcanzó un grado superlativo, tocando todas las tendencias, revisando todas las corrientes de pensamiento arquitectónico, aceptando como estrategia proyectual lo inclusivo sin dejar de ser exclusivo en sus obras, originales hasta la extenuación. Y todo, transitando en el límite donde toda dualidad se disuelve en espacios intermedios como nos proponen en estos umbrales. La relación, nada accidental, de este término con la arquitectura y el pensamiento de Oíza, demuestra su devoción por estos lugares hasta elevarlos a la condición de sagrados.⁹ Un repaso por lo que es y de donde viene nos abre a otras relaciones insospechadas en esta relación.

Umbral: Lumbra versus umbra

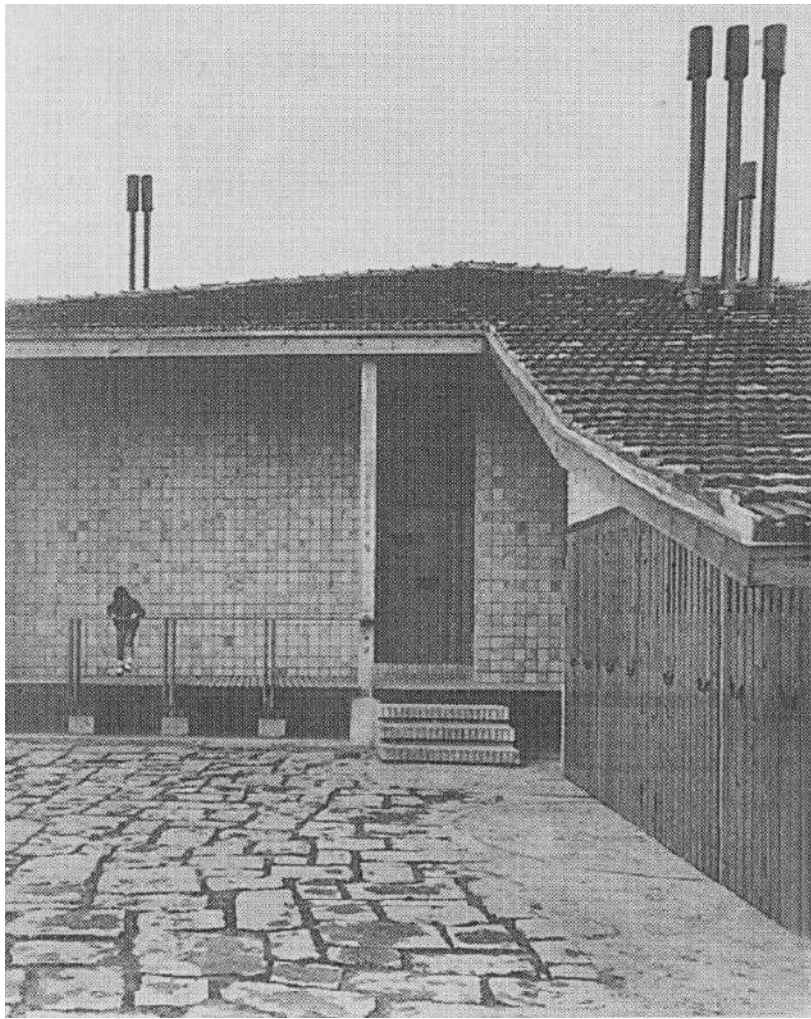
Luis Fernández Galiano hace tiempo tituló en uno de sus artículos de la revista AV el expresivo, “umbral de lumbre y sombra”,¹⁰ apuntando a la confusión de ambos términos como razón de un año arquitectónico, el del 98. Porque si algo sorprende del origen de umbral es su carácter contradictorio. Etimológicamente, procede de “lumbra”, lumbre que lo relaciona directamente con el fuego del hogar y la luz que emana de lo íntimo del refugio. Por otro lado, aunque no tiene su origen en ello,¹¹ “umbra” en latín, significa sombra, y nos habla del lugar donde la fuente de luz se ve oscurecida por un cuerpo oclusivo, por un exterior que lo limita y tapa. De hecho, una derivación del castellano antiguo de umbral: lumbral, nos lleva a la palabra latina “limen” que comparte la raíz “lim”, del latín “limes”, límite, y connota la idea de borde, principio, comienzo. Un umbral, por tanto, aglutina, aunque confusamente, la luz y el fuego de un interior, la sombra arrojada de un exterior y el límite que los conforma. Algo que se adecua extraordinariamente con la figura y obra de Oíza, en un ejercicio paradójico de casualidades que el lenguaje a veces nos regala. Y más si cabe, cuando esos umbrales, en nuestras latitudes meridionales, muestran su naturaleza opuesta: la sombra interior del zaguán limitada por la luz exterior de la calle. La umbría en estos casos es siempre más recogida, más íntima, anunciando el frescor que atenúa el afuera soleado inhóspito. No obstante, la dureza de ese contraste se matiza por otros mecanismos que le hace participar de su condición ambigua, de espacio en tránsito, entre el exterior y el interior, entre la ciudad y la casa.

Cuando los Smithson plantearon en el CIAM X de Dubrovnik en 1956 su “filosofía del umbral”¹² comprendieron que había llegado el momento de superar los “zoning” funcionales que limitaban la ciudad y encasillaban lo privado y lo público sin propuestas de transición. Aldo van Eyck, dando un paso más allá, trata de superar estas polaridades opuestas: interior-exterior, individual y colectivo, abierto y cerrado negando su existencia mediante un artificio conceptual que él llamó “twinphenomena” (fenómeno doble).¹³ Agrupa en un solo ente dos elementos contrapuestos con el deseo de dar por finalizada la etapa racionalista de funciones y ámbitos enfrentados. Ese ente, físico, lo materializa van Eyck en un espacio de tránsito que va dilatando el límite que separa ambos escenarios, y que la a larga reconoce como lo esencial en su arquitectura. Habitar este límite espaciado se torna en la clave de su trabajo olvidando en parte la razón inicial de su extinción: eliminarlo. Porque, aunque gana importancia en detrimento de los dos extremos que separa, son ahora terna donde antes había una dupla de espacios en juego. En cualquier caso, se había dado el paso para experimentar con cualidades y elementos fuera de su campo de acción habitual: la calle interior, las “street in the sky” de los Smithson o el edificio como una ciudad de Herman Hertzberger, dejaban de ser extrañas asociaciones y se convertían en desencadenantes de proyecto eficaces. Oíza le influyó profundamente este pensamiento disruptivo, sobre todo de Aldo van Eyck, hasta el punto de, como indica Ferraz-Leite,

*“la coincidencia de Oíza con el planteamiento teórico de Van Eyck es notable. Oíza habla siempre del pensamiento arquitectónico como un movimiento circular continuo entre elementos aparentemente opuestos, pero que precisamente gracias a este movimiento se revelan complementarios”*¹⁴

Sin embargo, lo genuino de Oíza, fue aprovechar esta superación de lo dual, haciendo de ello la razón principal de su arquitectura. Si en los Team X, un espacio intermedio, o el “threshold” de Hertzberger¹⁵, se materializa en una gradación progresiva de las cualidades de un espacio de partida hacia uno de llegada, en Oíza, la valoración se hace más radical, negando la existencia de este espacio intermedio que separa a ambos, siendo la propia construcción de los dos ya en sí misma espacio intermedio, y cuya materialización se confía a una transformación paradójica de los elementos que los definen. El límite se diluye, pero ahora eliminando el paréntesis espacial que separa a los dos mundos enfrentados, interior y exterior, haciendo de ambos un continuo de naturaleza contaminada configurado por atributos contrapuestos desde un inicio. El “ascensor horizontal” aquí puede traducirse en suelo vertical o muro horizontal, paisaje interior o jardín exterior. O desde un punto de vista programático, estaríamos hablando de una terraza interior o una vivienda exterior. En cualquier caso, nunca tres espacios sino uno solo formulado en parejas que invierten su adjetivación confiriéndoles aspectos contradictorios a priori que, sin embargo, superan en manos del arquitecto esa rigidez primitiva de lo establecido.

Desde esta posición se puede mirar el despiece del solado que cubre el muro de Durana. Entender el absurdo de una cuadrícula cerámica en la pared, como un solado colocado en vertical, y, sin embargo, el suelo contiguo que rodea la casa como un muro de piedra de mampostería careada. “¿Cómo podría ser una casa partiendo de cero? Y me salió como un techo”¹⁶ confiesa Oíza. No como una cubierta que se presume exterior. Eso mismo es trasladable a la utilización del ladrillo en la casa Lucas Prieto en Talavera: indiferente, transgresor, laberíntico. “el mejor alzado del templo griego es su planta”¹⁷, porque no olvidemos que un umbral corresponde originalmente siempre al suelo, a la huella, y no al vuelo que es ocupado por el dintel. En Oíza, estos umbrales se abaten, eliminando el apriorismo de su condición, con la complicidad de unos materiales “desubicados”. Su transgresión se lleva a la función, estrategia germinal compartida con van Eyck.¹⁸ Lo opuestos funcionales de las terraza-vivienda que desarrolla en la Ciudad Blanca de Alcudia y perfecciona en Torres Blancas, son ejemplo de esto, pero también lo sutil del pasillo-pasarela que ordena la fachada del Banco de Bilbao. Toda su obra, con más o menos intensidad, puede leerse desde esta premisa, como compendio de impurezas acrisoladas en futuras perfecciones precisas y ordenadas. Quizás a través de una obra menor pero estratégica en su posición al preceder a las dos anteriores tan aclamadas, las cuales seguro silenciaron su valor, pueden ser la clave de todo esto. Me refiero a la casa ENTREPINOS de Huarte en Formentor, donde estos umbrales definen esta idea al ser llevados a toda la vivienda.



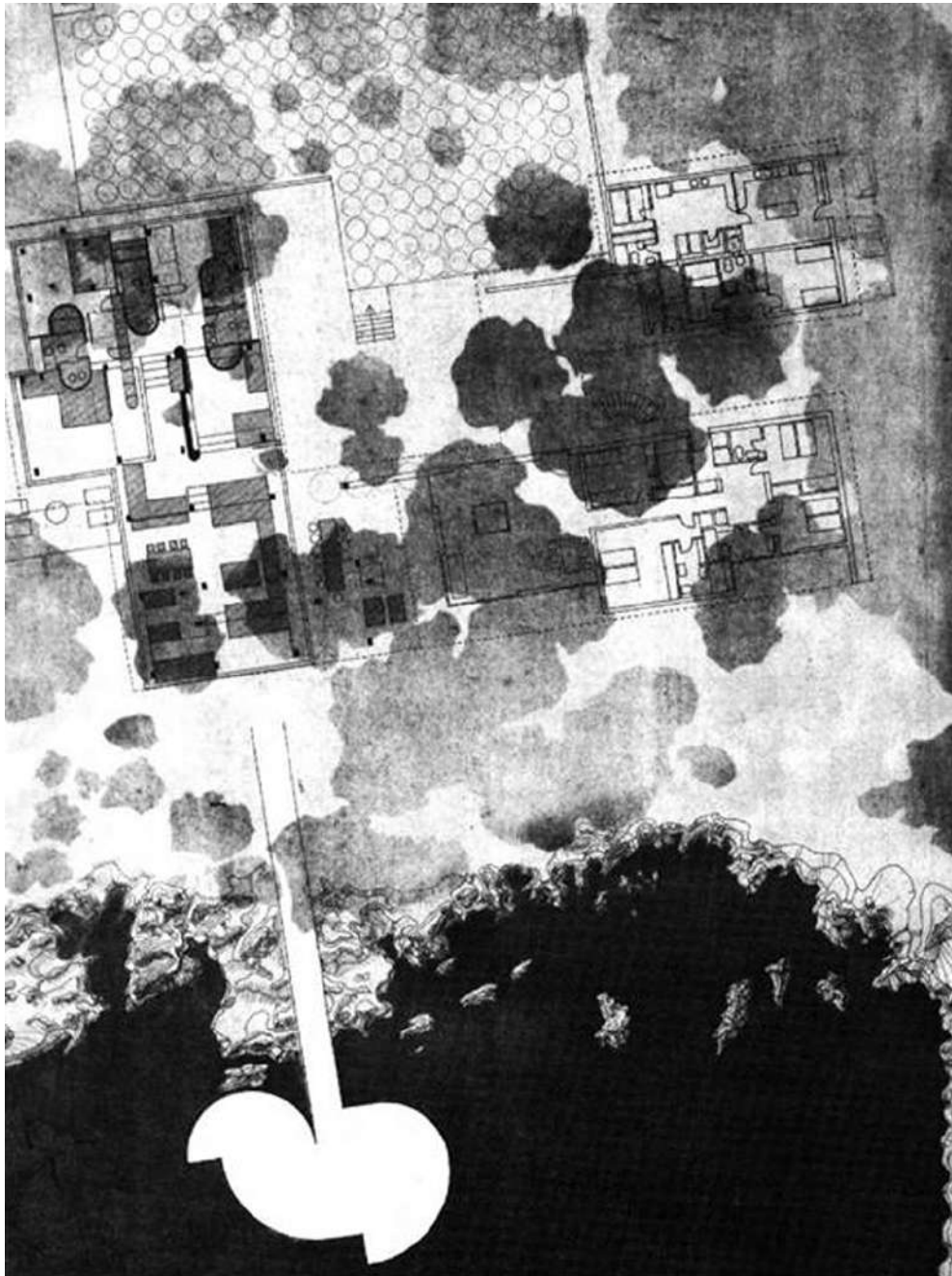
(Fig.1) Casa Fernando Gómez. Durana - Arrazua-Ubarrundia, Álava, 1959-60 © Fundación Alberto Schommer, VEGAP, Madrid, 2019 Fotógrafo: Alberto Schommer



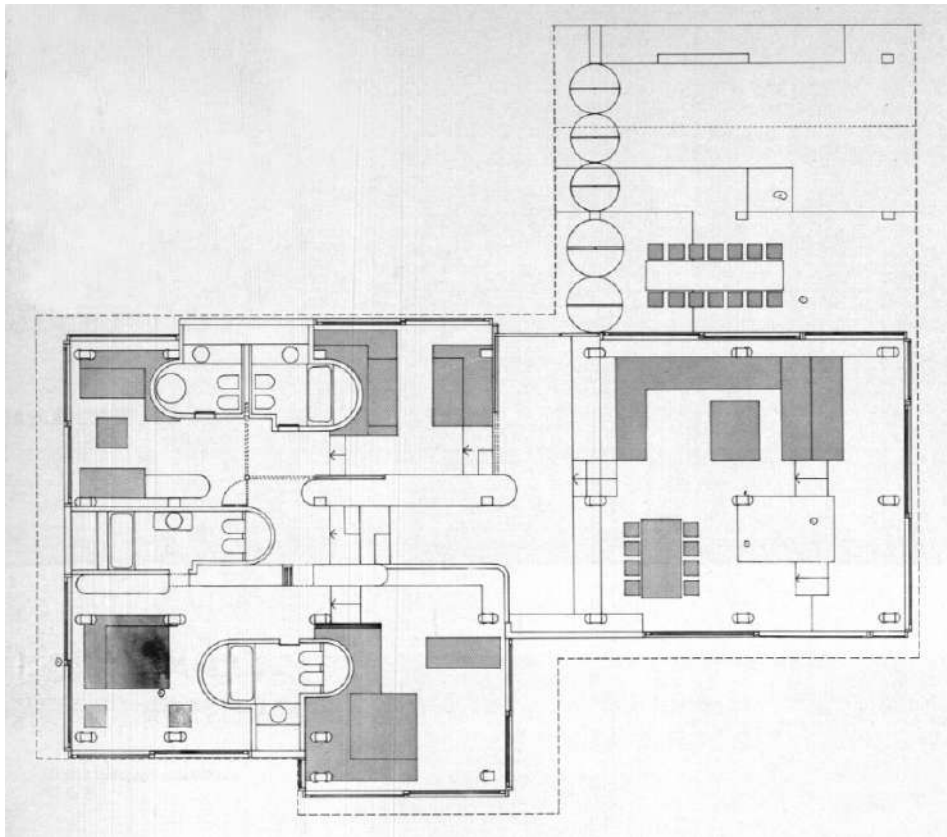
(Fig.2) Vista de la casa desde el embarcadero. Publicada en la revista Arquitectura, COAM, n. 154, octubre de 1971, p. 49.

Vivir un umbral: la casa Entrepinos

"Tenía la intención de construir la casa, sin talar ni un árbol. Y lo logró."¹⁹ De este modo claro explicaba Javier Vellés el propósito principal de Oíza al abordar este encargo de Juan Huarte. Era más bien una ampliación, puesto que, en este rincón apartado de Formentor, junto al mar, ya existían dos pabellones proyectados por Garcia de Paredes y Javier Carvajal paralelos a la línea de costa con habitaciones de una sola planta. De hecho, la idea era sumar un tercero para los padres, en posición perpendicular a los otros dos, "flexible para añadir una sala de estar, un espacio de biblioteca que pueda convertirse en dormitorio de invitados y la habitación principal con dos baños y dos vestidores. El nuevo proyecto incluiría la organización del espacio exterior y el jardín."²⁰ Para ello, Oíza levantó durante los tres meses del verano del 1969, con precisión de taxonomista todas las preexistencias de la parcela: la orilla, las rocas, y sobre todo, la abundante masa arbórea de los pinos. "No hace falta inventar nada, el proyecto ya existe"²¹ parece decir con esta consignación laboriosa de lo que está y de lo que debe permanecer. Para cumplir con esta premisa, Oíza proyectó un extenso plano elevado, una cubierta que cubre sin alterar lo existente y lo nuevo haciendo habitable los espacios intersticiales que se generaban. Entre bloques, entre pinos, ya que estos últimos se preservan horadando y atravesando este techo continuo. El suelo asume las cotas del terreno, confundiéndose con él en diversas plataformas horizontales que van descendiendo hacia la bahía y el embarcadero.

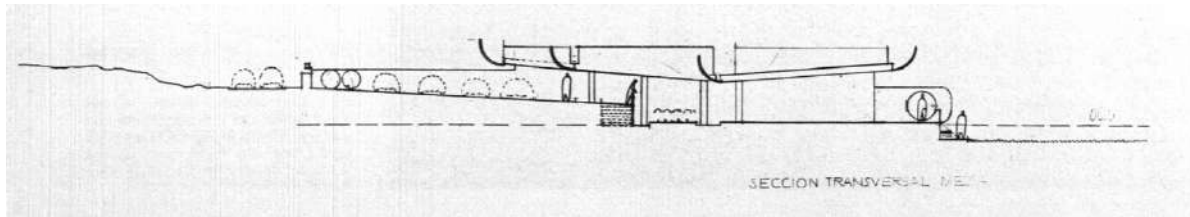


(Fig.3) Dibujo de planta de la casa Entre-Pinos J. Huarte de F. J. Sáenz de Oíza. Publicado en CLIMENT GUIMERÁ, F., F. J. Sáenz de Oíza en Mallorca 1960-2000, Govern balear, 2001, p. 49.



(Fig.4) Plano del nuevo pabellón (ampliación) publicado en la revista Arquitectura n. 154, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, octubre 1971, pp. 51-53.

Lo sorprendente del proyecto, como también asegura Vellés, es que este y la obra se hicieron sobre la marcha, casi al mismo ritmo de su construcción, comenzando por el plano de cimentación que salvaba los pinos y finalizando por el "cuarto de baño de madera para la señora de Huarte".²² Es decir, se tardó más en consignar lo existente que de anticipar lo futuro. Quizás esta circunstancia salvó al proyecto de una solución más abstracta y ajena a lo accidental del lugar y el hecho de ir pensando y haciendo a la vez, mantuvo la tensión de la incertidumbre en algo a priori tan necesariamente preciso por los condicionantes que había que salvar. Lo cierto es que el resultado final de la casa denota esa estrategia indeterminada en la naturaleza ambigua de sus elementos. Incluso el color blanco final, imposición de la señora de Huarte²³ frente al rojo complementario al verde de los pinos que hubiese deseado Oíza, redundaba en ese cúmulo de decisiones irreflexivas que hizo de lo incontrolado algo que paradójicamente no restó unidad al conjunto. ¿Pudo ser esta, inconscientemente, una obra a la medida de la teoría y praxis proyectual de Oíza? Porqué no. Se ha estudiado poco lo intuitivo en su obra, cuando lo poético e irracional de su pensamiento lo tiene tan presente en sus lecturas e inquietudes. "La luz del poeta es la contradicción"²⁴ le gustaba parafrasear a Lorca sin por eso renunciar ni al logos ni al "cogito". Tal amalgama de pretensiones era difícil de conciliar si no fuese a través de mecanismos flexibles que ayudasen en este empeño. Traigo a colación el comentario que hizo Antón Capitel cuando prologando el monográfico de su obra, indica de Torres Blancas que "supone la integración de los tres modelos en un gesto sincrético sin precedentes, que convierte al edificio en una sumatoria de tres naturalezas arquitectónicas diversificadas".²⁵ Sin renunciar a ninguna, y sobre todo, sin diferenciar en su conjunto una parte de otra. Solo la participación en cada elemento de todas ellas pudo y puede conciliar una suerte de equilibrio inestable que sin embargo supone un enriquecimiento profundo de su obra. Desde esta premisa, y entendiendo la naturaleza híbrida de los umbrales, Oíza, construyó y extendió, estos umbrales a toda su obra. O al menos esa fue su evolución. En sus primeros proyectos, buscando la disolución del interior en el exterior como paradigma de la modernidad introduciendo características de este en el interior. Ejemplo de esto es el proyecto de la Capilla del Camino de Santiago donde nada es ya interior para serlo todo. Porque lo radical fue interiorizar el exterior, la dificultad de un último límite presente no dominado por el arquitecto: afrontando la idea de infinito que se dio en su madurez. En Formentor, los pinos, la masa arbórea de un bosque mediterráneo fueron la oportunidad buscada de hacer de ese exterior paradójicamente un interior. Extender a la totalidad "twinphenomena" de van Eyck.



(Fig.5) Plano de la sección de la casa publicado en la revista Arquitectura n. 154, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, octubre 1971, pp. 51-53.



(Fig.6) Vista de la entrada publicada en la revista Arquitectura n. 154, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, octubre 1971, pp. 51-53.

La construcción de un umbral: pares paradójicos en Formentor

“Incluso la transformación de la definición de un vocablo es un campo donde experimenta lo que una palabra puede significar doblemente”.²⁶ Al igual que Oíza, necesitamos la ayuda del lenguaje. Darle la vuelta, y cambiar Arquitectura por Poesía. Construir un umbral, y más si este se extiende a toda la obra y no solo a un espacio de conexión, obliga a emplear términos, relacionar palabras que ayuden a definir su naturaleza. Si lo intermedio es lo característico, huyendo de lo categórico, cualquier cualidad de este pasa por poner de manifiesto lo transitorio frente a lo estable. Lo ambiguo frente a lo seguro. Si atribuimos a una vivienda la condición de interior, y a una terraza, sin embargo, ser exterior (con todos los matices que pueda tener); o una vivienda exterior, y una terraza interior, definen juntas, o por separado, esa realidad indeterminada de lo intermedio. La confrontación de estas parejas de palabras, que podemos llamar “pares paradójicos”, al relacionar términos opuestos y supuestamente contradictorios, es el marco operativo adecuado de aproximación. Pero debe darse en aquellos elementos que lo construyen. En el caso paradigmático de la casa Entrepinos en Formentor, tres: la cubierta-suelo, la cornisa-barandilla, y finalmente, la luz como sombra iluminada. Cualquiera de los tres, como par definatorio tiene como complementario otra pareja: techo-terreno, peto horizontal y luz oscurecida.



(Fig.7) Fotografía del interior del pabellón con los árboles atravesando el forjado publicada en CLIMENT GUIMERÁ, F., F. J. Sáenz de Oíza: Mallorca 1960-2000: proyectos y obras, Federico Climent Guimerá, Direcció General d'Arquitectura i Habitatge, Mallorca, 2001, p. 64.

Cubierta-suelo. Posiblemente la más radical por inalcanzable. No estamos hablando del principio corbusiano de terraza-jardín, que también tiene en parte, una genética contradictoria, sino del gesto, justificable desde lo poético pero problemático desde lo técnico, de hacer habitable, la cubierta que unifica todo el conjunto de la casa. El argumento de la contemplación de la costa desde esa plano se torna un poco pobre cuando ya se tiene presente desde la propia casa gracias al techo levemente inclinado y el suelo escalonado "hacia abajo, abriendo la sala de estar....con envoltura transparente que dejaba ver la isla de Formentor sobre el azul de la bahía, entre los pinos".²⁷ La posición en una ladera, y por lo tanto en pendiente descendente de todo el complejo, hace que desde cualquier posición, incluso desde el propio camino que discurre por la parte superior, se tengan aproximadamente las mismas vistas. Tal vez con más dificultad por las copas de los árboles más frondosas a esa altura. Sin embargo, ese jardín elevado, arropado por los pinos, confiere una intimidad que hace plausible considerar la terraza como una nueva planta. Como complemento, está el envés de esta cubierta-suelo, un techo manipulado como el terreno, no horizontal como este, los dos de color blanco. Los pilares ocultos en ese mismo blanco y redondeadas sus esquinas resaltan los troncos de los pinos con su corteza ahora abstraída en esa verticalidad amputada en la base y de la copa, mimetizando las aberturas que traspasan el suelo y el techo, prolongándose en los reflejos en ambas direcciones.



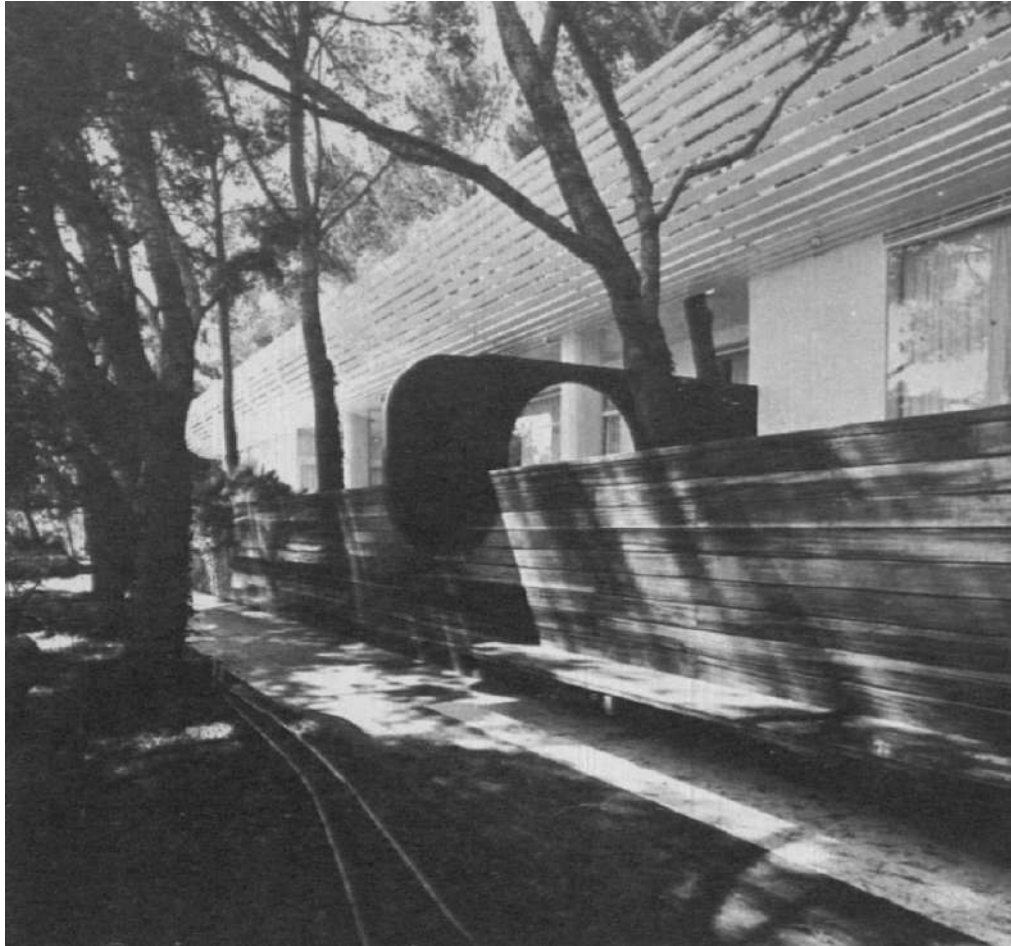
(Fig.8) Fotografía de las terrazas del pabellón con los árboles surgiendo del suelo publicada en la revista Arquitectura n. 154, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, octubre 1971, pp. 51-53.



(Fig.9) Vista en escorzo de la parte nueva, con la cornisa de cuarto de caña y los testeros planos. Foto publicada en Climent, F. J. Sáenz de Oíza, Mallorca 1960-2000, 2001, pág. 56.

Cornisa-barandilla. Un elemento que Vellés justifica, con ciertas dudas, a la idea de “unificar el conjunto heterogéneo de edificios que iba a resultar”.²⁸ Esta pieza singular sorprende por su expresividad, en parte, producto de su resolución en múltiples tablas de pino pintadas en blanco, conformadas mediante costillas curvadas de acero separadas a una distancia constante. Los laterales mantienen la altura constante, pero modifican la forma curva, que ahora es recta, haciendo que las tablas se resuelvan en un entramado en diagonal. El conjunto, con fuertes reminiscencias corbusianas (incluso utzonianas), refuerza el plano de cubierta, pero sin embargo debilita el límite que separa el interior del exterior confiado al cerramiento de vidrio. La sombra arrojada de este borde se diluye por la geometría y la construcción de la celosía negando zonas muy contrastadas. Desde la arriba, en la terraza elevada, la sensación de estar ante una barandilla inaccesible se une el filtrado entre las lamas que también difuminan el límite de esa cubierta pisable. Los árboles que emergen devuelven la ilusión de estar ante el terreno original reforzado en el propio acabado propuesto.

Sombra iluminada. Lo más sutil al final es la atmosfera generada con los espacios que se construyen. A Oíza le gustaba citar en sus entrevistas a Le Corbusier para definir la Arquitectura: “la arquitectura es el juego sabio y magnífico de los volúmenes bajo la luz”.²⁹ Una luz mediterránea intensa que, sin embargo, en Formentor, y entre pinos, atenúa su presencia en múltiples sombras también iluminadas entre los claros de las copas y los reflejos del agua. Estar sobre la cubierta mantiene esa atmosfera. Estar bajo la cubierta, también. En la nueva sala de estar, los reflejos de un suelo y un techo igualados en lo blanco material mantienen esa sombra iluminada que convive con la luz oscurecida por tantos tamices en otras partes de la casa.



(Fig.10) Vista de la veranda y particiones con óculos, bancos y cornisas de madera publicada en la revista Arquitectura n. 154, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, octubre 1971, pp. 51-53.

Y así hasta el infinito. Podríamos añadir otros pares, otras relaciones sutiles pero radicales en lo planteado: Las particiones de la veranda horadadas por círculos que luego se repiten en el pavimento de la entrada. Muros que comunican y cuya proyección de los vacíos se materializa en el suelo. Los baños como barcos varados fabricados en madera, hasta el propio embarcadero redondo, íntimamente expuesto. Construir un umbral tiene eso, de riesgo y pocas certezas. Sin embargo, Oíza transita seguro sabiendo que ese es el juego. “La arquitectura es como la baraja, no como el ajedrez”³⁰. Siempre habrá que mezclar las cartas, como solo él sabidamente supo hacer.

Notas

- ¹ LOPEZ-PELAEZ, José Manuel; Oíza y el reflejo del Zeitgeist” Revista El Croquis. nº 32-33. Madrid, abril 1988, p.183.
- ² FERRAZ-LEITE, Alejandro; *Las lecturas de Oíza*. Buenos Aires: Diseño, 2017, p. 35. “Oíza solía decir que le gustaría escribir un libro que en una página dijera una cosa y en la siguiente lo contrario”
- ³ ALONSO, Francisco; “Ideas de Oíza” Revista Arquitectura nº355, Madrid: COAM, 2009, p.98-105.
- ⁴ VELLÉS, Javier; *Oíza*. Madrid: Puente editores, 2018, p.132.
- ⁵ Ibid, p.133.
- ⁶ SÁENZ GUERRA, Javier; *Sáenz de Oíza y Torres Blancas: Una torre en plural*. Buenos Aires: Diseño, 2016, p.16.
- ⁷ ALBERDI, Rosario; SÁENZ GUERRA, Javier; *Francisco Javier Sáenz de Oíza*. Madrid: Ediciones Pronaos, 1996, p.42.
- ⁸ VELLÉS, Javier; “En el estudio de Oíza”. Madrid: Revista El Croquis. nº 32-33. Madrid. abril 1988, p.193.
- ⁹ SÁENZ GUERRA, Javier; *Sáenz de Oíza y Torres Blancas: Una torre en plural*. p. 96 “El umbral es cosa sagrada”, era casi la oración de inicio de sus clases”
- ¹⁰ FERNANDEZ GALIANO, Luis; “Umbral de lumbre y sombra” Revista AV. Disponible en: <https://arquitecturaviva.com/articulos/umbral-de-lumbre-y-sombra>.
- ¹¹ PASCUAL RODRÍGUEZ, José Antonio; de la Real Academia Española: *No es lo mismo ostentoso que ostentóreo. La azarosa vida de las palabras*, pp. 78-79. Espasa, 2013.)
- ¹² EYCK, Aldo van; *Niño, la ciudad y el artista, el. un ensayo sobre arquitectura. el reino de lo intermedio*. Madrid: Fundación Arquia. Colección la cimbra. 2021, p. 76.
- ¹³ STRAUVEN, F.; LIGTELIJN, V.; Aldo van Eyck. Writings. Amsterdam: Editorial SUN, 2008, p. 186 “Los proyectos deben manifestar, en términos arquitectónicos, el deseo real de superar las polaridades que realmente no existen: individual-colectivo, material-emocional, parte-todo, permanencia-cambio, interior-exterior. No son dualidades, ni polaridades. Este hecho debe ser expresado en cualquier planeamiento” (Manuscrito original en inglés traducido por Luis Gil Guinea en su tesis “Lugares intermedios. La “filosofía del umbral” en la arquitectura del Team 10” ETSAM 2016.
- ¹⁴ FERRAZ-LEITE, Alejandro; p. 208.
- ¹⁵ HERTZBERGER, H. *Articulations*. New York, London: Prestel. 2002.
- ¹⁶ ALBERDI, Rosario; SÁENZ GUERRA, Javier; Francisco Javier Sáenz de Oíza, p.86.
- ¹⁷ SAENZ DE OIZA, Francisco J.; Audio “Arte, Paisaje y Arquitectura (II): Las artes y la función integradora de la arquitectura en la creación de un entorno habitable.” Ciclo Arte, Paisaje y Arquitectura. Fundación Juan March, 22 Mayo 1986. Duración 1h 17min. 22seg. Disponible en: <https://canal.march.es/es/coleccion/arte-paisaje-arquitectura-ii-artes-funcion-integradora-arquitectura-creacion-entorno-habitable-19744>
- ¹⁸ EYCK, Aldo van; p. 98.
- ¹⁹ VELLÉS, Javier; *Oíza*. Madrid: Puente editores, 2018, p.146
- ²⁰ FERNÁNDEZ, Aurora; FONTCUBERTA, Luis de; “Una casa entre-pinos de Francisco Sáenz de Oíza: Trabajar con el entorno.” RA: revista de arquitectura, nº. 17, 2015, p. 33.
- ²¹ Ibid, p. 37.
- ²² VELLÉS, Javier; *Oíza*. Madrid: Puente editores, 2018, p.147.
- ²³ Ibid, p. 147.
- ²⁴ ALBERDI, Rosario; SÁENZ GUERRA, Javier; p.103.
- ²⁵ Ibid; p.36.
- ²⁶ Ibid, p. 43.
- ²⁷ VELLÉS, Javier; p.147.
- ²⁸ VELLÉS, Javier; p.146.
- ²⁹ SAENZ DE OIZA, Francisco J.; Video: “No te mueras sin ir a Ronchamp (Sáenz de Oíza)” 00:59:1026/12/2014. Disponible en: <https://www.rtve.es/play/videos/imprescindibles/imprescindibles-no-mueras-sin-ir-ronchamp-saenz-oiza/2929434/>
- ³⁰ FERRAZ-LEITE, Alejandro; p. 300. Conferencia. Francisco Javier Sáenz de Oíza. Presentación del curso de verano en El Escorial.

Bibliografía

ALBERDI, Rosario y SÁENZ GUERRA, Javier. *Francisco Javier Sáenz de Oíza*. Madrid: Pronaos, 1996. ISBN: 84-859-4132-2.
EL CROQUIS: *Francisco Javier Sáenz de Oíza*. Madrid, (32/33). Febrero-abril 1998. ISBN: 978-84-8838-624-3
FERRAZ-LEITE, Alejandro; *Las lecturas de Oíza*. Buenos Aires: Diseño, 2017, 320 p. ISBN: 978-987-4160-33-1
HERTZBERGER, H. *Articulations*. New York, London: Prestel. 2002. ISBN 10: 3791327917.
SÁENZ GUERRA, Javier; *Sáenz de Oíza y Torres Blancas: Una torre en plural*. Buenos Aires: Diseño, 2016, 134 p. ISBN: 978-987-4000-09-5
SÁENZ DE OIZA, Francisco Javier. *Escritos y Conversaciones*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, Colección Cimbra nº3. 143 p. ISBN: 8493468851
EYCK, Aldo van; *Niño, la ciudad y el artista, el. un ensayo sobre arquitectura. el reino de lo intermedio*. Madrid: Fundación Arquia. Colección la cimbra. 2021, 368 p. ISBN: 978-84-121748-9-2
VELLÉS, Javier; *Oíza*. Madrid: Puente editores, 2018, 375 p. ISBN: 978-84-9452-747-0

Biografía

Profesor de Composición I y II e Historia de la Arquitectura en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Alcalá de Henares (UAH) (Madrid).
Miembro del grupo de investigación ARHCIPAI "Arquitectura, Historia, Ciudad y Paisaje" de la UAH.
Miembro del grupo de investigación Eco-Futuring, laboratorio de diseño para la ciudad verde de la UAH.
Miembro del grupo de investigación GIGAC "Geometrías de la Arquitectura Contemporánea" en la ETSAM-UPM hasta el 2017.
Doctor por la UPM-ETSAM con la tesis "La paradoja de Mies: Las simetrías invisibles a través del Pabellón de Barcelona" en Proyectos Arquitectónicos.
Fundador del estudio taller TRAZA ARQUITECTURA. Autor de diversos proyectos residenciales y dotacionales, algunos de ellos fruto de concursos ganados.

Francisco Felipe Muñoz Carabias
felipe.munoz@uah.es

**La Casa Olano por José Antonio Coderch.
Estrategias de mediación en los límites.**

Navarro Martínez, Héctor

Universidad Politécnica de Madrid, Departamento de Composición Arquitectónica, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, Madrid, España, hector.navarro@upm.es



Jose Antonio Coderch construye en la década de los 50 la Casa Olano, vivienda de veraneo ubicada en Cantabria. Se trata de un encargo que se materializa en un momento realmente interesante en la carrera del arquitecto. Acababa de completar la Casa Catasús (1956) en Sitges, una de sus obras más reconocidas, y la Casa Coderch en Caldetas era uno de los últimos proyectos en los que había trabajado aunque nunca llegase a construirse. A estos proyectos, precedía también la casa Ugalde, y en todos ellos se pueden identificar una serie de recursos que exploran la relación entre interior y exterior.

El proyecto forma parte del conjunto de obras construidas fuera de Cataluña. Resulta de especial interés atender a cómo el arquitecto aplica todo su ideario en un contexto climático muy diferente y cómo reinterpreta la arquitectura vernácula del lugar para hacer una propuesta genuina.

Se abordan cuestiones como el acceso a la parcela y la relación con el entorno, que vuelven a ser condicionantes imprescindibles para establecer la conexión visual con el entorno lejano e inmediato desde una plataforma elevada, temas ya explorados en la Casa Coderch o la Casa Ugalde. Una vez más, Coderch proyecta una planta de desarrollo radial y recurre a geometrías oblicuas pero en este caso contenidas en una forma geométrica pura. Esta solución explora una estrategia que continuará trabajando años más tarde mediante maclas y crecimiento por adición de unidades.

Desde el acceso a la parcela, en la propuesta se miden todos los recursos que buscan definir una transición gradual entre interior y exterior; la alteración del entorno para definir el acceso a la planta de vivienda y al garaje ubicado en el nivel inferior, el patio que se hace presente en la zona de entrada como paramento que secuencian una transición en el acceso, hasta llegar a la balconada que envuelve las zonas comunes de la vivienda. La propia geometría de la veranda y la definición formal de sus límites definen un elemento de transición no explorado hasta el momento. La liviana estructura de pilares metálicos dejan libres los vértices de la geometría pentagonal, el techo plano enmarca el paisaje lejano y la fachada de vidrio busca su desmaterialización. Incluso los despieces de suelo interiores y exteriores, buscan reforzar esa continuidad entre los ambientes. Coderch modela umbrales, espacios en sombra y paramentos de distintos grados de permeabilidad que consiguen activar los cinco sentidos.

La investigación parte de un estudio de documentación gráfica (planos y croquis), fotografías, memoria descriptiva de proyecto y declaraciones del arquitecto a diversas publicaciones. Este trabajo se completa con una visita a la casa, así como una entrevista a los actuales propietarios. Con todo ello, se procederá a desarrollar un trabajo analítico atendiendo a los aspectos masivos, espaciales y funcionales, acompañado de una comparativa con obras precedentes y posteriores que permitirán contextualizar y entender el valor del resultado final. Este planteamiento resulta de interés, pues permite entender la Casa Olano como trabajo de transición que pone en relación grupos de proyectos con estrategias distintas.

Coderch, Olano, transición, terraza, límites

**The Olano house by José Antonio Coderch.
Border mediation strategies.**

Navarro Martínez, Héctor

Universidad Politécnica de Madrid, Departamento de Composición Arquitectónica, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, Madrid, España, hector.navarro@upm.es

Jose Antonio Coderch designed the Olano House in the 1950s, a summer house located in Cantabria. This commission was developed at a really interesting moment in the architect's career. He had just completed the Catusus House (1956) in Sitges, one of his most recognized works, and the Coderch House in Caldetas was one of the last projects he had worked on even though it was never built. These projects were also preceded by the Ugalde house, and in all of them a series of resources that explore the relationship between interior and exterior can be identified.

The project is part of the set of works built outside of Catalonia. It is important to attend to how the architect applies all his ideas in a very different climatic context and how he reinterprets the vernacular architecture of the place to make a genuine proposal.

Issues such as access to the plot and the relationship with the environment are addressed, which are once again essential conditions to establish the visual connection with the distant and immediate surroundings from an elevated platform, themes already explored in the Coderch house or the Ugalde house. Once again, Coderch projects a radial development plan and uses oblique geometries but in this case contained in a pure geometric form. This solution explores a strategy that he will continue to work on years later through unit addition growth.

From the access to the plot, the proposal explores all the resources that seek to define a gradual transition between interior and exterior. The alteration of the environment to define the access to the house floor and the garage located on the lower level, the patio that is present in the entrance area as a wall that sequences a transition in the access, until reaching the balcony that surrounds the common areas of the house. The geometry of the veranda and the formal definition of its limits define an element of transition not explored until that moment. The light structure of metal pillars free the vertices of the pentagonal geometry, the flat ceiling frames the distant landscape and the glass facade seeks its dematerialization. Even the interior and exterior floor explorations seek to reinforce that continuity between indoors and outdoors. Coderch models thresholds, shaded spaces and surfaces of different degrees of permeability that activate the five senses.

The research starts from a study of graphic documentation (plans and sketches), photographs, project descriptive memory and declarations of the architect to various publications. This work is completed with a visit to the house, as well as an interview with the current owners. With all this, it is carried out an analytical work attending to the massive, spatial and functional aspects, accompanied by a comparison with previous and subsequent works that will allow contextualizing and understanding the value of the final result. This approach is of interest, since it allows to understand Olano house as a transition work that links groups of projects with different strategies.

Coderch, Olano, transition, terrace, limits

Introducción. Límites difusos, estrategias de relación.

Interior y exterior son dos conceptos que definen un par dicotómico que al igual que otros muchos, clasifican la realidad en código binario. Abierto-cerrado, cerca-lejos, público-privado... todos ellos plantean una clasificación de la realidad que muchas veces resulta insuficiente para hacer referencia a cuestiones arquitectónicas en las que priman relaciones de fusión entre interior y exterior. Existen situaciones espaciales en las que lo no binario está presente en condiciones limítrofes, espacios cuya definición puede ser entendida como híbrida, pues en ellas se reconocen condiciones que tienen que ver con la ambientalidad interior, pero también con experiencias vinculadas a lo exterior.

El interés por estas cuestiones se ha materializado en forma de investigaciones con múltiples enfoques, desde aquellos puramente teóricos-arquitectónicos hasta aquellos con un alcance sociológico-antropológico. Sánchez Pérez (1990) analiza estas cuestiones partiendo de cómo históricamente en el contexto español, el interior de la vivienda ha estado asociado a lo femenino, mientras que el exterior ha pertenecido a la dimensión masculina, correspondencia que no es totalmente rígida y varía a lo largo del día (Sánchez Pérez 1990, 61). Esta investigación pone el foco en aquellos lugares que no pertenecen ni a lo privado ni a lo público, que no son interiores ni exteriores y que su condición híbrida despojada de significados implícitos, abre las puertas a escenarios mucho más ambiguos y flexibles.

Otros autores han reflexionado sobre la relación interior-exterior vinculándola a temas relacionados con lo climático. Es el caso de Tetsuro Watusji (2006) quien argumenta desde la antropología medioambiental, cómo los espacios intermedios se identifican en todas aquellas regiones climáticas donde no se da un relación agreste entre usuario y naturaleza. En los climas extremos se fomenta una relación de aislamiento, mientras que en los climas templados, la relación con lo natural está completamente integrada en la vida diaria, en la religión, o en el espacio público. Watusji analiza cómo las arquitecturas de estos contextos no vienen definidas por paramentos con un alto grado de aislamiento. En todos ellos, los límites son difusos y cuentan con recursos espaciales propios como espacios intermedios o paramentos permeables.

A la hora de hablar de la relación interior y exterior, son muchos los mecanismos espaciales que pueden entrar a formar parte de un estudio detallado. La tesis doctoral "Simbiosis y fronteras entre arquitectura y espacios urbanos contemporáneos" (Navarro 2017) organiza el trabajo analítico de esta investigación mediante una clasificación tipológica. Navarro (2017) desarrolla su trabajo considerando múltiples variables. Referido a espacios exteriores protegidos, dependiendo de su relación con respecto a la masa construida, estos se pueden ubicar debajo, encima o en el perímetro de la edificación. En función de la definición de sus propios límites (horizontales y verticales), las condiciones ambientales de estos espacios harán que se entiendan como más exteriores o más interiores. Los límites verticales pueden ser totalmente virtuales definidos por un alero y un plano de suelo, o pueden reforzar su condición de límite mediante el uso de elementos que incidan en la presencia del plano vertical. La flexibilidad de estos recursos mediadores pueden incluso formalizarse como patios, que dependiendo de su ubicación dentro del volumen edificatorio o en el perímetro del mismo, pueden definir unas formas determinadas de la relación interior-exterior.

Igualmente importantes son todos aquellos mecanismos de conexión, artefactos como escaleras y rampas que incluyen el movimiento en la transición. Su definición formal consigue restringir las circulaciones y manipular cómo el usuario puede relacionarse con el entorno y con la pieza arquitectónica. También es imprescindible atender a todos aquellos paramentos que definen el límite real que separa el interior del exterior. Es decir, aquellos donde se definen fronteras que limitan la presencia de los agentes exteriores.

Por lo tanto, estudiar una obra analizando las relaciones interior y exterior resulta ser una ardua tarea que debe atender a la complejidad de esta cuestión e identificar los muchos mecanismos que participan y cómo van a incidir en la integración de la pieza arquitectónica en el entorno, definiendo un mayor o menor grado de pregnancia.

La casa Olano. Estudios sobre maclas y composición radial.

El contexto climático en el Jose Antonio Coderch desarrolló la mayor parte de sus obras está bastante acotado. La mayoría de sus proyectos se ubican en contextos mediterráneos. El clima y referencias vernáculas resultan imprescindibles para entender muchas de las soluciones que en su evolución forjaron un lenguaje personal, coherente y muy ligado al lugar. Sin embargo, existen también algunos proyectos alejados de este clima, lo cual resulta interesante analizar y permite poner a prueba cómo el arquitecto resolvió cuestiones imprescindibles para entender su obra. Es el caso de la Casa Olano (1957), vivienda ubicada en La Rabia, Cantabria.

La Casa Olano es una vivienda que bien podría ser entendida como obra de transición. Aunque se pueden identificar elementos y recursos ya presentes en obras precedentes, la concepción y las primeras trazas parten de un estudio de los modelos vernáculos de la zona que se materializan en forma de macla de dos pentágonos (Ruiz de la Riva 1991, 372). Aunque Coderch explora nuevos recursos geométricos, siguen presentes las composiciones radiales, recurso capaz de modelar la expansión centripeta desde el interior hacia el exterior. En su entrevista con Enric Sòria, Coderch reconoce que tras finalizar la Casa Ugalde siempre tuvo la necesidad de explorar geometrías que evitasen "desórdenes gratuitos" que reconoce en el proyecto (Sòria 1997, 59), cometido que parece superar en la Casa Olano. A nivel programático, el cuerpo pentagonal ubicado en la parte trasera contiene dormitorios, baños, cocina y zona de servicio. El volumen delantero da cabida a las zonas comunes en un único espacio interior delimitado por una balconada. La entrada se ubica en la intersección entre estos dos cuerpos que se distribuyen en una planta de dos perímetros pentagonales irregulares.

La cubierta inclinada hace su incursión como un recurso óptimo en un clima de numerosas precipitaciones. Coderch evita la redundancia geométrica y en la intersección de las dos pirámides pentagonales de cubierta transformó cinco aguas en cuatro, generando de esta manera dos limatesas que evitaban los posibles problemas derivados de la

recogida de aguas pluviales (fig.1). Utilizó teja árabe, típica de la arquitectura del lugar, pero evitando elementos de desagüe como canalones o bajantes¹. La casa no se apoya directamente sobre el suelo, sino que entre vivienda y terreno se genera una cámara ventilada y aprovechando el desnivel de la parcela, parte de esta se convierte en garaje.

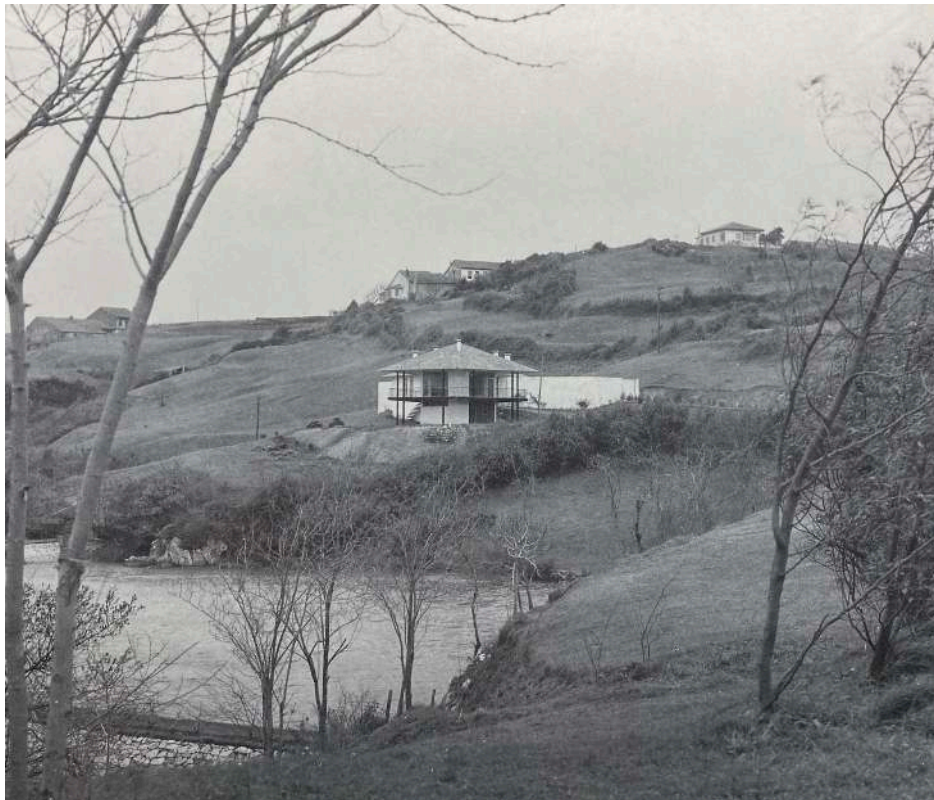


Fig.1. Vista general Casa Olano. © Catalá Roca.

Coderch y Manuel Valls elaboraron un proyecto ejecutivo de gran definición. Los planos incluyen todos los detalles, incluso de barandilla y chimenea, alzados interiores de cada una de las estancias, despieces de suelos y techos, así como múltiples anotaciones que evidenciaban cuáles eran las principales preocupaciones del arquitecto². Yllera (2016) explica que este nivel de definición no era algo habitual, y que el hecho de no poder realizar visitas de obra con la asiduidad habitual hace pensar que esta fuera la razón por la cual el arquitecto definió un proyecto que poco varió durante su construcción, la cual contó con la dirección de obra de Ricardo Lorenzo.

Primer fase. El acceso a través de la parcela.

La vivienda se ubica en una parcela de 2,3 hectáreas con acceso por el linde sur desde la carretera comarcal CA-131. Se trata de una parcela con un claro desarrollo longitudinal norte-sur. El límite oeste linda con la ría, desde el cual se prolonga una inclinación del terreno en dirección este-oeste (fig.2). El acceso se realiza a través de un sendero de 280 metros de longitud. La vivienda se aleja de la carretera comarcal y tras atravesar una masa boscosa en paralelo a la ría, la casa se presenta como un volumen elevado, enclavado en la ladera, buscando la altura necesaria para apoderarse de las vistas del entorno. En diversas entrevistas, Coderch hace referencia a la relación de la pieza arquitectónica con el terreno. Bien con escalonamientos, o apoyando la vivienda sobre pilares como ocurre en la casa Olano, el arquitecto pretendía actuar "sin hacer daño al terreno", sin modificarlo (Sòria 1997,33).

En esta transición, se descubren secuencialmente todos los elementos que conforman el paisaje inmediato; las orillas de la ría de Oyambre y el sistema dunar hoy desaparecido; las verdes praderas salpicadas por pueblos en las inmediaciones y los picos de Europa en la lejanía. El valor de este paisaje, hoy en día Parque Natural, se convierte para Coderch en el *leit motiv* del proyecto. Las zonas vivideras se ubican en las cotas superiores y el cuerpo frontal funciona como un mirador. "La principal dificultad de este proyecto era hacer compatible desde el cuarto de estar las vistas al mar, las vistas a los picos de Europa y una buena orientación. Esto nos hizo adoptar una forma preconcebida a la que se sacrificó en parte el resto de la distribución" (Coderch 1980, 54). En la planta inferior, el cuerpo frontal se prolonga hasta nivel de suelo y se transforma en garaje, relegando el coche a cotas inferiores y haciéndolo desaparecer de las panorámicas ofrecidas desde el nivel principal. La balconada superior genera un porche en el nivel inferior que amplía las posibilidades de uso del exterior pero con mucho menos protagonismo dada su mínima relación con las estancias principales.

A diferencia de proyectos precedentes, el suelo natural no se pavimenta más allá de los aleros. Únicamente se modela una plataforma horizontal de hierba en las inmediaciones del garaje que se prolonga hasta la ría a través de un terraplén. Esta solución consigue generar una zona de uso en el exterior, pero no se convierte en la estrategia de proyecto como sí ocurre por ejemplo en la Casa Ugalde.³

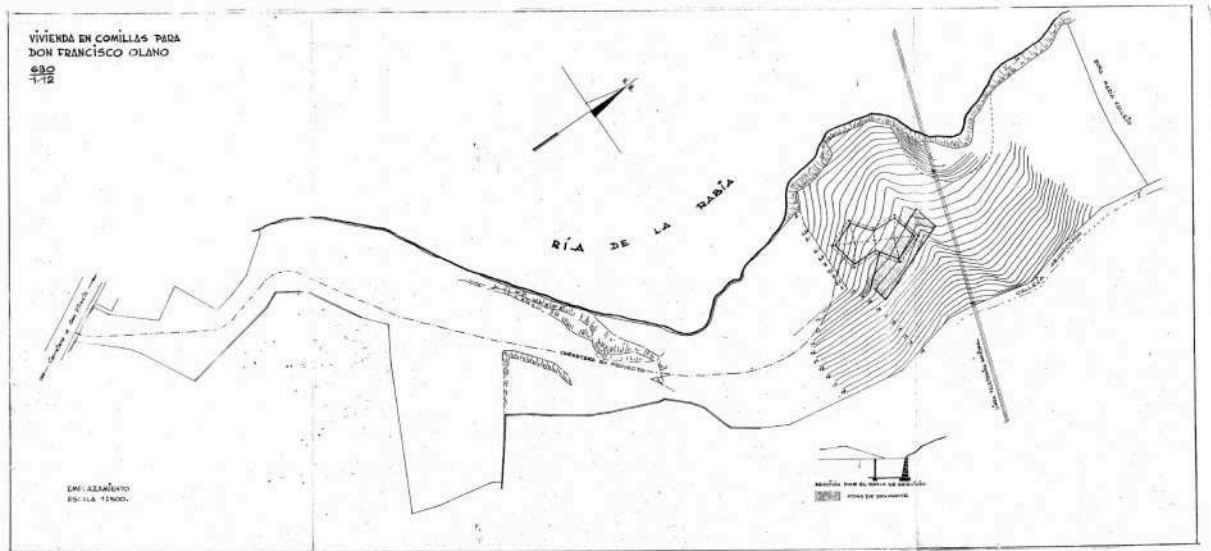


Fig.2 Plano de situación, Casa Olano.

Segundo fase. Acceso a la vivienda, expansión de muros y huecos.

La vivienda incluye un patio en la parte posterior que modela un vacío entre la fachada trasera de la edificación y el terreno en pendiente, generando un exterior de carácter utilitario vinculado al área de servicio donde se ubican las instalaciones de la casa (fig.3). No se incluye en los planos principales de la vivienda, únicamente en el plano de situación en el cual se grafía también una sección. Sin embargo, lo que sí se representa en las plantas generales es la prolongación de los muros interiores que continúan más allá de las líneas de fachada y se convierten en el límite oeste del mencionado patio (fig.4). En la prolongación sur, el muro es el encargado de definir el acceso a vivienda (fig.5). La continuidad interior-exterior se evidencia gracias al fijo de vidrio sobre la puerta principal. La geometría de la vivienda y el muro convierten la entrada en un punto focal y modelan un acceso protegido, un exterior domesticado donde incluso asoma el naranjo del patio, capaz de crecer en un clima como el de Cantabria.



Fig.3. Patio trasero. ©Jose Hevia (2006)

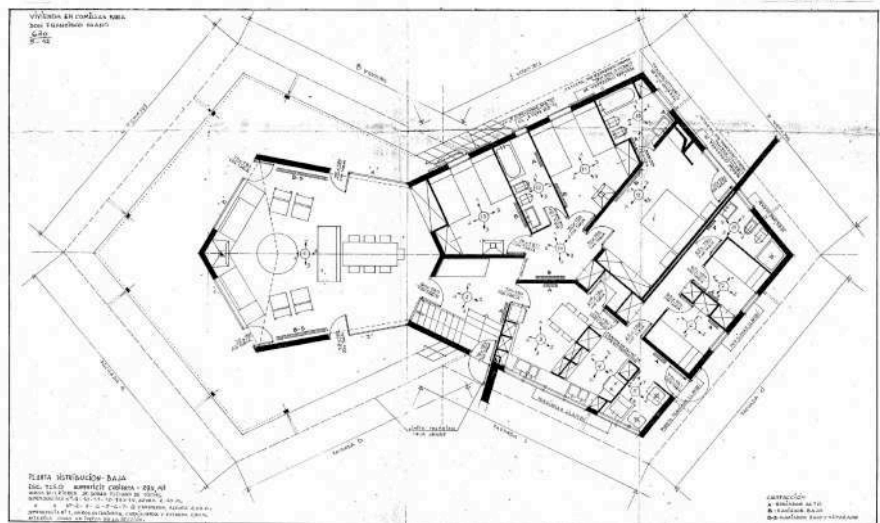


Fig.4. Planta de distribución.

El acceso a la vivienda resulta bastante inmediato. No se hacen grandes operaciones a nivel de suelo, únicamente un alero. El vestíbulo de entrada, en la intersección de los dos cuerpos pentagonales, bien podría ser entendido como un espacio intermedio, un interior muy vinculado al exterior, separado por un paramento de vidrio con respecto a las zonas comunes, paramento que parece continuar la línea de fachada acristalada de la balconada. La prolongación del muro norte (fig.6) corresponde al del cabecero de la cama del dormitorio principal, buscando la conexión con el exterior. La transición entre interior y exterior del paramento se hace a través de una ventana que resulta ser la más grande de todo el volumen trasero.



Fig.5. Acceso principal
©Jose Hevia (2006)



Fig.6. Prolongación muro norte
©Autor (2012)

Los huecos de dormitorios y baños tienen un desarrollo de suelo a techo con una clara proporción vertical. Se completan por el exterior con una contraventana corredera de madera blanca que hace las veces de celosía. Permite la apertura completa o convertir el hueco en un plano difuso de luz blanca que desde el exterior refuerza la masividad del cuerpo trasero. En las zonas de servicio y cocina, los huecos tienen un menor tamaño y se completan con persianas llambí⁴. Este tipo de recursos no son habituales en la arquitectura vernácula cántabra pues no existe la necesidad de protegerse del sol la mayor parte del año. Sin embargo, durante los meses de verano, el calor propio de los meses estivales y la alta humedad pueden encontrar en estos recursos una solución idónea para mejorar las condiciones higrotérmicas de la vivienda. Mediante la apertura de ventanas, el uso de contraventanas y ventilaciones cruzadas, la casa funciona como un pabellón, argumento que se fuerza atendiendo a la puerta principal de doble hoja (vidrio y madera), que permite ventilar sin dejar abierta la casa.

Tercera fase. La balconada: tradición y modernidad.

La balconada resulta ser el elemento arquitectónico protagonista del proyecto. En ella se concentran múltiples lecturas como es la reinterpretación que hace Coderch de la solana tradicional cántabra, modelando una solución depurada que constructivamente incluye estructura metálica y se completa con una cubierta de hormigón. Los esbeltos pilares transforman el cuerpo de zonas comunes en una suerte de pabellón.

El croquis de la vivienda realizado por el arquitecto en el 58 (fig.7) evidencia los conceptos básicos del proyecto; un cuerpo en contacto con el terreno, masivo, de huecos prácticamente invisibles que se camuflan detrás de las contraventanas de lamas blancas, y otro cuerpo ligero, rematados ambos por una cubierta inclinada de ocho aguas. Los trazos del dibujo de Coderch muestran en el cuerpo delantero la indefinición formal de los paramentos verticales. Solo se grafía el canto del forjado y unas líneas verticales que representan unos pilares que se confunden con los troncos de los árboles que incluye en el boceto. El cuerpo pentagonal trasero evidencia su condición como elemento de anclaje al terreno que viene reforzado con la prolongación del muro del dormitorio principal. El croquis condensa todas las cuestiones que forjan la razón de ser del proyecto, llegando incluso a evitar pilares en las esquinas del volumen frontal.



Fig.7. Croquis realizado por Jose Antonio Coderch.

Es importante subrayar cómo cualquier solución arquitectónica basada en el uso de espacios de este tipo entendidos como umbrales y definidos por pilares, supone promover la indefinición del límite. La sombra juega un papel primordial, relegando los límites reales entre interior y exterior a planos retranqueados ubicados en la penumbra. La relación interior-exterior no sólo debe ser analizada desde el interior, sino también desde el exterior y cómo estas soluciones inciden en la integración de la pieza arquitectónica en el entorno.

Formalmente, la balconada se desarrolla en cuatro laterales de la geometría pentagonal (Fig 8 y 9), lo cual facilita una visión panorámica desde el interior de la vivienda. Es decir, desde el corazón de la casa, la experiencia de conexión con el exterior es rica en recursos y permite el disfrute de todos los encuadres posibles.



Fig.8. Balconada. ©Autor (2012)



Fig.9. Balconada. ©Autor (2012)

En planta, la veranda rodea las zonas comunes. Tiene un fondo variable que acerca y aleja el paisaje exterior (fig.10), siendo menor en sus extremos, donde además se ubican las escaleras de acceso al suelo natural. Por el sur, dos escalones dan acceso a la balconada, a una altura superior a la del suelo de acceso a la vivienda. Por el norte, la escalera (fig.11) discurre en paralelo a la fachada del cuerpo de dormitorios salvando una altura mayor. Ambas son voladas, elementos secundarios dependientes de los muros de carga de la vivienda. Su condición es utilitaria y buscan en su formalización la ligereza, construyéndose con lo imprescindible y evitando incluso las barandillas. De hecho, la balconada no busca integrar estas escaleras y la misma barandilla se convierte en portilla para limitar el acceso y reforzar su condición de balconada.

Coderch realiza un sutil juego en los límites verticales de la balconada. El límite exterior busca su desmaterialización. Son la línea del alero y el límite del suelo los encargados de definir dicho límite vertical. Utiliza únicamente dos pilares retranqueados en cada lateral del pentágono evitando las esquinas, desdibujando el límite vertical más exterior. Evitando elementos en esquina, la relación con el exterior experimenta una expansión horizontal. La barandilla queda relegada a un nivel inferior y pasa a ser entendida como una pantalla transparente que evita interponerse entre usuario y paisaje, cuyos postes, al igual que los pilares, se evitan en las esquinas. El plano exterior se puede entender como un límite con una clara vocación de hacerse invisible. Sin embargo, el interior de la veranda se formaliza de manera bien distinta. En el eje de la vivienda, el encuentro entre los planos verticales de la geometría pentagonal se refuerza mediante paramento opaco en esquina donde además se ubica la mítica chimenea Polo⁵, la cual centra las zonas comunes (fig.12). Resulta ser la única esquina construida por dos planos opacos. Los cuatro ventanales que circundan el interior de zonas comunes se prolongan hasta las esquinas. Cada una de las fachadas transparentes se compone de una puerta de paso acristalada y de un fijo de vidrio transparente de grandes dimensiones. Las puertas de los laterales de fachada más cercanos al vestíbulo de entrada se ubican en una posición central del paramento, mientras que en los otros dos, las puertas se integran en las esquinas, de manera que el muro acompaña en el recorrido de salida, tal y como ocurre en la entrada principal.



Fig.12. Vista desde salón.
©Jose Hevia (2006)



Fig.11. Escalera norte.
©Jose Hevia (2006)



Fig.12. Sala de estar.
©Jose Hevia (2006)

Las mencionadas cristalerías en los laterales se prolongan hasta el piso inferior, lo que refuerza la percepción del cuerpo pentagonal frontal como un volumen de desarrollo vertical. El carácter antagónico ya mencionado de los dos cuerpos pentagonales se refuerza con las lecturas de lo horizontal y lo vertical.

En cuanto a los límites horizontales de la balconada, a nivel de suelo se utiliza un entablado de madera con juntas huecas entre las piezas. En los planos del proyecto de ejecución se detallan y especifican cómo deben ser los despieces de los suelos; tanto interiores como exteriores. Las piezas de madera se colocan en perpendicular a los lados de los polígonos, a la misma cota, tal y como se especifica en plano, y con una correspondencia 3-1. Al interior, tres tablas de 7cm de ancho y al exterior una de 21cm (fig.13). A nivel constructivo, el forjado exterior se reduce a mínimos, limitando el aislamiento del plano horizontal. Transitar la terraza se convierte en una experiencia sensorial que incluye lo táctil, lo sonoro y lo visual.

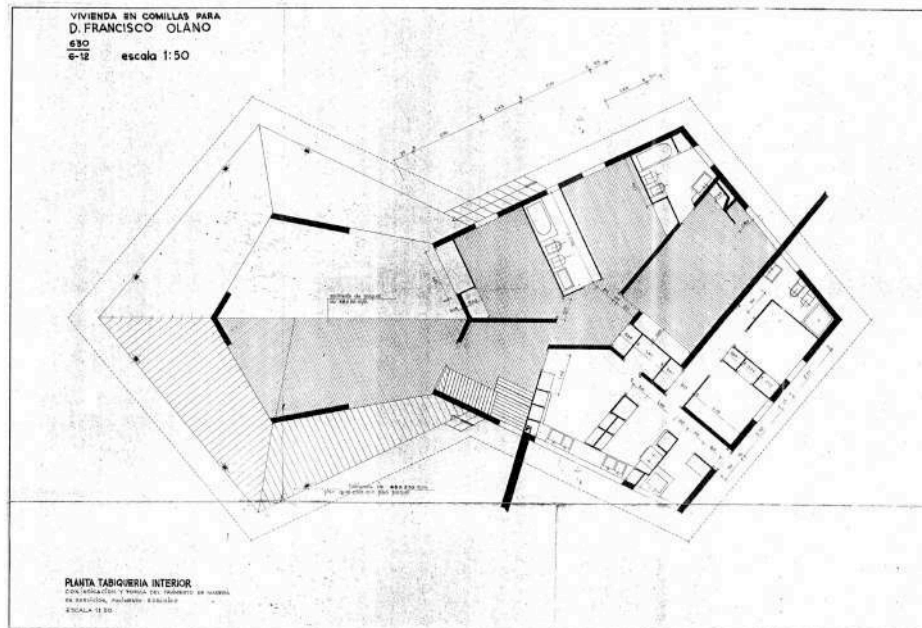


Fig. 13 Planta de tabiquería y despieces.

El techo también se construye con otro plano horizontal de madera, de modo que junto al suelo ambos trabajan de manera conjunta consiguiendo enmarcar el paisaje en estos dos planos. Se puede ver cómo los planos horizontales se refuerzan en su definición formal y material, mientras que el límite vertical previamente analizado, busca la indefinición, consiguiendo con esta solución reforzar un enmarcado del paisaje con una clara expansión horizontal de las vistas que se disfrutan desde el interior y en los recorridos hacia el exterior. A ello se suman los acabados brillantes de las maderas (fig.14). Este recurso permite que ambos planos horizontales vibren y adquieran la condición cambiante del paisaje y de lo natural al mismo tiempo que cambia la luz del entorno. Incluso los pilares se reflejan, lo que provoca que sean percibidos como más esbeltos.



Fig.14. Balconada, visión norte. @José Hevia (2006)

Conclusiones

Tras el análisis realizado, la casa Olano bien puede ser entendida como una obra imprescindible en la obra del arquitecto. El hecho de que durante años impartiese la asignatura de Elementos de Composición en la ETSAB (Coderch 1980, 13) no hace sino confirmar que fuese plenamente consciente de los muchos recursos identificados en el presente texto. Además de lo genuino de las soluciones que testa en un proyecto alejado del clima mediterráneo del que era perfectamente conocedor, en este proyecto se concentran muchas soluciones previamente exploradas pero replanteadas y formalizadas a través de nuevas soluciones arquitectónicas. Aunque la balconada es el recurso protagonista, muchos otros mecanismos consiguen explorar soluciones que convierten el proyecto en una pieza arquitectónica imprescindible de gran riqueza espacial donde la relación interior-exterior se convierte en la razón de ser del proyecto.

Bibliografía

CODERCH DE SENTMENAT, Jose Antonio y ESPAÑA DIRECCIÓN GENERAL DEL PATRIMONIO ARTÍSTICO, ARCHIVOS Y MUSEOS. *Coderch de Sentmenat: [exposición] Museo Español de Arte Contemporáneo. Madrid, marzo, 1980*. Madrid: Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, 1980.

CODERCH DE SENTMENAT, Jose Antonio y FOCHS, Carles. *J.A. Coderch de Sentmenat 1913-1984*. Barcelona: Gustavo Gili, 1989. ISBN 84-252-1387-8.

NAVARRO MARTÍNEZ, Héctor. *Simbiosis y fronteras entre arquitectura y espacios urbanos contemporáneos: análisis de espacios intermedios en climas tropicales y templados*. Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, 2017.

RAHOLA, Víctor; CORTELLARO, S., 2011. "Variaciones de la persiana de librillo en la obra de Coderch". *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*. Nº. 253 (2007) p.78-81. ISSN 1133-8857.

RUIZ DE LA RIVA, Eduardo. *Casa y aldea en Cantabria: un estudio sobre la arquitectura del territorio en los Valles del Saja-Nansa*. Santander: Librería Estudio Universidad de Cantabria, 1991. ISBN 84-85429-99-0.

SÁNCHEZ PÉREZ, Francisco. *La liturgia del espacio*. Madrid: Nerea, 1990. ISBN : 84-86763-30-4.

SÒRIA, Enric. y CODERCH DE SENTMENAT, Jose Antonio. *Conversaciones con J. A. Coderch de Sentmenat*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1997. ISBN 84-89882-00-2.

TETSURO, Watsuji. *Antropología del paisaje: Cultura, clima y religiones*. Salamanca: Ediciones Sígueme, 2006. ISSN: 0031-4749.

YLLERA DÍAZ DE BUSTAMANTE, Iván. *Veranear de nuevo: reinterpretación de la modernidad en algunas casas ibéricas de 1950s*. Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, 2016.

Biografía

Héctor Navarro Martínez (Santander, 1986), Doctor Arquitecto por la ETSAM, Universidad Politécnica de Madrid. Su tesis doctoral "Simbiosis y fronteras entre arquitectura y espacios urbanos contemporáneos: análisis de espacios intermedios en climas tropicales y templados" obtuvo calificación *cum laude* y premio extraordinario de la UPM. Es miembro del grupo de investigación "Arquitectura, Diseño, Moda y Sociedad". En la actualidad trabaja como ayudante doctor en la ETSAM (UPM) y compagina su labor investigadora y profesional a través de su estudio de arquitectura.

Citas

¹ El proyecto de ejecución incluía detalles de canalones y bajantes ocultas en un falso techo en el balcón que no llegarían a ejecutarse, siendo esta una de las pocas modificaciones en el transcurso de la obra.

² Coderch incluye en sus planos anotaciones sobre niveles de suelos interior-exterior a la misma cota, despieces, tipos de celosías...

³ A diferencia de la Casa Olano, la Casa Ugalde integra una plataforma que se extiende sobre el paisaje, donde se incluye la piscina, vegetación y que se activa espacios en sombra bajo las construcciones elevadas.

⁴ Celosía de lama ancha accionadas mediante herraje metálico y montadas sobre un bastidor formado por montantes compuestos por eles metálicas a las que se adaptan los marcos de madera de la carpintería, en cuya cara interior se encuentran los mecanismos para orientar las lamas (Rahola y Cortellaro 2007,79).

⁵ Coderch utilizó la chimenea Polo en múltiples proyectos, la cual se servía descompuesta en partes lo que permitía distintas variaciones.

VII Congreso Internacional Pioneros de la Arquitectura Moderna Española 7th International Congress on Pioneers of Spanish Modern Architecture

El espacio entre interior y exterior
In-between spaces

El espacio de la caja mágica

El pensamiento arquitectónico de Alejandro de la Sota en el Proyecto para el Museo Provincial de León.

The Magic Box Space

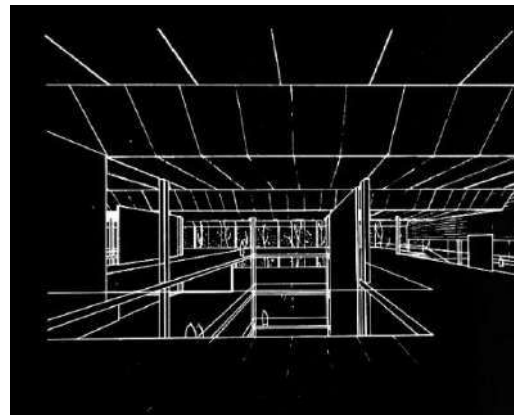
The architectural thought of Alejandro de la Sota in the Project for the Provincial Museum of León.

Autor: Nodar del Real, Ángel

Ángel Nodar-Enseñanza de Arquitectura, Madrid, España, angelnodar@hotmail.com

Author: Nodar del Real, Ángel

Ángel Nodar-Enseñanza de Arquitectura, Madrid, Spain, angelnodar@hotmail.com



Alejandro de la Sota. Museo Provincial de León II, 1990.
(dibujo del autor)

Alejandro de la Sota. Provincial Museum of León II, 1990.
(drawing of the autor of this work)

Resumen:

En el año 1984, Alejandro de la Sota recibe el encargo del Ministerio de Cultura de España para redactar el proyecto del Nuevo Museo Provincial de León. La intervención se situaría sobre el antiguo Palacio Episcopal, con la presencia cercana de la Catedral. Un entorno privilegiado dentro del casco histórico de la ciudad de León, que además presentaba una gran complejidad por la relación entre la estructura arquitectónica del propio Palacio con los restos de la antigua Muralla Romana.

El Museo proponía un espacio que iba más allá de un simple contenedor con un recorrido para contemplar las obras. Un cubo metálico ocuparía el espacio del antiguo claustro, a modo de caja que contiene las obras y que se abre y cierra para las visitas. El espacio entre la caja y la muralla romana albergaría los talleres de restauración, actuando como calle que permitía la circulación pública entre la Catedral y el "barrio húmedo" de León.

A pesar de que se llegó a desarrollar un proyecto de ejecución de esta propuesta, y tras varios intentos fallidos de aprobación consecuencia de la compleja situación arqueológica del conjunto arquitectónico, finalmente no se pudo materializar aquel primer proyecto.

En 1990, el Ministerio de Cultura vuelve a proponer a Alejandro de la Sota desarrollar el programa del Museo, pero esta vez en un espacio colindante con el edificio de Correos, obra del propio De la Sota.

Alejandro de la Sota había mostrado muchas veces su interés por poder desarrollar el primer proyecto del Museo. Sin embargo, la documentación de la segunda propuesta quedó sobre la mesa del estudio. Bastaron algunos dibujos, una conversación y la emoción por un nuevo proyecto para desencadenar el comienzo de aquella historia que llevó al segundo proyecto para el Museo Provincial de León.

En el presente trabajo, se analiza el proceso de ideación de la segunda propuesta para el Museo provincial de León. El estudio de los comentarios, conversaciones y dibujos realizados por De la Sota, servirán para establecer una reflexión sobre el método de trabajo del maestro.

El Nuevo Museo Provincial de León supone un ejercicio de síntesis magistral, en el que De la Sota, desde la renuncia al primer proyecto basado en la idea de caja dentro del claustro, transita hacia una segunda propuesta, situada en un vacío urbano. El concepto de Museo en esta nueva aproximación, evoluciona hacia la idea de un gran contenedor, un gran espacio continuo abierto a un jardín que lo relaciona con la ciudad. En el análisis de este proyecto veremos la capacidad de Alejandro de la Sota para establecer la relación con el exterior a través del trabajo con el vacío interior, generando una serie de huecos escalonados orientados hacia el gran umbral del jardín.

Palabras clave: Sota, León, Museo Provincial, proceso de ideación, espacio continuo

Abstract:

In 1984, Alejandro de la Sota was commissioned by the Spanish Ministry of Culture to draft the project for the New Provincial Museum of León. The building would be located on the site of the former Episcopal Palace, with the Cathedral nearby. A privileged setting within the historic centre of the city of León, which also presented a great challenge due to the architectonic relationship between the structure of the Palace itself and the remains of the ancient Roman Wall.

The Museum proposed a space that would go beyond a simple display area with a walkway from which to contemplate the works of art. Occupying the space of the old cloister would be a metal cube, like a box containing the artwork, that would open and close for visitors. The space between the box and the Roman wall would house the restoration workshops, acting as a street that would allow the public to circulate between the Cathedral and León's "barrio húmedo" or "wet quarter".

Despite the fact that a project for the execution of this proposal was developed, several unsuccessful attempts at approval due to the complicated location of the architectural complex meant that this first project did not reach fruition.

In 1990, the Ministry of Culture again requested that Alejandro de la Sota develop the Museum programme, but this time in a space adjacent to the Post Office building, designed by De la Sota himself.

Alejandro de la Sota had often expressed an interest in developing the Museum's first project. However, the documentation for the second proposal never moved past the planning stage. A few drawings, a conversation and the excitement of a new project were enough to trigger the beginning of the story that led to the Provincial Museum of León's second project.

This paper analyses the creative process of the second proposal for the Provincial Museum of León. Analysis of De la Sota's comments, conversations and drawings would serve to establish a discussion about the maestro's working method.

The New Provincial Museum of León is an exercise in masterful synthesis, in which De la Sota, fresh from the renunciation of the first project based on the idea of a box inside the cloister, moves towards a second proposal, located in an urban void. In this new approach, the concept of the Museum evolves towards the idea of a large container, a large continuous space that opens onto a garden that connects it to the city. In the analysis of this project, we will see Alejandro de la Sota's ability to establish a relationship with the exterior by working with the empty space inside, generating a series of staggered openings facing towards the large threshold of the garden.

Keywords: Sota, León, Provincial Museum, creative process, continuous space

Introducción. Espacio interior y exterior en la arquitectura de De la Sota

En 1985, la revista Arquitectura del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, publicó un artículo firmado por Gabriel Ruiz Cabrero titulado “El recurso al cubo”¹, en el que se hacía un breve análisis sobre el proyecto para el nuevo Museo Provincial en León de Alejandro de la Sota, mencionando un tema clave para entender la idea de Sota, la arquitectura como sucesión de límites que la envuelven:

“Algo le da a este proyecto un interés especial: las sólidas murallas envuelven la arquitectura, haciendo de su idea escondida un tesoro más para el museo”

Aquel primer proyecto de 1984 se divulgó mediante unos sencillos dibujos, entre los que destacaba una perspectiva² de un espacio interior que mostraba la idea de una calle cubierta. En ella, la presencia de un volumen cerrado con un gran ventanal nos introducía en el concepto que Sota proponía para el nuevo Museo: el espacio de la caja como contenedor en diálogo con el espacio exterior.

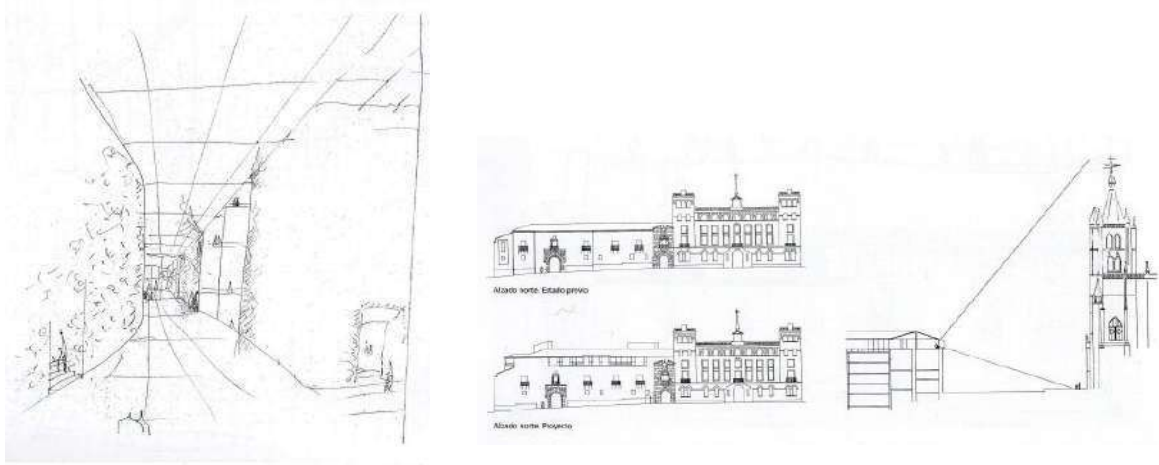


Fig. 1 Museo Provincial de León I. Vista interior/alzado/sección mirador (Archivo Fundación Alejandro de la Sota)

Alejandro de la Sota había terminado de construir en 1981, en la misma ciudad de León, el edificio de Correos y Telecomunicaciones. Una obra en la que la relación entre el espacio interior y exterior se produce a través de un espacio umbral, que define un ámbito público elevándose a modo de “piano nobile”, abriéndose hacia la Plaza y jardín público. Sota siempre mostró su interés por el diseño de aquel espacio.³ Jardín como “habitación”, verdadero umbral o antesala urbana.

En 1990, el Ministerio de Cultura propuso a De la Sota redactar un nuevo proyecto de Museo, pero esta vez en un espacio colindante con su Edificio de Correos.

El presente artículo aborda una reflexión sobre el tema de la relación entre el espacio interior y el espacio exterior arquitectónico en el segundo proyecto para el Museo Provincial de León de Alejandro de la Sota. Comenzando con un breve análisis del modo en el que se abordó dicho tema en la primera propuesta de 1984, se expondrá cómo se abordó este concepto en el segundo proyecto en el entorno del Edificio de Correos.

Revisión del concepto Moderno en Sota. Umbral entre abstracción interior y la realidad exterior

A lo largo de toda su obra, Sota siempre dejó patente su intención de asumir y materializar los conceptos del Proyecto Moderno. Sin embargo, en su discurso, la idea de una ruptura con el pasado, con el tiempo o incluso con el entorno, se contraponía con su interés por explorar las relaciones del proyecto con el ambiente y con el lugar, la relación entre arquitectura y realidad.

La idea de concebir el proyecto como un espacio interior lógico, activado por un espacio exterior sensible, en el que las relaciones sociales y la actividad humana de la ciudad entran en el espacio del edificio como recinto interior, nos remite al concepto del *espacio social* propuesto por Lefebvre⁴ entendido como espacio producido por las relaciones sociales, espacio vivencial.

Sota plantea siempre la idea de una visión global y sintética del espacio, en la que la búsqueda de la relación dentro-fuera aparece incluso en el modo de abordar gráficamente la ideación del proyecto.

En este período de su pensamiento, Sota mostraba un especial interés por la búsqueda de una relación con el contexto desde una perspectiva más amplia, incluyendo el factor ambiental y humano. De la misma manera que arquitectos como Alvar Aalto plantean una evolución de la Arquitectura Moderna hacia el ámbito psicológico y humano.⁵

De hecho, en el estudio se estaban desarrollando varios trabajos que reflejaban la evolución de este pensamiento, y que van a ser determinantes para entender el segundo proyecto para el Museo en relación al concepto del espacio interior-exterior.⁶

El primer proyecto. Espacio Interior-Exterior vs. Museo-Ciudad

El interés fundamental de Sota en el primer proyecto de 1984 radicaba en entender el Museo como un espacio que permitiera un uso por parte del ciudadano independiente de las horas de apertura de las exposiciones, integrando otros usos y actividades.

“Podría, debería, ser envuelto el Museo-almacén, con dependencias más alegres y de uso más permanente: Bibliotecas, Escuela de restauración, Oficinas de Información y turismo, bar, club, salón de Conferencias, etc.”⁷

La idea consistía en separar el espacio destinado a exposiciones, tratándolo como un gran almacén de objetos, materializado mediante un volumen cúbico que se envolvía con otras dependencias.

Un paseo por una nueva “calle cubierta” permitiría tanto visitar el Museo, como vivir y experimentar el resto de espacios como parte de un recorrido urbano.

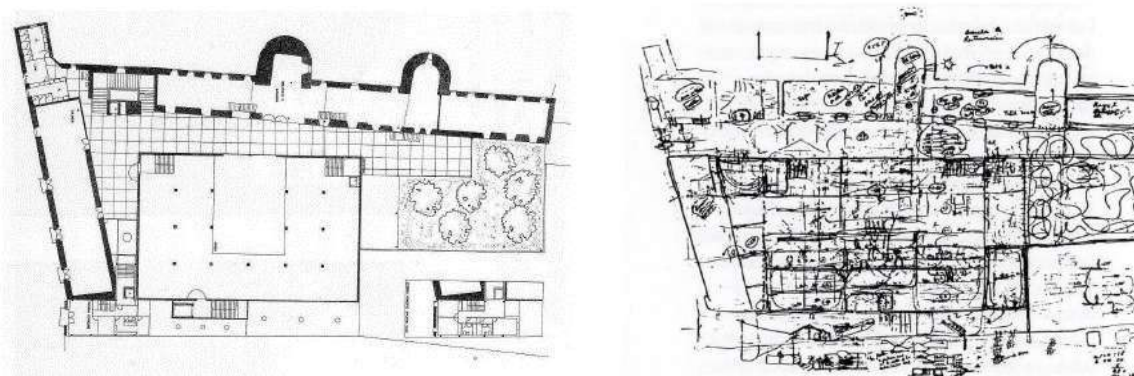


Fig. 2 Museo Provincial de León I. Planta y croquis. (Archivo Fundación Alejandro de la Sota)

El concepto de espacio exterior se traslada al interior del conjunto, entendido como un verdadero fragmento urbano de la ciudad.

“Un gran ventanal museo-pasos-zona de exposiciones temporales, logra la comunicación y unión visual necesaria entre el Museo y el resto del edificio. Ese resto es importantísimo.”⁸

El gran ventanal que menciona Sota en la memoria del proyecto se sitúa estratégicamente abierto sobre un gran patio interior iluminado cenitalmente y sobre el que se abren las diferentes plantas del Museo. Este recurso arquitectónico va a ser clave en el segundo proyecto.

El segundo proyecto para el Museo Provincial.

Con el paso de los años, el primer proyecto para el Museo se había convertido en un trabajo de gran repercusión por su claridad y atractivo concepto de espacio museístico. Sin embargo, el proyecto fue desestimado por dificultades administrativas y, en 1990, Sota volvió a tener la posibilidad de plantear un segundo proyecto.

En primera instancia, Sota mantuvo del proyecto original, tanto el modo de relacionar el espacio interior del Museo con el espacio exterior de la ciudad de León, como el concepto de “museo como lugar vivo lleno de actividades”.

En la nueva propuesta se buscó la integración en la ciudad y en la vida urbana, sintetizando la idea de Museo como recinto cerrado y protegido con la idea de un lugar visible y abierto a la experiencia del ciudadano.

Importancia del entorno

El nuevo entorno situaba el proyecto en un espacio colindante con el edificio de Correos del propio Sota, entre las calles Independencia y Santa Nonia. Una zona del ensanche de León de muy diferente carácter al del primer proyecto en el casco antiguo.

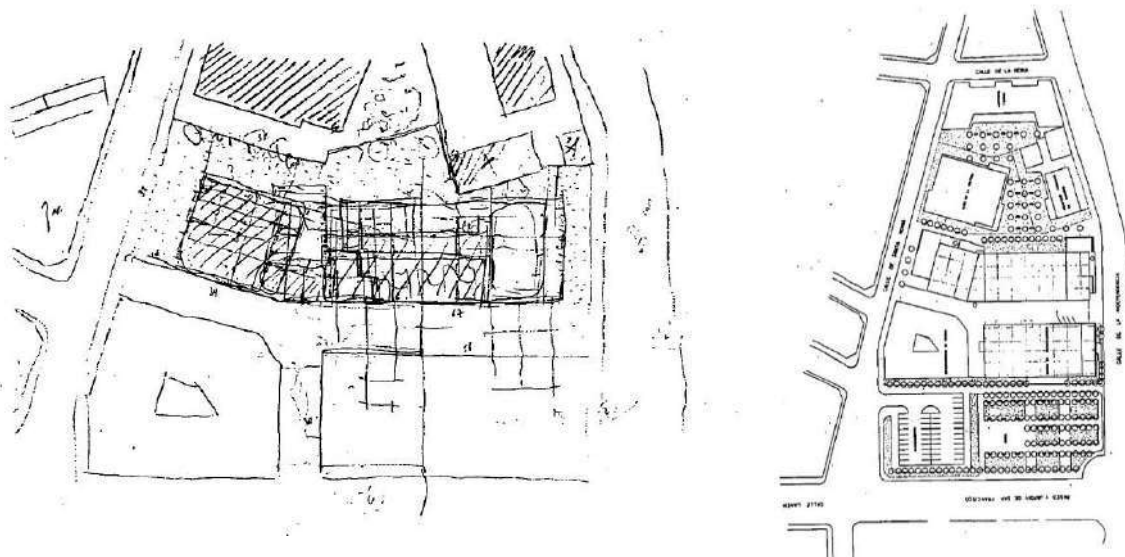


Fig. 3 Museo de León II. Croquis planta (dibujo del autor) y planta situación. (Archivo Fundación Alejandro de la Sota)

El concepto de museo como caja cerrada quedaba atrás. En la segunda propuesta de 1990, se optó por una caja transparente insertada dentro del trazado de la ciudad. El tema era establecer un espacio interior protegido y resguardado de un espacio exterior fragmentado y discontinuo.

*"Parece que el edificio museo deja de ser aquel edificio cerrado, lúgubre, contenedor oscuro de tantos tesoros bien guardados."*⁹

El carácter más periférico del entorno configurado por piezas eclécticas y desordenadas, junto con la presencia del edificio de Correos, van a ser determinantes en el modo de plantear el nuevo proyecto.

Un nuevo lugar en la ciudad para el Museo

El nuevo solar "a la espalda de Correos", como decía Sota, requería ser dotado de dimensión y escala, además de favorecer su relación con el espacio urbano para facilitar el acceso de los visitantes y convertirse en un espacio vivo de la ciudad.

La fachada del edificio de Correos colindante con la nueva parcela, se correspondía con la parte trasera de servicio y tenía orientación norte. Esto, determinó la decisión de plantear el espacio del Museo dando la espalda al edificio de Correos, abriendo su espacio interior hacia un nuevo espacio exterior ajardinado de orientación norte.

El edificio de Correos se organizaba sobre la traza de una estructura claramente modulada, con una envolvente formada por paneles Robertson de chapa de acero. El acceso principal se orientaba hacia el sur mediante un espacio longitudinal elevado a media altura que definía el nivel de atención al público.

Un interesante modo de relacionar el espacio interior del edificio y el espacio exterior de la ciudad, que actuaba como umbral, caracterizado por la presencia de un elegante "brise soleil" que resolvía la orientación sur de la fachada. La leve elevación permitía una visión dominante sobre la plaza ajardinada.

El concepto del espacio en sección a media altura va a ser un importante recurso para cualificar la relación interior-externo del espacio del Museo. Un lugar que guarda y preserva los objetos a exponer, pero que busca conjugar su contemplación y disfrute con la idea de conexión con la ciudad. Buscar que la propia ciudad forme parte del Museo incorporándola como telón de fondo y horizonte contemplable, en simultaneidad con el recorrido por el propio Museo.

“Tratando toda esta manzana con un aire común por la edificación que la forma y un conjunto de jardines tratados también con su propio aire, incluyendo la remodelación de la plaza situada delante del Edificio de Correos se conseguiría la unidad descrita.”¹⁰

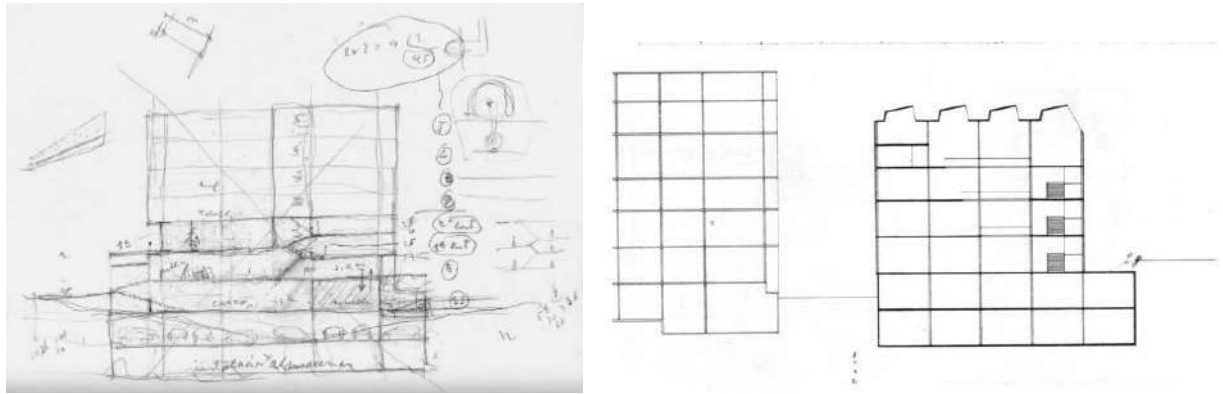


Fig. 4 Edificio de Correos en León. Croquis / sección y con Museo II. (Archivo Fundación Alejandro de la Sota)

El espacio de la caja como contenedor transparente

En el primer Museo, el interior del espacio caja de exposiciones se desarrollaba sobre una sucesión de plataformas en forma de “U”, abiertas sobre un gran patio adosado a uno de los lados de la caja, en el que un gran ventanal permitía la contemplación interior-externo.

El nuevo concepto de espacio expositivo que propone Sota en el segundo proyecto, nos acerca a la idea de “gran salón continuo”. La idea de Mies de búsqueda de un nuevo modo de expresión que evoluciona hacia la definición de un “espacio universal” en el que la arquitectura se integra con el paisaje, disolviendo los límites entre el interior y el exterior, incluyendo en todo momento el aspecto humano y existencial.

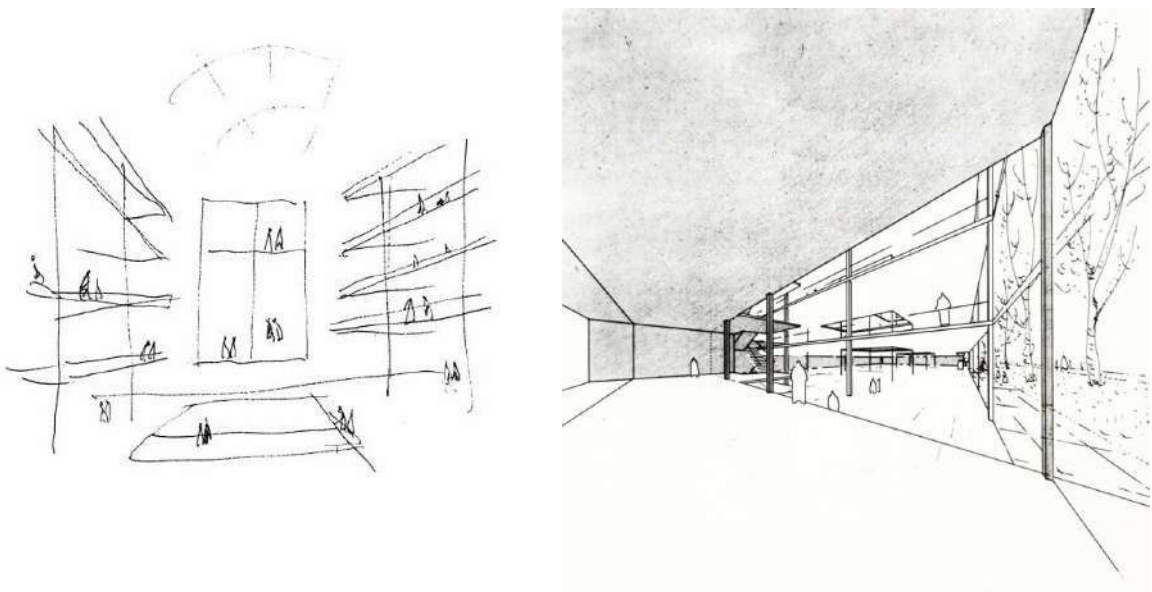


Fig. 5 Vistas interiores del Museo I y Museo II (dibujo del autor). (Archivo Fundación Alejandro de la Sota)

Se optó por la idea de una gran caja transparente que se podría percibir desde la calle de acceso mediante una sucesión de velos y capas. Un espacio que ocuparía el tramo de la nueva parcela paralelo al edificio de Correos.

Dadas las dimensiones requeridas para el espacio expositivo, se eligió una disposición de patios paralelos de sección escalonada que miraban hacia un espacio exterior ajardinado, siguiendo la modulación del edificio de Correos.

Se buscaba la contemplación del jardín como horizonte visual y referencia a la naturaleza, como estrategia para establecer la transparencia y fluidez del interior. El gran ventanal de la primera propuesta como espacio de relación dentro-fuera, evoluciona hacia la idea de una gran fachada tersa de mínimo espesor, buscando la idea de “membrana transparente tensa”.

En síntesis, integrar la idea del Museo como interior “resguardado” sobre el límite cerrado colindante con el edificio de Correos, con la idea del diálogo entre el espacio interior de la gran sala museo y el “jardín umbrío” a través de la fachada de vidrio. Un espacio intermedio o velo que “muestra y oculta” el interior.

Arquitectura como sucesión de espacios. Límites y transiciones.

En el primer Museo, Sota plantea el tema de que la actividad del edificio, se desvincule de las horas de apertura de un Museo convencional. Este enfoque desencadena la definición de un límite claro de separación del espacio interior de la caja Museo mediante una envolvente metálica. Se diferencia el interior del exterior aludiendo al símil de la caja fuerte, incluso disponiendo unas puertas de seguridad pesadas para enfatizar este concepto.

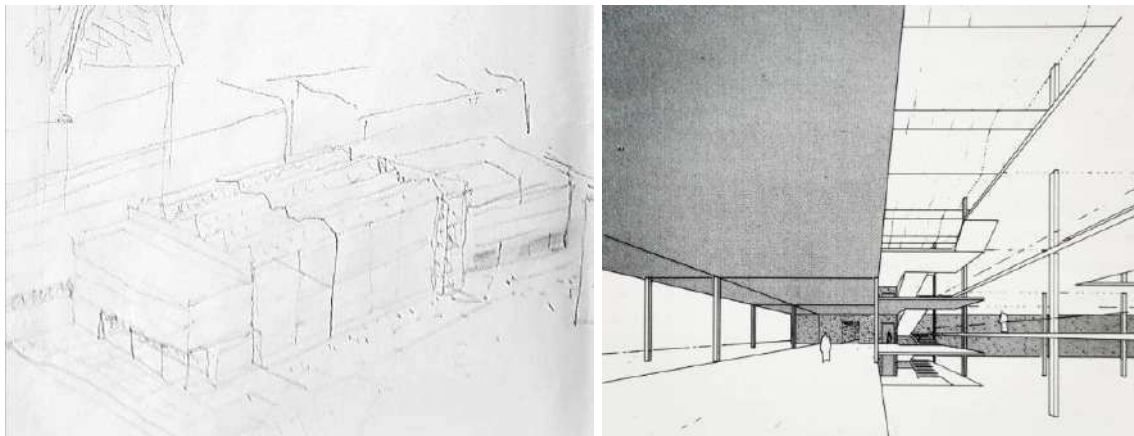


Fig. 6 Vista general / espacio acceso Museo II (dibujos del autor) (Archivo Fundación Alejandro de la Sota)

El proyecto para el nuevo Museo Provincial II, permitió a Alejandro de la Sota desligarse de la contingencia de la ciudad histórica y desmaterializar los espacios de transición. Atravesar y pasear la arquitectura entendida como umbral, buscando la continuidad de la percepción.

Desde el espacio de entrada al Museo que se sitúa en el ámbito próximo al edificio de Correos, se nos introduce en un espacio vestibular que articula la relación entre el exterior y el interior del Museo mediante un gran vacío.

Este espacio intermedio vacío actúa como separación transparente entre el exterior de la ciudad y el interior del Museo. El espacio expositivo se organiza por una sucesión de plataformas contenidas sobre un plano invisible a modo de límite que nos deja ver la escena de los visitantes recorriendo el Museo, como visión previa que nos invita a entrar en el edificio.

El espacio de relación dentro fuera se descompone en una sucesión de acontecimientos que buscan ofrecer al visitante una variedad de opciones, diluyendo la idea de límite cerrado y convirtiendo la experiencia del acceso al Museo en un recorrido a través de una secuencia de espacios: plaza preliminar, movimiento lateral de aproximación, antesala, vacío “umbral” y recorrido tangente sobre el vacío.

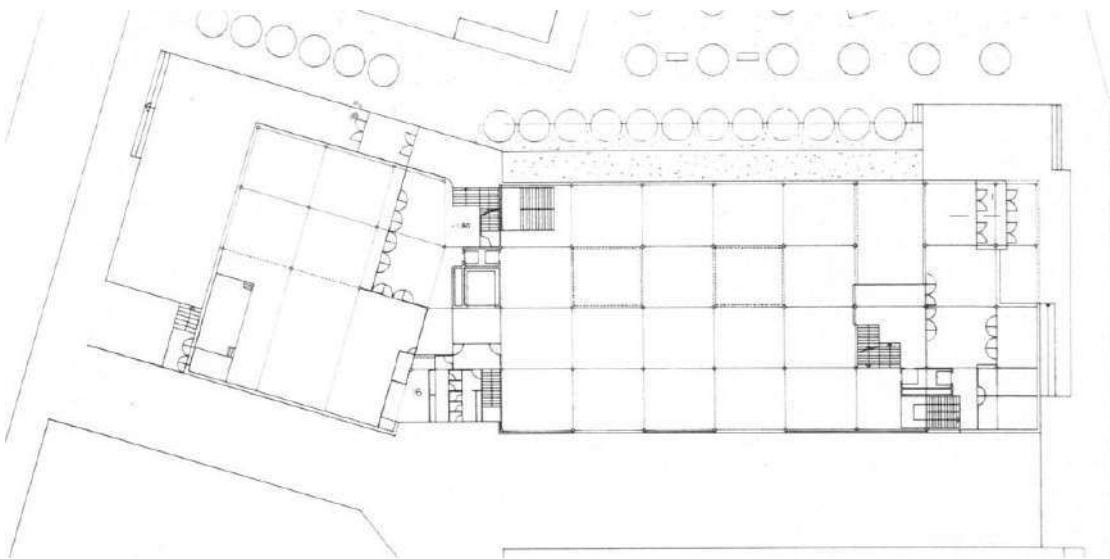
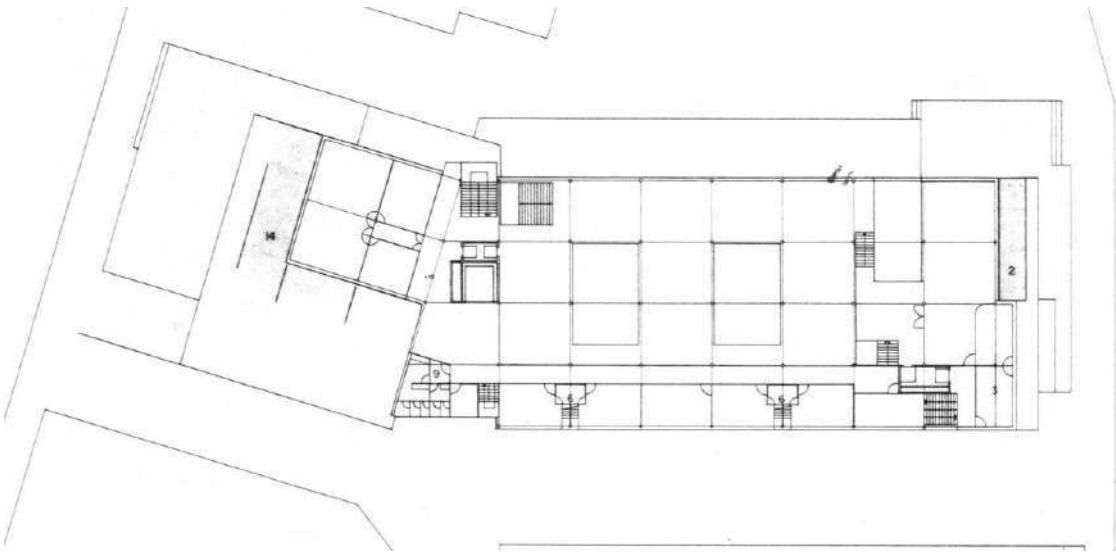
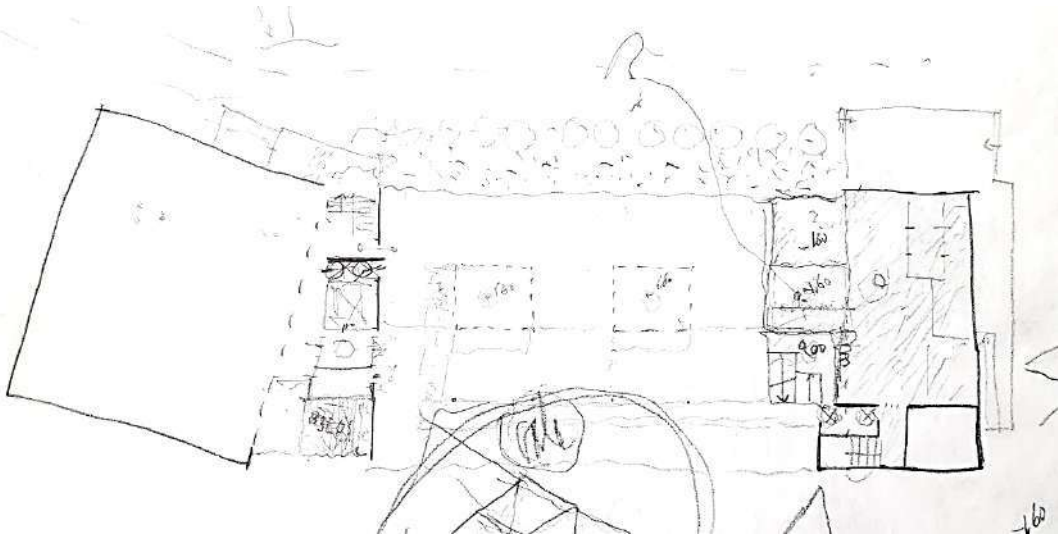


Fig. 7 Croquis / Planta acceso / planta exposición y talleres del Museo II (Archivo Fundación Alejandro de la Sota)

Naturaleza y ciudad

La fachada norte que relaciona el interior del contenedor de exposiciones con la ciudad se resuelve mediante un gran plano de vidrio modulado, que permite vistas directas sobre un espacio ajardinado y que se convierte en “telón de fondo” y horizonte desde el interior del espacio de exposiciones.

Al igual que en el primer Museo, la conjunción de un gran vacío con la luz cenital, permite orientar la mirada sobre el horizonte del jardín, generando una relación de transparencia y ligereza.

El plano continuo de vidrio de la fachada norte hacia el jardín se relaciona en continuidad con una cubierta resuelta con una sección en “diente de sierra”, en la que se disponen las entradas de luz de manera paralela a esta fachada norte, para conseguir una iluminación y visión adecuadas desde el interior de la gran sala de exposiciones hacia el jardín.

Sota buscaba una forma y escala de la cubierta que permitiera percibir la continuidad del interior y que, además, se suspendiera sobre la sala como una “manta ondulada”, en continuidad con la fachada y generando una idea de envolvente cambiante al percibirla desde diferentes ángulos, con la vista del jardín de fondo.

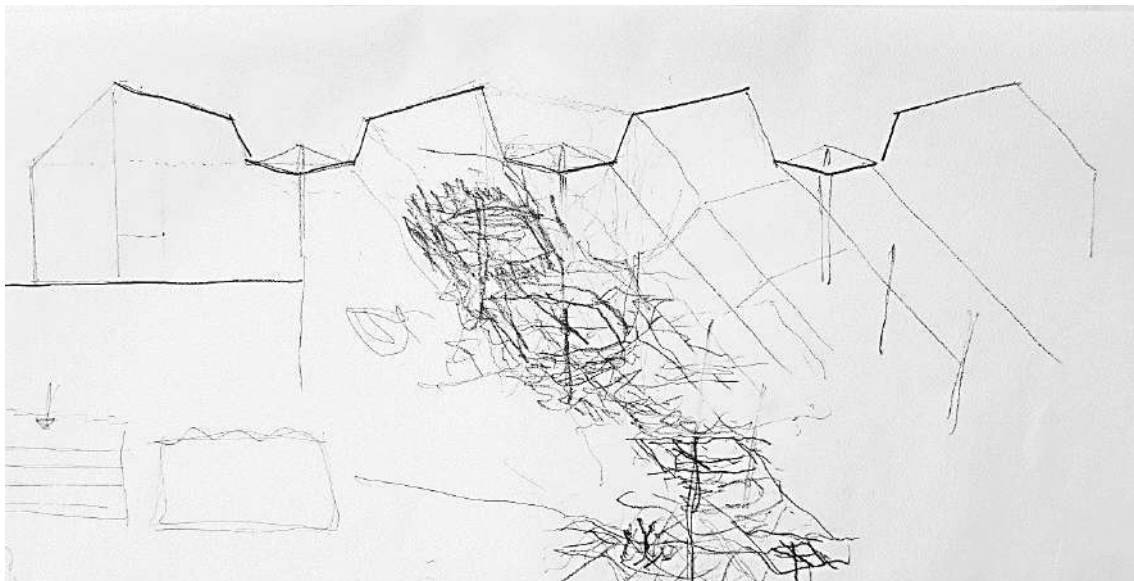
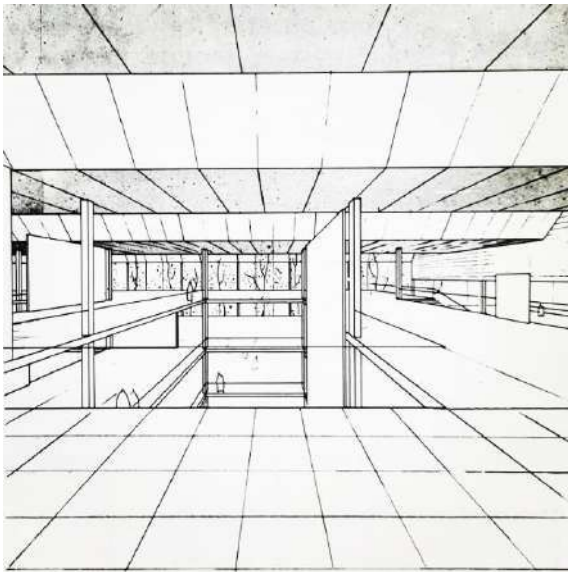


Fig. 8 Vista sala Museo II (dibujo del autor) / Interior Clesa / Croquis (Archivo Fundación Alejandro de la Sota)

En el proyecto para la Embajada de España en Francia¹¹, Sota buscó la estrategia de la apertura del jardín interior existente hacia la calle, planteando la relación entre el interior del nuevo edificio con el exterior urbano a través de un espacio intermedio proponiendo una mirada tangente dentro-fuera.

En el caso del Museo de León, el solar rectangular con acceso por los lados cortos recordaba la situación de París, y Sota llevó al límite la profundidad de la gran caja, proponiendo una estrecha banda ajardinada que relacionaba los dos extremos de la parcela, en los que se situaron sendas plazas, cada una con un diferente carácter por su posición y relación con el programa.

Este sencillo gesto va a ser determinante en el modo de relacionar el espacio expositivo con el exterior, al conseguir una visión continua del exterior desde los diferentes lugares del interior de la exposición.

“No hay naturaleza ni paisaje anodinos; todo tiene profundo interés. La arquitectura puede acercarse a la naturaleza, puede ponerse enfrente, no puede olvidarla...”¹²



Fig. 9 Vista interior sala exposiciones desde el taller de Museo II (Archivo Fundación Alejandro de la Sota)

Este recurso de la travesía ajardinada se suma a la disposición semienterrada de la sección hacia el jardín, lo que permitía una visión más clara desde el acceso, tema utilizado ya en el primer Museo. Esta posición de los niveles fue consecuencia de la relación que estableció Sota con el esquema de la sección de Correos. De hecho, se trasladaron los niveles de la sección buscando, como explicaba Sota, la continuidad de la “estructura invisible de la ciudad”.

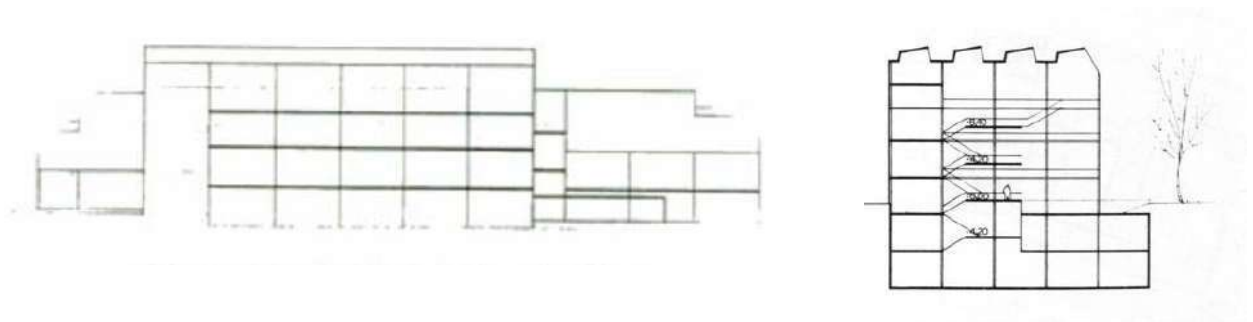


Fig. 10 Alzado norte y sección del Museo II (Archivo Fundación Alejandro de la Sota)

Otra estrategia empleada por Sota para articular la relación del espacio interior del museo con el exterior de la ciudad, consiste en la disposición de los talleres de restauración. En el primer museo ocuparían la propia muralla romana, sin embargo, en el segundo museo, se dispondrán en el nivel bajo la cubierta, a lo largo de la fachada sur generando un espacio mirador que soluciona la terminación de la cubierta en su encuentro con esta fachada.

La idea de Sota era permitir que desde el interior de los talleres se pudiera contemplar el espacio expositivo, generando un paisaje interior en el que la gran fachada transparente permitiera percibir el jardín exterior.

Exteriorizar el espacio del proyecto - Interiorizar el paisaje

exteriorizar v. tr. "mostrar una actividad u otra cosa inmaterial"

La idea original de Sota de una calle interior que activaría un espacio de la ciudad, exteriorizando el actual Palacio Episcopal, se hace presente en el segundo museo. El espacio longitudinal de la parcela, accesible por sus dos extremos, se atraviesa al recorrer los ámbitos del nuevo museo. Se genera, por tanto, una idea de calle o tránsito que encadena las experiencias del edificio en los diferentes segmentos del programa. En dichos extremos se sitúan dos plazas que sirven de mecanismo para relacionar el interior del museo con el exterior.

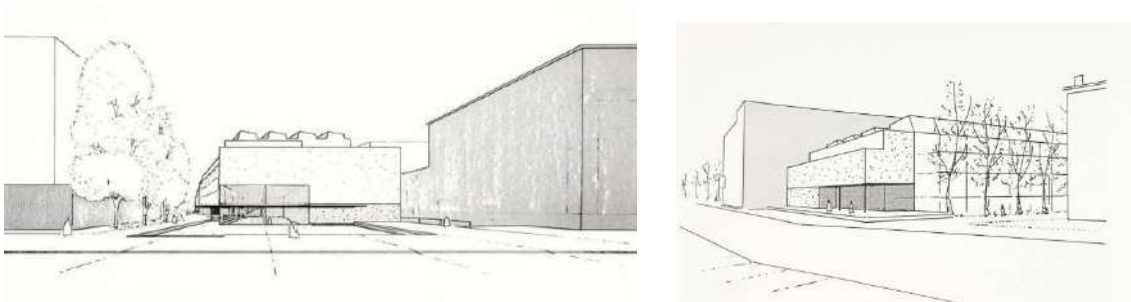


Fig. 11 Vistas exteriores plazas laterales de acceso (dibujos del autor) (Archivo Fundación Alejandro de la Sota)

En el oeste, en relación con la calle Santa Nonia, el edificio se retrasa de la alineación de la calle produciendo una plaza de acceso a la zona de biblioteca y auditorio. Para invitar a la estancia y al uso de este espacio desde el propio edificio, la plaza se sitúa en un nivel ligeramente inferior, provocando un movimiento de acceso exterior tangente al espacio de la biblioteca, que nos conduce hacia la entrada al museo, desde donde podemos contemplar simultáneamente el jardín interior.

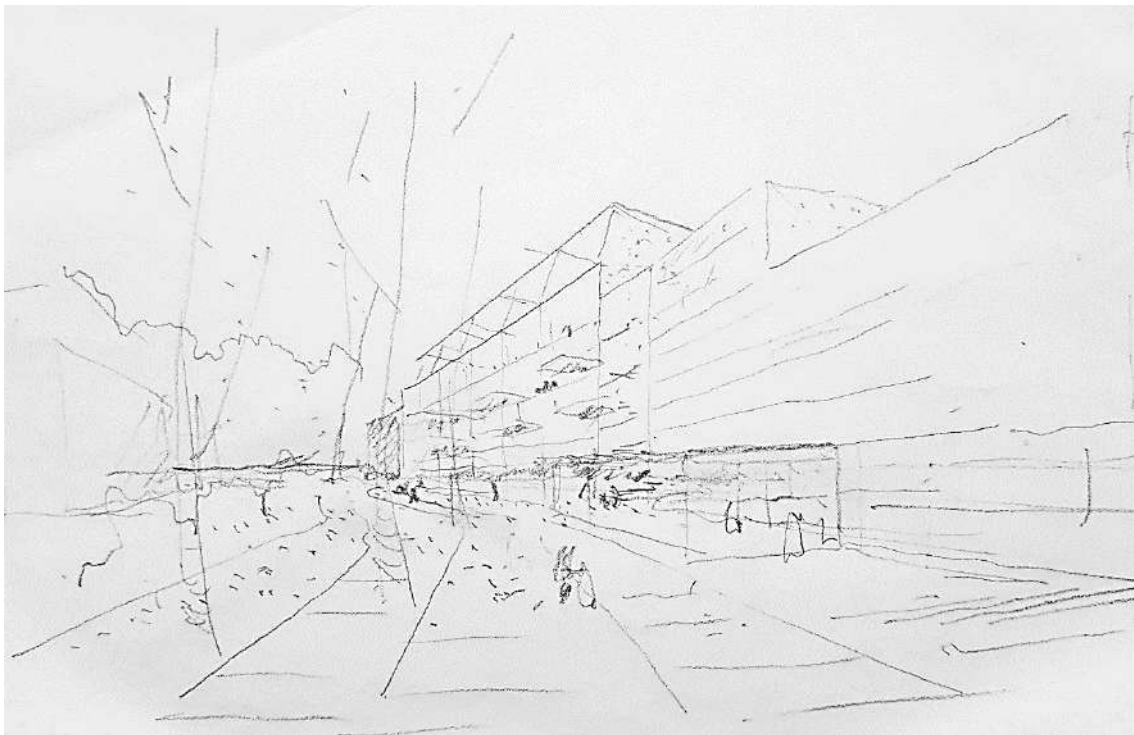


Fig. 12 Vista exterior acceso travesía ajardinada (dibujo del autor)

Este espacio constituye un lugar intermedio que relaciona el interior del Museo con la ciudad, facilitando la contemplación velada del interior expositivo por el quiebro del edificio, e invitándonos a introducirnos en el espacio de la "travesía jardín", que sirve de antesala o umbral del interior.



Fig. 13 Vista exterior travesía ajardinada (Archivo Fundación Alejandro de la Sota)

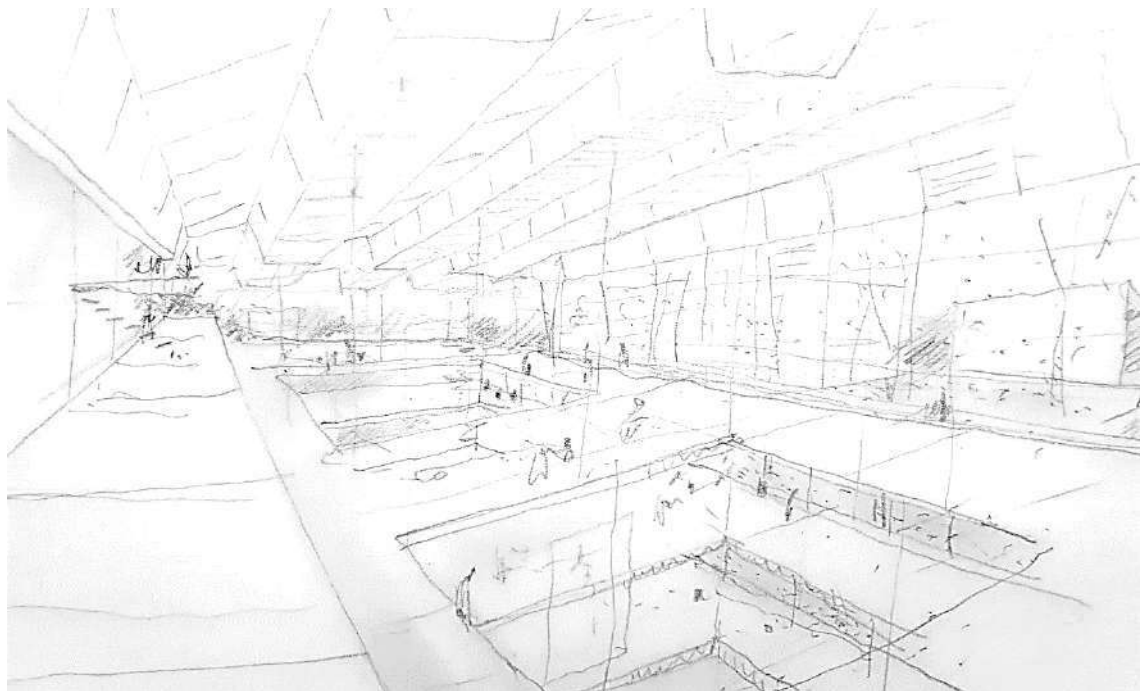


Fig. 14 Vista interior sala exposiciones desde los talleres del Museo II (dibujo del autor)

La relación del museo con el exterior se produce mediante una cierta ocultación, el espacio se desvela sucesivamente cuando caminamos hacia su interior, paseando el exterior del edificio.

El verdadero interés de lo expuesto estará en crear una atmósfera que permita descubrir el objeto, no como una evidencia nítida y concreta, sino como sucesión de capas y límites que iremos atravesando para descubrirlos.

Una estrategia de relación interior-exterior en la que se busca intensificar el límite, como nos recuerda Benjamin:

*“...pues lo bello no es ni la envoltura ni el objeto encubierto, sino el objeto en su velo. Desvelado se mostraría insignificante. En efecto, no ha de caracterizarse de otra manera el objeto al que en definitiva le falta el velo. Puesto que solo lo bello y nada fuera de esto puede ser esencialmente encubridor y velado, en el misterio está el fundamento divino del ser de la belleza”.*¹³

Partiendo de un profundo conocimiento de los fundamentos del Movimiento Moderno e incorporando el tema de la necesaria humanización de la arquitectura, De la Sota nos plantea a través del proyecto, la duda sobre la idealización de la transparencia total y de los supuestos de un neo pragmatismo emergente. Un proyecto que se genera desde la búsqueda de la tensión del espacio límite intermedio entre el interior y el exterior.

En su segunda propuesta para el Museo Provincial de León, Alejandro de la Sota muestra una síntesis magistral de su pensamiento arquitectónico en la etapa final de su magisterio. Una obra maestra que integra la ingravidez del Gimnasio Maravillas, la continuidad urbana del jardín de la Embajada de París y la brillante articulación con la trama urbana de los Juzgados de Zaragoza.

Un nuevo Museo que se muestra a la ciudad, pero que mantiene el misterio e interés de una historia para recorrer y conocer. Como el propio Sota decía con sus dibujos, arquitectura como idea que se siembra para recoger y seguir en el futuro.

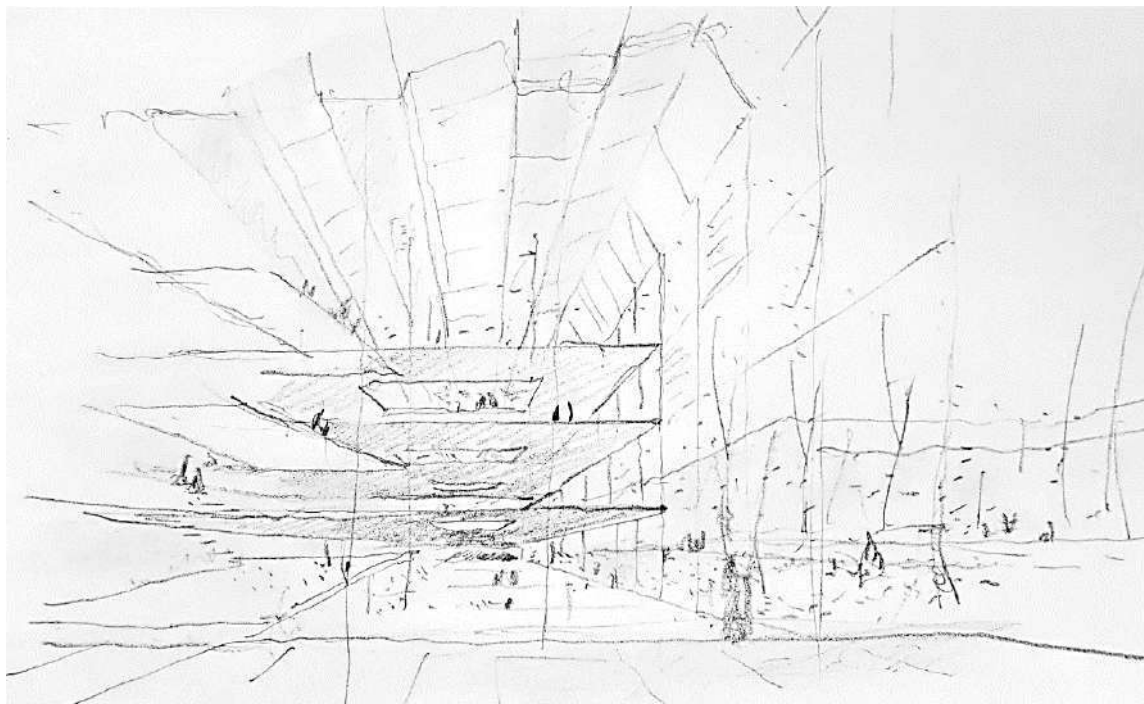


Fig. 15 Vista interior sala exposiciones desde el acceso del Museo II (dibujo del autor)

¹ RUIZ CABRERO, Gabriel. "Museo Provincial de Bellas Artes 1984. El recurso al cubo". *Revista Arquitectura 1985-num 252-pg. 53_1*

² El dibujo publicado se corresponde con una copia realizada en el estudio en tinta sobre papel de croquis del original de lápiz de De la Sota

³ De la Sota, con frecuencia hacía referencia a la importancia del arbolado y su orden geométrico en su diálogo con la estructura interior del edificio, como mecanismo clave para conseguir una buena relación del edificio con la ciudad.

⁴ LEFEBVRE, Henri. *La producción del espacio*. Ion Martínez Lorea (prol.) 1ªed Madrid. Ed. Capitán Swing Libros S.L. 2013, 451p ISBN:

⁵ AALTO, Alvar. *La humanización de la Arquitectura*. 2ªed Barcelona. Tusquets Editores,S.A. 1977 ISBN: p.27

⁶ El proyecto para Viviendas Sociales en San Francisco el Grande en Madrid, la ejecución de las obras del edificio de los Juzgados de Zaragoza, en los que la relación entre el espacio interior de los juzgados y la ciudad llevó incluso a proponer una modificación puntual del Plan General de Zaragoza para permitir la disposición de tres volúmenes abiertos que articulaban un espacio exterior con una planta pública y cubierta ajardinada que articulaba el conjunto con la ciudad. Y finalmente, el proyecto para la Nueva Embajada de España en Francia situada en París, en el que la relación entre el espacio la Embajada y la ciudad se planteó mediante la apertura del jardín existente a la ciudad como parte del espacio interior-exterior del proyecto.

⁷ DE LA SOTA, Alejandro. *Memoria del anteproyecto del Museo Provincial de León I*. abril 1984. Ref.84-C Archivo Digital. Fundación Alejandro de la Sota. p.1

⁸ *Ibidem*, p.2

⁹ DE LA SOTA, Alejandro. *Memoria del anteproyecto del Museo Provincial de León II*. abril 1994. Consultado en la Fundación Alejandro de la Sota.

¹⁰ *Ibidem*, p.5

¹¹ Edificio nueva Cancillería y Embajada de España ante la o.c.d.e. París. 1987, Alejandro de la Sota

¹² DE LA SOTA, Alejandro; "Arquitectura y naturaleza. Conferencia del curso de Jardinería y Paisaje. Publ. orig en: *Arquitectura y Naturaleza*, ETSAM, Madrid, 1956.

¹³ BENJAMIN, Walter; *Las afinidades electivas de Goethe*, Ed. Abada, Madrid, 2008

BIBLIOGRAFÍA

SOTA, Alejandro de la; Alejandro de la Sota, arquitecto. Madrid. Pronaos,1989. 278p Biografía
LEFEBVRE, Henri. *La producción del espacio*. 1ªed Madrid. Ed. Capitán Swing Libros S.L. 2013
AALTO, Alvar. *La humanización de la Arquitectura*. 2ªed Barcelona. Tusquets Editores, S.A. 1977
DE LA SOTA, Alejandro; "Arquitectura y naturaleza. En: *Arquitectura y Naturaleza*, ETSAM, Madrid, 1956.
BENJAMIN, Walter; *Las afinidades electivas de Goethe*, Ed. Abada, Madrid, 2008

BIOGRAFÍA AUTOR

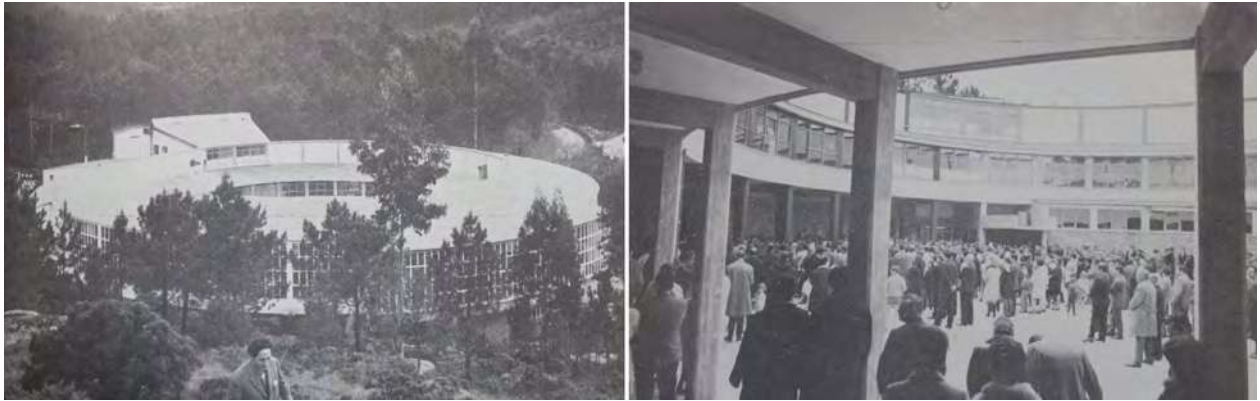
Ángel Nodar del Real, Londres 1963, Arquitecto por la ETSAM, 1990. Cursos de doctorado ETSAM,1992. Colaborador en el Estudio de Arquitectura ALEJANDRO DE LA SOTA en Madrid, entre 1985 y 1992. Profesor Arquitectura en la ETSAM y CEU entre 1990 y 2009. Ha participado en publicaciones, ponencias, conferencias y exposiciones en diferentes Escuelas. En 1992 funda Ángel Nodar, estudio y docencia de arquitectura, obteniendo varios premios, entre los que destaca el Primer Premio en el Concurso de 145 VPO en Ensanche de Vallecas, Madrid, 2007-09, con Carlos Iglesias, convocado por la EMVS, obra construida premiada.

La plaza circular de Sargadelos.

El espacio de las confluencias para el Laboratorio de Formas.

Paz Agras, Luz

Universidade da Coruña, ETS de Arquitectura, Departamento de Proyectos Arquitectónicos, Urbanismo y Composición, A Coruña, luz.paz.agras@udc.es



Cuando en el año 1970 se inaugura el edificio circular del complejo de Sargadelos (Cervo, Lugo) se materializa el escenario principal para la puesta en funcionamiento del Laboratorio de Formas (LF). Esta iniciativa, de vital importancia para la modernización de Galicia, ideada en la Argentina del exilio y la emigración por los gallegos Isaac Díaz Pardo y Luis Seoane, nace con el objetivo de impulsar la modernización de la cultura gallega apoyándose en los valores tradicionales. Se inicia, así, un intenso debate sobre el diálogo entre la producción industrial y la artesanía, las formas modernas y tradicionales, ..., inspirado en fenómenos como la Bauhaus o Ulm, en Alemania, con los que comparte también una intención formativa y divulgativa.

Próxima a las ruinas de una antigua fábrica de cerámicas, el arquitecto Andrés Fernández-Albalat Lois (A Coruña, 1924-2019), miembro del LF, asume la responsabilidad del proyecto del nuevo espacio de producción. El edificio circular responde a la disposición racional del proceso lineal de producción de la cerámica, unificando principio y final.

La modernidad de la formalización puede apreciarse en la maqueta y en el modo de asentarse sobre el paisaje rural de la zona pero, a su vez, una mirada atenta, permite descubrir el apego a valores tradicionales. La plaza que se genera en el interior de la fábrica deja entrever los vínculos que se trazan con el lugar, con la vida popular y con el leitmotiv del LF. Son estas relaciones entre interior-exterior, llenas de matices insospechados en la radicalidad de la forma, los que llenan de significado este lugar.

En la tradición gallega, las plazas son eminentemente urbanas. Con la Modernidad, este concepto se traslada también al mundo rural, aunque con muchos matices. Es el caso de la plaza de Sargadelos, que en el proyecto original se plantea como un espacio porticado, asentado en la tradición gallega, humanizado por un curso de agua que recoge y canaliza la lluvia e introduce la naturaleza en su interior. Finalmente, se construye una plaza pavimentada en su totalidad, pero se mantiene la relación con la gran apertura de la entrada principal y, especialmente, a través de las amplias transparencias de los espacios de trabajo, trazando vínculos entre la plaza, la producción y el paisaje. Juegan un papel fundamental en estas lecturas de transversalidad las obras de arte que interaccionan con la arquitectura, especialmente los murales de Luis Seoane. La plaza adquiere un valor simbólico y político para el LF, aunando modernidad y tradición, acercando la investigación multidisciplinar a la producción y sirviendo de plataforma de acercamiento de la cultura a la gente.

A través del análisis del papel que la plaza, interaccionando con el edificio, juega en los eventos del LF, a partir del estudio de material de archivo, testimonios directos de participantes y el análisis interpretativo arquitectónico, se puede establecer el papel protagonista de estos espacios intermedios entre mundos diversos para fomentar la interacción entre ámbitos creativos y productivos y su divulgación popular.

Palabras clave: Sargadelos, Laboratorio de Formas, Fernández-Albalat, Patrimonio Moderno Gallego, espacios de interacción

The circular plaza of Sargadelos.

The space of convergence for the Laboratorio de Formas.

Paz Agras, Luz

University of A Coruña, School of Architecture, Architectural Design, Planning and Composition Area, A Coruña, luz.paz.agras@udc.es

When the circular building of the Sargadelos complex (Cervo, Lugo) was inaugurated in 1970, the main stage was set for the start-up of the Laboratorio de Formas (LF). This initiative, of vital importance for the modernisation of Galicia, conceived in the Argentina of exile and emigration by the Galicians Isaac Díaz Pardo and Luis Seoane, was conceived with the aim of promoting the modernisation of Galician culture based on traditional values. Thus began an intense debate on the dialogue between industrial production and craftsmanship, modern and traditional forms, inspired by phenomena such as the Bauhaus or Ulm, in Germany, with which it also shares an educational and informative spirit.

Next to the ruins of an old ceramics factory, the architect Andrés Fernández-Albalat Lois (A Coruña, 1924-2019), a member of the LF, took responsibility for the design of the new production space. The circular building responds to the rational layout of the linear process of ceramics production, unifying the beginning and the end of the process.

The modernity of the project can be seen in the model and in the way it is set in the rural landscape of the area but, at the same time, a closer look reveals the attachment to traditional values. The square created inside the factory reveals the links with the local area, with popular culture, and with the leitmotiv of the LF. It is these interior-exterior relationships, full of unsuspected nuances in the radicality of the form, that fill this place with meaning. The works of art that interact with the architecture, especially the murals by Luis Seoane, play a fundamental role in these transversal interpretations. The square acquires a symbolic and political value for the LF, bringing together modernity and tradition, bringing multidisciplinary research and production closer together and serving as a platform for bringing culture into closer contact with the public.

Through the analysis of the role that the square, interacting with the building, plays in the events of the LF, based on the study of archival material, direct testimonies of participants and the architectural interpretative analysis, it is possible to establish the leading role of these intermediate spaces between different worlds to promote interaction between creative and productive spheres and their popular dissemination.

Keywords: Sargadelos, Laboratorio de Formas, Fernández-Albalat, Galician Modern Heritage, spaces of interaction

Introducción: El Laboratorio de Formas y sus arquitecturas.

La edificación circular de Sargadelos se inaugura en Cervo (Lugo) en el año 1970 como primera pieza del complejo que se irá construyendo durante las décadas siguientes. La plaza que el edificio genera se convierte en una pieza clave para el desarrollo de actividades de la fábrica y, especialmente, para los eventos del Laboratorio de Formas (LF), una iniciativa experimental que aúna producción y cultura en el contexto gallego.



Cartel de Sargadelos, 1973/74 (Soneira Beloso 2007, p. 69).

“Es una empresa diseñada en América por desterrados gallegos para recuperar en Galicia parcelas de memoria histórica que se habían perdido” (Soneira Beloso 2007, p. 69). Así es como se define el LF en un cartel explicativo que trata de sistematizar las múltiples iniciativas que se ponen en marcha durante estos años. Los “desterrados gallegos” son los artistas Isaac Díaz Pardo y Luis Seoane, protagonistas de esta compleja iniciativa. Sus caminos confluyen en el exilio en Argentina en los años 50, a donde Díaz Pardo llega después de haber comenzado su trabajo con la cerámica en O Castro (Sada, A Coruña) y con la intención de trabajar en una experiencia similar en estas tierras, animado por la fuerza del exilio gallego en ese país. De formación pintor, abandona la pintura de caballete para acercar el arte a la sociedad a través de la producción cerámica. Instalado en O Castro desde el año 1949 inicia un proceso experimental con el caolín de tierras de Sargadelos (Cervo, Lugo), que había sido la materia prima de una antigua fábrica de cerámica instalada en estas tierras comandada por Raimundo Ibáñez y que echa el cierre definitivo en el año 1878 (Laboratorio de Formas 1970).

Díaz Pardo revive este proceso de producción industrial en O Castro y lo traslada a la Fábrica de Magdalena, Celtia SA, que pone en pie cerca de Buenos Aires en el año 1956, volviendo a Galicia para la “recuperación” de Sargadelos en 1968 (Río Vázquez 2014). Se inicia aquí la conocida como quinta etapa de producción cerámica esmaltada. En este camino de ida y vuelta, nace el LF, iniciativa a la que se sumará a la ya iniciada Edicións do Castro, y que se complementará con la creación del Museo Galego de Arte Contemporánea “Carlos Maside”, en el 1970, promovido con la misión de recoger “la obra y la documentación del movimiento renovador del arte gallego a partir de Castelao” y, dos años más tarde, el Seminario de Sargadelos, como centro de investigación. A estas patas del proyecto Sargadelos, le seguirán a finales de los 70, la restitución del Seminario de Estudos Galegos, la creación del Laboratorio de industria y comunicación y la creación de la red de Galerías Sargadelos, como puntos de muestra y venta de la producción y apoyo a la actividad cultural y artística gallega.

En el año 1966, Díaz Pardo encarga el proyecto de Sargadelos al arquitecto coruñés Andrés Fernández-Albalat Lois (A Coruña, 1924-2019). A raíz de esta colaboración, el arquitecto pasará a formar parte del LF. El conjunto de arquitecturas de Sargadelos constituye un capítulo único en la arquitectura gallega de recuperación de la Modernidad de la segunda mitad del siglo XX. Una lectura de conjunto permite observar, por una parte, el complejo diálogo entre tradición y modernidad, en línea con el contexto arquitectónico de esa época, y, por otra, permite entender la singularidad de la propuesta, fiel reflejo de los planteamientos de esta iniciativa e, incluso, de los devenires a los que se vio sometida la empresa desde sus inicios. Aspectos como la aproximación del arte a la vida y la discusión sobre el proceso productivo artesano o industrializado, forman parte sustancial del Sargadelos de Díaz Pardo y Seoane, situando estos debates en la lista de los grandes eventos de la Modernidad.



Imagen de conjunto del complejo de Sargadelos en Cervos, Lugo (rtve).

La plaza circular de Sargadelos concentra todas estas lecturas, convirtiéndose en un lugar focal de la empresa y, especialmente, de las premisas y las actividades del LF. El primer evento que se celebra en el edificio circular y, con especial protagonismo, en su plaza, es la propia inauguración del edificio con la celebración del IV Seminario Sindical de Diseño Industrial (Laboratorio de Formas 1970). Estas jornadas, organizadas en colaboración con el Colegio de Arquitectos de A Coruña y celebradas en Sargadelos, O Castro y la sala del Colegio, reúnen a profesionales del diseño, la arquitectura, etc. del ámbito nacional para debatir sobre el futuro de estas profesiones y su papel en la sociedad. Este evento ha jugado un papel fundamental para centrar el debate en la arquitectura gallega posterior.



Isaac Díaz Pardo y Andrés Fernández-Albalat Lois en Sargadelos, 1968 (isaacdiazpardo.gal)

Drcha. Sesión del IV Seminario Sindical de Diseño Industrial. Se identifica a los arquitectos Manuel Gallego, Rafael Baltar, César Portela y Xosé Manuel Casabella y a la arquitecta Pascuala Campos (SONEIRA BELOSO 2007, p. 59).

Diálogo entre Modernidad y Tradición.

El LF nace con carácter reivindicativo, aludiendo a la pérdida de “la identidad y memoria histórica dentro y fuera de Galicia”. “Ente teórico”, “vivero de ideas”, “responsable ideológico”, “movimiento”, “trabajo colectivo”,... son algunas de las palabras elegidas para definir la iniciativa de recuperación de esos valores (Laboratorio de Formas 1970, p.5-6).

La mirada hacia atrás, no solo se asienta en la referencia a los valores tradicionales, sino al proyecto de recuperación de “un camino frustrado para Galicia” (Laboratorio de Formas 1970, p.35), en referencia a la fallida empresa de Raimundo Ibáñez de promover la instauración de la producción industrial en una Galicia nada industrializada. El LF busca la reposición de esa hazaña heroica que termina drásticamente con el linchamiento de su promotor en las calles de Ribadeo durante la guerra de la Independencia.

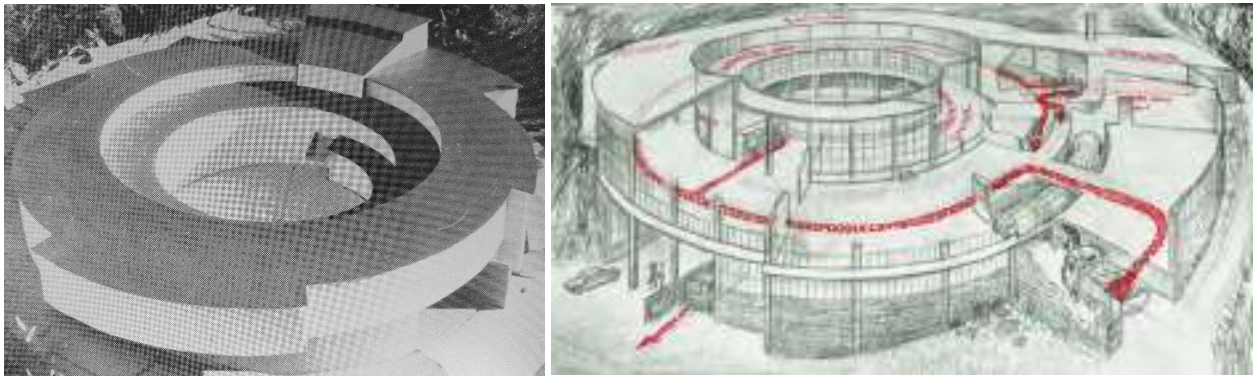
En la clausura del IV Seminario, iniciado en Sargadelos y finalizado en la Sala del Colegio de Arquitectos de A Coruña, se ponen de manifiesto dos posturas distintas, aunque próximas, con respecto a la “vocación por lo regional” que el presidente del colegio, González Cebrián, califica como “declaraciones de guerra”. Díaz Pardo, aboga con rotundidad por la necesidad de un acercamiento al “carácter diferenciado de las regiones”, mientras que Manuel Gallego, representando la posición del Colegio de Arquitectos, condiciona este acercamiento a la necesaria creación de “museos etnográficos como instrumentos de información previa a toda consideración de tipo regional”. El carácter de consenso de Díaz Pardo, finaliza haciendo suyas también las consideraciones del Colegio (Laboratorio de Formas 1970, p. 95-112).

Refleja, esta discusión, matices de acercamiento a lo regional que ponen en evidencia las discusiones de la época entre los valores universales y los locales. Debates que ocupan una posición dominante también en el mundo de la arquitectura, tanto a nivel teórico como ejemplificado en las arquitecturas construidas. El texto de Kenneth Frampton, “El regionalismo crítico”, publicado en el año 1981 (Frampton 1981), aborda estos aspectos a través de un análisis de casos de estudio de obras significativas de la historia de la arquitectura del siglo XX, que ponen de manifiesto la contemporaneidad de estos planteamientos.

El diálogo entre lo universal y lo local, propugnado por Frampton, es formulado por Luis Seoane en su intervención en el Seminario, titulada “Hacia un diseño que considere las particularidades de cada país” (Laboratorio de Formas 1970, pp.119-122), distanciándose de una aproximación folklorista a los valores tradicionales, y proponiendo “algo más hondo”, que singularice cada lugar pero dentro de un idioma universal.

El edificio circular de Sargadelos aúna tradición local y modernidad universal. El proceso de encargo y elaboración del proyecto puede reconstruirse a través de las correspondencia entre Díaz Pardo y Seoane, el primero, en O Castro (con viajes regulares a Argentina) y el segundo, en Buenos Aires (A Nova Sargadelos). En estas cartas se documentan los últimos trámites de la compra de terrenos en Sargadelos y la intención de iniciar inmediatamente las obras, el entusiasmo y los desánimos de Díaz Pardo con la complejidad que acarrea sacar adelante el proyecto, el diálogo con Albalat en la evolución de las obras, etc. Estas circunstancias explican choques e interacciones entre la radical modernidad del arquitecto y el apego a los rasgos identitarios del promotor.

En el año 1966, cuando comienza a trabajar en este proyecto, Albalat ya había construido un par de edificios industriales en A Coruña, el Concesionario de SEAT y la Fábrica y oficinas de Coca-Cola (Fundación do.co.mo.mo Ibérico), en ambos casos, paradigmas de la modernidad internacional. La “restauración de Sargadelos”, como se identifica en ocasiones esta actuación, no consiste en la recuperación arquitectónica del complejo existente, sino que se sitúa en otra parcela próxima, lo que implica la construcción de edificios de nueva planta. La primera propuesta para Sargadelos responde a una premisa funcionalista estricta. “Tenía la ventaja de conocer lo que se cocía en O Castro”, dice Albalat hablando del proyecto en el año 2009 (lavozdeg Galicia.es). Se propone un esquema circular en el que la producción sigue una disposición de continuidad, arrancando y finalizando en el mismo punto. Se contemplaba la ampliación radial de los espacios industriales. Acorde con este planteamiento funcionalista, la estructura de hormigón permite amplios paños de vidrio para la dignificación del trabajador/a industrial, en línea con las propuestas más significativas de la modernidad industrial de las arquitecturas de Gropius, Mart Stam, etc (Beiras García-Sabell 2020). La abstracción formal y su posición en el lugar, tal como se muestran en la maqueta, le acercan a las propuestas de Vanguardia Rusa, como los PROUN de El Lissitzky.



Izq. Maqueta del edificio circular de Sargadelos (Laboratorio de Formas 1970, p. 51).

Drcha. Esquema funcional del edificio circular (isaacdiapardo.gal)

El acercamiento a lo local es un imperativo que Díaz Pardo establece cuando hace referencia al carácter demasiado impersonal de la fábrica de Magdalena, en Argentina, próxima a las arquitecturas de Gropius, y las referencias formalmente más literales, son aportaciones suyas o de Luis Seoane, como la lectura que este hace cuando reciben el proyecto de Albalat en Argentina y, Seoane traza una identificación formal entre el edificio circular y las pallozas gallegas (Muñoz Fontenla, Rodríguez, Díaz 2001, p. 119), lo que se acentúa posteriormente en la construcción con la cubierta de pizarra.

En Sargadelos, la tradición y los vínculos con lo local se producen, especialmente, en la plaza. El carácter de este espacio rezuma la dicotomía rural-urbano que caracteriza la intervención en el territorio gallego, desde los pazos hasta las intervenciones contemporáneas. Tradicionalmente, en el rural gallego, no existe el concepto de plaza pública. Algunas propuestas de modernidad, a partir de los años setenta, incorporan planteamientos de estas características, por lo que este sería un ejemplo pionero.

La tradición urbana gallega, de los soportales compostelanos, se incorpora al espacio de la plaza, generando un filtro de accesos, servicios entre el funcionalismo interior y el espacio exterior y dando lugar a una plaza porticada. En el proyecto original, Albalat había propuesto láminas de agua en las que se recogería la lluvia y donde vertería la cubierta de la marquesina de acceso principal, acompañadas de elementos vegetales. En la construcción, se formaliza una plaza dura, pavimentada con piedra, material que se incorpora a los proyectos posteriores que se van sumando al complejo, dialogando con los materiales industrializados y obra de Díaz Pardo. El centro del espacio reproduce uno de los símbolos de Sargadelos y se libera para acoger actividades diversas.

El proyecto original de Albalat evita referencias literales a lo local sin dejar de considerar su singularidad. En su participación en el IV Seminario, su intervención se titula “Una arquitectura regional a nivel de nuestro tiempo”, abogando por una aproximación a lo regional no escenográfica, sino indagando en “el origen de donde surgen las cosas [...] en cada sitio y en cada lugar” (Laboratorio de Formas 1970, pp. 98-99). Se evidencia, en la propia construcción, la diversidad de matices en la atención a lo “regional” como base creativa. En todo caso, se comparte la idea de fondo, sistematizada por Xosé Díaz como: “Sincronía y diferencialismo” (Díaz Arias de Castro 2017, Arte. p. 105).



Vista actual del exterior del edificio Circular de Sargadelos (Fotografía propia).



Vista actual de la Plaza Circular de Sargadelos (Fotografía propia).

Arte, Industria y Sociedad.

Isaac Díaz Pardo entra de lleno en el debate arte-industria a través de su propia biografía profesional. En el año 1949, después de una exitosa producción pictórica que no le satisface, comienza una nueva etapa en la que el propósito es el de destinar su trabajo creativo a la producción de objetos seriadados que puedan llegar a toda la sociedad (Díaz Arias de Castro 2017, Arte. p. 102). Encuentra en la cerámica el medio para vincular el arte a la vida: “La cerámica es un medio de expresión en el que se pueden fijar ideas artísticas de la mayor pureza y trascendencia. [...] la cerámica es material que se presta a realizar obras de arte y que puede al mismo tiempo servir de base a una industria utilitaria con toda dignidad” (Risco). Díaz Pardo se dedica al diseño de las piezas cerámicas, mobiliario para los espacios de la fábrica y muchas de las máquinas para su producción industrial.



Piezas Portomarínico, Sargadelos. Medios de los 60.

El LF entronca, de esta manera, con las reflexiones iniciadas por John Ruskin y William Morris en la segunda mitad del siglo XIX, a los que se cita en el Manifiesto, y continuadas en distintas versiones y con diversos matices durante todo el siglo XX. Se citan explícitamente, también, entre otras, las experiencias rusas de los constructivistas y Vjutesmas y las alemanas de la Bauhaus y la Escuela de Ulm, en las que la formación profesional, la divulgación popular y el compromiso social están presentes y son compartidas explícitamente por el LF (Laboratorio de Formas 1970, pp. 5-6).

Durante la celebración del IV Seminario, la sesión celebrada en O Castro, estaba referida al futuro del diseño y dividida en dos comisiones de trabajo. La segunda, coordinada por Rafael Dieste, planteó un debate a la altura de la conocida Discusión del Werkbund de 1914, celebrado en Colonia con motivo de la exposición organizada por la asociación y tan relevante para los planteamientos de Bauhaus y el devenir de los intereses de la arquitectura moderna después de la primera guerra mundial. Los diez puntos de la “Tesis” de Hermann Muthesius (Muthesius 1914) fueron confrontados por los diez de la “Contratesis” de Henry Van de Velde (Van de Velde 1914). Las ideas giraron, respectivamente, en torno a: Industrialización versus artesanía .

En O Castro, se oyeron los planteamientos de Jorge Musons defendiendo una producción artesanal apoyada en aspectos de la producción industrial, tales como la racionalización de la producción; Luis Seoane plantea el modelo Bauhaus como referente, en el que la producción industrializada de la etapa de Dessau basa “las nuevas formas para la industria en las establecidas por artesanos y se insistía en los procesos del arte popular” e Ignacio de Yraola Asín rechaza la conciliación entre lo industrial y lo artesano y la mirada conceptual a lo regional (Laboratorio de Formas 1970, 115-125).

La obra de Seoane para Sargadelos responde literalmente al propósito de Díaz Pardo de poner el arte al servicio de la sociedad a través de la producción industrial, por ejemplo, a través de sus diseños de jarras con personajes medievales. El cartel del IV Seminario, con el Cuadrado de Negro de Malevich, es autoría de Seoane y un verdadero manifiesto sobre la integración de arte y diseño. Estas interacciones forman parte también de las arquitecturas de Sargadelos, en las que el arte juega un papel protagonista. La creación del Museo Maside y todo lo que esto conlleva es una de estas y la integración de obras de arte es una estrategia que se repite, tanto en Sargadelos como en O Castro. En este sentido, los murales de Luis Seoane son las piezas principales.



Luis Seoane y la colección de jarras-cabeza para Sargadelos (isaacdiazpardo.gal)

Vista actual del mural de Luis Seoane en la Plaza Circular (Fotografía propia)

La plaza circular de Sargadelos incorpora a día de hoy diversas piezas artísticas que se han ido sumando a la primera, integrada en la arquitectura desde sus inicios, que es un mural de Luis Seoane en homenaje a Raimundo Ibáñez. El mural se construye con trozos de la cerámica blanca y amarilla y pizarra gris de la zona. Los vínculos con lo local y la historia asoman en los materiales y en la temática. La ubicación del mural es significativa, integrado en el muro radial del pasaje de acceso público a la plaza y ocupando un lugar clave en la transición entre el contexto rural y el carácter urbano del espacio y adaptándose a la dimensión de la estructura del edificio. Seoane sumará, posteriormente, otros cuatro murales con escenas populares gallegas en otros espacios del edificio, hechos con cerámica blanca y pizarra gris (Xunta de Galicia 2015). Diseña, asimismo, varias puertas de madera de acceso al edificio desde el espacio porticado de la plaza, fusionando arte y elementos arquitectónicos.

Además de estos ejercicios de integración entre arte y arquitectura a modo de manifiesto en la formalización del espacio intermedio interior-externo de la plaza, esta se convierte en el espacio de confluencia de las intenciones del LF, actuando de espacio soporte para materializar los vínculos entre proceso industrial, creación y artística y sociedad. Cómo llegar a la sociedad es un tema recurrente en los fenómenos históricos anteriormente mencionados en los que se debate sobre cómo abordar la producción. Por ejemplo, en la discusión del Werkbund, parte de los temas a tratar versaban sobre las exposiciones y las publicaciones para llegar a la sociedad y educar en el "buen gusto"; en Bauhaus y Ulm, los edificios eran manifiestos de sus planteamientos, etc. En el caso de Sargadelos, la plaza asume ese papel expositivo, divulgativo y de aproximación directa a la sociedad.

El día de la inauguración de la planta productiva de Sargadelos, los actos se celebraron en la plaza, acogiendo a gran cantidad de público que pudo asistir, entre otras actuaciones, a una representación de un grupo de baile regional con

vestuario diseñado por Luis Seoane, actuando con el edificio fabril de fondo escénico. Este abre su planta de producción a la plaza con grandes ventanales, así como, originalmente, los espacios del LF, que se proyectaron vinculados a este espacio.

La transparencia de los espacios productivos permitía observar los procesos y las piezas en las que se trabajaba, como un escaparate-exposición continuo, al que se sumó posteriormente la posibilidad de poder acceder y asistir directamente al proceso de producción, como si de un espectáculo divulgativo se tratase. Durante años, Sargadelos acoge eventos formativos para profesionales a través del Seminario, que recogerá el afán educativo del LF, creando posteriormente una escuela infantil de cerámica, un museo divulgativo, etc.



Vista actual de la Plaza Circular (Fotografía propia)



Actuaciones en la Plaza Circular de baile regional gallego en los eventos de la inauguración y el IV Seminario (Soneira Beloso 2007, p. 53), (Laboratorio de Formas 1970, p. 106).

Conclusiones: El espacio del LF

La plaza circular de Sargadelos se conforma como espacio “entre” diversos planteamientos, actuando de lugar de confluencia de las premisas del LF. Es precisamente en los valores como espacio intermedio en los que se asientan sus vínculos directos con este fenómeno que vincula el proceso productivo con la sociedad.

La aproximación creativa del LF al diseño universal aprendiendo de lo local, haciendo manifiesto su propósito de una búsqueda formal que aprende de la tradición, encuentra en la plaza circular su expresión arquitectónica a través de la suma de modernidad y tradición. Modernidad en los planteamientos funcionalistas del edificio y en el uso primordial de materiales industrializados, tradición en el diálogo con los materiales locales, como la piedra de la plaza y la pizarra de la cubierta y vínculos más conceptuales, como la construcción de un espacio porticado traído de la tradición gallega o el planteamiento del diálogo entre los conceptos territoriales de rural y urbano, constantes en esta realidad.

El planteamiento del LF de la relación arte-industria-sociedad, capítulo que se suma a los grandes debates sobre la producción y su impronta en la sociedad de los siglos XIX y XX, iniciados con la Revolución Industrial, tiene también su presencia en la plaza circular. Por una parte, de forma explícita, con la relación entre arte y arquitectura, especialmente con las obras de Luis Seoane interaccionando con la arquitectura de Andrés Fernández-Albalat y, por otra, con el planteamiento del espacio de la plaza como un lugar de posicionamiento político de conexión con la sociedad, a través de la divulgación y exposición de lo producido en un contexto de programación de actividades formativas y culturales de carácter público.

Dice Xosé Díaz que “para Isaac aún resultaba válida la vieja utopía del artista-diseñador constructor de una nueva sociedad, igualitaria en lo social pero diferenciada en lo formal” (Díaz Arias de Castro 2017, Arte. p. 107). Este lema protagoniza la producción de Sargadelos en esa quinta etapa, la creación del LF y las arquitecturas que conforman el gran patrimonio de la empresa. Hoy, el Edificio Circular cuenta con una protección patrimonial como Bien de Interés Cultural (Xunta de Galicia 2015), pero esto constituye una mínima parte del patrimonio de Sargadelos, que excede lo arquitectónico y que atesora el legado del LF, fenómeno clave para la comprensión de la Galicia contemporánea.



Inauguración Sargadelos 1970 (Laboratorio de Formas 1970, p. 55)

Bibliografía:

A nova Sargadelos. [consulta: 20/03/2022]. Disponible en: <http://consellodacultura.gal/>.

BEIRAS GARCÍA-SABELL, Daniel. A arquitectura da ruptura. En: DÍAZ ARIAS DE CASTRO, Camilo, DÍAZ ARIAS DE CASTRO, Xosé. *As miradas de Isaac*. Santiago: Xunta de Galicia, 2020. ISBN 978-84-453-5352-3. Pp. 215-235.

DÍAZ ARIAS DE CASTRO, Xosé. Arte, Deseño, Industria: O Laboratorio de Formas de Galicia. En: *Galegos*, n. 23, 2017: pp. 102-107.

DÍAZ ARIAS DE CASTRO, Xosé. Do local ao universal. Isaac Díaz Pardo: unha idea orixinal do deseño na era da Globalización. En: *Areal. Revista cultural de Sada*. Sada, A Coruña, 2017: pp. 25-28.

FRAMPTON, Kenneth. Towards a critical regionalism: six points for an architecture of resistance, 1981. En: *Labour, work and architecture: collected essays on architecture and design*. Londres, Nueva York: Phaidon Press, 2002.

Fundación do.co,mo.mo Ibérico. [consulta: 20/03/2022]. Disponible en: <https://www.docomomoiberico.com>.

GARCÍA, Rodri. La Fundación Luis Seoane pide a Cultura la protección de cinco murales del artista. *La Voz de Galicia*, 23/02/2009. [consulta: 20/03/2022]. Disponible en: lavozdegalicia.es.

Isaac Díaz Pardo. [consulta: 20/03/2022]. Disponible en: isaacdiazpardo.gal.

LABORATORIO DE FORMAS. *Cuadernos del Laboratorio de Formas de Galicia*. A Coruña: Edicións do Castro. Caderno do Laboratorio de Formas. LF. 1, 1970.

MUTHESIUS, Hermann. Werkbund: Tesis de Muthesius (1914). En: MARCHÁN FIZ, Simón (ed.). *La arquitectura del siglo XX. Textos*. Madrid: Alberto Corazón Editor, 1974. ISBN 84-7053-099-2. Pp. 39-40.

MUÑOZ FONTENLA, Luis W., RODRÍGUEZ, Juan, DÍAZ, Xosé. *Arte/Industria. Isaac Díaz Pardo*. Labirinto de Paixóns, 2001. ISBN 84-932280-0-1.

SONEIRA BELOSO, Begoña. *Unha ollada ó Laboratorio de Formas ós 44 anos da súa creación*. A Coruña: Edicións do Castro. Caderno do Laboratorio de Formas. L.F. 11, 2007. ISBN 978-84-8485-252-0.

RÍO VÁZQUEZ, Antonio S., Identidad, memoria y modernidad. El Laboratorio de Formas de Galicia. *La recuperación de la modernidad: arquitectura gallega entre 1954 y 1973*. Santiago: Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia, 2014. ISBN 978-84-967-1215-7. Pp. 287-303.

RISCO, Sebastián. Una factoría de cerámica en Galicia. Obra exemplar de Isaac Díaz Pardo. En: *Revista Galicia Emigrante*, 17. Buenos Aires. Pp. 10-35.

VAN DE VELDE, Henri. Contratesis (1914). En: MARCHÁN FIZ, Simón (ed.). *La arquitectura del siglo XX. Textos*. Madrid: Alberto Corazón Editor, 1974. ISBN 84-7053-099-2. pp. 41-43.

XUNTA DE GALICIA. Declaración de Bien de Interés Cultural. Fábrica de Cerámica de Sargadelos ligada al Laboratorio de Formas, en el término municipal de Cervo (Lugo). *DOG* 22/01/2015. [consulta: 20/03/2022]. Disponible en: <https://www.xunta.gal/diario-oficial-galicia>.

Biografía:

Luz Paz Agras es Doctora Arquitecta por la Universidade da Coruña y Máster en Arte Contemporáneo por la Universidade de Santiago. Su trabajo de investigación gira alrededor de la interacción entre arte y arquitectura e intervenciones en la Arquitectura Moderna. Ha realizado estancias de investigación en Londres, Viena, La Habana, etc. Ha recibido reconocimientos nacionales e internacionales por su trabajo como arquitecta y como parte del Colectivo Cadelasverdes. En el año 2009 inicia tu trabajo como docente en la ETS de Arquitectura da Coruña, en la que hoy es Profesora Titular en el área de Composición Arquitectónica.

Habitando el exterior

Espacios de transición en la casa Ugalde de José Antonio Coderch

Pérez Luque, Alberto

Universidad de Granada, E.T.S. Arquitectura, Granada, España, alberto-perez-luque@hotmail.com

Imagen: Casa Ugalde en Caldes d'Estrac (Barcelona) del arquitecto José Antonio Coderch, 1953.

Fotografía © Fondo F.Català Roca – Arxiu Fotogràfic de l'Arxiu Històric del COAC.



Resumen:

En 1952 finaliza la construcción de la casa Ugalde, de José Antonio Coderch. En esta obra, Coderch utiliza unos recursos que posteriormente usará a lo largo de su trayectoria profesional. La concepción proyectual de los espacios exteriores e intermedios en la casa Ugalde definen conceptos relacionados con la idea de vivir en el exterior. Las posibles formas de ocupar estos espacios de transición entre el interior y el exterior hablan de un imaginario, de una forma de pensar cómo se vive la arquitectura.

Veinte años antes de este proyecto, el arquitecto francés Le Corbusier trabajó con estos conceptos de transición. En 1929, Charles de Beistegui, un aristócrata adinerado; encargó un lugar para celebrar fiestas y reuniones al aire libre. En este proyecto, Le Corbusier plantea una habitación en el exterior. Posteriormente, será ocupada por muebles típicamente interiores por diseño de Salvador Dalí. Como resultado, se generan distintas atmósferas para ser ocupadas según la ocasión. La forma en la que se introduce el césped en la propuesta o las escaleras para llegar, hablan de esas transiciones de espacios exteriores. Cabe destacar que este proyecto ya no existe, pero quedan fotografías y planos en las que se pueden observar las intenciones.

Al igual que Le Corbusier, Coderch reflexiona sobre las formas de habitar, con la creación de zonas intermedias en la casa Ugalde. En su caso, se proyectan grandes terrazas exteriores y zonas de sombra, elementos propios de la arquitectura mediterránea. A diferencia del apartamento, los espacios se plantean para ser más funcionales, trasladando escenas domésticas al exterior. Coderch tiene presente estas ideas al desarrollar su obra, pero hay un proyecto que nace de un intercambio de ideas.

En 1970, se proyecta la casa Frigiliana. Este proyecto fue firmado por Coderch, pero la autoría proyectual es de Bernard Rudofsky. Coderch y Rudofsky compartían conceptos teóricos, formas de proyectar la arquitectura, formas de entender el mediterráneo. Además, cabe destacar que ambos arquitectos tuvieron un referente común en el ámbito español, José Luís Sert. Ambos arquitectos dialogaban y, por tanto, la casa Frigiliana toma como referencia ideas que nacieron en la casa Ugalde (recorridos exteriores, espacios intermedios...).

La comparación y estudio de los conceptos presentes en la casa Ugalde de Coderch, el apartamento de Le Corbusier veinte años antes y la casa Frigiliana de Rudofsky y Coderch veinte años después; va a permitir observar la evolución de dichos conceptos, como la temporalidad o la proximidad con el entorno. Relacionar la existencia de distintas estrategias para vivir en el límite de lo construido. Una declaración de intenciones para reflexionar y/o repensar que implican las transiciones en la casa Ugalde.

Palabras clave: Coderch, casa Ugalde, transición, Rudofsky

Inhabiting the exterior

Transition spaces in the Ugalde House by José Antonio Coderch

Pérez Luque, Alberto

University of Granada, E.T.S. Architecture, Granada, Spain, alberto-perez-luque@hotmail.com

Image: Ugalde House in Caldes d'Estrac (Barcelona) from the architect José Antonio Coderch, 1953.

Photograph © Fondo F. Català Roca - Arxiu Fotogràfic de l'Arxiu Històric del COAC

Abstract:

In 1952 the construction of the Ugalde house, by José Antonio Coderch, was concluded. In this architectural work, Coderch uses several resources that he will later proceed to use throughout his professional career. The project conception of the exterior and intermediate spaces in the Ugalde house define concepts related to the idea of inhabiting the exterior. The possible ways of occupying these transition spaces between the interior and the exterior speak of an imaginary, a way of thinking about how architecture can be experienced.

Twenty years before this project, the French architect Le Corbusier had already experimented with these transition elements. In 1929, Charles de Beistegui, an affluent aristocrat; commissioned a place to hold outdoor parties and gatherings. In this project, Le Corbusier proposes a room outside which will later be occupied by typical interior furniture designed by Salvador Dalí. As a result, different atmospheres were generated to be occupied according to the occasion. The way in which the stairs to get there or the lawn is introduced in the proposal, speak of those transitions of exterior spaces. It should be noted that this project does not currently exist, but there are photographs and plans in which the intentions of the architect can be observed.

Like Le Corbusier, Coderch reflects on the ways of living, with the creation of intermediate areas in the Ugalde house. In his case, large outdoor terraces and shaded areas are projected, elements which are typical of Mediterranean architecture. Unlike the apartment, the spaces are designed to be more functional, moving domestic scenes to the exterior. Coderch keeps these ideas in mind when developing his work, but there is a project that is born from an exchange of ideas.

In 1970, the Frigiliana house was projected. This project was signed by Coderch, but the project's true authorship belongs to Bernard Rudofsky. Coderch and Rudofsky shared theoretical concepts, ways of projecting architecture and ways of understanding the Mediterranean. Adding to this, it should be noted that both architects had a common reference inside the Spanish scope, José Luis Sert. Both architects dialogued with each other and, therefore, the Frigiliana house takes as a reference ideas that were born in the Ugalde house (exterior routes, intermediate spaces...).

The comparison and study of the concepts present in the Ugalde house in Coderch, Le Corbusier's apartment twenty years earlier, and the Frigiliana house by Rudofsky and Coderch twenty years later; will allow us to observe the evolution of these concepts, such as the temporality or proximity to the environment or relate the existence of different strategies to live on the edge of what has been built. A declaration of intentions to reflect and/or rethink what exactly the transitions in the Ugalde house imply.

Key words: Coderch, Ugalde House, transition, Rudofsky

Los espacios intermedios y/o exteriores que están presentes en la casa Ugalde definen conceptos relacionados con la idea de vivir en el exterior. Pero no siempre los espacios intermedios fueron así, el repensar la forma en la que se viven estos espacios ha provocado que las ideas maduren hacia distintas formas de percibir el contexto que les rodea. Desde una gran componente visual hasta una mayor sensibilidad. En definitiva, formas de habitar el límite de lo construido.

En 1951 José Antonio Coderch recibe un encargo de parte del matrimonio Ugalde, una casa en una parcela boscosa en Caldes d'Estrac. Este proyecto supone un punto de inflexión para Coderch, el cuál se empieza a notar desde los primeros croquis hasta el resultado final. Juega con la vegetación, insertando la arquitectura sin alterar apenas nada. Lo llamativo de esta vivienda es la aparición de distintos espacios exteriores. Algunos con límites muy marcados y otros que se funden con el paisaje que le rodea. Estos espacios intermedios dotan de valor a la casa, provocando distintas formas de ocupación, nuevas escenas domésticas.

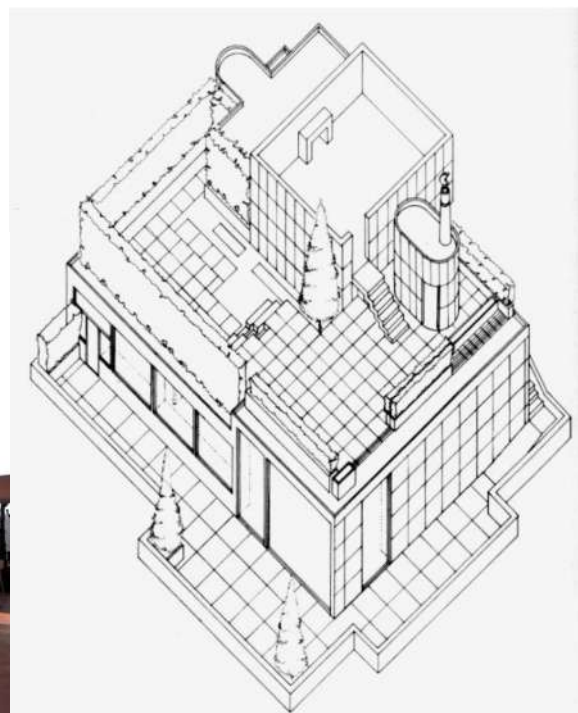
En la casa Ugalde se puede hablar de las terrazas que rodean la vivienda en la planta principal, espacios cubiertos delimitados sobre estas terrazas principales y otras terrazas en la cubierta. Este abanico de distintos espacios intermedios permiten al usuario poder trasladar actividades interiores para su realización en el exterior. Por ejemplo el espacio cubierto junto a la piscina, que puede ser usado como comedor exterior. Todos estos espacios tienen una componente visual muy importante hacia el bosque que lo rodea. Se pueden encontrar ciertas similitudes entre estos espacios en la casa Ugalde y otros planteados por Le Corbusier 20 años antes.

En 1929, Le Corbusier proyecta el apartamento de Charles de Beistegui en un ático en los Campos Elíseos. Charles de Beistegui era un aristócrata adinerado que quería un lugar donde poder celebrar fiestas con la élite parisina de la época. Le Corbusier planteó para él un ático con una serie de terrazas exteriores donde poder celebrar estas reuniones. Esta es una de las primeras diferencias entre los espacios de este proyecto y la casa Ugalde, mientras que los espacios de la casa Ugalde están pensados para ser más vivideros y ocuparlos de formas más permanentes, los espacios exteriores del apartamento están pensados para una ocupación puntual.

En el apartamento los espacios exteriores son una puesta en escena para que los invitados de Charles se sientan sorprendidos por las vistas. Un recorrido de acceso que obliga al usuario a realizar 4 giros de 90 grados para observar todas las vistas posibles de París, entre ellas la presencia de la torre Eiffel o el arco del Triunfo. A lo largo de este recorrido existen dos zonas de estancia, una tras subir unas pequeñas escaleras y otra al final del recorrido, que se trata de una habitación a cielo abierto. Esta habitación fue decorada posteriormente por Dalí con mobiliario típicamente interior. Al final todo es una puesta en escena, setos que se mueven ocultando o mostrando perspectivas de la ciudad, el césped del espacio principal con los muebles de interior, se busca experimentar con el espacio creando sensaciones no comunes, una habitación exterior para ser ocupada puntualmente, no para vivir en ella.

FIG. 1 Casa Ugalde en Caldes d'Estrac (Barcelona)

FIG. 2 Le Corbusier, Ático para Charles de Beistegui. Axonometría. FLC 29863



Sin embargo, en la casa Ugalde los espacios se plantean para ser vivideros, no se trata de una puesta en escena, se trata de crear distintas superficies con distintas atmósferas que den todas las posibilidades de ocupación al usuario, teniendo siempre presente la influencia del entorno que rodea la casa. Se podría decir que estos espacios de transición son más funcionales, más vivideros al paso del tiempo. Definitivamente, se observa una evolución entre las terrazas planteadas por Le Corbusier y los espacios intermedios creados por Coderch. Aumenta el grado de sensibilidad en el uso de dichos espacios, al igual que las variables posibles (terrazas cubiertas, delimitadas y no delimitadas o la presencia del agua).

El repensar cómo se ocupan los espacios exteriores o qué elementos pueden tener presentes nace de esa evocación a la arquitectura tradicional mediterránea. Bernard Rudofsky fue un arquitecto que participó en la redacción de la revista DOMUS, una revista desde la que se enaltece la arquitectura mediterránea, la sensibilidad con el entorno o el diálogo entre arquitectura y vegetación. Coderch y Rudofsky eran amigos, compartían formas de pensar la arquitectura y ambos tenían un referente común en la arquitectura española, José Luis Sert.

En 1970, aproximadamente 20 años después de la construcción de la casa Ugalde, Rudofsky diseña su residencia permanente en Frigiliana, un pueblo de Málaga. Como Rudofsky no era un arquitecto habilitado en España, el proyecto fue firmado por Coderch, aunque toda la autoría proyectual pertenece a Rudofsky. Sin embargo, parece que ambas casas comparten ideas, existe un diálogo que permite una evolución de conceptos. La casa Frigiliana se proyecta sobre una colina boscosa, hay más espacios exteriores que interiores. Esta vivienda se modula a partir de un pavimento que genera los recorridos posibles en ella. A diferencia de la casa Ugalde, esta casa se desvanece con el bosque que la rodea, dotándola de un carácter más sensible. El proyecto te invita no solo a observar, sino a sumergirte en su entorno llegando incluso a provocar una evasión de la propia arquitectura. Se identifican dos volúmenes principales conectados por distintos espacios intermedios. Para desplazarte por la casa siempre es necesario pasar por un espacio intermedio, que en ocasiones se sumerge en el bosque. Un patio, un porche cubierto o pequeños pavimentos que se unen con zonas interiores, como si fueran prolongaciones. Desde el porche principal se desarrolla un camino que va descendiendo con la topografía, introduciéndose en el bosque con unas pérgolas hasta llegar finalmente a una piscina.

Mientras que la casa Ugalde genera superficies, la casa Frigiliana genera recorridos, creando una arquitectura más porosa. En este caso no se busca la funcionalidad, se busca un aspecto más sensorial, un contacto más íntimo entre la arquitectura y el bosque. Los espacios intermedios han mutado desde las terrazas de la casa Ugalde hasta los recorridos de la casa Frigiliana.

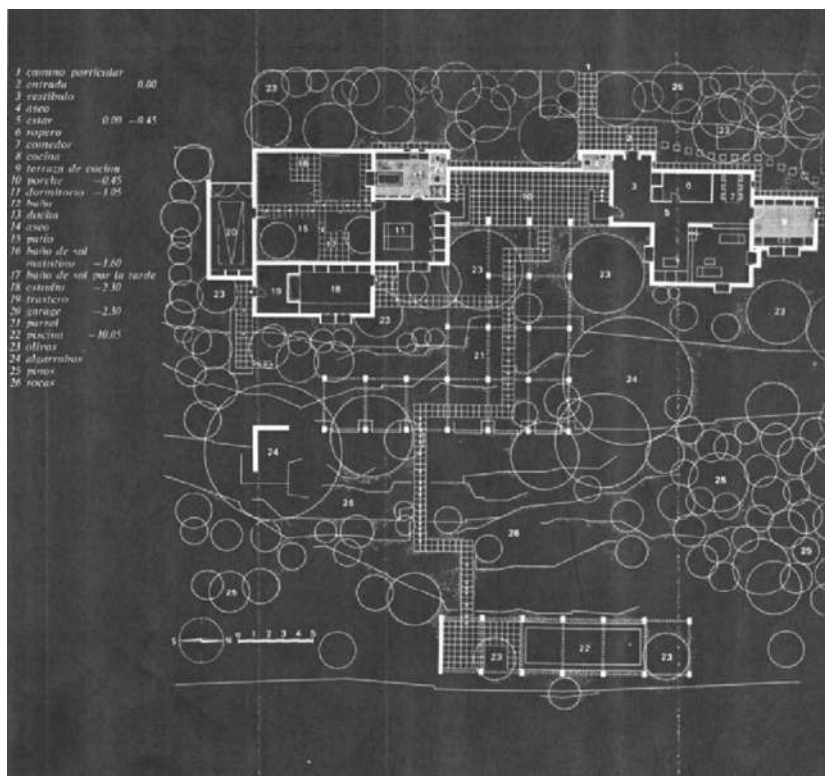


FIG. 3 Bernard Rudofsky: Planta (1977). Arquitectura COAM, no. 206-207, pp. 96-99.

Como conclusión, se observa que la evolución de los espacios exteriores y/o intermedios provocan distintas formas de ocuparlos, distintas percepciones del entorno. Desde una ocupación puntual en el apartamento de Charles de Beistegui, una ocupación más funcional en la casa Ugalde hasta casi una desaparición de la arquitectura en la casa Frigiliana. Todas estas tipologías de espacios buscan interactuar con el entorno de distintas formas, la sorpresa, la temporalidad, las vistas, los sentidos. Ningún espacio es mejor o peor que otro, al final todo nace de una maduración de ideas que, en este caso, tiene una andadura de 40 años aproximadamente, lo que ofrece una riqueza proyectual de espacios intermedios digna de ser estudiada y admirada.



FIG. 4 Bernard Rudofsky:
La Casa.
Frigiliana, Málaga, España.
The Bernard Rudofsky Estate,
Viena

Bibliografía:

ÁLVAREZ BENÍTEZ, Paula V. Ático Beistegui: bifurcaciones superpuestas. *LC. Revue de recherches sur Le Corbusier*, 2021, no 3, p. 42-61.

MÉNDEZ, Mar Loren; AYALA, Daniel Pinzón. Proceso de ideación de la casa Rudofsky, Frigiliana. El dibujo en la dimensión patrimonial de la obra arquitectónica. *EGA Expresión Gráfica Arquitectónica*, 2014, vol. 19, no 23, p. 162-173.

LOREN-MÉNDEZ, Mar. La Casa en Frigiliana. Manifiesto rudofskiano de la domesticidad contemporánea. *Bernard Rudofsky: Desobediencia Crítica a la Modernidad.*, 2014.

PELEGRÍN GONZÁLEZ, María, et al. Arquitectura y paisaje. La casa Ugalde. 2020.

Biografía:

Alberto Pérez Luque (El Rubio (Sevilla), 1999). Estudiante del grado de arquitectura de la Universidad de Granada (desde 2017). Actualmente compagina el desarrollo de su TFG con prácticas profesionales en un estudio de arquitectura.

Tapias blancas: patios en el pueblo de colonización de El Chaparral, Granada (1957-1964)

White walls: courtyards in the colonisation village of El Chaparral, Granada (1957-1964)

Rodríguez Aguilera, Ana Isabel

Universidad de Granada, Departamento de Expresión Gráfica Arquitectónica y en la Ingeniería, Proyecta: Experiencias en Arquitectura y Paisaje, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Granada, España, anara@go.ugr.es

Rodríguez Aguilera, Ana Isabel

University of Granada, Department of Architectural and Engineering Graphic Expression, Proyecta: Experiences in Architecture and Landscape, Granada School of Architecture, Spain, anara@go.ugr.es



Ilustración 1. Colono de El Chaparral en el patio de su casa, con granos de maíz secándose al sol y un improvisado corral junto a la tapia (ca. 1970). Fuente: Archivo privado de A. L. Ortega Ortega, hijo de colono de El Chaparral.

Resumen

La tapia es el elemento fundamental de delimitación de un espacio exterior dentro de otro. Su condición lineal puede presentarse aislada y continua sin interrupciones, pero a menudo establece relación con la arquitectura, arrancando de una fachada y prolongándose para construir patios o jardines. Al contener estos espacios exteriores privados, las tapias encierran atmósferas que solo se intuyen desde fuera, asomando quizás copas de árboles o sosteniendo hiedras o jazmines que cuelgan de su coronación. Presentan una inherente cualidad de misterio y “tal vez la belleza de las tapias consiste en el aumento de importancia que dan a los espacios que protegen, dándoles además el fascinante atractivo de las cosas prohibidas”, en palabras de Luis Barragán.

Un caso excepcional de ensayo contemporáneo de la tapia en relación con la arquitectura y la estructura urbana fueron los pueblos de colonización españoles construidos entre los años cuarenta y setenta del siglo XX por el Instituto Nacional de Colonización. Las parcelas de vivienda de los colonos tenían patios amplios delimitados por largas tapias y por la arquitectura de la casa y las dependencias agrícolas, adosadas a ese muro perimetral. Estos patios interiores eran el espacio de encuentro de la atmósfera doméstica con las tareas vinculadas a la actividad agraria. Además, eran la transición entre la intimidad familiar de cada casa y el exterior compartido del pueblo y de los campos de cultivo en torno a él. Se trataba

del lugar de partida y retorno de los colonos cada jornada de labranza, un trayecto de ida y vuelta del hogar al paisaje agrícola, que penetraba en el interior de la casa atravesando la tapia y llegando al patio.

Esta comunicación presenta una investigación cartográfica y fotográfica llevada a cabo sobre las tapias de un pueblo de colonización de la provincia de Granada, El Chaparral. Este pueblo fue proyectado por el arquitecto José García-Nieto Gascón, quien participó en nueve de los doce pueblos construidos en la provincia de Granada, siendo además el arquitecto designado por el Instituto Nacional de Colonización como representante de la Delegación Territorial de la toda la zona de Levante. La metodología desarrollada parte de la búsqueda de documentación original (memorias, planos y fotografías) en los fondos del Instituto Nacional de Colonización del Archivo Central del Ministerio de Agricultura. En una segunda fase, se visitó el pueblo para tomar fotografías y realizar entrevistas a los primeros colonos, hijos y nietos. El trabajo concluye en el importante papel de configuración y la presencia urbana que han tenido y siguen teniendo las tapias de delimitación de los patios de las casas de colonos, tanto desde las calles y plazas como desde los patios, al tratarse también del instrumento de separación entre viviendas. Desde el proyecto (1957) y ejecución (1960-1964) del pueblo, algunas tapias mantienen su dimensión y materialidad original y otras han sido recreadas o directamente sustituidas por nuevas de mayor altura que aumentan la privacidad y el aislamiento del patio.

Abstract

A wall is the fundamental element of delimitation of an exterior space within another. Its linear condition can be isolated and continuous without interruptions, but it often creates a relationship with architecture, starting from a façade and lengthening to build patios or gardens. By enclosing these private outdoor spaces, the walls surround atmospheres that can only be sensed from the outside, maybe peeking out treetops or holding ivy or jasmine that hang from their top. They present an inherent condition of mystery and “perhaps the beauty of the walls consists in the increased importance they give to the spaces they protect, also giving them the fascinating attraction of forbidden things”, in the words of Luis Barragán.

A remarkable case of contemporary experimentation of the wall in connection with architecture and urban structure were the Spanish colonisation villages built between the 1940s and 1970s by the National Institute for Colonisation. The settlers housing plots had wide patios delimited by long walls and by the house and the agricultural building attached to that perimeter wall. These inner courtyards were the meeting space of the domestic scene and the tasks related to the agrarian activity. In addition, they were the transition between the family intimacy of each house and the shared exterior of the village and the crop fields around it. It was the place of departure and return of the settlers each day of farming, the journey back and forth from home to the agricultural landscape, which penetrated inside the house, crossing the wall, and reaching the patio.

This communication presents a cartographic and photographic research carried out on the walls of a colonisation village in the province of Granada, El Chaparral. This village was designed by the architect José García-Nieto Gascón, who participated in nine of the twelve colonisation villages built in the province of Granada, and who was also designated by the National Institute for Colonisation as representative of the Territorial Delegation of the entire area of Spanish *Levante* area. The methodology developed begins with the search of original documentation (memories, drawing plans and photographs) in the funds of the National Institute for Colonisation of the Central Archive of the Ministry of Agriculture. In a second phase, the village was visited to take photographs and conduct interviews with the first settlers, children, and grandchildren. The work concludes with the important role of configuration and the urban presence that the walls which enclose the settlers' courtyards have had and so do these days, both from the streets and from the patios, hence they are also the instrument of separation between households. Since the first project (1957) and the execution (1960-1964) of the village, some of the walls have maintained their original dimension and materiality, and others have been expanded or directly replaced by new ones of greater height that promote the privacy and isolation of the patio.

Palabras clave: Pueblos de colonización, El Chaparral, vivienda rural, patio agrícola, tapia

Keywords: Colonisation villages, El Chaparral, rural housing, agricultural patio, wall

Introducción

Los pueblos de colonización construidos en España a partir de la década de 1940 forman parte de un novedoso modelo de planificación del territorio de gran interés y trascendencia económica, social y productiva que supuso la transformación del paisaje agrario nacional. Fueron concebidos como parte de una intervención de escala territorial dentro de una política de colonización interior y desarrollo de suelos agrícolas llevada a cabo por el Estado español entre 1939 y 1977 basada en la transformación de terrenos de secano en regadío a fin de mejorar las condiciones productivas y la regeneración del medio agrícola y su hábitat. La planificación estuvo coordinada por el Instituto Nacional de Colonización (INC, 1939-1971) y, más tarde, por el Instituto de Reforma y Desarrollo Agrario (IRYDA, 1971-1977), tomando el relevo de planes de colonización ya iniciados a principios del siglo XX. Esta política de desarrollo agrario, heredera de un debate iniciado a mediados del siglo XIX sobre las precarias condiciones de vida y la deficiente explotación de los campos agrícolas españoles, tuvo como resultado la reactivación del medio rural, la renovación de las técnicas agrarias y la dignificación de su hábitat con la construcción de nuevos pueblos de colonización convertidos en campo de exploración de la arquitectura moderna de su tiempo (Álvaro-Tordesillas 2010; Amado y Patiño 2020; Centellas Soler, Ruiz García y García-Pellicer López 2009; Centellas 2010; Luque Ceballos, et al. 2008; Monclús Fraga y Oyón Bañales 1983; Rabasco Pozuelo 2009; Tamés Alarcón 1988).

El plan de colonización supuso la reforma integral de amplias extensiones de territorio mediante la regeneración de terrenos escasamente productivos a partir de la creación de infraestructuras hidráulicas a diferentes escalas, desde los grandes embalses (unos trescientos construidos entre 1940 y 1967) a las pequeñas acequias de riego repartidas por el territorio (Delgado Orusco 2015; Pérez Escolano 2018). A estas infraestructuras le sucedieron otras actuaciones consistentes en la repoblación de montes, la defensa de las cuencas hidráulicas, la reparcelación del suelo agrario con parcelas de menor tamaño y nuevos cultivos, la creación de caminos y la construcción de pueblos que albergaron a los agricultores, llamados “colonos”, que trabajarían las tierras. Una operación a gran escala sobre el territorio y en continuidad con las características ecológicas y geográficas de los terrenos basada en dotar de servicios e infraestructuras al territorio agrícola para mejorar su explotación. Estas intervenciones y su formalización paisajística y arquitectónica responden a varias leyes concebidas exprefeso para llevar a cabo la planificación integral del territorio que regularon las tres grandes tareas de la colonización: la dotación de infraestructuras, la transformación del suelo y la asignación de superficies de terreno y vivienda para la explotación y desarrollo de la vida de los colonos a fin de garantizar su independencia económica.

El desarrollo de esta política fue la empresa agrícola de mayor envergadura realizada por el Estado español al relacionar geografía, ingeniería civil, ingeniería agrícola y arquitectura a través de un proyecto conjunto y unitario sobre el territorio abordado con la especificidad que requería cada lugar. En la elaboración de este proyecto multiescalar e interdisciplinar, los principales agentes intervinientes fueron los ingenieros de caminos, canales y puertos y los ingenieros agrónomos (Calzada Pérez 2006). Los primeros fueron los encargados de captar el agua, construir presas y contener embalses, así como conectar los terrenos a desarrollar con nuevas vías de comunicación. Los ingenieros agrónomos se responsabilizaron de localizar fincas con potencial agrario suficiente y de planificar el territorio atendiendo a la distribución del agua para su riego, la parcelación agrícola y la localización idónea de los asentamientos de los nuevos pueblos que serían proyectados por los arquitectos como colofón de este proceso multiescalar en el territorio.

Los casi trescientos pueblos de colonización repartidos por la geografía española se convirtieron pronto en la imagen de la nueva política agraria. No fue casual el empleo del término “colonización”¹ para definir este ambicioso proyecto que implicaba al mismo tiempo al campo agrícola y a la arquitectura con un modelo basado en localizar en el propio terreno productivo los espacios de trabajo junto a la morada de sus cultivadores dentro de una concepción moderna de asentamiento rural con equipamientos colectivos. El término “pueblos de colonización”, subrayaba de este modo la condición inherente de la arquitectura a este proceso de explotación agraria del territorio, y de aquí su importancia y trascendencia para configurar la imagen de la colonización como nueva forma de vida en el campo. La alternativa rural se presentó como una opción viable, equiparable en comodidad a la vida en las ciudades con la posibilidad de disfrutar de un contexto más saludable en contacto con la “naturaleza”. La novedad de estos asentamientos dio lugar a una solución mixta, productiva y moderna entre el pueblo de campo (viviendas de familias de agricultores

¹ Según recoge el *Diccionario de la lengua española*, el término “colonizar” tiene dos acepciones: 1. Formar o establecer colonia en un país; 2. Fijar en un terreno la morada de sus cultivadores (Real Academia Española, <https://dle.rae.es/colonizar?m=form>). La segunda acepción hace referencia a uno de los planteamientos principales de la intervención del INC para conseguir los objetivos de la transformación agraria del territorio, que era la instalación de las personas que trabajarían las tierras junto a sus parcelas de cultivo.

independientes y servicios comunitarios básicos) y el cortijo tradicional (un conjunto de familias trabajando bajo unos mismos objetivos y directrices). Supuso la creación de un modelo urbanístico y de planificación del territorio agrícola de proximidad que combinaba la estructura agraria y la arquitectónica dentro de un nuevo concepto de lo que significaba ir a vivir al campo y su explotación en colectividad.

El presente trabajo toma como caso concreto de estudio el pueblo de colonización de El Chaparral vinculado a la cuenca del río Cubillas en Granada, un caso paradigmático de este proceso de transformación territorial que contiene todos los elementos de la política de regeneración del suelo. Se trata de una intervención en la que confluyen aspectos geográficos relacionados con el encauzamiento y conducción del agua de un río, la creación de un embalse, el movimiento de tierras para la adaptación de nuevas topografías asociadas a la parcelación del terreno, la redistribución de la propiedad y la red de riego, y la implantación de actividades agrícolas productivas relacionadas con el nuevo asentamiento arquitectónico. Toda una serie de acciones sobre un suelo agrario y sus preexistencias que configuran en conjunto un paisaje de gran interés provocado por contigüidad y transferencia de los elementos naturales y antrópicos.

El pueblo de colonización de El Chaparral

En la provincia de Granada se designaron tres zonas para llevar a cabo la colonización: la zona regable del Cubillas, la zona regable del Cacín y la zona de nuevos regadíos de Motril y Salobreña (Ilustración 2). Atendiendo a la organización territorial marcada por el agua, estas zonas regables pertenecen a las dos cuencas hidrográficas que atraviesan la provincia. Las dos primeras a la cuenca del Guadalquivir y la segunda a la cuenca mediterránea sur, junto a la costa. El proyecto se completó con la creación de doce pueblos de colonización, nueve en el interior (Láchar, Loreto, Peñuelas, Fuensanta, Buenavista, El Chaparral, Cañatalba Alta, Cotílfar Baja y Romilla la Nueva) y tres en la costa (Calahonda, Puntalón y Carchuna).

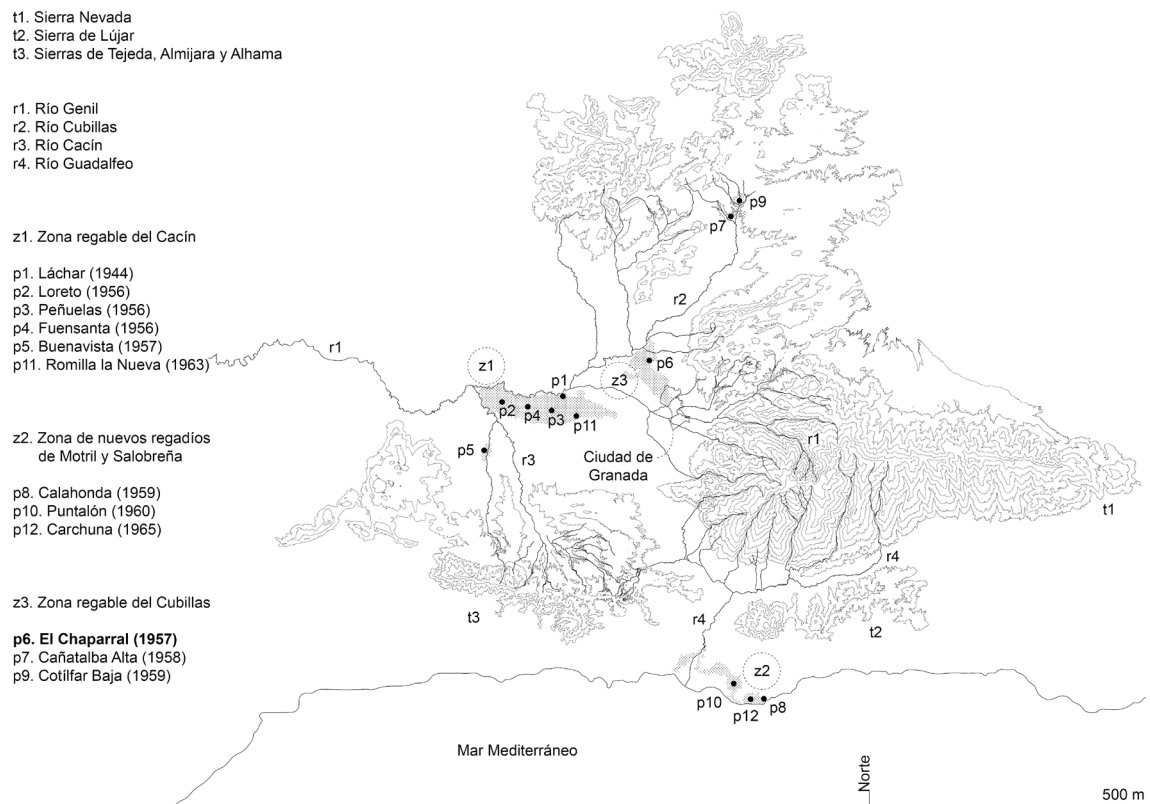


Ilustración 2. Zonas regables intervenidas y pueblos de colonización construidos por el INC en la provincia de Granada. Fuente: Elaboración propia.

El Chaparral, el mayor de los doce pueblos, forma parte de la intervención en la zona regable del Cubillas. Fue proyectado en 1957² por el arquitecto José García-Nieto Gascón en colaboración con el ingeniero agrónomo Enrique Sánchez Sáenz, dos figuras relevantes por su elevada producción asociada a la colonización. José García-Nieto Gascón participó en nueve de los doce pueblos construidos en la provincia de Granada, en seis de ellos como autor principal, siendo además el arquitecto designado por el Instituto Nacional de Colonización como representante de la Delegación Territorial de la toda la zona de Levante.

La localización del nuevo pueblo fue objeto de varios estudios en los que se barajaron diferentes posibilidades de escala y emplazamiento, como la rehabilitación de cortijos existentes el territorio, la construcción de viviendas de colonos dispersas en sus parcelas de cultivo, o la concepción de un nuevo pueblo junto a la línea de ferrocarril o junto a la carretera existentes. Esta última opción fue la que se llevó a cabo, eligiendo para el emplazamiento definitivo un altozano con buenas perspectivas de los terrenos de cultivo de los colonos en un ámbito ocupado por dos cortijos que fueron demolidos (Ilustración 3). Junto a este espacio se encontraban una era vinculada a los cortijos, un pequeño y denso pinar, y dos barrancos en un paraje rodeado por encinas y olivos que se extendían alternados con campos de cereales hasta la sierra y el embalse del río Cubillas. Se trataba de un lugar estratégico bien comunicado con la capital granadina y otros territorios localizado en la confluencia de la carretera nacional N-323 (actual A-44) y el camino vecinal de Calicasas y Güevéjar.



Ilustración 3. Ortofotografías del fragmento de paisaje donde se ubica el pueblo de colonización de El Chaparral, de izquierda a derecha: antes de la intervención del INC (Vuelo Americano Serie B realizado por el USA Army Map Service entre enero de 1956 y noviembre de 1957); tras la intervención del INC (Vuelo Nacional Interministerial o Vuelo del IRYDA realizado entre 1973 y 1986, en Andalucía entre 1977 y 1978); actualidad (Vuelo del Plan Nacional de Ortofotografía Aérea realizado en 2019). Fuentes: Instituto Geográfico Nacional, Instituto de Estadística y Cartografía de Andalucía.

La estructura urbana del pueblo (Ilustración 4) es el resultado de trazar alineaciones paralelas a estas dos vías, protegiéndose de la carretera nacional con una plantación de arbolado frondoso tras la que se dispusieron la mayoría de los equipamientos. La cubierta del ayuntamiento y el campanario de la iglesia se reconocen desde la carretera y desde casi cualquier punto del territorio en torno al pueblo, convirtiéndose en un hito junto al pinar en el paisaje.

Dentro del trazado, ocupado mayormente por las 155 viviendas de colonos, destacan siete plazas y un conjunto de veinte secaderos de tabaco en la esquina sureste. Las calles y plazas están configuradas por el ritmo alternado de las fachadas de las casas y las tapias que delimitaban los patios, encontrándose la mayoría de las dependencias agrícolas en el corazón de las parcelas, al fondo de cada patio. El resultado de esta ordenación fue un pueblo articulado con una gran coherencia y con una escala apropiada para el trazado de las calles y los espacios públicos, cualidades reconocidas por sus habitantes.

² El primer proyecto para el pueblo de colonización de El Chaparral se redactó en 1957, seguido de un proyecto reformado en 1958 y uno de ampliación en 1963. La construcción se inició en 1960 y el pueblo fue inaugurado en 1964.



Ilustración 4. Trazado urbano del pueblo de colonización de El Chaparral. Fuente: Elaboración propia.

Del patio colectivo del cortijo a los múltiples patios familiares del pueblo de colonización

La colonización de este territorio supuso un cambio en el modo de habitar el campo y la relación con las labores agrícolas y su explotación. En la finca original, expropiada para llevar a cabo la colonización, existían catorce construcciones entre cortijos, casas y ventas dispersas por el territorio a fin de cubrir las necesidades domésticas y laborales de las diferentes parcelas de cultivo. Estas construcciones estaban habitadas por los propietarios y por los trabajadores contratados para labrar las tierras.

Una vez construido el pueblo e instalados los colonos (algunos de ellos, trabajadores previos en la finca), las construcciones preexistentes fueron abandonadas hasta convertirse en ruinas en medio del campo agrícola, a excepción del cortijo principal, que ha perdurado con distintos usos hasta la actualidad. De las trece construcciones perdidas, las dos que desaparecieron en primer lugar fueron la casa de la Venta o venta del Chaparral y la casa Suiza o cortijo del Molino, que fueron demolidas para construir el pueblo de colonización.

En el nuevo pueblo se sustituyó la vida tradicional en los cortijos por una vida comunitaria moderna, más propia de un contexto urbano con equipamientos y espacios públicos, pero en un entorno más natural y saludable. En este tipo de vida colectiva en el medio rural, el patio de las nuevas viviendas jugó un papel fundamental de articulación (Sanz Alarcón y Moreno Moreno 2018). Dentro de una misma parcela en el pueblo, los usos domésticos y agrarios se encontraban separados en construcciones independientes (vivienda y dependencias agrícolas) y el patio conciliaba ambos programas. Se trataba del lugar de partida y retorno de los colonos cada jornada de labranza en la parcela de cultivo, un trayecto de ida y vuelta de la casa al paisaje agrícola.

Si bien la organización y estructura del pueblo de colonización de El Chaparral resulta en principio muy distinta a la de los cortijos de la finca original, pueden encontrarse similitudes entre los modos de vida en la vivienda del colono y la organización del cortijo. Las nuevas viviendas con patio del pueblo pueden entenderse como una atomización de la organización de esas construcciones tradicionales (Ilustración 5). En especial se produjo una estrecha transferencia en cuanto a la relación de usos agrícolas y domésticos en torno al patio, lo que indica la importancia que este espacio exterior desempeñaba en ambos casos para albergar el recreo y expansión de la casa y las tareas agrícolas diarias (Rodríguez Aguilera 2019).

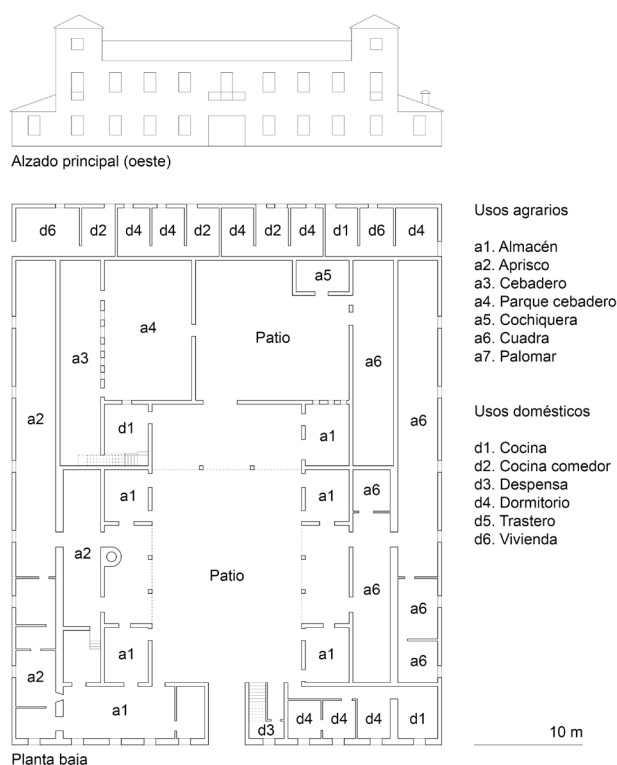


Ilustración 5. Planta baja y alzado principal de la casa de la Venta o venta del Chaparral que fue demolida para la construcción del pueblo de colonización de El Chaparral. Fuente: Elaboración propia.

Sobre estos patios, elemento tomado y reinterpretado de los cortijos, se introdujo un pequeño y significativo cambio en relación con el acceso. En los cortijos, aunque la estructura de usos fuese clara y diferenciada, la entrada se producía a través de un único portón desde el que se accedía al patio que organizaba los flujos. En las casas de los nuevos pueblos de colonización, además de consolidarse la separación física entre vivienda y dependencias agrícolas a través del patio, se plantearon dos entradas independientes, una para la vivienda y otra para las dependencias agrícolas (Rodríguez Aguilera 2020).

El acceso diferenciado se convirtió en un criterio de diseño para los pueblos de colonización (Calzada Pérez 2005), siendo prototipo la casa con dos puertas diseñada por José Tamés Alarcón³ para la ampliación del pueblo granadino de Láchar⁴ con nuevas casas de colonos en 1943 (Tamés Alarcón 1943) y repetida en 1951 por el mismo arquitecto en el pueblo de colonización de Torre de la Reina en Sevilla.

En el proyecto para el nuevo pueblo de El Chaparral se diseñaron siete tipologías de vivienda y una única tipología para las dependencias agrícolas. La superficie de las parcelas de vivienda de *colono de patrimonio familiar* (con un gran patio y dependencias agrícolas) varía entre 500 y 800 m², mientras que la superficie de las parcelas de vivienda de *colono de parcela complementaria* (con un patio menor y sin dependencias agrícolas) varía entre 180 y 350 m². Para los colonos, estas generosas parcelas de vivienda resultaron muy apropiadas y bien organizadas para desarrollar las tareas agrícolas, considerando sin embargo excesivamente reducidas las casas. La arquitectura doméstica fue resuelta con unas dimensiones mínimas, dando prioridad y sin escatimar los espacios destinados a la actividad agraria, lo que deja claro cuál era el objetivo fundamental de la construcción de estos nuevos pueblos. Aun así, para la mayoría de los colonos, que venían de compartir reducidos espacios a veces con varias familias e incluso con animales, las nuevas viviendas fueron recibidas como pequeños palacios. Por primera vez contaron con un lugar para desarrollar su autonomía familiar con instalaciones que hasta ese momento no se habían incorporado a casi ninguna residencia rural como el agua corriente, el saneamiento, la luz o los cuartos de baño.

Los patios ocupan la mayor parte de la superficie de cada parcela, entre el 60 y el 85% (el mayor tiene casi 600 m²), tratándose de un espacio unitario con geometría irregular delimitado por las tapias, las casas y las

³ El arquitecto José Tamés Alarcón fue una figura clave en el proyecto de los pueblos de colonización, siendo jefe del Servicio de Arquitectura del INC desde su constitución y durante todo el tiempo que este estuvo en funcionamiento.

⁴ El proyecto de reforma y ampliación de Láchar fue redactado entre 1943 y 1944 de forma conjunta entre el ingeniero agrónomo Francisco Beato Pérez y el arquitecto José Tamés Alarcón.

dependencias agrícolas (Ilustración 6). La altura de estos límites es variable, desde los dos metros de las tapias hasta las dos plantas de algunas de las casas y las dependencias agrícolas. Frente a los patios de los cortijos, que a menudo se disponían en el centro de la construcción rodeados por arquitectura de manera que desde el exterior no eran reconocibles, los enormes vacíos de los patios en las casas de los colonos se percibían desde las calles por las tapias.

La elevada proporción de estos patios familiares en relación con la reducida escala de la arquitectura dio lugar a que el perímetro de cada parcela de vivienda y de las manzanas urbanas estuviese constituido casi de forma íntegra entre tapias (Ilustración 7). Estos paramentos blancos rematados a mediacaña invertida constituyen un elemento urbano destacado por su longitud (hasta cincuenta metros hacia la calle y hasta noventa metros en los interiores de manzana separando patios), con una presencia constante en todo el pueblo. Las calles se perciben en algunos tramos más como lienzos en los que aparece arquitectura que como arquitecturas separadas por muros.

La tapia es el elemento fundamental de delimitación de un espacio exterior dentro de otro. En el pueblo de colonización de El Chaparral las tapias nacen de las fachadas de las casas y se prolongan para construir los patios. O tal vez podrían entenderse como muros perimetrales a los que se adosa la arquitectura de la casa y las dependencias agrícolas (Ilustración 8). Al contener estos espacios exteriores privados, las largas tapias encierran atmósferas que se intuyen desde fuera, asomando quizás copas de árboles o sosteniendo hiedras o jazmines que cuelgan de su coronación.

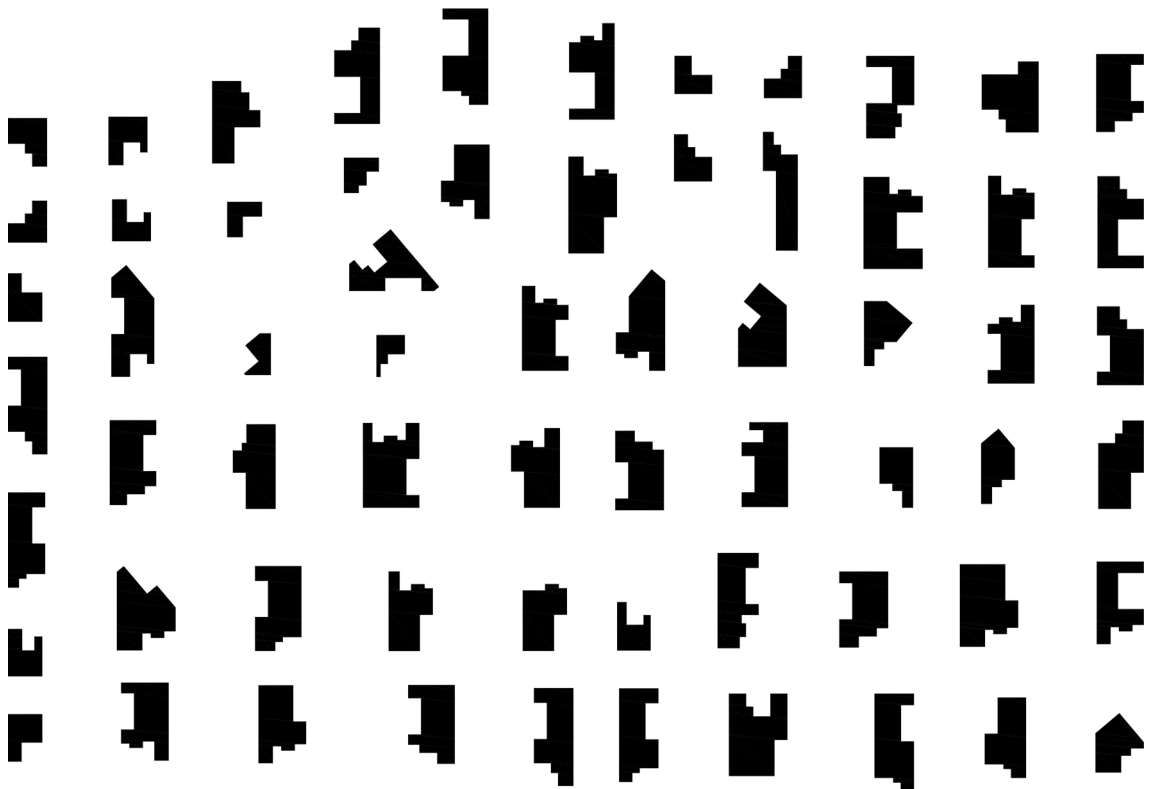


Ilustración 6. Geometría de los distintos tipos de patios de las casas de colonos del pueblo de El Chaparral. Fuente: Elaboración propia.

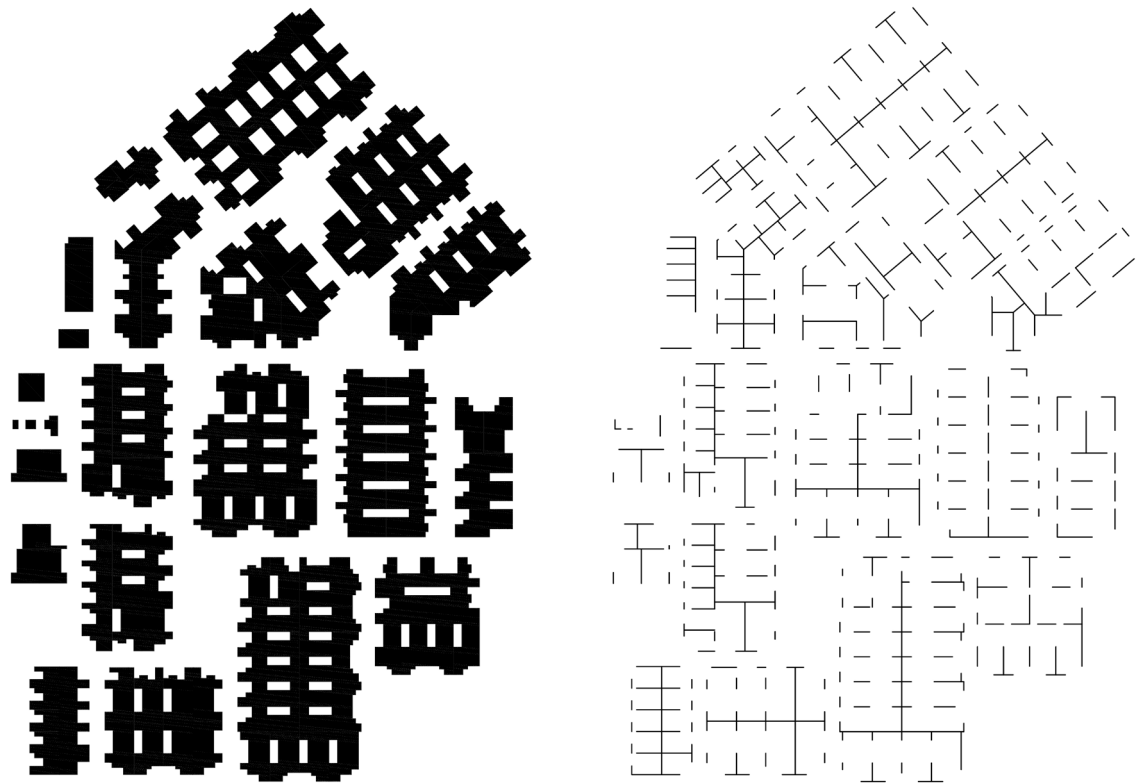


Ilustración 7. Trazado urbano del pueblo de colonización de El Chaparral a través de sus patios interiores (izquierda) y sus tapias (derecha). Fuente: Elaboración propia.



Ilustración 8. Fragmento de fotografía aérea del pueblo de colonización de El Chaparral (ca. 1965-1970). Fuente: Archivo de la fototeca del Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación (Ref. 103933-c8-cd7).

En el proyecto inicial la altura de las tapias variaba entre 1.60 y 2.50 metros, de manera que en algunos puntos permitían ver lo que pasaba en el interior desde la calle y se convertían en lugar de encuentro entre los vecinos, que podían hablar de patio a patio. En los casi sesenta años de historia del pueblo, muchas de las tapias han sido recrecidas (apoyando un tramo sobre la coronación original o sustituyendo por un muro nuevo) por los habitantes buscando privacidad (Ilustración 9). Los patios han adoptado un carácter más aislado, además de haber sido ocupados en muchos casos por ampliaciones de las viviendas originales, perdiendo sus cualidades espaciales.



Ilustración 9. Fotografías antiguas (fila superior, ca. 1965-1970) y actuales (fila intermedia, 2015-2021) de tapias con su altura original y fotografías actuales de tapias recrecidas (fila inferior, 2015-2021) en el pueblo de El Chaparral. Fuente: Archivo privado de A. L. Ortega Ortega, hijo de colono de El Chaparral (fila superior) y elaboración propia (filas intermedia e inferior).

Conclusiones

Como muestra la ilustración 7, la tapia fue un elemento fundamental en la construcción del pueblo de colonización de El Chaparral, una condición extensible a todos los pueblos de colonización interior españoles del siglo XX. Como límites entre las casas de colonos y la calle y como muros de separación entre vecinos, las tapias son la evidencia de la importancia del vacío del patio en estos pueblos agrícolas. La mecanización del campo y la organización de las explotaciones agrícolas en cooperativas no tardó en dejar obsoletos los patios de las casas de los colonos. Desprovistos de su función original donde convivían maquinaria, herramientas, animales y granos almacenados, comenzaron a ser ocupados por ampliaciones de las reducidas casas. De forma paralela, las tapias empezaron a ser sustituidas por algunas de las nuevas construcciones y recrecidas para dotar de más intimidad a los patios, ya no agrícolas, sino exclusivamente domésticos. A pesar de los cambios en muchas de las casas, sesenta años después de la construcción de El Chaparral las tapias siguen formando parte de la identidad del trazado urbano, resistiéndose a desaparecer protegidas por las cualidades de los espacios exteriores privados que albergan. Es posible que hace años estos grandes patios se vieran como un espacio desaprovechado una vez que dejaron de responder a la necesidad agraria, pero hoy se ven revalorizados y los descendientes de los colonos los aprecian como una de las características más especiales de la vida en el pueblo.

Bibliografía

- ÁLVARO-TORDESILLAS, Antonio, 2010. *Pueblos de colonización en la cuenca del Duero*. Salamanca: Junta de Castilla y León.
- AMADO, Ana y PATIÑO, Andrés, 2020. *Habitar el agua. La colonización en la España del siglo XX*. Madrid: Turner.
- CALZADA PÉREZ, Manuel, 2005. La vivienda rural en los pueblos de colonización. En: *Revista PH*, no. 52, pp. 55-65. doi:10.33349/2005.52.1902.
- CALZADA PÉREZ, Manuel, 2006. *La colonización interior en la España del siglo XX. Agrónomos y arquitectos en la modernización del medio rural*. Tesis doctoral. Sevilla: Universidad de Sevilla. Disponible en: <https://idus.us.es/handle/11441/15230> [consulta: 17 de marzo de 2022].
- CENTELLAS SOLER, Miguel, RUIZ GARCÍA, Alfonso y GARCÍA-PELLICER LÓPEZ, Pablo, 2009. *Los pueblos de colonización en Almería: arquitectura y desarrollo para una nueva agricultura*. Almería: Colegio Oficial de Arquitectos de Almería, Instituto de Estudios Almerienses, Fundación Cajamar.
- CENTELLAS SOLER, Miguel, 2010. Los pueblos de colonización de la administración franquista en la España rural. En: *P+C: Proyecto y Ciudad*, no. 1, pp. 109-126. Disponible en: <https://repositorio.upct.es/handle/10317/2487> [consulta: 17 de marzo de 2022].
- DELGADO ORUSCO, Eduardo, 2015. *El agua educada. Imágenes del archivo fotográfico del Instituto Nacional de Colonización 1939-1973*. Madrid: Ministerio de Agricultura, Alimentación y Medio Ambiente.
- LUQUE CEBALLOS, Isabel, GUERRERO QUINTERO, Carmen, PÉREZ ESCOLANO, Víctor y CALZADA PÉREZ, Manuel, 2008. *Pueblos de colonización durante el franquismo: la arquitectura en la modernización del territorio rural*. Sevilla: Consejería de Cultura, IAPH.
- MONCLÚS FRAGA, Francisco Javier y OYÓN BAÑALES, José Luis, 1983. Colonización agraria y urbanismo rural en el siglo XX. La experiencia del Instituto Nacional de Colonización. En: *Ciudad y Territorio*, 57-58, 67-84. Disponible en: <https://recyt.fecyt.es/index.php/CyTET/article/view/81728> [consulta: 17 de marzo de 2022].
- PÉREZ ESCOLANO, Víctor, 2020. Pueblos y presas. Territorio, arquitectura y patrimonio en los pueblos de colonización. Dimensiones de un capítulo singular de la modernidad en la España del siglo XX. En *El fundamento social de la arquitectura; de lo vernáculo y lo moderno, una síntesis cargada de oportunidades*. Madrid: Ministerio de Cultura y Deporte, Fundación DOCOMOMO Ibérico. pp. 36-49. Disponible en: https://www.libreria.culturaydeporte.gob.es/libro/actas-del-x-congreso-docomomo-iberico-actas-do-x-congresso-docomomo-iberico_4399/ [consulta: 17 de marzo de 2022].
- RABASCO POZUELO, Pablo, 2009. La planificación en la construcción de los poblados del Instituto Nacional de Colonización. En: *Informes de la Construcción*, no. 61(515), pp. 23-34. doi:10.3989/ic.09.020.
- RODRÍGUEZ AGUILERA, Ana Isabel, 2019. Un pueblo entre los muros de un cortijo. En CALATRAVA ESCOBAR, Juan, coord. *La casa: espacios domésticos, modos de habitar*. Granada: Abada Editores, pp. 856-871. Disponible en: https://digibug.ugr.es/bitstream/handle/10481/65203/2_211.pdf?sequence=1&isAllowed=y [consulta: 17 de marzo de 2022].
- RODRÍGUEZ AGUILERA, Ana Isabel, 2020. Patrimonio industrial en la vivienda rural: espacios de explotación agraria en cortijos y nuevos pueblos de colonización. En ÁLVAREZ ARECES, Miguel Ángel, ed. *Patrimonio de la Industrialización. Geografías, Geometrías y Empleos*. Gijón: CICEES, INCUNA, pp. 303-312.
- SANZ ALARCÓN, Juan Pedro y MORENO MORENO, María Pura, 2020. El patio rural. Hacia un patio moderno en los pueblos de colonización. En *El fundamento social de la arquitectura; de lo vernáculo y lo moderno, una síntesis cargada de oportunidades*. Madrid: Ministerio de Cultura y Deporte, Fundación DOCOMOMO Ibérico. pp. 289-295. Disponible en: https://www.libreria.culturaydeporte.gob.es/libro/actas-del-x-congreso-docomomo-iberico-actas-do-x-congresso-docomomo-iberico_4399/ [consulta: 17 de marzo de 2022].
- TAMÉS ALARCÓN, José, 1943. Ordenación del pueblo de Láchar, Granada, por el Instituto Nacional de Colonización. En: *Revista Nacional de Arquitectura*, no. 21-22, pp. 322-327. Disponible en: <https://www.coam.es/media/Default%20Files/fundacion/biblioteca/revista-arquitectura-100/1941->

1946/docs/revista-articulos/revista-nacional-arquitectura-1943-n21-22-pag322-327.pdf [consulta: 17 de marzo de 2022].

TAMÉS ALARCÓN, José, 1988. Actuaciones del Instituto Nacional de Colonización 1939-1970. En: *Urbanismo COAM*, no. 3, pp. 4-12. Disponible en: <https://www.coam.org/media/Default%20Files/fundacion/biblioteca/revista-urbanismo/docs/revista-urbanismo-n3-pag4-12.pdf> [consulta: 17 de marzo de 2022].

Biografía

Graduada en Arquitectura y Máster Universitario en Arquitectura por la Universidad de Granada. Ha recibido becas para realizar prácticas en estudios de arquitectura y para iniciar la línea investigadora, destacando la Beca Arquia XV/2014 en el Estudio Carme Pinós (Barcelona), la Beca de Iniciación a la Investigación de la UGR, la Beca de Colaboración en Departamentos y la Beca FPU, ambas del Ministerio de Educación. Ha realizado estancias de investigación en la Universidad de Porto (Portugal) y en la Arizona State University (Estados Unidos). En la actualidad es miembro del grupo de investigación *Proyecta: Experiencias en Arquitectura y Paisaje*, vinculado al Área de Proyectos Arquitectónicos del Departamento de Expresión Gráfica Arquitectónica y en la Ingeniería de Universidad de Granada, donde desarrolla su tesis doctoral.

Agradecimientos

Este trabajo forma parte de la tesis doctoral de la autora, una investigación financiada por el Ministerio de Universidades (Programa FPU), la Universidad de Granada (Plan Propio de Investigación), la Escuela Internacional de Posgrado de la Universidad de Granada, el Departamento de Expresión Gráfica Arquitectónica y en la Ingeniería de la Universidad de Granada y el Área de Proyectos Arquitectónicos de la Universidad de Granada.

RESUMEN

LA CASA MORATIEL DE JOSE MARIA SOSTRES Patio y transparencia en la arquitectura moderna en Cataluña

CASA MORATIEL BY JOSE MARIA SOSTRES
Patio and transparency in modern architecture in Catalonia

Autor 1: Roig Duran, Joan

Batlle i Roig Arquitectura, Barcelona, España, joan.roig@batlleiroig.com

Autor 2: Batlle Blay, Joan

Batlle i Roig Arquitectura, Barcelona, España, joan.batlle@batlleiroig.com

Author 1: Roig Duran, Joan

Batlle i Roig Arquitectura, Barcelona, Spain, joan.roig@batlleiroig.com

Author 2: Batlle Blay, Joan

Batlle i Roig Arquitectura, Barcelona, Spain, joan.batlle@batlleiroig.com



¹ Casa Moratíel.
Casa Moratíel.

La Casa Moratíel fue encargada a José María Sostres (La Seu d'Urgell, Lleida, 1915 – Barcelona, 1984) por don Manuel Moratíel Ibán como residencia de verano en Esplugues de Llobregat, Barcelona. El proyecto se inició en 1956 y se terminó de construir en 1958.

En una primera etapa de su vida (1946 – 1955) Sostres concentró su actividad como arquitecto en la construcción de casas unifamiliares en la zona de Bellver en La Cerdanya, desarrollando un estilo cercano a las experiencias nórdicas de Alvar Aalto o Arne Jacobsen, en las que la relación interior-exterior venían definidas por el clima extremo y la necesidad de protección respecto al entorno. A partir de 1955 empezó a construir en zonas de veraneo alrededor de Barcelona, como Torredembarra, Sitges o Ciudad Diagonal en Esplugues de Llobregat. Este cambio drástico de ubicación le llevó a reflexionar sobre unas nuevas tipologías edificatorias en las que la relación interior-exterior debía adaptarse a unas nuevas situaciones climáticas, así como también a unas nuevas maneras de relacionarse con el entorno.

El objeto de esta ponencia es estudiar este cambio de paradigma en su trayectoria, a partir del proyecto y la construcción de la Casa Moratiel, en Ciudad Diagonal. En esta casa, Sostres utiliza por primera vez el patio como elemento organizador de la planta. Sin embargo, su intención de alejarse de los estereotipos mediterráneos tradicionales usados por algunos de sus contemporáneos como José Antonio Coderch o Josep Pratmarsó, le lleva a acercarse a algunos modelos más internacionales como la Clark House de Marcel Breuer de 1950 o la Case Study House CS7 de Thornton Abell de 1948. Estos modelos, provenientes de la revisión americana del estilo internacional le permiten a Sostres experimentar con tipologías tradicionales (patios, terrazas o porches) pero manteniéndose fiel a un espíritu innovador e internacionalista en el que fue siempre pionero.

La Casa Moratiel se sitúa originariamente en una parcela rectangular exigua, pero en un entorno despoblado. La casa, de forma prácticamente cuadrada, se orienta perfectamente en dirección norte-sur. En el centro, un patio acristalado, protegido por el sol, organiza las piezas principales. El estar-comedor, abierto al sur y al este mediante unas grandes cristaleras se protege del sol mediante un voladizo estratégicamente dimensionado para cerrar el paso al sol durante el verano y dejarlo entrar en los meses de invierno. La secuencia espacial desde la entrada, en la fachada norte, hasta el jardín, dibuja una progresión exterior-interior-exterior-interior-exterior, plagada de transparencias, sombras y ritmos visuales que convirtieron la Casa Moratiel en un hito de la arquitectura catalana.

Se restauración y rehabilitación en curso nos ha permitido estudiar y poner de relieve esas relaciones espaciales que el tiempo y diversas modificaciones desafortunadas había maltrecho.

The Casa Moratiel was commissioned to José María Sostres (La Seu d'Urgell, Lleida, 1915 - Barcelona, 1984) by Manuel Moratiel Ibán as a summer house in Esplugues de Llobregat, Barcelona. The project began in 1956 and was completed in 1958.

In the first stage of his life (1946 - 1955), Sostres concentrated his activity as an architect on the construction of single-family houses in the Bellver area in La Cerdanya, developing a style close to the Nordic experiences of Alvar Aalto or Arne Jacobsen, in which the indoor-outdoor relationship was defined by extreme weather and the need for protection from the environment. In 1955 he began to build in summer areas around Barcelona, such as Torredembarra, Sitges or Ciudad Diagonal in Esplugues de Llobregat. This drastic change of location led him to reflect on new building typologies in which the interior-exterior relationship had to adapt to new climatic situations, as well as new ways of relating to the environment.

The purpose of this presentation is to study this paradigm shift in his career, based on the project and the construction of the Casa Moratiel, in Ciudad Diagonal. In this house, Sostres used the patio for the first time as an organizing element of the floorplan. However, his intention to move away from the traditional Mediterranean stereotypes used by some of his contemporaries such as José Antonio Coderch or Josep Pratmarsó, led him to approach some more international models such as Marcel Breuer's Clark House from 1950 or the Case Study House CS7 by Thornton Abell from 1948. These models, coming from the American revision of the international style, allowed Sostres to experiment with traditional typologies (patios, terraces or porches) while remaining faithful to an innovative and internationalist spirit in which he was always a pioneer.

The Casa Moratiel was originally located on a meager rectangular plot, but in an unpopulated environment. The house, practically square in shape, is perfectly oriented in a north-south direction. In the center, a glazed patio, protected by the sun, organizes the main pieces. The living-dining room, opened to the south and east through large windows, is protected from the sun by a strategically dimensioned cantilever to block out the sun during the summer and allow it to enter the winter months. The spatial sequence from the entrance, on the north façade, to the garden, draws an exterior-interior-exterior-interior-exterior progression, full of transparencies, shadows and visual rhythms that made Casa Moratiel a landmark of Catalan architecture.

Its restoration and its ongoing rehabilitation have allowed us to study and highlight those spatial relationships that time, and various unfortunate modifications, had damaged.

Palabras clave: Sostres, Moratiel, patio, terraza, transparencia

Keywords: Sostres, Moratiel, patio, terrace, transparency

LA CASA MORATIEL DE JOSE MARIA SOSTRES
Patio y transparencia en la arquitectura moderna en Cataluña

“El contraste entre el interior y el exterior puede ser una de las manifestaciones principales de la contradicción de la arquitectura”
— Robert Venturi ¹

A lo largo de las dos décadas que siguieron al fin de la Guerra Civil, los arquitectos catalanes más comprometidos, unidos bajo el denominador común de Grupo R (figura 2), trabajaron para rescatar e imponer nuevamente los parámetros vanguardistas que se habían alcanzado en España, desde los años veinte hasta el final de la Segunda República. La forma en que esta reconstrucción se materializó, tomó caracteres y matices distintos según la procedencia social y los intereses intelectuales de cada uno de sus componentes, si bien sobre todos ellos confluían algunos intereses comunes: el legado intelectual dejado por el GATCPAC², la fuerte inspiración por la arquitectura popular mediterránea, la influencia nórdica capitaneada por Alvar Aalto, la cultura italiana inspirada por la revista DOMUS de Gio Ponti y la arquitectura norteamericana post BAUHAUS.



² Grupo R

Con el tiempo sus componentes, Jose Antonio Coderch, Jose María Sostres, Antoni de Moragas, Josep Pratmarsó, Francisco Juan Barba Corsini, Manuel Valls, Oriol Bohigas, Josep María Martorell y Manuel Ribas Piera, definieron y matizaron sus intenciones, lo que los llevó a distanciarse, agrupándose en dos tendencias principales: los más cercanos a una revisión de la arquitectura moderna desde la mediterraneidad y la cultura popular y los más continuistas y por tanto más internacionalistas. Encabezando y simbolizando cada una de estas tendencias se situarían respectivamente J. A. Coderch y J. M. Sostres.

En el caso de J. A. Coderch, desde sus primeras casas en Sitges de 1943, está siempre presente la influencia de la arquitectura popular mediterránea. Esto se manifiesta no solo a partir del uso de unas volumetrías descompuestas, a la manera de las construcciones típicas ibicencas, sino sobre todo por la

¹ ROBERT VENTURI. Complejidad y contradicción en la arquitectura. 1ª edición, 2ª tirada. Barcelona: Editorial GG, 1974. ISBN: 84-252-0499-2

² El arquitecto recordó en una entrevista que: “Por un extraño instinto fui al local del GATCPAC. Yo era teniente. Hice la guerra con los nacionales. Me presenté de uniforme y me llevé las revistas que había editado el grupo y que seguían allí. Estudiarlas me dio algo así como una consciencia ordenada, razonada de lo que nebulosamente había pensado yo.” PORCEL, Baltasar: “José Antonio Coderch o la moral creadora”, Destino (Barcelona, 1967). página 26.

inclusión de elementos de protección climática como porches, galerías, umbráculos o patios. Revisada su arquitectura posteriormente a partir de la influencia de los maestros italianos, en especial de Gio Ponti, su trabajo derivó hacia una mayor estilización formal y una sutil abstracción volumétrica. Aun así, pervivirá siempre en su obra el uso de los materiales vernáculos más significativos, paramentos encalados, pavimentos de tova cerámica y cerramientos de madera en librillo.

La evolución de J. M. Sostres es más compleja y tiene otros matices ligados asimismo y de manera clara con el contexto en el que se produce su obra. En una primera etapa de su vida como arquitecto, de 1946 a 1955, J. M. Sostres concentró su actividad como arquitecto en la construcción de casas unifamiliares en la zona de Bellver en La Cerdanya, desarrollando y reinventando un estilo cercano a las experiencias nórdicas de Alvar Aalto o Arne Jacobsen, en las que la relación interior-exterior al venir definidas por un clima extremo, así como por la necesidad de protección respecto al entorno no urbano, requerían unas condiciones más compactas y por tanto menos expansivas volumétricamente. En los contados casos en los que aparecen elementos vernáculos, como balcones o pérgolas, estos son tratados en forma más estilística que funcional (figura 3).



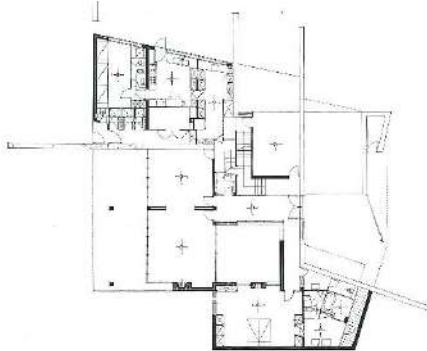
³ Casa nº6 en el Camí de Talló, Sostres

Sin embargo, a partir de 1955, Sostres empezó a construir en algunas zonas de veraneo situadas alrededor de Barcelona, como Torredembarra o Sitges. Este cambio drástico de ubicación le llevó a reflexionar sobre unas nuevas tipologías edificatorias en las que la relación interior-exterior debía adaptarse a unas nuevas situaciones climáticas, así como también a unas nuevas maneras de relacionarse con el entorno. Cómo hacerlo sin caer en los tópicos de la arquitectura vernácula fue desde el principio el objetivo a lograr y así lo logró en sus obras en Sitges, como la casa Agustí y en los apartamentos en Torredembarra. En ellas, sin abandonar la influencia de Alvar Aalto, se acerca por primera vez a M. Breuer, sin duda inspirado por su libro *Sun and Shadow*³, renunciando a las volumetrías pintorescas de la arquitectura mediterránea y resolviendo el conjunto con geometrías simples. En ambos casos la inclusión de pérgolas requeridas, ahora sí, como protección solar, se hace desde los parámetros neoplásicos de Breuer expuestos en el capítulo *Forms in Space: Sunshades*, del mismo libro.

En esa misma época J. M. Sostres inició una larga colaboración con el industrial catalán Jacinto Esteve Fontanet para el que urbanizó una zona al pie de Collserola a la que denominaron Ciudad Diagonal y en la que realizó al menos cuatro casas unifamiliares, entre las que destacan la casa Irazo, en la que persiste en los hallazgos desarrollados en la casa Agustí y la casa Moratiel. La casa Moratiel, también denominada MMI, le fue encargada a Sostres en 1955 por el industrial Manuel Moratiel Ibarz como vivienda de verano para su familia. Tras un primer anteproyecto de planta baja y piso, fallido por la excesiva dimensión otorgada a la vivienda, el arquitecto decidió explorar una nueva tipología resuelta esta vez en una única planta e incorporando uno de los elementos más paradigmáticamente mediterráneos: el patio. Curiosamente es esta una tipología que, a pesar de su tradición vernácula, prácticamente no se había desarrollado en las arquitecturas de vanguardia catalanas de los años treinta, tal vez porque se alejaba de las teorías higienistas. Tan solo J. A. Coderch y J. Pratmarsó, dentro del Grupo R habían ensayado algunas soluciones de casas con patio. Las más afortunadas, dentro de las construidas serían sin duda las de Coderch que,

³ MARCEL BREUER. *Sun and Shadow. The Philosophy of an Architect*. 1st edition. New York: Dodd, Mead & Company, 1955.

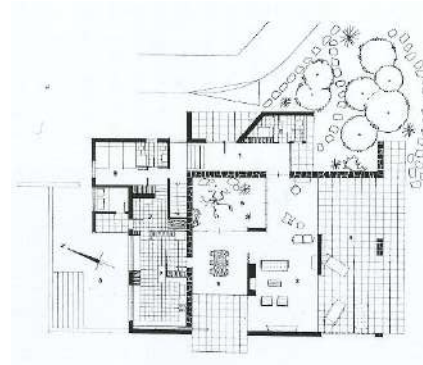
con anterioridad a la casa Moratiel, había proyectado al menos tres de reseñables: la casa Puertas, 1953 (figura 4), la casa Torrens, 1954 (figura 5) y la casa Dionisi, 1953, con Manuel Valls (figura 6).



⁴ Casa Puertas
J.A. Coderch

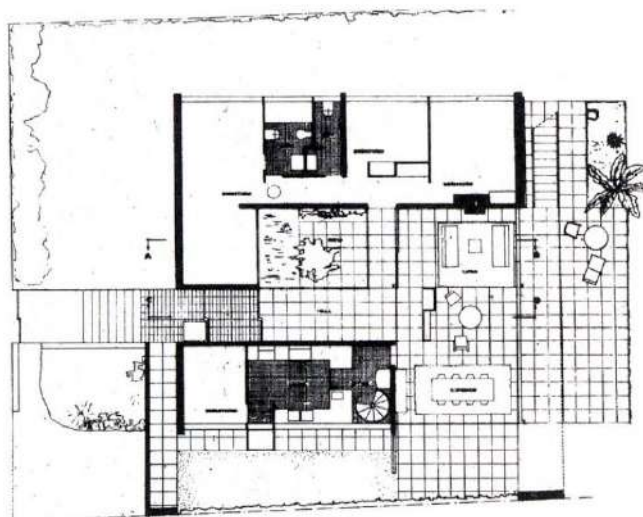


⁵ Casa Torrens
J.A. Coderch



⁶ Casa Dionisi
J.A. Coderch con M. Valls (1953).

En la casa Moratiel, Sostres utiliza por primera vez el patio como elemento organizador de la planta, ligándolo esencialmente al recorrido de entrada a la casa, a la manera de las casas-patio pompeyanas. Y al mismo tiempo, en su intención de alejarse de los estereotipos mediterráneos tradicionales⁴, le lleva a acercarse a algunos modelos internacionales como la Clark House de Marcel Breuer de 1950 o la Case Study House CS7 de Thornton Abell de 1948. Estos modelos, provenientes de la revisión americana del estilo internacional le permiten a J. M. Sostres, como ya hemos apuntado anteriormente, experimentar con elementos de marcado carácter tradicional como patios, terrazas o porches, pero manteniéndose fiel a su espíritu innovador e internacionalista.



⁷ Casa Moratiel, planta de proyecto.
J.M. Sostres

La Casa Moratiel se ubicó en una parcela rectangular exigua, en un entorno aun despoblado en ese momento. En el proyecto original, la casa, de forma prácticamente cuadrada, se orientaba perfectamente

⁴ “En la composición se ensayó el tipo de casa con patio central, evitando en lo posible que tal elemento, tan señaladamente mediterráneo, arrastrara al conjunto a una fácil sugestión folklórica” (José María Sostres Maluquer, «Casa M.M.I. en ‘Ciudad Diagonal’», Cuadernos de arquitectura 33 (1958): 14).

en dirección norte-sur. En el centro, un patio acristalado por tres lados y protegido por el sol por una pérgola, organizaba geoméricamente las piezas principales, aun sin ser necesariamente transitable. A este patio se abocaba el espacio de entrada, el acceso a las habitaciones y el vestidor de la habitación principal, que se iluminaba a través de él. El cuarto lado lo cerraba la pared del distribuidor de las habitaciones. El estar-comedor, abierto al sur y al este mediante unas grandes cristaleras se protegía del sol mediante un voladizo estratégicamente dimensionado para cerrar el paso al sol durante el verano y dejarlo entrar en los meses de invierno. La secuencia espacial desde la entrada, en la fachada norte, hasta el jardín, dibujaba una progresión exterior-interior-exterior-interior-exterior, plagada de transparencias, sombras y ritmos visuales. No se trataba tanto de establecer una mayor continuidad entre interior y exterior, cuanto de proponer una secuencia que disminuía el impacto de pasar de un espacio cerrado y protegido a uno abierto, expuesto y por lo general desprotegido. Ese objetivo se lograba interponiendo entre ambos, espacios híbridos e indefinidos, no del todo cerrados ni del todo protegidos, o lo que es lo mismo, no del todo abiertos ni del todo desprotegidos. El patio como espacio sin uso definido adquiriría así, como ocurre en la Clark House de Breuer (figura 8), un carácter eminentemente abstracto al estar desprovisto de cualquier tipo de uso cotidiano, más allá del de iluminar el espacio central de la casa. Es precisamente ese vacío de contenido lo que permite desvincularlo de una posible vinculación folclórica, tal y como J. M. Sostres pretendía. Hay que reseñar sin embargo que esa revisión del patio, como tipología, que se da en la casa Moratíel y que entendemos vinculada a la casa de M. Breuer no se aleja tanto de las propuestas por J. A. Coderch cuyos patios en las casas antes reseñadas se vacían igualmente de contenido y en ningún momento ejercen de espacio distributivo en la vivienda. Es seguramente su carácter más vernáculo, ligado al uso de materiales tradicionales lo que los acerca a esa imagen popular y folclórica de la que J. M. quería escapar.



⁸ Casa Clark
M. Breuer

La construcción de la casa, hasta su finalización en 1957, aun deparó algunos cambios, siempre a favor del guion. En primer lugar, se eliminó el acristalamiento del patio que lo relacionaba con el vestidor del dormitorio principal sustituyéndolo por una pared (figura 9). Eso convirtió el patio en un elemento aún más abstracto exagerando su carácter plástico al hacerlo depositario de un juego de sombras cercano al descrito por Breuer en su libro. Por otro lado, se eliminaron las paredes que separaban la sala de estar del comedor y de la entrada, sustituyéndolas por mamparas móviles de madera, que finalmente tampoco se colocaron. El resultado fue una espacialidad interna más fluida y la aparición del radiador aislado en el eje de la entrada. La elección de los materiales con los que se construyó la casa y se acabaron sus interiores redundó en su acercamiento a una suerte de modernidad idealizada. Las paredes se pintaron siguiendo unos cánones neoplásticos cercanos al De Stijl, en sus cerramientos se combinaron carpinterías metálicas con otras de madera y los suelos se acabaron con piezas de terrazo.



⁹ Casa Moratíel, patio con la pared del vestidor.
J.M. Sostres

Las fotos realizadas por F. Catalá-Roca en junio de 1957, recogen ese proceso transversal de transparencias, empezando por la puerta de entrada (figura 10) que, con su mitad acristalada, permite ver el interior de la vivienda desde la calle, el juego de sombras del patio relacionado con la geometría del radiador (figura 11) y finalmente la sombra precisa del alero sobre el cristal de la sala de estar (figura 12). Son fotografías milimétricas tomadas intencionadamente en el solsticio de verano, con el sol en su punto más álgido y con la casa funcionando perfectamente como un reloj suizo para proteger a sus ocupantes de las inclemencias del sol sin privarles ni del espectáculo de la vida exterior ni de la frescura del patio interior. Desprovisto el patio de su sugestión folclórica, retoma su esencia climática con todo su potencial.



¹⁰ Casa Moratíel
J.M. Sostres



¹¹ Casa Moratíel
J.M. Sostres



¹² Casa Moratíel
J.M. Sostres

La casa Moratíel se convierte de esta manera, a pesar de su modesta apariencia en una obra capital en el desarrollo de la arquitectura catalana de postguerra, definiendo una vía alternativa a la imperante en ese momento. Mientras que el camino elegido por J.A. Coderch y posteriormente refrendado por O. Bohigas desembocará en los años sesenta en lo que se denominó "Escuela de Barcelona", la posición de J.M. Sostres aglutinará algunos de los arquitectos más innovadores del panorama catalán entre los que sin duda destacarán Tous y Fargas, entre otros.

A mediados de los años sesenta, una nueva obra de J. M. Sostres, la sede de El Noticiero Universal, 1965 (figura 13) refrendará esta actitud internacionalista en un contexto ahora plenamente urbano, el ensanche barcelonés. J. M. Sostres propondrá una fachada estilizada en la que combinará un acabado pétreo con un sistema de ventanas regular en medida y proporción, situadas en el plano exterior del paramento, que anticipa la tipología del muro cortina, impensable desde la economía y la técnica del momento. Aun así, mantiene la eficacia técnica y la sobriedad de algunos modelos americanos como el "Washington Post" de Albert Kahn y se aleja de la falsa técnica de antepechos de ladrillo y fachadas de vidrio propuesta por J. A. Coderch en los edificios Trade de 1965 (figura 14).



¹³ El Noticiero Universal
J.M. Sostres



¹⁴ Edificios Trade
J.A. Coderch



¹⁵ Instituto Francés
J.A. Coderch

De la misma manera que J. M. Sostres respondía en los cincuenta, con la casa Moratiel, a las derivas folclóricas de las casas patio de J. A. Coderch, en los sesenta le recordaba que el internacionalismo bien entendido pasaba por asimilar los sistemas constructivos y las economías de cada lugar, cosa que J. A. Coderch entendió cuando acometió la fachada del Instituto Francés de Barcelona con un sistema de aplacado de ladrillo y ventanas de aluminio enrasadas en un mismo plano (figura 15).

BIBLIOGRAFÍA

Citas:

VENTURI, ROBERT. Complejidad y contradicción en la arquitectura. 1ª edición, 2ª tirada. Barcelona: Editorial GG, 1974. ISBN: 84-252-0499-2

ARMESTO, ANTONIO(ED.) / MARTI ARIS, CARLES(ED.). Sostres: Arquitecte · Arquitecto. 1ª edición. Barcelona: Ministerio de Fomento y COAC, 1999. ISBN: 84-88258-38-0

BREUER, MARCEL. *Sun and Shadow. The Philosophy of an Architect*. 1st edition. New York: Dodd, Mead & Company, 1955.

PIZZA, ANTONIO / ROVIRA GIMENO, JOSEP MARIA. *Coderch, 1940-1964 a la recerca de la llar*. 1ª edición. Barcelona: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, 2000. ISBN 848825881x

DÍEZ, RAFAEL. *Coderch, variaciones sobre una casa*. Madrid: Fundación Caja de Arquitectos, 2003. ISBN: 84-932542-4-7

Figuras:

1. © Francesc Català-Roca
2. © Francesc Català-Roca
3. © Francesc Català-Roca
4. © José Antonio Coderch
5. © José Antonio Coderch
6. © José Antonio Coderch
7. © José María Sostres
8. © Ben Schnall
9. © Francesc Català-Roca
10. © Francesc Català-Roca
11. © Francesc Català-Roca
12. © Francesc Català-Roca
13. © Maspons + Ubiña
14. © Francesc Català-Roca. Fons Fotogràfic F. Català-Roca / Arxiu Històric del COAC
15. © Francesc Català-Roca. Fons Fotogràfic F. Català-Roca / Arxiu Històric del COAC

BIOGRAFÍA DE LOS AUTORES

Autor 1: Roig Duran, Joan

Batlle i Roig Arquitectura, Barcelona, España, joan.roig@batlleiroig.com

Joan Roig Duran es Arquitecto desde 1981 por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, ETSAB. Ese mismo año forma el estudio Batlleiroig y desde entonces hasta la actualidad ha desarrollado múltiples proyectos en los ámbitos de la edificación el paisajismo y el planeamiento. Es muy destacable su labor como jurado, tanto de concursos nacionales como internacionales. También ha impartido clases de Proyectos Arquitectónicos en la ETSAB, así como del Máster de Arquitectura del Paisaje de la UPC y de la ESAB. Ha sido director del BIArch (Barcelona Institute of Architecture).

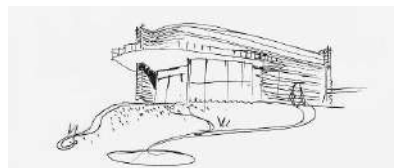
Autor 2: Batlle Blay, Joan

Batlle i Roig Arquitectura, Barcelona, España, joan.batlle@batlleiroig.com

Joan Batlle Blay es Arquitecto desde 2016 por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, ETSAB. Está cursando el Máster Universitario en Paisajismo MBLandArch. Es profesor asociado del Departamento de Urbanismo y Ordenación del Territorio de la Universidad Politécnica de Catalunya. Entró a formar parte del estudio Batlleiroig en el 2014. Actualmente, es socio, director del departamento de I+D y vicedirector del departamento de paisaje.

También Sota destruyó la caja. La Casa Arvesú (1955).

Tejedor Fernández, Luis Universidad de Málaga, Departamento de Arte y Arquitectura, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Málaga, España, ltejedor@uma.es



1. Enfoque del tema.

La arquitectura de Alejandro de la Sota adopta una posición inequívocamente moderna desde el inicio de la década de los años 1950, pero no será hasta la segunda mitad de la misma cuando se decante por la abstracción más explícita, que la caracterizará desde un punto de vista conceptual y estilístico. A la etapa anterior a esa aparente 'renuncia' a las cualidades expresivas de la forma, pertenece la Casa Arvesú (Madrid, 1955). Esta obra parece participar de la voluntad por *destruir la caja y abrir el espacio* enunciada por Frank Lloyd Wright. Precisamente, el organicismo postulado por el maestro americano preside la mayor parte de los proyectos y obras de Sota desarrollados a lo largo de la primera mitad de la década de los años 50. Si el nacimiento de la cultura arquitectónica plenamente moderna se debate entre la adopción del *orden de la Máquina* o el de *la Naturaleza* como fuente de inspiración creativa, los primeros pasos de Sota siguiendo la estela moderna se decantan hacia la segunda opción. Y si bien la vanguardia artística vinculada a la creación arquitectónica durante el período de entreguerras interpreta sesgadamente la obra de Wright, subrayando su concepción espacial y eludiendo sus cualidades ornamentales y figurativas, la perspectiva histórica de la que ya dispone Sota para aproximarse a su legado le permite realizar una síntesis más completa.

La Casa Arvesú merece especial atención, tanto por sus valores intrínsecos como por lo que tiene de 'despedida' de una vía transitada por el arquitecto, en su búsqueda de una práctica en sintonía con el espíritu de la época. *'Dejar de hacer aquello que ya se sabe hacer'* fue una máxima repetida frecuentemente por Sota, como condición para no perder nunca la frescura y eludir el dramatismo tantas veces asociado al acto creativo, y esta obra muestra madurez y maestría en la utilización de los recursos propios del organicismo, tanto espaciales como visuales. La ondulación y textura de la superficie envolvente, tan ajena al concepto tradicional de *fachada* -con sus connotaciones representativas-, **la apertura espacial del interior hacia el jardín, concebido como parte del espacio de la casa**, el papel articulador asignado a la escalera y su propio diseño, o la potencia del vuelo del balcón del dormitorio principal, hacen de esta obra un referente del mejor organicismo español, así como el brillante 'adiós' a una etapa en la trayectoria del arquitecto, que lo aproxima ya a la cultura arquitectónica moderna de forma irreversible.

2. Metodología de la investigación, fuentes y recursos.

Análisis de la Casa Arvesú y otros proyectos coetáneos, valiéndonos básicamente del material gráfico (bocetos, planos, fotografías) contenido en el archivo de la Fundación Alejandro de la Sota.

3. Avance de resultados.

El análisis mostrará el carácter orgánico del proyecto, la voluntad de abrir la casa a la parcela, de forma que interior y exterior participen de un mismo orden, equilibrando, mediante la arquitectura, el vínculo entre la Naturaleza y sus habitantes. Y señalará aspectos de este proyecto que perdurarán a lo largo de toda la obra de Alejandro de la Sota.

Palabras clave: Alejandro de la Sota, Casa Arvesú, organicismo, F. L. Wright, apertura espacial.

Sota Broke the Box Too. The Arvesú House (1955).

Tejedor Fernández, Luis University of Malaga, Department of Art and Architecture, Malaga School of Architecture, Spain, ltejedor@uma.es

1. Focus of the topic.

Alejandro de la Sota's architecture adopted an unequivocally modern position from the beginning of the 1950s, but it was not until the second half of the decade that he opted for the most explicit abstraction that would characterise his work from a conceptual and stylistic point of view. The *Arvesú House* (Madrid, 1955) belongs to the period before this apparent 'renunciation' of the expressive qualities of form. This work seems to share Frank Lloyd Wright's desire to *break the box* and *open up the space*. In fact, the organicism promoted by the American master dominates most of the projects and works Sota produced throughout the first half of the 1950s. If the debate about whether the birth of fully modern architectural culture involves a choice between the order of the machine or the order of nature as the source of creative inspiration, Sota's first forays into modernity tend towards the second option. And even if the artistic avant-gardes who were engaged in architectural creation during the interwar period gave a biased interpretation of Wright's work, emphasising its spatial conception and ignoring its ornamental and figurative qualities, Sota's historical perspective of his legacy allows for a more complete synthesis.

The *Arvesú House* deserves special attention as much for its intrinsic values as its 'farewell' to the road travelled by the architect in search of a style in tune with the spirit of the times. *Stop doing what you already know how to do* was one of Sota's often repeated maxims, as a way of staying fresh and avoiding the drama so often associated with the creative act, and this work shows maturity and mastery in the use of the resources of organicism, both spatial and visual. The undulation and texture of the enveloping surface, so removed from the traditional concept of the *façade* – with its representative connotations –, **the spatial opening from the interior to the garden, conceived as part of the living space**, the articulating role of the staircase and its very design, and the power of the master bedroom's soaring balcony, make this work a benchmark of the finest Spanish organicism and a brilliant 'farewell' to a period in the architect's career, bringing him ever closer to modern architectural culture.

2. Research methodology, sources, and resources.

Analysis of the *Arvesú House* and other contemporary projects, using mainly visual material (sketches, plans, photographs) contained in the Alejandro de la Sota Foundation archive.

3. Results preview.

The analysis will show the organic nature of the project, the willingness to open the house outwards to the grounds so that the interior and exterior play an equal role, using architecture to strike a balance between nature and its inhabitants. It will also highlight aspects of this project that live on in Alejandro de la Sota's body of work.

Key words: Alejandro de la Sota, *Arvesú House*, organicism, F. L. Wright, spatial opening.

1. Contexto histórico: la búsqueda del *estilo*

Todos conocemos el largo proceso de transformación experimentado por las ideas estéticas desde la segunda mitad del siglo XVIII, hasta el período de entreguerras del siglo XX. A las luces de la Ilustración siguen las sombras del Romanticismo, y la intensa búsqueda que caracteriza al siglo XIX, con la multiplicidad de estilos ensayados para, en el campo de la arquitectura, adecuar su práctica a las nuevas necesidades, hasta alcanzar la convergencia estilística en el período de entreguerras: el consenso al que Henry-Russell Hitchcock y Philip Johnson denominaron *Estilo Internacional* en 1932. La disyuntiva entre la pertinencia de la *multiplicidad estilística*, -como consecuencia de la diversidad de situaciones a las que la arquitectura ha de dar respuesta-, o la *uniformidad de estilo* -como respuesta universal posible ante cualquier situación-, focalizará el debate teórico en torno a la arquitectura tras la II Guerra Mundial. Este es el legado cultural que recibe Alejandro de la Sota, la herencia a partir de la cual contribuir al posterior desarrollo del proyecto moderno con su propia obra.

Sota nace en un país periférico, física y culturalmente, con respecto al centro del debate suscitado por la eclosión de la modernidad en la cultura occidental, y comienza su formación como arquitecto cuando la vanguardia histórica ya ha consolidado sus posiciones. Finaliza sus estudios tras la Guerra Civil española, por lo que su actividad profesional ha de iniciarse en un entorno lastrado por todas las carencias imaginables ya que, al retraso secular del país, ha de añadirse el más coyuntural provocado por las urgencias naturales en una situación posbélica. La formación que recibirá en la Escuela de Madrid estará marcada por el academicismo decimonónico, imbuido de influencias estilísticas que oscilarán entre el casticismo, y la recuperación acrítica de los estilos del pasado. Tal vez no sean ajenos a la posterior evolución de su arquitectura hacia posiciones modernas sus estudios musicales y matemáticos, que contribuirían a mitigar los efectos de esa formación arquitectónica reglada. De hecho, siempre se alude a ellos en sus reseñas biográficas. La abstracción hacia la que tiende su arquitectura a lo largo del tiempo puede considerarse en sintonía con la formación en esas disciplinas. El interés por las técnicas propias de una sociedad industrializada y su aplicación al proceso constructivo, podría interpretarse como consecuencia del cultivo de una sensibilidad refinada, guiada por una inteligencia afín al razonamiento abstracto. Esto situaría su temperamento lejos de los estereotipos tradicionalmente atribuidos a *lo español*, tan ajenos a las sutilezas intelectivas propias del pensamiento lógico, y lo acercaría a la corriente racionalista de raíz ilustrada.

Hay, sin embargo, un componente vitalista y sensual en su obra, que lo aleja de las posiciones arquitectónicas más radicales dentro de esa corriente teórica (la más tipológicamente sistematizadora como el *Deutsche Werkbund*, o la más reacia a reconocer pulsiones estéticas como la *Nueva Objetividad*), y lo acerca a la naturalidad pragmática en el uso de los medios de la época, a partir de una teoría de la forma aceptada como herencia legada por los maestros. La búsqueda del equilibrio entre el *deseo* y la *posibilidad* habrá de incidir en la evolución de la arquitectura de Sota que avanza, como veremos, desde un *organicismo* que no rechaza el componente artesanal en la construcción, hacia la *abstracción* y la *técnica* entendidas como medios que nos proporcionarán ese límite habitable, imprescindible para el desarrollo de nuestra existencia.

Al incorporarse a la historia de la arquitectura moderna en una fecha tardía con respecto a su desarrollo, podemos establecer vínculos entre los hitos que jalonan dicha historia y las diversas etapas reconocibles en su trayectoria. Creemos que el edificio de los laboratorios para la **Misión Biológica en Salcedo** (1), Pontevedra, de **1950**, marca un cambio de rumbo hacia la modernidad que no se percibía en

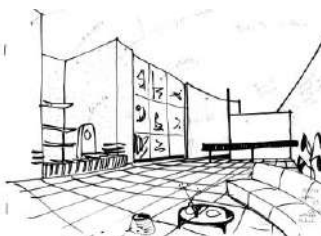
sus obras anteriores. Destacaríamos el avance hacia el lenguaje abstracto, que elude la utilización de elementos constructivos codificados en épocas pretéritas (arcos, pilastras, cornisas resueltas según cánones clásicos...), así como la **apertura del espacio** que supone la aparición de un mirador acristalado en fachada, prolongando el espacio interior más allá de los límites construidos. El mismo gesto de proyectar los elementos que enmarcan ciertos huecos por delante del plano de fachada, y de no diferenciar visualmente las distintas funciones que tales elementos desempeñan, indica una voluntad de adecuación de su *estilo* -abstracto- a las pautas de la arquitectura moderna adscrita al *Estilo Internacional*, según la caracterización que de él hacen Hitchcock y Johnson (justo en el momento en el que el propio Hitchcock comienza el proceso de refutación de su validez como tal *estilo*)¹. La singularidad del mirador en el esquema compositivo de la fachada, como episodio ajeno a un orden rígidamente planificado, parece participar de la voluntad por **destruir la caja** enunciada por Wright. Precisamente, el organicismo postulado por el maestro americano preside la mayor parte de los proyectos y obras de Sota desarrollados a lo largo de la década de los años 50 (al menos, los de su primera mitad). Si el nacimiento de la cultura arquitectónica plenamente moderna se debate entre la adopción del *orden de la máquina* o el de *la Naturaleza* como fuente de inspiración creativa, los primeros pasos de Sota siguiendo la estela moderna se decantan hacia la segunda opción. Y si bien la vanguardia artística vinculada a la creación arquitectónica durante el período de entreguerras interpreta sesgadamente la obra de Wright, subrayando su concepción espacial y eludiendo sus cualidades ornamentales y figurativas, la perspectiva histórica de la que dispone Sota para aproximarse a su legado le permite realizar una síntesis más completa. De hecho, las influencias escandinavas que pueden detectarse en alguna de sus obras de esta época podrían relacionarse con una síntesis tardía entre las cualidades figurativas, racionales y constructivas de la *vanguardia funcionalista*, y la consideración de la Naturaleza como fuente de inspiración moral de cualquier acto creativo². Un arquitecto igualmente *periférico* y *tardío* en relación con la cronología de la modernidad, como *Alvar Aalto*, realizaría con su obra otra síntesis afín a la que creemos que está intentando Sota en los primeros años 50. En este sentido, pensamos que la influencia estilística del arquitecto finlandés se deja sentir en las **oficinas y despachos de billetes** que realiza Sota **para la compañía aeronáutica AVIACO** (3), entre los años **1952 y 1956**. La propia adaptación de la **vivienda del arquitecto en la Avenida de los Toreros** (2), de **1952**, muestra unas inquietudes estéticas en el diseño de sus detalles cercanas al organicismo moderno.



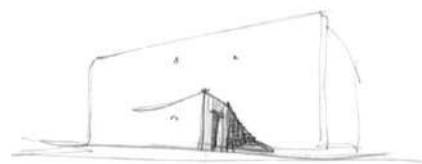
(1) 1950



(2) 1952



(3) 1955



(4) 1955

¹ Véase a este respecto "El Estilo Internacional desde la arquitectura actual", en: MUÑOZ, María Teresa, 2012. *La desintegración estilística de la arquitectura contemporánea*, 2ª edición. Madrid: Ediciones Asimétricas. ISBN 978-84-939327-0-1.

² "(...) No hay naturaleza ni paisaje anodinos; todo tiene profundo interés. La arquitectura puede acercarse a la naturaleza, puede ponerse enfrente, no puede olvidarla: de tener importantes amigos o importantes enemigos podrá esperarse algo de nosotros. Nunca si vivimos con indolencia". (de la Sota, 1974, p.103).

(Se trata del final de "Arquitectura y Naturaleza", conferencia pronunciada por Alejandro de la Sota en el curso de Jardinería y Paisaje, ETSAM 1956, y publicada en *Hogar y Arquitectura*, nº.115, noviembre-diciembre 1974, páginas 101-103).

En esta fase orgánica de la producción arquitectónica de Sota, primera aproximación a una concepción moderna del proyecto, merece especial atención la **Casa Arvesú, en la calle Doctor Arce** (4) de **Madrid**, de **1955**, tanto por sus valores intrínsecos como por lo que tiene de 'despedida' de la vía transitada por el arquitecto, en su búsqueda de una práctica en sintonía con el espíritu de la época. '*Dejar de hacer aquello que ya se sabe hacer*' fue una máxima repetida frecuentemente por Sota, como condición para no perder nunca la frescura y eludir el dramatismo tantas veces asociado al acto creativo, y esta obra muestra su madurez y maestría en la utilización de los recursos propios del organicismo, tanto espaciales como visuales. La ondulación y textura de la superficie envolvente, tan ajena al concepto tradicional de *fachada* -con sus connotaciones representativas-, la apertura espacial del interior hacia el jardín, concebido como parte del espacio de la casa, el papel articulador asignado a la escalera y su propio diseño, o la potencia del vuelo del balcón del dormitorio principal, hacen de esta obra un referente del mejor organicismo español, así como el brillante 'adiós' a una etapa en la trayectoria del arquitecto, que lo aproxima ya a la cultura arquitectónica moderna de forma irreversible.

2. Presencia: la Casa Arvesú (1955 – 1987)

Durante estos intensos años de indagaciones formales, y de sus causas generativas, Sota explora entre las *corrientes organicistas* que, después de la II Guerra Mundial, conocen en Europa y América un resurgimiento tras el triunfo del *estilo internacional* más abstracto durante el período de entreguerras. Como puede observarse, conviven y se alternan en Sota la voluntad de objetividad propia del racionalismo más radical, con la subjetividad artística que caracteriza estos otros proyectos, entre los que merece especial mención la **Casa Arvesú**, en la calle Doctor Arce (Madrid, 1955). La fluidez espacial propiciada por el empleo de las superficies curvas, cartografiando esquemas naturales de circulación de sus habitantes, y la presencia de la escalera como vertebradora de la unidad orgánica que constituye toda la casa -incluido el jardín, integrado espacialmente y al que se abre la misma, al tiempo que se cierra a la calle-, demuestran un talento artístico poco frecuente, y el rigor a la hora de afrontar todos los aspectos relacionados con la construcción que se pone de manifiesto, entre otras cosas, en la utilización de un tipo especial de ladrillo ligero con goterón patentado por Miguel Fisac.

En la memoria de este proyecto, Sota expresa su voluntad de eludir en él los conceptos de *fachada* y *entrada*. Centrándonos por ahora en el primero de ellos, el autor escribe:

[...] y es que esta casa nació luchando en contra de la fachada.

En la vida todo requiere revisión constante. Hoy podría hacerse de este punto: fachadas. ¿Qué significado puede tener la fachada? Un amor desmedido a la apariencia, a decir a quien pasa lo que somos o lo que queremos que crean que somos; pienso que esto, hoy, es ya cosa muerta. ¡Vivamos para nosotros! En una casa de familia cuidemos el que 'viva' la familia; sacrifiquemos en ella su posible orgullo.

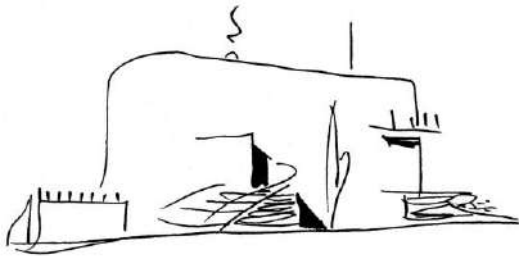
[...] Estos principios se han afianzado con el tiempo; son los mismos. Cerramiento pesado de ladrillo macizo, con escasos y pequeños huecos hacia la ruidosa calle y mala orientación.

Cerramiento ligero de grandes huecos hacia la buena orientación, el jardín y el silencio.

Todavía, la gracia de la arquitectura popular quiere estar presente. (de la Sota, 1989, p. 34).

Lo expresado en estas líneas va mucho más allá de la mera descripción de una obra: además de las consideraciones de orden moral acerca de lo que una casa ha de ser (o no aparentar ser), el texto

transmite el interés de su autor por considerar la 'vida familiar' como el verdadero detonante del proyecto, con la casa como mecanismo de protección (...*Cerramiento pesado de ladrillo macizo, con escasos y pequeños huecos hacia la ruidosa calle y mala orientación*) y conexión entre la familia y la Naturaleza (...*Cerramiento ligero de grandes huecos hacia la buena orientación, el jardín y el silencio*).



(5)



(6)

Los dos croquis anteriores reproducen gráficamente lo expresado antes en la memoria del proyecto: opacidad hacia la calle, y apertura hacia la Naturaleza. La construcción no puede ser más coherente con la idea y el proyecto, como podemos apreciar en la siguiente secuencia de imágenes:



(7)



(8)

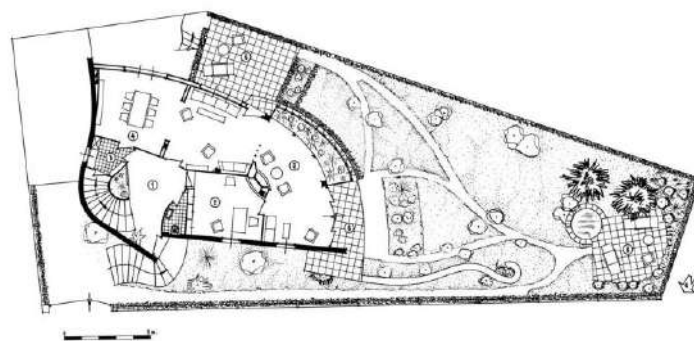


(9)

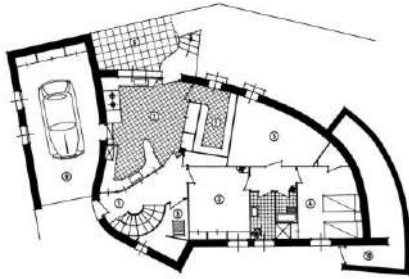


(10)

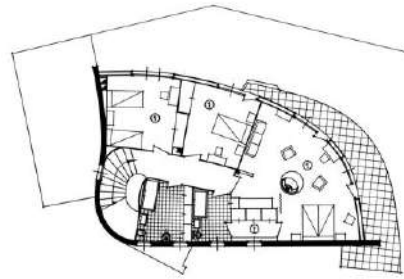
Para alcanzar el objetivo de conectar a los habitantes de la casa con el jardín, el muro pesado que les separa de la calle no puede cerrarse sobre sí mismo. De hecho, el espacio habitable de la casa resulta del encuentro entre dos superficies curvas construidas con total independencia, y con niveles de opacidad y transparencia muy diferentes.



(11)



(12)



(13)

A propósito de la 'entrada', es decir, la apertura del muro que cierra la casa hacia la calle para acceder al interior, don Alejandro escribe lo siguiente:

Desapareció la fachada; cuidemos, pongamos decentito lo que envuelve el interior de la casa. ¿Nos resultará otra vez la fachada? No: simplemente unas espaldas limpias. ¡Si pudiéramos entrar en nuestras casas como entró el Comendador, a través de los muros, habríamos hecho desaparecer esa otra tonta palabra: la entrada! La entrada hoy no pasa de ser un acceso, un agujero por donde nos introducimos a la vida del hogar. Aquí, en esta casa, se intentó también luchar contra el concepto entrada. (de la Sota, 1989, p. 34).

En su libro *Los principios de la arquitectura moderna*, Christian Norberg-Schulz señala a la vivienda como el problema arquitectónico básico de nuestra época, y a la casa como el cometido edificatorio más importante en la arquitectura moderna. Tras ello, constata que fue Frank Lloyd Wright quien, de entre los maestros de la modernidad, realizó una interpretación radicalmente nueva de la casa. Recordemos, a este respecto, lo escrito por Frank Lloyd Wright en *The Natural House*:

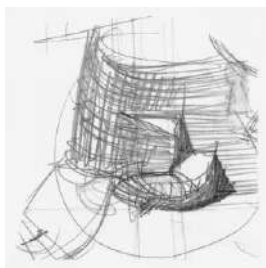
Empecé a entender principalmente la vivienda no como una cueva, sino como un amplio refugio al aire libre, relacionado con las vistas, las de fuera y las de dentro. (Norberg-Schulz, 2005, p. 36).

Mi noción de 'muro' ya no era el de lado de una caja; era la delimitación del espacio proporcionando protección frente a las tormentas y el calor sólo cuando era necesario. Pero también consistía en introducir el mundo exterior en la casa y dejar que el interior de la casa saliese fuera. En este sentido, estaba deshaciendo el muro como tal muro y dándole la función de una pantalla, un medio de abrir el espacio que [...] finalmente permitiría el uso libre de todo el espacio³. (Norberg-Schulz, 2005, pp. 102 y 54).

La sintonía entre lo expresado por Wright, y las intenciones tan explícitas del proyecto de la Casa Arvesú (desde las manifestadas en la memoria, hasta la propia obra construida), no puede ser mayor. Al igual que Wright, Sota concibe los cerramientos como pantallas que contienen un espacio habitable, íntimamente conectado con el exterior; un espacio abierto, en el que los conceptos de *interior* y *exterior* se difuminan, tras hacer saltar por los aires la concepción clásica del espacio herméticamente contenido en

³ Las dos citas de F. L. Wright aquí reproducidas, sintetizan tres referencias a su libro *The Natural House* realizadas por Christian Norberg-Schulz en los capítulos titulados: "El nuevo mundo", "La planta libre" y "La casa natural", contenidos en *Los principios de la arquitectura moderna* (véase bibliografía).

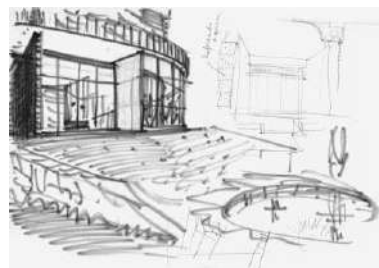
una caja. Y si bien, desde un punto de vista estilístico, la Casa Arvesú no parece deudora de las casas de Wright, comparte con ellas un elemento de conexión espacial entre interior y exterior, que no es otro que el balcón de la planta alta. Un plano horizontal que enlaza las pantallas interior y exterior, proyectando el espacio habitable más allá de los límites construidos, tal como hiciera Wright en sus casas mediante terrazas y cubiertas en voladizo.



(14)



(15)



(16)

En torno a 1955 comienza Sota la construcción de los pueblos de **Esquivel**, en Sevilla, y **Enterríos, Valuengo y La Bazana**, en Badajoz, así como el **Poblado de absorción Fuencarral B**, en Madrid. En todos ellos se percibe un intento por sintetizar valores tradicionales de la arquitectura popular o vernácula, con el organicismo moderno latente en sus obras coetáneas. Nos parece que el componente que actúa como aglutinador de ambos no es otro que la recurrencia a criterios de composición abstractos, así como la sistematización constructiva y tipológica consecuente con la voluntad de universalizar los requerimientos a los que el proyecto se ve sometido. Esta recurrencia a la abstracción introduce otro vector de modernidad en su obra, pero esa modernidad no está aún asumida como cualidad que afecte a la pura esencia de la arquitectura, sino solo a sus aspectos visuales más explícitos. La abstracción es, en este punto de su trayectoria, un componente formal antes que una cualidad intrínseca y caracterizadora de su arquitectura. La *renuncia* -otro *leitmotiv sotiano*- a una fácil comprensión y aceptación de la obra aún no se ha producido, y la belleza aparente es todavía motivo de reflexión y objeto de búsqueda por parte del arquitecto: *'Todavía, la gracia de la arquitectura popular quiere estar presente'*.



(17)

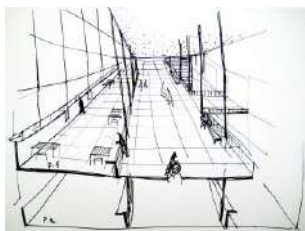
3. Continuidades - conclusiones

Desde que a comienzos de la década de 1950, la arquitectura de Alejandro de la Sota comenzara a discurrir por cauces en sintonía con la cultura del proyecto moderno, unos principios espaciales y formales, de apariencia visual variada pero persistentes como tales principios, han caracterizado su obra. El croquis de la propuesta para el concurso de la **Delegación de Hacienda de San Sebastián** (18) muestra ya, en **1955**, un interior apenas diferenciado del exterior por un cerramiento de gran transparencia. Ese interior, a su vez, es diáfano y unitario, con diversas plantas que no colmatan su

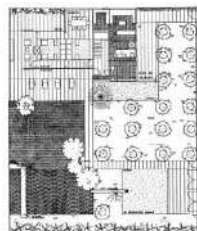
superficie, provocando vistas cruzadas y acentuando la fluidez ya inducida por su estrecho vínculo con el exterior, del que apenas se segrega lo justo para hacerlo habitable y útil.

Los proyectos en los que el arquitecto se muestra en plena búsqueda de una identidad estilística, ya apuntan hacia esa apertura espacial, e incluso hacia la levedad constructiva tan característica de su producción madura. Entender toda la parcela como casa, tal y como ocurre en la **Casa Arvesú**, de 1955, o algo más tarde en la **Casa Velázquez** (19), de 1959, no hace sino anticipar la voluntad de *domesticar* el espacio -y no solo el limitado por el acto de construir-, hasta hacerlo habitable, eludiendo la distancia que media entre el ser humano y la Naturaleza. Asumir la *abstracción* como *estilo*, a partir de la segunda mitad de la década de los años 1950, subrayará esa voluntad de claridad, precisión y economía de medios en la consecución de sus objetivos. El uso de sistemas constructivos y materiales propios de la arquitectura industrial, incluso fuera de su contexto funcional habitual, será una característica *formal* de la obra de Sota, al manifestar una estructura constructiva coherente con los medios que la época pone al alcance del constructor contemporáneo. Como principio asumido con plena consciencia, ese deseo de claridad se convertirá en una constante en su obra, que evolucionará en función de las transformaciones técnicas, hacia la manifestación cada vez menos explícita de los medios de los que se vale para su materialización. La *concepción espacial* de su arquitectura permanecerá, sin embargo, fiel a sus principios, como queda patente en los proyectos de edificios de oficinas, o en las viviendas unifamiliares proyectadas en la década de los años 1970. La mínima inversión de esfuerzo -gracias al avance técnico- en el acto constructivo permitirá al arquitecto liberarse, con progresiva naturalidad, de la obligación de hacer manifiestos los recursos puestos en práctica, llevando a su arquitectura hacia el terreno de un *juego formal* en el que la simulación y el humor llegarán a ser parte importante.

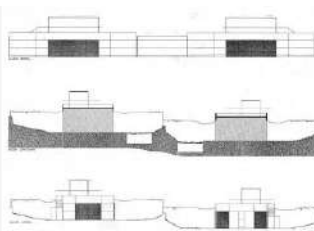
En sus últimos años de trabajo, la adecuación formal de la arquitectura de Sota a posibilidades técnicas avanzadas le permitirá imprimir a sus obras una apariencia ligera y leve que, antes que objetivo estilístico o voluntad estética, pretenderá la identificación, o incluso disolución, de la arquitectura en el ambiente -tal como ocurre en el proyecto de las **viviendas de Alcudia** (20), de 1984-. Deshecho el muro y abierto el espacio como aprendiera de Wright, y cerrando un ciclo que nos conduce de nuevo hasta el croquis al que nos referíamos al inicio de este apartado, o a la obra coetánea de la **Casa Arvesú**, el proyecto de **adecuación del espacio de la Arquería de los Nuevos Ministerios** (21) para las exposiciones dedicadas a Mies van der Rohe y a su propia obra, a finales de la década de los años 1980, constituye una manifestación bien explícita tanto de esa fidelidad como de su peculiar y continuada concepción del espacio como el lugar, abierto y apenas alterado, en el que el hombre puede habitar.



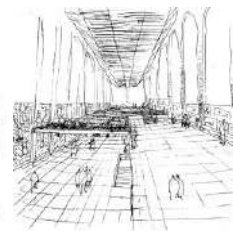
(18) 1955



(19) 1959



(20) 1984



(21) 1987

Bibliografía

- DE LA SOTA, Alejandro: "Arquitectura y Naturaleza". En: *Hogar y Arquitectura* nº.115, noviembre-diciembre, 1974. ISSN: 0018-3237.
- DE LA SOTA, Alejandro, 1989. *Alejandro de la Sota, arquitecto*. 1ª edición. Madrid: ed. Pronaos. ISBN 84-85941-05-5.
- HITCHCOCK, Henry-Russell; JOHNSON, Philip, 1984: *El Estilo Internacional* (Edición española, traducción de Carlos Albisu, prólogo de María Teresa Muñoz), 'colección de arquitectura' nº.11, Valencia: ed. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Galería-Librería Yerba y Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma de Murcia. ISBN 978-84-500-9683-5.
- NORBERG-SCHULZ, Christian, 2005. *Los principios de la arquitectura moderna. Sobre la nueva tradición del siglo XX* (edición española, traducción de Jorge Sainz), Colección "Estudios Universitarios de Arquitectura", nº.7, Barcelona: ed. Reverté. ISBN 84-291-2107-2.
- MUÑOZ, María Teresa, 2012. *La desintegración estilística de la arquitectura contemporánea*, 2ª edición. Madrid: Ediciones Asimétricas. ISBN 978-84-939327-0-1.

Ilustraciones

- (1) Misión Biológica en Salcedo, Pontevedra.
- (2) Vivienda en la Avenida de los toreros.
- (3) Oficinas de AVIACO en Granada, croquis del interior.
- (4) Casa Arvesú en la Calle Doctor Arce, croquis del exterior.
- (5) Casa Arvesú, croquis del alzado exterior.
- (6) Casa Arvesú, croquis del alzado interior.
- (7) a (10) Casa Arvesú, fotografías desde la calle y desde el jardín.
- (11) Casa Arvesú, planta baja.
- (12) y (13) Casa Arvesú, plantas sótano y alta.
- (14) Casa Arvesú, croquis de la entrada.
- (15) y (16) Casa Arvesú, croquis del balcón de planta alta y apertura al jardín.
- (17) Poblado de colonización, croquis.
- (18) Delegación de Hacienda de San Sebastián (concurso), croquis del interior.
- (19) Casa del Dr. Velázquez en Pozuelo de Alarcón, planta.
- (20) Viviendas en Alcudía, Mallorca, alzados y secciones.
- (21) Sala de exposiciones en la Arquería de los Nuevos Ministerios, Madrid, croquis del interior.
- (22) Escalera de la casa Arvesú, croquis.

Procedencia de las ilustraciones: Archivo Digital de la Fundación Alejandro de la Sota

<https://archivo.alejandrodelasota.org/es/original/>

Luis Tejedor Fernández. Málaga, 22/noviembre/1961

Arquitecto por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Sevilla (1989). DEA, ETSA de la Universidad Politécnica de Madrid (2003). Doctor Arquitecto por la Universidad de Málaga (2013). Tesis doctoral titulada: *Continuidades en la arquitectura de Alejandro de la Sota*.

Profesor asociado del Área de Composición Arquitectónica en la ETS de Arquitectura de la Universidad de Málaga desde su fundación (2005) hasta la actualidad.

Premio Málaga de Arquitectura en 2005 y 2007, y Mención en 2011, concedidos por el Colegio Oficial de Arquitectos de Málaga.

<https://orcid.org/0000-0002-2477-3492>



La Casa Poal del arquitecto Bosch Aymerich
Relación interior-externo en los acantilados de la Costa Brava
The Poal House by architect Bosch Aymerich
Indoor-outdoor relationship on the cliffs of the Costa Brava

Autor 1: Ugalde Blázquez, Iñigo.

UIC Barcelona School of Architecture. iugalde@uic.es

Autor 2: Masó Sotomayor, Tomás.

Estudiante del Master Universitario en Arquitectura ETSAB UPC. tomas@estudiodetres.com



Fotografía de la Casa Poal. Archivo Fotográfico Fundación Bosch Aymerich.

En la pronunciada pendiente de la Costa Brava, Bosch Aymerich diseñó una casa compuesta de dos cuerpos, uno semiempotrado en la roca y el otro en voladizo, unidos por dos paredes laterales a modo de vigas. El objetivo consistía en alterar la morfología del terreno lo menos posible y ocupar el mínimo de parcela en planta baja para poder disfrutarla como jardín y paisaje.

El volumen semiempotrado constituye un espacio estereotómico o de cueva abierta al mar y al paisaje de la costa brava, pero al resguardo de la roca por lo que respecta a las funciones más privadas del hogar. El volumen totalmente en voladizo, abierto completamente en sus dos fachadas principales, mantiene una relación directa con el exterior (hasta el punto de ser casi un espacio exterior climatizado) y desde fuera, con el otro volumen que compone la vivienda. Entre ambos, delineado en altura por las dos vigas laterales, el espacio intermedio con la superficie plana mayor de la parcela y las escaleras que lo surcan en sección y comunican los dos volúmenes, intercalados en altura para permitir las visiones cruzadas.

Para el análisis del proyecto se contará con la documentación publicada en el momento de la inauguración en la revista oficial del Colegio de Arquitectos de Cataluña y con los archivos de la Fundación Bosch Aymerich, así como los testimonios de los testigos vivos de la casa en su estado original. La casa, aunque ha sufrido algunas modificaciones en su distribución interior, mantiene su configuración estructural y volumétrica iniciales. Gracias a la documentación gráfica de la época se puede

analizar las intenciones y calidad del proyecto original. Se propone rehacer la documentación gráfica completa del proyecto en base a los planos y fotografías originales como material de apoyo para el artículo.

On the steep slope of the Costa Brava, Bosch Aymerich designed a house composed of two bodies, one semi-embedded in the rock and the other cantilevered, joined by two side walls as beams. The aim was to alter the morphology of the terrain as little as possible and occupy the minimum plot on the ground floor to be able to enjoy it as a garden and landscape.

The semi-embedded volume constitutes a stereotomic or cave-like space opened to the sea and the landscape of the Costa Brava, but sheltered by the rock as far as the more private functions of the home are concerned. The fully cantilevered volume, completely opened on its two main façades, maintains a direct relationship with the outside (to the point of being almost a climate controlled outdoor space) and from the outside, with the other volume. Between the two, delineated by the two side beams, the intermediate space with the larger flat surface of the plot and the stairs that cross it in section and communicate the two volumes, interspersed in height to allow cross views.

For the analysis of the project we will rely on the documentation published at the time of the inauguration in the official journal of the COACB and the archives of the Bosch Aymerich Foundation, as well as the testimonies of living witnesses of the house in its original state. The house, although it has suffered some modifications, maintains its initial structural and volumetric configuration. Thanks to the graphic documentation of the time it is possible to analyze the intentions and quality of the original project. It is proposed to redo the complete graphic documentation of the project based on the original plans and photographs as support material for the article.

Palabras clave: Bosch Aymerich, Costa Brava, voladizo, arquitectura moderna.

Keywords: Bosch Aymerich, Costa Brava, cantilever, modern architecture.

Dos personalidades de gran audacia

Nacido en Girona en 1917, Josep Maria Bosch Aymerich se trasladó pronto con su familia a Barcelona donde acabaría cursando simultáneamente las carreras de Arquitectura e Ingeniería Industrial. Al ser más breve la ingeniería se graduó primero de esta en 1944 con premio extraordinario gracias a lo cual logró el puesto de delegado del Instituto Nacional de Industria (INI) en Estados Unidos. Aprovechó su estancia en ese país para completar su formación en el Massachusetts Institute of Technology (SALAZAR LOZANO, 2022) donde asistió a clases de Gropius, Aalto y Le Corbusier, entre otros. Tras los cursos en el MIT se traslada a Nueva York donde continúa unos meses trabajando para el INI y donde coincide con el también ingeniero y además médico, Josep Maria Poal, a quien había conocido durante el servicio militar y con el que surge la idea de fundar alguna institución en Barcelona que difundiera las ideas y el estilo de vida americano. Este propósito se hizo realidad en 1951 con la Fundación del Instituto de Estudios Norteamericanos (IEN).

A su vuelta de los Estados Unidos completa sus estudios de Arquitectura en 1947 y obtiene seguidamente los doctorados tanto en Arquitectura como en Ingeniería Industrial, además de ser nombrado representante del MIT en Barcelona. En ese mismo año obtiene por concurso el puesto de director técnico industrial de la Zona Franca de Barcelona. Gracias a su extraordinaria formación y a su amplia experiencia en cargos de responsabilidad pudo participar en el proyecto de la implantación de las bases americanas en España que se puso en marcha a partir del acuerdo firmado por ambos países en 1953. El conglomerado de empresas que participó en el proyecto bajo el nombre Architects and Engineers Spanish Bases (AESB) se puso en contacto con él y pronto su estudio se convirtió en Bosch Aymerich y Asociados, S.A. llegando a tener más de 300 trabajadores. Tras su colaboración con el gobierno americano se acaba asociando con uno de los principales contratistas de aquel proyecto convirtiendo su estudio en Harris Bosch Aymerich SA. Poco después, en 1965, al ser absorbido su socio Frederic R. Harris por la empresa Planning Research Corporation, Bosch Aymerich pasó a convertirse en un pequeño asociado de PRC, de la que acabaría siendo nombrado director mundial de la División de Arquitectura. (RIBERA RAICHS, 2007)

La relación entre Bosch Aymerich y Josep Maria Poal se mantuvo más allá de la fundación del IEN. El médico catalán, al que siempre le había gustado la arquitectura, impulsó muchos proyectos e iniciativas para las cuales tuvo que construir o remodelar edificios, algunos de los cuales se los encargó a su amigo Bosch Aymerich. En concreto su primera relación como cliente y arquitecto empezó en 1957 con el encargo de un garaje para su casa en una finca de campo en Vallvidrera. Ese sencillo proyecto pronto se complementó con la posibilidad de añadir un observatorio sobre una de las terrazas del inmueble. De ambos encargos se conservan varios bocetos, algunos incluso dibujados a escala, entre la documentación del archivo de la Fundación Bosch Aymerich (FBA). Posteriormente en 1959 el Dr. Poal le pidió a su amigo que estudiara una nueva versión completa de la vivienda, derribando la existente y manteniendo solamente el aparcamiento proyectado dos años antes. En esta nueva versión se incorporaba el observatorio en una planta superior que albergaría también una sala de juego. Con la nueva propuesta se logra una homogeneidad de estilo moderno que era imposible lograr en los croquis iniciales que muestran los intentos de introducir un observatorio más bien futurista que no llega a armonizar con la construcción tradicional preexistente.

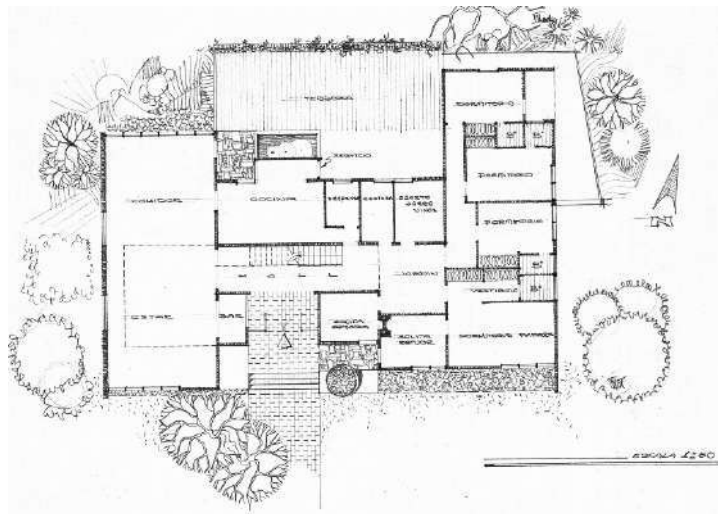
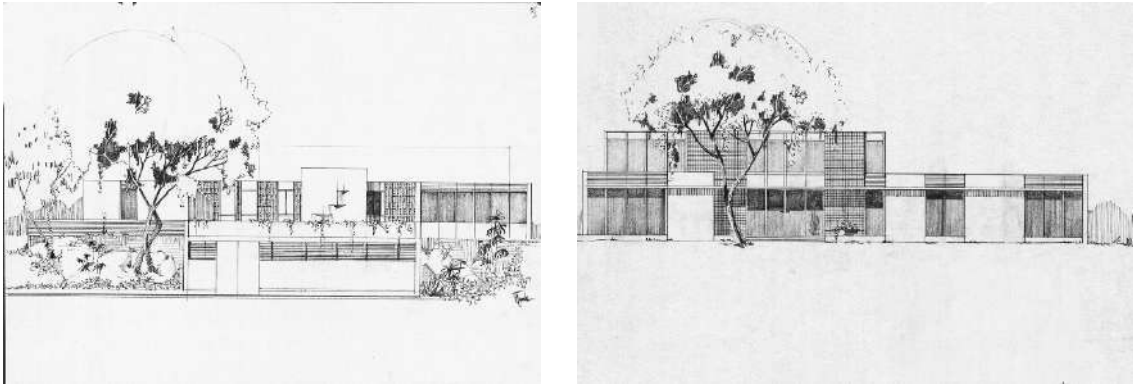


Figura 1. Planta de la Casa en Vallvidrera. Fundación Bosch Aymerich.



Figuras 2 y 3. Alzados de la Casa en Vallvidrera. Fundación Bosch Aymerich.

En la iniciativa que impulsaron en común, el IEN, también hubo una aportación significativa de Bosch Aymerich como arquitecto. Después de cambiar varias veces de sede decidieron adquirir una propiedad en la Vía Augusta de la Ciudad Condal y diseñar allí un edificio corporativo para el Instituto que sirviera de manera definitiva (tanto que se conserva hasta nuestros días). El proyecto, para el que contaron con soporte económico del gobierno de los Estados Unidos, comenzó en 1958 y el edificio se inauguró en 1961.

Una parcela con vistas al mar

Justo al año siguiente de la inauguración del IEN, el Dr. Poal vuelve a contar con su amigo arquitecto para el diseño de una casa de vacaciones en un terreno que había adquirido en la urbanización Martossa (actual parcela número 92) en el municipio catalán de Tossa de Mar, en la Costa Brava. La parcela consta de cerca de tres mil metros cuadrados según catastro y llega desde el mar hasta la carretera situada a casi noventa metros de altitud, lo que da un perfil del terreno de gran pendiente a modo de acantilado. Esta circunstancia probablemente hacía que el precio de la parcela fuera menor a pesar de sus privilegiadas vistas sobre el Mediterráneo.

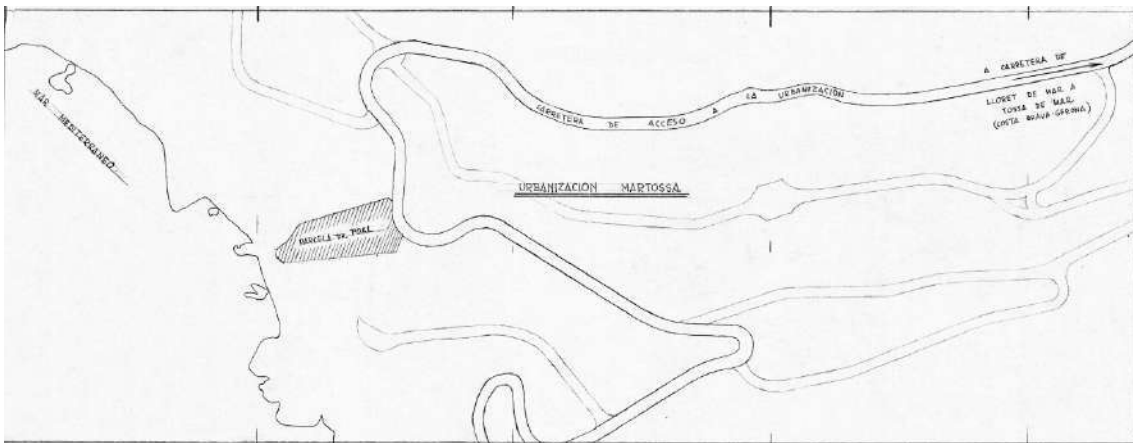


Figura 4. Situación de la parcela. Fundación Bosch Aymerich.

Desde la primera visita al terreno Bosch Aymerich imaginó una solución audaz pero que daría gran potencial a la construcción dentro de la parcela. Se trataba de dividir en dos la vivienda haciendo una mitad de la misma empotrada en la roca y, separada de esta, volando sobre el acantilado, la otra mitad. La distribución lógica sería destinar las estancias más privadas al volumen semiempotrado y aquellas más públicas al volado. El mismo lo explica en la publicación de la casa: "La construcción responde a las determinantes impuestas por el terreno, de extraordinaria pendiente, y por el paisaje típico de la Costa Brava. Con estos condicionantes se ha querido realizar algo orgánicamente racional y a la vez caracterizado en su aspecto formal. Al objeto de dejar el mayor espacio natural posible para su utilización como naturaleza espontánea y como jardín, se ha reducido al mínimo el área de apoyo de la

construcción, haciendo una mella en la misma pendiente, cuya configuración queda virtualmente intacta". (BOSCH AYMERICH, 1970)

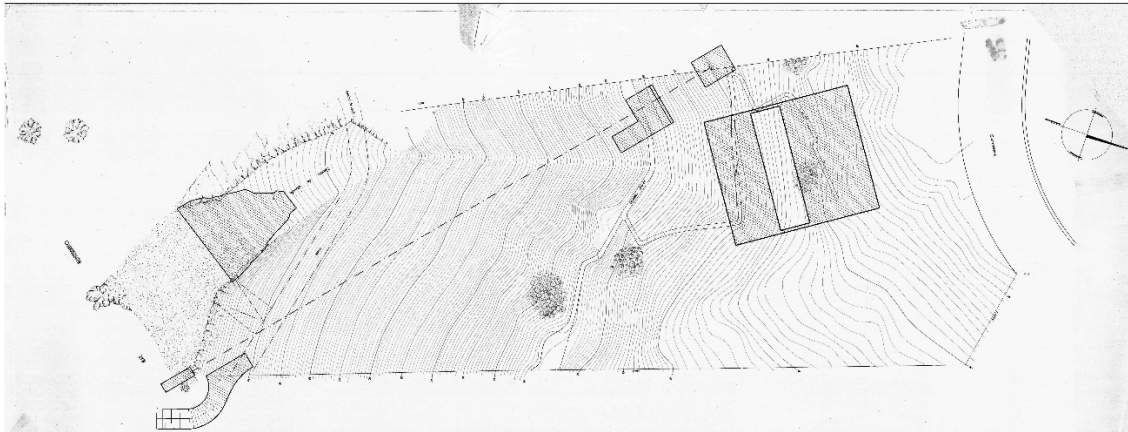
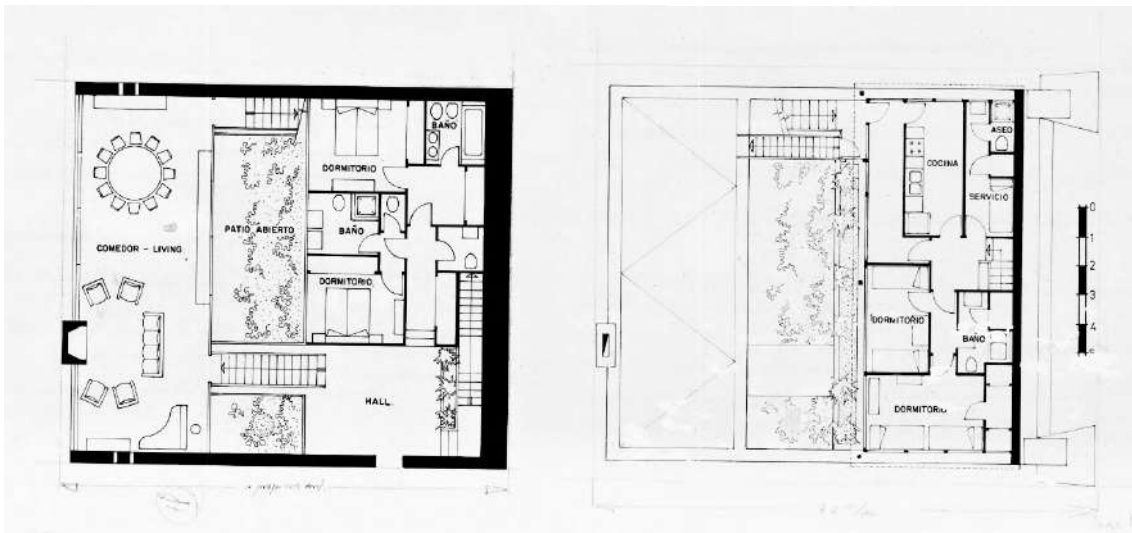


Figura 5. Emplazamiento aproximado del proyecto. Plano original Fundación Bosch Aymerich reeditado.

Se puede establecer una cierta similitud en el programa funcional de la primera casa encargada por el Dr. Poal a Bosch Aymerich en Vallvidrera y esta segunda en Tossa. Hay una zona de dormitorios entre los que destaca el del matrimonio, una zona de cocina y labores domésticas contigua a esta y finalmente un espacio amplio, como al margen de esta zona privada, destinado al comedor-estar. Lo que en Vallvidrera vendría a ser la planta superior con el observatorio y la sala de juego (las aficiones del cliente en aquella casa) en esta pasa a ser el embarcadero y la playa particular, para que la familia pudiera disfrutar de su afición al mar. Siendo ambas casas muy distintas, como decimos, sí hay algunas similitudes en la implantación del programa: cierta compacidad en los dormitorios y zonas de trabajo y cierta independencia en el espacio del comedor-estar. Pero si en el proyecto de Vallvidrera el rectángulo de esta pieza se abría principalmente en los testeros, en el caso de Tossa aumenta su transparencia abriéndose en los lados más largos. En los dos casos se busca la orientación norte-sur en las aberturas pero en el caso de la Costa Brava, de vistas más espectaculares y prevista principalmente para el verano, predomina la transparencia sobre el cerramiento.



Figuras 6 y 7. Plantas construidas de la Casa Poal. Fundación Bosch Aymerich.

Hay una larga tradición de la arquitectura moderna catalana en la Costa Brava, sólo en el pequeño municipio de Cadaqués hay una guía de arquitectura moderna e incluso una tesis doctoral sobre el particular. Pero más concretamente hay una tradición de casas aisladas en terrenos escarpados, orientadas al mar, eso sí, con diferentes estrategias. En el caso de Coderch, el más conocido quizás en este campo, suele destacar la adaptación de la casa al terreno existente, como en la Casa Rozes (Rosas, 1961-62) directamente sobre las rocas en contacto con el mar y, sobre todo, en la Casa Ugalde (Caldes

d'Estarç, 1951-53) aunque no sea propiamente Costa Brava sino Maresme. Otro arquitecto prolífico en esta tipología sería Bonet Castellana con ejemplos como la casa Castanera (Calella, 1963-64) la casa Cruylles (Begur 1967-68) o la casa Raventós (Calella, 1973-74) en las que, en todos los casos, la estrategia pasa por lograr una superficie plana gracias a las dependencias inferiores de la edificación y a los muros de contención, desde la cual se tienen las vistas al mar y a la cual se orientan las zonas nobles de la casa. Quizás la estrategia más parecida a la de la Casa Poal sea la de Ribas Piera en la casa que proyectó en L'Estartit frente al mar (1962) en la que llega también a penetrar en la roca y volar parte de la vivienda, aunque en su caso el elemento que sobresale no es un volumen sino dos planos: la terraza que constituye en verano un exterior habitable y, sobre esta, el voladizo de la cubierta.

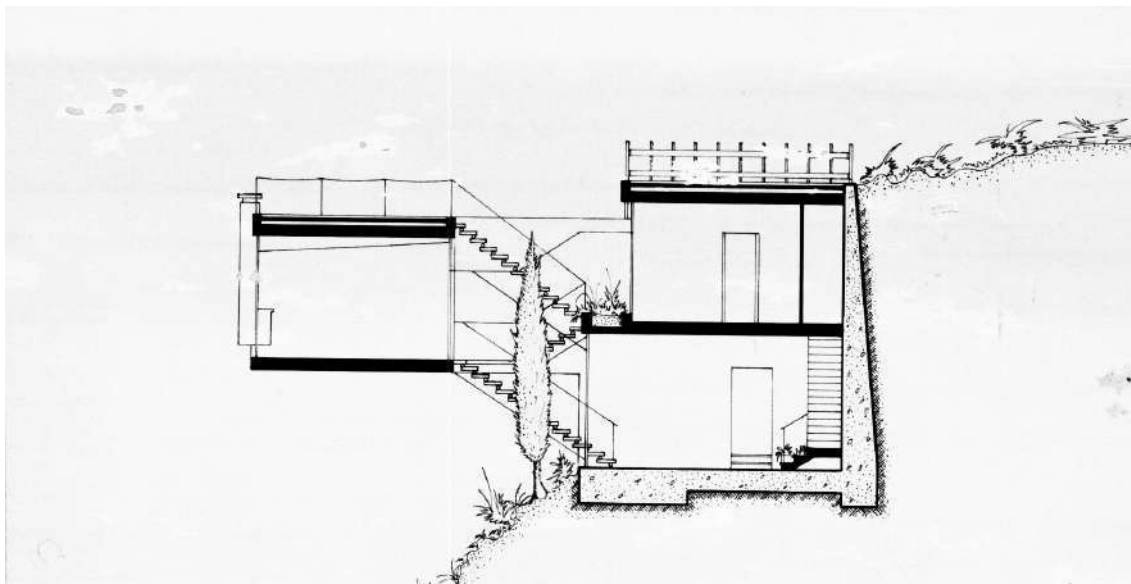


Figura 8. Sección del proyecto construido. Fundación Bosch Aymerich.

El propio arquitecto describe la estrategia en el artículo publicado en la revista del Colegio de Arquitectos: “Al objeto de dejar el mayor espacio natural posible para su utilización como naturaleza espontánea y como jardín, se ha reducido al mínimo el área de apoyo de la construcción, haciendo una mella en la misma pendiente, cuya configuración queda virtualmente intacta. En esta hendedura se ha apoyado la parte posterior de la edificación, compuesta de planta baja y piso, aislada del terreno por un muro posterior y solera de hormigón. La parte anterior constituye el comedor-estar que es un gran mirador desde donde la vista cae inmediatamente sobre el mar y que está limitado lateralmente por dos paredes unidas horizontalmente a la montaña, en la que se empotran”. (BOSCH AYMERICH, 1970)

El volumen en voladizo queda a media altura entre los dos pisos del volumen semiempotrado de manera que facilite el soleamiento de esa parte de la casa y las visiones en diagonal, principalmente del mar. La relación entre el programa más público del cuerpo suspendido y el más privado en la roca se establece a través de las visiones cruzadas y las escaleras que los comunican. Ambos cuerpos se relacionan pues con el exterior, pero de maneras distintas: el cuerpo excavado en la roca a modo de cueva estereotómica, que contienen las funciones más íntimas del hogar como son los dormitorios, los aseos y la cocina, tienen vistas al paisaje, pero como algo externo; el cuerpo suspendido en el aire tiene una relación mucho más fuerte, forma de alguna manera parte del exterior, tiene voluntad de ser lo más transparente posible, casi como un exterior climatizado. En palabras del arquitecto: “La posición singular del comedor-estar sugiere y acentúa, arquitectónicamente, como algo distinto y específico, la función deliberada de vivir; de vivir y mirar, diferenciados del reposo estricto y habitual, indispensable dondequiera que se habite”. (BOSCH AYMERICH, 1970)

Dentro de cada volumen también hay una gradación: en el cuerpo semiempotrado las habitaciones principales están en la planta baja que tiene mejores vistas sobre el mar y con una absoluta independencia respecto al resto de la casa. Incluso en la planta superior hay diferencia entre los dormitorios de los niños y el de servicio, que apenas cuenta con una iluminación y ventilación superiores

pero sin vistas. La cocina, que modifica su posición respecto a la versión inicial, siempre relacionada con el comedor, mejora sus vistas en la versión definitiva. La sala de estar cuenta con dos accesos, uno directamente desde el exterior que desemboca en la zona de estar y del piano (pieza importante pues Julia Cordero Mostajo, la esposa del Dr. Poal, era una pianista peruana que se había formado en los Estados Unidos) y un segundo acceso más privado desde el interior y la zona de servicio. No se trata en ningún caso en un recorrido de acceso a la casa a través del estar sino en dos recorridos de acceso a la zona pública o "living" como se grafía en los planos utilizando la expresión americana que refleja con precisión la función de esa estancia. En un último nivel, sobre la cubierta de la sala de estar, se ubica un solárium donde realmente sí que se está flotando sobre el acantilado. Por otra parte, para acceder al interior de la zona privada sin pasar por el "living" hay una tercera escalera pegada al muro de contención. Entre la primera y la segunda versión de los planos hay una depuración de la posición del arranque de las diferentes escaleras desde la entrada para resolver los problemas que se podían originar en sección.

Dos alardes técnicos

Para resolver el problema de la iluminación natural del desembarco de la escalera que accede directamente al piso superior así como del distribuidor y aseo contiguos a esta, se recurre a unos lucernarios de forma circular. Esta misma solución se intuye en los esquemas de la casa que Bosch Aymerich proyectó para el mismo cliente en Vallvidrera y de la que hemos hablado al inicio del artículo. Siendo una solución algo tecnológica, no puede decirse que se tratara de un alarde. Las que sí lo fueron son las dos estrategias principales del proyecto: el voladizo del volumen del "living" y el telecabina del acceso a la playa y el embarcadero.

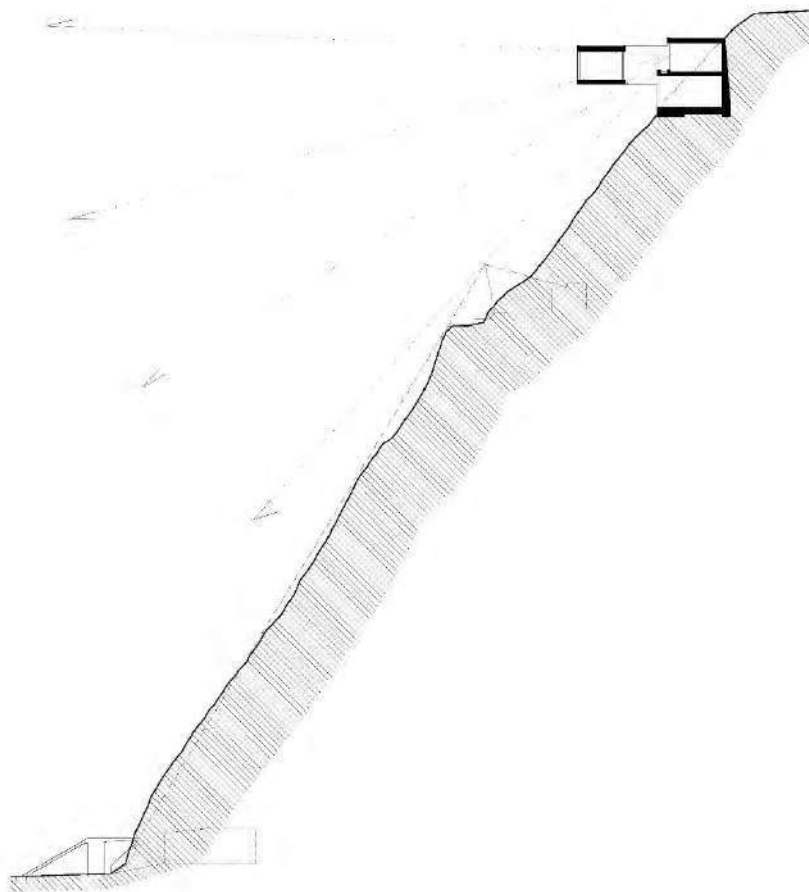


Figura 9. Sección del proyecto con vivienda, telecabina y embarcadero. Elaboración propia.

El reto de suspender media casa en el aire debió ser tal que, contrariamente a su costumbre de implicarse en el diseño de los proyectos que impulsaba (PALAUDARIAS MARTÍ, 2010) en esta ocasión el Dr. Poal no entró en discusión con su amigo y arquitecto. Solamente manifestaba su incredulidad sobre la viabilidad del alarde técnico propuesto por Bosch Aymerich a lo que este respondía, algo molesto por la duda, que de eso se encargaría él. La solución pasa por entender las paredes laterales como dos vigas que se empotran en la roca y así utilizar toda la altura de dicho cuerpo como canto para esas vigas. Esta idea tan potente y clara se aprecia desde los primeras versiones hasta la realización del proyecto. Si bien es cierto que se aprecia una lucha por abrir algún tipo de ventanas laterales que permitan orientar también las vistas a este y sobre todo oeste (buscando divisar la puesta de sol) pero como se aprecia en el plano de armado de la viga era imposible y se tuvieron que reducir a meras oberturas circulares, como respiraderos, algo casi anecdótico. También es cierto que dadas las proporciones de la estancia, se consiguen visiones cruzadas tanto a este como a oeste.

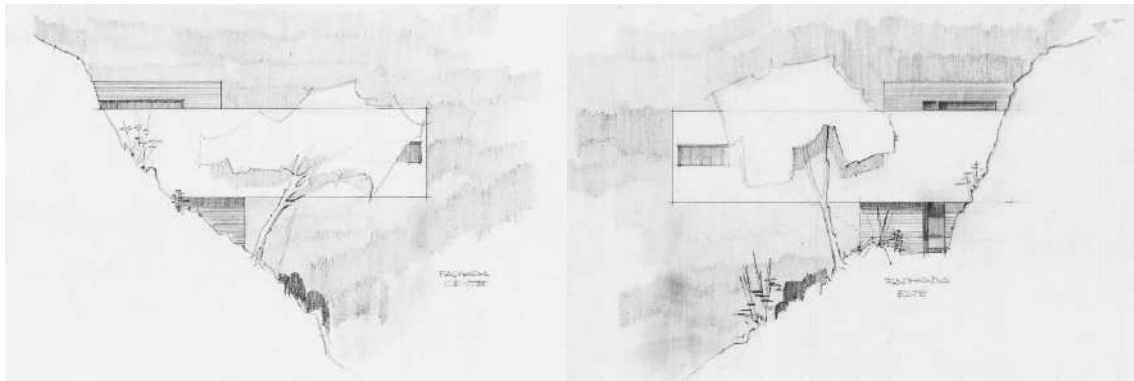


Figura 10 y 11. Alzados Oeste y Este. Fundación Bosch Aymerich.

Por su parte, el muro de contención hace posible albergar dentro de la pendiente el cuerpo de dormitorios y espacios de servicio, apoyando también sobre este el forjado intermedio y recibiendo las vigas laterales. Para toda esta estructura se necesitaba una gran cantidad de acero como se parecía en las mediciones entregadas por la Constructora Ampurdanesa que se conservan en los archivos de la FBA. Ante los problemas de suministro frecuentes por aquel entonces el Dr. Poal no dudó en escribirle al Sr. Miguel Mateu, el mayor proveedor de la zona y antiguo alcalde de Barcelona, para que fruto de su amistad y de la amistad con el arquitecto de la obra, tuviera a bien acelerar el suministro.

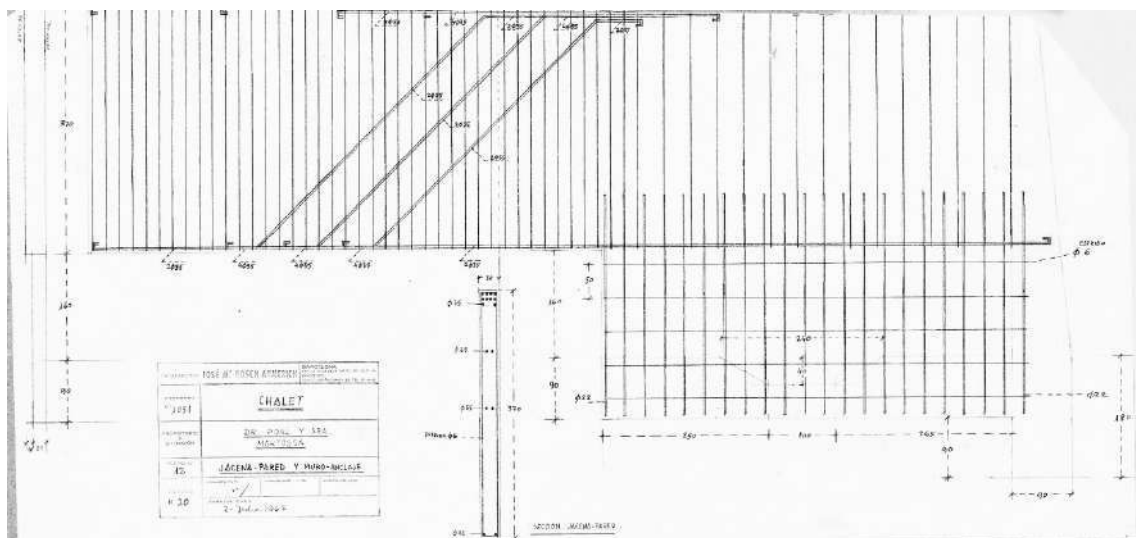
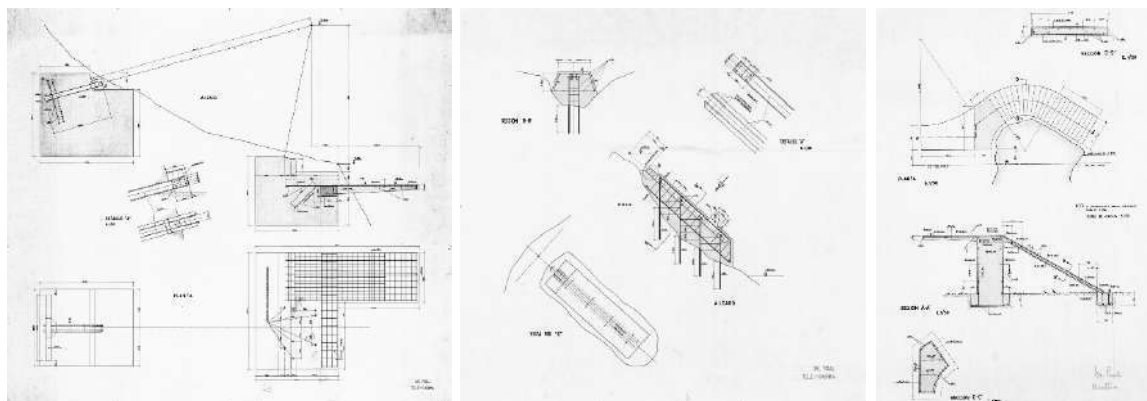


Figura 12. Alzado del armado de la viga. Fundación Bosch Aymerich.

El segundo alarde técnico que completa el proyecto es el telecabina que hace posible el recorrido de ida y vuelta desde la casa a la playa y el embarcadero, ante la incomodidad y dificultad de recorrer a pie e incluso cargado ese trayecto de tanta pendiente. Aquí la solución parece que tarda un poco más en llegar pues la idea y ejecución de la casa parecen muy rápidas pero no hay constancia del telecabina hasta el artículo de Cuadernos de Arquitectura publicado en 1970. Sin embargo no es de extrañar que siendo Bosch Aymerich el impulsor de la estación de esquí de La Masella aprovechara la lógica aplicada a las

pendientes del pirineo para mejorar el uso de la parcela de su cliente y amigo. Si el proyecto de la Masella empieza en el 1967 y ya tienen fases ejecutadas dos años después, parece que el telecabina de la casa de Tossa se lleva a cabo por las mismas fechas.

La relación entre ambos amigos tuvo continuidad en otros proyectos, que no llegaron a construirse. Parece que mientras Bosch Aymerich estudiaba la manera de impulsar el desarrollo del pirineo catalán sugirió a su amigo que se hiciera también una casa en Vielha, proyecto que le encargó en 1964 pero que no se llegó a ejecutar. También le encargó la reforma de un local en la confluencia de las calles Casanova



Figuras 13, 14 y 15. Planos del telecabina (en orden descendente). Fundación Bosch Aymerich.

y Travesera en 1965 e incluso un estudio para una institución educativa, ya acabada la casa de Tossa en 1969 que no se ejecutó pero que seguramente le sirvió al Dr. Poal para acabar impulsando la sede definitiva en Esplugas del Colegio Americano de Barcelona que él también había fundado en 1962 en Pedralbes a su vuelta de Estados Unidos.

La tipología de vivienda unifamiliar no es la más conocida del arquitecto e ingeniero catalán quien aprovechó el encargo de su amigo el doctor Josep Poal para volcar en un proyecto de pequeña escala toda la intensidad de sus obras más conocidas como la sede de Hoetchst Ibérica, la del Instituto de Estudios Norteamericanos y el Hospital La Alianza en Barcelona, o las oficinas del Banco de España (con Antoni Bonet), la sede de CAMPSA, el edificio Eurocentro, la sede del Banco de Madrid (actual sede de CaixaBank) o el Hospital Puerta de Hierro en Madrid (UGALDE BLÁZQUEZ, VALLHONRAT GARCÍA-VALDECASAS, 2022). En este proyecto Bosch Aymeric pudo atender a aspectos de la arquitectura que no son tan conocidos en sus obras más famosas: “Ello plasma la idea de que para construir la vivienda propiamente humana no es preciso destruir, hacerse sitio a costa de la naturaleza en torno, ni siquiera, a veces, modificarla, sino ponerse simplemente en ella y disfrutarla”. (BOSCH AYMERICH, 1970)

Bibliografía:

- BOSCH AYMERICH, José María: "Vivienda unifamiliar", *Cuadernos de Arquitectura*, 1970, n. 78/1, p. 41.
- PALAUDARIAS MARTÍ, Artur. *El Instituto de Estudios Norteamericanos de Barcelona, 1951-1962. La plurifuncionalidad del I.E.N. en la implantación de un nuevo modelo cultural en España*. Trabajo final de master. Universidad de Barcelona, Barcelona, 2010. Anexo, p. 147.
- RIBERA RAICHS, Francesc: "Grupo de empresas Bosch Aymerich", *El Sello de la excelencia: empresas, emprendedores, dirigentes*, 2007, pp. 127-137.
- SALAZAR LOZANO, María del Pilar. *Un impulso transatlántico. Canales de influencia de la arquitectura estadounidense en España. 1945-1960*. Tesis doctoral. Universidad de Navarra, Pamplona, 2018, p. 241.
- UGALDE BLÁZQUEZ, Iñigo, VALLHONRAT GARCÍA-VALDECASAS, Ignacio. "Bosch Aymerich y la clínica Puerta de Hierro", *Arquitectura para la salud y el descanso (1914-1975)*. Actas del Congreso. Universidad de Navarra, Pamplona, 2022, pp. 13-20.

Iñigo Ugalde Blázquez es Doctor arquitecto por la ETSA de Valladolid, 2016; Postgraduado en “Materias para el análisis arquitectónico y urbano” por la ETSA de Valladolid, 2011; Arquitecto por la ETSAB, 2006. Es profesor ayudante doctor de Pensamiento Crítico y de Proyectos en la UIC Barcelona School of Architecture desde 2017.

Tomás Masó Sotomayor es graduado en arquitectura por la ETSAB (UPC) y está cursando actualmente el Master Universitario de Arquitectura en la ETSAB.

Una marquesina de hormigón, un jardín interior, una jardinera, un parque
Julio Cano Lasso en el barrio tipo de San Antonio en Madrid

A concrete canopy, an interior garden, a planter, a park
Julio Cano Lasso and the San Antonio neighborhood in Madrid

Vela Castillo, José

IE School of Architecture and Design, IE University, Segovia and Madrid, Spain, jvela@faculty.ie.edu



Fig. 0. Exposición 'Julio Cano Lasso. Naturalezas'. Fotografía del autor, 30 de octubre de 2021

Resumen:

En una reciente exposición celebrada en el Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, dedicada a la obra de Julio Cano Lasso y su relación con la naturaleza, y titulada, muy adecuadamente, 'Naturalezas', se podían encontrar las imágenes con que se encabeza esta propuesta. Se trata de una serie de fotografías que pertenecen, como se anuncia, a unas viviendas en la Colonia del Manzanares. Las fotografías son copias en blanco y negro sin datar, de una gran calidad. Sorprende, quizás, y es en realidad el pie para esta comunicación además de la segura razón de su inclusión en la muestra, la intención que se adivina en las fotografías de singularizar la presencia de la naturaleza en una casi simbiosis con la arquitectura. Y con su arquitecto, que posa decididamente delante de, me permito suponer, su obra.

Las viviendas pertenecen a unas torres que forman parte del Barrio tipo San Antonio, o del Cuartel de la Montaña. Situado en la margen derecha del río Manzanares, en la zona de la Pradera del Corregidor entre aproximadamente el Puente de los Franceses y lo que en su momento eran aún las Piscinas La Isla, se trataba de una operación de más de dos mil viviendas junto a sus servicios complementarios en una operación unitaria (un 'barrio-tipo'). El marco es el conocido entramado político y administrativo que transita del Plan Nacional de Vivienda de 1955 al Plan de Urgencia Social de 1957 (en el que el barrio se acabará encuadrando).

En todo caso, este conjunto tiene unas características propias que lo hacen salirse de los conocidos esquemas de vivienda social ensayada en los distintos tipos de poblados contemporáneos impulsados por la Comisaría de Ordenación Urbana de Madrid. De una parte, por su carácter casi único de barrio completo; de otra porque, dirigido a una categoría social algo superior, tanto su calidad constructiva como, especialmente, la abundancia, diseño y cuidado de los espacios públicos y especialmente ajardinados, le otorgan un carácter distintivo. El proyecto se debe a un amplio conjunto de arquitectos, dirigido por Fernando Moreno Barberá, en el que el joven Julio Cano Lasso tuvo una significativa participación en un gran número de las edificaciones, entre otras, las torres mencionadas.

Uno de los aspectos más destacables del barrio es, desde luego, el muy delicado trabajo de los arquitectos a la hora de trabajar en las transiciones entre espacios interiores y exteriores mediante el uso de la naturaleza. Esto es muy claro en las fotografías, pero lo es también en los dibujos y perspectivas que acompañan al proyecto, y en el propio diseño de las edificaciones.

Esta comunicación propone, a partir del trabajo de Cano Lasso, poner en valor una experiencia que, si bien no es totalmente desconocida, no ha recibido la atención crítica necesaria que refrende su singularidad y su, me permito decirlo, altísima calidad.

Palabras clave:

Barrio-tipo San Antonio, Julio Cano Lasso, Arquitectura y Naturaleza, Plan de Urgencia Social

Abstract:

In a recent exhibition at the Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid devoted to the work of Julio Cano Lasso and its relationship with nature, and entitled, very appropriately, 'Naturalezas' ('Natures'), I came upon the images accompanying this proposal. It is a series of photographs that portray some houses in the Colonia del Manzanares, as labelled. The photographs are undated black and white copies, of a very high quality. It is surprising, perhaps, the clear intention in the images of singularizing the presence of nature in an almost perfect symbiosis with architecture. And with its architect, who poses resolutely in front of, I guess, his work. The houses belong to a group of towers in the 'Barrio tipo San Antonio', also known as 'Barrio del Cuartel de la Montaña'. Located on the right bank of the Manzanares River, in the area of the Pradera del Corregidor between approximately the Puente de los Franceses and what at the time were still the Piscinas La Isla. It was a new neighborhood comprising more than two thousand homes plus facilities (a 'neighborhood-type'). It was designed within the well-known political and administrative framework that transitions from the National Housing Plan of 1955 to the Social Emergency Plan of 1957 (of which the neighborhood will be an important piece).

In any case, the neighborhood has its own specific characteristics that positions it beyond the well-known social housing schemes tested in the different and contemporary 'poblados' promoted by the Comisaría de Ordenación Urbana de Madrid. On the one hand, due to its almost unique character of being an entire and complete neighborhood with all its necessary facilities; on the other because, aimed at a somewhat higher social class, both its constructive quality and, especially, the abundance and careful design of public and landscaped spaces, give it a distinctive character.

The project follows the designs of a large group of architects, coordinated by Fernando Moreno Barberá, in which the young Julio Cano Lasso had a significant participation in a large number of the buildings. Among others, the towers already mentioned.

One of the most remarkable aspects of the neighborhood is, of course, the very delicate work of the architects when working on the transitions between interior and exterior spaces through the use of nature. This is very clear in the photographs, but it is also clear in the drawings and perspectives that accompany the project, and in the design of the buildings themselves.

This paper proposes, by focusing on some designs by Cano Lasso, to reevaluate an experience, which, although not totally unknown, has not received the necessary critical attention that assesses its uniqueness and its, I allow myself to say, very high quality.

Keywords:

Barrio-tipo San Antonio, Julio Cano Lasso, Architecture and Nature, Plan de Urgencia Social

Texto del artículo:

El 30 de octubre de 2021 me acerqué a visitar la exposición dedicada a la obra de Julio Cano Lasso en el Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. Su título, muy adecuado, era 'Naturalezas', y celebraba como era de esperar la relación entre la obra del arquitecto, y de alguna de ella en particular y con más detalle, y la naturaleza ("Julio Cano Lasso. Naturalezas", 10/09/2021 al 01/11/2021, Sala Fisac, COAM). Es conocida la intensa relación que la arquitectura de Cano Lasso establece con lo natural. Presente desde sus primeras obras, acompañaba su trabajo diariamente de forma constante desde su casa estudio, que podemos describir como un fragmento de mundo en que arquitectura y jardín se entremezclan (**Fig. 1**). Trabajar cada día en este lugar, vivir entre los dos bloques de la construcción que son casa y estudio, separados apenas por un patio cuadrado –los muros de la casa, el estudio, un invernadero y un porche lo limitan–, pero respirar, especialmente en la época de la construcción –a finales de los años cincuenta, en un entorno apenas edificado–, la sensación de vivir en el campo, ha de marcar. O ha de ser, más bien, buscado conscientemente como una forma de vida en la que uno quiere, o por la que uno quiere, en primer lugar, ser marcado. Está en sus escritos, pero sobre todo está en su obra. Y está en su propio despacho, un rectángulo abierto en sus dos lados cortos al exterior. A un lado el patio del acceso; al otro una jardinera baja y la vegetación densa de la parcela. Tiene su interés, y sus hermanas mellizas, esa jardinera.

La mañana de la visita era una lluviosa mañana de sábado, y el jardín de la sede del Colegio de Arquitectos, al entrar por uno de los accesos laterales, lucía espléndido (**Fig. 2**). En ese momento no me di cuenta, como sí hago ahora cuando escribo esto, que ese día, 30 de octubre, era precisamente el día del cumpleaños del arquitecto. Nacido en 1920, hubiera cumplido exactamente 101 años. La exposición, como es lógico pensar ahora, se celebraba en su honor. Me encontraba hacia el final de la misma cuando unas imágenes fotográficas me llamaron especialmente la atención. Adheridas a unas piezas de metacrilato que colgaban desde el alto forjado de la sala, modo en el que toda la muestra se había montado, pero perpendiculares al grueso de la exposición, tenían algo que se salía del discurso hasta entonces mantenido (**Fig. 0**). Compartían espacio con la zona dedicada a los libros y revistas publicados por el arquitecto, ubicados en vitrinas horizontales, así como con diversos dibujos de ciudades históricas, en los que la maestría del dibujo, pero especialmente de la mirada, impactaban. En contraste con la organización secuencial de proyectos concretos de la primera parte, que había empezado por la casa estudio a la que me refería, y en la que estos se mostraban con bastante detalle, incluyendo planos y fotografías de gran formato, e incluso maquetas, estas imágenes eran pequeñas, estaban un poco descontextualizadas, y tenían más bien algo de recordatorio personal, pensé. Parecían tomadas por el propio arquitecto, al que sabemos gran aficionado a la fotografía, si bien al menos una de ellas tenía que haber sido tomada por otro fotógrafo. Tanto por su contenido como por la distribución de las imágenes sobre los paneles transparentes, inmediatamente me intrigaron. Se trataba de unas copias en blanco y negro sin datar, de una gran calidad, de dimensiones y

formato variable –tres cuadradas, pero sobre un papel rectangular, de modo que una franja blanca se extendía en su parte inferior; dos directamente rectangulares, una de ellas en formato vertical y la otra horizontal– pero más bien pequeño –en torno a los diez por quince centímetros, si la memoria no me falla– ordenadas formando una especie de T girada noventa grados hacia la derecha. Al ser el montaje sobre un soporte transparente, y al haber otras fotografías, que supuse similares, en la otra cara, se establecía un cierto diálogo con el dorso blanco de aquéllas otras adheridas por detrás. El efecto era un poco extraño, pues creaba una cierta confusión entre unas y otras, y entre estas y mi propio reflejo. Los paneles parecía que marcaran un umbral, permeable, ligero, frágil, pero sin embargo perceptible, entre lo que pasaba a un lado y lo que pasaba al otro, pero manteniendo la continuidad entre ambos espacios. Que, en todo caso, por encima y por debajo del panel, quedaban plenamente comunicados. A pesar de todo, las cinco imágenes creaban una historia en sí mismas, además de establecer una relación peculiar con su entorno. O eso pensé, quizás porque me tocaban de cerca. Un escueto texto las acompañaba, en una fina tipografía –probablemente Avenir– adherida al vidrio, y por tanto no tan fácil de leer: ‘Viviendas colonia del Manzanares’. Aun antes de leer el texto, había reconocido de qué se trataba.

Como dejaba clara la leyenda, las cinco copias pertenecen a unas viviendas en la Colonia del Manzanares, o más en concreto a unas torres de viviendas, que lucen sorprendentemente luminosas, pero de las que no se ofrecen más indicaciones. La rotulación es ligeramente inexacta como veremos algo más adelante, pero sirve para identificarlas. No sorprende, quizás, y es en realidad el pie de entrada para esta comunicación además de la segura razón de su inclusión en la muestra, la intención que se adivina en las tomas de singularizar la presencia de la naturaleza en una casi simbiosis con la arquitectura. Y con su arquitecto, que posa decididamente delante de, nos permitimos suponer ahora, su obra. En esta imagen Cano Lasso luce un juvenil polo Lacoste con el cuello parcialmente subido, y su torso ligeramente adelantado y girado hacia la derecha sigue la mirada concentrada y fija en un punto lejano –¿quizás en otra de sus obras? Más que probablemente sí, aunque no podemos saberlo, o no puede saberlo el visitante normal, que probablemente no conozca las obras, pero no es mi caso, que sí he reconocido las torres, y el lugar, y que tengo un nítido recuerdo de aquello que Cano Lasso mira, y que ya no está, un garaje.

Las otras cuatro imágenes, ya sin el arquitecto –aunque hay una más en esta serie, que no se expone, pero que se conserva en su archivo, en la que aparece en pose similar pero ahora mirando hacia la izquierda– parecen organizar una narrativa en torno a la relación con la naturaleza de la arquitectura, y están dotadas de una clara unidad. Esto parece indicar que fueron tomadas al mismo tiempo y, como se aventuraba, por el propio arquitecto. No parecen tomas de fotógrafo profesional documentando unas obras, sino que siguen la mirada del propio proyectista, una mirada intencionada y, si se quiere, creadora. Empezando desde arriba, en la primera imagen se ven cuatro edificios en altura, pero los protagonistas son menos estas torres, de las que vemos más claramente la fachada posterior de dos de ellas, que la vegetación que ocupa el

primer plano y que se expande en una zona ajardinada que bordea una plazuela de albero o de tierra apisonada. En ella se disponen al menos dos bancos, y en uno de ellos se sienta una mujer joven que contempla jugar a dos niños pequeños. Más a la derecha vemos otro grupo de mujeres dialogando junto a un carrito de bebé y otros dos niños. En el centro de la imagen una mujer, vestida de oscuro, camina de espaldas, pero tuerce ligeramente su cabeza. Un día normal, una mañana soleada de primavera avanzada –los árboles están cubiertos de hojas, la hierba que define la plaza, separada por un alambre tenso entre unas estacas de madera, aún está verde–, una escena doméstica en la que la vegetación es, más que un amable fondo, un activo protagonista del espacio. Si bien las torres debieron de acabarse a finales del año cincuenta y nueve, las imágenes parecen ser posteriores, digamos de finales de la década siguiente. Tanto la edad que aparenta el arquitecto –que había nacido en 1920 y que parece estar más cerca de los cincuenta que de los cuarenta–, como el Renault 4L que se adivina al fondo –y que empezó a producirse en España tan solo en 1964–, como el tiempo necesario para que la vegetación creciese de manera tan, si se quiere, exuberante, así nos lo indican.

Las tres imágenes en la parte inferior, a diferencia de las otras, se centran más en los detalles de la arquitectura, pero siguen en realidad protagonizadas por la vegetación. La que forma el palo de la T girada, de formato rectangular, muestra una vista en escorzo de las primeras plantas de una de las torres y su entrada. Llama la atención la delgada lámina de hormigón, ligeramente curvada hacia arriba y por tanto cóncava, que vuela fácilmente al menos cuatro metros, y que funciona como marquesina que protege el acceso. Vemos también, en primer plano, una serie de jardineras de hormigón que componen gran parte del plano de fachada. La gran protagonista, y no nos sorprende ya, es la vegetación, que crece en las jardineras, que se extiende casi ocultando, también, el piso bajo y la entrada, y que adivinamos al fondo de la fotografía en los frondosos plátanos –y olmos– que cierran el plano. El fuerte contraste de la imagen hace que las texturas del hormigón de jardineras y estructura, del ladrillo de los paños de fachada, de la celosía cerámica que protege lo que, podemos suponer, son las escaleras de la torre, o del granito de las losas del pavimento de la acera, entablen un delicado diálogo con las mil y una formas, tamaños y detalles de la vegetación –con protagonismo para las adelfas, las lilas, la hiedra, el aligustre. Bajo la marquesina adivinamos una fina estructura de acero y vidrio, el portal en sí, a la que las dos fotografías restantes, de formato cuadrado, prestarán su atención. La primera es un primer plano de la carpintería de acero, pintada en negro, del acceso. Vemos la cara inferior de la losa de hormigón, con las líneas de la madera del encofrado y de la junta de hormigonado muy marcadas, la estructura vertical de vidrio y acero –incluyendo el retenedor y lo que ¿podría ser la bajante de la marquesina?–, las transparencias y reflejos en el vidrio de la vegetación. Destaca una palmera –en el interior del portal– que será la protagonista de la última imagen. Si no se explicase que esto es Madrid –y en realidad no lo hemos dicho hasta ahora– podría parecer, y creo

que la referencia no es ni mucho menos gratuita, Brasil. Hormigón, acero, vidrio y vegetación... ¿no nos llevan casi inmediatamente al país americano?

La última fotografía es un detalle del interior del portal, entre la puerta exterior de acero y la interior de madera, en lo que es casi un jardín interior. Las losas de granito de la acera se adentran hasta la segunda puerta; el resto del pavimento de este umbral intermedio es de canto rodado de gran dimensión, más propio de un afuera; de una jardinera portátil, de cemento, convencional en realidad, surgen los tres finos troncos de la palmera creando un fuerte contraste, en semipenumbra, con la luz muy blanca que viene del exterior. Lo de afuera penetra en lo de adentro, tanto materialmente –la propia vegetación, los pavimentos– como visualmente –a través del vidrio. Se crea una continuidad.

No, no son fotografías tomadas al desgaire. Forman una unidad lógica y espacial –se puede seguir una secuencia de movimiento de la primera a la última. Transmiten una idea y crean una narrativa. En ellas se expresa la mirada del arquitecto, que parece visitar su obra al cabo de un tiempo y complacido comprueba que su inspiración inicial, la de que la vida debe fundirse en continuidad entre lo natural y lo artificial, entre la arquitectura y el jardín, es la adecuada. Que bastaba dejar pasar unos pocos años para dejar crecer lo sembrado.

Decía mas arriba que la denominación ‘Colonia del Manzanares’ era inexacta, e incluso un poco engañosa. En realidad, estas fotografías pertenecen a cuatro torres de viviendas, iguales entre ellas, que se encuentran en la actual calle del Comandante Fortea, y que pertenecen a una barriada que se extiende entre la margen derecha del rio Manzanares y –actualmente– la Calle 30 y, en la otra dirección, entre el Puente de los Franceses y, hacia el sur, la zona en que en su momento se ubicaron las Piscinas La Isla. Esta barriada, que ocupa la llamada Pradera del Corregidor, entre la Casa de Campo y el rio, se proyectó en la segunda mitad de la década de los años cincuenta como ‘Barrio –o Poblado– de San Antonio’. O de San Antonio de la Florida, aunque también se conoció como Barrio del Cuartel de la Montaña –si bien el Cuartel de la Montaña, en realidad, se ubicaba a cierta distancia de aquí. Concebido como un barrio-tipo, se enmarcaría en el conocido entramado político y administrativo que transita del Plan Nacional de Vivienda de 1955 al Plan de Urgencia Social de 1957 –en el que el barrio se acabará encuadrando, haciendo hasta acto de presencia en el NoDo¹ – y en el que los principales intervinientes son la Comisaría de Ordenación Urbana de Madrid (COUM), el Instituto Nacional de la Vivienda (INV) y la Obra Sindical del Hogar (OSH). Pero, a diferencia de los Poblados de Absorción, los Mínimos y los Poblados dirigidos, esta operación, en cuanto barrio-tipo o ‘unidad urbanística completa’ parte de un programa más ambicioso². De una parte, las viviendas previstas, aun siendo básicamente viviendas sociales, responden a estándares superiores tanto de dimensiones y distribución como de construcción respecto a los otros tipos de poblados; por otra, se

¹ 1 de enero de 1959, ‘Sesenta mil viviendas – Plan de Urgencia Social de Madrid’, minuto 14,38.

² Ver *RNA* 176-77,1956, y en especial pp. 45-48 y pp. 67-70.

concede desde el principio como una entidad completa que incorpora todos los servicios y dotaciones necesarios para su funcionamiento que se han de construir simultáneamente –y no después–, de modo que los espacios públicos y sociales se integran en la trama del barrio como verdaderos motores del mismo y ejes vertebradores de su estructura. Y así se proyectan edificios para escuelas infantil, primaria e instituto; iglesia con sus salones parroquiales, diversas dotaciones comerciales –un gran mercado, una galería comercial, tiendas y locales repartidos por el eje principal–, un cine, un merendero, unas piscinas populares, varias áreas de juegos infantiles y todo un completo conjunto polideportivo que incluye hasta un campo de fútbol. Incluso se añadirá un garaje en superficie de dos plantas. A ello se une que, por su situación geográfica, de hecho privilegiada, es mucho más central respecto al núcleo urbano de Madrid, y se sitúa en unos terrenos relativamente urbanizados, e incluso absorbe en su proyecto construcciones ya existentes que darán una cierta pauta para la ordenación. En este sentido la integración en la trama viaria de Madrid del barrio es directa, aunque a la vez mantiene un alto nivel de independencia por la propia geografía. Y, aunque se ubica ocupando, como en otros casos, una de las zonas verdes previstas por el plan Bidagor, al proyectarse como un ‘barrio verde’ en el que la presencia de la vegetación es considerada como uno de los elementos fundamentales del diseño urbano, el carácter del plan de alguna manera se mantiene³.

Un primer vistazo al plano original de ordenación, que data de 1955, muestra claramente esta situación, en la que la proporción de espacios ajardinados y verdes se reparte a partes iguales⁴. Y lo que es más importante, en los planos de ordenación del proyecto estos espacios se diseñan acordes a su uso y situación con detalle, y se dotan en el presupuesto con generosidad. Al mismo tiempo, por su ubicación entre el río y la Casa de Campo, y a partir del Plan General de 1961 (1963), entre el río y lo que será la M-30, queda formalmente definido y delimitado por la propia estructura urbana de la capital.

El proyecto parte de un encargo que contempla 1854 viviendas y sus edificios complementarios para funcionarios de la Secretaría General del Movimiento, que el INV se ha de encargarse de construir directamente. Un nutrido grupo de arquitectos, coordinados por Fernando Moreno Barberá como jefe de equipo, se encargará de la redacción del proyecto. El equipo lo integran J. Rodríguez Cano, M. Ambrós Escanellas, J. Piqueras Menéndez, V. Benlloch la Roda, A. Quereizaeta Enríquez, R. de la Joya Castro, J. Gómez González y J. Cano Lasso, estos tres últimos colaboradores habituales de Moreno Barberá –por ejemplo, en las famosas y contemporáneas viviendas en la calle Bailén de Madrid. El proyecto pronto se amplía a 2004 viviendas, y de nuevo hasta las 2459 viviendas en 1959, con la ejecución ya en marcha. Esta segunda ampliación supone, además, un aumento de calidad en las nuevas viviendas, una mejora de aquellas en construcción en las que aún es posible, así como una modificación del planeamiento de varios

³ El autor ha podido consultar los documentos del proyecto original y los distintos reformados conservados en el Archivo Regional de la Comunidad de Madrid.

⁴ La memoria final de superficies, una vez ejecutado totalmente el barrio, indica que de los 197.446,711m² totales del polígono, 97.520,28m² son zonas verdes y de recreo (el 49,4%). ARCM, Sig. 270836.

de los sectores del plan aún no comenzados, de modo que se puede llegar a decir que se convierte en un barrio de clase media. Para acometer el diseño de todo el barrio, a partir del plan de ordenación este se divide en diferentes sectores, del 1 al 6 –siendo este último el más cercano al Puente de los Franceses y el primero en ejecutarse–, siguiendo, en parte, el progreso de las obras en curso de nueva canalización del río Manzanares –que supusieron la demolición de las piscinas La Isla. Dentro de cada sector, con cierta homogeneidad pero sin seguir una asignación estricta, los distintos arquitectos tomaron la responsabilidad en el diseño de las distintas edificaciones, tanto de viviendas como de los mencionados servicios complementarios (**Figs. 3-4**).

El plan, como ya se ha dicho, integra diversos elementos y construcciones existentes, aunque otras de menor entidad se demuelen. En primer lugar, rodea por el norte y el sur a la Colonia Manzanares, de la que equivocadamente toma el nombre en la exposición. Se trataba de una colonia de Casas Baratas de antes de la guerra para personal de la Casa Real y que, muy deteriorada tras la contienda al ser línea de frente, se reconstruye y amplía por Regiones Devastadas a principios de los cuarenta. Al norte de la misma, se sitúa un primer sector de construcción (sector 06) (**Fig. 5**), que limita con la zona deportiva lindando con la línea férrea que sigue el Puente de los Franceses, organizando en torno a una calle central distintos grupos de viviendas de entre dos y cinco alturas, el instituto de enseñanza secundaria, y una primera torre de 16 plantas. Una torre idéntica se proyectará en el extremo sur de toda la intervención (sector 01). Al sur de la colonia se proyecta el siguiente sector (el 05), en el que se respetan varios de los edificios de viviendas de principios de siglo existentes y su viario, continuando la calle del Comandante Fortea. Este área tiene como núcleos el mercado, los colegios de infantil y primaria, y la iglesia. Es una zona que se diseña casi como un pequeño pueblo, incluyendo incluso un edificio en corrala. A partir de aquí, y articuladas por el eje del Comandante Fortea y algunos edificios preexistentes, se extiende un tercer área (sectores 03 y 04), en la que se integra al oeste un gran parque –que incorporará un merendero– y en el que se disponen cuatro torres de 15 alturas y una serie de bloques lineales paralelos de cinco alturas, hasta llegar a una segunda zona de equipamientos (sector 02). Esta, en la intersección con el aquí llamado Puente de Galicia, y que comunica al otro lado del río con la(s) Ermita(s) de San Antonio de la Florida, se ubican el cine, unas piscinas de recreo y una segunda zona comercial además de otro grupo de viviendas, conformando una plaza. El tramo final, hasta la torre del extremo sur, se articula mediante una tira de viviendas en rediente dentro de una zona de jardín arbolado (sector 01). Estos dos últimos sectores se modificarán completamente en el proyecto reformado de 1959-60, pero aunque cambiarán el detalle del diseño y la tipología de los servicios y viviendas, el esquema de usos y zonas cívicas se mantiene.

Toda la operación alterna, como hemos visto, bloques lineales de diversas alturas (de dos a seis) y torres (de 15 a 17 plantas) en disposición, llamémosle, moderna, buscando la orientación sur o suroeste, con otros bloques que continúan las alineaciones de las calles principales, en una ordenación más tradicional, y

creando cierta sensación de calle, reforzada por la estratégica ubicación de algunos locales comerciales. Las torres singularizan puntos concretos, se convierten en los anclajes formales y simbólicos del barrio, y toman de alguna manera el rol de hitos según las ideas de Kevin Lynch. La construcción, de la misma manera que el planeamiento, alterna sistemas muy tradicionales con otro más modernos, básicamente el hormigón visto. Y así encontramos, en las viviendas, ladrillo visto y estructuras sencillas que incluso en algunos casos son de muros portantes de fábrica, y cubiertas generalmente inclinadas, a una o dos aguas para la mayoría –no todas, pues hay también cubiertas planas–; piezas de vocabulario más netamente moderno –los colegios, el instituto– pero que usan materiales tradicionales; otras formalmente más expresivas –la iglesia, el mercado y sus bóvedas ligeras de lámina de hormigón– y finalmente las torres, con importantes estructuras de hormigón armado, que es usado de forma vista y muy expresiva en cuatro de ellas. A pesar del muy nutrido grupo de arquitectos, el barrio mantiene un equilibrio realmente notable entre diferencia y repetición o generalidad y singularidad, manteniéndose como una constante el uso de generosas terrazas y balcones, en algunos casos con accesos en galería o en corrala, cuyo diseño queda en gran parte unificado por el uso de los mismos tipos de antepechos o barandillas. El sencillo pero variado uso del ladrillo visto, la teja cerámica, las carpinterías de acero, los zócalos de piedra y el hormigón visto redondean el conjunto. Ciertamente las viviendas, desarrolladas en una planta, no se caracterizan por una investigación tipológica especialmente relevante, pero en su gran variedad resuelven con notable acierto los problemas planteados, y son de una solvencia contrastada. Algunos bloques sin embargo incorporan esquemas tipo *row-house* en dos o tres plantas y merecen especial atención (5-14, 6-10). Las piezas singulares como los colegios, el mercado, o especialmente, la iglesia, curiosamente firmados todos ellos por Ambrós Escanellas, son de una altísima calidad, fusionando con talento, ingenio y saber hacer constructivo modernidad y tradición (**Fig. 6**).

Es interesante, siguiendo lo anterior, comparar tanto el diseño general del barrio como de los edificios singulares con la propuesta de planeamiento aguas abajo del río de Antonio Perpiñá, tan rigurosamente ‘moderno’ y que la OSH expondrá en su pabellón para la Interbau berlinesa de 1957. Pues allí, junto a esta y a la tan estricta propuesta de Oiza para Fuencarral A, podría haber coincidido el Barrio Tipo San Antonio (**Figs. 3-4**). Quizás aquí este la clave de por qué este barrio tipo, aun siendo conocido, no ha recibido la atención crítica que se merece. Habría una cierta modernidad domesticada, que tanto remite a la tradición como a un cierto ‘empirismo nórdico’ si se quiere, pero que fundamentalmente refleja un urbanismo a escala del hombre y atento, muy atento, a la naturaleza, que quizás no cuadra con las visiones más extendidas que priman la radicalidad y la más plena adecuación formal a los modelos internacionales más exitosos de poblados como Fuencarral A.

Julio Cano Lasso será proyectista, y vuelvo ahora, necesariamente, a las imágenes que centran esta comunicación, de varios de los edificios del barrio tipo, con seguridad de las cuatro torres de viviendas en

Comandante Fortea, además de al menos el cine –en su situación y configuración final; hay un proyecto anterior de Benlloch–, el garaje, y otro gran edificio de viviendas lineales y de directriz curva, de baja altura,. De todos ellos, las torres pertenecen al proyecto inicial, mientras que los otros son parte del proyecto modificado y ampliado de 1959-60, siendo el garaje el último edificio que se proyecta como parte del barrio. Pero también será responsable, en la urbanización, de los detalles de materiales y los encuentros de calzadas, con aceras, bordillos y zonas ajardinadas (**Fig. 7**). Es significativo en todos estos proyectos, de una u otra manera, la atención a la conexión con lo natural, a la integración de la naturaleza en la construcción, con especial cuidado para el diseño de espacios específicos muy cuidados, como las terrazas de las torres, que marcan transiciones muy elaboradas, o de detalles de urbanización extremadamente elaborados, como en el cine, que hacen recordar el pavimento de su casa estudio. He dicho antes que esto es una característica de todo el barrio, pero es singularmente en los proyectos de Cano Lasso donde alcanza el valor de lo ejemplar. Dice textualmente en la memoria del proyecto de 1955 de las cuatro torres, edificios 3-08 al 3-11: ‘Situadas entre el arbolado de la Pradera del Corregidor, tienen el acceso desde la calle del Comandante Fortea. Su posición es privilegiada en cuanto a vistas y orientación, ya que su fachada principal se orienta al Sur, dominando la Casa de Campo. *Será la primera vez en Madrid en que se sitúan torres de viviendas en medio de una auténticamente zona verde*⁵ (**Fig. 8**). Las torres tienen quince plantas incluida la baja, con una escalera central –y dos ascensores– y dos viviendas por planta, siendo, como se dice en la memoria, ‘del más alto nivel’. Merece la pena atender con un poco más de detalle a un punto concreto, la gran terraza al sur, que Cano Lasso denomina ‘solana’. Ubicada en las esquinas y muy profunda –en torno a 1,80m–, se abre tanto al frente como al lateral; la jardinera que hemos visto en las fotografías, de hormigón y en continuidad con el forjado, vuela ligeramente y aumenta otros buenos 40 centímetros el espacio, hasta enrasarse con el pilar de esquina, cuya viga a la vuelta, de menor canto, permite un hueco más amplio; una fina barandilla de montantes y pasamanos de acero pintado en blanco y vidrio armado translúcido actúa de filtro (**Fig. 9, 10, 11**). El diseño del espacio busca crear una gradación de líneas entre el exterior y el interior, la naturaleza del parque que circunda las torres –la zona ‘auténticamente verde’– y la que va a crecer en las jardineras, usando los materiales con sencillez, pero con efectividad. En realidad las torres aluden a un más que evidente juego corbuseriano, desde luego por su ubicación –el guiño a los dibujos de la Ville Radieuse es evidente en la arquitectura, pero especialmente en las perspectivas que acompañan al proyecto del barrio (**Fig. 12**)–, también por su forma de V tendida en cuya fachada posterior se separa un plano ligeramente curvado, por el uso del hormigón visto, las sobredimensionadas gárgolas de hormigón de la cubierta plana, o por un juego de celosías y colores previsto en el proyecto inicial y que, finalmente en el proyecto construido no se lleva a cabo (**Fig. 13**). Ya solamente la marquesina que hemos

⁵ La cursiva es mía. ARCM, Sig. 000182003.

visto delata las referencias. Pocas terrazas quedan aún en un estado cercano al original, pues la mayoría se han cerrado con desigual fortuna, y en tres de las torres el hormigón de las jardineras, sin apenas armaduras, se ha sustituido por ladrillo.

Ya no llovía cuando salí del edificio del Colegio de Arquitectos; me encaminé por la calle Fuencarral, para quedar a tomar un café con una amiga, con quien había planeado inicialmente hacer la visita, pero en la que al final no coincidimos. Volví desde el café andando, cruzando las obras de la nueva Plaza de España, aún no finalizadas; torciendo hacia la derecha alcancé la plataforma que en su momento ocupó al Cuartel de la Montaña, y en la que ahora agoniza el templo egipcio conocido como Templo de Debod. Hay, al fondo, un mirador que se abre sobre el oeste de Madrid. Aunque el cielo seguía nublado, estaba lo suficientemente limpio como para que la naturaleza exuberante de la Casa de Campo, que ocupaba todo el campo de visión, se percibiera con claridad. En un plano intermedio se acertaba a divisar el barrio de San Antonio en su conjunto, con dificultad entre la tupida vegetación. Las cuatro torres de Julio Cano Lasso, en verdad surgían y se integraban, en una zona, aun a finales de otoño, *auténticamente verde*.

Biografía:

José Vela Castillo imparte clases de Historia y Teoría de la Arquitectura y de Proyectos Arquitectónicos en IE School of Architecture and Design (IE University, Segovia y Madrid). Además: PLS.

Imágenes:

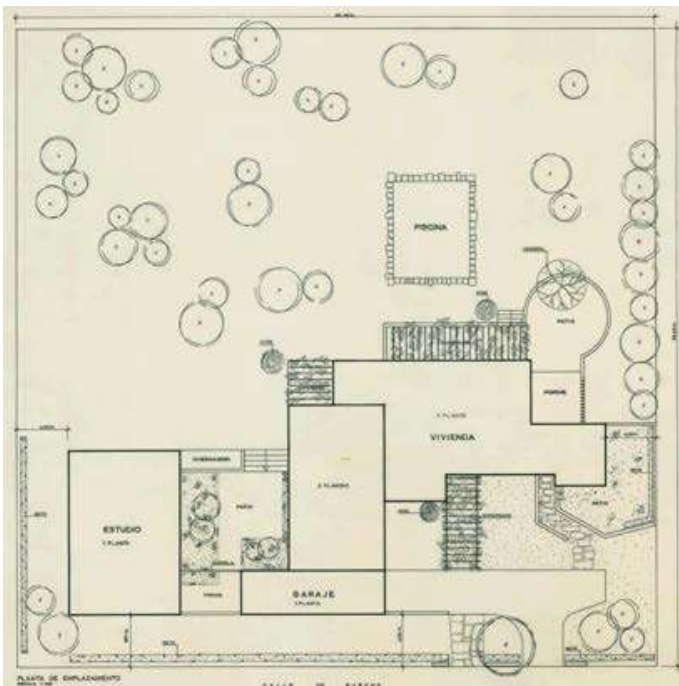


Fig. 1. Casa del arquitecto en La Florida, 1958. Archivo Cano Lasso



Fig. 2. Jardín del COAM. Fotografía del autor, 30 de octubre de 2021

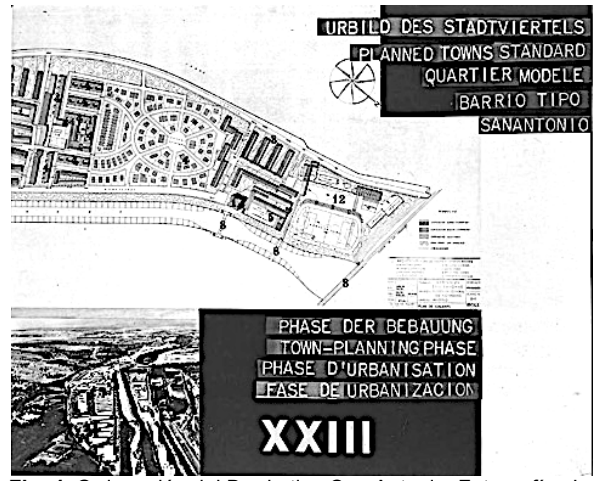
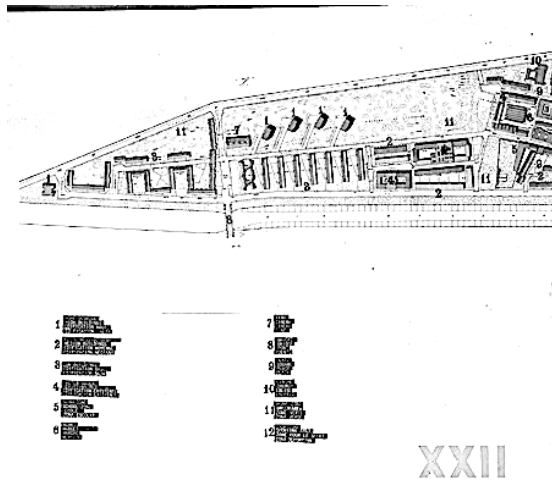


Fig. 3. Ordenación del Barrio tipo San Antonio. Fotografía: Juan Miguel Pando Barrero, 1956. Archivo Pando, IPCE, Ministerio de Cultura y Deporte. ¿Para la Interbau?

Fig. 4. Ordenación del Barrio tipo San Antonio. Fotografía: Juan Miguel Pando Barrero, 1956. Archivo Pando, IPCE, Ministerio de Cultura y Deporte. ¿Para la Interbau?

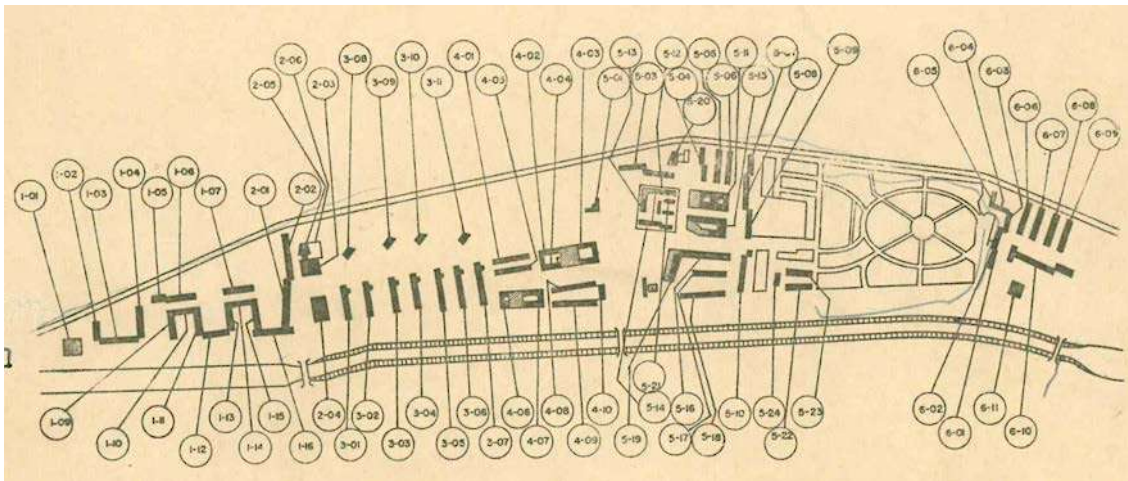


Fig. 5. Barrio de San Antonio. Portada del proyecto original de 1955. ARCM, Sig. 000182003



Fig. 6. Iglesia del Barrio San Antonio, arq. Manuel Ambrós Escanellas. Fotografía: Juan Miguel Pando Barrero, 1964. Archivo Pando, IPCE, Ministerio de Cultura y Deporte

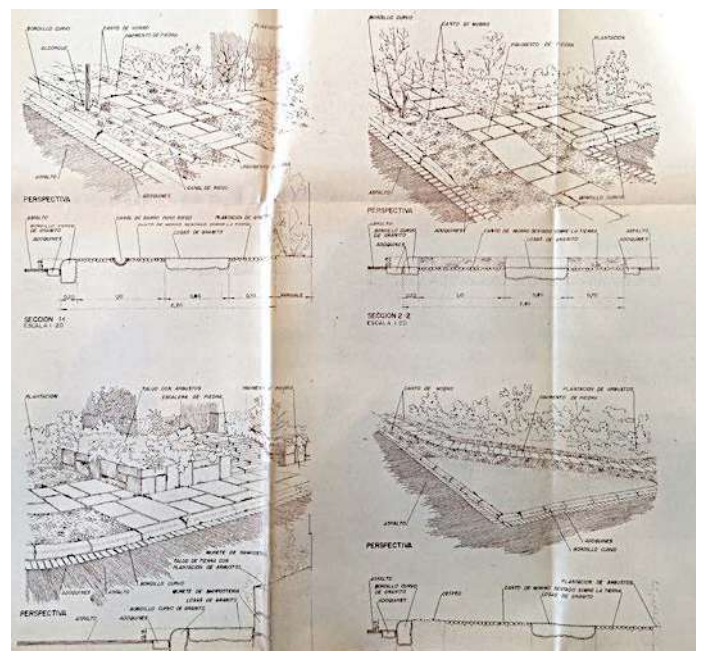


Fig. 7. Detalles de urbanización del Barrio San Antonio, arq. Julio Cano Lasso. Proyecto original, 1955. ARCM, Sig. 251016/1



Fig. 8. A la izquierda, las cuatro torres de Julio Cano Lasso. Fotografía: Juan Miguel Pando Barrero, 1967. Archivo Pando, IPCE, Ministerio de Cultura y Deporte

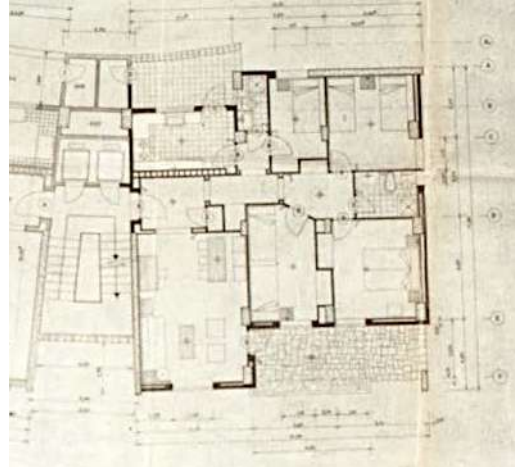


Fig. 9. Detalle de la planta de pisos de las cuatro torres de Julio Cano Lasso en el Barrio San Antonio. Servicio Histórico COAM (proviene del exp. 43-458-17, Archivo de la Villa de Madrid)



Fig. 10. Detalle de la terraza de las torres, estado actual. Nótese la sustitución del hormigón de la jardinera por ladrillo. Fotografía del autor, 19 de marzo de 2022



Fig. 11. Detalle de la terraza de las torres, estado actual. Jardinera original, pero reforzada. Fotografía del autor, 19 de marzo de 2022



Fig. 12. Perspectiva de las cuatro torres en el Barrio San Antonio, arq. Julio Cano Lasso. Proyecto original, 1955. ARCM, Sig. 000181998



Fig. 13. Perspectiva de las torres. Nótese las gárgolas y las pantallas de hormigón visto. Fotografía del autor, 19 de marzo de 2022