

7

séptimo congreso internacional de arquitectura

pioneros
de la
arquitectura
moderna
española
el espacio entre
interior y exterior

seventh international congress
on pioneers of spanish modern architecture:
in-between spaces

Pioneros de la Arquitectura Moderna Española: El espacio entre interior y exterior

Pioneers of Modern Spanish Architecture:
In-between spaces

Coordinación · Coordination

Teresa Couceiro Núñez



VII CONGRESO INTERNACIONAL PIONEROS DE LA ARQUITECTURA
MODERNA ESPAÑOLA: EL ESPACIO ENTRE INTERIOR Y EXTERIOR
Congreso celebrado en Madrid, el 27 y 28 de mayo de 2022

7th INTERNATIONAL CONGRESS ON PIONEERS OF SPANISH MODERN
ARCHITECTURE: IN-BETWEEN SPACES
Conference held in Madrid on 27 and 28 May 2022

Todos los trabajos seleccionados para este congreso han sido revisados a ciegas y por pares por el Comité Científico. El equipo de evaluadores es externo al equipo editorial y a la organización, y tienen un perfil académico y activo en el ámbito de la investigación. Los informes de evaluación de las comunicaciones se basan en la originalidad, significación, solidez metodológica y claridad de exposición. El proceso de evaluación doble ciego por pares está descrito en las bases del congreso.

All the papers selected for this conference have been blindly and peer-reviewed by the Scientific Committee. The team of evaluators is external to the editorial team and the organization, and they have an academic and active profile in the field of research. The evaluation reports are based on originality, significance, methodological soundness, and clarity of presentation. The double-blind peer-review process is described in the conference rules.

Organiza · Organized by



FUNDACIÓN ALEJANDRO DE LA SOTA

En colaboración con · In collaboration with



MINISTERIO
DE TRANSPORTES, MOVILIDAD
Y AGENDA URBANA



Patrocina · Sponsor



Colaboran con la Fundación Alejandro de la Sota

Collaborations with the Foundation



Coordinación de esta edición · Coordination

Teresa Couceiro Núñez

Traducciones · Translations

Simon Berril

Sus autores

© de esta edición · for this edition:

Fundación Alejandro de la Sota

© de los textos · texts:

Sus autores · their authors

© de las traducciones · translations:

Sus autores · their authors

© de las imágenes · images:

Sus autores · their authors

Algunas de las imágenes que aparecen en esta publicación han sido extraídas de publicaciones antiguas sin que se haya podido saber de sus autores.

Para cualquier reclamación de los derechos de autor de dichas imágenes, rogamos que se pongan en contacto con los editores.

Some of the images in this publication are from old sources whose authors are unknown. Please contact the publisher for copyright issues regarding any of these images.

Diseño · Graphic design

Estudio David Cercós

Edita · Edition

Fundación Alejandro de la Sota
Calle de Breton de los Herreros, 66
28003 Madrid-España
www.alejandrodelasota.org

General de Ediciones de Arquitectura
Avda. Reino de Valencia, 84
46005 Valencia-España
www.tccuadernos.com

Todos los derechos reservados

ISBN: 978-84-17753-46-7

Depósito Legal: V-2833-2022

Imprime: byPrint

Impreso en España

AGRADECIMIENTOS

La Fundación Alejandro de la Sota quiere agradecer al Ministerio de Transportes, Movilidad y Agenda Urbana, al Círculo de Bellas Artes de Madrid, a Jung, a Valenor, a Placo Saint-Gobain, Thermochip y al COA Catalunya su colaboración en la labor de promoción y difusión de la arquitectura moderna española, también al Comité Científico, a los ponentes invitados y a todas aquellas personas que han formado parte de la organización y han brindado su generosa colaboración.

ACKNOWLEDGEMENTS

The Alejandro de la Sota Foundation wishes to thank the Ministry of the Spanish Ministry of Transport, Mobility and Urban Agenda, the Círculo de Bellas Artes cultural center, Jung, Valenor, Placo-Saint-Gobain, Thermochip and COA Catalunya for their collaboration in the promotion and dissemination of modern Spanish architecture, and also to the Scientific Committee, the guest speakers and all those who were part of the organization team and generously offered their time and effort.

Organización / Organisation

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, in collaboration with 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
Diego Palomares Gaspar
Jorge Consuegra
Luis Lope de Toledo
Ana Pascual Rubio
Carlos Asensio Wandosell

CON LA COLABORACIÓN DE / WITH COLLABORATION BY

Laura Manzano, Pedro Sanguino Vallejo, Alma Fernández López, Irene Martín Lucendo, Lucía Pescador Serrano y Elena Rodríguez Moreno.

PONENTES INVITADOS/ GUEST SPEAKERS

Orsina Simona Pierini
Catedrática/Full professor. Politecnico di Milano, Italia
Dolores Sánchez Moya
Profesora/Professor. Subdirectora eaToledo UCLM
Juan Domingo Santos
Catedrático/Full professor. ETSAG Universidad de Granada

Presentación

Presentation

Teresa Couceiro Núñez

Doctor arquitecto. Directora de la Fundación Alejandro de la Sota.

Dirección y coordinación del Congreso

D Architect. Director, Alejandro de la Sota Foundation.

Congress management and organisation

La Fundación Alejandro de la Sota, en colaboración con el Ministerio de Transportes, Movilidad y Agenda Urbana y el Círculo de Bellas Artes de Madrid, celebró en el mes de mayo de 2022 el VII Congreso Internacional Pioneros de la Arquitectura Moderna Española con título “El espacio entre interior y exterior”.

La búsqueda de la conexión entre lo construido y su espacio exterior ha sido una constante a lo largo de la historia de la arquitectura. Las galerías, los patios, los porches o las terrazas de la arquitectura tradicional son espacios de transición entre el edificio y su exterior que presentan unas características comunes; suelen ser zonas diferenciadas con límites precisos e independientes del interior donde se desarrolla buena parte de la vida de sus moradores.

El afán por conseguir una mayor relación entre el interior y el exterior llegó a un punto álgido cuando, a comienzos del siglo xx, los arquitectos de vanguardia cambiaron la concepción del espacio para construir una arquitectura que superaba la entidad espacial cerrada tradicional. Al reducir la materia y liberar el espacio mediante la descomposición del volumen en planos libres, se dio paso a un espacio fluido de límites difusos donde el interior y el exterior formaban un *continuum* espacial. En palabras de Frank Lloyd Wright: “Exterior e interior no seguirán siendo dos cosas separadas. Ahora el exterior puede fluir hacia el interior, y el interior puede, y lo hace, salir fuera”.

Por su parte, los arquitectos modernos españoles adaptaron las ideas formales de sus maestros internacionales e incorporaron las enseñanzas de la arquitectura popular teniendo presente la función vital de los espacios de transición entre interior y exterior. En esta séptima edición del Congreso se

The Alejandro de la Sota Foundation, in cooperation with the Spanish Ministry of Transport, Mobility and the Urban Agenda, and the Círculo de Bellas Artes of Madrid, held the 7th International Congress Pioneers of Spanish Modern Architecture in May 2022, with the title “In-between spaces”.

The search for the connection between buildings and the space outside them has been a constant throughout the history of architecture. The galleries, courtyards, porches and terraces of traditional architecture are transitional spaces between the building and its exterior with common characteristics. They are usually differentiated areas with precise limits, independent from the interior where a large part of the life of the building's inhabitants takes place.

The quest for a stronger relationship between the interior and the exterior came to a climax when, at the beginning of the 20th century, avant-garde architects changed the conception of space to build architecture that went beyond the traditional closed spatial entity. Reducing matter and freeing space by breaking down the volume into free planes, a fluid space with diffuse limits was created, where inside and outside formed a spatial continuum. In the words of Frank Lloyd Wright: “We have no longer an outside and an inside as two separate things. Now the outside may come inside and the inside may and does go outside.”

Modern Spanish architects, meanwhile, adapted the formal ideas of the international masters and incorporated lessons from popular architecture, keeping in mind the vital function of transitional spaces between inside and outside. At this seventh Congress, the aim was to analyse one of their

trató de analizar una de sus obras o proyectos donde se pone de manifiesto la relevancia de los espacios intermedios de articulación entre lo construido y su espacio exterior.

Las once comunicaciones que resultaron seleccionadas permitirán sacar a la luz obras prácticamente desconocidas de arquitectos como Alejandro de la Sota y Rafael de la Hoz, y otras de arquitectos referentes en sus comunidades, pero completamente desconocidos en el resto de España, como es el caso del cántabro Ricardo Lorenzo o de los gallegos Xosé Bar Bóo y Andrés Fernández-Albalat.

Como es habitual en estos congresos, las comunicaciones seleccionadas se agruparon en distintas sesiones, cada una con temas o enfoques similares, para establecer un argumento común en los debates posteriores. En la primera sesión, moderada por Orsina Simona Pierini, se reunieron cuatro ponencias que trataban de espacios intermedios en viviendas unifamiliares y colectivas de obras de Xosé Bar Bóo, Fernando Cavestany, Josep Lluís Sert y Mariano Garrigues. En la segunda, moderada por María Dolores Sánchez Moya, se presentaron obras de Andrés Fernández-Albalat, Francisco Javier Sáenz de Oíza, Ricardo Lorenzo y Rafael de la Hoz (con Gerardo Olivares), obras cuyos espacios de transición presentan un carácter simbólico. Por último, en la tercera sesión moderada por Juan Domingo Santos, se mostraron el colegio de Nuestra Señora de Santa María, de Antonio Fernández Alba, el segundo proyecto del Museo Provincial de León, de Alejandro de la Sota, y el Poblado de Colonización de Rincón de Ballesteros, de Carlos Sobrini, proyectos cuyos espacios intermedios entre el interior y el exterior se analizaron desde un punto de vista perceptivo.

Esta publicación bilingüe recopila las once ponencias seleccionadas en el Congreso junto con los artículos de los moderadores de los tres debates. Además, en las últimas páginas se recoge la relación de las comunicaciones aceptadas y publicadas en las actas digitales del Congreso.

works or projects highlighting the importance of the intermediate spaces linking buildings and the space outside them.

The 11 papers selected throw the spotlight on virtually unknown works by architects such as Alejandro de la Sota and Rafael de la Hoz, and others by architects who are leaders in their local areas but completely unknown in the rest of Spain, such as the Cantabrian Ricardo Lorenzo or the Galicians Xosé Bar Bóo and Andrés Fernández-Albalat.

As is customary at these congresses, the selected papers were grouped into different sessions, each with similar themes or approaches, in order to establish a common argument for subsequent discussions. The first session, moderated by Orsina Simona Pierini, brought together four papers dealing with intermediate spaces in houses and blocks of flats from works by Xosé Bar Bóo, Fernando Cavestany, Josep Lluís Sert and Mariano Garrigues. In the second, moderated by María Dolores Sánchez Moya, works by Andrés Fernández-Albalat, Francisco Javier Sáenz de Oíza, Ricardo Lorenzo and Rafael de la Hoz (with Gerardo Olivares) were presented. In these, transitional spaces take on a symbolic nature. Finally, the third session, moderated by Juan Domingo Santos, showed the Nuestra Señora de Santa María School, by Antonio Fernández Alba; the second project for the Provincial Museum of León, by Alejandro de la Sota; and the Poblado de Colonización in Rincón de Ballesteros by Carlos Sobrini. In these projects the intermediate spaces between interior and the exterior were analysed from a perceptual point of view.

This bilingual publication compiles the 11 papers selected at the Congress together with articles by the moderators of the three debates. The final pages also contain a list of the papers accepted and published in the digital proceedings of the Congress.

PROGRAMA DETALLADO DEL CONGRESO. ÍNDICE DE LECTURA DE COMUNICACIONES Y DEBATES
DETAILED CONGRESS PROGRAMME. INDEX OF COMMUNICATIONS AND DEBATES

27 DE MAYO / 27 MAY
ACTO INAUGURAL · OPENING CEREMONY

Juan Miguel Hernández de León
Presidente del Círculo de Bellas Artes
President, Círculo de Bellas Artes

Teresa Couceiro
Directora de la Fundación Alejandro de la Sota. Dirección y coordinación del VII Congreso
Director, Alejandro de la Sota Foundation. 7th Congress management and organisation

LECTURA DE COMUNICACIONES · COMMUNICATIONS

- 014 LA CASA VÁZQUEZ EN SAN MIGUEL DE OIA (1963). LA REVISIÓN DEL PATÍN EN LA ARQUITECTURA DOMÉSTICA DE XOSÉ BAR BÓO
THE VÁZQUEZ HOUSE IN SAN MIGUEL DE OIA (1963-1965). THE REVISION OF THE "PATÍN" IN THE DOMESTIC ARCHITECTURE BY XOSÉ BAR BÓO
Daniel Fernández Carracedo y Silvia Cebrián Renedo. EAToledo UCLM y ETSA U. Valladolid
- 032 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
Íñigo Cobeta Gutiérrez y Laura Sánchez Carrasco. ETSA UP Madrid
- 048 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)
Marina Campomar, M. Pia Fontana y Paco Sert. UdGerona
- 066 EN EL UMBRAL DE LA CASTELLANA. LA CASA FORTUNY 14 DE MARIANO GARRIGUES
ONE STEP AWAY FROM CASTELLANA MARIANO GARRIGUES' BUILDING IN FORTUNY 14
Ismael Amarouch García. ETSA UP Madrid

DEBATE CON AUTORES · DEBATE WITH AUTHORS

- 084 LOS ESPACIOS UMBRAL EN LA VIVIENDA: ENTRE MODERNIDAD Y TRADICIÓN
THRESHOLD SPACES IN HOUSING: BETWEEN MODERNITY AND TRADITION
Orsina Simona Pierini. Catedrática/ Full professor Politecnico di Milano, Italia

LECTURA DE COMUNICACIONES · COMMUNICATIONS

- 090 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
Luz Paz Agras. U.da Coruña
- 106 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
María Antón-Barco. ESNE Madrid

- 120 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

Francisco Felipe Muñoz Carabias. U. de Alcalá

- 136 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

Daniel Díez Martínez. ETSA, UP Madrid

DEBATE CON AUTORES · DEBATE WITH AUTHORS

- 152 AZOTEA, CLAUSTRO, ESCALERA, HUECO, MESETA, GALERÍA, PATIO, PATÍN, PLAZA, PÓRTICO, PUERTA, TERRAZA, VERANDA, VENTANA, UMBRAL.

ROOF, CLOISTER, STAIRCASE, OPENING, LANDING, GALLERY, COURTYARD, PATÍN, SQUARE, PORTICO, GATE, TERRACE, VERANDA, WINDOW, THRESHOLD

María Dolores Sánchez Moya. Profesora/ Professor. Subdirectora eaToledo UCLM

28 DE MAYO / 28 MAY

LECTURA DE COMUNICACIONES · COMMUNICATIONS

- 158 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

Raquel Martínez Gutiérrez. U. Rey Juan Carlos, Madrid

- 174 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

Ángel Nodar del Real. ETSA, UP Madrid

- 194 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)

Rubén Cabecera Soriano y Sete Álvarez Barrena. U. de Extremadura

DEBATE CON AUTORES · DEBATE WITH AUTHORS

- 210 UMBRALES, JARDINES Y ESPACIO INTERIOR

THRESHOLDS, GARDENS AND INTERIOR SPACE

Juan Domingo Santos. Catedrático/Full professor. ETSAG Universidad de Granada

COMUNICACIONES
COMMUNICATIONS

La casa Vázquez en San Miguel de Oia (1963-1965). La revisión del patín en la arquitectura doméstica de Xosé Bar Bóo

The Vázquez House in San Miguel de Oia (1963-1965).
The revision of the "patín" in the domestic architecture
by Xosé Bar Bóo

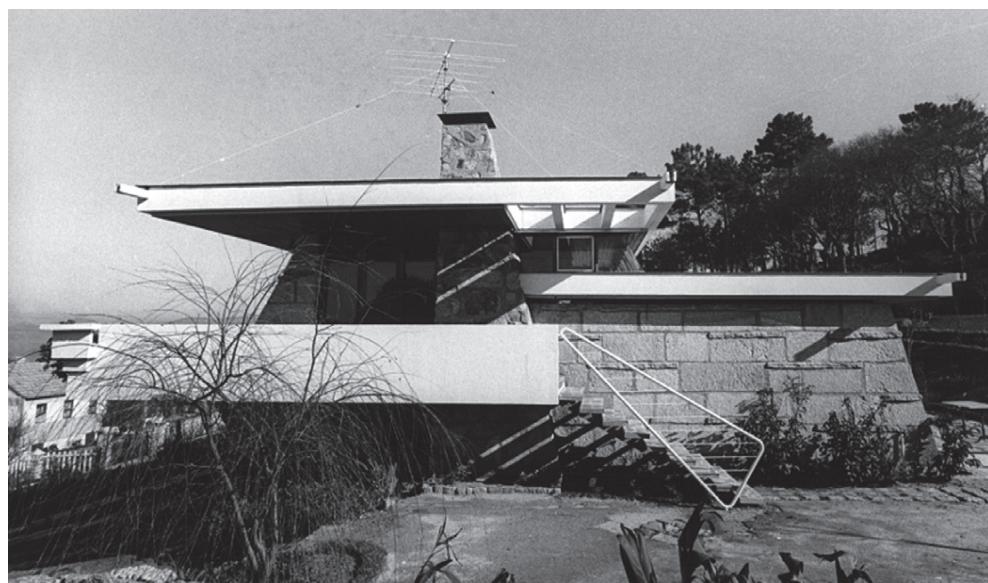
Fernández-Carracedo, Daniel

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.cebrrian@uva.es

FIG. 01. Casa Vázquez (1965). Patín visto desde el suroeste. (Archivo Xosé Bar Bóo: fotografía proyecto 57. Manuel García "Magar").
Vázquez House (1965). "Patín" from southwest. (Xosé Bar Bóo Archive: photograph from project no. 57. Manuel García "Magar").



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. 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 Encyclopédico 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 jardinería.

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: 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 named "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. 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 (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 Encyclopédico 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 y para tejer las redes durante el día, y era un lugar de encuentro donde contar historias por las noches. 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

Xosé Bar Bóo¹ (1922-1994), after completing his studies at the Madrid School of Architecture, developed his professional career in Galicia, and more specifically, in his hometown, Vigo. Upon returning from Madrid, in the course of his first works at the end of the fifties, he utilized the rationalist language without reflecting in depth on the place and its conditioning factors, but he soon realized that the global solutions defended by the Modern Movement, from a programmatic and constructive point of view, did not quite fit in the Galician coast. The climatology and construction traditions modified his approach to the art of designing thus turning him into the greatest exponent of 20th-century Galician architecture.

The Rías Baixas, and more specifically the Ría de Vigo, both due to its territory and its atmospheric conditions present specific constraints that will arise in architecture. It is a humid, rainy climate with a prevailing wind with strong gusts to the southwest, with little variation in temperatures throughout the day and the year, but very changeable in just a matter of hours. There are days of intense sun, which dawn with fog and end in a storm. The architectural project must take on the problem and establish a dialogue with it, as popular architecture does.

In contrast with buildings of an erudite nature, influenced throughout history by different styles, the characteristics of vernacular architecture have remained constant and invariable. They would respond to material and lifestyle issues of the locals, and therefore had a very close relationship with the land to which they belonged. For Bar Bóo, traditional constructions were not a catalogue of shapes or materials to copy, but he had always tried to understand them from their most functional aspect: that of a set of solutions capable of remaining in time due to their eternal relevance, by responding to multiple factors that conditioned the life of each region, even its history, its identity and its culture:

The popular house, the real one, is already constructed and not precisely by architects, but by artisans who, over the centuries, refined their techniques. The imprint of the town is contained in the popular house because through it its social structure, its way of life, its vicissitudes, its desires, its culture can be seen very clearly.²

The seafaring house with “patín”

From the traditional buildings of the Ría de Vigo, despite the precariousness of means, the most characteristic was the seafaring house, and the “house with patín” its maximum exponent. It was the

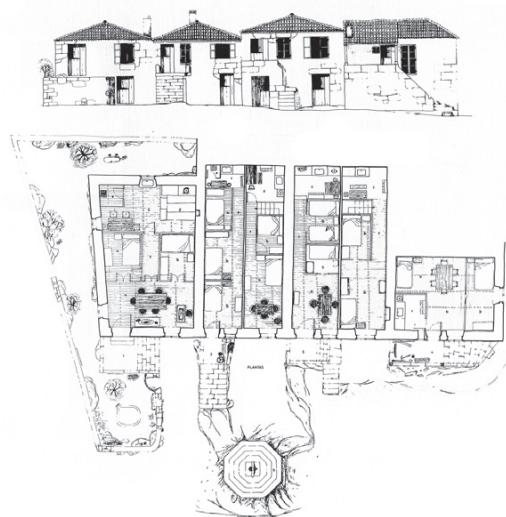


FIG. 02. Casas con patín y solaina en C/Singulis de Cangas de Morrazo. Patín paralelo a fachada; patín perpendicular a fachada; patín en dos tramos; y patín paralelo a la fachada y cubierto prolongando el tejado. (MALLO LAGO, Francisco: A casa mariñeira en Cangas de Morrazo e arredores. p.75). Houses with “patín” and “solaina” located at Singulis Street de Cangas in Morrazo. “Patín” parallel to façade; “patín” perpendicular to façade; “patín” in two sections; and “patín” parallel to the façade and enclosed by a roof extension. (MALLO LAGO, Francisco: A casa mariñeira en Cangas de Morrazo e arredores. p.75).

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 así como 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.

La serie “casas con patín” de Bar Bóo³

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 en 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 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 esquistosidad⁴ 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 entretienimientos. 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 acuñamiento, 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.⁵

Hasta entonces, las “pastas” de granito eran muy utilizadas en las Rías Baixas como postes en los tendales de redes que se ubicaban junto a la costa, como estructuras para sostener las parras o, incluso, como material de cercado de las parcelas. Bar Bóo había comenzado a emplear 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 perpiáños de granito de dos alturas diferentes. En obras posteriores, “pastas” de dos colores se irán 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 provocaba⁶. 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 (1963-65)- recoge el arquetipo de vivienda ideal, de cobijo, de casa marinera de la zona, no de casa burguesa.

ideal model because in adapting to the environment, it was built looking for the best implantation in the place despite the weather conditions. In areas with uneven topographies, it satisfies a mixed program with two floors: domestic on the upper floor, and storage for fishing equipment or resting space for animals on the lower floor (key pieces for the functioning of the house). The interior layout responded more to the need for shelter than to a specific family functional scheme.

The “patín” emerges as a result of distributing the living space on the upper floor, granting direct access from the outside and, therefore, maximizing the use of interior space. The Galician-Castilian Encyclopedic Dictionary defines “patín” as a “kind of high patio or plateau of the outdoors 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. In rural dwellings, it allowed for many other functions on rainy days, such as drying clothes or preserving the harvest, and it was the preferred place for the elderly to sunbathe in winter and for children to play, thus becoming an extension of the main living room. When the corridor is located on the façade facing south, it is called “solaina”.

The best examples of “patín” have been studied in the municipality of Cangas de Morrazo, located on the north coast of the Ría de Vigo, where its own development took different forms depending on the characteristics of the construction and economic possibilities. Its floor plan varied between rectangular and square depending on the position, either gabled or triple pitched roof, presenting different solutions for the staircase access to the upper floor: parallel to the façade, perpendicular or with two sections. The most common layout is with the stairway and “patín” parallel to the façade, with stone railing and a width of 1 to 1.5 meters, and a variant of the latter is the “patín” enclosed by way of extending the roof. In the Plaza del Cruceiro de Singulis in Cangas, situated in the Costal area, there are examples of the three cases as well as of the parallel variant with enclosed façade. The constructive solutions for the “patín” were diverse, but always made of solid materials, supported on isolated pillars, set back or suspended, and depending on their location, they were left open or enclosed.

The series “houses with patín” by Bar Bóo³

Single family residences have been, since the origins of architecture, the testing field for those problems that architects are most concerned about, which is the nature of the architectural problem. For this reason, when beginning his professional career in Galicia and after a series of unsuccessful experiences with modern solutions in affordable prismatic housing of smooth white walls on stone plinths and flat roofs, among which the Cendón house (1958) stood out, Bar Bóo tried to solve the problem that humidity generated in his works. To do this, he began to replace the plastered walls with granite “pastas” on all façades, such as the “acostadas” or horizontal ones of the Ferro house (1962). He himself boasted of the use of this alternative when explaining said house:

(...) These “pastas” are extracted from quarries that abound in our area, particularly in the municipality of Porriño. It is an extraordinarily hard and compact granite, with a hypidiomorphic texture, coarse grain, excellent schistosity⁴ and beautiful pink or grey colours. Its hardness makes it very suitable for industrial polishing, but its hand-carving is almost impossible due to this same quality and the size of its grain. Its schistosity, however, makes it possible to easily obtain boxes longer than 5 meters, with thicknesses of 8 to 12 centimetres. (...), throughout the region, these slabs can be seen surrounding rural farms. The cause of this diffusion is its affordability, derived from its easy extraction, its low weight in relation to its surface area, its basic installation by simply driving it into the ground as well as its durability, practically unlimited, and simpleness. From this humble and unique destiny, I boast of having been able to rescue the “pastas” to use them in the construction of buildings as a load-bearing and enclosure element. I was encouraged by two qualities not valued in such rustic use: its beauty and its impermeability. Both, higher than those of the other granites in the area used in construction. The spontaneous generation of the “pastas” by simple wedging does not veil the brilliant colour of its components nor does it weaken its rough texture. The charm of the natural product undamaged by the tool exerts all its power.⁵

Las tres primeras eran casas construidas al amparo de la Ley de Viviendas de Renta Limitada de 15 de julio de 1954 y su Reglamento de aplicación⁷, y sus clientes lo más parecido a labriegos o pescadores, pero en su acepción moderna. La última, la Casa Vázquez, era la segunda residencia de vacaciones para fines de semana u otros períodos, cuyo propietario, sin grandes limitaciones económicas dejó hacer a Bar Bóo. De este modo, se puede extraer los conceptos de partida de la serie de "casas con patín" a través de las respuestas que el arquitecto gallego dio al final de su carrera sobre cómo debía ser la casa del hombre cercano a su tierra:

(...) 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.⁸

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 su adaptación a la climatología local surge su vínculo con el patín y la solaina de Cangas: estancias abiertas y cerradas mediante sistemas abatibles de puertas y de oscurecimiento que hacen del espacio exterior parte del interior. Dichas carpinterías de madera, verticales e inclinadas, no son un lujo; y se justifica su necesidad porque la carga de sal de las tempestades marinas, limita el uso de elementos metálicos. Por otro lado, la humedad constante y las temperaturas suaves facilitan la aparición de hongos y microorganismos que pueden afectar a la madera, por ello Bar Bóo se decantó por el pino Suecia⁹, tanto en los vanos exteriores, en los cercos de las puertas interiores y en el mobiliario empotrado, 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 en pendiente, 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. 03. Tendal de redes frente al océano en Bueu (Pontevedra), 1929-1936. Fotografía de Otto Wunderlich. Instituto del Patrimonio Cultural de España, Ministerio de Cultura y Deporte. Archivo Wunderlich. N° Inventario WUN-08211
Line of nets in front of the ocean in Bueu (Pontevedra), 1929-1936. Photography by Otto Wunderlich (Ministry of Education, Culture and Sports. Wunderlich Archive. Inventory No. WUN-08211).

FIG. 04. Emparrado en O Rosal, Rías Baixas. Bodegas Santiago Ruiz.
Vineyard in O Rosal, Rías Baixas. Santiago Ruiz Winery.



Until then, the granite “pastas” were widely used in the Rías Baixas as posts in the net lines that were located along the coast, as structures to support the vines or even as fencing material for the lots. Bar Bó had begun to use the “pastas” arranged in their original position, vertically, on the façade of the apartment building on Toledo Avenue in Vigo and that same year, 1962, the “pastas acostadas” or horizontal were found at Ferro House forming the walls. Later, its layout would evolve into a series of four houses built mid-slope, among which is the Vázquez House, where the “pastas” are inserted into stone walls formed by granite blocks of two different heights. In later works, “pastas” of two colours would alternate vertically forming the planes of the façade.

But the use of granite in “pastas” as a more impermeable alternative was not enough to solve the problems caused by humidity⁶. For this reason, between the fall of 1962 and the winter of 1965, he designed a series of four houses that represented a change of direction, not in terms of language, but rather in terms of the use of contemporary elements suitable for local problems, revising existing traditional devices in the estuary. This series - Fernández Ferreira (1962), F. Videira (1963), Ibáñez Aldecoa (1963) and Vázquez House (1963-65) - gathers the archetype of the ideal dwelling, of shelter, of a fishing house in the area, not of that of a bourgeois house.

The first three were houses built under the Low-Income Housing Law and its implementing regulations⁷ enacted on July 15, 1954, and their clients were akin to farmers or fishermen, but in its modern meaning. The last one, Vázquez House, was a secondary residence used for vacation, weekends or other occasions, whose owner, entrusted Bar Bó with the project with few economic limitations. In this way, the initial concepts of the series of “houses with patín” can be extrapolated through the answers that the Galician architect gave at the end of his career on how the house of the man close to his land should be:

(...) Everything open and everything closed, full of sun and shade (...). The house in the country, the dream of every Galician, longing for isolation but close to others, not at the top of the mountain, nor at the bottom of the valley either, and yes, mid-slope, the most ideal place for a house, with wide views and sufficient protection from winds, lightning and floods. (...) The house will normally have two floors, either with “patín”: the dwelling place above, all other accessories beneath, or, below, the day-time living areas and above, the night-time ones, very rarely the opposite.⁸

As it relates to his four houses, these are mid-slope dwellings on two levels and a “patín”, with the living quarters on top, guaranteeing views and, in turn, protecting them from rain and wind. From the need to adapt to the local climate emerges its connection with the vernacular origin of the “patín” and the “solaina” from Cangas: open and closed rooms by way of folding doors and darkening systems that make the outside space part of the inside. Such wooden frames, vertical and inclined, are not a luxury, their need is justified due to the load of salt dragged by storms from the sea, limiting the use of metal carpentry. On the other hand, the constant humidity and mild temperatures facilitate the appearance of fungi and microorganisms that can affect the wood, which is why Bar Bó selected Sweden pine wood⁹, both in the exterior openings, in the frames of the interior doors and in the built-in furniture, except in Videira House, where he opted for white lacquer to hide the poorer quality of the wood.

Among the dwellings in the series, the location and plots varied, but not the sloping topography mid-slope. Two were interior and without estuary views: the Fernández Ferreira (1962) in Mos and the Videira González (1963) in Porriño. The other two allowed to enjoy the sunsets on the Atlantic coast: the Ibáñez-Aldecoa (1963) in Coruxo, designed for an emigrant doctor who longed for a vacation home, but more modest than the Vázquez (1963-1965), a project without limitations of surface and means since it was not limited to the legal regime imposed by low income housing projects.

The structure was similar for all four constructions: granite load-bearing walls with parallel span modules tied with one-way slabs of prefabricated concrete elements and, on the roof, the same system executed on site. The walls were arranged using blocks and granite “pastas”. The two exterior ones were made up of two layers separated by an asphaltic waterproofing sheet primed previously over smoothing mortar, to prevent water from penetrating between the less impermeable block joints; the interiors by a single plate.

La estructura era similar para las cuatro construcciones: muros de carga de granito de crujías paralelas atados mediante forjados unidireccionales de viguetas prefabricadas con bovedillas de hormigón y, en cubierta, el mismo sistema con las vigas ejecutadas en obra. Los muros se concertaban mediante perpiáños y "pastas" de granito. Los dos 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 perpiáños menos impermeables; los interiores por una sola hoja.

Los muros paralelos equidistantes de piedra, a modo de costillas transversales, organizaban en planta las distintas estancias de la vivienda y soportaban los forjados escalonados de hormigón, a medias alturas, para adaptarse a la pendiente del terreno como si de hórreos se tratase¹⁰. 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 como, 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.¹¹

Los extremos de los muros decrecían diagonalmente hasta el alero de la cubierta en los exteriores y volaban con la diagonal simétrica hasta el patín en los tres 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 perpiáños 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.

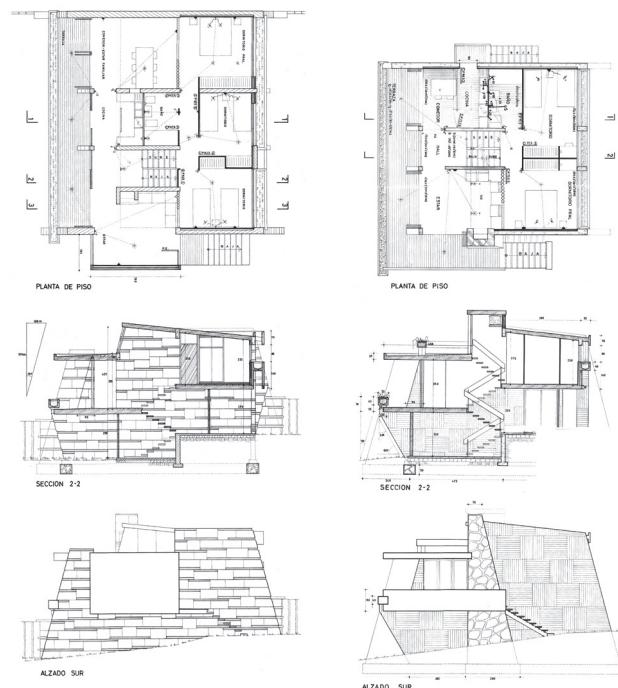


FIG. 05. Serie de cuatro casas con patín: Casa Fernández Ferreira (1962) y Casa F. Videira (1963), (Archivo Xosé Bar Bóo - X.B.B-: proyectos nº 45 y 47). Series of four houses with "patín": Fernández Ferreira House (1962) and F. Videira House (1963). (Xosé Bar Bóo Archive - X.B.B-: projects no. 45 and 47).

The equidistant parallel stone walls, like transverse ribs, organized the different rooms on the ground plan and supported the staggered concrete slabs, at mid-height, to adapt to the slope of the land as if they were "hórreos"¹⁰. Its function was to keep the habitable parts away from the humidity of the ground by means of a transverse wall support system parallel to the line of maximum slope, and perpendicular to the horizon. Bar Bóo explained how, in his projects, he never tried to hide the structural elements but rather the opposite, which is why he took special care of his structures, forming a coherent whole with form and function.¹¹

The ends of the walls decreased diagonally towards the eaves of the roof in the exteriors overhanging with the symmetrical diagonal towards the "patín" in the three interiors, to enhance the open gallery of the "patín" and to lighten its white horizontality against the massiveness of the walls, generating the ambiguity of the exterior volumetry and expanding the interior through this playful proposition.

Videira had fewer span modules and was reduced to three instead of the four of the others. In the same way, the transverse ribs were made of in-situ concrete with rough sawn finish formwork while the rest were made of granite: the Ferreira and Vázquez with masonry made of blockwork and "pastas", while the Ibáñez-Aldecoa with ordinary masonry. Regarding the split levels of Vázquez House, by creating only three plateaus this one was more outdoors oriented than the other three, which had a wing of rooms facing south that prevented the free-flow connection from the "patín" on the northside with the southside of the lot.

The "patín" solved the access to the dwelling at half height and, in all four examples, it was located on the southwest wall, the one most subject to rain and wind. It was designed following the mixed solution of the seafaring houses of Cangas de Morrazo: a staircase parallel to the southwest wall split in two sections, the first parallel to it, and the second, perpendicular, along the main façade, generating a corridor or gallery, in the pursuit for more space to carry out different outdoor sheltered activities. It was configured as a concrete balcony on the façade, protected by the extension of the flat roof of the overhanging intermediate floor.

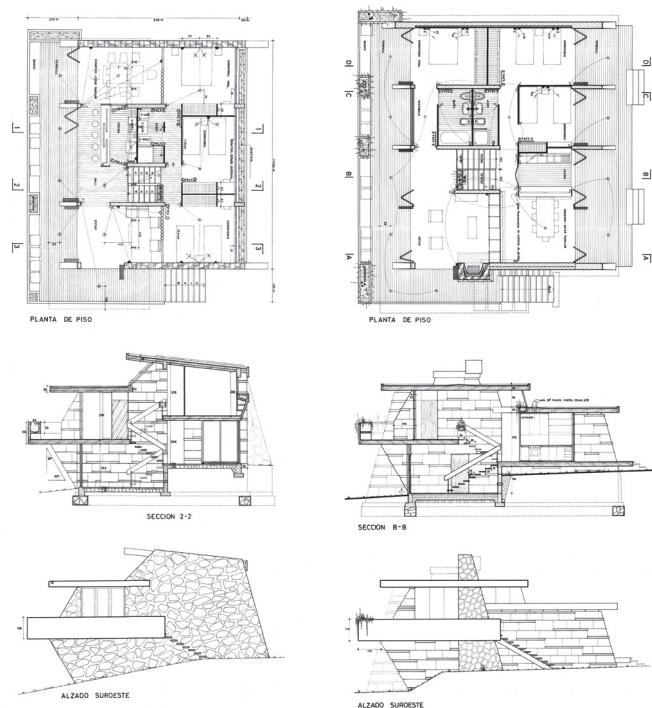


FIG. 06. Serie de cuatro casas con patín: Casa Ibáñez Aldecoa (1963) y Casa Vázquez (1965). (X.B.B.: proyectos nº 55 y 57). Series of four houses with "patín": Ibáñez Aldecoa House (1963) and Vázquez House (1965). (X.B.B.: projects no. 55 and 57).

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, en perpendicular, por la fachada principal generando un corredor o galería, en busca de mayor espacio para realizar distintas actividades al exterior cubierto. Se configuró como una balcónada en hormigón de 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; además de las jardineras que introducían la naturaleza en el interior, en la Ibáñez-Aldecoa y en la Vázquez, añadió bancos y un pretil de protección permeable a las vistas hacia la ría. Igualmente, la permeabilidad transversal, de las puertas plegables que dan a la terraza permitió conectar visualmente un extremo y otro de las viviendas, a pesar de ubicarse 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. En la escalera de la Vázquez, por ejemplo, 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, que, a su vez parece inspirada en las delicadas escaleras de la casa Thomson (1947) de Marcel Breuer.



FIG. 07 Y 08. Casa Vázquez (1965). Patín y vista desde el sur.
(X.B.B: fotografías proyecto 57. Roberto Quintero -07- / Manuel García "Magar" -08-).
Vázquez House (1965). "Patín" and view from the south.
(X.B.B: photographs from project no. 57. Roberto Quintero -07- / Manuel García "Magar" -08-).

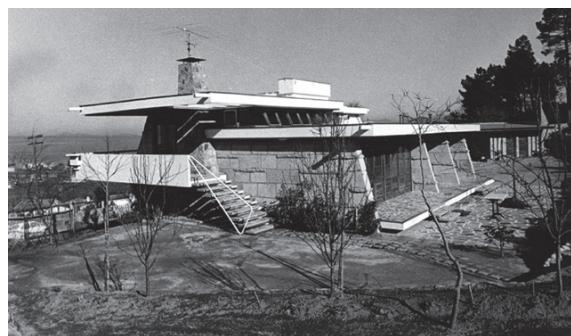


FIG. 09 Y 10. Casa Vázquez. Alzados Noroeste y Suroeste.
Plano 2. Redibujado en 1987. (X.B.B: proyecto nº 57).
Vázquez House. Northwest and Southwest elevations.
Plan 2. Redrawn in 1987. (X.B.B: project no. 57).

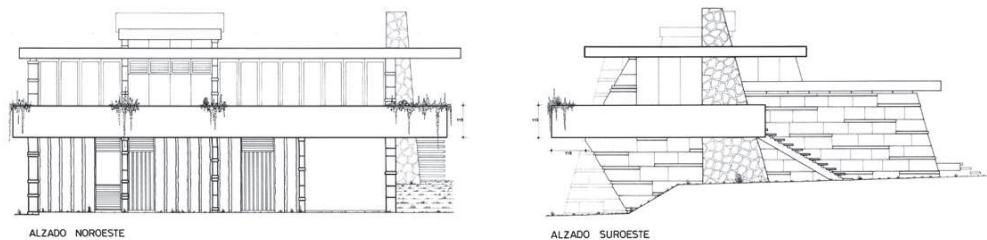
FIG. 11 Y 12. Casa Vázquez (1965). Interior del salón. (X.B.B.: fotografía proyecto 57. Roberto Quintero). Detalle de fachada principal (Silvia Cebríán y Daniel Fernández-Carracedo).
Vázquez House (1965). Living room interior. (X.B.B.: photograph from project no. 57. Roberto Quintero).
Detail of the main façade (Silvia Cebríán and Daniel Fernández-Carracedo).

The open gallery was transformed into another living space, used for visits or meetings; in addition to the planters that introduced nature inside, in Ibáñez-Aldecoa and Vázquez, he added benches and a protective parapet unclosed to views of the estuary. Similarly, the transverse permeability of the folding doors that lead to the terrace allowed visually connecting both sides of the houses, despite using two different levels.

Xosé Bar Bóo developed these projects, bringing his creative capabilities to the design of all the details: built-in cantilever staircases with impossible railings, unifying fireplaces in the centre of the room, shutters with their own patent, articulated and manipulable furniture, as well as interior decoration with all kinds of attention to everyday problems. In the Vázquez staircase, for example, the focus is on the thin railing, a triangular-shaped sculptural piece made of steel tube designed as the evolution of other previous railings. Analysing it in depth, it can be seen as "the opposite" of the railing of the Ferro House, which, in turn, seems inspired by the delicate stairs of the Thomson House (1947) by Marcel Breuer.

The Vázquez House (1963-1965)

Vázquez House (1963-1965), the fourth and last, marked the high point of this series. A process of constant development is observed, of trial and error, gradually developed, and in which the latent concerns of the challenge of achieving the appropriate modern housing prototype for the Ría de Vigo were reflected.



La casa Vázquez (1963-1965)

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, gestado paulatinamente, y en el que se filtraron las inquietudes latentes del reto de conseguir el prototipo de vivienda moderna adecuado 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 próxima 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 el resto de la serie, distinguiéndose de las demás al abrir las zonas habitables no 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 fachada principal en su encuentro con el suelo, ensaya una solución 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.

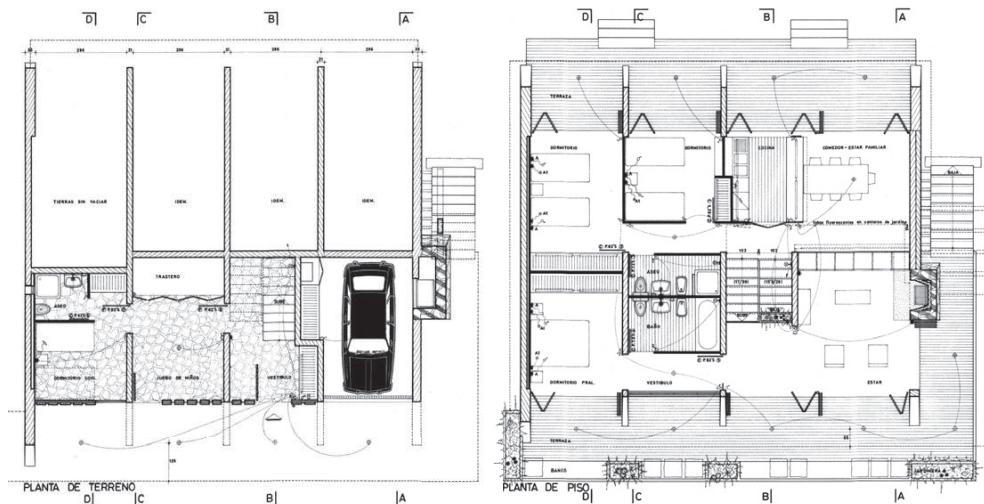
En la planta baja, se ubican el vestíbulo que da acceso a la vivienda a través de una escalera de servicio y piezas secundarias como el garaje, el cuarto de juego de niños, un trastero y la habitación

FIG. 13 Y 14. Casa Vázquez. Planta baja y primera. Plano 3.

Redibujado en 1982. (X.B.B.: proyecto nº 57).

Vázquez House. Ground level and first floor. Plan 3.

Redrawn in 1982. (X.B.B.: project no. 57).



The lot, of about 2,200 square meters, located in a low-density area of the municipality of San Miguel de Oia, between the city of Vigo and Baiona, next to the road from Pontevedra to Camposancos, turn out to be ideal for building an isolated house, with the best orientation and taking advantage of the slope towards the access road due to its excellent views of the Atlantic. Unlike the other three in the series, as has already been indicated, it was a recreational house for a family from Vigo near Bar Bóo who were looking for a place to enjoy nature and the sea in the small nearby towns.

The Vázquez House is sheltered from the southwest rains, like the other ones in the series, distinguishing itself from the others by opening up the living areas not only towards the endless views of the ocean to the northwest (master bedroom and living room), but also towards the sun from the southeast with the open concept kitchen-dining room and the rest of the bedrooms. The southwest and northeast façades are materialized with a thick granite wall and, on the contrary, in the rest of the façades the enclosures are reduced to their minimum possible thickness. Indoors, the activities of its residents from any room participate in the outdoors, the views, the landscape and the sun.

On the main façade where it meets the ground, he tries out a solution that he will use later in the Gondomar Market and in successive works: the vertical closure of the ground floor consists of two-coloured 'pastas' that alternate vertically forming the planes of façade with "Porriño" pink in the background and "Salceda" gray in the foreground.

On the ground floor is the secondary lobby that can be accessed through a staircase and rooms, such as the garage, the children's playroom, storage space and the housekeepers' room with its toilet. The dining room is connected to the kitchen by means of a bar cabinet that allows the two spaces to be opened or separated as needed, something which was also tested in his Vigo penthouse in Marqués de Valladares and that further implements interior or exterior possibilities to taste. In the three previous abodes, the interior is divided into two zones, the "patín" area for the day (kitchen, dining room and living room) and the remaining zones for night-time or resting areas. With the desire to transversely

FIG. 15 Y 16. Casa Vázquez (1965). Planta baja y corredor. Detalle de barandilla con jardinera. (X.B.B.: fotografías proyecto 57. Roberto Quintero).
Vázquez House (1965). Ground level and corridor. Railing detail with planter.
(X.B.B.: photographs from project no. 57. Roberto Quintero).

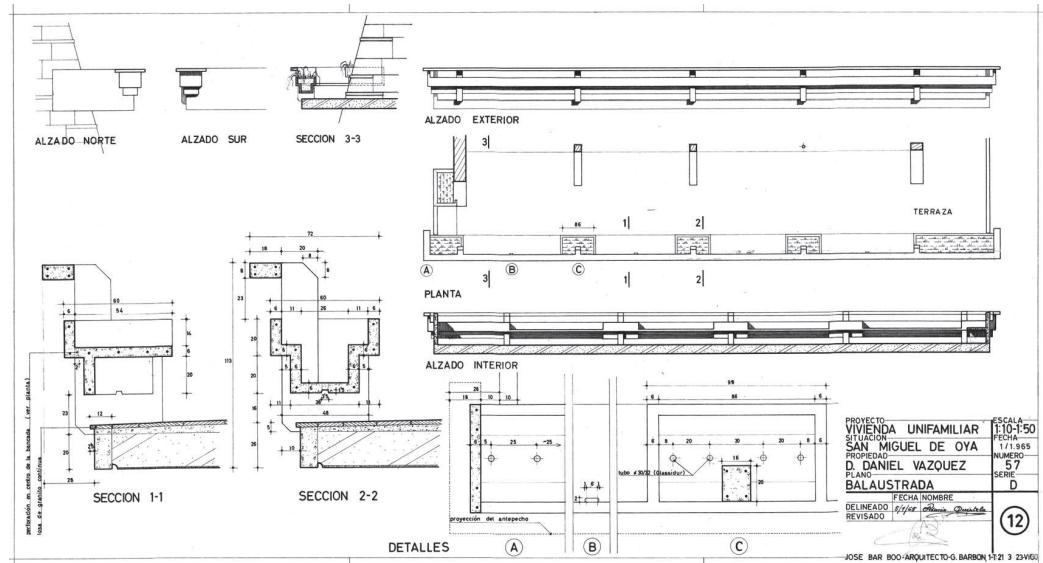


del servicio con su aseo. El comedor se conecta a la cocina mediante un mueble-bar que permite abrir los dos espacios o separarlos según las necesidades, algo también probado en su ático vigués de Marqués de Valladares y que implementa aún más las posibilidades interiores o exteriores a voluntad. En las tres anteriores, el interior se fragmenta en dos zonas, la del patín para el día (cocina, comedor y estar) y el resto para 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 mejores vistas, recurso probado en su propio dormitorio del Edificio Plastibar.

Por otro lado, en la Casa Vázquez el corredor del patín ha evolucionado más que en los otros tres casos. Los pretilés del balcón son más ligeros y diáfanos para introducir desde mayor profundidad el exterior al interior. El techo exterior, de madera de pino Suecia, continúa por el interior así como en las paredes verticales y los paños ciegos de las puertas. Además, introduce con el brillo de protección de su barniz la luz que, a su vez, rebota y fluye entre las cristaleras superiores y la franja abierta entre la jardinera que "flota" sobre el salón y el muro de cierre de granito al sur. Bar Bóo 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.

En 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 Bóo residió toda su vida.

FIG. 17. Casa Vázquez. Balaustre. Plano 12. Delineado en 1965. (X.B.B.: proyecto nº 57).
Vázquez House. Balustrade. Plan 12. Outlined in 1965.
(X.B.B.: project no. 57).

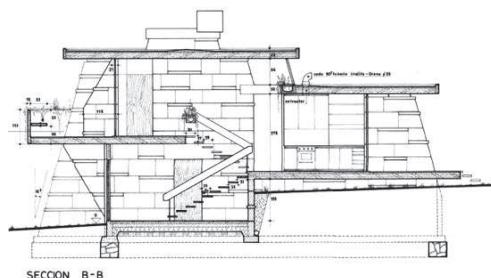


connect the rooms, in the Ferreira and in the Ibáñez-Aldecoa, he unfurls a sliding curtain between the main bedroom and the dining room open to the "patín" to guarantee the best views, a proven resource in his own bedroom in the Plastibar Building.

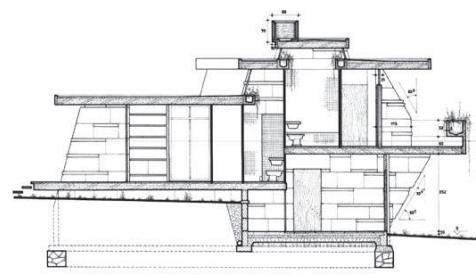
Furthermore, in Vázquez House the "patín" corridor has evolved more than in the other three cases. The parapets of the balcony are lighter and diaphanous so as to introduce the outside into the inside with greater depth. The exterior ceiling made of Sweden pine wood continues inside as well as in the vertical walls and the blind panels of the doors. In addition, with the protective shine of its varnish, it introduces the light that, in turn, bounces and flows between the upper windows and the open strip between the planter that "floats" over the living room and the granite closing wall to the south. Bar Bóo proposes an intelligent system of recessed openings on the south façade, above the rooms, which guarantees sunlight and cross ventilation, and achieves, inside, an open-flow space reinforced by the arrangement of the rooms at mid-height.

FIG. 18 Y 19. Casa Vázquez. Secciones C-C y B-B. Plano 2. Redibujado en 1987.
(X.B.B.: proyecto nº 57).
Vázquez House. Sections C-C and B-B. Plan 2. Redrawn in 1987.
(X.B.B.: project no. 57).

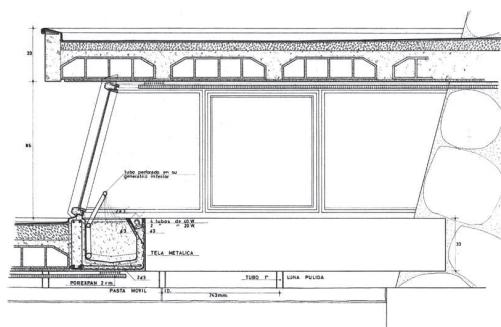
FIG. 20. Casa Vázquez. Detalles constructivos. Plano 4. Delineado en 1963. (Archivo X.B.B: proyecto nº 57).
Vázquez House. Construction details. Plan 4. Outlined in 1963.
(X.B.B.: project no. 57).



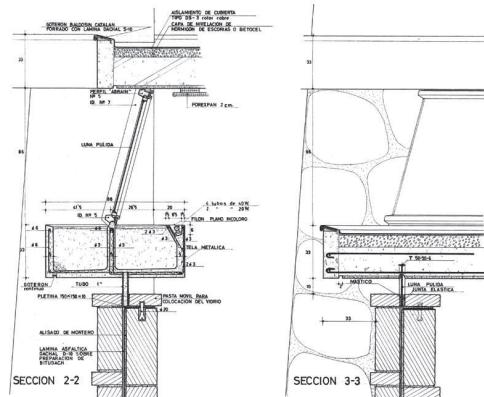
SECCION B-B



SECCION C-C



SECCION 1-1



Así, la iluminación indirecta interior, se refleja gracias al 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; y se filtra a través de la celosía de cubierta, la modulación de las ventanas y puertas en fachada, el sistema de mallorquinas exteriores abatibles, entre las huellas de la escalera de acceso, 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.

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.

NOTAS

- 1 Xosé Bar Bóo nació en Vigo el 25 de septiembre 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) citado en BLANCO GRANADO, Jaime. *La obra de Xosé Bar Bóo: Objetividad y Dimensión Colectiva* (p.44).
- 3 Jaime Blanco Granado en su tesis *La obra de Xosé Bar Bóo: Objetividad y Dimensión Colectiva* plantea la hipótesis de agrupar estas cuatro viviendas en una serie denominada "Sección a media planta con patín" en el capítulo 2.2.2 *Habitar a media ladera* (p.247-253).
- 4 "La esquisitosis 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.
- 5 .BAR BÓO, Xosé. Casa Ferro: Puenteareas, Pontevedra. Arquitectura. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid.1968, nº 117, septiembre, p. 25-26. ISSN 0004-2706
- 6 En 1977 tuvo que diseñar una cubierta ligera metálica a cuatro aguas sobrepuerta sobre la terraza de la casa Ferro. Actualmente, la Cendón también presenta una cubierta de teja a un agua suplementada sobre la plana original.
- 7 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 cuadrados ni superior a 200, sin superar el 125% del coste del módulo por metro cuadrado para esta última superficie.
- 8 PARADA, María C. "José Bar Bóo, arquitecto contra las colmenas". Entrevista: La Voz de Galicia, 5 de febrero de 1989. p.101.
- 9 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.
- 10 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 lateralmente 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.
- 11 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. p. 12-15.

BIBLIOGRAFÍA / BIBLIOGRAPHY

- 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>
- BAR BÓO, Xosé. Casa Ferro: Puenteareas, Pontevedra. Arquitectura. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. 1968, nº 117, septiembre, p. 25-26. ISSN 0004-2706
- 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. p. 12-15.
- MALLO LAGOA, Francisco. A casa mariñeira en Cangas de Morrazo e arredores. Vigo: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Galicia, 1991.

BIOGRAFÍA

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.

Inside, he also projects a planter from the same family as the outside ones, both from the gallery of the "patín" and from the roof, achieving a similar effect to that caused by the trellises with the foliage of the vines suspended between the wall and the roof. He had already used this experiment of appropriation and ambiguity in the interior patios covered with vegetation in the attic of the Plastibar building on Marqués de Valladares Street in Vigo, where Bar Bóo lived all his life.

Thus, the interior indirect lighting is reflected through the warm varnish of the Sweden pine wood of the ceiling, the blind leaves of the interior doors and cabinets, as well as the large handrails of the interior stairs; and is filtered through the roof latticework, the modulation of the windows and doors in the façades, the system of folding exterior shutters, between the steps of the entry stairs, and between the punctual supports that separate the stone walls from the concrete slabs without touching the matte floor devoid of any shine.

In conclusion, the continuity between outdoors and indoors or its indeterminacy, when the house is opened, amplifies the experience of nature that its occupants long for to the maximum degree in the Vázquez House; or of shelter and protection when its closed as its needed, thanks to the "patín".

ENDNOTES

- 1 Xosé Bar Bóo was born in Vigo on September 25, 1922 and died on February 24, 1994 in Santiago de Compostela. He finished his studies at the Madrid School of Architecture in 1957, where he received his doctorate in 1964. He belonged to the generation of Spanish architects who broke new ground in architecture, adapting the principles of the Modern Movement to the conditions of the surroundings. Between 1977 and 1979 he was Dean of the Official Institute of Architects of Galicia. He was vice president of the Superior Council of the Associations of Architects of Spain and full professor at the School of Architecture of La Coruña. In 1981 he won the Galician Critics Award.
- 2 *Reflections on popular architecture*, handwritten text by Xosé Bar Bóo (undated) quoted in BLANCO GRANADO, Jaime. *La obra de Xosé Bar Bóo: Objetividad y Dimensión Colectiva* (p.44).
- 3 Jaime Blanco Granado in his PhD. thesis: *La obra de Xosé Bar Bóo: Objetividad y Dimensión Colectiva* proposes the hypothesis of grouping these four dwellings in a series called "Sección a media planta con patín" in the chapter 2.2.2 *Habitar a media ladera* (p. 247-253).
- 4 "The schistosity is the arrangement in laminates, or "ley" as the stonemasons call it. The regular parallel joints through which the cutting wedges are marked and introduced, which procures the "happiness" of the material because it emerges naturally when it is cut and does not require carving". Interview with Alfonso Bar, son of Xosé Bar Bóo and responsible for his archive.
- 5 BAR BÓO, Xosé. Casa Ferro: Puenteareas, Pontevedra. Arquitectura. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. 1968, nº 117, septiembre, p. 25-26. ISSN 0004-2706
- 6 In 1977 he had to design a light metallic hipped roof superimposed on the terrace of the Ferro House. At present, the Cendón also has a shed tiled roof which supplements the original flat.
- 7 The first three requested to be accepted under this law within Group I as a permanent address without requiring direct economic assistance from the State but benefiting from tax exemptions and rebates. Its constructed area could not be less than 80 square meters or more than 200, without exceeding 125% of the cost of the module per square meter for the latter area.
- 8 PARADA, María C. "José Bar Bóo, arquitecto contra las colmenas". Interview: *La Voz de Galicia*, February 5, 1989, p.101
- 9 Single-Family Residence Project in San Miguel de Oya for Mr. Daniel Vázquez González (canning industrialist from Vigo). Memorandum signed in Vigo on September 10, 1963.
- 10 These characteristic elements of the architecture of the peninsular Northwest, were used to store food (generally grain) away from moisture and animals such as mice or other small rodents. Volumetrically it was a narrow box, with a gabled roof of tile or slate, protected on the sides by wooden gratings or stone ashlar sufficiently separated to allow ventilation. On the granite pillars, or the walls, the main beams of the structure, also made of granite, were based.
- 11 BAR BÓO, Xosé. Notes to the article "Intencions na arquitectura de Xosé Bar Bóo" by Xan Casabella in Boletín Académico nº6. A Coruña: Escuela Técnica Superior de Arquitectura de A Coruña, 1987. p. 12-15.

BIOGRAPHY

Daniel Fernández-Carracedo is PhD. in Architecture and holds an International Doctoral Research Thesis from the Polytechnic University of Madrid, which received the Extraordinary PhD Award. Associate Professor of Architectural Design at the Schools of Zaragoza, Valladolid and Toledo. Guest Critic NTNU Trondheim (2017). Predoctoral stays: KTH Stockholm and Arkitekturmuseet (2011). Secretary of the Hispalyt-UPM Ceramics Chair (2006-2008).

Silvia Cebrián is PhD. in Architecture from the University of Valladolid and Specialist in Urban Planning from the University of Valladolid and the CEU San Pablo University. She graduated with the Extraordinary Award in 2007. Currently, she is the Director of the Office for Public Space Occupation of the City Council of Valladolid and Associate Professor of Architectural Composition at the University of Valladolid.

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

Íñigo Cobeta Gutiérrez

Universidad Politécnica de Madrid, Departamento de Composición Arquitectónica, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, Madrid, España, inigo.cobeta@upm.es

Laura Sánchez Carrasco

Universidad Politécnica de Madrid, Departamento de Composición Arquitectónica, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, Madrid, España, laura.sanchezca@upm.es

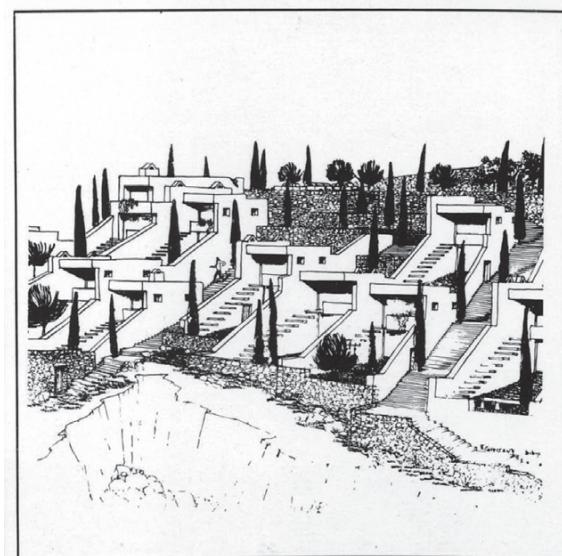


FIG. 01. Viviendas en Roca Llisa. Dibujo de Fernando Cavestany incluido en el artículo de la revista *Arquitectura* (1972)
Roca Llisa housing. Drawing by Fernando Cavestany included in the article in the magazine *Arquitectura* (1972)

Resumen: 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. Se plantea el análisis de las viviendas de Roca Llisa a partir de los espacios exteriores como génesis de desarrollo del proyecto.

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.

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, la familia posee 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 estudia el proceso de diseño y la relación que se establece entre espacios exteriores (de uso obligado), interiores e intermedios. Se utilizan esos dibujos inéditos también para tratar de dilucidar las motivaciones que llevaron a la adopción de la singular solución final.

La imagen de las viviendas diseñadas por Fernando Cavestany se encontraba ya muy mediada por la fructífera relación que la modernidad española e Ibiza tuvieron durante los años sesenta. Se analiza también la relación de las viviendas con dicha tradición para determinar esos paralelismos. Se considera que Roca Llisa constituye una interesante síntesis entre el funcionalismo del *Existenzminimum* y la arquitectura vernácula, incorporada al discurso de la modernidad durante los años sesenta.

En conclusión, 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.

Palabras Clave: Fernando Cavestany, Roca Llisa, Ibiza, terrazas, espacios intermedios

Abstract: 2022 marks the centenary of the birth of Fernando Cavestany Pardo-Valcarce. Born in Madrid, he passed away prematurely in Ibiza on 22 July 1974. Architect, draftsman, traveller... in his short but intensive professional career he left an interesting legacy of public and private works that have not enjoyed the recognition they deserve. This conference is an opportunity to put that situation right.

In November 1972, the magazine *Arquitectura* published his last three projects. Among them was the Roca Llisa complex on the island of Ibiza (designed with Xavier Busquets). Roca Llisa's "garden-houses" presented a singular composition in which the day and nighttime areas were divided by an exterior space, making it necessary to leave the house in order to go from one area to another.

The exterior spaces of these houses are fundamental to the project: a succession of stepped terraces oriented towards Formentera from which the design of the interiors develop. The analysis of the Roca Llisa housing considers the exterior spaces as the genesis of the development of the project.

Cavestany conceived several more constructions within this Ibizan complex that he never saw completed. But he was able to develop the exterior spaces that order the complex and that help to carefully connect the architecture with the landscape.

Despite having been published twice, Fernando Cavestany's family still has unpublished material including original large-format drawings, drafted for the presentation of the project, which should be studied to reveal the relationship between what was published and what was built. What's more, the family also has the experience of having lived in one of the houses in the development for years.

With the plans as the starting point, contrasted with the current state of construction, we study the design process and the relationship established between the exterior spaces (of compulsory use), the interiors and the intermediate spaces. These unpublished drawings are also used to try to clarify the motivations that led to the adoption of the striking final solution.

The image of the houses designed by Fernando Cavestany is highly mediated by the fruitful relationship established between Spanish modernism and Ibiza during the sixties. The relationship of the dwellings with that tradition is also analysed to determine their parallelism. Roca Llisa is considered an interesting synthesis between the functionalism of *Existenzminimum* and the vernacular architecture incorporated into the modernist discourse during the sixties.

In conclusion, the exterior spaces of the Roca Llisa garden-houses are essential for the functioning of the interiors. In addition, the use of these spaces and their consequent transitions link them both to the modern tradition and to the local vernacular.

Keywords: Fernando Cavestany, Roca Llisa, Ibiza, terraces, intermediate spaces

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 inició 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 (FIG. 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,

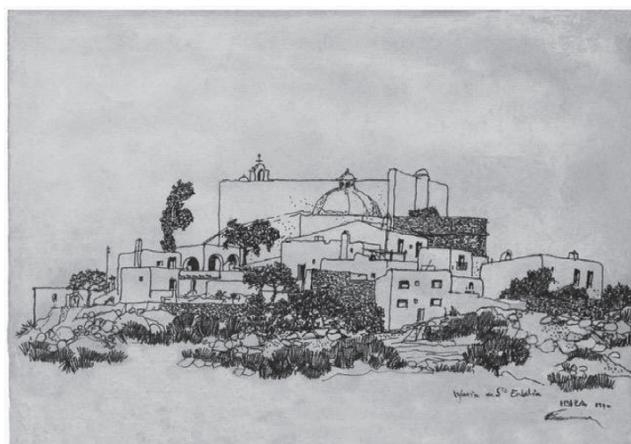


FIG. 02. Dibujo inédito de Fernando Cavestany facilitado por la familia del arquitecto. Iglesia de Santa Eulalia y alrededores. 1970. Unpublished drawing by Fernando Cavestany provided by the architect's family. Church of Santa Eulalia and surroundings. 1970.

The architect Fernando Cavestany had an intensive career in a short period of time. In little more than twenty years he designed and constructed buildings of all possible scales throughout the country, as well as making inroads abroad through pavilions for international fairs.

This article focuses on a specific project, the garden-houses of the Roca Llisa complex in Ibiza, the last residential development he built. Roca Llisa was an ambitious project in the hills of Santa Eulalia del Río that included housing, urbanisation, a restaurant, a golf course... everything necessary to create a unique enclave in a privileged place that was beginning to appreciate the potential of tourism. The benign climate of the island, the holiday nature of the development and the organisation of the traditional houses of Ibiza are the keystones that allow these garden-houses¹ to be endowed with interesting spatial relationships between the interior and the exterior.

According to his son Rafael Cavestany, his father's first contact with the Mediterranean island took place in the fifties and happened by chance. He was fishing with some friends along the Alicante coast when an unexpected change of course took him to the island. It is not surprising that he was captivated. In addition to an interesting vernacular architecture, Ibiza maintained traces of the passage of different cultures through its lands. Furthermore, since Raoul Haussman photographed it in the early 1930s (Michaud, et al. 1990), many European travellers and artists had settled there. It was an environment in which Cavestany felt comfortable given his interest in travel and in drawing, and the arts in general. "It was love at first sight. He fell in love with its traditional architecture, which fitted with his vision of the subject, and its light, because he really liked photography and painting" (Herranz, 2004).

Professionally, his relationship with Ibiza was long in coming and did not begin until the end of the 1960s, when his friend Joaquín Beltrán, heir and eventual owner² of the Roca Llisa hills, asked him to build there (Herranz, 2004). A long-term project begun that sought to delicately colonise that idyllic location.

Cavestany learned from the island architecture through observation and drawing. Below, an unpublished image of the village church and its surroundings, which he signed in 1970, coinciding with the dates of the commission. The delicate lines of the drawing of Santa Eulalia are striking, with its attention to detail and the clean outline of the profiles that show the orderly adaptation of the characteristic cubes of Ibizan architecture to the terrain. The natural elements are also carefully represented, paying attention to the rocky outcrops and the vegetation (FIG. 02). It is a drawing of observation and learning that, in comparison with other more radical and expressive graphic interpretations of his trips and experiences, served to incorporate solutions that were typical of the island into the Roca Llisa housing project.

The new architecture and Ibiza

Although interested in traditional architecture, Cavestany was an eminently modern architect. It is evident that the image of the Ibizan garden-houses (FIG.01) was already highly mediated by the fruitful relationship established between Spanish modernity and Ibiza during the sixties.

From a chronological point of view, the "weekend" houses in Garraf (1935) by Josep Lluís Sert and Josep Torres-Clavé can be considered one of the first approaches of the modern movement towards the popular architecture of the Spanish Mediterranean³. These little houses proposed a type of residence for a new form of recreational life associated with days off; these were the beginnings of the Mediterranean tourist industry. The functional programme encouraged an outside-facing life and reduced the bedrooms to their most essential dimension, a scheme that Fernando Cavestany would reinterpret thirty years later in Ibiza.

The relationship between popular Balearic architecture and the Catalan interpretation of Le Corbusier's *Vers une architecture* had been reflected in 1934, in the special Christmas issue of the magazine *D'ací y d'allà* dedicated to 20th century art and curated by J. LL. Sert and J. Prats⁴. It included extracts from *Vers une architecture* translated into Catalan⁵ and presented the CIAM as "an

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 (FIG. 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 Mediterráneo 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 incipiente 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 balear y la interpretación catalana de *Vers une architecture*, había quedado plasmada en 1934, en el número extraordinario de Navidad de la revista *D'aci 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).

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, a 5 km al oeste de Roca Llisa, nueve viviendas de mayor dimensión y diferentes según su adaptación a la accidentada 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.

Eligió 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.

international organisation of architects that contributed to the exchange of modern ideas". The curious thing is that both references to modernity were illustrated with eight images of architecture from the past, including six photographs of traditional Ibiza architecture. The double page of this magazine was completed with the text by Josep Lluís Sert, "Arquitectura sense 'estil' i sense 'arquitecte'"⁶. The article is understood as a counterpoint to the one on the previous page, "Cap a una arquitectura", as Sert emphasised the relevance of understanding the functionalist and abstract conception through the popular as well, without forgoing a modern conception. In a certain way, he claimed the reinterpretation of native traditions as a standard associated with the local climate, uses and materials (Sert 1934, 36).

Between 1966 and 1971, Josep Lluís Sert designed the development of Can Pep Simó in Cap Martinet, Ibiza, which Fernando Cavestany was undoubtedly familiar with, as it coincided with the years in which he was working in the same municipality. While in 1934 Sert proposed three types of more or less minimal housing, in Cap Martinet, 5 km west of Roca Llisa, from 1966 he would raise nine larger houses, differing depending on their adaptation to the rugged hillside and the programme. The functional adaptations were possible thanks to the basic scheme of eight more or less square modules, that formed a rectangle. The Cap Martinet housing was conceived as a set of interconnected volumes that organised courtyards and allowed distant views. Thus, it distanced itself from the minimal units of Garraf and was closer to the way of building traditional Ibiza houses through that cubic and modular composition.

The Roca Llisa garden-houses adopted this modular composition and positioned themselves at the crossroads between a modern interpretation of the native dwelling, the architect's own relationship with the island and the skilful personal interpretation that Fernando Cavestany brought to his projects.

The place. Terraces over the Mediterranean and courtyard gardens

Roca Llisa is a privileged place, a small cape that looks out to the south of Ibiza, halfway between Dalt Vila and Santa Eulalia. It looks towards Formentera and faces two rocks where Cavestany would fish (north Lladó and south Lladó or Eva and Tim islands). The programme of the garden-houses is for a residence from which to enjoy the Pitiusic island.

He chose the very end of the cape to locate this residential complex. The presentation text of these houses in the magazine *Arquitectura* explained that they were located in "a place with few trees with the intention that these houses would help to landscape and beautify the whole" (Cavestany and Busquets 1972, 12). Along the southern and western slopes, the houses descended in two groups, accommodating very steep slopes that caused topographical difficulties but also offered benefits in terms of orientation, views and interior-exterior relationships.

In the same text of the magazine *Arquitectura*, the authors were very clear about the care taken with the intervention as a whole and affirmed that everything was built under strict control. It should be

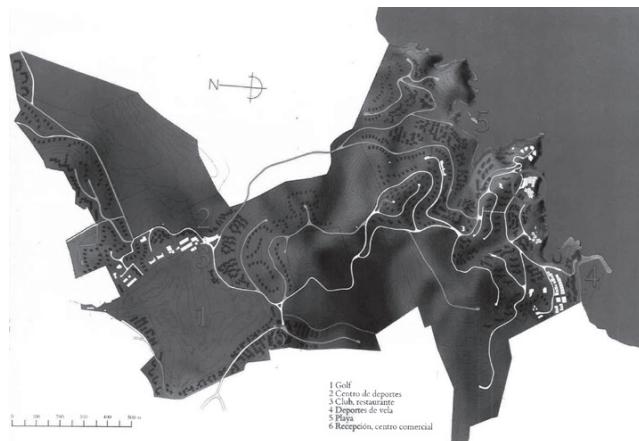
FIG. 03. Doble página del número extraordinario de Navidad de la revista *D'aci y d'allà* (1934). Un texto sobre la modernidad ilustrado con imágenes de arquitecturas pasadas, entre ellas, seis de arquitectura tradicional ibicenca.
Double page of the special Christmas edition of the magazine *D'aci y d'allà* (1934). A text on modernity illustrated with images of architecture from the past, including six of traditional Ibiza architecture.



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).

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 (FIG.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.

Estos grupos aglutan 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.



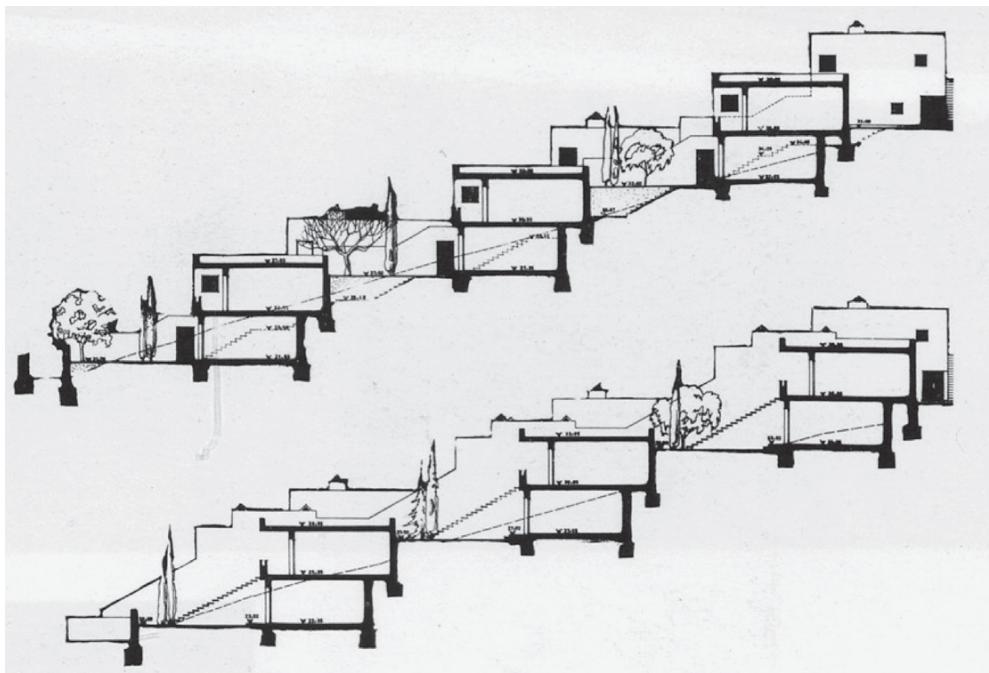
mentioned that Cavestany was also involved in the urbanisation of the complex and in the construction of the different recreational spaces. And, in this way, he also highlighted the importance of the outdoor spaces and recreational facilities, among which were the nine-hole golf course (designed by Cavestany), the cove with a private beach and the other cove for a leisure port and a marina (Cavestany and Busquets 1972, 12).

The land colonising strategy is gradual and considered. Specifically, the set of garden-houses extends down the slope, like in a coastal village, divided into two groups (FIG.05). This division is justified by the differentiation of the programme. The ten two-bedroom houses are located in an east-west direction and the eight three-bedroom houses in a north-south direction. This arrangement promotes the sensation of spontaneous groupings of popular architecture and distances itself from the character of a monolithic block.

These groups organise the houses in bands that slip sideways between themselves. But an image of bland semi-detached houses is avoided by studying the permeability of the complex and the way of accessing each residence. To do this, urban stair-streets are incorporated flanking the houses every two rows and going down to the coast. The landings of these stairs serve as access to the houses, which receive the residents in the outdoor garden of the house, the very heart of the residence.

The rationality of the adopted solution gives it versatility and adaptability. The modules also differ in height responding to the slopes and adapting to the rugged topography. Up to three rows of houses are established which avoids overlapping. No terrace is the roof of the immediately superior. In addition, their facades do not coincide either, since each row slips horizontally and there is a change in elevation with respect to the adjacent houses, as can be seen in figures 6 and 9.

FIG. 06. Secciones longitudinales en las que se aprecia la pendiente natural y la dinámica solución propuesta por los arquitectos. Revista Arquitectura (1972).
Longitudinal sections showing the natural slope and the dynamic solution proposed by the architects. Architecture Magazine (1972).



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 las figuras 6 y 9.

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.

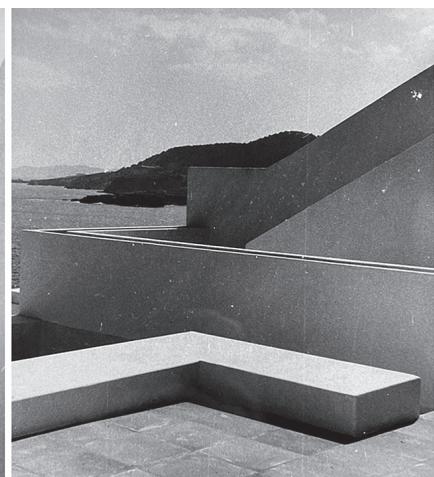
El porxo o jardín, una habitación sin techo entre interior y exterior

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 rurales*⁷.

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 Busquets, 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 (terraza) sigue la idea del *porxo* o porche como espacio principal de la vivienda, a

FIG. 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 sudeste con Cap Martinet y la punta de Es Corb Marí al fondo. Imágenes facilitadas por la familia de Fernando Cavestany.
Two unpublished photographs taken by Fernando Cavestany of the roofs of the garden-houses oriented from north to south. On the left can be seen the north (Isla Eva) and south (Isla Tim) Lladó rocks. The one on the right is a diagonal view to the southwest with Cap Martinet and the tip of Es Corb Marí in the background. Images provided by the family of Fernando Cavestany.



The courtyard-gardens through which the residents enter function as large terraces from which to enjoy the sea views, both from this exterior space and from the interior rooms that open onto it. This terraced composition suggests an antecedent in Ciudad Blanca (1961-1963) by Sáenz de Oíza. A more modest construction, the modular organisation through bands recessed in height also bears a certain resemblance to the Cavestany project, although the Mallorcan project is built on a flat beach, and it is the building itself that generates the topography. In the case of Ibiza, the complex is ordered by the orography.

The *porxo* or garden, a room without a roof between the interior and exterior

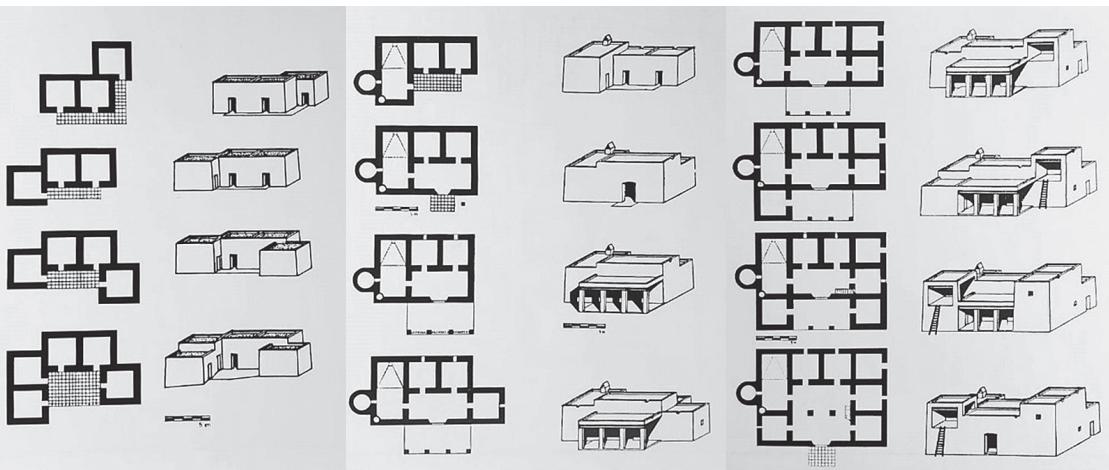
The *porxo* or *porxet* is a typical and fundamental element of Ibiza rural architecture, halfway between interior and exterior, a space that arises from the resulting gap between the characteristic formations of rural *casaments*⁷.

The *porxo* was generated from the empty space that remained between the kitchen and the bedrooms, the first modules of the domestic complex, and as the *casament* prospered, this space was transformed into a porch. When it was closed, it kept its name and became the main space of the house (except in winter)⁸.

In a singular interpretation of the local rural architecture, Cavestany and Busquets, recovered the grouping of the housing units around an exterior space as the genesis of the project. In this case, the garden (terrace) follows the idea of the *porxo* or porch as the main space of the house, halfway between interior and exterior, around which the rooms are organised. This private garden is understood as a room without a roof.

The other reference to local architecture can be seen in the assumption of the Ibiza cube as the fundamental living unit. The shape of the project is defined by a composition based on the addition of a basic parallelepiped of reference. The *casaments* of Ibiza rural architecture were arranged around the exterior space and surrounded it. In the garden-houses, however, the two cubic modules overlap

FIG. 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). Diagrams taken from the book *La arquitectura rural de Ibiza como forma de construcción aglutinada* where it can be seen the space of the *porxo* as a unifying element in the different housing units (Muhle, 2002).



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 ibicenco 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.

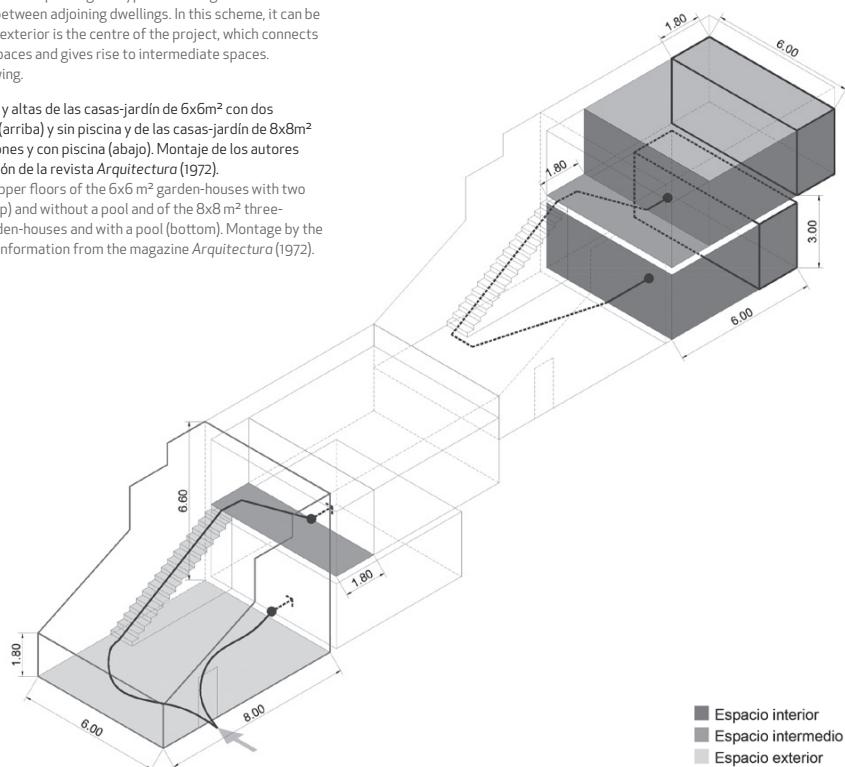
Pero la vinculación entre el interior y el exterior (los *casaments* y el *porxo*) en las viviendas de Cavestany va más allá, hasta establecer una relación de dependencia. Las estancias interiores necesitan del jardín puesto que en él se encuentra la única escalera que comunica los dos niveles. El jardín, un espacio a cielo abierto, es imprescindible para desempeñar la vida doméstica (FIG. 09).

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

FIG. 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.
Axonometric view explaining the typical dwelling and the relationship between adjoining dwellings. In this scheme, it can be seen how the exterior is the centre of the project, which connects the interior spaces and gives rise to intermediate spaces.
Authors' drawing.

FIG. 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).
Ground and upper floors of the 6x6 m² garden-houses with two bedrooms (top) and without a pool and of the 8x8 m² three-bedroom garden-houses and with a pool (bottom). Montage by the authors with information from the magazine Arquitectura (1972).



in height and are related to the garden on their shorter side. Unlike traditional architecture, these garden-houses are completely closed and do not allow for further additions around the outside space.

But the connection between the interior and the exterior (the *casaments* and the *porxo*) in the Cavestany houses goes further, to the point of establishing a relationship of dependency. The interior rooms need the garden since it contains the only staircase that connects the two levels. The garden, an open space, is essential for domestic life (FIG.09).

Two modules, two slopes

The interior programme is divided into two floors that differentiate the day and nighttime spaces. The ground floor houses the living room⁹, dining room, kitchen and toilet, and the upper floor houses the bedrooms and their corresponding bathrooms. These two programmatic cubes also have a very clear outline. In the farthest part of the garden there is a 1.80 metre service band that contains the kitchens and bathrooms. The entire space in front of the garden is thus left open to enjoy the outside, as well as to easily communicate between the floors using the external staircase. The depth of this service band also marks the distance that one cube slides over another. This mechanism allows the construction elements necessary for the operation of the kitchens and bathrooms to remain aligned while creating an intermediate space between the open garden and the interior space of the upper floor. It is a covered terrace that works as a landing for the stairs and perceptually enlarges the small bedrooms (FIG.09).



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 (FIG. 09).

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 (caserío), 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.

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. 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 (FIG. 11).

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 discurrió 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.

FIG. 11. Dibujo inédito de Fernando Cavestany facilitado por la familia.
Restaurante del club golf en Roca Llisa.
Unpublished drawing by Fernando Cavestany provided by the family.
Restaurant of the golf club in Roca Llisa

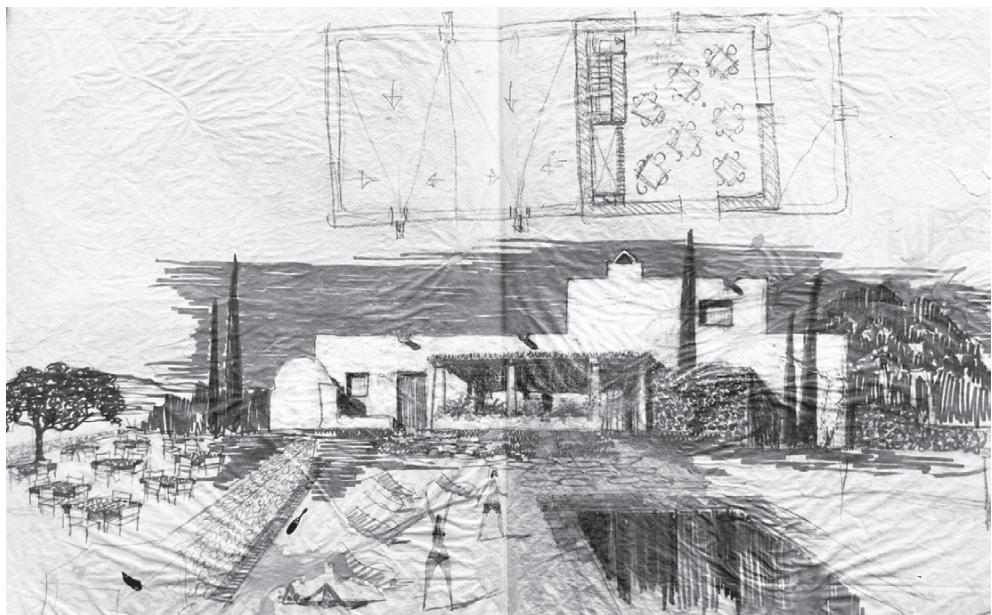
This scheme is valid for houses with two and three bedrooms. The only difference lies in the width of the interior module, which is increased by two metres to add one more bedroom¹⁰. If in the two-bedroom houses this module is a 6x6 m² square (*caserío*), in the larger ones it is a 6x8 m² rectangle. This defines that the garden of the small houses is a rectangle of 6x8 m² and that of the larger ones is again a square, this time of 8x8 m². The gardens of the three-bedroom homes have an additional 16 m², which allows for a more complex design. The topography and the increase in size make it possible to mark a third level that descends 75 cm from the level of the garden and in which a swimming pool is located.

Roca Llisa, place of enjoyment

In short, the garden-houses can be considered as a linguistic crossroads between modern architecture's interpretation of the Ibizan house, the space of representation of the Pitiusic island in 1970¹¹ and the personal vision of an architect whose ability to formally reinterpret had already been shaped throughout his intense career.

One of the architect's drawings that best reflects this intersection of languages is the one he made for the restaurant of the golf club in the complex, which he designed but never built. The combination of floorplan and elevation with a perspective of the surroundings, the contrast of the white figure cut out against the blue background of the sky and the green surroundings show the completeness with which Cavestany absorbed the native architecture. Its consideration of the cube as the base module of the project can also be appreciated (FIG.11).

The garden-houses translate an idealised and vacation-oriented conception of the local. Roca Llisa is more closely linked to the current image of Ibiza and to a way of life that has become a tourist attraction that Cavestany also announced by incorporating an extensive leisure programme (restaurant, swimming pool and golf course) in the complex, which was unprecedented in traditional rural architecture.



NOTAS

- 1 En los años setenta se construyeron varios conjuntos residenciales en Roca Llisa, muchos de ellos del propio Cavestany en colaboración con otros arquitectos. 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.
- 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 adquiriría 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 mediterránea 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.
- 7 Se denominan casamorts al conjunto de cubos que se agregan a lo largo del tiempo según cambian las necesidades familiares. Estos casamorts 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 Muñoz y Tissi König (Muñoz, 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 Muñoz (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.
- 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.
- 11 Este espacio de representación ibicenco 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 sucumplieron 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.
- 12 Fernando Cavestany falleció en julio de 1974 en una de estas casas ibicencas, que compró en propiedad. (J.R.L. 1974).

BIBLIOGRAFÍA / BIBLIOGRAPHY

- 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 régulateurs. *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.
- MUÑOZ, 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'aquí y d'allá*. Barcelona: Llibrería Catalonia, Vol. XXII, No. 179, pp. 35-36.

BIOGRAFÍA

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.

«Acción financiada por la Comunidad de Madrid en el marco del Convenio Plurianual con la Universidad Politécnica de Madrid en la línea de actuación Programa de Excelencia para el Profesorado Universitario»

The flat roofs, the dry stone and whitewashed walls, construction elements such as ceramic drains, chimneys, window frames and mud flooring were formal features that modernity had assumed from popular Ibiza architecture and that we can see in the project drawings and in reality.

Cavestany also assumed functional features that conditioned these dwellings. The most relevant is the interest in replicating that domestic symbiosis between the interior and exterior private space, the house and the garden. In Roca Llisa, daily life runs in a continuous and obligatory transition between inside and outside. An approach to the domestic proposed by a man who, as his obituary stated, "was not just a house builder, he was, above all, a humanist interested in everything that life offers and suggests"¹².

ENDNOTES

- 1 In the seventies, several residential complexes were built in Roca Llisa, many of them by Cavestany himself in collaboration with other architects. The so-called "Houses at the end" (Xavier Busquets), the "houses on the port" (Franco Soro), the "Casas del Golf" (Álvaro Libano) and several more. The garden-houses were the first in the entire development, designed by Fernando Cavestany and Xavier Busquets.
- 2 Currently, the Roca Llisa complex is managed by the community of owners. On the website of this association (rocallisa.es), Urbanizadora Internacional, S.A. is mentioned as the promotor.
- 3 The Garraf project considered the "weekend" house as a typical object, a standard, in the words of Sert (1934, 36), of which three different models were proposed: type A, type B and type C.
- 4 The editor of this quarterly magazine was A. López Llausas and the director, Carles Soldevila. Sert and Prats oversaw this issue as members of GATCPAC and ADLAN.
- 5 The content of the epigraphs of the chapter "Traçats regulators" coincides with the Spanish translations (Le Corbusier 1995) but not with the French ones (Le Corbusier 1923), in which the epigraphs of the chapter are clearly different.
- 6 This discussion about architecture without architects would acquire greater international repercussion in the 1964 MoMA exhibition "Architecture without architects", curated by Bernard Rudofsky. An exhibition in which, however, Spanish Mediterranean architecture does not appear, much less the Ibiza one with which Sert illustrates this previous and visionary text. Rudofsky prefers to include the Almerian architecture of Mojácar as the Spanish example.
- 7 Casaments are complexes of cube-shaped buildings that are added to over time as families' needs change. These cubic casaments were arranged around a porxo and could even be built up in height to include higher levels.
- 8 The rural architecture of Ibiza was exhaustively studied by the architect and painter Eric Muhle and Tissi König (Muhle 2002). To them we owe the schemes of the evolution and theoretical development of the Ibiza rural house from its simplest constructions (figure 08) — those that are built on a single floor and without *parxet* —, to more complex constructions around an exterior space and with increased height. Eric Muhle (Hamburg 1930) discovered Ibiza in the fifties and together with his wife, Tissi König developed a detailed study on this vernacular architecture that he presented as a thesis in 1978 at the Pädagogische Berlin Hochschule. The Official College of Architects of the Balearic Islands published a book entitled *La arquitectura rural de Ibiza como forma de construcción aglutinada* as a summarised version of that work. This book is the one used for this research.
- 9 The living spaces on the ground floor are arranged around a fireplace (chimney) in an organisation that quite accurately reproduces the proposal by Sert in Cap Martinet.
- 10 In the three-bedroom houses, the living room is more rectangular and incorporates a pillar. The two-bedroom garden-houses are 72 m² and the three-bedroom houses are 96 m².
- 11 This Ibiza representation of space refers to the process of transformation of the island throughout the 20th century. The poverty and autarchy in which Ibiza was plunged for centuries made it an anthropologically fascinating place during the 20th century to which numerous European travellers succumbed. Its current condition as an island associated with hedonism has its origin in those first visitors. Throughout the 20th century, the progressive obliteration of these ways of life for the sake of a tourist-based economy has ended up transforming the island into what it is at the beginning of the 21st century.
- 12 Fernando Cavestany died in July 1974 in one of these Ibiza houses, which he bought as his own. (JRL 1974).

BIOGRAPHY

Inigo Cobeta Gutierrez. Architect from the Technical School of Architecture of Madrid in 2002 and PhD. in Architecture from the UPM in 2015 with the doctoral thesis *El Prado, de territorio a escenario: análisis de la construcción del espacio en un lugar tangible y sus significados*. Assistant Professor in the Department of Architectural Composition of ETSAM

Laura Sanchez Carrasco. Architect from the Technical School of Architecture of Madrid in 2007 and PhD. in Architecture from the UPM in 2017 with the doctoral thesis *Kevin Roche John Dinkeloo and Associates. Ideas que sustentan su obra arquitectónica*. Assistant Professor in the Department of Architectural Composition of the ETSAM

Our thanks to the Cavestany family for their involvement in this research.

"Action financed by the Community of Madrid within the framework of the Multiannual Agreement with the Polytechnic University of Madrid in the line of action Program of Excellence for University Teaching Staff"

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

Sert: between the inside and outside
of collective housing.
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, pacosert@gmail.com



FIG.0 Calle de acceso a los núcleos de escalera. Relación entre el interior y el exterior. Les Escales Park (1968-1973).
Fuente: Miguel Mayorga.
Access street to the stair cores. Relationship between the inside and the outside.
Les Escales Park (1968-1973).
Source: Miguel Mayorga.

Palabras clave: Josep Lluís Sert, vivienda colectiva, arquitectura-mediterráneo, 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*, 1966, Ibiza y *Le Convent de la Paix*, 1967, Maizelle) 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.

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

APPROACH. After 20 years of exile and an intense activity as an architect, urban planner and professor, in the early 1960s Josep Lluís Sert (1903-1983) went back to his roots, the Mediterranean, a recurring reference in his proposals for modern architecture. In this mature stage there was an intense dialogue between teaching and the profession, between Spain and the USA, between the inside and the outside of his life experience.

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

METHODOLOGY. Understanding the relationship between inner and outer spaces in Sert's residential projects allows us to see the way the buildings are integrated on the site and therefore become part of the place. Through a visual tour of residential projects we will show the evolution of his architecture through his work. In addition, we will analyse how the exterior spaces are an integral part of the project and are diluted with the interior, through the extension 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*, 1966, Ibiza and *Le Carmel de la Paix*, 1967, Maizelle) 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) in 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 in order to understand this architecture. We will also have access to the houses in Ibiza to be able to provide an updated tour. We'll be able as well to interview Paco Sert, nephew of the architect, inhabitant of the place and author 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

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 conciencia 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

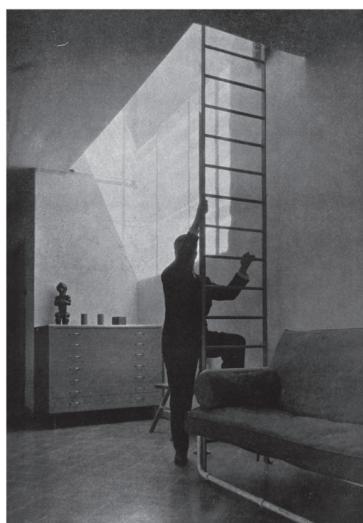


FIG. 1. Estudio de Sert en el edificio Muntaner (1935), Barcelona. Fuente: Quaderns d'arquitectura nº 94, 1973. Pág. 33.
Sert study in Muntaner House (1935), Barcelona Source: Quaderns d'arquitectura nº 94, 1973. Page 33.

FIG. 2. Casas de fin de semana, Garraf (1935). Plantas tipo y relación con los espacios exteriores. Fuente: AC. N°19. Año V. Barcelona, 1935. Págs. 32-42.
Weekend houses, Garraf (1935). Typical floor plans and relationship with the exterior spaces. Source: AC. N°19. Year V. Barcelona, 1935. Pp. 32-42.

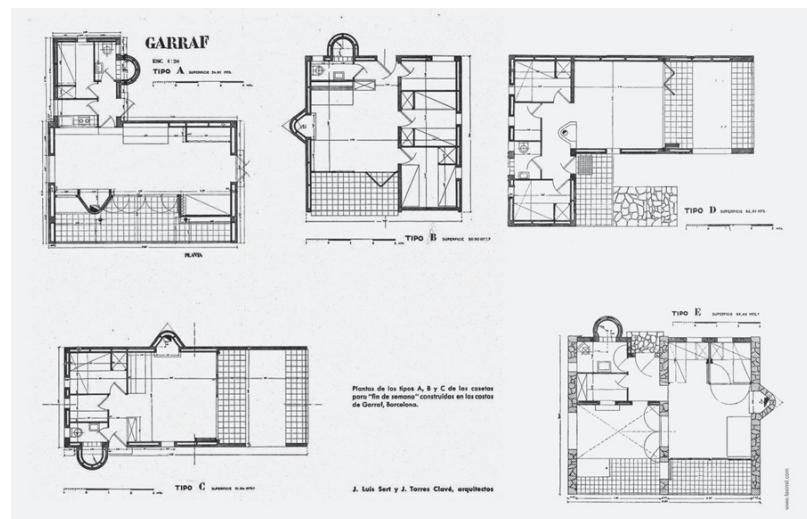
A journey back and forth : approaching Sert's mature period

At the end of the Spanish Civil War, Josep Lluís Sert went into exile, first to Paris and later to the USA, where he embarked on an intense activity as an architect, urban planner and as a professor. Since his arrival in New York, Sert continued working on the postulates of modern architecture that had emerged in the late 1930s in Europe at the congresses of CIAM and, similarly, in Spain with the GATCPAC. Following modern postulates and faithful to his Mediterranean roots, Sert worked on projects that helped him to acquire a sense of mass composition and human scale. He also began to define his ideals, convinced that architecture could be used to improve the quality of life of its inhabitants.

It was not until the mid-1950s that Sert began to get back in touch with Spanish architecture after being commissioned by Miró to design his studio in Mallorca. There is no doubt that this new contact with his origins had in Sert a sense of return to his roots and Mediterranean architecture. And so the last two decades of his life were a constant journey back and forth, both professionally and personally. Sert seems to have become aware of an internal dialogue which, as the years went by, became more explicitly evident in his principles and designs. Perhaps his latest collective housing project provides the perfect setting to show his ideas, driven by his desire to generate links between man and nature by reinforcing community and collective life. From this perspective, his works reveal a dialogue between the built space and the outdoors as recurring themes in his projects and bring into play the connection between the inhabitant and the landscape through a modern language, but with deep roots in tradition. The simple volumes adapt to the climate and the place due to the continuity of the horizontal plane towards the exterior. The different solutions and uses also produce open interior spaces (terraces, roofs, patios, porches, galleries, etc.), blurring the boundaries between the interior and exterior of the house providing extra habitable spaces.

Beginnings of the transition from interior to exterior space. The Weekend Houses in the Garraf (1935) and the Casa Bloc (1936-39).

There is a common thread from Sert's earliest to his latest works: the relationship between interior and exterior space through the continuity of the horizontal plane at different scales. Despite the time span between his first collective housing project and his later ones, the treatment of the



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

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,



FIG. 3. Casas de fin de semana Garraf (1935). Secuencia del exterior al interior de la caseta tipo A. Fuente: AC. N°19. Año V. Barcelona,1935. Pág. 32-42.
Weekend houses Garraf (1935). Sequence from the exterior to the interior of the hut type A. Source: AC. N°19. Year V. Barcelona,1935. Pp. 32-42.

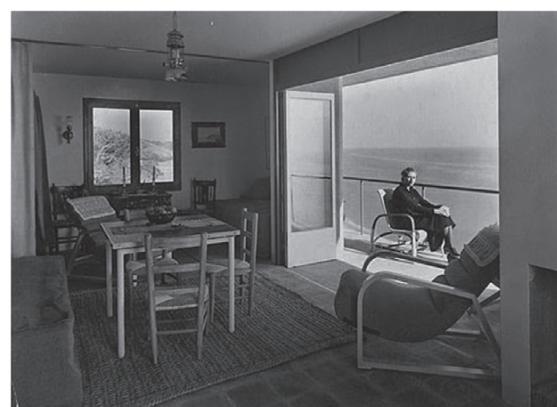


FIG. 4. Casas de fin de semana Garraf (1935). Relación interior y exterior de la caseta del tipo A. Fuente: AC. N°19. Año V. Barcelona,1935. Pág. 35.
Weekend houses Garraf (1935). Interior and exterior view of the type A hut. Source: AC. N°19. Year V. Barcelona,1935. Pp. 35.

intermediate spaces, both communal and in the house itself continue to be a common theme when it comes to the design between the inside and the outside. To understand this evolution, we will briefly analyse two of the first projects in which Sert began to give prominence to the exterior space as an extension of a minimal interior living facility. The Weekend Houses in the Garraf (1935), minimal houses used as beach lodges and short stays are one of the first examples where the exterior space takes on a major role. It can be seen how in the different typologies, the terraces or porches occupy a considerable surface area on the ground floor, becoming another room to inhabit. This is no coincidence, as these houses were designed to be lived in the Mediterranean climate and part of its culture. The barrier between inside and outside is practically non-existent due to the enormous window and the continuity of the horizontal plane. The folding window frames and their slender section when closed allows the interior space of the room to be extended towards the views and the landscape. The magazine A.C. in its 19 issue devoted to the evolution of the interior, already referred to the terrace as follows:

"The terrace of type A and other elements of B and C will be for many useless and non-functional, yet these factors, lyrically and spiritually, are of primary importance."¹

On the other hand, breaking with any collective housing scheme that had been designed in Barcelona, Sert, together with Torres Clavé and Subirana (in charge of the structure), designed the Casa Bloc (1936-1939): a complex of 207 apartments distributed over 6 floors and intended to house working-class families. Influenced by Le Corbusier's *Inmueble-Villa* and the *Existenz minimum*, the double-height dwellings include large terraces and community spaces, well oriented and with cross ventilation. As in the houses in the Garraf, the outer space occupies almost half the surface of the first floor generating two spaces with different character but with the same objective: to inhabit from the outside. Precisely in the interior of the house, the architects again adopt a folding carpentry solution,

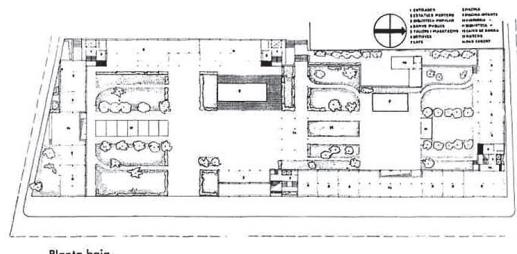


FIG. 5. Casa Bloc (1936-39). Relaciones urbanas en planta baja. Fuente: Freixa, J. (1979). Josep Lluís Sert. Barcelona: Gustavo Gili. Pág.42.
Bloc House (1936-39). Urban relations on the first floor. Source: Freixa, J. (1979). Josep Lluís Sert. Barcelona: Gustavo Gili. Pág.42.

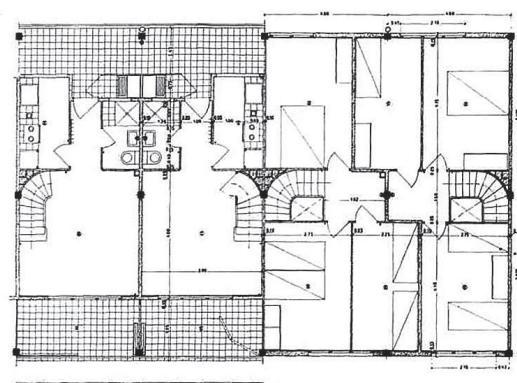


FIG. 6. Casa Bloc (1936-39). Planta tipo. Fuente: Freixa, J. (1979). Josep Lluís Sert. Barcelona: Gustavo Gili. Pág.44.
Bloc House (1936-39). Plan type. Source: Freixa, J. (1979). Josep Lluís Sert. Barcelona: Gustavo Gili. Pág.44.

FIG. 7. Casa Bloc (1936-39). Relación exterior interior: ampliación de las viviendas a través del balcón. Fuente: Autor desconocido.
Bloc House (1936-39). Interior exterior relationship: extension of the dwellings through balconies.. Source: Unknown author.



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.

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

FIG. 8. *Les Escales Park* (1968-1973). Sección transversal del proyecto original. Fuente: Arquitectura de Barcelona,

Demarcació de Barcelona del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, p.561-56.

Les Escales Park (1968-1973). Cross section of the original project. Source: Arquitectura de Barcelona,

Demarcació de Barcelona del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, p.561-56.

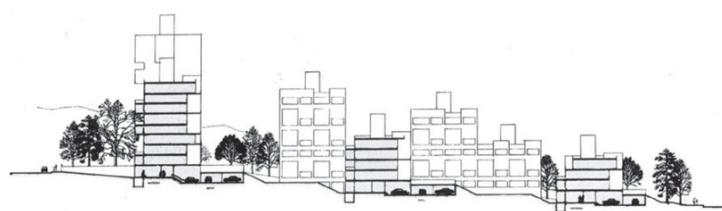
FIG. 9. *Les Escales Park* (1968-1973). Plano de emplazamiento (S2386) y fotografías de la lámina de agua y del vestíbulo de entrada (S2668). Fuente: Archivo Sert, Fundación Miró, Barcelona.

Les Escales Park (1968-1973). Site plan (S2386) and photographs of the water sheet and entrance hall (S2668). Source: Sert Archive, Miró Foundation, Barcelona.

FIG. 10. *Les Escales Park* (1968-1973). Fotografías del patio interior (S1659, S2660, S2661). Fuente: Archivo Sert,

Fundación Miró, Barcelona.

Les Escales Park (1968-1973). Photographs of the interior courtyard (S1659, S2660, S2661). Source: Sert Archive, Miró Foundation, Barcelona



annexing the dining room to the terrace: when it opens up, the inhabitant does not perceive an inside and an outside, therefore it all becomes a single space in which to live in.

The walkway, the rooftop or the access to the patio are common horizontal elements of circulation that establish a physical relationship and visual connection between the exterior and the interior spaces of the complex. The volumes are raised on *pilotis* forming a transitional porch between the two access patios in order to maintain the relationship with the urban environment and obtain a extra space of collective life. The exterior corridors, once again influenced by Le Corbusier, or as later defined by Alison and Peter Smithson as "streets in the air" are responsible for connecting the houses of the four blocks and generating a close relationship between neighbours. Only by widening the corridor a few centimeters beyond the structural columns a wider section is generated in front of each access to the house, allowing neighbours to appropriate this space as an extra room. The rooftop, despite being designed for collective uses, is only used for drying the laundry. The direct relationship of community spaces with dwellings and the possibility of sharing community life have generated forms of collective appropriation that last over time.

Designing from the outside in: Les Escales Park (1967-1973)

In the late 1960s, after a gap of almost 30 years during his stay in America, Sert traveled more frequently to his native country and resumed his activity as an architect in Europe. In 1967, Sert, Jackson and associates were commissioned to design *Les Escales Park* (1967-1973), a residential building in Barcelona. Due to the ban to practice as an architect in Spain for political reasons, Sert partnered with the studio J. Ribas, J. Anglada and D. Gelabert, who supervised the works during Sert's stay in Cambridge.

The building of *Les Escales Park* is one of the three blocks that make up the residential complex located on a plot in the upper part of Barcelona, with a dense forest and a considerable slope. In the first proposals for the project, the complex consisted of 3 blocks arranged in strips parallel to the sea and a fourth block perpendicular to the street. In 1970, the central block was removed from the scheme due to the new building regulations. This change gave rise to a more spacious complex and



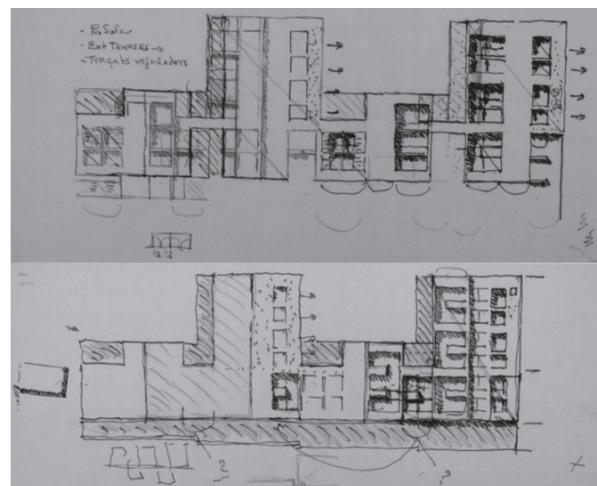
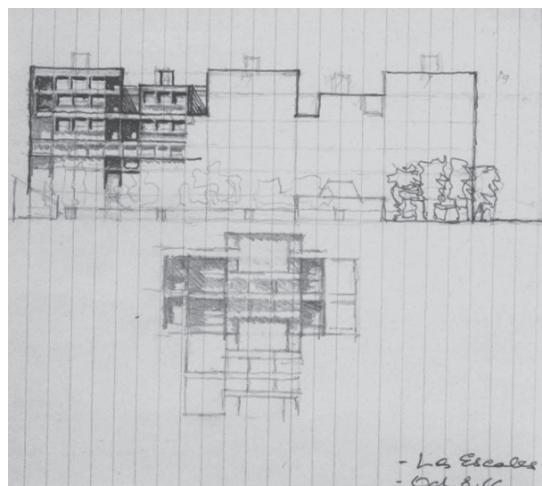
a un conjunto más esponjado y permitió aprovechar el vacío interior de la parcela para albergar espacios exteriores naturalizados y de carácter comunitario. Los otros dos bloques, conocidos como *Els Tíllers* (1980), fueron construidos años más tarde por sus socios de Barcelona siguiendo esquemas compositivos que, aunque intentan asemejarse, se alejan de la idea original del proyecto.

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.

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.

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



allowed more room for community spaces. The other two blocks, known as *Els Tíllers* (1980), were built years later by their partners from Barcelona following a compositional scheme that, although tried to resemble the one by Sert, is undeniably far from the original project.

On the top part of the plot, Sert places the building parallel to the street and lowers it one floor from that level, respecting the natural slope of the terrain with the intention of keeping the existing forest of pines and palm trees. Between the block and the rest of the vegetation, Sert has created a sheet

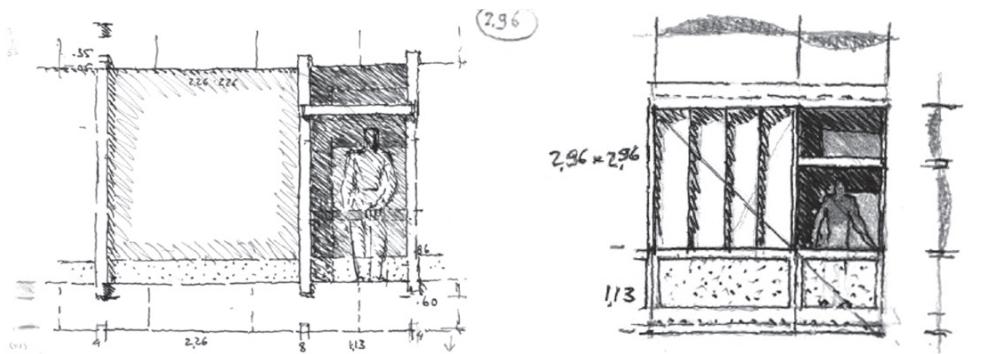
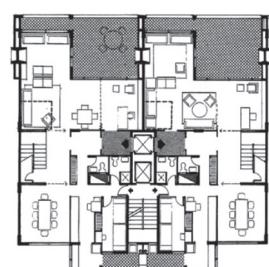
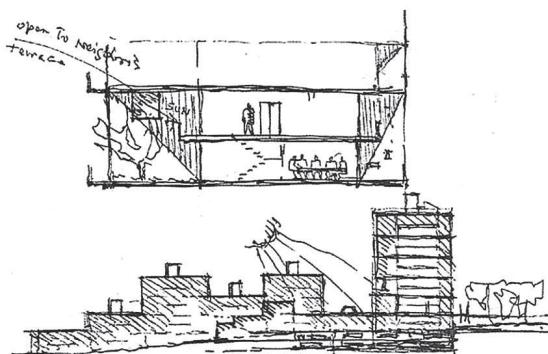


FIG. 11 Les Escales Park (1968-1973). Estudios y alternativas de las diferentes versiones de la fachada principal (S2315, S2320, S2321). Fuente: Archivo Sert, Fundación Miró, Barcelona.
Les Escales Park (1968-1973). Studies and alternatives of the different versions of the main facade (S2315, S2320, S2321). Source: Sert Archive, Miró Foundation, Barcelona.

FIG.12. Cambios en simplex. Fachada S-O (S2319, S2022).
Fuente: Archivo Sert, Fundación Miró, Barcelona.
Studies and alternatives of the facade openings (S2319, S2022). Source: Sert Archive, Miró Foundation, Barcelona.

FIG.13. Les Escales Park (1968-1973). Estudios previos de la sección (S3217). Fuente: Archivo Sert, Fundación Miró Barcelona.
Les Escales Park (1968-1973). Previous studies of the section (S3217). Source: Sert Archive, Miró Foundation Barcelona.

FIG.14. Plantas tipo en dúplex. Fuente: Freixa, J. (1979). Josep Lluís Sert. Barcelona: Gustavo Gili. Pág. 116.
Duplex floor plans. Freixa, J. (1979). Josep Lluís Sert. Barcelona: Gustavo Gili. Pág. 116.



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 epidémico*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,



of water that is interrupted only in the central part by the access ramp framed by a concrete canopy at street level. Through this ramp, he connects the vegetation of the entrance with a domesticated garden in the interior of the plot through a completely glazed foyer that links the five stairwells and acts as a porch between the inside and the outside.

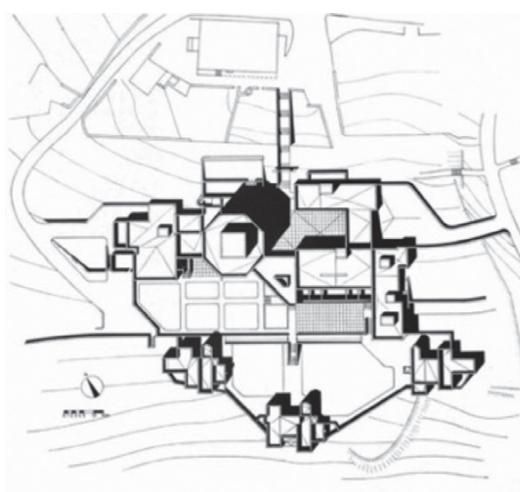
Projecting from the outside: deep façades and covered terraces

The volumes of the complex are designed as simple bodies that open and close to the surroundings and relate to the exterior through various solutions determined by façades and roofs arranged in different planes. The sketches show Sert's concern with the composition of the façades that relate to the place, the climate and the surroundings. The discontinuity of its profile, the proportion and composition of the openings, the control of sunlight, the presence of vegetation and the use of certain materials were key strategies in order to have a façade that was both deep and projected towards the landscape. Its decomposition in two planes allows this modular scheme with openings of one or two heights to be dynamic and playful creating solid and empty spaces in light and shadow. This intermediate space between the two façade planes with different depths makes it possible to control the entry of the sun according to the different seasons and also to frame the views by means of horizontal lines.

The rear façade is based on a game of vertical and horizontal slits that allow the landscape to merge with the building through the presence of vegetation on the roofs and façades. This plane corresponds to the dining rooms and bedrooms and is made up of terraces, windows or galleries protected by white vertical blinds and slats. In both façades, concrete and white stone are used as the main materials, giving homogeneity and luminosity to the whole. Although concrete is an apparently new material, Sert leaves the marks of the formwork with a certain roughness and mixes it with the white artificial stone

FIG. 15. Les Escales Park (1968-1973). Secuencia, recorrido y materialidad desde afuera hacia adentro. Fuente: Fotografías de Miguel Mayorga y de los autores.
Les Escales Park (1968-1973). Sequence, path and materiality from the outside in. Source: Source: Miguel Mayorga and authors photography.

FIG. 16. Le Carmel de la Paix (1967), Can Pep Simó (1965-70). Planos de emplazamiento (S1256). Fuente: Archivo Sert, Fundación Miró, Barcelona.
Le Carmel de la Paix (1967), Can Pep Simó (1965-70). Site plans (S1256). Source: Sert Archive, Harvard University, Cambridge.



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.

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.

El paso del tiempo como elemento revelador del proyecto en los espacios exterior-interior en la obra de Sert

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*:



FIG. 17. Can Pep Simó (1966) y Le Carmel de la Paix (1967). Croquis de comparación entre inserción en el lugar. Fuente: Archivo Sert, Fundación Miró, Barcelona y Archivo Sert, Harvard University, Cambridge.
Can Pep Simó (1966) and Le Carmel de la Paix (1967). Sketch of comparison between insertion in the site. Sources: Sert Archive, Miró Foundation, Barcelona and Sert Archive, Harvard University, Cambridge.

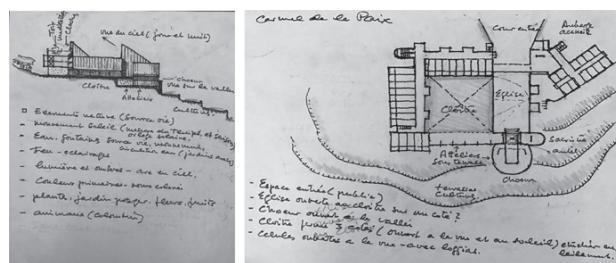


FIG. 18. Le Carmel de la Paix (1967). Croquis de Sert con anotaciones sobre espacios in-between (S2678, S2676). Fuente: Archivo Sert, Harvard University, Cambridge.
Le Carmel de la Paix (1967). Sketch by Sert with annotations on in-between spaces (S2678, S2676). Source: Sert Archive, Harvard University, Cambridge.

with the idea of evoking the more traditional materials. He also incorporates local elements such as vaults and glazed ceramics to frame the openings with typical Mediterranean colours.

The paving of the interior courtyard has an epidermal disorder with a texture similar to the prefabricated concrete of the façade that allows the vegetation to grow between its joints. On the other hand, the roofs are a direct consequence of the arrangement of the incoming and outgoing platforms of the block and act as suspended gardens. The boundary of the roofs frames, through porticoes, the view of the landscape is a resource which Sert had already used in the Casa Bloc (1936-39) and the Dispensario Antituberculoso (1935) in Barcelona. Today, the roofs have for the most part been taken by vegetation and added constructions in the form of galleries not contemplated in the original project.

From the dwelling to the communal space

Three decades after the construction of the Casa Bloc (1936-39) and the building on Carrer Muntaner (1931), Sert again decided to repeat the compositional scheme of a double-height apartment in most of the dwellings in the complex, but this time in a more sophisticated way as the premises of the project were very different from those of his first scheme. Now the client has a different profile with different needs. The building consists of a total of 26 dwellings (22 duplex) distributed in 5 blocks connected to the stairwells, with the same architectural features but with different heights.

In order to formalise the floor plan of the duplex dwellings, Sert divides the day and night programme. The first floor contains the kitchen, service area, dining room and the L-shaped living room, in contact with the south-facing terrace. The second floor houses the bedrooms and bathrooms. Both floors are connected internally by the staircase and a double space above the living room and externally by a double-height covered terrace. The covered terrace represents an area of 23 m² of the flat connected by the sequence of interior spaces to the exterior. Facing south in an L-shape and with different heights and depths (between 4.30m and 1m), the terrace works as a garden terrace in the air or suspended patio, generating physical and visual connections between the two floors. The large windows allow the living room to be annexed to the terrace to form a single space. In order to frame the direction of the views from the terrace to the landscape, Sert again uses the horizontal plane with a "bench-railing" that acts as a boundary between the terrace and the beyond. The first-floor dwellings have terraces over the garages in the form of a courtyard separated from the communal space by high walls that are covered by vegetation.

The communal areas are located in the interior as well as the exterior. There are several meeting spaces inside and the exterior is made up of platforms for different uses and equipped with the same furniture as the lobby furniture, water fountains and swimming pools.

In short, Sert manages to weave together the residential complex by means of a gradual sequence of architectural elements typical from the Mediterranean that he had worked on during the pre-war period and experimented in some of his American works: the porch, the terrace, the roof and the courtyard. In this case, they all have a common denominator: they become a roof-terrace by extending the horizontal plane.

The passing of time as a revealing element of the project in the exterior-interior spaces in Sert's work

In order to understand the relationship between the exterior and the built space in Sert's collective housing buildings, we will compare two projects that were built at the same time as *Les Escales Park*: the Convent of *Le Carmel de la Paix* (1967) in Mazille, France, and *Can Pep Simó* (1965-70) in Punta Martinet, Ibiza, both representative of communal living. One is based on a religious programme, the other is a settlement with a series of holiday houses located on the Mediterranean; both are examples of the continuity of the horizontal plane and the depth of the façade to achieve a perfect

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.

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.

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 Mª 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 conciencia social y desde el convencimiento que a través de la arquitectura y de los espacios in-between,

adaptation to the climate and the place (Sert, 1932). Both works are built in places where the presence of vegetation and the relationship of the buildings with the terrain are fundamental.

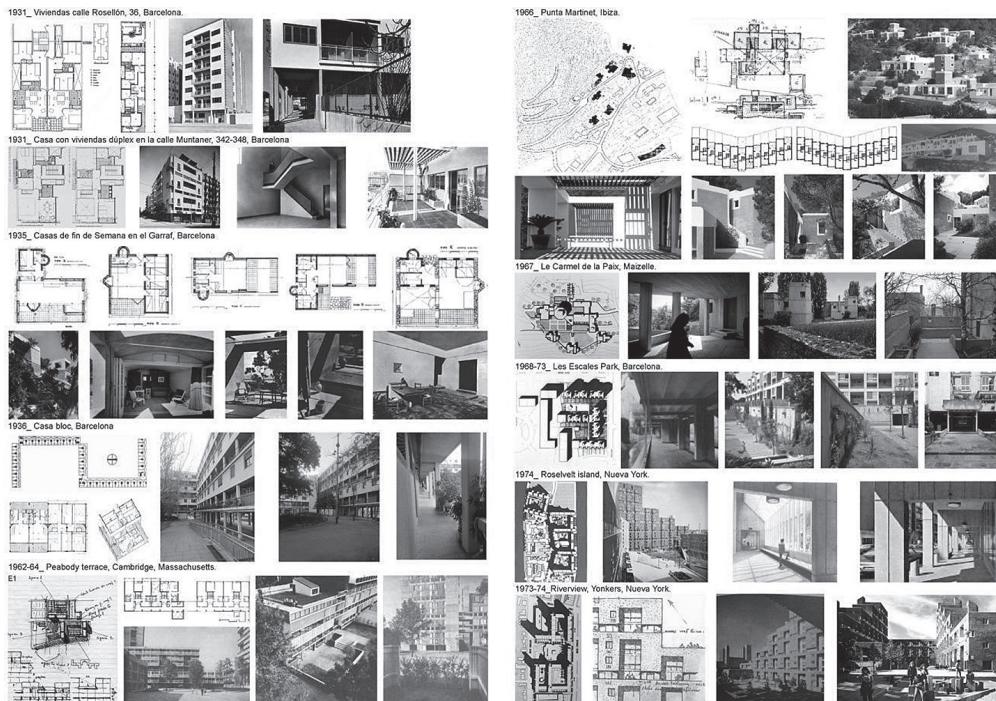
In both cases the similar composition of the modulated openings in the façade and the game of light and shadows they generate stand out as a contrast of simple volumes in relation to the surroundings, where nature dialogues with the constructions in different ways: through the volumetric juxtaposition in relation to the built space; or the domestication of the landscape with a new topography as a new terrace for the buildings, as well as planters and green terraces that make up the immediate outdoor space. And also through the composition of façades and walls to calibrate the visual relationship with the near and distant landscape.

With regard to the building solutions and the choice of materials, Sert avoided ornamentation and used light colours to give luminosity to the whole. While in Can Pep Simó he employs only local materials and works with local craftsmen, in Le Carmel de la Paix he uses concrete with rough finishes reminiscent of traditional architecture.

In each case Sert precisely defines the relationship of the spaces with the exterior according to the programme, orientation and character of the rooms: while the more private interior spaces of the living units open up with small windows and allow the diffuse light from the north to enter, the communal

FIG. 19. 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; Casos de fin de semana (1935), Garraf; Casa Bloc (1935), Barcelona; Peabody Terrace (1962-64), Cambridge; Can Pep Simó (1966), Ibiza; Le Carmel de la Paix, (1967), Maizelle, Les Escales Park (1966-73), Barcelona; Roosevelt Island (1974) y Riverview (1973-74), Nueva York. Fuente: Elaboración de los autores.

Comparative table of the different solutions of In-between spaces in Sert's collective housing projects: Roselló Street Housing (1931), Barcelona; Muntaner Street Housing (1935), Barcelona; Weekend Houses (1935), Garraf; Casa Bloc (1935), Barcelona; Peabody Terrace (1962-64), Cambridge; Can Pep Simó (1966), Ibiza; Le Carmel de la Paix, (1967), Maizelle, Les Escales Park (1966-73), Barcelona; Roosevelt Island (1974) and Riverview (1973-74), New York. Source: Elaborated by the authors.



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.

NOTAS

- 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.
- 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*.
- 6 Jaume Freixa, asociado de Sert, fue el encargado del proyecto.
- 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.
- 8 El Peabody Terrace, Roselvelt island o Riverview son ejemplos significativos de su obra americana.
- 9 Arnús, M. Mar. (2019). Ser(t) arquitecto. Barcelona: Anagrama. Pág. 24
- 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.

BIBLIOGRAFÍA / BIBLIOGRAPHY

- Arnús, M. Mar. (2019). Ser(t) arquitecto. Barcelona: Anagrama.
- AC. Documentos de la actividad contemporánea. N°6. Año II. Barcelona,1932.
- AC. Documentos de actividad contemporánea. N°11. Año III. Barcelona,1933.
- AC. Documentos de la actividad contemporánea. N°19. 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.

BIOGRAFÍA

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 estudió en la TU-Darmstadt.

Maria Pia 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. En los últimos años desarrolla proyectos e intervenciones en edificios emblemáticos de Sert en Barcelona e Ibiza, así como la Casa Tusquets en Cadaqués y una vivienda de Bergamín en el Viso, Madrid.

areas, such as the living rooms, open up to the exterior with large windows and directly onto the roof terraces. In *Can Pep Simó*, the outdoor space is a clear reflection of the community life of the island's inhabitants, which Sert designed as a cheerful and luminous existence. In *Le Carmel de la Paix*, the interior spaces are individual, intimate and spiritual; and the exterior spaces are communal meeting places associated to the productive activity of the convent: the central square becomes an orchard. In both cases the purpose is to share time with other inhabitants in outdoor spaces, designed to connect human beings with nature and enjoy a domestic collective life.

Transcribing the notes on Sert's sketches for this late projects we can see the importance of certain design premises when conceiving these residential settlements: *the opening of the cells or dwellings to the views and the landscape; double spaces; the introduction of natural elements such as gardens, flowers, orchards or water fountains; the study of sunlight; types of solar protection; the game of light and shadows; roof terraces; community uses; the use of luminous primary colours*. This is evidence of a profound reflection on everything he had worked on when designing collective housing.

As years went by Sert's exploration on collective housing evolved significantly to go back, after the American experience, to the origins, to the language of Mediterranean architecture, to the continuity of the horizontal plane adapted to modern times with a message that is still valid today. His architectural methodology, as M^a del Mar Arnús points out, is still a valid example facing today's architectural challenges. And regarding the relationship between exterior and interior spaces, it culminates in solutions that provide new uses, a projection from the interior outwards that generates an introspection through the use of depth in the façade as a new spatiality, environmental quality and comfort in domestic and communal spaces. The intermediate spaces such as stairways, patios, terraces, porches, corridors, "streets in the air" or cloisters, become places in contact with nature to carry out common activities of daily life.

In conclusion, time reveals that Sert, in conceiving these housing projects, designed a domestic model with a great sense of urbanity, based on a profound social conscience and the conviction that through architecture and specially the in-between spaces he could improve the quality of life of their inhabitants. Those proposals were built as small communities where dwellings configured themselves around communal intermediate spaces, reinforcing the idea of communal life and proximity in close relation to nature and the exterior. A necessary statement when it comes to designing today's houses: the Mediterranean premise of the horizontal exterior-interior plane becomes a living space in which to live collectively and relate to the natural environment that surrounds it.

ENDNOTES

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

BIOGRAPHY

Marina Campomar Goroskieta (1990), architect by the ETSAB (2016) and obtained the Master in Urbanism and City by the UOC (2020) with honours in her Master's Thesis: "The city from the roof". Currently, she is starting her PhD (UdG) and collaborates in refurbishment and new construction projects in ONL studio. He has worked in public administration and collaborated in various architecture and urban planning studios at national and international level. In 2014 she studied at TU-Darmstadt.

Maria Pía Fontana, Lecturer at the University of Girona (UdG). Architect Università degli Studi di Napoli with studies at the TU Graz. PhD in Architectural Projects (UPC). Postgraduate in Urban Planning (UPC). Postdoctoral stays in Italy and Colombia. Research on visual culture, the relationship between architecture/city/urban photography, as well as on inhabitation and architectural-urban sustainability with the use of new technologies and new modalities of technical-participative processes. She is a collaborating lecturer on the Master's Degree in Urbanism and the City, UOC, lecturer at BAU University School of Art and Design and at the Escola Sert of the COAC, Barcelona. Co-founder of City F.O.V. Urban Lab (2017) and mayorga+fontana arquitectura (2000).

Paco Sert, studied architecture at the University of North London, where he graduated in 2003. After a 7-year stay in London, he returned to Barcelona where he set up on his own. He carries out restoration projects, exhibition designs and furniture designs. In recent years he has developed projects and interventions in emblematic buildings by Sert in Barcelona and Ibiza, as well as the Tusquets House in Cadaqués and a house by Bergamín in El Viso, Madrid.

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

On the Castellana's threshold

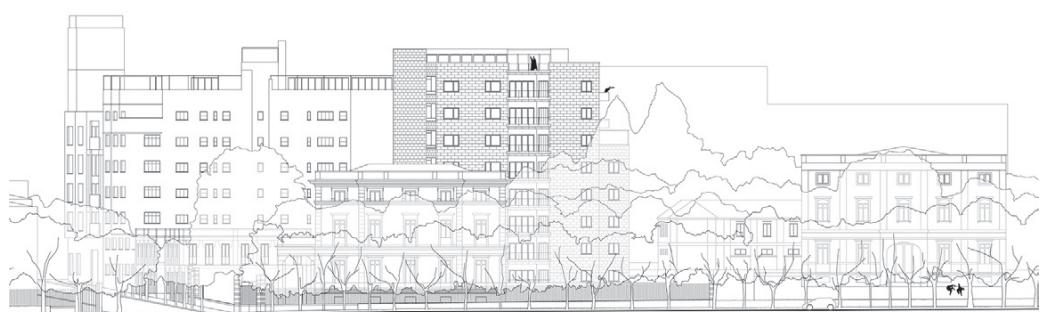
Mariano Garrigues' housing building at Fortuny 14

Amarouch García, Ismael

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

FIG. 0. Fortuny 14. Alzado hacia la Castellana. Arquitecto Mariano Garrigues. Dibujo del autor.

Fortuny 14. Front elevation from Castellana Street.
Architect Mariano Garrigues. Drawn by the author.



Resumen: 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 divide 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, vivienda colectiva, Garrigues, posguerra.

Abstract: Edge of Castellana Street, 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 booked the top floor of the building as a home for his family of seven children.

We aim 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 livable 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, 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, we note that the west and north orientations are treated more domestically. The building approaches the alignment without cladding the brick wall façade.

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: threshold, Castellana, collective housing, Garrigues, post-war.

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 el nombramiento de Elizabeth B. Mock como comisaria del departamento de arquitectura y diseño del MoMA (1943-1945).

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.

Tanto la exposición como el libro del mismo nombre escrito por Mock trataban de ofrecer respuesta a cada una de las cuestiones que plantea el 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 del libro, “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.

Regresemos a España. Uno de esos arquitectos pioneros con mentalidad global 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 proyecta un bloque de pisos para una comunidad de propietarios. Lo construye en una tranquila parcela de la calle Fortuny, 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.

Dada la relación de Garrigues con la modernidad de posguerra⁶, este artículo estudia los espacios de umbral en Fortuny 14. El objetivo es demostrar que la transición 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 clave 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 puntos 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 con el cielo.

No se trataría tanto de trasladar 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 la arquitectura y el lugar, así como por la estratégica posición del arquitecto en la sociedad. 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 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.

Introduction

A good way to approach the generation of pioneering architects in Spain is through the international channels of diffusion of modern architecture¹.

In New York, after the iconic Modern Architecture, International Exhibition (1932), architecture exhibitions followed one after the other without interruption. From 1940 onwards, there was a change of trend: focus shifted from the city to the countryside, and from the war-torn continent of Europe to America and the peripheries. This paradigm shift parallels the appointment of Elizabeth B. Mock as acting curator of MoMA's Department of Architecture and Design (1943-1945).

Before joining MoMA, Mock was employed for a year at Frank Lloyd Wright's Taliesin. The master's influence was reflected in the content and orientation of her exhibitions. Let us select one of them: If You Want to Build a House (1946). As this title suggests, the purpose was to recover confidence in the modern architect, as the one who can coordinate all the project variables to reach the comprehensive and, at the same time, specific solution that the client demands. However, the principles of modernity were no longer exactly those of the European avant-garde of the 1920s and 1930s. The previous aesthetic, technical, or constructive findings were still valid, but they needed to be revised and adapted to the new times. The bases of good design were no longer dogmatic or absolute, and brought in new sensibilities such as those of Aalto, Neutra or Wright:

"Modern architecture isn't that easy. It isn't just another imitative style. It is an attitude towards life, an approach which starts with living people and their needs, physical and emotional, and tries to meet them as directly as possible, with the best procurable means. Otherwise, there are no rules. The results will be as various as the range of materials offered, the human problems posed, and the creative talent employed in solving them"².

Both the exhibition and the book of the same name written by Mock, tried to offer an answer to each of the questions raised in the domestic sphere, from a human and rational approach, but without going beyond the range of recommendation or suggestion. One of the chapters of the book, "House and Surroundings"³, focuses on the spaces in between:

"A good house looks as though it belongs to its site, not as though it arrived there by accident, and many are so intimately related to specific sites as to be unthinkable without them"⁴.

One of those pioneering architects with a global mindset is Mariano Garrigues Díaz-Cañabate (Madrid, 1902-1994). His most interesting architectural production is confined to a specific time and city: Madrid, the 1950s. At the end of this decade, he designed a housing block for a community of multiple owners. He built it in a quiet area on Fortuny Street: in an environment where both trees and the scattered and compact buildings –the palaces and small hotels of the Castellana⁵–, played a leading role.

Given Garrigues' relationship with post-war modernity⁶, this article studies the threshold spaces in Fortuny 14. The aim is to prove that the transition between exterior and interior is not only possible in the outskirts-detached or row houses, but also in the inner-city housing. For this purpose, the four key points into which the chapter of Mock's book is divided are used, namely: "choice of land", "a livable garden", and "house and street". To these three points we added a fourth, as an epilogue: "house and sky". In short, the aim is to broaden the concept of threshold not only in the encounter of architecture with the earth, but also with the sky.

It is not so much a question of transferring the ideas contained in the article in Mock's book to Garrigues' practice, but rather of pointing out a common affinity for a tempered modernity in which the Scandinavian influence is important. In fact, the most important text written by Garrigues, "Architecture in Sweden"⁷, conveys a real interest in the reciprocal relationship between architecture and place as well as in the strategic position of the architect in society. Likewise, the modern principles enunciated in 1932 by Alfred H. Barr were quoted almost directly⁸. This collection of influences will translate into a mediation between geometric abstraction and subordination to the landscape; a balance between opposites that is well explained through Fortuny 14.

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. Confronta el modelo de vivienda unifamiliar aislada con el de las casas en hilera y sugiere finalmente hacer uso de la sección transversal para resolver los casos de desnivel, pues de ello puede obtenerse un beneficio arquitectónico. Por lo tanto, el enunciado puede interpretarse desde dos puntos de vista: desde la elección del emplazamiento y desde la preferencia por los terrenos escarpados o accidentados.

En el edificio 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 dirigido la construcción de la Embajada de Estados Unidos en Madrid.

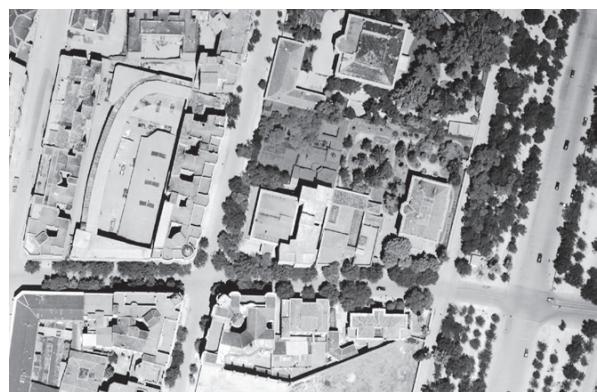
El vínculo de Garrigues con la Institución Libre de Enseñanza se había fortalecido al contraer matrimonio con Catalina Carnicer, alumna de la sección femenina de la Residencia de Estudiantes. Antes de que la Residencia de Señoritas se trasladase al pabellón de Arniches y Domínguez, en la calle de Ortega 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 se encontraba al final, 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.

La parcela que elige Garrigues es una de las cuatro 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.

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 una de ellas, la que se encuentra en el extremo suroeste, se había transformado por completo, en una operación desarrollada en dos etapas, antes y

FIG. 1. “El 14”. Perspectiva desde la calle Fortuny, 1911. Plano de Madrid, Ibáñez de Ibero, 1874.
The former Fortuny 14. Perspective from the street, 1911. Plan of Madrid by Ibáñez de Ibero, 1874.

FIG. 2. Vista aérea de Madrid 1942. Geoportal del Ayuntamiento de Madrid, F-421.
Aerial view of Madrid 1942. Geoportal of the Madrid City Council, F-421.



Choice of land

In this first section of "House and surroundings", Mock identifies the sense of belonging to the place with the attachment to the land. After comparing single-family houses and row houses, she points out some of the ways in which houses adapt to the terrain, using the cross-section as a design tool. The statement can therefore be interpreted from two points of view: from the location itself and from the preference for steep or rugged terrain.

In Fortuny's case, the choice of the lot seems meditated and conscious. The two sides of the Castellana were familiar to Mariano Garrigues. Not only had he spent his childhood near this major street, but he had also lived –and worked as curator at the Spanish Ministry of Trade– in the Recoletos and Castellana wards –Salamanca district-. Together with his brothers Joaquín and Antonio, he had frequently visited the Residencia de Estudiantes during the years when the so-called Colina de los Chopos had been a "campus of modern pedagogy and science"⁹ and, more recently, he had managed the construction of the U.S. Embassy in Madrid.

The link between Garrigues and the Institución Libre de Enseñanza (ILE) had been strengthened when he married Catalina Carnicer, a student of the women's section of the Residencia de Estudiantes. Before the Residencia de Señoritas moved to the Arniches y Domínguez pavilion on Ortega y Gasset Street, the women's section was in one of the small palaces that the men's section had left vacant on Fortuny Street when they moved to the Flórez pavilions on the Colina de los Chopos, around 1915. In the former street, number 14 was at the end, turning to Rafael Calvo; it corresponded to the first of the small palaces occupied by the ILE: "a small white palace, close to the Castellana, but away from it in a kind of discreet and silent haven" (FIG.1). The student lifestyle in that small palace is described through an intense relationship with the garden, in the shade of a horse chestnut tree¹⁰.

A few years later, the second block to the south was created and divided in four plots. One of these was chosen by Garrigues for his housing project. In the plan of Madrid drawing by Ibáñez de Ibero, the outline of this city block was not yet defined, so we assume that its urban development took place in the transition between the 19th and 20th centuries.

The plot was purchased in the middle of 1950s. At that time, the city block presented an intermediate typology, halfway between attached and free-standing buildings. The other three plots were pre-existing eclectic palaces from the late 19th century, but one of them, the one at the southwest end, had been completely transformed in a two-stage joint development, before and after the Civil War. Casto Fernández-Shaw, the architect in charge, had designed two buildings that encompassed the palace, filled the surrounding free space, and followed the alignment of the grid street plan. To the north and east, the complex exposed unequal party walls with which the following projects in the city block had to deal.

On the plot chosen by Garrigues there were lower-ranking constructions that could be demolished without too much trouble (FIG.2). The rectangular, almost square, layout of the site invited the choice of a compact building between party walls, around a central courtyard and with two exterior fronts: one facing Fortuny Street and the other towards the block interior. This was undoubtedly a canonical solution, pre-established in the first city blocks of the Salamanca district. However, Garrigues did not forget the Garden City principles, according to which dwellings should be surrounded by vegetation and open spaces. He therefore provided a third external front on the northern boundary.

With the northern boundary setback, the square geometrical condition of the original plot was lost. Perhaps for this reason, Garrigues made two further setbacks on the main fronts, which improve the autonomy of the new building. This autonomy provides breathing space for the trees on the pavement, allows natural light to enter the basement through a front courtyard –the use of the section, as Mock said– and ultimately predisposes to the emergence of threshold spaces. The general roof plan (FIG.3) shows this mixed typology, halfway between a free-standing palace and a building of the city grid: the intense condition that the edge has when it participates in two different and even antagonistic realities.

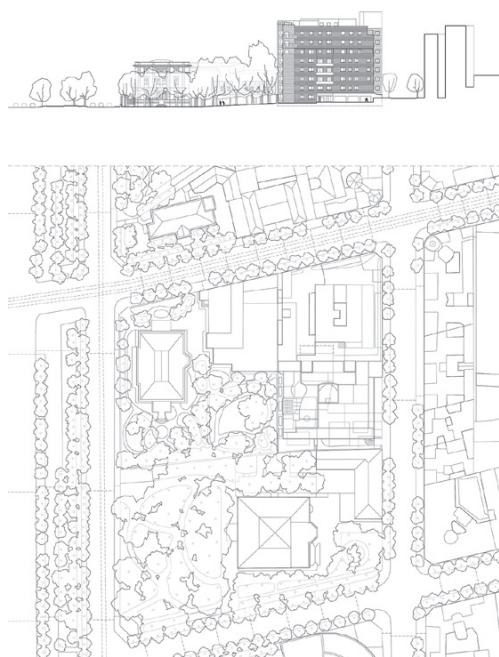
después de la Guerra Civil. Casto Fernández-Shaw, su arquitecto responsable, había construido dos edificios que englobaban el palacio, colmataban el espacio libre de alrededor y seguían la alineación del ensanche. Hacia el norte y hacia el este, el conjunto dejaba expuestas desiguales superficies de 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.

Con el retranqueo en el límite norte se perdía la proporción cuadrada de la parcela original. Quizá por ello, Garrigues practicó otros dos retrocesos más en los frentes principales, que mejoran la autonomía de la pieza edificada. Esta autonomía, que es incompleta por estar el edificio de Garrigues unido por su medianera sur a los dos edificios de Fernández-Shaw, supone un desahogo para los árboles en la acera, permite introducir luz natural en el sótano a través de un patio inglés (el recurso a la sección, como decía Mock) y, en definitiva, predispone a la aparición de espacios de umbral. El plano general de cubiertas (FIG. 3), permite divisar esa tipología mestiza, 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 e incluso antagónicas.

Un jardín habitable

El edificio se asienta en un terreno en ladera con profundo respeto. El plano de cubiertas revela también 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 de la casa



A livable garden

The building sits respectfully on a sloping site. The roof plan also reveals its strategic location as the backdrop to a livable garden. In this second section of “House and Surroundings”, Mock invites us to consider the exterior of the house according to the same parameters of utility and beauty, and with the same care and attention, with which the interior spaces are designed. In fact, the garden is said to ensure the continuity of the living space, whether it is lush –Nordic– or austere –Mediterranean–. In both cases, the garden would act as a link between the house and the natural landscape.

Although in this city block the gardens surrounded the adjacent palaces, the owners of Fortuny 14 houses had the privilege of visually participating in them. Nature and architecture then act to the benefit of each other, first, by incorporating the treetops into the balcony and terrace spaces –especially in the north and west orientations–, and second, by enclosing –and thus preserving– the garden area through the built volume.

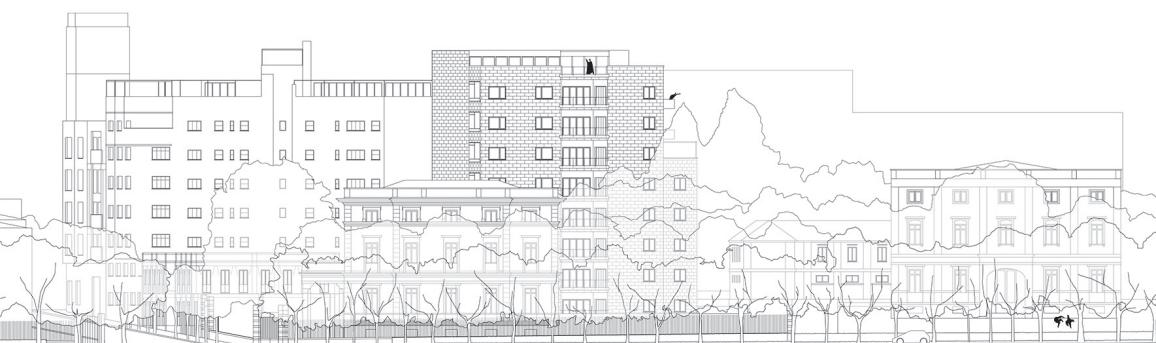
The façade works as a limit and counterpoint to the organic. However, the overhanging elements –balconies– and volume subtractions –terraces–, reduces the impression of formal rotundity. Balconies and terraces create links with the trees (FIG. 4). Brick and Colmenar stone, two materials that are deeply rooted in Madrid, are combined in this envelope. They are used with a double criterion of optimization and representativeness. The front facing the Castellana (FIG. 5) is clad entirely in stone, in a white tone that turns golden in the warm morning light. In contrast, brick predominates on the shaded façade, on the northern boundary. The subdued lighting makes it easier to perceive details and textures.

The dialectic established in Fortuny between the natural environment and the architectural object leads us to extend our gaze to Sweden to consider two residential examples from the 1930s-1940s: Gunnar Asplund's unbuilt project for the northern shore of Stockholm Bay (Norr Mälarstrand, 1931-1932) and the one built by Eric Sigfrid Persson in Malmö, towards Öresund (Ribershus, 1937-1943). In both cases it is a row of rectangular prisms arranged perpendicular to the sea, with a rationalist language of seriality and repetition mitigated by the introduction of site-sensitive variants.

FIG. 3. Emplazamiento de Fortuny 14. Arquitecto Mariano Garrigues. Dibujo del autor.
Fortuny 14. Site plan. Architect Mariano Garrigues. Drawn by the author.

FIG. 4. Fortuny 14. Terrazas y balcones en la fachada norte. Arquitecto Mariano Garrigues.
Fotografía de José Manuel Ballester. Junio 2021.
Fortuny 14. Balcony and terrace spaces. North façade. Architect Mariano Garrigues.
Photo by José Manuel Ballester. June 2021.

FIG. 5. Fortuny 14. Alzado hacia la Castellana. Arquitecto Mariano Garrigues. Dibujo del autor.
Fortuny 14. Front elevation from Castellana Street. Architect Mariano Garrigues.
Drawn by the author.



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 esta manzana los jardines pertenecían a los palacios vecinos, los propietarios de las viviendas de Fortuny 14 tenían la posibilidad de participar visualmente de aquéllos. Naturaleza y arquitectura actúan entonces en beneficio una de la otra, primero, incorporando las copas de los árboles en los espacios de balcones y terrazas (sobre todo en las orientaciones norte y oeste), y segundo, delimitando (y por tanto preservando) el área de jardín a través del volumen edificado.

La fachada 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 y la piedra de Colmenar, dos materiales arraigados en Madrid, se alternan en este 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. En cambio, en el frente umbrío del límite norte predomina el ladrillo. La iluminación tenue facilita la percepción de los detalles y las texturas.

La dialéctica que en Fortuny se establece entre el entorno natural y el objeto arquitectónico nos lleva a ampliar la mirada hacia Suecia para considerar dos ejemplos residenciales de los años 1930-1940: el proyecto no construido de Gunnar Asplund para la ribera norte de la bahía de Estocolmo (Norr Mälarstrand, 1931-1932) y el sí construido por Eric Sigfrid Persson frente al estrecho de Øresund, en Malmö (Ribershus, 1937-1943). Se trata en ambos casos de un conjunto de bloques lineales orientados ortogonales al mar, en donde el lenguaje racionalista de seriación y repetición se mitiga introduciendo variantes sensibles al lugar.

El proyecto de Asplund (FIG. 6) se representa desde una colorida perspectiva. El observador está situado en la terraza de uno de los bloques de viviendas. Dos recursos otorgan unidad al conjunto. Por un lado, el perfil escalonado de los bloques, según se alejan de la orilla. Por otro, la red de caminos transversales¹¹.

Las viviendas de Malmö (FIG. 7) se fotografían desde muchos puntos de vista. Nosotros escogemos aquel que nos permite tomar cierta distancia. Los frentes orientados al mar constan de una banda central de terrazas enmarcadas por diedros en donde la masa predomina sobre el hueco. La sombra alrededor de las terrazas se prolonga en el ático con una potente marquesina de hormigón que alude inequívocamente a la línea del horizonte.

Tanto el escalonamiento de los volúmenes en el proyecto de Asplund como la alternancia de superficies teras y profundas de fachada en las viviendas de Malmö son dos de los recursos utilizados por Garrigues en Fortuny. Pero quizás lo más interesante de utilizar estos dos ejemplos suecos como referencias de proyecto sea evocar el origen de la Castellana como cauce natural de agua.



Asplund's project (FIG. 6) is depicted from a coloured perspective. The viewer is located on the terrace of one of the residential blocks. Two criteria give unity to the whole. On the one hand, the growth in height of the buildings as they move away from the shore. On the other, the network of transversal paths¹¹.

The housing complex in Malmö (FIG. 7) is photographed from many viewpoints. We choose the one that allows us to take a certain distance. The sea-facing fronts consist of a central band of terraces framed by dihedrals where the mass predominates over the hollow. The shadow around the terraces is prolonged in the attic by a prominent concrete canopy which unmistakably alludes to the horizon line.

Both the stepped volumes in Asplund's project and the combination of smooth and deep façade surfaces in the Malmö dwellings are two of the resources used by Garrigues in Fortuny. But perhaps the most interesting issue about using these two Swedish examples as project references is to evoke the origin of the Castellana as a natural waterway.

House and street

As José Manuel López-Peláez says, "separation should not be mistaken for distance [...]. With distance, understanding and unity are therefore possible"¹².

The distance from the Garrigues building to the Castellana invites us to start a spiral approach route that begins on the wide tree-lined avenue and ends at the northern boundary of the plot. We go up Marqués de Riscal Street. A tower on the corner marks the turning to the right. Once in Fortuny Street, the Garrigues building takes a step back, showing a certain respect for the building that precedes it in time and space (FIG. 8). However, the connection with the Fernández-Shaw building is provided by a forward volume clad in limestone. This volume contains the service and parking entrances.

The second track of this route is horizontal. It ends at the cross path on the northern boundary. The iron gate allows a visual connection from the pavement; a relationship of continuity which is precisely what the third section of "the house and its surroundings" is about. Mock refers to the possibility of a strip or a front garden as a mediation between the public and the private: a subtle limit as an alternative to the wall or fence. In Fortuny 14 we would find this front strip, formalised in a front courtyard, and that garden which, although not strictly front, forms part of the entrance threshold.

At the threshold of the street there are two paths to continue the route (FIG. 9). The first is a spiral staircase which immediately enters the porticoed space before the entrance, bridging the 1.50 m difference in level between the pavement and the doorway. The second is a linear ramp which, in a continuous descent, runs adjacent to the boundary. On reaching the agreed height, the ramp turns to the right, following the line of a curved wall. Without reaching the roof, this wall enters the doorway,

FIG. 6. Proyecto de viviendas Norr Mälarstrand. Estocolmo, 1931-1932. Arquitecto Gunnar Asplund. ARKM.1988-02-8722 H-. ArkDes, Estocolmo.
Housing project at Norr Mälarstrand. Stockholm, 1931-1932. Architect Gunnar Asplund. ARKM.1988-02-8722 H-. ArkDes, Stockholm.

FIG. 7. Ribershus. Perspectiva desde Öresundsparken. Malmö, 1937-1943. Constructor Eric Sigfrid Persson. Archivos de la Ciudad de Malmö.
Ribershus seen from Öresundsparken. Malmö, 1937-1943. Builder Eric Sigfrid Persson's collection / Malmö City Archive.

FIG. 8. Fortuny 14. Alzado hacia la calle Fortuny. Arquitecto Mariano Garrigues. Dibujo del autor.
Fortuny 14. Front elevation from Fortuny Street. Architect Mariano Garrigues. Drawn by the author.



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”².

La distancia que toma el edificio de Garrigues, con respecto a la Castellana, nos invita a iniciar un recorrido de aproximación en espiral que comienza en la amplia avenida arbolada y concluirá en el lindero norte de la parcela. Ascendemos por la calle Marqués de Riscal. Una torre en esquina nos articula el giro hacia 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 el edificio de Fernández-Shaw se brinda a través de un cuerpo adelantado revestido en piedra caliza, que contiene las entradas de servicio y de aparcamiento.

El segundo tramo del recorrido se realiza en horizontal. Termina al alcanzar el pasaje transversal abierto en el lindero norte. La cancela de hierro permite la conexión visual desde la acera; una relación de continuidad que es precisamente de lo que trata el tercer apartado de “la casa y sus alrededores”. Mock 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.

Desde umbral de la calle dos sendas se ofrecen para continuar el recorrido (FIG.9). La primera es una escalera helicoidal que enseguida se introduce en el espacio porticado previo a la entrada, salvando los 1,50 m de desnivel entre la acera y el portal. La segunda es una rampa lineal que, en continuado descenso, discurre contigua al lindero. Al alcanzar la cota convenida, la rampa gira hacia la derecha siguiendo la directriz de un muro curvo. Sin llegar hasta el techo, este muro se introduce en el portal separando el espacio principal de entrada de un local que pudo estar previsto para bicicletas o para carritos de bebé. La segunda hipótesis tendría sentido si pensamos en el jardín posterior como zona de juegos, y en el local “A” del plano de planta baja (FIG.10), como espacio de 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 continuidad de los pavimentos y revestimientos hacia el interior 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 otra idea igual de sugestiva: hacer de lo cotidiano un momento especial.



separating the main entrance from a storage room that may have been intended for bicycles or prams. The second hypothesis will make sense if we identify the rear garden as a play area, and the room "A" written down on the ground floor plan (FIG.10) as a nursery. The children's activity would thus be sheltered from the street, due to its position in plan and section, at -1.98 m level.

The two paths are separated by a strip of vegetation and a paved area with a stone fountain, which is a sign of domesticity on the outside. Inversely, the continuity of the paving and cladding towards the interior suggests the idea that the building is entered underground. All the movement associated with the entrance revolves around another equally suggestive idea: making everyday life a special moment.

To enhance the understanding of the entrance paths as anchors of the architecture to the site, we can turn to another residential example in Stockholm: the house for the "Professional Women's Club". The "YK-House" was built between 1938 and 1939 by Albin Stark and Hillevi Svedberg. It is one of the "pointed houses", so called because of its free-standing typology, its vertical shape, and its pointed profile. Taking Sven Markelius's "Collective House" at John Ericssongatan 6 as a precedent, the YK-House was conceived as a block of flats focus on social purposes. Thus, the flats were personalised according to the tenants' professions, while the essential common services were centralised in the basement and on the ground floor: a kitchen, a laundry, a small gym, a grocery shop, a restaurant, and a children's day care center.

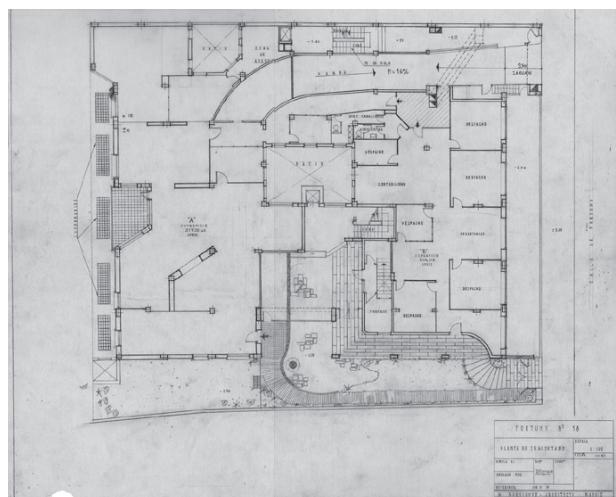
As originally conceived, the YK-House is located at Furuundsgatan 9, on a small hillside close to an open park environment (FIG.11). The oblique position of the building and the steep slope of the land made it possible to take advantage of the exterior paths as a means of separating public and private access. One of these paths is an S-shaped staircase. It leads to the shop and restaurant area, which is located 1.80 m below street level. The front courtyard serves as terrace for the restaurant. The other is a side path that leads into the park, but before that it offers an exit at a bend towards the staircase and lifts of this building. Finally, at the rear, one of the children's rooms extends outside onto a small semi-circular play terrace.

House and sky

To the three sections on the "house and its surroundings" we can add a fourth, as a complementary contribution, by way of an epilogue. This "fourth act" takes us back to the seventh floor or attic of Fortuny 14. Here we find the home of Mariano Garrigues, a dwelling with multiple rooms for a large family of seven children, which has now been completely transformed.

FIG. 9. Fortuny 14. Acceso por el lindero norte. Arquitecto Mariano Garrigues. Fotografías de José Manuel Ballester. Junio, 2021.
Fortuny 14. Entrance from the northern boundary. Architect Mariano Garrigues. Photo by José Manuel Ballester. June 2021.

FIG. 10. Fortuny 14. Planta de semisótano. MGD-P024-04. Fondo Mariano Garrigues Díaz-Cafabate. Servicio Histórico, Fundación Arquitectura COAM, Madrid.
Fortuny 14. Semi-basement floor. MGD-P024-04. Mariano Garrigues Diaz-Cafabate Archive. Historical Service, COAM Architecture Foundation, Madrid.



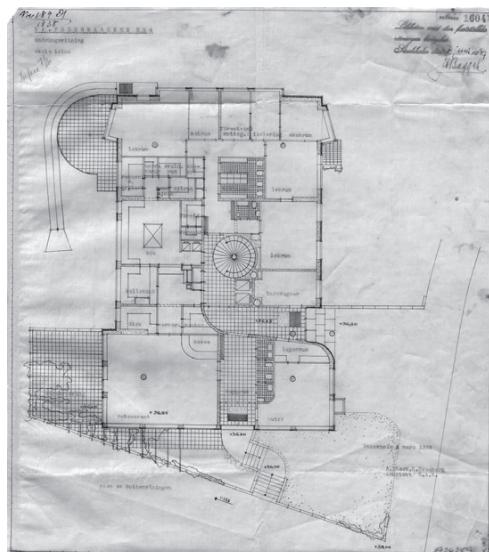
Para reforzar la comprensión de los umbrales de acceso como anclas de la arquitectura al lugar podemos acudir a otro ejemplo residencial de Estocolmo: la casa para el "Club de Mujeres Profesionales" o "Edificio YK", construido, entre 1938 y 1939, por Albin Stark y Hillevi Svedberg. Se trata de una de las "casas de punta", denominadas así tanto por su tipología exenta, como por sus proporciones verticales y su perfil apuntado. Tomando como precedente la "Casa Colectiva" de Sven Markelius en John Ericssongatan 6, el Edificio YK se plantea como un bloque de apartamentos con un claro componente social. Así, los apartamentos se personalizaron atendiendo a las profesiones de las inquilinas, mientras que 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 y la fuerte pendiente del terreno permitieron aprovechar los caminos exteriores como medio para separar el acceso público del privado. Una de estas sendas es una escalera en forma de S. Lleva a la zona de tienda y restaurante, situada 1,80 m por debajo del nivel de la calle. El patio delantero sirve como terraza del restaurante. La otra senda es un camino lateral que se introduce en el parque, no sin bifurcarse antes 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.

Casa y cielo

A los tres apartados de la "casa y sus alrededores" puede añadirse un cuarto, como aportación complementaria, a modo de epílogo. Este "cuarto acto" nos lleva a reanudar la marcha en la séptima planta o ático de Fortuny 14. Allí encontraríamos el hogar de Mariano Garrigues, una casa extensa para una familia numerosa de siete hijos, que hoy se encuentra totalmente transformada.

Aprovechando la organización en dos viviendas por planta de los pisos inferiores, Garrigues dividió el ático en una zona de descanso (los dormitorios), orientada hacia poniente, y una zona social (los salones) orientada hacia naciente (FIG. 12). 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. Esta asimetría se refleja en el tratamiento del espacio. Así, el ala de poniente se proyecta jerarquizado, compartimentado y de líneas rectas, mientras que el ala de naciente, se concibe más libre, sinuoso y fluido.



Taking advantage of the arrangement of the lower floors into two dwellings per floor, Garrigues divided the attic into a sleeping area –the bedrooms–, facing west, and a social area –the living rooms– facing east (FIG.12). The exception to this rule was the guest bedroom and the master bedroom, located respectively on the south and north side of the east wing. This asymmetry is reflected in the treatment of space. Thus, the west wing is designed to be hierarchical, compartmentalised, and straight-lined, while the east wing is conceived as freer, more sinuous and fluid.

The social gathering convened in the main living room generates the tension that triggers the movement in the east wing. The first anteroom leads immediately to another intermediate room. A collection of paintings by Benjamín Palencia articulates the turn to the right, where the staircase leading up to the mezzanine is located. The distinctive design of this staircase exemplifies the representative character of this area of the house. It is a majestic staircase with a curved guideline and 20 steps; the “staircase of honour” that we would find inside a sumptuous palace.

Arrival at the upper mezzanine takes place in a circular turret that replicates the helical upward movement. The first visual contact with the exterior is through a concave window. At this point there are two paths forward. On the right, the turret communicates with a service area connected, in turn, to the lower level by means of a small freight elevator. On the left, a double door leads to a space between inside and outside. This is a deep, longitudinal space, open to the sides. A chimney forms the backdrop to the perspective. The convexity of one of the side walls accentuates the foreshortening. The pebble paving underlines the intermediate condition of the hallway spaces.

FIG. 11. Edificio YK, Estocolmo, 1938-1939. Alzado lateral y planta baja. Arquitectos Albin Stark y Hillevi Svedberg. Archivos de la Ciudad de Estocolmo. YK-House. Stockholm, 1938-1939. Side elevation and ground floor. Architects Albin Stark & Hillevi Svedberg. Stockholm City Archive.

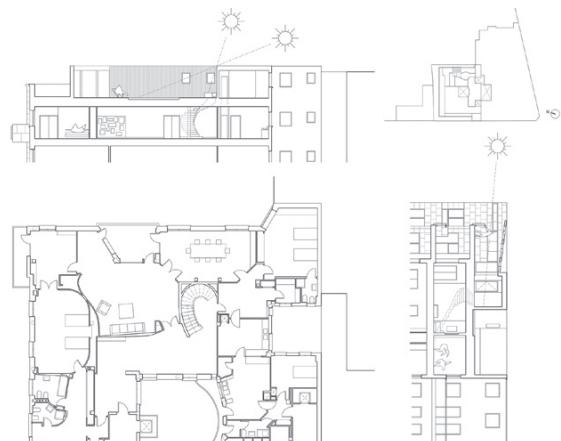
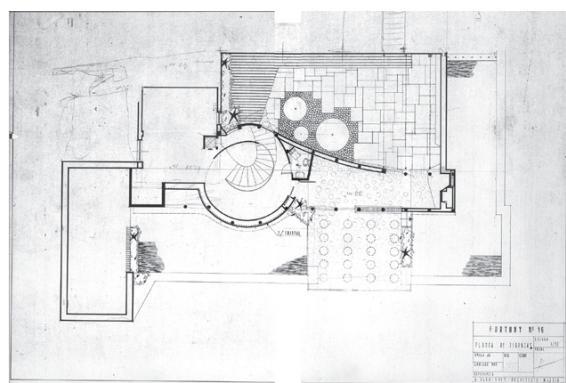


FIG. 12. Fortuny 14. Ala de naciente. Arquitecto Mariano Garrigues. Dibujo del autor.
Fortuny 14. East wing. Architect Mariano Garrigues. Drawn by the author.

FIG. 13. Fortuny 14. Planta de terrazas. MGD-P024-12. Fondo Mariano Garrigues. Servicio Histórico, Fundación COAM.
Fortuny 14. Terrace floor. MGD-P024-12. Mariano Garrigues Diaz-Cañabate Archive. Historical Service, COAM Architecture Foundation, Madrid.



La reunión social convocada en el salón principal genera la expectativa que desencadena el movimiento en el ala de naciente. La primera antesala da paso enseguida 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. El trazado singular de esta escalera participa del carácter representativo de esta zona de la casa. 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 torreón circular que replica el movimiento helicoidal de ascenso. A través de una cristalera cóncava se tiene un primer contacto visual con el exterior. Dos caminos se ofrecen en este momento. A mano derecha, el torreón comunica con una zona servicio conectada, a su vez, con el nivel inferior mediante un pequeño montacargas. A la izquierda, una doble puerta conduce hacia un espacio entre interior y exterior. Se trata de un espacio longitudinal y profundo, 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 de cantos rodados subraya esa condición intermedia que tienen los zaguanes.

El espacio de transición articula dos terrazas de distinto carácter. La que está orientada hacia naciente, más pública y representativa, se relaciona con la Castellana. A modo de pequeña tribuna, una marquesina de hormigón nos impulsa la vista hacia delante, hacia un horizonte bañado por la luz del atardecer (FIG.14). Se compone de seis vigas en voladizo y sección peraltada, apoyadas en dos filas de pilares alineados con los muros que delimitan el espacio de umbral anterior. Veinte ojos de unos 50 cm de diámetro alivian el peso de la estructura y ofrecen un contrapunto lumínico a la superficie en sombra.

La segunda terraza tiene un carácter más íntimo y privado. Se formaliza casi como un patio; un lugar donde disfrutar del cielo estrellado de las noches de verano en Madrid¹³. Durante el día el contraste lo ofrece un muro curvo revestido de cañizo, junto al cual se sitúa una jardinera y un estanque japonés (FIG.15). El ambiente familiar es un final apropiado para este itinerario.

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 de formas puras; suceden en tres zonas del edificio: en la planta baja, en las terrazas y balcones de los pisos superiores y en la azotea. En comparación con la vivienda unifamiliar inspirada en el estilo de vida norteamericano, el concepto de umbral es aquí más rico y diverso. Nos lleva a pensar en las posibilidades arquitectónicas, no siempre aprovechadas, que nacen del encuentro entre lo público y lo privado, lo común y lo propio.

Una segunda cuestión ataña a la sensibilidad nórdica que atraviesa tanto esta obra de Mariano Garrigues como la publicación editada por Elisabeth B. Mock. Los tres ejemplos residenciales suecos, traídos a colación en esta investigación (el proyecto de Asplund y las obras de Persson y Stark-Svedberg), son edificios en los que la entidad formal, la apuesta comunitaria y la relación con la naturaleza no resultan excluyentes. El hecho de que Garrigues conociera estas obras en particular quizá no sea tan importante como su reconocido interés por el modo de hacer arquitectura en Suecia 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. Así, en cualquiera de los umbrales que hemos estudiado, la transición entre el exterior y el interior se produce sin prisa, pero sin pausa, involucrando al habitante en una experiencia dinámica y fluida.

The transition space joins two terraces of different character. The one facing east, which is more public and representative, relates to the Castellana. Like a small tribune, a concrete canopy leads the view forward, towards a horizon bathed in the evening light (FIG.14). It is made up of six cantilevered beams with a sloping section, supported by two rows of pillars aligned with the walls of the space in between. Twenty openings about 50 cm in diameter reduce the weight of the structure and provide a luminous counterpoint to the shaded surface.

The second terrace has a more intimate and private character. This patio is a suitable place to enjoy the starry skies of Madrid's summer nights¹³. During the day, the contrast is provided by a curved wall covered with reed, next to which there are some flowers and a Japanese pond. (FIG.15). The family atmosphere is a fitting end to this itinerary.

Conclusions

The hypothesis refers to the possibility of intermediate spaces in a block of flats. Based on this case study, the answer is yes. Transitional spaces offset the initial starkness that comes with the use of pure forms; they occur in three areas of the building: on the ground floor, on the terraces and balconies of the upper floors, and on the rooftop. Compared to the single-family housing inspired by the American lifestyle, the notion of threshold here is richer and more diverse. It leads us to think about the architectural possibilities –not always taken advantage of– that arise from the encounter between the public and the private, the collective and the individual.

FIG. 14. Fortuny 14. Terraza delantera. Fotografía de José Manuel Ballester. Junio 2021.
Fortuny 14. Front terrace. Architect Mariano Garrigues. Photo by José Manuel Ballester. June 2021.



FIG. 15. Fortuny 14. Terraza trasera. Arquitecto Mariano Garrigues. Colección de la familia Garrigues Carnicer.
Fortuny 14. Rear terrace. Architect Mariano Garrigues. Garrigues Carnicer Family Collection.



NOTAS

- 1 ESTEBAN MALUENDA, Ana María, 2007. "La modernidad importada. Madrid 1949-1968: Cauces de difusión de la arquitectura extranjera". Tesis doctoral. Madrid: UPM-ETSAM.
- 2 MOCK, Elizabeth B, 1946. "Needed-A Fresh Approach: Choosing an Architect". En: *If You Want to Build a House*. 1^a ed. Nueva York: MoMA, p. 7. Trad. el autor.
- 3 MOCK, Elizabeth B, 1946. "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, 2020. "Mariano Garrigues en Fortuny 14: la casa entre palacios". VAD: Veredes, arquitectura y divulgación. Ejemplar dedicado a: Los secundarios. A Coruña, no. 4, pp. 72-84. ISSN 2659-9139.
- 6 AMAROUCH GARCÍA, Ismael, 2021. "La Embajada de Estados Unidos en Madrid y la arquitectura moderna de posguerra". *VLC arquitectura. Research Journal*. Alicante, vol. 8, no. 2, pp. 61-89. ISSN 2341-3050.
- 7 GARRIGUES, Mariano, 1950. "La arquitectura en Suecia". *Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura*. Madrid: DGA, vol. IV, no. 13, p. 15. ISSN 1699-2172.
- 8 Estos principios conocidos son: volumen frente a masa; regularidad frente a simetría y zonificación; flexibilidad y, por último, perfección técnica y gracia de las proporciones, como nuevos atributos hacia la abstracción. Vid. BARR, Alfred H. "Foreword". En: HITCHCOCK, Henry-Russell, et al. *Modern Architecture: International Exhibition*. Nueva York: MoMA, pp. 12-17.
- 9 FERNÁNDEZ CONTRERAS, Mónica, 2009. "La Residencia de Estudiantes de Antonio Flórez. Habitando entre la tradición y la modernidad por el camino de la sobria renovación funcional". *Mephisto. Gaceta literaria humanista universitaria*. Madrid: Biblioteca Complutense, año III, n.^o 5, p. 11. ISSN 1887-522X.
- 10 "El 14", 1926. *Residencia*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, p. 73.
- 11 ALMONACID CANSECO, Rodrigo, 2012. "Paralíticos o epilépticos: la ciudad del movimiento moderno en la dialéctica Asplund versus Le Corbusier". En: VII Encontros do CEEA: Apropriações do Movimento Moderno / Apropiações do Movimento Moderno. Porto: Centro de Estudios Arnaldo Araújo, pp. 51-62. ISBN 978-972-8784-41-6.
- 12 LÓPEZ-PELÁEZ, José Manuel, 2007. "Sobre la proximidad". En: *Maestros Cercanos. Col. La Cimbra*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, pp. 7-11. ISBN 978-84-934688-9-7.
- 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.

BIBLIOGRAFÍA / BIBLIOGRAPHY

- ALMONACID CANSECO, Rodrigo, 2012. "Paralíticos o epilépticos: la ciudad del movimiento moderno en la dialéctica Asplund versus Le Corbusier". *VII Encontros do CEEA: Apropriações do Movimento Moderno / Apropiações do Movimento Moderno*. Oporto: Centro de Estudios Arnaldo Araújo, pp. 51-62. ISBN 978-972-8784-41-6.
- AMAROUCH GARCÍA, Ismael. "Mariano Garrigues en Fortuny 14: la casa entre palacios", 2020. VAD: Veredes, arquitectura y divulgación. Ejemplar dedicado a: Los secundarios. A Coruña, no. 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, no. 2, pp. 61-89. ISSN 2341-3050.
- BARR, Alfred H., 1932. "Foreword". En: HITCHCOCK, Henry-Russell, et al. *Modern Architecture: International Exhibition*. 1^a ed. Nueva York: MoMA, pp. 12-17.
- ESTEBAN MALUENDA, Ana María, 2007. "La modernidad importada. Madrid 1949-1968: Cauces de difusión de la arquitectura extranjera". Tesis doctoral. Madrid: UPM-ETSAM.
- FERNÁNDEZ CONTRERAS, Mónica, 2009. "La Residencia de Estudiantes de Antonio Flórez. Habitando entre la tradición y la modernidad por el camino de la sobria renovación funcional". *Mephisto. Gaceta literaria humanista universitaria*. Madrid: Biblioteca Complutense, año III, no. 5, p. 11. ISSN 1887-522X.
- FULLAONDO, Juan Daniel y MUÑOZ, María Teresa, 1995. *Historia de la arquitectura contemporánea española. Tomo II: Los grandes olvidados*. Madrid: Munillalería. ISBN 84-87828-07-8.
- GARRIGUES, Mariano, 1950. "La arquitectura en Suecia". *Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura*. Madrid: DGA, vol. IV, no. 13, p. 13-18. ISSN 1699-2172.
- LÓPEZ-PELÁEZ, José Manuel, 2007. "Sobre la proximidad". En: *Maestros Cercanos. Col. La Cimbra*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, pp. 7-11. ISBN 978-84-934688-9-7.
- MOCK, Elizabeth B, 1946. *If You Want to Build a House*. 1^a ed. Nueva York: MoMA.
- "El 14", 1926. *Residencia*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, p. 73.

BIOGRAFÍA

Ismael Amarouch García (Casablanca, 1983). Arquitecto (2014) y Máster en Proyectos Arquitectónicos Avanzados (2016) por la ETSAM de Madrid. Actualmente estudiante doctorando en el Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la ETSAM con una tesis titulada *Mariano Garrigues en la Casa de Suecia (Madrid, 1953-1956)*. Profesor asistente en la enseñanza de proyectos desde 2015. Co-editor de la serie de libros 14 Km, y de *Vivienda colectiva y clima en España*. Becario del GIVCO (Grupo de Vivienda Colectiva, 2018) y coordinador de investigación en el MCH (Master in Collective Housing, 2019). Investigador visitante en el KTH de Estocolmo (2022). Primer premio en el concurso de ideas del COAM Renove Fuencarral (2015).

A second question concerns the Nordic sensibility that runs through both this work by Mariano Garrigues and the publication edited by Elisabeth B. Mock. The three Swedish residential examples brought up in this research –Asplund's project and the works of Persson and Stark-Svedberg– are buildings in which the formal entity, the community commitment and the relationship with nature are not-mutually exclusive. The fact that Garrigues knew about these works is perhaps not as important as his acknowledged interest in the way architecture was made in Sweden during the 1930s and 1940s.

This Nordic approach is what provides the architect from Madrid with the necessary tools to adapt the theoretical principles of modernity to practical and vital circumstances. Thus, in any of the thresholds we have studied, the transition between outside and inside occurs progressively and slowly, involving the inhabitant in a dynamic and fluid experience.

ENDNOTES

- 1 ESTEBAN MALUENDA, Ana María, 2007. *La modernidad importada. Madrid 1949-1968: Cauces de difusión de la arquitectura extranjera*. PhD Thesis. Madrid: UPM-ETSAM.
- 2 MOCK, Elizabeth B, 1946. "Needed-A Fresh Approach: Choosing an Architect". In: *If You Want to Build a House*. 1^a ed. New York: MoMA, p.7.
- 3 MOCK, Elizabeth B, 1946. "House and Surroundings", ibid, pp.75-92.
- 4 Ibid, p.75.
- 5 AMAROUCH GARCÍA, Ismael, 2020. "Mariano Garrigues in Fortuny 14: the house between palaces" VAD: Veredes, arquitectura y divulgación. Issue dedicated to: The secondary characters. A Coruña, no. 4, pp. 72-84. ISSN 2659-9139.
- 6 AMAROUCH GARCÍA, Ismael, 2021. "The U.S. Embassy in Madrid and the post-war modern architecture". VLC arquitectura. Research Journal. Alicante, vol. 8, no. 2, pp. 61-89. ISSN 2341-3050.
- 7 GARRIGUES, Mariano, 1950. "La arquitectura en Suecia". Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura. Madrid: DGA, vol. IV, no. 13, p. 15. ISSN 1699-2172.
- 8 These well-known principles are volume as opposed to mass; regularity as opposed to symmetry and zoning; flexibility and, finally, technical perfection and fineness of proportion, as new attributes towards abstraction. Vid. BARR, Alfred H, 1932. "Foreword". In: HITCHCOCK, Henry-Russell, et al. *Modern Architecture: International Exhibition*. New York: MoMA, pp.12-17.
- 9 FERNÁNDEZ CONTRERAS, Mónica, 2009. "La Residencia de Estudiantes de Antonio Flórez. Habitando entre la tradición y la modernidad por el camino de la sobria renovación funcional". Mephisto. Gaceta literaria humanista universitaria. Madrid: Complutense Library, vol. III, no. 5, p. 11. ISSN 1887-522X.
- 10 "El 14", 1926. Residencia. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, p.73.
- 11 ALMONACID CANSECO, Rodrigo, 2012. "Paralíticos o epilépticos: la ciudad del movimiento moderno en la dialéctica Asplund versus Le Corbusier". In: VII Encuentros del CEEA: Apropriações do Movimento Moderno / Apropriações del Movimiento Moderno. Porto: Centro de Estudios Arnaldo Araújo, pp. 51-62. ISBN 978-972-8784-41-6.
- 12 LÓPEZ-PELÁEZ, José Manuel, 2007. "Sobre la proximidad". In: Maestros Cercanos. Col. La Cimbra. Barcelona: Caja de Arquitectos Foundation, pp. 7-11. ISBN 978-84-934688-9-7.
- 13 FULLAONDO, Juan Daniel y MUÑOZ, María Teresa, 1995. *Historia de la arquitectura contemporánea española*. Vol. II: Los grandes olvidados. Madrid: Munillalería, p. 56. ISBN 84-87828-07-8.

BIOGRAPHY

Ismael Amarouch García (Casablanca, 1983). Architect (2014) and Master in Advanced Architectural Projects (2016) by ETSAM in Madrid. Currently PhD candidate at DPA-ETSAM with the thesis entitled Mariano Garrigues at the House of Sweden (Madrid, 1953-1956). Design lecturer since 2015. Co-editor of 14 Km book series, and Spanish Collective Housing and Climate. Research fellow at GIVCO (Collective Housing Research Group, 2018) and Senior Research Coordinator at MCH (Master in Collective Housing, 2019). Visiting PhD research fellow at KTH Stockholm. First prize in COAM Architecture Competition Renove Fuencarral (2015).

Los espacios umbral en la vivienda: entre modernidad y tradición

Threshold spaces in housing: between
modernity and tradition

Orsina Simona Pierini
Catedrática de Proyectos/Full professor, Departamento de Arquitectura y Estudios
Urbanos, Politecnico di Milano

Durante el Congreso se plantearon tres niveles de debate, de lo más general a lo más particular: la definición del tema y los aspectos más teóricos, la metodología planteada en el estudio de los casos y, finalmente, las investigaciones sobre los proyectos que tratan de identificar de las herramientas proyectuales y la puesta en obra de elementos específicos a través de su transformación al lenguaje moderno y de su posible actualización.

El tema del espacio entre interior y exterior exige que nos preguntemos por la propia definición de "exterior": a veces es la naturaleza o el paisaje, otras la ciudad; lugares muy distintos entre sí que hacen que los abordemos con distintos planteamientos. Además, aunque este tipo de espacios sean siempre espacios de tránsito, suelen vivirse con cierto sentido de movimiento, de dirección: del interior hacia la naturaleza y el paisaje; y, al revés en otros casos, del exterior, desde la calle y la ciudad, hacia el interior. Se sale al balcón, se llega y se entra en casa. Como nos recuerda Roger Caillois, los lugares tienen una direccionalidad intrínseca: siempre bajamos al sótano y siempre subimos al ático.

Estas relaciones aparecen moldeadas con distintos grados de mediación y de movimiento sugeridos. Un movimiento más visual y estático se dirige hacia afuera, como el hecho de enmarcar el paisaje a través de elementos casi inmateriales, mientras que la relación con la calle y la ciudad funciona llevando materiales duros de la calle al suelo interior o utilizando detalles domésticos en las paredes, algo que de por sí que anticipa el interior.

Durante la presentación de las ponencias del Congreso, han aparecido distintas interpretaciones de los espacios de mediación; a veces se centran principalmente en los lugares públicos, expresados a través de la planta central, sintetizada en la plaza o los patios; otras en la vivienda, unos espacios que suelen ser más de relación, "espacios sirvientes" de decía Louis I. Kahn.

Podemos decir, pues, que existen dos grandes familias de espacios entre interior y exterior: los centrales y los que expresan una direccionalidad. Estos últimos se basan en un sistema de relaciones, aquello que Luigi Moretti destacaba como "secuencias de espacios", concatenaciones de espacios

Three levels of debate were raised during the Congress, from the most general to the most specific: the definition of the theme and the more theoretical aspects; the proposed methodology in the case studies; and, finally, the research on the projects trying to identify the design tools and the implementation of specific elements by transforming them into Modern language and possibly updating them.

The issue of the space between indoors and outdoors requires us to ask ourselves about the very definition of "outdoors". Sometimes it is Nature or the landscape; sometimes it is the city: places that are very different from one another, which makes us approach them differently. In addition, although these types of spaces are always spaces of transit, they are usually experienced with a certain sense of movement or direction: from the inside towards Nature and the landscape; or, in other cases, from the outside – from the street and the city – towards the inside. You go out on to the balcony; you arrive and enter the house. As Roger Caillois reminds us, places have an intrinsic directionality: we always go down to the basement and always go up to the attic.

These relationships appear to be shaped with varying degrees of mediation and suggested movement. A more visual and static movement is directed outward, such as framing the landscape through almost immaterial elements, while the relationship with the street and the city works by bringing hard materials from the street on to the floor indoors or by using domestic details on the walls, which in itself anticipates the interior.

During the presentation of the Congress papers, different interpretations of mediation spaces appeared. Sometimes they are mainly focused on public places, expressed through the central floor plan, synthesised in a square or courtyards. Others concentrated on housing – spaces that are usually more relational, or "servant spaces" as Louis I. Kahn used to say.

comprimidos o dilatados, largos o cortos, donde poder detenerse el tiempo necesario para percibirse de cómo uno va pisando el suelo, o cómo el marco de la ventana pertenece al paisaje.

Hay elementos de la arquitectura que sirven para estos espacios de relación: puertas, ventanas, terrazas, balcones, entradas, umbrales, patios, pero ¿podemos definir un "catalogo" de espacios umbral? O, más bien, ¿podemos definir tipos de espacios?. Las entradas a las casas, por ejemplo, pueden medirse de maneras muy distintas. En los umbrales de las casas milanesas siempre se sube o se baja a grandes espacios, con un desnivel de al menos un metro en relación con la calle, mientras que en Madrid o en Barcelona se entra por espacios pequeños y a cota.

Según esta manera de proyectar los espacios entre interior y exterior que controlan los diferentes grados de privacidad, el movimiento de los suelos y los techos adquiere cierta importancia, de la misma manera que un edificio se relaciona con el suelo hundiéndose, apoyándose o levantándose de él. La sección parece ser la herramienta más adecuada para describir estos sistemas de relaciones que no tienen ninguna relación con la representatividad de la fachada. Mientras que en las fachadas urbanas las sombras dan sentido a las molduras, en sección la sombra explica el espacio; y, al revés, cuando las casas se relacionan con el paisaje, plantean diversas maneras de estar en la naturaleza: mirándola desde lo alto, entrando dentro de los árboles o colocando logias; en este caso, la arquitectura de la fachada recoge todo el sentido de estos lugares intermedios.

El grupo de ponencias de la primera jornada ha tratado principalmente el tema de la casa. De entre todos los casos, dos de ellos se han centrado en viviendas urbanas: las de la calle Fortuny en Madrid, de Mariano Garrigues, y Les Escales Park en Barcelona, de Josep Lluís Sert; un tercer caso un conjunto en la naturaleza: las viviendas en Roca Llisa, de Fernando Cavestany, proyectadas con módulos de terrazas que se adaptan al terreno; y, por último, una casa unifamiliar: la casa Vázquez, de Xosé Bar Bóo.

Los ejemplos urbanos tratados establecen una continuidad con la arquitectura moderna, con referencias explícitas a libros y autores clave del movimiento moderno internacional. Entre ellos, la obra de Mariano Garrigues se entiende como un desarrollo de todas las partes de una obra que plantean la relación entre interior y exterior a partir de un manual de arquitectura moderna: el contacto con la ciudad y la calle, con el terreno y el jardín se enriquece del contacto con el techo de la terraza.

En el caso de Sert, la relación con la ciudad y las entradas se presenta como un gran vacío que destaca la masa articulada del edificio del suelo, alejándose de la calle. A partir de este acto, lo moderno se expresa en todas las formas que adquiere el plano horizontal con sus diferentes declinaciones; el espacio logra su fluidez justamente a través de este plano. El arquitecto, ya en su etapa madura, sabe cómo manejar los distintos niveles y su relación con la naturaleza. Los porches, las terrazas, las logias, los balcones y las cubiertas están pensados a partir de su relación con el exterior, casi pensados desde este. La investigación de los ponentes ha seguido esta actitud en todas sus obras y han destacado las dobles fachadas como el nivel más complejo y controlado de esta evolución de la extensión del plano horizontal que se materializa en burbujas de espacios, como sucede en las casas unifamiliares de la urbanización Can Pep Simó, en Ibiza.

Las dos obras presentadas en Ibiza y en Galicia afrontan el tema de la vivienda unifamiliar, tanto agrupada como aislada, tratando de hacer referencias al mundo de la tradición, muchas veces rural o mediterránea, poniendo en evidencia los cambios efectuados por los "pioneros" en su actualización de los elementos de siempre. El análisis de las tipologías de las casas rurales ibicencas y la descripción gráfica de las casas con patín marinera gallega son muestras de un nuevo interés hacia los elementos que el saber tradicional ha construido con materiales bien conocidos y experimentados. Los elementos de la tradición ofrecen respuestas ya consolidadas para habitar mejor las casas, para aprovechar el asoleo y la ventilación de la vivienda, unos saberes que nos acercan a las sensibilidades que, cada vez más, nos exige la sostenibilidad hoy.

En el caso de Bar Bóo, este concepto aparece bien representado en la secuencia de las casas con patín, entre las que destaca la casa Vázquez. La investigación tipológica se une a la sabiduría del uso de los materiales. La referencia a la tradición se trasforma en lenguaje moderno, con una clara referencia

We can therefore say that there are two main families of spaces between inside and outside: central ones and those expressing directionality. The latter are based on a system of relations: what Luigi Moretti called "sequences of spaces", or long or short chains of compressed or dilated spaces, where you can stop for long enough to notice how you are stepping on the ground, or how the window frame belongs to the landscape.

There are elements of architecture that serve as these spaces for relations: doors, windows, terraces, balconies, entrances, thresholds and courtyards. But can we define a "catalogue" of threshold spaces? Or, rather, can we define types of spaces? House entrances, for example, can be measured in many different ways. In the thresholds of Milanese houses you always go up or down into large spaces, with a difference of at least one metre in relation to the street, while in Madrid or Barcelona you enter through small spaces and at the same level.

In this way of designing the spaces between interior and exterior that control the different degrees of privacy, the movement of floors and ceilings takes on a certain importance, in the same way that a building relates to the ground by sinking, sitting on it or rising from it. The section seems to be the most appropriate tool to describe these systems of relations that bear no relation to the representativeness of the facade. Just as on urban facades the shadows give meaning to the mouldings, in section the shadow explains the space. Conversely, when the houses relate to the landscape, they suggest different ways of being in natural surroundings: looking at it from above; entering inside the trees; or placing loggias. In this case, the architecture of the facade collects all the meaning of these intermediate places.

The first day's group of papers dealt mainly with the theme of the house. Two of the cases focused on urban housing: Calle Fortuny in Madrid, by Mariano Garrigues, and Les Escales Park in Barcelona, by Josep Lluís Sert. A third case was a site in natural surroundings: the houses in Roca Llisa, by Fernando Cavestany, designed with terrace modules adapting to the terrain. Finally, there was the Vázquez house, by Xosé Bar Bóo.

The urban examples discussed establish a continuity with Modern architecture, with explicit references to key books and architects from the international Modern movement. Among these, the work of Mariano Garrigues is seen as a development of all the parts of a work suggesting the relationship between inside and outside based on a Modern architecture manual: the contact with the city and the street and with the land and the garden is enriched by the contact with the roof of the terrace.

In Sert's case, the relationship with the city and the entrances is presented as a large void highlighting the articulated mass of the building from the ground, away from the street. Based on this action, modernity is expressed in all the forms that the horizontal plane acquires with its different declinations. Space achieves its fluidity precisely through this plane. The architect, already in his mature stage, knows how to manage the different levels and their relationship with Nature. The porches, terraces, loggias, balconies and roofs are designed based on their relationship with the outside. They are almost designed from it. The speakers' research followed this attitude in all their works and they highlighted the double facades as the most complex and controlled level of this development of the extension of the horizontal plane that takes the form of bubbles of spaces, as in the houses in the Can Pep Simó development in Ibiza.

The two works presented in Ibiza and Galicia address the theme of the house, both grouped and isolated, trying to make references to the world of tradition, which is often rural or Mediterranean, highlighting the changes made by the "pioneers" in updating traditional elements. The analysis of the typologies of Ibizan rural houses and the graphic description of Galician fishermen's houses with *patín* are examples of a new interest in the elements that traditional knowledge has built with tried and tested materials. The elements of tradition offer already established answers for inhabiting houses better and for taking advantage of the sunlight and ventilation of a home. This knowledge brings us closer to the sensitivities increasingly demanded by sustainability today.

a la obra de Marcel Breuer: el patín eleva a la planta superior aquello que suele estar en planta baja, de igual modo que Francisco Javier Sáenz de Oíza construye un suelo con el techo de la casa.

La metodología aplicada en los casos de estudio hace referencia a la herramienta más directa del arquitecto: el dibujo. Documentos originales y dibujos de los arquitectos acompañan las palabras de los ponentes. Los primeros permiten conocer mejor al proyectista, su manera de desarrollar la obra a partir de los croquis hasta la construcción final y su relación con el contexto, cultural y físico, mientras que los dibujos de los ponentes deben analizarse desde un punto de vista mucho más interpretativo y, al mismo tiempo, más general, no solo para explicar la arquitectura de la obra, sino también para sacar partido de los espacios y de los materiales de construcción locales, que esta ofrece al proyecto contemporáneo.

Redibujar no es solo una manera de interpretar o explicar una obra, sino una manera de volver a proyectarla que nos permite diferenciar mejor sus elementos o partes. Durante el Congreso, hemos visto cómo los ponentes dibujaban en el aire y, en muchas ocasiones, acababan enamorándose de los detalles que describían. Dimensiones y materiales, detalles y usos parecen dibujar acontecimientos que pueden repetirse en una nueva obra.

El Congreso es la ocasión perfecta para dar a conocer la difusión capilar de la modernidad en España y presentar arquitectos locales al gran público. Como oportunidades de proyecto, destaca la interpretación de un lugar, que mira al lenguaje universal moderno y actualiza sus referencias y variaciones.

Por tanto, las ponencias se presentan como sinédoques de mundos culturales, pinceladas que, al montarse en el conjunto de los congresos, conforman el gran mosaico de la arquitectura moderna española. El asunto de la relación entre la modernidad y la tradición, que fue estudiado después de la Guerra civil y que tiene su punto principal en los espacios de mediación, se explica en la frase de la autora del ensayo sobre el edificio de Sargadelos, donde describe cómo la modernidad “pura” de Kazimir Malévich se deshace en el paisaje. Sinédoques, por tanto, que destacan la importancia de cada detalle, de cada operación proyectual en relación con el todo, para lograr la unidad del proyecto, de tal modo que quizás hoy podamos repetir el proceso.

In the case of Bar Bóo, this concept is well represented in the sequence of houses with *patín*, including, most importantly, the Vázquez house. Typological research is combined with wise use of materials. The reference to tradition is transformed into Modern architectural language, with a clear reference to the work of Marcel Breuer: the *patín* elevates what is usually on the ground floor to the upper floor, just as Francisco Javier Sáenz de Oíza builds a floor with the roof of the house.

The methodology applied in the case studies refers to the architect's most direct tool: drawing. Original documents and drawings by the architects accompany the words of the speakers. The former allow a better understanding of the designer, their way of developing the work from the sketches to the final construction and its relationship with the cultural and physical context. Meanwhile, the speakers' drawings should be analysed from a much more interpretative and, at the same time, more general point of view, not only to explain the architecture of the work, but also to take advantage of the spaces and local building materials offered to the contemporary design.

Redrawing is not only a way of interpreting or explaining a work, but also a way of redesigning it that allows us to better differentiate its elements or parts. During the Congress, we have seen how the speakers drew in the air and, on many occasions, ended up falling in love with the details they described. Dimensions and materials, details and uses seem to sketch out events that could be repeated in a new work.

The Congress is the perfect opportunity to publicise the capillary dissemination of Modern architecture in Spain and to introduce local architects to the general public. As design opportunities, it highlights the interpretation of a place, which looks at the Modern universal language and updates its references and variations.

The papers are presented as synecdoches of cultural worlds; brushstrokes which, when assembled as part of all the congresses as a whole, help make up the great mosaic of Modern Spanish architecture. The issue of the relationship between modernity and tradition, which was studied after the Civil War and which particularly focuses on spaces of mediation, is made explicit in the line by the author of the essay on the Sargadelos building, who describes how the "pure" modernity of Kazimir Malevich dissolves into the landscape. These synecdoches, then, emphasise the importance of each detail and each design operation in relation to the whole, to achieve a unity of design so that we can perhaps repeat the process today.

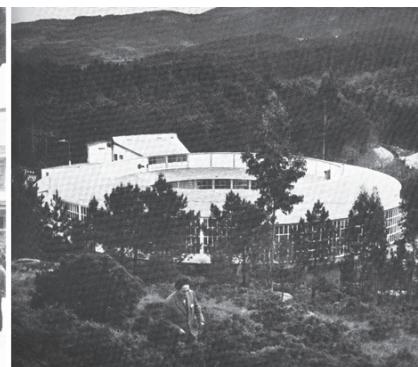
La Plaza Circular de Sargadelos. El espacio de las confluencias para el Laboratorio de Formas.

The Circular Plaza of Sargadelos.
The space for interaction of the 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

FIG. 1. Plaza Circular de Sargadelos en Cervo (Lugo). Andrés Fernández-Albalat Lois, 1966-70
(Laboratorio de Formas 1970, p. 54. 51). Fuente: Laboratorio de Formas.
The Circular Plaza of Sargadelos in Cervo (Lugo). Andrés Fernández-Albalat Lois, 1966-70.
(Laboratorio de Formas 1970, p. 54. 51). Source: Laboratorio de Formas.



Resumen: 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.

Próximo 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

Abstract: When the Circular Building of the Sargadelos complex (Cervo, Lugo) was inaugurated in 1970, it created the main stage 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 born with the aim of promoting the modernisation of Galician culture based on traditional values. It marked the start of 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 the same intention to both educate and inform.

Close to the ruins of an old ceramics factory, the architect Andrés Fernández-Albalat Lois (A Coruña, 1924-2019), a member of the LF, took charge of the project for the new production space. The Circular Building responds to the rational layout of the linear process of ceramics production, linking the beginning and the end of the process.

The modernity of the design 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 close look reveals the attachment to traditional values. The square created inside the factory reveals the links with the place, with popular life 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.

In the Galician tradition, squares are eminently urban. With Modernity, this concept was also transferred to the rural world, although with many nuances. This is the case of Sargadelos square, which in the original project was conceived as a porticoed space, based on Galician tradition, humanised by a watercourse that collects and channels the rain and introduces nature within it. Finally, a fully paved plaza was built, but the relationship is maintained with the large opening of the main entrance and, especially, through the wide transparencies of the workspaces, tracing links between the plaza, the production areas and the landscape. 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 the public into closer contact with culture.

Through the analysis of the role that the square, interacting with the building plays in the events of the LF, from 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 the interaction between creative and productive spheres and their public dissemination.

Keywords: Sargadelos, Laboratorio de Formas, Fernández-Albalat, Modern Galician Heritage, spaces of interaction

Introducción: El Laboratorio de Formas y sus arquitecturas.

El Edificio 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.

"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 que se sumará a la ya iniciada Ediciones 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". Dos años más tarde, se crea 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 Estudios Galegos, la creación del Laboratorio de industria y comunicación y el nacimiento de la red de Galerías Sargadelos, como puntos de muestra y venta de la producción y apoyo a la actividad cultural y artística gallega.



FIG. 2. Cartel de la estructura de Sargadelos, 1973/74 (Soneira Beloso 2007, p. 69). Fuente: Laboratorio de Formas. Poster of the Sargadelos structure, 1973/74 (Soneira Beloso 2007, p. 69). Source: Laboratorio de Formas.

FIG. 3. Isaac Díaz Pardo y Andrés Fernández-Albalat Lois en Sargadelos, 1968. (Soneira Beloso 2007, p. 51). Fuente: Laboratorio de Formas. Isaac Díaz Pardo and Andrés Fernández-Albalat Lois at Sargadelos, 1968 (Soneira Beloso 2007, p. 51). Source: Laboratorio de Formas.

FIG. 4. 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). Fuente: Laboratorio de Formas. Session of the 4th Trade Union Seminar on Industrial Design. Architects Manuel Gallego, Rafael Baltar, César Portela and Xosé Manuel Casabella and architect Pascuala Campos are identified (Soneira Beloso 2007, p. 59). Source: Laboratorio de Formas.

Introduction: The Laboratorio de Formas and its architectures.

The Circular Building of Sargadelos was inaugurated in Cervo (Lugo) in 1970 as the first piece of the complex that would be built over the following decades. The square that the building generates has become a key piece for the development of the factory's activities and, especially, for the events of the Laboratorio de Formas (LF), an experimental initiative that combines production and culture in the Galician context.

"It is an undertaking designed in America by Galician exiles to recover plots of historical memory that had been lost" (Soneira Beloso 2007, p. 69). This is how the LF is defined in an explanatory poster that seeks to summarise the many initiatives that have been launched over the years. The "Galician exiles" are the artists Isaac Díaz Pardo and Luis Seoane, protagonists of this complex initiative. Their paths met while in exile in Argentina in the 1950s, where Díaz Pardo arrived after having begun his work with ceramics in O Castro (Sada, A Coruña) and with the intention of working on a similar experience in these lands, encouraged by the strong presence of Galician exiles in the country. Trained as a painter, he abandoned easel painting to bring art closer to society through ceramic production. Settled in O Castro since 1949, he began an experimental process with kaolin from Sargadelos (Cervo, Lugo), which had been the raw material for an old ceramics factory set up in this area, run by Raimundo Ibáñez, and which closed in 1878 (Laboratorio de Formas, 1970).

Díaz Pardo revived this industrial production process in O Castro and transferred it to the Magdalena factory, Celtia SA, which he set up near Buenos Aires in 1956, returning to Galicia for the "recovery" of Sargadelos in 1968 (Río Vázquez 2014). This is the beginning of what is known as the fifth stage of glazed ceramic production. On this road back and forth, the LF was born, an initiative that would be added to the existing initiative of Ediciones do Castro, and which would be complemented with the creation of the Carlos Maside Galician Museum of Contemporary Art in 1970, whose mission was to collect "the work and documentation of the renovating movement of Galician art from Castelao onwards". Two years later, the Sargadelos Seminary was created as a research centre. At the end of the 1970s, these aspects of the Sargadelos project were followed by the reestablishment of the Seminar of Galician Studies, the creation of the Laboratory of Industry and Communication and the birth of the network of Sargadelos Galleries, as points of display and sale, and to provide support for Galician cultural and artistic activity.



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, situándose en la lista de los grandes debates de la Modernidad.

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 en el que la plaza cobra un especial protagonismo, 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 en A Coruña, 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 sido muy relevante en futuros debates de la arquitectura gallega de esos años.

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 en el 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.

In 1966, Díaz Pardo commissioned the Sargadelos project from the architect Andrés Fernández-Albalat Lois (A Coruña, 1924-2019). As a result of this collaboration, the architect became a member of the LF. The Sargadelos architectural ensemble constitutes a unique chapter in the Galician architecture of the recovery of Modernity in the second half of the twentieth century. An overall reading allows us to observe, on the one hand, the complex dialogue between tradition and modernity, in line with the architectural context of the time, and, on the other, to understand the singularity of the proposal, a faithful reflection of the approaches of this initiative and even of the changes the company underwent from its beginnings. Aspects such as the approximation of art to life and the debate regarding the handcrafted or industrialised production process form a substantial part of Díaz Pardo and Seoane's Sargadelos, placing it on the list of the great debates of Modernity.

The Circular Plaza of Sargadelos concentrates all these readings, becoming a focal point of the company and, especially, of the premises and activities of the LF. The first event to be held in the Circular Building, in which the square takes on a special role, was the inauguration of the building itself with the celebration of the 4th Union Seminar on Industrial Design (Laboratorio de Formas 1970). These conferences, organised in collaboration with the Association of Architects of A Coruña and held in Sargadelos, O Castro and the Association's auditorium in A Coruña, brought together professionals in the fields of design, architecture, etc. from around the country to debate the future of these professions and their role in society. This event has been very relevant in future debates on Galician architecture of those years.

The dialogue between Modernity and Tradition.

The LF was created with a vindictive character, alluding to the loss of "identity and historical memory inside and outside Galicia". "Theoretical entity", "nursery of ideas", "ideological leader", "movement", "collective work", ... are some of the words chosen to define the initiative to recover these values (Laboratorio de Formas 1970, p.5-6).

A look back at its work shows that it is not only based on the reference to traditional values, but also on the project of recovering "a frustrated path for Galicia" (Laboratorio de Formas 1970, p.35), in reference to Raimundo Ibáñez's failed endeavour to promote the establishment of industrial production in a Galicia that was not at all industrialised. The LF sought the reinstatement of this heroic feat that ended dramatically with the lynching of its promoter in the streets of Ribadeo during the War of Independence.

At the closing of the 4th Seminar, which began in Sargadelos and ended in the auditorium of the Association of Architects of A Coruña, two different, albeit similar, positions were expressed with regard to the "vocation for the regional", which the chairman of the association, González Cebrián, described as "declarations of war". Díaz Pardo strongly advocated the need for an approach to the "differentiated nature of the regions", while Manuel Gallego, representing the position of the Architects' Association, conditioned this approach on the necessary creation of "ethnographic museums as instruments of information prior to any regional consideration". Díaz Pardo's consensus-based approach ended by also endorsing the views of the Architects' Association (Laboratorio de Formas 1970, p. 95-112).

This discussion reflects nuances in approaching regional themes that highlight the arguments of the time between universal and local values. Debates that also occupied a dominant position in the world of architecture, both on a theoretical level and exemplified in the structures that were built. Kenneth Frampton's text, "Critical Regionalism", published in 1981 (Frampton 1981), deals with these aspects through an analysis of case studies of significant works in the history of twentieth-century architecture, which highlight the contemporaneity of these approaches.

The dialogue between the universal and the local, advocated by Frampton, is formulated by Luis Seoane in his intervention at the Seminar, entitled "Towards a design that considers the particularities

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.

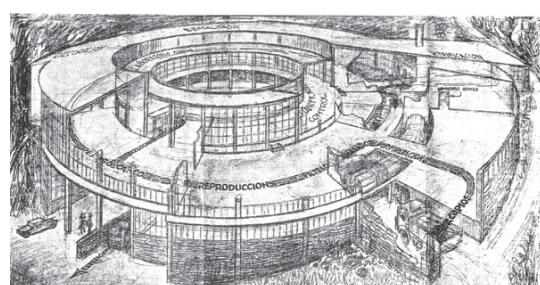
El Edificio Circular de Sargadelos aúna tradición local y modernidad universal. El proceso de encargo y elaboración del proyecto puede reconstruirse a través de las correspondencia entre Díaz Pardo y Seoane, el primero, en O Castro (con viajes regulares a Argentina) y el segundo, en Buenos Aires (A Nova 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 el proyecto en el año 2009 (lavozdegalicia.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.

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.

FIG. 5. Maqueta del Edificio Circular de Sargadelos (Laboratorio de Formas 1970, p. 51). Fuente: Laboratorio de Formas.
Model of the Circular Building of Sargadelos (Laboratorio de Formas 1970, p. 51). Source: Laboratorio de Formas.

FIG. 6. Esquema funcional del Edificio Circular. (Soneira Beloso 2007, p. 55). Fuente: Laboratorio de Formas.
Functional layout of the Circular Building (Soneira Beloso 2007, p. 55). Source: Laboratorio de Formas.



of each country" (Laboratorio de Formas 1970, pp.119-122), distancing himself from a folklorist approach to traditional values, and proposing "something deeper", which singularises each place but within a universal language.

The Circular Building of Sargadelos combines local tradition and universal modernity. The process of commissioning and drawing up the project can be reconstructed through the correspondence between Díaz Pardo and Seoane, the former in O Castro (with regular trips to Argentina) and the latter in Buenos Aires (A Nova Sargadelos). These letters document the final arrangements for the purchase of land in Sargadelos and the intention to start work immediately, Díaz Pardo's enthusiasm and discouragement at the complexity of the project, the dialogue with Albalat on the progress of the work, etc. These circumstances explain the clashes and interactions between the radical modernity of the architect and the attachment to the identity traits of the developer.

In 1966, when he began work on this project, Albalat had already built a couple of industrial buildings in A Coruña: the SEAT dealership and the Coca-Cola factory and offices (Fundación do.co.mo.mo Ibérico), in both cases paradigms of international modernity. The "restoration of Sargadelos", as this action is sometimes identified, did not consist of the architectural recovery of the existing complex, but was situated on another nearby plot, which required the construction of new buildings. The first proposal for Sargadelos responded to a strict functionalist premise. "I had the advantage of knowing what was cooking in O Castro", says Albalat, talking about the project in 2009 (lavozdegalicia.es). A circular arrangement is proposed in which the production follows a continuous layout, starting and ending at the same point. The radial extension of the industrial spaces was envisaged. In line with this functionalist approach, the concrete structure allows for large expanses of glass to dignify the industrial worker, in line with the most significant proposals of the industrial modernity of the architectures of Gropius, Mart Stam, etc. (Beiras García-Sabell 2020). The formal abstraction and its position on the site, as shown in the model, bring it closer to the proposals of the Russian avant-garde, such as the PROUN of El Lissitzky.

Contact with local elements was an imperative that Díaz Pardo established when he referred to the overly-impersonal character of the Magdalena factory in Argentina, close to the architectures of Gropius, and the more literal formal references are his own or Luis Seoane's contributions, such as the reading he makes when they receive Albalat's project in Argentina and Seoane draws a formal

FIG. 7. Vista actual del exterior del Edificio Circular de Sargadelos. Fuente: Fotografía de la autora.
Present-day view of the outside of the Circular Building of Sargadelos. Photograph by the author.

FIG. 8. Vista actual de la Plaza Circular de Sargadelos. Fuente: Fotografía de la autora.
Present-day view of the Circular Plaza of Sargadelos. Photograph by the author.



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).

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 seriados 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.

El LF entraña, 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 Vjutemas 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, celebrada 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

identification between the Circular Building and the traditional Galician 'pallozas' (Muñoz Fontenla, Rodríguez, Díaz 2001, p.119), which was later accentuated in the construction with the slate roof.

In Sargadelos, tradition and links with local elements are produced especially in the square. The character of this space exudes the rural-urban dichotomy that characterises the intervention in the Galician territory, from its 'pazos' or manor houses through to contemporary interventions. Traditionally, in rural Galicia, there is no concept of a public square. Some modern proposals, from the seventies onwards, incorporate approaches of these characteristics, which is why this would be a pioneering example.

The Galician urban tradition of arcades such as those in Santiago de Compostela is incorporated into the space of the square, generating a filter of entrances, services between the interior functionalism and the exterior space, and giving rise to an arcaded square. In the original project, Albalat had proposed sheets of water in which the rain would be collected and where the roof of the main access canopy would be situated, together with plants. In the construction, a hard square is formalised, paved with stone, a material that is incorporated into the later projects that are added to the complex, in dialogue with the industrialised materials and the work of Díaz Pardo. The centre of the space reproduces one of the symbols of Sargadelos and has been left open in order to host a variety of activities.

Albalat's original project avoids literal references to the local while still considering its singularity. In his participation in the 4th Seminar, his intervention was entitled "A regional architecture in keeping with our times", advocating an approach to the regional that is not scenographic, but rather investigating "the origin from which things emerge [...] in every site and location" (Laboratorio de Formas 1970, pp. 98-99). In the construction itself, the diversity of nuances in the attention to the "regional" as a creative base is evident. In any case, the basic idea, systematised by Xosé Díaz as: «Synchrony and differentialism», is shared. (Díaz Arias de Castro 2017, Arte. p.105).

Art, industry, and society.

Isaac Díaz Pardo entered fully into the art-industry debate through his own professional biography. In 1949, after a successful pictorial production that did not satisfy him, he began a new stage in which his aim was to devote his creative work to the production of serial objects that could reach the whole of society (Díaz Arias de Castro 2017, Art. p. 102). In pottery he finds the means to link art to life: "Pottery is a means of expression in which artistic ideas of the greatest purity and transcendence



FIG. 9. Vajilla Portomarínica, catálogo. Mediados de los 60.
Fuente: Laboratorio de Formas.
'Portomarín' pieces, Sargadelos. Mid-1960s. Source:
Laboratorio de Formas.

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 insiste 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.

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, en forma de mural de Luis Seoane en homenaje a Raimundo Ibáñez. 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, 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-exterior 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 artística y sociedad. Cómo llegar a la gente 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 al pueblo.

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 ventanas, 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.

FIG. 10. Luis Seoane y la colección de jarras-cabeza para Sargadelos.

Fuente: Fundación Luis Seoane.

Luis Seoane and the collection of head-jugs for Sargadelos.

Source: Luis Seoane Foundation. A Coruña.

FIG. 11. Vista actual del mural de Luis Seoane en la Plaza Circular.

Fuente: Fotografía de la autora.

Present-day view of the mural by Luis Seoane in the circular plaza. Photograph by the author.

Source: Luis Seoane Foundation. A Coruña.

can be embodied. [...] pottery is a material that lends itself to the creation of works of art which at the same time can serve as the basis for a utilitarian industry with all its dignity" (Risco). Díaz Pardo was dedicated to the design of ceramic pieces, furniture for the factory spaces and many of the machines for its industrial production.

In this way, the LF connects with the reflections initiated by John Ruskin and William Morris in the second half of the nineteenth century, who are cited in the Manifesto, and continued in different versions and with different nuances throughout the twentieth century. Also explicitly cited, among others, are the Russian experiences of the Constructivists and Vjutemas and the German experiences of the Bauhaus and the Ulm School, in which professional training, popular dissemination and social commitment are present and explicitly shared by the LF (Laboratorio de Formas 1970, pp. 5-6).

During the 4th Seminar, the session held in O Castro was concerned with the future of design and divided into two working committees. The second, coordinated by Rafael Dieste, proposed a debate on a par with the well-known Werkbund Discussion of 1914, held in Cologne on the occasion of the exhibition organised by the association and so relevant for the proposals of the Bauhaus and the future of the interests of modern architecture after the First World War. The ten points of Hermann Muthesius' "Thesis" (Muthesius 1914) were challenged by the ten points of Henry Van de Velde's "Counterthesis" (Van de Velde 1914). The ideas revolved, respectively, around the topic of industrialisation versus craftsmanship.

In O Castro, Jorge Musons defended artisanal production based on aspects of industrial production, such as the rationalisation of production; Luis Seoane proposed the Bauhaus model as a reference point, in which the industrialised production of the Dessau period based "the new forms for industry on those established by artisans and insisted on the processes of popular art" and Ignacio de Yraola Asín rejected the conciliation between the industrial and the artisan and the conceptual approach to the regional (Laboratorio de Formas 1970, 115-125).

Seoane's work for Sargadelos literally responds to Díaz Pardo's aim of placing art at the service of society through industrial production, for example, through his designs for jugs with medieval characters. The poster for the 4th Seminar, with Malevich's Square in Black, is by Seoane and a true manifesto on the integration of art and design. These interactions also form part of the architecture of Sargadelos, in which art plays a leading role. One of these interactions consisted of the creation of the Maside Museum and all that this entailed, and the integration of works of art is a strategy that is repeated, both in Sargadelos and in O Castro. In this sense, the murals of Luis Seoane are the main works of art.



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 pequeña 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.



The Circular Plaza of Sargadelos now incorporates various artistic pieces that have been added to the first, integrated into the architecture since its beginnings, in the form of a mural by Luis Seoane in homage to Raimundo Ibáñez. It is built with pieces of the white and yellow ceramics and grey slate of the area. The links with local elements and local history appear in the materials and in the subject matter. The location of the mural is significant, integrated into the radial wall of the public access passage to the square, occupying a key place in the transition between the rural context and the urban character of the space and adapting to the size of the building's structure. Seoane would later add another four murals with popular Galician scenes in other parts of the building, made with white ceramic and grey slate (Xunta de Galicia 2015). He also designed several wooden doors to access the building from the porticoed space in the square, fusing art and architectural elements.

In addition to these exercises of integration between art and architecture as a manifesto in the formalisation of the intermediate interior-exterior space of the square, the square becomes the space where the intentions of the LF converge, acting as a supporting space for the embodiment of the links between industrial process, artistic creation and society. Reaching the general public is a recurrent theme in the historical phenomena mentioned above, in which the way of approaching the production process is discussed. For example, in the discussion of the Werkbund, part of the topics to be addressed concerned exhibitions and publications to reach society and educate in "good taste"; at the Bauhaus and Ulm, the buildings were manifestos of their approaches, and so on. In the case of Sargadelos, the square assumes this expository, informative role of direct contact with the public.

On the day of the inauguration of the Sargadelos production plant, the events were held in the square, welcoming a large number of people who were able to attend, among other performances, a performance by a regional dance group with costumes designed by Luis Seoane, performing with the factory building as a backdrop. Its production floor faces out onto the square with large windows, as well as, originally, the spaces of the LF, which were designed in connection with this space.

The transparency of the production spaces made it possible to observe the processes and the pieces being worked on, like a continuous showcase-exhibition, to which was later added the possibility of being able to access and attend the production process directly, as if it were an informative show. Over the years, Sargadelos has hosted training events for professionals through the Seminar, which took up the LF's educational aspirations, later creating elements such as a children's ceramics school, and an educational museum.

FIG. 12. Vista actual de la Plaza Circular. Fuente: Fotografía de la autora.

Present-day view of the circular plaza. Photograph by the author.

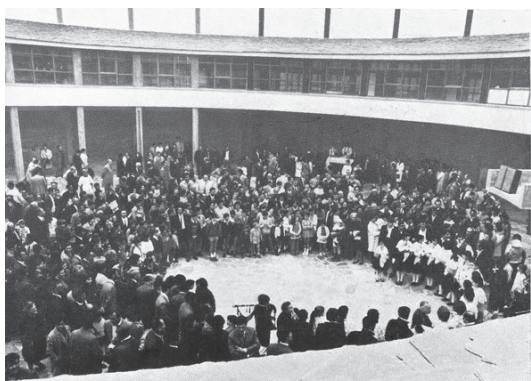


FIG. 13. Actuaciones en la Plaza Circular de baile regional gallego en los eventos de la inauguración y el IV Seminario (Laboratorio de Formas 1970, p. 106). Fuente: Laboratorio de Formas.

Traditional Galician dance events in the Circular Plaza during the inauguration ceremony and at the Fourth Seminar (Laboratorio de Formas 1970, p. 106). Source: Laboratorio de Formas.

FIG. 14. Inauguración de Sargadelos, 1970 (Laboratorio de Formas 1970, p. 55). Fuente: Laboratorio de Formas.

Inauguration of Sargadelos, 1970 (Laboratorio de Formas 1970, p. 55). Source: Laboratorio de Formas.

BIBLIOGRAFÍA / BIBLIOGRAPHY

- 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., RODRIGUEZ, 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: Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia, 2014. ISBN 978-84-967-1215-7. Pp. 287-303.
- RISCO, Sebastián. Una factoría de cerámica en Galicia. Obra ejemplar 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 Universidad da Coruña y Máster en Arte Contemporáneo por la Universidad de Santiago. Su trabajo de investigación gira alrededor de la interacción entre arte y arquitectura e intervenciones en el Patrimonio Moderno. Ha realizado estancias de investigación en The Bartlett (Londres), en la Kiesler Foundation (Viena), en la CUJAE (La Habana), etc. Ha recibido reconocimientos nacionales e internacionales por su trabajo como arquitecta y como parte del Colectivo Cadelasverdes. En la actualidad, es Profesora Titular en el área de Composición Arquitectónica de la Universidad da Coruña y miembro del GICAP.

Conclusions: The space of the LF

The Circular *Plaza* of Sargadelos is configured as a space “between” different approaches, acting as a place where the premises of the LF converge. It is precisely in its values as an intermediate space that its direct links with this phenomenon linking the productive process with society are established.

The LF’s creative approach to universal design by learning from the local, making manifest its purpose of a formal search that learns from tradition, finds in the Circular Plaza its architectural expression through the union of modernity and tradition. Modernity in the building’s functionalist approach and in the primary use of industrialised materials, tradition in the dialogue with local materials, such as the stone of the square and the slate of the roof, and more conceptual links, such as the construction of a porticoed space based on Galician tradition or the establishment of a dialogue between the territorial concepts of rural and urban, constant elements in this reality.

The LF’s approach to the art-industry-society relationship, a chapter that adds to the great debates on production and its imprint on society in the nineteenth and twentieth centuries, which began with the Industrial Revolution, also has a presence in the Circular Plaza. On the one hand, explicitly, with the relationship between art and architecture, especially with the works of Luis Seoane interacting with the architecture of Andrés Fernández-Albalat and, on the other hand, with the approach to the space of the square as a place of political positioning and connection with society, through the dissemination and exhibition of what has been produced in a context of programming educational and cultural activities of a public nature.

Xosé Díaz says that «for Isaac, the old utopia of the artist-designer, builder of a new society, socially egalitarian but formally differentiated, was still valid» (Díaz Arias de Castro 2017, Arte. p. 107). This motto was the main feature of the production of Sargadelos in this fifth stage, the creation of the LF and the architectures that make up the company’s great heritage. Today, the Circular Building is protected as an Asset of Cultural Interest (Xunta de Galicia 2015), but this constitutes a small part of Sargadelos’ heritage, which goes beyond architecture and includes the legacy of the LF, a key element for the understanding of contemporary Galicia.

BIOGRAPHY

Luz Paz Agras holds a PhD in Architecture from the University of A Coruña and a Master’s degree in Contemporary Art from the University of Santiago. Her research work revolves around the interaction between art and architecture and interventions in Modern Heritage. She has carried out research stays at The Bartlett (London), at the Kiesler Foundation (Vienna), at the CUAJAE (Havana), etc. She has received national and international recognition for her work as an architect and as part of the Cadelasverdes Collective. She is currently a lecturer in Architectural Composition at the University of A Coruña and a member of GICAP.

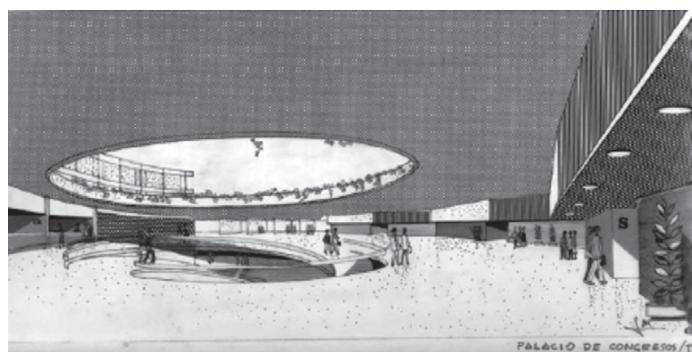
El patio que pudo ser y quizás fue: el Palacio de Congresos y Exposiciones de la Costa del Sol de Rafael de la Hoz y Gerardo Olivares.

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

FIG. O. Perspectiva del vestíbulo. Rafael de La-Hoz, Gerardo Olivares, 1966.
Perspective of the vestibule. Rafael de La-Hoz, Gerardo Olivares, 1966.



Resumen: 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 translúcido 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.

Palabras Clave: Torremolinos, La Hoz, Olivares, Palacio de Congresos, Patio

Abstract: 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.

Keywords: 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 nuevas 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 españoles. 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 con sus familias.

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 aletas 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. (FIG1.)

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 más de doscientos 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 Turismo⁴.

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

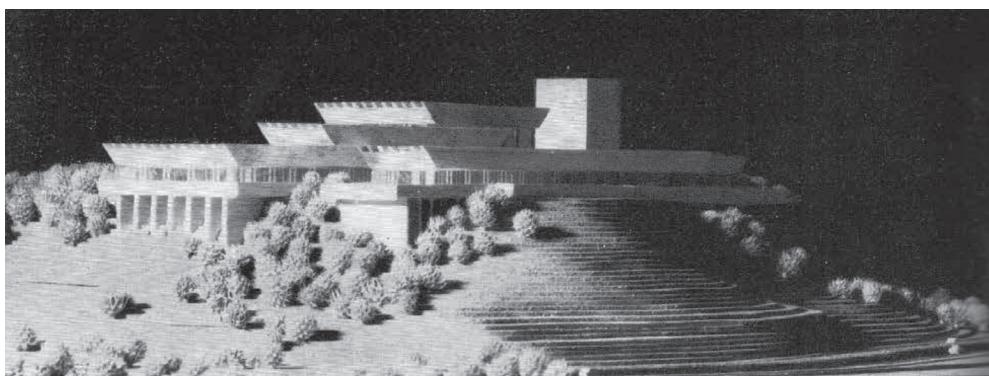
In Spain, the industry of tourism emerged in the 1950s, with Costa del Sol as its epicentre. From the 1960s it grew to become a mass phenomenon. Thus, the second generation of Spanish post-war architects experimented with a series of architectural solutions of a series of new typologies: single-family homes, gated communities and condominiums, hotels, inns, ports and nautical centres, sea promenades, maritime clubs, new urban plans, or various facilities. Tourism seasonality and its economic consequences would soon come to light and businessmen in the sector addressed the need to establish a series of strategies to alleviate them. In consequence, they decide to import the already successfully proven formula of congress tourism from the United States. Conventions and meetings are held outside the tourist season so that existing infrastructures can be used throughout the year. A second goal is getting a new wealthy public -made up of scientists and professionals- to know the area to return later with their families.

Although at the beginning hotels hosted these conferences in their ball rooms, the need to build dedicated infrastructures to attract larger events was obvious. Therefore, in 1964 the Society of Promoters of Costa del Sol was founded with the goal of defending its members' economic interests. The Society was fostered by former Francoist ministers such as José Antonio Girón de Velasco, Raimundo Fernández Cuesta or José González Galarza, and businessmen and tourism promoters such as José Banús, José Meliá, Enrique Marsans, or Prince Alfonso de Hohenlohe. One of its first initiatives was to promote the construction of a Conference Centre in Málaga, for which they engage support from the Ministry of Information and Tourism and its Minister Manuel Fraga¹. In 1965 the design was commissioned to Rafael de La-Hoz and Gerardo Olivares, who initially collaborated with José María García de Paredes².

The initial proposal was set in "the Battery", an area located on the outskirts of Torremolino's urban center. Its location and defensive nature, as its name suggests, on a promontory on the edge of the sea determines the design. A steep slope towards the Mediterranean leaded the three architects to design a series of terraced volumes that defined a cornice and a panoramic view. Thus, the building established a dialogue with its surroundings through a series of platforms that created a new topography that exceeded the natural limits of the site while generating interstitial spaces and a large patio. The different floating volumes casted a series of shadows. This strategy would be repeated in the final proposal by Olivares and La-Hoz, although their architectural forms vastly differed³. A truly interesting point is that in this first version the edge's condition of transparency defined a threshold that fluidly connects interior and exterior, framing a landscape that enters the building and recognizing its value. (FIG1.)

FIG. 1. Maqueta del Proyecto para el palacio de Congresos. Rafael de La-Hoz, Gerardo Olivares y José María García de Paredes, 1965. Legado García de Paredes: udo.JGP_IN0037 Centro de Convenciones y Congresos en Torremolinos, Málaga.

Model of the first version of the Project for the Palacio de Congresos. Rafael de La-Hoz, Gerardo Olivares and José María García de Paredes, 1965. Legado García de Paredes: udo.JGP_IN0037 Centro de Convenciones y Congresos en Torremolinos, Málaga.



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 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.

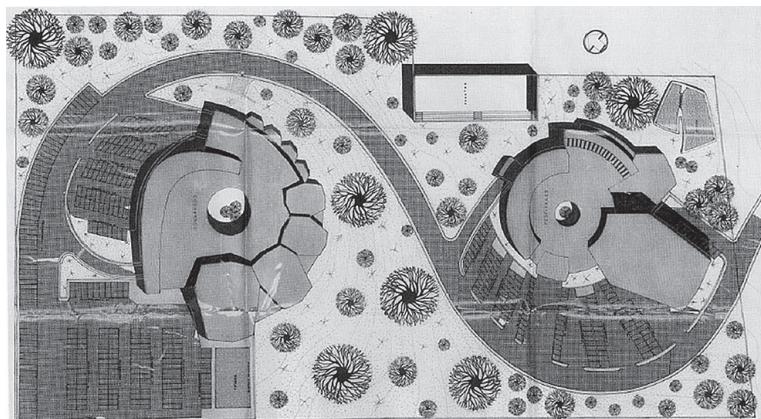
Olivares aporta al estudio sus dotes como dibujante, que los llevarán a presentar sus propuestas a través de unas perspectivas cónicas que atraerán a los clientes. A los dibujos a mano alzada de Rafael de La-Hoz, se añadirán a partir de ahora esas visiones realistas elaboradas, generalmente, en tinta 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 Eduardo Torroja– y quien participa también en el proyecto. El tandem 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. Su relación con el paisaje que la rodea 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 volumétricas 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 3.) 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

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

Site plan of the Palacio de Congresos y Festivales on the Costa del Sol. Rafael de La-Hoz, Gerardo Olivares, 1966. Archivo Rafael de La-Hoz Arderius.



Faced with the impossibility of obtaining a firm financing commitment from the Ministry, the Cooperative members decided to promote the construction works. Torremolinos' City Council offered a new site and the Cooperative ended up buying another plot. Thus, after overcoming various administrative obstacles, the construction of the new building began. The initial budget of one hundred million pesetas finally doubled. Building works, which ended in 1970, were closely followed by official authorities. In 1971 due to difficulties in its management and maintenance the Spanish Government bought the building which became public property under the management of the Ministry of Information and Tourism⁴.

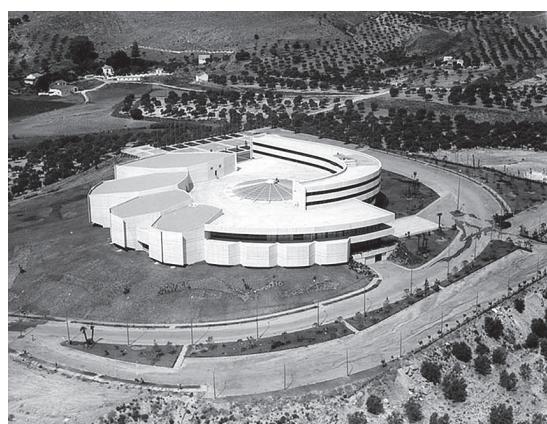
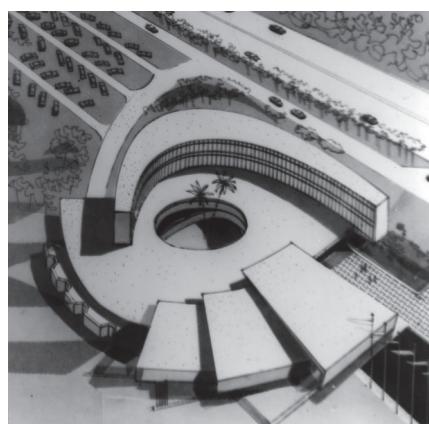
Political interference was noteworthy and can be personalized in Manuel Fraga, at that time the Spanish Tourism Minister. In fact, Gerardo Olivares goes so far as to say that he was the one who decided who to hire and that with his remarks influenced the final design. According to Olivares, when presenting the first version of the projects to Fraga, he expressed his dissatisfaction with it⁵. After initial rejections, approval was gained to construct two different buildings -that divided the program needs-, although finally only the dedicated to held congresses was executed. Therefore, the Festivals Centre was never built (FIG 2).

The partnership between Rafael de La-Hoz and Gerardo Olivares James began when a recent graduate Olivares, in search of a place to work, visits de la Hoz's Cordoba office. Their partnership lasted until the La Hoz's departure to Madrid to become General Director of Architecture and has left a remarkable number of noteworthy projects in Andalusia. La Hoz career had begun in 1949 –together with his classmate and friend José María García de Paredes– thanks to his girlfriend's father who –while still a student– commissioned La Hoz with a new building for Córdoba Chamber of Commerce⁶.

Olivares brought to the studio his skills as a draftsman, which would lead them to present their proposals through conical perspectives that will appeal to clients. These realistic visions –usually made in ink on tracing paper with the, at that moment, innovative self-adhesive wefts– rounded off de la Hoz's freehand drawings⁷. In the mid 1960s, young architect José Chastang Barroso also joined the studio, contributing with his knowledge on structural calculations – although La-Hoz had previously collaborated with Spanish engineer Eduardo Torroja. Chastang also participated in this project. La-Hoz and Olivares had already worked in Torremolinos in 1962 in the Eurosol touristic condominium.

As published in June 1971 issue of *Arquitectura* magazine, with photographs by Juan Pando and a detailed descriptive report, the building was located on a small hill overlooking the town center and with

FIG. 3. 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. Archivo Rafael de La-Hoz Arderius.
Building perspective. Rafael de La-Hoz, Gerardo Olivares, 1966. Photograph of the building in 1970 close to its completion that shows the enclosure of the main hall. Archivo Rafael de La-Hoz Arderius.



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 4.)

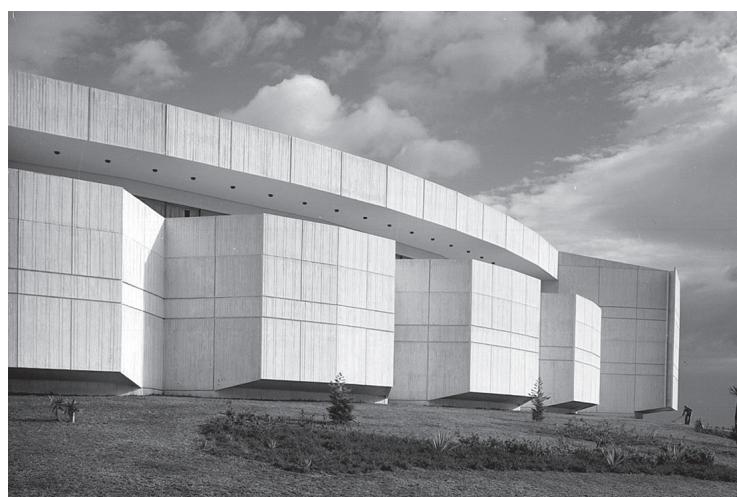
La memoria descriptiva destaca que el programa sigue las recomendaciones de la UNESCO para este tipo de instalaciones, y los espacios responden principalmente a dos programas: el grupo "Asambleas", con salas que van desde un aforo de 906 plazas –la mayor– hasta salas de reuniones para 20 delegados –las 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 5 Y FIG 6.). 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 7.). 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.

FIG. 4. Fotografía de la terraza de la cafetería sobre las salas. Estudio Pando. 1966.

Archivo Rafael de La-Hoz Arderius.

Photograph of the cafeteria's terrace. Panda Studio. 1966. Archivo Rafael de La-Hoz Arderius.



an impressive panoramic view of the coast⁸. It appears as a closed volume to the surrounding landscape but for a few balconies located over the meeting rooms. In a way, its volumetric rotundity tries to replicate the skyline of Sierra de Mijas that serves as background for the building. Thus, its relationship with its surrounding landscape is equivocal: it ignores it, but at the same time, in an abstract way, it blends in. Its relationship with its surroundings radically differs from García de Paredes' project that created a threshold or a belvedere through a series of platforms and eaves.

On the image of the building and its composition, the architects said: "the organization of the building makes the full range of assembly premises show themselves to the exterior in a decreasing spiral of blind volumes that are balanced with the opening of the exhibition hall."⁹ (FIG 3) Therefore, the exterior shows the functional organization of the interior space. The octagonal volumes, opaque and of variable dimensions, appear in order from largest to smallest and house a variety of conference rooms. The complex is perceived as a large spiral that, due to the elevation of the assembly rooms, seems to levitate and casts a powerful shadow. There also is another volume dedicated to office space. (FIG 4)

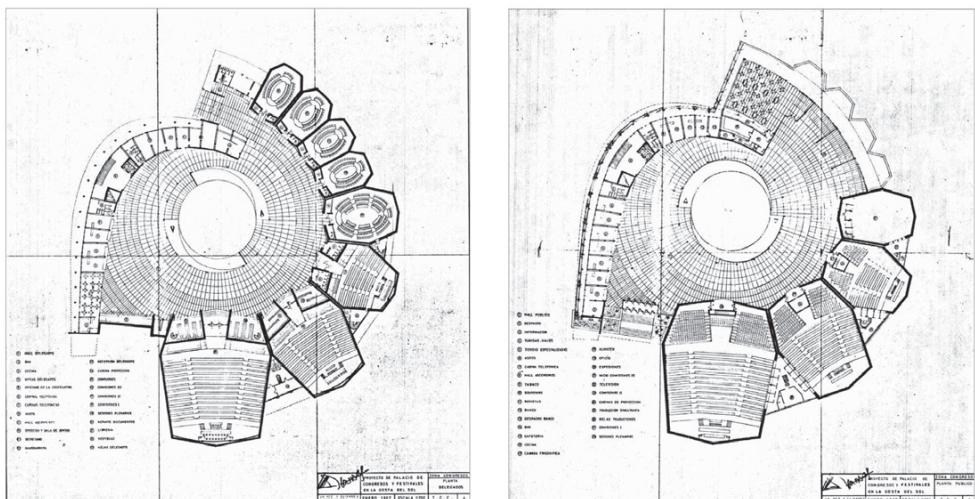
The descriptive report highlights that the building program followed the UNESCO recommendations for this kind of facilities. Thus, rooms responded mainly to two uses: the "Assemblies", with auditoriums ranging from a capacity of 906 seats –the largest– to 20 seats for delegates –the smallest–, and "Permanent Offices" for direction, secretariat, administration, and other services. The layout is based on "the differentiation of four functions in four different areas: the delegates' area, who can access and work without visitors' interference; the public area; the office area –located in a separate block–; and services and facilities. The topography of the site allows the delegate and public areas to be located on two superimposed floors with direct access from the exterior gardens. The assembly premises are located around these areas, connected with the delegates floor and with the three largest auditoriums that have a more public use. The office area is located on a differentiated block that embraces the principal volume, closing the volume. Within this block, the offices serving these areas are located on the public and delegate floors. The rest of the offices are in the upper part."¹⁰ The exhibition area, open

FIG. 5. Planta pública (baja o primera) del Palacio de Congresos y Festivales en la Costa del Sol. Rafael de La-Hoz, Gerardo Olivares, 1966. Archivo Rafael de La-Hoz Arderius.

Public floor plan (ground or first floor) of the Palace of Congresses and Festivals on the Costa del Sol. Rafael de La-Hoz, Gerardo Olivares, 1966. Archivo Rafael de La-Hoz Arderius.

FIG. 6. Planta delegados (segunda) del Palacio de Congresos y Festivales en la Costa del Sol. Rafael de La-Hoz, Gerardo Olivares, 1966. Archivo Rafael de La-Hoz Arderius.

Delegates' floor plan (second floor) of Costa del Sol's Palacio de Congresos. Rafael de La-Hoz, Gerardo Olivares, 1966. Archivo Rafael de La-Hoz Arderius.



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 8)

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 translúcida 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 mediterránea.

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.

to the public hall –can exclusively be accessed through the cafeteria– is opened to the garden and looks to the sea through a panoramic balcony. This is the only point where the building opens itself to the outside, yet the obvious boundary condition of this balcony makes it less interesting.

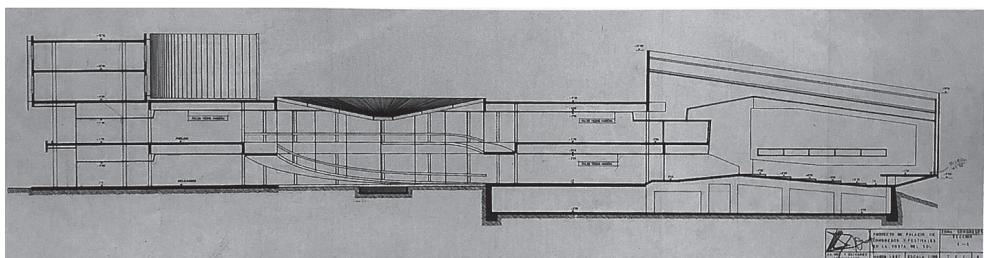
From this functionalist organization of space –one of La-Hoz’s interests– a centralized floor plan with an unexpected design emerges (FIG 5 AND FIG 6.). Its helical development –although the result of program’s needs– has led to a series of marine metaphors as it looks like shells or other marine creatures. The complex is dominated by a large central circular patio that allows natural lighting, as blueprints show (FIG7.). This courtyard is bordered by one of La-Hoz’s signature elements, a stairs-ramp that links public and delegate rooms that are located on two superimposed floors, each of them with independent access.

The large central space that nowadays is perceived as a large lamp that illuminates the building's opaque volume, replaced the courtyard around which the program was organized in the original project documents. Despite its purely interior formalization it still maintains that ambiguous condition of an interior/exterior space. The patio, both in its first open version and in the enclosed one finally built, never had the role of a garden nor did it attempt to replicate the surrounding landscape or look out to sea. The building has always established clear limit between the inside and the outside, evident even at the entrance, hidden and in shadow. Perhaps that intimacy brings the patio closer to a cloister. However, although this hall appears as a self-enclosed bubble –strangely isolated from the world around it, with the intention of "creating a space for recollection" – it is open to the sky and to what is happening outside". The equivocal relationship of the building with its surroundings is repeated. While it is true that the patio is covered and it does not rain on it nor is it affected by weather conditions, this does not change its phenomenological condition. Natural light enters through the slats and by turning on the lamp, an attempt is made to somehow replicate natural lighting conditions. The idea of a threshold, of a limit that offers protection while allowing us to glimpse what is happening outside, is still present in that space where the outside word is present in a veiled way. Somehow the same air is breathed. (FIG8.)

Although it is true that the exterior and interior spaces will continue to be two separate things. The relationship with the environment is, as this paper shows, abstract and metaphorical. Precisely for this reason, the patio with its skylight lamp becomes that place where what happens outside becomes evident. It is not a skylight, nor just a meeting space, it is a window to the sky that allows us to see through a latticework – a Mediterranean resource– how it changes. The relationship with the exterior is not based on the inclusion of nature or the natural discourse as a symbol of modernity, but on the construction of a new interior landscape that evokes external sensations.

The functionalism of the proposal does not prevent it from aiming at being poetic. The vision of its central hall, with its characteristic crystal chandelier –as a translucent radially exploded dome– evokes interwar German expressionist experiences, which exploited the utopian and symbolic

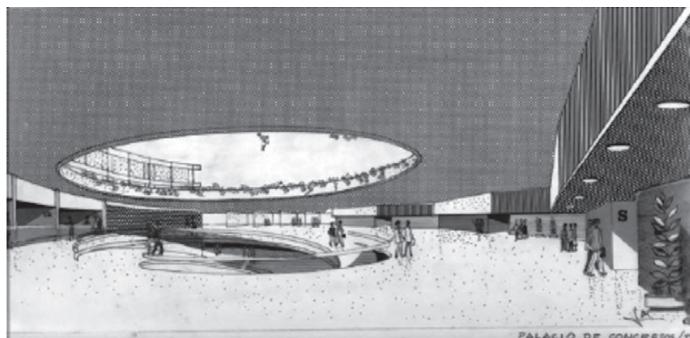
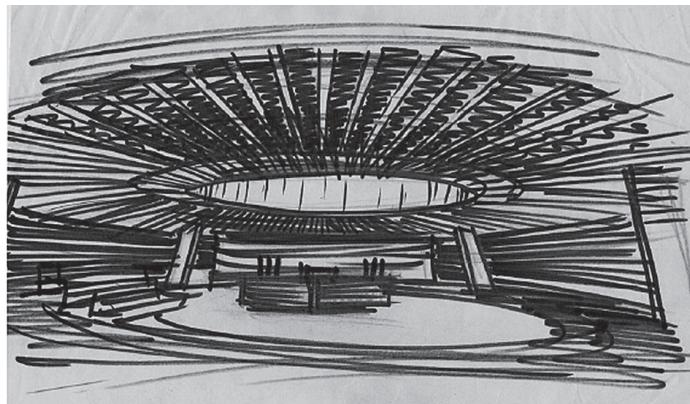
FIG. 7. Sección a través del vestíbulo. Rafael de La-Hoz, Gerardo Olivares, 1966 y Sección a través del vestíbulo vestíbulo de 1970 en el que se aprecia la diferencia del cerramiento del vestíbulo principal. Archivo Rafael de La-Hoz Arderius. 1966's Section through the vestibule and 1970's Section through the vestibule that shows the change produced by the main hall enclosure. Rafael de La-Hoz, Gerardo Olivares. Archivo Rafael de La-Hoz Arderius.



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.

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 sigue 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 el conjunto y sus distintos espacios hace que su modernidad no haya pasado de moda.



qualities of glass. In these experiences glass generates buildings that mimic or replicate a certain landscape as in the evocative proposals of Bruno Taut. This analysis brings the work closer to a properly organicist language, with brutalist features due to the way concrete is used and how the different volumes are presented¹².

As *Arquitectura* magazine shows, the skylight is closed by white concrete sheets, with matt bronze aluminium carpentry, violet marble or carpet flooring and wooden ceilings made up of slats that improve acoustics and allow the integration of the artificial lighting. The architects describe the enclosure of the main hall as a “translucent tensile dome in light bronze aluminium”¹³. Although these solutions showed the technological concerns of the architects and highlight its modernity, the formalization of these solutions in the interiors –in the dome or on the ceilings– is close to the vernacular architecture of the Mediterranean coast.

The building technification is the result of La-Hoz's training in the United States. In 1955 he received a Fulbright scholarship to complete his architectural training at MIT. This experience had brought him closer to American culture in contrast to the romanization experienced by García de Paredes who won for its part, Academy of Spain in Rome's scholarship. The international debts of this complex have been previously discussed, and perhaps the most obvious is that of its floor plan, which recalls Alvar Aalto's Wolfsburg Cultural Centre, built in Germany between 1958 and 1962¹⁴. After Aalto's visit to Spain in 1951 and due to the fact, that his works were widely published, it is sure that Aalto's work was well known by these Spanish architects.

On the other hand, and regarding the link that the project has with previous projects by the same architects, some of its elements had already been tested –on a much smaller scale– by de La-Hoz and some others will appear in later works. The articulation of the floors around patios and cloisters is present in projects such as the Convento de las Salesas in Cordoba (1959) or the Ford Ship and Ebro Offices also in that same city (1961). At the same time, the studio built Cabra's Food Market in 1969, a building perforated by a series of staggered courtyards, or the 1966 Córdoba Psychiatric Hospital. In 1972 they built Manoteras Nursery School in Madrid, in which the patio has the same introspective character as in this Congresses Centre.

FIG. 8. Perspectivas 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. Archivo Rafael de La-Hoz Arderius.
Two perspectives of the vestibule. Rafael de La-Hoz, Gerardo Olivares, 1966. Photograph of the hall from 1970 that shows its final enclosure. Archivo Rafael de La-Hoz Arderius.



NOTAS

- 1 According to documents of Archivo Histórico Provincial de Málaga.
- 2 This first design is part of García de Paredes's archive, and it's located under the signature "udo.JGP_IN0037". Centro de Convenciones y Congresos en Torremolinos, Málaga" and it is published in *Hogar y arquitectura*, 61. An issue almost completely dedicated to García de Paredes's works. 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". PhD. Dissertation, E.T.S. Arquitectura (UPM), Madrid, 2012.
- 4 According to documents of Archivo Histórico Provincial de Málaga.
- 5 DAROCA BRUÑO, F. "Córdoba 1950. Rafael de la Hoz como motor de la modernidad". PhD. Dissertation. Universidad de Sevilla, Sevilla, 2012. p 61.
- 6 VVAA, *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". PhD. Dissertation. Universidad de Sevilla, Sevilla, 2012. p 59 -60.
- 8 DE LA-HOZ, Rafael, Olivares, Gerardo. "Palacio de Congresos y Exposiciones de la Costa del Sol. Torremolinos Málaga". *Arquitectura*, Nº150 (junio 1971) p 9-13.
- 9 *Ibidem*.
- 10 *Ibidem*.
- 11 *Ibidem*
- 12 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]. Available at: <https://www.arquitecturademalaga.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*, Nº150 (junio 1971) p 9-13.
- 14 DAROCA BRUÑO, F. "Córdoba 1950. Rafael de la Hoz como motor de la modernidad". PhD. Dissertation. Universidad de Sevilla, Sevilla, 2012. p 102-103.
- 15 DOCOMOMO IBÉRICO, "Palacio de Congresos y Festivales de la Costa del Sol" *Bases de datos: registros del Movimiento Moderno*. [acceded: 01-02-2022]. Available at: http://www.docomomoiberico.com/index.php?option=com_k2&view=item&id=2585;palacio-congresos-festivales-costa-sol&Itemid=55&lang=pt

BIBLIOGRAFÍA / BIBLIOGRAPHY

- 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*, Nº150 (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*, Nº61 (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 Nº 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/>
- VVAA, *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

BIOGRAFÍA

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- Politécnico 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.

As stated in the Docomo Ibérico Foundation database, the building is well preserved due to the normative of the plot where it sits or that it is still in use. Moreover, the surrounding landscape and environment, despite the existing urban pressure, have remained pretty much the same as the successive large-scale works carried out in the surroundings, such as the ring road, have been developed without affecting its immediate environment. of the volume¹⁵. Thus, any current reading of the project is still closed to the will that Rafael de La-Hoz and Gerardo Olivares defined at the end of the 1960s.

The conception and design of the Congress Centre obeys functional criteria but at the same time creates plastic value through its volumes and spaces. The use of white concrete as the predominant material has led to describe the building as brutalist, but it truly responds to a technical innovation will. On the other hand, the quality of the proposal has shown its flexibility over the years that has allowed its continuous use. Its outstanding design separates it from many banal buildings, built at that time with the sole purpose of generating an economic impact and totally unrelated to their context. The metaphorical character of this building and the equivocal relationship between the complex and its different spaces show that its modernity has not gone out of style.

ENDNOTES

- 1 Según documentación del Archivo Histórico Provincial de Málaga.
- 2 Este proyecto inicial aparece inventariado en el legado García de Paredes bajo la firma "udo.JGP_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, N°61 (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.
- 6 VVAA, 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 Costa del Sol. Torremolinos Málaga". Arquitectura, N°150 (junio 1971) p 9-13.
- 9 Ibídem.
- 10 Ibídem.
- 11 Ibídem.
- 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.arquitecturademalaga.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.
- 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=2585palacio-congresos-festivales-costa-sol&Itemid=55&lang=pt

BIOGRAPHY

María Antón-Barco holds a PhD and an Architecture Degree (2008, 2015) from San Pablo CEU University in Madrid. She carried out her PhD at MIT (USA) and the Warburg Institute (UK). She has taught at different institutions such as ESNE, San Pablo CEU University or Politecnico di Milano. Her architectural projects have been published by Actar or Design Observer. She is currently the Academic Deputy Director at ESNE, University School of Design, Innovation and Technology.

El umbral es cosa sagrada. Espacios intermedios en la arquitectura de Oíza a través de la casa ENTRÉpinos.

The threshold is a sacred thing.
Intermediate spaces in the architecture of Oíza and
the ENTRÉpinos house

Muñoz Carabias, Francisco Felipe

Universidad de Alcalá, Composición Arquitectónica, Alcalá de Henares (Madrid), España,
felipe.munoz@uah.es.

FIG.1. Casa Huarte (Entrepinos) en Formentor. Vista de la veranda y particiones con óculos © escuela de arquitectura Toledo eaT.
Huarte House (Entrepinos) in Formentor. View of the veranda and partitions with oculi by the Toledo School of Architecture - eaT©.



"El umbral es cosa sagrada," era casi la oración de inicio de sus clases¹

Resumen: 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 Alcudia 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 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, was almost the opening prayer of his classes¹

Abstract: On rare occasions, interior-exterior transition spaces tend to define their creators. This is the case for Sáenz de Oíza, where such intermediate spaces are paradigmatic of a way of projecting a border, whose foundation is the assimilation and overcoming of limits marked by disparate, if not opposite, architectural currents and styles. Oíza found in such "thresholds" genuine material for his work by conceiving "spaces in transit" as the purpose and totality of his work and the result of the subversion of the norms defining them. This constituted a way of operating transferred to the convulsive reality of "between" irreconcilables that modernity assumed in Spain (and that also occurs in the current pandemic complex), making the paradox possible as a plausible solution. As a form of unlimited creation, of original nature in every way, just like the biography of this unique architect.

A careful look at such thresholds brings us closer to the qualities that these spaces amass and the potential value that they imprint as a creative trigger. Thresholds defined by physical opposites, such as in the materials of the walls and flooring of the Fernando Gómez house in Durana, or in the Lucas Prieto house in Talavera. Functional opposites, such as the housing terraces of the Ciudad Blanca de Alcudia and Torres Blancas, or the subtle curtain of walkways that organizes the façade of the Bank of Bilbao. From the interior setting of the Basilica of Aránzazu to its counterpoint in the extraordinary design of the Camino de Santiago Chapel where nothing is interior to the point that everything is. All of this is evident in a single exceptional and little-known work: the ENTREPINOS ("Between Pines") house in Huarte, Formentor. In this work, thresholds define the house in as much as they are raised to the totality of what has been built. In terms of what pre-existed, of what is in the environment itself, and of what the proposed extension is. Through what we may call "paradoxical pairs", a total intermediate "pure" space contaminated by its two natures to the extent that it becomes an interior-exterior threshold. Examples of such pairs are the floor-roof, the railing-cornice and the illuminated shadow that occurs in this house, manifesting the unlimited limit of facts. Just as in all his work. Of an architect in and of transition. Between opposite poles: being "absolutely" rationalist and organic at the same time, modern and post-modern, Miesian and Corbusian. Assimilating and surpassing until attainment of originality, without concessions. Elevating his proposals to another unsuspected dimension. A sacred one. As were his physical and designed thresholds. Eternally (in)different and new.²

Keywords: Architecture, Francisco Javier Sáenz de Oíza, thresholds, intermediate spaces, paradox.

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.”³

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.⁴ 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”⁵. 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!”.⁶ ¿Y cuál fue el resultado final? En palabras de Fullaondo, una obra de un “acusado determinismo expresionista”⁷. 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.⁸

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”⁹. 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”¹⁰. 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 llevó 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.¹¹ 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”¹² apuntando a la confusión de ambos términos como razón de un año

Janus-Oíza

"When Oíza's changing work is studied, when we observe his contradictory way of being, and his ability to turn reasoning around, one is tempted to point to this changing condition as a fundamental quality."

What comes to mind is Oíza's desire to write a book that says one thing on one page, and the opposite thing on the next⁴. Like Janus, the Roman god of doors (and thresholds), Oíza existentially assumes his two-faced condition in the two faces that constitute him, thus projecting the impossibility of finding any exclusionary certainty in his work. This, also vital, indeterminacy, far from any creative blockage, was a reagent in his diverse production, but, above all, as López-Peláez expresses in the opening quote, a fundamental quality in his architectural work. This transiting of the ambiguous and this changing may appear surprising in a figure with such a solid personal image of solvency, who, however, as he confessed in a conversation with Paco Alonso, was "the man who doubted the most his creative decisions"⁵. Oíza knew well that one shows one's true colours, as, one Monday, he showed up at Juan Huarte's office with a new solution for Torres Blancas, when the work was already underway, and everything would have to be changed. He presented an alternative design drawn on a triangular mesh, to which he had dedicated a whole weekend of intense work, and which he then considered to be the best possible solution. The anecdote is recounted by Javier Vellés in his book dedicated to the teacher, concluded with the expulsion of Oíza from the office to a shout of "How's that? I don't even want to see you. We're already building it!"⁶ And what was the end result? In the words of Fullaondo, a work of "accused expressionist determinism"⁷. An oxymoron that united rigour and experimentation, unitariness and variety. What in the end was a square and a round tower at the same time, carried in its DNA traces of all the attempted attempts, which, however, did not subtract coherence or unity from the whole. A materialization without mimicry of the Corbusian dream of the estate-villa, the result of another paradox, in this case programmatic, such as the vertical garden city.⁸

The importance of language, as "it will be literature and in its words where you will find ideas and concepts which you will shape through the tools of architecture"⁹. These are expressions that Oíza used frequently: "One afternoon, when we were talking about Arturo Soria's old tramway, Oíza proposed a paradoxical concept: the horizontal elevator"¹⁰. And that we can conclude had the quality of amalgamating the tensions of interests of many of the architects of Franco's Spain, who were trained in the classical tradition of its schools, but wished to apply a Modern Movement already in retreat in the rest of Europe, which they had learnt of through magazines, or on few study trips, like the one that took Oíza himself to the United States. Clear examples, such as Cano Lasso, but also, though less recognizable, Fisac, Coderch and Alejandro de la Sota himself, reveal a controlled schizophrenia that resulted in a high-quality architecture crafted from what was possible of a few means that were always scarce, and an ambition for the impossible in the transformation effort of an autarkic society. However, with Oíza, all this attained a superlative degree, touching on all trends, revising all currents of architectural thought, accepting the inclusive as a design strategy, without ceasing to be exclusive in his works, original to the point of exhaustion. And everything transits the limit where all duality dissolves in intermediate spaces, as they are proposed to us in these thresholds. The non-accidental relationship of the term "threshold" with the architecture and thought of Oíza demonstrates his devotion to such places to the point of elevating them to the status of sacred¹¹. A review of what it is and where it comes from leads us to other unsuspected relations in this relationship.

Umbral: lumbra versus umbra ("Threshold: light versus shadow")

Some time ago, Luis Fernández Galiano, in one of his articles in the magazine AV coined the expression, "umbral de lumbre y sombra"¹², that is "threshold of light and shadow", highlighting the confusion of the terms as the reason for the architectural year of '98. Because if there is something surprising about the origin of a threshold, it is its contradictory nature. Etymologically, the word

arquitectónico, el del 98. Porque si algo sorprende del origen de umbral es su carácter contradictorio. Etimológicamente, procede de “lumbría”, lumbré 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,¹³ “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”¹⁴ 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).¹⁵ 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”¹⁶

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 Hertzberger¹⁷, 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.

"umbral", or "threshold", comes from "lumbría", or light, which directly relates it to the fire in the home and the light that emanates from the depths of the dwelling. On the other hand, although "umbral" does not directly derive from it¹³, "umbra", in Latin, means "shadow", and tells us about a place where the source of light is obscured by an occlusive body, by an exterior that limits and covers it. In fact, a derivation of the old Spanish for threshold, "lumbral", leads us to the Latin word "limen", which shares the root "lim", from the Latin "limes", or "limit", and connotes the idea of a border, of a beginning and an end. The term for threshold, in Spanish, therefore, brings together, albeit confusingly, the light and fire of an interior, the shadow cast by the exterior, and the limit that they conform to. That is, something that fits extraordinarily with the figure and work of Oíza, in the paradoxical exercise of coincidences that language sometimes gives us. Even more so, when such thresholds, in the southern European latitudes of Spain, show their opposite nature: the interior shade of the hallway limited by the exterior light of the street. The shade in these cases is always more collected, more intimate, announcing the coolness that attenuates the inhospitable heat outside. However, the harshness of this contrast is nuanced by other mechanisms that make it participate in its ambiguous condition, as a space in transit, between the exterior and the interior, between the city and the house.

When the Smithsons proposed their "threshold philosophy"¹⁴ at CIAM X in Dubrovnik, in 1956, they understood that the time had come to overcome the functional "zoning" that limited the city and pigeon-holed private and public spheres without transition proposals. Aldo Van Eyck, going one step further, tried to overcome the opposing polarities, interior and exterior, individual and collective, open and closed, by denying their existence through a conceptual device that he called "twinphenomena"¹⁵. This brings together two opposing elements in a single entity, with the desire to end the rationalist stage of opposing functions and areas. That physical entity was materialized by Van Eyck in a space of transit expanding the limit separating both scenarios, and that in the long run he recognized as essential in his architecture. Inhabiting this spaced limit became key to his work, forgetting the initial reason for its extinction: to eliminate it. Since, although it gains importance to the detriment of the two extremes that it separates, they are now three where before there was but a pair of spaces at stake. In any case, the step had been taken to experiment with qualities and elements outside the usual field of action; the interior street, the "street in the sky" of the Smithsons and the building as a city by Herman Hertzberger ceased to be strange associations and became effective design triggers. Oíza was profoundly influenced by this disruptive thought, and especially by Aldo van Eyck, to the point that Ferraz-Leite noted:

"Oíza's coincidence with Van Eyck's theoretical approach is remarkable. Oíza always speaks of architectural thought as a continuous circular movement between apparently opposite elements, but precisely thanks to this movement they are revealed to be complementary"¹⁶

FIG.2. Vista de la casa desde el embarcadero © Archivo Paco Gómez / Fundación Foto Colectania.
View of the house from the jetty.
Paco Gómez Archive / Foto Colectania Foundation ©



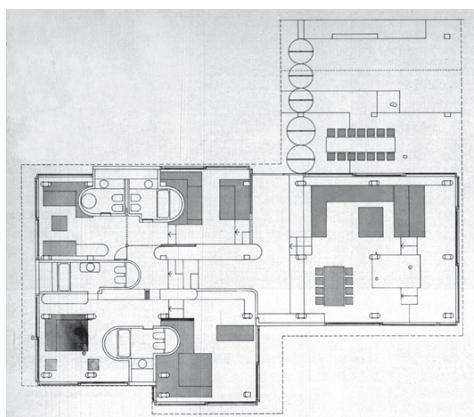
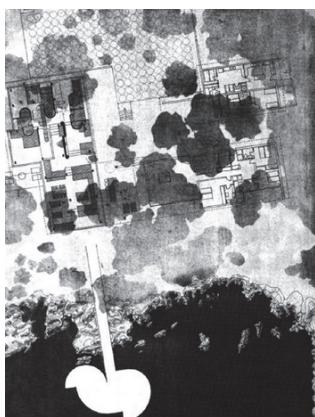
Desde esta posición se puede mirar el despiece del solado que cubre el muro de Durana. Entender el absurdo de una cuadricula cerámica en la pared, como un solado colocado en vertical, y, sin embargo, el suelo contiguo que rodea la casa como un muro de piedra de mampostería careada. "¿Cómo podría ser una casa partiendo de cero? Y me salió como un techo"¹⁸ 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, laberintico. "el mejor alzado del templo griego es su planta"¹⁹, 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.²⁰ Los opuestos funcionales de las terrazas-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.

Vivir un umbral: la casa Entrepinos

"Tenía la intención de construir la casa, sin talar ni un árbol. Y lo logró."²¹ 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 García 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."²² 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"²³ parece decir con esta consignación laboriosa de lo que está y de lo que debe

FIG.3. Dibujo de planta de la casa Entre-Pinos J. Huarte © Francisco Javier Sáenz de Oíza.
Floor plan drawing of the Entrepinos house for J. Huarte. Francisco Javier Sáenz de Oíza ©

FIG.4. Plano del nuevo pabellón (ampliación) © Francisco Javier Sáenz de Oíza.
Plan of the new pavilion (extension). Francisco Javier Sáenz de Oíza ©



However, what was genuine in Oíza was the taking advantage of this overcoming of the dual, making it the main reason for his architecture. While in Team X, an intermediate space, or Hertzberger's "threshold"¹⁷, materializes in a progressive gradation of the qualities of a space of departure towards one of arrival, in Oíza, the assessment is more radical, denying the existence of this intermediate space that separates both, being the very construction of the two already in itself an intermediate space, whose materialization is entrusted to a paradoxical transformation of the elements that define them. The limit is diluted, but now by eliminating the spatial parenthesis that separates the two opposing worlds, interior and exterior, making both a continuum of contaminated nature configured by attributes that are opposing from the outset. The "horizontal elevator" here can be translated as a vertical floor or a horizontal wall, an interior landscape or an exterior garden. Or from a programmatic point of view, we could be talking about an interior terrace or an exterior dwelling. In any case, never three spaces but only one, formulated in pairs that invert their adjectives, giving them contradictory aspects a priori, which, however, in the hands of the architect overcome that primitive rigidity of the established.

From this position, you can see the exploded view of the flooring that covers the wall of the house in Durana. You can understand the absurdity of a ceramic grid on the wall, like a floor placed vertically, and the adjoining floor that surrounds the house like a stone masonry wall. "How would a house be from scratch? And for me, it came out like a roof"¹⁸, confesses Oíza. Not like a cover that is presumed exterior. The same is transferable to the use of brick in the Lucas Prieto house in Talavera that is indifferent, transgressive, and labyrinthine. "[...] the best elevation of the Greek temple is its floor-plan"¹⁹, because let us not forget that a threshold originally always corresponds to the ground, to the imprint, and not to the flight occupied by the lintel. In Oíza, thresholds are lowered, eliminating the apriorism of their condition, with the complicity of certain "displaced" materials. His transgression leads to function, a germinal strategy shared with Van Eyck²⁰. The functional opposites of the terrace-housing that he develops in Ciudad Blanca de Alcudia and perfects in Torres Blancas are an example of this, but so is the subtlety of the walkways that organize the façade of the Bank of Bilbao. All his work, with more or less intensity, can be read from this premise, as a compendium of impurities refined into future precise and ordered perfections. Perhaps a minor but strategic work in relation to previous two highly acclaimed ones, which surely silenced its value, may be the key to all this. Here, I am referring to the ENTREPINOS ("Between Pines") house in Huarte, Formentor, where thresholds define this idea as they are carried throughout the house.

Living a threshold: the Entrepinos house

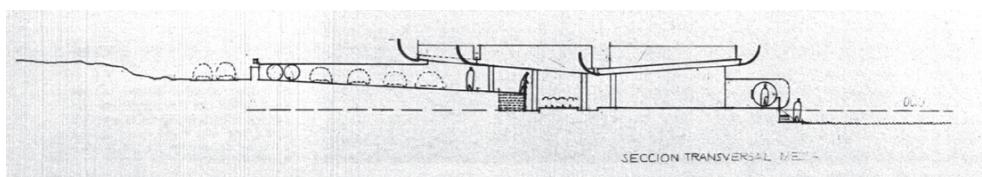
"He intended to build the house without cutting down a single tree. And he achieved it,"²¹ commented Javier Vellés, clearly explaining Oíza's main purpose in approaching this commission from Juan Huarte. It was rather an extension, since, in this secluded corner of Formentor, by the sea, there were already two pavilions designed by García de Paredes and Javier Carvajal parallel to the coastline, with single-storey rooms. In fact, the idea was to add a third for the owner's parents, perpendicular to the other two, and "flexible enough to add a living room, a library space that can become a guest bedroom, and the main room with two bathrooms and two dressing rooms. The new project would include the organization of the exterior space and the garden."²² To do this, Oíza surveyed all the pre-existing elements of the plot during three months of the summer of 1969 with the precision of a taxonomist, including the shore, the rocks, and above all, the abundance of pine trees. "There's no need to invent anything, the design already exists,"²³ he seems to say with this laborious consignment of what is there and what should remain there. To fulfil this premise, Oíza designed an extensive elevated plan, with a roof that covers without altering the existing or the new, making the generated interstitial spaces habitable. Between blocks and pines, since the latter are preserved by piercing and crossing this continuous roof. The flooring assumes the heights of the terrain, merging with it in various horizontal platforms that descend towards the bay and the jetty.

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.

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”²⁴ 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 Huarte²⁵ frente al rojo complementario al verde de los pinos que hubiese deseado Oíza, redundó 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”²⁶ 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 prolongando 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”²⁷ 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 hibrida 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.

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”²⁸ 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



What is surprising about the project, as Vellés also affirms, is that the design and the work were done on the fly, almost at the same pace as the construction, beginning with the foundation that saved the pine trees, and ending with the "wooden bathroom for Mrs Huarte"²⁴. In other words, it took longer to consign the existing than to anticipate the future. Perhaps this circumstance saved the project from a more abstract solution, far removed from the incidental setting of the place, and the fact of thinking and doing at the same time maintained the tension of uncertainty in something so necessarily precise *a priori*, due to the conditioning factors that had to be overcome. What is certain is that the final result of the house denotes that indeterminate strategy in the ambiguous nature of its elements. Even the final white colour, imposed by Mrs. de Huarte²⁵ against the complementary red to the green of the pines that Oíza would have wanted, results in that accumulation of thoughtless decisions that made the uncontrolled something that paradoxically did not subtract from the whole. Could this, unconsciously, be a work tailored to Oíza's design theory and praxis? Why not. Little has been studied about intuitiveness in his work, while the poetic and irrational nature of his thought is so present in his readings and concerns. Paraphrasing Lorca, he liked to say that "The light of the poet is contradiction,"²⁶ without for that reason sacrificing either logos or cogito. Such an amalgamation of claims would be difficult to reconcile if it were not through flexible mechanisms that would help the endeavour. Of note here is the comment made by Antón Capitel when prologuing the monograph of his work, indicating of Torres Blancas that "it supposes the integration of the three models in an unprecedented syncretic gesture, which turns the building into a sum of three diversified architectural natures"²⁷. Without renouncing any, and above all, without differentiating in its entirety one part from another. Only participation in each element of all of them could and can reconcile a kind of unstable balance that nevertheless supposes a profound enrichment of his work. From this premise, and understanding the hybrid nature of thresholds, Oíza constructed these thresholds and extended them to all of his work. Or at least that was his evolution. Particularly in his first few projects, in looking for the dissolution of the interior in the exterior as a paradigm of modernity, and introducing characteristics of this in the interior. An example of this is the design of the Camino de Santiago Chapel, where nothing is interior to the point that everything is. Since the radical thing was to internalize the exterior, the difficulty of a final present limit not yet dominated by the architect, that of facing the idea of infinity, which occurred in his maturity. In Formentor, the pines, the arboreal mass of a Mediterranean forest, were the sought opportunity of paradoxically turning that exterior into an interior. Extending Van Eyck's "twinphenomena" to the whole.

The construction of a threshold: paradoxical pairs in Formentor

"Even the transformation of the definition of a word is a field where you experience what a word can mean twice."²⁸ Like Oíza, we need the help of language. To turn it around, and swap Architecture for Poetry. Constructing a threshold, and even more so if it extends to the entire work and not

FIG.5. Plano de la sección de la casa © Francisco Javier Sáenz de Oíza.
Plan of the section of the house. Francisco Javier Sáenz de Oíza ©

FIG.6. Vista de la entrada © Archivo Paco Gómez / Fundación Foto Colectania.
View of the entrance. Paco Gómez Archive / Foto Colectania Foundation ©



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 definitorio tiene como complementario otra pareja: techo-terreno, peto horizontal y luz oscurecida.

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".²⁹ 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.

Cornisa-barandilla. Un elemento que Vellés justifica, con ciertas dudas, a la idea de "unificar el conjunto heterogéneo de edificios que iba a resultar".³⁰ Esta pieza singular sorprende por su expresividad, en parte, producto de su resolución en múltiples tablas de pino pintadas en blanco,



FIG.7. Fotografía del interior del pabellón con los árboles atravesando el forjado © Archivo Paco Gómez / Fundación Foto Colectania.

Photograph of the interior of the pavilion, with the trees crossing the slab. Paco Gómez Archive / Foto Colectania Foundation ©

just to a connection space, forces us to use terms, to relate words that help define its nature. If the intermediate is the characteristic, escaping the categorical, any quality of this goes to reveal the transitory as opposed to the stable. Setting the ambiguous against the certain. Whether we attribute to a house the condition of interior, and to a terrace that of exterior, with all the nuances that may follow, or to an exterior house, or an interior terrace, defining together, or separately, that indeterminate reality of the intermediate. The confrontation of these pairs of words, which we may call "paradoxical pairs", by relating opposite and supposedly contradictory terms, is an appropriate operating framework of approximation. However, it must occur in those elements that construct it. In the paradigmatic case of the Entrepinos house in Formentor, there are three: the floor-roof, the railing-cornice, and finally, light as an illuminated shadow. Any of the three, as a defining pair, has another complementary pair: the ground-roof, the horizontal parapet, and the darkened light.

The ground-roof: Possibly the most radical for being unattainable. We are not talking about the Corbusian principle of the garden terrace, which also has, in part, contradictory genetics, but about the gesture, justifiable from a poetic point of view but problematic from a technical point of view, of making the roof that unifies the whole of the house habitable. The argument of the contemplation of the coast from that plane is rather poor, when it can already be appreciated from the house itself, thanks to the slightly sloping ceiling and the floor stepped "downwards, opening up the living room [...] with a transparent envelope that allows Formentor Island to be seen against the blue of the bay, among the pine trees"²⁹. The position of the entire complex on a hillside, and, therefore, on a downward slope, means that, from any position, even from the path that runs through the upper part, one has approximately the same views. Though, perhaps with more difficulty, because of the leafiest treetops at that height. However, this elevated garden, sheltered by pine trees, confers an intimacy that makes it plausible to consider the terrace as a new plane. As a complement, there is the underside of this floor-roof, a roof manipulated just like the terrain, and not horizontal either, both of a white colour. The pillars hidden in that same white and their rounded corners highlight the trunks of the pine trees with their bark now abstracted in that verticality amputated at the base and the crown, mimicking openings that go through the floor and the ceiling, extending as reflections in both directions.

The railing-cornice: An element that Vellés justifies, with certain doubts, is the idea of "unifying the heterogeneous set of buildings that was going to result"³⁰. This singular piece is surprising for its expressiveness, partly as a result of its resolution in multiple white-painted pine planks, shaped

FIG.8. Fotografía de las terrazas del pabellón con los árboles surgiendo del suelo © Archivo Paco Gómez / Fundación Foto Colectania.
Photograph of the terraces of the pavilion, with the trees emerging from the floor. Paco Gómez Archive / Foto Colectania Foundation ©



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 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 atmósfera 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"³¹ Una luz mediterránea intensa que, sin embargo, en Formentor, y entre pinos, atenua su presencia en múltiples sombras también iluminadas entre los claros de las copas y los reflejos del agua. Estar sobre la cubierta mantiene esa atmósfera. 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.

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"³². Siempre habrá que mezclar las cartas, como solo él sabiamente supo hacer.



by curved steel ribs, separated at a constant distance. The sides have the same constant height, but are now straight, rather than curved, with the planks taking on a diagonal arrangement. The whole, reminiscently Corbusian, even Usonian, enhances the roof plane, yet nevertheless weakens the limit separating the interior from the exterior, entrusted to the glass enclosure. The shadow cast by this edge is diluted by the geometry and construction of the latticework, negating highly contrasted areas. From above, on the raised terrace, the feeling of being in front of an inaccessible railing is combined with filtering between the slats that also blur the limit of the walkable roof. The trees that emerge return the illusion of being part of the original terrain, and is reinforced in the proposed finish itself.

The illuminated shadow: In all, the most subtle element is the atmosphere generated with the built spaces. Oíza liked to paraphrase Le Corbusier in his interviews when defining Architecture: "Architecture is the masterly and magnificent play of volumes under light"³¹. An intense Mediterranean light, however, in Formentor, and among pine trees, attenuates its presence in multiple shadows, illuminating also between the clearings of treetops and reflecting from the water. Being on the roof-deck maintains that atmosphere. Being under it does so too. In the new living room, the reflections of a floor and a ceiling, matched in the white material, maintain that illuminated shadow that coexists with the light obscured by so many screenings in other parts of the house.

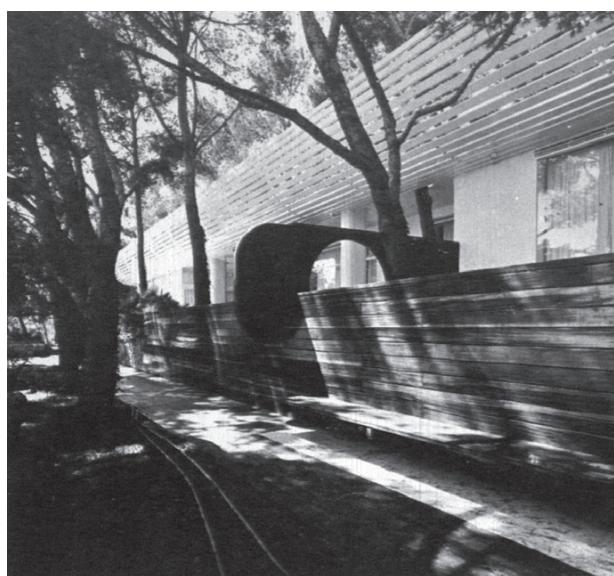
And so on to infinity. We could add other pairs, other subtle but radical relations in what is proposed: the partitions of the veranda pierced by circles that are then repeated in the pavement of the entrance. Walls that communicate and whose projection of voids materializes on the floor. The bathrooms like stranded boats made of wood, even the rounded jetty, intimately exposed. Building a threshold has that, certain risks and few certainties. However, Oíza was safe in the knowledge that this was the game afoot. "Architecture is like a deck of cards, not like chess."³² The cards always have to be shuffled though, as only he so masterfully knew how.

FIG.9. Vista en escorzo de la parte nueva, con la cornisa de cuarto de caña y los testeros planos © Archivo Paco Gómez / Fundación Foto Colectania.

Foreshortened view of the new part, with the quarter-round cornice and flat ends.
Paco Gómez Archive / Foto Colectania Foundation ©

FIG.10. Vista de la veranda y particiones con óculos, bancos y cornisas de madera © Archivo Paco Gómez / Fundación Foto Colectania.

View of the veranda and partitions with oculi, benches and wooden cornices.
Paco Gómez Archive / Foto Colectania Foundation ©



NOTAS

- 1 SÁENZ GUERRA, Javier; *Sáenz de Oiza y Torres Blancas: Una torre en plural*. Buenos Aires: Diseño, 2016.
- 2 Haciendo mención del poema de Lorca tan mencionado y querido por Olza.
- 3 LOPEZ-PELAEZ, José Manuel; Olza y el reflejo del Zeitgeist" Revista El Croquis. nº 32-33. Madrid, abril 1988, p.183.
- 4 FERRAZ-LEITE, Alejandro; *Las lecturas de Olza*. Buenos Aires: Diseño, 2017, p. 35. "Olza solía decir que le gustaría escribir un libro que en una página dijera una cosa y en la siguiente lo contrario"
- 5 ALONSO, Francisco; "Ideas de Olza" Revista Arquitectura nº355. Madrid: COAM, 2009, p.98-105.
- 6 VELLÉS, Javier; Olza. Madrid: Puente editores, 2018, p.132.
- 7 Ibid, p.133.
- 8 SÁENZ GUERRA, Javier; *Sáenz de Oiza y Torres Blancas: Una torre en plural*. Buenos Aires: Diseño, 2016, p.16.
- 9 ALBERDI, Rosario; SÁENZ GUERRA, Javier; Francisco Javier Sáenz de Oiza. Madrid: Ediciones Pronaos, 1996, p.42.
- 10 VELLÉS, Javier; "En el estudio de Olza". Madrid: Revista El Croquis. nº 32-33. Madrid, abril 1988, p.193.
- 11 SÁENZ GUERRA, Javier; *Sáenz de Oiza y Torres Blancas: Una torre en plural*. p. 96 "El umbral es cosa sagrada" era casi la oración de inicio de sus clases"
- 12 FERNANDEZ GALIANO, Luis; "Umbrales de lumbre y sombra" Revista AV. Disponible en: <https://arquitecturaviva.com/articulos/umbral-de-lumbre-y-sombra>.
- 13 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.)
- 14 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.
- 15 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 Luís Gil Guinea en su tesis "Lugares intermedios. La "filosofía del umbral" en la arquitectura del Team 10" ETSAM 2016.
- 16 FERRAZ-LEITE, Alejandro; p. 208.
- 17 HERTZBERGER, H. *Articulations*. New York, London: Prestel, 2002.
- 18 ALBERDI, Rosario; SÁENZ GUERRA, Javier; Francisco Javier Sáenz de Oiza, p.86.
- 19 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>
- 20 EYCK, Aldo van; p. 98.
- 21 VELLÉS, Javier; Olza. Madrid: Puente editores, 2018, p.146.
- 22 FERNÁNDEZ, Aurora; FONTCUBERTA, Luis de; "Una casa entre pinos de Francisco Sáenz de Oiza: Trabajar con el entorno." RA: revista de arquitectura, nº. 17, 2015, p. 33.
- 23 Ibid, p. 37.
- 24 VELLÉS, Javier; Olza. Madrid: Puente editores, 2018, p.147.
- 25 Ibid, p. 147.
- 26 ALBERDI, Rosario; SÁENZ GUERRA, Javier; p.103.
- 27 Ibid, p.36
- 28 Ibid, p. 43.
- 29 VELLÉS, Javier; p.147.
- 30 VELLÉS, Javier; p.146.
- 31 SAENZ DE OIZA, Francisco J.; Video: "No te mueras sin ir a Ronchamp (Sáenz de Oiza)" 00:59:1026/12/2014. Disponible en: <https://www.rtve.es/play/videos/imprescindibles/imprescindibles-no-mueras-sin-ir-ronchamp-saenz-oiza/2929434/>
- 32 FERRAZ-LEITE, Alejandro; p. 300. Conferencia. Francisco Javier Sáenz de Olza. Presentación del curso de verano en El Escorial.

BIBLIOGRAFÍA / BIBLIOGRAPHY

- ALBERDI, Rosario y SÁENZ GUERRA, Javier. *Francisco Javier Sáenz de Oiza*. Madrid: Pronaos, 1996. ISBN: 84-859-4132-2.
- EL CROQUIS: *Francisco Javier Sáenz de Oiza*. Madrid, (32/33). Febrero-abril 1998. ISBN: 978-84-8838-624-3
- FERRAZ-LEITE, Alejandro; *Las lecturas de Olza*. 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 Oiza 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; Olza. Madrid: Puente editores, 2018, 375 p. ISBN: 978-84-9452-747-0

ENDNOTES

- 1 SÁENZ GUERRA, Javier; *Sáenz de Olza y Torres Blancas. Una torre en plural*. Buenos Aires: Diseño, 2016.
- 2 In reference to Lorca's poem so mentioned and loved by Olza.
- 3 LOPEZ-PELAEZ, José Manuel; *Olza y el reflejo del Zeitgeist*, Revista El Croquis. nº 32-33. Madrid, April 1988, p.183.
- 4 FERRAZ-LEITE, Alejandro; *Las lecturas de Olza*. Buenos Aires: Diseño, 2017, p. 35. "Olza solía decir que le gustaría escribir un libro que en una página dijera una cosa y en la siguiente lo contrario"
- 5 ALONSO, Francisco; *Ideas de Olza*, Revista Arquitectura nº355, Madrid: COAM, 2009, p.98-105.
- 6 VELLÉS, Javier; Olza. Madrid: Puente editores, 2018, p.132.
- 7 Ibid, p.133.
- 8 SÁENZ GUERRA, Javier; *Sáenz de Olza y Torres Blancas: Una torre en plural*. Buenos Aires: Diseño, 2016, p.16.
- 9 ALBERDI, Rosario; SÁENZ GUERRA, Javier; Francisco Javier Sáenz de Olza. Madrid: Ediciones Pronaos, 1996, p.42.
- 10 VELLÉS, Javier; *En el estudio de Olza* Madrid: Revista El Croquis. nº 32-33. Madrid, April 1988, p.193.
- 11 SÁENZ GUERRA, Javier; *Sáenz de Olza y Torres Blancas: Una torre en plural*. p. 96 "El umbral es cosa sagrada" era casi la oración de inicio de sus clases"
- 12 FERNANDEZ GALIANO, Luis; *Umbral de lumbre y sombra*, Revista AV. Available at: <https://arquitecturaviva.com/articulos/umbral-de-lumbre-y-sombra>.
- 13 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.
- 14 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.<https://arquitecturaviva.com/articulos/umbral-de-lumbre-y-sombra>
- 15 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" (Original manuscript in English translated by Luis Gil Guinea in his thesis "Places in between. The "threshold philosophy" in the architecture of Team 10" ETSAM 2016).
- 16 FERRAZ-LEITE, Alejandro; p.208.
- 17 HERTZBERGER, H. *Articulations*. New York, London: Prestel, 2002.
- 18 ALBERDI, Rosario; SÁENZ GUERRA, Javier; *Francisco Javier Sáenz de Olza*, p.86.
- 19 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. Duration 1hr 17min 22sec. Available at: <https://canal.march.es/es/coleccion/arte-paisaje-arquitectura-ii-artes-funcion-integradora-arquitectura-creacion-entorno-habitable-19744>
- 20 EYCK, Aldo van; p. 98.
- 21 VELLÉS, Javier; Olza. Madrid: Puente editores, 2018, p.146
- 22 FERNÁNDEZ, Aurora; FONTCUBERTA, Luis de; "Una casa entre pinos de Francisco Sáenz de Olza: Trabajar con el entorno." RA: Revista de Arquitectura, nº. 17, 2015, p. 33.
- 23 Ibid, p. 37.
- 24 VELLÉS, Javier; Olza. Madrid: Puente editores, 2018, p.146
- 25 Ibid, p.147.
- 26 ALBERDI, Rosario; SÁENZ GUERRA, Javier; p.103.
- 27 Ibid; p.36
- 28 Ibid, p. 43.
- 29 VELLÉS, Javier; p.147.
- 30 VELLÉS, Javier; p.146.
- 31 SAENZ DE OIZA, Francisco J.; Video: "No te mueras sin ir a Ronchamp (Sáenz de Olza)" 00:59:10, 26/12/2014. Available at: <https://www.rtve.es/play/videos/imprescindibles/imprescindibles-no-mueras-sin-ir-ronchamp-saenz-oiza/2929434/>
- 32 FERRAZ-LEITE, Alejandro; p. 300. Conferencia. Francisco Javier Sáenz de Olza. Presentación del curso de verano en El Escorial.

BIOGRAFÍA

Francisco Felipe Muñoz Carabias. 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.

BIOGRAPHY

Francisco Felipe Muñoz Carabias . Professor of Composition I and II, and History of Architecture, at the School of Architecture of the University of Alcalá de Henares (UAH) (Madrid). Member of the UAH's Architecture, History, City and Landscape (ARHCIPAI) research group. Member of the UAH's Eco-Futuring research group and design laboratory for the green city. Member of the "Geometries of Contemporary Architecture" (GIGAC) research group of the Higher Technical School of Architecture of the Polytechnic University of Madrid (UPM-ETSAM), until 2017. Doctorate from the UPM-ETSAM with an architectural design thesis entitled "La paradoja de Mies: Las simetrías invisibles a través del Pabellón de Barcelona". Founder of the workshop TRAZA ARQUITECTURA ("Architecture Trace"). Author of various residential and non-residential projects, several the result of competitions won.

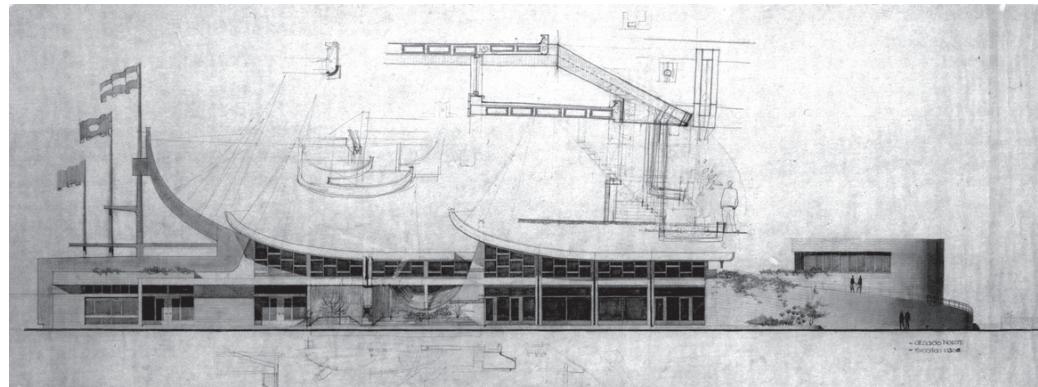
La curva de dentro afuera La Estación Marítima de Santander, de Ricardo Lorenzo

The curve from inside out
The Maritime Station of Santander,
by Ricardo Lorenzo

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

FIG. O. Alzado norte. "El estudio constante de las fachadas, en grandes láminas a lápiz, con fuertes claroscuros y contrastes violentos, potencia las visiones expresionistas" (Porras-Isla y Soriano 1990, p. 13). Fuente: Archivo Ricardo Lorenzo (COACAN).
North elevation. "Constant study of the façades in pencil drawings on large sheets, with dramatic chiaroscuros and contrasts, strengthened expressionist visions" (Porras-Isla y Soriano 1990, p. 13). Source: Ricardo Lorenzo Archive (COACAN).



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 mult capa.

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 General 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, aunque su 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

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 façade 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 (APS) General Archive and the Colegio Oficial de Arquitectos de Cantabria (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 numerosos 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".

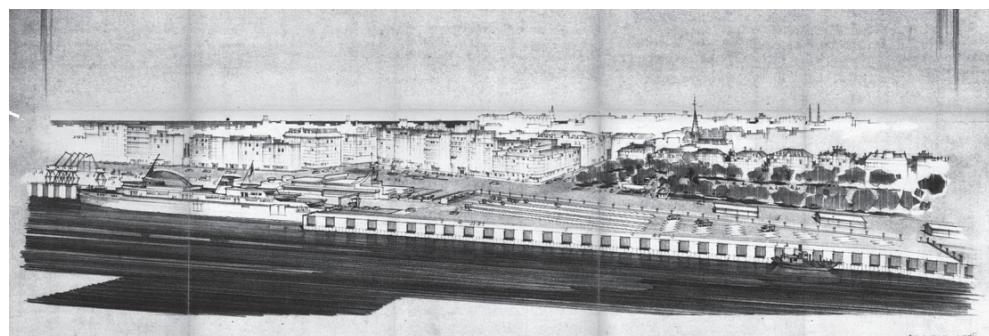
Después de más de diez años de correspondencia plagada de desacuerdos técnicos, presupuestarios y de ubicación concreta en el puerto santanderino, la apertura de España a los mercados extranjeros y las políticas de impulso al turismo internacional de la década de 1960 transformaron el panorama. A partir 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 del 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 grandes,² 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).

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

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 General APS.
Detailed general perspective of the planned new shipping at Santander's harbor (18 March 1969). Source: "Project for ferry dock in the Maura-Albareda zone." APS General Archive.



"Spain is different!" A new port for a modern city¹

As with so many other seaside cities, the history and urban development of Santander has always been highly conditioned by its port activity. The earliest document we know to contain mention of intentions to build a maritime station is dated in October 1954: one of many letters exchanged between different posts within the Directorate General for Harbors, which was under the Spanish Public Works Ministry, and the Board of the Port of Santander, which expressed "the urgent need to solve this port's intensified problem, its lack of an adequate maritime station building in which to receive and attend to the large numbers of passengers arriving from all parts of the world, enroute to another place or disembarking here," as well as "provide the local customs authorities with a space for baggage control and offices."

After more than ten years of correspondence plagued with technical difficulties and with disagreements on the budget and the building's exact location in Santander's port, Spain's opening to foreign markets and its implementation of policies to promote international tourism in the 1960s transformed the panorama altogether. From 1964 on, the Board of the Port of Santander began to be approached with frequency by British, Scandinavian, German, Dutch, and Belgian shipping companies, which believed the city to have the ideal conditions for a regular flow of ferries carrying passengers and vehicles coming from and leaving for harbors of northern Europe, including Southampton, Ostend, and Amsterdam.

This ambition called for refurbishing a wharf that was "in a precarious situation and much diminished in importance" and fitting it out for larger ships to be able to moor.² New port facilities were required to allow, accommodate, and streamline the movement of a mass of over 1,000 passengers per ship, some boarding with their own vehicles, as well as provide ample space for passport control, customs clearance, tax collection, a police station, baggage claim, information desks, and services for foreign tourists. At the very heart of the urban core, between the Cantabrian Sea and the grand heart of Santander, the city needed a new maritime terminal, one which for the throngs of people visiting from elsewhere in Europe would be a proper gateway into a modern and prosperous country (FIG.1).

Ricardo Lorenzo, sculptor of openings

Ricardo Lorenzo (Torrelavega, Cantabria; 1927–1989) was a pioneer of Spanish architecture. His work paved the way for a breakaway from the regionalism-inspired architectural tradition of the postwar, in favor of a modern, avant-garde approach in a city as reluctant to change as Santander. Rooted on the margins of the national architecture scene's centers of debate, training, and creativity, Lorenzo managed to match his professional practice with constant reinvention all the way from his professional beginnings in the 1950s and 1960s, marked by a firm adherence to the purest rationalism of the Modern Movement, to the organicist expressionism of the 1970s, his most interesting period, during which his formal and architectural explorations reached a peak, and on to the postmodern historicist revisionism of the 1980s.

Lorenzo's childhood and youth were marked by difficult family circumstances.³ In 1948 his excellent academic performance got him into the Barcelona School of Architecture, then under the modern influence of Gio Ponti and Alberto Sartoris. A favorite student of José Antonio Coderch⁴ and close to Grupo R, as demonstrated by his friendship with the likes of Federico Correa and Oriol Bohigas (Porras-Isla and Soriano [eds.] 1990, pp. 137–138 and 141–143), in 1953 he finished his studies and returned to his native region, where he left an abundant and stimulating built legacy.⁵ In spite of his professional success, those who knew him say that he was a humble and timid person, extremely modest about his work.⁶

Beyond his reserved nature, noteworthy are his formidable drawing talent and his sensitivity for contemporary abstract art.⁷ His sketches drank from the creative universes of Miró, Klee, or Kandinsky, while in his sections it was common to find sculptures that imitated Jorge Oteiza or Ángel Ferrant when

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 difícil.³ Su excelente rendimiento académico le permitió ingresar en 1948 en la Escuela de Arquitectura de Barcelona, entonces bajo el influjo moderno de Gio Ponti y Alberto Sartoris. Alumno aventajado de José Antonio Coderch,⁴ y cercano al Grupo R, como demuestra su gran amistad con Federico Correa y 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 estimulante.⁵ A pesar de su éxito profesional, quienes lo conocieron, dicen que fue un hombre familiar y tímido, extremadamente pudoroso con su trabajo.⁶

Más allá de su carácter reservado, cabe destacar su excelente capacidad de dibujo y sensibilidad hacia el arte abstracto contemporáneo.⁷ 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 Perales 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).

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 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 complicada,⁸ 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 organismo 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,

not miniatures of paintings by Picasso, José Luis Gómez Perales, or Carlos Pascual de Lara (COACAN 2019e). A staunch defender of integrating the arts and architecture (COACAN 2019a), Lorenzo was a total artist: "he sculpted, painted, and designed furniture and even logos and store-sign lettering. He had no need for the collaboration of other artists as he could do everything" says Pedro Fernández Lastra (COACAN 2019e). The Lago café (1958), one of his most acclaimed works, is a faithful reflection of this manner of working (Pellitero Rodríguez 2014).

This interest in artistic integration and the Mediterranean sensibility of his university education had a bearing on his architecture, the militant eclecticism of which would interweave with a typological, functional, and formal approach that remained constant throughout his professional career. Independently of the scale or function of the project, Lorenzo always put in balconies and terraces, perhaps in a gesture of continuity with the galleries typical of Santander and other places on Spain's northern coast, essential transitions between indoors and outdoors in cold damp climates. Beyond his penchant for intermediate spaces, the architect worked out these elements within a process of aesthetic exploration that yielded innovative forms and textures. Lorenzo took the façade as a thick plane, a multilayered skin that allowed creating rich interplays of hollows and solids, curved volumes and corners, expressionist visions that he materialized through a brilliant handling of brick, a cheap material he managed to give expressive power to, plus the flexibility needed for the creation of new forms (FIG. 2). In the work of Ricardo Lorenzo, the making of openings was not just a matter of resolving transitions between inside and outside.

A brick ship in the Bay of Santander

It is one of Ricardo Lorenzo's most iconic works, yet no documentation has been found for us to be able to determine when exactly his participation in the project began. The chronograph of the maritime

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.

Café Lago (1958), Renault services (1967), religious complex of the Passionists (1969), San Agustín School (1973), School of Civil Engineering (1976), and Noray Building (1978). Source: Ricardo Lorenzo Archive, COACAN; Renault Vidal de la Peña.



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 metros cuadrados, que separaba claramente los accesos y zonas restringidas 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

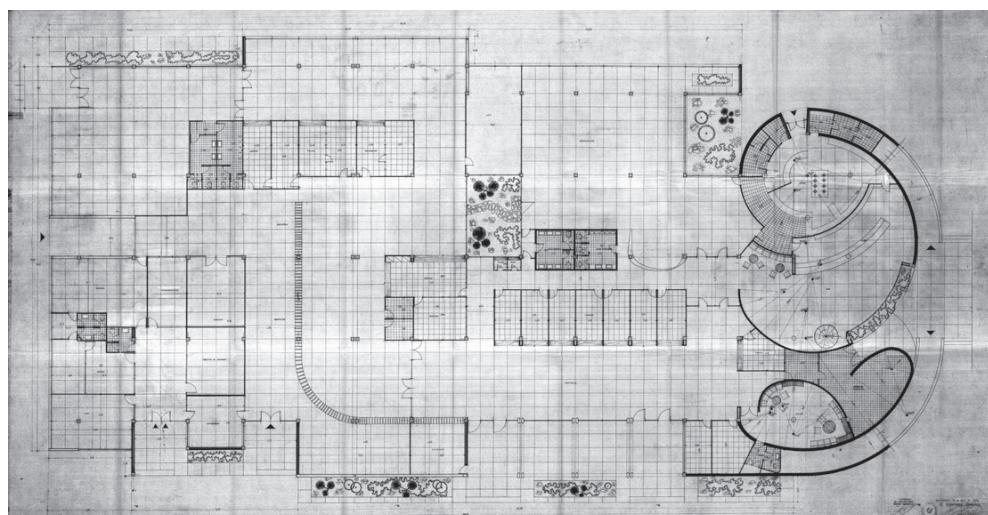
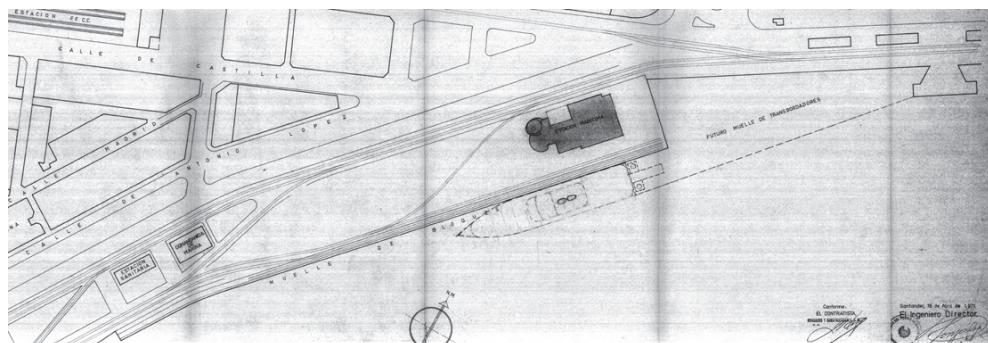




FIG. 3. Plano de situación. Fuente: "Proyecto reformado del modificado del edificio para estación marítima". Archivo General APS.
Site plan. Source: "Remodified project for maritime station building" APS General Archive.



FIG. 4. Planta baja. Fuente: "Proyecto reformado del modificado del edificio para estación marítima". Archivo General APS.
Floorplan. Source: "Remodified project for maritime station building" APS General Archive.



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. Fuente: Fondo fotográfico del Archivo General APS.
West façade. Ramps leading up to the terrace wrapped around the cylindrical volumes of the café (left) and the kitchen of the restaurant (right), the roof of which was slightly raised over the terrace, seeming to float over a glass drum. Originally, the roofs of these volumes were landscaped. Source: Photographic collection of the APS General Archive.



FIG. 6. Vista aérea del nuevo puerto para transbordadores, aparcamiento y estación marítima. Fuente: Fondo fotográfico del Archivo General APS.
Aerial view of the new ferry dock, parking, and maritime station. Source: Photographic collection of the APS General Archive.



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: Fondo fotográfico del Archivo General APS.
Foreshortened view of the north façade. Plants grow on the walls of the ramp that wraps around the cylindrical volume of the café. Source: Photographic collection of the APS General Archive.



FIG. 8. Olas de hormigón y mástil de señales desde el sureste. Fuente: Fondo fotográfico del Archivo General APS.
Waves of concrete and sign mast from the southeast. Source: Photographic collection of the APS General Archive.

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.

La estructura se resolvió con pilares de hormigón armado dispuestos en una retícula ortogonal, sobre los 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 en el espacio interior.⁹ 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).

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” (Porras-Isla y Soriano (eds.) 1990, p. 13). Estas placas con forma de ola, o el mástil de

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” (Porras-Isla y Soriano 1990, p. 13). Fuente: Archivo Ricardo Lorenzo (COACAN).

North elevation. “Constant study of the façades in pencil drawings on large sheets, with dramatic chiaroscuros and contrasts, strengthened expressionist visions” (Porras-Isla y Soriano 1990, p. 13). Source: Ricardo Lorenzo Archive (COACAN).

FIG. 10. Alzados este y oeste. Fuente: “Proyecto reformado del modificado del de edificio para estación marítima”. Archivo General APS. East and west elevations. Source: “Remodified project for maritime station building” APS General Archive.

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 General APS.

South elevation. The mixtilinear curves of the roof incorporate several turn radii. Source: “Remodified project for maritime station building” APS General Archive.

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: Fondo fotográfico del Archivo General APS.

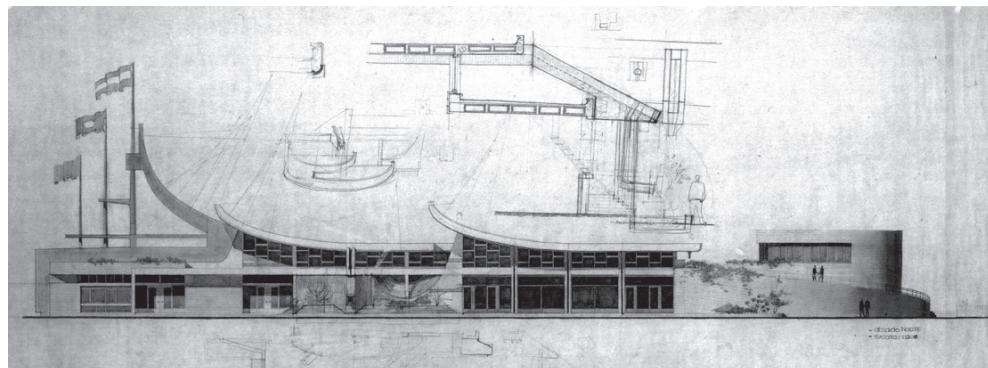
South facade. The lower volume is clearly separated from the roof by a shadow line that stretches along the entire elevation. In the foreground, left, the circular volume of the restaurant kitchens. Source: Photographic collection of the APS General Archive.

FIG. 13. Fachada norte y acceso al vestíbulo principal. Fuente Fondo fotográfico del Archivo General APS.

North façade and entrance to main foyer. Source: Photographic collection of the APS General Archive.

FIG. 14. Detalle de hueco en fachada norte. Fotografía de Federico Soriano. Fuente: Archivo Ricardo Lorenzo (COACAN).

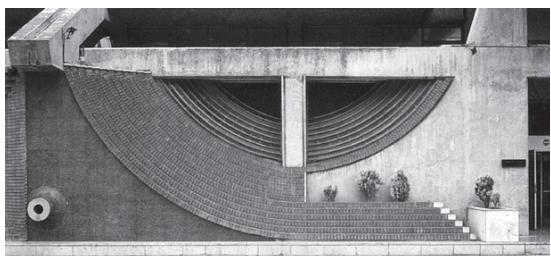
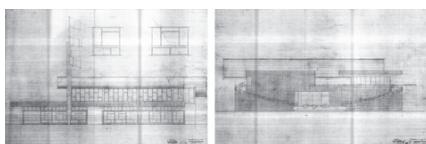
Detail of north façade opening. Photograph by Federico Soriano. Source: Ricardo Lorenzo Archive (COACAN).



station is complicated,⁸ and Lorenzo's name did not figure in any official document: because the building rose on land belonging to the port authority, the plans were signed by the Chief Engineer of the Board of Port Building Works. But despite the omission in records, the Maritime Station of Santander (1968-1972) definitely falls within this second creative period, covering the entire 1970s and tied to the international currents of expressionist organicism with brutalist gestures to which other architects of his generation were also aligned, such as Antonio Fernández-Alba, Fernando Higueras, or Francisco Javier Sáenz de Oíza (COACAN 2019a). In this same period, in Santander too, Lorenzo raised two of his most acclaimed buildings: the religious complex for the Passionists (1969) and San Agustín school (1973). All three works opted for a curvilinear expressive language and the use of unfaced brick as a constant, but it was the maritime terminal project that led the architect to explore new ways of treating openings on façades and forms of architecture and proceed to establish a transition between interior and exterior that would become the crowning moment of his career.

Located in the Maliaño dock, an area between the urban core of Santander and its bay, the station is positioned to follow the line of the coastal shelf, slightly perpendicular to the north-south axis and taking up a 2:1 rectangle, approximately 80x40 meters (FIG. 3). The commission called for a complex functional program. It had to address the different needs of service personnel (police, customs agents, border guards, and staff of maritime operators), and travelers (with or without vehicles of their own), not to mention people seeing off or fetching travelers, and occasional visitors. Lorenzo responded to these requirements with a single-level scheme, covering about 3,000 square meters and clearly separating entrances and areas restricted to travelers and terminal personnel from communal spaces open to the public (FIG. 4). In functional terms, the building has two parts: the east part was given over to services having to do with the handling of baggage and merchandise as well as border control offices (police, customs, health, immigration), while the west part, preceded by a large foyer entered from the north, offered shopping, toilets, a VIP lounge, and a restaurant and café enclosed in curved walls, contrasting with the open and orthogonal character of the rest of the premises.

The structure was developed as an orthogonal grid of pillars of reinforced concrete on which a continuous plaque of lightweight concrete rested. Deviating from the usual roof-beam solution, this allowed a thinner roof plate, eliminating the need for any kind of hanging element that would spoil



señales en la proa del edificio, también de hormigón, 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).

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 tercos de vidrio (FIG. 14).

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 necesidades.¹⁰ 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 (FIG. 15). 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 vestíbulo principal, que desde entonces se presenta como un gran espacio de 1.000 metros cuadrados, luminoso y diáfano, transparente y fluido, que conecta física y visualmente ambos frentes, norte y sur (FIG. 16).

FIG. 15. Interior en la actualidad. Fotografía del autor.
Roofs and north façade after the 2020 renovation. Photograph by Elvira Martínez.

FIG. 16. Cubiertas y fachada norte, después de la reforma del año 2020. Fotografía de Elvira Martínez.
The interior today. Photographed by the author of this article.

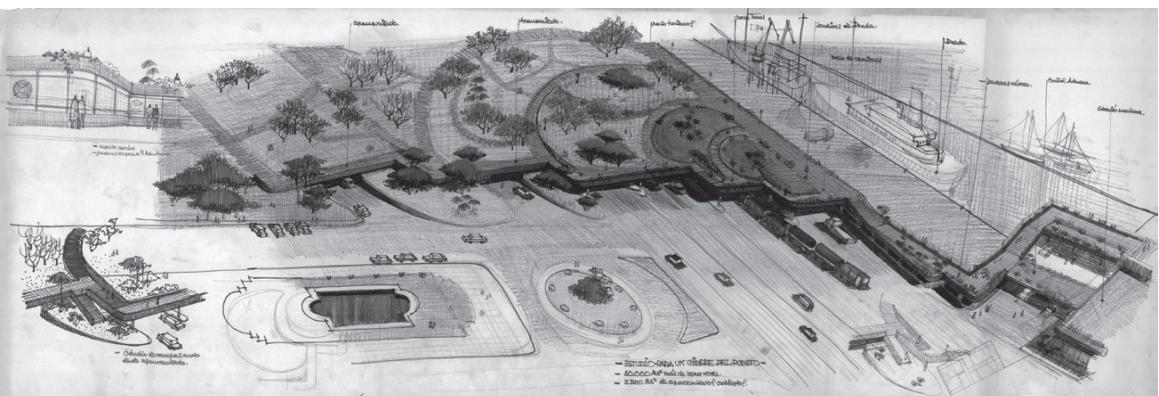


the uninterrupted view inward.⁹ Part of the roof was made to be flat, forming a terrace for public use, with a café offering privileged views of the bay of Santander. Access to the terraces was worked out through the west façade, with two curving ramps shaping the cylindrical volumes of the café and the restaurant kitchen, creating a smooth, unobstructed transition between interior and exterior, between street level and the terrace (FIG. 5). Completing the roof were two curved plates, slightly offset with respect to the terrace level so as to let natural light into the station (FIGS. 6 AND 7).

Beyond functionality, the real purpose of these curved plaques comes from a architectural sensibility that is scenographic in nature. For the massing Lorenzo opted for a scheme based on horizontal strata: in contrast with the massive-looking lower volume of unfaced brick, the soft contours of the roof lighten the overall appearance of the building while giving it a characteristic profile. For Federico Soriano, the roof addresses the “conception of the top of a construction as independent volumes topping off the complex, forming the building’s skyline” in this case taking from “the iconographic image of a transatlantic liner” (Porras-Isla and Soriano [eds.] 1990, p. 13). These wave-like plaques, and the sign mast at the prow of the complex, also built with concrete, give the maritime station an expressivity and symbolism nodding at the nautical world (FIG. 8), a constant in the architect Lorenzo’s career, according to Fernández Lastra (COACAN 2019e).

This rich massing was developed in parallel with a comprehensive study of the elevation (FIG. 9) and the composition of the clearly differentiated four façades. The east elevation opens out to the city through longitudinally set framed windows that form a meticulous checkered pattern in the lower and upper volumes, a result of lifting the roofs over the terrace level. The west elevation, however, is hermetic and sculptural (FIG. 10). The curving shape of the roof is determinant in the north and south elevations (FIG. 11); nevertheless, they are manifested in the lower volume very differently. In the south façade, facing the bay, the main element is a long continuous window (FIG. 12), while the north opens out to the city through a broken geometry that creates an interesting play of solids and hollows, shaded areas, thresholds, nooks, and mixed spaces that provide a transition between the street and the station’s interior (FIG. 13). Lorenzo treated the façade like a thick plane of many layers and thicknesses, a canvas on which, capitalizing on the rhythm and discipline that the brick imposed, he allowed himself to sculpt a varied formal repertoire of deep windows—a nod to medieval times—that struck a contrast with the terse surfaces of glass (FIG. 14).

FIG. 17. Bocetos para el estudio de cierre del puerto de Santander. Fuente: Archivo Ricardo Lorenzo (COACAN). Sketches for the study on wrapping up Santander’s port. Source: Ricardo Lorenzo Archive (COACAN).



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.

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 al público de parte del aparcamiento de la terminal, la construcción de un túnel para soterrar la carretera que discurre en paralelo a la bahía, así como la ampliación y reordenación de los históricos Jardines de Pereda (Díez Martínez 2022).

Es curioso comprobar cómo Lorenzo concibió la estación marítima dentro de una estrategia de actuación urbana más amplia¹ 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 uno de los croquis del proyecto) y la creación de 5.500 metros cuadrados de aparcamientos subterráneos (FIG. 17). Esta propuesta apuntala 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.

NOTAS

1 Los datos y fechas apuntados en esta sección se han obtenido a partir de documentación histórica custodiada en el Archivo General 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 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”, 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 muestras 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).

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 Ondate 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.

Renovations, alterations, and a view to the future

After almost half a century running at full capacity, the Santander Maritime Station has undergone various operations to address construction problems as well as new needs.¹⁰ The most recent one, completed in 2020, was a thorough refurbishment that involved structural corrections, repairing, and sealing the façade of unfaced brick, restoring and replacing external frames, waterproofing the roof and fitting out its transitable flat part to create the restaurant terrace (FIG. 15). Moreover, the interior was rearranged to make new spaces for the National Police, a tourist office, and an exhibition on the ship 'Cabo Machichaco.' Partition elements and unused rooms were eliminated. The space freed up became part of the main entrance hall, which has since come across as a single large space, all of 1,000 square meters, bright and unobstructed, transparent, and fluid, physically and visually connecting the north and south façades (FIG. 16).

This renovation has been controversial, especially in how it has transformed the interior space. Although the current layout does differ substantially from the original, it is fair to say that the overhaul has brought out the essential purpose of Lorenzo's project, which was to connect the city to its bay by means of the maritime station. Moreover, the transition mechanisms placed on the outer envelope and roof—which is where the architect deployed the resources he had at his disposal to establish varying degrees of openness and permeability, and thus dilute the boundaries between inside and outside—are identical in the original project.

In the same way that the tourism impulse of the mid-1960s led to the construction of a maritime station, the increase of traffic and the arrival of ever larger ships now raises questions about its future. The plan is that early in 2023, it will cease serving vehicle transport and become a passenger cruise terminal exclusively. This change of activity is part of a whole operation to transform the cityscape and landscape of Santander's seafront (Quintana 2021), which already took a major boost with the building in 2012-2017 of the Botín Centre just 150 meters from Ricardo Lorenzo's maritime station. To create the ideal setting for it, Renzo Piano undertook an ambitious project that included opening part of the terminal's parking facility, constructing a tunnel to bury the road that stretched parallel to the bay, and enlarge and rearrange the historical Pereda Gardens (Díez Martínez 2022).

It is curious how Lorenzo conceived the station within the confines of a larger urban strategy and action¹¹ that in fact prefigured the construction of a tunnel, the fusion of the Pereda Gardens with the bay ("an additional 10,000 m² of green zone," he wrote on one of the project sketches), and the creation of 5,500 square meters of underground parking (FIG. 17). This proposal supports the formal discourse, written in brick, of an architect who designed buildings to take part in city-building. Elements like the roof's waves of concrete, the ramps leading up to the terrace, and the neo-medieval openings are essential to the interior, but nevertheless sought to cause an impact on the exterior. They are curves from inside out.

ENDNOTES

¹ The data and dates noted in this section were obtained from historical documents kept in the General Archive of the Port Authority of Santander (APS). All the files consulted are referenced under 'Sources' at the end of this paper.

² In 1964, a Norwegian shipowner wrote a report that described ships 140 meters in length and 20 in breadth, 6 meters deep in water and able to take in a maximum of 1,400 passengers and 200 automobiles.

³ For biographical details on the architect, see: "Renuncias" (Fernando Porras-Isla, in Porras-Isla y Soriano [eds.] 1990, pp. 132-135) and "Madrid, Barcelona, Torrelavega y Santander: el itinerario vital y arquitectónico de Ricardo Lorenzo," first part of a lecture given by Javier Romero Soto titled "Evolución del dibujo a lo largo de la obra de Ricardo Lorenzo" (COACAN 2019d).

⁴ In fact, one of Lorenzo's first jobs was to direct the building of a project of Coderch: the Olano House (Comillas, Cantabria, 1957) (Porras-Isla and Soriano [eds.] 1990, p. 10).

⁵ Lorenzo was an important local figure, but practically unknown nationally. The Colegio Oficial de Arquitectos de Cantabria (COACAN), depository of his archive, is the institution that has most made efforts to garner wider recognition for him. Worth mentioning are the exhibition 'LAGO 1958. Una obra de Ricardo Lorenzo en Santander' and the series of conferences that accompanied it, held in March-April 2019, as well as the book *Ricardo Lorenzo 1927-89*, which was published in 1990, shortly after Lorenzo's death.

- 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. En palabras de Castillo, Lorenzo "era un innovador nato. Introdujo en Cantabria tecnología y técnicas de construcción nunca vistas" (COACAN 2019b).
- 10 Según la documentación custodiada en el Archivo General 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.
- 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 por el discurso posmoderno de su buen amigo Ricardo Bofill, "solamente parecía interesarle la arquitectura capaz de alterar la imagen de la ciudad" (COACAN 2019d).
- *** Acción financiada por la Comunidad de Madrid a través del Convenio Plurianual con la Universidad Politécnica de Madrid en su línea de actuación Programa de Excelencia para el Profesorado Universitario, en el marco del VPRICIT (V Plan Regional de Investigación Científica e Innovación Tecnológica).

FUENTES / SOURCES

Archivo Ricardo Lorenzo, Colegio Oficial de Arquitectos de Cantabria (COACAN).

Archivo General 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 / BIBLIOGRAPHY

- 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=v8F2LkFs7Ao> [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=Frl2cs0p07o> [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

Daniel Díez Martínez (Santander, 1984) es Profesor Contratado 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*.

- 6 Maybe this modesty explains Lorenzo's scant presence in Spanish magazines of the time, where only three early projects of his were published: the Sniace stand at the Bilbao fair (*Revista Nacional de Arquitectura*, 1957, no. 192, p. 5), the Lago café (*Revista Nacional de Arquitectura*, 1958, no. 199, pp. 39-41), and the delegation of the Colegio Oficial de Arquitectos in Santander (*Arquitectura*, 1959, no. 4, pp. 27-32). In this regard his daughter Soledad Lorenzo Martín-Gamero tells of finding letters from *Domus* and *L'Architecture d'Aujourd'hui*—requesting publication material on his works—which her father never answered (COACAN 2019b).
- 7 During his early years in Barcelona, Lorenzo wavered between painting and architecture, undecided. In 1946 he co-founded the group of artists Els Vuit, signing in as a painter, not as an architect. To see some of his drawings and how they relate to his architectural work, see: "Con un lápiz de color en la mano" (COACAN 2019c), "Evolución del dibujo a lo largo de la obra de Ricardo Lorenzo" (COACAN 2019d), and "Peces y pájaros" (COACAN 2019e).
- 8 The first "Project for maritime station building" was redacted on 7 March 1960 but construction work began only on 24 February 1968. Just a few months later, the establishment of a ferry service between Ostend and Santander led to the signing of the "Project for ferry dock in the Maura-Albareda zone" in July 1968, which in turn brought about a new project for maritime station, approved in October 1968. The result was the "Remodified project for maritime station building" dated April 1971. According to the document certifying the building's completion, dated 26 November 1973, construction began in February 1968 and finished in August 1972, on a liquid budget of 17.5 million pesetas.
- 9 Luis Castillo Arenal claims that Ricardo Lorenzo—in association with Agustín Gómez Obregón, a civil engineer he relied on—was the first architect to build a flat slab in the region. He also states that in many works, Lorenzo designed and patented his own bricks. In Castillo's words, Lorenzo "was a born innovator. He introduced construction technology and techniques never previously seen in Cantabria" (COACAN 2019b).
- 10 According to the APS General Archive documentation, the services were refurbished in 1984-1989, and the offices in 1999-2001. Works for the repair and waterproofing of the roof were carried out in 1986-1987 and in 1994-1998, respectively. Finally, an overall revamp of the building was executed in 2001-2005, and again in 2020.
- 11 Javier Romero Soto believes that the Santander Maritime Station put Ricardo Lorenzo on the track of an urban sensibility that he would exploit in the 1980s, when under the strong influence of his good friend Ricardo Bofill's postmodern discourse "he seemed only interested in architecture that could alter the image of the city" (COACAN 2019d).

*** This work has been supported by the Madrid Government (Comunidad de Madrid-Spain) under the Multianual Agreement with Universidad Politécnica de Madrid in the line Excellence Programme for University Professors, in the context of the V PRICIT (Regional Programme of Research and Technological Innovation)

BIOGRAPHY

Daniel Díez Martínez (Santander, 1984), PhD, is an Associate Professor in the Architectural Composition Department at ETSAM-UPM and a member of the "Analysis and Documentation of Architecture, Design, Fashion & Society" research group. He combines his teaching and research work with disseminating architecture and design in general media like *El País*, *ICON*, and *The New York Times Style Magazine*.

Azotea, claustro, escalera, hueco,
meseta, galería, patio, patín, plaza,
 pórtico, puerta, terraza, veranda,
ventana, umbral.

Roof, cloister, staircase, opening, landing,
gallery, courtyard, patín, square, portico,
gate, terrace, veranda, window, threshold

María Dolores Sánchez Moya
Profesora/ Professor. Subdirectora eaToledo UCLM

Los dos días en la atalaya del Círculo de Bellas Artes transcurren entre la amplia variedad de configuraciones que adoptan los espacios intermedios, elementos de mediación entre el interior y el exterior, la casa y la naturaleza, la arquitectura y la ciudad. La forma precisa de estos lugares en nuestra memoria contrasta con la indefinición del programa que acogen: sirven para casi cualquier cosa. Estos elementos tan específicos han devenido invariantes que cruzan latitudes, culturas, estilos y tiempo. En los umbrales se encuentra el hilo conductor de las reflexiones que convoca el congreso.

Cuando el límite de la arquitectura se espesa y *capta el aire vacío*¹ surge un espacio intermedio que pareciera condensar *más arquitectura*. *Más arquitectura* porque estos lugares tienen alta concentración de tiempo, identidad y libertad. Tiempo, porque este vacío entre el interior y el exterior registra el paso del día y las estaciones, los cambios de color y temperatura, de humedad y de sequedad en el ambiente. Identidad, porque es en el borde donde se presentan los rasgos visibles, donde se manifiesta la escala, la ligazón al plano del suelo y el remate contra el cielo. La severidad o la espontaneidad, la desnudez o el atuendo, todo se reconoce en el límite. Libertad, porque en ellos, la función no es explícita ni determinante. En los umbrales tienen lugar las acciones sencillas y primitivas.

Las cuatro obras reunidas en la sesión de tarde definen umbrales de intercambio con el exterior que son operaciones de proyecto referenciales, es decir, narraciones. El Laboratorio de Formas de Fernández Albalat, el Palacio de Congresos y Exposiciones de la Costa del Sol de Rafael de la Hoz y Gerardo Olivares y la Estación Marítima de Santander de Ricardo Lorenzo, definen nuevos lugares que no están presentes en el contexto físico. La ampliación de la casa Huarte en Formentor de Oiza enfatiza algunas cualidades del lugar preexistente con un nuevo paisaje superpuesto.

El primero de estos exteriores proyectados lo proporciona Luz Paz Agras en su análisis del Laboratorio de Formas de la fábrica de Sargadelos. A modo de fortaleza arcaica, como los Tulou de los Hakka, el laboratorio abre y protege un espacio circular vacío que acoge la vida colectiva de la fábrica entre el bosque de eucaliptos de Cervo y los edificios preexistentes. La autora identifica

The two days in the tower at the Círculo de Bellas Artes were spent among the wide variety of configurations adopted by intermediate spaces, elements of mediation between inside and outside; the house and its natural surroundings; architecture and the city. The precise shape of these places in our memory contrasts with their ill-defined programme: they can be used for almost anything. These very specific elements have become invariables, cutting across latitudes, cultures, styles and time. Thresholds are the central theme of the reflections called for by the congress.

When the boundary of the architecture thickens and *captures empty air*,¹ an intermediate space emerges that seems to condense *more architecture*. *More architecture* because these places have a high concentration of time, identity and freedom. Time, because this gap between inside and outside registers the passing of the day and the seasons, and the changes of colour and temperature, humidity and dryness in the environment. Identity, because the visible features present themselves at the edge, where the scale, the link to the ground plane and the top against the sky can be seen. Severe or spontaneous; naked or dressed; everything is recognised at the boundary. Freedom, because there the function is neither explicit nor determining. Simple, primitive actions take place at thresholds.

The four works brought together in the afternoon session define thresholds of exchange with the outside that are referential design operations; in other words, narratives. Fernández Albalat's "Laboratory of Forms"; Rafael de la Hoz and Gerardo Olivares' Costa del Sol Congress and Exhibition Centre and Ricardo Lorenzo's Santander Maritime Centre define new places that are not present in the physical context. The extension of the Huarte house at Formentor, by Oiza, emphasises some qualities of the pre-existing site with a new superimposed landscape.

The first of these designed exteriors is provided by Luz Paz Agras in her analysis of the Laboratory of Forms of the Sargadelos factory. Like an ancient fortress, like the Hakka's tulous, the laboratory

esta plaza ajena al mundo rural como un espacio intermedio a muchos niveles, algunos físicos y otros conceptuales: relaciona la actividad productiva con la cívica, la arquitectura moderna con la tradición, el espacio público rural y el urbano. En la conversación la plaza se revela como un elemento de adaptación al lugar, un desmonte en la ladera que media entre la topografía y el volumen del laboratorio, que quiere ser abstracto y moderno. La plaza contiene las tierras con muros circulares de piedra que, a modo de muros diplomáticos², preparan una cota regular para recibir el anillo industrial que aterriza en el sitio.

El gran espacio circular cubierto del Palacio de Congresos y Exposiciones de la Costa del Sol, como señala María Antón-Barco, no resulta tan ajeno al sitio como el caso previo. La autora explica cómo la disposición volumétrica reproduce la topografía original, un promontorio con vistas panorámicas. El edificio se descompone en cuerpos que giran en torno al centro gravitatorio que protagoniza el atrio en una disposición coherente con la orografía. Este patio cubierto no es tan ensimismado como pudiera parecer en una primera lectura, sino que capta dos variables del exterior, -la luz y la vista del cielo a través de la celosía- y las condensa en un espacio circular. El atrio aparece entonces como un nuevo lugar que se construye a través de algunos parámetros del entorno, un espacio de intensidad lumínica multiplicada.

De las cuatro obras presentadas, la Estación Marítima de Santander de Ricardo Lorenzo es la única en la ciudad. Daniel Díez Martínez la denomina, con acierto, un barco de ladrillo en la bahía de Santander. Esta alusión describe con precisión el enclave del edificio, el muelle de Maliaño, superficie plana y despejada, con un carácter más infraestructural que urbano. La obra en el contexto del congreso invita a reflexionar acerca de la condición pública o privada del espacio intermedio. La relación del interior con el dominio privado, de la casa con su paisaje propio, se queda en el terreno de la domesticidad. Sin embargo, el encuentro con el dominio público es más determinante: la arquitectura no se encuentra solo con la intemperie, a ese binomio se le suma la ciudad y el otro. La valiosa documentación mostrada por el autor describe un proyecto muy esforzado en la definición de su cerramiento en planta baja en continuidad con la calle. Los límites verticales del espacio recogen un repertorio variado de huecos y lugares susceptibles de ocuparse a voluntad. Contrastá esta complejidad con la limpieza del remate de la cubierta plana, un peto bajo de traza sencilla, desde donde se contempla la panorámica curva que describe el alzado de la urbe hacia la bahía. En la azotea, donde la ciudad se hace presente, el límite es sencillo, sin embargo, en el páramo del muelle, donde lo urbano no se encuentra, el límite se acentúa: pareciera que el edificio quiere construir la ciudad que le falta, el interlocutor que no tiene.

Al igual que esta obra en Santander, la ampliación de la casa estival de la familia Huarte en Formentor es un espacio definido entre el plano del suelo y el plano de cubierta. La memorable obra de Oiza en la intrincada costa de Formentor se construye a base de transiciones, entre la casa preexistente y la nueva, el espacio doméstico y las rocas de la orilla. La condición de umbral está tan presente en esta obra que a ella se accede por uno, a través de un espacio cubierto y abierto que media entre la casa previa y las nuevas estancias.

Francisco Muñoz Carabias nos recuerda que, etimológicamente, el umbral se refiere al fuego y a la sombra producida en el límite con el exterior, a fenómenos que pertenecen al plano del suelo, y apunta en su análisis la predominancia del proyecto de estos dos recursos – la construcción del suelo y la sombra - en esta obra.

El dominante y gestual remate de la cubierta y la pregnancia de los árboles creciendo en el interior nos puede distraer de la minuciosa operación de suelo que se despliega en toda la parcela. El plano de proyecto que describe la topografía dibuja una huella formada por la multitud de cambios de nivel que acontecen tanto en la casa como en su espacio exterior de influencia. El nuevo suelo superpuesto al exterior está muy caracterizado por pequeñas plataformas de mampostería irregular de piedra que colonizan y matizan todo el territorio que domina la vivienda. A medida que el ámbito artificial de la casa se acerca a la orilla, se intensifica esta operación, multiplicándose el número de las plataformas y reduciendo su tamaño. Se crea un borde rocoso artificial de geometría ortogonal que se superpone

opens and protects an empty circular space that houses the collective life of the factory between the Cervo eucalyptus forest and the pre-existing buildings. The architect identifies this square away from the rural world as an intermediate space on many levels, some physical and others conceptual. It relates productive activity with civic activity, modern architecture with tradition and rural and urban public space. In this conversation, the square reveals itself as an element of adaptation to the site; a clearing on the hillside that mediates between the topography and the volume of the laboratory, which is intended to be abstract and modern. The square contains the land with circular stone walls which, like diplomatic walls,² prepare a regular elevation to receive the ring of industry that is coming into land on the site.

The large circular covered space of the Costa del Sol Congress and Exhibition Centre, as María Antón-Barco points out, is not as alien to the site as the previous case. The author explains how the volumetric layout reproduces the original topography: a promontory with panoramic views. The building is broken down into bodies that revolve around the gravitational centre of the atrium in a layout coherent with the land relief. This covered patio is not as self-absorbed as it might seem at first glance. Instead, it captures two variables from the outside – the light and the view of the sky through the grille – and condenses them into a circular space. The atrium appears, then, as a new place built using some parameters of the environment: a space of multiplied intensity of light.

Of the four works presented, Ricardo Lorenzo's Maritime Station in Santander is the only one in a city. Daniel Díez Martínez aptly calls it a brick ship in Santander bay. This allusion accurately describes the location of the building – the Maliaño dock – a clear, flat surface which is more infrastructural than urban. In the context of the congress, the work invites us to reflect on the public or private nature of intermediate spaces. The relationship of the interior with the private domain – the house with its own landscape – remains in the realm of domesticity. However, the encounter with the public domain is more decisive: the architecture not only meets the outdoors, but also the city and the other. The valuable documentation shown by the architect describes a design making a great effort to define its ground floor enclosure as having continuity with the street. The vertical limits of the space include a varied repertoire of openings and places that can be occupied at will. This complexity contrasts with the cleanliness of the flat roof – a low parapet of simple design – from where the panoramic curve described by the elevation of the city towards the bay can be contemplated. On the rooftop, where the city is present, the boundary is simple. However, in the wasteland of the quay, where the urban cannot be found, the boundary is accentuated: it seems that the building wants to construct the city it lacks; the interlocutor it does not have.

Like this work in Santander, the extension of the Huarte family's summer house in Formentor is a space defined between the ground plane and the roof plane. Oiza's memorable work on the intricate coast at Formentor is built on transitions, between the pre-existing house and the new one; the domestic space and the rocks of the shore. The threshold is so strongly present in this work that it is accessed by one – through a covered open space that mediates between the previous house and the new rooms.

Francisco Muñoz Carabias reminds us that, etymologically, the Spanish word for threshold, *umbral*, refers to fire and the shadow produced at the limit with the outside (two phenomena that belong to the ground plane) and in his analysis he points out the predominance of the design of these two resources – the construction of the ground and the shadow – in this work.

The dominant and gestural finish of the roof and the prominence of the trees growing indoors can distract us from the meticulous ground work carried out all over the plot. The site plan that describes the topography sketches a footprint formed by the many level changes that occur both in the house and the outside space it influences. The new floor superimposed on the exterior is highly characterised by small platforms of irregular stone masonry that colonise and colour the entire territory dominated by the house. As the artificial area of the house gets closer to the shore, this operation intensifies, multiplying the number of platforms and reducing their size. An artificial rocky edge of orthogonal

y reproduce el orden natural de la orilla encontrándose con el agua. Un nuevo borde, un paisaje original amplificado, otro tipo de umbral.

Una reflexión que aparecía con frecuencia en el congreso era la del enraizamiento de la arquitectura del umbral con el sitio, su orden natural y sus procesos vernáculos. Fisac decía que pudo situar el Instituto laboral de Daimiel en su paisaje porque *conocía visceralmente sus patrones populares*³. Las cuatro obras presentadas se caracterizan porque sus autores tuvieron un importante vínculo con el sitio, especialmente y de forma muy personal Fernández-Albalat, Lorenzo y Oiza. Fueron sus lugares de origen o de destino. Ante esta cuestión surge la pregunta de si el arquitecto puede construir en cualquier sitio por ajeno que éste le sea. Este tema dio pie a una animada controversia entre los asistentes y los autores que me gustaría retomar en estas líneas finales para que el lector participe de este encuentro y plantee sus propias conclusiones.

NOTAS

- 1 "Las formas arquitectónicas más misteriosas, más cargadas, son las que captan el aire vacío. (...) Estas formas son de doble efecto, se concentran hacia el interior e irradian fluidez hacia el exterior. El drama está organizado por el anillo de sillas en la mesa redonda antes de que lleguen los caballeros." Alison & Peter Smithson, 'The Space between', en: *Oppositions*, nº4, 1974, p. 76-78.
- 2 "He aquí nuestro tipo de casitas "Ley Loucheur". Una pared medianera hecha con ladrillos, piedras, etc. a la que yo denomino "diplomática" con el remedón del lugar". En: *Precisiones respecto a un estado actual de la arquitectura y el urbanismo*. Barcelona: Editorial Apóstrofe, 1999, p. 64. Los "muros diplomáticos" también fueron un recurso de Jean Prouvé para adaptar las configuraciones prefabricadas de Meudon a las irregularidades del terreno.
- 3 Miguel Fisac, Carta a mis sobrinos, Ciudad Real: Fundación Miguel Fisac, 2010, p. 29.

geometry is created that overlaps and reproduces the natural order of the shore meeting the water. A new edge; an amplified original landscape; another kind of threshold.

A reflection that appeared frequently at the congress was the rooting of the architecture of the threshold in the site, its natural order and its vernacular processes. Fisac said he was able to situate the Daimiel Labour Institute in his landscape because he had *a visceral knowledge of its popular patterns*.³ The four works presented are characterised by the fact that their authors had an important link with the site, especially, in a very personal way, Fernández Albalat, Lorenzo and Oiza. Their sites were their places of origin or destination. The question arises as to whether an architect can build on any site, no matter how foreign it may be. This topic gave rise to a lively controversy among the attendees and the architects, which I would like to return to in these final lines so readers can participate in the meeting and draw their own conclusions.

ENDNOTES

1 "The most mysterious, most highly charged architectural forms are those that capture empty air (...) These forms have a double effect, they concentrate inwards and radiate fluidity outwards. The drama is organised by the ring of chairs at the round table before before the knights arrive." Alison & Peter Smithson, "The Space Between", in: *Oppositions*, no. 4, 1974, pp. 76-78.

2 "Here is our type of "Loucheur Law" cottage. A dividing wall made with bricks, stones, etc., which I call 'diplomatic', with the local remedy". In: *Precisiones respecto a un estado actual de la arquitectura y el urbanismo*. Barcelona: Editorial Apóstrofe, 1999, p. 64. "Diplomatic walls" were also a resource used by Jean Prouvé to adapt the prefabricated configurations of Meudon to the irregularities of the terrain.

3 Miguel Fisac, *Carta a mis sobrinos*, Ciudad Real: Miguel Fisac Foundation, 2010, p. 29.

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

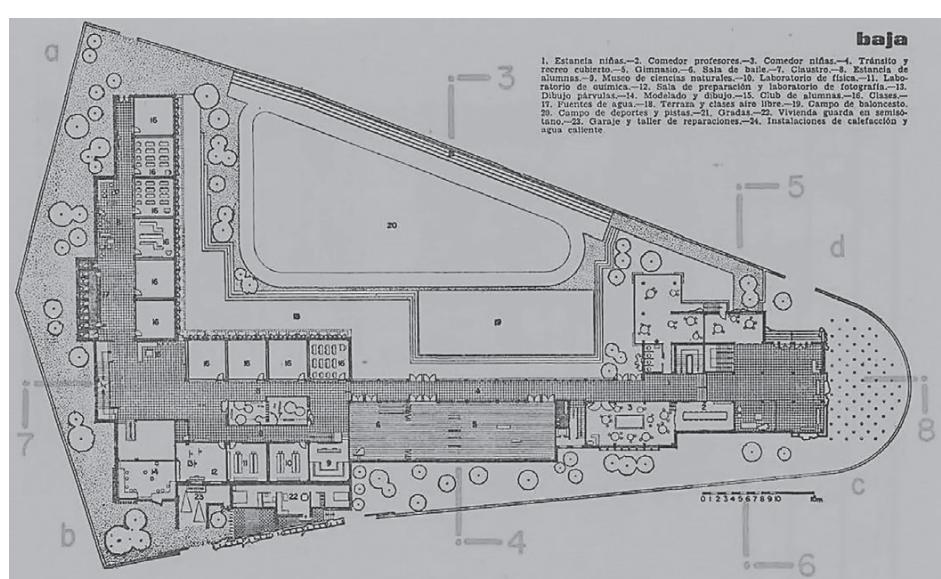
Martínez-Gutiérrez, Raquel

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.martinez.gutierrez@urjc.es

FIG.1 Planta baja Colegio Nuestra Señora Santa María. Antonio Fernández Alba.
Reproducido en la revista Informes de la Construcción vol. 15, nº 147, enero, febrero de 1963.

Ground floor plan of "Nuestra Señora Santa María" School. Antonio Fernández Alba.



Resumen: 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 el él.

El análisis del proyecto se realiza a partir de la documentación gráfica disponible en los Fondos legados por el autor a la Universidad Politécnica de Madrid (UPM) y al Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM), el archivo de DOCOMOMO Ibérico y revistas como Arquitectura; 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

Abstract: 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 "The 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 inclusion 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 oversee 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 conducted 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 analyze 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.

Keywords: 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 Capitol 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".

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 (UPM). 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 Sobradiel).

El acceso se produce por la Ronda de Sobradiel, en el extremo suroeste del triángulo, dando paso al vestíbulo y la guardería. Una galería cubierta da acceso al comedor y al 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 el abastecimiento de las cocinas.

DIÁLOGOS EXTERIOR - INTERIOR

Se analizan a continuación los diálogos que se establecen entre el espacio exterior y el espacio 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 la 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 desarrollada².

Nuestra Señora Santa María School is the first built work of the just graduated architect Antonio Fernández Alba in 1957. This work is placed within a series of Spanish Architecture designs that, since the mid-fifties, configured a tendency to restore the premises of the Modern Movement initiated before the Spanish Civil War and paralyzed by this and the posterior political regime. Anton Capitol signals this work as a point of inflection for the *Madrid School* by re-incarnating the organic ideal that was a beacon of the "authentic modernity"!¹

The Project was largely published in the years of its conception and construction, exposing the graphic documentation and texts in several media. For this analysis, the following media were selected as preferent for reference: *Arquitectura* magazine, number 23 (1960) and *TA Temas de Arquitectura y Urbanismo* magazine, number 37 (1962). The graphic documentation has been opposed with plans and drawings included in the architect's legacy to the *Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid* (COAM) and to the Polytechnic University of Madrid (UPM) Library. Among the texts studied there is one that stands out: the description of the Project done by the author himself in *Informes de la Construcción* magazine, number 147 (1963). Throughout these sources it is possible to identify the architects' intention to link the interior spaces with the exterior ones and analyze the strategies to obtain this objective. Additionally, the connections between these positions and those of the European architectural sphere, and with an extended meaning of the in-between space, will be searched.

Nuestra Señora Santa María School was developed between 1959 and 1962. It is in Madrid, at Parque del Conde de Orgaz, in a plot with a triangle-like shape. The building, designed for five hundred female students, is organized in an L-shape, disposed following the North-East plot limits (*Avenida de los Madroños*) and the North-West limit, obtaining an open area for gardens and sport activities with South orientation (*Ronda de Sobradiel*).

The building is entered from *Ronda de Sobradiel*, South-East side of the triangle, through the entrance hallway and the nursery. A covered gallery allows access to the school lunchroom and the gymnasium and, in its end, an interior courtyard organizes an area of lecture rooms and connects the North-East wing accommodating the classrooms, facing South. The upper floor replicates this scheme, with the teachers' room at the head of this interior promenade and working spaces facing South (library and laboratories) followed by a second level of classrooms. The building also has a semi-basement holding the uses that require larger spaces such as the chapel, the pool, and the auditorium. The unevenness of the plot allows a direct access to this semi-basement level from the *Avenida de los Madroños*, used for service and kitchen providers.

OUTSIDE-INSIDE DIALOGS

Hereafter the dialogs established between the exterior and the interior spaces through different elements and strategies are analyzed.

BUILDING'S POSITION IN THE PLOT.

The school building adapts to the shape of the plot, configuring an L-shape opened to midday. This connection with the landscape manifests a characteristic feature of the organicist architecture. This architectural movement searches for a dialog with the environment and finds in the surroundings the keys for the design of the building.

There is a drawing from these years, dated in 1960, in the *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* Collection, where we can surmise a roof plan of a building with a quite different formalization from the one known and published -both in the Project version and in its final realization-. It is a linear blocks configuration with a grid intertwining around patios. There is no reference to the plot where it is located, but a setback game can be read suggesting an adaptation will between the exterior and the interior. The drawing shows projected shadows which allow the understanding of the variety of volumes kept in the finally developed proposal.²

En una serie de planos sin fechar del fondo del 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 tanto para vincular el edificio al espacio exterior como para albergar interiormente los programas de distintas escalas. Esta solución es reforzada gráficamente por la introducción de sombras en los planos de cubierta, reflejando el ritmo con el que se modula una fachada de gran longitud.

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'³ o 'Terraza y clases al aire libre'⁴. 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"⁵.

Para albergar el programa requerido es preciso ejecutar una segunda altura sobre rasante, si bien esto "disminuye en parte la enseñanza al aire libre"⁶. 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 Servicio Histórico 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

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"⁷. 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"⁸. 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

The COAM Archive has an undated set of plans that show the South-East façade designed as a continuous wall. This solution was never published, and it is reasonable to think that it belongs to an early-stage version of the project. In all the published plans the façade looking at the *Avenida de los Madroños* banks back respecting the setbacks indicated in the urban planning regulations and taking advantage of these fractures to connect the building with the exterior space and to harbor the programme with different scales. This solution is graphically reinforced by introducing shadows in the roof plans, reflecting the rhythm that modulates a singularly long façade.

OPEN-AIR TEACHING

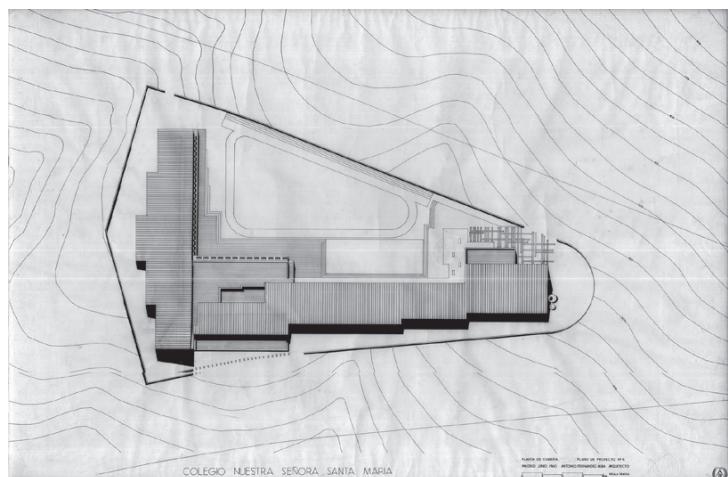
On the ground floor, classrooms relate to the exterior space through wide picture windows which provide direct access to an enclosed space, signaled in plans as "Open-air classes"³ or "Terrace and open-air classes"⁴. All the front is disposed with practicable large windows and a running pergola is projected at the lintel of the spans of the classrooms to create a dim illuminated area avoiding reflections.

The outside area is demarcated through a low wall which limits the space but keeps a visual connection with the rest of the exterior playground. Ultimately, we find a will to procure an adequate surrounding for the development of a specific teaching methodology, "these classrooms dispose of terraces that can serve as spaces in contact with nature for open-air lessons, so fundamental in modern pedagogy"⁵.

To accommodate the required programme the execution of a second floor is needed, even though this "partially diminishes the open-air teaching"⁶. Conscious of the inconvenient that this decision introduces, Fernández Alba designs a terrace with an exit from the first floor, located in the joint of the "L" between the classroom area and the rest of the programme.

Thanks to an undated section plan conserved in the COAM Archive we know that, at some point, the possibility of adding a third floor was considered. This solution might have been soon discarded and does not show again in posterior project documentation. It is reasonable to think that the need to articulate the interior and the exterior as a key element in the teaching model was a compelling reason to eliminate this third level.

FIG. 2 Planta de cubierta Colegio Nuestra Señora Santa María. Antonio Fernández Alba, junio 1960. Fondo Fernández Alba, Biblioteca Universitaria de la UPM
Roof plan of "Nuestra Señora Santa María" School. Antonio Fernández Alba, june 1960. Fernández Alba Archive, UPM Library



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 de planta, pero sí en un plano de detalles y 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.

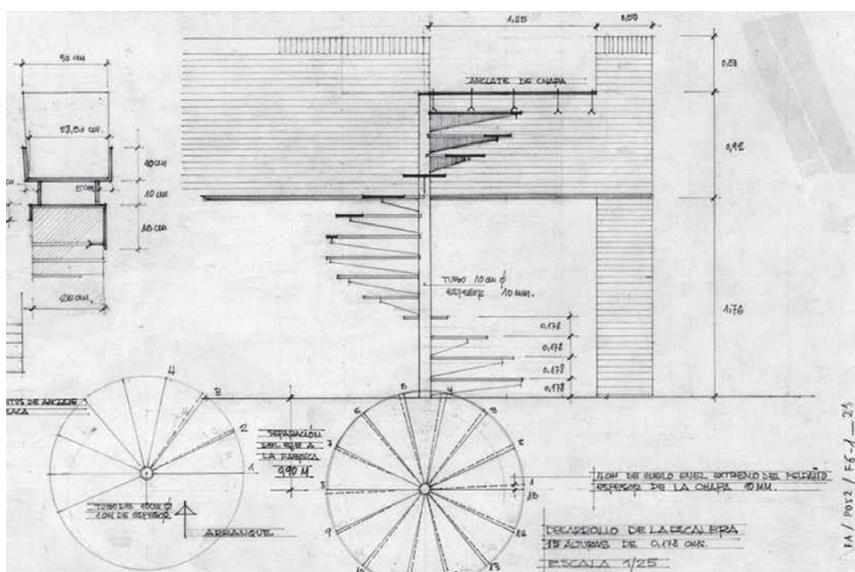
PÉRGOLAS

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.

FIG. 3 Plano con escalera de conexión de terraza y espacio libre. Antonio Fernández Alba. Fondo Antonio Fernández Alba, Servicio Histórico COAM.

Detail plan with spiral staircase. Antonio Fernández Alba. Antonio Fernández Alba Archive, COAM.



COVERED PASSAGE

One distinctive element of the ground floor of the building is the connection gallery between the school access and the classroom area. Mid-day orientated, it works as "covered transit area for recess in unpleasant days"⁷. It is conceived with a glass front which, in the early versions, was completely opened to the exterior, following the design of the ground level classrooms. Later, only two exit doors were executed in at both ends, though keeping the full glass covering to visually introduce the exterior into the gallery. A pergola, similar to the one in the classroom area, is placed over the large windows, creating a threshold space in the transit between both situations: inside-outside.

CLOISTER

The inner court, appearing at the confluence of the school wings, is the second distinctive element of the ground floor. It is conceived as an interior garden "that will allow the girls to familiarize with plants and animals"⁸. This patio appears since the early versions, although it slightly varies its morphology and position until the final project is reached. Mildly covered by the first floor in the final project, it relates to the terrace on the first floor. Glazed on all sides, it turns into a source of light for the perimeter paths accessing the different teaching areas and laboratories. Greenery is introduced to qualify it as a garden, also showing some furniture elements in the drawings.

In the undated COAM plans this area is labeled as "Patio" and the space surrounding it as "Cloister". In the later versions it applies the denominations "Cloister" for the patio, and "Female students' room" for the perimetral space. In all cases there is unmistakable evidence of the intent to generate a place of contact with nature -the exterior- at the buildings' interior, and to qualify the circulation places so that they could incorporate more functions.

TERRACES

The first-floor terrace acts as open space for this level classrooms and has a direct connection with the open-air teaching space underneath through a spiral staircase. This staircase is not showing in the project plans, but it appears in a detail plan and in several pictures of the time. An image of the students descending it figures as cover of the article: "Four works of Antonio Fernández Alba" in number 40 of *Hogar y Arquitectura* magazine.

This terrace complements with another running terrace over the transit gallery. These exterior spaces, generated through the interior disposition of volumes, are equipped with street furniture -benches and waste bins- and with planters incorporating vegetation. The trees in the plot act as a green enclosure.

PERGOLAS

Two distinct types of pergolas show in the School project. The first one is linked to the classrooms and to the transit gallery and is conceived as a cantilever remarking the way from the interior to the exterior, modulating the conditions of contour: open space – covered – closed.

Additionally, a second pergola appears linked to the school access and to the nursery building. In the undated plans, this pergola unfolds, acting as a truss South of the nursery room and as another element of lineal rhythm over the plot access limit. The first one is labeled as "Open Garden", the second as "Main Entrance". In later plans, and in the final project, both pergolas unify and adopt a lattice configuration.

ALVAR AALTO'S ECOS

Antonio Fernández Alba relation with Alvar Aalto's architecture has been amply studied and, specifically, the relation between *Nuestra Señora Santa María* School and the 1940 Alvar Aalto's writing "The Humanizing of Architecture".

Fernández Alba was the curator of the monographic of *Arquitectura* magazine dedicated to the Finnish master in 1960. The monographic does not include, however, a previous Aalto text, "From

ECOS DE ALVAR AALTO

La relación de la arquitectura 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"⁹, 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.

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 entrelazado". 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.

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 que el arquitecto finlandés produce "la disolución de los límites espaciales" donde "interior y exterior se presentan en una síntesis global"¹⁰.

OTROS ESPACIOS INTERMEDIOS

El análisis previo del Colegio 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 un conjunto de arquitectos europeos desde el año 1953 cuando, a raíz del Congreso Internacional de Arquitectura Moderna en Aix-en-Provence (CIAM¹¹) se origina el grupo conocido como Team 10.

Diversos proyectos y escritos de este grupo indagan en las posibilidades del espacio intermedio¹² 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"¹³ 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"¹⁴. De este modo encontramos que el patio interior funciona

"Doorstep to Livingroom" which will not be published in this magazine until 1998. Nevertheless, it seems logical to suppose Fernández Alba's knowledge of this writing as a scholar of Aalto's works. The text analyzes the importance of the act of entering a room and uses Fra Angelico's "Annunciazione" to show the ideal of cohabitation between human, room and garden. The text is focused on Finnish domestic spaces, but we can find several ideas disposed by Fernandez Alba at the School in it.

The presence of the groundfloor cloister follows the idea of "converting your garden into an interior space" where garden and rooms should work "as an intertwined organism". The covered passage relates to the corridor, element which Aalto sees as "natural coordinator of the interior rooms" and which in its function as access possesses a wide aesthetic potential that "allows the use of a monumental and rotund linear scale". Though Fernández Alba does not use the school gallery as an access, he does put it in contact with the exterior and plays with its scale against the lunchroom and gymnasium, which dimensions are enhanced thanks to the controlled height of the corridor.

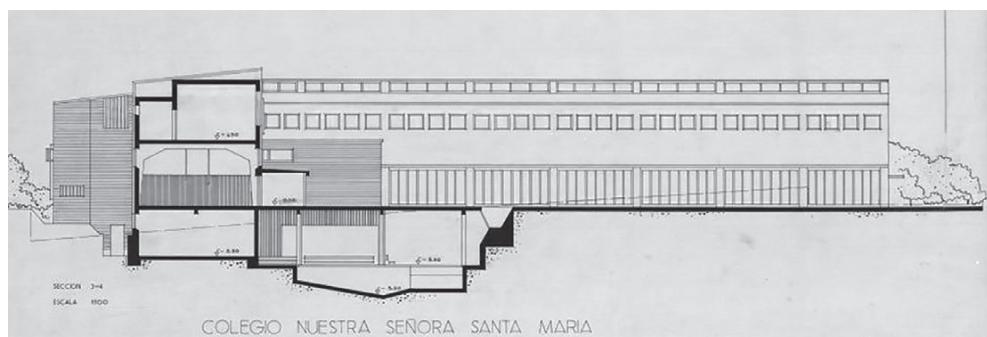
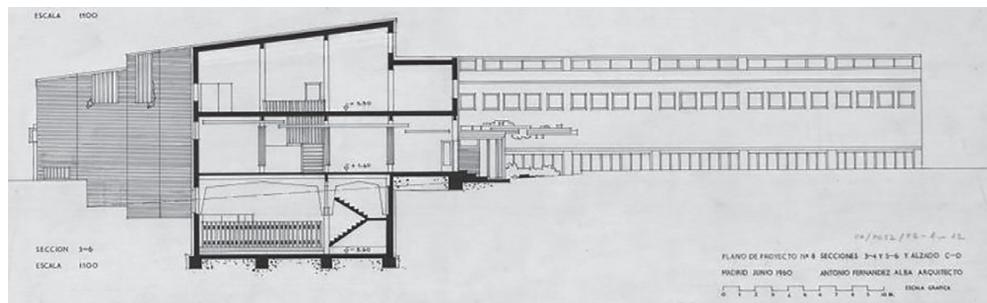
A third idea proposed by the text is the inception of the vestibule as an open-air space. The presence of the access pergola can be read as an intent to build this relation. In the drawing 'Section plan through chapel and entrance hallway' we can observe how the entry steps harmonize with the pergola and, along with the disposition of the suspended ceilings of the school hallway, produce a gradual transit between the exterior and the interior. An equivalent relation, although reversed, is found in the 'Section plan through female students' room and sculpture room' where the suspended ceiling lowers until finding the height of the door communicating with the exterior garden.

FIG. 4 Sección capilla y zaguán. Antonio Fernández Alba, junio 1960. Fondo Antonio Fernández Alba. Servicio Histórico COAM.

Section plan through chapel and entrance hallway. Antonio Fernández Alba, june 1960. Antonio Fernández Alba Archive, COAM.

FIG. 5 Sección estancia alumnas y clase de modelado. Antonio Fernández Alba, junio 1960. Fondo Antonio Fernández Alba. Servicio Histórico COAM.

Section plan through female students' room and sculpture room. Antonio Fernández Alba, june 1960. Antonio Fernández Alba Archive, COAM.



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"¹⁵. 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"¹⁶, 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, creada en 1951 dentro de la Unión Internacional de Arquitectos (U.I.A.¹⁷). España se incorpora a la U.I.A. en 1955.

La Comisión de Construcciones Escolares realizó en 1953 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"¹⁸ organizado por la UNESCO ese año. Entre otros aspectos hace hincapié en la "incorporación de espacios verdes" en los centros de enseñanza¹⁹. Se ha señalado ya la rotulación en los planos del Colegio Nuestra Señora 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" y que al reseñar las instalaciones disponibles aparecen el huerto y los jardines en segundo y tercer lugar, por detrás de la piscina, y por delante de los laboratorios, la biblioteca o el gimnasio.

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 educación²⁰. No ha sido posible encontrar información que confirme la asistencia de Fernández Alba, pues solo aparece registrada la participación de Carlos de Miguel y Miguel Fisac. Sin embargo, hay varias cuestiones en relación con el uso del espacio intermedio en las construcciones escolares recogidas por la Comisión en estos Congresos que se reflejan en la concepción y construcción del Colegio.

En el mismo artículo de *TA. Temas de Arquitectura y Urbanismo* 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.

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

The integration of building and landscape is one of Aalto's architecture themes. This is highlighted by Fernández Alba in the article that he dedicates to Aalto in the monographic magazine. Years later, he will recuperate this article and will complete it signaling that the Finnish architect generates "the dissolution of spacial limits" where "interior and exterior are presented in a global synthesis"⁹.

OTHER IN-BETWEEN SPACES

The previous analysis is centered in the intermediary spaces which allow the relation between exterior and interior following the classic convention inside-outside. Nevertheless, it is possible to widen the interpretation of this relational spaces to other meanings, sociological and philosophical, that are also present in *Santa María School*. This ample understanding of the in-between space was being developed by a group of European architects since 1953 when, starting at the International Congress of Modern Architecture in Aix-en-Provence (CIAM¹⁰⁻⁹) the Team 10 group was originated.

Several projects and writings coming from this group were inquiring in the possibilities of the intermediary space¹¹ to configure a new architecture that could reformulate the values of modern architecture considering the needs of the human being both as an individual and as part of the society.

One of the in-between space key points, according to the Team 10 members, is scale, topic that can be found in the conception of the School. The diversity of functions to implement in the school "so that the monotony of a timetable could not inflict tiredness in the girls"¹² leads Fernández Alba to change the scale of the interior space using "the theme of an interior cloister acting as school garden"¹³. By this mean, we find the inner patio not only works as an element of classical interior-exterior relation, but also as a strategy to modulate the different settings.

The relation between the individual and the collective is another concern of Team 10, especially for Aldo Van Eyck who profusely writes about the in-between space as a place of reconciliation of the "twin phenomena" between 1960 and 1962, years of the execution works of the School. The projects memory underlines the relevance of helping the child "create an individual plan and a collective plan"¹⁴. For that purpose, a fusion of pedagogy and architecture takes place: architecture providing the spaces that the pedagogy requires. The programme consisting of painting classes, laboratories, natural sciences museum, library, etc. finds its architectural form attending criteria of position, orientation, and illumination. The School is conceived as an extension of the home "a place where the needs of children, families and all the complex system of our times could find the right environment"¹⁵, concept associated with the one expressed by Van Eyck in his 1962 diagram "Tree is Leaf".

THE IN-BETWEEN SPACE AS PEDAGOGY

Over the formation years of the Team 10, the School Construction Committee, formed in 1951 within the International Architects Union (UIA¹⁶), was also consolidated. Spain joined the UIA in 1955.

The School Construction Commission delivered in 1953 a first report analyzing the state of the schools over the world which was presented in the "V Open-air school building and education international congress"¹⁷ organized by the UNESCO that year. Among other aspects, it underscores the "incorporation of green spaces" in teaching centers¹⁸. In the plans of *Nuestra Señora Santa María* we find those specific spaces, as the one labelled as "Covered Garden". It is also worth mentioning the graphic representation of the greenery in all plans of the project, from ground plans to section plans and façades. As a curiosity it can be mentioned that the current School information brochure indicates that the classrooms are "surrounded by a green environment" with "nature integrated in the classrooms" and in the listing of available facilities the orchard and the gardens are the second and third items, just behind the swimming pool and before the laboratories, the library, or the gymnasium.

clase, las alumnas se puedan reunir y charlar”²¹. 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 Giuseppe Terragni y toma fuerza en el diseño de los centros escolares a partir de la XII Triennale di Milano en 1960²². 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 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 Ecyk 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 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 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.

Apartir 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.

The article of *TA Temas de Arquitectura y Urbanismo* starts with a text indicating that the School had been selected to participate in the UIA Congress on education held in Mexico. It has not been possible to find information confirming Fernández Alba's participation, since only the presence of Carlos de Miguel and Miguel Fisac appears in registries. Despite this, several topics relating the use of intermediary spaces in the school constructions, gathered by the Commission in these Congresses, can be found in the inception and construction of the School.

In this same article, the future school director, María Josefa Benítez, and the professor and sculptor, Martín Chirino, are outlined as pedagogical coordinators of the project. In the *Hogar and Architecture* number dedicated to the School the words of the director are literally reproduced to describe the project. This reinforces the idea of a fluid dialog between the architect and a client that was at the root of many of the architectural decisions taken.

A project singularity, not mentioned yet, is the "Female students' rooms". Opposite to what the name might suggest, they are not rooms or enclosed areas, but spaces created in the common and circulation areas. Fernández Alba gives the corridors an extra width and takes advantage of the setbacks and variable alignments of the building in relation to the land to generate expansion and meeting places. This solution seems to answer the will of the director to "eliminate the grim and unsavory atmosphere from a place solely dedicated to transit: create corners [...] in which, between classes, the girls can meet and chat"¹⁹ The light originated in the "cloister" and in a superior window level will relate these spaces with the exterior and will promote the right ambiance for this use.

The relevance of the common spaces initiates with the "active school" concept, starting in 1936 with the completion of Giuseppe Terragni's Sant'Elia Assylum and gaining momentum in the design of school centers after the XII Milano Triennale that took place in 1960²⁰. It is possible to link this interest with the Team 10 and the Smithsons' proposal of "streets-in-the-air" in projects such as Golden Lane, defining the in-between space as a meeting place for public and private spheres. In an analogous way, the "Female Students' rooms" are integrated in the individual and collective plan to which the school must contribute.

PARALELISMS WITH HERMAN HERTZBERGER'S WORK

To end, it can be of interest to establish a relation between *Nuestra Señora Santa María* School project and the Montessori School designed by Herman Hertzberger in Delft. Hertzberger was one of the youngest members of the Team 10 and he closely collaborated with Aldo Van Eyck for several years, assimilating his ideas and sharing the interest in the use of in-between spaces in architecture.

Montessori School was built between 1960 and 1966, in parallel to the construction of *Nuestra Señora Santa María* School. Albeit it does not seem probable that both architects could have kept a direct communication within those years, it is possible to find in both works common aspects in the use of the in-between space.

- Both schools are arranged in the plot throughout a system of setbacks linking the interior and the exterior.
- Classrooms are designed in continuity with the exterior, to allow open-air classes.
- In the outside, a limit dissolution is obtained using low walls that restrict passage but allow a visual connection.
- The common space is dimensioned to enable staying in it as well as to perform other activities far from regulated teaching.

It is, probably, not foreign to these coincidences the presence of a common pedagogical model, reclaiming an architecture in which the use of the in-between space reveals as an efficient strategy.

NOTAS

- 1 Arquitectura nº 237 (1982), pag. 15
- 2 En una conversación con Antonio Fernández Alba, posterior a la primera redacción del texto, se aclaró que el dibujo no pertenece al Colegio y se trata de un error de catalogación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Se ha mantenido el pasaje por ser la versión presentada en el Congreso.
- 3 plano sin fechar COAM, TA. *Temas de Arquitectura y Urbanismo* nº 37 (1962), pag. 21
- 4 *Informes de la Construcción* nº 147 (1963), pag 51
- 5 Ibid., pag. 46
- 6 Idem
- 7 Idem
- 8 Idem
- 9 "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.
- 10 Fernández Alba, A.: *Cinco cuestiones de arquitectura* (1974), pag. 35
- 11 CIAM: Congrès International d'Architecture Moderne
- 12 El espacio intermedio aparece como *in-between, doorstep y threshold*.
- 13 *Informes de la Construcción* nº 147 (1963), pag. 54
- 14 Ibid., pag. 46
- 15 Ibid., pag. 47. Nótese que Fernández Alba utiliza el término "niño" aunque se trata de un Colegio femenino.
- 16 Arquitectura nº 23 (1960), pag. 57
- 17 U.I.A.: Union Internationale des Architectes
- 18 "Ve congrès international du bâtiment scolaire et de l'éducation de plein air", celebrado entre el 27 agosto y el 5 de septiembre de 1953 en Basilea, Zúrich y Génova.
- 19 Martínez Marcos, A. "Congresos internacionales de arquitectura escolar: viajes de ida y vuelta en busca de la escuela moderna".
- 20 La 8^a Reunión de la Comisión de Construcciones Escolares se celebró entre el 14 y el 30 de marzo de 1962.
- 21 Hogar y Arquitectura nº 40 (1962), pag. 33-34
- 22 Martínez Marcos, A. op. cit.

BIBLIOGRAFÍA / BIBLIOGRAPHY

- 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*. 5^a 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 ópera 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 el área de Proyectos Arquitectónicos de 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.

CONCLUSIONS

The analysis of the existing documentation about Antonio Fernández Alba's *Nuestra Señora Santa María School* (1959-1962) helps us conclude that the use of the in-between space played a relevant role in the development of the project.

Alvar Aalto's architectural influence, searching to integrate landscape into design and diluting the limits between interior and exterior, is concretized in physical and visual bundling mechanisms in the classrooms, but also in the transit gallery and covered playground. His idea to introduce the garden in the interior materializes in the "cloister" condensing nature inside the School to place it at the service of the students.

As of the postulates of Team 10, the significance of the in-between space multiplies, assuming psychological and social dimensions. These purports are also present in the School when approaching the scale of the spaces and the design of the "Female students' rooms" and the common areas.

It is, thus, common to all of them – Fernández Alba, Aalto, the Team X and Hertzberger - the idea of architecture as the materialization of a transition, of an intermediary space between exterior and interior in its wider sense.

ENDNOTES

1 Arquitectura nº 237 (1982), pag. 15

2 In a conversation with Antonio Fernández Alba, it was clarified that the drawing does not belong to the College and it is a cataloging error of the Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. The passage has been maintained because it is the versión presented at the Congress.

3 Undated drawing COAM, TA. Temas de Arquitectura y Urbanismo nº 37 (1962), pag. 21

4 Informes de la Construcción nº 147 (1963), pag. 51

5 Ibid., pag. 46

6 Idem

7 Idem

8 Idem

9 Fernández Alba, A.: *Cinco cuestiones de arquitectura* (1974), pag. 35

10 CIAM: Congrès International d'Architecture Moderne

11 The intermediary space appears as *in-between, doorstep and threshold*.

12 Informes de la Construcción nº 147 (1963), pag. 54

13 Ibid., pag. 46

14 Ibid., pag. 47. Note that Fernández Alba uses the Word "niño" (boy) although it is a feminine school.

15 Arquitectura nº 23 (1960), pag. 57

16 UIA: Union Internationale des Architectes

17 "Ve congrès international du bâtiment scolaire et de l'éducation de plein air", celebrated from August 27th to September 5th, 1953, at Basil, Zurich and Geneva.

18 Martínez Marcos, A. "Congresos internacionales de arquitectura escolar: viajes de ida y vuelta en busca de la escuela moderna".

19 Hogar y Arquitectura nº 40 (1962), pag. 33-34

20 Martínez Marcos, A. op. cit.

BIOGRAPHY

Raquel Martínez-Gutiérrez. Full-time profesor at Rey Juan Carlos University. Master in Architecture at Polytechnic University of Madrid (2000). Research degree in Architectural Composition at UPM (2012). PhD candidate in Architecture School at Valladolid University.

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.

Nodar del Real, Ángel

Ángel Nodar-Enseñanza de Arquitectura, Madrid, España, angelnodar@hotmail.com

FIG. 0 Vista interior sala exposiciones desde el acceso del
Museo II (dibujo del autor, 2022)
Interior view of the exhibition hall from the entrance of
Museum II (Author's drawing, 2022)



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.

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 humano⁵

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.

Introduction. Interior and exterior space in the architecture of De la Sota

In 1985, Arquitectura (Architecture) magazine, of the Official College of Architects of Madrid, published an article signed by Gabriel Ruiz Cabrero entitled "El recurso al cubo" (The use of the cube)¹. In this article, he gave a brief analysis of Alejandro de la Sota's project for the new Provincial Museum of Leon, mentioning a key issue in understanding Sota's idea of architecture as a succession of boundaries that surround it:

"Something makes this project particularly interesting: the solid walls surround the architecture, turning his hidden idea into another treasure for the museum"

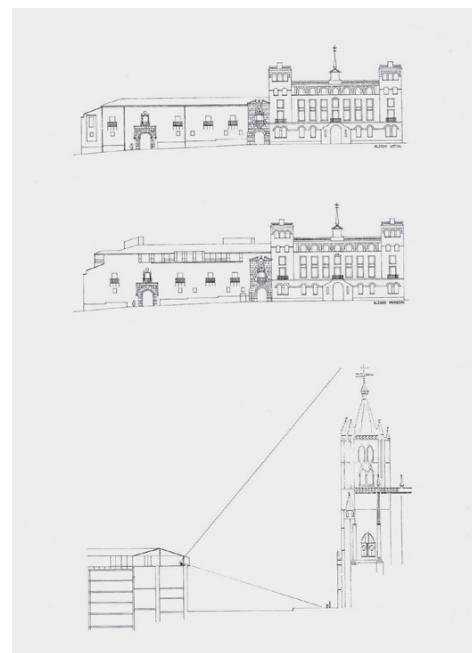
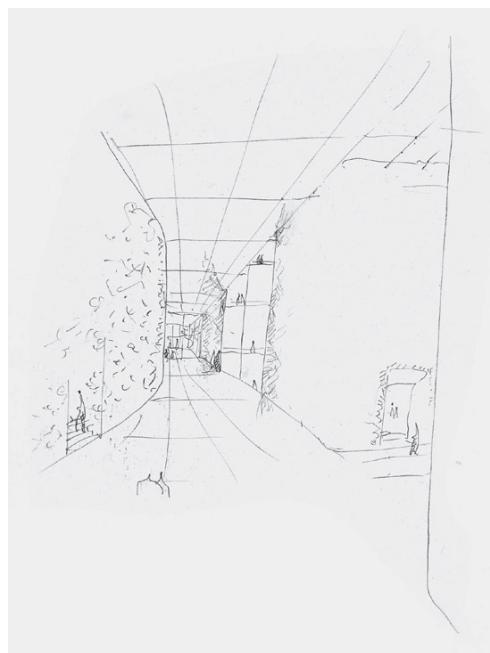
That first project of 1984 was revealed through some simple drawings, including a perspective² of an interior space which showed the idea of a covered street. In it, the presence of an enclosed volume with a large window introduced us to the concept that Sota proposed for the new Museum: the space of the box as a container in dialogue with the exterior space.

In 1981, Alejandro de la Sota had finished building the Post Office and Telecommunications building in the same city of Leon. A project in which the relationship between interior and exterior is created through a doorway area, which establishes a public sphere elevated like a "piano nobile", opening up towards the Square and public garden. Sota always expressed his interest in the design of that space.³ The garden as a "room", true doorway or urban anteroom.

In 1990, the Ministry of Culture proposed that De la Sota create a new Museum project, but this time in a space adjacent to his Post Office Building.

FIG. 1 Museo Provincial de León I. Vista interior (Archivo Fundación Alejandro de la Sota)
Provincial Museum of León I. Interior view (Alejandro de la Sota Foundation Archive)

FIG. 2 Museo Provincial de León I. Alzado y sección del mirador (Archivo Fundación Alejandro de la Sota)
Provincial Museum of León I. Elevation and section of the viewpoint (Alejandro de la Sota Foundation Archive)



*"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.

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 del espacio del proyecto 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.

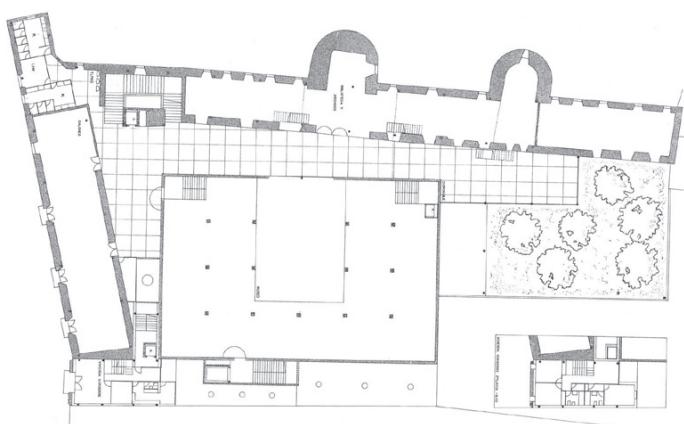


FIG. 3 Museo Provincial de León I. Planta
(Archivo Fundación Alejandro de la Sota)
Provincial Museum of León I. Floor plan
(Alejandro de la Sota Foundation Archive)

This article embarks upon a study of the issue of the relationship between the interior space and architectonic exterior space in the second project for the Provincial Museum of Leon by Alejandro de la Sota. Starting with a brief analysis of the way in which this issue was addressed in the first proposal of 1984, this article will reveal how this concept was addressed in the second project in relation to the Post Office Building.

Review of the Modern concept in Sota. The doorway between interior abstraction and exterior reality

Throughout his work, Sota always made his intention clear of taking on and materialising the concepts of the Modern Project. However, in his discourse, the idea of breaking with the past, with time or even the surroundings, was countered with his interest in exploring the relationships of the project with the environment and the place, the relationship between architecture and reality.

The idea of designing the project as a logical interior space, activated by a sensitive exterior space, where the social relationships and human activity of the city enter the space of the building as an interior enclosure, brings us to the concept of the *social space* proposed by Lefebvre⁴ understood as a space produced by social relationships, experiential space.

Sota always presents the idea of a global and synthetic view of the space, where the search for the inside-outside relationship is even apparent in the graphical approach to the design of the project.

In this period of thought, Sota showed a particular interest in the search for a relationship with the context from a wider perspective, including the environmental and human factors. In the same way that architects like Alvar Aalto propose an evolution of Modern Architecture towards the psychological and human field.⁵

In fact, several projects were being developed in the studio that reflected the evolution of this thought, and that will be decisive in understanding the second project for the Museum in relation to the concept of interior-exterior space.⁶

The first project. Interior-Exterior Space vs. Museum-City

Sota's fundamental interest in the first project of 1984 lay in understanding the Museum as a space that enabled the public to use it independently from the opening hours of the exhibitions, integrating other uses and activities.

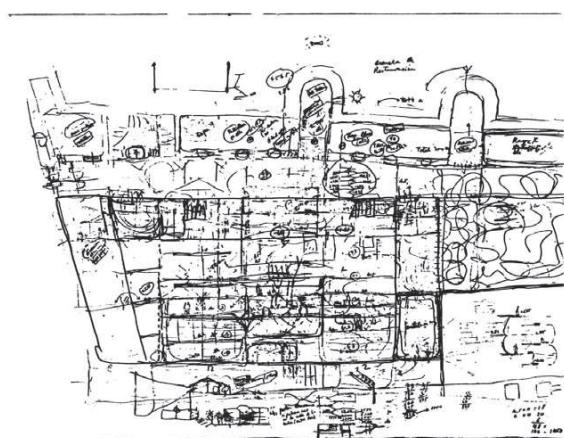


FIG. 4 Museo Provincial de León I. Croquis planta
(Archivo Fundación Alejandro de la Sota)
Provincial Museum of León I. Floor plan sketch
(Alejandro de la Sota Foundation Archive)

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.

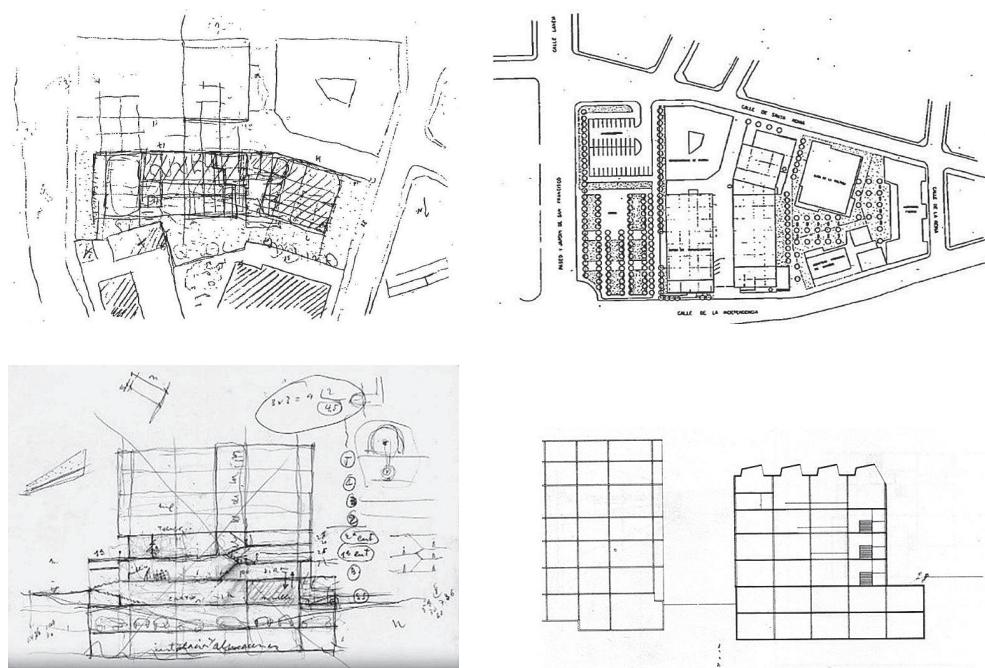
Un nuevo lugar en la ciudad para el Museo

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.



"The Museum-warehouse could, should, be surrounded with more cheerful spaces and with a more permanent use: Libraries, Restoration school, Tourist information offices, bar, club, Conference room, etc."⁷

The idea consisted of separating the space designed for exhibitions, treating it as a large warehouse of objects, materialised through the cubic volume that was surrounded by other spaces.

A walk through a new "covered street" would enable people to visit the Museum as well as live and experience the rest of the spaces as a part of an urban route.

The concept of exterior space is transferred to the interior of the complex, understood as a true urban fragment of the city.

"A large window of museum-paths-temporary exhibition area achieves the necessary communication and visual union between the Museum and the rest of the building. That rest of the building is vital."⁸

The large window that Sota mentions in the project report is strategically positioned, opening onto a large interior courtyard which is illuminated via a skylight and onto which the different floors of the Museum open. This architectonic resource will be key in the second project.

The second project for the Provincial Museum.

Over the years, the first project for the Museum became a project with a high impact thanks to its clarity and attractive concept of museum space. However, the project was turned down due to administrative difficulties and, in 1990, Sota once again had the chance to submit a second project.

In the first instance, Sota retained the original project, both in terms of the way of relating the interior space of the Museum with the exterior space of the city of Leon, and the concept of the "museum as a living space full of activities".

FIG. 5 Museo de León II. Croquis planta (dibujo del autor, 1990) (Archivo Fundación Alejandro de la Sota)

Museum of Leon II. Floor plan sketch (Author's drawing, 1990) (Alejandro de la Sota Foundation Archive)

FIG. 6 Museo de León II. Planta de situación (Archivo Fundación Alejandro de la Sota)

Museum of Leon II. Site plan (Alejandro de la Sota Foundation Archive)

FIG. 7 Edificio de Correos en León. Croquis sección (Archivo Fundación Alejandro de la Sota)

Post Office Building in León. Section sketch (Alejandro de la Sota Foundation Archive)

FIG. 8 Museo León II y Edificio de Correos en León. Sección conjunta (Archivo Fundación Alejandro de la Sota)

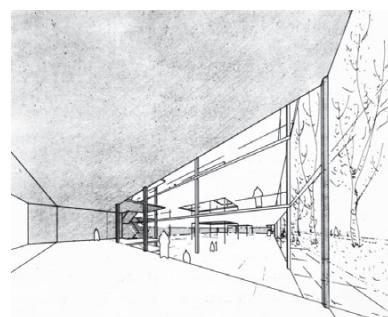
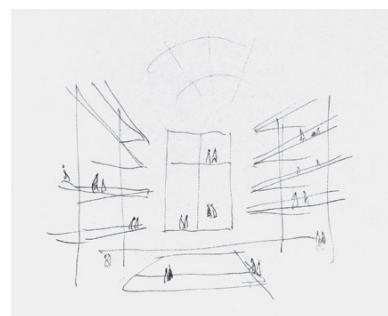
Leon Museum II and Post Office Building in León. Combined section (Alejandro de la Sota Foundation Archive)

FIG. 9 Vista interior del Museo I (Archivo Fundación Alejandro de la Sota)

Interior view of the Museum I (Alejandro de la Sota Foundation Archive)

FIG. 10 Vista interior del Museo II (dibujo del autor, 1990) (Archivo Fundación Alejandro de la Sota)

Interior view of the Museum II (Author's drawing, 1990) (Alejandro de la Sota Foundation Archive)



El concepto del espacio en sección a media altura va a ser un importante recurso para cualificar la relación interior-exterior 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

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-exterior.

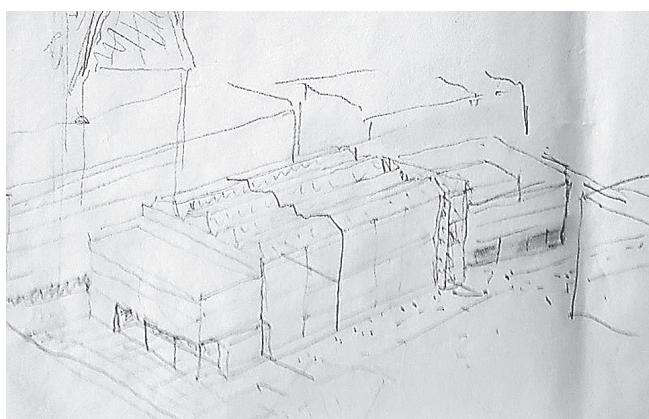
El nuevo concepto de espacio expositivo que propone Sota en el segundo proyecto, nos acerca a la idea de "gran salón continuo". La idea de Mies de búsquedas de un nuevo modo de expresión que evoluciona hacia la definición de un "espacio universal" en el que la arquitectura se integra con el paisaje, disolviendo los límites entre el interior y el exterior, incluyendo en todo momento el aspecto humano y existencial.

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.



In the new proposal, he sought to integrate the project's space in the city and in urban life, encapsulating the idea of the Museum as an enclosed and protected space with the idea of a visible space which is open for the public to experience.

Importance of the surroundings

The new surroundings situated the project in an area adjacent to the Post Office building that Sota himself designed, between the streets of Independencia and Santa Nonia. An area of the expansion district in Leon, with a very different character compared to the first project in the historic quarter.

The concept of a museum as a closed box was left in the past. In the second proposal of 1990, he opted for a transparent box inserted inside the layout of the city. The issue was establishing an interior space which was protected and sheltered from a fragmented and discontinuous exterior space.

"It appears that the museum building is no longer that enclosed, gloomy building, a dark container of well-kept treasures."⁹

The more outlying nature of the surroundings configured by eclectic and chaotic elements, together with the presence of the Post Office building, are going to be decisive in the way of approaching the new project.

A new place in the city for the Museum

The new plot "to the back of the Post Office", as Sota put it, needed to be equipped with size and scale, in addition to favouring its relationship with the urban space to provide access to visitors and become a living space in the city.

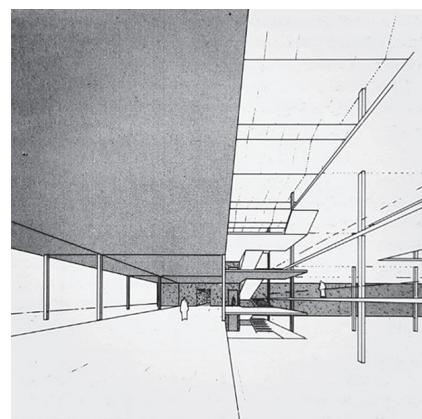
The façade of the Post Office building adjacent to the new plot, corresponded with the back of the service area and was north-facing. This prompted the decision to create the Museum space facing the back of the Post Office building, opening its interior space towards a new north-facing landscaped exterior space.

The Post Office building was organised around the design of a clearly modular structure, with an envelope formed by Robertson steel sheet panels. The main entrance was south facing via an elevated, mid-height and lengthwise space which defined the level of attention to the public.

An interesting way of linking the interior space of the building with the exterior space of the city, which acted as a doorway, characterised by the presence of an elegant "brise soleil" that addressed the fact that the façade was south-facing. The slight elevation enabled a dominant view of the landscaped square.

FIG. 11 Vista general (dibujo del autor, 1990) (Archivo Fundación Alejandro de la Sota)
General view (Author's drawing, 1990) (Alejandro de la Sota Foundation Archive)

FIG. 12 Espacio de acceso Museo II (dibujo del autor, 1990) (Archivo Fundación Alejandro de la Sota)
Museum II Access area (Author's drawing, 1990) (Alejandro de la Sota Foundation Archive)



Arquitectura como sucesión de espacios. Límites y transiciones.

En el primer Museo, Sota plantea el tema 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.

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 perceptiva a lo largo del recorrido por los distintos ámbitos del Museo.

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.

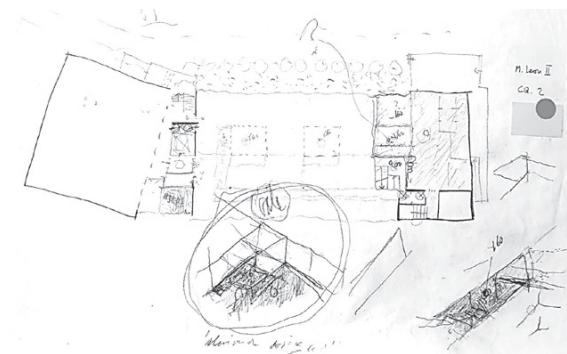


FIG. 13 Croquis planta (Archivo Fundación Alejandro de la Sota)
Floor plan sketch (Alejandro de la Sota Foundation Archive)

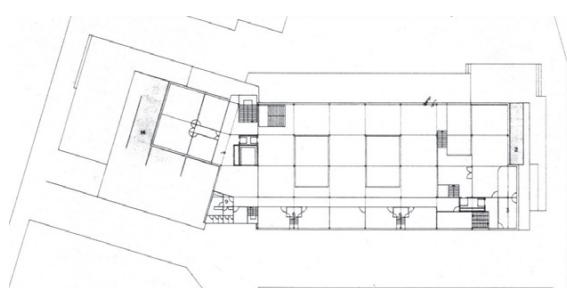


FIG. 14 Planta de acceso del Museo II (Archivo Fundación Alejandro de la Sota)
Entrance floor of Museum II (Alejandro de la Sota Foundation Archive)

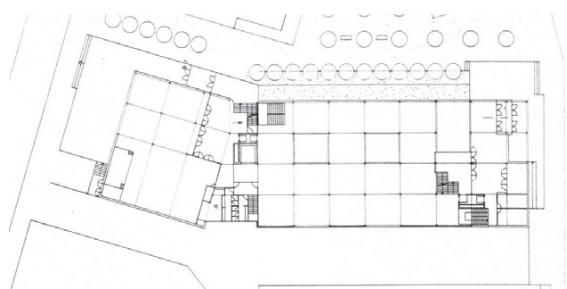


FIG. 15 Planta exposición y talleres del Museo II (Archivo Fundación Alejandro de la Sota)
Exhibition floor and workshops of Museum II (Alejandro de la Sota Foundation Archive)

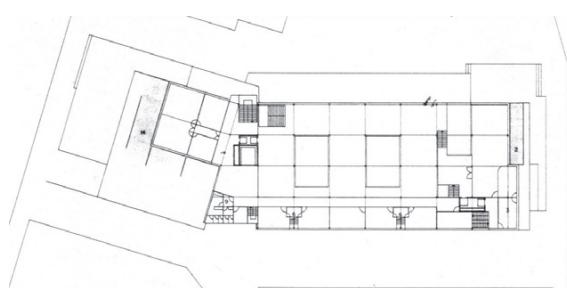


FIG. 16 Vista sala Museo II (dibujo del autor, 1990) (Archivo Fundación Alejandro de la Sota)
Hall view of Museum II (Author's drawing, 1990) (Alejandro de la Sota Foundation Archive)

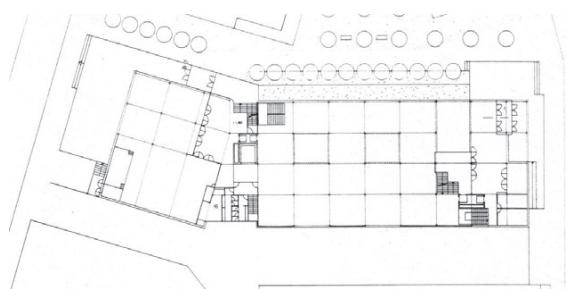


FIG. 17 Interior Clesa (Archivo Fundación Alejandro de la Sota)
Clesa interior (Alejandro de la Sota Foundation Archive)

The concept of space in the mid-height section will be an important resource to qualify the interior-exterior relationship of the Museum space. A place that stores and preserves the objects to be exhibited, but seeks to combine contemplation and enjoyment with the idea of connection with the city. Wanting the city itself to form part of the Museum by incorporating it as a backdrop and horizon that can be contemplated, while simultaneously walking around the Museum.

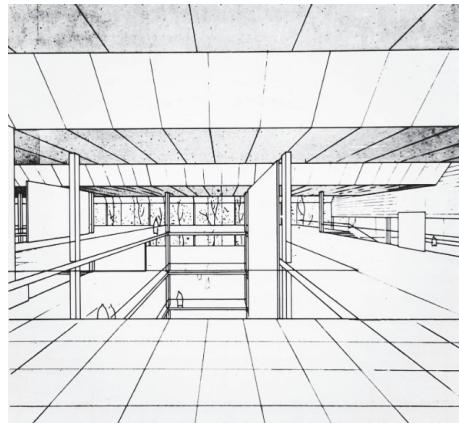
"Treating this entire block with a common air with the building that forms it and a complex of gardens also treated with their own air, including the remodelling of the square located opposite the Post Office building would achieve the desired unity."¹⁰

The space of the box as a transparent container

In the first Museum, the interior of the exhibition box space was created on a succession of platforms in a "U" shape, opening out onto a large patio attached to one of the sides of the box, where a large window enabled the interior-exterior to be viewed.

The new concept of exhibition space proposed by Sota in the second project gives us the idea of a "large continuous hall". The idea that Mies had of looking for a new way of expression which evolves towards the definition of a "universal space" in which architecture blends with the landscape, dissolving the boundaries between the interior and exterior, including the human and existential aspect at all times.

He opted for the idea of a large transparent box that could be seen from the access street through a series of veils and layers. A space that would take up the section of the new plot parallel to the Post Office building.



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.

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.

En el proyecto para la Embajada de España en Francia¹⁹, 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.



FIG. 19 Vista interior sala exposiciones desde el taller de Museo II (Archivo Fundación Alejandro de la Sota)
Interior view of the exhibition hall from the workshop of Museum II (Alejandro de la Sota Foundation Archive)

FIG. 20 Alzado norte del Museo II (Archivo Fundación Alejandro de la Sota)
North elevation of Museum II (Alejandro de la Sota Foundation Archive)

FIG. 21 Sección del Museo II (Archivo Fundación Alejandro de la Sota)
Section of Museum II (Alejandro de la Sota Foundation Archive)

Given the dimensions required for the exhibition space, an arrangement of parallel courtyards with graduated sections was chosen which looked out onto a landscaped exterior space, following the modulation of the Post Office building.

The intention was for the garden to be contemplated as a visual horizon and reference to nature, as a strategy to establish the transparency and fluidity of the interior. The large window from the first proposal as a space to link inside-outside, evolves towards the idea of a large, polished façade of a minimal thickness, with the idea of the "taut transparent membrane" in mind.

In short, integrating the idea of the Museum as a "sheltered" interior on the enclosed boundary adjacent to the Post Office building, with the idea of the dialogue between the interior space of the large museum hall and the "shaded garden" through the glass façade. An intermediate space or veil which "shows and hides" the inside.

Architecture as a succession of spaces. Limits and transitions

In the first Museum, Sota proposes the matter of the building's activity being decoupled from the opening hours of a conventional Museum. This focus triggers the definition of a clear limit of separation of the interior space of the Museum box through a metal envelope. The interior is distinguished from the exterior alluding to the comparison with a safe box, even featuring heavy security doors to emphasise this concept.

The project for the new Provincial Museum II enabled Alejandro de la Sota to detach from the contingency of the historic city and dematerialise the transition spaces. Crossing and walking through architecture understood as a doorway, seeking the perceptive continuity throughout the journey through the different parts of the Museum.

From the entrance space of the Museum which is situated in the area near to the Post Office building, we are introduced to the entrance hall area which articulates the relationship between the interior and exterior of the Museum via a large void.

This intermediate empty space acts as a transparent separation between the exterior of the city and the interior of the Museum. The exhibition space is arranged into a succession of platforms on an invisible plane which acts as a boundary, allowing us to see the scene of the visitors walking around the Museum, as a preview that invites us to enter the building.

The space of the inside-outside relationship breaks down into a succession of events that seek to offer the visitor a variety of options, diluting the idea of the closed boundary and turning the experience of the Museum entrance into a journey through a sequence of spaces: preliminary square, lateral movement of the approach, anteroom, "doorway" vacuum and tangent journey through the vacuum.

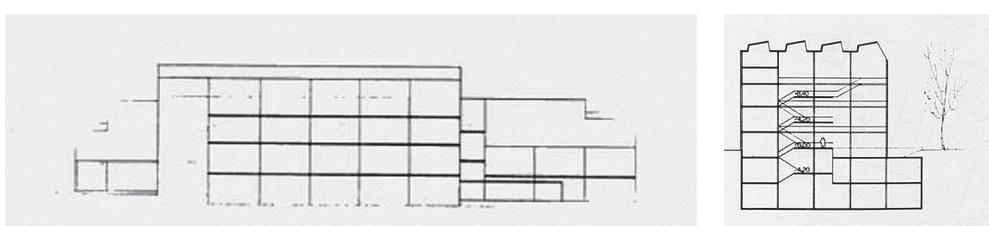


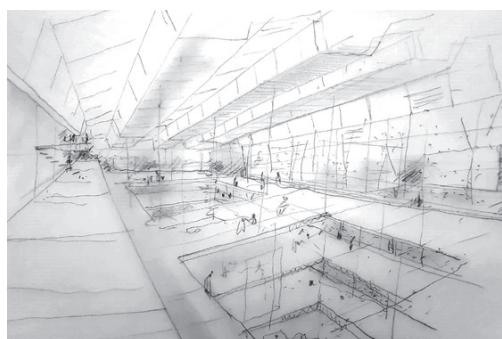
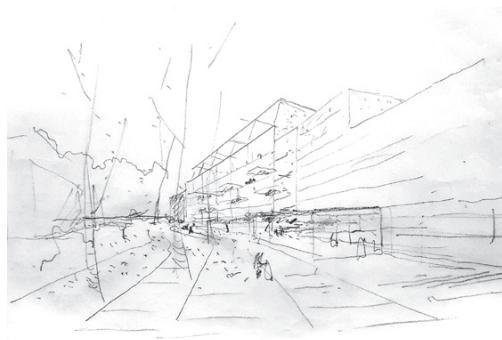
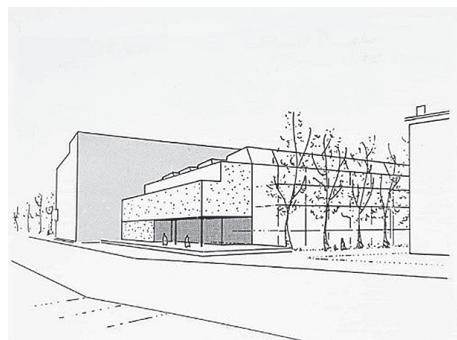
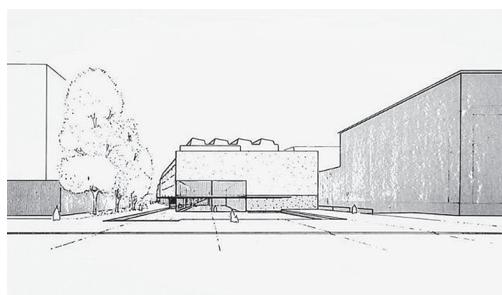
FIG. 22 Vista plaza lateral de acceso c/Sta.Nonia
(dibujo del autor, 1990) (Archivo Fundación
Alejandro de la Sota)
Side view of c/Sta.Nonia entrance square
(Author's drawing, 1990) (Alejandro de la Sota
Foundation Archive)

FIG. 23 Vistas exterior acceso c/Independencia
(dibujo del autor, 1990) (Archivo Fundación
Alejandro de la Sota)
Exterior view of c/ Independencia entrance
(Author's drawing, 1990) (Alejandro de la Sota
Foundation Archive)

FIG. 24 Vista exterior acceso travesía ajardinada
(dibujo del autor, 2022)
Exterior view of landscaped side street
entrance (Author's drawing, 2022)

FIG. 25 Vista exterior travesía ajardinada (Archivo
Fundación Alejandro de la Sota)
Exterior view of landscaped side street
(Alejandro de la Sota Foundation Archive)

FIG. 26 Vista interior sala exposiciones desde los
talleres del Museo II (dibujo del autor, 2022)
Interior view of the exhibition hall from the
workshops of Museum II (Author's drawing,
2022)



Nature and city

The north façade which links the interior of the exhibition container with the city is established via a large plane of modulated glass, which enables direct views over a landscaped space and which becomes the "backdrop" and horizon from the interior exhibition space.

As with the first Museum, the combination of a large vacuum with a skylight enables the gaze to be focussed on the horizon of the garden, creating a transparent and light relationship.

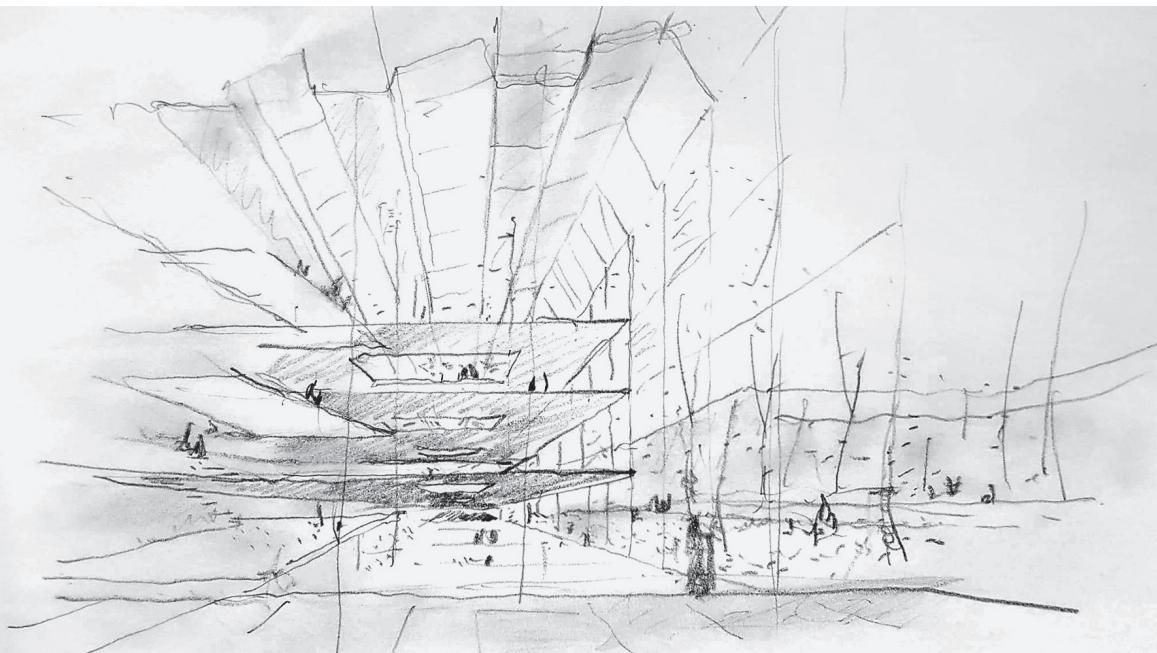
The continuous plane of glass of the north façade facing the garden is uninterruptedly linked to a roof with a "saw-tooth" section, where the light enters in parallel to this north facade, to achieve suitable lighting and a view from inside the large exhibition hall towards the garden.

Sota was looking for a shape and scale of the roof that would enable the continuity of the interior to be seen and which, in addition, would be suspended over the hall like a "corrugated blanket", in continuity with the façade and generating the idea of a changing envelope when viewed from different angles, with the view of the garden in the background.

In the project for the Spanish Embassy in France¹¹, Sota sought a strategy to open up the existing interior garden towards the street, contemplating the relationship between the interior of the new building with the urban exterior through an intermediate space, proposing a tangent inside-outside view.

In the case of the Museum of Leon, the rectangular plot with access on the short sides was reminiscent of the Paris situation, and Sota took the depth of the large box to the limit, proposing a narrow landscaped strip which linked the two ends of the plot, where both squares were situated, each with a different character thanks to their position and relationship with the programme.

FIG. 27 Vista interior sala exposiciones desde el acceso del Museo II (dibujo del autor, 2022)
Interior view of the exhibition hall from the entrance of Museum II (Author's drawing, 2022)



"No hay naturaleza ni paisaje anodinos; todo tiene profundo interés. La arquitectura puede acercarse a la naturaleza, puede ponerse enfrente, no puede olvidarla..."¹²

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".

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.

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.

Este espacio constituye un lugar intermedio que relaciona el interior del Museo con la ciudad, facilitando la contemplación velada del interior expositivo por el quiebre del edificio, e invitándonos a introducirnos en el espacio de la "travesía jardín", que sirve de antesala o umbral del interior.

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 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.

This simple gesture will be decisive in the way of linking the exhibition space with the exterior, by achieving a continuous view of the exterior from the different places inside the exhibition.

"There is no such thing as bland nature or landscape; everything is intensely interesting. Architecture can move closer to nature, it can position itself opposite, it cannot forget it ..."¹²

This use of the landscaped side street adds to the semi-buried layout of the section towards the garden, which enabled a clearer view from the entrance, a theme already used in the first Museum. This position of the levels was a result of the relationship that Sota established with the plan of the Post Office section. In fact, the levels of the section were transferred, as Sota explained, seeking the continuity of the "invisible structure of the city".

Another strategy used by Sota to articulate the relationship of the interior space of the museum with the exterior space of the city, consists of the availability of the restoration workshops. In the first museum they would occupy the Roman wall itself. However, in the second museum, they would be situated under the roof, across the southern façade, creating a viewpoint area which addresses the termination of the roof as it joins this façade.

Sota's idea was to enable the exhibition space to be viewed from the interior of the workshops, creating an interior landscape in which the large transparent façade would enable the exterior garden to be seen.

Externalising the space of the project - Internalising the landscape

Externalise tr. v. "show an activity or other intangible thing"

Sota's original idea was an interior street that would activate a space of the city, externalising the current Bishops' Palace, it becomes present in the second museum. The lengthwise space of the plot, accessible from both ends, is crossed when walking around the new areas of the museum. It therefore creates the idea of a street or passageway which triggers the experiences of the building in the different segments of the programme. Two squares are situated on these ends which serve as a mechanism to link the interior of the museum with the exterior.

In the west, in relation to the street, calle Santa Nonia, the building recedes from the alignment of the street, creating an entrance square to the library and auditorium area. To make visiting and using this space from the building itself inviting, the square is situated on a slightly lower level, causing a movement of external access tangent to the library space, which leads us towards the entrance to the museum, where we can contemplate the interior garden at the same time.

This space constitutes a middle ground which links the interior of the Museum with the city, facilitating the veiled contemplation of the exhibition interior because of the bend in the building and inviting us to enter the space of the "garden street", which serves as an anteroom or doorway to the interior.

The relationship of the museum with the exterior is created through a certain concealment, the space reveals itself in succession when we walk towards its interior, walking around the exterior of the building.

The real interest of what has been presented will be in creating an atmosphere that enables the object to be discovered, not as a clear and concrete piece of evidence, but as a succession of layers and boundaries that we will cross to discover them.

A strategy of the interior-exterior relationship which seeks to intensify the boundary, as Benjamin reminds us:

"...The beautiful is neither in the veil or the veiled object, but rather the object in its veil Unveiled, it would prove to be insignificant. Indeed, for that object, to which in the last instance the veil is essential, is not to be characterised otherwise. Since the beautiful alone and nothing but it can essentially be veiling and veiled, the divine ground of being of beauty lies in mystery".¹³

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 ingratidez 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.

NOTAS

- 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*. Iñaki Martínez Lorea (prol.) 1^aed Madrid. Ed. Capitán Swing Libros S.L. 2013. 451p ISBN: 978-84-941690-5-2
- 5 AALTO, Alvar. *La humanización de la Arquitectura*. 2^aed Barcelona. Tusquets Editores,S.A. 1977 ISBN: 84-7223-581-5 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 Ibídем, 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 Ibídém, 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 BENJAMÍN, Walter; Las afinidades electivas de Goethe, Ed. Abada, Madrid, 2008

BIBLIOGRAFÍA / BIBLIOGRAPHY

- SOTA, Alejandro de la; Alejandro de la Sota, arquitecto. Madrid. Pronaos,1989. 278p Biografía
 LEFEBVRE, Henri. *La producción del espacio*. 1^aed Madrid. Ed. Capitán Swing Libros S.L. 2013
 AALTO, Alvar. *La humanización de la Arquitectura*. 2^aed Barcelona. Tusquets Editores, S.A. 1977
 DE LA SOTA, Alejandro; "Arquitectura y naturaleza. En: *Arquitectura y Naturaleza*, ETSAM, Madrid, 1956.
 BENJAMÍN, Walter; Las afinidades electivas de Goethe, Ed. Abada, Madrid, 2008

BIOGRAFÍA

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.

Starting with an in-depth knowledge of the foundations of the Modern Movement, and incorporating the issue of the necessary humanisation of architecture, through the project, De la Sota raises doubts about the idealisation of total transparency and of the assumptions of the emerging Neopragmatism. A project which is created from the search for the tension of the space of the middle boundary between the interior and exterior.

In his second proposal for the Provincial Museum of Leon, Alejandro de la Sota reveals a masterly synthesis of his architectural thinking in the final stage of his professorship. A masterpiece that integrates the weightlessness of the Maravillas Gymnasium, the urban continuity of the garden of the Embassy in Paris and the vibrant linking with the urban section of the Courts of Zaragoza.

A new Museum that shows the city, but retains the mystery and interest of a history to be travelled and discovered. As Sota himself said with his drawings, architecture as an idea which is sown to harvest and continue in the future.

ENDNOTES

- 1 RUIZ CABRERO, Gabriel. "Museo Provincial de Bellas Artes 1984. El recurso al cubo" (Provincial Museum of Fine Arts 1984. The use of the cube). *Arquitectura (Architecture) Magazine* 1985-num 252-pg. 53.1
- 2 The published drawing corresponds to a copy made in the studio with ink on sketch paper from De la Sota's original pencil drawing.
- 3 De la Sota regularly referred to the importance of trees and their geometric order in his dialogue with the building's interior structure, as a key mechanism to achieve a good relationship of the building with the city.
- 4 LEFEBVRE, Henri. *La producción del espacio (The production of space)* Iñaki Martínez Lórea (prol.) 1st edition Madrid. Ed. Capitán Swing Libros S.L. 2013, 451p ISBN: 978-84-941690-5-2
- 5 AALTO, Alvar. *La humanización de la Arquitectura (The humanisation of Architecture)*. 2nd ed Barcelona. Tusquets Editores,S.A. 1977 ISBN: 84-7223-581-5 p.27
- 6 The Social Housing project in San Francisco el Grande in Madrid, the construction works undertaken on Zaragoza's Courts building where the relationship between the interior space of the courts and the city even led to proposing a specific modification of the General Plan of Zaragoza. This change enabled the provision of three open areas which joined an exterior space with a public floor and a landscaped roof which joined everything with the city. And finally, the project for the New Spanish Embassy in France, situated in paris, where the relationship between the Embassy space and the city was considered through the opening of the existing garden to the city as part of the project's interior-exterior space.
- 7 DE LA SOTA, Alejandro. *Report of the draft of the Provincial Museum of Leon I, April 1984*. Ref.84-C Digital Archive. Alejandro de la Sota Foundation. p.1.
- 8 Ibídem, p.2
- 9 DE LA SOTA, Alejandro. *Report of the draft of the Provincial Museum of Leon II, April 1994*. Consulted in the Alejandro de la Sota Foundation.
- 10 Ibidem, p.5
- 11 New Chancellery building and Spanish Embassy to the OECD Paris. 1987, Alejandro de la Sota
- 12 DE LA SOTA, Alejandro; "Arquitectura y naturaleza. Conferencia del curso de Jardinería y Paisaje" (Architecture and nature. Gardening and Landscape Course Conference). Originally published in: *Arquitectura y Naturaleza (Architecture and Nature)*, ETSAM, Madrid, 1956.
- 13 BENJAMIN, Walter; Goethe's Elective Affinities, Ed. Abada, Madrid, 2008

BIOGRAPHY

Ángel Nodar del Real, London 1963, Architect from ETSAM, 1990. ETSAM Doctorate Courses, 1992. Contributor in the Study of ALEJANDRO DE LA SOTA Architecture in Madrid, between 1985 and 1992. Professor of Architecture at ETSAM and CEU between 1990 and 2009. He has taken part in publications, presentations, conferences and exhibitions in different Schools. In 1992, he founded Ángel Nodar, architecture studying and teaching, winning various awards, including the Top Prize in the 145 VPO Competition in Ensanche de Vallecas, Madrid, 2007-09, with Carlos Iglesias, held by the EMVS, prize-winning building.

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

FIG.O. Vista del Ayuntamiento de Rincón de Ballesteros desde el Centro Cívico. MINISTERIO DE AGRICULTURA, PESCA Y ALIMENTACIÓN. Archivo Central, Fondo INC Instituto Nacional de Colonización (1940-1970), signatura 14141 -c6-cd18 Rincón de Ballesteros.



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 “umbráles 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 quasi 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 el 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 apertura mediante la aprobación del Plan Nacional de Estabilización de 1959 o tras la publicación de los Informes de Evaluación del Banco Mundial en 1962⁴ dónde 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

FIG.1. Plan Badajoz y Plan Cáceres en “Temas Españoles”, nos 242 y 244. Revista Temas Españoles.
Plan Badajoz and Plan Cáceres in “Temas Españoles”, nos. 242 and 244.

FIG.2. Sellos con la Ronda de la Cañada, Vegaviana (Cáceres) para la Serie XXV Años de Paz. Correos.
Stamps with the Ronda de la Cañada, Vegaviana (Cáceres) for the XXV Years of Peace Series. Post Office.



Utopias in the rural world. Extremadura in Agrarian Colonisation.

The Agricultural Colonisation activities carried out in Spain by the National Colonisation Institute¹ -INC from now on- since the end of the 1930s united all the mysticism involved in the founding of new human settlements in previously inhospitable territories with a monumental technical and human deployment, making the work of this great undertaking of Francoism almost utopian. Two decades of activity in the rural world for a transformation of Spanish agriculture never seen before resulted in more than 300 Pueblos de Colonización scattered across part of the Peninsula, large-scale housing operations, the establishment of a large number of hectares of irrigated land, a new way of understanding the territory with numerous roads created ex novo, the construction of thousands of kilometres of water infrastructure and large population movements for an unprecedented transformation of the territory, society and the economy.

Between 1950 and 1960 the INC experienced its particular "Golden Age"², reaching such levels of activity that half of its works were carried out in this decade, with the construction of 144 Colonization Villages and up to 17,425 dwellings. Most of the projects for New Towns carried out in Extremadura, as well as a significant number of those in the Ebro and Guadalquivir³ basins, date from this "golden age" of the INC. However, all this enormous transforming action would come to an end a few years later after the first attempts by the State to gain international acceptance of the Franco Regime and initiate a process of openness through the approval of the National Stabilisation Plan of 1959 or after the publication of the Evaluation Reports of the World Bank in 1962⁴, which harshly criticised these Agrarian Colonisation policies and recommended the cessation of the INC's work.

Extremadura was a key player in this stage due to the intensity and determination with which it was engaged in the current Autonomous Community. It is not in vain that, quantitatively, it is the second region in terms of the number of Villages implemented (66), only exceeded by Andalusia (128) but with more than twice the number of Aragon (31)⁵. Despite the difference between Andalusia and Extremadura in the total number of newly developed villages, the magnitude and scale of the territorial transformations are similar, with a total amount of new farming areas in the same range. This interest in Extremadura in terms of agricultural colonisation will have a unique legal basis compared to other territories. The Badajoz Plan, due to its special extension, will become a reference for the rest of the peninsular actions⁶, even generating an *ex professo* law that fully developed all the actions and even included some previous ones that will be incorporated into the territorial planning.

Furthering this obvious relevance of the "Extremadura case" in the Agrarian Colonisation, the Regime would even promote the Badajoz Plan and the Cáceres Plan in the propaganda pamphlet "Temas Españoles" for issues 242 and 244 (FIG. 1). The Temas Españoles can be considered one of the most constant propagandistic instruments during the long life of Francoism and their dependence on the General Management of Propaganda only reaffirms the importance of both in the media -only the Plan Jaén and the Plan Zaragoza will reach such high levels- and also their interest from the point of view of historiography.

Something similar will happen with the commemoration of the XXV Years of Spanish Peace, a date that was intended to remember the 25th anniversary of the end of the Civil War and in which the Ministry of Information and Tourism promoted a powerful propaganda campaign as a way of celebrating. One of the many events planned was a special issue of postal stamps. The aim of this operation was to symbolise the great advances made by Francoism in the Spanish economy and society since the end of the war⁷. Agricultural colonisation was among the achievements of the New State, and was illustrated by a series of houses designed by José Luis Fernández del Amo for Vegaviana (FIG. 2).

The materialisation of the different Pueblos de Colonización in Extremadura was entrusted to architects of the importance of José Luis Fernández del Amo, Alejandro de la Sota, Carlos Arniches, Carlos Sobrini and José Antonio Corrales, among others. These architects would emerge as highly relevant figures in the history of Spanish post-war architecture and would become cultural references of 20th century architecture, representing an initiatory exercise in the design of architecture and town planning

peninsulares⁶ generándose incluso una ley *ex profeso* 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 (FIG. 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 recordar el 25 aniversario de la finalización de la Guerra Civil y en la que el Ministerio de Información y 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 (FIG. 2).

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 emergirán 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 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 de Colonización 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. Así, 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 o bien se encontraban en curso o bien estaban ya 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

in many cases. Alejandro de la Sota recurrently referred to the beginning of his professional practice as a "maker of villages"⁸ in reference to his first stage as an architect for the INC until his voluntary leave of absence due to dissatisfaction with his first projects in the organisation and his subsequent reincorporation as an external free agent. Thus, this unknown stage of work for many of the Pioneers of Modern Spanish Architecture requires an attentive look with which to analyse and understand some of the first project intuitions and architectural certainties poured into these project laboratories.

Rincón de Ballesteros and Sancho Abarca. Carlos Sobrini at the INC.

Carlos Sobrini's connection with the INC is testimonial within the enormous production of the INC's Architecture Service, as he only carried out two Pueblos de Colonización for the Institute: Rincón de Ballesteros and Sancho Abarca. However, despite the fact that these projects were practically the start of his professional career, they are difficult to find in the Navarrese architect's extensive repertoire of works. Sobrini was commissioned to draw up the Rincón de Ballesteros project just a few months after graduating as an architect from the Polytechnic University of Madrid in 1952 with a final project that won the National End of Degree Award and began his teaching career as an assistant professor of projects at the ETSAM.

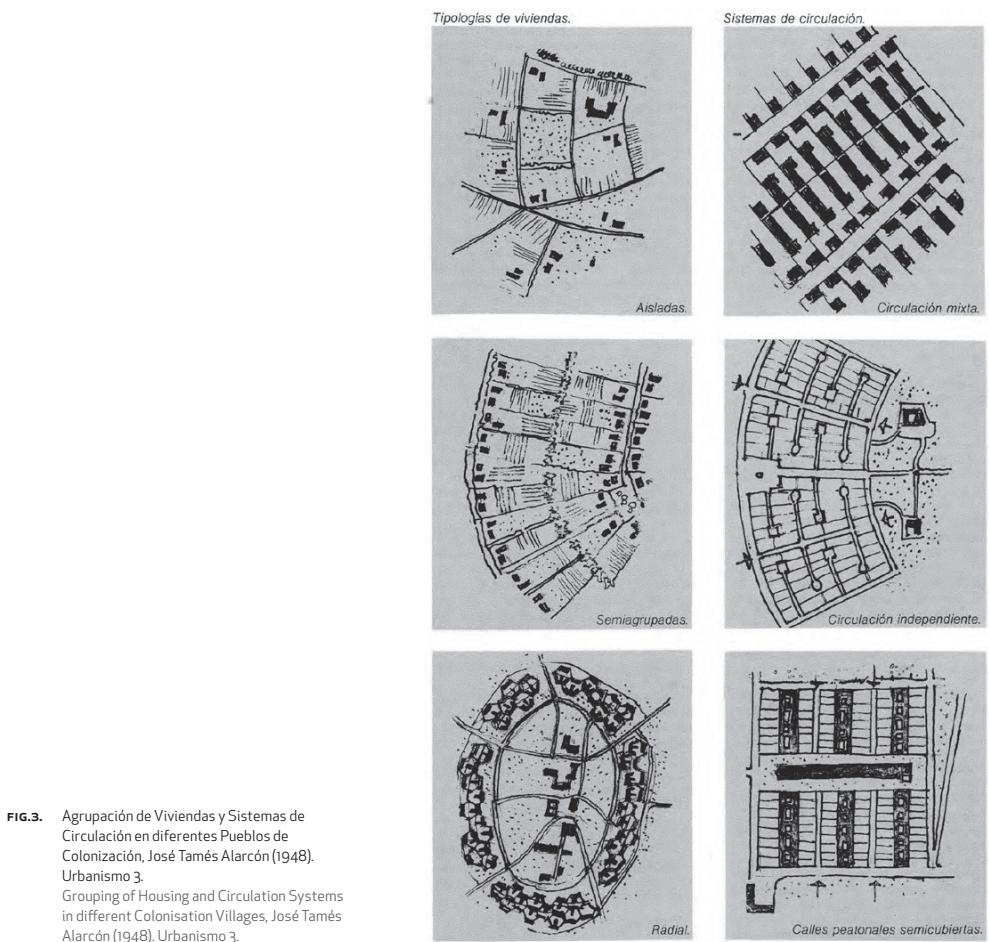


FIG.3. Agrupación de Viviendas y Sistemas de Circulación en diferentes Pueblos de Colonización, José Tamés Alarcón (1948). Urbanismo 3.
Grouping of Housing and Circulation Systems in different Colonisation Villages, José Tamés Alarcón (1948). Urbanismo 3.

"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 proyección 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. Así, las Circulares 246 y 300 se constituyan como la principal referencia normativo-técnica del Instituto en este ámbito, constituyendo una suerte de baremo sobre el cual aprobar los proyectos o recomendar modificaciones.

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 (FIG. 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.

El proyecto de Rincón de Ballesteros supone una anomalía en la lógica habitual de los Pueblos de Colonización puesto que su desarrollo no se vincula a un Plan General de Colonización y, consecuentemente, a una transformación agrícola de las tierras de cultivo sino que se establece gracias a una Declaración de Interés Social de la Finca (1951). Esta particularidad hace que la población colonia se dedique a la explotación ganadera de la finca y no será hasta 1980 cuando se construya su

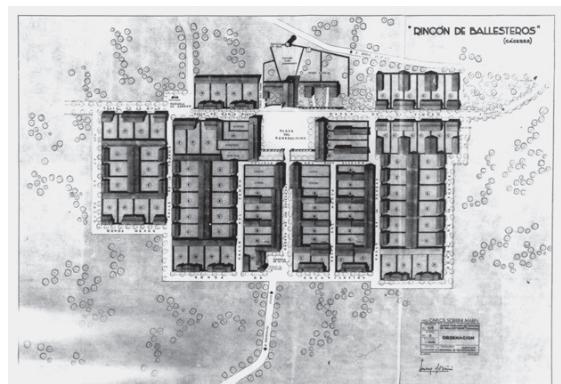


FIG.4. Plano de Ordenación de Rincón de Ballesteros, Carlos Sobrini (1953). Archivo Histórico del Centro de Estudios Agrarios (CEA) de la Junta de Extremadura. Digitalización de los autores. Rincón de Ballesteros Town Planning Map, Carlos Sobrini (1953). CEA, Regional Government of Extremadura. Digitalisation by the authors.

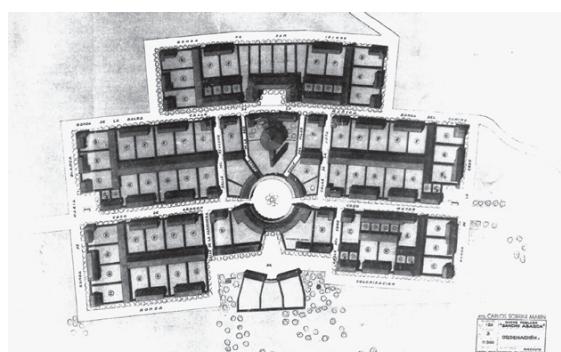


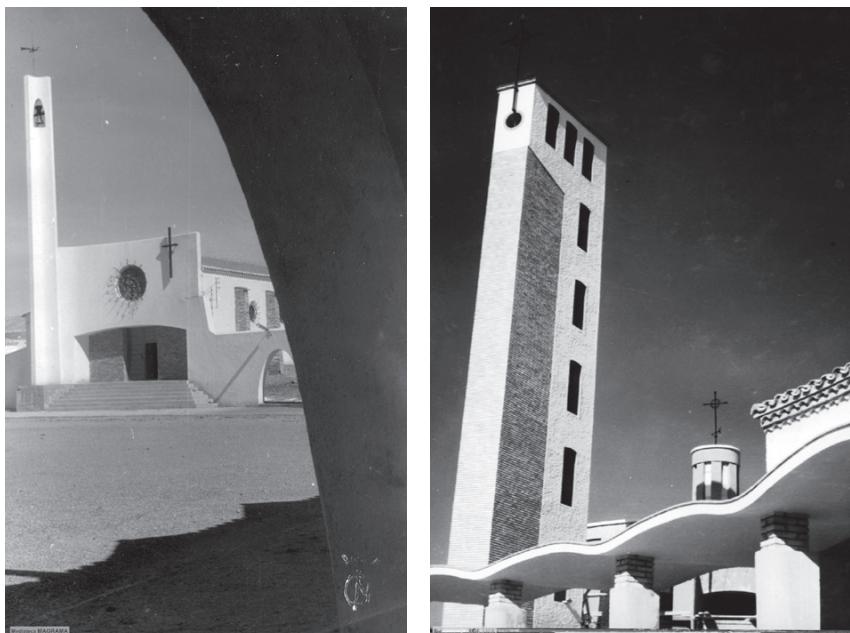
FIG.5. Plano de Ordenación de Sancho Abarca, Carlos Sobrini (1954). MINISTERIO DE AGRICULTURA, PESCA Y ALIMENTACIÓN. Archivo Central, Fondo Proyectos Instituto Nacional de Colonización –INC– signatura Proyecto nº 4854. Sancho Abarca Town Planning Map, Carlos Sobrini (1954). MAPAMA.

FIG.6. Vistas de las Iglesias de Rincón de Ballesteros y Sancho Abarca en las que se aprecian el arco de traza parabólica y el soportal con cobertura de doble curvatura. MINISTERIO DE AGRICULTURA, PESCA Y ALIMENTACIÓN. Archivo Central, Fondo INC Instituto Nacional de Colonización (1940-1970), signaturas 14141 -c6-cd18 Rincón de Ballesteros y 27-c14-cd22 sancho abarca. Views of the churches of Rincón de Ballesteros and Sancho Abarca showing the parabolic arch and the porch with double curved roof. MAPAMA.

This relationship between Sobrini and the Institute was established at a time that the Architecture Service of the organisation required external support in view of the enormous amount of Agrarian Colonisation work that was either in progress or already programmed. The Central Services of the INC issued an official communication so that the Regional Delegations could appoint external collaborators in case there was an excess of work that could not be carried out by the Architects of the Service itself⁹. This factor served to transform the Pueblos de Colonización into a de facto "field of experimentation for young architects who were denied, in principle, a significant construction in the urban environment"¹⁰. In this context, a young Sobrini developed Rincón de Ballesteros in an area of holm oak wood in Cáceres in 1953, sharing experiences with José Borobio while he designed Pueblonuevo del Guadiana (1952), although Borobio's "natural" area of work was the Ebro basin, as he had been appointed chief architect of the Regional Delegation¹¹. In 1954, Borobio himself incorporated Carlos Sobrini into his staff for the design of his second Colonization Village, Sancho Abarca, in the region of the Cinco Villas in Aragon, which would be the conclusion of his journey through Colonization Architecture¹².

From an urban planning point of view, both Pueblos are not particularly innovative and follow the canonical colonising doctrine imposed by José Tamés from the direction of the INC's Central Services, both through his theoretical work as well as his own projects. In the INC there was a regulatory framework that guided the architects working on the projects for new settlements on the relevant aspects to be taken into account when organising the general layout or establishing the functional programme. Thus, Circulars 246 and 300 were the main regulatory and technical reference of the Institute in this field, constituting a sort of scale on which to approve projects or recommend modifications.

José Tamés had already set out his premises years earlier, specifying how official buildings should be laid out, how public spaces should be grouped, how streets should be laid out and how the size of the housing plots should be fixed for the settlers¹³, even incorporating explanatory diagrams of the territorial and urban logics of these models (FIG. 3). This canon, to which both Rincón de Ballesteros and Sancho Abarca followed, was definitively established with his Torre de la Reina project in 1952, where Tamés materialised his theoretical body of work¹⁴.



embalse¹⁵. La organización de la trama urbana en Rincón de Ballesteros (FIG. 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 de Colonización. 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 del pueblo. 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 desecharó por ofrecer blandas perspectivas”¹⁶ en lo que supone una clara alusión a la doctrina Tamesiana del INC¹⁷.

Por su parte, tras las frustradas intentonas 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 urbana con dos ejes principales según las orientaciones de los puntos cardinales que conducen al Centro Cívico (FIG. 5) y que a su vez generan una cuadrícula sobre las que se acomodan las manzanas residenciales. Sin embargo, si en Rincón de Ballesteros Sobrini idea un mirador abierto al paisaje 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 relativa del espacio libre principal y con una ligera depresión en el terreno con relación al conjunto edificado.

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 sobrevuelo el núcleo desde una posición privilegiada. En ambos proyectos 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 (FIG. 6).

El espacio de las sombras en Rincón de Ballesteros.

A pesar de lo anterior, Sobrini explorará un nuevo umbral en su incipiente arquitectura 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 de forma que se produzca un espacio intersticial que medie las complejas realidades del proyecto y que se apoya en la repetición del arco de traza parabólica para conectar visualmente el núcleo desde la oscuridad (FIG. 6 IZQUIERDA). Este elemento tiene tan alta importancia para Sobrini que, amén de sus

The Rincón de Ballesteros project represents an anomaly in the usual logic of the Pueblos de Colonización, since its development is not linked to a General Colonisation Plan and, consequently, to an agricultural transformation of the farmland, but is established thanks to a Declaration of Social Interest of the Land (1951). This particularity meant that the settler population dedicated themselves to the livestock farming of the land, and it was not until 1980 that the dam was built¹⁵. The organisation of the urban grid in Rincón de Ballesteros (FIG. 4) is established along two main axes - North-South and East-West - which converge in the central public space of the Civic Centre, characteristic of the Pueblos de

FIG.7. Plano de Descripción de la Iglesia y Conjunto Parroquial de Rincón de Ballesteros con definición de arco de traza parabólica tipo, Carlos Sobrini (1953). Archivo Histórico del Centro de Estudios Agrarios (CEA) de la Junta de Extremadura. Digitalización de los autores.

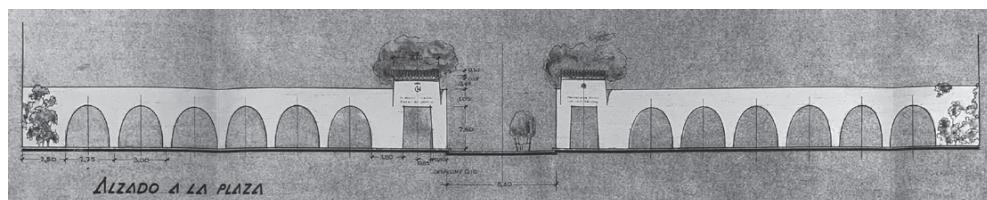
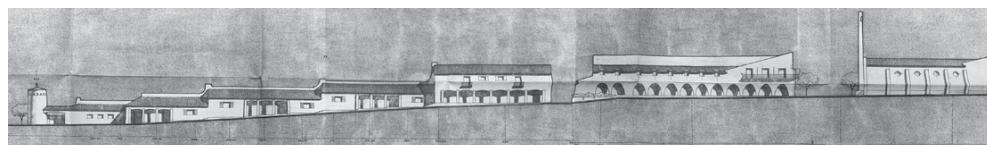
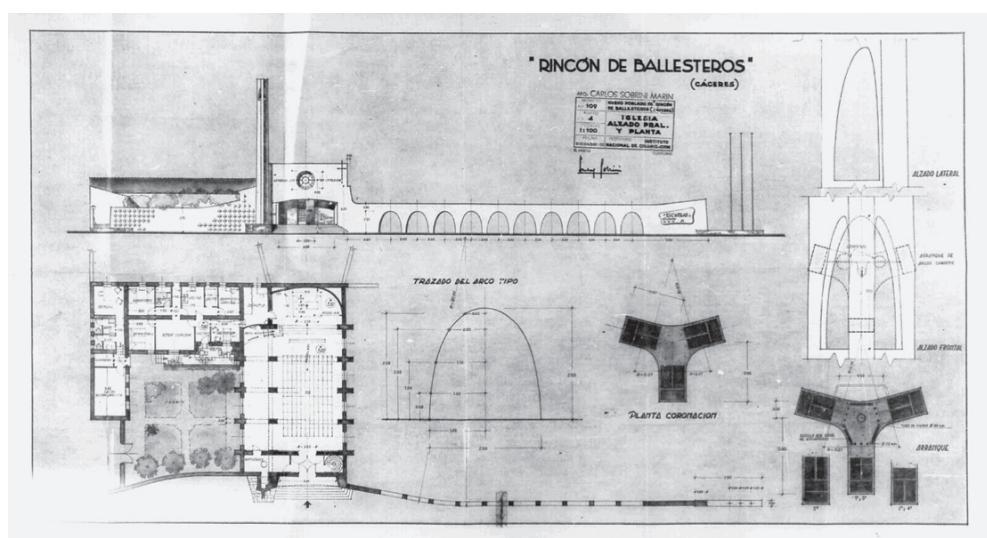
Digitalización de los autores. Description Plan of the Church

Description Plan of the Church and Parish Complex of Rincon de Ballesteros with a definition of the parabolic type arch, Carlos Sobrini (1953). CEA, Junta de Extremadura. Digitalisation by the authors.

FIG.8.1. Plano de Sección por la Cuesta de los Artesanos y Centro Cívico con alzados, Carlos Sobrini (1953). Archivo Histórico del Centro de Estudios Agrarios (CEA) de la Junta de Extremadura. Digitalización de los autores.
Section Plan along Cuesta de los Artesanos and Civic Centre with elevations. Carlos Sobrini (1953). CEA, Junta de Extremadura.

Section Plan along Cuesta de los Artesanos and Civic Centre with elevations, Carlos Sobrini (1953). CEA, Junta de Extremadura. Digitalisation by the authors.

FIG.8.2. Alzado de cierre en Centro Cívico, Carlos Sobrini (1953). Archivo Histórico del Centro de Estudios Agrarios (CEA) de la Junta de Extremadura. Digitalización de los autores.



continuas menciones en la memoria, su definición se complementa incluso con una descripción geométrica en planimetría (FIG. 7) y una explicación constructiva de cómo deben replantearse y ejecutarse por los operarios¹⁸, cuestión insular en los Proyectos de Colonización Agraria.

En Rincón de Ballesteros, las sombras impregnán incluso las planimetrías del proyecto como puede deducirse de la proyección de éstas que se marcan en la Planta de Ordenación General (FIG. 4), en los propios alzados (FIG. 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 (FIG. 8.2) o el que conecta la entrada al municipio con la Iglesia (FIG. 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 los ámbitos geográficos en los que debían construir sus Pueblos. Para algunos de ellos, como Alejandro De la Sota¹⁹, José Luis 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, donde 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 siempre, eso sí, con presencia del arco parabólico (FIG. 9).



Colonización. This epicentre of the municipality's activity is made up of the most representative public buildings, the Church and its parish complex and the Town Hall, together with the most distinguished figures of the new Francoist society, such as teachers, municipal secretaries, doctors and agricultural managers, among others, and their dwellings.

The singularity of Rincón de Ballesteros arises with its adaptation to the terrain, with the Civic Centre assuming the high level of the topography of the slope of the Perenguana on which it stands and which transforms it into a sort of belvedere of the meadow and the residential mass that grows behind the head of the village. However, Sobrini's first proposals for Rincón de Ballesteros suggested layouts diametrically opposed to those finally executed and to Tamés's orthodox town-planning approaches. Yet, in the Notes to the final project, Carlos Sobrini took on board the central guidelines of the INC and "gave in" in order to obtain its approval, declaring in the document that "various solutions were considered and in the end the one presented here was chosen (...) as the curved layout of the streets was discarded as it offered poor views"¹⁶, in what is a clear allusion to the INC's Tamesian doctrine¹⁷.

On the other hand, after the previous frustrated innovative attempts, Sancho Abarca's project is an exercise in repeating the colonising canon of the INC and presents a structure and layout quite similar to that of Rincón de Ballesteros. Sobrini organises the urban grid with two main axes according to the orientations of the cardinal points that lead to the Civic Centre (FIG. 5) and which in turn generate a grid on which the residential blocks are arranged. However, if in Rincón de Ballesteros Sobrini conceived a viewpoint open to the landscape for the main public space, in Sancho Abarca this Civic Centre is designed by recovering the tradition of the round porticoed square that threads together the rest of the architecture that makes it up. Sobrini operates in a similar way in Sancho Abarca in terms of the layout of

FIG.9.1. Vista actual del Centro Cívico (2010), Autores.
Current view of the Civic Centre (2010), Authors

FIG.9.2. Vista del Centro Cívico desde la Iglesia (2012), Autores.
View of the Civic Centre from the church (2010), Authors.

FIG.9.3. Vista de muro de cierre en el Centro Cívico (2010), Autores.
Wall at the Civic Centre (2010), Authors.

FIG.9.4. Vista actual de Viviendas Tipo C (2010). Autores.
Current view of Type C Housing (2010), Authors.



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 irrumpen 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 sobre todo 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.

NOTAS

- 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 MOLDONADO, 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 Antitúrbana (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 N° 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.
- 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.
- 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 Antitúrbana (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 ALARCON, 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.
- 15 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, 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 Álvarez. Referencias Internacionales en los Pueblos de Colonización Españoles. En: *Revista Ciudades 13*. Valladolid: Universidad de Valladolid, diciembre 2010, pp. 193-194.
- 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 correá".
- 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.

the public buildings and dwellings, although the relative position of the main open space is shifted more towards the south of the centre, with a slight depression in the terrain in relation to the built-up area.

These aspects are the main differences compared to Rincón de Ballesteros, where the public space is located at the north and the ground plane is raised so that the viewer can look over the urban centre from a privileged position. In both projects Sobrini makes use of a compositional element that allows him to link buildings and public space and which is shown with a preponderant presence in the urban scenography and in the perspectives on the buildings: the parabolic arch in Rincón de Ballesteros and the double curved roof in Sancho Abarca (FIG. 6).

The space of the shadows in Rincón de Ballesteros.

Despite the previous, Sobrini will explore a new threshold in his incipient architecture with regard to the transitions between spaces, especially in Rincón de Ballesteros. The architect proposes the generation of architectural mechanisms of intermediation between the scales and environments with which his architectures must confront, such as the urban-domestic, exterior-interior, full-empty or public-private opposites. Thus, the singularity involved in the task of designing a new town, without the historical pre-existences that sift and blur these limits in the traditional city, leads him to make use of an immaterial element that supports the transitional tension between these realities: the shadow. The spaces in shadow in Rincón de Ballesteros have the fundamental task of alleviating the tensions at the edges in such a way as to produce an interstitial space that mediates the complex realities of the project and which relies on the repetition of the parabolic arc to visually connect the nucleus from the darkness (FIG. 6 LEFT). This element is so important to Sobrini that, in addition to its continuous mention in the specifications, its definition is even complemented with a geometric description in planimetry (FIG. 7) and a constructive explanation of how it should be laid out and executed by the workers¹⁸ an unusual issue in the Agricultural Colonisation Projects.

In Rincón de Ballesteros, the shadows permeate even the planimetries of the project, as can be deduced from the projection of the shadows that are marked in the General Arrangement Plan (FIG. 4) in the elevations themselves (FIG. 8.1). In them, relationships of depth can be glimpsed beyond the simply tangible, as is the case with those elements that cast shadows and provide a greater thickness, such as the closing plane of the Civic Centre (FIG. 8.2) or the one that connects the entrance to the municipality with the Church (FIG. 7).

This discovery of darkness as a space between spaces is also a recovery of traditional indigenous vernacular architecture. The architects of the INC were required to be familiar with the traditional architecture of the geographical areas in which they were to build their Pueblos. For some of them, such as Alejandro De la Sota¹⁹, José Luis Fernández del Amo²⁰ or Sobrini, this question was not an obligation, but another tool of the project that gave roots to a new architecture with international influences. The vernacular and its layout in both the residential and the urban is easily recognisable in some of the types of housing Sobrini designed for Rincón de Ballesteros or in the Civic Centre, where his architecture takes up the theme of the shadow as a screen and relates it to the vernacular architecture of Extremadura and its representation in the public sphere, always, of course, with the presence of the parabolic arch (FIG. 9).

Conclusions

Sobrini constructs the shade in Rincón de Ballesteros as one more element in his project, as a system that must be defined in its materiality and entrusted with the difficult task of conveying scales, ambiences and areas. The shadow allows Sobrini to transform the space by turning the arcades into a place for relationships, a community and a place in which to live, an expansion of domestic and representative architecture that takes possession of what is beyond its limits and turns the interior life outwards while the world outside bursts into the interior.

The shadow constructed by Sobrini is the sieve that catalyses the light to subject it to the dictates of the space and characterise it in its public conception. Carlos Sobrini relies on the constructed shadow to bear witness to the transition between the spatial public that defines the most orthodox exterior

BIBLIOGRAFÍA / BIBLIOGRAPHY

- 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 N°156.* 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 Anttiurbana (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 N° 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.

BIOGRAFÍA

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 recualificaciones de Viviendas Colonas en los pueblos de Vegaviana y Hernán Cortés.

and the liveable public that serves as a relational space for the inhabitants. Thus, the poetics of space in Rincón de Ballesteros is above all a narrative of the shadow that allows the architect to deconstruct limits and a metamorphosis of matter that widens, compresses or deforms it to accommodate in its intermediate spaces straddling two worlds: the interior and the exterior.

ENDNOTES

- 1 The National Colonisation Institute was created by Decree of 18 October, published in the Official State Gazette number 300 of 27 October 1939.
- 2 VILLANUEVA PAREDES, Alfredo y LEAL MALDONADO, Jesús. La planificación del regadío y de los pueblos de colonización, Volumen II. In: *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). In: *Congreso Internacional de Arquitectura, Ciudad e Ideología Antiturbana (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. In: *Cuadernos Geográficos de la Universidad de Granada N° 16-17*. Granada: Universidad de Granada - Departamento de Análisis Geográfico Regional y Geografía Física, 1987-1988, pp. 57-58.
- 5 PÉREZ ESCOLANO, Víctor. Prólogo. In: 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. In: 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.
- 7 DÍAZ DEL CAMPO, Ramón Vicente. Nuevos relatos del Régimen: carteles para XXV Años de Paz. In: *XXV Años de Paz Franquista. Sociedad y cultura en España hacia 1964*. Madrid: Silex Ediciones, 2017, p. 213.
- 8 DE LA SOTA MARTINEZ, Alejandro. Alejandro de la Sota. Interview conducted by Marta Thorne. In: *Quaderns d'arquitectura i urbanisme N°156*. Barcelona: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, 1983, p. 106.
- 9 INC CIRCULAR 132 of 3 February 1944. General Directorate of the 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). In: *Congreso Internacional de Arquitectura, Ciudad e Ideología Antiturbana (Congress Minutes)*. 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) n° 8, January 2012, p. 10.
- 12 BORJA PELLICENA, Alicia. *Los pueblos de colonización de las Cinco Villas. Análisis urbano y tipológico de la arquitectura sacra*. Zaragoza: Final Degree Thesis directed by Eduardo Delgado Orusco, University of Zaragoza, 2019, p. 23.
- 13 TAMES ALARCÓN, José. Proceso Urbanístico de nuestra Colonización Interior. In: *Urbanismo 3*. Madrid: Official College of Architects of 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*. Doctoral Thesis. Sevilla: Superior Technical School of Architecture of the University of Seville, 2006, pp. 452-453.
- 15 GARCÍA CIENFUEGOS, Manuel. Santa María de Guadalupe in Rincón de Ballesteros. In: *Guadalupe. Revista del Real Monasterio de Guadalupe fundada en 1916, nº 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. In: *Revista Ciudades 13*. Valladolid: University of Valladolid, December 2010, pp. 193-194.
- 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. In the project brief the author refers to these arches as "strap arches".
- 19 "Esquivel is an attempt to take as masters those who have always made the villages, and who made them marvellously: the village masons and master builders," in DE LA SOTA, Alejandro. El nuevo pueblo de Esquivel, cerca de Sevilla. In: *Alejandro de la Sota. Arquitecto*. Sevilla: Consejería de Obras Públicas y Transportes, Junta de Andalucía, 1994, p. 22.
- 20 "I visited the lands of Spain and learned in its corners what an anonymous architecture taught me" In: FERNÁNDEZ DEL AMO, José Luis. Del hacer de unos pueblos de colonización. In: *Arquitectura 192*. Madrid, Official College of Architects of Madrid, 1974, p. 33.

BIOGRAPHY

Rubén Cabecera Soriano (Mérida, 1976) is an architect and PhD in Architecture from the Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Sevilla. He teaches at the University of Extremadura at the Santa Ana University Centre and is a researcher at the University of Extremadura as a member of GICA. He carries out part of his teaching activity as a guest lecturer at the Schools of Architecture in Florence and Palermo. He is the author of several books and publications related to Heritage. He has received numerous prizes and mentions in architecture, rehabilitation and urban planning for his work carried out in the exercise of his profession.

Sete Álvarez (Calamonte, 1992) is an architect from the Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Sevilla and a PhD student in Heritage at the University of Extremadura. His research activity focuses on the analysis of the empty and intermediate spaces of the architecture of agricultural colonisation. He combines his activity as a researcher with collaborations at the Università degli Studi di Palermo as Assistant Professor and at the University of Seville as Honorary Assistant in addition to his professional practice with projects such as the Heritage Intervention in the "La Concepción" Wool Washing Plant or the requalification of the Colonial Dwellings in the villages of Vegaviana and Hernán Cortés.

Umbrales, jardines y espacio interior

Thresholds, gardens and interior space

Juan Domingo Santos
Catedrático/Full professor. ETSAG Universidad de Granada

La experiencia del proyecto moderno basó su argumentación en la disolución y recomposición de los límites de la arquitectura. La creación de espacios que permitieran ampliar las relaciones y formas de vida entre el exterior y el interior se convirtieron en temas prioritarios de trabajo para los arquitectos del movimiento moderno, que la arquitectura española supo continuar con proyectos innovadores y sensibles con el entorno.

Las obras de los pioneros de la arquitectura moderna en España sobre las que se ha reflexionado en las jornadas de esta VII edición revelan el interés con el que se afrontaron soluciones creativas que prolongaban este encuentro de confrontación entre contextos diferentes y la importancia de los lugares intermedios para conciliar un modo de vida más humanizado, armónico e integrado con el medio. Reestablecer la posición de estos límites fue un asunto prioritario para implantar y concebir unas obras que, por diferentes motivos, encontraron en el paisaje y en la prolongación de las relaciones exterior-interior su argumento creativo más significativo. Podríamos decir que en estas obras se reconoce con claridad cuándo nos encontramos fuera o dentro de ellas, pero difícilmente podremos discernir el momento preciso en el que salimos o entramos, cuánto de exterior hay en un interior o hasta dónde se prolonga la ocupación más allá de sus muros. La fragilidad con la que se descomponen sus límites responde a un ejercicio proyectual sobre ese mágico y ambiguo instante *between* que se extiende en el espacio y en la materia tanto cuanto es posible, al igual que sucede con una nota musical suspendida en el vacío por un tiempo que se hace infinito. Cómo extender este encuentro y su formalización determinan la forma de vida de estas construcciones que se convierten en una experiencia para el habitante. Porosidad, articulaciones, vacíos, patios, umbrales, porches, secuencias de luz, sombra y penumbra..., son las substancias con la que se concibe esta arquitectura.

En 1952 tuvo lugar un acontecimiento para la arquitectura española de la época que supuso una catarsis y un instrumento para encauzar nuevas posturas frente a la normalización de la cultura arquitectónica nacional que influiría en el rumbo de los proyectos y su relación con la naturaleza y,

The experiment of modern design based its arguments on dissolving and recomposing the limits of architecture. Creating spaces that would expand relationships and ways of life between the outside and the inside became a priority for the architects of the Modern movement, which Spanish architecture was able to continue with innovative designs that were sensitive to the environment.

The works of the pioneers of modern architecture in Spain, which have been reflected on during our 7th Conference, reveal the interest with which they approached creative solutions to prolong this confrontational encounter between different contexts and the importance of intermediate places to reconcile a more humanised, harmonious and integrated way of life with the surroundings. Re-establishing the position of these limits was a priority issue in order to implement and design works which, for different reasons, found their most significant creative argument in the landscape and in extending the relationship between inside and outside. We might say that in these works we can clearly recognise when we are inside or outside them, but it is difficult to discern the precise moment when we enter or leave, how much of the outside there is inside or how far occupation extends beyond their walls. The fragility with which their limits are broken down corresponds to an exercise in design on that magical, ambiguous *between* instant that is extended as far as possible in space and matter, like a musical note suspended in the void for a time that becomes infinite. How to extend this encounter and the form it takes determine the way of life and experience of the inhabitants of these buildings. Porosity, articulations, voids, courtyards, thresholds, porches, sequences of light, shadow and half-shadow – these are the substances with which this architecture is designed.

In 1952, the Spanish architecture of the time underwent a catharsis that led to new positions being taken up against the standardisation of the national architectural culture. This influenced the direction of designs and their relationship with nature and, therefore, with intermediate spaces of transition.

por tanto, con los espacios intermedios de transición. Un grupo de arquitectos de Madrid se desplazó a la Alhambra con motivo de una iniciativa promovida por la Revista Nacional de Arquitectura y las sesiones críticas que organizaba desde 1950 con el objetivo de incorporar la arquitectura española al debate contemporáneo. Los regionalismos de los años 30' y la arquitectura imperio del momento, representada en El Escorial, mantenían aislada la arquitectura española del panorama internacional. Las sesiones críticas previas al viaje a la Alhambra estuvieron destinadas a la vivienda (coordinada por Miguel Fisac), al paisaje y la arquitectura (coordinada por Alejandro de la Sota) y al valor actual de las arquitecturas populares (coordinada por Gabriel Alomat). Temáticas todas ellas que formaban parte del debate de las nuevas corrientes del organicismo europeo y americano en las que se estaban planteando cuestiones relativas a esta disolución de los límites y la integración de la naturaleza en la arquitectura.

Los arquitectos pioneros de la arquitectura española encontraron en una construcción de la tradición, como es la Alhambra, un depósito de arquitectura esencial que contenía los principios invariantes del discurso de la contemporaneidad. En este simbólico recinto de la historia se hacía patente, como en ningún otro lugar del territorio nacional, la naturalización de la arquitectura mediante soluciones que propugnaban la convivencia del espacio exterior con el interior a través de patios, belvederes y estancias con umbrales y galerías abiertos a jardines en una simbiosis entre naturaleza y arquitectura. El resultado de este viaje de tres días al monumento nazarí fue la publicación un año más tarde del *Manifiesto de la Alhambra*, donde se recogieron los valores de esta arquitectura con descripciones que ponen de manifiesto la relación exterior-interior y la integración de la decoración, la arquitectura, el paisaje y la naturaleza. Curiosamente la revista Nacional de Arquitectura publicaría ese mismo año la casa Ugalde de Coderch, Valls, de 1951, como un ejemplo paradigmático que representaba los contenidos e ideales recogidos en el *Manifiesto* en una arquitectura de la modernidad.¹

El texto del *Manifiesto* incide en ciertas cuestiones presentes en la Alhambra que ya había puesto de relevancia años antes Alvar Aalto en su texto "Del umbral a la sala de estar" de 1926, refiriéndose a la importancia de este espacio de unión entre las estancias más íntimas y el mundo exterior. En su ensayo presentaba una imagen de la *L'Annunziazone* de Fra Angelico como ejemplo ideal de "la entrada a una estancia" y reivindicaba el jardín y la decoración interior de los espacios que debían formar parte de un "organismo único y entrelazado": El jardín convertido en un interior y el vestíbulo de entrada en un espacio al aire libre, ambos concebidos en continuidad como mostraba la pintura de Fra Angelico. El texto se acompañaba de ilustraciones de la casa pompeyana y de la casa modelo construida por Le Corbusier para el pabellón de *L'Esprit Nouveau*, con un jardín en contacto con un gran vacío en el interior de la arquitectura.

Este desplazamiento que nos propone Alvar Aalto y la importancia del espacio intermedio -el umbral- como lugar de intersección de dos mundos, muestra el interés por re establecer una relación más elaborada entre el espacio interior y la naturaleza con lugares ambiguos que comparten elementos de procedencia diversa. Los dibujos de Gio Ponti del año 1953 sobre la casa mediterránea revelan este afán por superponer vegetación, muros, estancias interiores, objetos domésticos y perspectivas en forma de cartografías vivenciales de la experiencia, como sucede en el extraño dibujo de Bernard Rudosky de la misma época en el que un jardín rodeado por una tapia recuerda una habitación sin techo en cuyo interior un piano, una cama, una lámpara, mesas y sillas -objetos propios del espacio interior doméstico-, se disponen en el exterior sobre un césped y junto a un árbol plantado en esta sala incompleta y concebida a medias, mezcla de jardín y estancia interior, como nos sugiere Alvar Aalto en su texto. En el interior de la ciudad, donde la trama urbana es más compacta y carece de posibilidad de esponjamiento y perspectiva, la arquitectura en su conjunto puede convertirse en un espacio *between*. Los croquis de Alejandro de la Sota y los de Ángel Nodar (colaborador en el proyecto) para el Museo Provincial de León de 1990, muestran de manera obsesiva el interés de traer la visión del jardín urbano al interior de los espacios del museo hasta llegar a fundirse en un ejercicio de transparencia y disolución de la arquitectura. Árboles, jardines y paseos, junto a plantas de forjado y patios interiores forman un escenario único y al unísono

A group of architects from Madrid went to the Alhambra on the occasion of an initiative promoted by the *Revista Nacional de Arquitectura* and the critical sessions it had been organising since 1950 with the aim of incorporating Spanish architecture into the contemporary debate. The regionalisms of the 1930s and the imperial architecture of the time, represented at El Escorial, kept Spanish architecture isolated from the international scene. The critical sessions prior to the trip to the Alhambra were devoted to housing (coordinated by Miguel Fisac), landscape and architecture (coordinated by Alejandro de la Sota) and the current value of popular architecture (coordinated by Gabriel Alomat). All of these themes were part of the debate on the new trends of European and American organicism, in which questions were raised about the dissolution of limits and the integration of nature into architecture.

The architects pioneering Spanish architecture found in the Alhambra – a building based on tradition – a reserve of essential architecture that contained the unvarying principles of the contemporary discourse. On this symbolic historical site, the naturalisation of architecture was made clearer than at any other place in Spain through solutions advocating the coexistence of outdoor space with the interior, using courtyards, belvederes and rooms with thresholds and galleries open to gardens, in a symbiosis between nature and architecture. The result of this three-day trip to the Nasrid monument was the publication a year later of the *Alhambra Manifesto*, compiling the values of this architecture together with descriptions highlighting the outside-inside relationship and the integration of decoration, architecture, landscape and nature. Curiously, that same year the *Revista Nacional de Arquitectura* published the 1951 Ugalde house, by Coderch, in Valls, as a paradigmatic example representing the contents and ideals contained in the *Manifesto* in modern architecture.¹

The text of the *Manifesto* stresses certain issues present at the Alhambra that Alvar Aalto had already highlighted years earlier in his text "From Doorstep to Living Room" in 1926, referring to the importance of this space linking the most private rooms and the outside world. In his essay he presented an image of Fra Angelico's *L'Annunziazione* as an ideal example of "the entrance to a room" and called for the garden and the interior decoration of spaces to be part of a "single, interwoven organism": The garden turned into an interior and the entrance hall into an open-air space, both conceived in continuity, as shown in Fra Angelico's painting. The text was accompanied by illustrations of the Pompeian house and the model house built by Le Corbusier for the L'Esprit Nouveau pavilion, with a garden in contact with a large void in the interior of the architecture.

This displacement proposed by Alvar Aalto and the importance of the intermediate space – the threshold – as a place where two worlds intersect, shows the interest in re-establishing a more elaborate relationship between interior space and nature with ambiguous places that share elements of different origins. Gio Ponti's 1953 drawings of the Mediterranean house reveal this eagerness to superimpose vegetation, walls, interior rooms, domestic objects and perspectives in the form of experiential cartographies. This can also be seen in Bernard Rudofsky's strange drawing of the same period, in which a garden surrounded by a wall recalls a roofless room, inside which a piano, a bed, a lamp, tables and chairs – objects typical of the domestic interior space – are arranged outside on a lawn and beside a tree planted in this incomplete and half-designed room, a mixture of garden and interior room, as Alvar Aalto suggests in his text. In the interior of the city, where the urban fabric is more compact, lacking perspective, and the density cannot be reduced, the architecture as a whole can become a *between* space. The sketches by Alejandro de la Sota and those by Ángel Nodar (who worked with him on the design) for the Provincial Museum of León in 1990, obsessively show the interest in bringing the vision of the urban garden inside the museum spaces to the point of merging them in an exercise of transparency and dissolution of the architecture. Trees, gardens and walkways, along with wrought-iron plants and internal courtyards, form a single backdrop in perfect unison that is extended from multiple perspectives from the city to the museum. The delicate hand drawings are superimposed sections in different positions that move from top to bottom and from inside to outside, like a stage set city, or architecture in motion.

que se prolonga desde múltiples perspectivas de la ciudad al museo. Los delicados dibujos a mano son secciones superpuestas en diferentes posiciones que se desplazan de arriba hacia abajo y de dentro hacia afuera, como una escenografía de ciudad y arquitectura en movimiento.

Sin duda, en estos proyectos que confrontan exterior e interior se adivina la importancia de la sección frente a la planta para concebir estas transiciones, lugares de condición incierta y de límites difusos. Hablar del espacio intermedio en estos proyectos y obras es hablar de la sección frente a la planta -muy limitada para transmitir sensaciones y relaciones con el paisaje-, del encuentro con el terreno y el cielo, de la transparencia y de la opacidad, del modo en el que entra la luz al interior de un espacio, de las vistas, de la presencia del horizonte o de la ciudad, del suelo y la topografía.

El éxito de muchas de las obras y proyectos que hemos analizado estos días radica en la colonización progresiva que se hace de la naturaleza desde distintas perspectivas y su capacidad para establecer relaciones armónicas con ella a través de espacios *between*, lo que supone diluir la condición objetual de la arquitectura transformada en una secuencia porosa de vacíos y sombras, porches y pórticos, que dotan de profundidad a estos espacios de vida. Estos lugares intermedios son espacios de libertad -sin usos ni códigos establecidos- que dotan de una dimensión simbólica a la arquitectura. Se caracterizan porque no tienen una utilidad concreta y, al mismo tiempo, ofrecen unas posibilidades de uso que los hace muy sugerentes y atractivos. En ellos se pone en entredicho la relación espacio/función con la que se organiza de manera habitual un programa y se asignan tareas a las estancias en planta de un proyecto, que se ven reemplazadas por la libertad con la que el usuario realiza actividades diferentes en ellos, libres de prejuicios y convencionalismos.

NOTAS

¹ Para una mayor información véase el interesante texto crítico de Ángel Isac "La visión arquitectónica de la Alhambra: El Manifiesto de 1953" publicado con motivo de la reedición del *Manifiesto de la Alhambra* en su cuarenta aniversario, editado por la Delegación en Granada del Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Oriental y la Fundación Rodríguez-Acosta, Granada, 1993

In these designs that bring outside and inside face to face, it is certainly possible to guess the importance of the section as against the plan in designing these transitions, places of uncertain status and diffuse boundaries. To speak of the space in between in these projects and works is to speak of the section as against the plan, which is very limited for putting across sensations and relationships with the landscape; of the encounter with the land and the sky; of transparency and opacity; of the way light enters inside a space; of views; of the presence of the horizon or the city; of the ground and the topography.

The success of many of the works and projects we have analysed these days lies in the progressive colonisation of nature from different perspectives and in their ability to establish harmonious relationships with it through *between* spaces. That means diluting the condition of architecture as object and transforming it into a porous sequence of voids and shadows, porches and porticoes, which provide these living spaces with depth. These in-between places are spaces of freedom, without established uses or codes, which give the architecture a symbolic dimension. They are characterised by the fact that they do not have a specific use and, at the same time, offer usage possibilities that make them highly evocative and attractive. In them, the space/function relationship with which a programme is usually organised is called into question and tasks are assigned to the rooms in the floor plan of a project only to be replaced by the freedom with which the user carries out different activities in them, free of prejudices and conventionalisms.

ENDNOTES

¹ For further information, see the interesting critical text by Ángel Isac "La visión arquitectónica de la Alhambra: El Manifiesto de 1953" published on the occasion of the reissue of the *Alhambra Manifesto* on its fortieth anniversary, published by the Granada branch of the Official Association of Architects of Eastern Andalusia and the Rodríguez-Acosta Foundation, Granada, 1993.

ANEXO / ANNEX

Índice de comunicaciones aceptadas
publicadas en actas digitales
Index of accepted communications, published in
the digital records

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

Las comunicaciones aceptadas al VII Congreso se recogieron en actas digitales dentro de una publicación con ISBN 978-84-09-40516-9 con fecha de mayo de 2022.
The papers accepted for the 7th Congress were published in the digital records,
ISBN 978-84-09-40516-9 on May 2022.

ÍNDICE DE COMUNICACIONES/ INDEX OF COMMUNICATIONS:

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

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

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

4 Arcaraz 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

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

6 Bravo Lanzac, Enrique

In/out. Dentros y fuentes en la arquitectura doméstica de Serrano-Suñer
In/Out. Insides and Outdoors in Serrano Suñer's domestic architecture

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

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)

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)

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

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

- 12 Cobeta Gutiérrez, Iñigo 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
- 13 Coca Leicher, José de**
El pabellón Internacional de Francisco Asís Cabrero y Jaime Ruiz (Madrid, 1953): Una arquitectura feria abierta, ligera y luminosa
The International Pavilion by Francisco Asís Cabrero and Jaime Ruiz (Madrid, 1953): An open, light and luminous fair architecture
- 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
- 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
- 16 Etxepare Igíñiz, Lauren; Lizundia Uranga, Iñigo; Uranga Santamaría, 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
- 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
The Vázquez House in San Miguel de Oia (1963-1965). The revision of the "patín" in the domestic architecture by Xosé Bar Bóo
- 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)
- 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
- 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
- 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
- 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
- 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

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

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)

26 Roig Duran, Joan y Batlle Blay, Joan

La casa Moratiel de José María Sostres. Patio y transparencia en la arquitectura moderna en Cataluña
Casa Moratiel by José María Sostres. Patio and transparency in modern architecture in Catalonia

27 Tejedor Fernández, Luis

También Sota destruyó la caja. La Casa Arvesú (1955)
Sota Broke the Box Too. The Arvesú House (1955)

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

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



PIONEROS DE LA ARQUITECTURA MODERNA ESPAÑOLA
Vigencia de su pensamiento y obra.
Páginas: 312 · PVP: 18€ · Idiomas: English, Español



PIONEROS DE LA ARQUITECTURA MODERNA ESPAÑOLA
Aprender de una obra.
Páginas: 248 · PVP: 18€ · Idiomas: English, Español



PIONEROS DE LA ARQUITECTURA MODERNA ESPAÑOLA
Análisis crítico de una obra.
Páginas: 256 · PVP: 18€ · Idiomas: English, Español



PIONEROS DE LA ARQUITECTURA MODERNA ESPAÑOLA
La arquitectura como obra integral.
Páginas: 272 · PVP: 18€ · Idiomas: English, Español



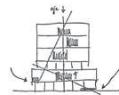
PIONEROS DE LA ARQUITECTURA MODERNA ESPAÑOLA
El proyecto del habitat.
Páginas: 264 · PVP: 18€ · Idiomas: English, Español



PIONEROS DE LA ARQUITECTURA MODERNA ESPAÑOLA
El proceso del proyecto.
Páginas: 232 · PVP: 18€ · Idiomas: English, Español

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

Organiza · Organized by



FUNDACIÓN ALEJANDRO DE LA SOTA

En colaboración con · In collaboration with



Patrocina · Sponsor



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



ISBN:978-84-17753-46-7



9 788417 753467