



# Consigue baños que brillen con luz propia



El baño debe tener siempre luz natural y aire fresco. Consíguelo con las **ventanas para cubierta plana** de VELUX: iluminan el baño de forma natural y gratuita durante las horas de sol, favorecen su ventilación e impiden la condensación y el vaho habituales en estos espacios.



Obra nueva | [velux.es/profesionales](https://velux.es/profesionales)  
[arq.v-e@velux.com](mailto:arq.v-e@velux.com)

**VELUX**<sup>®</sup>  
La ventana para tejados

# PÓLIZA JOVEN

PRIMA FIJA

# GRATIS

**SIN NINGÚN COSTE FIJO**

**SIN FRANQUICIAS**

**MAYOR COBERTURA**  
65.000€

**DOBLE COBERTURA**  
**DAÑOS CORPORALES:**  
hasta 130.000€\*



Infórmate en tu oficina de ASEMAS más cercana,  
en [www.asemas.es](http://www.asemas.es) o llamando al **94 424 01 98**.

Prima Variable según actividad.

\*Daños Materiales y/o Corporales: 65.000€. Cobertura adicional para Daños Corporales: 65.000€.

ASEMAS Mutua de Seguros y Reaseguros a Prima Fija Gran Vía, 2 - 3ª Planta 48001 BILBAO V-48148639  
Tel. 94 423 54 12 Fax. 94 423 89 95 E-mail: [pollzajoven@asemas.es](mailto:pollzajoven@asemas.es)



MUTUA DE SEGUROS  
Y REASEGUROS A PRIMA FIJA

**USJ**

ESCUELA DE  
ARQUITECTURA  
Y TECNOLOGÍA

# PASIÓN POR EL CONOCIMIENTO



## OFERTA FORMATIVA DE LA ESCUELA DE ARQUITECTURA Y TECNOLOGÍA

### Grados

- Arquitectura
- Ingeniería Informática
- Ingeniería de Energía y Medio Ambiente
- Diseño y Desarrollo de Videojuegos
- Ingeniería Informática / Diseño y Desarrollo de Videojuegos

### Doctorado

- Doctorado en Medio Ambiente

### Másteres Universitarios

- Investigación y Formación Avanzada en Arquitectura
- Tecnologías Software Avanzadas en Dispositivos Móviles

### Títulos propios

- Máster en Big Data
- Experto en Diseño Avanzado, Infoarquitectura e Ideación
- Experto en Flujo de trabajo BIM con Revit

[www.usj.es](http://www.usj.es)

902 502 622

[info@usj.es](mailto:info@usj.es)

universidad  
**SANJORGE**  
GRUPO SANVALERO



# City Followers

**Máster en Movilidad Urbana  
Tecnología y Eco-transporte**

**Grado en Gestión Urbana**

**Facultad de Tecnología y Ciencia**




## **The urban acknowledgment**



The UCJC Faculty of Technology and Science thinks about the city as the first academic and professional scope, the main study, analysis and research topic: urban innovation, as a set of complex and interdependent systems, is the real gravity center for all the Bachelors and Master programs. The City of the Future is already happening...join us, join #CityFollowers.

## **El reconocimiento de lo Urbano**

**La Facultad de Tecnología y Ciencia de la UCJC establece la ciudad como su primer ámbito de interés académico y disciplinar, su principal objeto de estudio, análisis e investigación: es la innovación urbana ,como conjunto de sistemas complejos e interdependientes, hacia la que se orientan todos sus programas de Grado y Master. La Ciudad del Futuro está ya aconteciendo... Únete a nosotros, comparte #CityFollowers.**

 [technology-science@ucjc.edu](mailto:technology-science@ucjc.edu) [tecnologia-ciencia@ucjc.edu](mailto:tecnologia-ciencia@ucjc.edu)

 918153131, ext 16370

   @\_city\_followers

## rita\_redfundamentos 10

Revista Indexada de Textos Académicos \_ Publicación asociada a las escuelas de arquitectura de España e Iberoamérica



MENCIÓN IX BIAU



FINALISTA PREMIOS FAD 2014

COAM

COLEGIO OFICIAL ARQUITECTOS DE MADRID

PREMIO COAM 2014

**Director**  
Editor  
Arturo Franco

**Directora adjunta**  
Deputy Director  
Ana Román

**Aseores editoriales**

Advisor editors  
Íñigo Cobeta  
Juan Francisco Lorenzo

**Dirección de arte**  
Art Direction  
Félix Fuentes

**Traducción**  
Translation  
Miquel Àngel Chamorro

**Redacción**  
Editorial team  
Borja Vicente Altozano

**Editores**  
Editors  
Arturo Franco  
Ana Román  
Jesús Gallo

**Publicidad**  
Advertising  
Publicidad R.F.  
Calle Ferraz, 7 local  
Madrid (España) 28008  
Tel.: +34 910 115 584  
info@redfundamentos.com

**Coordinadores universidades**  
Universities case managers  
Ana Román

**Coordinador libros**  
Regular contributor  
Juan Francisco Lorenzo

**Impresión**  
Printing  
Gráficas Jomagar

**Distribución y suscripciones**  
Distribution and subscriptions  
redfundamentos S.L.  
rita@redfundamentos.com  
Calle Ferraz, 7 local  
Madrid (España) 28008  
Tel.: +34 910 115 584

**Grupos de investigación asociados**  
Associated research group

**Análisis y documentación de la imagen de la ciudad. Arquitectura, Diseño, Moda & Sociedad (ETSAM)**

**Arquitectura y Paisaje (ULPGC)**

**Cats. Construction: advanced technologies and sustainability (UdG)**

**Grupo de Investigación en Historia de la Arquitectura, "IALA" (UDC)**

**Arquitectura y Cultura Contemporánea, (UGR)**

**Grupo de Investigación en Composición Arquitectónica y Patrimonio (UDC)**

**Patrimonio, Arquitectura y Paisaje (CEU San Pablo)**

**Consejo editor universidades**  
Editorial council universities

**ETSAM UPM - Madrid**

Fernando Vela  
EIA UNIZAR - Zaragoza  
Javier Monclús

ESAYT UCJC - Madrid  
Rosana Rubio Hernández  
ESARQ - Barcelona

Vicente Sarrablo  
ETSAV - Valencia  
María Teresa Palomares

EPS UdG - Girona  
Miquel Àngel Chamorro  
UAH - Madrid

Roberto Goycoolea  
EAT USJ - Zaragoza  
Antonio Estepa

EA ULPGC - Las Palmas  
José Antonio Sosa  
EPS UA - Alicante

Enrique Nieto  
UPS - Campus Madrid  
Mara Sánchez

EPS UAX - Madrid  
Francisco Muñoz Carabias  
EAR - Reus

Pau de Sola-Morales  
La Salle URLI - Barcelona  
Teresa Rovira

CEU UCH - Valencia  
Alfonso Díaz  
EPS UFV - Madrid

Emilio Delgado Martos

**ETSAC - Coruña**

Esteban Fernández Cobián  
IE - Segovia  
José Vela

EPS CEU - Madrid  
Federico de Isidro  
UEM - Madrid

Uriel Fogué  
EAIE U. Católica San Antonio - Murcia  
Estrella Núñez

EA Universidad Nebrija - Madrid  
Elena Merino Gómez  
Arquitectura URJC - Madrid

Ignacio Vicente-Sandoval y Raquel Martínez  
ETSA del Vallès - Barcelona

Antonio Millán  
ETSAV - Valladolid  
Julio Grijalba

ETSAB - Barcelona  
Carolina B. García Estévez  
ETSAG UG - Granada

Ricardo Hernández Soriano  
ETSAE de la UPCT - Cartagena  
Miguel Centellas y Pedro Miguel Jiménez

Vicario  
ETSA UN - Pamplona  
Mariano González Presencio

ETSA UPV / EHU - San Sebastián  
Luis Sesé Madrazo  
UDEM - México

Daniela Frogheri

**DAAAP USB - Venezuela**

Pendiente de nombramiento  
ITESM TEC - Querétaro, México  
Rodrigo Pantoja Calderón

EA UDEP - Perú  
Pendiente de nombramiento  
FAU UFRJ - Brasil

María Cristina Cabral  
PGAUR USJT - Brasil  
Fernando Guillermo Vázquez

FPSA UFLO - Argentina  
Daniel Ventura  
EAU UFF - Brasil

Louise Land B.  
FAU UFPA - Brasil  
Celma Chaves de Souza

FADA UNA - Paraguay  
Juan Carlos Cristaldo  
FA UPC - Perú

Miguel Cruchaga Belaunde  
FAU PUCP - Perú  
Sharif Kahatt

FAPyD - Argentina  
Néstor Javier Elias  
UFRGS - Brasil

Luisa Durán  
La Salle - México  
María del Rocío Martínez

ISCTE IUL - Portugal  
Pedro da Luz Pinto  
FADA PUCE - Ecuador

Peter José Schweizer

**FAAC UNESP - Brasil**

Cláudio Silveira Amaral y Rosio  
Fernandez Baca Salcedo  
FA UFM - Guatemala

Julián González Gómez  
UIA - México  
Jimena De Gortari Ludlow

FTUC - Portugal  
Gonçalo Canto Moniz  
PUC - Chile

María Macarena de Jesús Cortés Darrigrande  
FAU USP - Brasil  
Leandro Silva Medrano y Rodrigo Cristiano Queiroz

DA/UAL - Portugal  
Joaquim Moreno, Nuno Mateus y Ricardo Carvalho  
FAD U. Finis Terrae - Chile

Pablo Brugnoli  
UPAEP - México  
Juan Manuel Márquez Murad

UPN - Perú  
José Ignacio Pacheco Díaz  
FADU-UDELAR - Uruguay

William Rey  
EA U. Anáhuac - México  
Lucía Martín López

EA-USS - Chile  
David Caralt Robles  
CC-USM - Chile

Nina Amor Hornazábal  
UDLA - Chile  
María Adelina Gatica

**Edita**

redfundamentos S.L.  
www.redfundamentos.com rita@redfundamentos.com  
Calle Ferraz, 7 local  
Madrid (España) 28008  
Tel.: +34 910 115 584

Ninguna parte de esta publicación impresa puede ser reproducida por ningún medio sin el consentimiento previo y por escrito del editor. Los derechos de reproducción de los textos pertenecen a sus autores.

**Fe de erratas:**

En rita\_09, en la sección de libros, se indicó que la obra *La sombra del cuervo. Arquitectos mexicanos tras la sombra de Le Corbusier*, es de Ediciones Asimétricas, sin embargo, fue publicada por la editorial Arquine.



Esta revista ha recibido una ayuda a la edición del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (2015-2016)

Noviembre 2018  
ISSN 2340-9711  
M-35005-2013  
e-ISSN 2386-7027  
PVP Europa 20 euros PVP América 30 euros PVP África y Asia 35 euros

redfundamentos no se responsabiliza de los posibles derechos de reproducción de las imágenes pertenecientes a los textos firmados. Estos, si los hubiera, son responsabilidad de los autores de los textos conforme a los acuerdos establecidos en la convocatoria.  
© textos: sus autores  
© imágenes: sus autores/instituciones

**Imagen de portada**

Cover image  
Parque Educativo Saberes Ancestrales.  
Diana Herrera, Mauricio Valencia, Farhid Maya, Lucas Serna.  
Fotografía: Lucas Serna.

**desde Iberoamérica****\_ Colombia****obras****010 - 041****Pasajes Residenciales**

El taller de (s)

**Colegio distrital La felicidad**

FP Arquitectura

**La Potocine**

Arquitectura Expandida

**Vivienda Unifamiliar Miravalle**

Colectivo 720 S.A.S

**Revitalización Albarrada de Mompox**

Opus

**Parque Educativo Mi Yuma**

Plan:b arquitectos

**Casa entre medianeros**

Edgar Mazo

**Parque Educativo Saberes Ancestrales**

Diana Herrera, Mauricio Valencia, Farhid Maya, Lucas Serna

**texto 01 | Cambios de dirección. Límites de 042****la arquitectura en Colombia en el despertar ambivalente del siglo XXI**

Ricardo Daza Caicedo

**textos de investigación**

<b>050</b>	<b>resúmenes</b>
<b>056</b>	<b>bibliografías</b>
<b>064</b>	<b>texto 01   Determinación vs indeterminación en el espacio doméstico. Los límites de la flexibilidad</b> _Jaime Coll López
<b>072</b>	<b>texto 02   Impregnaciones japonesas. James C. Rose y la expresión del hábitat evolutivo</b> _Juan J. Tuset
<b>080</b>	<b>texto 03   Sáenz de Oíza, inventor. Las patentes inéditas del arquitecto</b> _Fátima Sarasola Rubio
<b>088</b>	<b>texto 04   La Tradición en Julio Cano Lasso: la tradición como supervivencia</b> _Inés Martín-Robles, Luis Pancorbo
<b>098</b>	<b>texto 05   Criterios de clasificación de la vivienda informal: una revisión sistemática PRISMA como herramienta para establecimiento y análisis de categorías</b> _Cristina Dreifuss-Serrano, Christopher Schreier-Barreto, Mauricio Jumpa
<b>104</b>	<b>texto 06   La promenade fotográfica de la Villa Savoye. Le Corbusier y la imagen como expresión de la forma</b> _Fernando Zapaín Hernández, Jorge Ramos Jular, Pablo Llamazares Blanco
<b>114</b>	<b>texto 07   Durana: la complejidad de una villa elemental. El ejercicio sincrético de Oíza en la casa Fernando Gómez</b> _Rodrigo Almonacid Canseco, Ekain Jiménez Valencia
<b>122</b>	<b>texto 08   Las cinco conferencias de Juan Borchers en Madrid. Origen e impacto</b> _Ignacio Hornillos Cárdenas
<b>130</b>	<b>texto 09   Ignoto, incierto, desconocido. La nueva Terra Incognita en la obra de Robert Smithson</b> _Alejandro Infantes Pérez
<b>138</b>	<b>texto 10   Más allá del confort, objetos redimidos</b> _Fernando Espuelas
<b>144</b>	<b>texto 11   La materialidad [textil] de las envolventes de Jørn Utzon</b> _María José Pizarro, Óscar Rueda
<b>154</b>	<b>texto 12   Exportando Torres Blancas. La recepción de la obra de Sáenz de Oíza en la prensa arquitectónica internacional</b> _Pablo Arza Garaloces
<b>162</b>	<b>texto 13   La obsesión geométrica de Dalí: La cúpula monárquica</b> _Martino Peña Fernández-Serrano

**libros****170**

**rita\_redfundamentos 10**

Revista Indexada de Textos Académicos \_ Publicación asociada a las escuelas de arquitectura de España e Iberoamérica

**índices**

ESCI, Scopus, Avery Index, Latindex, Actualidad Iberoamericana, MIAR, DOAJ, InfoBase Index

**bases de datos**

ISOC, DIALNET

**índices solicitados**

Artindex, JCR

**¿qué es rita\_?**

La revista rita\_ es una publicación semestral. La temática de los textos será cualquiera relacionada con la teoría y práctica arquitectónica (proyecto-análisis/composición-crítica-tecnología). rita\_ es una revista en formato papel y digital que publica trabajos originales no difundidos anteriormente en otras revistas, libros o actas editadas de congresos. Se establece un sistema de arbitraje aplicable a los artículos seleccionados para su publicación mediante revisor externo siguiendo los protocolos habituales para publicaciones científicas. El sistema de evaluación será anónimo, externo al consejo de redacción y por pares, e incidirá sobre cuatro aspectos fundamentales: la contribución al conocimiento del tema, la corrección de las relaciones establecidas con los antecedentes y bibliografía utilizados, la correcta redacción del texto que facilite su comprensión y, por último, el juicio crítico que se concluya de lo expuesto.

**cumplimiento criterios CNEAI**

La revista rita\_ cumple los criterios establecidos por la Comisión Nacional Evaluadora de la Actividad Investigadora para que lo publicado en ella sea reconocido como “de impacto” (Ministerio de Ciencia e Innovación, Resolución 18939 de 11 de noviembre de 2008 de la Presidencia de la CNEAI, Apéndice I, BOE nº282, de 22.11.08). Estos criterios son:

**A. Criterios que hacen referencia a la calidad informativa de la revista como medio de comunicación científica:**

\_Identificación de los miembros de los comités editoriales y científicos.

\_Instrucciones detalladas a los autores.

\_Información sobre el proceso de evaluación y selección de manuscritos empleados por la revista, editorial, comité de selección, incluyendo, por ejemplo, los criterios, procedimiento y plan de revisión de los revisores o jueces.

\_Traducción del sumario, títulos de los artículos, palabras clave y resúmenes al inglés, en caso de revistas y actas de congresos.

**B. Criterios sobre la calidad del proceso editorial:**

\_Periodicidad de las revistas y regularidad y homogeneidad de la línea editorial en caso de editoriales de libros.

\_Anonimato en la revisión de los manuscritos.

\_Comunicación motivada de la decisión editorial, por ejemplo, empleo por la revista, la editorial o el comité de selección de una notificación motivada de la decisión editorial que incluya las razones para la aceptación, revisión o rechazo del manuscrito, así como los dictámenes emitidos por los expertos externos.

\_Existencia de un consejo asesor, formado por profesionales e investigadores de reconocida solvencia, sin vinculación institucional con la revista o editorial, y orientado a marcar la política editorial y someterla a evaluación y auditoría.

**C. Criterios sobre la calidad científica de las revistas:**

\_Porcentaje de artículos de investigación; más del 75% de los artículos deberán ser trabajos que comuniquen resultados de investigación originales.

\_Autoría: grado de endogamia editorial, más del 75% de los autores serán externos al comité editorial y virtualmente ajenos a la organización editorial de la revista.

**OJS**

rita\_ está registrada en OJS (Open Journal System). Es una solución de software libre, desarrollado por el Public Knowledge Project (PKP), Canadá, que está dedicado al aprovechamiento y desarrollo de las nuevas tecnologías para su uso en la investigación académica.





Scopus®

BASE DE DATOS  
ISOC

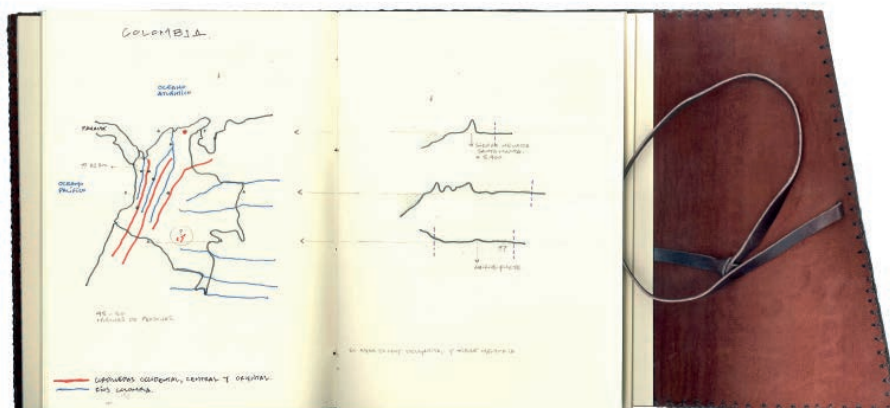
## normas para el envío de textos

Las normas para el envío de textos y formatos de entrega también están disponibles en la web de redfundamentos (<http://www.redfundamentos.com/rita/es/normas/>), así como las fechas de las próximas convocatorias y las fórmulas de acceso a los números publicados.

01. Archivos en formato Microsoft Word (extensión .doc).
02. Extensión máxima para texto de investigación reducido: 4.000 palabras (sin incluir notas y bibliografía).
03. Tipo de letra: Arial (pc o mac).
04. Idioma original: Castellano o portugués (si es seleccionado para su publicación deberá ser traducido al castellano).
05. Márgenes: Superior 3 cm. Inferior 3 cm. Izquierdo 2 cm. Derecho 2 cm.
06. Encabezamientos: No habrá encabezamientos ni pies de página.
07. Numeración de páginas: Posición: parte inferior (pie de página). Alineación: justificada.
08. La primera página estará compuesta únicamente por el título del artículo en Arial, negrita, cpo. 12 (alusivo), y un subtítulo en cpo. 10 (descriptivo), ambos en español e inglés, y por el nombre del autor/autores que debe ir en negrita. Alineación justificada. El nombre de los autores no deberá aparecer en ningún otro punto del artículo.
09. La segunda página estará compuesta por un resumen y unas palabras clave (ambos en español y en inglés). El resumen no debe ser superior a 200 palabras (para cada idioma), que no computan en la extensión total del texto. Ha de ser escrito en Arial cursiva, cpo. 9. Las palabras clave no serán más de diez palabras significativas ni menos de cinco.
10. El texto principal ha de escribirse en cpo. 10, interlineado 1,5, alineación justificada. Los títulos de los párrafos, si los hubiera, estarán en cpo. 11 y deben alinearse a la izquierda, sin sangrado, sin numeración.
11. Todas las notas irán al final del texto en Arial, cpo. 10, numeradas desde 1 en el contexto del artículo (máx 30 notas). Las notas se indicarán en el texto en superíndice detrás de la palabra que se quiere referenciar.
12. Toda cita textual debe estar entrecomillada y debe incluir una nota indicando procedencia de la cita. Igualmente, se ha de incluir en nota cualquier referencia bibliográfica aludida en el texto.
13. La bibliografía deberá ser escueta y se situará justo detrás del texto del artículo a continuación de las notas. La estructura de las notas bibliográficas será la siguiente:  
Libros: APELLIDO(S), Nombre. Título del libro en cursiva. N° de edición. Lugar de edición: editorial, año de edición. Artículos en revistas: APELLIDO(S), Nombre. Título del artículo entre comillas. Título de la publicación seriada en cursiva. Lugar de edición: editorial. Localización en el documento fuente: año, número, páginas. Más información en redfundamentos.com/rita, apartado Normas.
14. Las figuras, imágenes o tablas serán reseñadas en el texto entre paréntesis (figura X, comenzando la numeración desde 1). Todas ellas aparecerán al final del texto junto a las notas y bibliografía, en cpo. 10. Se incluirán los siguientes datos: texto que deba servir de pie de imagen, autor de la imagen o fotografía (en el caso de ser el autor del texto se indicará: autor), procedencia o referencia bibliográfica, con año de realización o edición, y datos del propietario de los derechos de reproducción, en caso de existir y que se tramitarían por el autor del texto una vez que se fuera a editar y publicar. Todas las imágenes serán en blanco y negro y se facilitarán, en caso de ser publicado el texto, en formato jpg. Tamaño mínimo de 25 cm el lado menor. Resolución: 300 ppp.
15. El archivo de Word se transformará también en archivo pdf y no ocupará más de 3Mb.
16. Se adjuntará un resumen sobre la trayectoria profesional del autor/es, a modo de presentación, de unas 60 palabras.

## guía de buenas prácticas

rita\_ se rige por una Guía de buenas prácticas o código de conducta que puede ser consultado en: <http://www.redfundamentos.com/rita/es/normas/> y en [ojs.redfundamentos.com](http://ojs.redfundamentos.com)



## Desde las entrañas

Nos faltan muchos años para vivir una Colombia en paz, pero la experiencia del lugar ya está cambiando. La guerra lleva más de 50 años desplazándonos y ocupando nuestro territorio, sin embargo, es la primera vez en la historia que con el “Acuerdo de Paz” y el posterior reagrupamiento de la guerrilla en algunas zonas acordadas, estamos empezando a movernos con cautelosa libertad, conectando lugares que eran prohibidos unos años atrás.

Esto no quiere decir que mágicamente ahora nos podamos desplazar por todo el país sin problema, pero la disculpa de la guerra como la conocíamos ya no es válida, no aplica. Por esto la experiencia del lugar está cambiando.

El borde parece ser el mismo, pero los límites al interior y las rutas se están modificando, y con ello el conocimiento que tenemos del lugar, desde La Guajira hasta la selva amazónica, y desde el Pacífico hasta la Orinoquía. Somos mestizos, afro descendientes, indígenas, blancos y mulatos, somos ritmo, somos trópico, ríos, selvas y montañas. No solo habitamos en las ciudades, también somos cazadores, recolectores y pescadores. Somos arquitectos del territorio que habitamos y del nuevo que se ocupará a la luz de la legalidad.

Seguimos siendo ese punto de desconexión en el mapa –Tapón del Darién– donde hacen falta 112 km de carretera para darle continuidad a la Ruta Panamericana, que une desde Alaska hasta la Patagonia, un claro ejemplo de lo compleja que es nuestra geografía, y de cómo el conflicto armado saca ventaja de ella.

Después de la guerra viene la reconstrucción, y seguramente pasarán décadas para ver cómo nos sale. Ahora tenemos la oportunidad de construir nuevas cartografías comprometidas con las características de cada lugar, de toda esa mezcla de la que venimos, con los materiales, con la cultura, con los recursos naturales, pensando en la presencia física del tiempo en la ciudad y en el campo.

Las variaciones de la tierra, y la manera como la conectamos y la habitamos, resulta ser el común denominador entre tanta heterogeneidad. No deberíamos hablar de arquitectura sin referirnos al lugar y a los materiales propios de este y, si no conocemos nuestro territorio entonces ¿de qué tipo de arquitectura estaríamos hablando?

Esta es una pequeña selección a la que hemos llegado, considerando todo lo que sucede en un país como Colombia. Pocas obras en diferentes lugares, variadas en su geografía, contexto y tipología. Tanto la experiencia de la ciudad, como la del campo son bienvenidas.

## Transecto

Empezamos en la fría y extensa sabana de Bogotá, vista en diferentes escenarios, primero un proyecto de vivienda –de interés social– en pleno centro histórico y tradicional donde los lienzos en blanco ya no existen. Luego al Occidente de la ciudad un equipamiento educativo que se convirtió en referente para la comunidad y, por último, desde un barrio de borde urbano-rural en la localidad de Ciudad Bolívar, un poco de entretenimiento con una sala de cine autogestionada.

Más al sur, en la parte baja de la cordillera occidental –un bosque seco tropical al sur de Cali–, en el municipio de Jamundí, una vivienda de ladrillo donde sus muros fueron perforados para que la luz y la brisa hicieran parte de ella, con diferentes ángulos y longitudes entre espacios.

Luego imaginemos el eje del río Magdalena. Al norte, en el departamento de Bolívar, la recuperación de la Albarrada de Mompos, un proyecto cultural y de espacio público, de paisaje de inundación y patrimonio de la humanidad en la depresión momposina. Más hacia el sur, sobre el mismo río Magdalena, en un bosque húmedo tropical de Puerto Triunfo (Antioquia), una estructura en concreto a la vista para un equipamiento educativo en un edificio regular y compacto, así como la trama de su entorno.

Muy cerca de Medellín, en Bello, en un barrio obrero que se ha densificado, una casa entremedianeros en un lote estrecho y profundo que desplaza los muros hacia los costados, originando el espacio central –el vacío– para así proporcionar lugares continuos muy bien iluminados y ventilados.

Y cerramos con Vigía del Fuerte, un municipio entre Chocó y Antioquia, sobre el río Atrato, muy cerca al Tapón del Darién, justo antes de llegar al mar, en medio de la selva húmeda tropical donde llueve todos los días. No es posible llegar a Vigía por tierra porque no hay vías que lleguen allá, no tiene servicios públicos de energía, ni agua y tiene la capacidad portante más baja en cuanto a suelos se refiere.

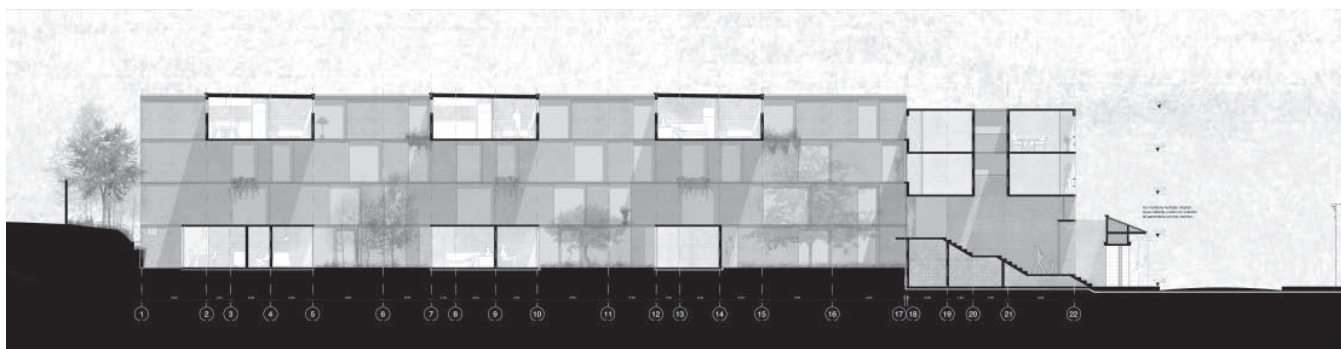
Todos estos lugares se han entretreído con el territorio en conflicto durante años. En diferentes escalas, claro, algunos proyectos más expuestos que otros y unos más obvios que otros. Pero todos han sido modificados por la experiencia del lugar... ¡Bienvenidos!

**Diana Herrera**

# Pasajes Residenciales

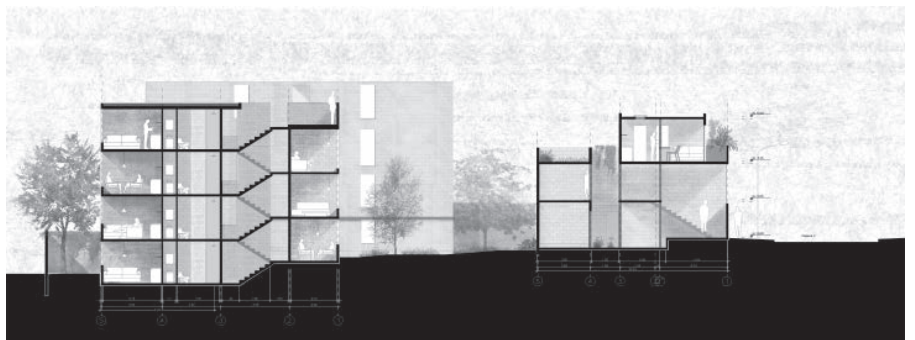
El taller de (s)

**arquitectos architects** Sebastian Serna y Santiago Pradilla **colaboradores assistants** Bernardo Andrés Muñoz Vallejo, Juan Sebastián Vasquez Orozco, Laura Cadavid Melo, Laura Vispe **cliente client** Privado **ubicación location of the building** Bogotá, Barrio las Cruces, Colombia **superficie construida total area in square meters** E1:1.411 m<sup>2</sup>, E2:1.315 m<sup>2</sup>, E3:1.104 m<sup>2</sup> **fecha finalización completion** 2018 **fotografía photography** Enrique Guzmán, El taller de (s)



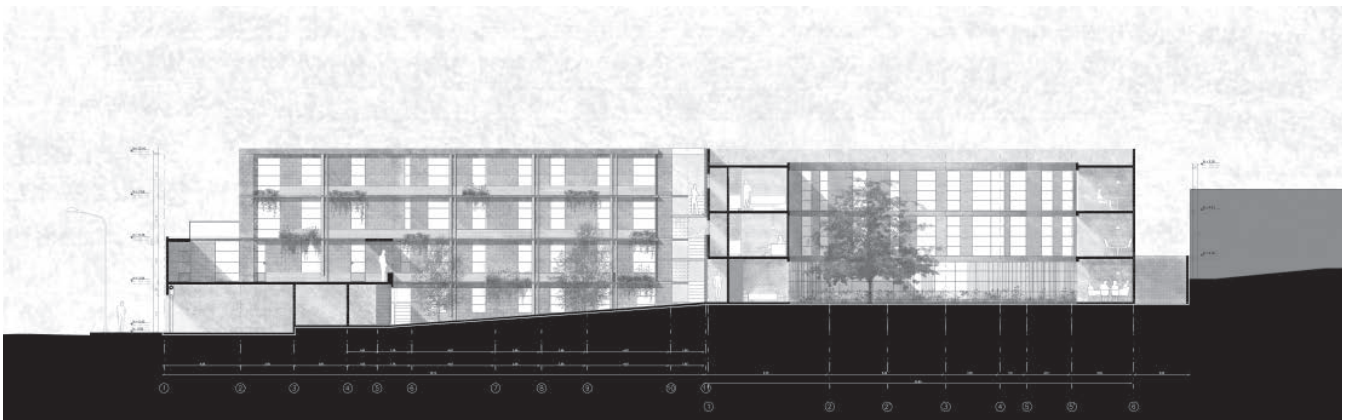


0 5 20m  
SECCIÓN LONGITUDINAL E3





0 5 20m  
SECCIÓN LONGITUDINAL E1









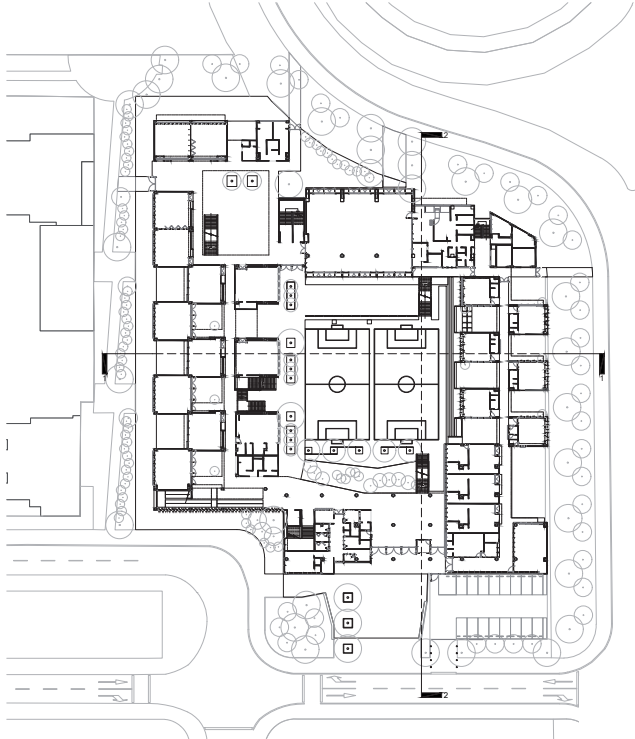
# Colegio distrital La felicidad

FP Arquitectura

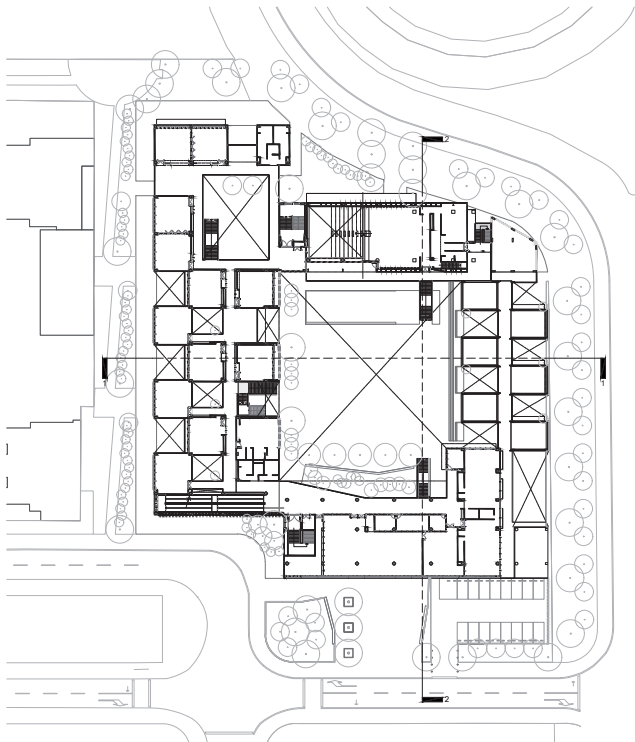
**arquitectos architects** Iván Forgioni, José Puentes **colaboradores assistants** Juan José López, Juan Felipe Mejía, Laura Muñeton, Daniela Nuñez **cliente client** Secretaría de Educación Distrital **ubicación location of the building** Calle 18a #78-35, Bogotá, Colombia **superficie construida total area in square meters** 7.917 m<sup>2</sup>  
**fecha finalización completion** 2017 **fotografía photography** Alejandro Arango







0 1 5m  
PLANTA BAJA



0 1 5m  
PLANTA PRIMERA





Como alternativa a la organización tradicional de colegios, de crujía de aulas y corredor lateral, el Colegio La felicidad se concibe bajo un principio ordenador que articula los componentes del programa con patios de diferentes escalas, que funcionan como extensiones a cielo abierto de los espacios educativos.

## La Potocine

Arquitectura Expandida

**arquitectos architects** Ana López Ortego, Harold Guyaux, Felipe González, Marina Tejedor, Viviana Parada y Randy Orjuela, Ojo al Sancocho, Instituto Cerros del Sur **colaboradores assistants** La Vereda Film, Casa Cultural Airu Bain, Red de huertas de Ciudad Bolívar, Potorap, Airu Bain, Monstruación, Escuela audiovisual Belén de los Andaquíes, Colectivo “no le saque la piedra a la montaña”, LFDTLV, comunidad del barrio Potosí **cliente client** Ojo al Sancocho, Design Museum de Londres **ubicación location of the building** Potosí, Ciudad Bolívar, Bogotá, Colombia **superficie construida total area in square meters** 140 m<sup>2</sup> **fecha finalización completion** 2016 **fotografía photography** Arquitectura Expandida, Shadia Cure, Juan-David Marulanda, Siro LFDTLV



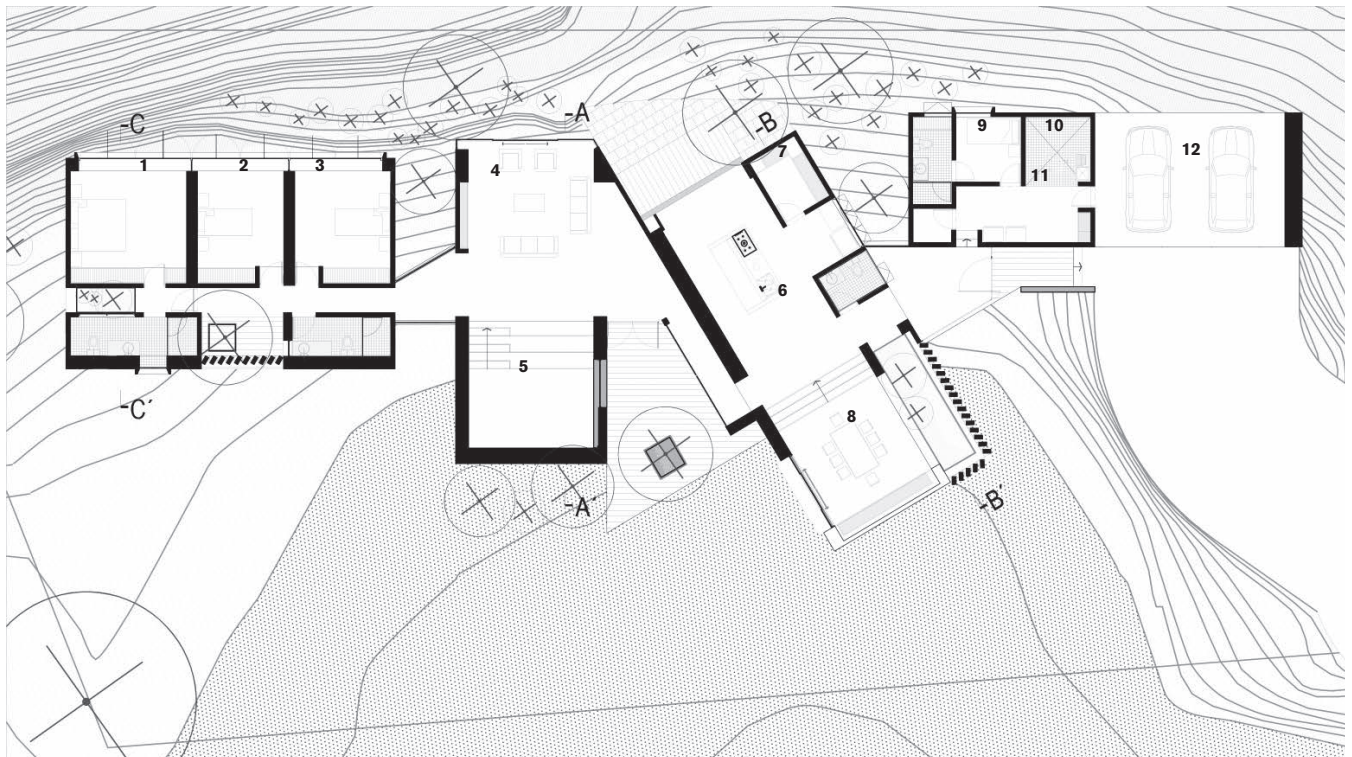




# Vivienda Unifamiliar Miravalle

Colectivo 720 S.A.S

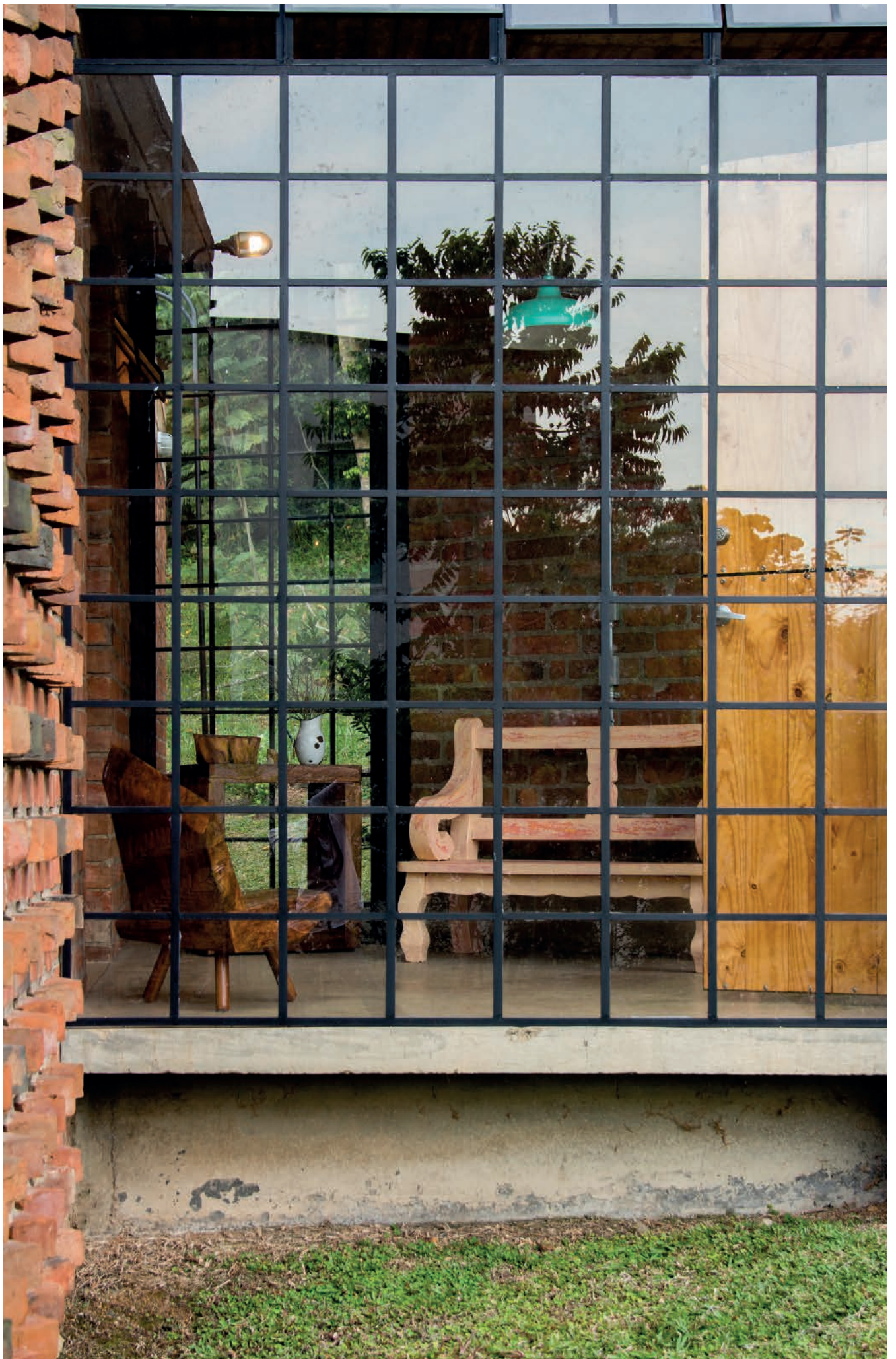
**arquitectos architects** Mario Fernando Camargo, Luis Orlando Tombé **colaboradores assistants** Andrés Felipe Álvarez, Stephanny Fiat, Fiorella Gómez-Silva, Ángela Carvajal, Gabriel Romero, Cesar Aragón Carvajal, Guillermo Buitrago **cliente client** Juan Manuel Arango **ubicación location of the building** Condominio Campestre "Verde Horizonte", Casa 55, Etapa 2A, Colombia **superficie construida total area in square meters** 360 m<sup>2</sup> **fecha finalización completion** 2016 **fotografía photography** Luis Orlando Tombe, Camilo Gald



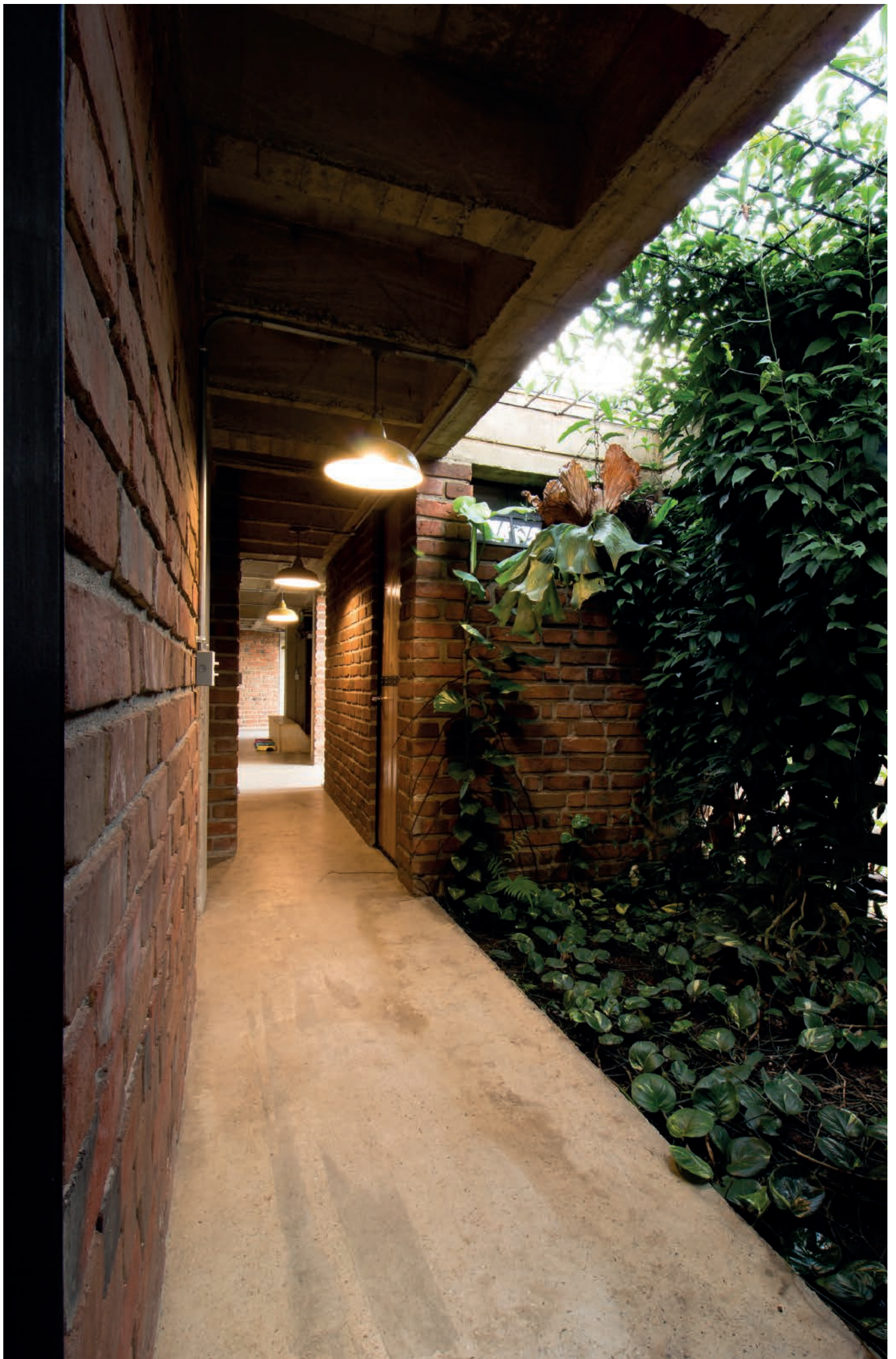
- 1 - Habitación principal
- 2 - Habitación
- 3 - Habitación
- 4 - Sala

- 5 - Centro de entretenimiento
- 6 - Cocina
- 7 - Despensa
- 8 - Comedor principal

- 9 - Baño servicio
- 10 - Habitación servicio
- 11 - Servicios
- 12 - Garaje



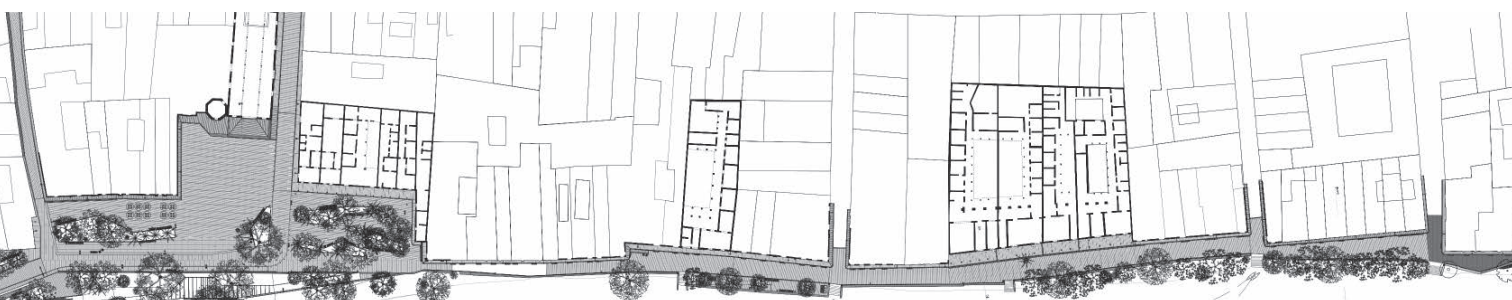




# Revitalización Albarrada de Mompox

Opus

**arquitectos architects** Carlos Andrés Betancur C., Carlos David Montoya, Manuel José Jaén Posada, Santiago López Posada, Carlos Alberto Cano Bedoya **colaboradores assistants** Juan Sebastián Restrepo Aguirre, Lucas Serna Rodas, Diana Herrera Duque, Jorge Emilio Buitrago Gutiérrez **cliente client** Ministerio de Cultura **ubicación location of the building** río Magdalena, Bolívar, Colombia **superficie construida total area in square meters** 180.000 m<sup>2</sup> **fecha finalización completion** 2014 **fotografía photography** Sergio Gómez, Carlos Andrés Betancur



La propuesta busca recuperar el frente de agua del municipio sobre el río Magdalena, articulando las variables ambientales, patrimoniales, sociales y culturales en una ciudad declarada Patrimonio de la Humanidad.

Se pretende conservar la imagen de la ciudad histórica, pero a la vez introducir elementos que logren inducir nuevos usos y fortalecer las dinámicas existentes del espacio público en tres de sus plazas y en su emblemático paseo de la Albarrada.



## Parque Educativo Mi Yuma

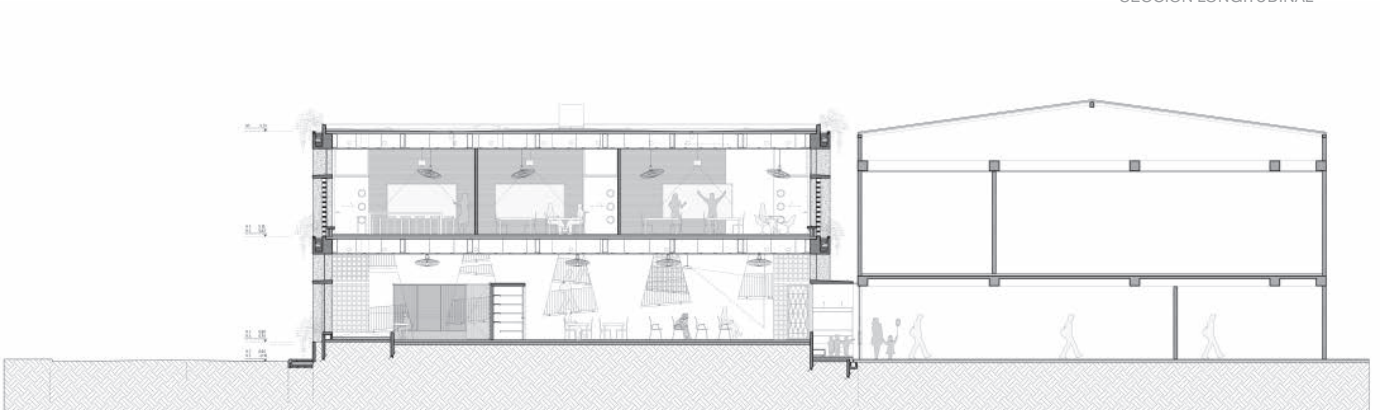
Plan:b arquitectos

**arquitectos architects** Felipe Mesa, Federico Mesa **colaboradores assistants** Carlos Blanco, Clara Restrepo **cliente** Gobernación de Antioquia **ubicación location of the building** Puerto Triunfo, Antioquia, Colombia **superficie construida total area in square meters** 1.144 m<sup>2</sup> **fecha finalización completion** 2015 **fotografía photography** Alejandro Arango





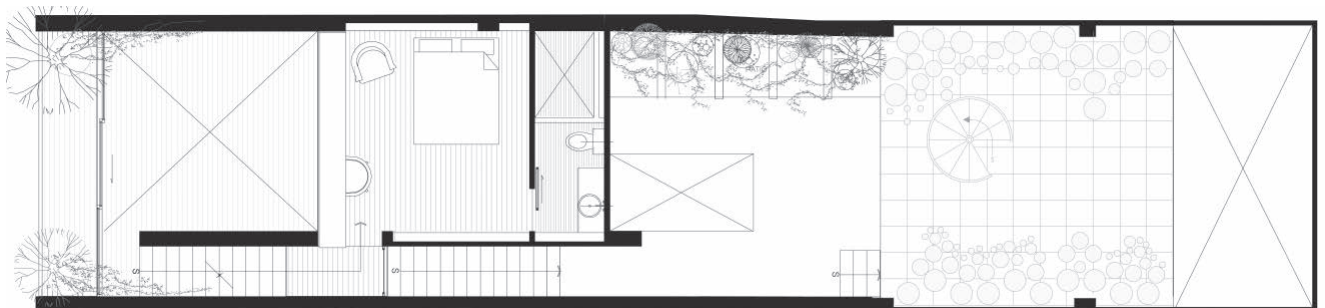
0 1 10m  
SECCIÓN LONGITUDINAL



# Casa entre medianeros

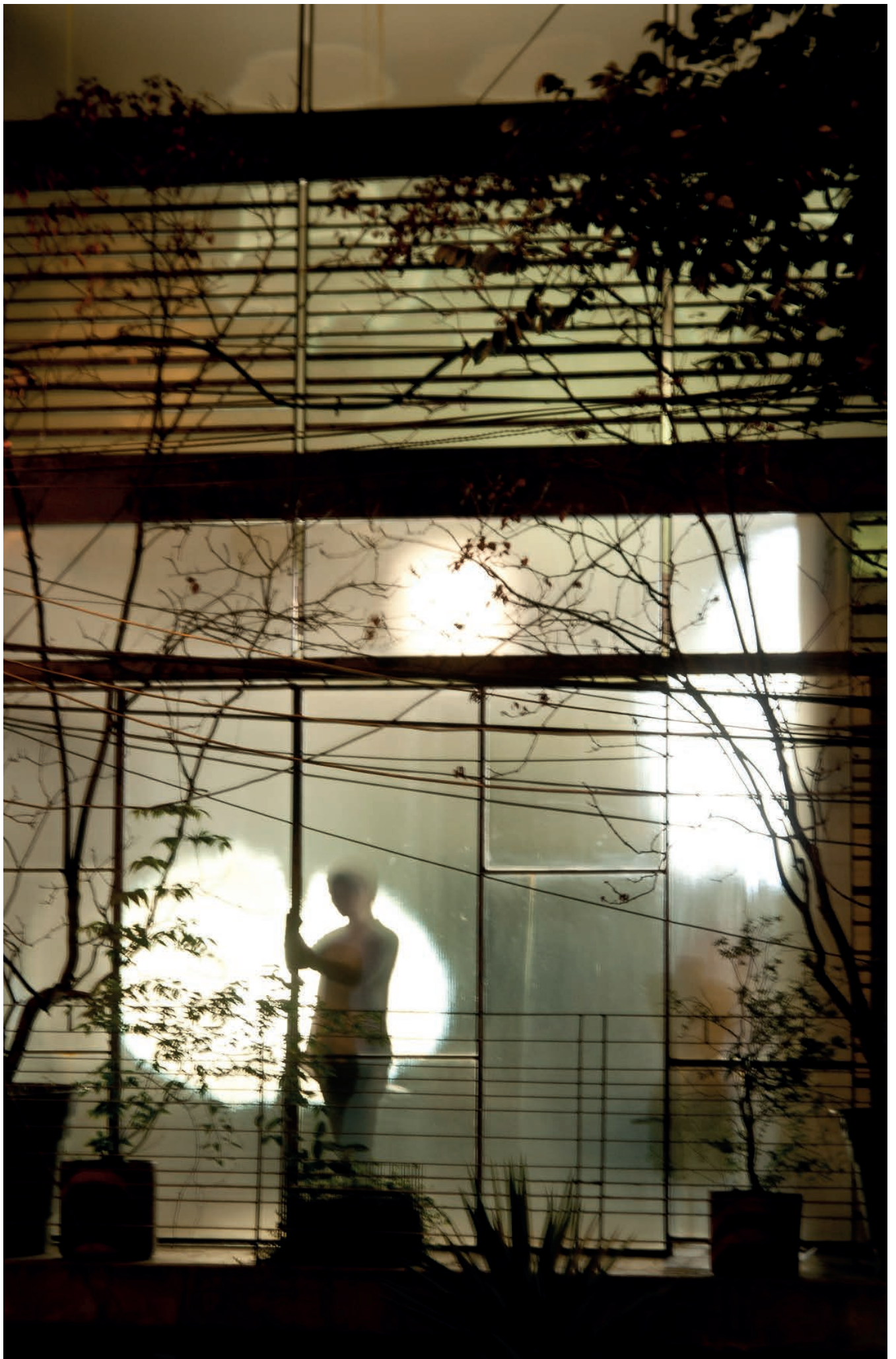
Edgar Mazo

**arquitectos architects** Edgar Mazo **cliente client** Flor Elena Zapata **ubicación location of the building** Bello, Antioquia, Colombia **superficie construida total area in square meters** 118 m<sup>2</sup> **fecha finalización completion** 2010 **fotografía photography** Julián Castro, Jaime Andres Orosco, Cristóbal Palma, Juan Esteban Gómez

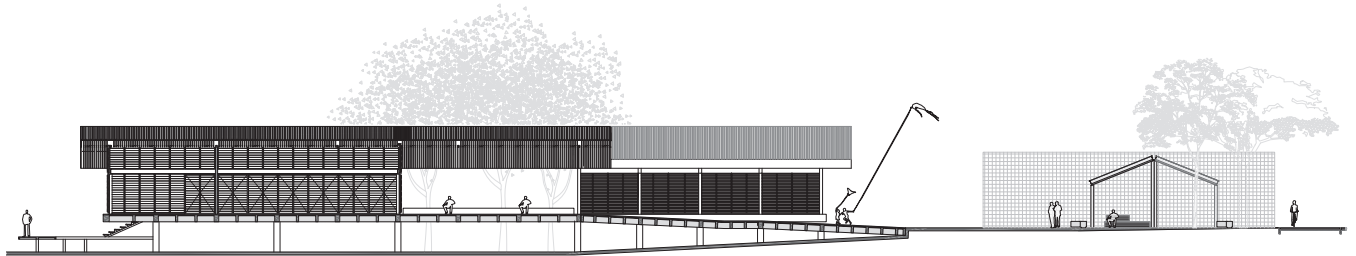








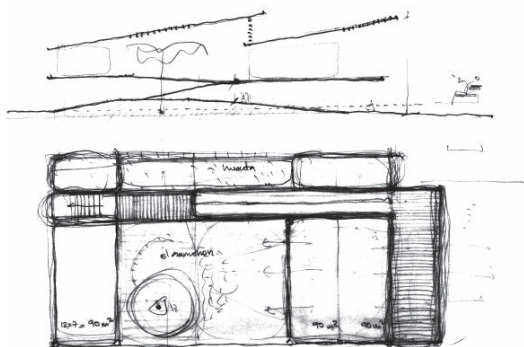
01 10m  
SECCIÓN LONGITUDINAL



El río Atrato, en época de lluvias, inunda el municipio de Vigía del Fuerte, una vez al año, lo que ha llevado a los pobladores a construir sus casas de forma palafítica, elevándose un metro sobre el nivel del suelo para disminuir el impacto de la inundación en sus hogares.

Fachadas que permiten la circulación del viento, cubiertas de elevadas pendientes con grandes aleros y materiales ligeros que no obliguen al suelo a soportar grandes cargas, son los elementos fundamentales de la arquitectura histórica del lugar.





## Parque Educativo Saberes Ancestrales

Diana Herrera, Mauricio Valencia, Farhid Maya, Lucas Serna

**arquitectos architects** Diana Herrera, Mauricio Valencia, Farhid Maya, Lucas Serna  
**colaboradores assistants** Andrea Maruri, Alejandro Vargas, Lina Flórez **cliente**  
**client** Gobernación de Antioquia, Empresa de Vivienda de Antioquia (VIVA), Fundación  
Fraternidad y Fundación Berta Martínez **ubicación location of the building** Vigía del  
Fuerte, Antioquia, Colombia **superficie construida total area in square meters**  
894 m<sup>2</sup>, 4.350 m<sup>2</sup> de espacio público **fecha finalización completion** 2014 **fotografía**  
**photography** Alejandro Arango, Óscar Jaime "El cura" Ríos, Equipo de diseño













# Cambios de dirección. Límites de la arquitectura en Colombia en el despertar ambivalente del siglo XXI

\_Ricardo Daza Caicedo

“El que está enmarcado en su tiempo, no ve las márgenes de su tiempo”. Giorgio Agamben

Ricardo Daza  
Profesor Asociado Universidad Nacional de Colombia. Sede Bogotá

La arquitectura realizada en las primeras décadas del siglo XXI –en las ciudades colombianas– es reflejo de la división, la fragmentación y la supuesta pluralidad del sistema político de un país que parece naufragar ante la globalización; sin embargo, algunos colectivos se resisten a sucumbir frente al paso despiadado de Atila.

Así como España es muchas Españas, Colombia se encuentra política, social y geográficamente dividida. Por una parte la Colombia urbana y por otra la rural; la intersección entre ambas está en el largo proceso de emigración forzada del campo a la ciudad que ha creado cinturones de miseria sobre la periferia de las ciudades separándolas de su fuente de abastecimiento y placer: la naturaleza; situación que ha dejado al campo a su libre albedrío gracias al abandono del Estado.

Esta paradoja se ve reflejada en la arquitectura realizada en las dos primeras décadas del siglo XXI en el territorio colombiano. A grandes rasgos, nos encontramos ante tres escenarios reconocibles; primero, con una arquitectura académica, educada, urbana, reflejada en edificios institucionales y de vivienda; segundo, con una arquitectura no-académica, rural, reflejada en acciones puntuales sobre el campo y sus asentamientos, dirigidas a una población azotada por la violencia y la pobreza extrema; y tercero con una anti-arquitectura, es decir, construcciones en su mayoría de vivienda como meros productos del mercado, realizados por promotores inmobiliarios, y dirigida a todos los sectores de la población.

Conviene entonces preguntarse cuáles son las características de este tipo de prácticas, dónde se inscriben aquellos colectivos de arquitectura con propuestas más conscientes, y cuál es el papel de aquellas firmas que no lo son.<sup>1</sup>

Una mirada panorámica –por tanto simplista–<sup>2</sup> al quehacer de la arquitectura en Colombia en el despertar del siglo, y siguiendo los escenarios enunciados al comienzo, nos indica que los interrogantes planteados en las obras pueden enmarcarse en algunos de los siguientes presupuestos.<sup>3</sup>

## Arquitectura académica

Dentro del primer escenario tenemos algunas prácticas de la arquitectura que siguen un oficio heredado o aprendido; se trata de arquitectos formados en Colombia, muchos de ellos con viajes de aprendizaje, estancias de trabajo o estudios de postgrado realizados en el exterior.<sup>4</sup> Dichas prácticas tienen unos determinados modos de proceder y establecen diálogos conscientes o críticos con factores como el programa de actividades, el sitio específico, el ámbito urbano o social; algunas se inclinan por aspectos técnicos, estilísticos o materiales. Concretamente podemos caracterizar algunas de sus búsquedas así:

Prácticas que operan en el interior de la disciplina: Su arquitectura procede de la repetición consciente de modelos o tipos preestablecidos y de la referencia continuada hacia una idea inicial que se va afirmando a través del proceso. Son prácticas que mantienen o quieren mantener una tradición moderna heredada, a partir de la confianza en el oficio, en un saber técnico, en procedimientos de composición aprendidos y comprobados, y que buscan una noción de continuidad temporal, más que intenciones de cambio o ruptura.<sup>5</sup>

Prácticas que operan en una vía más experimental, que no dependen exclusivamente de nociones tipológicas o de modelos establecidos, aunque se originen en ellos: Trabajan regularmente con ideas que residen en territorios fronterizos –como el arte, la biología o la antropología–, o intentan trasvases figurativos de la naturaleza. Buscan nociones fuera de la arquitectura y tratan de hacer traducciones de un campo de operación a otro, con el objetivo de potenciar la expresividad de la forma resultante. Trabajan con cierta desconfianza hacia la autonomía disciplinar.

Prácticas que, a través de ejercicios experimentales, buscan poner en duda el lugar, o el uso como los desencadenantes exclusivos del proyecto: Trabajan a partir del empleo de sistemas

<sup>1</sup> En nuestro medio han sido pocos los arquitectos que, en paralelo con su ejercicio profesional, han tenido una práctica reflexiva sistemática y enunciada explícitamente. Era tradición del gremio de arquitectos colombianos considerar el hecho construido como condición *sine qua non* para garantizar la permanencia de la obra y su valor cultural, y que aquella labor de *script* o escribano, debería recaer solo en manos de historiadores, analistas o críticos de la arquitectura. Actualmente empieza a cambiar el panorama y una serie de arquitectos está escribiendo y publicando sus propias ideas. De igual manera, son numerosas las publicaciones e investigaciones, como resultado de tesis de maestría y doctorado, que comienzan a incidir en los ejercicios profesionales.

<sup>2</sup> Soy consciente de que toda generalización es reductiva, que deben existir otro tipo de prácticas que no he visualizado; solo presento unos lineamientos para desarrollar una investigación en profundidad sobre el tema y emprender un análisis más concienzudo de las prácticas enunciadas.

<sup>3</sup> Para la definición de este estado de la cuestión, parto del texto de Juan Pablo Aschner: “Siete intenciones /tendencias/criterios de juicio para entender y abarcar la arquitectura contemporánea en Colombia”, *XXV bienal colombiana de arquitectura y urbanismo 2016*, Bogotá: Panamericana, 2016. A diferencia de la clasificación de Juan Pablo Aschner, busco señalar el contenido ideológico de estas prácticas, evidenciar algunos de sus procedimientos, y entender que los autores hacen parte de un circuito de intelectuales, inscritos en unas condiciones concretas de la producción y al servicio –o en contra– de un sistema de organización más general de la sociedad.

<sup>4</sup> La mayoría en universidades americanas y europeas, aunque comienza a haber un desplazamiento en la escogencia de estudios de posgrados hacia México, Brasil y el Cono Sur.

<sup>5</sup> Es común la utilización volúmenes primarios o sólidos platónicos como contenedores del proyecto, o el empleo del par binario torre-plataforma y sus variaciones, o la definición de un nivel de base que se vincula con el terreno y del cual se desprende un volumen determinado que tiende a disponerse de cara al paisaje circundante.

<sup>6</sup> “La vivienda no es un problema. Se ha resuelto completamente o bien se ha dejado totalmente al azar. En el primer caso es legal; en el segundo, “ilegal”. En el primer caso, son torres o, habitualmente, bloques –como mucho de 15 metros de fondo–; en el segundo –en perfecta complementariedad–, una corteza de casuchas improvisadas. Una solución consume cielo; la otra, el terreno. Resulta extraño que quienes tienen menos dinero habiten el artículo más caro –la tierra–, y los que pagan habiten lo que es gratis –el aire–. KOOLHAAS, Rem, *La ciudad genérica*, Barcelona: Gustavo Gili, 2006, p. 25<sup>7</sup>

<sup>7</sup> “La arquitectura contemporánea es a menudo productora de celebridades que a su vez generan clones provisionales; estos se construyen una gloria local saqueando las revistas especializadas y recopilando de manera más o menos precisa diseños que triunfan en el resto del planeta. El estilo cosmopolita define la mano de un puñado de arquitectos que se vigilan formalmente de cerca.”, ONFRAY, Michel. *Manifiesto para la Universidad Popular*, Barcelona: Gedisa, 2010, p. 48.

<sup>8</sup> En Colombia hay alrededor de treinta y ocho Universidades con Escuelas de Arquitectura según cifras de la Asociación Colombiana de Facultades de Arquitectura ACFA en el 2018. La realidad enseña que existen muchas más. Sabemos que solo un porcentaje reducido de ellas imparte una enseñanza de calidad. ¿Qué tipo de práctica de la arquitectura pueden estar haciendo los miles de profesionales que salen de tantas universidades?

<sup>9</sup> Este tipo de exploraciones son una especie de “utopía de la nostalgia”, al decir de Manfredo Tafuri en *Arquitectura e historiografía una propuesta de método*.

modulares adaptables, o módulos seriados y facetados, que buscan diluir una base elemental platónica y se encuentran organizados a partir de sistemas de circulación y en torno a patios o secuencias de patios –propios de cierta tradición de la arquitectura en el país–, pero ya no sujetos a ejes únicos, abanicos o simetrías especulares, sino a sistemas abiertos de crecimiento que se superponen al territorio y que pueden expandirse de forma ilimitada. No persiguen una obra acabada, sino la estrategia de un proyecto flexible que posibilite acciones inusuales; son prácticas que, partiendo de sistemas conocidos, buscan alterar o romper conscientemente con ellos.

Prácticas de colectivos jóvenes que buscan insertarse en barrios patrimoniales, sitios abandonados o deteriorados de la ciudad, creando operaciones de reciclaje o cambios de usos, a partir de una inversión en la lógica del mercado, con acciones puntuales de crecimiento generativo del interior hacia el exterior; deteniendo la destrucción de edificios, o la compra indiscriminada de predios según una visión de mera rentabilidad, con el objetivo de activar y potenciar dichos sectores. Son prácticas en riesgo, en tanto se oponen al juego del mercado, para crear sus propias reglas de juego, que puede acertar o fallar, en tanto buscan crear dinámicas de recuperación y transformación a mediano y a largo plazo.

Prácticas que han enfocado sus búsquedas hacia una indagación atenta sobre las llamadas localmente Viviendas de Interés Social (VIS) y Vivienda de Interés Social Prioritario (VIP). La vivienda social-colectiva, el sector más importante de la sociedad y el menos atendido. Sin embargo, algunos arquitectos han dejado al margen su canonización en edificios singulares, y han volcado su exploración hacia la VIS-P, buscando activar los simples sistemas de apilamiento en torre lisa, barra o tira laminar, como expresiones planificadas y secas de la ciudad Genérica; <sup>6</sup> hacia la utilización consiente de módulos en serie, con variaciones producidas por retranqueos, ligeras rotaciones, recortes, facetados, proyección de terrazas o balcones para conectar con el paisaje o corredores exteriores para crear zonas de encuentro colectivo; dando, de esta forma, alternativa a la vivienda no planificada que tiene su máxima expresión estilística en el bloque de ladrillo a la vista y en un retranqueo –“no nostálgico”– que se proyecta hacia el exterior, para ganar área, a medida que se consiguen recursos para seguir subiendo en altura, viviendas que, encaramadas –unas en otras– sobre las laderas de las periferias, crean el paisaje ocre y arcilloso de ciudades colombianas.

Prácticas que replican automáticamente procedimientos vistos –tanto en referentes locales, como foráneos–, en las cuales no hay una reflexión consciente sobre sus propios procesos de creación y se limitan a seguir imágenes o modelos ya establecidos en sus condiciones generales por otros, y que están continuamente a la espera de un “nuevo cambio de temporada”.<sup>7</sup>

### Arquitectura no-académica

Dentro del segundo escenario, existen prácticas de la arquitectura que se preguntan, de una manera más explícita, por cuestiones de orden social y pretenden dar respuestas consientes a dificultades colectivas. Estas se encuentran dirigidas hacia la comunidad y operan en veredas, pueblos y asentamientos rurales, en zonas de alto riesgo o de conflicto armado. Se trata de jóvenes arquitectos o colectivos que, viniendo de la academia, han perdido la confianza en ella y en el poder de la arquitectura institucionalizada. Existe un resurgir de la conciencia social producto de la misma situación del país. No hay un interés por llegar a una forma –en sí misma– como un hecho estético, existe más bien una mayor conciencia ética que pareciera continuar con el contenido social del proyecto moderno. De hecho, en ocasiones, sus actuaciones no implican necesariamente una obra, en tanto que son prácticas “*performativas*” con la comunidad. Estas prácticas están vinculadas a procesos participativos más propios de las ciencias sociales, como la antropología o la sociología. No consisten en una arquitectura de autor sobre la mesa de trabajo exorcizando sus propios dramas en un proyecto con un presupuesto establecido y bajo las demandas de un tercero; sino que parten de un trabajo de campo exorcizando los dramas de la comunidad que se verán reflejados en obras transitorias a partir de un plan de gestión concertado y con un presupuesto básico o donado. Unas son heroicas acciones individuales, otras operan como agentes o iniciativas del Estado Central, sus actuaciones son dicentes, pero su radio de acción es moderado, si se tiene en cuenta la extensa área rural del montañoso territorio colombiano. Paradójicamente, dejan en claro el abandono del campo por parte del mismo Estado y el papel autista de muchas escuelas de arquitectura frente a la situación de país –la mayoría de ellas–, convertidas en empresas de prestación de servicios bajo el despiadado sistema de “créditos”, cuyo significado ya muestra, implícitamente, la deuda real y moral, por la que la mayoría de los estudiantes canjean a cuotas su futuro.<sup>8</sup>

Existen otras prácticas que están más vinculadas a una exploración sobre la tradición y sus expresiones materiales, como formas de pensamiento anti-urbano.<sup>9</sup> Igualmente situadas en pueblos y asentamientos rurales, no tanto para lograr acciones colectivas sobre la comunidad, sino para explorar en la obra mitologías, procesos constructivos y reinterpretaciones vernáculas a la búsqueda

queda de singularidades extraídas de la propia tierra; intentan, así, oponerse o escapar a la cruda realidad de la metrópolis o de quedar subsumidas bajo un proyecto global o racionalizador.

## Paréntesis

En general, no trato de describir una arquitectura de autor, pues el modo de proyectar de un autor o un colectivo puede haber tenido fluctuaciones en su propia línea de conducta o de regulación interna; o cambios de acción y de posición en diversas prácticas; asimismo, son cada día más frecuentes las colaboraciones entre arquitectos y grupos de la misma generación o incluso entre arquitectos de diversas generaciones; entre las que se producen tangencias, influencias, trasvases o contaminaciones en sus formas de proceder y en sus manifestaciones “figurales”.

Adicionalmente, los concursos públicos recientes<sup>10</sup> han planteado alianzas entre arquitectos locales y arquitectos foráneos; lo cual, por una parte permite ver la habilidad de las firmas extranjeras para penetrar en el medio local y la de los promotores para atraerlos; por otra, ha permitido a dichas colaboraciones —unas más equilibradas que otras— crear intercambios de tácticas, o la reconsideración de las estrategias proyectuales de arquitectos locales en una licuefacción de lo singular-universal. Ya no están tan claras las constantes líneas de influencia en orientación norte-sur y occidente-oriente.

Aunque reconocidos arquitectos internacionales han recibido encargos concretos para construir edificios educativos en importantes universidades de la capital del país; también cada día es más frecuente encontrar en el medio colectivos de jóvenes arquitectos participando de una forma más activa en concursos internacionales con resultados positivos. Se observa la habilidad de algunos equipos para insertarse en un circuito global y no quedar subsumidos en un ambiente y una discusión puramente local; lo cual les ha implicado aprender a moverse en el escenario internacional, atentos a eventos, concursos, curadores, exposiciones, medios universitarios, personalidades de la arquitectura, publicaciones recientes, premios, bienales, etcétera.<sup>11</sup>

Así —día a día—, va desapareciendo la figura del arquitecto creador, aislado en el taller o en el despacho, a la espera de nuevos encargos; sustituido por la creación de equipos o colectivos con personal flexible y *multitasking* —generalmente con pasantías en USA—; equipos que se proyectan hacia el exterior; se conectan y se desconectan rápidamente y que, además, intercambian archivos, imágenes, dibujos, diagramas e ideas a través de la red; incluso entre colectivos distintos que participan simultáneamente en un mismo concurso hay vigilancia, cruces y fugas de información que pueden introducir variaciones en el resultado final del proyecto entregado.

Ya no hay la necesidad de compartir un espacio físico determinado, porque la misma idea de espacio de trabajo está siendo puesta en entredicho. Las tecnologías digitales y la inteligencia artificial (IA) han ido acelerando los procesos y redefiniendo las formas de organización, justamente hacia un trabajo transitorio e intercambiable.

Salvo escasas excepciones, es difícil encontrar en los tiempos que corren arquitectos con una coherencia interna inmutable, pues vivimos, al decir de Zygmunt Bauman, una “modernidad líquida”, en donde todo pierde consistencia, la misma forma arquitectónica se diluye y disipa materia; <sup>12</sup> a lo cual podríamos agregar que a la “sincronicidad cotidiana de la imagen, vivimos con las visiones de un mundo asincrónico”. <sup>13</sup> Por tanto, los arquitectos tienen que lidiar con la panoplia infinita de imágenes, datos e información que reciben a diario de todas partes del mundo, y que deben desechar o articular a su propio sistema operativo. Toda posible coherencia interna se ve continuamente amenazada por la avalancha de información que llega *online* a través de pantallas planas o dispositivos digitales: “Internet y el correo electrónico hacen que la geografía y la propia Tierra desaparezcan. El correo electrónico no lleva ninguna marca que permita reconocer desde dónde se ha enviado. No tiene espacio”. <sup>14</sup> El lugar y la experiencia son puestas en entredicho. En un mundo digital, la relación física o corporal tiende a desaparecer, y está siendo sustituida velozmente por el contacto permanente con *the screen*.

Justamente, el mismo espacio y la organización de trabajo tienden a simular el espacio de la red: “un tejido de posibilidades de conexión, de *links*, que en lo fundamental no se distinguen demasiado los unos de los otros. No hay rumbo, ninguna opción cobra preponderancia absoluta sobre las demás. En una situación ideal, en cualquier momento se puede producir un cambio de dirección. Todo está en la cuerda floja”.<sup>15</sup> Así como cualquier proyecto es un proyecto en tránsito que puede alterar su rumbo inesperadamente, según las variables que entren en juego; la misma idea de autor o creador está en entredicho, pues se disuelve en el tejido o es absorbida por el propio sistema.

De esta manera, podemos observar que existen una simultaneidad de posiciones y tendencias que se entrecruzan “rizomáticamente” o se superponen a modo de “palimpsesto”; sin un sistema de orientación y de regulación claro: ya muy opaca la luz de aquella gran estrella muerta,<sup>16</sup> y la ausencia de

<sup>10</sup> Un espacio que poco a poco se ha ido cerrando debido a las exigencias actuales de los concursos que exigen índices absurdos de metros construidos, y que impiden a los jóvenes arquitectos entrar directamente a ellos y proyectarse en el medio —como era usual en el pasado— y que los obliga a declinar, o asociarse con grandes empresas que los dejan en el anonimato.

<sup>11</sup> Para ver la forma astuta en que un artista se insertan en el mercado del arte de un medio determinado, véase: BAXANDALL, Michael. “El mercado de Picasso: señales estructurales y opción”, *Modelos de Intención*, Madrid: Blume, 1989, pp. 66-75.

<sup>12</sup> Ya Marx había profetizado que todo lo sólido se desvanecerá en el aire.

<sup>13</sup> NOOTEBOOM, Cees; *Cómo ser europeos*, Madrid: Siruela, p. 46.

<sup>14</sup> HAN, Byung-Chul Han. *El aroma del tiempo*. Barcelona: Herder, 2015, p. 39.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 63

<sup>16</sup> La del movimiento moderno. Ya está claro quién dicta hoy las reglas de juego.

<sup>17</sup> Superar una crítica personalizada, hacia una crítica que vaya dirigida a la obra y al autor, pero visto en la relación con sus circunstancias.

crítica no personalizada.<sup>17</sup> Son tiempos de “aceleración”, de “inestabilidad”, de “fugacidad”, de falta de “cohesión”, de “ingravedez”, de carencia “forma definida”; el panorama revela: ambivalencias, continuidades, hibridaciones, rupturas, nostalgias, clonaciones, sincretismos y retorno a regionalismos.

### Anti-arquitectura

Dentro del tercer escenario tenemos unas prácticas de arquitectura que solo responden a las demandas que exige el mercado. Se trata de empresas constructoras en ocasiones disfrazadas de firmas prestigiosas de arquitectura que presentan sus propuestas como soluciones ideales, vendiendo a cuotas un sueño de vida a una población incauta que ha llegado del campo a la ciudad, que busca solamente un lugar donde refugiarse; o vendiendo seguridad a una población *ciudadina* desinformada que cree que el valor de la vivienda reside en su tamaño y su privacidad. Estas operaciones inmobiliarias se desarrollan, por una parte, en la periferia, ocupando grandes extensiones del territorio con total indiferencia hacia la potente geografía montañosa que atraviesa –de cabo a rabo– el país como el tridente de Poseidón; y, por otra, dentro de terrenos de más de una hectárea, estratégicamente seleccionados o haciendo *tabula-rasa*, utilizando un modelo tipificado y claramente establecido en sus condiciones de rentabilidad, que se replica verticalmente, sin siquiera diferenciar la planta cero de su relación con el suelo.<sup>18</sup>

La miseria de este tipo de actuaciones está en que –a diferencia de la calidad y cualidad de las dos prácticas señaladas líneas arriba– determinan la forma urbana, el perfil y la imagen conjunta de las ciudades colombianas, creando grandes áreas hirsutas, autistas y cerradas, obstruyendo la percepción del paisaje y fragmentado aún más las urbes ya divididas. Son ofertadas bajo la etiqueta de la seguridad, como promesa de una vida paradisiaca aislada, a expensas de una sociedad consumida por el miedo.

Este tipo de actuaciones muestra el papel al que han llegado muchos de los profesionales de la arquitectura en la sociedad actual,<sup>19</sup> dejan en claro que “la iniciativa del proyecto no es del propio arquitecto. El arquitecto y su obra aparecen tras una decisión política, y adopta la figura de un técnico parcial, personal contratado que resuelve un encargo ya establecido en sus elementos de programa e imagen. El autor es otro”.<sup>20</sup> Estas actuaciones no logran disimular con cinismo la dimensión de un problema mayor, “cuya responsabilidad es compartida por las instituciones del Estado encargadas de perpetuar normativas anacrónicas, por presiones financieras que no ofrecen margen alguno de maniobra y por constructores o promotores insensibles y voraces”.<sup>21</sup> Si el gremio y la mayoría de los arquitectos hoy en día no asumimos una posición más comprometida y no incidimos drásticamente en el encargo y la toma de decisiones previas al inicio de todo proyecto, el devenir de la arquitectura quedará, de una vez por todas, en manos del mercado, quien seguirá determinando el modelo al que deberá responder la obra, seguirá determinando su resultado e imagen final y seguirá escogiendo al técnico parcial o proyectista y desaparecerá el rol determinante que tuvo el arquitecto en la construcción de la sociedad.

### Tejiendo límites

Sin embargo, frente a ese “tercer escenario” un tanto desolador, que no tiene un carácter local, sino global, reflejado en la ciudad Genérica;<sup>22</sup> huelga decir que, cuando se han establecido “acuerdos parciales” entre prácticas profesionales conscientes y políticas institucionales transparentes, a nivel local o nacional; o se han dado colaboraciones entre la industria de la construcción y el medio de la arquitectura, para lograr exploraciones técnicas, que han permitido jalonar procesos constructivos y explorar posibilidades inherentes a los materiales, donde la industria y la ingeniería han sido apoyo y no limitantes de la arquitectura; entonces se ha logrado construir edificios educativos, culturales y recreativos: colegios públicos, bibliotecas, centros ceremoniales y de memoria, escenarios deportivos, parques, viviendas y la recuperación de edificios patrimoniales o abandonados. Edificios localizados tanto en la ciudad planificada como en la ciudad informal o en sus límites difusos; como en el caso de Medellín o Bogotá, y que se han ido replicando en diversas ciudades colombianas, creando espacios sociales comunitarios, intentando crear tejido ante la pérdida de Centro,<sup>23</sup> ante la pura fragmentación, –puntos de encuentro–, recordando que la arquitectura aún puede tener un carácter transformador de la sociedad.

Observar que, en la espesura árida y quebrada de aquellos lugares, en donde no ha existido sino el límite de cuatro paredes levantadas en bloque de ladrillo *tochana*, pueda emerger un edificio abierto, público, colectivo y que, como un cierto tipo de floración, al desplegarse, logrará arrojar algo de luz sobre su entorno, para iluminarlo y despertar, o al menos acariciar, el sueño adormecido de aquellas promesas siempre hechas pero frecuentemente incumplidas. Así, con persistencia, inteligencia, sorteando o reconsiderando la norma, creando acuerdos, tejiendo y reconfigurando los límites; algunos colectivos –los más conscientes– han logrado frenar el trote rápido y despiadado del corcel Negro en el que ahora cabalga Atila.

<sup>18</sup> Lo que lleva inevitablemente a la privatización de las áreas comunes. Véase: DE LA CARRERA, Fernando, “Rejalopolis: Ciudad de fronteras”, Revista *Escala* 223, Bogotá, p. 25.

<sup>19</sup> “El rol de urbanistas y arquitectos comienza cuando los índices de ocupación y de construcción ya han sido analizados por los promotores y queda para ellos la obscena función de poner forro y cara a modelos de organización espacial ya muy estudiados y probados. Los arquitectos, otrora protagonistas importantes en la toma de decisiones urbanas, son ahora simples instrumentos que escasamente agregan algo de valor, normalmente en asuntos de apariencia y acabados, a modelos preconcebidos que desconocen la responsabilidad primaria de la vivienda en la estructuración de la ciudad.” *Ibid.*, p. 25.

<sup>20</sup> QUETGLAS, Josep. “Los cinco puntos de las más nueva arquitectura”, *Artículos de ocasión*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004, p. 234.

<sup>21</sup> TRUJILLO, Sergio. “Brillos y opacidades”, *XXV bienal colombiana de arquitectura y urbanismo 2016*. Bogotá: Panamericana, 2016, p. 378.

<sup>22</sup> “La Ciudad Genérica está pasando de la horizontalidad a la verticalidad. Parece como si el rascacielos fuese la tipología final y definitiva. Ha engullido todo lo demás. Puede existir en cualquier sitio: en un arrozal o en el centro de la ciudad, ya no hay ninguna diferencia. Las torres ya no están juntas; se separan de modo que no interactúan. La densidad aislada es lo ideal”, Rem Koolhaas, *opus. cit.*, pp. 24 y 25.

<sup>23</sup> No me refiero a un centro fundacional –que ya se desplazó hace muchos años–, sino a un centro moral. Berger refiriéndose a la emigración forzada escribe: “El hogar se establecía [según palabras de Mircea Eliade] “en el corazón de lo real”. En las sociedades tradicionales, todo lo que tenía sentido en el mundo era real; alrededor existía el caos, un caos amenazador, pero era amenazador porque era irreal. Sin un hogar en el centro de lo real, uno estaba no solo sin cobijo, sino también perdido en el no-ser, en la irrealidad. Sin un hogar todo era pura fragmentación”. BERGER, John. *Páginas de herida*, Madrid: Alfaguara, 1996, p. 127.

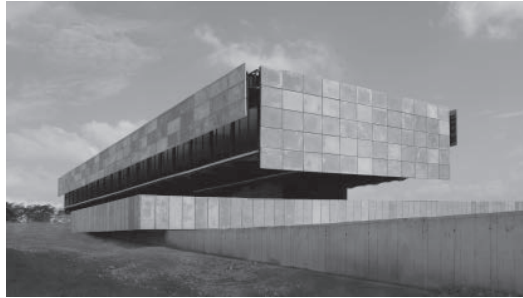


[1]



[2]

- [1] Centro Cultural Julio Mario Santo Domingo. Arq. Daniel Bermúdez.
- [2] Parroquia de San Norberto. Arq. Carlos Campuzano.
- [3] Biblioteca del Campus La Paz - Universidad Nacional de Colombia. Arq. Edison Henao & Isabel Llanos.
- [4] Casa La Quinta. Arq. Cristina Vélez.
- [5] Edificio de Laboratorios y Centro de Simulación. Escuela Naval Almirante Padilla. Arq. Pablo Gamboa.



[3]



[4]



[5]



[6]

- [6] Facultad de Enfermería - Universidad Nacional de Colombia. Arq. Leonardo Álvarez Yepes.
- [7] Centros de Convenciones - Ágora. Arq. Juan Herreros & Guillermo Bermúdez.
- [8] Ciudadela Educativa la Vida. Arq. Javier Vera.
- [9] Colegio Santo Domingo. Obra Negra.
- [10] Centro Empresarial Torre Centenario. Arq. Juan Manuel Echeverri - Burckhardt - Pio Cid.
- [11] Edificio Gerardo Arango. Pontificia Universidad Javeriana. Arq. Ricardo La Rotta.



[7]



[8]

- [12] Ampliación Hospital Santa Fe. Equipo Mazzantti.
- [13] Compensar Sede Suba. Arq. Daniel Bonilla + Marcela Albornoz = Taller de Arquitectura de Bogotá.
- [14] Centro de Memoria Paz y Reconciliación. Arq. Juan Pablo Ortiz.
- [15] Centro Argos para la Innovación del Cemento y el Concreto. Arq. Lorenzo Castro Jaramillo.



[9]



[10]



[11]



[12]



[13]



[14]



[15]



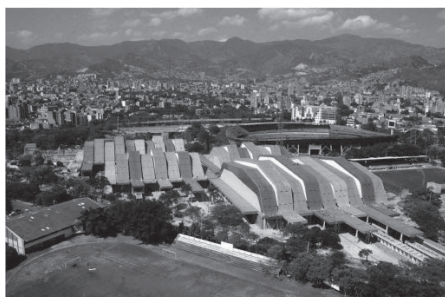


[16]



[17]

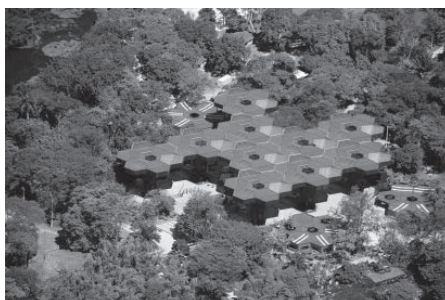
[16] Plan de Autogeneración Eléctrica ARGOS. MGP arquitectura y Urbanismo. Felipe González Pacheco.  
 [17] Museo de Arte Barranquilla. Equipo Mazzantti.  
 [18] Unidad Deportiva Atanasio Girador. Equipo Mazzantti + Plan:b Arquitectos  
 [19] Museo Nacional de la Memoria de Colombia. MGP arquitectura y Urbanismo: Felipe González Pacheco.  
 [20] Orquideorama. Plan:b Arquitectos + JPRCR Arquitectos.  
 [21] Mercado Público de Valledupar. Arq. Camilo Avellaneda.



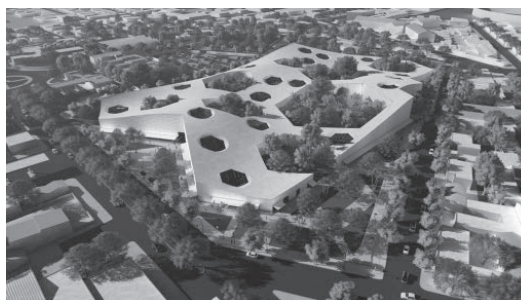
[18]



[19]



[20]



[21]



[22]



[23]



[24]



[25]



[26]

[22] Galería de Jardín Infantil Pajarito la Aurora. Plan:b Arquitectos + Control G.  
 [23] Edificio de Aulas de la Facultad de Ciencias. Arq. Guillermo Fisher.  
 [24] Parque de la Siletas. Arq. Felipe Uribe de Bedout.  
 [25] Gimnasio Fontana. Arq. Rogelio Salmona.  
 [26] Institución Educativa Flor del Campo. Equipo Mazzantti.  
 [27] Edificios de Doctorados de la Facultad de Ciencias Económicas, Derecho, Ciencias Políticas y Sociales Universidad Nacional. Arq. Steven Holl Architects.  
 [28] Proyecto de Intervención Edificio 406 IEI Universidad Nacional. Arq. Josep Llinàs.



[27]



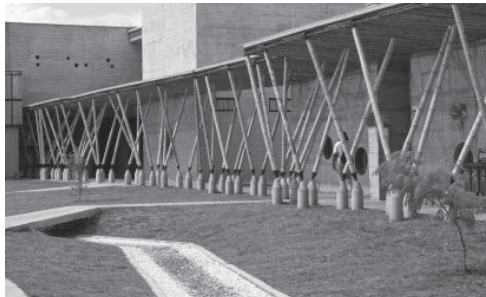
[28]



[29]



[30]



[31]



[32]

- [29] Nuevo Centro Cívico Universidad de los Andes. Arq. Cristián Undurraga & Konrad Bruner.
- [30] Ampliación del Teatro de Cristóbal Colón, Etapa II. López - Montoya Arquitectos.
- [31] Centro de Desarrollo Infantil El Guadual. Arq. Daniel Feldman + Iván Darío Quiñones.
- [32] Biblioteca Pública de Villanueva. Arq. Alejandro Piñol, Germán Ramírez, Miguel Torres, Carlos Meza.
- [33] Parque Educativo Vigía del Fuerte. Arq. Mauricio Valencia, Farhid Maya de Taller Síntesis y Diana Herrera - Lucas Serna.



[33]



[34]



[35]



[36]



[37]

- [34] Institución Educativa Embera Atrato Medio. Plan:b Arquitectos.
- [35] La Casa del Pueblo de El Salado. Arq. Simón Hosie.
- [36] Casa de la Lluvia de Ideas. Arquitectura Expandida.
- [37] La Casa en Bambú Guadua Ruta 4. Taller de arquitectura.
- [38] Iglesia sin Religión. Arq. Simón Vélez.
- [39] Casa ecosostenible en Barichara. Arq. Camilo Holguín.



[38]



[39]



[40]



[41]



[42]



[43]

- [40] Casa Cárdenas.  
Arq. Guillermo Fisher
- [41] Urbanización La Playa.  
Arq. Ana Elvira Vélez
- [42] Urbanización Bolombolo.  
Arq. Juan Bernardo Echeverri Cadavid
- [43] Pasajes Las Cruces. Arq. Sebastián Serna y Santiago Medina Taller S
- [44] Edificio Guayacán de Aviñón T2.  
Arq. Obra Negra
- [45] Edificio Santa Bárbara.  
Arq. Konrad Brunner
- [46] Edificio Vinotinto.  
Arq. Lucas Oberlaender



[44]



[45]



[46]



[47]



[48]



[49]



[50]

- [47] Edificio Multiuso. Arq. Opus
- [48] Edificio Bohío.  
Arq. David Delgado
- [49] Edificio de viviendas 587.  
Arq. Guillermo Fisher
- [50] Cité Hotel. Arq. Weiss + Cortés
- [51] [52] Tanques de agua como parques públicos UVAS. Empresas públicas de Medellín EPM.
- [53] Unidad de Vida Articulada el Paraíso. Empresa de desarrollo urbano, Medellín - EDU
- [54] Unidad de vida articulada (UVA) de la imaginación. Colectivo 720



[51]



[52]



[53]



[54]

## 64-71

### 01 | Determinación vs indeterminación en el espacio doméstico. Los límites de la flexibilidad \_Jaime Coll López

La flexibilidad en la vivienda, uno de los principales paradigmas de la arquitectura doméstica del siglo XX, es criticada por el filósofo José Luis Pardo, que la califica de "proceso de fluidificación", donde las fronteras de lo privado se van diluyendo, un proceso que él cuestiona si no tiene límites. Para responder a esta pregunta, debemos distinguir entre flexibilidad y adaptabilidad, protagonismo del arquitecto o del usuario, tácticas duras frente a blandas, sistemas determinados frente a indeterminados. Pero, ¿es posible que lo móvil o variable y el diseño del espacio estén diseñados según los mismos principios? ¿Que un tabique o muro sea un mueble? ¿Que el mueble tenga dimensión suficiente para ser habitable? ¿Que además de contener espacio habitable sea capaz de organizar el espacio a su alrededor? Repasaremos diferentes momentos de la arquitectura doméstica del siglo XX que proponen variaciones sobre lo "duro" y lo "blando", en los que la flexibilidad adquiere diferentes nombres y utiliza diferentes estrategias –vivienda evolutiva, casas electrodoméstico, mueble habitable, casa dentro de la casa–, para acabar analizando un proyecto propio que es tomado como ejemplo de "*research by design*", una vivienda que, en un edificio de 1859, más que buscar la flexibilidad, se ha ido adaptando durante veinte años a la vida del usuario, tanto como espacio doméstico como laboral. Tal y como concluyen Till-Schneider, este es un ejemplo de lo incompleto o inacabado como paradigma de las estrategias blandas, es decir, una infraestructura básica que deja margen al usuario para su ocupación, uso y transformación en el tiempo.

#### Palabras clave

Vivienda evolutiva, mueble habitable, flexibilidad, adaptabilidad, fluidificación

## 72-79

### 02 | Impregnaciones japonesas. James C. Rose y la expresión del hábitat evolutivo \_Juan J. Tuset

Cuando la ciudad socava la salud de sus habitantes y su paisaje es consecuencia de un proceso de producción mecanizada y mercantilista que olvida a la persona como parte de él, la arquitectura del paisaje tiene que reaccionar. En las extensas ciudades americanas, conocidas como "Suburbia", el arquitecto del paisaje James C. Rose (1913-1991) se opuso a las conductas homogeneizantes de la modernidad con su idea de jardín como forma de arte comprometida con el lugar. Profundamente influido por el espíritu japonés hacia la naturaleza, su proyecto en Ridgewood (1953) presenta la idea de hábitat evolutivo como casa que crece y evoluciona con su usuario en un perfeccionamiento espacial mediante la fusión de los espacios interiores y exteriores. Su obra en Baltimore (1956) evidencia concebir una forma que nace del propio lugar, como acción instructiva para el cliente. La aportación de Rose a la arquitectura del paisaje moderno ha de entenderse como que el jardín inspira paraísos celestes en la tierra que son en sí un fracaso por su materialización imposible. El carácter transgresor de Rose permanece en la lección de que cada lugar tiene una cualidad diferente que solo puede ser desvelada a través del acto creativo.

#### Palabras clave

Arquitectura del paisaje, jardín privado, naturaleza, ciudad dispersa, Suburbia

## 80-87

### 03 | Sáenz de Oíza, inventor. Las patentes inéditas del arquitecto \_Fátima Sarasola Rubio

Este artículo pretende iluminar, en la medida de lo posible, una faceta poco conocida del brillante y genial arquitecto Francisco Javier Sáenz de Oíza, la de inventor, con la publicación de dos de sus Patentes –registradas por veinte años y en todo el territorio español–, que han permanecido hasta el momento inéditas. La primera, un "nuevo aparato de dibujar", que aporta, como mejora, la exactitud en el dibujo que no ofrecían los aparatos de doble paralelogramo. Este invento lo registró en enero de 1946 en el Registro de la Propiedad Industrial a los veintiocho años de edad, siendo aún estudiante en la Escuela de Arquitectura de Madrid. La segunda, que proponía "mejoras para la fabricación de tejas planas", la registra en julio de 1960, a los cuarenta y dos años de edad, siendo ya profesor adjunto de Proyectos Arquitectónicos en la ETSAM.

Su espíritu crítico y el interés por los avances técnicos le acompañaron durante toda su carrera. El arquitecto no dejó de plantearse el correcto funcionamiento de todo aquello que le rodeaba, sin dejar de buscar soluciones innovadoras para la arquitectura, que aportasen avances constructivos, siempre con el menor coste posible.

#### Palabras clave

Arquitectura, inventos, patentes, diseño, aparato para dibujar, fabricación de tejas planas

### 01 | Determinacy vs. indeterminacy in the domestic space. The limits of flexibility \_Jaime Coll López

The flexibility in housing, one of the main paradigms of domestic architecture of the twentieth century, is criticized by the philosopher José Luis Pardo, who describes it as a "process of fluidification", where the borders of the private sector are diluted, a process that he questions if it has no limits. To respond to this criticism, we must distinguish flexibility from adaptability, protagonism of the architect or the user, hard versus soft tactics, determined versus indeterminate systems. But is it possible that mobile or variable stuff and the design of the space are designed according to the same principles? That a partition or wall is a piece of furniture? That the furniture has enough dimension to be habitable? That in addition to containing living space is able to organize the space around it? We will review different moments of twentieth-century domestic architecture that propose variations on "hard" and "soft", in which flexibility takes on different names and uses different strategies –evolutionary housing, electrical appliances, habitable furniture, house inside the house– to finish analyzing an own project which is taken as an example of "*research by design*", a house that, on a building from 1859, rather than seeking flexibility, has left adapting for twenty years to the user's life, both as domestic and work space. As Till-Schneider concludes, this is an example of the incomplete or unfinished as a paradigm of soft strategies, that is a basic infrastructure that leaves room for the user to occupy, use and transform over time.

#### Keywords

Evolutionary housing, habitable cupboard, flexibility, adaptability, fluidification

### 02 | Japanese imbués. James C. Rose and the expression of evolutionary habitat \_Juan J. Tuset

When the city undermines the health of its inhabitants and its landscape is the result of a mechanized and mercantilist production process that forgets the person as part of it, landscape architecture has to react. In the American sprawl cities, known as Suburbia, the landscape architect James C. Rose (1913-1991) opposed the egalitarian behaviour of modernity with his idea of a garden as an art form committed to the place. Deeply influenced by the Japanese spirit towards nature, his project in Ridgewood (1953) presents the idea of evolutionary habitat as a house that grows and evolves with its user in a spatial perfection through the fusion of indoor-outdoor. In addition, his project in Baltimore (1956) presents how to conceive a form that comes from the place itself, as an instructive action for the client. The contribution of Rose to modern landscape architecture should be understood as that gardens inspire celestial paradises in the earth that are in themselves a failure due to their impossible materialization. Rose's lawbreaker character remains in the lesson that each place has a different quality that only through the creative act it reveals.

#### Keywords

Landscape architecture, private garden, nature, sprawl city, Suburbia

### 03 | Sáenz de Oíza, inventor. The unpublished patents of the architect \_Fátima Sarasola Rubio

This article aims to illuminate, as far as possible, a little-known facet of the brilliant architect Francisco Javier Sáenz de Oíza, the inventor, with the publication of two of his Patents –registered for twenty years and throughout the Spanish territory–, which have remained unpublished until now. The first, a "new drawing device", which provides, as an improvement, the accuracy in the drawing that double parallelogram devices did not offer. This invention was registered in January 1946 in the Registry of Industrial Property at twenty-eight years of age, still a student at the School of Architecture of Madrid. The second, which proposed "improvements for the manufacture of flat roof tiles", registered in July 1960, at forty-two years of age, being already an assistant professor of Architectural Projects at ETSAM.

His critical spirit and interest in technical advances accompanied him throughout his career. The architect did not stop considering the correct functioning of everything that surrounded him, looking for innovative solutions for architecture, which would provide constructive advances, always at the lowest possible cost.

#### Keywords

Architecture, inventions, patents, design, device for drawing, manufacture of flat tiles

## 88-97

**04 | La tradición en Julio Cano Lasso: la tradición como supervivencia** \_Inés Martín-Robles, Luis Pancorbo

Este trabajo identifica la tradición como tema central de la arquitectura y el pensamiento de Julio Cano Lasso, es decir, la forma de transmisión y supervivencia del pasado en el presente. Se examina el papel de la tradición en el trabajo de Cano y se señala una dualidad crítica. Por un lado, la tradición se representa como un flujo continuo, que mantiene características estructurales constantes, descarta lo superfluo y lleva adelante solo las ideas más valiosas. Esta visión de la tradición se manifiesta en el estudio y uso de tipologías que dan lugar a lo que hemos llamado método tipológico. Por otro lado, la tradición se inserta en la temporalidad fracturada de la memoria personal, destruyendo así la noción de la Historia como una continuidad. Este artículo se ocupa de examinar esta segunda línea conceptual. Alejándonos del evolucionismo y las pretensiones teleológicas, nos enfocamos en lo que se revela en el trabajo de Cano a través del uso de la referencia. Argumentamos que la formación de constelaciones referenciales es el medio por el cual los elementos latentes de la tradición, las "supervivencias", anacronizan la Historia. Esto ocurre a través del montaje y la yuxtaposición. El método referencial rompe la continuidad histórica; es iconográfico, fragmentario y acumulativo, basado en asociaciones y analogías dentro de una constelación de iconos. Este método referencial se presenta como un medio para instrumentalizar la memoria personal de Julio Cano Lasso.

**Palabras clave**

Julio Cano Lasso, tradición, supervivencia, *Nachleben*, Aby Warburg, racionalidad

## 98-103

**05 | Criterios de clasificación de la vivienda informal: una revisión sistemática PRISMA como herramienta para establecimiento y análisis de categorías** \_Cristina Dreifuss-Serrano, Christopher Schreier-Barreto, Mauricio Jumpa

En el análisis de la ciudad informal, la descripción de las unidades de vivienda suele ser más relevante que la metodología de aproximación. Mientras que las escalas metropolitana y barrial poseen metodologías exhaustivas, los enfoques para la observación de la vivienda, al ser confrontados con la realidad, son insuficientes para abarcar la complejidad de la problemática. El objetivo del estudio es identificar y sintetizar las metodologías utilizadas para el estudio de la vivienda informal a partir de la segunda mitad del siglo XX.

Se aplicó la metodología PRISMA para la revisión sistemática de la literatura disponible, que permite identificar artículos relevantes en base a términos de búsqueda. Se filtraron un total de 203 artículos indexados y se obtuvo una selección final de 19 artículos. Analizamos las metodologías de aproximación para identificar los indicadores utilizados por los autores para el análisis de la vivienda informal.

El conjunto de indicadores se organizó en seis aspectos y 26 variables, en un cuadro de síntesis de los estudios existentes, que revela los distintos posibles enfoques. En este estudio se observa la complejidad del fenómeno a través de aspectos multidisciplinarios, y se propone una herramienta teórica para el planteamiento de futuras investigaciones.

**Palabras clave**

Vivienda informal, asentamiento informal, vivienda autoconstruida, estudio longitudinal, clasificación

## 104-113

**06 | La promenade fotográfica de la Villa Savoye. Le Corbusier y la imagen como expresión de la forma** \_Fernando Zaparaín Hernández, Jorge Ramos Jular, Pablo Llamazares Blanco

A partir de documentos originales de la Fondation Le Corbusier de París, este trabajo se propone catalogar, ordenar y analizar las fotografías iniciales de la Villa Savoye (1929-30), gestionadas por el mismo Le Corbusier, realizadas durante las obras o justo al final de estas, y que se utilizaron en las publicaciones de los años treinta. En primer lugar se han localizado todas las fotografías conocidas, en el archivo o en las ediciones. A través de indicios como el estado de las obras, el acondicionamiento interior o la dirección de las sombras, se ha clarificado la fecha y la autoría de cada imagen. Se han agrupado según los diferentes reportajes y se han ordenado las principales revistas y libros de la época donde aparecieron. También se proponen relaciones formales y conceptuales entre las imágenes, la arquitectura que representan y el relato que elaboraron sobre aquella casa.

**Palabras clave**

Le Corbusier, Villa Savoye, fotografía, publicaciones, espacio

**04 | Tradition in Julio Cano Lasso: tradition as a survival** \_Inés Martín-Robles, Luis Pancorbo

This research identifies Tradition as the theme central to the architecture and thinking of Julio Cano Lasso; that is to say, the means of transmission and persistence of the past in the present. It examines the role of tradition in Cano's body of work and pinpoints a critical duality. On the one hand, tradition is represented as a continuous flow, which maintains constant structural characteristics, discards the superfluous, and carries forward only the most valuable ideas. This view of tradition manifests in the study and use of typologies; that give rise to what we have called Typological Method. On the other hand, tradition is inserted in the fractured temporality of personal memory, thereby destroying the notion that history is a continuity. This article takes care to examine this second conceptual line. Moving away from evolutionism and teleological pretensions, we focus on what is revealed in Cano's work through the use of reference. We argue that the formation of referential constellations is the means by which latent elements of tradition, "survivals," anachronize history. This can occur through montage and juxtaposition. The Referential Method breaks historical continuity; it is iconographic, fragmentary, and cumulative, based on associations and analogies within a constellation of icons. The Referential Method is presented as a means of instrumentalizing the personal memory of Julio Cano Lasso.

**Keywords**

Julio Cano Lasso, tradition, survival, *Nachleben*, Aby Warburg, rationality

**05 | Classification criteria for informal housing: a systematic review PRISMA as a tool for the establishment and analysis of categories** \_Cristina Dreifuss-Serrano, Christopher Schreier-Barreto, Mauricio Jumpa

In the analysis of the informal city, the description of housing units is usually more relevant than the study methods. While there are precise methodologies for the metropolitan and neighbourhood scales, the approaches for the study of housing units, when confronted with reality, are insufficient for reaching the complexity of the problem. The aim of the study is to identify and synthesize the used methodologies for the study of informal housing, from the second half of the 20<sup>th</sup> century.

We applied PRISMA methodology for the systematic revision of available literature, which allows the identification of relevant papers based on search terms. We filtered systematically a total of 203 indexed papers, and we obtained a final selection of 19 papers. We analysed the approach methodologies in order to identify the indicators used by the authors for the analysis of the informal house.

The set of indicators was organised in six aspects and 26 variables, in a synthesis matrix of existing studies, which reveals the different possible approaches. In this study, we observe the complexity of the phenomenon through multidisciplinary aspects, and we propose a theoretical tool for future research.

**Keywords**

Informal housing, informal settlement, self-help housing, longitudinal study, classification

**06 | The photo promenade of Villa Savoye. Le Corbusier and the image as an expression of the form** \_Fernando Zaparaín Hernández, Jorge Ramos Jular, Pablo Llamazares Blanco

This paper is based on original documents from the Fondation Le Corbusier in Paris. It intends to catalog, organize and analyze the initial photographs of the Villa Savoye (1929-30), managed by Le Corbusier himself, taken during the works or just at the end of these, and that were used in the publications of the thirties. First, all the known photographs have been located, in the archive or in the editions. Then, the date and authorship of each image has been clarified, through indications such as the state of the works, the interior conditioning or the direction of the shadows. They have been grouped according to the different reports and the main reviews and books of the period where they appeared have been ordered. We also propose formal and conceptual relationships between the images, the architecture they represent and the story they elaborated about that house.

**Keywords**

Le Corbusier, Villa Savoye, photography, publications, space

## 114-121

### 07 | Durana: la complejidad de una villa elemental. El ejercicio sincrético de Oíza en la casa Fernando Gómez \_Rodrigo Almonacid Canseco, Ekain Jiménez Valencia

La casa Fernando Gómez (Durana, Álava, 1959-60) representa un punto de inflexión en la carrera de Francisco Javier Sáenz de Oíza, tanto desde el punto de vista personal como profesional. Se trata de una casa que nace a partir de una idea elemental –el refugio– en la que el arquitecto abandona la ortodoxia moderna anterior desarrollada en los años 50 y donde explora un camino que, más allá de los postulados orgánicos, sugiere que la arquitectura ha de ser un organismo complejo, vivo, que surge de conciliar actitudes contrapuestas, de aunar “lo uno y lo otro”, parafraseando a Venturi.

Si bien existe unanimidad en situar esta obra como pieza clave de su trayectoria, apenas ha sido estudiada en profundidad. Con la presente investigación se desea cubrir ese vacío, planteando un estudio detallado desde una serie de interpretaciones de lo complejo, verificando así la hipótesis de entender Durana como un ejercicio de sincretismo entre la cueva y la tienda de campaña, entre lo abierto y lo cerrado, entre lo moderno y lo tradicional, o entre la ciudad y el paisaje. En su ambigüedad reside su valiosa aportación a la arquitectura doméstica española del siglo XX.

#### Palabras clave

Sáenz de Oíza, casa Fernando Gómez, Durana, vivienda moderna, racionalismo, organicismo, complejidad, arquitectura moderna española

## 122-129

### 08 | Las cinco conferencias de Juan Borchers en Madrid. Origen e impacto \_Ignacio Hornillos Cárdenas

La condición teórica asociada al arquitecto chileno Juan Borchers suele insistir en una vinculación personal, local e íntima. Sus textos resultan difíciles de descifrar y su otorgado marco referencial abarca desde la antigua Grecia, pasando por el renacimiento de Leon Battista Alberti hasta llegar al último tratadista: Le Corbusier. Este artículo trata de poner sobre la mesa dos aspectos menos conocidos de su producción teórica. Por un lado, reivindicar la figura del Taller como ente propio y configurado a través de un sistema de comunicación postal. El intento de este grupo de arquitectos (Borchers, Suárez y Bermejo) por posicionar su pensamiento dentro del círculo internacional abre una nueva vía de entendimiento de una postura que se pensó contemporánea pese a partir de una remota tierra: Chile. Por otro lado, vincular los escritos de Borchers con la ciudad de Madrid, entendiendo qué o quién fue lo que le llevó a tener un papel de influencia entre los arquitectos y críticos en la década de 1970. Madrid no solo fue punto de encuentro, sino contexto y contenido de las cinco conferencias que presentaron teorías con vocación de transmitir un particular conocimiento del mundo y de la historia de la Arquitectura.

#### Palabras clave

Madrid, contexto, posicionamiento, taller, teoría, historia y medida

## 130-137

### 09 | Ignoto, incierto, desconocido. La nueva Terra Incognita en la obra de Robert Smithson \_Alejandro Infantes Pérez

En su obsesión por desvelar el secreto del mundo, el hombre ha elaborado sus mapas a la sombra de lo desconocido. El artículo visita algunas cartografías que se han enfrentado a la labor de representar lugares inciertos y se detiene en aquellos trabajos afines que han subvertido el orden histórico en el cual lo inexplorado era un vacío entre los espacios del mundo conocido. La obra del artista Robert Smithson se somete a una segunda lectura que permite establecer coincidencias con la antigua tradición cartográfica y que descubre una serie de conexiones entre los mapas de la historia, el arte y ciertos intereses del arquitecto y su forma de comprender los lugares. Esta interpretación sugiere una crítica al cientifismo imperante en casi todas las facetas de la vida del hombre, incluso en aquellas que pertenecen al ámbito de lo incierto. En un improbable aunque innegable desplazamiento de la ahora extinta *Terra Incognita* hasta los mapas de Robert Smithson, se encuentra la clave para entender algunos aspectos de la realidad paisajística de nuestro tiempo.

#### Palabras clave

Cartografía, mapa, representación, viaje, desconocido, *non-site*

### 07 | Durana: the complexity of an elemental villa. A syncretic exercise by Oíza in Fernando Gómez house \_Rodrigo Almonacid Canseco, Ekain Jiménez Valencia

The Fernando Gómez house (Durana, Álava, 1959-60) represents a turning point in the career of Francisco Javier Sáenz de Oíza, both from a personal and professional point of view. A house that is born from an elementary idea – the refuge – in which the architect abandons the previous modern orthodoxy developed in the 50s and where explores a path that, beyond organic theories, suggests that architecture has to be a complex organism, alive, that arises from conciliating opposing attitudes, of uniting ‘the one and the other’, attending to Venturi’s both-and phenomenon.

Although there is unanimity in placing this work as a key piece of his career, it has hardly been studied in depth. With this research we want to cover this gap, proposing a detailed study from a series of interpretations of complexity, thus verifying the hypothesis of understanding Durana as an exercise of syncretism between the cave and the tent, between open and closed spaces, between modernism and tradition, or between the city and the landscape. In its ambiguity lies its valuable contribution to the Spanish twentieth century domestic architecture.

#### Keywords

Sáenz de Oíza, Fernando Gómez house, Durana, modern housing, rationalism, organic architecture, complexity, modern Spanish architecture

### 08 | Juan Borchers's five talks in Madrid. Their origin and impact \_Ignacio Hornillos Cárdenas

The theoretical framework associated to the Chilean architect Juan Borchers tends to portray a personal, local and intimate connection. His texts are difficult to decipher and his frame of reference covers from ancient Greece, or the Renaissance of Leon Battista Alberti, to the last treatise writer: Le Corbusier. This article presents two less-known aspects of his theoretical production. On the one hand, it defends the Workshop as an entity, organized around a system of postal communication. Borchers, Suárez and Bermejo tried to position their theories within the international circle and, in doing so, they opened a new understanding of their views, at the time considered contemporary, despite coming from a remote country: Chile. On the other hand, this article connects Borchers' writings to the city of Madrid, how he got to have an influential role among architects and critics in the 1970s, and who helped him get to that position. Madrid was not only a meeting point, but also part of the context and content of the five lectures of his theories, that evoke a special knowledge of the world and of the history of Architecture.

#### Keywords

Madrid, context, positioning, workshop, theory, history and measure

### 09 | Uncharted, uncertain, unknown. The new Terra Incognita in the work of Robert Smithson \_Alejandro Infantes Pérez

In its obsession to unveil the secret of the world, a multitude of maps have been elaborated by the human kind in the shade of the unknown. The article visits a number of cartographies that have addressed the effort of representing uncertain places, and pauses in those related works that have subverted the historical order in which the unexplored was a void in between the known world's sites. Robert Smithson's artworks are submitted to a second reading, establishing coincidences to the old cartographic tradition and discovers a series of connections between historical maps, art and certain interests of architects and their way to understand places. This interpretation suggests a critique to the dominant scientism in almost all of the facets of mankind lives, even in those related to the realm of the uncertain. In an unprovable yet undeniable displacement of the currently extinct Terra Incognita towards his maps, lays the key to understanding some aspects of the landscape reality of our time.

#### Keywords

Cartography, map, representation, journey, unknown, non-site.

## 138-143

### 10 | Más allá del confort, objetos redimidos \_Fernando Espuelas

La privacidad ha sido la gran aportación de la burguesía al espacio doméstico y el confort constituye su condición necesaria. El confort representa la piedad de la casa hacia sus habitantes. Este confort doméstico ha supuesto cambios sustanciales en la relación del hombre con los objetos, y no solo en su carácter utilitario sino también en el simbólico. El presente artículo va trenzando, como en una fuga musical, la evolución del concepto de confort con episodios significativos de la conversión atípica de objetos en arquitectura.

El objetivo es mostrar cómo el protagonismo creciente de ambos, confort y objetos, requiere un replanteamiento de la arquitectura que vaya más allá de la aséptica invisibilidad a la que se quiere relegar.

#### Palabras clave

Confort, objetos, arte, interior, privacidad, coleccionismo, *bricoleur*

## 144-153

### 11 | La materialidad [textil] de las envolventes de Jørn Utzon \_María José Pizarro, Oscar Rueda

El análisis más certero de la dialéctica entre cubierta y plataforma presente en toda la obra proyectada por Jørn Utzon lo realizó Kenneth Frampton, que se reconoce deudor de la teoría de *Los cuatro elementos de la arquitectura* de Gottfried Semper. En este texto, revisaremos de nuevo la obra de Utzon para investigar qué sucede con otro de los elementos, la envolvente, que según Semper originó la arquitectura junto a la cubierta, la plataforma y el hogar. Siguiendo a Frampton aplicamos la teoría semperiana en dos obras, la Ópera de Sidney y la Iglesia de Bagsvaerd, para descubrir cómo Utzon concibe la cubierta desde la tectónica, pero no la construye en madera; cómo la plataforma la concibe desde la estereotomía, pero no la construye con piedra; y cómo Utzon concibió la materialidad de la envolvente desde el arte textil, aunque no la realizase en tela.

Identificamos los soportes –basamento y cubierta– con la “Forma interna” (*Kernform*), concebidos desde las técnicas estereotómica y tectónica, y las envolventes con la “Forma artística” (*Kunstform*) concebidas desde el arte aplicado, textil y cerámico. Para concluir que la obra de Utzon es una dialéctica entre interioridad sustentante y exterioridad signifiante, conciliando precisión técnica y expresividad artística (*Baukunst*).

#### Palabras clave

Utzon, Semper, textil, envolventes, estereotomía, tectónica, Sidney, Bagsvaerd

### 10 | Beyond comfort, redeemed objects \_Fernando Espuelas

Privacy was the greater contribution from the bourgeoisie to domestic space and Comfort its necessary attribute. Comfort represents the piety of the house towards its inhabitants. This domestic comfort has supposed substantial changes in the relationship of man with objects, and not only in its utilitarian character but also in the symbolic aspects. The present article is twisting, as in a musical fugue, the evolution of the concept of comfort with significant episodes of the atypical conversion of objects into architecture.

The aim is to show how the growing prominence of both terms, comfort and objects, requires a rethinking of architecture that goes beyond the aseptic invisibility to which one wants to relegate.

#### Keywords

Comfort, objects, art, inside, privacy, collecting, *bricoleur*

### 11 | The [textile] materiality of Jørn Utzon's enclosures \_María José Pizarro, Oscar Rueda

The most accurate analysis of the dialectic between roof and mound present in all the work projected by Jørn Utzon was carried out by Kenneth Frampton, who recognizes himself as a debtor of the Gottfried Semper theory *The Four Elements of Architecture*. We cannot but wonder what happens in the work of Utzon with another element that originated the architecture, the enclosure. If we apply the Semper theory in the two most significant works of Utzon, Sydney Opera House and Bagsvaerd Church, we will discover that the cover is conceived from tectonic –but it is not built with wood–, the platform is conceived from the stereotomy –but it is not built with masonry–, and the materiality of the envelopes is conceived from the textile art –but it is not made with fabric–.

Utzon identifies the supports, basement and platform, with the “Core form” (*Kernform*), and they are conceived from the technics, stereotomy and tectonic. And the envelopes with the “Art form” (*Kunstform*) and they are conceived from the applied art, textile and ceramic. We conclude that the work of Utzon is a dichotomy between sustaining interiority and significant exteriority, conciliating technical precision and artistic expressiveness (*Baukunst*).

#### Keywords

Utzon, Semper, elements, ceramic, fabric, stereotomy, tectonic, Sydney, Bagsvaerd

## 154-161

### 12 | Exportando Torres Blancas. La recepción de la obra de Sáenz de Oíza en la prensa arquitectónica internacional \_Pablo Arza Garaloces

En el centenario de su nacimiento, el artículo aborda la trayectoria de Sáenz de Oíza desde una perspectiva historiográfica centrándose en analizar la recepción de su obra en el panorama internacional, a través de lo publicado en las revistas de arquitectura extranjeras, principal cauce de difusión de su obra en el contexto foráneo entre los años cincuenta y ochenta. El análisis establece las claves que definen la imagen de Oíza en el ambiente arquitectónico exterior, en la que va a jugar un papel fundamental Torres Blancas, obra que lo convertirá en uno de los arquitectos españoles con más presencia en el panorama editorial internacional.

Este texto es uno de los resultados de una investigación mayor en la que se ha estudiado el proceso de recepción y difusión de la arquitectura española en la cultura arquitectónica occidental, tal y como se puede seguir desde las publicaciones periódicas foráneas, entre 1949 y 1986.

#### Palabras clave

Sáenz de Oíza, revistas de arquitectura, difusión, internacional, Torres Blancas, crítica, arquitectura española

## 162-169

### 13 | La obsesión geométrica de Dalí: La cúpula monárquica \_Martino Peña Fernández-Serrano

La pasión de Dalí por el orden geométrico viene de lejos, pero quizá durante los años cuarenta se acentúa debido a su conversión al catolicismo romano y su vuelta al clasicismo y sus posturas más conservadoras. Esto se refuerza con su regreso a España, más concretamente a Portlligat, donde se instala la mitad del año. En la publicación *50 secretos mágicos para pintar*, el pintor teoriza sobre las formas geométricas, entre ellas la esfera, que representa la monarquía absoluta de los cuerpos sólidos. Fuertemente influenciado por Eugeni d'Ors, que ya utiliza el término en "Cúpula y Monarquía", en la publicación *Teoría de los estilos y espejo*, Dalí exterioriza esta obsesión por la esfera, la cúpula y los sólidos platónicos en varios proyectos en los que trabaja. Por un lado en el estudio de Portlligat basado en la figura geométrica del icosaedro que luego se materializa en la llamada habitación redonda de forma semiesférica. En 1957 trabaja en el proyecto denominado *Dalí Nait club*, un local nocturno en Acapulco publicado por la revista *Architectural Forum* cubierto por un espacio cupulado en forma de garota. Quizá la obra que mejor representa esta obsesión sea la cúpula esférica que cierra el Teatro-Museo Dalí en Figueras. Realizada finalmente por Emilio Pérez Piñero, Dalí se la encarga inicialmente a Fuller que personaliza su ideal de arquitecto en contraposición a Le Corbusier cuya obra considera pesada y obsoleta.

#### Palabras clave

Cúpula, Monarquía, Dalí, Pérez Piñero, geometría

### 12 | Exporting Torres Blancas. The reception of Saenz de Oíza's work in the international architectural press \_Pablo Arza Garaloces

On his 100th birth anniversary, this article considers Saenz de Oíza's career from a historiographic perspective, focusing on the international reception of his work as documented by foreign architecture journals between the 1950s and the 1980s. This analysis identifies the key elements that define Oíza's image in the international architectural scene, among which his Torres Blancas stand out as the work that would confirm him as one of the Spanish architects most widely covered by the international press.

This text derives from a broader research project that studies the reception and dissemination of Spanish architecture in the West, tracing it through international architecture journals between 1949 and 1986.

#### Keywords

Saenz de Oíza, architectural journals, diffusion, international, Torres Blancas, criticism, Spanish architecture

### 13 | Dalí's obsession with the geometry. The monarchy of the dome \_Martino Peña Fernández-Serrano

Dalí's obsession for the geometric order is a long term issue, but in the forties it became stronger due to his conversion to Roman-Catholicism and his recognition of the traditional aesthetics values. All of this has been reinforced due to his return to Spain, more precisely to Portlligat, where he started to live at least half of the year. In his book *50 secretos mágicos para pintar –50 magical secrets to paint–*, the artist is theorizing about several geometrical forms, between them the sphere, which represents the Monarchy of the solid geometrical bodies. Strongly influenced by Eugeni d'Ors, who wrote "Cúpula y Monarquía" –"Dome and Monarchy"– in his book *Teoría de los Estilos –Styles Theories–*, Dalí externalized this obsession for the sphere and the dome in same architectural projects. The Portlligat studio is based in the icosahedral geometrical form, which will be the reference of the rounded room with its semispherical shape. In 1957 appeared in the *Architectural Forum* his project known as *Dalí Nait club*, a night club in Acapulco, where he used the form of a sea urchin as a cover. Maybe the geodesic dome, which encloses the Dalí's Museum, is the one which better pictures Dalí's obsession. Originally the dome was commissioned to Fuller, but finally was Pérez Piñero who made it possible. Fuller represented Dalí's idea of an architect in contrast to Le Corbusier, which Work is defined as old and heavy by Dalí.

#### Keywords

Dome, Monarchy, Dalí, Pérez Piñero, geometry





**call for papers**  
convocatoria de textos

**22 noviembre 2018**  
**01 febrero 2019**

© Fuco Reyes  
Centro de formación profesional en Pontepedriña de Arriba  
Victor López Cotelo, Ángel Panero Pardo. rita\_09

11  
**rita\_**

Revista Indexada de Textos Académicos

**+**

**Premio textos  
de investigación  
XI BIAU**

**01 | Determinación vs indeterminación en el espacio doméstico. Los límites de la flexibilidad** \_Jaime Coll López

- PARDO, José Luis. "Turismo siniestro". *El País* 14 enero 2012, p. 29.
- FOUCAULT, Michel. *Vigilar y castigar*. 2005. Original: *Surveiller et punir*, Gallimard, 1975.
- BAUMAN, Zygmunt. *Tiempos líquidos. Vivir en una época de incertidumbre*. 2013. Original: *Liquid Times. Living in an Age of Uncertainty*, 2007
- TILL, Jeremy Till; SCHNEIDER, Tatiana. "Flexible housing: the means to the end". *Cambridge Journals* vol 9, n 3/4, 2005.
- MONTEYS, Xavier. "La casa de habitaciones iguales". *Quaderns* 265, 2013 y MONTEYS, Xavier. *La Habitación. Más allá de la sala de estar*. Barcelona: Ed GG, 2014.
- CANDILIS, Georges. *Recherches sur l'architecture des loisirs*, 1973
- CANDILIS, JOSIC, WOODS. "Proposition pour un habitat évolutif". *Techniques & Architecture*, marzo-abril, 1959.
- SMITHSON, Alison. *Architectural Design*, sept 1959.
- SMITHSON, Alison. "Thirty years of thoughts on the house and housing". En: LASDUN, Denis. *Architecture in the Age of Scepticism*, 1984.
- SMITHSON, Alison and Peter. *Changing the Art of Inhabitation*, 1994.
- BRAND, Stewart. "Shearing layers of change". En: *How Buildings Learn. What Happens After They're Built*, 1994.
- MOORE, Charles; LYNDON, Donlyn; ALLEN, Gerald. *The Place of Houses: Three Architects Suggest Ways to Build and Inhabit Houses*, 1974.
- ALLEN, Gerald. *Charles Moore*. GG, 1981.
- ARROYO, Eduardo. "Morir en un gimnasio". *La Vanguardia*, 3 agosto 2005.
- ARROYO, Eduardo. *Arroyo. Boxeo y literatura*. 2009
- PARICIO, Ignacio. Los pequeños de los grandes. En: *Quaderns* 257, 2007

**02 | Impregnaciones japonesas. James C. Rose y la expresión del hábitat evolutivo** \_Juan J. Tuset

- CARDASIS, Dean. *James Rose. A voice offstage*. Athens: The University of Georgia Press; Amherst, Massachusetts: Library of American Landscape History, 2017.
- HAYDEN, Dolores. *Building Suburbia: Green Fields and Urban Growth, 1820-2000*. New York: Vintage Books, 2003.
- KURT G. F. y WHITAKER, Helfrich y William (ed.) *Crafting a Modern World. The Architecture and Design of Antonin and Noémi Raymond*. Nueva York: Princeton Architectural Press, 2006.
- MUMFORD, Lewis. *The City in History: Its Origins, Its Transformations, and Its Prospects*. Nueva York: Harcourt, Brace and World Inc, 1961.
- RIESMAN, David. *La muchedumbre solitaria*. Barcelona: Paidós, 1981 (1ª edición 1950).
- ROSE, James C. *Creative Gardens*. Nueva York: Reinhold Publishing, 1958.
- ROSE, James C. *Gardens make me laugh*. Norwalk, CT: Silvermine Publishers, 1965.
- ROSE, James C. *The Heavenly environment-A Landscape drama in three acts with a backstage interlude*. Hong Kong: New City Cultural Service, LDT, 1987.
- SNOW, Marc. *Modern American Gardens-Designed by James Rose*. Nueva York: Reinhold Publishing, 1967.
- VERDERBER, Stephen. *Sprawling cities and our endangered public health*. Londres & Nueva York: Routledge, 2012.
- VENTURI, Robert; SCOTT BROWN, Denise; IZENOUR, Steven. *Aprendiendo de las Vegas: el simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*. Barcelona: Gustavo Gili, 1998.
- VISSILIA, A.M. "Bioclimatic lessons from James C. Rose's architecture". *Building and Environment*, n° 44, 2009, pp. 1.758-1.768.

**03 | Sáenz de Oíza, inventor. Las patentes inéditas del arquitecto** \_Fátima Sarasola Rubio

- ALBERDI JIMÉNEZ, Rosario; Sáenz Guerra, Javier. *Francisco Javier Sáenz de Oíza*. Madrid: Colección Arquitecturas-estudio n°2, Ediciones Pronaos, 1996.
- LÓPEZ- PELÁEZ, José Manuel. "Oíza y el reflejo del Zeitgeist", *El Croquis*, n° 32/33, 1988.
- COBETA, Íñigo. "Gure Naya". Revista *Arquitectura COAM*, número especial septiembre de 2000, pp. 176-81.
- LORENTE LORENTE, Jesús Pedro. *Historia de la crítica del arte. Textos escogidos y comentados*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2005.
- MARTÍN GÓMEZ, César. "El viaje de Sáenz de Oíza a Estados Unidos (1947-1948)", *Actas preliminares del V Congreso Internacional Historia de la arquitectura moderna española*. Pamplona, 16 a 17 de marzo de 2006.
- MARTÍN GÓMEZ, César. *Los Apuntes de Salubridad e Higiene de Francisco Javier Sáenz de Oíza*. Navarra: T6 ediciones, 2010.
- SÁENZ DE OÍZA, Francisco Javier. "El vidrio y la Arquitectura", *Revista Nacional de Arquitectura*, n° 129-130, (septiembre-octubre de 1952), pp. 11-67.
- SÁENZ DE OÍZA, Francisco Javier. *Escritos y conversaciones*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2006.
- YLLERA DÍAZ DE BUSTAMANTE, Iván. *Veranear de nuevo: reinterpretación de la modernidad en algunas casas ibéricas de los 1950s*. Tesis doctoral. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2016.

**04 | La tradición en Julio Cano Lasso: la tradición como supervivencia** \_Inés Martín-Robles, Luis Pancorbo

BENJAMIN, Walter. *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal, 2005.

BENJAMIN, Walter. *Obras completas*. Libro 1. Volumen 2. Madrid: Abada, 2012.

BLOOM, Harold. *El canon occidental*. Barcelona: Anagrama, 1995.

CANO LASSO, Julio. *Julio Cano Lasso. Arquitecto*. Madrid: Xarait Ediciones, 1980.

CANO LASSO, Julio. *Cano Lasso. 1949-1995*. Madrid: MOPU, 1995.

CANO LASSO, Julio. "Julio Cano Lasso 1 (1920-1975) Medalla de oro de la Arquitectura". *Arquitectos 123*. Madrid: CSCAE, 1991.

CUESTA ABAD, José Manuel. *Juegos de duelo. La historia según Walter Benjamin*. Madrid: Abada, 2004.

DE CERTEAU, Michel. *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. México DF: Universidad Iberoamericana, 1996.

DIDI-HUBERMANN, Georges. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada, 2009.

ELIOT, T. S. *Notas para la definición de la cultura*. Barcelona: Bruguera, 1984.

GOMBRICH, E.H. *Aby Warburg, an intellectual biography*. Chicago: The University of Chicago Press-Phaidon, 1986.

GOMBROWITZ, Witold. *Cosmos*. Barcelona: Seix Barral, 2002.

HOLDERLIN, Friedrich. *Hiperión o el eremita en Grecia*. Madrid: Libros Hiperión, 1987.

MARTÍN ROBLES, Inés; PANCORBO, Luis. "La tradición en el pensamiento de Julio Cano Lasso. La tradición como sistema". *ZARCH n4. Journal of Interdisciplinary Studies in Architecture and Urbanism*. Octubre 2015. pp. 86-97.

MARTÍN ROBLES, Inés; PANCORBO, Luis. "El retorno a la densidad: La hibridación tipológica como herramienta urbana. Julio Cano Lasso y Hilberseimer". *Revista Urbano* n° 31, junio 2015, pp. 8-23. Chile: Universidad del Bio-Bio, Facultad de arquitectura, construcción y diseño.

MARTÍN ROBLES, Inés; PANCORBO, Luis. "Tres Proyectos de Julio Cano Lasso en Fuentelarreina". *BAC. Boletín Académico revista de investigación y arquitectura contemporánea*, n° 5, pp. 51-60. E.T.S.A de La Coruña.

MARTÍN ROBLES, Inés; PANCORBO, Luis. "El Madrid de Julio Cano Lasso. De la utopía a la realidad". *REIA 2, revista europea de investigación en arquitectura*, pp. 97-112. Universidad Europea de Madrid.

NIETZSCHE, Friedrich. *Fragmentos póstumos. Volumen 1. 1869-74*. Madrid: Tecnos, 2010.

ORTEGA Y GASSET, José. *Historia como sistema y otros ensayos de filosofía*. Madrid: Alianza, 2008.

PANCORBO, Luis; MARTÍN ROBLES, Inés. "El Umbral habitado. Dialéctica del límite en la casa-estudio de Julio Cano Lasso". *VLC Arquitectura. Research Journal*, n°4, pp. 29-53. UPV.

PANCORBO, Luis; MARTÍN ROBLES, Inés. "El método referencial en Julio Cano Lasso. Comparación entre la Estación de Comunicaciones por Satélite de Buitrago de Lozoya y el Castillo de Coca". *Constelaciones N°2, architectural journal*, pp. 235-248. University CEU San Pablo.

ROQUETTE RODRÍGUEZ-VILLAMIL, Juan Luis. *La arquitectura de Julio Cano Lasso vol. 1*. Tesis Doctoral, Universidad de Navarra. Pamplona, 2010.

SÓFOCLES. *Ajax*. Madrid: Gredos, 2010.

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir en el tiempo*. Madrid: Rialp, 2002.

VARGAS, Mariela S. "La vida después de la vida. El concepto de nachleben en Benjamin y Warburg". *Themata, Revista de Filosofía*, n°49, enero-junio 2014, pp. 317-331.

WIND, Edgar. *A bibliography of the survival of the classics I. Introduction*. Londres: Cassel, 1934.

ZUMTHOR, Peter. *Pensar la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.

## 05 | Criterios de clasificación de la vivienda informal: una revisión sistemática PRISMA como herramienta para establecimiento y análisis de categorías \_Cristina Dreifuss-Serrano, Christopher Schreier-Barreto, Mauricio Jumpa

- BURGESS, Rod. "Petty Commodity Housing or Dweller Control? A Critique of John Turner's Views on Housing Policy". *World Development*, vol. 6, n° 9/10, 1978.
- BURGESS, Rod. "Problems in the Classification of Low-Income Neighbourhoods in Latin America". *Third World Planning Review*, vol. 7, n° 4, 1985.
- CUBILLOS GONZÁLEZ, Rolando Arturo. "Vivienda social y flexibilidad en Bogotá. ¿Por qué los habitantes transforman el hábitat de los conjuntos residenciales?". *Bitácora urbano/territorial*, vol. 10, n° 1, 2006.
- DAVIS, Mike. *Planet of Slums*. Londres: Verso, 2006.
- DAYARATNE, Ranjith; KELLETT, Peter. "Housing and home-making in low-income urban settlements: Sri Lanka and Colombia". *Journal of Housing and the Built Environment*, vol. 23, n° 1, 2008.
- FILIALI, Radhouane. "Housing conditions in Tunisia: the quantity-quality mismatch". *Journal of Housing and the Built Environment*, vol. 27, n° 3, 2012.
- GOUGH, Katherine V.; KELLETT, Peter. "Housing Consolidation and Home-based Income Generation". *Cities*, vol. 14, n° 4, 2001.
- GREENE, Margarita. "Housing and community consolidation in informal settlements: A case of movement economy". *Proceedings - 4th International Space Syntax Symposium*. London, 2003.
- HERNÁNDEZ CASTRO, Nieves Lucely. "La sostenibilidad en el desarrollo de la vivienda informal. Análisis a partir del estudio del hábitat del barrio Puerta al Llano". *Tabula Rasa*, n° 4, 2006.
- HERNÁNDEZ, Felipe; KELLETT, Peter; ALLEN, Lea K. *Rethinking the Informal City*. New York: Berghahn Books, 2012 [2010].
- HORDIJK, M. "Debe Ser Esfuerzo Propio: Aspirations and Belongings of the Young Generation in the Old Barriadas of Southern Lima, Peru". KLAUFUS, Christien; OUWENEEL, Arij. *Housing and Belonging in Latin America*. New York: Berghahn, 2015.
- KELLETT, Peter. "El espacio doméstico y la generación de ingresos: la casa como sitio de producción en asentamientos informales". *Scripta Nova*, vol. VII, n° 146 (110), 2003.
- KELLETT, Peter. "Contemporary Vernaculars: Informal housing processes and vernacular theory". *Journal of the International Society for the Study of Vernacular Settlements*, vol. 2, Issue 1, 2011.
- KELLETT, Peter.; NAPIER, Mark. "Squatter Architecture? A Critical Examination of Vernacular Theory and Spontaneous Settlement with Reference to South America and South Africa". *Traditional Dwellings and Settlements Review*, vol. 6, n° 2, 1995.
- KLAUFUS, Christien. "Dwelling as representation: Values of architecture in an Ecuadorian squatter settlement". *Journal of Housing and the Built Environment*, vol. 15, n° 4, 2000.
- LAWRENCE, Roderick J. "Housing Quality: An Agenda for Research". *Urban Studies*, vol. 32, n° 10, 1995.
- LIBERATI, A. et al. "The PRISMA Statement for Reporting Systematic Reviews and Meta-Analyses of Studies That Evaluate Health Care Interventions: Explanation and Elaboration". *PLoS Medicine*, vol. 6, n° 7, 2009.
- MAYO, Steve; STEPHENS, William. *The Housing Indicators Program*. The World Bank, 1992.
- MENG, Gang; HALL, G. Brent. "Assessing housing quality in metropolitan Lima, Peru". *Journal of Housing and the Built Environment*, vol. 21, n° 4, 2006.
- MORORÓ, Mayta Soares de Mesquita; PEQUENO, Luis Renato Bezerra; CARDOSO, Daniel Ribeiro. "Habitação progressiva autoconstruída: caracterização morfológica com uso da gramática da forma". *Arquiteturarevista*, vol. 11, n° 2, 2015.
- OTEIZA SAN JOSÉ, Ignacio de; ECHEVARRÍA VILLALOBOS, Andrés; ARRIBAS ZAMORA, Federico. "La producción informal de viviendas: caso Maracaibo, Venezuela". *Informes de la Construcción*, vol. 41, n° 403, 1989.
- PERLMAN, Janice. *Favela. Four Decades of Living on the Edge in Rio de Janeiro*. New York: Oxford University Press, 2010.
- RAPOPORT, Amos. *House Form and Culture*. London: Prentice-Hall, 1969.
- RAPOPORT, Amos. *Human Aspects of Urban Form. Towards a Man-Environment Approach to Urban Form and Design*. New York: Pergamon Press, 1977.
- RAPOPORT, Amos. "Spontaneous Settlements as Vernacular Design". PATTON, C. V. *Spontaneous Shelter: International Perspectives and Prospects*. Philadelphia: Temple University Press, 1988.
- SÁEZ GIRALDEZ, Elia; GARCÍA CALDERÓN, José; ROCH PEÑA, Fernando. "La ciudad desde la casa: Ciudades espontáneas en Lima". *INVI*, vol. 25, n° 70, 2010.
- TURNER, John F. "Uncontrolled Urban Settlement: Problems and Policies. Urbanization: development policies and planning". *International social development review*, n° 1, 1968a.
- TURNER, John F. "The Squatter Settlement: Architecture That Works". *Architectural Design*, n° 38, 1968.
- TURNER, John F. *Housing by People. Towards Autonomy in Building Environments*. London: Marion Boyars, 1976.
- UN-HABITAT. *The Challenge of Slums: Global Report on Human Settlements 2003*. United Nations, 2010.
- UNITED NATIONS. *Habitat III Issue Papers - Informal Settlements*. New York: UN - Habitat, 2015.
- WARD, Peter M.; JIMÉNEZ HUERTA, Edith R.; DI VIRGILIO, María Mercedes. "Intensive Case Study Methodology for the Analysis of Self-Help Housing Consolidation, Household Organization and Family Mobility". *Current Urban Studies*, n° 2, 2014.
- ZOLEZZI, Mario; TOKESHI, Juan; NORIEGA, Carlos. *Densificación habitacional. Una propuesta de crecimiento para la ciudad popular*. Lima: Desco, 2005.

## 06 | La promenade fotográfica de la Villa Savoye. Le Corbusier y la imagen como expresión de la forma \_Fernando Zaparain Hernández, Jorge Ramos Jular, Pablo Llamazares Blanco

- ARNAUD, François. *Voir et habiter* (tesis doctoral). Paris: La Sorbona Nueva (París III), 1994.
- BENTON, Tim. *The villas of Le Corbusier and Pierre Jeanneret: 1920-1930*. Basel: Birkhauser, 2007.
- BENTON, Tim. *Le Corbusier secret photographer*. Zurich: Lars Müller, 2013.
- BOONE, Veronique. *Dans l'intimité de l'Atelier du 35, rue de Sèvres. Point de vue d'un amateur, Ernest Weissmann. Bobines inédites /1929-1930*. Paris: Fondation Le Corbusier, 2017
- CACCIA, Susanna; OLMO, Carlo. *La Villa Savoye. Icona, rovina, restauro (1948-1968)*. Roma: Donzelli Editore, 2016.
- COLOMINA, Beatriz. "Intimidación y espectáculo". *Arquitectura Viva*, n° 44, 1995.
- CROSET, P. A. "Occhi che vedono". *Casabella*, LI, 1987.
- FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis. "La mirada de Le Corbusier: hacia una arquitectura narrativa". *A&V*, n° 9, 1987.
- GORLIN, Alexander. "Gost in the Machine: Surrealism in the Work of Le Corbusier". *Perspecta*, n° 18, 1982.
- GRESLERI, Julliano. "Le Corbusier e la Fotografia". *Fotologia*, vol. 10, 1988.
- HERSCHDORFER, N.; UMSTÄTTER, L. (ed) *Construire l'image: Le Corbusier et la photographie*. Paris: Textuel, 2012.
- MAZZA, Barbara. *Le Corbusier e la fotografia. La vérité Blanche*. Firenze: Firenze University Press, 2002.
- NAEGELE, Daniel. "Photographic illusionism and the 'new world of space'". VV. AA. *Le Corbusier, Painter and Architect*. Aalborg (Dinamarca): Nordjyllands Kunstmuseum, 1995.
- NAEGELE, Daniel. "Le Corbusier and the Space of Photography: Photo-murals, Pavilions and Multimedia Spectacles". VV. AA. *History of Photography*, vol. 22, n° 2. London-Washington DC: Taylor & Francis, 1998.
- NAEGELE, Daniel. "Object, Image, Aura. Le Corbusier and the Architecture of Photography". *Harvard Design Magazine*, n° 6, 1998. Objeto, imagen, aura. Le Corbusier y la arquitectura de la fotografía. *Ra (Revista de Arquitectura)*, n° 4, 2000.
- NOIROT, Julie. "Regards croisés sur l'architecture: Le Corbusier vu par ses photographes". *Sociétés & Représentations*, n° 30, 2010/2.
- QUETGLAS, Josep. *Les Heures Claires. Proyecto y arquitectura en la Villa Savoye de Le Corbusier y Pierre Jeanneret*. Paris-San Cugat: Massilia, 2008.
- SCHUMACHER, Th. "Deep space. Shallow space". *Architectural Review*, n° 1079, vol 181, 1987.
- TOURNIKIOTIS, P. "Giedion and the villa Savoye: From Consecration to Preservation of Architecture". *Future Anterior*, n° 2, 2007.
- VV. AA. *Le Corbusier. Aventures photographiques*. Paris: Editions de la Villette, 2014.
- VON MOOS, Stanislaus. "La magia del clisé fotográfico". *Le Corbusier*. Barcelona: Lumen, 1977 (1968).
- ZANNIER, Italo. "Le Corbusier fotógrafo". *Parametro*, n° 143, 1986.
- ZAPARAÍN, Fernando. "Le Corbusier: fotografía y difusión. La gestión de la imagen como actitud de vanguardia". *rita\_ (Revista indexada de textos académicos)*, n° 4, 2015.

## 07 | Durana: la complejidad de una villa elemental. El ejercicio sincrético de Oíza en la casa Fernando Gómez \_Rodrigo Almonacid Canseco, Ekain Jiménez Valencia

- ALBERDI, Rosario; SÁENZ GUERRA, Javier. *Francisco Javier Sáenz de Oíza*. Madrid: Pronaos, colección "Arquitecturas-Estudio" n°2, 1996. (Prólogo de Antón Capitel).
- ALMONACID, Rodrigo; JIMÉNEZ, Ekain. "Habitar un refugio entreabierto. La casa en Durana de Sáenz de Oíza como propuesta integradora". En: *Actas del V Congreso Internacional "Pioneros de la Arquitectura Moderna Española: el proyecto del habitar"*, organizado por la Fundación Alejandro de la Sota, Madrid, mayo de 2018.
- FERRAZ-LEITE, Alejandro. *Las lecturas de Sáenz de Oíza. Desde Torres Blancas al Banco de Bilbao a través de una selección de textos hecha por el propio arquitecto*. Tesis doctoral, Departamento de Proyectos Arquitectónicos, ETSAM-UPC, 2014.
- FULLAONDO, Juan Daniel. *La bicicleta aproximativa. Conversaciones en torno a Sáenz de Oíza*. Madrid: Kain editorial, 1991.
- MACKAY, David. *Contradicciones en el entorno habitado. Análisis de 22 casas españolas* Barcelona: Gustavo Gili, 1972.
- SÁENZ DE OÍZA, Francisco Javier. *Francisco Javier Sáenz de Oíza: Escritos y conversaciones*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, colección "La cimbra", n° 3, 2006.
- URRUTIA, Ángel. "Mies/Wright en dos tensas décadas de la arquitectura moderna española", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, vol. IV, 1992.
- VELLÉS, Javier. "Oíza primera parte". *Magacín de Arquitectura de la Escuela de Toledo (MAET)*, número monográfico especial. Toledo: Universidad de Castilla la Mancha, 2015.
- VV.AA. *Arquitectura* COAM, número extraordinario dedicado a Oíza, septiembre de 2000.
- VV.AA. *El Croquis*, n° 32-33, Madrid, 1988.
- VV.AA. *Revista Nacional de Arquitectura* n°129-130, Madrid, septiembre/octubre de 1952.
- YLLERA, Iván. *Veranear de nuevo. Reinterpretación de la modernidad en algunas casas ibéricas de los 1950s*. Tesis doctoral, Departamento de Proyectos Arquitectónicos, ETSAM-UPC, 2016.

**08 | Las cinco conferencias de Juan Borchers en Madrid. Origen e impacto** \_Ignacio Hornillos Cárdenas

- ALBERTI, León Battista. (1550) *De Re Aedificatoria*. Traducción al castellano: 1991, traducción de Javier Fresnillo Núñez, Madrid: Ediciones Akal. Prólogo de Javier Rivera con ilustraciones tomadas de C. Bartoli. *L'Architettura di Leon Battista Alberti. Tradotta in lingua fiorentina da Cofimo Bartoli Genti huomo. Académico fiorentino. Con la aggiunta de Disegni*. Firenze, Lorenzo Torrentino, 1550.
- BERMEJO GODAY, Jesús. *El Espacio arquitectónico como extensión heterogénea: una contribución a la obra de Juan Borchers*. Tesis Doctoral. Director: Francisco Javier Sáenz de Oiza, Universidad Politécnica de Madrid, Departamento de Proyectos, 1987.
- BIRKHOFF, George D. 1933, *Aesthetic Measure*, Harvard University Press, Cambridge. Traducción al castellano: 1945, *Medida Estética*, Universidad Nacional del Litoral, Monografías n° 3, Rosario.
- BORCHERS F., Juan. *Meta-arquitectura*. 1ª ed. Santiago de Chile: Mathesis ediciones, 1975.
- BORCHERS F., Juan. *Institución arquitectónica: con dibujos del autor*. 1ª ed. Santiago de Chile: Andrés Bello, 1968.
- BORCHERS F., Juan. *Escritos-lecturas, 1964-1965*. Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile, 1991.
- BORCHERS F., Juan. *Hiperpolis*. 1ª ed. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 2011.
- BORCHERS F., Juan. "La medición como substrato del fenómeno arquitectural. Con cantidades crear cualidades." Revista *Hogar y Arquitectura*, n° 87, Madrid: marzo-abril 1970.
- BORCHERS F., Juan. "Lectura de una obra plástica. El orden de las ideas". Revista *Hogar y Arquitectura* n° 87. Madrid: marzo-abril 1970.
- DE LA CRUZ, Rodrigo. "Precisiones en torno a Le Corbusier: textos inéditos de Juan Borchers." Revista *ARS* n° 8-9, septiembre, 1987, pp.57-63.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Fenomenología del Espíritu*. Wenceslao Roces y Ricardo Guerra (trad.). Madrid: FCE, 2017.
- HERRERA, Juan de. *Discurso de la Figura Cúbica*. Madrid: Editorial Plutarco, 1935. Prólogo de Julio Rey Pastor.
- LE CORBUSIER. *Vers une architecture*. Paris: Saugnier, 1923. Traducción al Castellano: *Hacia una Arquitectura*, traducción de Josefina Martínez, Colección Poseidón. Barcelona: Ediciones Apóstrofe, 1998, 1ª reimpresión de la 2ª edición.
- LE CORBUSIER. "Le Modulor: essai sur une mesure harmonique a l'échelle humaine applicable universellement a l'architecture et a la mécanique". *Architecture d'Aujourd'hui*, Boulogne, 1950. Traducción al castellano: *El Modulor, traducción de Rosario Vera*. Barcelona: Editorial Poseidón, 1961, 2ª edición, Buenos Aires.
- MONEO, Rafael. *La vida de los Edificios*. 1ª ed. Madrid: El acantilado, 2017.
- PÉREZ DE OYARZÚN, Fernando. *Exploraciones proyectuales a partir de la idea de proyecto elemental en Juan Borchers*. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile, 1999.
- SUÁREZ, Isidro. *La refutación del espacio como sustancia de la arquitectura*. Santiago: Escuela de Arquitectura de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Documento de Extensión n° 1, 1986.
- UEXKULL, Jacob von. "Cartas Biológicas a una Dama". *Revista de Occidente*, Madrid: 1925 (2a ed. 1945).
- VV. AA. "El taller de Juan Borchers". *Revista CA*, n° 98. Santiago: Colegio de Arquitectos de Chile, Jul.-Sept. 1999.
- VV. AA. "Desvíos de la deriva. Experiencias, travesías y morfologías". Catálogo de exposición. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, mayo - agosto 2010.
- VICO, Giambattista. *Scienza Nuova*. 1725. Traducción al castellano: *Ciencia Nueva*. Traducción y notas de Rocio de la Villa. Madrid: Editorial TECNOS, Colección Metrópolis, 1995. La presente traducción es de la tercera edición de 1744, publicada el mismo año de la muerte de Vico.
- VINCI, Leonardo da. *Trattato della pittura di Leonardo da Vinci nuovamente dato in luce*. 1651. Traducido al castellano: *Tratado de Pintura*, ed. Angel González. Madrid: Ediciones Akal, 1998, 4ª edición.
- ZEVI, Bruno. *Saber Ver la Arquitectura*. Buenos Aires: Editorial Poseidón, 1951.

**09 | Ignoto, incierto, desconocido. La nueva Terra Incognita en la obra de Robert Smithson** \_Alejandro Infantes Pérez

- BORGES, Jorge Luis. *El Hacedor*. Madrid: Debolsillo, 2012.
- BOETTGER, Suzaan. *Earthworks*. Berkeley: University of California Press, 2002.
- BEARDSLEY, John. *Earthworks and beyond: contemporary art in the landscape*. Londres: Abbeville Press, 1998.
- CARROLL, Lewis. *La caza del Snark (Ilustraciones por Henry Holiday)*. Editorial MCA, 2000.
- DOMINGO SANTOS, Juan. "Inventario de una ciudad imaginada" en VV. AA. *La cultura y la ciudad*, Granada: Universidad de Granada, 2016.
- HEIDEGGER, Martin. *El arte y el espacio*. Barcelona: Herder, 2009.
- MAROT, Sébastien. *Suburbanismo y el arte de la memoria*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2006.
- MARTÍNEZ GARCÍA-POSADA, Ángel; TRILLO DE LEYVA, Juan Luis. *Sueños y polvo*. Madrid: Lampreave, 2009.
- RAQUEJO, Tonia. *Land art*. Donostia-San Sebastián: Nerea, 2008.
- REYNOLDS, Ann; SMITHSON, Robert. *Robert Smithson: Learning from New Jersey and Elsewhere*. Cambridge: MIT Press, 2003.
- SHAPIRO, Gary. *Earthwards: Robert Smithson and art after Babel*. Berkeley: University of California Press, 1997.
- SMITHSON, Robert. *Robert Smithson: El Paisaje Entropico: Una retrospectiva 1960-1973*. Valencia: Institut Valencià d'Art Modern, 1993.
- SMITHSON, Robert. *Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.
- VV. AA., *Robert Smithson*. Berkeley: University of California Press, 2004.
- VV. AA., *Odd Lots: Revisiting Gordon Matta-Clark's "Fake Estates"*. New York: Cabinet Books, in conjunction with the Queens Museum of Art and White Columns, 2005.

**10 | Más allá del confort, objetos redimidos \_Fernando Espuelas**

- AGAMBEN, Giorgio. *Estancias: La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Segovia, Tomás (trad.). Valencia: Pre-Textos, 2006.
- BANHAM, Reyner. "A home is not a house". Dallegret, François (ilust.). *Art in America* n° 2, 1965.
- BAUDRILLARD, Jean. *El sistema de los objetos*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2010.
- BENJAMIN, Walter. *Libro de los Pasajes*. Tiedmann, Rof. Madrid: Akal, 2005.
- GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel. *Roma en cuatro pasos. Seguido de algunos avisos urgentes sobre decoración de interiores y coleccionismo*. Madrid: Ediciones Asimétricas, 2011.
- HERREROS, Juan. "Espacio doméstico y sistema de objetos" en *Otra mirada. Posiciones contra crónicas. La acción crítica como reactivo en la arquitectura española reciente*. Manuel Gausa / Ricardo Devesa (eds). Barcelona: Actar, 2010.
- MARTÍNEZ CAPDEVILA, Pablo. *Andrea Branzi y la città senza architettura*" Tesis doctoral. Directores: María Teresa Muñoz Jiménez; Fernando Quesada López. Universidad Politécnica de Madrid. Departamento de Proyectos Arquitectónicos, 2014.
- MARTÍNEZ CAPDEVILA, Pablo. "Hacia una arquitectura débil". *CPA, Cuadernos de Proyectos Arquitectónicos*, n° 06, 2016, pp.83-89.
- LLINÁS, Josep Llinás. *Saques de esquina*. Valencia: Pre-textos / Col-legi de Arquitectes de Catalunya, 2002.
- LLINÁS, Josep Llinás. *Josep María Jujol*. Sarrá, Jordi (fot.). Colonia: Taschen, 2007.
- MAILLARD, Chantal. *Bélgica*. Valencia: Pre-Textos, 2011.
- MOLINA, Santiago de. *Collage y arquitectura. Forma intrusa en la construcción del Proyecto Moderno*. Sevilla: Recolectores Urbanos, 2014. .
- NAVARRO BALDEWEG, Juan. "Una casa para una intersección". *Arquitectura*, n° 204-205, 1977, pp. 97-101.
- PAZ, Mario. *La casa de la vida*. Barcelona: Penguin Random House, 2016.
- VVAA. *El pensamiento débil*. Vattimo, Gianni y Pier; Rovatti; Aldo (eds.). Madrid: Cátedra, 2000.
- ZWEIG, Stefan. *Momentos estelares de la Humanidad*. Barcelona: Acanalado, 2012.

**11 | La materialidad [textil] de las envolventes de Jørn Utzon \_María José Pizarro, Óscar Rueda**

- FRAMPTON, Kenneth. *Estudios sobre cultura tectónica. Poéticas de la construcción en la arquitectura de los siglos XIX y XX*. Madrid: Editorial Akal, 1999.
- GARGIANI, R., Fanelli. G. *El principio del revestimiento*, Madrid: Ed. Akal, 2001.
- LOOS, Adolf. *Ins leere gesprochen*. 1897-1900, George Crés&Cie, Paris-Zurich 1921. Traducción al castellano consultada: "Dicho al vacío" en *Adolf Loos. Escritos I*. Madrid: Ed. El Croquis, 1993.
- MALLGRAVE, Harry Francis, *Gottfried Semper: Architect of the Nineteenth Century*. New Haven: Yale University Press, 1999.
- RASMUSSEN, Steen Eiler. *La experiencia de la arquitectura: sobre la percepción de nuestro entorno*. Madrid: Ed. Reverté, 2004.
- RIEGL, Alois. *Die spätrömische Kunst-Industrie*, Viena, 1901.
- ROHE, Mies van der. Artículo original: "Bürohaus"; publicado en la revista G, n°1, julio de 1923, p. 3. Versión consultada en *La palabra sin artificio*, "Edificio de oficinas", Madrid: El Croquis Editorial, 1995.
- RUEDA, Óscar. *Bekleidung. Los tajes de la arquitectura*. Colección Arquitesis n° 40. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2015.
- SEMPER, Gottfried. *Die vier Elemente der Baukunst*, Braunschweig: Friedrich Vieweg und sohn, 1851. *The four elements of architecture and other writings*, Cambridge, Massachusetts: Cambridge University press, 1989.
- SEMPER, Gottfried. *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder Praktische Ästhetik: Ein Handbuch für Techniker, Künstler, und Kunstfreunde*. 2 vols. Frankfurt: Verlage für Kunst und Wissenschaft, 1860-63. *Style in the Technical and Tectonic Arts; or, Practical Aesthetics*". Los Angeles, CA: Getty Research Institute, 2004. Existe traducción al castellano en *Semper: El estilo*, Ed. Azpiazu Ediciones, 2013.
- SEMPER, Gottfried. *Escritos fundamentales de Gottfried Semper. El fuego y su protección*, Volumen 37 de Arquia. Temas. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2014. Edición y prólogo a cargo de Antonio Armesto.
- UTZON, Jorn and Faber, T. "Tendenser i nutidens arkitektur", *Arkitekten* n° 7-8-9, pp. 63-69, Copenhague 1947.
- UTZON, Jorn and Faber, T. "Platforms and Plateaus: the Ideas of a Danish Architect", *Zodiac*, 1962.
- UTZON, Jorn and Faber, T. "The inner most being of architecture", 1948, inédito. Publicado en *Utzon: Inspiration, Vision, Architecture*. p. 10, Richard Weston, Edition Blondal, Hellerup 2002. Existe traducción al castellano en: *Catálogo de la exposición Jørn Utzon*, p. 15. Madrid: MOPU, 1995. Edita: Fuensanta Nieto y Enrique Sobejano.
- WAGNER, Otto. *Moderne Architektur*, Viena: 1898. Versión consultada, *La arquitectura de nuestro tiempo*, Madrid: Ed. El Croquis, 1993.
- WESTON, Richard. *Utzon: Inspiration, Vision, Architecture*. Hellerup: Edition Blondal, 2002.

## 12 | Exportando Torres Blancas. La recepción de la obra de Sáenz de Oiza en la prensa arquitectónica internacional \_Pablo Arza Garaloces

- ARROU, Pierre. "Une basilique hispano-américaine a Madrid", *La Construction Moderne*, nº 5, 1950.
- BUCHANAN, Peter. "Spain: poetics of modernism", *Architectural Review*, nº 1071, 1986.
- CAMPO BAEZA, Alberto. "7 Masters of Madrid and 7+7 Young Architects", *A+U*, nº 89, 1978.
- CAPITEL, Antón. "El siglo XX español. Notas para una síntesis". VV.AA. *Arquitectura del siglo XX: España*. Madrid: Tanais, 2000.
- DE MIGUEL, Carlos. "Espagne. Torres Blancas", *Architecture, formes et fonctions*, nº 6, 1969.
- FLORES, Carlos. "Torres Blancas flats, Madrid", *Architectural Design*, nº 9, 1966.
- FRAMPTON, Kenneth. *Historia crítica de la arquitectura moderna* (3ª ed.) Barcelona: Gustavo Gili, 1996.
- GOULET, Patrice. "Les temps Modernes?", *L'Architecture d'aujourd'hui*, nº 224, 1982.
- MÁRQUEZ, Fernando; LEVENE, Richard (ed.). "Sáenz de Oiza", *El Croquis*, nº 4, 2002.
- ORTIZ-ECHAGÜE, César. "Brief aus Spanien", *Werk*, nº 9, 1966.
- ORTIZ-ECHAGÜE, César. "40 anos de arquitectura spanhola", *Binario*, nº 27, 1960.
- ORTIZ-ECHAGÜE, César. "Building in Spain during the last 30 years", *Der Architekt*, nº 3, 1962.
- ORTIZ-ECHAGÜE, César. "Spanische Architektur und Kunst", *Werk*, nº 6, 1962.
- PARENT, Claude; GOULET, Patrice. "Architecture en Espagne", *Aujourd'hui Art et Architecture*, nº 52, 1966.
- PEDIO, Renato. "Torres Blancas a Madrid", *L'Architettura Cronache e Storia*, nº 161, 1969.
- ZEVI, Bruno. "I nani ai piedi dei giganti", *L'Architettura Cronache e Storia*, nº 140, 1969.
- ZEVI, Bruno. "In testa per quel che conta", *L'Architettura Cronache e Storia*, nº 161, 1969.
- "Le Torri Bianche", *Abitare*, nº 246, 1986.
- "Le Torre del Banco Bilbao", *Abitare*, nº 246, 1986.
- "Arquitectura religiosa", *L'Architecture d'Aujourd'hui*, nº 30, 1950.
- Baumeister*. 1967, nº 6.
- "Hanghäuser / Bäte", *Deutsche Bauzeitung*, nº 3, 1969.
- "Le tour Blanche, Madrid", *L'Architecture d'Aujourd'hui*, nº 130, 1967.
- "Saenz de Oiza. Torres Blancas", *Zodiac*, nº 15, 1965.
- "Torres Blancas", *Aujourd'hui Art et Architecture*, nº 52, 1966.
- "Torres Blancas. Madrid", *L'Architecture d'Aujourd'hui*, nº 149, 1970.
- "World", *Architectural Review*, nº 893, 1971.
- "Torres Oiza", *Architectural Review*, nº848, 1967.

## 13 | La obsesión geométrica de Dalí: La cúpula monárquica \_Martino Peña Fernández-Serrano

- AGUER, Montse. LA HUERTA, Juan José. *Dalí y la Arquitectura. Cronología*. Figueres. Barcelona: Fundació Gala-Salvador Dalí y Fundació Caixa, 1996.
- CLOS, Oriol. *Las casas de Salvador Dalí en Dalí y la Arquitectura. Cronología*. Figueres. Barcelona: Fundació Gala-Salvador Dalí y Fundació Caixa, 1966.
- DALÍ, Salvador. *50 secretos mágicos para pintar*. Barcelona: Lius de Caralt, 1951.
- DALÍ, Salvador. *Good Nait Dalí*. Chicago. Architectural Forum. noviembre 1957, p.171-172.
- DALÍ, Salvador: *Lettre ouverte à Salvador Dalí*. Paris: Albin Michel, 1966.
- DALÍ, Salvador: "Dalí habla de Dalí". *Gaceta ilustrada* nº 685. Madrid/Barcelona: 1969.
- DALÍ, Salvador. "¿Quién es el surrealismo?". *Vogue Paris*, abril, 1968.
- DALÍ, Salvador. "The Cylindrical Monarchy of Guimard". *Arts Magazine*. New York, marzo 1970.
- DALÍ, Salvador. "Les Princes. Numero du cinquantesime 1921/1971 realise par Salvador Dalí". *Vogue Paris*, enero 1971.
- DALÍ, Salvador. "Sobre la obra de Emilio Pérez Piñero, el pensamiento de Salvador Dalí". *Arquitectura* nº 162-163, Madrid, julio - agosto 1971, pp. 5-7.
- D'ORS, Eugeni. *Teoría de los estilos y espejo de la Arquitectura*. Madrid: M. Aguilar, 1944.
- GRANELL TRÍAS, Enrique. *En el Ombligo de un mundo en Dalí y la Arquitectura. Cronología*. Figueres. Barcelona: Dalí. Arquitectura. Fundació Gala-Salvador Dalí y Fundació Caixa, 1996.
- GUARDIOLA Y ROVIRA, Ramón. *Dalí y su museo*. Figueras: Empordanesa, 1984.
- KOOLHAAS, Rem. *Delirio en Nueva York*. Barcelona; Gustavo Gili, 2004.
- PEÑA, Martino. *La cuarta dimensión en el método proyectual. Tiempo y movimiento. De Cedric Price a Pérez Piñero*. Madrid: Criticall. I International Conference on Architectural Design & Criticism. 2014, pp. 1.104-1.111.
- PÉREZ PIÑERO, Emilio. "Emilio Pérez Piñero, Premio Auguste Perret". *Arquitectura* nº 163-164. Madrid, 1972, pp. 16-24.
- THOMPSON, D'arcy. *On growth and Form*. Cambridge: Cambridge University Press, 1961.





Universitat de Girona  
**Departament d'Arquitectura  
i Enginyeria de la Construcció**

El Departamento de Arquitectura e Ingeniería de la Construcción es uno de los 24 departamentos que forman el conjunto de la UdG. Es el que abastece de profesorado a los estudios de grado en Arquitectura técnica y Arquitectura, principalmente. Asimismo, a los estudios de máster en Arquitectura y en Sostenibilidad y Gestión de la Edificación en el Sector Turístico.

Tiene su sede en la Escuela Politécnica Superior, la cual además de ofrecer los estudios del ámbito de la Edificación, también imparte estudios de Ingeniería.

Los grupos de investigación CATS i AiT están adscritos a este departamento.

Más información: <http://www.udg.edu/depaec>



# 01 | Determinación vs indeterminación en el espacio doméstico.

## Los límites de la flexibilidad \_Jaime Coll López

La flexibilidad como ideología moderna, uno de los principales paradigmas de la arquitectura doméstica del siglo XX, es criticada por el filósofo José Luis Pardo, que la califica de “proceso de fluidificación”. En el texto “Turismo siniestro”<sup>1</sup>, Pardo analiza, citando el ensayo de Michel Foucault *Vigilar y Castigar*<sup>2</sup>, cómo, a partir de la Ilustración, se desarrollan procedimientos en diversos ámbitos de la vida –escuelas, ejército, hospitales, prisión, iglesia– para controlar a los individuos y aumentar su eficiencia y productividad: la sociedad moderna surgida de la Ilustración se organizará a partir de estrategias de control y disciplina. Esto repercutirá en la vivienda de principios del siglo XX, en la diferenciación de espacios funcionales: “Foucault [...], durante los siglos XIX y XX, “analizó” el espacio interior de las viviendas populares, creando habitaciones diferenciadas –el cuarto de los niños, la alcoba conyugal, el baño, la cocina, el comedor, la sala de estar– donde hasta entonces no había más que un espacio único en el que coexistían todas las tareas, personas y funciones del hogar”.<sup>3</sup>

Toda la arquitectura residencial del siglo XX refleja esta paradoja entre la definición programática de los espacios y búsqueda de la flexibilidad, entre especialización y adaptabilidad o cambio de uso en el tiempo. Sin embargo, el espacio doméstico, indica Pardo, ha ido evolucionando hacia una extrema flexibilidad que corresponde a los “tiempos líquidos”<sup>4</sup> actuales donde “todo lo sólido se desvanece en el aire, todo lo sagrado se profana y todo lo rígido se derrite”.<sup>5</sup>

La reflexión que propone es la siguiente: “...si hay una violencia en la “separación” de espacios y habitaciones que constituyen las viviendas, no es menos angustioso el modo como las nuevas casas, las verdaderamente adaptadas a nuestro tiempo, prescinden de paredes, muros y distinciones rígidas, dejando al inquilino en la indefinición de un espacio tan completamente descualificado y abstracto como el dinero en el que se cuenta su valor y, como él, perfectamente intercambiable por cualquier otro espacio. La privatización, la despolitización, la miniaturización, la deslocalización, la flexibilización o la impermanencia que definen los nuevos estilos de vida que se van imponiendo entre la resignación y el entusiasmo, ¿son en verdad procesos ilimitados? [...] ¿O bien no hay límite alguno, y ni siquiera la injusticia, el sufrimiento o la muerte pueden poner obstáculos a este proceso mundial de fluidificación?”

Para responder a esta crítica de José Luis Pardo, debemos distinguir flexibilidad frente a adaptabilidad, protagonismo del arquitecto o del usuario, tácticas duras frente a blandas, sistemas determinados frente a indeterminados. Estos binomios, que definen la capacidad de cambio de los espacios o la capacidad de cambio en el uso de los espacios, y que han coexistido a lo largo del siglo XX, han sido estudiados extensamente por Jeremy Till y Tatjana Schneider<sup>6</sup>. Estos investigadores apuestan por técnicas blandas o sistemas determinados, donde el diseñador provee un “diseño físicamente fijo pero socialmente flexible”, frente a sistemas “duros” basados en tecnología, en elementos móviles, deslizantes o plegables, más rígidos y menos adaptables a largo plazo.

El principio de lo adaptable, de las técnicas blandas, concluyen, es dejar el edificio inacabado, es decir, una infraestructura básica que deje margen al usuario para su ocupación, uso y transformación en el tiempo. Esto se puede conseguir de dos maneras: dejando un gran espacio sin distribuir –que sea el usuario quien lo ocupe, distribuyendo o no– o definiendo espacio neutros, habitaciones iguales sin uso predefinido.

Un ejemplo de sistemas blandos o indeterminados basados en espacios neutros son las últimas propuestas de vivienda, donde se observa un retorno al orden, una vuelta a la casa de habitaciones iguales<sup>7</sup>, a la habitación como módulo y espacio esencial de la casa en detrimento de la sala de estar. Una habitación polivalente, de función intercambiable, con límites espaciales claros que a menudo se corresponden a muros estructurales, espacialmente adaptable por el usuario, cercana en concepto –aunque no en tamaño– y organización a las plantas de vivienda anteriores al siglo XX. Estas propuestas presentan ventajas funcionales como son la desjerarquización de los dormitorios –ya no existe un dormitorio conyugal grande y dormitorios de los niños más pequeños, con cama individual–, eliminación del factor de género –la cocina es una habitación más–, elimina la promiscuidad e indefinición de la zona de estar respecto al comedor o la distinción clásica entre zona de día y noche que en muchos casos queda abolida para

Resumen pág 50 | Bibliografía pág 56

Universidad Politécnica de Cataluña.  
Jaime Coll (Palma de Mallorca, 1964), es doctor arquitecto desde 1994 y Profesor Titular de Proyectos en la ETSAB desde 1998. Ha sido Fulbright postdoctoral en Columbia University desde 1994 a 1996. Junto a Judith Leclerc forman COLL&LECLERC en 1996 en Barcelona. En el año 2007 COLL-LECLERC han recibido los premios: Ciudad de Barcelona de Arquitectura, IX Bienal Española y el Premio Nacional de Vivienda por los Equipamientos en Londres-Villarreal y fueron seleccionados por Herzog & De Meuron-Ai Weiwei entre 100 equipos internacionales para diseñar una de las villas del Proyecto Ordos 100 en China. Han recibido los premios AVS a la mejor vivienda pública en dos ocasiones: 2009 y 2018.  
jaime.coll@upc.edu

### Palabras clave

Vivienda evolutiva, mueble habitable, flexibilidad, adaptabilidad, fluidificación

<sup>1</sup> PARDO, José Luis. “Turismo siniestro”. En: *El País*, 14 enero 2012, p. 29.

<sup>2</sup> FOUCAULT, Michel. *Vigilar y castigar*. 2005. Original: *Surveiller et punir*, Gallimard 1975.

<sup>3</sup> Ídem.

<sup>4</sup> BAUMAN, Zygmunt. *Tiempos líquidos. Vivir en una época de incertidumbre*. 2013. Original: *Liquid Times. Living in an Age of Uncertainty*. 2007.

<sup>5</sup> Ídem.

<sup>6</sup> Por ejemplo la casa Schöder (1924) de Rietveld como ejemplo de táctica “dura” o determinada y la Weissenhofsiedlung (1927) de Mies como ejemplo de táctica “blanda” o indeterminada. TILL, Jeremy Till. SCHNEIDER, Tatiana en “Flexible housing: the means to the end”. *Cambridge Journals* vol. 9, n° 3/4, 2005.

<sup>7</sup> “Habitaciones iguales, pero unidas unas con otras mediante elementos más complejos, en situaciones y posiciones poco habituales y sin apenas pasillos convencionales. Casas con más puertas de las habituales”. Ver como artículo de referencia por ejemplo: MONTEYS, Xavier. “La casa de habitaciones iguales”. En: *Quaderns* 265, 2013, pp. 42-45 y como teoría ampliada MONTEYS, Xavier. *La Habitación. Más allá de la sala de estar*. Ed. GG, Barcelona, 2014.

<sup>8</sup> BRAND, Stewart. "Shearing layers of change". En: *How Buildings Learn. What Happens After They're Built*. 1994.

<sup>9</sup> La experiencia en Casablanca será aplicada posteriormente en el boom turístico de los años 60 y 70 en el sur de Francia en una arquitectura del ocio. Estudios de vivienda basados en combinaciones de trama definen un modelo que será imitado hasta la saciedad. CANDILIS, Georges. *Recherches sur l'architecture des loisirs*. 1973.

<sup>10</sup> "nous approchons du but essentiel de l'enquête: l'intervention de l'architecte à l'intérieur d'aménagement et d'équipement". CANDILIS, JOSIC, WOODS. "Proposition pour un habitat évolutif". En: *Techniques & Architecture*, marzo-abril 1959.

promover nuevas relaciones entre espacios o usos alternativos en los dormitorios. Los espacios no quedan condicionados ni definidos por el programa que contienen sino por su posición y las relaciones que establecen entre las habitaciones contiguas. Sin embargo, se está produciendo un abuso del isomorfismo, donde no siempre esa configuración tipológica garantiza el confort, intimidad y buena respuesta ambiental del espacio doméstico.

La discusión sobre lo que son elementos determinados e indeterminados, sobre el "hard" y el "soft" de hecho se desarrolla durante las décadas de los 60 y 70 y llega hasta la actualidad. Es conocido el diagrama de Stewart Brand <sup>8</sup> de "capas deslizantes" [1], donde el diseño interior y el equipamiento –electrodomésticos, muebles, objetos– ocupan la posición interior, es decir, la más variable en el tiempo, anotando que de hecho la palabra mueble viene del latín *mobilis* que significa "que se puede transportar". A partir de este diagrama, la cuestión que planteo es: ¿es posible que lo móvil y variable, es decir, los objetos, lo mobiliario y el diseño del espacio –particiones, techos, suelos– estén diseñados según los mismos principios? ¿Que un tabique o muro sea un mueble? ¿Que el mueble tenga dimensión suficiente para ser habitable? ¿Que además de contener espacio habitable sea capaz de organizar el espacio a su alrededor? ¿Se consigue un espacio adaptable, sin poner en peligro, tal y como denuncia Pardo, la intimidad?

Por tanto repasemos diferentes momentos de la arquitectura doméstica del siglo XX en los que la flexibilidad adquiere diferentes nombres y se desarrollan ciertas particularidades que pueden ser útiles para avanzar por donde pueden surgir nuevos modelos sobre lo "inacabado" para el habitar contemporáneo. Avanzaremos desde la vivienda evolutiva de Candilis –ejemplo de espacio sin distribuir– a propuestas híbridas entre técnicas duras y blandas: pasando por las casas electrodoméstico de los Smithson, el mueble habitable de Archizoom, la casa dentro de la casa de Moore, o un proyecto propio donde lo inacabado es la estrategia principal.

### La vivienda evolutiva y las casas electrodoméstico

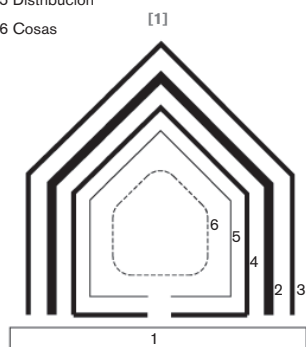
El concepto de la vivienda que evoluciona con las necesidades vitales del usuario, ya lo planteó la arquitectura moderna y fue un tema de discusión llevado a las reuniones de los CIAM y más tarde a las del Team X, por Candilis, Josic y Woods. La presentación del trabajo de ATBAT –Bodiansky, Candilis, Woods– en Marruecos en el CIAM de 1953 muestra por vez primera un estudio serio sobre la masificación –"Le plus grand nombre"–, el problema de la vivienda social, la masificación de los suburbios de Casablanca por la inmigración, la necesidad de la producción de vivienda en masa en un país sin tecnología. Los bloques Semiramis y Nid d'abeille son la búsqueda de lo equivalente en altura a la casa-patio árabe. La concentración de servicios y núcleos de acceso provoca que el resto de la vivienda se considere espacio indeterminado, destinado según tradición árabe a actividades diversas, siempre aislado del espacio público pero en contacto con el exterior. Lo que se provee es una estructura para que cada usuario se la adapte <sup>9</sup>.

En 1959 Candilis, Josic y Woods publican "Proposición para una vivienda evolutiva" <sup>10</sup>: "nos acercamos al objetivo esencial de la investigación: la intervención del arquitecto en el interior de la distribución y del equipamiento". En un ensayo-manifiesto de 10 puntos expone lo siguiente: el hogar por principio es evolutivo, adaptándose a las nuevas condiciones. La vivienda del futuro se impregnará de la noción evolutiva del hogar: no se tratará de una vivienda de varias habitaciones, sino de viviendas para varias personas. En la vivienda encontraremos elementos determinados –responden a reglamentos– e indeterminados –evolucionan libremente según datos materiales, geográficos y climáticos y sociales o espirituales–. Entre los elementos indeterminados enumera: la organización de los espacios, la separación de funciones, interpenetración interior-exterior, la concepción espiritual y plástica, el cambio, adición y mejora. El programa que proponen es conseguir la máxima calidad en los elementos determinados –establecer en un complejo de células, una columna vertebral que contenga las redes de circulación, alimentación, evacuación y equipamiento de base– y dejar superficies libres –entre la columna y la envolvente– para que las familias puedan crear su hogar evolutivo, aquel que se adapta a las diferentes fases de la vida.

Esto acerca –de hecho utilizan la misma terminología– la "vivienda evolutiva" a las tesis de Tiller-Schneider, en su defensa de lo indeterminado, pues proponen como tácticas tanto el cambio de uso de los espacios o habitaciones que previamente se han definido físicamente pero no programáticamente como una segunda posibilidad que es dejar el espacio en bruto para que el usuario se lo distribuya. Los términos originales anglosajones utilizados "hard" y "soft" se pueden aplicar literalmente a la propuesta de Candilis.

Las investigaciones de Alison y Peter Smithson discurren paralelas a las de Candilis y Woods. En el periodo 1956-59 aparecen una serie de "ideas", de propuestas experimentales que llaman "casas electrodoméstico" <sup>11</sup> [2]. En todos los casos sus propuestas son una alternativa a la "fle-

- 1 Sitio
- 2 Estructura
- 3 Piel
- 4 Servicios
- 5 Distribución
- 6 Cosas



[1] BRAND, Stewart. *Shearing layers of change*. Procedencia: Jaime Coll.



[2] A&P Smithson, *Appliance House, Retirement House in Kent*. Procedencia: Jaime Coll.

bilidad" de los años 30 en las técnicas de construcción industrial, derivadas de los conceptos de prefabricación originados en la casa de Gropius en la Weissenhof, basadas en la repetición de un módulo de panel y en las que se olvida el acondicionamiento del interior, su uso. En cambio, para los Smithson, con la aceptación del consumismo, la aparición de numerosos utensilios o aparatos en la casa, el automóvil con su proceso de fabricación que permitía obtener un producto seriado, de alta calidad y tecnología y de alguna manera personalizado gracias a los componentes que son intercambiables y que podían elegir; "la casa de hecho está diseñada –como un coche– de una pieza, para una función concreta. Para diferentes funciones debería haber diferentes modelos"<sup>12</sup>. Es lo que proponen para las "appliance houses", empezando por la Casa del futuro, pabellón construido en plástico en 1956 a partir de componentes intercambiables, enchufables móviles que se reúnen alrededor de un patio. Tal vez por influencia del trabajo de ATBAT, su propuesta es una casa patio cerrada al exterior, es un modelo de agregación, crítico con la pequeña casa aislada con un jardín residual, típico del suburbio anglosajón. En general se componen de una unidad estructural fija –la cáscara y los enchufes– y los elementos cambiables –preparación de la comida, sanitario, comunicación, almacenaje, mantenimiento–. Al ser cambiados, los "electrodomésticos" no destruyen el interior, nunca están obsoletos, siempre serán eficientes y discretos al ser móviles y poderse esconder, y liberan todo el espacio interior como espacio de estar.

Por tanto los Smithson aportan algo diferente y fundamental para las futuras viviendas: la fachada no es libre como en la Vivienda Evolutiva de Candilis –una herencia del movimiento moderno potenciada en la posguerra–, sino que incluye la envolvente como "cáscara" como elemento fijo y configura el espacio interior no como una planta libre, sino como un espacio adaptable con piezas "enchufables" como repuestos –cocina, baños, armarios–.

Hay algunos ejemplos canónicos que nos dan pistas sobre cómo organizar un espacio interior sin caer en la utopía de la planta libre –la vivienda evolutiva–, ni la utopía tecnológica –casas-electrodoméstico–. Vamos a revisar dos proyectos que, utilizando el mueble como elemento distribuidor, introducen interesantes conceptos: *The Habitable Cupboard* y *Sea Ranch*.

## El mueble habitable

"Paisaje doméstico", "armario habitable", "superficie neutra", "aparcamiento residencial" –"*Domestic Landscape, Habitable Cupboard, Neutral surface, Residential parking lot*"– son términos acuñados a finales de los años 60, cuando nuevos modelos domésticos aparecen a partir de conceptos derivados de las comunas *hippies* de 1966, nuevos modos de habitar basados en nuevas relaciones sociales y familiares: del "espacio doméstico" se pasa al "paisaje doméstico", se rompe con las convenciones de una vivienda subdividida en habitaciones, amueblada. Cojines, muebles modulares, espacios fluidos, vivienda flexible son elementos y estrategias que se desarrollan entre 1966 y 1972 por influencia de un nuevo tipo de vida, de relaciones sociales más libres.

Es en las ferias organizadas por Bayer –Visión 1 y 2 de Colonia de 1969 y 1970– donde Joe Colombo con "*Habitat of the Future*" y Verner Panton con "*Phantasy Landscape*" presentan los prototipos más radicales. En 1972, el MOMA invita a diseñadores italianos a presentar su visión de la vivienda del futuro en "*Italia: The New Domestic Landscape*". Joe Colombo, Gae Aulenti, Superstudio, Archizoom, presentan "ambientes" –"*environments*"– donde unos objetos organizan sobre un tablero unas actividades domésticas entendidas como eventos sociales y políticos.

El mismo año, Archizoom presenta el proyecto "*The Neutral surface. The habitable cupboard*": la vivienda es un único espacio neutral en el que se pueden organizar de nuevo una y otra vez todos los elementos pertenecientes al equipamiento necesario y las funciones de la vivienda. Como si fuera un estuche que contiene armarios –*cupboards*–, estos se despliegan sobre una superficie que actúa como un tablero de juego. El dibujo producido, una malla en la que un artefacto compacto se abre desplegando cocina, baño y armarios, configurando diferentes distribuciones de viviendas encadenadas, en realidad la misma vivienda explicada en el tiempo, en todo su potencial, un dibujo que ha sido uno de los más imitados en las escuelas de arquitectura.

## "Casa dentro de la casa". *Sea Ranch*<sup>13</sup>

Si retrocedemos a 1964 y analizamos *Sea Ranch*, aparece el concepto de la casa dentro de la casa: Charles Moore busca la "interioridad", un cobijo que nos aisle del exterior salvaje y en el que encontremos un núcleo, un hogar. Se compone de 10 "grandes habitaciones" –cubos de 8x8–, variantes de un tipo que viene definido por una idea de baldaquino o aedícula que Moore desarrolló con anterioridad en su casa en Orinda y que teorizó en su libro *The Place of Houses*<sup>14</sup>. Pero el tipo se adapta a las condiciones del terreno, clima, orientación, de manera que se producen 10 variantes, todas diferentes, que se agrupan alrededor de dos patios.

<sup>11</sup> SMITHSON, Alison. "Caravan-embryo "Appliance House"". En: *Architectural Design* sept. 1959 y "Thirty years of thoughts on the house and housing". En: LASDUN, Denis. *Architecture in the Age of Scepticism*, 1984.

<sup>12</sup> "The house infact was designed –like a car – as one thing, for a limited role. For different roles there would be different models". SMITHSON, Alison and Peter. *Changing the Art of Inhabitation*, 1994, p. 115.

<sup>13</sup> "in each of these large pieces are two independent "houses", larger than the furniture, but not as large as a building". Charles Moore, 1964.

<sup>14</sup> MOORE, Charles; LYNDON, Donly; ALLEN, Gerald. *The Place of Houses: Three Architects Suggest Ways to Build and Inhabit Houses*, 1974.

<sup>15</sup> ALLEN, Gerald. *Charles Moore*, GG, 1981, p. 35.

<sup>16</sup> Un antecedente a menudo utilizado es el escritorio de la pintura *Jérónimo en su estudio* de Antonello da Messina.

<sup>17</sup> Vino a cenar el arquitecto Dominique Perrault en 1999 cuando apenas había nada y nos aconsejó: "il faut laisser l'espace vide".

<sup>18</sup> "Kid Tunero terminó su vida durmiendo en un gimnasio cuando ya todo estaba irremediablemente torcido". ARROYO, Eduardo. "Morir en un gimnasio" publicado en *La Vanguardia*, 3 agosto 2005. Ver también ARROYO, Eduardo. "Arroyo. *Boxeo y literatura*". 2009.

El primer objetivo de esta agrupación –“clúster”– es crear un lugar en el paisaje; el segundo, segregar progresivamente el exterior a partir de diversas capas de abrigo. Hay una necesidad de ir hacia adentro, del espacio salvaje hacia lo más domesticado, de recluirse. Hay varios grados de interioridad, desde el exterior al aparcamiento –primer patio–, el segundo patio, un pequeño patio de acceso al apartamento nº 9 –el de Moore–, un porche acristalado y, finalmente, entramos en la gran habitación.

Dentro, de nuevo otras dos piezas: un baldaquino soportado por 4 postes, en realidad el hogar, el fuego sobre el que se encuentra el dormitorio; el segundo núcleo es la cocina y baño: “En cada una de estas grandes piezas se encuentran dos “casas” independientes, mayores que los muebles, pero no tan grandes como un edificio”<sup>15</sup>. Ambas piezas, de madera fina pintada con llamativos colores, contrastan con la rudeza de la estructura vista de madera de secoya de la casa. Estas dos piezas a menudo están representadas con axonometrías como piezas de mobiliario donde es difícil adivinar el tamaño. Tan solo los peldaños o reconocer las puertas o antepechos nos da una idea sobre el tamaño real de la pieza.<sup>16</sup>

En contraste con la interioridad del espacio, la gran habitación está llena de rincones para descansar, dormir, para pasar de la reclusión al contacto con la naturaleza en los porches vidriados a sur. *Sea Ranch* es un paradigma del humor, la transgresión y a la vez del orden y del profundo conocimiento de Moore de la historia.

“Más grande que un mueble pero no tan grande como un edificio”, produce unos artefactos que están presentes en toda la obra de Moore, donde juega con la ambigüedad entre mueble o equipamiento y casa. De hecho es consecuencia de la manera de construir en Norteamérica la arquitectura doméstica, donde en vez de albañiles hay carpinteros y con el mismo material, postes y tableros, se construye estructura, distribución interior, envolvente y mobiliario. Esta manera de pensar y construir el espacio es interesante especialmente hoy en día, donde la rehabilitación y reprogramación de edificios muchas veces nos pide intervenir rápido, limpio, claro, con el mínimo de industriales y por tanto de detalles diferentes, con posibilidades de desmontaje, con materiales ecológicos que cierren el ciclo de vida, reciclados o reciclables.

Esta reflexión sobre la evolución de la flexibilidad en la vivienda basada en lo inacabado o incompleto, es decir, qué infraestructura básica debemos determinar como diseñadores para dejar margen al usuario para su personalización, se refleja en el proyecto de vivienda y taller en el barrio de El Raval de Barcelona, de Jaime Coll y Judith Leclerc.

### “Il faut laisser l'espace vide”.<sup>17</sup>

Ferlandina es una finca de 1859, típico bloque obrero del barrio de Ponent al norte del Raval en Barcelona. El piso principal es un espacio diáfano que desde el principio ha sido utilizado como taller: la Sociedad Andorrana de Residentes en Barcelona, Sindicato del ramo de la Metalurgia y Centro Radical Republicano. Entre los años 60 y 90 fue el gimnasio Caballero y posteriormente el Gimnasio Siglo XX [3] del cual quedan los vestigios de 64 pinturas murales que recubren las paredes. Kid Tunero, boxeador cubano en los años 30 y amigo de Hemingway, vivió y murió en el gimnasio dejando 4 álbumes de fotografías que fueron adquiridas por el pintor Eduardo Arroyo.<sup>18</sup>

[3] Pepe Encinas, Gimnasio Siglo XX, 1983. Fotografía derecha: José Hevia, 2005. Procedencia: COLL-LECLERC.

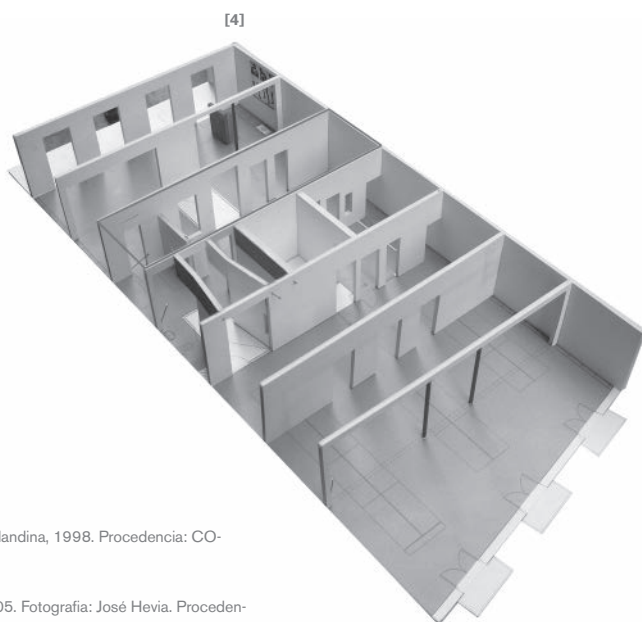
[3]



El espacio está construido con 7 crujiás paralelas a fachada con una distancia entre muros portantes de 3,30 metros y una altura libre también de 3,30 m. Por tanto la sección perpendicular a fachada está formada por 7 espacios libres consecutivos de sección cuadrada que forman una planta de 25 metros de profundidad por 11 de anchura, unos 300 m<sup>2</sup> [4].

En 1998 adquirimos este piso para adaptarlo a partes iguales como vivienda y como taller propio de arquitectura. Se acercaba a lo que en Nueva York habíamos conocido como *loft*, un concepto nacido en la Factory de Warhol que en principio es una nave en la que coexisten el uso de taller y vivienda. La distribución debía respetar la porosidad entre crujiás y lo diáfano del espacio, creando un interior polivalente. Con esas intenciones y por lo ajustado del presupuesto, la reforma se planteó con pocos elementos: un pavimento continuo, el más barato y resistente de la época, 3 mm de resinas epoxi de color cuero y carpinterías fijas de marcos de pino melis barnizados [5].

Con el uso y el aumento de la familia la vivienda se fue adaptando a futuras necesidades [6]: se añadieron puertas correderas que permiten privatizar ciertas zonas sin perder lo diáfano del espacio y, manteniendo la doble circulación, se añadieron armarios, espacios de almacenaje para que los objetos –que aumentan con el tiempo– sigan quedando escondidos y el espacio siga teniendo la apariencia de vacío.



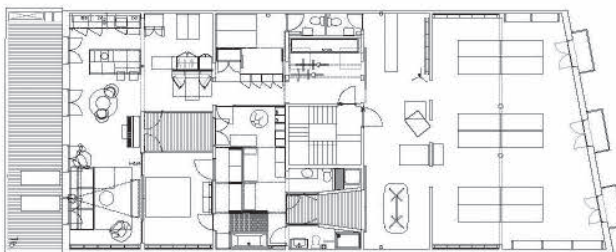
[4] Maqueta de la estructura de Ferlandina, 1998. Procedencia: COLL-LECLERC.

[5] Zona doméstica. Ferlandina, 2005. Fotografía: José Hevia. Procedencia: COLL-LECLERC.

[5]



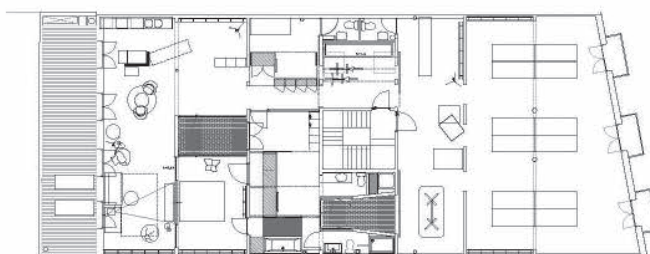
[6]



REFORMA 2017 DE FERLANDINA COLL-LECLERC ARG SL



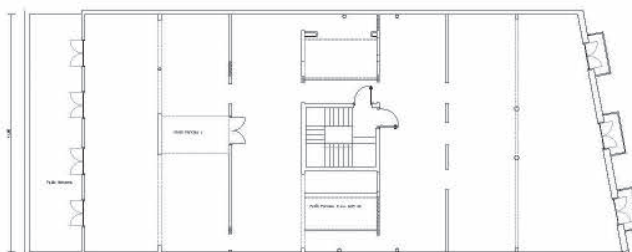
REFORMA 2011 DE FERLANDINA COLL-LECLERC ARG SL



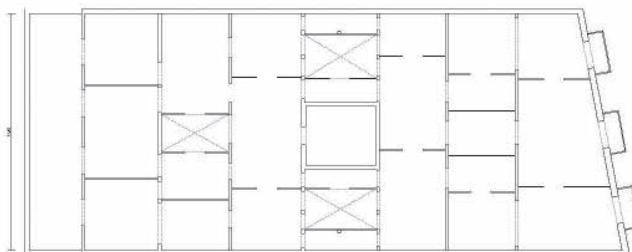
REFORMA 2005 DE FERLANDINA



PLANTA 1998 DE FERLANDINA COLL-LECLERC ARG SLP



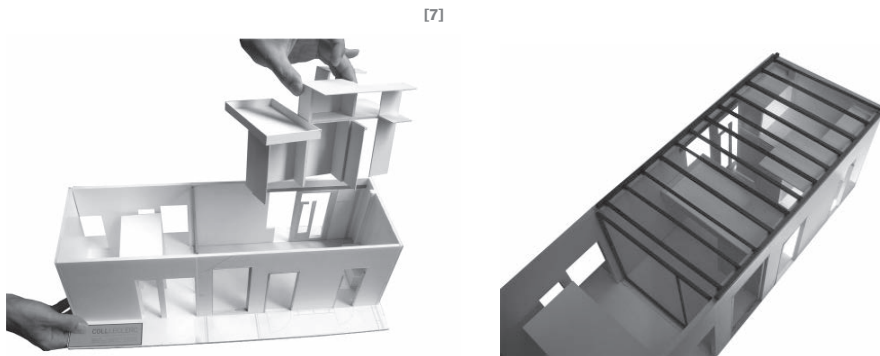
PLANTA ORIGINAL 1997 DE FERLANDINA COLL-LECLERC ARG SLP



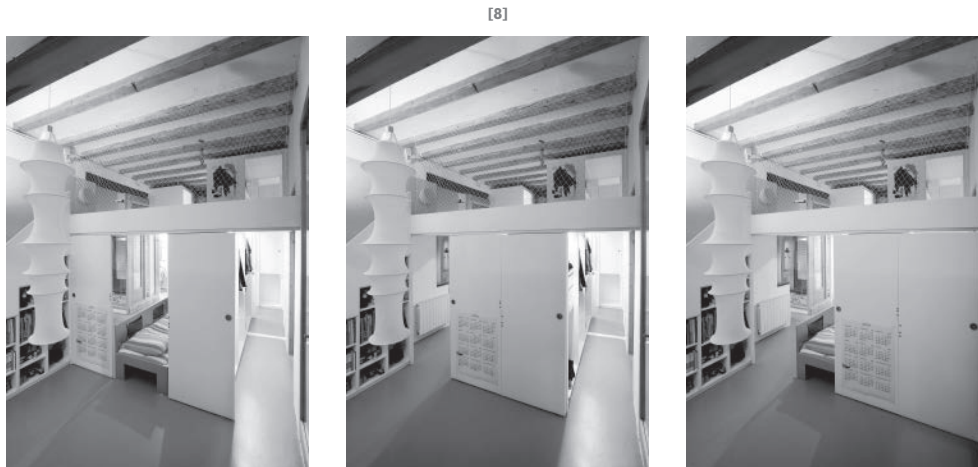
PLANTA ORIGINAL 1859 DE FERLANDINA COLL-LECLERC ARG SLP

[6] Evolución de la planta. Ferlandina, 1859-2018. Procedencia: COLL-LECLERC.

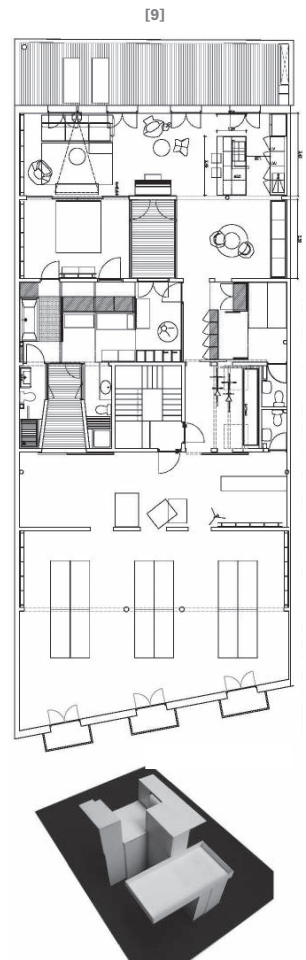
La reforma más importante fue en 2006 [7]: organizar una zona para dos niños con un "mueble habitable", un compacto multifunción que se insertaba en el espacio como una "H", con cuatro puertas correderas que abiertas crean una circulación continua alrededor del mueble y cerradas organizan las diferentes actividades: vestidor para los padres, zona de baño, zona de dormir y zona de juegos y lectura [8].



[7]



[8]



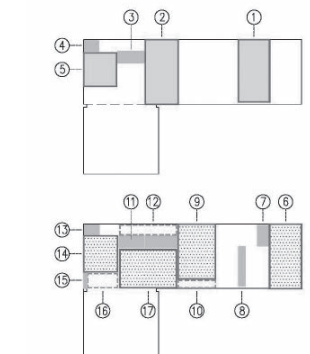
[9]

La altura de 3,30 m la dividimos en 3 espacios de 1,10 m de manera que siempre teníamos un espacio habitable de 2,20 m y 1,10 m de almacenaje, arriba, en medio o debajo. Esos espacios de 1,10 m los aprovechamos como zócalos-almacén o altillos que a la vez eran espacios para dormir y jugar y en el futuro serían lugares de almacenaje [9].<sup>19</sup>

Por la altura de 3,30 metros de la habitación —es una altura y media—, los altillos no convenía que fueran superficies continuas, pues producirían un efecto de espacio comprimido. Decidimos dejar 5 huecos a doble altura, de los cuales 2 llegan hasta el techo de vigas de madera original, con lo que el espacio se comprime bajo los altillos —bañera, cama de Pau— o expande en las zonas intermedias. Las zonas de vestidor de padres —por el ruido— y bañera —por la humedad— están cubiertas por su propio techo y quedan sectorizadas, pero contienen 3 espacios de doble altura que durante el día captan la luz natural que penetra por los patios del edificio y durante la noche invierten la función e iluminan los altillos.

En 2011, instalamos el mueble-prototipo de la empresa Dynamobel<sup>20</sup> presentado en Casa Barcelona de Construmat 2011 [10] [11] [12], una pieza compacta de 100 cm x 195 cm x 250 cm que permite la permutabilidad de sus piezas gracias a una misma estructura interior en cruz realizada en cartón desplegado y un módulo en altura con múltiplos de 35 cm. Las piezas se despliegan, deslizan, rotan, configurando un mueble expansivo que invade y define el uso de los espacios adyacentes. Es un mueble enigmático, blanco y hermético cuando está cerrado y sorprendente al abrirse, lleno de color, texturas inesperadas, que invita a ser habitado, que nos cobija, que crea espacio a su alrededor. En 2017 la última reforma consistió en sustituir la cocina por una gran isla de Santos, una gran pieza de mobiliario que permite una vez más la doble circulación organizando el espacio a su alrededor.

Estos han sido durante 20 años los cambios, la evolución y adaptación del interior de un espacio no doméstico de 1859 a la vida familiar y laboral. Una familia que crece —y en algún momento decrecerá— y un trabajo fluctuante que requiere de más o menos colaboradores y que quizás en el futuro deberá compartir otras actividades —coworking, alquiler turístico... quién sabe—. Vida y trabajo compartidos, una vivienda evolutiva, armarios habitables, una casa dentro de la casa, reciclabilidad de los componentes... muchos de estos conceptos, de plena actualidad, aparecieron sin proyecto, sin hoja de ruta inicial, simplemente como la vida misma.



- 1- Altillo/almacén 5,25 m<sup>2</sup>
- 2- Zona Nico (dormir+jugar) 5,75 m<sup>2</sup>
- 3- Edredones 0,80 m<sup>2</sup>
- 4- Sábanas/toallas 0,47 m<sup>2</sup>
- 5- Altillo/almacén 3,00 m<sup>2</sup>
- 6- Zona de invitados 5,55 m<sup>2</sup>
- 7- Productos de limpieza 0,58 m<sup>2</sup>
- 8- Herramientas 0,70 m<sup>2</sup>
- 9- Zona común 5,47 m<sup>2</sup>
- 10- Escalera/estantería de cuentos 0,96 m<sup>2</sup>
- 11- Armario 1,75 m<sup>2</sup>
- 12- Vestidor 1,85 m<sup>2</sup>
- 13- Ropa sucia 0,5 m<sup>2</sup>
- 14- Baño 3,25 m<sup>2</sup>
- 15- Medicinas 0,12 m<sup>2</sup>
- 16- Distribuidor 1,45 m<sup>2</sup>
- 17- Zona Pau (dormir+jugar) 6,37 m<sup>2</sup>

[7] Reforma zona de niños. Ferlandina, 2005-06. Procedencia: COLL-LECLERC.

[8] Zona niños. Ferlandina, 2005. Fotografía: José Hevia. Procedencia: COLL-LECLERC.

[9] Reforma zona de niños. Ferlandina, 2005-06. Procedencia: COLL-LECLERC.

[10] Árbol tipológico. Proyecto de Mueble Habitable para Dynamobel, 2011. Dibujo de Adrià Escolano. Procedencia: COLL-LECLERC.

[11] Mueble Habitable para Dynamobel, 2011. Dibujo de Adrià Escolano. Procedencia: COLL-LECLERC.



[12]



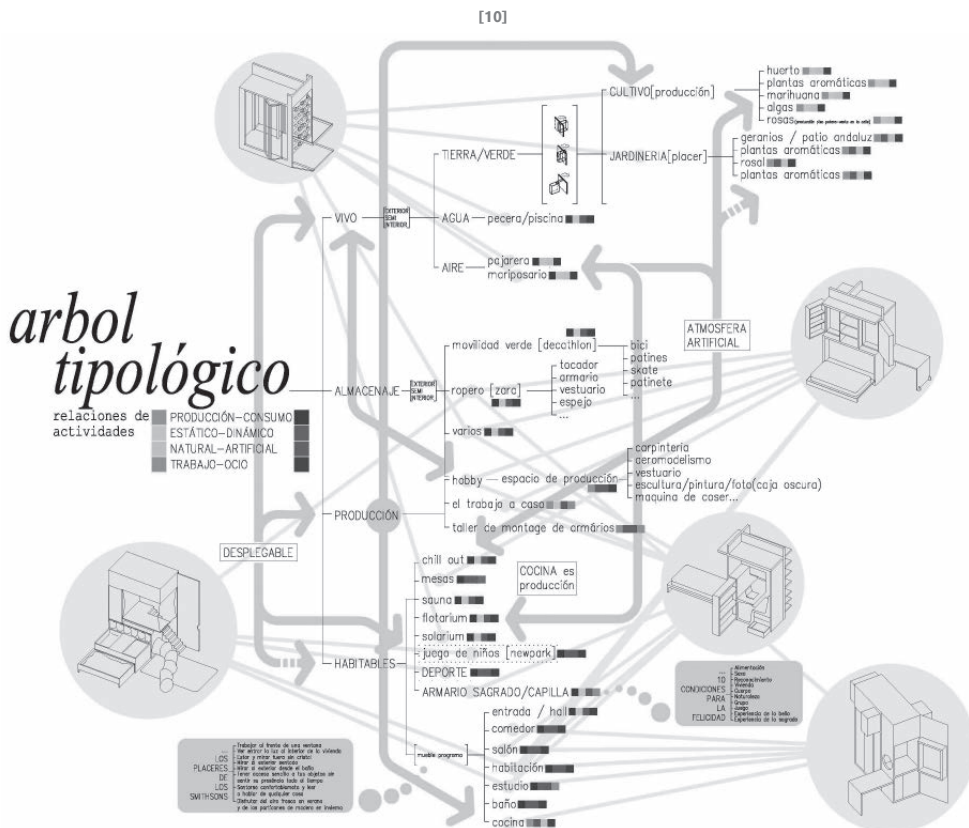
[12] Mueble Habitable para Dynamobel, 2011. Procedencia: COLL-LECLERC.

<sup>19</sup> Ver PARICIO, Ignacio. "Los pequeños de los grandes". En: *Quaderns* 257, 2007, pp. 36-37.

<sup>20</sup> Durante el curso 2009-10 en la ETSAB, gracias a un convenio entre Fundació Mies, ETSAB y Patronat Municipal de l'Habitatge, se realizaron 2 talleres con Ignacio Paricio, Patxi Mangado, Ramón Sanabria y Jaime Coll para el desarrollo de un bloque de vivienda social en Vallcarca donde debían montarse 3 viviendas con el material reciclado de los pabellones de Casa Barcelona de la edición 2011 de Construmat. Durante el Taller 1 se desarrolló el bloque y durante el taller 2 los interiores de viviendas.

<sup>21</sup> Till-Schneider consideran como condiciones para la flexibilidad la cantidad de espacio disponible –a más espacio, más flexibilidad–, técnicas constructivas sencillas y robustas, instalaciones agrupadas y accesibles, y considerar la disposición adecuada de los elementos fijos para dejar que el espacio sea adaptable. *Op Cit.*

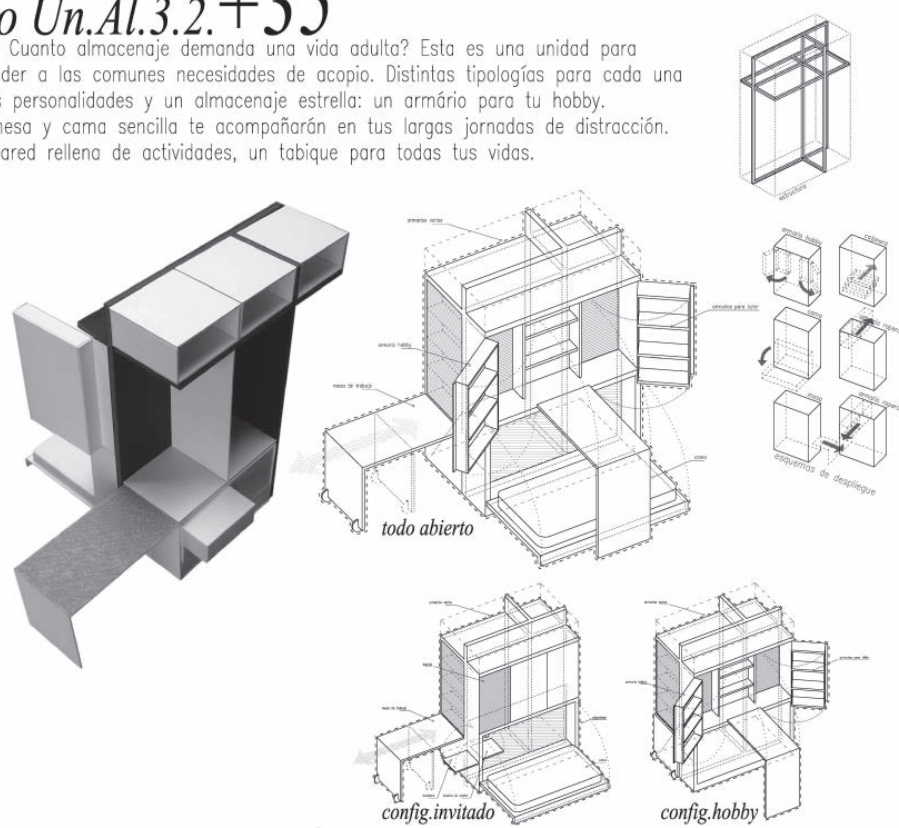
Para concluir podemos afirmar que este proyecto responde a la pregunta planteada: ¿es posible que lo "blando" –lo móvil y variable, es decir, los objetos, lo mobiliario– y lo "duro" –el diseño del espacio, particiones, techos, suelos– estén diseñados según los mismos principios, que un tabique o muro sea un mueble, y que el mueble tenga dimensión suficiente para ser habitable y que además de contener espacio habitable sea capaz de organizar el espacio a su alrededor? Ha sido, además de un proyecto en constante evolución, un laboratorio que ha permitido aplicar en diferentes proyectos profesionales de vivienda social pública y privada, simultáneamente, diferentes estrategias de sistemas duros y blandos, de espacios determinados e indeterminados. Aplicando uno sin renunciar al otro. <sup>21</sup>



[11]

## tipo Un.Al.3.2.+35

Cuanto almacenaje demanda una vida adulta? Esta es una unidad para responder a las comunes necesidades de acopio. Distintas tipologías para cada una de tus personalidades y un almacenaje estrella: un armario para tu hobby. Una mesa y cama sencilla te acompañarán en tus largas jornadas de distracción. Una pared rellena de actividades, un tabique para todas tus vidas.



## 02 | Impregnaciones japonesas. James C. Rose y la expresión del hábitat evolutivo \_Juan J. Tuset

[1] Levittown, Nueva York. 1947 Abraham, William y Alfred Levitt, Fuente: Associated Press.

[2] Antonin Raymond. Casa Carson, New Hope, Pensilvania (1940-41). Fachada sureste. Fuente: KURT G. F. y WHITAKER, Helfrich y William (ed.) *Crafting a Modern World. The Architecture and Design of Antonin and Noémi Raymond*. Nueva York: Princeton Architectural Press, 2006, p.188.

[3] Antonin Raymond. Casa Carrerá, Montauk Point, New York (1941-42). Sala de estar. Fuente: KURT G. F. y WHITAKER, Helfrich y William (ed.) *Crafting a Modern World. The Architecture and Design of Antonin and Noémi Raymond*. Nueva York: Princeton Architectural Press, 2006, p.187.



[1]

### Introducción

El fenómeno de la expansión urbana descontrolada es fuente de graves consecuencias para la salud pública y, también, de los hábitats ecológicos naturales. La ciudad dispersa se identifica como una amenaza que socava la salud y el bienestar de las comunidades que la habitan <sup>1</sup>. El suburbio de la ciudad norteamericana, también conocido como *Suburbia*, ejemplifica bien este fenómeno al presentarse como una “máquina de dispersión” cuyo resultado es la generación de patrones de desarrollo irregular, mínimamente coordinados pero interdependientes y sistémicos que ocurren a través del tiempo y el espacio <sup>2</sup>. El derecho a usar el terreno como su propietario decida es considerado una libertad incuestionable. Este *ethos* suburbano, de fuerte cariz individualista, se rebela ante quien osa decir cómo usar y ordenar, en cualquier medida, la tierra poseída. Así que la dispersión, el fenómeno *sprawl*, denota en sí misma no solo un conjunto de objetos y personas separadas en el territorio sino también actitudes y conductas distribuidas aleatoriamente en el espacio y distanciadas las unas de las otras.

Esto muestra una curiosa amalgama, altamente irónica, de aleatoriedad y precisión fruto de la mecanización que produce su dispersión. Esta paradoja de crecimiento ordenado y a la vez causante de desorden corrosivo fue sugerida por Robert Venturi en 1966, advirtiendo las complejidades y contradicciones que surgían de este modelo de ocupación y transformación del territorio. La ciudad crece irregular y evoluciona orgánicamente con el tiempo y el espacio, comportándose igual que lo hace una planta invasora. Su resultado es la ausencia de un centro físico genuino o del sentido particular de lugar <sup>3</sup>.

El crecimiento desbordante en los años 50 del siglo pasado de *Suburbia* suponía la transformación del paisaje americano por una cantidad de tipos residenciales populares que formulan su nueva imagen. Un ejemplo claro de construcción extremadamente estandarizada fueron las *Levittown*. Su ideólogo, Alfred Levitt afirmaba que “al igual que en tu coche, las partes de una casa Levitt están estandarizadas, cada parte encaja en cada casa del mismo modelo...”, la factoría Levitt es el territorio donde ensamblamos nuestras casas” <sup>4</sup>. Posterior a la II Guerra Mundial, el fenómeno de las casas *Levitt* y otros desarrollos residenciales contribuyeron a la vorágine destructora del territorio y a la dislocación de los recursos, transformando el campo en comunidades urbanas reales con sus problemas y también sus aspiraciones [1] <sup>5</sup>.

El norteamericano James C. Rose (1913-1991), arquitecto del paisaje, percibió esta realidad como uno de los males del hombre contemporáneo en su modo de adaptarse al territorio y un tipo de enfermedad que la arquitectura del paisaje tenía la obligación de afrontar. La generalización de un desarrollo urbanístico basado en un planeamiento simple, rápido y estándar de un sistema en malla que permitía la vertiginosa transformación del territorio y deterioraba la tierra, troceándola en fragmentos semejantes, sin tener en cuenta las condiciones geográficas y topográficas, impresionó terriblemente a Rose quien se cuestionó si “el paisaje es capaz de usar algún tipo de casa” <sup>6</sup>. La ausencia de pequeñas comunidades primitivas donde existiera una relación directa

Resumen pág 50 | Bibliografía pág 56

Universitat Politècnica de València. Dr. Arquitecto (2008). Profesor del Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la ETSA de la Universidad Politècnica de Valencia (UPV). Máster en Conservación del Patrimonio Arquitectónico (MOCPA-UPV). Miembro del Grupo de Investigación Arte y Arquitectura Contemporánea de la UPV. Autor de los libros *Encerrar la Exterioridad* (2011), *Arquitectura en el jardín* (2012) y *Orilla Martina: Territorio Litoral* (co-editor con R. Temes) (2015). Línea de investigación en curso: *vínculos contemporáneos entre la arquitectura, el jardín y el paisaje*. [jjtuset@pra.upv.es](mailto:jjtuset@pra.upv.es)

### Palabras clave

Arquitectura del paisaje, jardín privado, naturaleza, ciudad dispersa, Suburbia

<sup>1</sup> La Organización Mundial de la Salud (OMS) lo establece en sus informes anuales sobre las causas de las enfermedades crónicas. Online <http://www.who.int/ncds/en/> (Acceso el 15 de mayo de 2018).

<sup>2</sup> Como consecuencia de la catástrofe natural del Huracán Katrina en Nueva Orleans (2005), se empezó a examinar el papel de la arquitectura en relación con las consecuencias de la expansión descontrolada de la ciudad en la salud pública. VERDERBER, Stephen. *Sprawling cities and our endangered public health*. Londres & Nueva York: Routledge, 2012.

<sup>3</sup> Robert Venturi y Denise Scott Brown observaron en Las Vegas que los aparcamientos, las vallas publicitarias, los letreros luminosos o las construcciones “decoradas” creaban la imágen corriente de la arquitectura de la mayoría silenciosa blanca. Ver: VENTURI, Robert, SCOTT BROWN, Denise y IZENOUR, Steven. *Aprendiendo de las Vegas: el simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*. Barcelona: Gustavo Gili, 2016. (1ª edición 1977). Sin embargo, para devolverle el sentido a un lugar, la arquitectura del paisaje respondió de manera desigual en todo el desarrollo suburbano. Para dotar de un centro a los suburbios nacieron los centros comerciales. Ver: WALL, Alex. *Victor Gruen: From Urban shop to New City*. Barcelona: Actar, 2005.

<sup>4</sup> Algunos constructores de los desarrollos residenciales imitaron los procesos de producción de la industria del automóvil. HAYDEN, Dolores. *Building Suburbia: Green Fields and Urban Growth, 1820-2000*. New York: Vintage Books, 2003. p.133.

<sup>5</sup> Una de las mayores críticas hacia *Suburbia* es el efecto nocivo de un planeamiento urbano a partir del automóvil. Ver: KUNSTLER, James Howard. *The Geography of Nowhere. The*

*Rise and Decline of America's Man-Made Landscape*, Nueva York: Simon and Schuster, 1994. Sin embargo, estudios sociológicos de comunidades residenciales las mostraron como nuevas situaciones sociales y ambientales, proféticas de un posible futuro. Ver: GANS, Herbert J. *The Levittowners: Ways of Life and Politics in a New Suburban Community*. Nueva York: Columbia University Press, 1967.

<sup>6</sup> A la pregunta del editor de la revista *The Garden* sobre si una casa suburbana podía usar algún tipo de jardín preconcebido, Rose le respondió con su habitual ironía que su respuesta era un viaje a Grecia. SNOW, Marc. *Modern American Gardens-Designed by James Rose*. Nueva York: Reinhold Publishing, 1967. pp.166-171.

<sup>7</sup> Incluye las residencias de la misma clase social, pero excluye el trabajo, la industria y las diferencias de clases, excepto a los sirvientes. *Suburbia* es el triunfo de la unión de la tecnología y el beneficio económico. FISHMAN, Robert. *Bourgeois Utopias: The Rise and Fall of Suburbia*. Nueva York: Basic Books, 1987, pp. 3-17.

<sup>8</sup> En el ámbito de las artes, literatura y cine, los outsiders tuvieron una gran influencia en las jóvenes generaciones. Personajes de ficción como Holden Caulfield, de J. Salinger, o las peripecias de los escritores de la Generación Beat son algunas de las primeras expresiones de una incipiente contracultura que transformaría la forma de vida de la clase media blanca en los años 60. Este fenómeno está desarrollado en: HALE, Grace Elizabeth. *Nation of Outsiders: How the White Middle Class Fell in Love with Rebellion in Postwar America*. Oxford: Oxford University Press, 2011.

<sup>9</sup> Rose no se consideró un líder de la arquitectura del paisaje moderno en América, sino alguien que fue libre para explorar alternativas a la visión del sueño americano. CARDASIS, Dean. *James Rose. A voice offstage*. Athens: The University of Georgia Press; Amherst, Massachusetts: Library of American Landscape History, 2017. pp. 8-9.

<sup>10</sup> Su relación profesional y de amistad no ha sido estudiada por ningún biógrafo, ni ha sido descrita lo suficiente por Raymond ni por Rose en sus escritos. Pero es de gran interés, al reconocerlo Rose siendo una persona crítica y de personalidad reservada. También porque fue la única vez que Rose trabajó para otro como empleado de una oficina de arquitectura coincidiendo con un periodo de juventud y formación intelectual.

<sup>11</sup> Escritos como: *Freedom in the garden* (1938), *Plants dictate garden forms* (1938), *Articulate form in Landscape Design* (1939), *Why not try science* (1939) fueron pioneros en la reflexión sobre el proyecto del paisaje moderno. Se encuentran reeditados en: TREIB, Marc. *Modern landscape architecture: a critical review*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1993, pp. 68-77.

con la naturaleza, la vegetación o el arbolado y que llevara a la aparición de jardines íntimos ya no era posible en una civilización tan profundamente mecanizada como la americana. *Suburbia* era un entorno residencial y paisajístico derivado del pintoresquismo anglosajón en el que se perseguía habitar el campo para crear la estética de un feliz matrimonio entre la ciudad y la naturaleza <sup>7</sup>. Pero para Rose, los nuevos jardines debían orientar al individuo hacia la naturaleza, ser una forma de arte en el contexto de nuestra sociedad y cultura.

Para su tiempo, Rose fue un *outsider* <sup>8</sup>; una voz fuera de la escena oficial, un temperamento discordante con las convenciones establecidas, un viajero solitario al margen de modas y tendencias, en definitiva, un ejemplo de evasión de las conductas uniformes que el proyecto moderno trató de imponer <sup>9</sup>. Su trabajo profesional y su aportación teórica a la arquitectura del paisaje, a través de sus libros *Creative Gardens* (1958), *Gardens make me laugh* (1965) y *Modern American Gardens* (1967) —escrito bajo el seudónimo de Marc Snow— nos presentan un pensamiento y obra que, aunque sea de manera sucinta, arrojan luz sobre otras formas de abordar la arquitectura del jardín en la modernidad. Su práctica introdujo de manera vital en el diseño del paisaje el acto creativo de entornos naturales en continuo proceso de cambio, esto es “una estructura de pensamiento que dirigiera el diseño de los jardines contemporáneos”.

## Ah, Japón

Con este título, Rose describe, en el segundo capítulo de *Gardens make me laugh*, su modo de entender y acercarse a “*ser*” parte del jardín. Concretamente, en cómo la cultura japonesa es una fuente de aprendizaje de la vida en relación con la naturaleza. Esta idea es posible que la conociera directamente del arquitecto checo-americano Antonin Raymond (1888-1976), a quien Rose consideró amigo y maestro <sup>10</sup>. La breve relación profesional que ambos tuvieron influyó en su forma de concebir, desde el paisajismo, la construcción de nuevos hábitats para la América rural a partir de los principios básicos del arte, la arquitectura y del naciente paisaje moderno inspirado, en gran medida, por la influencia de la ancestral cultura japonesa.

Raymond, a su regreso de Japón en 1939, reformó una pequeña granja en el entorno rural de New Hope (Pensilvania), en el valle del río Delaware, que convirtió en su estudio, inspirado en Taliesin de Frank Lloyd Wright. Allí reclutó a colaboradores, aprendices y residentes durante varios veranos. En esta granja proyectó algunas de sus primeras casas americanas que, como la casa Carson en New Hope (1940-41) y la casa Carrerà en Montauk (1941-42), exhiben una fuerte vinculación entre la tradición rural americana, inspirada en las casas usonianas de Wright, con algunos matices concretos de la arquitectura doméstica tradicional japonesa [2] [3].

Las continuas discrepancias académicas de Rose con el profesorado durante su etapa formativa en la Escuela de Paisaje de Harvard provocaron su expulsión en la primavera del 1937. En el año y medio que duró esta etapa exploró las posibilidades del arte espacial contemporáneo, percibió el cambio de necesidades de la gente y buscó la liberación de la concepción espacial del paisaje. Estas cuestiones las transmitió posteriormente en sus primeros escritos que publicaría en las revistas *Pencil Points* y, más tarde, en *California Arts and Architecture* <sup>11</sup>. Estos textos fueron significativos, incluso seminales, en el establecimiento de una historia y teoría del arte del diseño moderno del paisaje. Las reflexiones teóricas que Rose vierte en sus primeros escritos le presentaron ante la opinión pública como uno de los paisajistas impulsores de la corriente moderna del arte del paisaje. Raymond, conocedor de algunos de estos textos,

[2]



[3]



contrató a Rose para trabajar como paisajista en la oficina de arquitectura e ingeniería recién creada por Tuttle, Seelye, Place y Raymond (1941-1948), que había empezado a recibir encargos del gobierno para construir campamentos militares. Rose participó en el proyecto de Camp Kilmer (1942).

La interacción entre un ruralismo americano y la tradición oriental de aproximarse a la naturaleza de manera directa y simple, puede ser la enseñanza que el paisajista asimiló en su breve experiencia profesional <sup>12</sup>. Raymond había publicado *Architecture Details* (1938), un libro sobre detalles constructivos de sus proyectos japoneses, que tuvo una excelente acogida entre los profesionales americanos. De este texto, Rose pudo asimilar que “los occidentales se confunden al arraigarse profundamente en el materialismo, no se dan cuenta de los principios —fundamentales de la arquitectura moderna— en toda su pureza, para esto se requiere una actitud espiritual. Una casa japonesa parece la evolución de la forma natural. Cada punto está relacionado con un motivo interior para el cual se ha encontrado una solución adecuada y exacta, no solo práctica sino la expresión de una profunda comprensión de los valores reales de la vida” <sup>13</sup>.

La base común existente entre la arquitectura doméstica tradicional japonesa y la arquitectura moderna, Raymond la clasifica en los siguientes aspectos: soluciones simples y directas a los problemas, apreciación por el aire, la luz y el soleamiento, por el espacio en sí mismo, por la calidad espiritual de los materiales, y por la calma y la serenidad <sup>14</sup>. Rose, fácilmente supo adaptar estos principios al diseño moderno del jardín cuando, en general, los jardines americanos de estos años buscaban ser un pedazo de tierra que, por muy pequeño que fuera y contara con plantas en macetas, no eran más que un simulacro de espacio exterior que pretendía atar al hombre con la naturaleza. En cambio, aprender del espíritu japonés le supuso entender que nada debía interponerse entre el hombre y la naturaleza, porque para el japonés todo aprendizaje viene de su relación personal con la naturaleza. De hecho, cuando un cliente le encargaba un jardín de inspiración japonesa, Rose le respondía en qué lugar del Japón lo quería <sup>15</sup>.

Tras la relación con Raymond, Rose consideró que una de las cuestiones principales del diseño del paisaje debía de ser la relación presencial de uno mismo con el sitio, porque esta relación es la que cambia la experiencia del diseño. En *Creative Gardens*, Rose presenta su concepción del jardín americano como una fusión del espacio exterior con el interior, a modo de integración espacial y estética de las formas de vida doméstica con la naturaleza. Dos jardines con sus casas representan esta idea: Ridgewood (1953-55) y Baltimore (1956). Ambos exteriorizan en alguna de sus partes aspectos de la influencia japonesa, pero, para Rose, estos jardines son expresiones del carácter americano porque destacan la protección frente al estilo y el paisaje como un todo, en lugar de ser simplemente naturaleza transformada y anexionada a una construcción.

### Ridgewood, un hábitat evolutivo

La casa y el jardín que Rose construyó para su familia en la pequeña parcela junto a un estrecho arroyo en Ridgewood, Nueva Jersey (1952-1953) es un experimento que nace como parte del paisaje preexistente más que de la imposición de una construcción en el sitio. Rose trabajó desde el lugar previamente, teniendo en cuenta la libertad de la forma en la parcela y no aceptando la imposición formal de la normativa urbana porque esto anula la creatividad del arquitecto y del paisajista [4] <sup>16</sup>. Los muros de la casa son también los muros del jardín que, en lugar de límites, consienten que el paisaje sea toda la casa y, en lugar de estar uno unido al otro, se conviertan en un único espacio integrado. Con el tiempo la casa y el jardín crecerán y

<sup>12</sup> Rose empezó a colaborar con Raymond en 1941. En este periodo conoció a los residentes de la granja de New Hope, entre ellos el arquitecto japonés Junzo Yoshimura. Al poco tiempo los Estados Unidos entraron en la II Guerra Mundial, Rose se alistó en el ejército y fue destinado al frente del Pacífico. Al acabar la guerra visitó Japón y conoció en primera persona los jardines japoneses. La guerra le provocó un cambio de mentalidad sobre la relación con los otros. A su regreso a América, Rose retomó la profesión de manera individual.

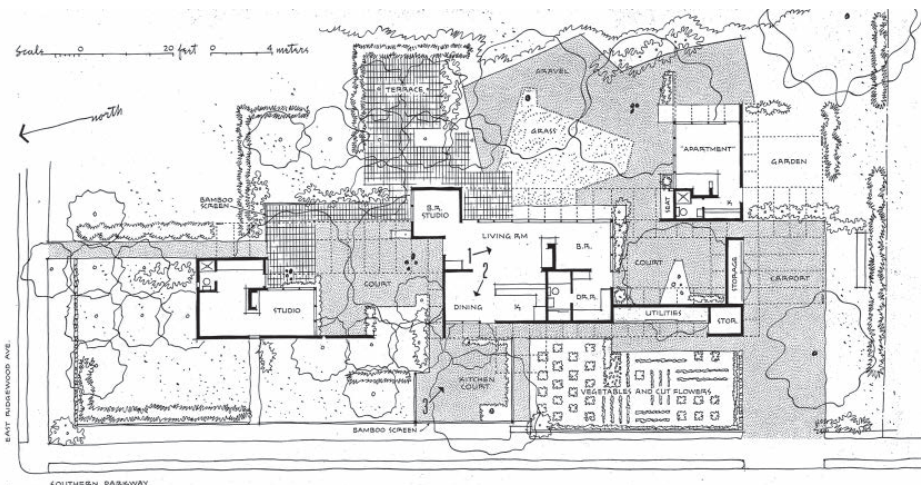
<sup>13</sup> Extracto de la introducción de *Architecture Details*. “The common ground of traditional Japanese and modern architecture” (1940). Ver: HELFRICH, Kurt G. F. y WHITAKER, William (ed.) *Crafting a Modern World. The Architecture and Design of Antonin and Noémi Raymond*. Nueva York: Princeton Architectural Press, 2006, p. 299.

<sup>14</sup> Aspectos que Raymond los describe en la conferencia “The common ground of traditional Japanese and modern architecture” que impartió en el Instituto Japonés de Nueva York el 22 de abril de 1940. Ver: HELFRICH y WHITAKER (ed.) *Op. Cit.* p. 298.

<sup>15</sup> Para Rose, un jardín japonés es un jardín hecho en Japón y un jardín americano es un jardín hecho por un americano. Para un japonés su primer lenguaje es la naturaleza, para un americano la lógica y las palabras. Ver: ROSE, James, *Gardens make me laugh*, Norwalk, CT: Silvermine Publishers, 1965, p. 59.

<sup>16</sup> Rose relata su experiencia personal con el inspector del ayuntamiento de Ridgewood, las discrepancias sobre la interpretación de la normativa y su convicción de que esto coartaba la posibilidad de producir hábitats creativos en los suburbios. Ver: ROSE, James. *Creative Gardens*, Nueva York: Reinhold Publishing, 1958, pp. 50-51.

[4]



[4] Ridgewood, planta de la casa y el jardín, 1956. Fuente: CARDASIS, Dean. *James Rose. A voice offstage*. Athens: The University of Georgia Press; Amherst, Massachusetts: Library of American Landscape History, 2017, p. 109.

[5] Ridgewood, vista del estudio desde la calle, 1956. Fuente: ROSE, James. *Creative Gardens*, Nueva York: Reinhold Publishing, 1958, p. 113.

[6] Ridgewood, interior del pabellón principal, 1956. Fuente: ROSE, James. *Creative Gardens*, Nueva York: Reinhold Publishing, 1958, p. 116.

[7] Ridgewood, interior del pabellón de invitados, 1956. Fuente: ROSE, James. *Creative Gardens*, Nueva York: Reinhold Publishing, 1958, p. 120.

[8] Ridgewood, interior del pabellón del estudio, Fuente: ROSE, James. *Creative Gardens*, Nueva York: Reinhold Publishing, 1958, p. 125.

[9] Ridgewood, terraza principal, 1956. Fuente: ROSE, James. *Creative Gardens*, Nueva York: Reinhold Publishing, 1958, p. 121.

[5]



evolucionarán junto con su usuario en un perfeccionamiento espacial y estético que le otorga la progresiva fusión de los espacios interiores con los exteriores y de la construcción con la naturaleza.

La casa está compuesta de tres unidades separadas, completas e insertadas entre los árboles existentes, destinadas para tres adultos: su madre, su hermana y él mismo. Cada unidad dispone de una chimenea que las ancla al terreno y una cubierta elevada por encima de los muros de bloque de hormigón que hace presente la estructura de madera de la pérgola en el interior y en el exterior [5]. Para Rose, "una pérgola es un árbol hecho por el hombre. Su función en un paisaje humanizado es dar cuenta del cielo, traerlo dentro del jardín". La consecución de las condiciones programáticas impuestas a la casa: la completa privacidad, reducir los quehaceres domésticos y evitar los conflictos entre el trabajo, el entretenimiento y la personalidad de cada individuo, fue, para Rose, hacer realidad su alternativa crítica a la forma de vida conservadora que se reproducía exponencialmente en el suburbio americano.

[6]



Las tres unidades de la casa están unificadas por la pérgola y, a su vez, están asociadas a cuatro espacios exteriores: la terraza principal, un jardín entre muros, el patio de entrada y un jardín-huerto. La unidad principal está destinada a la madre, el pabellón de invitados fue ocupado regularmente por la hermana y el tercer pabellón es un estudio que Rose usó como propio [6] [7] [8]. En la terraza que se extiende frente a la casa principal y de invitados, un cerezo americano –*Prunus serotina*– preexistente dibuja con sus ramas formas contra el cielo que contrastan con las líneas rectas del plano del suelo. Formas quebradas y libres de hierba, en una mezcla de suelos duros y blandos, se interconectan con los caminos de baldosas de hormigón, la vegetación arbustiva y los árboles [9]. Todas estas superficies –duras y blandas– acomodan las actividades humanas, muestran un carácter por sí mismas que puede modificarse pero no cambiarse, porque una máxima de Rose es que las superficies del jardín no deben considerarse

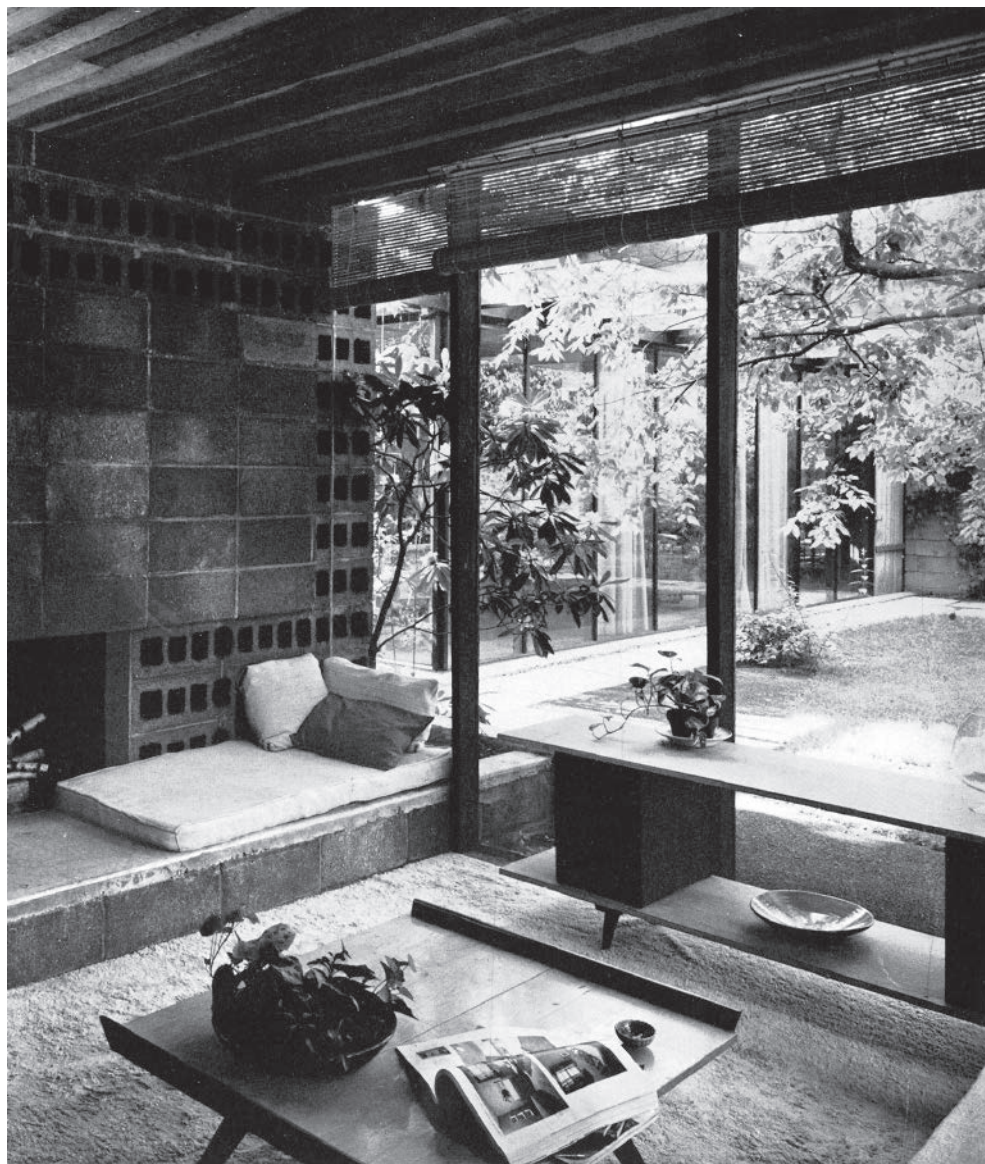
[8]



[9]



[7]



autónomas sino totalmente relacionadas con las divisiones del espacio y el cielo. En el patio de la entrada, unas persianas retorcidas de bambú colocadas entre los soportes de la pérgola, cuando se abren y extienden, crean un efecto lumínico misterioso que Rose llamó de “hojas caídas”. Estas, junto a las copas de unos tilos –*Tilia americana*– preexistentes que sobresalen por encima de la pérgola, configuran la envolvente lateral y superior de este patio, estableciendo la sensación de recinto cerrado [10]. El resultado es una casa que Rose consideró una pequeña “aldea” autosuficiente, una comunidad familiar integrada.

[10]



A partir de los años 60, Ridgewood continuó su transformación, ampliación y reforma a raíz de ciertos cambios funcionales de la familia y del propio pensamiento de Rose. Su progresivo contacto con la cultura tradicional japonesa acrecentó la sensibilidad hacia una idea de diseño moderno basado en la espontaneidad y sencillez que, en su casa se hizo patente con la construcción de un nuevo jardín en la cubierta y un *zendo* para la práctica de la meditación del Budismo Zen. La casa que proponía un modo de vida en comunión con la naturaleza había evolucionado hacia una forma de vida que fusionaba el antiguo oriente con el moderno occidente. El sistema constructivo de la casa, en base a unos muros de bloque de hormigón y cerramientos de madera tipo *ballom frame*, carecía de gran complejidad lo que facilitaba la improvisación del diseño. De hecho, Rose albergaba la convicción de que su casa nunca estuviera terminada sino en constante evolución porque, al ser toda ella ya un paisaje, debía reflejar sus cambios esenciales. “El truco es idear un entorno que permita este crecimiento, de hecho, un entorno que crezca”, señala.

### **Baltimore, adaptación al sitio**

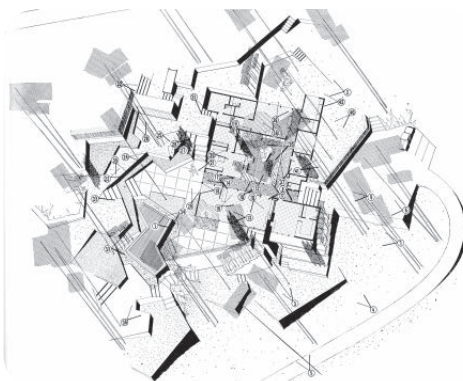
En esta casa Rose se enfrentó a un problema frecuente de *Suburbia*: la falta de valoración de la naturaleza por parte del propietario. La casa y el jardín se encuentran en un área boscosa de gran calidad paisajística en el Mount Washington (Maryland) que había empezado a transformarse con la construcción de casas de diferentes estilos. Los propietarios llamaron a Rose para consultarle cuantos árboles se podían eliminar y cuantos otros conservar en relación a un proyecto de casa ya diseñado. Este proceder destruía el paisaje por la superposición de una arquitectura autónoma. Rose revertió la situación al convencer a los clientes que se debía partir de cero.

Un fin de semana juntos en el sitio es lo que Rose acordó con los clientes y, con la ayuda del arquitecto municipal trazó, midió y anotó en croquis, la posición de los árboles y la topografía

del lugar. La parcela presentaba una gran pendiente, contaba con un centenar de árboles, entre abedules y robles, y un desnivel importante del terreno que implicaba la construcción de pequeñas terrazas con el fin de no destruir el arbolado, objetivo principal propuesto por Rose. La casa se situó en una plataforma lo suficientemente grande, en lo que parecía un valle, y se diseñó un nuevo proyecto de casa en un solo nivel. Rose describe que “mis pensamientos sobre el concepto básico eran, primero, que debería comenzar con el terreno, y que el terreno debería ser una escultura, un bajo relieve creando áreas niveladas en la base de árboles sin alterar [...] El problema del paisaje, a partir de entonces, era una cuestión de simplificar e integrar los distintos niveles dentro de un sistema de circulación”.

El paisaje se completó sustancialmente antes de que comenzara la construcción de la casa. Esta casa está dividida en tres partes distintas que se disponen alrededor de un patio interior, todas comunicadas entre sí y con el exterior: sala de estar y cuartos de los padres, las habitaciones de los niños y las áreas de servicio junto a las habitaciones de los sirvientes [11]. Aunque las partes están interrelacionadas, su definición arquitectónica rompe la escala de la casa, para apoyarla en el terreno. En cuanto al aspecto exterior, la casa se caracteriza por la masividad [12]. Piedra y madera se combinan para formar los muros exteriores de aspecto sólido en contraste con las grandes aperturas en el lado que da al jardín con frentes más ligeros y abiertos [13] [14]. El agua se presenta en el jardín como el recurso más adaptable, puede aparecer como un remanso de paz reflejando el cielo en el estanque del patio, de manera libre en la forma de un surtidor que se proyecta hacia el cielo en la terraza o de manera serena y contenida en el vaso que conforma la piscina. Para Rose, el carácter del agua está siempre vinculado a la forma de su contenedor.

[11]



[12]



[13]



[14]



[10] Ridgewood, terraza de la entrada, 1956. Fuente: ROSE, James. *Creative Gardens*, Nueva York: Reinhold Publishing, 1958, p. 130.

[11] Baltimore, planta de la casa y el jardín, 1956. Fuente: ROSE, James. *Creative Gardens*, Nueva York: Reinhold Publishing, 1958, p. 137.

[12] Baltimore, vista exterior de la casa y el jardín, 1956. Fuente: ROSE, James. *Creative Gardens*, Nueva York: Reinhold Publishing, 1958, p. 138.

[13] Baltimore, Atrium, 1956. Fuente: ROSE, James. *Creative Gardens*, Nueva York: Reinhold Publishing, 1958, p. 143.

[14] Baltimore, Comedor, 1956. Fuente: ROSE, James. *Creative Gardens*, Nueva York: Reinhold Publishing, 1958, p. 144.

Al determinar el concepto del proyecto desde el propio lugar desaparecía la habitual arrogancia del arquitecto que impone una forma al lugar haciéndolo desaparecer. El proceso de diseño que Rose acomete lo reconoce como positivo al implicar a los clientes desde el inicio en las cuestiones esenciales del proyecto y, una vez definidas estas, el resto eran cuestiones de menor jerarquía. Al ser la experiencia de diseño escultórica, solo podría lograrse con éxito trabajando directamente desde el sitio [15] [16]. Por ello, no solo es importante conservar el carácter del lugar, sino también hacerlo en presencia de los usuarios porque, era su forma de instruirlos en la apreciación de la naturaleza y de ser parte del jardín. Con los años Rose perfeccionó su método de diseño hacia una improvisación espontánea con el paisaje, produciendo paisajes de gran vitalidad, algo poco común en el posterior desarrollo disciplinar de la arquitectura del



[15]



[16]

paisaje. Rose asume que la actividad del jardinero es un acto creativo, trabajando en el propio lugar, pasando los días directamente en la acción, tomando decisiones y comunicándolas personalmente a sus colaboradores. Rose indica que sus diseños solo se limitaban a prevenir a los clientes sobre lo que no debían hacer.

### Escultura, ecología y compromiso con el lugar

La construcción de un jardín es un método racional de intervención en la naturaleza. De modo que, según Rose, para ordenar el lugar y conservar su estado natural se procede a delimitar el espacio como escultura. Es más, si lo que se pretende alcanzar es la fusión entre la construcción y el paisaje, esta acción y su resultado, se entiende como “espacio-escultura-con-protección” en lugar de una arquitectura a la que se le añade *a posteriori* el jardín. Rose sostiene que “un jardín es una escultura, no una escultura en el sentido ordinario de un objeto para ser visto sino una escultura que es lo suficientemente grande, lo suficientemente perforada para caminar a través de ella, lo suficientemente abierta para no presentar barreras al movimiento y lo suficientemente rota para guiar la experiencia, que es esencialmente una comunión con el cielo”.

Los jardines “espacio-escultura-con-protección” de Ridgewood y Baltimore, Rose los utiliza en *Creative Gardens* para exponer su idea de jardín moderno que persigue la integración de los espacios domésticos habitables. Primero los identifica con el nombre del sitio donde se crean porque el jardín es parte del propio lugar. De hecho, es el lugar transformado. Y segundo, concibiendo el jardín como una expresión de arte contemporáneo y acto creativo de los hombres manteniendo la forma propia de su entorno. Para Rose, la construcción del jardín se inicia primero estableciendo el patrón del cielo para delimitar los lados del volumen, esto se descubre valorando y conservando el arbolado existente. Luego serán los troncos, muros, soportes verticales de pérgolas y las copas de los árboles que las sobrepasan, quienes continúan la definición del espacio-escultura confiriéndole la sensación de recinto. Las particiones internas, sean densas o ligeras, opacas o transparentes, sólidas o perforadas, se consideran a la altura del ojo para alcanzar un confort físico más que una solución pragmática de organización funcional. Por último, se practican aberturas en los lados del volumen que permiten acceder al espacio, admitir la luz, tener vistas abiertas o crear la sensación de continuidad espacial. La esencia del jardín que nos propone Rose “debería ser la sensación de estar dentro de algo mientras todavía se está en el exterior”.

[15] Baltimore, Terraza exterior, 1956. Fuente: ROSE, James. *Creative Gardens*, Nueva York: Reinhold Publishing, 1958, p. 153.

[16] Baltimore, circuito perimetral, 1956. Fuente: ROSE, James. *Creative Gardens*, Nueva York: Reinhold Publishing, 1958, p. 162.



Al relacionar la casa y el jardín con las personas, con la idea de protección-refugio y la naturaleza, Rose crea experiencias espaciales continuas e interconectadas que se integran con su entorno. Son experiencias sensoriales que se crean en el tiempo y nacen de una fusión de elementos como el viento, el agua, el sol, la iluminación, la sombra, el sonido, el recinto, las texturas, la forma y el espacio. El entorno medioambiental que Rose proyecta en sus jardines americanos establece una solución racional a los problemas que nos han ido separando del mundo natural. El entorno ecológico diseñado por Rose en sus jardines enseña una respuesta amable al entorno natural, al sitio, a las necesidades humanas y al equilibrio medioambiental<sup>17</sup>. Impregnaciones de la cultura japonesa que él mismo anhelaba incorporar para reformar el paisaje del suburbio americano.

Los dos jardines de Rose descritos en este trabajo, que no son los únicos con relevancia para ser considerados en su obra jardinera, representan episodios rompedores de la concomitancia de la producción semindustrializada de los paisajes de *Suburbia* y la aceptación del "*Do it yourself*", como *leit motiv* que impulsaba al americano medio propietario de una casa suburbana, en los años 50 del pasado siglo, a aceptar que su incorporación a la naturaleza dependía de su gusto y libertad de hacer. La aparición de todo un carrusel de tipos de casa (*Ranch, Split-level, Colonial, Cape Cod, etc.*) y sus jardines acoplados como ornamento era la señal del rechazo a toda presencia del lugar y la pérdida del reconcomiendo de la propia tierra como consecuencia de la construcción acelerada de enormes masas de suburbios iguales.

Para Rose (1987), una de las formas de transformar la comunidad del suburbio pasaba por imbricar espacios construidos e interconectados con el sitio para conceder a la casa un sentido propio que es el *mood* de la naturaleza. Años más tarde, describiría que su resultado final sería "ni paisaje, ni arquitectura, sino ambos, ni espacio interior ni espacio exterior, sino ambos; ese puede ser el mensaje sostenido en el vacío entre las líneas dibujadas por los materiales".<sup>18</sup>

La idea que hoy tenemos de *Suburbia* es la conceptualización de un modo de vida más allá de la ciudad histórica que ha tenido el coste del distanciamiento en el espacio de los hombres<sup>19</sup>. En cierta manera ha sido una pérdida de libertad que ha conducido a la existencia de "una muchedumbre solitaria", como intuyó Riesman en 1950<sup>20</sup>. Rose, al intentar remediar esta separación propone y anticipa fórmulas de atenuación de las grandes consecuencias que el progreso moderno estaba acarreado en la América rural que él bien conocía<sup>21</sup>.

El trabajo en solitario de Rose le condujo a perfeccionar su método de diseño que puede definirse como una improvisación espontánea con el paisaje, ofreciéndonos como resultado paisajes de gran vitalidad, algo poco común en el desarrollo disciplinar de la arquitectura del paisaje del momento. Rose asume su actividad como un acto creativo, trabajando en el propio lugar, pasando los días directamente en la acción, tomando decisiones y comunicándolas personalmente a sus colaboradores. Su sensibilidad se invertirá en hacer el máximo esfuerzo por minimizar las alteraciones del lugar en una clara conservación de las características del sitio y la identificación de los sistemas naturales: una forma de intervenir expresiva pero no destructiva. Respecto a esto, Rose indica que sus diseños solo se limitaban a prevenir a los clientes sobre lo que no debían hacer.

El espíritu anticonformista con la sociedad de su tiempo llevó a Rose a refugiarse en sí mismo, promoviendo un tipo de creatividad en el diseño del jardín fundamentado en la improvisación de cada diseño y la construcción del paisaje. "En la América moderna, la personalidad crítica, temeraria y, a menudo, beligerante de Rose, disfrazó y protegió un alma vulnerable y sensible capaz de proyectar jardines exquisitos y fragmentos elocuentes que fueron la antítesis del tiempo en que vivió"<sup>22</sup>. La disciplina de la arquitectura del paisaje experimentó, durante aquellos años, un cambio en los intereses profesionales y asumió el reto de transformar el territorio, desplazando la pequeña escala del jardín privado a un segundo plano. Como consecuencia de este devenir, el legado de Rose ha permanecido estos años como algo casi invisible.

En la sociedad actual es frecuente considerar el paisaje como otro producto manufacturado para el consumo. Por esto, el trabajo de Rose inspira la voluntad de crear paraísos celestes en la tierra, pero también a ser conscientes de que su resultado es un sueño utópico que contiene la belleza de imaginar un mundo mejor que solo su imposible materialización desmiente evidenciando su fracaso. Los jardines que Rose propone para la ciudad dispersa son expresiones de un hábitat evolutivo en la naturaleza que muestran una cualidad diferente en cada sitio que no puede ser incorporada sino desvelada, cuando se deja que el lugar hable por sí mismo a través de nuestras creaciones.

<sup>17</sup> La creación de un "entorno" en contraposición a la práctica habitual de hacer arquitectura más paisaje, es un fundamento del concepto de proyecto de Rose. VISSILIA, A.M. "Bioclimatic lessons from James C. Rose's architecture", *Building and Environment*, 44, 2009, pp. 1758-1768.

<sup>18</sup> ROSE, James. *Op. Cit.* 1958, p.111.

<sup>19</sup> Esta apreciación sobre Suburbia está desarrollada por Lewis Mumford en: MUMFORD, Lewis. *The City in History: Its Origins, Its Transformations, and Its Prospects*. Nueva York: Harcourt, Brace and World Inc, 1961. pp.509-512.

<sup>20</sup> El sociólogo norteamericano David Riesman estudió en 1950 el cambio del carácter de la sociedad americana. Afirmó que, en las sociedades altamente industrializadas surge una orientación *de los otros*, en la que la vida de los individuos es trazada desde el exterior. Al analizar el tipo de vida americana, acabó evidenciando las ansiedades y deficiencias del sueño americano y por extensión de gran parte de la sociedad contemporánea. Ver: RIESMAN, David. *La muchedumbre solitaria*. Barcelona: Paidós, 1981.

<sup>21</sup> En las ideas de Rose existe una profunda influencia de los planteamientos de Frank Lloyd Wright sobre la relación del hombre con la naturaleza. De hecho, Rose describe sus jardines no como americanos sino como "jardines de un americano". Con esta individualización se desmarca de la corriente general, apunta hacia las diferencias regionales y la especificidad de cada lugar. Ver: ROSE, James. *Op. Cit.*, 1965, pp. 87-103.

<sup>22</sup> CARDASIS, Dean. *Op. Cit.*, 2017, p.86.

# 03 | Sáenz de Oíza, inventor. Las patentes inéditas del arquitecto \_Fátima Sarasola Rubio



[1]

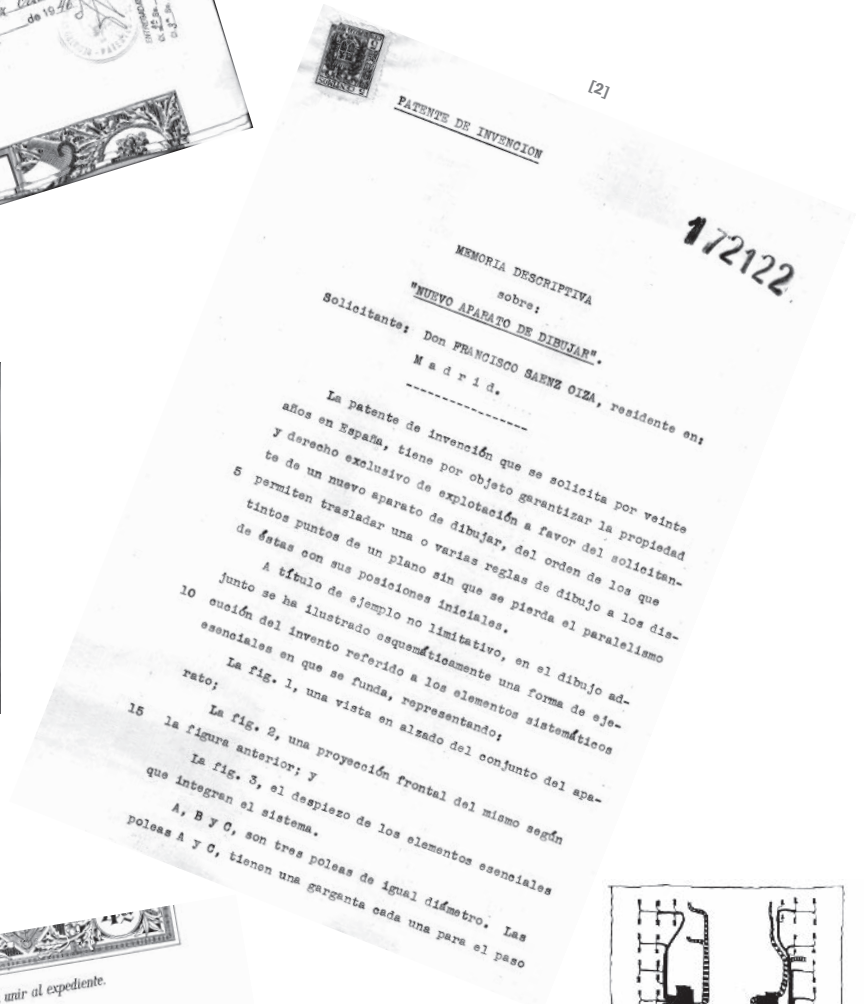
[1] Reintegro de doce pesetas en pago de la primera anualidad de la Patente concedida a Sáenz de Oíza, a 31 de enero de 1946.

[2] Primera página de la memoria de la Patente ES172122.

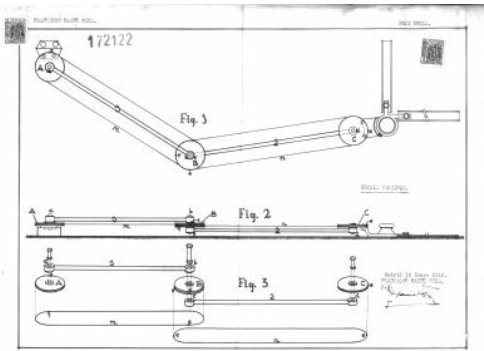
[3] Planta, alzado y despieces del nuevo aparato para dibujar realizado por Oíza en tinta sobre papel vegetal.

[4] Esquema de Oíza en el que compara las vías respiratorias del hombre con los conductos de aire acondicionado de un edificio. Publicado en MARTÍN GÓMEZ, César. *Los Apuntes de Salubridad e Higiene de Francisco Javier Sáenz de Oíza*. Navarra: T6 ediciones, 2010.

[5] Reintegro de doce pesetas en pago de la primera anualidad de la Patente concedida a Sáenz de Oíza e Ibón Basterrechea, a 6 de julio de 1960.



[2]



[3]

MEMORIA DESCRIPTIVA  
sobre:  
**"NUEVO APARATO DE DIBUJAR".**  
Solicitante: Don FRANCISCO SAENZ OIZA, residente en:  
M a d r i d .

La patente de invención que se solicita por veinte años en España, tiene por objeto garantizar la propiedad y derecho exclusivo de explotación a favor del solicitante de un nuevo aparato de dibujo, del orden de los que permiten trasladar una o varias reglas de dibujo a los distintos puntos de un plano sin que se pierda el paralelismo de éstas con sus posiciones iniciales.

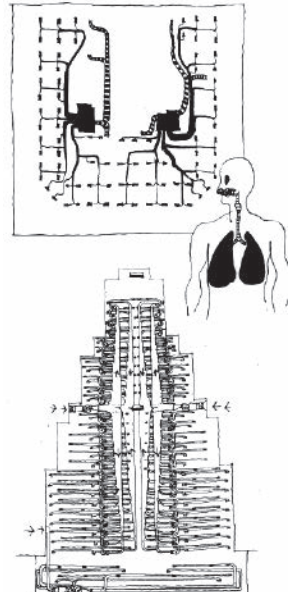
A título de ejemplo no limitativo, en el dibujo adjunto se ha ilustrado esquemáticamente una forma de ejecución del invento referido a los elementos sistemáticos esenciales en que se funda, representando:

La fig. 1, una vista en alzado del conjunto del aparato;

La fig. 2, una proyección frontal del mismo según la figura anterior; y

La fig. 3, el despiece de los elementos esenciales que integran el sistema.

A, B y C, son tres poleas de igual diámetro. Las poleas A y C, tienen una garganta cada una para el paso



171

259472

259472

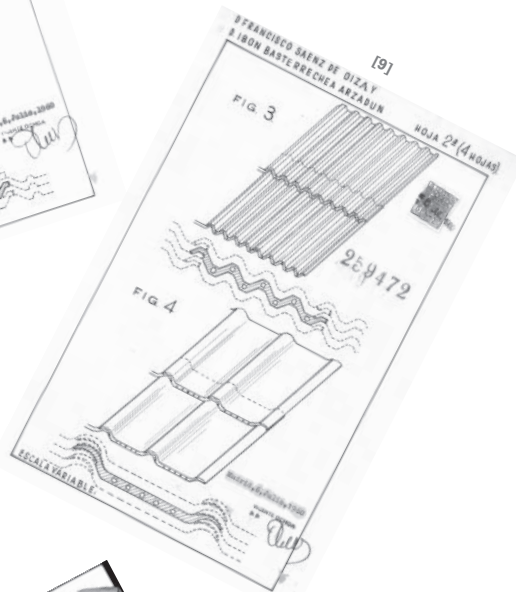
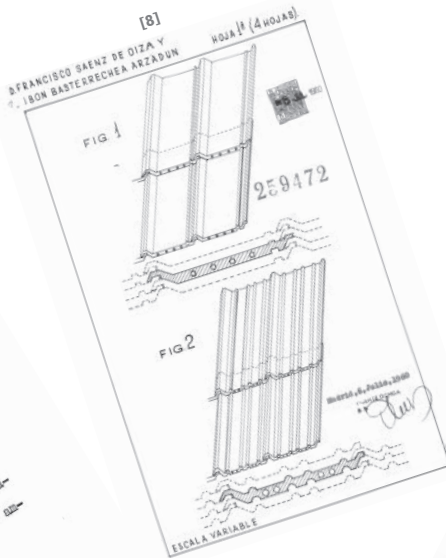
**MEMORIA DESCRIPTIVA**

Correspondiente a una patente de invención por 20 años, para todo el territorio español, colonias y protectorados, por:  
**LA FABRICACIÓN DE TEJAS Y PERFECCIONAMIENTOS INTRODUCIDOS EN**

A favor de los señores:  
 Don FRANCISCO JAVIER SAENZ DE OIZA y  
 Don IRON DE BASTERRECHEA ARZABUN

Residentes en M A D R I D.- San Francisco de Sales nº 5 y Goya 11A, respectivamente, siendo de nacionalidad española.-

El presente registro de Patente de Invención, concierne como su enunciado indica, unos perfeccionamientos introducidos en la fabricación de tejas y particularmente de ensaje para galleters, de acuerdo con la descripción detallada que de los mismos se realiza, debiendo interpretarse siempre éste concepto en



5

[6] [7] Certificado-título de la Patente de Invención y primera página de la Memoria. 4-10-1960.

[8] [9] Hojas 1 y 2 con los dibujos que describen la Patente de Invención.

[10] Hoja 3 con las figuras 5, 6 y 7 que describen la Patente de Invención.

[11] Hoja 4 con las figuras A, B y C de la Patente de Invención.

MINISTERIO DE INDUSTRIA  
**REGISTRO DE LA PROPIEDAD INDUSTRIAL**  
**PATENTE DE INVENCION**  
 Sin garantía del Gobierno en materia de invención, descubrimiento, utilidad e invención del objeto sobre que versa y sin perjuicio de tercero.

ESTADO

**El Ilmo. Sr. Jefe del Registro de la Propiedad Industrial**

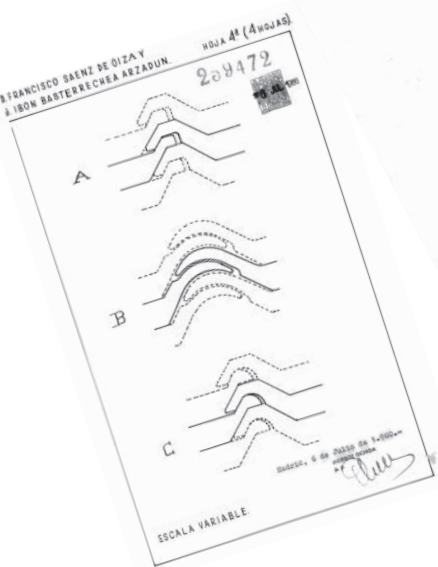
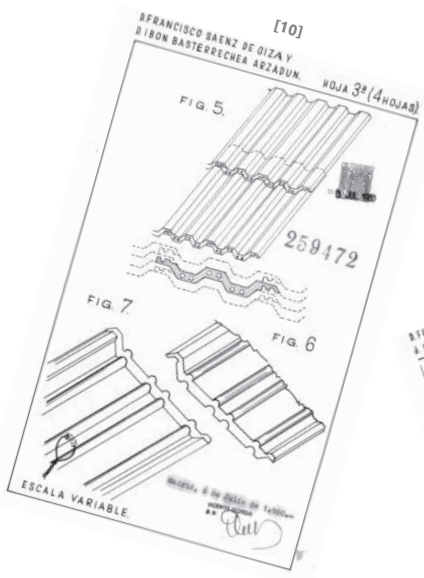
CERTIFICA: Que DON FRANCISCO JAVIER SAENZ DE OIZA Y IRON DE BASTERRECHEA ARZABUN, ha presentado con domicilio en MADRID de 6 de JULIO de 1960 en el registro de entrada de MADRID solicitud de PATENTE DE INVENCION por PERFECCIONAMIENTOS INTRODUCIDOS EN LA FABRICACION DE TEJAS

declarando ser inventor los solicitantes

y cumplidos los requisitos preteridos en el vigente Estatuto de la Propiedad Industrial, se concede y expide por veinte años, el presente CERTIFICADO-TITULO que, de acuerdo con las condiciones establecidas en el mencionado Estatuto, otorga al concesionario el derecho a la explotación exclusiva de la PATENTE DE INVENCION, en todos los territorios españoles, sin perjuicio de tercero y en la forma expresada en la memoria adjunta (1).

Madrid a cuatro de octubre de mil novecientos sesenta.

MINUTIA



## Introducción

Coincidiendo con los 100 años del nacimiento del gran maestro de la Arquitectura, Francisco Javier Sáenz de Oiza, mostramos a continuación dos inventos que él mismo patentó y que, hasta el momento, han permanecido inéditos.

Este hallazgo inesperado, viene a engrosar su faceta como inventor –no solo de arquitecturas–, que se suma a la de constructor y brillante docente, autor de múltiples contribuciones teóricas, que a lo largo de su carrera se sucedieron en forma de publicaciones, conferencias, debates o congresos. Sáenz de Oiza fue un arquitecto de carácter reflexivo que cuestionaba la idoneidad de todo aquello que le rodeaba, buscando soluciones innovadoras no solo al problema de la vivienda y de la ciudad. Su espíritu crítico, y hasta en ocasiones contradictorio, le llevó a permanecer siempre alerta y en constante búsqueda, proponiendo y ensayando, en un continuo aprendizaje.

## Patentes e invenciones

En 1988 la revista *El Croquis* publicó un monográfico sobre el arquitecto navarro <sup>1</sup>, que comenzaba con estas palabras:

“Dotado de una cierta manía inventiva, no ha querido, sin embargo, distraer su atención en este territorio. Con su autorización se patentó una máquina de dibujo técnico que construyó de estudiante, y que aventajaba a las de doble paralelogramo.

Tiene construido el modelo de una regla de cálculo de su invención, la mayor conocida que sepamos: suma no ya segmentos o arcos de círculo, sino ángulos.

Ha propuesto desde sus clases un tipo perfeccionado de ventana hermética, con cámara tipo bicicleta, presurizable en posición cerrada, y que se abre pulsando un botón.

Ha propuesto una cerradura universal de llave adaptable (solo, claro, en posición abierta)” <sup>2</sup>.

Jesús Pedro Lorente, profesor del Departamento de Historia del Arte, de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Zaragoza, en su libro *Historia de la crítica del arte*, también se refiere al arquitecto como “inventor “ingenioso” y menciona su “tecnógrafo artesanal” con cadenas de bicicleta” <sup>3</sup>.

## Primera patente: Nuevo aparato de dibujar

Sáenz de Oiza finalizó sus estudios de Arquitectura en la Escuela de Madrid en 1946. El 11 de enero del mismo año, siendo aún estudiante, registró la Memoria descriptiva y los planos de un “nuevo aparato de dibujar” <sup>4</sup>, en el Registro de la Propiedad Industrial situado en el Palacio de Fomento. La Patente de Invención (expediente nº172.122) la solicita por veinte años para todo el territorio español, lo que le garantiza la propiedad y el derecho exclusivo para su explotación. [1]

El documento consta de seis hojas mecanografiadas a doble espacio por una sola cara, debidamente numeradas, y una última página con los planos. Las hojas 5 y 6 se sustituyen cuatro días después, para corregir algunos aspectos formales de las reivindicaciones y “describir más categóricamente la realización mecánica del objeto”. [2]

El “nuevo aparato de dibujar” que patentó el arquitecto, atraído por el perfeccionamiento técnico de todo aquello que le rodeaba, aportaba como mejora la exactitud en el dibujo que no ofrecían los aparatos de doble paralelogramo, que por entonces se utilizaban.

El invento de Oiza está integrado por tres poleas de igual diámetro A, B y C. La A y la C tienen una garganta para el paso de un cable, cinta metálica u otro elemento que no pueda estirarse. Por el contrario, B es una polea con dos gargantas para el paso de los elementos flexibles m y n.

La polea A se une rígidamente al tablero de dibujo y la polea C va enlazada con las reglas que podrán trasladarse a los distintos puntos del plano, sin perder el paralelismo con las posiciones anteriores.

Forman parte del sistema, además, dos varillas (1 y 2), destinadas a mantener a distancia invariante los ejes de giro de las poleas, y dos cables inextensibles sin posible deslizamiento, que enlazan las poleas dos a dos.

Universidad San Pablo-CEU.  
Fátima Sarasola Rubio. Arquitecta por la ETSAM desde 2000. Doctor Arquitecto en 2015. Profesor Colaborador de la Universidad San Pablo CEU en las asignaturas de Análisis de Formas y Dibujo. Director y profesor de varios cursos en el Instituto de Arquitectura del COAM. Es autora de múltiples artículos publicados en distintas revistas especializadas y ha participado como ponente en varios congresos de Arquitectura.  
fatima.sarasolarubio@ceu.es

## Palabras clave

Arquitectura, inventos, patentes, diseño, aparato para dibujar, fabricación de tejas planas

Las figuras que adjunta a la Memoria representan una vista en alzado del conjunto del aparato, una proyección frontal del mismo y, por último, el despiece de los elementos que integran el sistema. [3]

Entre las ventajas que aporta el nuevo aparato, destaca Sáenz de Oiza:

-La exactitud, frente a los errores de dibujo del resto de aparatos del momento, derivados de las posibles diferencias de longitud de las ocho barras que los conformaban y de las inevitables holguras de los ocho ejes de giro que los componían.

-La resistencia de las reglas a la torsión: en el caso del aparato diseñado por Oiza, el brazo de palanca que resiste a la torsión de las reglas, es constantemente igual al diámetro de las poleas, lo que evitaba las fuertes variaciones que experimentaban los de aquel entonces.

-La amplitud de campo: el nuevo aparato para dibujar alcanzaba 180° de amplitud, por lo que la parte de plano que abarcaba era mucho mayor.

-La facilidad de construcción: solo había que tornejar tres poleas y ajustar tres ejes de giro, frente a los que tenían ocho ejes de giro situados en el extremo de las cuatro varillas.

-El poco peso: se reducía el número de varillas de cuatro a dos.

-Y la economía, derivada fundamentalmente de la reducción del número de piezas.

### El viaje a Estados Unidos

Entre octubre de 1947 y noviembre de 1948 el joven Oiza viajó a Estados Unidos con la Beca Conde de Cartagena, de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, que le fue otorgada por tener el mejor expediente académico de su promoción.

César Martín Gómez, profesor e investigador en la Universidad de Arquitectura de Navarra, describe en *El viaje de Sáenz de Oiza a Estados Unidos (1947-1948)* la enorme curiosidad que sentía el joven arquitecto por la técnica y la construcción. Este interés no se reducía al mundo de la arquitectura propiamente dicho, sino que solía analizar el funcionamiento de todo aquello que le rodeaba. Con estas palabras relataba el profesor la primera noche del recién titulado arquitecto en Estados Unidos:

“Ese primer día se alojó en un hotel en cuya habitación había un estor que podía bajarse o subirse completamente o que con un pequeño tirón lateral podía ajustarse a la altura deseada. Un elemento sencillo hoy en día pero que Oiza no había visto nunca. Se puso tan nervioso al no comprender su funcionamiento que bajó a una tienda a comprar un destornillador, volvió a la habitación y desmontó el estor completamente mientras hacía los planos de las diferentes piezas que lo formaban; después volvió a montarlo a la vez que dibujaba los planos de montaje”<sup>5</sup>.

Este interés de Oiza por los avances técnicos, que se despierta en sus años de juventud, le acompañará durante toda su carrera. En palabras del propio arquitecto:

“En América descubrí que el arte moderno me interesaba menos que la tecnología moderna. Los semáforos y las zapatas de hormigón americanas... te das cuenta lo que es el espíritu americano, inventivo por todos los lados, la oficina de patentes allí es tan importante como el Museo del Prado aquí”<sup>6</sup>.

En 1949 comenzó a impartir la asignatura de Salubridad e Higiene de Edificios y Poblaciones en la Escuela de Arquitectura de Madrid. En la conferencia que impartió el arquitecto, el 20 de noviembre de 1997 en el Centro Atlántico de Arte Moderno, en Las Palmas de Gran Canaria, contó qué fue lo que le llevó a tomar esta decisión, mientras se encontraba alojado en el hotel Inglaterra de la Plaza Nueva de Sevilla, a su regreso de América:

“Les pido a ustedes como estudiantes, los que sean estudiantes, o como arquitectos con una carrera por delante: que aprendan. Yo aprendí lo siguiente: mañana de la primera noche, afeitado en el cuarto de baño de la habitación, me enjabono adecuadamente, las barbas caen en el lavabo y cuando termino la operación de afeitado tiro de la cadencia que cubre el cierre del lavabo para evacuar las barbas sucias y el lavabo no se desatascaba para nada. ¡Qué vergüenza! Yo no puedo dejar a la camarera este lavabo tal y como está, vergüenza ajena, y busqué una clase de argucia para limpiarlo. Lo llené de agua, más de la que había, daba golpes en el desagüe... Al final oí un ruido especial y singular y el agua salió. Tranquilo, me dije, ya podía salir de la habitación. Al caminar por el cuarto de baño hacia la habitación descubro las barbas en la

<sup>1</sup> VVAA. “Sáenz de Oiza 1946-1988”, Revista *El Croquis*, nº32/33, abril 1988, p. 5.

<sup>2</sup> El arquitecto Javier Sáenz Guerra recuerda cómo su padre, que se quejaba de la cantidad de llaves que siempre tenía que llevar, había construido una curiosa caja de madera –que en algo le recordaba a aquellos detalles de nudos de carpintería de madera que se estudiaban en la Escuela de Arquitectura–, que sin necesidad de cerradura permanecía cerrada, y solo podía abrirse repitiendo una secuencia de contados movimientos.

<sup>3</sup> LORENTE LORENTE, Jesús Pedro. *Historia de la crítica del arte. Textos escogidos y comentados*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2005, p. 522.

<sup>4</sup> ES172.122 (Francisco Javier Sáenz de Oiza), enero de 1946.

<sup>5</sup> MARTÍN GÓMEZ, César. “El viaje de Sáenz de Oiza a Estados Unidos (1947-1948)”, *Actas preliminares del V Congreso Internacional Historia de la arquitectura moderna española*. Pamplona, 16 a 17 de marzo de 2006.

<sup>6</sup> SÁENZ DE OIZA, Francisco Javier; Capitel, Antón y Sáenz Guerra, Javier. *Javier Sáenz de Oiza, arquitecto*. Madrid: Ediciones Prónaos, 1996, p. 19.

bañera, todo el depósito de agua del lavabo como desagüe en pendiente natural, sobre el cuarto de baño”.

Tras este episodio, recuerda cómo ya en Madrid, se encontró con un compañero que le ofreció dar clases en la Escuela de Arquitectura:

“Me encontré con un profesor en la calle, en la Plaza de la Independencia, de Madrid, y me preguntó: “Oíza, ¿tú estarías dispuesto a dar clase de Salubridad e Higiene?”. Y dije: “por supuesto”. Y eso es hermoso, no es querer ser profesor para ganar un título, sino por hacer mejor la arquitectura” <sup>7</sup>.

Sáenz de Oíza desarrolló esta actividad durante doce años, hasta 1961, en paralelo a su carrera como arquitecto, demostrando su marcada vocación pedagógica:

“Quien es profesor sigue siendo alumno y, por tanto, se mantiene vivo. Fui profesor de Salubridad e Higiene: la arquitectura utilitaria de mi país no funcionaba, los grifos no daban agua, los desagües se obturaban; durante diez años expliqué la asignatura, hablando del sol, del agua y de la importancia del control de medios para la creación de la forma habitacional; esta era la lección primera del programa; terminaba el curso y yo seguía en la lección primera [...]. No he tenido maestro...” <sup>8</sup>.

En 2010, César Martín Gómez publicó los apuntes que redactó Sáenz de Oíza para impartir esta asignatura, cuyo autoaprendizaje comenzó durante su estancia en Estados Unidos, al entrar en contacto con los nuevos sistemas constructivos, materiales y técnicas de acondicionamiento. [4]

A su vez, parte de sus intereses y preocupaciones quedaron patentes en 1952, cuando publicó en la *Revista Nacional de Arquitectura*, el artículo titulado “El vidrio y la arquitectura” en el que mostraba, en cincuenta y seis páginas, su extenso conocimiento sobre la utilización de nuevos materiales constructivos y sistemas tecnológicos.

Oíza sentía gran interés por el mundo de la máquina, el funcionalismo y los avances que se iban consiguiendo en otros campos próximos al de la arquitectura. En esta línea, le atraía, por ejemplo, el diseño minimalista y compacto de los vagones de tren, tal como recordaba el arquitecto César Martín Gómez:

“Cuando estaba a punto de finalizarse la obra de la Basílica de Aránzazu, Oriol Bohigas organizó un viaje hasta allí con sus alumnos de Barcelona para que Oíza les explicase *in situ* el proyecto. Por ello, Oíza y Mangada fueron con sus esposas en tren, en un coche cama, desde Madrid hasta San Sebastián. Pero en un momento dado Oíza dijo que las mujeres se tenían que ir a dormir a otro compartimento ante el asombro de las mismas y la perplejidad posterior del revisor. Oíza quería saber cómo estaba construido un coche cama y se pasaron la noche Mangada y él midiendo el compartimento, desmontaron los paneles y levantaron los planos completos. Aunque los realizaron con una cierta trampa pues Oíza era un convencido de que todo debía seguir un módulo y, por ejemplo, al darle Mangada la medida de la puerta: “sesenta y dos con cinco centímetros” Oíza escribía sesenta y tres. “Pero Paco, son sesenta y dos con cinco”. “Sesenta y tres” concluía Oíza” <sup>9</sup>. En el siguiente curso académico, Oíza puso como ejercicio a sus alumnos de Proyectos, el diseño de un coche-cama.

Esta férrea defensa de la técnica se funda en el interés de Sáenz de Oíza por seguir avanzando hacia el futuro. Siguiendo esta línea de investigación en 1970 diseñó un aseo-cápsula como prototipo compacto para la marca Roca con carcasa de poliéster reforzado con fibra de vidrio <sup>10</sup>.

El arquitecto José Manuel López-Peláez también recuerda el afán del maestro por el progreso:

“Es bien conocido su afán de invención y su defensa, tantas veces polémica, de esta actitud. Podemos recordar su célebre justificación del mal funcionamiento de la primera rueda metálica si se compara con la última construida en madera; o cuando en otra ocasión afirmó que “la buena arquitectura se mide en cubos de agua” refiriéndose a las humedades inevitables en el experimento. Todo ello es el tributo necesario para hacer posible el progreso” <sup>11</sup>.

Apoyándose en la etimología del término griego *techné*, explica Oíza que el artista es el hombre que hace que las cosas funcionen, y que la belleza es consecuencia de esto, pero nunca el fin primero que ha de mover al creador: “En mi vida profesional nunca juzgo la belleza de un objeto; ese es un baremo que utilizan las personas ajenas a la profesión. Incluso los propios artistas nunca hablan específicamente de belleza. Pintan un cuadro de la manera que mejor funcionan los colores” <sup>12</sup>.

<sup>7</sup> DE LA FUENTE, Inmaculada, “Entrevista a Sáenz de Oíza”, revista *Diseño Interior*, n° 5, 1990. En: Francisco Javier Sáenz de Oíza, *Escritos y conversaciones*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2006.

<sup>8</sup> AAVV. “Sáenz de Oíza 1946-1988”, *Revista El Croquis*, n°32/33, abril 1988, p. 5.

<sup>9</sup> MARTÍN GÓMEZ, César. “El viaje de Sáenz de Oíza a Estados Unidos (1947-1948)”, *Actas preliminares del V Congreso Internacional Historia de la arquitectura moderna española*. Pamplona, 16 a 17 de marzo de 2006, p. 23.

<sup>10</sup> Dibujos publicados en: ALBERDI JIMÉNEZ, Rosario; Sáenz Guerra, Javier. *Francisco Javier Sáenz de Oíza*. Madrid: Colección Arquitecturas-estudio n° 2, Ediciones Pro-naos, 1996, p. 132-133.

En cuanto a su profesión, afirmaba que “la mejor arquitectura es la que no tiene autor, la intemporal, una canoa, una bicicleta, un bote de remos... la que no tiene autor” <sup>13</sup>.

## Segunda patente: Perfeccionamientos introducidos en la fabricación de tejas

Su espíritu científico y la preocupación por la mejora e innovación de los sistemas constructivos, le llevó a registrar en julio de 1960, junto al arquitecto Ibón Basterrechea <sup>14</sup>, una nueva Patente de Invención en el Registro de la Propiedad Industrial, ubicado por entonces en el número 66 de la calle Pradillo de Madrid –actual sede del Registro Civil–, para el perfeccionamiento en la fabricación de tejas, por veinte años y en todo el territorio español. [5]

En un primer momento el Registro de la Propiedad Industrial la declaró “en suspenso” alegando estar “mal enunciada, mal reivindicada” y aconsejando, “pudiera ser Modelo”. El 10 de agosto, los arquitectos, en respuesta al suspenso, defienden que con las mejoras introducidas en el sistema constructivo se consigue un resultado industrial nuevo. Remiten de nuevo la Memoria, tras corregir las reivindicaciones que se redactan con más precisión. Finalmente, les es concedida la Patente el 4 de octubre de 1960. [6] [7]

Consta la patente de una memoria descriptiva de once hojas mecanografiadas a doble espacio y a una cara, debidamente numeradas y de otras cuatro hojas que contienen los dibujos, sin escala gráfica.

Esta patente, que persigue el perfeccionamiento en la fabricación de tejas planas, construidas con máquina galletera <sup>15</sup>, según los arquitectos, “sustituye con ventaja y economía a los sistemas de prensa-revolver y mejora notablemente las características de los de galletera utilizados hasta la fecha”.

La nueva teja plana que proponen presenta una sección transversal recta y encaje longitudinal, con una junta que ocupa la longitud total de la pieza, con la particularidad de presentar un resalte vertical en sentido ascendente de la unión, que actúa como cubrejuntas y vierteaguas, según la línea de máxima pendiente de la cubierta, asegurando su total estanqueidad al impedir, por el sobre elevamiento, que el agua pase a la línea de encaje.

Los modelos anteriores de teja galletera solo presentaban solape según una línea horizontal, por lo que el agua incidía directamente sobre la junta. Esta novedosa solución evita el uso de piezas especiales para desagüe del agua vertida, puesto que la recoge, y permite la continuidad del faldón, utilizando un solo tipo de teja.

Las tres primeras figuras que, a modo de ejemplo, y para mejor comprensión de las posibles posiciones, adjuntan los arquitectos, ejemplifican cómo se refuerza la línea de junta. [8] [9]

La figura 5 de la tercera hoja representa otra posibilidad que mantiene la sobre elevación de la línea de encaje sobre el plano normal del tejado, pero con doble engarce en dicha línea, mientras que las figuras 6 y 7, respectivamente, muestran el detalle del paso de un alambre para el anclaje y sujeción de las tejas y el perfil de las mismas. [10]

En la última página, aparecen las figuras A, B y C, que representan respectivamente los distintos perfiles de anclaje longitudinal de este tipo de tejas de galletera, cuya particularidad es el resalte vertical u oblicuo ascendente de la junta, que actúa como cubrejuntas en forma de vierteaguas en una unión perfectamente estanca. [11]

El sistema de colocación de estas tejas puede ser con mortero sobre el faldón o bien –escriben los arquitectos– “en forma de teja vana sobre enlatado adecuado”, para lo cual podrían realizarse taladros en la parte inferior de la teja –aún en crudo– para el paso de un alambre de fijación, o bien, uno en la parte superior para clavar la teja en la parte cubierta por el solape. Añaden los arquitectos que estas piezas son susceptibles de correrse una hilada en sentido de las aguas, así, en caso de rotura de una pieza, se cubriría la superficie dejada por la misma, con los márgenes de los solapes del resto de la hilada correspondiente.

A las ventajas que presentan estas piezas, hay que añadir el abaratamiento de la fabricación en galletera, el corte recto, el empleo de un solo tipo de pieza, su fácil superposición y encaje, el menor riesgo de rotura y el menor espacio de almacenaje y transporte.

Una vez analizada la patente que registran los arquitectos, nos planteamos el porqué de esta. Si observamos lo que estaba ocurriendo en la vida de Oiza en aquel año, nos encontramos con una obra singular, la casa en Durana <sup>16</sup> (Vitoria) para la familia del doctor Fernando Gó-

<sup>11</sup> LÓPEZ-PELÁEZ, José Manuel, “Oiza y el reflejo del Zeitgeist”, Revista *El Croquis*, n° 32/33, 1988, pp. 183-191.

<sup>12</sup> SÁENZ DE OÍZA, Francisco Javier. *Escritos y conversaciones*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2006, p. 129.

<sup>13</sup> Entrevista a Francisco Javier Sáenz de Oiza, Revista *Arquitectura*, n° 264-265, enero-abril 1987.

<sup>14</sup> Cuatro años antes, entre 1955 y 1956, Oiza había desarrollado un proyecto de tres viviendas-taller en Irún como residencia del escultor Jorge Oteiza, el pintor Néstor Basterrechea –hermano de Ibón– y para el propio arquitecto, con idea de trasladar todos su residencia a Irún.

<sup>15</sup> Máquinas empleadas para la obtención de productos cerámicos en serie, mediante un proceso de extrusión. La pasta de consistencia plástica pasa a través de una matriz –impulsada por el giro de unos rodillos, empuje de un pistón o rotación de una hélice– obteniendo un producto lineal y de sección constante. Una vez que ha salido de la galletera, el material cerámico se corta y apila, para después pasar por los hornos de cocción.

<sup>16</sup> Este proyecto fue presentado en la ETSAM por el arquitecto para obtener el título de Doctor, que le fue concedido en 1965.

mez, médico anestesista, en la que colaboró como ayudante Rafael Moneo, aún estudiante de Arquitectura. [12] [13]

La propuesta que presenta Oiza a la familia se genera al plantear la casa desde la función, cualificando las estancias según sus necesidades de orientación y conexión visual con el exterior, y manteniendo un núcleo central –la chimenea– que organiza todo el espacio. Sobre sus quebrados muros de carga, que se abren al terreno, descansa una cubierta a tres aguas que construyó con teja plana reciclada de antiguas naves industriales alavesas, de color amarillento, que llevaban años resistiendo las heladas.

En la casa en Durana la gran cubierta de perímetro irregular convierte la vivienda en cobijo y refugio del hombre: “¿cómo podría ser una casa partiendo de cero?, y me salió como un techo”<sup>17</sup>.

Posiblemente fue el diseño y la construcción de esta gran cubierta lo que le llevó a plantearse la mejora en la fabricación y colocación de este tipo de tejas, patentando los resultados de su investigación.

Cuando Moneo recuerda sus comienzos en el estudio del arquitecto (1956-1961), habla con especial admiración de este proyecto:

“Recuerdo ahora, tantos años después, con claridad extrema la maqueta de la Casa Durana. El abstracto triedro que la genera se hacía evidente en la maqueta, que recogía fielmente el poderoso efecto espacial que producía la proyección hacia el exterior de los muros. A mi entender Durana es un proyecto al que deben presentar especial atención quienes estudian la obra de Oiza, pues en él se produce una de las más importantes inflexiones de su carrera. (...) En Durana todo gira en torno a la chimenea, vértice del triedro, pero ello no es obstáculo para que en la planta se desarrolle el programa convencional de una vivienda con precisión asombrosa”<sup>18</sup>.

## Conclusión

Maestro de arquitectos; de espíritu crítico, gran inteligencia y talento, culto y estudioso, permaneció siempre atento a todo aquello que le rodeaba, caminando a pasos agigantados hacia el futuro en una España que estaba aún despertando:

“A mí a lo largo de la vida no me ha ido mal con ese espíritu crítico, en el que pongo en solfa si una escalera debe de ser como es, si un reloj anda bien así o asá, si una multiplicación se hace a izquierdas o derechas, es decir, poner en duda las cosas que con el uso muchas veces han ido degenerando y lo que han sido en un principio fórmulas eficaces con el tiempo se han convertido en fórmulas efectivamente ridículas”<sup>19</sup>.

[12]



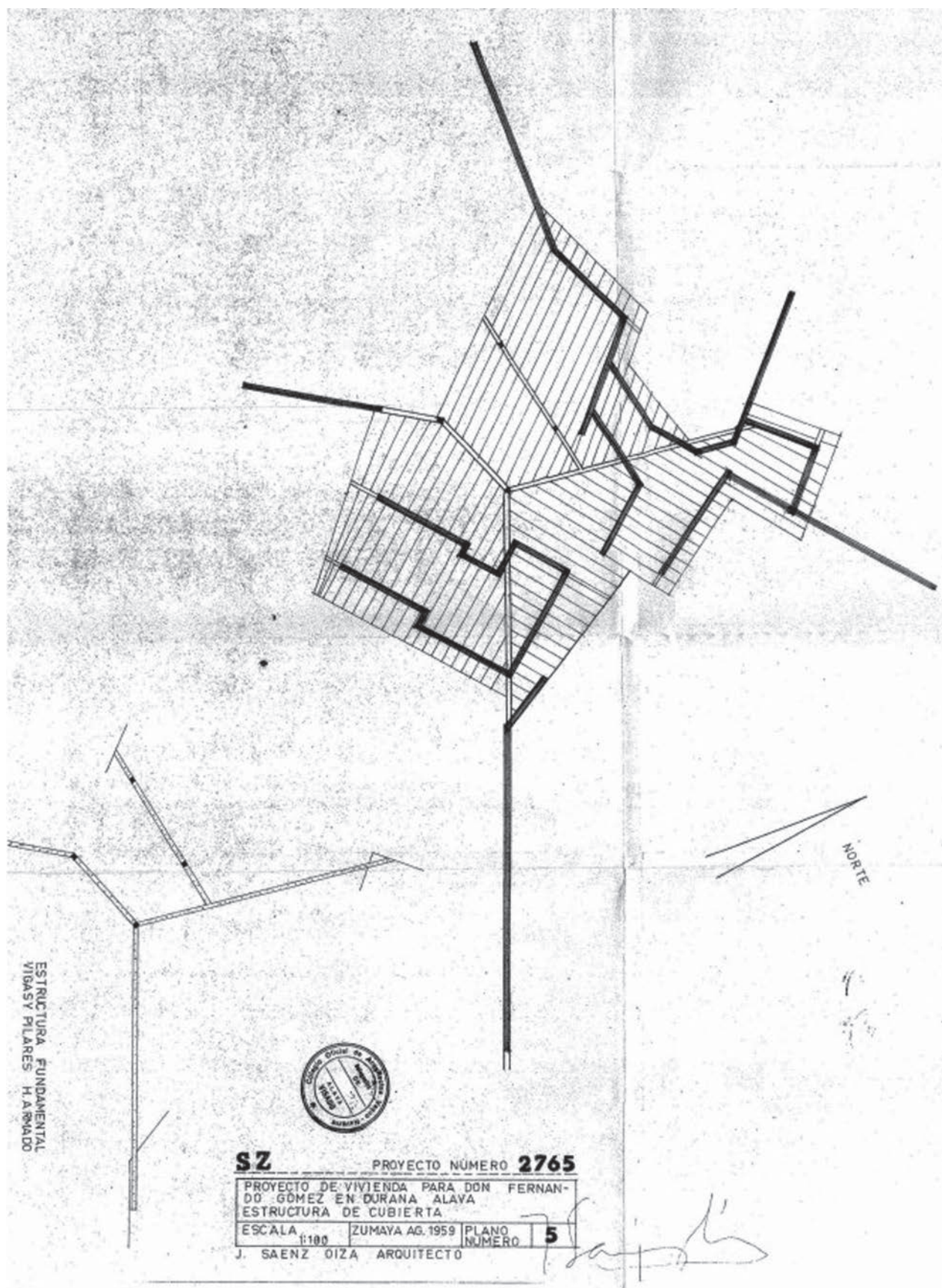
<sup>17</sup> AAVV, *Francisco Javier Sáenz de Oiza*, op. cit., p. 86.

<sup>18</sup> MONEO, José Rafael. “Perfil de Oiza joven”, *El Croquis*, n° 32/33, 1988, pp. 176-181.

<sup>19</sup> Extraído del programa *Creadores de Hoy* de RTVE, 24-10-2010.



[13]



[12] [13] Fotografía actual de la Casa en Durana y planta de la estructura de la cubierta (1959) publicada en la Tesis de Iván Yllera (2016).

# 04 | La Tradición en Julio Cano Lasso: la tradición como supervivencia

\_Inés Martín-Robles, Luis Pancorbo

“El tiempo lento y sin medida, saca a la luz todo lo que era invisible, así como oculta lo que estaba claro” <sup>1</sup>. Sófocles.

“Yo ando por el pasado como un espigador por entre los rastrojos cuando el amo del campo ya ha cosechado: recogiendo cada brizna de paja” <sup>2</sup>. Holderlin.

## Introducción

En el artículo dedicado a la “tradición como sistema” <sup>3</sup> en Julio Cano Lasso, repasamos las concepciones que ligan la tradición a una racionalidad proveniente del campo científico. Esta racionalidad físico-matemática conlleva un tipo de temporalidad eucrónica, lineal y fluida, relacionada con la evolución de tipo biológico. También vimos cómo, ya con Burckhardt, se empieza a desentrañar otro tipo de posibilidades dentro del estudio de la historia y la tradición por medio de una temporalidad anacrónica, transversal a la historia, que hacía imposible todo intento de aplicación del sistematismo científico en arte. Julio Cano deja ver también esa convicción de que cualquier arquitectura de cualquier tiempo es impura e híbrida, y se conforma por medio de una incesante dialéctica entre tensiones y compromisos, formando un “organismo enigmático, dotado de una energía vital primaria y sin embargo armoniosa” <sup>4</sup> que transluce a su vez la impureza del tiempo. Esta intuición se hace patente en algunos textos, en los que nos habla de la necesidad de un “algo más” enigmático que sobrepasa lo racional, para que la arquitectura sobrepase a su vez la mera construcción <sup>5</sup>.

Para analizar en qué consiste este conjunto de elementos no racionalizados y su modo de instrumentalización para el proyecto arquitectónico, haremos primero un repaso de la base conceptual en la que se apoya y, después, veremos cómo conecta con la noción de supervivencia warburgiana. Este sistema del “*Nachleben*” de Warburg y esta vertiente del método proyectual de Julio Cano deben afrontar una paradoja heredada de Burckhardt: reconocer la unidad de toda cultura, su organicidad fundamental –concepto muy querido por Julio Cano, que nos habla en todos sus escritos de la unidad de todas las artes y las ciencias–, pero rechazar tratar de definirla o aprehenderla como tal. [1] [2]. En ambos métodos se dejan las cosas en su estado de división, de desmontaje, trabajando solamente desde singularidades <sup>6</sup>. Este mismo tema es tratado por T.S. Eliot <sup>7</sup>.

Resumen pág 51 | Bibliografía pág 57

Universidad de Virginia.

Inés Martín-Robles es Arquitecta por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid y Doctora con una tesis sobre Julio Cano Lasso. [imm3x@virginia.edu](mailto:imm3x@virginia.edu)

Luis Pancorbo es Arquitecto y Doctor Arquitecto por la ETSAM, donde fue Profesor Asociado del Departamento de Proyectos Arquitectónicos de 2008 a 2015. Actualmente son profesores en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Virginia, EEUU. [lpg6t@virginia.edu](mailto:lpg6t@virginia.edu)

## Palabras clave

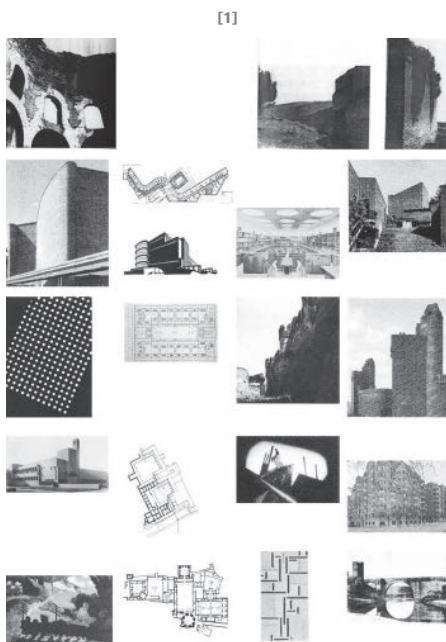
Julio Cano Lasso, tradición, supervivencia, *Nachleben*, Aby Warburg, racionalidad

<sup>1</sup> SOFOCLES. *Ajax*. Madrid: Gredos, 2010. Versos 646-647.

<sup>2</sup> HOLDERLIN, Friedrich. *Hiperión o el eremita en Grecia*. Madrid: Libros Hiperión, 1987. p. 33.

<sup>3</sup> MARTÍN ROBLES, Inés; PANCORBO, Luis. “La tradición en el pensamiento arquitectónico de Julio Cano Lasso. La tradición como sistema”. *ZARCH 4. Journal of Interdisciplinary Studies in Architecture and Urbanism*. Octubre 2015. pp 86-97.

<sup>4</sup> DIDI-HUBERMANN, Georges. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada, 2009, p. 72.



[1] Atlas referencial de Julio Cano Lasso. Montaje desde distintas procedencias. Archivo estudio Cano Lasso; ADELL ARGILES, Josep Maria; CANO LASSO, Julio. *El ladrillo material moderno*. Federación española de Fabricantes de Ladrillo y Tejas de arcilla cocida. Madrid: HISPALYT, 1988; CANO LASSO, Julio. *Julio Cano Lasso 1 (1920-75)*. Medalla de oro de la arquitectura. *Arquitectos 123*. Madrid. CSCAE, 1991.

[2] Aby Warburg. Paneles del Atlas Mnemosyne. WARBURG, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal, 2010.

<sup>5</sup> “(...) Una seria actitud racionalista no consiste en aplicar una fórmula general a la solución de todos los problemas e implica un análisis profundo de cada problema planteado y la lógica de actuar en consecuencia. Y entre los parámetros principales que intervienen en cada problema de arquitectura están, además del programa, la influencia del medio, el entorno, las técnicas y materiales disponibles, y las leyes de la economía, entendida en el sentido amplio de las leyes que gobiernan la naturaleza. Y lógicamente, la intervención de estos parámetros diversos da lugar a soluciones diversas a partir de los mismos principios. (...) Pero además existen raíces culturales, vivencias y emociones estéticas que no pueden ni deben ser soslayadas, ya que si así fuera, el hombre actuaría como un robot, con la frialdad de una máquina (...) En mi caso estos elementos han sido fundamentales en la forma de hacer arquitectura”. CANO LASSO, Julio. “Conferencia en la Escuela de Arquitectura de Bruselas, 1993”. En: CANO LASSO, Julio. *Cano Lasso. 1949-1995*. Madrid. MOPU, 1995, p. 22.

<sup>6</sup> Este artículo es una exploración casi exclusiva de la base teórica con la que posteriormente analizar el método proyectual y la obra de Julio Cano. Este análisis crítico de la obra no tiene cabida aquí por motivos de espacio y se puede encontrar en otras publicaciones de los autores en las revistas *VLC, BAC, ZARCH, Urbano, Constelaciones* y *REIA* que se enumeran en la bibliografía.

<sup>7</sup> “La pregunta que se plantea en este ensayo es si existen condiciones permanentes en ausencia de las cuales sea imposible alcanzar una cultura superior. Si logramos contestar, ni siquiera en parte, esta pregunta, debemos ponernos inmediatamente en guardia frente al error de intentar crear esas condiciones con el fin de mejorar nuestra cultura. Si en este ensayo se llega a alguna conclusión definitiva es seguramente esta: que la cultura es algo que no podemos alcanzar deliberadamente. Es el producto de un conjunto de actividades más o menos armónicas, cada una de las cuales se ejerce por ella misma. El pintor debe concentrarse en su lienzo, el poeta en su máquina de escribir, el funcionario en la resolución justa de los problemas que se le van presentando sobre la mesa”. ELIOT, T. S. *Notas para la definición de la cultura*. Barcelona: Bruguera, 1984, p. 23.

<sup>8</sup> Pretende, desde el ámbito filológico, encontrar la manera de: “no solo de examinar el arte desde la óptica de la ciencia sino también de examinar la ciencia desde la óptica del artista, o incluso el arte desde la óptica de la vida. Una manera de reafirmar que el historiador no está en posición de puro y simple dominio sobre su objeto de saber, sino que forma parte de él, y de manera vital (...) No se encuentra ante su objeto como ante algo objetivable, cognoscible, rechazable a distancia en el puro pasado de la historia. Ante cada obra nos vemos concernidos, implicados en algo que no es exactamente una cosa sino más bien una fuerza vital que no podemos reducir a sus elementos objetivos”. DIDI-HUBERMANN, Georges. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada, 2009, pp. 128-129.

<sup>9</sup> En el “Nacimiento de la tragedia”, que influiría posteriormente en el concepto de “*Pathosformel*” de Warburg mediante el que lo que sobrevive en una cultura es el elemento trágico; “lo más rechazado, lo más oscuro, lo más lejano y lo más tenaz de dicha cultura. Lo más muerto, en un cierto sentido, en cuanto que lo más enterrado y fantasmático; pero también lo más vivo en cuanto que lo más móvil, lo más próximo, lo más pulsional”. *Ibid.* 138.

<sup>10</sup> *Ibid.* 141.

<sup>11</sup> ORTEGA Y GASSET, José. *Historia como sistema y otros ensayos de filosofía*. Madrid: Alianza, 2008.

<sup>12</sup> *Ibid.* 13.

<sup>13</sup> *Ibid.* 14.

<sup>14</sup> *Ibid.* 17.

## Racionalidad científica y racionalidad vital

Si la primera crítica sobre la aplicación del método científico a las manifestaciones culturales humanas y el modelo de transmisión de la tradición basado en la imitación de un ideal proviene de Burckhardt, la siguiente, que supone ya una embestida abierta, se debe a su discípulo de la Universidad de Basilea, Friedrich Nietzsche. La primera intuición de Nietzsche es que el arte “está en el centro del remolino de la civilización” <sup>8</sup>.

Esta actitud de Nietzsche coincide con la concepción de la historia de Burckhard como lucha de fuerzas que actúan en una temporalidad impura. En Nietzsche, esas “fuerzas” se convertirán en la dialéctica vital entre los elementos apolíneos y dionisiacos y en la formulación de un nuevo modelo de tiempo <sup>9</sup>.

Nietzsche reivindica la vitalidad de la historia, y un devenir que ya no se puede entender como un objeto aislable dotado de sentido por sí mismo, lineal y de carácter continuo. Ya no vale el símil del cuadro de Burckhardt, pues es una imagen fija y duradera de algo que, para él, está en constante movimiento y metamorfosis. El devenir consiste en la polaridad entre la memoria y el olvido. La fuerza del pasado debe ser utilizada en beneficio de la vida, para actuar sobre la vida y no como mera acumulación de conocimiento.

La fuerza del pasado debe proyectarse en beneficio de la vida humana, siendo para esto igual de necesarios el elemento histórico –memoria– y el no histórico –olvido– que forman una relación de fuerzas en tensión, de cuya lucha nace el devenir como un “nudo de tensiones, un nudo siempre proliferante –un amasijo de serpientes–, algo así, en suma, como una extraordinaria complejidad puesta en marcha” <sup>10</sup>.

Todo este vitalismo de la historia, convertida en un juego de fuerzas dinámicas, se ve actualizado en el pensamiento de Ortega y Gasset.

Ortega comienza su libro *Historia como sistema* <sup>11</sup> enunciando que la vida humana es la “realidad Radical, en el sentido de que a ella tenemos que referir todas las demás (...) La vida que nos es dada, no nos es dada hecha, sino que necesitamos hacérsela nosotros, cada cual la suya (...) La vida es quehacer” <sup>12</sup>. También nos desvela una característica esencial de este quehacer vital; la necesidad de elegir constantemente entre varias opciones, ya que solo es impuesta la necesidad de un quehacer, no su especificidad. Para tomar estas decisiones, el hombre necesita tener una serie de creencias. Las creencias no pertenecen al mecanismo intelectual, sino que son una función vital cuyo sentido es orientar el quehacer: “El diagnóstico de una existencia humana –de un hombre, de un pueblo, de una época– tiene que comenzar filiendo el repertorio de sus convicciones. Son estas el suelo de nuestra vida” <sup>13</sup>.

El repertorio de creencias humano tiene un carácter a veces incongruente, contradictorio e inconexo. No tiene una estructura lógica plena y no establece un sistema de ideas. Pero, aunque no conformen un sistema desde el punto de vista intelectual, sí lo hacen desde el punto de vista vital, y funcionan como un todo orgánico en el que se integran y combinan, siendo unas necesarias para las otras y para el conjunto, organizándose jerárquicamente en forma de estructura. Al tener esta estructura jerárquica, es imprescindible, para conocer su orden, localizar la creencia fundamental en la que se apoyan las demás. Para averiguar el estado de las creencias de una determinada sociedad o un determinado tiempo, es necesario compararlas con las de otras sociedades y tiempos. El resultado es más preciso cuanto mayor sea el número de relaciones comparativas establecidas.

Ortega, analizando la sociedad europea de 1935 y comparándola con la de 1900, encuentra grandes diferencias que achaca a la pérdida de la creencia principal que define como la “fe en la razón”. Esta fe en la razón suponía una total identificación entre el mundo real y el mundo pensado, que se corresponderían biunívocamente. No quedaría así nada en la realidad que no fuese transparente para la razón humana usada correctamente. Supone en fin, que la realidad “posee una estructura racional, es decir, que la realidad tiene una organización coincidente con la del intelecto humano” <sup>14</sup>.

La fe viva en la razón de 1900 pasa así a convertirse en una fe inerte en la razón en 1935 debido a la inoperancia de la ciencia precisamente en el campo de estudio del ser humano y en el de sus variadas manifestaciones. La ciencia, según Ortega, reduce su campo de validez al de la ciencia físico-matemática y biológica –ciencia natural–. La ciencia natural se ocupa de la naturaleza, con un éxito sin precedentes en la historia humana, y es operativa sobre el hombre solo en cuanto ser natural. Es, en cambio, inútil en el estudio de la vida humana, es decir, el estudio de sus actividades, ocupaciones y quehaceres. Este fracaso de la racionalidad

científica, unido a la utopía de creer que la solución a todos los problemas humanos –sociales, morales, etc.– llegará en el futuro de forma racional y científica, han producido el efecto de posponer estos temas en el presente. Estas evidencias de la imposibilidad de una ciencia de lo humano, producen la pérdida de la fe en la ciencia en el mundo occidental. A esta fe en lo puramente racional, opone Ortega la fe en la razón vital e histórica; “Lo humano se escapa a la razón físico-matemática como el agua por una canastilla”<sup>15</sup>.

Por otra parte, las ciencias de la naturaleza tienen como misión descubrir, bajo sus múltiples transformaciones y combinaciones, la consistencia fundamental de las cosas, lo esencial que persiste dentro de los cambios, lo que se suele llamar “su naturaleza”. Al ocuparse del hombre, la ciencia natural trata de aplicar el mismo método y busca “la naturaleza humana”. De ahí proviene precisamente su fracaso. Según Ortega, la causa de este fracaso es “que el hombre no es una cosa, que es falso hablar de la naturaleza humana. Que el hombre no tiene naturaleza”<sup>16</sup>. Para aprehender la vida humana se necesitan conceptos, categorías y métodos distintos a los aplicados a los fenómenos materiales. Así surgieron las “ciencias del espíritu”, ciencias morales o ciencias de la cultura<sup>17</sup>, que para Ortega adolecían del mismo mal que las ciencias naturales; buscar la esencia del hombre, en este caso, en el vago concepto de espíritu. Esto supone la búsqueda de lo inmutable en el ser como una consistencia que tiene los atributos de fijeza, estabilidad y actualidad<sup>18</sup>.

Así, en el idealismo, “la idea del tiempo servía de puente entre la unidad latente del ser y su aparente multiplicidad”<sup>19</sup>. Y es en esta “idea de “res” fundada en el ser idéntico, y porque idéntico, fijo, estático, previo y dado”, donde reside para Ortega, coincidiendo con Nietzsche, el mayor estorbo para aprehender los fenómenos humanos. Ortega renuncia a considerar la existencia de una lógica de lo real, aceptando solo una lógica del pensamiento sobre lo real, por lo que considera el concepto de “espíritu” como naturalismo larvado y, por tanto, inválido también para enfrentar los problemas humanos, al ser, solamente, capaz de buscar la naturaleza del hombre<sup>20</sup>.

La vida consiste para Ortega en hacer y elegir, y el hombre es el “ente que se hace a sí mismo”<sup>21</sup> y que tiene además la posibilidad de determinar en cierto grado lo que va a ser, su “programa vital”. Este “programa vital” es el “yo” de cada hombre, elegido entre diversas opciones, y que tiene que ser decidido constantemente, inventándose de una forma original o por recepción de otras experiencias humanas: “inventó proyectos de hacer y de ser según las circunstancias (...) El hombre es novelista de sí mismo, original o plagario”<sup>22</sup>. La posibilidad de elección entre distintas opciones convierte al hombre, a la fuerza, en libre, ya que carece de identidad constitutiva, y su ser está obligatoriamente en constante modificación por él mismo. Así, el hombre es mera potencia para ser dentro de unas posibilidades limitadas, mientras su “naturaleza” –cuerpo y psique– no presenta variaciones reseñables. La vida humana no es una entidad que cambia, sino que está constituida precisamente por el cambio, por la metamorfosis.

Pero el ser humano, además de tener en su futuro todas las posibilidades de ser, tiene en su pasado todo lo que ya ha sido, y este pasado actúa sobre el presente y el futuro. Este “haber ya sido” nos previene de futuras líneas de acción que sabemos inviables por nuestra experiencia, que es un “conocimiento de lo que hemos sido que la memoria nos conserva y que encontramos siempre acumulado en nuestro hoy”<sup>23</sup>.

Pero la vida es absoluta presencia y, por tanto, el pasado existe solo en nuestro presente como actualidad. Así, el pasado representa el único ser, en el sentido estático, invariable y dado, que tiene el ser humano. Es lo único que el hombre tiene como “naturaleza” ya que el resto es lo que llamamos vivir, es decir, ir construyendo una vida en la que el hombre siempre es sucesivamente lo que no ha sido con anterioridad. Esto lleva a que la razón, al ocuparse de lo humano, no pueda ser referida al conocimiento del ser estático como en las ciencias naturales, sino que consiste en una narración, es una razón narrativa<sup>24</sup>.

El hombre no tiene otra naturaleza que lo que ha hecho con anterioridad, regresando en su memoria. Y si la naturaleza es invariable en sus leyes, en cambio, la vida humana es progresiva, sin suponer esta idea de progreso una mejora automática. Progresar es “acumular ser, tesaurizar realidad”<sup>25</sup>, pero hacerlo en el presente. “El pasado es fuerza viva y actuante que sostiene nuestro hoy”<sup>26</sup>, y la historia es un sistema de experiencias que, referido a una persona, se atesora en la memoria, y referido a una práctica<sup>27</sup>, lo hace en una tradición.

Una vez perdida la fe en la ciencia, reducida a la fe en lo que tiene de útil, el hombre moderno necesita una nueva revelación que le provea de unas nuevas creencias como base de su vida. La nueva revelación debe proceder, según Ortega, de la instauración de la historia como razón histórica<sup>28</sup>.

<sup>15</sup> Ibid. 27.

<sup>16</sup> Ibid. 27.

<sup>17</sup> Es llamativa la coincidencia terminológica entre las “ciencias de la cultura” de Ortega y la “*Kulturwissenschaft*” de Warburg.

<sup>18</sup> Ya desde Aristóteles se “busca en la cosa mudable lo que en su cambio no varía, lo que en su movimiento permanece (...) el principio invariable de las variaciones”. Ibid. 32.

<sup>19</sup> Para Ortega el ser humano: “No es su cuerpo, que es una cosa; ni es su alma, psique, conciencia o espíritu, que es también una cosa. El hombre no es cosa ninguna, sino un drama, su vida, un puro y universal acontecimiento (...) La vida es quehacer. Su modo de ser es formalmente ser difícil, un ser que consiste en problemática tarea. Frente al ser suficiente de la sustancia o cosa, la vida es el ser indigente, el ente que lo único que tiene es, propiamente menesteres” Ibid. 32.

<sup>20</sup> Ibid. 37-38.

<sup>21</sup> Ibid. 38.

<sup>22</sup> Ibid. 39.

<sup>23</sup> Ibid. 43.

<sup>24</sup> “La vida solo se vuelve un poco transparente ante la razón histórica (...) El hombre se va haciendo un ser en la serie dialéctica de sus experiencias. Esta dialéctica no es de la razón lógica, sino precisamente de la histórica (...) En suma, que el hombre no tiene naturaleza, sino que tiene... historia. O lo que es igual; lo que la naturaleza es a las cosas, es la historia –como *res gestae*– al hombre”. Ibid. p. 48.

<sup>25</sup> Ibid. 52.

<sup>26</sup> Ibid. 52-53.

<sup>27</sup> Según definición del término de MacIntyre en: MACINTYRE, Alasdair. *After virtue. A Study in Moral Theory*. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 1981.

<sup>28</sup> “Se trata de encontrar en la historia misma su originalidad y autóctona razón (...) La razón histórica es pues, ratio, logos, riguroso concepto (...) Al oponerla a la razón físico-matemática no se trata de conceder permisos de irracionalismo. Al contrario, la razón histórica es aún más racional que la física, más rigurosa, más exigente que esta”. ORTEGA Y GASSET, José. *Historia como sistema y otros ensayos de filosofía*. Madrid: Alianza, 2008, p. 59.

El método físico consiste en una renuncia al entendimiento del hecho global, a su separación en un “repertorio de hechos más simples”, que resulten inteligibles. La razón histórica en cambio no acepta nada como hecho aislado, sino que “fluidifica todo hecho”<sup>29</sup> en el conjunto del que proviene.

En esta búsqueda de la razón histórica como nuevo sustrato para las ciencias del hombre, es en el campo en el que se mueve Aby Warburg, que intenta buscar, mediante su concepto de “*Nachleben*” una nueva forma de articulación temporal y racional de los acontecimientos artísticos. Hemos visto anteriormente cómo Julio Cano es capaz de una utilización racional de la tradición mediante el método tipológico<sup>30</sup>; pasamos ahora a explorar cómo el arquitecto intenta una productivización de ese equivalente personal de la tradición: la “memoria”. Esto se realiza por medio de un mecanismo emparentado con las investigaciones de Warburg, y que derivará en su segundo método proyectual: el método referencial.

### **Racionalidad y temporalidad de la supervivencia. El concepto de “*Nachleben*” en Warburg y en Julio Cano Lasso**

En esta apartado empezamos analizando la deconstrucción que sufre la disciplina de la Historia del Arte a manos de Warburg. Esta deconstrucción se realiza por medio de la sustitución del “paradigma winckelmanniano” por un nuevo modelo que abandonaba la herencia metodológica de las ciencias naturales y suponía el nacimiento de una “Historia Cultural”. A partir del establecimiento de este modelo, que estudiaremos partiendo del concepto de “*Nachleben*”, iremos trazando en paralelo las coincidencias conceptuales con el método proyectual de Julio Cano. Este estudio paralelo nos ayudará a desvelar las coincidencias entre ambos y la existencia de un posible modelo teórico que, aunque no explicitado por el arquitecto, deberá ser posteriormente confirmado en su plausibilidad mediante el cotejo con su obra construida.

Se trata pues de un trabajo de crítica interpretativa que produce una hipótesis, que será transformada en tesis en vista de los resultados arrojados por el procedimiento de falsación con la realidad construida y dibujada. Este procedimiento pretende elevarse a crítica poética, no mediante la obtención de conclusiones teóricas definitivas y cerradas, sino mediante la implementación de instrumentos proyectuales dialécticos y, por tanto, activos y dinámicos. Estas herramientas, disponibles así para la creación de nuevos proyectos, deben ciertamente poder explicar, encuadradas en el ámbito de la obra de Julio Cano, los resultados formales, como derivados de la supervivencia del pasado en el presente como creencia básica en la práctica proyectual del arquitecto<sup>31</sup>.

El carácter interpretativo de este trabajo surge para dar respuesta adecuada al carácter del objeto de estudio. En esencia, como veremos, tanto Benjamin como Warburg y el propio Julio Cano Lasso nos hablan de que las obras de arte o de arquitectura no se adaptan al modelo genealógico humano. Son, contrariamente y de acuerdo a su esencia, totalmente anacrónicas, ahistóricas y no se orientan por medio de patrones de nacimiento, madurez, decadencia y muerte, ni por un modelo de historia del arte evolutivo compuesto por un encadenamiento de estilos<sup>32</sup>.

Es así mediante la interpretación, la crítica y la traducción como la vida de la obra, entendida como movimiento y metamorfosis constante, puede a la vez condicionar y ser condicionada por el presente. Es mediante la interpretación que “todo lo que alguna vez vivió y obró, continúa vivo y obrando”<sup>33</sup>. Es decir, es mediante la interpretación que el pasado y la tradición están vivos y pueden encarnar sus formas en el presente, no mediante la imitación, sino mediante su incorporación efectiva a la vida de las obras actuales.

Los modelos historiográficos de Warburg y Benjamin tienen en común *que* “la energía vital de lo que circula en las obras y la historia, los contenidos que habitan las imágenes no se hallan en posesión de “sujetos” capaces de dar razón de ellos. Se los descubre siempre después, de manera retroactiva, a través de las discontinuidades y la intermitencia propias de la vida de las obras”<sup>34</sup>. He aquí una importante reflexión que nos ayuda a diferenciar tres diferentes estratos semánticos comprimidos dentro del concepto de “*Nachleben*”: la influencia, la supervivencia y la pervivencia.

La “influencia” supone un acto de aprehensión consciente de una cierta parte del pasado. Sigue el funcionamiento de la aprehensión de la tradición culta explicitado por Salinas y T.S. Eliot, obteniéndose de una manera activa, mediante el esfuerzo y el estudio de esta tradición. Es pues una herramienta de tipo cultural que permite la relación del presente con el pasado y la interacción en ambos sentidos temporales. La influencia supone además un proceso selectivo que recupera lo valioso de una tradición, y una interpretación. Como explica convincentemente Harold Bloom en sus escritos, la interpretación errónea de las influencias es el motor de

<sup>29</sup> Ibid. 59.

<sup>30</sup> Ver nota 3.

<sup>31</sup> Ver nota 6.

<sup>32</sup> “La historicidad específica de las obras de arte es de índole intensiva y no se revela en la historia del arte sino solo en la interpretación (...) En la interpretación, las relaciones entre las obras de arte se presentan como externas, aunque no sin relevancia histórica” BENJAMIN, Walter. *Obras completas*. Libro 1. Volumen 2. Madrid: Abada, 2012. pp. 392-393.

<sup>33</sup> VARGAS, Mariela S. “La vida después de la vida. El concepto de *Nachleben* en Benjamin y Warburg”. *Themata*, Revista de Filosofía. n°49, enero-junio 2014. pp. 317-331. p. 320.

<sup>34</sup> Ibid. 329-330.

la creación artística. Su vigor creativo hace de las nuevas obras, no una repetición de sus predecesoras, sino una nueva y propia síntesis <sup>35</sup>.

La influencia es un proceso diferenciado claramente de la supervivencia y la pervivencia, cuya frontera es más difícil de dilucidar y que en este texto usaremos de manera indistinta, tal y como se usan por parte de los especialistas en los temas que tratamos. No obstante, establecemos una línea de demarcación teórica entre ambos conceptos que se basa en la existencia o no de un proceso selectivo en su fundamentación <sup>36</sup>.

Los modelos de Warburg y Benjamin, y el papel de la tradición en ellos, se fundamenta en el uso del concepto de "*Nachleben*" que dilucidaremos al final de este apartado. A continuación, iremos desgranando este concepto y veremos que tiene un estrecho paralelismo con el pensamiento y la obra de Julio Cano Lasso y su consideración, coincidente con Nietzsche, de la "memoria como material" de la arquitectura. Esta nueva centralidad del concepto de "*Nachleben*" produce un nuevo tipo específico de memoria correspondiente, y transforma todas las concepciones anteriores de la idea de tradición, rompiendo su carácter de flujo continuo y convirtiéndola en un proceso dialéctico, en una tensión entre las fuerzas de este flujo lineal y los vórtices que se forman en él. Dentro de este nuevo sistema de consideración de las relaciones entre pasado, presente y futuro, ya según Edgar Wind "no hay un relato de la historia, sino una madeja de la memoria" <sup>37</sup>. De esta manera, existiría un doble ritmo histórico que organiza de forma híbrida, impura y compleja la transmisión de una tradición. Un doble ritmo compuesto de permanencias y pervivencias.

La permanencia atiende a los componentes estables y continuos, que se transmiten de forma consciente y son seleccionados por su valor reconocido dentro de la tradición. El tipo de memoria que se le asocia –como hemos visto en el capítulo anterior– es el de la memoria colectiva de una sociedad. Esta memoria puede transmitirse de forma oral o instrumental, o de forma documental, y se adquiere mediante el estudio o el ejercicio de ciertas prácticas. En el campo de la pervivencia, en cambio, la historia se vuelve impura y anacrónica y el tipo de memoria asociado es el de la memoria personal, incluyendo sus elementos inconscientes y latentes. La pervivencia –*Nachleben*–, que podría tener su origen en el concepto de "residuos vitales" de Jacob Burckhardt, sería la manera de nombrar el modo temporal de esa impureza; se refiere a esos jirones de la vida pasada que vitalizan las obras presentes.

*Nachleben* proporciona por tanto un modo temporal nuevo a la transmisión de la tradición; un modelo anacrónico que rompe la supremacía del elemento permanente e implica toda una nueva teoría de la historia. La pervivencia de Warburg se diferencia del resto de teorías coetáneas y precedentes en que "no se le podía superponer a ninguna periodización histórica" <sup>38</sup>. Es un concepto estructural, pero a la vez no nos ofrece ninguna posibilidad de simplificar la tradición para facilitar su estudio al ser una noción transversal a toda división cronológica. Nos hace volvernos conscientes del grado de complejidad de la idea de tradición y de su propia transmisión, que las hace inabarcables por medio de la memoria. Este proceso de transmisión está compuesto, tal como expresa el propio Warburg de una manera insistentemente dual y dialéctica, de "procesos conscientes e inconscientes, de olvidos y redescubrimientos, de inhibiciones y destrucciones, de asimilaciones e inversiones de sentido, de sublimaciones y alteraciones" <sup>39</sup>. Así pues, el modelo de pervivencia produce un anacronismo de la tradición y la historia, y lo hace en sus tres encarnaciones temporales. Anacroniza el presente, desacreditando al "espíritu del tiempo" sobre el que tantas veces están cimentadas las clasificaciones de tipo estilístico. El valor de una obra presente es para Warburg proporcional a la resistencia que opone a este espíritu. La pervivencia, además, anacroniza el futuro, abriendo una fisura en los modelos usuales de evolución. Por medio del descubrimiento de paradojas, inversiones de sentido y quiebras evolutivos, *Nachleben* es una "fuerza formativa" para el surgimiento de nuevas obras, y produce una nueva teoría de la evolución de los objetos artísticos llena de turbulencias que se mezclan con el flujo más uniforme. Por último, el modelo de pervivencia anacroniza el pasado, por medio de la localización del "origen" dentro de una temporalidad también impura de hibridaciones y sedimentaciones, de perversiones que lo conectan con el concepto de origen como remolino de Walter Benjamin. Esto hace perder al origen su carácter absoluto, reconociendo que tiene tanto pasado como nuestro presente.

El propio Cano se aleja de la visión racional de los procesos de creación cuando, en una conferencia impartida por Oriol Bohigas, interpela al conferenciante para pedirle una puntualización en torno a la componente cultural y crítica que debe intervenir en este tipo de fenómenos humanos <sup>40</sup>. En su intervención se pueden identificar una serie de parámetros que claramente conectan el pensamiento de Cano con todo lo anteriormente expuesto, como son el alejamiento de posturas puramente racionales, la inclusión de elementos "inconscientes", y la consideración de elementos de racionalidad de carácter "vital" frente a la razón pura de

<sup>35</sup> En una frase que condensa lo anterior añadiendo el componente del anacronismo, muy ligado a Warburg, Bloom nos cuenta que "los grandes escritores (o arquitectos) no eligen a sus precursores fundamentales; son elegidos por ellos, pero poseen la inteligencia de transformar a sus antecesores en seres compuestos y, por tanto, parcialmente imaginarios". BLOOM, Harold. *El canon occidental*. Barcelona: Anagrama, 1995. p. 21. El añadido entre paréntesis es de los autores del artículo.

<sup>36</sup> Siguiendo una reciente investigación sobre el tema, "El interés por la temática de la vida se desdobló, por un lado, en la reflexión evolucionista en torno a la supervivencia (*Survival, Überleben*) y en el estudio dentro de la historia de los fenómenos de "pervivencia" (*Afterlife, Nachleben*) por el otro (...) Dentro del plexo semántico en el que se inscribe el concepto "*Nachleben*", se encuentran también "*Überleben*" y "*Fortleben*", que significan "supervivencia" y "pervivencia", respectivamente, dos términos que traducen también el concepto "*Nachleben*" y que si bien aparecen como sinónimos, tienen un matiz semántico diferente. A diferencia de "pervivencia", que es en cierto sentido más neutra, "supervivencia", en tanto que es un concepto básico de la teoría evolucionista de Darwin tiene una carga teórica de la que aquella carece. Mientras que "supervivencia" implica la superación de algún obstáculo y esfuerzos adaptativos dirigidos a ello y está inmediatamente ligada al "*survival of the fittest*" y a la lucha por la existencia, "pervivencia" expresa más bien la permanencia de algo con vida, a pesar de que muchas otras cosas hayan cambiado o desaparecido. Lo que pervive tiene una sobre-vida, una vida después de la vida, que se despliega sin luchar necesariamente contra algo que se le opone, sino que posee una suerte de energía y temporalidad propias". VARGAS, Mariela S. "La vida después de la vida. El concepto de *Nachleben* en Benjamin y Warburg". *Themata*, Revista de Filosofía. n°49, enero-junio 2014, pp. 317-331. p. 324.

<sup>37</sup> WIND, Edgar. *A bibliography of the survival of the classics I*. Introduction. Londres: Cassel, 1934. p. VI.

<sup>38</sup> DIDI-HUBERMANN, Georges. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada, 2009, p. 75.

<sup>39</sup> Warburg citado por Gombrich. GOMBRICH, E.H. *Aby Warburg, an intellectual biography*. Chicago: The University of Chicago Press-Phaidon, 1986, p. 115.

<sup>40</sup> "Queda la duda de si tal componente incluye también otros aspectos más personales y profundos de la naturaleza humana. Se corre el riesgo de prestar atención solamente al ropaje circunstancial que cubre lo íntimo y esencial del individuo. En mi opinión la energía e impulso creadores tienen su origen en algo más profundo y vital que, a veces, se manifiesta incluso en forma no racional y acultural, y que no puede ser eliminado sin privar a la creación arquitectónica de uno de sus estímulos y componentes potencialmente más valiosos". CANO LASSO, Julio. *Cano Lasso. 1949-1995*. Madrid: MOPU, 1995, p. 26.

tipo científico. Pero lo que llama poderosamente la atención es, sobre todo, la insistencia en la concentración en el individuo, en elementos que residen en la propia memoria personal de la capacidad de creación. Es esta productivización de la memoria personal lo que nos va a ocupar a continuación.

### Leer lo que nunca fue escrito

Según Georges Didi-Hubermann, “el modelo de *Nachleben* no tiene que ver únicamente con una búsqueda de las desapariciones: persigue, más bien, el elemento fecundo de las mismas, lo que en ellas deja huella y, desde ese momento, se hace susceptible de una memoria, de un retorno”<sup>41</sup>. Para llegar a esta fecundidad, Warburg insiste en el carácter dialéctico del modelo de pervivencia. La idea de tradición asociada a este modelo supone una tensión; “un drama que se representa entre el curso del río y sus propios remolinos”<sup>42</sup> y, además conlleva, como hemos dicho con anterioridad, un tipo específico de memoria y una nueva manera de rememoración, que es especialmente claro en el pensamiento de Walter Benjamin.

Para Benjamin, la tradición y la historia, en su conjunto, no serán ya más un relato, sino una imagen dialéctica de la memoria. La tradición pasa así a ser una colección de imágenes que, instaladas en la memoria, se recuperan por medio de un proceso de rememoración cercano a la agnición de los antiguos trágicos griegos<sup>43</sup>. Estas imágenes se relacionan con el pasado de una forma dialéctica, y es por medio de ellas y de su lectura e interpretación, solo en el ahora, que la tradición puede ser actualizada<sup>44</sup>.

Así, el pasado de la tradición solo puede ser aprehendido desde el ahora, desde el instante en que entra en constelación con el presente<sup>45</sup>. El recuerdo, en vez de tomar la forma ordenada y cronológica de una autobiografía, se compone de fragmentos dispersos que componen una topología<sup>46</sup>. La rememoración, en Benjamin, supone la exploración de una constelación de recuerdos que, en forma de imágenes, retornan con una nueva lectura actual, y se deben recomponer formando un orden nuevo<sup>47</sup>.

Esta concentración de la memoria en lo ínfimo, en lo cotidiano y lo trivial, lleva a una nueva valoración de estas categorías contenidas en la memoria como “importantes” para el proceso creador, en lo que se puede calificar como una *rhopografía* de la memoria. Este procedimiento, que parafraseando a José Manuel Cuesta Abad, puede ser definido como “método que colecciona imágenes dialécticas mediante la yuxtaposición de vestigios micrológicos del pasado en constelación con el presente”<sup>48</sup>, constituye el núcleo del método productor de sentido, tanto en la actividad proyectual de Julio Cano, como en la configuración del Atlas Mnemosyne de Warburg. Ambos métodos producen una “tensión dialéctica entre un pasado disgregado y su reintegración en un orden nuevo del presente” por medio de la relectura de los materiales –imágenes– “fragmentarios, marginales, excéntricos, preliminares, excedentes”, coleccionados “mediante criterios de afinidad o semejanza que anulan sus funciones utilitarias de origen” y que producen nuevo sentido, a través de su articulación dentro de ese nuevo orden “ínedito y extraño”<sup>49</sup>, que no supone la creación de una nueva construcción sistemática, sino de un montaje en el que interviene un “azar objetivo”<sup>50</sup>.

Este procedimiento de construcción de un método, por medio del montaje, se ve perfectamente representado por la figura de Julio Cano. Al igual que otros arquitectos, como Peter Zumthor, Cano provoca en su método proyectual una convivencia forzosa entre dos tipos de clasificación. En él convive el carácter de “archivo vivo” que tiene el uso de la tradición como un sistema, con el carácter de “colección” que ofrece esta nueva productivización de la tradición filtrada por la memoria personal. Vemos así que, los modos de adquisición de la materia prima utilizada para la producción de nuevos objetos arquitectónicos que actualicen y fertilicen la transmisión de la tradición, siguen dos modelos alternativos que se solapan: el modelo del archivo y el modelo de la colección. La persona que archiva, clasifica estableciendo categorías que analizan lo real, lo divide según sus necesidades y es capaz de darle un orden nuevo. El orden del archivo es siempre un orden lógico, racional y transmisible. Es el orden de la tradición como sistema evolutivo, que selecciona y discrimina lo mejor y lo más valioso. El orden de la colección, en cambio, es el orden de la rememoración. Los objetos ya no aparecen ligados por razones lógicas, sino por campos de sentido que, como campos magnéticos, conectan los elementos entre sí y con un referente enigmático.

Igual que en el concepto de coleccionismo descrito por Walter Benjamin en su *Libro de los pasajes*, los objetos de las constelaciones de Julio Cano son desligados de sus funciones originarias para poder establecer unas nuevas relaciones que se oponen a su utilidad y caen bajo la órbita de su “completitud”. Se construye un nuevo orden histórico que ayuda a paliar la aleatoriedad y el capricho de la simple yuxtaposición. Las referencias de Julio Cano se convierten

<sup>41</sup> DIDI-HUBERMANN, Georges. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada, 2009, p. 79.

<sup>42</sup> *Ibid.* 83.

<sup>43</sup> La agnición es el reconocimiento en la tragedia griega de una persona cuya identidad se ignoraba o el descubrimiento por parte de un personaje de su verdadera identidad.

<sup>44</sup> En sus conocidas tesis sobre el concepto de historia podemos leer: “la verdadera imagen del pasado pasa súbitamente. El pasado solo cabe retenerlo como imagen que relampaguea de una vez para siempre en el instante de su cognoscibilidad (...) es una imagen ya irrevocable del pasado que amenaza disiparse con todo presente que no se reconozca aludido en ella (...) Articular el pasado históricamente no significa reconocerlo “tal y como propiamente ha sido”. Significa apoderarse de un recuerdo que relampaguea en el instante de un peligro (...) Así, en cada época es preciso intentar arrancar de nuevo la tradición al conformismo que siempre se halla a punto de avasallarla”. BENJAMIN, Walter. *Obras completas*. Libro 1. Volumen 2. Madrid: Abada, 2012, p. 307.

<sup>45</sup> y “devienen compenetrados o unificados monádicamente en una imagen dialéctica, como si tiempos distintos y distantes se concentraran de improviso en torno a un punto temporal cuyo resplandor suspende de pronto el devenir lineal y monocorde del curso cronológico” CUESTA ABAD, José Manuel. *Juegos de duelo. La historia según Walter Benjamin*. Madrid: Abada, 2004, p. 38.

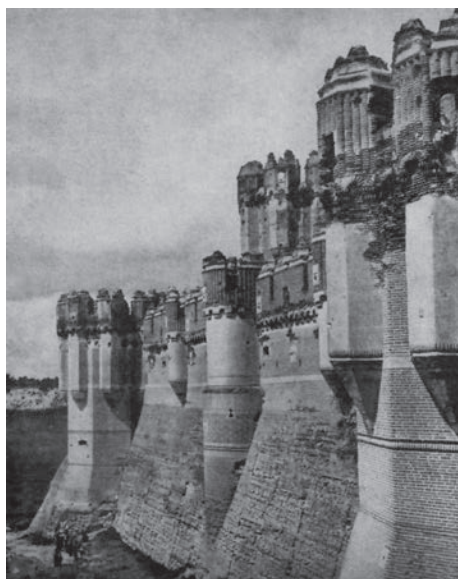
<sup>46</sup> un “laberinto inextricable entre cuyos pliegues se esconden figuras instantáneas del pasado y del presente ligadas por semejanzas y correspondencias imprevistas” *Ibid.* 22-23.

<sup>47</sup> El que recuerda “descubre siempre nuevos pliegues por desdoblarse que envuelven la auténtica clave, cada vez más pequeña hasta lo ínfimo, de un microcosmos evocado en expansión decreciente” *Ibid.* 23.

<sup>48</sup> *Ibid.* 79.

<sup>49</sup> *Ibid.* 70-71.

<sup>50</sup> BENJAMIN, Walter. *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal, 2005, H, 3,1., p. 227.



[3]

en “Ur-objetos” cuya singularidad representa a un orden ya no sistemático, sino sorprendente y productor de nuevos sentidos alejados de lo obvio, útiles para la posterior creación.

La recomposición de lo fragmentado es un proceso dialéctico que surge de la polaridad entre “el pasado disgregado y su reintegración en un objeto nuevo del presente”<sup>51</sup>. Este objeto alcanza una nueva completitud basada en las diferentes relaciones establecidas con los otros objetos y en la creación de novedosos campos de sentido. En este tipo de operaciones pre-proyectuales, no se aspira al conocimiento sistemático, sino a la ejecución de un “ejercicio táctico”<sup>52</sup> que se ejemplifica con el concepto escolástico de tratado, con la configuración de atlas o de teatro universal, modelos todos ellos basados en “el camino de rodeo, el desvío, la digresión”<sup>53</sup> y en el método del montaje<sup>54</sup>.

Este coleccionismo productivo tiene dos características que le son propias y que lo hacen especialmente apto para su “posproducción” en el establecimiento de nuevas relaciones de los materiales de la memoria; se convierte así en el material de construcción del propio proyecto; su carácter micrológico –utilización de lo ínfimo, lo referente al detalle y a lo banal y cotidiano– y su carácter exergonal –reutilización de lo desechado, de lo olvidado y de lo ruinoso– que se unen en una *rhopografía*<sup>55</sup>.

Así, los restos desechados del pasado por la tradición evolutiva, que representan, por ejemplo, las ruinas de los castillos, son coleccionados por Julio Cano perdiendo su valor de uso original, para pasar a estar cifrados en cuanto a una serie de caracteres extraídos de la memoria [3]. Estos caracteres no hacen referencia a las virtudes que los podrían haber hecho dignos de una descendencia tipológica, sino a rasgos micrológicos, cotidianos, insignificantes y sobrantes<sup>56</sup>.

Así, los castillos pasan a ser representados por la cifra de sus fosos arruinados e inútiles ya para ningún fin práctico. En cambio, serán reutilizados recurrentemente como imagen de resguardo, ya no frente al enemigo, sino frente al ambiente humanizado y tecnológico. El recuerdo del camino de acceso, intrincado y ceremonioso por motivos defensivos –buscando la exposición máxima del visitante al armamento desplegado en las murallas–, la monomaterialidad creada por su propia ruina, su relación topológica entre exterior e interior y entre vacío y lleno, sus formas derivadas de la antigua poliarcética, pasan a ser coleccionadas y nuevamente cifradas, desvinculándose de sus usos antiguos y entrando en constelación con las necesidades programáticas y constructivas del presente. Es decir que, al codificar de manera personal, por medio de la rememoración, las características del objeto de referencia, se produce un nuevo campo de sentido inevitablemente subjetivo y potencialmente fértil para el proyecto. Por ejemplo, la traducción de las formas curvas y poligonales de la ingeniería bélica tradicional que surge de una constelación con una característica funcional presente: la forma que sirve para obtener una visión y un alcance panorámicos con fines defensivos, se usa para obtener el mismo tipo de visión panorámica en la sala de control de la Estación de Comunicaciones por Satélite de Buitrago de Lozoya [4] o en el ámbito doméstico, para producir una inmersión de los espacios interiores en el verdor envolvente de un jardín, como en su propia casa de La Florida [5]. No son formas extrapoladas de forma directa, ni siquiera por medio de una metáfora cruda, sino por medio de un procedimiento dialéctico y metonímico que enlaza el elemento tradicional con un nuevo sentido, fruto de una exégesis, en este caso de carácter funcional. Esta desvinculación de

[3] Comparativa de cuerpos poligonales del Castillo de Coca y de la Estación de Comunicaciones por Satélite en Buitrago de Lozoya de Julio Cano. RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, Felipe. “Apuntes históricos sobre el castillo de Coca” *Revista Castillos de España* n° 115, octubre 1999 y Archivo Estudio Cano Lasso.

[4] Julio Cano Lasso. Sala de control de la Estación de Comunicaciones por Satélite de Buitrago de Lozoya. Archivo Estudio Cano Lasso.

[5] Julio Cano Lasso. Casa-estudio en La Florida. Vista del invernadero desde el salón y desde el exterior del jardín. Archivo Estudio Cano Lasso.

<sup>51</sup> CUESTA ABAD, José Manuel. *Juegos de duelo. La historia según Walter Benjamin*. Madrid: Abada, 2004, p. 70.

<sup>52</sup> *Ibid.* 71.

<sup>53</sup> *Ibid.* 72.

<sup>54</sup> “Las imágenes dialécticas son pues las figuras de una forma de exposición cuyo modelo constructivo se basa en la detención, la interrupción y la recomposición de elementos discontinuos y heteroclitos (...) Objetos fragmentarios del pasado y del presente se juxtaponen dando lugar a la unidad de su co-legibilidad instantánea. Esta colección legible de “lo-uno-y-lo-otro” solo puede exponerse a través de un método compositivo que reconduce a ciertas formas epocales del arte moderno: (...) el *collage* (o montaje)” *Ibid.* 76. El añadido final entre paréntesis no es parte de la cita.

<sup>55</sup> La *rhopografía* definida por José Manuel Cuesta Abad como: “método de escritura histórica que colecciona imágenes dialécticas mediante la juxtaposición de vestigios micrológicos del pasado en constelación con el presente”. *Ibid.* 79.

<sup>56</sup> Glosando las virtudes de las fortalezas castellanas, Julio Cano dice: “Muchas arquitecturas mutiladas, erosionadas por la fuerza del viento y del hielo, nos ofrecen inapelables lecciones constructivas y estéticas, al destacar, dramáticamente desnudas, lo esencial de las formas y los materiales en plenitud expresiva (...) En Coca la tradición histórica es larga. El castillo está sobre la fortaleza romana donde nació el Emperador Teodosio. Si en las partes altas del castillo el manejo del ladrillo alcanza el más alto grado de virtuosismo –debido sin duda a los alarifes mudéjares– es en los fosos y muros de contención donde llega a su más emocionante funcionalidad y potencia expresiva (...) El castillo (de Garcimuñoz) fue desmantelado y sus fuertes torreones y gruesos muros aún se yerguen al paso de los siglos sobre un humilde caserío” CANO LASSO, Julio. “La arquitectura en el paisaje”. En: *Julio Cano Lasso 1 (1920-1975) Medalla de oro de la Arquitectura*. Arquitectos n° 123. Madrid: CSCAE, 1991, pp. 87-88.

<sup>57</sup> El individuo está “cada vez más limitado y cada vez menos relacionado con estos vastos medios, el individuo trata de desprenderse de ellos, pero sin lograr salir (...) le queda entonces el recurso de valerse de arideses para con ellos, de poner en práctica “jugarretas”, de encontrar en la megalópolis electrónica y computerizada “el arte” de los cazadores o de los campesinos de antaño” DE CERTEAU, Michel. *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 1996.

<sup>58</sup> GOMBROWITZ, Witold. *Cosmos*. Barcelona: Seix Barral, 2002, p. 168.

<sup>59</sup> Citado en: ZUMTHOR, Peter. *Pensar la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006, p. 81.



la utilidad original, produce además, en este caso, una curiosa inversión topológica: lo que antes era defensivo y se situaba en el perímetro exterior de la forma cerrada, ahora tiene un carácter de apertura hacia un espacio interior acotado, pero que guarda en cambio la consideración, por parte del arquitecto, de “espacio de la naturaleza”, aunque en realidad sea ya no el espacio del que la construcción se protege, sino el espacio protegido al que el edificio se vuelca.

### Productivización de la memoria personal

Podemos considerar que dentro del campo sintáctico del proyecto arquitectónico —el que se dedica a la formación de su propio orden, de sus propias reglas y componentes, que conforman un todo de carácter estructural—, y después de la abolición, por parte de la modernidad de principios de siglo, de los sistemas compositivos basados en un lenguaje, el clásico, de carácter normativo y universal, se abre un campo de incertidumbre que va siendo ocupado progresivamente por lo que denominamos “poéticas de la cotidianidad”, de lo personal.

Esta situación concierne de manera general a la condición del individuo como productor dentro de los nuevos sistemas técnicos modernos. Paradójicamente, a la vez se hace evidente que, según aumenta la complejidad técnica, disminuye la cuota de participación individual dentro del conjunto.

Como explica De Certeau <sup>57</sup>, el individuo debe valerse de operaciones tácticas mediante las que transforma los “inputs” que recibe en producciones personales que construyen un lugar propio dentro del conjunto social y cultural dominante. Estos lugares propios desde los que parte la creación de algo nuevo, se hacen posibles desde la productivización de la memoria personal en la que se acumulan los hechos cotidianos. Lo cotidiano es el alimento de la producción sintáctica arquitectónica moderna. La producción original es el resultado de la manipulación personal a partir de un consumo de objetos y actividades en muchos casos aparentemente banales.

El arquitecto moderno, en contraposición al clásico, se nutre de sus vivencias en el consumo que hace de su cotidianidad. Está precisamente en la cualidad de la subversión, de la exégesis de esos lugares comunes —y no en la calidad de estos—, el germen que proporcionará validez y calidad a la actividad proyectual, que pasa a ser un tipo de producción silenciosa, oculta, astuta y secreta.

Esta condición del productor moderno, bien caracterizada en los héroes de la cotidianidad de la literatura del siglo XX —el Ulises de Joyce o el hombre sin atributos de Musil—, se ejemplifica en la novela *Cosmos* de Gombrowitz con las frases: “he debido, usted lo comprende, recurrir siempre más a todo tipo de placeres pequeños, casi invisibles, provechosos accesorios (...) usted no tiene idea cuánto, con estos pequeños detalles, se hace uno inmenso; es increíble cómo crece uno” <sup>58</sup>. O con Martin Walser, cuando dice que: “cuanto más le falta a uno, más hermoso puede hacerse lo que uno ha de movilizar para soportar esa ausencia” <sup>59</sup>.

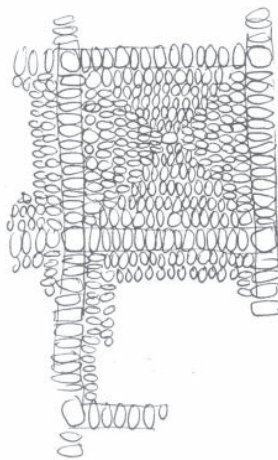
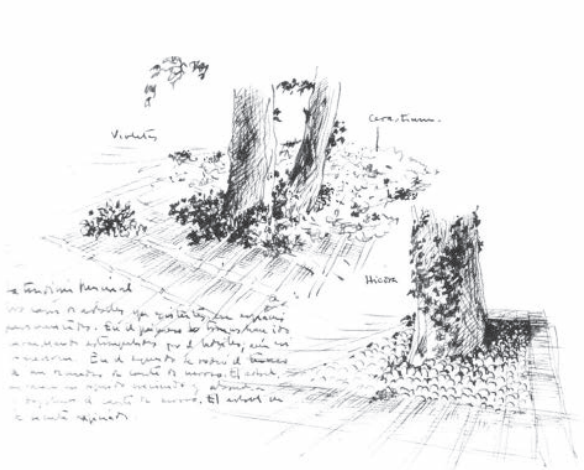
Así, el arquitecto moderno, a falta de la norma externa impuesta por los estilos clásicos, construye su archipiélago de la memoria y lo hace en una forma dispersa pero llena de conexiones analógicas entre sus elementos. Entre estos navega, y gracias a las coordenadas referenciales que proporcionan, es capaz de avistar nuevos archipiélagos. Dentro de este tipo de operaciones productivas, se enmarca el método referencial de Julio Cano, que se vale de las constelaciones de imágenes, ajenas o reelaboradas por el propio arquitecto, extrayendo de ellas una serie de herramientas proyectuales que establecen una relación dialéctica entre ciertas

[4]



[5]





La tradición funcional -  
 El ambiente al cual se refiere  
 requiere arte. Debe sentirse  
 sobre un lecho de tradición de unipar,  
 distribuido de espacios en estructuras  
 por medio de materiales de construcción  
 algo mayores.  
 El cambio de los tiempos puede  
 hacer de un edificio moderno, pero  
 siempre significando un orden.  
 Después de haberlos, los cambios,  
 se sigue y se dirigen en un  
 futuro de modernidad.  
 Es un patrimonio precioso  
 que sigue existiendo en los edificios  
 del tiempo, y sobre un fundamento  
 de muchos años atrás.

[6]

características formales o conceptuales, casi siempre de carácter micrológico y *rhopográfico*, de las referencias. Julio Cano obtiene así una nueva serie de instrumentos sintéticos utilizables para los proyectos de las referencias extraídas de su memoria personal, en un juego similar al de unas “*matrioskas*” en las que la forma exterior de cada capa no solo es diferente a su forma interior, sino que tiene un diferente estatus metodológico. Extrae herramientas de formas, procedimientos de conceptos estáticos, nuevos usos a partir de antiguas técnicas, a partir de ese “camino de rodeo” benjaminiano similar a una investigación filológica que extrajera unas palabras de otras sin importarle los cambios de significado, o los de categoría gramatical, las mutaciones dialectales, o las importaciones desde otros campos semánticos o idiomáticos.

Estas operaciones de carácter táctico —es decir, basadas en la oportunidad de lo hallado en el propio proceso— y pragmático —es decir, siempre referidas a la utilidad y pertinencia interior al propio proceso— producen sus hallazgos dentro de una lógica modal y difusa muy distinta a la lógica evolutiva del método tipológico. Estos hallazgos, a su vez, se incorporan a una sintaxis proyectual cuya estructura general es la de la racionalidad moderna. Se produce así una variabilidad de las respuestas arquitectónicas que, dentro de la funcionalidad, incorpora elementos provenientes de los campos experienciales propios del arquitecto. La determinación de esos campos y sus medios de explotación es el objeto del procedimiento que hemos nombrado como “método referencial”.

**La memoria como material de la arquitectura**

Las conexiones, vínculos, yuxtaposiciones y antinomias de una colección, remiten a un concepto de tiempo asociado también a la memoria personal <sup>60</sup>.

Este concepto central, que proviene de los fragmentos póstumos de Nietzsche, dice así: “¡Y si la memoria y la sensación fueran el material de las cosas!” <sup>61</sup>. Y nosotros añadimos: ¿Y si la memoria fuera el material de la arquitectura?

Si en Nietzsche aparece la memoria comprendida como material de las cosas mismas, esta tiene un carácter de material plástico capaz de soportar todas las metamorfosis. Metamorfosis que nos hablan del difuminado relativo de las huellas de la historia y la tradición mediante sus sucesivas transformaciones <sup>62</sup>.

Es decir, la fuerza plástica permite a la tradición absorber las singularidades, las formas abandonadas y rotas, fracasadas, y que pasen también a formar parte del mismo organismo histórico. Lo universal se deforma bajo la presión de cada fenómeno particular, en un modo que nos recuerda a la doble adaptación de la tradición por las obras del presente y de las obras realmente novedosas de la actualidad por la fuerza de la tradición. Explicada por T.S. Eliot, para Didi-Huberman, este concepto de la plasticidad del tiempo histórico debe ser matizado, y propone calificarlo como un material semi-plástico, capaz de deformarse pero también de quebrarse, rompiendo la “continuidad histórica allí donde el tiempo no tenía la plasticidad requerida” <sup>63</sup>. Un material que admite tanto los procesos plásticos de las latencias como los frágiles de las crisis sin que estas lo destruyan.

Así, Nietzsche se opone a la tradición y a la historia que mantienen una forma fija, sin verse animadas, modificadas, e incluso engendradas desde el presente. Se opone al uso de la tradición del positivismo, que obtiene unas formas de otras mediante un proceso selectivo fijado por la idea de “lo mejor” y, basado en una causalidad que, ante la oscuridad del objeto

<sup>60</sup> Como explica, aunque refiriéndose en este caso al cine, Andrei Tarkovski: “el tiempo es una condición vinculada a la existencia de nuestro “yo”. Es el ambiente que nos alimenta y muere cuando se desgarga el vínculo entre existencia y condición de la existencia, cuando muere el individuo y con él el tiempo individual (...) Pero quede claro que yo no estoy ahora pensando en el tiempo lineal, sin el que nada se puede hacer, ningún paso se puede dar (...) Tampoco la historia es el tiempo; ni siquiera la evolución. Los dos términos hacen referencia a una sucesión. Y el tiempo es una situación, el elemento que da vida al alma humana (...) el tiempo y el recuerdo están abiertos el uno para el otro, son como dos caras de una moneda (...) El hombre que ha perdido sus recuerdos, ha perdido su memoria, está preso en una experiencia insólita. Caer fuera del tiempo y perder así su capacidad de quedar vinculado al mundo visible (...) En cierto sentido, lo pasado es mucho más real, o por lo menos más estable y duradero que lo presente. Lo presente se nos escapa y desaparece como el agua entre las manos. Su peso material no lo adquiere sino en el recuerdo” TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir en el tiempo*. Madrid: Rialp, 2002, pp. 78-79.

<sup>61</sup> NIETZSCHE, Friedrich. *Fragmentos póstumos. Volumen 1. 1869-74*. Madrid: Tecnos, 2010. Fragmento XIX, 14.

<sup>62</sup> Una fuerza plástica del devenir que es definida así: “Para determinar (...) el límite a partir del cual el pasado debe ser olvidado si no se quiere que se convierta en el enterrador del presente, habría que saber con precisión cual es la fuerza plástica del pueblo, de la civilización en cuestión, y me refiero con ello a esa fuerza que permite a cada uno desarrollarse de manera original e independiente, transformar y asimilar las cosas pasadas o ajenas, curar las heridas, reparar las pérdidas, reconstruir sobre su propio fondo las formas rotas” *Ibid.* Fragmento XIX.

<sup>63</sup> DIDI-HUBERMANN, Georges. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada, 2009, p.147.

<sup>64</sup> *Ibid.* 152.

[6] Julio Cano Lasso. Dibujos sobre pavimentos que acompañaban a su artículo “La tradición funcional” CANO LASSO, Julio. *Julio Cano Lasso. Arquitecto*. Madrid: Xarait Ediciones, 1980. Archivo Estudio Cano Lasso.

[7] Julio Cano Lasso. Finca Los Llanos, Cuenca. Opera prima concebida como casa de labor y casa de recreo de la familia. Archivo Estudio Cano Lasso. Según Juan Luis Roquette, Cano recurrió seguramente a sus recuerdos de la finca Matallana —donde pasó los veranos de su niñez— para acometerlo. ROQUETTE RODRÍGUEZ-VILLAMIL, Juan Luis. *La arquitectura de Julio Cano Lasso vol. 1 Tesis Doctoral*. Pamplona: Universidad de Navarra, 2010, p. 96.

<sup>65</sup> Ibid. 152.

<sup>66</sup> Ibid. 152.

<sup>67</sup> Por "síntoma" entendemos una manifestación perceptible de un fenómeno que permanece oculto. El síntoma muchas veces no tiene relación lógica, aprehensible inmediatamente, con el fenómeno al que se asocia. Otras veces es a la vez causa y efecto del otro fenómeno, entrando en resonancia con él.

<sup>68</sup> "los pavimentos de canto de morro y ladrillo alfombrados por las violetas y el musgo que crecen entre sus fisuras: esto también es arquitectura; el arquitecto no puede descuidar estos detalles humildes, debe ser observador atento y delicado, con ese pequeño mundo vivo y contar con él a la hora de imaginar sus proyectos". CANO LASSO, Julio. *Julio Cano Lasso. Arquitecto*. Madrid: Xarait Ediciones, 1980, p. 40.

<sup>69</sup> "Cuando me pongo a pensar en arquitectura emergen en mi determinadas imágenes. Muchas están relacionadas con mi formación y con mi trabajo de arquitecto: contienen el saber que, con el paso del tiempo, he podido adquirir sobre la arquitectura. Otras imágenes tienen que ver con mi infancia; me viene a la memoria aquella época de mi vida en que vivía la arquitectura sin reflexionar sobre ella. Aún creo sentir en mi mano el picaporte, aquel trozo de metal, con una forma parecida al dorso de una cuchara (...) Recuerdo el ruido de los guijarros bajo mis pies, el suave brillo de aquella madera de roble de la escalera, siempre bien fregada (...) Cuando me pongo a proyectar me encuentro siempre, una y otra vez, sumido en viejos y casi olvidados recuerdos, e intento preguntarme: qué exactitud tenía, en realidad, la creación de aquella situación arquitectónica; qué significó entonces para mí, y en qué podría servirme de ayuda tomar a evocar aquella rica atmósfera que parece estar saturada de la presencia más obvia de las cosas" ZUMTHOR, Peter. *Pensar la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006, p. 7.

<sup>70</sup> "Las raíces de nuestro entendimiento de la arquitectura (...) residen en nuestra biografía (...) Pavimentos de listones de madera como ligeras membranas, pesadas masas pétreas, telas suaves, granito pulido, cuero delicado, acero rudo, caoba bruñida, vidrio cristalino, asfalto blando recalentado por el sol: he aquí los materiales de los arquitectos, nuestros materiales. Los conocemos a todos ellos y sin embargo no los conocemos. Para proyectar, para inventar arquitecturas, debemos aprender a tratarlos de una forma consciente. Eso es un trabajo de investigación; eso es un trabajo de rememoración" Ibid. 65-66.

<sup>71</sup> Ibid. 10.

<sup>72</sup> CUESTA ABAD, José Manuel. *Juegos de duelo. La historia según Walter Benjamin*. Madrid: Abada, 2004, pp. 24-25.

de estudio, presente una forma casi de rito propiciatorio del bien y protector frente al mal. Así, mediante este método lineal, se obtienen causas de fenómenos que deben cumplir con la condición de ser tranquilizadoras del sentimiento de impotencia y temor ante lo inaprehensible. Frente a la historia tranquilizadora del positivista, que se cree científica, pero que mata el pasado y lo hace inútil para la vida actual, presenta la historia en la que "sobrevive" el pasado, cuyo objeto es la fuerza superviviente y metamórfica en la que el propio historiador está inmerso. Propone que la historia y la tradición sean convertidas en obra de arte, con lo que el arte pasa a ser el centro de la disciplina histórica.

La tradición entonces "se mueve, difiere de sí misma, despliega su semiplasticidad" <sup>64</sup> y lo hace dialécticamente, a la vez de forma fluida y frágil. Así la "supervivencia" –*Nachleben*– "ofrece la formulación dinámica, específica, histórica, de un síntoma del tiempo" <sup>65</sup>. Un síntoma, desde el punto de vista del tiempo histórico, es: "la ritmicidad muy particular de un acontecimiento de supervivencia: efracción –surgimiento del Ahora– y retorno –surgimiento del Antaño– mezclados. O, dicho de otro modo, será la concomitancia inesperada de un contratiempo y de una repetición" <sup>66</sup>.

Esta consideración de la memoria como material de las cosas mismas nos parece especialmente pertinente en la arquitectura. La arquitectura, como la disciplina creativa más dependiente de lo material, establece una particular tensión entre dos polos cuya conexión no es en cambio evidente. Los polos de la materialidad física y la memoria personal del arquitecto, que abren un campo de estudio respecto a cómo la rememoración de lo vivido, de lo que ha hecho mella en nuestra memoria, establece una conexión con la categoría de lo material. Esta conexión se despliega en dos aspectos memorísticos: el recuerdo consciente de lo vivido y la supervivencia en nuestra memoria de síntomas de vivencias olvidadas <sup>67</sup>. Es esta sintomatología del recuerdo, de la que ahora nos estamos ocupando, la que nos llevaría a establecer un ficticio "Atlas Oblivionalis", un atlas de nuestros recuerdos latentes y olvidados que conectan con esa *rhopografía* y micrología memorística, que es la que daría realmente el peso material a los recuerdos. Esta característica es especialmente evidente cuando Julio Cano alude a los tejares de ladrillo, que recuerda integrados en el paisaje castellano, o a los "detalles humildes" que fundan una constelación productiva en sus proyectos de viviendas <sup>68</sup>. [6]

El material de la arquitectura no es la piedra, el ladrillo o la cal, sino el recuerdo vivo de estos materiales, en referencia a experiencias pasadas que aparecen como síntomas en el proyecto [7]. Es una arquitectura hecha desde la memoria como material, más que desde la consideración de los materiales por sí mismos. Ejemplos de esta sensibilidad los podemos encontrar en Peter Zumthor <sup>69</sup> y en un texto suyo dedicado a la enseñanza y aprendizaje de la arquitectura, donde aparece también la relación entre la memoria, el proyecto y el material de una manera explícita <sup>70</sup>. El material de la arquitectura convertido en imagen de nuestra memoria. Memoria de un ambiente pasado que, al ser rememorado, entra en constelación con el material físico y lo llena de sentido. El sentido que "surge cuando se logra suscitar en el propio objeto arquitectónico significados de determinados materiales constructivos que únicamente son perceptibles en ese objeto de esta manera" <sup>71</sup>.

Así, para concluir, podemos decir con Cuesta Abad que "la rememoración busca en el pasado la imagen semioculta en la que pueda reconocerse el futuro (...) se orienta hacia el pasado para buscar cuanto en él pueda haber de premonitorio (...) una escritura que lee y recuerda un futuro anterior al mismo tiempo. Se trata pues de leer el presente según el pasado, de reconocer en el pasado los signos de un presente aún por venir" <sup>72</sup>.

[7]



# 05 | Criterios de clasificación de la vivienda informal: una revisión sistemática PRISMA como herramienta para establecimiento y análisis de categorías

\_Cristina Dreifuss-Serrano, Christopher Schreier-Barreto, Mauricio Jumpa

## Introducción

La proliferación y consolidación de los asentamientos informales, exacerbada en el siglo XX por los fenómenos de migración del campo a la ciudad, ha dado como resultado que, en la actualidad, alrededor de una cuarta parte de la población urbana viva en *slums*<sup>1</sup>. Esta cifra no toma en consideración el que parte de la ciudad consolidada tenga orígenes en asentamientos informales que, con el tiempo, fueron mejorando sus condiciones hasta llegar a ser prácticamente indistinguibles de la ciudad formal. Los movimientos migratorios recientes en el hemisferio norte han despertado un interés por la informalidad en los países en vías de desarrollo y su desarrollo en las últimas décadas.

Para el estudio de dinámicas urbanas complejas, como las de las ciudades y asentamientos informales, o el crecimiento espontáneo de la periferia, se requiere un sistema de organización de información compleja y multidisciplinaria, con el fin de poder procesar los datos en los estudios de campo. Los estudios realizados suelen formularse, en un primer lugar, según la escala: (1) metropolitana; (2) barrial; y (3) de las unidades de vivienda o de la ocupación del lote<sup>2</sup>. En cada una de las escalas, se establecen categorías y subcategorías, que ayudan a entender las múltiples variables del fenómeno de la ciudad informal.

Mientras que las dos primeras categorías cuentan con una serie de herramientas estandarizadas, o variantes de las mismas, los artículos sobre las unidades de vivienda muestran enfoques muy diversos, producto de aproximaciones a un aspecto específico de la dinámica, que ignoran otros, o a criterios asumidos, heredados de otros autores.

El concepto de vivienda autoconstruida define “los esfuerzos tanto individuales como colectivos. Ha sido identificada como la mejora progresiva de una casa o asentamiento existente, y como la construcción completa de una nueva. Se ha usado como una descripción para un proceso constructivo que ocurre de manera espontánea en muchas áreas del mundo, y se ha usado de manera normativa para prescribir un conjunto de políticas para la vivienda y la elaboración de políticas”<sup>3</sup>. En la ciudad informal puede darse el empleo de la ayuda de un profesional, además del propio trabajo de los habitantes, o de situaciones que inician en la autoconstrucción y luego emplean métodos más industrializados a medida que mejoran las condiciones de la familia y el barrio<sup>4</sup>.

Los primeros estudios sobre asentamientos informales datan de la década de 1960, con estudios de campo realizados por John Turner<sup>5</sup>. Los estudios de Turner sugieren que la autoconstrucción es una posible solución para los problemas de la vivienda, y organiza su análisis en base a la observación de las actividades productivas, el acceso a servicios, y la composición de familias y grupos sociales. Amos Rapoport, contemporáneamente, reflexionará sobre la relación del ser humano y la forma construida, tomando como casos de estudio la vivienda vernácula de distintas partes del mundo<sup>6</sup>. Sus estudios hacen énfasis en la vivienda, considerando materiales, distribución y uso, y procesos de construcción.

En estos casos, y en los estudios posteriores, el análisis de la vivienda ha requerido una clasificación, que ha llevado en muchos casos a la consideración parcial de algunos de los aspectos de la vivienda. “Esta fragmentación de lo que en realidad es una totalidad integrada es, evidentemente, inadecuada, y lo que se necesita es un marco teórico integrado que establezca claramente el nivel de significación de los diferentes aspectos del proceso de asentamiento”<sup>7</sup>.

Se hace indispensable, en primer lugar, identificar la mayor cantidad de posibles aspectos en base a investigaciones previas que permitan estudiar y clasificar la vivienda informal. En segundo lugar, se busca analizar y clasificar dichos indicadores considerando que describan la vivienda informal según sus aspectos arquitectónicos, sociales, legales, etc. Esto tiene como objetivo la elaboración de un listado que permita el establecimiento de categorías de clasificación y análisis de la vivienda informal.

Considerando que la relevancia del tema trasciende el ámbito de lo académico, es necesario conocer las especificidades de la situación de la vivienda informal para poner en práctica

## Resumen pág 51 | Bibliografía pág 58

Universidad de Lima. Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas  
Dra. Arq. Cristina Dreifuss Serrano.  
Doctora en Teoría de la Arquitectura por la Università degli Studi di Roma, La Sapienza. Especializada en la estética de la ciudad informal, apego al lugar y educación de la arquitectura.  
Profesora a tiempo completo y Coordinadora de Investigación en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Lima.  
cdreifuss@ulima.edu.pe

Universidad de Lima  
Christopher Schreier Barreto es arquitecto por la Universidad Ricardo Palma. Es candidato a Maestro en Ciencias con mención en Arquitectura: Historia, Teoría y Crítica por la Universidad Nacional de Ingeniería. Es Profesor Auxiliar a tiempo completo de la Carrera de Arquitectura de la Universidad de Lima y ha trabajado en investigaciones para el Instituto de Investigación Científica de la misma universidad.cschreie@ulima.edu.pe

Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas  
Bach. Mauricio Jumpa Zevallos

## Palabras clave

Vivienda informal, asentamiento informal, vivienda autoconstruida, estudio longitudinal, clasificación

<sup>1</sup> En África, más de la mitad de la población urbana (61,7%) vive en asentamientos informales; en Asia, 30% de la población urbana; en América Latina y el Caribe, 24%. El término *slum* se utiliza para definir asentamientos precarios o informales. Otros términos utilizados son *squatter settlement* e *informal neighbourhood*. UNITED NATIONS. *Habitat III Issue Papers - Informal Settlements*. New York: UN - Habitat, 2015, p. 3.

<sup>2</sup> Para estudios sobre la escala metropolitana, revisa MAYO, Steve; STEPHENS, William. *The Housing Indicators Program*. The World Bank, 1992; DAVIS, Mike. *Planet of Slums*. Londres: Verso, 2006; UN-HABITAT. *The Challenge of Slums: Global Report on Human Settlements 2003*. United Nations, 2010; UNITED NATIONS. *Habitat III Issue Papers - Informal Settlements*. New York: UN - Habitat, 2015. En la escala barrial, TURNER, John F. “The Squatter Settlement: Architecture That Works”. *Architectural Design*, n° 38, 1968; HERNÁNDEZ, Felipe; KELLETT, Peter; ALLEN, Lea K. *Rethinking the Informal City*. New York: Berghahn Books, 2012 [2010], entre otros.

<sup>3</sup> BURGESS, Rod. “Petty Commodity Housing or Dweller Control? A Critique of John Turner’s Views on Housing Policy”. *World Development*, vol. 6, n° 9/10, 1978, p. 1.106.

<sup>4</sup> KELLETT, Peter.; NAPIER, Mark. “Squatter Architecture? A Critical Examination of Vernacular Theory and Spontaneous Settlement with Reference to South America and South

Africa". *Traditional Dwellings and Settlements Review*, vol. 6, n° 2, 1995, pp. 7-24.

<sup>5</sup> TURNER, John F. "The Squatter Settlement: Architecture That Works". *Architectural Design*, n° 38, 1968, pp. 355-360. TURNER, John F. *Housing by People. Towards Autonomy in Building Environments*. London: Marion Boyars, 1976.

<sup>6</sup> RAPOPORT, Amos. *House Form and Culture*. London: Prentice-Hall, 1969; RAPOPORT, Amos. *Human Aspects of Urban Form. Towards a Man-Environment Approach to Urban Form and Design*. New York: Pergamon Press, 1977. En trabajos posteriores, Rapoport establece un paralelo entre la arquitectura vernácula y la arquitectura de los asentamientos informales. RAPOPORT, Amos. "Spontaneous Settlements as Vernacular Design". PATTON, C. V. *Spontaneous Shelter: International Perspectives and Prospects*. Philadelphia: Temple University Press, 1988, pp. 51-77.

<sup>7</sup> BURGESS, Rod. "Problems in the Classification of Low-Income Neighbourhoods in Latin America". *Third World Planning Review*, vol. 7, n° 4, 1985, p. 305.

<sup>8</sup> OTEIZA SAN JOSÉ, Ignacio de; ECHEVARRÍA VILLALOBOS, Andrés; ARRIBAS ZAMORA, Federico. "La producción informal de viviendas: caso Maracaibo, Venezuela". *Informes de la Construcción*, vol. 41, n° 403, 1989, pp. 17-31; GREENE, Margarita. "Housing and community consolidation in informal settlements: A case of movement economy". *Proceedings - 4th International Space Syntax Symposium*. London, 2003, pp. 38.1-38.24; MORORÓ, Mayta Soares de Mesquita; PEQUENO, Luis Renato Bezerra; CARDOSO, Daniel Ribeiro. "Habitação progressiva autoconstruída: caracterização morfológica com uso da gramática da forma". *Arquitetura e revista*, vol. 11, n° 2, 2015, pp. 76-92.

<sup>9</sup> KELLETT, Peter.; NAPIER, Mark. "Squatter Architecture? A Critical Examination of Vernacular Theory and Spontaneous Settlement with Reference to South America and South Africa". *Traditional Dwellings and Settlements Review*, vol. 6, n° 2, 1995, pp. 7-24; KLAUFUS, Christien. "Dwelling as representation: Values of architecture in an Ecuadorian squatter settlement". *Journal of Housing and the Built Environment*, vol. 15, n° 4, 2000, pp. 341-365; GOUGH, Katherine V., & KELLETT, Peter. "Housing Consolidation and Home-based Income Generation". *Cities*, vol. 14, n° 4, 2001, pp. 235-247; KELLETT, Peter. "El espacio doméstico y la generación de ingresos: la casa como sitio de producción en asentamientos informales". *Scripta Nova*, vol. VII, n° 146 (110), 2003, pp. 1-11.

<sup>10</sup> ZOLEZZI, Mario; TOKESHI, Juan; NORIEGA, Carlos. *Densificación habitacional. Una propuesta de crecimiento para la ciudad popular*. Lima: Desco, 2005.

<sup>11</sup> LIBERATI, A. et al. "The PRISMA Statement for Reporting Systematic Reviews and Meta-Analyses of Studies That Evaluate Health Care Interventions: Explanation and Elaboration". *PLoS Medicine*, vol. 6, n° 7, 2009, pp. 1-28.

<sup>12</sup> TURNER, John F. *Housing by People. Towards Autonomy in Building Environments*. London: Marion Boyars, 1976. Una versión inicial de este texto fue publicada en 1968, en TURNER, John F. "The Squatter Settlement: Architecture That Works". *Architectural Design*, n° 38, 1968b, pp. 355-360, también citado en investigaciones de este tipo. Ver también KELLETT, Peter. "Contemporary Vernaculars: Informal housing processes and vernacular theory". *Journal of the International Society for the Study of Vernacular Settlements*, vol. 2, Issue 1, 2011, pp. 2-12.

<sup>13</sup> LIBERATI, A. et al. "The PRISMA Statement for Reporting Systematic Reviews and Meta-Analyses of Studies That Evaluate Health Care Interventions: Explanation and Elaboration". *PLoS Medicine*, vol. 6, n° 7, 2009, pp. 1-28.

[1] Diagrama de flujo de selección de artículos relevantes. Adaptado de Liberati et al. (2009).

políticas de intervención basadas en casos de estudio y revisión teórica que dejen de lado las generalizaciones.

## Metodología

Se realizó una revisión sistemática, con el fin de identificar y evaluar artículos que plantean una clasificación de la vivienda informal. Dicha clasificación podía ser como un fin en sí misma, en el marco de estudios de casos <sup>8</sup>, como instrumento de análisis para la profundización de uno o más aspectos <sup>9</sup>, o como base para intervenciones en lo construido <sup>10</sup>.

Se utilizó la aproximación PRISMA –Preferred Reporting of Items for Systematic Reviews and Meta-Analysis– para la revisión sistemática de la literatura disponible. Dicha aproximación se basa en una lista de comprobación de 27 criterios, y un diagrama de flujo de cuatro fases [1] <sup>11</sup>. Esta aproximación permite identificar la literatura relevante sobre la clasificación de la vivienda informal que, posteriormente, es presentada en su totalidad en cuadros de síntesis.

### Cuadro 1: Términos de búsqueda

*Self-help, housing, mapping, informal neighbourhood, informal settlements, case study, squatter, slum, favela, urban narrative, longitudinal analysis, human geography.*

Autoconstrucción, vivienda, mapeo, barrio informal, asentamiento informal, caso de estudio, barriada, narrativa urbana, análisis longitudinal, geografía humana.

## Estrategia de búsqueda

Se buscaron artículos indexados en las bases de datos Scopus, Science Direct, JSTOR y Dialnet. En una búsqueda adicional, se incluyeron los resultados obtenidos de Google Scholar. Se consideraron artículos en inglés y español, con combinaciones de términos de búsqueda relacionados con la vivienda informal, la autoconstrucción y el mapeo de asentamientos informales, como se señala en el cuadro 1.

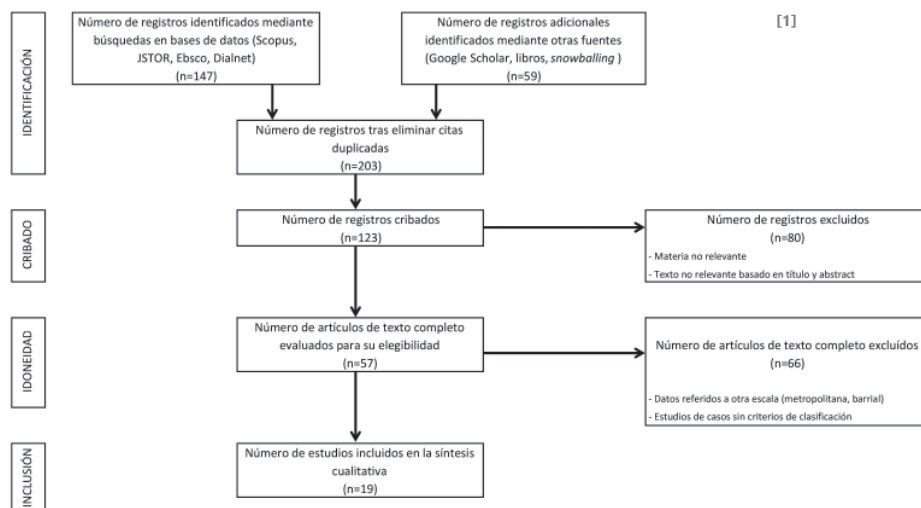
## Criterios de inclusión y exclusión

El marco de tiempo se estableció desde 1976 hasta la actualidad. En 1976, John Turner publica "Housing by People: Towards an Autonomy in Building Environment" <sup>12</sup>, artículo fundacional en el estudio de asentamientos informales, mencionado en más de la mitad de los artículos estudiados.

Luego de la obtención de los artículos, según los términos de búsqueda, se excluyeron artículos que analizan los asentamientos informales desde una escala metropolitana y barrial. Dentro de estos, fueron también excluidos artículos cuya metodología se basa en técnicas digitales de levantamiento de información –Geographic Information Systems–, al no encontrarse casos de estudio de la escala de las unidades de vivienda o de la ocupación del lote. Finalmente, no se consideraron artículos en los que no se explicitara una clasificación de la vivienda.

## Extracción de datos y evaluación crítica

Todos los artículos (n=203) fueron revisados haciendo énfasis en los aspectos metodológicos y de clasificación del objeto de estudio. Considerando los términos de búsqueda del cuadro 1, se utilizaron los diferentes filtros que se detallan [1], elaborados según la aproximación PRISMA <sup>13</sup>.





<sup>17</sup> LAWRENCE, Roderick J. "Housing Quality: An Agenda for Research". *Urban Studies*, vol. 32, n° 10, 1995, pp. 1.655-1.664; CUBILLOS GONZÁLEZ, Rolando Arturo. "Vivienda social y flexibilidad en Bogotá. ¿Por qué los habitantes transforman el hábitat de los conjuntos residenciales?". *Bitácora urbano/territorial*, vol. 10, n° 1, 2006, pp. 124-135.

<sup>18</sup> BURGESS, Rod. "Problems in the Classification of Low-Income Neighbourhoods in Latin America". *Third World Planning Review*, vol. 7, n° 4, 1985, pp. 287-306; FILIALI, Radhouane. "Housing conditions in Tunisia: the quantity-quality mismatch". *Journal of Housing and the Built Environment*, vol. 27, n° 3, 2012, pp. 317-347; WARD, Peter M.; JIMÉNEZ HUERTA, Edith R.; DI VIRGILIO, María Mercedes. "Intensive Case Study Methodology for the Analysis of Self-Help Housing Consolidation, Household Organization and Family Mobility". *Current Urban Studies*, n° 2, 2014, pp. 88-104.

<sup>19</sup> KLAUFUS, Christien. "Dwelling as representation: Values of architecture in an Ecuadorian squatter settlement". *Journal of Housing and the Built Environment*, vol. 15, n° 4, 2000, pp. 341-365; MORORÓ, Mayta Soares de Mesquita; PEQUENO, Luis Renato Bezerra; CARDOSO, Daniel Ribeiro. "Habitação progressiva autoconstruída: caracterização morfológica com uso da gramática da forma". *Arquiteturarevista*, vol. 11, n° 2, 2015, pp. 76-92.

<sup>20</sup> OTEIZA SAN JOSÉ, Ignacio de; ECHEVARRÍA VILLALOBOS, Andrés; ARRIBAS ZAMORA, Federico. "La producción informal de viviendas: caso Maracaibo, Venezuela". *Informes de la Construcción*, vol. 41, n° 403, 1989, pp. 17-31; HERNÁNDEZ CASTRO, Nieves Lucely. "La sostenibilidad en el desarrollo de la vivienda informal. Análisis a partir del estudio del hábitat del barrio Puerta al Llano". *Tabula Rasa*, n° 4, 2006, pp. 287-303.

<sup>21</sup> KELLETT, Peter.; NAPIER, Mark. "Squatter Architecture? A Critical Examination of Vernacular Theory and Spontaneous Settlement with Reference to South America and South Africa". *Traditional Dwellings and Settlements Review*, vol. 6, n° 2, 1995, pp. 7-24.

a un mismo aspecto en modos diversos. Los artículos de Lawrence y Cubillos <sup>17</sup> se incluyeron a pesar de que el objeto de estudio no era la vivienda informal en sí. Para Lawrence, el objeto de estudio es la calidad de la vivienda, pero ofrece indicadores que permiten análisis de la vivienda informal. Por otro lado, el artículo de Cubillos es un estudio de la informalidad en entornos formales y, del mismo modo, presenta variables de estudio y de evaluación de la consolidación que pueden trasladarse al contexto de este estudio.

## Cuadro 2: Organización de los indicadores para el estudio de la vivienda informal

Seis aspectos identificados.

Variables que permiten analizar cada uno de los aspectos.

Indicadores para cada una de las variables, que varían según los objetivos de cada artículo.

Para cada variable, hay indicadores específicos, que varían en cada uno de los artículos. Estos no han sido considerados en la clasificación, puesto que dependen de los objetivos específicos planteados en cada uno de los artículos, o responden a las características de los casos de estudio.

El siguiente análisis detalla las características principales de cada aspecto y sus variables, tal y como son utilizados en los artículos analizados. A partir de [3], se hace especial énfasis en el primer aspecto, "Características físicas de la vivienda", porque contiene el mayor número de variables (10), y es el más utilizado en los estudios analizados.

Es frecuente la división de lo construido en cuatro categorías que permiten medir los grados de consolidación de la vivienda: provisional, incipiente, en consolidación media y consolidada <sup>18</sup>. Esta división está basada en los materiales predominantes de la vivienda y en la cantidad de pisos construidos, pero no lo hace de una manera sistemática, ni centrada en algunos de los aspectos constructivos, ignora aspectos sociales y productivos de la vivienda informal.

De manera adicional, como se muestra en [3], se incluyó una categorización de la vivienda según su nivel de consolidación, al encontrarse presente en 11 de los 19 artículos analizados. Esta categorización está directamente relacionada con los aspectos considerados en el estudio. Así, por ejemplo, Klaufus y Mororó *et al.*<sup>19</sup> utilizan las características físicas de la vivienda como indicador del nivel de consolidación; Oteiza *et al.* y Hernández <sup>20</sup> incorporan, además, características del proceso constructivo.

### - Características físicas de la vivienda

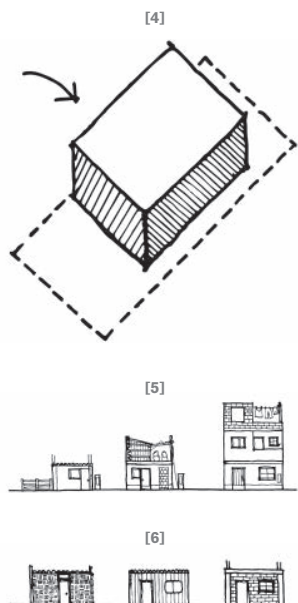
Considera aspectos arquitectónicos de la vivienda, cuantificables y directamente observables, organizados en 10 variables. De acuerdo a los autores revisados, estas variables permiten una evaluación objetiva de la situación del objeto de estudio, y pueden trascender la vivienda, para la identificación de tendencias a nivel de manzana o barrio. Como se ha mencionado, es posible establecer relaciones directas entre estas observaciones y el estado de evolución de la vivienda. Sin embargo, como señalan Kellett y Napier, "[...] los asentamientos espontáneos, por definición, han surgido y continúan expandiéndose en condiciones de considerable inestabilidad y están frecuentemente sujetos a cambios rápidos. [...] las "condiciones de existencia" –así como las condiciones externas de cambio– con las que dichos asentamientos se forman, rara vez permanecen estáticos. Esto proporciona un desafío adicional para acomodar dichas variables dentro de un marco de clasificación" <sup>21</sup>. De los 19 artículos analizados, solo dos consideran este aspecto.

Este aspecto toma en cuenta las siguientes variables:

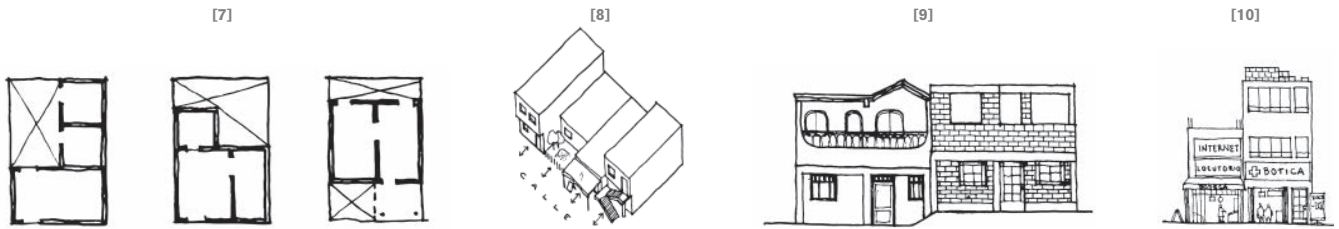
– *Ocupación del lote*. Pueden establecerse tipologías –patio central, corredor lateral, volúmenes aislados–, porcentajes de ocupación, uso de retiros, etc. [4]

– *Tamaño*, considerado en m<sup>2</sup>. Esta variable depende de la ocupación del lote y de la escala barrial, así como del planteamiento de la subdivisión del territorio al momento de la ocupación [5]. Los tres estudios que consideran esta variable presentan el tamaño de la vivienda en rangos –entre 15 m<sup>2</sup> y 400 m<sup>2</sup>, en Klaufus–; en promedios, según el país de procedencia –de 10,8 m<sup>2</sup> en India hasta 72,8 m<sup>2</sup> en Bolivia, según Kellett–; o como el área individual de cada uno de los casos de estudio –Ward, Huerta, Di Virgilio–.

– [6] *Material predominante*. Es la variable más utilizada en los artículos analizados y se refiere a los aspectos constructivos visibles de la vivienda. La observación sobre el carácter progresivo



[4] [5] [6] Características físicas de la vivienda



de la autoconstrucción es, en este aspecto, especialmente relevante, puesto que se trata de un aspecto que varía mucho en el tiempo.

– *Componentes tecnológicos*, uso de sistemas constructivos tradicionales o industriales, adecuada implementación de dichos sistemas, incluyendo la adecuación al medioambiente <sup>22</sup>.

– *Distribución interior* [7], que considera los tipos de ambientes y la manera en que se organizan. En el caso de los servicios, se relaciona con el acceso a redes públicas.

– *Espacio entre la vivienda y la calle*, considerado como el retiro al interior del lote, la ocupación del espacio público adyacente, los elementos de cerramiento y el uso del espacio para actividades productivas. [8]

– *Ornamento –estética–*, aspectos formales exteriores, elementos decorativos. [9]

– *Estado de conservación / cuidado*, independientemente de cuántos pisos tenga la vivienda o del material predominante.

– *Cantidad de pisos*

– *Actividades productivas* que utilizan parte de la vivienda para generar ingresos <sup>23</sup>. [10]

Burgess advierte que, si se considera solo el estado visible de la vivienda, se hace imposible determinar si esta se encuentra en un proceso de desarrollo o de decadencia <sup>24</sup>. Es por esto que, en el caso de la vivienda informal, las características físicas son un aspecto que debe complementarse con otros, con el fin de considerar los cambios en el tiempo y el estado de permanente evolución de la vivienda.

### – Características del proceso constructivo

Se consideran los procesos a través de los cuales se construye la vivienda –artesanales o industriales –, o si se trata de arquitectura popular, pública o privada <sup>25</sup>. Del mismo modo se consideran las personas involucradas en el proceso constructivo, la organización familiar o grupal, y si se consulta con técnicos o profesionales. El tiempo transcurrido y el posible acceso a financiamiento son aspectos que nos permiten enfatizar en el proceso mencionado líneas arriba <sup>26</sup>. Para algunos autores, esto permite, además, relacionar la vivienda informal con la arquitectura vernácula, dado que los procesos de producción de ambas son similares <sup>27</sup>.

### – Acceso a infraestructura y redes

Uno de los principales indicadores de calidad de la vivienda es el acceso a servicios y la integración de los asentamientos con la ciudad formal <sup>28</sup>. Si bien este indicador es de orden barrial, se incluye en estudios que analizan la distribución interior de la vivienda, el establecimiento de actividades de producción, o el nivel de segregación entre los vecinos de un mismo barrio. Como en la variable anterior, el acceso varía en el tiempo, y el mapeo de las diferentes etapas de este permite establecer una cronología de la consolidación de la vivienda.

### – Aspectos socio-económicos de la familia

Este aspecto requiere de estudios que incluyan encuestas y entrevistas en profundidad. Se centra en los habitantes, la composición de hogares dentro de una misma vivienda, las actividades económicas de sus habitantes y, en algunos casos, aspectos relacionados con el grado de instrucción, uso del tiempo libre y preferencias culturales. Rapoport señala que “un entendimiento de los patrones de comportamiento, incluyendo deseos, motivaciones y sentimientos, es esencial para entender la forma construida, dado que la forma construida es la encarnación física de estos patrones; [...] las formas, una vez construida, afectan el comportamiento y el modo de vida” <sup>29</sup>.

[7] [8] [9] [10] Características físicas de la vivienda

<sup>22</sup> MENG, Gang; HALL, G. Brent. “Assessing housing quality in metropolitan Lima, Peru”. *Journal of Housing and the Built Environment*, vol. 21, n° 4, 2006, pp. 413-439.

<sup>23</sup> Para una mayor profundización sobre los posibles usos productivos de la vivienda, ver GOUGH, Katherine V., & KELLETT, Peter. “Housing Consolidation and Home-based Income Generation”. *Cities*, vol. 14, n° 4, 2001, pp. 235-247; DAYARATNE, Ranjith; KELLETT, Peter. “Housing and home-making in low-income urban settlements: Sri Lanka and Colombia”. *Journal of Housing and the Built Environment*, vol. 23, n° 1, 2008, pp. 53-70; SÁEZ GIRALDEZ, Elia; GARCÍA CALDERÓN, José; ROCH PEÑA, Fernando. “La ciudad desde la casa: Ciudades espontáneas en Lima”. *INVI*, vol. 25, n° 70, 2010, pp. 77-116.

<sup>24</sup> BURGESS, Rod. “Problems in the Classification of Low-Income Neighbourhoods in Latin America”. *Third World Planning Review*, vol. 7, n° 4, 1985, pp. 287-306. La misma advertencia es dada por KELLETT, Peter.; NAPIER, Mark. “Squatter Architecture? A Critical Examination of Vernacular Theory and Spontaneous Settlement with Reference to South America and South Africa”. *Traditional Dwellings and Settlements Review*, vol. 6, n° 2, 1995, pp. 7-24.

<sup>25</sup> TURNER, John F. *Housing by People. Towards Autonomy in Building Environments*. London: Marion Boyars, 1976.

<sup>26</sup> GREENE, Margarita. “Housing and community consolidation informal settlements: A case of movement economy”. *Proceedings - 4th International Space Syntax Symposium*. London, 2003, pp. 83.1-83.24

HERNÁNDEZ CASTRO, Nieves Lucely. “La sostenibilidad en el desarrollo de la vivienda informal. Análisis a partir del estudio del hábitat del barrio Puerta del Llano”. *Tabula Rasa*, n° 4, 2006, pp. 287-303.

WARD, Peter M.; JIMÉNEZ HUERTA, Edith R.; DI VIRGILIO, María Mercedes. “Intensive Case Study Methodology for the Analysis of Self-Help Housing Consolidation, Household Organization and Family Mobility”. *Current Urban Studies*, n° 2, 2014, pp. 88-104.

<sup>27</sup> KELLETT, Peter. “Contemporary Vernaculars: Informal housing processes and vernacular theory”. *Journal of the International Society for the Study of Vernacular Settlements*, vol. 2, Issue 1, 2011, pp. 2-12.

<sup>28</sup> MAYO, Steve; STEPHENS, William. *The Housing Indicators Program*. The World Bank, 1992.

<sup>29</sup> RAPOPORT, Amos. *House Form and Culture*. London: Prentice-Hall, 1969.



## - Acceso a grupos sociales

Se ha destacado cómo, sobre todo en las primeras etapas de establecimiento de barrios informales, el establecimiento de redes de cooperación es esencial para garantizar la seguridad de los habitantes de las viviendas <sup>30</sup>. Sin embargo, solo dos artículos de los 19 consideran estas variables, tanto en términos de las asociaciones de vecinos, como en la participación de los habitantes de la vivienda en actividades políticas que puedan trascender la escala barrial y permitir una toma de decisiones activa. Al igual que el acceso a infraestructura y redes, el acceso a la política es una variable que corresponde a la escala barrial, aunque algunos estudios consideran que puede tener un impacto en la unidad de vivienda.

## - Marco legal

Aspecto que sitúa la vivienda dentro de las condiciones de normas y transgresión. Se identifica, primero, si el asentamiento es de origen informal, asistido o formal. Es importante notar que esto es un proceso: asentamientos informales son frecuentemente formalizados por intereses políticos o presión de la misma población. A nivel de la vivienda es importante notar también si existen títulos de propiedad o documentos afines que permitan establecer la estabilidad y sensación de seguridad de la familia que la ocupa.

## Conclusiones

El análisis de los artículos permitió identificar y sintetizar todos los aspectos considerados en el estudio de la vivienda informal. La mayoría de los autores se centran en los aspectos físicos de la vivienda –17 de 19–, mientras que los otros aspectos son utilizados por la mitad o menos de los artículos –características del proceso constructivo, 7 de 19; acceso a infraestructura y redes, 6 de 19; aspectos socio-económicos de la familia, 9 de 19; grupos sociales, 2 de 19; y marco legal, 3 de 19–. A pesar de que, para la elaboración del cuadro [3], se hayan adecuado algunos términos, estos se refieren a las mismas variables. Los aspectos son equivalentes o muy similares en todos los artículos revisados, independientemente de la procedencia geográfica de los casos de estudio.

El estudio tuvo como objetivo identificar las clasificaciones, y los criterios detrás de estas, con el fin de establecer una herramienta que sirva para analizar cualquier situación de vivienda informal. Se concluye, sin embargo, que no se puede establecer una clasificación de este tipo que sea aplicable a todos los casos de estudio sobre la vivienda informal. Los ejemplos observados han sido elaborados de distintos modos: a través de la observación en trabajos de campo, pero también, en algunos estudios –8 de 19–, se evita realizar una clasificación, con el fin de enfocarse en casos concretos.

Se concluye, entonces, que la clasificación no depende del objeto, sino de la investigación, de sus objetivos, y de qué es lo que los autores quieren hacer o mostrar. La clasificación es, por lo tanto, una interpretación de lo observado en una situación concreta. Lo más importante son los aspectos y sus variables, puesto que ofrecen una base para elaborar los parámetros de estudios posteriores, y permiten justificar clasificaciones que puedan surgir como resultado de dichos estudios.

No todos los aspectos son indispensables; dependiendo de los objetivos del estudio a realizar y de las características del caso de estudio, se pueden seleccionar aquellos que serán relevantes. En nuestra opinión se debe evitar trabajar con un solo aspecto; es recomendable al menos trabajar con un mínimo de dos aspectos y sus variables, con el fin de considerar la interdisciplinariedad del fenómeno de la vivienda informal.

Se debe considerar que el tiempo transcurrido es fundamental al analizar la ciudad informal como fenómeno urbano en constante evolución. De 19 artículos, 15 se centran en el estado actual de un asentamiento informal, y no utilizan herramientas que permitan medir su evolución en el tiempo. Hay dos maneras de hacer eso: estudios longitudinales o entrevistas en profundidad que permitan reconstruir el proceso de crecimiento de la vivienda. En ambos casos, los aspectos identificados pueden servir como herramienta de análisis y comparación.

Queda pendiente el establecimiento de relaciones entre los diferentes aspectos y variables, con el fin de definir criterios de interdependencia, si los hubiera. Esto permitiría precisar las interrelaciones entre los diferentes aspectos de la vivienda informal.

A pesar de que la diversidad de casos de estudio se ha analizado con diferentes indicadores, la adecuada selección de estos y sus variables a partir del análisis realizado podrá ampliar los estudios en asentamientos informales, y ofrecer a los investigadores un contexto en el que puedan desarrollar de una manera más objetiva el alcance de sus premisas de investigación.

<sup>30</sup> HORDIJK, M. "Debe Ser Esfuerzo Propio: Aspirations and Belongings of the Young Generation in the Old Barriadas of Southern Lima, Peru". KLAUFUS, Christien; OUWENEEL, Arij. *Housing and Belonging in Latin America*. New York: Berghahn, 2015, pp. 81-103.

## 06 | La promenade fotográfica de la Villa Savoye. Le Corbusier y la imagen como expresión de la forma \_Fernando Zaparaín Hernández, Jorge Ramos Jular, Pablo Llamazares Blanco

En el presente artículo se intentará catalogar, ordenar y analizar las fotografías iniciales de la Villa Savoye (1929-30), gestionadas por Le Corbusier, realizadas durante las obras o justo al final de estas, y que se utilizaron en las primeras publicaciones, en los años treinta. No se incluyen las fotos privadas de Roberto Davila ni la película de Pierre Chenal, ambas de 1931. Se ha escogido ese periodo inicial para intentar reproducir la experiencia de asomarse por primera vez a una de las obras que más han marcado la “modernidad” arquitectónica. Tras el paréntesis de la guerra, los parámetros cambiaron, y la imagen corbuseriana ya no dependió tanto de él mismo, porque pasó a ser construida y estudiada por la comunidad académica. Además, la vida de la Villa Savoye, tal como había sido concebida, se limitó a su primera década, y solo entonces pudo ser fotografiada en un relativo uso. Después se convirtió en una de las ruinas más famosas de la vanguardia y pasó a tener otra iconografía.

Se identificarán los diferentes reportajes según la fecha de realización y el fotógrafo, además de citar las principales revistas y libros de la época donde aparecieron. También se propondrán relaciones formales y conceptuales entre las imágenes, la arquitectura que representan y el relato que elaboraron sobre aquella casa. Algunas de estas imágenes se han examinado parcialmente en obras monográficas sobre la Villa Savoye, como las de Benton y Quetglás, en catálogos de las fotografías usadas por Le Corbusier, como el de Mazza, o en exposiciones como “*Construire l’image: Le Corbusier et la photographie*” (2012).

En total, se han localizado 61 imágenes, 45 publicadas y 16 que no lo fueron. En la Fondation Le Corbusier se han encontrado copias de 35, y otras 26 solo las conocemos por las revistas donde aparecieron. Es una cifra solo superada por las 90 que se hicieron de la Villa Stein-de Monzie, pero por encima de otros reportajes como el de la Villa La Roche-Jeanneret –cerca de 50– o la Villa Church –30–.

En cuanto a las publicaciones consultadas, se han limitado a las de los años treinta, porque en ese periodo Le Corbusier controlaba la edición y es cuando se estableció la imagen canónica de la Villa Savoye. Se ha condensado toda esta información en un cuadro resumen [15] [16]. Las imágenes se nombran por su número, si están en la Fundación, o con las iniciales de la publicación donde aparecieron primero y la página. También se han indicado el autor y la fecha, conocidos o presumibles. A simple vista puede comprobarse que no hubo una fotografía predominante y algunas que luego se han hecho míticas, como la de la terraza del salón, apenas se reprodujeron cuatro veces.

Este análisis pormenorizado de la imagen canónica de la Villa Savoye, es más pertinente de lo que puede parecer, si tenemos en cuenta que incluso estudios pioneros sobre el papel de la fotografía en Le Corbusier no profundizaron en la catalogación o la autoría. Como se verá enseguida, el responsable de las imágenes de la Villa Savoye es sobre todo Marius Gravot, pero Schumacher, por ejemplo, las atribuía a Lucien Hervé <sup>1</sup>, que solo se hizo cargo de la cuestión después de la guerra. Benton, corrigiéndole, sugería el nombre de Alain Salaun <sup>2</sup>.

Conviene puntualizar que la pretensión de adjudicar a Le Corbusier la orientación de estas fotos y el control de su posterior difusión está sobradamente justificada. En primer lugar porque él mismo quiso dejar la señal de su presencia durante el reportaje más utilizado. En la página 26 del tomo 2 de la *Oeuvre Complète* <sup>3</sup>, la instantánea titulada “*Le vestibule d’entrée*”, muestra una mesa del impoluto vestíbulo con un sombrero, que lo delata, porque es el mismo que llevaba puesto en una fotografía en Río y en un dibujo con Josephine Baker, en el viaje de finales de 1929 [1]. Además, contamos con la interpretación que el arquitecto hacía de las imágenes de la Villa Savoye en esa misma publicación, porque redactó personalmente los pies de foto, como demuestra el borrador que se ha conservado <sup>4</sup>. De hecho, consideraba esta edición como referencia básica. Cuando Jean Tronquois, arquitecto contratado por el Ayuntamiento de Poissy para hacer un levantamiento de la casa en 1959, pidió unos planos, Le Corbusier le remitió al citado volumen <sup>5</sup>. Algo que, por cierto, resultaba un tanto despreocupado, porque las secciones y plantas que ahí aparecen no corresponden del todo con la realidad construida.

Resumen pág 51 | Bibliografía pág 59

Universidad de Valladolid.

Fernando Zaparaín es arquitecto y Profesor Titular de Proyectos Arquitectónicos en Valladolid. Autor de los libros *Le Corbusier, artista-héroe y hombre-tipo* y *LC sistemas de movimiento y profundidad*. Ha publicado sobre temas corbuserianos en revistas como *rita*, *PPA*, *Arquitectura Viva*, *EGA*, *Ra* y *En Blanco*. Ha realizado diversas estancias de estudio en la *Fondation Le Corbusier de París*.  
zaparaín@arq.uva.es

Jorge Ramos Jular es arquitecto y Profesor Ayudante Doctor de Proyectos Arquitectónicos en Valladolid. Ha sido profesor de *Teoría y Proyectos de Arquitectura* en la *Universidade da Beira Interior (Portugal)* durante 11 cursos y *Visiting Professor* en la *IUAV di Venezia*. Autor del libro *Hoyo, agujero y vacío. Conclusiones espaciales en Jorge Oteiza, fruto de su tesis con mención internacional*.

Pablo Llamazares Blanco es arquitecto, Máster de Investigación en *Arquitectura* por la *Universidad de Valladolid* y alumno de *Doctorado* de la misma, donde también ha disfrutado de una beca de colaboración en el *Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos*. Actualmente realiza su tesis doctoral *El espacio específico de Donald Judd, dirigida por los profesores arriba mencionados*.

### Palabras clave

Le Corbusier, Villa Savoye, fotografía, publicaciones, espacio

<sup>1</sup> SCHUMACHER, Th. “Deep space. Shallow space”. *Architectural Review*, n° 1079, vol 181, 1987. pp. 37-42. Hervé tenía en esa época apenas 20 años y no trabajaba como fotógrafo; ver MAZZA, *Le Corbusier e la fotografia. La vérité Blanche*. Firenze: Firenze University Press, 2002. p. 66.

<sup>2</sup> BENTON, Tim. “Le Corbusier y la promenade architecturale”. *Arquitectura*, n° 264-265, 1987. pp. 38-46, nota 23. Incluso se citaba mal el nombre, porque en realidad era Alain Salaun. MAZZA, *Op. cit.*, p. 64.

<sup>3</sup> BOESIGER W.; GIRSBERGER H. (ed.). *Le Corbusier et Pierre Jeanneret, Oeuvre complète 1928-34 vol. 2*. Zurich: Girsberger, 1934.

<sup>4</sup> FLC B1 5 080-082

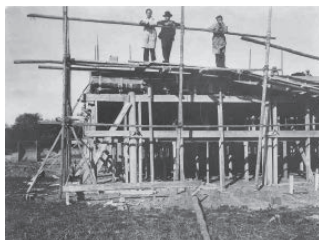
<sup>5</sup> FLC H1 12 297 001 del 13-1-1960.

<sup>6</sup> FLC F3 20 202

<sup>7</sup> GIEDION, Siegfried, “Le Corbusier et l’architecture contemporaine”. *Cahiers d’Art V*, n° 4, 1930. pp. 204-216. BAUDAT, Léa. “L’architecte, l’image et le mot: Le Corbusier dans Cahiers d’art (1926-1933)”. *Les Cahiers de l’École du Louvre (en ligne)*,



[1]



[3]



[5]

[1] Detalle de la fotografía FLC L2 17 061, de Marius Gravot, en *Obra Completa*, vol. 2, p. 26 y fotografía de Le Corbusier en Rio de Janeiro en 1929, Fondation Le Corbusier.

[3] Fotografía de Weissmann, Sert y Maekawa visitando las obras de la Villa Savoye el 14 de mayo de 1929, FLC L2 17 201 (probablemente de Norman Rice). BOONE, Veronique. *Dans l'intimité de l'Atelier du 35, rue de Sèvres. Point de vue d'un amateur*, Ernest Weissmann. *Bobines inédites 1929-1930*; Catálogo de la exposición en la FLC, Paris, 2017.

[5] Fotografía de las obras de la Villa Savoye, de agosto de 1929 (probablemente de Gravot). FLC L2 17 173.

nº 2, 2013. <http://journals.openedition.org/cei/529> ; DOI: 10.4000/cei.529. SABELLA, M.P. "Le Corbusier et Christian Zervos dans Cahiers d'art". VV. AA. *Actas del Congreso Le Corbusier, 50 years later*. Valencia: 2015. DOI: <http://dx.doi.org/10.4995/LC2015.2015.1018>.

<sup>8</sup> FLC H1 13 64

<sup>9</sup> *L'Architecture Vivante*, nº IX, 1931 (printemps-été), p. 27 (foto 02) y p. 29 (foto 02). FLC L2 17 002 y 173. Sobre este tema ver: MORENO, Mª Pura. "L'Architecture Vivante y Le Corbusier". VV. AA. *Actas del Congreso Le Corbusier, 50 years later*, Valencia: 2015. <http://dx.doi.org/10.4995/LC2015.2015.929>.

Estos indicios de control se unen a otros muchos documentados, como la venta directa de copias a los articulistas, incluyendo los derechos de reproducción, que consideraba suyos y no de los fotógrafos. También se conservan diversas pruebas de la precisión con que recordaba Le Corbusier determinados puntos de vista. Pero, sobre todo, fueron taxativas sus declaraciones atribuyéndose la autoría implícita de las fotos que manejaba, como decía en carta del 19-7-1949 a Girsberger, editor de la *Obra Completa*:

"Pienso poder afirmar que los compradores tienen en cuenta el talento de L.C. como creador de arquitectura y urbanismo, como confeccionador de los planos, y añadiría que incluso como quien toma fotografías, porque soy yo quien toma todas las fotografías que pasan a las ediciones, añadiría que en tanto que textos. Y para terminar, le recuerdo que soy yo quien ha creado el formato, quien ha creado el tipo de puesta en página, quien ha creado los formatos de normalización" <sup>6</sup>.

### Los reportajes de las obras

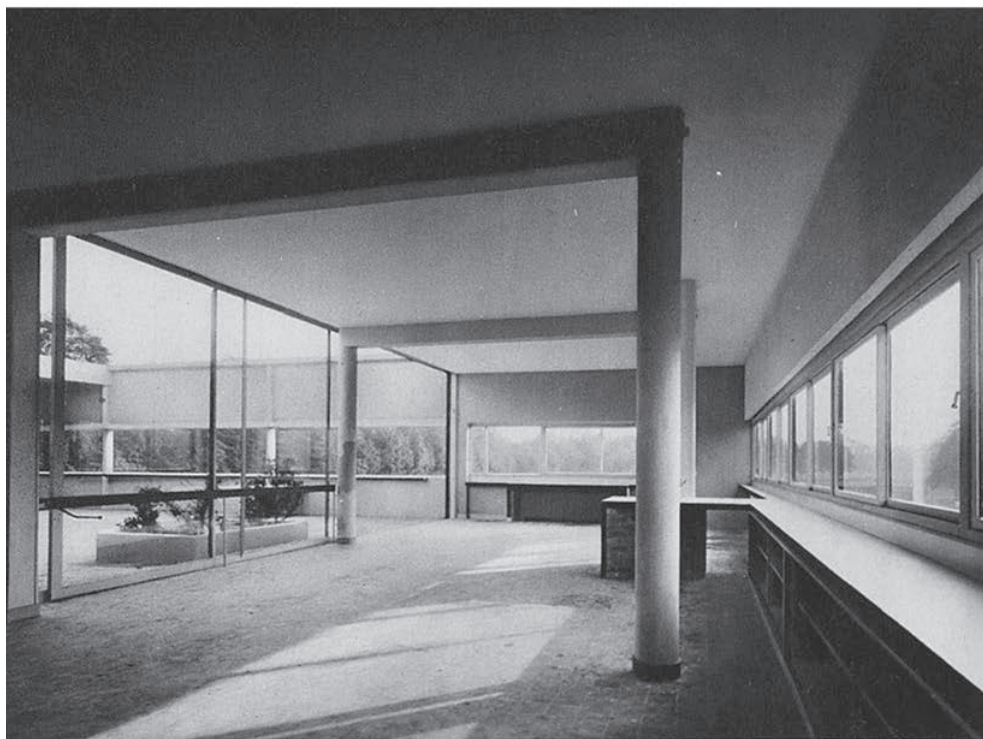
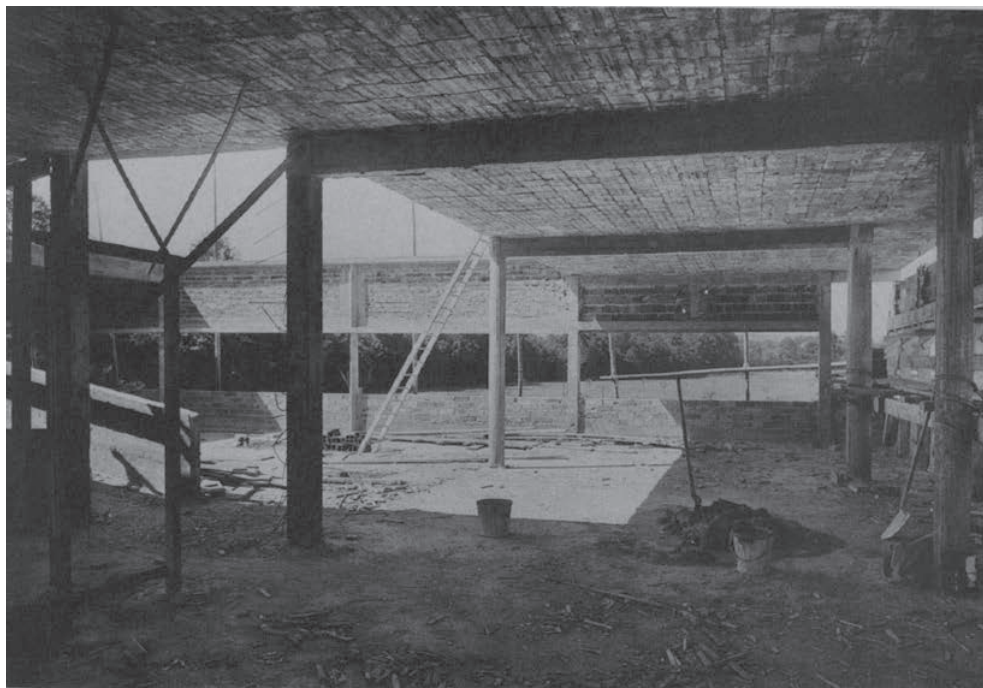
Nos referiremos en primer lugar a las fotografías de la construcción –"le chantier"–, que son llamativamente abundantes y frecuentes, aunque solo 3 aparecieron en las revistas. Este es un género menos habitual, porque las publicaciones, entonces como ahora, preferían el pulido aspecto de una obra ya terminada y limpia. Llama la atención que Le Corbusier no rehuera presentar la Villa Savoye llena de andamios –también lo hizo con la Villa La Roche o L'Armée du Salut–, aunque así se mostraba su paradójica combinación de técnicas artesanales "low cost" y audaces postulados modernos, como la independencia de estructura y cerramiento. Se han identificado en total 16 fotos que corresponden a cuatro momentos distintos de las obras.

Mayo de 1929 [2] [3]. Son 5 fotos en las que se observa el forjado de techo de planta baja en parte terminado y en parte hormigonándose. Ninguna se publicó. En todas pone al dorso "14 Mai 29" y en la última se añade "Serte", así que probablemente Sert fuera el autor o a él se le atribuyeron. Sabemos que estaba ese día allí porque aparece en una foto que Boone atribuye a Rice, apoyado en la barandilla de obra, entre Weissmann y Maekawa [3]. El primero, realizó en esa ocasión una de sus filmaciones caseras, porque, efectivamente, se ve a los mismos visitantes y la misma disposición de las obras. De ese día o uno muy próximo es la primera foto de la página 211 de *Cahiers d'Art* de 1930 <sup>7</sup>, con el techo de la planta baja encofrado y hormigonado, y la rampa encofrada, cuyo autor podría ser el mismo Giedion, porque fue el responsable de ese artículo y la imagen solo apareció ahí. Además, reconoce haber visitado regularmente las obras: "he seguido su construcción a intervalos de algunos meses hasta su forma actual y he intentado fijar con fotografías algunos de los pormenores de la casa, tal como la he observado". Esto, unido a la continua aparición de colegas en las filmaciones, da una idea de la expectación con que el círculo de admiradores vivió el surgimiento de este icono corbuseriano.

Junio de 1929 [4]. Hay una fotografía suelta, algo posterior a las imágenes de mayo, porque aparece toda la estructura terminada y se está desencofrando, pero es antes de agosto porque aún no se ha comenzado a enfoscar, ni está la pantalla curva terminada. Parece, según Boone, que Giedion estuvo otra vez en junio, así que el autor podría ser él. Nunca se publicó, ni existe copia en la Fundación. De la misma fecha, o una muy próxima, son otros fotogramas de Weissmann, como se deduce por la escalera de subida a cubierta en la misma posición y la pantalla en el mismo estado de obras.

Agosto de 1929 [5] [6]. Se trata de 3 fotografías en las que está acabada la pantalla de cubierta con su zuncho de remate –en una aparece todavía encofrado– pero no está enfoscada, cosa que se daba por hecha en un informe de la empresa del 24 de agosto <sup>8</sup>. Dos se publicaron en *L'Architecture Vivante* de 1931 <sup>9</sup> y de otras dos se conserva copia en la Fundación. No se han encontrado datos sobre el autor, pero todas ellas se diferencian de las anteriores atribuibles a particulares como Sert, Rice o Giedion. En este caso se observa un encuadre cuidadoso, un buen equilibrio de tonos y, sobre todo, una corrección de paralaje solo posible en aquella época con cámaras profesionales sobre trípode. Por estos detalles se podría pensar en Gravot, autor de las fotos de la casa ya acabada, que quizás también hiciera un reportaje durante las obras.

Por su buena definición, esta serie de fotos es un valioso testimonio para conocer en detalle la ambigua morfología de la estructura. Por ejemplo, si comparamos la imagen del salón en obras, con una muy similar ya acabado [6], los entresijos de la construcción sorprenden todavía más. Vemos al fondo el pórtico de la fachada noroeste, que dista mucho de ser la retícula ideal que preconizaba el sistema *Dom-ino*. Prácticamente, en cada barra y nudo hay una variante, como el adelgazamiento de los *pilotis* de la terraza, la viga del suelo con el canto hacia arriba oculto en el peto para que no descuelgue en la losa del techo de planta baja, o la jácena suplementaria



[6]

[6] Fotografía del salón de la Villa Savoye durante la construcción, en *L'Architecture Vivante*, n° IX, 1931, p. 29 (probablemente de Marius Grivot) y fotografía del mismo salón en *L'Architecte*, n° VII, 1930, planche 50 (pie de foto Marius Grivot).

para hacer el dintel de las ventanas. Una complejidad que incluso escapa a publicaciones bien documentadas <sup>10</sup>. Los radicales *pilotis* conviven con una plementería de tabiques de escoria que normalmente se prensaban allí mismo —como se ve en una foto de la Villa La Roche—. La supuesta losa lisa postulada en el sistema *Dom-ino* es en realidad un forjado de viguetas con bovedillas. Las tersas paredes blancas, casi textiles, no son elementos industriales, sino cerámica convencional con un enlucido que se arriesga a pasar por delante de pilares y fábrica.

Septiembre de 1929 [7]. Son 6 fotos que muestran los trabajos de remate del revoco exterior (reproducimos 4). Todas se conservan en la Fundación y no se publicaron <sup>11</sup>. Parecen de alguien no profesional, por la falta de corrección de paralaje, los encuadres un tanto precipitados y la alternancia entre formato vertical y horizontal que un trípode habría hecho más difícil. También aportan un valioso testimonio de las técnicas artesanales empleadas al servicio de ingeniosas soluciones para mantener la pureza de líneas, como el alfeizar en forma de pesebrón oculto, hecho en revoco, que evita manifestar el borde al exterior, que se cambió en obra y fue motivo de un precio contradictorio de la empresa, con detalle incluido.

<sup>10</sup> QUETGLAS. *Les Heures Claires. Proyecto y arquitectura en la Villa Savoye de Le Corbusier y Pierre Jeanneret*. Paris-San Cugat: Massilia, 2008. p. 450 abajo. En este dibujo faltan los cantos de las vigas de los extremos y el tirante del cargadero del salón, y sobra el montante del invernadero (ver FLC H1 13 310 y foto mencionada).

<sup>11</sup> FLC L2 17 194-199.

[2] Fotos de la Villa Savoye en obras, del 14 de mayo de 1929 (probablemente de Sert). FLC L2 17 200, 202, 203 y 204.



[2]

[4] Fotografía del desencofrado del techo de planta primera (quizás de Giedion), de junio de 1929 y fotogramas de la misma época (de Weissmann). BOONE, Veronique. *Dans l'intimité de l'Atelier du 35, rue de Sèvres. Point de vue d'un amateur, Ernest Weissmann. Bobines inédites 1929-1930*; Catálogo de la exposición en la FLC, París, 2017.



[4]

[6] Fotografía del salón de la Villa Savoye durante la construcción, en *L'Architecture Vivante*, n° IX, 1931, p. 29 (probablemente de Marius Grivot) y fotografía del mismo salón en *L'Architecture*, n° VII, 1930, planche 50 (pie de foto Marius Grivot).



[7]

[7] Fotografías de los remates de encofrado de la Villa Savoye, de septiembre de 1929 (autor desconocido). FLC L2 17 194, 195, 196 y 197.



[8] Fotos de la Villa Savoye al poco de terminarse, todavía sin limpiar, con obras en el jardín, finales de julio de 1930 (de Grivot). De izquierda a derecha y de arriba abajo: FLC L2 17 006, 017, 031 y 138; *L'Architecture*, n° VII, 1930, p. 49 (fotos 01 y 02), p. 50 (fotos 01 y 02), p. 51 (fotos 01 y 02), p. 52 (foto 01) y p. 73 (foto 01).

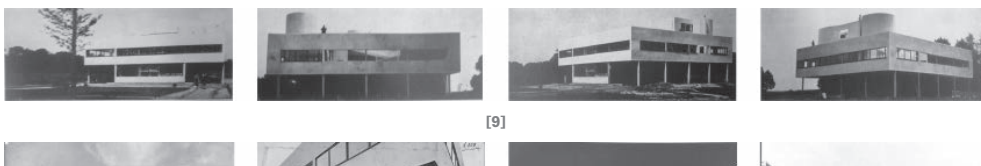


[9] Fotos de la Villa Savoye al poco de terminarse, todavía sin limpiar, con obras en el jardín, finales de julio de 1930 (de Giedion). *Cahiers d'Art*, n° 4, 1930, p. 207 (fotos 01, 02, 03 y 04).



[8]

[10] Fotos de la Villa Savoye, de noviembre de 1930 (Marius Grivot). De izquierda a derecha y de arriba abajo: FLC L2 17 004, 022, 023, 043, 044, 047, 049, 061, 098 y 205; *International Style*, 1932, p. 119; *L'Architecture Vivante*, n° IX, 1931, p. 33, p. 36 y p. 38. *Obra Completa*, vol. 2, 1934, p. 26 (fotos 02 y 04).



[9]



[10]

## Los reportajes de la Villa Savoye terminada

Se han identificado un total de 45 fotografías, que corresponden a tres reportajes, uno de Giedion y dos de Gravot, que distinguiremos por la fecha de realización.

Julio de 1930 [8]. Son 15 fotos <sup>12</sup> (seleccionamos 12) de las que 8 aparecieron por primera vez en la revista *L'Architecte* de 1930 y tienen un pie de foto que las atribuye expresamente a Gravot. Las otras 7 se conservan en la Fundación, y son asimilables al mismo reportaje porque tienen igual formato y la misma corrección de paralaje. También se publicaron algunas en *Cahiers d'Art* de 1930, en *L'Architecture d'aujourd'hui* de 1930 y en *L'Architecture Vivante* de 1931. Todas se caracterizan porque la casa aparece sin cortinas ni muebles, con obras en el exterior y con los suelos sin limpiar. Sabemos por algunos documentos que a mediados de julio todavía se estaba trabajando en el jardín. Esto coincide con lo que se puede calcular a través de fotos como la del salón, con sombras muy acentuadas, cuya inclinación horizontal y vertical es fácil de trazar [6]. En las gráficas solares para esta localización <sup>13</sup>, solo se da esa combinación concreta de inclinaciones, muy de mañana, a finales de julio –o de mayo, pero entonces aún había obras–.

Que se enviara a un fotógrafo profesional cuando todavía la casa no estaba en condiciones óptimas, demuestra la prisa que había por publicar, y confirma la expectación con que se venía siguiendo la obra. Desde el punto de vista formal, destaca la recurrencia con que Gravot dispuso un *pilotí* o un marco como eje vertical que separa dos opuestos. Hasta en tres ocasiones, a un lado queda la helicoides de la escalera y, al otro, un plano con reflejos o manchas de luz. Tanto en exteriores como en interiores predomina la frontalidad.

Julio de 1930 [9]. De una fecha próxima al anterior reportaje son 7 imágenes (publicamos 4), una aparecida en *OPBOUW* de 1932 y otras 6 que solo se publicaron en *Cahiers d'Art* de 1930 <sup>14</sup>. Como ya se ha comentado, el responsable de ese artículo fue Giedion, y el hecho de que solo aparecieran ahí, invita a pensar que eran suyas y por eso no habrían estado a disposición del estudio en otras ocasiones. Esto explicaría la menor calidad y precisión de los encuadres. La casa también se encuentra sin cortinas ni muebles, se ven obras en el jardín y suelos sin limpiar. En varias destaca la presencia de dos mujeres.

Noviembre de 1930 [10]. Son 23 fotografías que se diferencian de las anteriores porque la casa está equipada para usarse (entre las figuras 10-14 incluimos 20 de ellas). Es aquí donde aparecen los objetos del propio Le Corbusier ya comentados [1], como el sombrero, con los que dejó constancia de su presencia y autoría. Todas las fotos menos una se publicaron. En la Fundación hay copias de 15, y otras 8 solo las conocemos por las revistas <sup>15</sup>. La coherencia de formato, corrección de paralaje, contexto y luz solar permite pensar en una sola sesión y un mismo autor, que sería el que figura al dorso de, al menos, tres de los positivos: "Photograph: Gravot; date: 1930" <sup>16</sup>. Este profesional, de nombre Marius, venía colaborando con el arquitecto desde mediados de los años veinte <sup>17</sup>, pero se consolida precisamente a partir de la Villa Savoye. Incluso había un impreso genérico para rellenar por los demandantes de imágenes, en el que se indica que pidan y paguen las copias a Gravot. Todavía en 1933 aparece una petición de fotos a Gravot, de Bd. St. Germain <sup>18</sup>.

La fecha de las fotos puede precisarse aún más calculando la inclinación horizontal y vertical de la sombra, por ejemplo, sobre el suelo y la mesa de la terraza <sup>19</sup> [11]. En las gráficas solares para esta localización solo se da esa combinación concreta a mediados de noviembre –o de enero, pero entonces aún había obras–, lo que cuadraría con las flores, que parecen crisantemos. La única incoherencia sería que dos fotos del solárium <sup>20</sup> [12], con objetos y vegetación presentes en las demás, salieron en el número de septiembre de 1930 de *L'Architecte*. Esta objeción podría salvarse si la revista salió después de su fecha nominal y dio tiempo a disponer en parte del nuevo reportaje. El día era luminoso, con sombras en general nítidas, así que, por su variación, puede reconstruirse relativamente bien el orden que siguió el fotógrafo. Empezó por la mañana desde el acceso y el exterior, pasó al interior a mediodía y terminó por la tarde con las imágenes del solárium. Esto coincide con la *promenade* previsible, y es una prueba más de cómo se iba consolidando la lectura establecida en el proyecto.

De esta colección se sacarían, casi en exclusiva, a partir de entonces, las fotos para publicar, y se puede considerar el reportaje canónico adoptado por Le Corbusier, que fiel a sus principios, no citó al autor. En especial, se fijó con ellas la imagen de la Villa Savoye en el volumen 2 de la *Obra Completa*. Como ya se ha mencionado, conservamos un borrador del texto publicado definitivamente –diferente y más amplio que el del volumen 1–, seguido de las leyendas para las fotos y los planos. Le Corbusier proponía a los editores una seriación secuencial según

<sup>12</sup> *L'Architecte*, n° VII, 1930, p. 49, 50, 51, 52, 73 y 74. FLC L2 17 006, 008, 013, 017, 031 y 138.

<sup>13</sup> Se obtiene aproximadamente un azimut (ángulo del sol en horizontal) de 90° y una elevación (inclinación vertical del sol) de 29°. <https://www.sunearthtools.com/>

<sup>14</sup> *OPBOUW*, n° 1, 1932, p. 15. *Cahiers d'Art*, n° 4, 1930, p. 207 (fotos 1-4) y p. 213.

<sup>15</sup> FLC L2 17 001, 004, 022, 023, 035, 043, 044, 047, 048, 049, 059, 061, 098, 176, 205. *L'Architecture Vivante*, n° IX, 1931, p. 27 (foto 1), p. 33 (foto 1), p. 36 (foto 1), p. 38 (foto 2). *International Style*, 1932, p. 119 (foto 1). *Mobilier et décoration*, 1931, p. 58 (foto 1). *Obra Completa*, vol. 2, 1934, p. 26 (fotos 2 y 4).

<sup>16</sup> FLC L2 17 044, 059 y 061.

<sup>17</sup> MAZZA, Barbara. *Op. cit.* p. 61.

<sup>18</sup> FLC T1 1 212 y 648-649.

<sup>19</sup> FLC L2 17 035. Se obtiene aproximadamente un azimut (ángulo del sol en horizontal) de 198° y una elevación (inclinación vertical del sol) de 22°. Incluso sin medir ángulos, cualquiera puede observar que en esta foto el sol da prácticamente desde el sur (180°), o sea casi a mediodía, pero con una inclinación vertical muy grande, pues entra hasta mitad de la terraza, algo que a las 12.00 h solares solo puede corresponder a la época invernal.

<sup>20</sup> FLC L2 17 043 y 048.

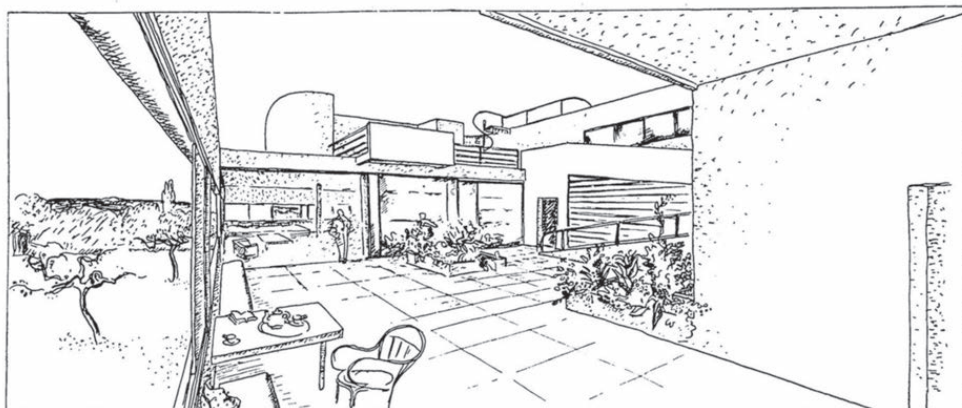
<sup>21</sup> FLC L2 17 205. En esta y otras fotos se aprecia una especie de *pilotis* suplementario, pintado de color oscuro para minimizar su presencia y, quizás, poder eliminarlo en el positivado. Tiene sujeto un foco provisional que también aparece en otras imágenes del interior.

<sup>22</sup> SMET, Catherine de. *Le Corbusier: un architecte et ses livres*. Baden (Switzerland): Lars Müller, 2005.



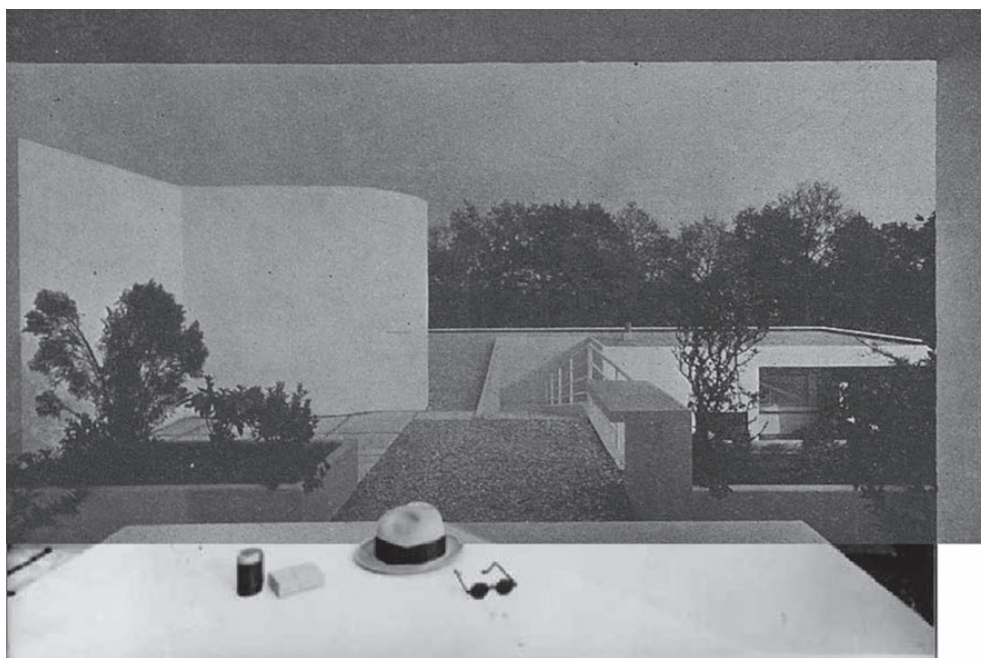
[11] Terraza de la Villa Savoye desde el porche invernadero, foto FLC L2 17 035 (Marius Gravot) y dibujo FLC 19425 en *Obra Completa*, vol. 1, p. 188.

[12] El solárium visto desde fuera de la ventana (Marius Gravot). Imagen refundida de las dos versiones recortadas: FLC L2 17 048 y *L'Architecte*, n° VII, 1930, p. 74, foto 02.



Du jardin supérieur on monte au toit

[11]



[12]

la *promenade*, como demuestra la explícita numeración de las imágenes. Pero en la edición definitiva se trastocó ese orden, aunque se respetaron los textos. El resultado final es un recorrido menos lineal pero más conceptual, quizás más expresivo, que se ha interpretado como una *suite* de grandes encuadres plásticos, con planos de luz y sombra relacionándose. En aras de esa maquetación sugestiva, se admiten diversas licencias, desde bruscos saltos del interior al exterior, hasta errores de concordancia, como en la leyenda de la primera foto de la página 31<sup>21</sup>. Se titula "*En entrant dans la propriété, on voit la maison*", y debería mostrar la esquina que se ve cuando el automóvil llega, aunque en realidad es la contraria, que corresponde a la salida. No sabemos si estos cambios en el orden inicial partieron del arquitecto o fueron decisión de los editores. En todo caso, demuestran que las previsiones de Le Corbusier sobre la maquetación no eran tan definitivas como tendemos a pensar<sup>22</sup>.

### Las fotografías como expresión de la forma

Estas imágenes finales más acabadas manifiestan, quizás intuitivamente, las características plásticas y espaciales que Le Corbusier se había propuesto. Las exteriores, por ejemplo,



[13]

[13] Foto de la cocina de la Villa Savoye, FLC L2 17 176 (Marius Grivot).

[14] Foto del descansillo de la planta primera de la Villa Savoye, FLC L2 17 059 (Marius Grivot).

[15] [16] Cuadro resumen de las fotografías publicadas de la Villa Savoye y las principales ediciones de los años 30 donde aparecieron. Elaboración propia.



[14]

acentúan la impresión de una caja aislada que flota, porque muestran el volumen completo, con mucha vegetación alrededor. Los *pilotis* destacan más porque están silueteados contra el césped y la sombra de los porches. Las tomas repiten un esquema compositivo con el tercio inferior ocupado por la base de césped y los dos tercios superiores por el cielo nuboso, que magnifica el carácter abstracto del objeto. Frente a las de julio, más frontales, ahora predominan las que tienen dos puntos de fuga, con la villa exenta, centrada y en escorzo. Además, la frondosidad rodea el volumen y crea un segundo marco concéntrico con el borde de la toma, quizás heredero de composiciones pictóricas clasicistas <sup>23</sup>. En la fachada de servicio, única zona donde se manifiesta el zócalo, este queda oculto parcialmente por arbustos, de manera que solo destaquen los *pilotis* laterales. Para reforzar el carácter autónomo, Le Corbusier matizó, incluso, la leyenda de una foto de la página 31 <sup>24</sup> que corresponde al número 10 del borrador. Donde ponía “*la maison posera au milieu de l’herbe*”, en la edición final se acabó escribiendo: “*La maison est un objet posé au-dessus du sol, au milieu du paysage*”. Así mejoraba la manifestación de la casa como un elemento mueble, casi móvil, que acaba de aterrizar allí, relacionado con la naturaleza en toda su extensión, más un barco, un automóvil o un avión, que algo construido.



Las fotografías interiores también potencian determinados valores formales. Frente a las exteriores, prescinden de la doble fuga y son frontales. Sin embargo, esa teórica focalidad clásica se ve obstaculizada porque no es posible alcanzar la fluidez espacial completa hacia la amplitud del paisaje, que sí se ha manifestado por fuera. Quizás sin premeditarlo, el fotógrafo se hace eco de la transparencia corbuseriana, no “literal” sino “fenomenológica”, que ha resaltado la crítica. Por ejemplo, en la cocina [13], a pesar de la ventana corrida en esquina, el horizonte aparece detrás de diversos planos en profundidad, como la mesa con sus “objetos tipo” o la puerta entreabierta, que posponen el acceso al infinito. En otras, el objetivo no consigue traspasar completamente el fondo, y antes topa con objetos plásticos como *pilotis*, repisas o barandillas, que se cruzan y atraviesan el encuadre, en una acumulación múltiple, próxima a la simultaneidad cubista. Así, una modalidad de toma teóricamente estática como la frontal, se llena de vibración porque el ojo debe saltar de un plano a otro, lo que incorpora un sofisticado transcurso temporal. Paradójicamente, cuando el observador se queda quieto y renuncia a la *promenade* física canónica, comienza otra “visual”, más sugerente porque tiene lugar entre lo percibido y la imaginación <sup>25</sup>.

En la pirámide truncada característica de las perspectivas con un solo punto de fuga se introduce siempre el desequilibrio de una asimetría. A un lado del foco, confluyen las líneas de suelo y techo, mientras en la otra mitad aparece algo irregular, como el contraste de la curva del garaje o la escalera helicoidal [14]. Aunque el autor opta por una posición estática habitual al fotografiar arquitectura, el diseño circundante le lleva a la ausencia moderna de centro y a la oposición de contrarios característica de Le Corbusier: recto-curvo, masculino-femenino.

Solo en las dos fotografías de la terraza de planta primera, tanto desde la sala de estar <sup>26</sup>, como desde fuera, se opta por una vista diagonal, precisamente donde la única ventana de suelo a techo permite una transparencia “literal”. Esto acentúa la fluidez y provoca como una explosión de líneas oblicuas, con las dos fugas de los paramentos ortogonales, otras dos diferentes de las baldosas a cartabón, más la superposición de las sombras y la rampa. El reportaje del volumen 2 de la *Obra Completa* se abre precisamente con la toma exterior, desde un punto recurrente, establecido por Le Corbusier en la conocida perspectiva, y visitado anteriormente por Gravot en las obras y dos veces en julio <sup>27</sup>, lo que vuelve a demostrar una línea de lectura muy asentada [11]. Este comienzo supuso la alteración del orden previsto en el listado del borrador, para ir al corazón visual del proyecto, olvidando la lógica de la *promenade* que empezaría con la llegada del coche bajo los *pilotis*. Nos sitúa en la planta que la modernidad corbuseriana quería proponer como principal. No se consideró necesario incluir la leyenda prevista en el borrador: “*Vue du jardin d'étage, avec la rampe conduisant au solarium*”. Al señalar la rampa, se interpreta este jardín elevado en términos de movimiento, aunque en la imagen quede algo marginada a la derecha.

La creciente complejidad de la mirada, a la que se vieron impelidas todas las imágenes comentadas, consigue su clímax cuando alcanzamos el solárium, donde sería esperable la apertura definitiva sobre el panorama del valle del Sena. En cambio, el observador llega a una pantalla con un solo hueco, cuyo efecto de encuadre se refuerza por la existencia de un marco en relieve y una repisa. En ese momento, el fotógrafo, y nosotros con él, en vez de asomarse a la ventana de la que más se podría esperar, pasa al otro lado [12]. Incluso el desembarco era de gravilla, como para dificultar la permanencia en el sitio más previsible, una sutileza que la restauración actual no ha sabido –o podido– mantener. Surge así un punto de vista imposible y por tanto inquietante, casi surrealista, que Le Corbusier no prodigaba, porque solo se publicó en *L'Architecte* de 1930. El positivo conservado en la Fundación está invertido y se recortó justo por el dintel y los laterales, para acentuar la identificación subjetiva con la mirada. En la revista se suprimió la mesa, pero aparecen los bordes, que hacen más obvia la intermediación de una cámara.

Mientras las puertas negras de la Villa Savoye están en muchas fotos abiertas a medias, invitando al movimiento pero sin mostrar todo lo que nos espera, las ventanas no se muestran aisladas ni obvias. Siempre están enmarcadas por otros mecanismos, que posponen la evasión a través de ellas. Las puertas invitan a pasar y continuar la acción, pero las ventanas, como los espejos o los cuadros, solo pueden traspasarse con la mirada o la fantasía, nunca de forma explícita. Son el marco para las evocaciones y la imaginación. Esta ventana final es doblemente ilusoria, porque dificulta la mirada directa, para luego devolverla hacia el protagonista implícito de toda la *promenade* visual: el propio Le Corbusier. Pero justo en ese momento, cuando estamos a punto de sorprenderlo, se desvanece y solo quedan los objetos característicos del hombre tipo que pretendía ser. Entonces, satisfecho, puede decir:

“Los visitantes, aquí, se dan la vuelta y regresan al interior, y se preguntan cómo ocurre todo esto, y comprenden difícilmente las razones de lo que ven y sienten; no encuentran nada de lo que se suele llamar una ‘casa’. Se sienten en otra cosa del todo nueva. Y... creo que no se aburren” <sup>28</sup>.

<sup>23</sup> GRAVES, Michael. *Le Corbusier. Selected Drawings*. London: Academy Editions, 1981. p. 8

<sup>24</sup> FLC L2 17 013. En los archivos de la FLC se conserva el positivo pero invertido.

<sup>25</sup> Para una visión más completa sobre este tema ver: ZAPARAÍN, Fernando. *Le Corbusier: sistemas de movimiento y profundidad*. Valladolid: Coacyle, 2013.

<sup>26</sup> FLC L2 17 098

<sup>27</sup> FLC L2 17 173 y *L'Architecte*, n° VII, 1930. p. 73 y planche 50, foto 1.

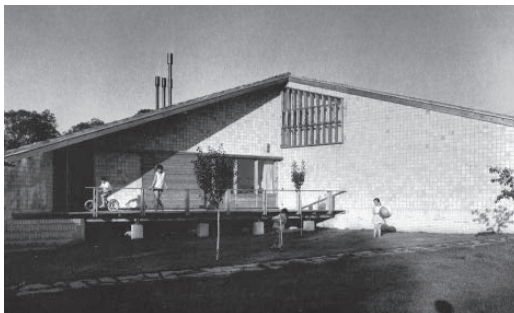
<sup>28</sup> LE CORBUSIER. *Précisions*. Paris: Crès et Cie, 1930.





## 07 | Durana: la complejidad de una villa elemental. El ejercicio sincrético de Oíza en la casa Fernando Gómez \_Rodrigo Almonacid Canseco, Ekain Jiménez Valencia

[1]



[1] La forma "arquetípica" de la casa: vista exterior de la fachada a poniente desde el "jardín de estancia" adyacente al salón. (Fotografía de Alberto Schommer, 1961).

La obra de Francisco Javier Sáenz de Oíza (1918-2000) a menudo ha sido calificada como ecléctica por la diversidad de maneras en que el maestro de Cáseda se expresó arquitectónicamente a lo largo de su carrera. No en vano, él mismo argumentaba: "Yo he sido, por tanto, un arquitecto ecléctico que no ha hecho "su arquitectura", sino que ha dejado que la arquitectura se desarrolle sola" <sup>1</sup>. Esta postura rechaza la exclusión, la disyuntiva entre "lo uno o lo otro", y busca nuevos principios para cada proyecto, persiguiendo nuevos temas que permitan su refundación constante. Como lo describe Javier Sáenz Guerra, el "rasgo más característico [de Oíza] es su estado de búsqueda permanente" <sup>2</sup>, lo que añadido a su visión inclusiva le lleva por el territorio de la complejidad, a diferencia de otros colegas que prefieren proyectar desde una única línea de investigación cuya imagen final muestra una obra con carácter propio e identificable.

La uniformidad aparente en las obras, como resultado de un afán investigador que va depurando sus logros, no se da en Oíza. Lo que le otorga consistencia a su obra es precisamente su fantástica capacidad de integrar temas de naturaleza diversa y la forma de superarlos en su solución final. Cada respuesta encuentra su sentido dentro del propio proyecto, no necesariamente dentro de un conjunto de trabajos más o menos enlazados en una serie. Su coherencia proviene precisamente del método, de esa fórmula difícil y compleja de integración sintética, de hacer de "lo uno y lo otro" – usando la expresión de Robert Venturi en su *Complejidad y contradicción en arquitectura*– parte intrínseca de su discurso.

Debido a esta particularidad de la obra de Oíza se ha decidido seleccionar la casa Fernando Gómez en Durana (Álava, 1959-60) como caso de estudio donde investigar en profundidad el tema de la complejidad, gracias a una serie de peculiaridades: primero, porque se trata de una obra apenas estudiada monográficamente hasta la fecha; segundo, porque es su primera obra en solitario –sin el apoyo de sus asiduos colaboradores de los años 50, Sierra y Romani principalmente–, por lo que estudiarla supone aproximarse a algunas de sus convicciones más profundas sedimentadas hasta 1959; tercero, porque data de un momento en que Oíza comienza a identificarse con esos principios organicistas y humanistas que ponen en crisis las tesis del Movimiento Moderno a finales de los años 50, y de la que Durana será un valioso presagio; cuarto, por ser una obra con la que su autor se identifica, pues presenta este proyecto –y no otro, pese a su ya fecunda obra realizada hasta mediados de los años 60– para acreditar su capacidad profesional y académica con la que doctorarse por la ETSAM en 1965; y, finalmente, porque con ella surge un grupo de reflexiones dirigidas a la esencia misma de la disciplina arquitectónica, en las que el arquitecto insistirá al tratar el tema de la "casa", y que en Durana alcanza una forma sincrética. De hecho, en años posteriores se hará eco continuamente del libro *La poética del espacio* de Bachelard y, al hacerlo desde un plano más teórico o universal, bien podría estar describiendo la casa Fernando Gómez desde múltiples facetas relacionadas con el habitar <sup>3</sup>.

Respecto al *state of the art*, conviene señalar que la casa Fernando Gómez ha sido solamente analizada en el contexto general de la obra de Oíza, sin mayor profundidad. Rafael Moneo advierte de su importancia como "punto de inflexión" en su trayectoria, señalando esa búsqueda de libertad expresiva que trascendiese la "sintaxis miesiana" que había estado practicando Oíza hasta entonces <sup>4</sup>. Antón Capitel la interpreta como una "necesidad de responder a una sensibilidad nueva, más madura, asumiendo las ideas de lo que se había empezado a llamar arquitectura orgánica", y

Resumen pág 52 | Bibliografía pág 59

Universidad de Valladolid.

Rodrigo Almonacid Canseco. Arquitecto (1999) y Doctor en Arquitectura (2013) por la E.T.S. Arquitectura de la Universidad de Valladolid. Profesor del área de "Composición Arquitectónica" del Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos de la E.T.S.A. Valladolid desde 2004-05 hasta la actualidad. Arquitecto fundador y director de la oficina [r-arquitectura]. Autor de varios artículos y ponencias sobre arquitectura moderna española y de dos libros: *Mies van der Rohe: el espacio de la ausencia* (2006) y *El paisaje codificado en la arquitectura de Arne Jacobsen* (2016). [r-arquitectura@r-arquitectura.es](mailto:r-arquitectura@r-arquitectura.es)

Ekain Jiménez Valencia. Arquitecto por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Navarra (2004). Realizó los cursos de doctorado durante los años 2005-2007 y el Máster en Formación del Profesorado en la Universidad del País Vasco (2017). Como arquitecto freelance ha firmado proyectos de cierta envergadura. Actualmente dirige su propia oficina, compatibilizando dicha actividad con la formación, el dibujo y la pintura. [ekain.jimenez@gmail.com](mailto:ekain.jimenez@gmail.com)

### Palabras clave

Sáenz de Oíza, casa Fernando Gómez, Durana, vivienda moderna, racionalismo, organicismo, complejidad, arquitectura moderna española

<sup>1</sup> Recogido en: SÁENZ DE OÍZA, Francisco Javier: *Francisco Javier Sáenz de Oíza: Escritos y conversaciones*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, colección "La cimbra" n° 3, 2006, p. 110.

<sup>2</sup> SÁENZ GUERRA, Javier: "Introducción". En: *Francisco Javier Sáenz de Oíza: Escritos y conversaciones*, op. cit., p. 8.

<sup>3</sup> Según Ferraz-Leite, *La poética del espacio* –1957, solo 2 años anterior a Durana– está entre las 19 lecturas que Oiza reconoció que habían constituido su “campo de conocimiento personal para el conocimiento de la arquitectura”. FERRAZ-LEITE, Alejandro: *Las lecturas de Sáenz de Oiza. Desde Torres Blancas al Banco de Bilbao a través de una selección de textos hecha por el propio arquitecto*. Tesis doctoral, Departamento de Proyectos Arquitectónicos, ETSAM-UPM, 2014, p. 13. De su importancia para Oiza acerca de temas relacionados con la fenomenología y la casa da prueba en el capítulo 4º de esta tesis, donde el autor describe precisamente a Gastón Bachelard como un “filósofo complejo, por no decir contradictorio” (p. 257), lo que concuerda con la hipótesis principal de la presente investigación.

<sup>4</sup> Según Moneo, “Durana es un proyecto al que deben prestar especial atención quienes estudien la obra de Oiza, pues en él se produce una de las más importantes inflexiones de su carrera”. MONEO, Rafael: “Perfil de Oiza joven”, *El Croquis* n.º 32-33, Madrid, 1988, p. 195.

<sup>5</sup> CAPITEL, Antón: “Sáenz de Oiza. Un gigante de la arquitectura española en la segunda mitad del siglo XX”. Prólogo de: ALBERDI, Rosario y SÁENZ GUERRA, Javier: *Francisco Javier Sáenz de Oiza*. Madrid: Pronaos, colección “Arquitecturas-Estudio” n.º 2, 1996, p. 35.

<sup>6</sup> Según Fullaondo, en la casa Gómez se produce “un tránsito de la herencia racionalista hacia la orgánica”. FULLAONDO, Juan Daniel: *La bicicleta aproximativa. Conversaciones en torno a Sáenz de Oiza*. Madrid: Kain editorial, 1991, pp. 51-52.

<sup>7</sup> Véase la breve reseña de Mackay en su libro: MACKAY, David: *Contradicciones en el entorno habitado. Análisis de 22 casas españolas*. Barcelona: Gustavo Gili, 1972, p. 24 y ss.

<sup>8</sup> Urrutia trata esta cuestión sintética de Mies y Wright como asunto de importancia principal en toda la arquitectura moderna española de los años 50 y 60, y en especial en Oiza. URRUTIA, Ángel: “Mies/Wright en dos tensas décadas de la arquitectura moderna española”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, vol. IV, 1992, pp. 283-310. Véase el apartado dedicado a Oiza específicamente (pp. 286-287).

<sup>9</sup> Aunque se publicó una foto de la maqueta en la revista *Nueva Forma* n.º 53 (junio de 1970, p. 62), Durana apareció publicada por primera vez en *El Croquis* n.º 32-33 (1988) con algunas fotos del exterior acompañadas de solo dos plantas.

<sup>10</sup> SÁENZ DE OÍZA, F.J., *op. cit.*, p. 42.

<sup>11</sup> Palabras del arquitecto navarro recogidas en la revista *El Croquis*, *op. cit.*, p. 25.

<sup>12</sup> COBETA, Iñigo: “Gure Naya”, *Arquitectura COAM*, número extraordinario, Madrid, septiembre de 2000, p. 64.

<sup>13</sup> Revista *El Croquis*, *op. cit.*, p. 25.

<sup>14</sup> ALBERDI, R. y SÁENZ GUERRA, J., *op. cit.*, p. 86.

<sup>15</sup> BARTHES, Roland: *Le degré zéro de l'écriture*. París: Seuil, colección “Pierres Vives”, 1953. No hay constancia de un ejemplar de este libro en la biblioteca de Oiza, aunque sí de otros del mismo autor como *La Torre Eiffel*, muy comentado en sus conferencias, según las averiguaciones de Alejandro Ferraz-Leite (véase nota n.º 3). No obstante, es interesante advertir que el ensayo de Barthes es algo anterior a Durana.

<sup>16</sup> SÁENZ DE OÍZA, F. J. *Op. cit.*, p. 22.

<sup>17</sup> Un enfoque más fenomenológico sobre el habitar en la casa de Durana ha sido desarrollado recientemente por: ALMONACID, Rodrigo; JIMÉNEZ, Ekain: “Habitar un refugio entreabierto. La casa en Durana de Sáenz de Oiza como propuesta integradora”. En: *Actas del V Congreso Internacional “Pioneros de la Arquitectura Moderna Española: el proyecto del habitar”*, organizado por la Fundación Alejandro de la Sota, Madrid, mayo de 2018.

ve en ella el inicio de una nueva línea organicista donde Durana mediaría entre lo moderno y lo tradicional, en una manera más compleja que su anterior *praxis* racionalista <sup>5</sup>. Juan Daniel Fullaondo ve igualmente en esta obra un “tránsito de la herencia racionalista hacia la orgánica” en Oiza, destacando así mismo el sello personal del arquitecto debido a la circunstancia biográfica de tratarse de una obra realizada prácticamente en solitario <sup>6</sup>. Y Mackay la llega a calificar de “híbrido moderno y desconcertante” (sic) por reconocerse la influencia de la arquitectura de Wright y Mies, pero también de la escandinava <sup>7</sup>, un matiz nórdico muy relevante en Durana que se le escapa a Urrutia al limitar sus referencias a las de los dos maestros mencionados <sup>8</sup>. Con todo, resulta paradójico este vacío investigador, pese a que muchos autores no duden en señalar la importancia de esta casa en la obra de Oiza. Quizá el motivo radique en que esta obra no fue divulgada en las revistas del momento y tardó casi tres décadas en ser publicada en medios especializados <sup>9</sup>.

Se plantea una metodología necesariamente analítica e introspectiva, estableciendo oportunos paralelismos con otras obras afines, y refrendada por las reflexiones del arquitecto. Para adentrarse en la complejidad del proyecto la investigación se desarrollará en varios niveles, abarcando desde la escala paisajística hasta los detalles de su construcción, con el objetivo de revelar sus múltiples lecturas y referencias, partiendo de la idea de cómo debería ser una casa según Oiza:

“La casa debe ser un ente complejo y por lo tanto debería tener una forma muy elemental. Eso es lo que me gustaría aclarar: que en la elementalidad de la forma de la casa está su poder de enriquecimiento” <sup>10</sup>.

Explicar la complejidad a partir de “lo elemental” que da sentido a este proyecto arquitectónico es el objetivo de la presente investigación.

### Durana: la complejidad de una villa elemental

La de Durana es la primera casa que tendrá la oportunidad de construir Oiza. Fruto de sus experiencias precedentes con el tema de la vivienda social plantea una primera versión de “casa absolutamente racional, en forma de caja” <sup>11</sup>, cuyos fríos tintes funcionalistas no convencieron a la familia Gómez <sup>12</sup>. Ese preliminar esquema racionalista –seguramente no muy diferente al de la casa Lucas Prieto proyectada justo un año después (Talavera de la Reina, 1960)– es abandonado enseguida por Oiza, optando por una búsqueda más radical como respuesta a una pregunta retórica:

“¿Cómo haría, de una manera natural, un hombre su casa?” <sup>13</sup>.

Aunque el arquitecto explica cómo el trazado inicial surge de ordenar lógicamente las zonas de la vivienda según su idónea orientación solar, da también otra explicación a la génesis de la casa, cuya secuencia pregunta-respuesta difiere algo de la anterior:

“¿Cómo podría ser una casa partiendo de cero? Y me salió un techo” <sup>14</sup>.

En esta segunda respuesta apunta hacia el arquetipo de casa a través de la idea del techo, y revela su intención de “partir de cero”. En cierto modo podríamos afirmar que, para Oiza, Durana surge como ejercicio de búsqueda de su propio “grado cero de la escritura” –parafraseando el título del célebre ensayo de Roland Barthes <sup>15</sup>–, pues, como escritura, adquiere, trasciende lo lingüístico al involucrar aspectos semiológicos y antropológicos. Como se verá más adelante, la forma, la construcción y su representación gráfica verifican esta hipótesis de *tabula rasa* en esta obra dentro de la carrera de Oiza. Las circunstancias biográficas y la novedad del tema del encargo hacen reflexionar al arquitecto acerca de la esencia de la arquitectura, que no duda en situar en la casa como expresión del habitar humano:

“En la función de la arquitectura no entra el hablar de la verdad de los entes, que el pintor toma como objetos, sino que se mueve por otros derroteros: dar cobijo al hombre; significar, si se quiere, poéticamente el habitar la tierra; dejar huella como mortales, como hombres que tenemos un destino a través de la arquitectura desde el acontecer poético que es el vivir del hombre” <sup>16</sup>.

En este sentido, Durana sobrepasa la mera lógica formal, funcional y constructiva del proyecto de “una casa”. Pero, paradójicamente, esta casa acaba conjugando elementos fenomenológicos y significantes que reflejan una idea universal sobre el habitar <sup>17</sup>, construida en lo coyuntural de un lugar concreto y una familia en particular.

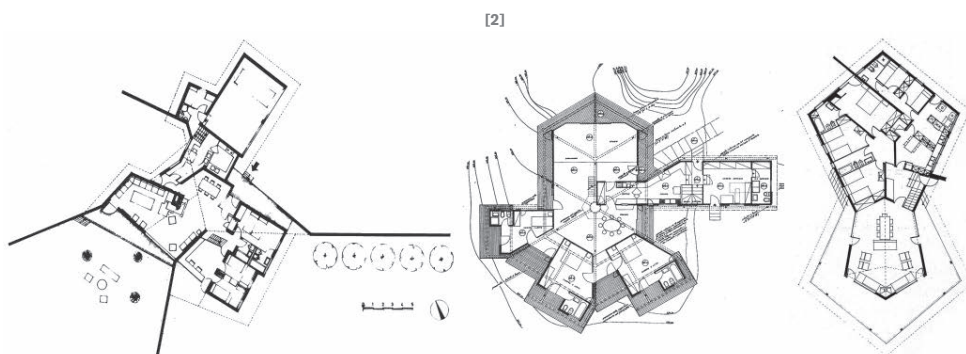
En el proyecto de Durana se solapan dos estrategias formales elementales: la gran cubierta apiramidada y los zigzagueantes muros centrífugos. Oiza asigna la función utilitaria y simbólica de dar cobijo a un enorme tejado, tres faldones convergentes en un único vértice. Por su cubierta inclinada y por su simetría central, la casa adopta la figura arquetípica de la cabaña o tienda de campa-

ña que, apoyada en un soporte central, deja colgar su manto hasta –casi– tocar el suelo [1]. Los muros de fábrica, en cambio, acomodan las estancias interiores y acotan los recintos exteriores, además de servir de apoyo al tejado en todo su perímetro. La posición centrada del pilar posee una cierta condición simbólica que es interpretable desde la presencia de las construcciones tradicionales del lugar. Oíza se refiere a este tema estructural, y casi parecería describir la casa Gómez cuando dice:

“En la arquitectura no clásica el pilar ocupa el eje como disposición más lógica, derivada de la cubierta a dos aguas, de la tienda de campaña. Porque es más elementalmente constructivo. Hay caseríos vascos que tienen columna en el medio y puerta lateral. Y hay otros que tienen la puerta central, pero estos, en realidad, contradicen el discurso lógico y constructivo de la forma, en favor de lo significativo”<sup>18</sup>.

Plantear ahora una hipótesis de la casa Gómez como forma vernácula –¿caserío moderno?– sería un tanto forzado, pero no cabe duda de que estas palabras evitan cualquier discurso premeditadamente moderno con el que interpretar Durana. La única “modernidad” que cabe es la del retorno al origen, su búsqueda de lo esencial y lo primigenio.

Aún con todo, es interesante señalar algunas referencias contemporáneas acerca de sendas estrategias proyectuales. Sobre el tema de la cubierta dominante, Rafael Moneo –que empezó su colaboración con Oíza justo con el proyecto alavés en marcha– comenta que sobre las mesas del estudio estaban dos ejemplos paradigmáticos de “casas-tejado”: la casa Olano de José Antonio Coderch (Comillas, 1958) y la villa Olivetti de Franco Albini (Ivrea, 1955-58)<sup>19</sup>. No obstante, con ellas comparte únicamente el tema de su techo piramidal, pues la cántabra es una atalaya de traza pentagonal elevada como un palafito sobre una ladera, y la italiana es fisionómicamente más parecida, aunque en realidad es un esquema aditivo de piezas-cuña en simetría radial dispuesto sobre una traza regular hexagonal [2]. En cualquier caso, sendas referencias nos dirigen hacia obras contemporáneas alejadas de cualquier tendencia racionalista, más próximas a esa búsqueda de una arquitectura anónima que pocos años después Rudofsky presentaría como “arquitectura sin arquitectos” en el MoMA.

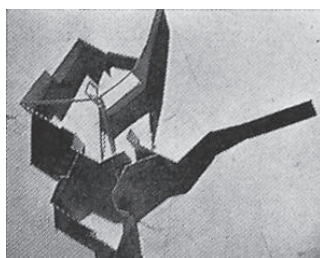
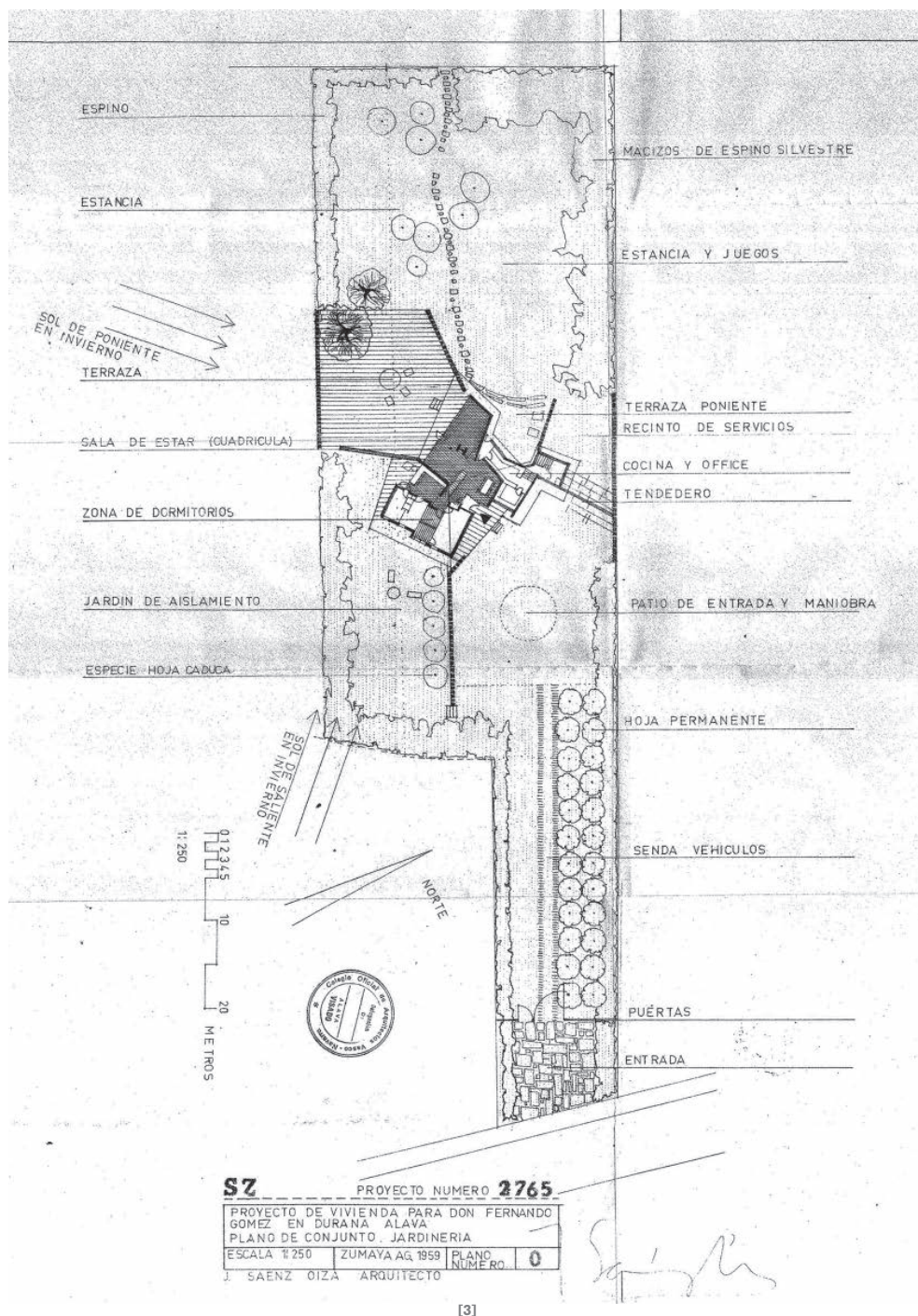


En cuanto a los muros centrífugos, el propio arquitecto justifica su disposición radial basándose en razones funcionales, separando actividades diversas alrededor de la casa según la óptima orientación solar de cada zona: patio de entrada y maniobra –acceso, al noreste–, jardín de aislamiento –dormitorios, hacia levante–, terraza –salón, hacia poniente–, jardín de estancia y juegos con futura piscina –al oeste–, y patio de servicio –cocina y tendedero, al noroeste–. Su geometría es diagonal, con quiebros zigzagueantes y altura decreciente conforme se alejan del corazón doméstico. Parecen perseguir su propia estabilidad sobre el terreno, al irse replegando, y contribuyen a orientar el espacio interior hacia el exterior a través de huecos con diferentes grados de apertura según su tamaño, posición y forma.

Inevitablemente, debido a su trazado y a su materialidad –muros de fábrica– la referencia en esta cuestión es la “Casa de Campo de Ladrillo” de Mies van der Rohe. Hay un cierto paralelismo entre ellas en la forma de abrirse, de irradiar el orden interior de la casa al entorno circundante a una escala imprecisa. En la de Mies, quizá por tratarse de un proyecto teórico sin ubicación concreta, los muros se despliegan en molinete para segmentar ortogonalmente todo el espacio de manera totalmente abstracta, casi infinita, como ocurre con las líneas negras y el fondo blanco en las composiciones neoplásticas de Mondrian. En la de Oíza los muros parecen lanzarse desde el centro en forma estrellada, sin unas evidentes pautas geométricas; pero pese a su aparente expansión centrífuga en planta, el espacio de la casa no se abre con determinación hacia ninguna orientación salvo hacia la “terrace” del salón, como se refleja tanto en el plano de “planta de conjunto y jardinería” [3] como en la foto de la maqueta. Ya no responde a la ortodoxia racionalista sino que ofrece una lectura ambigua de expansión contenida en clave organicista, sin precedente en la obra de Oíza hasta entonces. Vagamente podría recordarnos la libertad formal de los muros de la

<sup>18</sup> Cita recogida en: CAPITEL, Antón. “Palabras de Arquitectura. Retazos de reflexiones de Sáenz de Oíza”, *Arquitectura COAM*, número extraordinario dedicado a Oíza, Madrid, septiembre de 2000, p. 84.

<sup>19</sup> Ambas obras se construyen el año anterior a la de Durana y son publicadas en ese preciso momento: la casa Olano, con una reseña titulada “Vivienda en la Ria de la Rabia” en la *Revista Nacional de Arquitectura* (nº 197, mayo 1958, pp. 8-9); y la casa Olivetti en la revista italiana *Zodiaco* (nº 3, noviembre de 1958, pp. 83-115) dentro de un extenso artículo que Giuseppe Samoná dedica a su autor titulado “Franco Albini e la cultura architettonica in Italia”.



[4]



[5]

[2] Comparativa de plantas de la casa Fernando Gómez de F.J. Sáenz de Oiza en su versión terminada (Durana, 1960), casa Olivetti de F. Albini (Ivrea, 1955-58) y casa Olano de J. A. Coderch (Comillas, 1958).

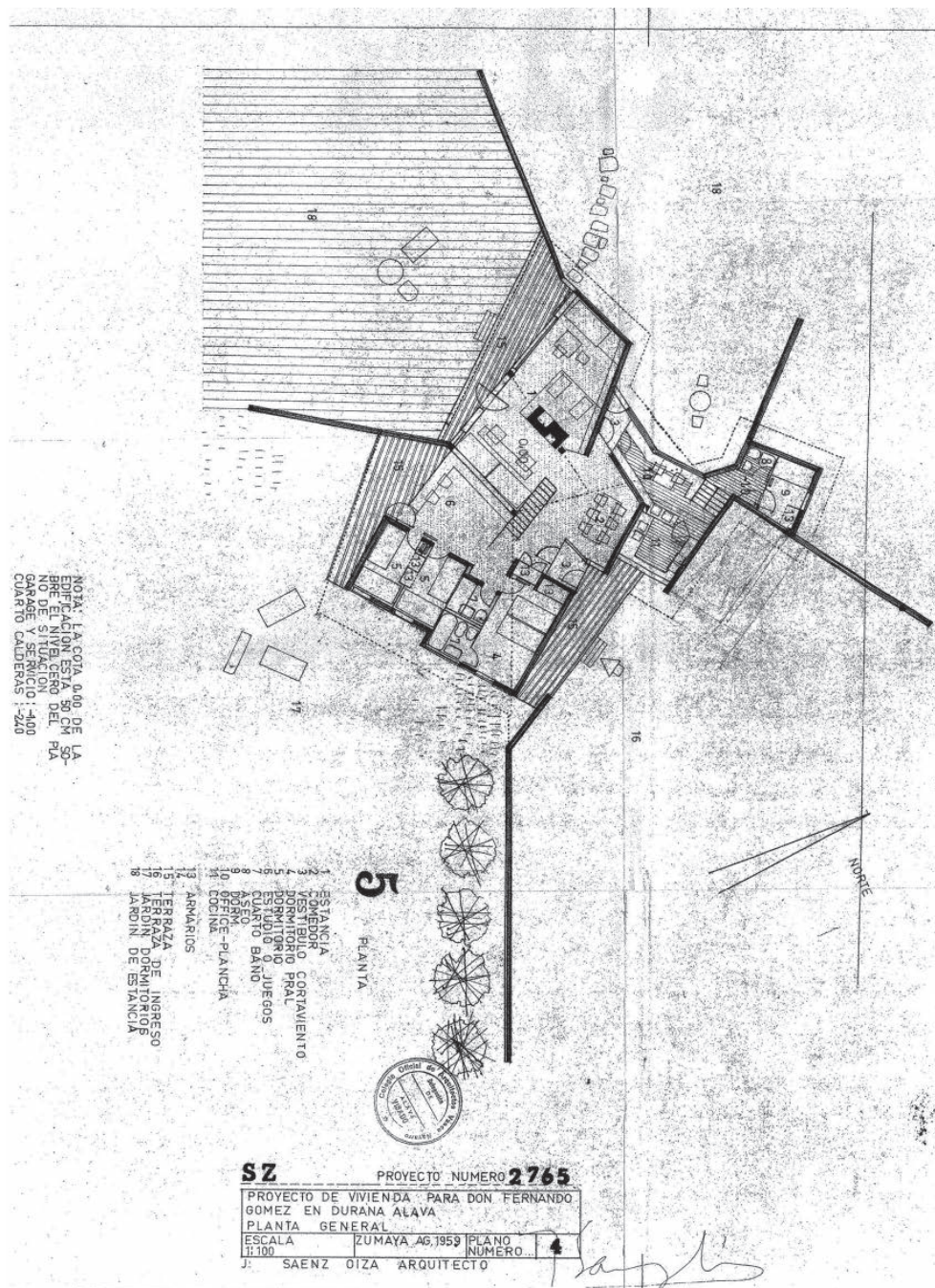
[3] Plano nº 0 –“Plano de conjunto. Jardinería”– del proyecto de ejecución original, de agosto de 1959 –archivo Olza–.

[4] Fotografía cenital de la maqueta de la casa Fernando Gómez, publicada en la revista *Nueva Forma* nº 53 en junio de 1970.

[5] Tactilidad de los materiales en el patio de entrada y maniobra de la casa Fernando Gómez. Fotografía de Alberto Schommer, 1961.

casa Ugalde (1952) de Coderch, si bien la fuerte componente topográfica y el respeto por el arbolado preexistente de la catalana no tienen parangón posible en la alavesa. Por sus formas comparte más afinidad con ciertas arquitecturas nórdicas, especialmente con la expresividad plástica del proyecto de Crematorio de Jørn Utzon (1945), cuya maqueta posee unos muros en forma de cuña y con potentes sombras arrojadas sobre el terreno equiparable a la maqueta de Durana [4].

A las cualidades formales de estos dos elementos básicos –cubierta y muros– hay que añadir otro factor más de complejidad que le proporcionan sus cualidades materiales. Por una parte, se coloca una teja plana reciclada, lo cual no es sino una confirmación de su voluntad de integración en el paisaje tradicional del lugar. Su condición plana refuerza la lectura del tejado como planos inclinados de textura homogénea y con una cierta componente menos doméstica que la típica de teja árabe, solución que poco después convertirán casi en modélica los arquitectos Corrales y Molezún en su casa Huarte de Puerta de Hierro (Madrid, 1965). Por otra parte, los muros de fábrica se arrancan sobre el terreno como zócalos de ladrillo visto pardo-amarillento hasta el nivel del plano del suelo de la casa, quedando el resto del alzado revestido por una plaqueta cerámica modular de pequeño tamaño y formato cuadrado, cuyo color terroso y textura algo rústica nuevamente inciden en su condición táctil aunque alejados de convenciones ni mimetismo tradicional [5]. Incluso las carpinterías también evolucionan hacia ese sentido más táctil, pues en Durana la madera queda vista al natural, simplemente barnizada, a diferencia de su práctica habitual que era la de pintarla en color blanco o hacerlas de hierro.



[6]

Este conjunto de decisiones sobre los materiales revela un decidido viraje en Oiza hacia un cierto organicismo interpretado en clave personal <sup>20</sup>, que está en sintonía con ciertas arquitecturas danesas como la de Jørn Utzon, Arne Jacobsen o Kay Fisker. La robustez de las carpinterías podría estar inspirada en las casas Kingo de Utzon <sup>21</sup> —terminadas apenas un par de años antes, en 1958—, y los muros inclinados de ladrillo amarillento podrían tener su referente en las hileras residenciales Søholm de Jacobsen, construidas entre 1946 y 1954, muy conocidas por entonces.

Ahora bien, también es obligado comentar la preocupación del arquitecto por una buena adaptación climática de su construcción. Así reconoce el propio arquitecto, al decir que se “utilizó la teja plana de las antiguas naves industriales de Vitoria, que habían soportado todas las heladas” <sup>22</sup>, asunto nada baladí en el extremado clima alavés de fuertes contrastes térmicos y abundantes heladas. En este sentido, Oiza evita repetir las soluciones de cubierta plana con tela asfáltica o ligeramente inclinada acabada en fibrocemento o chapa de zinc con las que había resuelto las viviendas experimentales de Puerta Bonita, las unifamiliares de Entrevías y Fuencaerral, o los bloques de Puerta del Ángel, a lo largo de los años 50, para la Obra Sindical del Hogar. Y algo similar podríamos deducir del empleo de la misma plaqueta cerámica que acababa de colocar en la colonia madrileña de Calero en el barrio de la Concepción (1958), para evitar los frecuentes problemas de humedades que habían sufrido las fachadas de algunas de esas viviendas sociales de la periferia madrileña <sup>23</sup>. Como se ve, también es importante considerar la faceta más profesional, en el estudio de la obra del arquitecto navarro.

<sup>20</sup> Oiza reniega del concepto convencional de “orgánico” diciendo: “lo orgánico en arquitectura no es para nosotros lo que como tal se entiende por muchos. Es algo más que la forma ondulante y sinuosa de una planta o el mimetismo de una vivienda con un paisaje o un producto orgánico”. Véase el epígrafe “Hacia una nueva apreciación de lo orgánico” del ensayo: SÁENZ DE OIZA, F. J. “El vidrio y la arquitectura”, *Revista Nacional de Arquitectura* n° 129-130, Madrid, septiembre/octubre de 1952.

<sup>21</sup> Mackay aprecia “un aire casi escandinavo” sobrepuesto a las referencias de Mies y Wright. MACKAY, D. *Op. Cit.*, p. 24. También Yllera se refiere a la casa Gómez diciendo que en ella “se puede identificar una sensibilidad próxima a la arquitectura moderna que se estaba produciendo en los países nórdicos durante aquellos años”, sin poder precisar referencias precisas respecto a temas concretos. YLLERA, Iván. *Vernear de nuevo. Reinterpretación de la modernidad en algunas casas ibéricas de los 1950s*. Tesis doctoral, Departamento de Proyectos Arquitectónicos, E.T.S. Arquitectura de Madrid, ETSAM-UPC, 2016, p.222.

<sup>22</sup> Cita recogida en: ALBERDI, R. y SÁENZ GUERRA, J. *Op. Cit.*, p.88.

<sup>23</sup> Acerca de la construcción de estos grupos de viviendas sociales en Madrid, véanse los capítulos 3 y 4 de: VELLÉS, Javier. “Oiza primera parte”, *Magacín de Arquitectura de la Escuela de Toledo* (MAET), número monográfico especial. Toledo: Universidad de Castilla la Mancha, 2015.

<sup>24</sup> Descripción del arquitecto acerca del tratamiento del espacio en el proyecto para el Banco de Bilbao (Madrid, 1972). ALBERDI, R. y SÁENZ GUERRA, J. *Op. cit.*, pp.148-152. La memoria del proyecto se ilustra con ese cuadro referido de Mondrian, diciendo de él que “ha estado presente en muchas operaciones”. Recordemos el mural neoplástico del portal del bloque de viviendas de la calle Fernando El Católico proyectadas por Oiza (Madrid, 1949).

<sup>25</sup> De esta ermita decía Oiza: “... no tiene nada dentro más que la espacialidad, que es impresionante: ha perdido su valor epitelial. Es una iglesia que tiene un solo pilar central que se abre en palmera. Dicen que la vivienda del ermitaño se encontraba en su parte superior, como está en otras, aunque creo que es discutible”. SÁENZ DE OIZA, F.J. *Op. cit.*, p. 52.



La complejidad de la casa Fernando Gómez se torna aún más intensa cuando tratamos de su espacio interior. Hay en Durana una idea de centralidad omnipresente, que de nuevo invierte los postulados de la modernidad al situar un pilar en el centro, bajo el vértice del tejado. Como, ni el pilar central es exento, ni la chimenea de fábrica adquiere ese *status* nuclear del hogar en torno al que giran las alas de la casa en sentido “wrightiano”, se genera una cierta ambigüedad espacial alrededor de ese centro, que es percibido como espacio fluido pero no vacío –signo de “lo moderno”–, a pesar de sus ecos neoplásticos. Si atendemos a la representación gráfica de los pavimentos en la planta general [6] observamos que se deja “en blanco” –sin rayar, a diferencia de la zona de servicio y las verandas– todo ese núcleo central que aúna vestíbulo, salón, comedor y zona de dormitorios bajo un único techo, señalando así su condición de espacio diáfano y fluido. Este tema espacial es el que más adelante empleará en el Banco de Bilbao inspirándose en el lienzo de Mondrian *Composite in bleu A* (1917), del que escribe Oíza:

“El plano blanco lo ves pero no se reduce al tamaño del papel, el blanco pasa por debajo (...), el espacio primero es el total, los objetos de dentro están usando el mismo espacio”<sup>24</sup>.

Pero en Durana prevalece una sensación de refugio cálido que dista mucho de las abstractas experiencias neoplásticas. El contraste de dimensiones entre espacios abiertos y recoletos, la riqueza espacial de vistas diagonales cruzadas en vertical y horizontal, la sensación acústica y visual que proveen los revestimientos de techos y paramentos en continuidad con el entablado de madera –en una solución similar a la de la propia casa de Utzon en Hellebæk (1952)–, y el esmerado control de la luz por huecos singulares que atienden a cada actividad de la estancia en la que se ubican, hacen de este interior doméstico un espacio realmente insólito y acogedor [7]. Incluso en su espacialidad recuerda a su admirada ermita mozárabe de San Baudelio de Berlanga, con la que tiene ciertos parecidos en términos funcionales y simbólicos –pilar central, altillo para la lectura–<sup>25</sup>.

Por último, también resulta imprescindible destacar la condición simbólica de esta casa a escala de paisaje, si se quiere verificar esa hipótesis de “lo complejo” presente en Durana. La obra se construyó en la pequeña localidad de Durana, a escasa distancia de Vitoria, donde el doctor Fernando Gómez vivía habitualmente con su familia. En el momento de su construcción la casa no estaba rodeada de ninguna otra edificación cercana, y así lo reflejan las imágenes de época de Schommer, mostrándola perfectamente integrada en el paisaje natural circundante [8] tal y como anticipaban sus alzados. Atiende, pues, a esa dicotomía campo-ciudad, tanto por su loca-

[8]



[6] Plano nº 4 –“Planta general”– del proyecto de ejecución, de agosto de 1959. No coincide con la planta definitiva de la obra realmente ejecutada en 1960 (ver fig. 2). Archivo Oíza.

[7] Interiores de la casa en Durana: biblioteca elevada –izquierda–, salón con chimenea central –centro– y zona estancial del salón –derecha–. Fotografía de Alberto Schommer, 1961.

[8] Vista de la casa Fernando Gómez en el entorno natural de Durana al terminar su construcción. Fotografía de Alberto Schommer, 1961.

[7]



lización como por su uso como segunda residencia. Oiza, al respecto de esa dualidad entre el entorno urbano y el rústico, hace este interesante comentario:

“Borges plantea esa tremenda dialéctica que es la historia de la ciudad, entre el hombre de la ciudad que quiere pasar a la naturaleza y el hombre rústico que quiere ser urbano. En el fondo, el encuentro de lo uno y lo otro es lo que hace lo humano habitable”<sup>26</sup>.

Aunque se refiere a la ciudad, la sentencia podría aplicarse a la inversa, como la casa en el campo, como es el caso que nos ocupa. En ese sentido, Oiza se refiere a esta tipología con el término “villa”, pues “son las construcciones que los hombres hacen en el campo”<sup>27</sup>. Menciona la Rotonda de Palladio, como prototipo de villa clásica, y la Saboya de Le Corbusier, como sucesora moderna de esa idea que ha ido “llevando las conquistas de la ciudad para vivir sobre el campo, pero liberado de la presión del trabajo campesino”.

No es casual que se refiera a estas dos modélicas villas. De ellas a Oiza no le interesan los paralelismos geométricos y aritméticos de Colin Rowe<sup>28</sup> sino su idea común de levantarse sobre el terreno, del gesto simbólico de distanciarse de él. Lo justifica diciendo que “la nobleza del hombre empieza cuando se libera de la gleba”<sup>29</sup>, no tanto por sus implicaciones sociológicas como por las antropológicas, pues le preocupa que la casa sea entendida como representación del habitar humano sobre la tierra, para “significar, si se quiere, poéticamente, el habitar la tierra”<sup>30</sup>.

La Rotonda y la Saboya son casas de planta central que se abren al paisaje en sus cuatro orientaciones a través de una notable elevación del *piano nobile*. En Durana, la casa se abre en todas las orientaciones del espacio a través de tres verandas que son proyectadas para el ámbito de entrada, el patio de los dormitorios y el “jardín de estancia” junto al salón [9]. Actúan como pórticos cubiertos, con un carácter doméstico nada monumental, construidos con entarimado de madera, y elevados del terreno natural alrededor de un metro mediante pequeños dados de apoyo que señalan sutilmente ese distanciamiento necesario para el habitar pero con una retórica mucho menos pretenciosa, casi de aspecto vernáculo, como muestran sus robustas barandillas.

En su revisión del concepto de “villa”, Durana se aleja del modelo clásico y del moderno en su faceta más formalista. Con su geometría diagonal y girada, elude caracterizarse mediante las 4 fachadas de una villa –que sí poseen la Rotonda y la Saboya– como objeto abstracto orientado en el espacio tridimensional. La casa es –siguiendo el entendimiento de “lo orgánico” que hace Oiza– una especie de “ser vivo”, que gira su rostro para atender solicitudes diversas, como son la circulación rodada de los vehículos y, sobre todo, la captación del sol<sup>31</sup>: la fachada sureste de los dormitorios se gira en perpendicular al nacimiento del sol en el solsticio de invierno y las del salón ortogonalmente a la dirección del ocaso del sol en ese mismo día, tal y como se señala en el plano. La fachada deja de ser un lienzo representativo para convertirse –usando la terminología de Venturi– en consecuencia lógica de una “inflexión” hacia el lugar concreto donde se implanta la casa. Tal es así que cuando Oiza dibuja los planos de fachadas [10] de la casa en el proyecto de ejecución de 1959, designa a las fachadas como “proyecciones”, pues resultan directamente de sus proyecciones diédricas verticales hacia los puntos cardinales. No compone las fachadas con ellos y tampoco precisan sus dimensiones verticales, pues –como se indica en la nota al pie repetida en los planos– para ello es preciso “consultar elevación ortogonal en plano número 8”. El objeto arquitectónico, la casa concreta, pertenece al orden paisajístico y, como tal, es representado, prolongando con su cubierta un lejano perfil montañoso y trazando con pequeños trazos irregulares la línea de contacto de los muros con el terreno natural del jardín. De todo ello se deduce que incluso hasta en la representación gráfica Oiza persigue un nuevo código, un “grado cero de escritura”, desde el que operar y construir un discurso contemporáneo realmente elaborado y complejo.

A lo largo del presente análisis de la casa Fernando Gómez se ha ido descubriendo una obra sumamente rica en ideas y referencias, donde se advierte ese denodado esfuerzo de síntesis –que no de simplificación– que arroja una idea de Durana como ejercicio sincrético por excelencia en su carrera, aún a pesar de tratarse de una escala doméstica. Indagar en su “método”, tan singular y único como lo es cada proyecto, nos permite entender su complejidad, basada en una vasta cultura arquitectónica de obras de la Historia de la Arquitectura antigua y moderna, una atención a la arquitectura contemporánea del momento, y un sentido de continuo progreso que siempre aspira a abrir nuevos caminos en su disciplina.

Sorprende, no obstante, que pese a lo insólito de su construcción en 1960 y a la satisfacción con que Oiza terminó esta obra, el arquitecto no procurase divulgarla en las revistas de la época, aun-

<sup>26</sup> SÁENZ DE OÍZA, F.J. *Op. Cit.*, p. 37.

<sup>27</sup> Entrevista con Vicente Paton y Pierluigi Cattermole publicada en la revista *ON*, n° 68 (1986). Recogida en: SÁENZ DE OÍZA, F.J. *Op. Cit.*, p. 34.

<sup>28</sup> Oiza dice expresamente al respecto de la comparativa entre la villa Rotonda y la Saboya que lo que le interesa es la forma de elevarse del suelo, diciendo que “ese es el paralelo que pongo entre ambas villas, del cual los historiadores no hablan”. Su crítica se refiere al célebre texto de Colin Rowe “Las matemáticas de la villa ideal” publicado en *Architectural Review* (marzo de 1947), pues aquella comparativa incidía en aspectos morfológicos de su trazado en base a proporciones aritméticas armoniosas pero olvidando estos aspectos de índole simbólica o antropológica.

<sup>29</sup> SÁENZ DE OÍZA, F.J. *Op. cit.*, p. 34.

<sup>30</sup> Cita recogida en el epígrafe “Un paso atrás” de: SÁENZ DE OÍZA, F.J. *Op. cit.*, p. 22.

<sup>31</sup> Conviene recordar que Oiza dominaba estos temas del recorrido solar y el clima pues es profesor de “Salubridad e Higiene” en la ETSAM entre 1949 y 1961. Sus valiosos apuntes han sido publicados en formato de libro: MARTÍN GÓMEZ, César (ed.). *Los apuntes de Salubridad e Higiene de Francisco Javier Sáenz de Oiza*. Madrid: T6 ediciones, 2010.

<sup>32</sup> En el libro de Alberdi y Sáenz Guerra, la casa F. Gómez ocupa 4 páginas, tantas como la casa Echevarría, donde son proporcionalmente bien tratadas (pp. 86-89). En cambio, en la monografía de *El Croquis*, la Echevarría y la Fabriciano ocupan 12 páginas y la F. Gómez solo la mitad (pp. 44-49). Advértase que en *El Croquis* (1988) Durana no es tan bien considerada como en el libro (1996), lo que podría dar a entender que Oiza, al supervisar su última monografía autorizada, reconsiderase otorgarle más valor a Durana en el conjunto de su obra.

[9] Porches cubiertos del ámbito de entrada –izquierda– y del salón –derecha–, con sus verandas elevadas del terreno defendidas por robustas barandillas. Fotografía de Alberto Schommer, 1961.

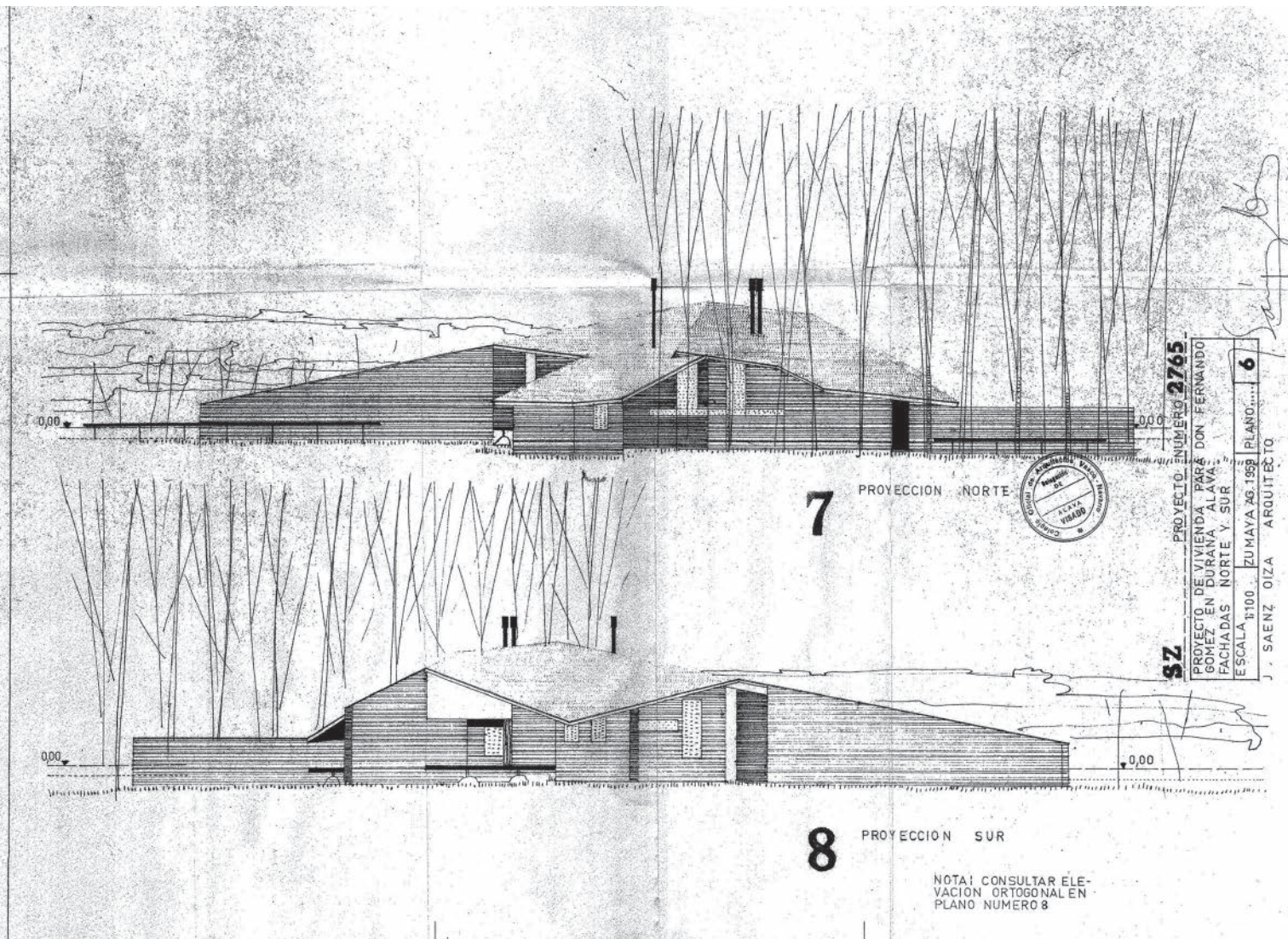
[10] Plano n° 6 –“Fachadas Norte y Sur”– del proyecto de ejecución, de agosto de 1959. Archivo Olza.

que al final de su vida sí le reconociera públicamente un lugar especial entre su fértil producción arquitectónica <sup>32</sup>. Quizá este haya sido el motivo por el que, desgraciadamente, esta casa haya pasado bastante desapercibida durante décadas en el estudio de su obra, y lógicamente también para la Historiografía española, asunto que desde aquí reivindicamos por sus propios méritos.

[9]



[10]



## 08 | Las cinco conferencias de Juan Borchers en Madrid. Origen e impacto \_Ignacio Hornillos Cárdenas

La última vez que Juan Borchers Fernández (1910-1975) estuvo en Madrid fue el 8 de noviembre de 1971. Días antes había dictado su última conferencia en el Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. Dicha charla [1], titulada “Estructura y número en el lenguaje arquitectónico” se expuso ante un público numeroso de arquitectos y críticos de la capital. La invitación <sup>2</sup> corrió a cargo de Antonio Fernández Alba (1927-) y había sido coordinada por Julio Cano Lasso (1920-1996). Tal expectación generó, que los organizadores decidieron partir el texto de Borchers en dos y reservar otra fecha en noviembre para una segunda parte que nunca llegó a suceder. El 11 de noviembre, estando en París para unas gestiones <sup>3</sup>, y con idea de volver a Madrid para terminar su compromiso con el COAM, sufría un paro cardíaco <sup>4</sup> que casi le cuesta la vida. Borchers estuvo ingresado en el Hospital Cité Universitaire de la capital francesa hasta marzo de 1972, cuando cogió un avión de vuelta a Chile y nunca más volvió a pisar suelo europeo. El texto de aquella lectura que nunca se llegó a leer, titulada “Patrón de Unidad Plástica”, permanecía oculto en las notas privadas del arquitecto. Tanto este manuscrito, como la primera parte que sí leyó, se ha descubierto que coinciden en su mayoría con el texto de su segundo libro *Meta-Arquitectura*, publicado en 1975 como obra póstuma. No se puede profundizar en la teoría del arquitecto chileno sin el apoyo de sus dos íntimos colaboradores ni negar la vinculación del taller con la ciudad de Madrid.

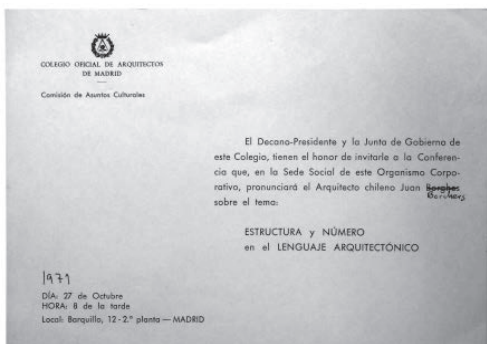
La condición que pretende fijar este texto de investigación es resaltar la importancia de las cinco conferencias que Juan Borchers escribió para nuestra capital y analizarlas desde cuatro puntos de vista: ¿Por qué se originó el interés por Juan Borchers en Madrid? ¿Quién lo hizo posible? ¿Qué contenido tuvieron? ¿Qué impacto tuvo?

La vinculación de Juan Borchers por tierras europeas viene de familia, sus abuelos paternos eran de origen alemán y emigraron al sur de Chile a finales del siglo XIX. Su padre, Juan Borchers Neuhaus, se casó con una hija de emigrantes españoles, Elisa Fernández Basoredo, de origen asturiano. Fruto del matrimonio tuvieron tres hijos, siendo Juan –hijo– el mayor. Pese a haber nacido en Punta Arenas, la educación y nostalgia sobre sus antepasados siempre estuvo presente y animó a Borchers en su camino por el conocimiento a través del mundo.

“En el lugar donde yo nací y donde salí para no regresar, no había nada que pudiera dar índice del curso que habría de seguir mi existencia posterior” <sup>5</sup>

En términos profesionales se le reconoce más como teórico que como arquitecto, aun así, se le considera un profesional que supo integrar la práctica y la teoría a partes iguales gracias a cuatro obras, dos de cada tipo. Construye, junto a su Taller <sup>6</sup>, integrado principalmente por Isidro Suárez (1918-1986) y Jesús Bermejo (1928-), dos obras importantes: El edificio de la Cooperativa Eléctrica de Chillán, COPELEC, entre 1960 y 1967, y la casa Meneses en Santiago entre 1962 y 1965. En el aspecto teórico escribe infinidad de textos de los cuales algunos han sido difundidos y solo dos fueron ordenados por el autor y publicados bajo los títulos de *Institución Arquitectónica*, en 1968, y el ya mencionado *Meta-Arquitectura* de 1975. Será labor de este escrito situar a Madrid como espacio de debate donde su primer y segundo libro fueron recepcionados con mayor interés.

[1]



[2]



Resumen pág 52 | Bibliografía pág 60

Universidad Politécnica de Madrid.  
Ignacio Hornillos Cárdenas (Madrid, 1985). *Arquitecto desde 2010 por la E.T.S.A.M y Máster de Proyectos Arquitectónicos Avanzados en la línea de teoría y crítica desde 2012. Ha realizado estancias de estudios en la E.T.S.A. Sevilla (2003-2004), en el Illinois Institute of Technology de Chicago (2007-2008) y en Domus Academy de Milán (2011). Ha sido profesor titular de la Facultad de Diseño y profesor asociado de la Facultad de Arquitectura de la Universidad del Desarrollo de 2013 a 2015. Ha sido investigador invitado por la Pontificia Universidad Católica de Chile donde obtiene la estancia internacional bajo la supervisión de Fernando Pérez de Oyarzun. info@ignaciohornillos.com*

### Palabras clave

Madrid, contexto, posicionamiento, taller, teoría, historia y medida

[1] Imagen procedente del Fondo Documental Juan Borchers. Centro documental Sergio Larrain García-Moreno. PUC. Chile.

[2] Imagen procedente del Fondo Documental Juan Borchers. Centro documental Sergio Larrain García-Moreno. PUC. Chile.

[3]



[3] Imagen procedente del autor.

<sup>1</sup> BORCHERS F., Juan. Fondo Documental Sergio Larrain García-Moreno. FJB-L19-0039. Diario personal 27. 18 abril 1970 - 13 abril 1975. Aproximadamente en la página 9 hace la descripción de su viaje de Madrid a París el 8 de noviembre a las 7.00 pm.

<sup>2</sup> BORCHERS F., Juan. Fondo Documental Sergio Larrain García-Moreno. FJB-C1049. Carta entre Juan Borchers y Jesús Bermejo. Sábado 16 de octubre. 1971, Madrid. Informa del acuerdo con Fernández Alba y Cano Lasso sobre las dos lecturas que hará en el Colegio de Arquitectos.

<sup>3</sup> BORCHERS F., Juan. Fondo Documental Sergio Larrain García-Moreno. FJB-L19-0039. Diario personal 27. 18 abril 1970 - 13 abril 1975. Aproximadamente en la página 10. Nota *post-crupta*.

<sup>4</sup> BORCHERS F., Juan. Fondo Documental Sergio Larrain García-Moreno. FJB-L19-0039. Diario personal 27. 18 abril 1970 - 13 abril 1975. Aproximadamente en la página 10. Nota *post-crupta*.

<sup>5</sup> BORCHERS F., Juan. *Meta-arquitectura*. 1ª ed. Santiago de Chile: Mathesis ediciones, 1975, p. 284.

<sup>6</sup> AA.VV. "El taller de Juan Borchers". Revista CA, n° 98. Santiago: Colegio de Arquitectos de Chile, Jul.-Sept., 1999.

<sup>7</sup> MONTANER, Josep María. *Arquitectura y crítica en Latinoamérica*. 1ª ed. Buenos Aires: Nobuko, 2011, p. 42.

<sup>8</sup> PÉREZ DE OYARZÚN, Fernando. Catálogo de exposición. Artículo introductorio; "Desvios de la deriva. Experiencias, travesías y morfologías". Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, mayo - agosto 2010.

<sup>9</sup> COLOMINA, Beatriz. "Radical Pedagogies" seminario sobre las prácticas docentes en la Escuela de Arquitectura de Tucumán. Universidad de Princeton, 2015.

<sup>10</sup> BORCHERS F., Juan. *Institución arquitectónica: con dibujos del autor*. Ed. Andrés Bello Santiago, Chile., 1968. Existe copia del contrato original entre la editorial y el autor fechado el 16 de mayo de 1967 donde se especifican las unidades y las condiciones de venta, derechos y distribución.

<sup>11</sup> BORCHERS F., Juan. Fondo Documental Sergio Larrain García-Moreno. Cartas FJB-C0963. 15 de julio de 1968 y FJB-C0962. 20 de julio de 1968 entre Santiago y Socos.

<sup>12</sup> SUGER DE SAINT-DENIS (c. 1081 - 13 de enero de 1151). Eclesiástico francés, personaje político e historiador, procedía de una familia acomodada de caballeros de Flandes, y nació en Saint-Denis cerca de París o en Toury (Beaucé). Fue abad de la abadía de Saint-Denis desde 1122, y como tal enriqueció la nueva iglesia basilical de Saint-Denis en el naciente estilo gótico.

Este localismo se demuestra al comprobar que la figura de Juan Borchers pasa inadvertida para la mayoría de los arquitectos e historiadores del siglo XX. En un rastreo a través de los principales textos que analizan la Historia de la Arquitectura del pasado siglo; habiendo mirado a autores como Giedión, Summerson, Tafuri, Benévolo, Colquhoun, Frampton, Vidler o Curtis concluimos que no aparece en ninguno de los glosarios rastro del arquitecto chileno. Solo en un libro reciente (2011), escrito por el español Josep María Montaner, y titulado *Arquitectura y crítica en Latinoamérica*, se considera a Borchers como un actor importante de la arquitectura en Chile. Sin embargo, Borchers no es ajeno a su entorno, y en el libro de Benévolo sí aparecen citados arquitectos chilenos como Emilio Duhart (1917-2006), Carlos Bresciani (1911-1969), Hector Valdés (1918-1979), Fernando Castillo (1918-2013) y Carlos Huidobro (1918-2017). Estos compañeros de generación, junto con otros argentinos y brasileños, tuvieron mayor conexión y exposición con la llegada de las teorías del movimiento moderno a Latinoamérica gracias a los viajes de Le Corbusier (1887-1965) realizados entre 1929 y 1962. En este sentido, especialmente fructífera fue la relación de Borchers con el Grupo Austral <sup>7</sup>, encabezado por Ferrari Hardoy (1914-1977), Antonio Bonet (1913-1989) y Juan Kurchan (1913-1972), colaboradores del Taller de la Rue de Sèvres años antes y que contribuyeron a traer dicha arquitectura a aquellos parajes desconexos <sup>8</sup>.

En el contexto que nos ocupa, su contacto con España se inicia a principios de 1948, cuando gracias a la beca del Instituto de Cultura Hispánica, Borchers y Suárez recalcan en Madrid para llevar a cabo sus investigaciones sobre las ciudades fundacionales americanas. En su primera residencia en Madrid, en el Colegio Mayor Santa María, es donde conocen a Jesús Bermejo. Este joven de 19 años estaba realizando los estudios previos al examen de acceso para entrar en la Escuela de Arquitectura de Madrid, que cambió por la escuela de Tucumán, <sup>9</sup> influido por Borchers, Suárez y los compañeros argentinos del Grupo Austral. Tras la ampliación de esta beca durante un año más, Suárez regresa en 1950 a Chile de manera definitiva y será Borchers el que goce de un permiso de residencia gracias a la Real Academia de Historia Española que le permitirá disfrutar de un visado por cuatro años. [2]

De este periodo, ya en solitario, cabe destacar la cantidad de cartas que se intercambian Borchers y Suárez y que sirven de método de análisis para poder comprender y desentrañar aquello que iba estudiando Borchers en España. De esta manera, hemos podido detectar desde su asistencia a los seminarios de Filosofía de Ortega y Gasset (1883-1955) y Xavier Zubiri (1898-1983) hasta sus investigaciones sobre Juan de Herrera (1530-1597) y el Escorial. Desde su análisis riguroso de la ciudad lineal de Arturo Soria (1844-1920) hasta la observación de la manera de dibujar de El Greco (1541-1614). Desde las fotografías de la Catedral de Burgos hasta los dibujos sobre los árboles del Parque de María Luisa en Sevilla. Toda esta información se encuentra recopilada en sus apuntes y libretas –material disponible en el fondo documental de la biblioteca de la Facultad de Arquitectura de la Pontificia Universidad Católica de Chile–. Esta época tiene otra connotación para Borchers, ya que Madrid se convierte en su "hábitat desplazado". En sus cartas, le expresa a Suárez la libertad que siente en la capital madrileña para poder avanzar en sus investigaciones y cómo su poca necesidad de contacto social le permite ampliar las miras de su investigación. Madrid, por tanto, es centro de una serie de viajes que realiza por Marruecos, Egipto, Francia, Italia, Holanda y Alemania volcando sus vivencias a través de una correspondencia con la capital española como residencia.

Si bien esta primera etapa es clave para entender sus visitas y contactos posteriores, supone a la vez el origen y la consolidación del Taller como ente propio. Los motivos que justifican la segunda estancia madrileña tienen otros condicionantes y sobre todo otros objetivos. Una vez más, el sistema de correspondencia entre los miembros del Taller nos sirve como método de análisis para adentrarnos en la realidad del momento. El punto de inflexión corresponde al lanzamiento de su primer libro teórico, *Institución Arquitectura* <sup>10</sup>, a principios de 1968 y con una tirada inicial de 2.000 unidades. [3]

Son clave las conversaciones <sup>11</sup> que tienen vía postal Bermejo y Borchers en Chile. El arquitecto español le advierte sobre el escenario de la crítica arquitectónica:

"Leí el libro sobre "El Brutalismo", Banham el autor. Ataca a los movimientos: "nuevo empirismo hueco", etc. Como anti-arquitectura –parecido a lo que vimos cuando trabajaba sobre Zevi, en que los marcaba como reacción del profesionalismo–. Considera a Pevsner en lo mismo –aunque valora su primera obra, "esquema de la arquitectura europea"–. Dice que Le Corbusier cumple en "*Vers une architecture*" recién desde 1950. Que la relación espacio-estructuras, válida desde el Renacimiento, puede no tener ya validez. Cuenta la caída del CIAM, por obra del Team 10. Termina diciendo que él –que no es arquitecto– hacia 1955 creía que el Brutalismo (=los arquitectos ingleses Smithson), en las conversaciones con ellos en Londres, era como el obispo Suger <sup>12</sup> –al comienzo del gótico– o los amigos de Alberti; pero dice la arquitectura no lo puede

todo, los arquitectos consiguen trabajos remunerados en industrias, etc. y por eso él se considera un sobreviviente. Como influencias: Los libros de Wittkower y el Modulor de Le Corbusier; la intención de ir “hacia la arquitectura”, por eso aparecen simetrías, durezas, etc.”

En su carta respuesta [4], Borchers especifica su preocupación por entrar dentro del debate arquitectónico mundial; además de adelantarle algunos contactos hechos por Suárez en España:

“Isidro llegó anoche, creo sobre la medianoche. Me contó lo de España. Me pareció bueno y la tarjeta que le sirvió creo que habrá que considerarla “entusiasta”. Si esto “prende” en España ya lograremos dar un paso allí”.

Borchers introduce su visión del panorama teórico arquitectónico y advierte nuevos escenarios en el futuro próximo:

“Pensé en lo que me cuentas en tu carta del autor del “Brutalismo”, aquello de que él se encuentra a sí mismo como un “sobre viviente”. Pero de todos modos ha publicado un libro y algo quedará. Si nosotros logramos la instauración del nuestro algo más se hará para echar abajo los prejuicios que respecto a la arquitectura pesa y donde la acción de Harvard y Ulm son no pocas piedras angulares”.

Los contactos con librerías y distribuidoras van avanzando y tejen redes desde Chile que tocan Argentina, Brasil, Estados Unidos, España y Francia. Será nuestro país el único hilo que prosperará en su voluntad por hacer llegar un discurso propio de la Arquitectura. En febrero de 1969 deciden mandar a Bermejo en busca de movimientos de primera mano en Madrid. Curiosamente, es un sobrino del arquitecto español quien, estando en la clase de Sáenz de Oíza (1918-2000), le muestra el libro de Borchers y este queda muy interesado <sup>13</sup>. Es a partir de ese momento cuando la mecha de Madrid se intensifica; es el propio Sáenz de Oíza el que propone escribir una crítica del libro que nunca llegó a realizar, a la vez que les contacta con el panorama editorial madrileño y refuerza la relación entre Bermejo y Carlos Flores (1928-). Desde ese momento, se producen las primeras críticas –*Hogar y Arquitectura*, *Nueva Forma*, *Revista Informes*, *Nuestra Arquitectura*, *Estafeta Literaria*– e incluso la invitación formal para publicar parte del trabajo del Taller en el número de la revista *Hogar y Arquitectura* que versará sobre Chile en su número 87 [5]. Ese año es especialmente intenso en correspondencia y las ganas por la trascendencia del texto se evidencian en algunas de las listas que hace Borchers sobre ejemplares a regalar. La más osada tiene nombres como Banham (1922-1988), Utzon (1918-2008), el crítico de arte Norman Rosenthal (1944-), la Escuela de Chicago o un poco conocido Kiyonori Kikutake (1928-2011). La lista madrileña demuestra las preferencias del Taller por acercar su teoría a figuras como Miguel Fisac (1913-2006), Fernando Higueras (1930-2008), Rafael Leoz (1921-1976), Rafael Moneo (1937-), Fernández Alba (1927-), Carlos Areán (1921-1996), Fernando de Terán (1934-), Alfredo Sánchez Bella (1916-1999) y demás arquitectos vinculados con el círculo que Bermejo iba descubriendo.

## Las Conferencias

- “Del orden a la medida”. 6 de marzo de 1970. COAM.
- “Paralogismo mensural en Arquitectura”. 16 de marzo de 1970. ETSAM.
- “Metacrisis armónica”. 28 de abril de 1970. ETSAM.
- “Estructura y número en el lenguaje arquitectónico”. 27 de octubre de 1971. COAM.
- “Patrón de unidad plástica”. Noviembre de 1971. INÉDITA.

En marzo de 1970, Borchers aterriza en Madrid con motivo de su primera conferencia en el Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid; además, viene a coordinar la pactada publicación en la revista *Hogar y Arquitectura* <sup>14</sup>. Esta primera lectura, titulada “Del orden a la medida” [6] tiene lugar el 6 de marzo de ese año y supone la primera vez que Borchers expone su pensamiento fuera de su país de origen.

El objetivo de su exposición es fijar la distinción que existe entre el método que configura un orden y el instrumento que lo regula. Borchers explica sus razonamientos recurriendo a la matemática, a la física, a la pintura, pero sobre todo a la música; se trata de obtener sistemas de semejanza que pudieran ser trasladados a la arquitectura. Su charla se inicia citando la definición que el mismo Auguste Perret (1874-1954) en 1936 le dio en una de sus conferencias de Chile. Para el arquitecto francés la arquitectura es “*agir par la poésie de la construction*”, es decir, actuar a través de la poesía de la construcción. Borchers utiliza este pretexto para



[4]



[5]

[4] Imagen procedente del Fondo Documental Juan Borchers. Centro documental Sergio Larrain García-Moreno, PUC, Chile.

[5] Imagen procedente del autor.

explicar que toda construcción está realizada a través de unas medidas, y que estas tienen que tener un sentido proporcional si se pretende alcanzar una resonancia. Recorre desde la antigua matemática, donde no existía una disociación entre aritmética y geometría, hasta llegar a los primeros pitagóricos, alrededor del año 540 a.C., cuando el número ya era la esencia de todas las cosas. Para Borchers, Euclides (325 a. C.-265 a. C.) marca la pauta, llevando la geometría a ser una disciplina independiente. El número corresponde a un segmento, y cada segmento es un tono. En sus primeros capítulos acaba concluyendo que la arquitectura es algo así como “música petrificada”<sup>15</sup> o “plástica musical”. En su exposición, continúa con el siglo XVI, donde se consuma en la conciencia una correspondencia entre las consonancias musicales y el sistema proporcional en arquitectura; planteamiento que data de la época de Leon Bautista Alberti (1404 – 1472). Borchers salta hasta mediados del siglo XX, recogiendo como último capítulo el intento de Le Corbusier (1887-1965) con su “Modulor”.

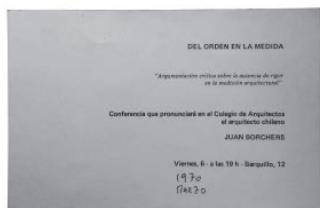
En la segunda parte de su conferencia, Borchers consolida la relación tonal entre música y arquitectura que había impuesto el italiano Zarlino (1517-1590) en la segunda mitad del siglo XVI. Se vale de esa relación y de su gama diatónica para afirmar que el arquitecto, al igual que el físico a través de la matemática y el músico a través de la notación, debe de dimensionar y medir. Dice: “hay que construir un lenguaje propio de la disciplina. Proporcionar es medir de una determinada manera”. En su afán didáctico, Borchers analiza con detalle los orígenes del Modulor en tanto en cuanto se refiere a la serie proporcional de Leonardo de Pisa (1170-1240) y recoge “la sección aurea” de Eudoxo Cnido (390 a.C.-337 a.C). Acaba concluyendo que el problema de establecer una serie a través de la medida armónica, basada en la proporción áurea, no es más que el caso particular de un ser humano. El sistema de Le Corbusier no responde a la generalidad, se queda en lo estático y no concuerda con la “dinamis” de nuestro organismo. Borchers alude a la explicación de su libro *Institución Arquitectónica*<sup>16</sup> donde establece un nuevo orden artificial vinculado al órgano de la voluntad donde los actos tienen que ver con nuestro entorno de relación.

Aunque el autor no lo cita, estas conclusiones expuestas en su primer libro y reafirmadas en esta primera charla de Madrid tienen que ver con los textos de Jacob von Uexküll (1864-1944), “*Umwelt und Innenwelt der Tiere*” de 1909 y “*Theoretische Biologie*” de 1920, editados y traducidos al castellano en 1944 y 1945 y a los que Borchers tuvo acceso gracias al Instituto de Humanidades. Sin duda, su primera etapa en Madrid, con la cercanía de filósofos como José Ortega y Gasset, Xavier Zubiri y Julián Marías (1914-2005) marcaron un futuro de investigación ligado a la capital española.

La charla tuvo bastante aceptación, en un discurso que se denominó elevado<sup>17</sup>. Prueba de la buena acogida, Sáenz de Oiza decide invitarlo 10 días más tarde a exponer la misma charla a los alumnos de su clase de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid. Borchers se permite la licencia de modificar levemente el texto en la que consideramos su segunda lectura en la capital. La conferencia dictada el 16 de marzo llevaba por nombre “Paralogismo mensural en Arquitectura”. Borchers permanece en Madrid hasta el 21 de mayo. A principios de abril sale la revista *Hogar y Arquitectura* número 87 sobre la arquitectura chilena y aún le da tiempo a hacer una tercera lectura. El 28 de abril, de nuevo en la Cátedra de Oiza, y titulada “Metacrisis armónica”. Borchers explica su solución dimensional en un texto que sí que había sido preparado previamente en Santiago y que tenía un carácter más didáctico que el primero. En este caso, detallo los títulos de los catorce capítulos leídos por Borchers, que son en sí una muestra explícita del contenido de su tercera conferencia:

- “El problema armónico propuesto por Le Corbusier el año 1943”.
- “Situación de Le Corbusier dentro del estrato generacional “1880””.
- “De la polaridad entre las cuatro grandes disciplinas de arte: Arquitectura-escultura-pintura-música. Evolución de Le Corbusier dentro del fenómeno polar”.
- “De la necesidad de salir de un equívoco: Ideas-fuerza reales que preocuparon a Le Corbusier. Su medio circundante humano inmediato”.
- “De los paulatinos ajustes de las cifras del Modulor durante la gestación hasta su redacción definitiva (agosto de 1948)”.
- “La lógica vital: Evolución crítica de Le Corbusier en el lapso de 20 años”.
- “El mundo fundacional americano”.

[6]



[6] Imagen procedente del Fondo Documental Juan Borchers. Centro documental Sergio Larrain García-Moreno, PUC, Chile.

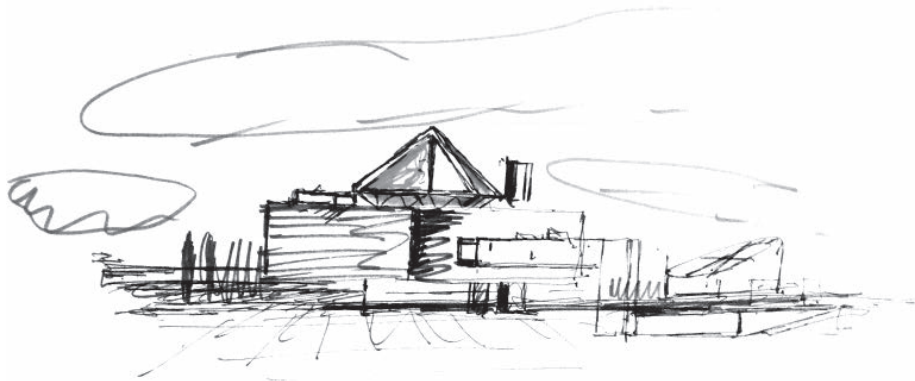
<sup>13</sup> BORCHERS F, Juan. Fondo Documental Sergio Larrain García-Moreno. FJB-C0965. Carta de Bermejo a Borchers y Suárez desde Madrid a Santiago. 20 de febrero de 1969. Es interesante cómo Bermejo cuenta el descubrimiento del libro de *Institución Arquitectónica* por Sáenz de Oiza a través de su sobrino. (Fig. 04)

<sup>14</sup> BORCHERS F, Juan. Revista *Hogar y Arquitectura* n° 87, marzo-abril 1970.

<sup>15</sup> Esta frase se suele relacionar con los filósofos alemanes Arthur Schopenhauer y Johann Wolfgang von Goethe pero hay discrepancias en su autoría porque diversas fuentes afirman que es otro filósofo alemán, F.W.J Schelling, el autor original que la dijo por primera vez en una serie de conferencias en 1802.

<sup>16</sup> BORCHERS F, Juan. *Institución arquitectónica: con dibujos del autor*. 1ª ed. Santiago: Andrés Bello, 1968.

<sup>17</sup> Desde 1968 hasta la fecha de la charla de Madrid se publicaron múltiples reseñas en revistas nacionales de arquitectura destacando el texto de Borchers y su marcado mensaje teórico y filosófico.



[7]

- "El lugar donde los caminos se bifurcan; Mi proposición armónica".
- "Del orden cuantitativo y del orden cualitativo. Ensayo de exposición".
- "De la cualidad y de la cantidad".
- "Medir. Dimensionar".
- "De la historia y de la Arquitectura.
- "Llevando al límite los conceptos expuestos, para obtener la característica de la arquitectura que la diferencia violentamente como disciplina autónoma".
- "Fenómeno críticos: Japón y Brasil. Pueblo sin espacio vital y pueblo con espacio vital".

Al tratarse de una exposición con estudiantes, Borchers tiene el empeño de ampliar el contexto de su investigación insistiendo en la figura de Le Corbusier como origen y fuente de su análisis inicial. Si bien es cierto que su obra construida se ha ligado en muchas ocasiones con la estética "*Corbuseriana*", tal y como explica Sandro Maino <sup>18</sup>, Le Corbusier no es más que el punto de partida para el teórico chileno. A través del despliegue de un discurso dialéctico <sup>19</sup>, Borchers expone la tesis del Modulor y la rebate con su antítesis crítica; para acabar con su propia proposición armónica en la búsqueda de la verdad "hegeliana" <sup>20</sup>. Borchers culmina su exposición con una serie de ejemplos que tratan de aterrizar un discurso denso para un público joven. Sin embargo, entre los profesores asistentes de la clase destacan Rafael Moneo y Paco Alonso (1944) que pasarían a unirse al grupo de gente cercana del Taller y a tener un trato intenso con Borchers en su estancia en Madrid.

Borchers vuelve ilusionado a Chile, y junto con Suárez y Bermejo trata de dar forma a su internacionalización compitiendo en el famoso concurso de 1971 del Plateau Beaubourg en París [7].

Su objetivo es poner en práctica los conceptos expresados en las lecturas de Madrid y sistematizar una arquitectura a través de la matemática y la percepción. El jurado, presidido por Jean Prouvé (1901-1984) y formado entre otros por Philip Johnson (1906-2005) y Oscar Niemeyer (1907-2012) era el mejor escenario para un reclamo de atención que, sin embargo, no fue efectivo.

Pese a su fallida participación, Borchers y Bermejo viajan a Madrid de nuevo en agosto del 71 para pasar por París en septiembre; con motivo de la exposición de las maquetas y los paneles de todos los concursantes del futuro centro Pompidou <sup>21</sup>. Si bien el objetivo de la práctica aún no está maduro para el mercado internacional, vuelven a priorizar la divulgación de sus textos y hacen contactos con la idea de relanzar una publicación en España y otra en París. Es a la vuelta de la capital francesa cuando Borchers se encuentra con la noticia de Fernández Alba donde se le informa de sus dos próximas lecturas en el COAM y que tendrán como criterio ser continuación a la ya expuesta el año anterior. Este hecho supone un incentivo para transmitir de nuevo su particular visión de la arquitectura. Durante el mes y poco que queda hasta la disertación, Borchers trabaja desde Madrid con el fin de poder completar un texto coherente y preciso, con el que explicar su visión compleja de una realidad sensible construida a través del número. Borchers siente que, si bien su primer libro ya ha tenido el asiento necesario, este segundo escaparate –con posible publicación– supone una posición de privilegio desde donde seguir creciendo en la difusión de sus ideas. Además, estos meses son en los que mayor intensidad social tiene Borchers con compañeros, críticos y personalidades españolas. A través de la correspondencia y en sus diarios personales se reflejan encuentros con miembros de la dirección del

<sup>18</sup> MAINO, Sandro. "Le Corbusier, el punto de partida de Juan Borchers". Artículo del Congreso Internacional *Le Corbusier, 50 years later*. Valencia: Universitat Politècnica de Valencia, 18-20 noviembre 2015.

<sup>19</sup> La dialéctica hegeliana consiste en establecer una "tesis", su contrario, una "antítesis" y su resolución en una "síntesis". A cada afirmación de algo le corresponde su respectiva negación y, al choque entre ambos, una solución o conclusión que posteriormente se conviene en otra tesis, y así sucesivamente.

<sup>20</sup> HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Fenomenología del Espíritu*. Wenceslao Roces y Ricardo Guerra (trad.). Madrid: FCE, 2017.

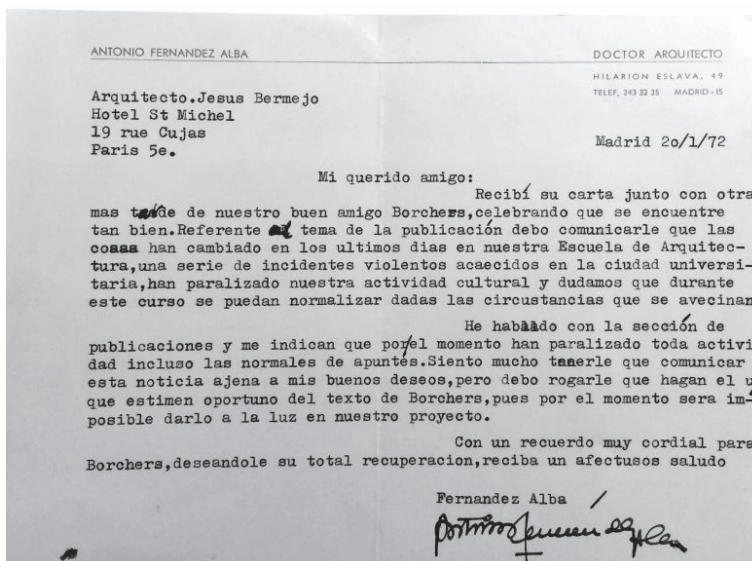
<sup>21</sup> Según las actas del jurado se recogieron 681 propuestas. En conversaciones con Jesús Bermejo, cuenta cómo en septiembre de 1971 se organiza en un lugar cercano al solar la exposición de todos los proyectos participantes. Para Borchers era la mejor manera de medir dónde se situaba el concepto arquitectónico de la época.

[7] Imagen procedente del Fondo Documental Juan Borchers. Centro documental Sergio Larraín García-Moreno, PUC, Chile.





[8]



[9]

[8] Imagen procedente del Fondo Documental Juan Borchers. Centro documental Sergio Larraín García-Moreno, PUC, Chile.

[9] Imagen procedente del Fondo Documental Juan Borchers. Centro documental Sergio Larraín García-Moreno, PUC, Chile.

Colegio de arquitectos de Madrid como Julio Cano Lasso y Antonio Fernández Alba. Directores de revistas como Carlos Flores, Santiago Amón y Carlos Areán. Frecuenta comidas con Sáenz de Oiza acompañado por Rafael Moneo, Paco Alonso y otros alumnos de Oiza como Javier Vellés, Gabriel Ruiz Cabrero, Alfonso Valdés y Santiago Valdés Bermejo. Recorre el museo del Prado con Julio Alvarado, Serafín Losada y se reúne con personas culturalmente importantes de nuestro país como con un sobrino de Arturo Soria y Mata (1844-1920) y con Jaime Valle Inclán (1922-1985), hijo del poeta Ramón María del Valle Inclán (1866-1936).

El texto final para las dos conferencias fue preparado en poco tiempo, seguramente estuviera pre-cocinado de antes, ya que existen en sus libretas <sup>22</sup> referencias al estudio del cubo. La realidad de lo que se ha encontrado,<sup>23</sup> por la transcripción de los textos originales, es que al inicio se trataba de un único conjunto dividido en dos partes; “la Serial” y “la Unidad”. A partir de la conversación con Fernández Alba, se hace un esfuerzo para dividir el trabajo en dos conferencias con más entidad y queda el texto original repartido de otra manera y titulado diferente. Por tanto, en nuestro orden cronológico, el 27 de octubre de 1971 Borchers dicta su cuarta conferencia, esta vez en el COAM y la titula “Estructura y número en el lenguaje arquitectónico”. La última y definitiva charla se queda reservada para noviembre con el título de “Patrón de Unidad Plástica”.

Al principio del artículo se mencionaba el resultado de las dos charlas, la primera fue un éxito, eco se hicieron los periódicos al día siguiente [8], la segunda nunca se llegó a celebrar.

Existe un registro de libretas del hospital de París donde Borchers le transmite a Bermejo su preocupación por un posible desvanecimiento de sus contactos en Madrid. La realidad se impone y el 20 de enero de 1972 Fernández Alba comunica <sup>24</sup> al Taller que por ahora no habrá publicación. [9]

<sup>22</sup> BORCHERS FERNÁNDEZ, Juan. Fondo Documental Sergio Larraín García-Moreno. Libreta FJB-L18-0038 (1969-1971) en la fecha 11-II-71 se pone a estudiar el cubo como figura geométrica y como figura arquitectónica. También estudia el cubo como número.  
<sup>23</sup> BORCHERS F., Juan. Fondo Documental Sergio Larraín García-Moreno. Documento FJB-D0146 - 01 - 02. Santiago / Madrid: 1971.  
<sup>24</sup> FERNÁNDEZ ALBA, Antonio. Fondo Documental Sergio Larraín García-Moreno. Carta FJB-C1072. Madrid: 1972.

Andado el tiempo se ha descubierto que sí que se ha publicado ese trabajo, quizá no de la forma exacta que se dictó en Madrid, y encaja con el interés de Borchers por difundir lo que allí dijo o se dejó de decir. Lejos de adentrarnos, en este caso ponemos a disposición del lector la posibilidad de tener acceso a aquel material tras comprobar que las dos partes fundamentales del texto teórico de Borchers se encuentran publicadas en su segundo libro: *Meta-arquitectura*. A continuación, se muestran superpuestos los índices originales del texto manuscrito de Borchers para sus conferencias de Madrid frente al texto impreso de la publicación del libro. [10]

[10]

INDICE		
	Prefacio	10
	P A R T E I LA SERIE	
Capítulos	1 La serial	17
	2 La serie cúbica	28
	3 Aleación	32
	4 El cubo	49
	5 Valores críticos	59
	6 Acción rítmica	66
	7 Protonúmero arquitectónico	78
	8 Generación de los números	86
	9 Medias proporcionales	96
	10 La cuaterna y su dinámica	101
	11 Congruencias	111
	12 Dinamodinamis	116
	13 Base fundamental de la serie cúbica	127
	14 Operaciones regulares con la serie cúbica	134
	15 La sombra del Partenón	143
	P A R T E II LA UNIDAD	
	16 Medir	159
	17 Patrón de unidad plástica	161
	18 Patrón de unidad plástica	163
	18 Estado crítico	173
	19 Valores plásticos	181
	20 El campo mágico	191
	21 La imposición de medidas	195
	22 Orden matemático — orden arquitectónico	203
	23 Los números del número	225
	24 Algoritmo del todo	242
	25 Gnomónica	260
	26 El laberinto	272
	27 El sentido	279
	28 Eólica — vida	284

[10] Imagen procedente del autor.

Resulta paradigmático que no fuera hasta 1975, y de manera póstuma, cuando el texto vio la luz. Aun así, Borchers dejó pistas de su origen en sus palabras de agradecimiento que aparecen en el inicio de la publicación en forma de dedicatoria <sup>25</sup>.

“Este haz de páginas se cerraron finalmente en forma de un libro. Será el segundo después de INSTITUCIÓN ARQUITECTÓNICA. En cierta forma lo sigue y puede pretender autonomía frente al primero. Nacido dentro de otras circunstancias, habla otro lenguaje, que yo siento claro y espero que el lector lo sienta igualmente. Lo dedico, en primer lugar, al arquitecto español Francisco Javier Sáenz de Oiza, en quien veo el mayor arquitecto español expresado desde las obras extraordinarias de Antonio Gaudí.

En lo tocante a conocimiento y manejo consecuente del “número” que hace el contenido de este libro, Jesús Bermejo, además de estar muy presente cuando lo estuve ideando, es quien lo conduce con fluidez responsable”.

Esta introducción es un homenaje a nuestro país, donde vio la oportunidad de exponer su visión particular de la arquitectura reflejando la metodología del número —a modo de manual— y

### Lectura A. La serial

- Postulado de la existencia de un número arquitectónico.
- Aleación.
- Postulado del cubo como estructura del número arquitectónico
- Valores críticos.
- Protonúmero arquitectónico.
- La extensión cúbica.
- La generación de los números.
- La dinámica.

### Lectura B. La unidad

- Patrón de unidad de medida y plástica.
- Medición plástica.
- Operaciones con la unidad de medida y plástica.
- Valores plásticos.
- Potencia de la unidad plástica.
- Canon.
- Los números.
- El sentido.

que además sirviera de herramienta en herencia para futuros arquitectos. Ese poso quedó sin duda en la capital española, y es de recibo admitir que estas cinco conferencias han tenido un impacto en la manera en que la escuela de Madrid se refiere desde entonces a la geometría y a la historia. El exponente más significativo seguramente sea Rafael Moneo, conocido y respetado a nivel mundial, referente de varias generaciones y que tuvo no solo influencia docente en Madrid, sino que al año siguiente de estar Borchers aquí, ganó la plaza de catedrático en Barcelona; insuflando nuevos aires e intensas referencias. No solo eso, sino que él mismo ha reconocido<sup>26</sup> que en uno de los primeros cursos que dio en Harvard Graduate School of Design iba buscando explicar un entendimiento contemporáneo de las piezas clásicas de la arquitectura. En ese momento explicó la Mezquita de Córdoba pero tal y como se desprende de su última publicación, *“La vida de los edificios”* (2017),<sup>27</sup> Moneo analiza una de las obras que más interesó a Borchers: La Lonja de Sevilla. Juan de Herrera con su libro *Discurso de la figura cúbica* (1573-1577) y Raimundo Lulio con su *Ars demonstrativa* (1283) seguramente fueran nombres que aparecieran en aquellas reuniones de octubre entre un Borchers culto de 61 años y un Moneo inquieto de 34. Entre ellos aparece todo el grupo cercano a la Cátedra de Oiza, con él como catedrático autorizado y figura del panorama arquitectónico de la época con voz e influencia asegurada. También destacaba un jovencísimo Paco Alonso que ha dejado muestras de que Borchers tuvo una marcada influencia en su posterior formación sobre la morfología idealista alemana, sobre la antropogeografía y el logicismo.<sup>28</sup> De manera concreta, Paco Alonso muestra sus referencias heredadas en un artículo publicado en la revista *Arquitectura* número 294, pp 33-48, dirigida en ese momento por Francisco de Asís Cabrero y editada por Federico Soriano. El artículo en cuestión, titulado “Bau-kunst.Bau”, se trataba de una transcripción de una conferencia pronunciada en el Politécnico de Milán el 31 de mayo de 1991. El texto tiene una cantidad de citas de muy diferente índole, pero de las cuales destacamos la ya mencionada definición que Auguste Perret da de la arquitectura, textos de un poco conocido Nicolás de Cusa y, sobre todo, la aparición en las notas del artículo de los dos libros teóricos de Borchers.

Otra rama, no menos despreciable, la encontramos gracias al mundo editorial que rodeaba a Carlos Flores y su vertiente de historiador del arte. Esta revista, relacionada con la Obra Sindical del Hogar Nacional Sindicalista pasó, gracias a su director, de ser un panfleto publicitario a convertirse en una revista con artículos de interés crítico arquitectónico.<sup>29</sup> Aparecía en una de las secciones, titulada “Arquitectura anónima”, un Fernando Higuera en plena madurez creativa que encontró en la historia y en lo popular una fuente de inspiración importante<sup>30</sup>. Vinculados a lo editorial, mostraron también interés por los textos de Borchers figuras de entonces como el arquitecto Juan Daniel Fullaondo (1936-1944) y el periodista Santiago Amón (1917-1988) a través de la revista *Nueva Forma*. En otra línea, el crítico de arte Carlos Areán y los ya mencionados anteriormente, Antonio Fernández Alba y Julio Cano Lasso (1920-1996), a través del Colegio de Arquitectos de Madrid.

Destacamos, por último, a sus colaboradores más cercanos: Isidro Suárez, amigo personal y compañero desde 1934. Colaboró, construyó, viajó e incluso ayudó económicamente sufragando gastos y la compra de los libros que Borchers necesitaba. Fue también la persona más activa en la captación de los proyectos que construyeron y de otros que se quedaron en el tintero. Fallecido Borchers, viajó en varias ocasiones a Madrid donde dictó un par de conferencias tituladas “La refutación del espacio como sustancia de la arquitectura” y “El programa arquitectural como entelequia del proyecto” donde se proseguía con las enseñanzas teóricas del Taller<sup>31</sup>. Jesús Bermejo, que llegó a España en 1973 para quedarse definitivamente en nuestro país. Su sobrino Santiago lo introdujo a compañeros ya mencionados como Javier Vellés y Gabriel Ruiz Cabrero. Su tesis, titulada *El espacio arquitectónico como extensión heterogénea: una contribución a la obra de Juan Borchers* fue dirigida por el propio Oiza. Obtuvo el título en 1987. Más tarde acabaría siendo director del Departamento de Proyectos de la ETSAM. Podemos afirmar que parte del mensaje de Borchers se ha ido canalizando a través de diferentes herramientas y por diferentes actores a lo largo de estos años.

Las conclusiones de toda esta serie de relaciones, más en un plano intelectual que físico, hablan de una construcción teórica por parte de Borchers y su Taller muy vinculada a Madrid. Se amplía, por tanto, un espectro de interés a un ya de por sí intenso momento de debate en la escena madrileña arquitectónica de finales de los años 60 e inicios de la década de los 70.

Quisiéramos concluir recuperando la definición de Perret dada en 1936 a un Borchers de tan solo 26 años. Lo que para el arquitecto / constructor francés era un problema de construcción; para el teórico chileno pasó a ser una nueva definición en la historia de la Arquitectura: “*agir par la poésie de la dimension*”; toda una teoría propia que ahora podemos entender tanto en su origen como en su repercusión.

<sup>25</sup> BORCHERS F., Juan. *Meta-arquitectura*. 1ª ed. Santiago de Chile: Mathesis ediciones, 1975, p. 9.

<sup>26</sup> MONEO, Rafael. “Architettura e Globalizzazione”. Revista *Casabella* n°650. Milán: noviembre 1997, p. 3. Sobre Juan Borchers y su localización remota.

<sup>27</sup> MONEO, Rafael. *La vida de los Edificios*. 1ª ed. Madrid: El acantilado, 2017.

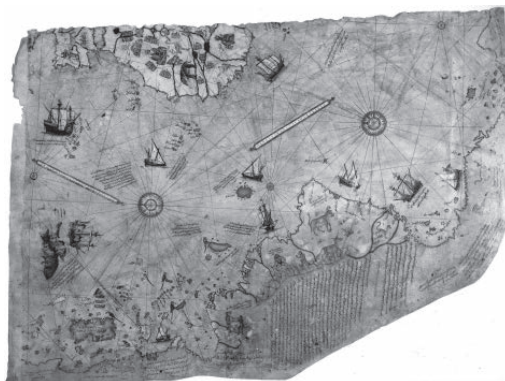
<sup>28</sup> [http://rvr-arquitectos.es/web\\_rural/rural/2013\\_conferenciantes/2013\\_francisco\\_alonso.htm](http://rvr-arquitectos.es/web_rural/rural/2013_conferenciantes/2013_francisco_alonso.htm)

<sup>29</sup> GÓMEZ VOIGT A. “Cien números”. Revista *Hogar y Arquitectura* n° 100. Madrid:1972, p. 2.

<sup>30</sup> NAVARRO SEGURA, Mª Isabel. “Desde el origen. Fernando Higuera”. Publicado en *BASA* n° 24.

<sup>31</sup> SUÁREZ, Isidro. *Organización Filosofía y Lógica de la Programación Arquitectural*. Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica de Chile. Ver T. I, Lección 10.

## 09 | Ignoto, incierto, desconocido. La nueva *Terra Incognita* en la obra de Robert Smithson \_Alejandro Infantes Pérez



[1]

1

Con el fin de completar el dibujo del mundo, la ciencia cartográfica ha confeccionado mapas que se han enfrentado al problema de representar aquello que nos es incierto. Existen cartografías de regiones ignotas que han tratado de dibujar las áreas ciegas de un compendio incompleto de lugares en un esfuerzo por desvelar la *Terra Incognita*. Se trata de un conjunto de trabajos que especulan sobre el vacío, una isla cercada por límites que remiten a lo conocido. El vacío de la *Terra Incognita* ha sido también un tema abordado por la literatura, el arte y la arquitectura, que han hecho de este espacio un lugar de la interpretación y de la experiencia. Aunque la obra del artista de *Land Art* Robert Smithson ha sido frecuentemente estudiada desde su desafío a la noción de arte contemporáneo y su diálogo con el paisaje <sup>1</sup>, en el texto se propone una "lectura" de los lugares del vacío a través de algunos de sus dibujos, viajes, escritos y *earthworks*, poniendo en contacto la antigua tradición cartográfica con su obra y la influencia que esta ha supuesto en sus creaciones, así como la propia experiencia del artista sobre la manera de entender la noción de *Terra Incognita*.

En su obra *Geographia*, Ptolomeo establece una metodología para trazar mapas, y dedica buena parte de esa obra fundamental de la cartografía a registrar cientos de lugares que conformaban el *ecúmene* <sup>2</sup> de la Grecia de su tiempo. Tradicionalmente, la cartografía se ha centrado en representar el espacio conocido y habitado por el hombre en una constante labor epistémica que se enriquece con el tiempo. Este aumento infatigable del conocimiento resulta evidente al observar los resultados de los más sofisticados procesos de toma de datos y modelización mediante satélite. Ahora el planeta se registra desde órbitas extrañas y aquella observación de Ptolomeo de "nadie lo representa correctamente si no es un artista" <sup>3</sup> pasa a veces inadvertida, o pervertida por las herramientas contemporáneas.

El pensamiento geográfico ha estado vinculado históricamente al viaje. El cartógrafo medieval Piri Reis dibujaba lugares a través de las experiencias y relatos narrados por viajeros que traían consigo fragmentos de tierras lejanas [1]. Este tipo de cartografías proponen una forma de explorar un territorio combinando la experiencia con la investigación de archivo, en un proceso que relaciona la historia del suelo, la toponimia, lo empírico, junto con la fascinación que un lugar despierta en el imaginario colectivo de sus habitantes o de sus visitantes, configurando en conjunto una lectura "arqueológica" que conjuga la intuición con la interpretación creativa de su historia. Es el caso de los dibujos de ciudades de Braun y Hogenberg, las *Navegaciones y Viajes* de Rasmusio, los mapas de Lafreri o las cartas portulanas en la tradición de occidente. Estos mapas además de trazar rumbos en las direcciones de la rosa de los vientos también incorporan multitud de acontecimientos y datos acerca de paisajes y culturas de los lugares que registran, generando un compendio que muestra que, por encima del espacio y del tiempo, lo importante y lo intrascendente están próximos. Su naturaleza, es decir, su contenido geográfico y los acontecimientos son inseparables; no hay diferenciación alguna entre la dimensión científica y la dimensión interpretativa: *hic sunt dracones* <sup>4</sup>.

Resumen pág 52 | Bibliografía pág 60

Universidad de Granada.  
Alejandro Infantes Pérez, arquitecto por la ETSA Granada. Beca Arquía en 2015 en el estudio de Rafael Moneo. Ha participado en la XV Bienal de Arquitectura de Venecia "Unfinished" con una propuesta de intervención en una ruina en la Alhambra. Su propuesta para las ruinas del alfar romano de la Cartuja ha sido ganadora del Premio Alonso Cano de Arquitectura de la Universidad de Granada en 2017. Ha desarrollado trabajos sobre paisajes relacionados con la ruina, la destrucción, la arqueología y la memoria. En la actualidad colabora en el Laboratorio de Territorios en Transformación (LAB-TT) del Área de Proyectos Arquitectónicos de la ETSA Granada y en el estudio Juan Domingo Santos.  
alejandrinpe@gmail.com

### Palabras clave

Cartografía, mapa, representación, viaje, desconocido, *non-site*

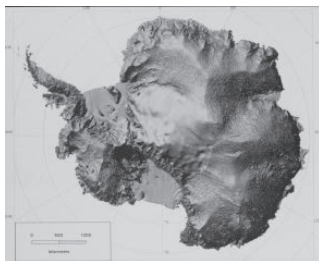
[1] REIS, Piri. Fragmento de Mapa, 1513. Fuente: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/70/Piri\\_reis\\_world\\_map\\_01.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/70/Piri_reis_world_map_01.jpg) Fecha de actualización: 19/09/2018.

<sup>1</sup> A partir del texto introductorio sobre Robert Smithson en la página web oficial con información del autor, parte de la Fundación Holt-Smithson. "Smithson, visionary artist, a pioneer of land art, is most well known for his provocative earthwork, Spiral Jetty, 1970, Great Salt Lake, Utah. Smithson is internationally renowned for his art and critical writings which challenged traditional notions of contemporary art [...]" . Fuente: <http://www.robertsmithson.com/introduction/introduction.htm>. Fecha de actualización: 19/09/2018.

<sup>2</sup> *Ecúmene*: Del griego "tierra habitada", se refiere al conjunto del mundo conocido por una cultura.

<sup>3</sup> A falta de dar con la traducción adecuada del texto de Ptolomeo, se ha transcrito la cita traducida que emplea Robert Smithson en el artículo "Un museo del lenguaje en la proximidad del arte", publicado en *Art International*, 1968. SMITHSON, Robert. *Robert Smithson: El Paisaje Entropico: Una retrospectiva 1960-1973*. Valencia: Institut Valencià d'Art Modern, 1993, p. 125.

<sup>4</sup> "Aquí hay dragones", en latín. Es una famosa inscripción del globo terráqueo de Hunt-Lenox (1503-1507) que se utilizaba para referirse a territorios inexplorados o peligrosos. Expresa rotundamente la indisoluble relación entre las dimensiones científica e interpretativa que caracteriza a los lugares que representan los mapas antiguos y, en este caso, especialmente a aquellos que son desconocidos.



[3]

[2] Mapa del mundo en base a los escritos de Ptolomeo y las expediciones marítimas emprendidas hasta el siglo XVI. Se puede observar la gran masa que ocupa el continente *Terra Australis Incognita* al sur del globo. ORTELIUS, Abraham. *Typvs Orbis Terrarvm* dentro del Atlas *Theatrvm Orbis Terrarvm*, 1570. Fuente: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/68/Typus\\_Orbis\\_Terrarum\\_drawn\\_by\\_Abraham\\_Ortelius.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/68/Typus_Orbis_Terrarum_drawn_by_Abraham_Ortelius.jpg) Fecha de actualización: 19/09/2018.

[3] Mapa físico de la Antártida desarrollado a partir de datos de radar de apertura sintética RADARSAT. Fuente: <http://www.photolib.noaa.gov/big5/corp2359.jpg> Fecha de actualización: 19/09/2018.



[2]

<sup>5</sup> Extraído del capítulo "Del rigor en la ciencia". BORGES, Jorge Luis. *El Hacedor*. Madrid: Debolsillo, 2012.

<sup>6</sup> *Anecúmene*: en griego es la negación de "ecúmene" al añadirse el prefijo "an", se refiere a las zonas del globo que antaño eran desconocidas por una cultura.

<sup>7</sup> En 1772 James Cook inició una expedición para desmentir la existencia del mítico continente de *Terra Australis*. Rodeó el círculo polar antártico y habría avistado tierra de no ser por las inclemencias de las latitudes en las que navegaba. La existencia de la gran masa de tierra seguiría siendo una fantasía hasta su descubrimiento en 1820, que ahora se disputa entre un mercader británico, un explorador y científico ruso, y un cazador de focas estadounidense.

Aquellos que han especulado sobre la representación de la totalidad del espacio conocido en cierto modo son herederos de una forma visual del saber, una forma gráfica del conocimiento y una manera particular de contemplar un territorio que se dibuja y se desdibuja constantemente por efecto de nuestra mirada. Dibujos del mundo como el concebido por Lewis Carroll en *Sylvie and Bruno Concluded* (1889), donde uno de los personajes relata orgulloso cómo en su país la ciencia de la cartografía se ha perfeccionado hasta alcanzar la escala de una milla por cada milla; vetados por los intereses de los agricultores, los geógrafos del relato no pudieron extender ese maravilloso dibujo que velaría el país por completo. Años más tarde, Jorge Luis Borges hablaría sobre el personaje de Mein Herr, en el que encontró un concepto a elaborar en *Del rigor en la ciencia* (1946), donde se desvela que "[...] en los desiertos del Oeste perduran despedazadas Ruinas del Mapa, habitadas por Animales y por Mendigos" <sup>5</sup>. Existen transferencias inimaginables cuando se indaga sobre la representación de los lugares, como es el caso de este auténtico desplazamiento de relato a relato de un mapa de dimensiones colosales y final trágico que tanto fascinaba a Robert Smithson y que formaría parte de su interés por la representación o invención de lugares a través de un instrumento tan complejo como puede ser un mapa.

Además del *ecúmene*, los griegos también designaron aquellos lugares ignotos y enigmáticos que escapaban al conocimiento de su cultura, enclaves que englobaron en el inescrutable conjunto del *anecúmene* <sup>6</sup>. Como resultado de esta clasificación radical –conocido o desconocido– de los lugares, que fue recogida gráficamente por vez primera en los mapas de Ptolomeo, se coloca sobre el dibujo una idea de tremenda fuerza, un cisma del *topos* que las cartografías arrastran de forma silenciosa. Por encima de otras localizaciones desconocidas repartidas entre los intersticios de las ciudades del globo, buen ejemplo de esta remanencia de lo incierto es una región que ya gozaba de una posición llamativa en el *Theatrvm Orbis Terrarvm* de Abraham Ortelius: la *Terra Australis Incognita* [2]. Una generosa porción de tierra que se situaba al sur de la ya habitada en la época y que no desaparecería de los mapas hasta bien entrado el siglo XVIII. Con el tiempo y las continuas expediciones <sup>7</sup> iría perdiendo masa hasta reducirse a lo que hoy identificaríamos como la Antártida, ahora ineludiblemente *Terra Cognita* [3].

El método tradicional para representar el territorio se ha centrado en un ejercicio basado en identificar lugares mediante el viaje y la exploración. Lugares que han sido habitados o se disponen a estarlo y que construyen una red de rutas y relaciones que permite elaborar una imagen más o menos nítida del mundo. Las áreas ciegas de esos mapas se reconocen como un vacío y solo en algunos casos se han incorporado al conjunto como deseos o futuros hallazgos. El fantasma de lo desconocido ha estado asomado en los límites del mapa desde el comienzo de la geografía, si bien su inexorable destino ha sido el de ir desapareciendo a medida que el hombre dibujaba sus atlas.

2

“[...] El vacío está presumiblemente hermanado con el carácter peculiar del lugar y, por ello, no es un echar en falta, sino un producir”<sup>8</sup>.

En 1762 se publicó una planta del antiguo Campo Marzio de Roma [4], en la que su autor, Giovanni Battista Piranesi, representó la ciudad como una serie de fragmentos pétreos esparcidos por el papel. Piranesi hacía referencia a los fragmentos de una antigua planta de Roma tallada en mármol que se había encontrado a mediados del siglo XVIII en las paredes del *Palazzo Nuovo*. A diferencia del original antiguo, Piranesi representaba edificios de una escala colosal y transportó algunos de ellos a contextos inventados colocando, por ejemplo, la tumba de Adriano dentro de un vasto recinto con dos circos, o dibujando el anfiteatro flaviano en el lado opuesto del Tíber. Piranesi transgredió los conceptos de lugar, escala y tiempo histórico y, en lugar de producir un mapa basado en lo tangible, transformó las piezas fragmentadas de plantas antiguas en una constelación arquitectónica que trasciende la medición precisa. El fragmento de mármol desató recuerdos almacenados en la mente del arquitecto, provocando fantasías o reinterpretaciones, contrarrestando las restricciones impuestas por los absolutos científicos. El Campo Marzio de Piranesi era una estrategia gráfica de mirar tanto al pasado como al futuro, a través de la cual el artista, en una sola imagen, reconstruyó todo un paisaje. No existían datos arqueológicos semejantes a los que la ciencia moderna y las excavaciones pueden aportar y, sin embargo, se llevó a cabo la empresa de generar un mapa que dibujaba uno de los mayores enigmas de su tiempo. Este atlas se presenta como una de esas pocas obras de épocas pasadas que han subvertido las bases de la propia ciencia cartográfica, incluso de la arqueología: en lugar de registrar certezas, decide imaginar pretéritos.



[4]

En esa categoría de mapas inciertos se encuentra el elaborado por Henry Holiday para *Hunting of the Snark* (1874) [5], texto también de Lewis Carroll, en cuyas páginas es manifiesto el júbilo de la tripulación al contemplar por fin un mapa comprensible, un mapa que sin falta de más señas representaba un gran mar sin un solo vestigio de tierra, y en el que las convenciones de orientación estaban dislocadas y por tanto desestimadas<sup>9</sup>. En efecto, un dibujo de aquella gran extensión incógnita que se disponían a surcar y que es inevitable asociar a las posteriores obras de Donald Judd [6], Jo Baer o la serie del jardín de Hernández Pijuan [7].

Si en un gran número de cartografías antiguas se dibujaba con la idea preestablecida de registrar lo que se habitaba o lo que se conocía, las representaciones contemporáneas parecen recoger algunas claves que sus predecesoras más inusuales ya habían insinuado casi accidentalmente. Podría decirse que en algún momento se produjo una inversión de lo que siempre se había entendido por la elaboración de un mapa. Antiguamente el viaje era el punto de inicio del dibujo: se representaba aquello que se había visto; no obstante, algunas cartografías modernas parecen centrar sus energías en cotejar lo que ya se ha dibujado *a priori*, es decir, se dibujan cosas que ni si quiera se han visto. Ocurre con el mapa algo análogo al nacimiento de la física teórica que, al contrario que la empírica, antepone la fórmula al experimento en busca de expresiones elegantes que son capaces de explicar la naturaleza<sup>10</sup>. Cuando se ha cerrado el gran

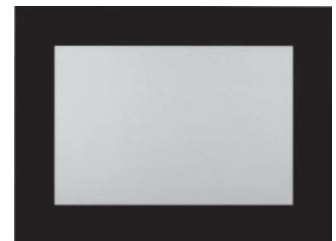
<sup>8</sup> HEIDEGGER, Martin. *El arte y el espacio*. Barcelona: Herder, 2009, p. 31.

<sup>9</sup> “Había comprado un gran mapa que representaba el mar y en el que no había vestigio de tierra; y la tripulación se puso contentísima al ver que era un mapa que todos podían entender”. CARROLL, Lewis. *La caza del Snark* (Ilustraciones por Henry Holiday). Editorial MCA, 2000.

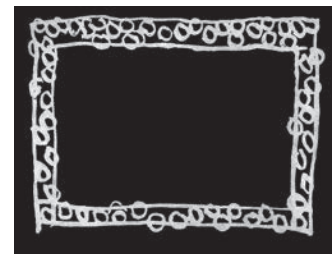
<sup>10</sup> Las únicas teorías físicas aceptables, según Einstein, son las que resultan bellas. Algunas fórmulas físicas se han convertido bajo esta premisa en auténticos poemas del siglo XX.



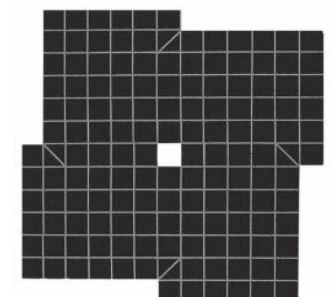
[5]



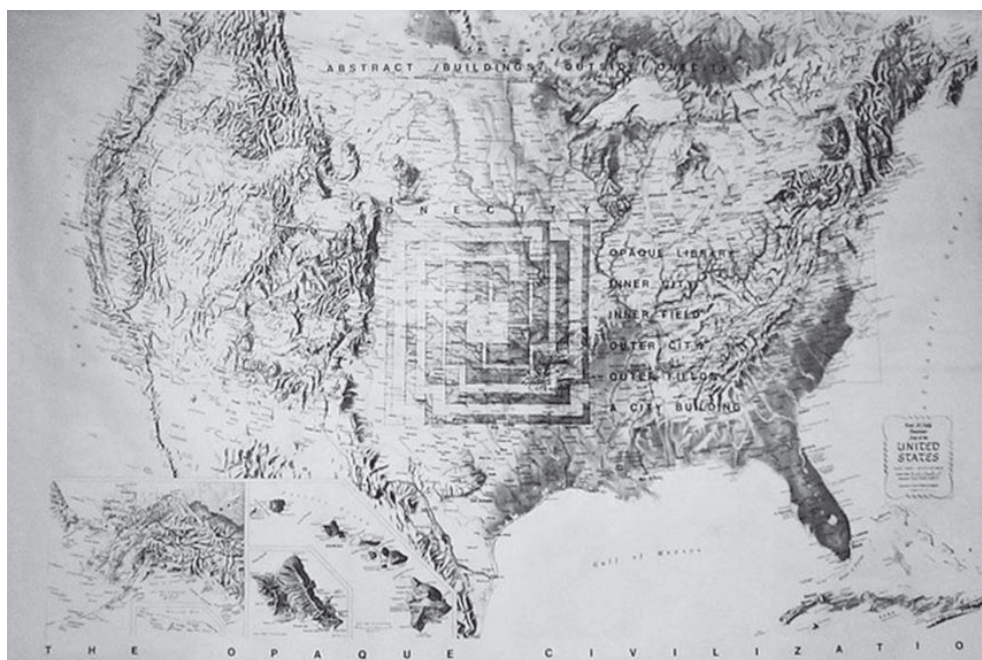
[6]



[7]



[8]

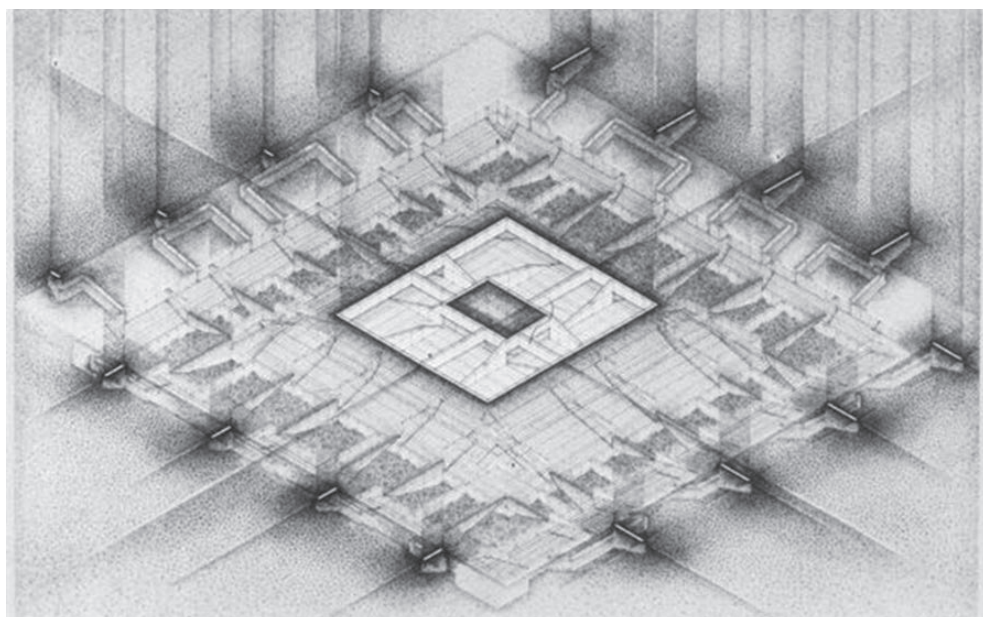


[9]

atlas del mundo, uno de los temas que interesan a la cartografía contemporánea es el vacío. El vacío que suscita la voluntad de generar dibujos nuevos cuyo objeto son los paisajes inexplorados, los territorios indeterminados; cartografías enmarcadas en el ámbito de lo espontáneo y lo inesperado que responden precisamente al *anecúmene*.

En un primer acercamiento a lo que sería el proyecto que ocuparía gran parte de la producción de Will Insley, el arquitecto y artista acabó en 1964 la pieza *Night Walls* [8]. Esta obra va más allá de su apuesta geométrica y hace uso de una treta similar a la del mapa de H. Holiday y L. Carroll. Mediante la delimitación de una región ambigua y oscura, un laberinto que cierra sus muros a las espaldas del caminante, el artista entierra un tesoro en el centro del lienzo: un espacio en blanco. Este interés por el núcleo hermético y misterioso se convierte en el centro de su monumental obra *ONECITY* –elaborada a finales de la década de 1960– [9], a la que dedicó más de 40 años de su vida. Sin entrar en las sutilezas y los extensos desarrollos arquitectónicos y artísticos –la obra se compone de multitud de planimetrías, dibujos, pinturas, fotomontajes y maquetas–, la ciudad de 400 millones de personas proyectada por W. Insley oculta un secreto fascinante. Del mismo modo que en el laberinto nocturno de *Nightwalls* que adelantaba sus futuros trabajos, en el centro de *ONECITY* existe un espacio para la incertidumbre al que la población jamás puede acceder. Will Insley construye una curiosa paradoja en la que la “biblioteca opaca” es el centro de la urbe, un espacio reservado al saber que está inevitablemente destinado a constituir en el imaginario de los habitantes un agujero en el tejido de la ciudad. Es un dispositivo para el gobierno de lo incógnito [10].

[10]



[4] Lámina en la que se depositan los fragmentos que forman el antiguo Campo Marzio sobre el lienzo de Roma. PIRANESI, Giovanni Battista. *Il Campo Marzio dell' Antica Roma*, 1762. Fuente: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f1/Piranesi-1003.jpg> Fecha de actualización: 19/09/2018.

[5] HOLIDAY, Henry. *Ocean chart*, 1876. Fuente: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/60/Lewis\\_Carroll\\_-\\_Henry\\_Holiday\\_-\\_Hunting\\_of\\_the\\_Snark\\_-\\_Plate\\_4.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/60/Lewis_Carroll_-_Henry_Holiday_-_Hunting_of_the_Snark_-_Plate_4.jpg) Fecha de actualización: 19/09/2018.

[6] JUDD, Donald. *Untitled*, 1988. Fuente: [https://www.tate.org.uk/art/images/work/P/P77/P77496\\_10.jpg](https://www.tate.org.uk/art/images/work/P/P77/P77496_10.jpg) Fecha de actualización: 19/09/2018.

[7] HERNÁNDEZ PIJÚAN, Joan. *Del Jardín IV*, 1997. Fuente: <https://static.picassomio.com/images/art/pm-31808-large.jpg> Fecha de actualización: 19/09/2018.

[8] INSLEY, Will. *Night Walls*, 1964. Fuente: [https://static.wixstatic.com/media/0a68e9\\_2f96d142954b4d79bf58a8c9703d4be3~mv2.jpg/v1/fill/w\\_443,h\\_434,al\\_c,q\\_90,usm\\_0.66\\_1.00\\_0.01/0a68e9\\_2f96d142954b4d79bf58a8c9703d4be3~mv2.jpg](https://static.wixstatic.com/media/0a68e9_2f96d142954b4d79bf58a8c9703d4be3~mv2.jpg/v1/fill/w_443,h_434,al_c,q_90,usm_0.66_1.00_0.01/0a68e9_2f96d142954b4d79bf58a8c9703d4be3~mv2.jpg) Fecha de actualización: 19/09/2018.

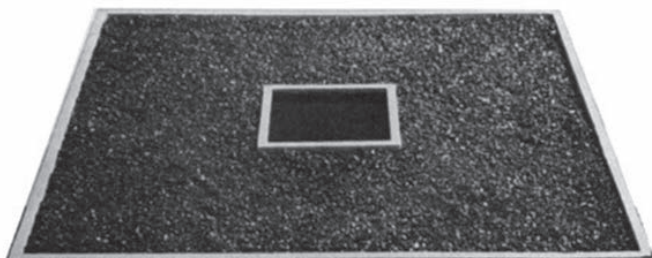
[9] La ciudad de ONECITY se extendía como un laberinto de 67 millas cuadradas entre el río Mississippi y las Montañas Rocosas. INSLEY, Will. *Map of ONECITY*, 1960. Fuente: [https://static.wixstatic.com/media/0a68e9\\_9d68a7e86a584f41b748c05041a37453~mv2.jpg/v1/fill/w\\_629,h\\_434,al\\_c,q\\_90,usm\\_0.66\\_1.00\\_0.01/0a68e9\\_9d68a7e86a584f41b748c05041a37453~mv2.jpg](https://static.wixstatic.com/media/0a68e9_9d68a7e86a584f41b748c05041a37453~mv2.jpg/v1/fill/w_629,h_434,al_c,q_90,usm_0.66_1.00_0.01/0a68e9_9d68a7e86a584f41b748c05041a37453~mv2.jpg) Fecha de actualización: 19/09/2018.

[10] INSLEY, Will. *Perspectiva de ONECITY*, 1978-84. Fuente: <https://i.pinimg.com/564x/12/a9/92/12a9924c455e28d78a0026664d1aee52.jpghttps://i.pinimg.com/564x/12/a9/92/12a9924c455e28d78a0026664d1aee52.jpg> Fecha de actualización: 19/09/2018.

El trabajo *Reality Properties: Fake States* (1973) [11] de Gordon Matta-Clark responde también a esta rebeldía del artista frente al paisaje politizado y conocido. En la década de los 70 la municipalidad de Nueva York se vio obligada a subastar una serie de solares que habían surgido como resultado de la nueva parcelación de zonas históricas dentro del tejido urbano. Se configuraron en algún momento como restos e intrincados espacios ineducables no gestionados por la propiedad privada. Matta-Clark adquirió quince de esos espacios indeterminados que no aparecían en ningún levantamiento catastral y se dedicó a medirlos y documentarlos hasta elaborar un registro de “pseudosolares” que componían una cartografía imaginaria e inusual de la ciudad. Una especie de atlas subversivo de tierras que apenas crecían más allá del metro en su espesor, pero que representaban un paisaje enigmático en el interior de una de las ciudades más planificadas del planeta.

### 3

Gordon Matta-Clark había tenido anteriormente una relación cercana e incluso colaboró con el artista Robert Smithson <sup>11</sup>. R. Smithson conocía algunos de esos fascinantes mapas que frente al devenir histórico de la representación abordaban el problema de una forma personal e interpretativa, y lo motivaron a ensayar sus primeros *earthworks*. *Tar pool and gravel pit* (1966) [12] se presentó como maqueta para un espacio público sacado a concurso por el Ayuntamiento de Philadelphia, y se trata de la primera obra que el artista reconoce haber creado con “materia” –pura materia geológica–. Enmarcado por una vasta extensión de escombros procedentes de una cantera, en el centro del espacio propuesto se coloca un estanque de alquitrán. Se contraponen geología y deshecho industrial mediante una representación que alude a mapas de espacios acotados y ambiguos, a través de los cuales el artista iniciaría un viaje a lugares diversos y en esencia relacionados con el caos y la entropía.



[12]

Robert Smithson comenzó a familiarizarse con la cartografía y los instrumentos del arquitecto –multitud de planos cartográficos, topográficos y maquetas que más tarde reaparecerán en su obra– en el marco de una colaboración para el proyecto del aeropuerto de Dallas-Fort Worth –del estudio TAMS: Tippetts-Abbett-McCarthy-Stratton– que finalmente no incluyó en su ejecución las aportaciones del artista [13]. La experiencia arquitectónica fue un catalizador en el desarrollo artístico de R. Smithson <sup>12</sup> y su intenso esfuerzo por relacionar modos diversos de representación, además de motivar el descubrimiento de un tipo de lugar que había sido abandonado por el arte y la ciencia: el *non-site* <sup>13</sup>. El hecho de trabajar en un proyecto que a su parecer podría pertenecer tanto al pasado como a un futuro lejano, el hallazgo de un territorio que se ve forzado a su destrucción, activa un interés por paisajes semejantes, y más tarde lo llevará a desarrollar dibujos y maquetas a partir de paseos geológicos por ruinas modernas, lagos salados y desiertos perdidos.

En una conversación con los artistas Dennis Oppenheim y Michael Heizer, Robert Smithson <sup>14</sup> comentaba lo que le llevó a cartografiar un *non-site* como el Lago Mono. En su primer viaje al emplazamiento quedó cautivado por dos experiencias. La primera, estaba muy estrechamente ligada al mapa como objeto y como lugar en sí mismo. Fue determinante que en el proceso para llegar al lago Mono se tuviese que emplear una cartografía de exactitud dudosa –recordemos que “los mapas son cosas muy escurridizas” <sup>15</sup> y, sin embargo, permiten iniciar travesías hacia lugares jamás vistos–. La segunda, era la propia naturaleza volcánica, vaporosa y alcalina del lago: un paisaje sumergido en un caos que lo llevaría eventualmente a su destrucción. Destrucción que por otra parte era ya un estado actual del lago para el artista: “[...] Por eso me gusta, porque en cierto sentido se evapora el lugar entero. Cuanto más crees que te aproximas y cuanto más lo circunscribes, más empieza a parecer una visión y, al final, simplemente desaparece” <sup>16</sup>. El lago conforma un paisaje entrópico que aspira a desvanecerse dejando posibilidad para lo inesperado, por lo que el dibujo del mapa no podía ser otro que un esquema espacial imaginario con el que se formula un nuevo tipo de relaciones con el lugar y la memoria. *Mono-lake non-lake* es un mapa que ostensiblemente no lleva a ninguna parte. Es una cartografía de lo incierto, la nueva *Terra Incognita* [14] [15].

[11] MATTAC-CLARCK, Gordon. *Reality Properties: Fake States*, 1973. Inventario de parcelas levantadas en la ciudad de Nueva York. Imagen tomada del catálogo de la exposición *Odd Lots: Revisiting Gordon Matta-Clark's "Fake Estates"* en el Queens Museum of Art, Cabinet Books, 2005.

[12] SMITHSON, Robert. *Tar pool and gravel pit*, 1966. Fuente: [https://78.media.tumblr.com/f3354a07812a04e328e0b4531668a2f/tumblr\\_ocngrz19G21th6yb9o1\\_500.jpg](https://78.media.tumblr.com/f3354a07812a04e328e0b4531668a2f/tumblr_ocngrz19G21th6yb9o1_500.jpg) Fecha de actualización: 19/09/2018.

[13] La propuesta no realizada proponía el terreno colindante del aeropuerto como un campo de experimentación e intervención artística en el paisaje. SMITHSON, Robert. *Planta del Aeropuerto Dallas-Fort Worth*, 1967. Imagen tomada de AA. VV., *Robert Smithson*. Berkeley: University of California Press, 2004.

[14] SMITHSON, Robert. *Mono-Lake non-lake (map)*, 1968. Fuente: <https://i.pinimg.com/564x/8c/b3/62/8cb3623f6174f31027b-1f950d725d3bb.jpg> Fecha de actualización: 19/09/2018.

[15] SMITHSON, Robert. Maqueta de *Mono-Lake non-lake (model)*, 1968. Fuente: <https://i.pinimg.com/564x/30/3b/88/88289b053e356048af35f1b4a7.jpg> Fecha de actualización: 19/09/2018.

[16] SMITHSON, Robert. *El monumento cajón de arena*, 1967. Imagen tomada de AA. VV., *Robert Smithson*. Berkeley: University of California Press, 2004.

[17] POLK, Brigid. *Retrato de Robert Smithson*, 1971. Imagen tomada de Tonia Raquejo. *Land Art*. Editorial Nerea, 2008.

<sup>11</sup> “Robert Smithson y Gordon Matta-Clark se habían conocido con motivo de la exposición *Earth Art* celebrada en 1969 cuando Matta-Clark ayudaba a Dennis Oppenheim en dos de sus proyectos. [...] Más tarde trabajaría con Smithson, por quien sentía una especial admiración, en sus *Mirror Displacements*”. Extraído del capítulo “El retrato del tiempo” en MARTÍNEZ GARCÍA-POSADA, Ángel; TRILLO DE LEYVA, Juan Luis. *Sueños y polvo*. Madrid: Lampreave, 2009.

<sup>12</sup> LINDER, Mark, “Towards a “new type of building”: Robert Smithson’s architectural criticism” en AA. VV., *Robert Smithson*. Berkeley: University of California Press, 2004. Se ha hablado mucho sobre la ruptura de Robert Smithson con sus primeros trabajos tras la experiencia del aeropuerto de Dallas-Fort Worth. La arquitectura y su lenguaje de representación le permitió rebasar los límites de la pintura y la escultura en un intercambio interdisciplinar que sentó las bases de la reconfiguración formal de su obra en modos de representación sin precedentes.

<sup>13</sup> Se ha tomado la decisión de utilizar el término inglés original debido a su carga semántica: la palabra *non-site* establece un juego de palabras entre *site* –lugar, emplazamiento– y *sight* –vista–, de modo que el concepto, además de negar el lugar, hace lo propio con la dimensión óptica de la obra.

<sup>14</sup> Extraído del capítulo “Discussions with Heizer, Oppenheim, Smithson”. RAQUEJO, Tonia. *Land art*. Donostia-San Sebastián: Nerea, 2008, p. 110.

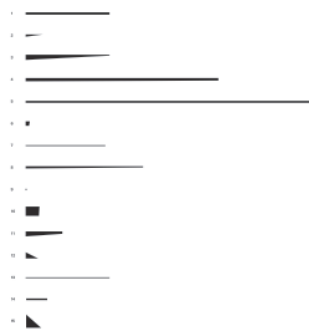
<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 111.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 111.

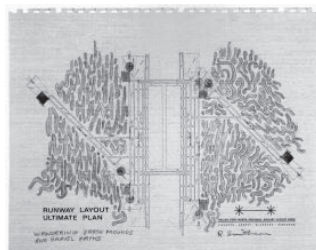
<sup>17</sup> Extraído de una nota a pie de página del artículo “*The Spiral Jetty*”, publicado en *Arts of the Environment*, 1972. SMITHSON, Robert. *Robert Smithson: El Paisaje Entrópico: Una retrospectiva 1960-1973*. Valencia: Institut Valencià d’Art Modern, 1993, p. 182.

<sup>18</sup> SMITHSON, Robert. *Un recorrido por los monumentos de Passaic*, Nueva Jersey. Barcelona: Gustavo Gili, 2006, p. 27.

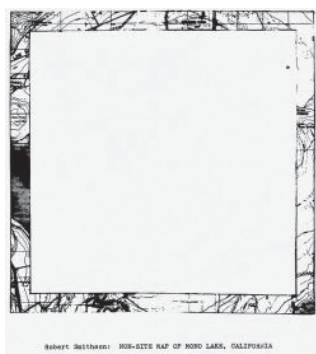




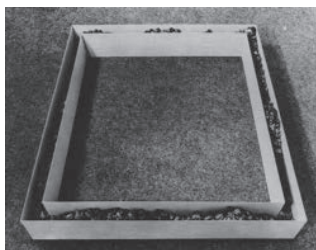
[11]



[13]



[14]



[15]



[16]



[17]

Las herramientas que trazan el *non-site* del lago Mono tienen un cariz primitivo: el artista se vale de un lienzo en blanco y una cerca. Delimitar un recinto es una de las acciones más ancestrales que puede llevar a cabo el hombre, si bien en este caso la cerca está construida por la topografía o la geología del lugar real al que remite la metáfora en juego. Más que un muro o una frontera, es una región conocida que encierra un lugar desconocido, invirtiendo así la lógica tradicional de elaboración de un mapa. En este caso se ha esbozado una reserva en su sentido más plástico: una parte del cuadro que ha quedado sin pintar. Ante todo, el *non-site* se trata de una abstracción de un lugar, algo así como una amnesia provocada sobre ese punto del mapa. Las maquetas que acompañan al dibujo de cada localización escogida en la serie emplean la forma de ese cercado para confinar materiales extirpados de su origen. La obra está surcada de binomios entre dibujo y realidad, lugar conocido y desconocido, maqueta y cartografía, espacio exterior y habitación interior –en la que se expone el trabajo en galerías–, que se interrelacionan de forma inseparable. Se establece una dialéctica del *site* y el *non-site* que el artista desarrolló en diez puntos <sup>17</sup>:

### Site

Límites abiertos  
Una serie de puntos  
Coordenadas exteriores  
Sustracción  
Certidumbre indeterminada  
Información dispersa  
Reflejo  
Borde  
Algún lugar  
Muchos

### Non-site

Límites cerrados  
Una ordenación de materia  
Coordenadas interiores  
Adición  
Incertidumbre determinada  
Información contenida  
Espejo  
Centro  
Ningún lugar  
Uno

Para R. Smithson *site* y *non-site* eran conceptos decididamente opuestos, pero también complementarios. Son ambas regiones limitadas, posicionadas de acuerdo a unas coordenadas y dotadas de información. Pese a comportar una definición esquemática, una de sus entradas resulta reveladora: un *non-site* no es ningún lugar, es abstracto y por tanto antrópico. En otras palabras, un invento del hombre para generar un espacio inexplorado.

Esta experiencia recuerda a las reflexiones del artista sobre “El monumento cajón de arena”, también llamado “El desierto” [16], en su texto *A tour of the Monuments of Passaic, New Jersey* (1967). Es el último monumento que se incluye en la colección de hallazgos a lo largo del paseo que realizó por el suburbio de su ciudad natal, se trata una especie de abismo, “un mapa de la desintegración y del olvido sin fin. [...] Este monumento de partículas diminutas resplandecía bajo un sol que brillaba tristemente y sugería la triste disolución de continentes enteros, la desecación de los océanos. [...] Cada grano de arena era una metáfora muerta que equivalía a la atemporalidad. [...] De algún modo, este cajón de arena se utilizaba también como una tumba abierta; una tumba abierta en la que juegan alegremente los niños” <sup>18</sup>. El *non-site* del lago Mono ya existía: era un campo de juegos encontrado durante un paseo.

La obra *non-sites* de Robert Smithson propone una interpretación de ciertos lugares –en todos ellos habita la destrucción– que trasciende a los mismos. Es una manipulación mediante la que incorpora obsesiones y deseos personales a paisajes a los que previamente, y como parte del proceso, ha viajado. El artista se comporta como un Piri Reis que se interroga a sí mismo para conocer historias de allende los mares y así dibujar el mapa del no-mundo, o un Piranesi que, esta vez a partir de un fragmento de roca volcánica, es capaz de reconstruir lugares ignotos. R. Smithson trabaja en muchas ocasiones desde el solape de diferentes momentos de un mismo lugar presentando cierta resistencia a la cronología convencional. A propósito del lago Mono, habla de “la evidencia de cinco épocas de glaciación en la Sierra” <sup>19</sup> que condicionan su naturaleza mostrando sus intereses por un pasado recóndito que incorpora al proceso. En su obra *Spiral Jetty* (1970) se dedicó intensamente a consultar mapas de distintas etapas de la prehistoria a los que superpuso otros actuales de E.E. U.U. con el objetivo de generar una nueva cartografía en la que conviviesen simultáneamente dos tiempos: “necesitaba un mapa que mostrara el mundo prehistórico como de la misma extensión del mundo en el que yo vivía” <sup>20</sup>. El artista propone una doble mirada, quiere generar una situación en la que el observador se sitúa frente a un espejo y contempla una realidad desdoblada como la de aquella fotografía del artista tomada por Brigid Polk [17]. En la película *Spiral Jetty* (1970) que Robert Smithson grabó como parte



[18]

[19]

de la obra, el artista superpone imágenes dislocadas y diacrónicas que cuentan procesos de creación geológicos y artísticos solapados [18]. El resultado recuerda a los atlas compuestos de dibujos e informaciones heterogéneas; un mapa que, en todas sus posibles formas, se convierte en la herramienta para actuar sobre el paisaje.

Se puede dar cuenta de otros trabajos ubicados en esa franja que estudia lo inescrutable, en los que el artista comenzó a recuperar lugares perdidos en los mapas de la historia. Había organizado con anterioridad expediciones a través de paisajes suburbanos como el de Passaic, a enclaves extraordinarios como el lago Mono o excursiones para recoger rocas y piedras a las canteras abandonadas cerca de Patterson en Nueva Jersey. En aquel momento su actividad se detuvo más minuciosamente en el paseo por lugares recónditos y remotos, hasta el punto de visitar continentes desaparecidos e islas míticas en sus *Hypothetical Continents* (1969) [19]. Conformen un conjunto de topografías desintegradas cuya posición es difícil de estimar y cuya base científica era más bien escasa, pero que se intentan explorar o aproximar a través de diferentes materialidades e interpretaciones. Las obras *Lemuria*, *Atlantis*, *Godwanaland* y *Cathaysia* se reconocen como aglomeraciones de materiales esparcidos en lugares relacionados con posibles ubicaciones de esas geografías desaparecidas, que paulatinamente irían también diluyéndose. En este caso, la idea que se adhiere a todos estos trabajos es la de esbozar un lugar concreto mediante una materialidad concreta: no son vacíos crípticos que se asientan en el campo de lo imaginado, sino que son productos abstractos de esa misma imaginación que sirven para aludir a lugares olvidados de otro tiempo. Funcionan como artefactos para iniciar un viaje a tierras no visitables, es decir, nuevos mapas a partir de la noción de *non-site* que trabajan a la inversa.

#### 4

El ensayo sobre la creación de territorios fantásticos o de otro tiempo es una silenciosa constante que reaparece en las intervenciones de Robert Smithson y guarda relación con sus intereses literarios y ciertos recuerdos de la infancia, del mismo modo que sus indagaciones prehistóricas podrían encontrar un acicate en las visitas de niño al *Museum of Natural History* de Nueva York. Los cuentos de Lewis Carroll, Jorge Luis Borges y también de Edgar Allan Poe, o las ilustraciones que realizó en 1957 para el libro *Parábolas* de Franz Kafka, ponen en contacto al artista con una serie de paisajes que escapan de los límites de lo real, y que dejan huella en su ideario <sup>21</sup>. El dibujo *Imaginary Maps* [20], a pesar de carecer de referencia temporal alguna que permita enmarcarlo en su desarrollo artístico, se trata de un mapa insólito que muestra esas reflexiones sobre tierras desconocidas mediante la traslación de una cartografía inexistente, completamente inventada. Pero si tuviéramos que escoger una obra gráfica que concluyese la fascinación de Robert Smithson por la cartografía, sería *A Surd View for an Afternoon* (1970) [21], un asombroso mapa en el que se dan cita muchos de los –no– lugares que el artista nos desafió a explorar. Una suerte de carta portulana de la geografía de su obra que conjuga palabra y dibujo en un compendio único de lo incierto.

Se podría decir que la serie *non-sites*, y especialmente el mapa del lago Mono, se han transfigurado en una lente a través de la que contemplar, releer y reflexionar acerca de los límites del conocimiento. Estas prácticas artísticas que finalmente desembocan en fotografías, instalaciones, vídeos o *performances*, infieren de forma crítica en la relación del ser contemporáneo con los espacios que proyecta. Componen un conjunto de ejercicios esenciales que desvelan la realidad paisajística de nuestro tiempo, y que ensayan sobre el espacio desconocido. En efecto, se puede encontrar un cierto desplazamiento entre la obra de Robert Smithson y los mapas que heredan la concepción ptolemaica de la cartografía como ciencia y arte. De alguna manera, la geografía de las láminas de Ortelius está presente en cuanto que responde a los intereses contemporáneos que buscan una visión ampliada de las realidades geográficas de cada lugar, una visión sintética y subjetiva de lo que encierran un territorio y su historia. Son trabajos que se

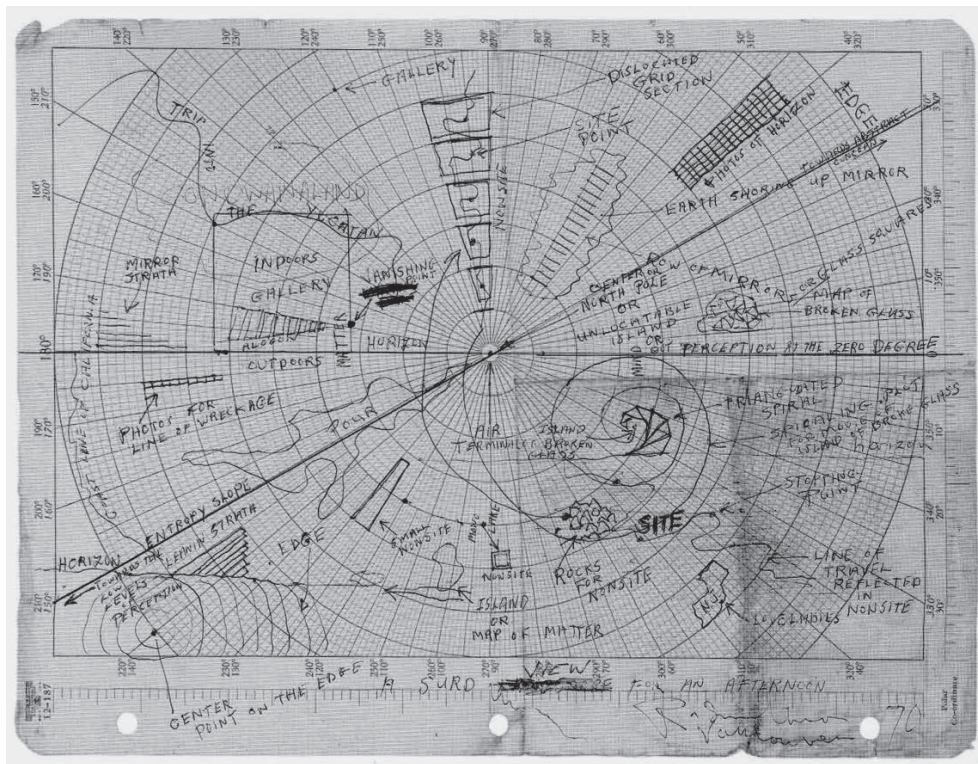
<sup>19</sup> Extraído del capítulo "Discussions with Heizer, Oppenheim, Smithson": RAQUEJO, Tonia. *Land art*. Donostia-San Sebastián: Nerea, 2008, p. 111.

<sup>20</sup> Extraído del artículo "The Spiral Jetty", publicado en *Arts of the Environment*, 1972. SMITHSON, Robert. *Robert Smithson: El Paisaje Entropico: Una retrospectiva 1960-1973*. Valencia: Institut Valencià d'Art Modern, 1993, p. 186.

<sup>21</sup> Todas las referencias a algunas de las influencias en el artista durante su juventud están extraídas del capítulo biográfico sobre Robert Smithson en SMITHSON, Robert. *Robert Smithson: El Paisaje Entropico: Una retrospectiva 1960-1973*. Valencia: Institut Valencià d'Art Modern, 1993, pp. 243-244.

encuentran en un estado de contigüidad en el que transfieren interpretaciones muy valiosas que redibujan de forma personal el espacio reservado a la incertidumbre. Los mapas visitados lanzan mensajes al mundo; hablan de la necesidad de hacer el esfuerzo de representar lo imaginado, de despertar territorios latentes en la memoria de los lugares y de las gentes. Manifiestan ese interés por registrar el hecho de que hay lugares de los que nadie tiene noticia, se dejan llevar por las contingencias y confían en la sugerencia y la experiencia. Invierten lo que conocemos por geografía y colocan el vacío en el centro del mapa. Existe un mapa dibujado por Robert Smithson anterior a la serie *non-sites* que evidencia de alguna forma los lazos que lo unen a la tradición cartográfica de occidente. Se trata de una obra que acertadamente carece de título (*Untitled*): nada más y nada menos que un mapa de la *Terra Australis Incognita* [22].

[21]



[18] Entre las imágenes se pueden distinguir dinosaurios, cartografías, diagramas, imágenes del proceso y resultado de la obra, etc. SMITHSON, Robert. *Fotogramas de Spiral Jetty*, 1970. Imagen tomada de AA. VV., *Robert Smithson*. Berkeley: University of California Press, 2004.

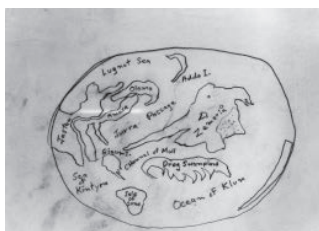
[19] La obra *Lemuria* es una aglomeración de conchas y elementos marinos depositada sobre la costa de Sanibel Island; *Atlantis*, una montaña de fragmentos de vidrio; *Godwanaland* conforma un volumen de piedra caliza sobre arcilla roja en Yucatán; y *Cathaysia* es una región formada por rocas y escombros sobre un lecho de arenas movedizas que irían sumergiendo paulatinamente de nuevo el continente. Imagen: SMITHSON, Robert. *The hypothetical continent of Lemuria*, 1969. Imagen tomada de AA. VV., *Robert Smithson*. Berkeley: University of California Press, 2004.

[20] SMITHSON, Robert. *Imaginary maps*, s.f. Fuente: [http://4.bp.blogspot.com/-oiH9il-8muE/UgUUMUz4lSI/AAAAAAAAAJY4/DP-np8hwbsnQ/s1600/imaginary\\_maps\\_800.jpg](http://4.bp.blogspot.com/-oiH9il-8muE/UgUUMUz4lSI/AAAAAAAAAJY4/DP-np8hwbsnQ/s1600/imaginary_maps_800.jpg) Fecha de actualización: 19/09/2018.

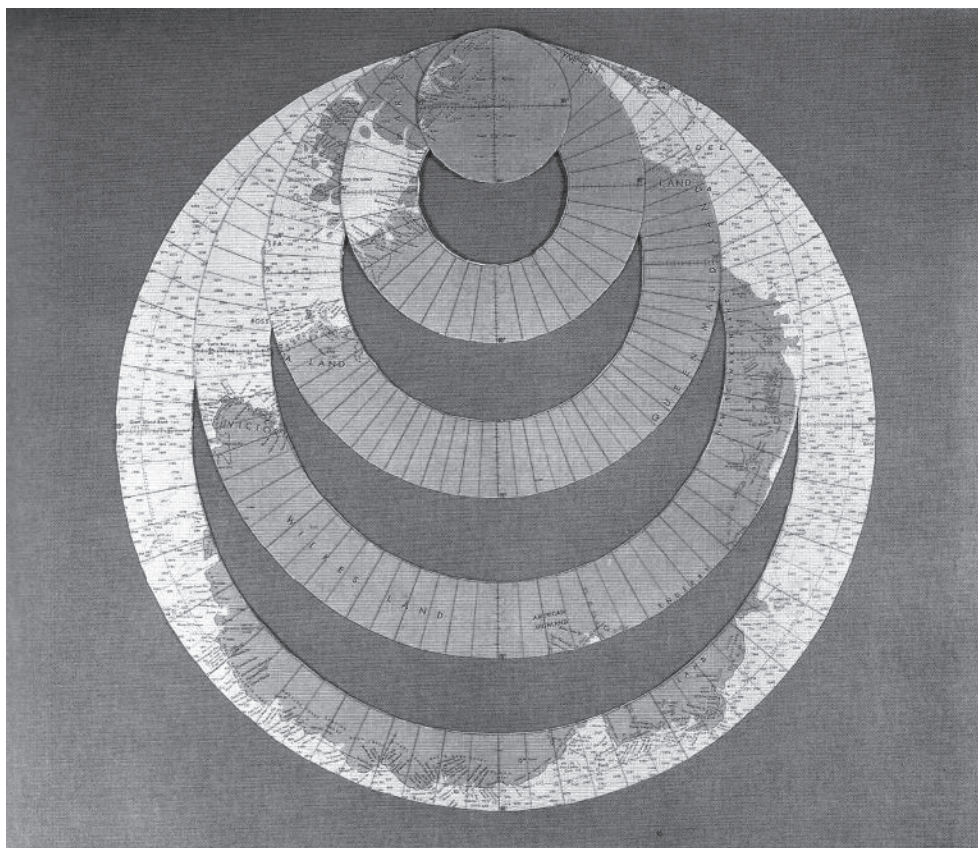
[21] SMITHSON, Robert. *A Surd View for an Afternoon*, 1970. Imagen tomada de AA. VV., *Robert Smithson*. Berkeley: University of California Press, 2004.

[22] SMITHSON, Robert. *Untitled (Antartica)*, 1967. Imagen tomada de AA. VV., *Robert Smithson*. Berkeley: University of California Press, 2004.

[20]



[22]



# 10 | Más allá del confort, objetos redimidos \_Fernando Espuelas

## Comfort / Confort

*Comfort ye* (“Consolaos”). Con estas palabras, que Isaías pone en la boca de Dios, comienza el *Mesías* de Händel, su música solar. Desde esta expresión de consuelo universal, el término “*comfort*” va desplazándose, sin ruido, del sentimiento a la sensación, va haciéndose más doméstico. La lectura del manuscrito de Charles Jennens evoca en Händel la sensación de consuelo que tuvo tres años antes, sumergido en el agua caliente y curativa de las termas de Aquisgrán. Aquel *comfort* es tanto la sensación física como el consuelo que experimenta al curarse de su apoplejía en 1737. En ese mismo año nace en Escocia James Watt que consiguió convertir la máquina de vapor en el mecanismo eficaz que abre la puerta a la producción en serie y al transporte mecanizado, es decir, a la revolución productiva. Esta transformación económica da lugar a sustanciales cambios sociales, entre ellos la irrupción de la burguesía como clase social protagonista del siglo XIX.

Confort es el nombre que toma la Revolución Industrial cuando penetra en el espacio doméstico. Es la condición ambiental necesaria para la implantación de la privacidad como una de las mejores aportaciones de la burguesía a la cultura de Occidente. El confort es la sensación que el burgués requiere como prueba de que está en su propio espacio, en el estuche en el que, según Walter Benjamin, se convierte la casa. Confort es el aire templado, la luz matizada, la comodidad de los muebles..., confort es el reverso de la ciudad ruidosa y asfixiante. Confort es la piedad de la casa hacia sus habitantes.

El confort sensorial, profano y doméstico, va de la mano de la introducción en el hogar de la tecnología moderna: calefacción, agua corriente, gas, electricidad, ascensor. La cocina se transforma en una habitación cerrada, mezcla de laboratorio y sala de máquinas <sup>1</sup> [1]. Tecnología que entra por la puerta de servicio y contribuye sigilosamente a crear el ambiente adecuado dejando el protagonismo a muebles, cuadros, divanes, relojes, espejos, porcelanas y todo tipo de bibelots, es decir, a todo aquello que permite la formación de escenografías personales, de ambientes oníricos que se inspiran en la Historia o en las historias familiares, que propician las ensañaciones tras las que se ocultan episodios truculentos de celos y adulterios.

## Interiores

De esta manera el término “interior” deja de ser un adjetivo y se inscribe como sustantivo protagonista de aquel espacio burgués que abarata el palacio aristocrático y privatiza las artes. El interior confortable tenía que construir un mundo acabado para excitar la fantasía de sus habitantes. Algo había cambiado sustancialmente respecto al mundo del siglo XVIII en el que, como apunta Ángel González García, “los interiores estaban llenos de gente en alegre sociedad, mientras luego lo estarían de cosas llegadas en tromba a ocupar el vacío dejado por la gente” <sup>2</sup>. Los bailes y la vida galante debían distraer de la manifiesta falta de “comodidades” de, por ejemplo, el palacio de Versalles.

El confort vino acompañado de una acumulación de objetos con los que avivar el sentimiento afortunado de la propiedad, y “todas las fantasías y delirios de ese afán cuyo carácter alucinatorio se manifiesta en su forma más extrema y misteriosa: el coleccionismo” <sup>3</sup>.

Walter Benjamin ha insistido en el carácter onírico del siglo XIX que puede ir de la evasión –literaria– a la enajenación –psicotrópica– <sup>4</sup>. El burgués, que vive en un mundo escindido entre lo público y lo privado, requiere una casa singular, y para ello debe estar repleta de objetos rescatados de la utilidad inmediata. Objetos que al liberarse de la “servidumbre de ser útiles” borran su pasado como mercancía <sup>5</sup> y entran en un espacio doméstico de contención, respeto y parálisis. <sup>6</sup>

Es al sumergirse en ese orden de objetos señalados, singulares, queridos, cuando el habitante siente un consuelo físico, más una sensación que un sentimiento. Un consuelo que se acerca a lo táctil, que consiste en “tener a mano” tanto como en tocar. Calidad táctil del interior decimonónico que Walter Benjamin contrapone a la visualidad del exterior, al gusto por mirar que impulsa al *flâneur*.

## Resumen pág 53 | Bibliografía pág 61

Universidad Europea.  
 Doctor arquitecto, catedrático de  
 Proyectos Arquitectónicos de la  
 Universidad Europea de Madrid, de  
 cuya Escuela de Arquitectura ha sido  
 director. Es Investigador Principal  
 del Grupo PAR\_PAN (Patrimonio  
 Arquitectónico y Paisaje Antrópico).  
 Es autor de libros como *El claro en el  
 bosque reflexiones sobre el vacío en  
 arquitectura y Madre materia*.  
 juan.espuelas@universidadeuropea.es

## Palabras clave

Confort, objetos, arte, interior, privacidad, coleccionismo, *bricoleur*

<sup>1</sup> Un “inegable avance para la mujer”, como proclaman Catherine y Harriet Beecher en su *The American Woman’s Home* (1869). Catherine Beecher había publicado con éxito en 1841 su *Treatise on Domestic Economy*. Las hermanas Beecher querían que la casa de la familia cristiana fuera una mezcla entre iglesia y escuela, regida por el orden la tecnología.

<sup>2</sup> GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel. *Roma en cuatro pasos. Seguido de algunos avisos urgentes sobre decoración de interiores y coleccionismo*. Madrid: Ediciones Asimétricas, 2011, p. 82.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>4</sup> Testimonios sobran, de Baudelaire a De Quincey.

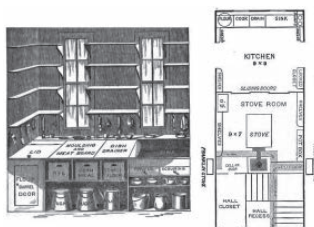
<sup>5</sup> El propio Benjamin –recordando a Marx– califica a la mercancía como “materia fracasada”.

<sup>6</sup> Giorgio Agamben hace unas interesantes observaciones del devenir del objeto como útil, como símbolo, como mercancía y como arte. Así dice: “El dandy [...] es el redentor de las cosas, el que borra con la elegancia su pecado original: ser mercancía.” “Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental”. Valencia: Pre-Textos, p. 94.

<sup>7</sup> Ya decía Soren Kierkegaard que el siglo XIX era “una épica atribulada o aliviada por el sueño, habitada por durmientes y sonámbulos”. *Diario de un seductor*. Ed. Obelisco, p. 98.

<sup>8</sup> MAILLARD, Chantal. *Bélgica*. Valencia: Pre-Textos, 2011, p. 105.

<sup>9</sup> La casa que describe en su libro pasa revista a la colección de objetos que decoraban su morada en el Palacio Ricci, en la vía Giulia de Roma.



[1]



[2]



[3]

[1] Ilustración de *The American Woman's Home* (1869). Catherine y Harriet Beecher. <https://www.treehugger.com/kitchen-design/why-do-kitchens-look-way-they-do.html>

[2] Casa-museo de Mario Praz en Roma. Fotografía de Giovanni Rinaldi. [http://www.casemuseoitalia.it/Img/Pictures/Roma\\_Casa\\_Museo\\_Mario\\_Praz\\_02.jpg](http://www.casemuseoitalia.it/Img/Pictures/Roma_Casa_Museo_Mario_Praz_02.jpg)

[3] Jean-Siméon Chardin. *El castillo de naipes* (1736-37). [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/72/Jean-Baptiste-Sim%C3%A9on\\_Chardin\\_The\\_House\\_of\\_Cards\\_1736-37.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/72/Jean-Baptiste-Sim%C3%A9on_Chardin_The_House_of_Cards_1736-37.jpg)

[4] Marcel Duchamp junto a *Fontaine*, con *Fresh Widow* y la *Bagarre d'Austerlitz* al fondo. [https://d32dm0rphc51dk.cloudfront.net/TQxTooRuG64rmQulg8\\_LNQ/larger.jpg](https://d32dm0rphc51dk.cloudfront.net/TQxTooRuG64rmQulg8_LNQ/larger.jpg)

Instalado en ese confort doméstico, lejos ya el *comfort* mesiánico y universal, el habitante de la casa puede soñar, puede trasladar su imaginación a paisajes inhóspitos, a la desolación sentimental del jinete solitario perdido en la noche invernal del *Winterreise* shubertiano. "Llueve sobre la ciudad, llueve sobre mi corazón" dice Verlaine, y escribe esto en un interior confortable con el alma a la intemperie tras la huida de Rimbaud. <sup>7</sup>

De esta manera se consume el proceso por el que la casa se convierte en una especie de cueva aislada del exterior y llena de objetos que en la intimidad son llaves para la evocación. Chantal Maillard dice que "un objeto familiar es una parcela de inmortalidad" <sup>8</sup>. El caso es que el objeto-símbolo se convierte en una externalización de la memoria, en la condensación material de tantos momentos vividos. Los interiores se pueblan de cosas que constituyen una selva para la mirada, cada objeto es una trampa para la atención, una puerta al ensimismamiento.

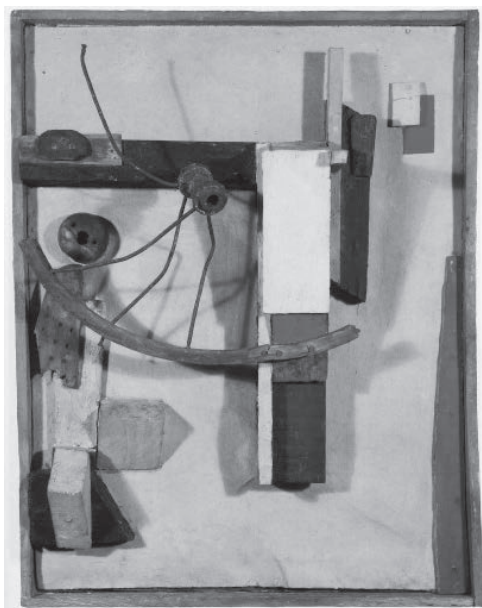
### Objetos: de la colección al juego

Nadie como Mario Praz, nadie como el anacrónico esteta Mario Praz para contar un siglo más tarde, en su libro *La casa della vita* (1960) <sup>9</sup>, el mecanismo por el que los objetos "artísticos" despiertan no solo sensaciones, sino verdaderos racimos de sugerencias personales. Como si fuera un Proust privado de ficción, Praz activa divagaciones desmedidas que se extravían empujadas por su enorme erudición. [2]

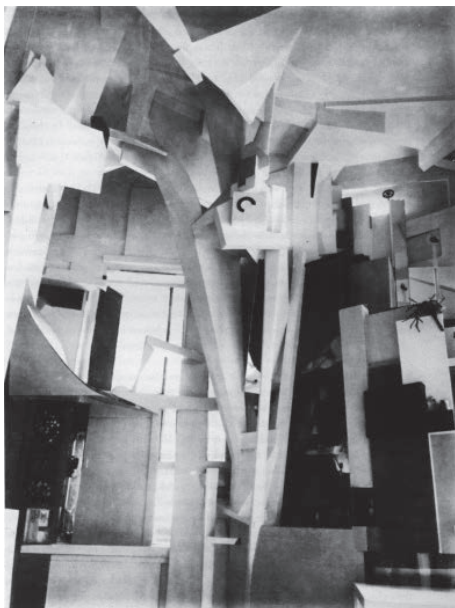
Hay, sin embargo, otra manera de acercarse a los objetos que difiere tanto de la dinámica de lo funcional como de la pasividad de la colección. Una actitud que pregunta al objeto por sus cualidades y las incorpora al juego como mecanismo para activar otra manera de relacionarse con esos objetos. Los niños de los cuadros de Chardin observan con atención ensimismada cosas rescatadas de los automatismos utilitarios, y hacen presentes sus cualidades físicas: la agudeza de una caña o la estabilidad precaria de un castillo de naipes. [3]

Marcel Duchamp, con esa misma inclinación hacia el juego, pero irónico y perverso, rescata ciertos objetos cotidianos, vulgares. Y, como si fuera un coleccionista impostor, los introduce en el "mundo del arte". El objeto, de la mano de Duchamp, adquiere valor, "aura" mediante la sola intención del artista Y ya son arte cuando aparecen en otro contexto [4]. Así es como Duchamp pone al coleccionismo frente a sus propias contradicciones. Cervantes con el *Quijote* cierra el ciclo de las novelas de caballerías y alumbra la novela moderna, Duchamp con un solo gesto – como no recordar el mecanismo de puerta de su apartamento de la Rue Larrey – pone fuera de lugar el coleccionismo decimonónico y abre el paso al arte contemporáneo.





[5]



[6]

[5] Kurt Schwitters. *Small Sailors' Home* (1926). <https://uploads0.wikiart.org/images/kurt-schwitters/small-sailors-home-1926.jpg>

[6] Kurt Schwitters, *Merzbau*. Fotografía de Wilhem Redemann, 1933. <http://www.casualoptimist.com/blog/2013/01/11/tate-shots-kurt-schwitters-merz-barn/>

[7] Juan Navarro Baldeweg. *Casa para una intersección*, Axonometría, 1976. Imagen cedida por el autor.

[8] Juan Navarro Baldeweg. *Casa para una intersección*. Bracusi, Duchamp y Mary Reynolds, 1976. Imagen cedida por el autor.

[9] Juan Navarro Baldeweg. *Casa de la lluvia*, esquema de planta. Imagen cedida por el autor.

[10] Juan Navarro Baldeweg. *Casa de la lluvia*, dibujo del interior. Imagen cedida por el autor.

[11] Josep Maria Jujol. Cubierta de la casa Bofarull. Fotografía Jordi Sarrá. LLINÁS, Josep Llinás. *Josep Maria Jujol*. Sarrá, Jordi (fot.). Colonia: 2007.

## Objetos encontrados

Aunque ciertamente es Duchamp quien de manera más brillante y contundente trastoca los vínculos semánticos de los objetos que elige para transformarlos en arte <sup>10</sup>, ya antes Kurt Schwitters había introducido objetos en sus *collages* [5]. De entrada, podría parecer que el uso de "objetos encontrados" emparentaría a Duchamp con Schwitters <sup>11</sup>, pero no es así. Duchamp utiliza objetos íntegros; su utilidad evidente potencia el golpe de efecto en el cambio de contexto —posición, ubicación, título, ...—. Los objetos de Duchamp se completan, toman sentido con la diversidad de espacios en los que se exponen <sup>12</sup>. Schwitters utiliza fragmentos que hablan de un pasado, objetos portadores de melancolía que requieren un nuevo ámbito protector. <sup>13</sup>

Los objetos que acumula Schwitters tienen la condición de fragmentos arrancados a una vida previa y que toman un nuevo sentido como arte. Primero es en el ámbito del cuadro, de sus cuadros "clavados". Pero esto no le parece suficiente a Schwitters y transforma el estudio, primero, y el conjunto de su casa, después, en una serie de escenarios para acoger aquellos objetos huérfanos. *Merzbau* es una obra-proceso, es la transformación de su casa —en el 5 de Wadhausenstrasse, Hamburgo—, habitación por habitación [6]. Una metamorfosis en la que cada lugar se puebla de planos que forman composiciones abstractas e inquietantes para albergar los objetos. Un espacio que alberga "cuevas", altares o relicarios, mientras que la casa pierde en paralelo sus atributos de arquitectura <sup>14</sup>. Al final, la obra, el templo Merz, queda inacabada —era en sí inacabable—. <sup>15</sup>

Dice Santiago de Molina que "detrás de todo *bricoleur* parece encontrarse un espíritu fatigado. O cuando menos escéptico" <sup>16</sup>. Pero creo que en el caso de Schwitters estamos ante un espíritu melancólico y obsesivo. *Merzbau* es una lúcida muestra de la desarticulación de la casa burguesa en la que la domesticidad es cuestionada ante el imperativo de mutar la arquitectura en arte, la casa en un gran cuadro. <sup>17</sup>

## Objetos desplazados del arte a la arquitectura

En este recorrido por objetos que hacen arquitectura nos detenemos en la Casa para una intersección <sup>18</sup>, proyecto en el que Juan Navarro Baldeweg propone restituir los vínculos semánticos originales de ciertos objetos que Duchamp había manipulado para convertirlos en obras de arte. De manera que proyecta una casa en la que se ubican todas esas piezas recobrando su sentido utilitario <sup>19</sup>. Juan Navarro las dispone formando parte de la arquitectura, autónomas y relacionadas, como formando parte de un *display*. Todas son imágenes reconocibles de obras de Duchamp unificadas mediante el dibujo a línea propio del proyecto. Se insertan así en el orden doméstico con una cierta utilidad extravagante.

Juan Navarro hace una delicada operación de implante de estas piezas en la casa, tratándolas como órganos vulnerables, con limpia precisión, como utilizando las pinzas con las que Alejandro de la Sota decía poder separar los elementos en lo que él llamaba "manera de construir física". <sup>20</sup>

<sup>10</sup> Otros artistas habían experimentado antes con la introducción de objetos o fragmentos en sus obras. Braque y Picasso habían utilizado la técnica de los *papiers collés* en sus cuadros desde 1912.

<sup>11</sup> Schwitters quiso incorporarse al Dadá y fue rechazado, por lo que creó su propio movimiento —unipersonal— Merz. Duchamp, por su parte, rechazó la invitación que le hicieron para incorporarse al grupo Dadá. Schwitters se entrega con entusiasmo al *collage* desde 1918. La *Fountain* de Duchamp se intenta exponer en la muestra de la Sociedad de Artistas Independientes de Nueva York en 1917.

<sup>12</sup> El caso más claro de esta actitud de Duchamp es el del *Grand Verre*, obra que en sí misma incorpora el lugar en la que expone.

<sup>13</sup> La Gran Guerra (1914-1918) fue un revulsivo para el arte de su tiempo, fue el catalizador para fundar Dadá. La consiguiente posguerra marca la obra de Schwitters, que dice al respecto: "Por razones de economía eché mano de lo que encontré, pues el país estaba arruinado. También se puede gritar con los residuos, y eso fue lo que hice, encolándolos, clavándolos." Tomado de Santiago de Molina. *Collage y arquitectura. Forma intrusa en la construcción del Proyecto Moderno*. Sevilla: Recolectores Urbanos, 2014, p. 48.

<sup>14</sup> En las fotografías que nos han llegado, las que realizó Wilhem Redemann 1933, *Merzbau* aparece como una gran escenografía que transformaba el cubismo en expresionismo.

<sup>15</sup> La persecución que los nazis ejercieron sobre Schwitters le hace huir a Noruega en 1937.

<sup>16</sup> Santiago de Molina. *Op. cit.*, p. 22.

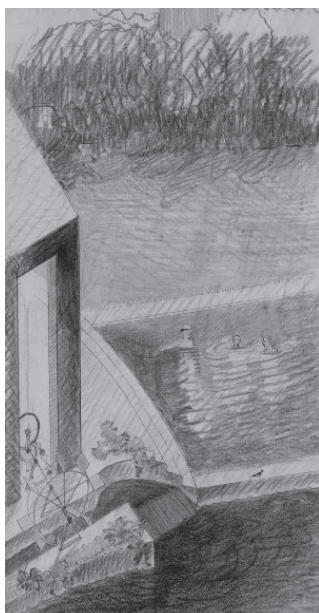
<sup>17</sup> Se trata de la exacerbación tridimensional de sus cuadros a base de fragmentos clavados entre los que ya había aire.

<sup>18</sup> El proyecto se realiza para el concurso internacional Schinkenchiku Residential Competition en 1976.

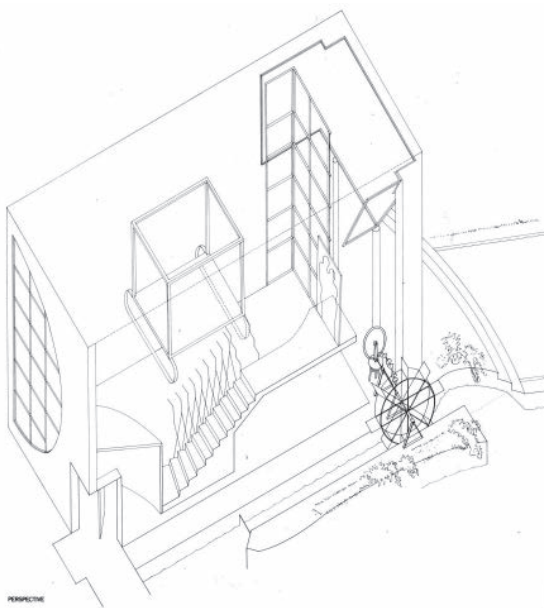
<sup>19</sup> Cada una de ellas mantiene, sin embargo, los rasgos añadidos que le confieren el sello duchampiano.

<sup>20</sup> Frente a la construcción que fusiona y transforma sus elementos, a la que denominaba "química".

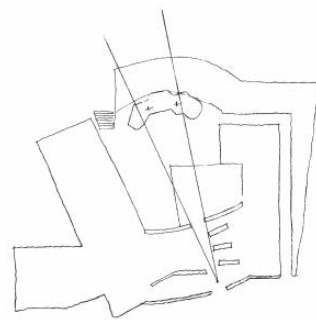
<sup>21</sup> El proyecto se publica en la revista *Arquitectura*. En el texto Juan Navarro explica cómo los elementos de la casa no solamente son imágenes deudoras de piezas de Duchamp, sino que se relacionan con encuentros cultos o casuales del arquitecto: una noria de las Salinas de Chau, la reja de un balcón en una casa semiderruida, la portada del Tesoro



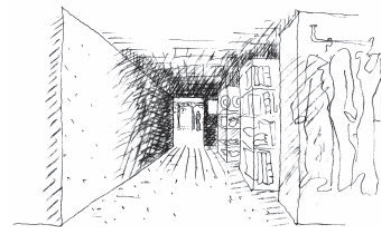
[8]



[7]



[9]



[10]

de Cnidos en Delfos, una verja metálica de Olbrich en Darmstad... Sin embargo, termina su texto diciendo: "Sería pretencioso buscar en esta propuesta otras motivaciones más allá de las que surgieron a lo largo del proceso de activación de signos en el espacio." *Arquitectura* n° 204-205, 1977, pp. 97-101.

<sup>22</sup> Esa silueta bien podría ser la de Juan (Navarro) y Pepa (Ríos) como perfectos anfitriones.

<sup>23</sup> Josep Llinás, *Saques de esquina*. Valencia: Pre-textos / Col·legi de Arquitectes de Catalunya, 2002, p. 45.

En la Casa para una intersección, la *Fresh Widow* y la *Bagarre d'Austerlitz* vuelven a ser ventanas, el trineo —*Glissiere contenant un moulin d'eau*— es una plataforma-dormitorio suspendida, el *Nu descendant l'escalier* se hace abstracto y lineal hasta convertirse en una barandilla, la *Roue de bicyclette* se mueve con el impulso de la noria alimentada por el agua de un canal... Los objetos asociados al paisaje dadaísta cesan en su "artisticidad" para ocupar un lugar como elementos de arquitectura [7]. En varios casos menguada su utilidad: poca luz puede suministrar la *Fresh widow*, la puerta que se asemeja a la de la rue Larrey abre-cierra el mismo zaguán, la mano no puede deslizarse por la barandilla inspirada en el desnudo que baja la escalera, ... <sup>21</sup>

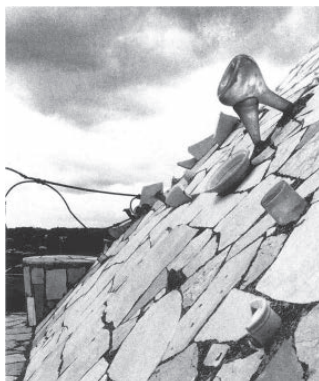
En la parte posterior, la orientada al sur, el agua del arroyo se remansa en una piscina en la que están bañándose Marcel Duchamp, Constantin Brancusi y Mary Reynolds —no se puede evitar la conjetura de que el agua es aquí metáfora del arte—. Recortada en la puerta de esa fachada, bajo un volumen de sombra materializada con un entrecruzado de barras de bronce, la silueta de una pareja —tomada de la puerta que hizo Duchamp para la galería Gradiva— contempla la escena. <sup>22</sup> [8]

En otro proyecto, la Casa de la lluvia, Juan Navarro vuelve a dar protagonismo a los objetos. Se trata esta vez de objetos cotidianos que conforman el ajuar de la familia. Se exponen en tres vitrinas, dispuestas en abanico, que franquean el paso desde la entrada de la casa al paisaje, a la explanada con la pérgola, a la magnífica vista del valle. De esta manera la arquitectura pone en relación el mundo íntimo de los objetos y el totalizador de la naturaleza. Los objetos se sitúan con la misión de representar a los habitantes de la casa, sus gustos, sus inclinaciones. Como el *tokonoma* en la casa japonesa, esos objetos expuestos se ofrecen al visitante como muestra de una sutil hospitalidad. [9] [10]

Mientras que en la Casa para una intersección los objetos-arte desandan el camino hacia la utilidad cotidiana, en la Casa de la lluvia los objetos domésticos se convierten en signos que muestran la identidad de sus habitantes. Estos dos proyectos representan dos maneras muy diferentes en las que los objetos son redimidos por la arquitectura. En el primero, el objeto pieza-artística recobra una casi olvidada vida anterior. En el otro, el objeto muestra su utilidad investido de una nueva misión simbólica.

### Objetos redimidos del uso por la arquitectura

También son objetos cotidianos los que Josep María Jujol hace subir a la cubierta de la Casa Bofarull [11]. Platos, tazas y un porrón parecen como modestas ofrendas a los dioses del cielo. No resulta extraño en quien gustaba de encerrar tormentas en techos de habitaciones y fondos marinos en los bajos de un teatro. Como Schwitters, era aficionado a recoger y reutilizar desechos. En palabras de Josep Llinás: "Todo cabe en la arquitectura de Josep María Jujol, todo lo que puede recoger o recordar, en el campo, en la casa, en la calle, en las cunetas: chatarra, juguetes abandonados, platos, somieres, huesos, cartón, cohetes, un tiovivo, el aire y el fuego, insectos, vendas, montañas, arados, setas; y cuando llega a la obra produce con rapidez y energía, pinta sobre las paredes con sus propias manos hojas de parra, racimos de uva, pájaros, palomas; llena las paredes de mensajes religiosos y frases de devoción a la Virgen". <sup>23</sup>



[11]

Y aquello que ha ido acumulando lo incorpora con entusiasmo infantil a la arquitectura como un juego, como el gran juego que esta debería ser siempre. De nuevo Llinás: “Hacer de desechos cerámicos un cerramiento o, en general, “redimir los desechos” será una constante en la manera de trabajar de Jujol: cajas de cartón como capiteles, herramientas del campo como verjas, piedras como cornisas, latas de conserva como florones de lámparas, restos de embalaje para construir bancos, ...”<sup>24</sup>. De manera que “los edificios aparecen con media vida gastada”. [12]

La arquitectura así entendida es una fiesta, un derroche de energía, una gran broma sin fin. Se puede imaginar que los objetos en la Casa Bofarull suben a la cubierta después una interminable comida de estío a la sombra de los pinos, pero ¿cómo sospechar que una bombona de fumar se ha convertido en un sagrario? –iglesia de Bonastre– [13]. Y termino con las palabras de Llinás, tan ajustadas: “Jujol, cuando mira lo hace con los ojos de Adán y cuando actúa lo hace con las manos de Noé.”<sup>25</sup>

Si Schwitters en la *Merzbau* desvirtúa la arquitectura hasta hacerla un espacio abstracto donde albergar objetos que mantienen el enigma de una vida mutilada, Jujol utiliza desechos similares para hacer arquitectura, para que la arquitectura se alimente de esa vida previa, para que se haga más familiar y cercana, para que sonría y nos haga sonreír. Los objetos de Schwitters se recluyen en huecos, como relicarios, protegidos por una proliferación de planos, los que utiliza Jujol se muestran con descaro a la luz, con valentía y desparramo. Los objetos de Schwitters se esfuerzan por preservar los rasgos de su vida anterior, los de Jujol diluyen su pasado doméstico en el ballet de las energías naturales, en el presente eterno de la naturaleza.<sup>26</sup>

Jujol fue un arquitecto muy singular, un raro incluso para su mentor, Gaudí. Cuando da por terminada la Casa Bofarull (1914-1931) Le Corbusier ya había construido la Villa Saboya. Jujol era un anacrónico. En paralelo, a miles de kilómetros del arco Tarragona-Barcelona, Willis Haviland Carrier (1876-1950) estaba haciendo una aportación decisiva al confort. Carrier concibe en 1902 el primer sistema de aire acondicionado destinado en principio a usos industriales<sup>27</sup>, y que se fue adaptando después al ocio y a la residencia.<sup>28</sup>

En los años sesenta del siglo XX ha triunfado plenamente una nueva forma de vida basada en el consumo. La ropa y la música se aligeran, las costumbres se relajan, la vida misma parece más liviana. Warhol pinta series de botes de sopa y se casa con su grabadora. Los hogares se han poblado, no solo de objetos, sino también de artefactos que mejoran el confort y las comunicaciones.<sup>29</sup>. La arquitectura no podía mantenerse impasible a esta transformación de la vida cotidiana.

### La casa sin arquitectura

Reyner Banham en su artículo “*A home is not a house*”<sup>30</sup> afirma que, si la mayor parte de las comodidades de una casa son proporcionadas por un “paquete” de artefactos, estos deben configurar de manera autónoma la esencia del espacio doméstico –*home*– prescindiendo de los atributos de la arquitectura –*house*–. El artículo de Banham –más allá de sus disquisiciones sobre la identidad de la casa americana, de Walt Whitman a Philip Johnson– es una apuesta decidida por la desmaterialización del espacio doméstico, por su liberación del suelo y de su identidad arquitectónica. Que el espacio sea preservado por una simple membrana o por un chorro de aire acondicionado permite la abolición de la casa como arquitectura, es decir, como forma simbólica.<sup>31</sup> [14]

El artículo de Banham ha resultado profético al señalar el camino a seguir por arquitectos que cuestionan la necesidad de la arquitectura como disciplina que se ocupa de crear piezas estables, complejas y estáticas y que, por tanto, puede ser sustituida por una coalición de objetos y artefactos unidos en un espacio genérico<sup>32</sup>. Para ilustrar esta postura analizamos un artículo de Juan Herreros, “Espacio doméstico y sistema de objetos”.<sup>33</sup>

Herreros señala tres mecanismos mediante los que se produce este nuevo paradigma: la conversión de lo inmueble en mueble, el traspaso de las atribuciones ambientales a artefactos que adquieren un estatuto de autonomía respecto a lo construido, y la disolución de unos límites fijos de separación del interior con el medio natural.<sup>34</sup>

### Arquitectura disuelta en lo mueble

Para ello se toma como modelo el espacio genérico de la oficina-paisaje, un espacio sin cualificar cuyas prestaciones se dan exclusivamente a través de los objetos. “El objeto, así entendido, unifica lo maquínico, lo mueble y lo decorativo en entidades espaciales mínimas, de modo que a través de ellos podemos establecer una correspondencia biunívoca que asocia espacio doméstico al “sistema de objetos””<sup>35</sup>. Todo ello conduce a la arquitectura hacia una especie de invisibilidad. El hombre contemporáneo parece haber admitido que el medio en el que se desarrolla

<sup>24</sup> Josep Llinás, *Josep Maria Jujol*. Colonia: Taschen, 2007, p. 12.

<sup>25</sup> Josep Llinás, *Saques de esquina*. Valencia: Pre-textos / Col·legi de Arquitectes de Catalunya, 2002, p. 45.

<sup>26</sup> Si como sostiene Juan Navarro, todo ornamento manifiesta energías naturales, latentes, las fuerzas desatadas en algunos arquitectos modernistas –Gaudí, Jujol– son motivo básico de su arquitectura. Fuerzas como las que hacen ondear fachadas de piedra como telas al viento, *maelströms* que arremolinan los techos de escayola, convierten a la arquitectura en imitadora de la naturaleza. En ese momento, las historias particulares, incluso la Historia con mayúscula –que habían servido de inspiración a los interiores del siglo XIX– son sustituidas por la Historia Natural. El desvarío modernista termina con la llamada al orden del Movimiento Moderno, que vuelve a conferir a la arquitectura su identidad como crudo artefacto utilitario.

<sup>27</sup> Carrier idea su sistema de acondicionamiento del aire para solucionar un problema de la empresa Sackett-Wilhelms dedicada a la estampación litográfica y a la edición que requería una humedad del aire determinada para controlar los olores de estampación.

<sup>28</sup> La primera instalación se realiza en 1914 en una casa de Minneapolis, pero el uso doméstico no se generaliza hasta 1928, año en el que la empresa de Carrier pone en mercado una pequeña unidad de fácil instalación.

[12]



[13]





[12] Josep Maria Jujol. Aperos reutilizados en una puerta de la casa Bofarull. Fotografía Jordi Cuxart. DOLLENS, Dennis [et alt.] *Jujol, Jordi Cuxart (fot.)*. Barcelona: 1998, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya; Ministerio de Fomento.

[13] Josep Maria Jujol. Sagrario de la iglesia de Bonastre. Fotografía Jordi Sarrá. LLINÁS, Josep Llinás. *Josep Maria Jujol*. Sarrá, Jordi (fot.). Colonia: Taschen, 2007.

[14] Bubble. Dibujo de François Dallegret, ilustración de *A home is not a house*, 1965. [http://mindcontrol-research.net/wp-content/uploads/2016/12/4\\_banham\\_home\\_not\\_house.pdf](http://mindcontrol-research.net/wp-content/uploads/2016/12/4_banham_home_not_house.pdf).

[16] Archizoom, *No-Stop City*, 1970. [http://78.media.tumblr.com/tumblr\\_lpf65cqr-P1qe0nlvo1\\_1280.jpg](http://78.media.tumblr.com/tumblr_lpf65cqr-P1qe0nlvo1_1280.jpg)

[17] Archizoom. *Paesaggio interno en No-Stop City*, 1970. [https://designbd.ru/images/persons/designers/no-stop-city\\_branzi.jpg](https://designbd.ru/images/persons/designers/no-stop-city_branzi.jpg)

[14]



29 No parece casual que la obra manifiesto del arte pop en Inglaterra se titule *Just What Is It That Makes Today's Homes So Different, So Appealing* ("¿Qué es lo que hace a los hogares de hoy tan diferentes y atractivos?") Richard Hamilton, 1956. Presentada en la exposición *This is Tomorrow*.

30 Reyner Banham, *A home is not a house*. *Art in America* #2, 1965.

31 Los dibujos de François Dallegret, que ilustran el artículo, son definitivos para dar forma en imágenes a las ideas de Banham.

32 En el campo ensayístico son especialmente interesantes los *Escritos* de Toyo Ito, textos que plantean nuevas situaciones de la arquitectura incorporando conceptos de otros campos de la cultura, como el de *nomadismo* (Deleuze) o la inestabilidad, lo *líquido* (Bauman).

33 Juan Herreros, "Espacio doméstico y sistema de objetos" en *Otra mirada. Posiciones contra crónicas. La acción crítica como reactivo en la arquitectura española reciente*. Manuel Gausa / Ricardo Devesa (eds). Barcelona: Actar, 2010.

34 *Ibid.*, p. 153.

35 *Ibid.*, p. 154.

36 Pablo Martínez Capdevilla, "Hacia una arquitectura débil". *CPA, Cuadernos de Proyectos Arquitectónicos* n° 06. 2016, pp. 83-89.

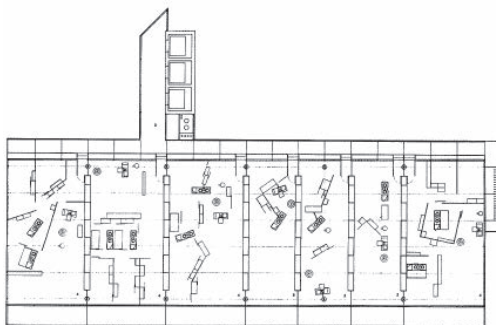
37 "Esta no es una operación de arquitectura, en la medida que los problemas no se resuelven sino que, en todo caso, se representan y en la medida en que no se intenta restituir la unidad formal sino, más bien, la indiferenciada homogeneidad de todo". Archizoom Associati, *Relazione del gruppo Archizoom*, Marcetré, 50-55, 1969. Tomado de Pablo Martínez Capdevilla, *Andrea Branzi y la città senza architettura*. Tesis doctoral. ETSA de Madrid, 2014, p. 88.

38 Pablo Martínez Capdevilla, "Hacia una arquitectura débil". *CPA, Cuadernos de Proyectos Arquitectónicos* n° 06. 2016, pp. 83-89 / p. 89.

39 "En la *No-Stop City* se da un paso más al terminar con lo doméstico como categoría [...] La interiorización del espacio público parece implicar la desaparición del tradicional espacio interior, el de la intimidad". Pablo Martínez Capdevilla, *Andrea Branzi y la città senza architettura*. Tesis doctoral. ETSA de Madrid, 2014, p. 134.

su vida cotidiana está exclusivamente compuesto por objetos e información, bajo la condición ambiental del confort generalizado. [15]

[15]



[15] Ábalos-Herreros. Planta para el concurso *Housing & City*, 1989. <http://socks-studio.com/img/blog/abalos-herreros-housing-city-04.jpg>

Una situación que fue anticipada en las propuestas de la Arquitectura Radical de finales de los años sesenta. Por ejemplo, en la propuesta *No-Stop City* (1970), de Archizoom, la arquitectura ha desaparecido como tal y el espacio se referencia con un suelo reticulado que –como metonimia de la técnica– presupone el confort. Pablo Martínez Capdevilla ha estudiado la relación que se puede establecer entre el "pensamiento débil" de Gianni Vattimo y las propuestas de Andrea Branzi<sup>36</sup>. La *condición posmoderna* (Lyotard) parte del agotamiento de las certezas absolutas, de los metarrelatos que han ido dando sentido a la Historia. Para Vattimo, siguiendo a Heidegger, este planteamiento supone un debilitamiento del ser pues el ser ya "no es" sino que "acontece". En paralelo, la arquitectura, queda puesta radicalmente en cuestión.

### La arquitectura sin atributos

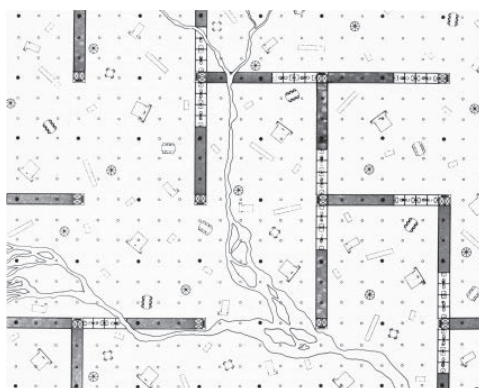
La *No-Stop City* representa un espacio pautado, indefinido y aséptico, compuesto con un catálogo limitado de elementos reconocibles del Movimiento Moderno que se multiplican sin fin. La propuesta se plantea por sus autores como "hipótesis crítica sobre el propio sistema"<sup>37</sup>, pero de ella se desprende un aire cierto de distopía, tan atractiva como desasosegante. [16]

Ya con la publicación del proyecto *No-Stop City* en *Domus* (1970) afirma Branzi que el objetivo se orientaba a "liberar al hombre de la arquitectura como estructura formal"<sup>38</sup>. En la siguiente publicación en *Casabella* (1971) aparecen fotomontajes, titulados *Paesaggi interni*, en los que el espacio isótropo se poblaba por un sinfín de objetos.<sup>39</sup> [17] Objetos, espacio genérico, negación de la privacidad, exaltación del consumo y de la naturaleza como un bien más de consumo. El resultado es la anticipación de un mundo compuesto exclusivamente de infraestructuras y artefactos, un espacio acondicionado en el que la arquitectura no parece necesaria.

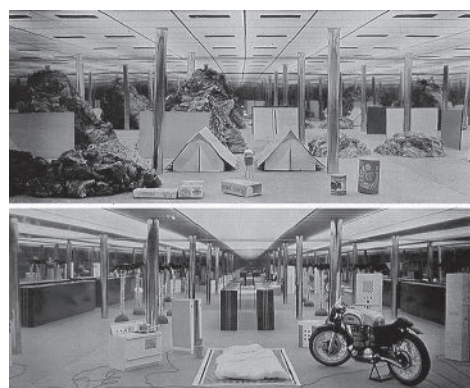
### Conclusión

Los objetos desempeñan en la vida del hombre roles utilitarios y simbólicos. La alianza del confort con los objetos dio lugar al interior burgués del siglo XIX. En algunos episodios de la Historia los objetos han competido con la arquitectura, en otros se han integrado en la propia materia constructiva. A partir de los años sesenta del siglo XX, se da una creciente importancia del papel de los objetos, de los artefactos, en la configuración del ambiente, tanto de los lugares domésticos como de los productivos. Apoyando a la consecución de un confort generalizado, los objetos van relegando a la arquitectura a un papel de contenedor inocuo desprovisto de cualquier intención simbólica.

[16]



[17]



# 11 | La materialidad [textil] de las envolventes de Jørn Utzon \_María José Pizarro, Óscar Rueda

[1]



## Utzon y Los cuatro elementos de la arquitectura

La intensa experiencia espacial que genera una cubierta flotando sobre una plataforma está presente en toda la arquitectura proyectada por Jørn Utzon. El análisis más certero de esta dialéctica entre techo y suelo lo realizó Kenneth Frampton <sup>1</sup>. Aún hoy Frampton explica la obra de Utzon desde la tensión física que se produce entre estos dos elementos arquitectónicos. Y siempre añade que esta interpretación es de raíz semperiana y procede del ensayo *Los cuatro elementos de la arquitectura* <sup>2</sup>. Pero si leemos a Gottfried Semper no podremos dejar de preguntarnos qué sucede en la obra de Utzon con otro de los elementos que originó la arquitectura, la envolvente.

La coherencia del pensamiento de Utzon queda sintetizada en sus croquis recurrentes de plataformas y cubiertas en flotación [1]. Esta claridad proyectual es la que sustenta la complejidad y la precisión de todas sus creaciones arquitectónicas. Y, si seguimos la lectura que hace Frampton de su obra <sup>3</sup>, veremos que técnicamente Utzon aplica los principios semperianos casi al pie de la letra: la plataforma la resuelve con la técnica estereotómica procedente en su origen de la cantería, generando superficies cuya finalidad es aislar la edificación del terreno natural; la cubierta la resuelve con la técnica tectónica procedente en su origen de la carpintería, ensamblando elementos lineales, cuya finalidad es dar cobijo. Pero averiguar cómo trabaja Utzon con los otros dos elementos, la envolvente y el hogar, es más complejo aunque en este texto solo analizaremos las envolventes.

Si queremos indagar en esta cuestión, debemos aclarar antes algunos aspectos de la teoría semperiana. Como acabamos de ver, Semper asocia dos técnicas constructivas primigenias a la cubierta y a la plataforma, la tectónica –carpintería– y la estereotomía–cantería–, respectivamente. Pero a los otros dos elementos, la envolvente y el hogar, Semper les asocia dos artes aplicadas, la textil y la cerámica. La teoría semperiana establece que originalmente las envolventes procedían de manufacturas textiles. Y que el hogar, receptor del fuego, se resolvió desde un principio con material cerámico. Siguiendo esta línea argumental, podemos preguntarnos entonces si Frampton no se equivoca en su razonamiento pues Utzon no construye las cubiertas con carpintería, ni las plataformas con cantería, ni las envolventes con textiles. Para responder a esta pregunta debemos profundizar en la teoría de Semper, en su obra más compleja y extensa, *El Estilo* <sup>4</sup>, y su descripción evolutiva de la arquitectura. La argumentación semperiana se fundamenta en la búsqueda de los cuatro elementos de la arquitectura en distintas culturas y etapas históricas: desde la asiria, persa o egipcia, las exóticas india, china o polinesia, acabando en la griega y la romana [2]. En todas detecta la presencia de los cuatro elementos y la aplicación de las técnicas asociadas a cada uno de ellos, elaborando una teoría fundamentada en los cambios de *Estilo* en la arquitectura a raíz de su adaptación al medio, no solo físico sino también cultural, político y religioso. Semper argumenta que las envolventes textiles de las tiendas nómadas se solidificaron para ser permanentes y se convirtieron en Asiria en murales pétreos coloreados con motivos textiles y en Babilonia se transformaron en revestimientos cerámicos, vidriados y coloreados, que conservaron los motivos y los métodos de la técnica textil original; en Grecia los soportes tectónicos de madera se convirtieron en pétreos y se vistieron con policromía que ocultaban su materialidad; en Roma, paredes,

## Resumen pág 53 | Bibliografía pág 61

Universidad Politécnica de Madrid.  
María José Pizarro es Profesora Ayudante Doctor y Secretaria Académica del Departamento de Proyectos arquitectónicos en la ETSAM. Su tesis doctoral “En el límite de la Arquitectura-Paisaje: Las Escuelas Nacionales de Arte de La Habana”, ha obtenido una mención en la IX BIAU en 2014 y ha sido finalista en el concurso Arquia en 2013. Comparte con Oscar Rueda su labor Editorial y la dirección de la firma Rueda Pizarro Arquitectos, donde han sido reconocidos con el Premio Nacional de Vivienda en 2006 y el Primer Premio de la IV BIAU en 2004. [Maríajose.pizarro@upm.es](mailto:Maríajose.pizarro@upm.es)

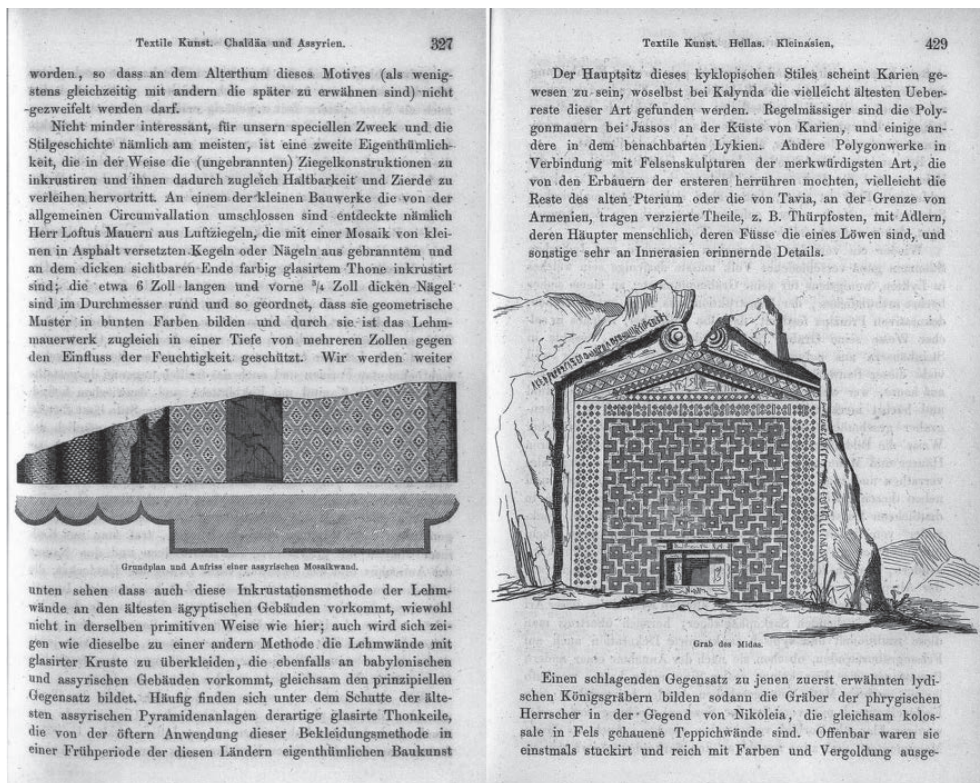
Universidad Politécnica de Madrid.  
Óscar Rueda es Doctor en Arquitectura y profesor asociado de proyectos en la ETSAM. Su tesis doctoral, “Bekleidung. Los trajes de la arquitectura”, obtuvo el Primer Premio en el concurso Arquia y el Premio en la X BIAU. Comparte con María José Pizarro su labor Editorial y la dirección de la firma Rueda Pizarro Arquitectos, donde han sido reconocidos con el Premio Nacional de Vivienda en 2006 y el Primer Premio de la IV BIAU en 2004. [Oscar.rueda@upm.es](mailto:Oscar.rueda@upm.es)

semperiana de basamento versus cubierta.", p. 250, "Bagsvaerd puede analizarse en términos semperianos... el cuerpo del edificio se divide en la forma cuatripartita de basamento, hogar, cubierta y muro de relleno.", p. 278.

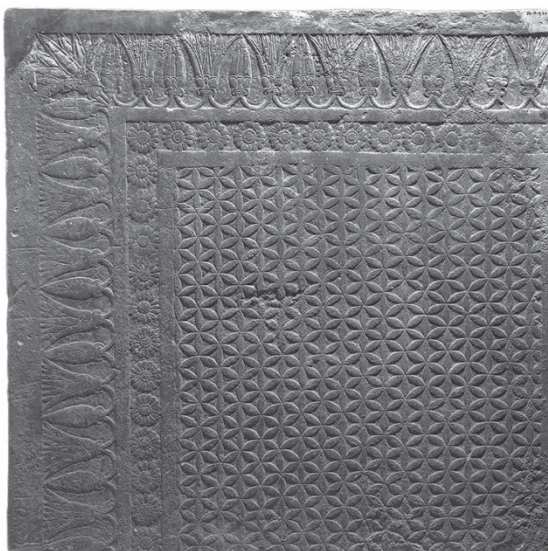
<sup>4</sup> SEMPER, Gottfried. *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder Praktische Ästhetik: Ein Handbuch für Techniker, Künstler, und Kunstfreunde*. 2 vols. Frankfurt: Verlage für Kunst und Wissenschaft, 1860-63. Edición traducida al inglés por Harry F. Mallgrave, Michael Robinson "Style in the Technical and Tectonic Arts; or, Practical Aesthetics". Los Angeles, CA: Getty Research Institute, 2004. Existe edición en español *Semper: El estilo*, Ed. Azpiazu Ediciones, 2013.

<sup>5</sup> *Ibid.* SEMPER, *Style...* p. 250. Semper denomina este proceso en *El Estilo* como "Transmutación de la materia [Stoffwechsel]", en el primer volumen sobre el arte textil al inicio del capítulo titulado "El principio del revestimiento [Das prinzip der Bekleidung]". Para Semper significa, en las artes aplicadas, el mecanismo por el cual un Arquetipo cambia de materialidad debido a un tratamiento técnico para adaptarse a unos nuevos condicionantes culturales, pero manteniendo sus propiedades artísticas y simbólicas originales.

<sup>6</sup> Antonio Armesto realiza un profundo análisis del fenómeno del *Stoffwechsel* en su Prólogo a la edición de los textos de Semper, centrándose en analizar la importancia del cuarto elemento no analizado en este artículo, "El fuego y su protección". Ver *Escritos fundamentales de Gottfried Semper. El fuego y su protección*, Volumen 37 de Arquia. Barcelona: Arquia, Temas, Fundación Caja de Arquitectos, 2014.



[2]



[3]

### Palabras clave

Utzon, Semper, textil, envolventes, este-reotomía, tectónica, Sidney, Bagsvaerd

<sup>1</sup> FRAMPTON, Kenneth. *Estudios sobre cultura tectónica. Poéticas de la construcción en la arquitectura de los siglos XIX y XX*. Madrid: Editorial Akal, 1999.

<sup>2</sup> SEMPER, Gottfried. *Die vier Elemente der Baukunst*, Braunschweig: Friedrich Vieweg und Sohn, 1851. Edición traducida al inglés por Harry F. Mallgrave, Wolfgang Hermann, *The four elements of architecture and other writings*, Cambridge, Massachusetts: Cambridge University press, 1989. En la página 103 encontramos esta definición: "...la cerámica, asociada al hogar; la mampostería a la plataforma; la carpintería a la cubierta. Pero, ¿qué técnica primitiva evolucionó a partir de la envolvente espacial? Nada menos que el arte de montar la pared, es decir, el tejedor de esteras y de alfombras –lo textil–"

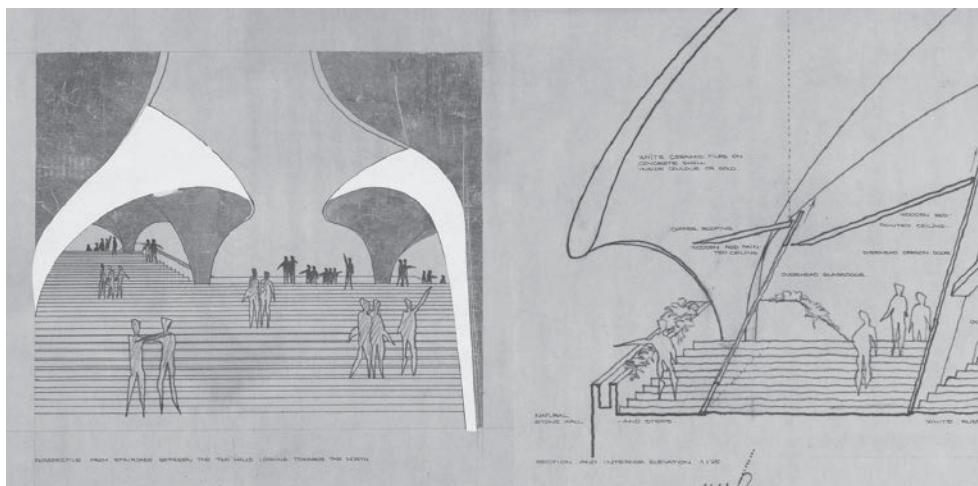
<sup>3</sup> *Ibid.* FRAMPTON, *Estudios...* Las referencias a Semper son continuas en el libro, especialmente en el capítulo dedicado a Utzon. Valgan como ejemplo estas dos alusiones, entre otras: "La arquitectura de Utzon puede interpretarse bajo la fórmula

[1] Croquis de Utzon. Plataformas y cubiertas. En *Utzon: Inspiration, Vision, Architecture*. Richard Weston. Hellerup: Edition Blondal, 2002.

[2] Dos páginas de *El Estilo*, 1860, Volumen I dedicado al "Arte textil", de Gottfried Semper. Las páginas elegidas, 327 y 429, muestran motivos de transferencias textiles en la cultura asiria y helénica. Izquierda, fragmento de revestimiento cerámico vidriado sobre muro masivo en un palacio asirio. Derecha, portada de la Tumba de Midas labrada sobre piedra.

[3] Motivos de transferencias textiles referenciados por Semper. Izquierda, alfombra asiria petrificada, fragmento del Palacio Norte en Kuyunjik, 645–640 A.C. British Museum. Derecha, Friso de cerámica vidriada, Palacio de Dario el Grande, Irán. 488 A.C. Museo del Louvre.

suelos, techos y columnas se revistieron de color con encáustica, estucos o mosaicos que reproducían los motivos de la técnica textil de tapices y alfombras <sup>5</sup>. Estas interferencias evolutivas entre técnicas primigenias, que Semper agrupó bajo su teoría de la *Transfiguración de la materia [Stoffwechsel]* <sup>6</sup>, proporcionan la clave para aplicar la teoría semperiana en la obra de Utzon [3]. Así, Frampton puede apoyarse en Semper para establecer que las cubiertas de Sidney o Bagsvaerd se conciben desde la técnica tectónica y las plataformas desde la técnica estereotómica, aunque ambas se construyan en hormigón y se revistan con distintos materiales. Igualmente, podemos argumentar que Utzon concibe las envolventes desde la técnica textil, aunque su materialidad sea cerámica, pétreo, vítrea o de hormigón, condicionando los procesos constructivos y la imagen final que Utzon consigue en su obra, como veremos a continuación.

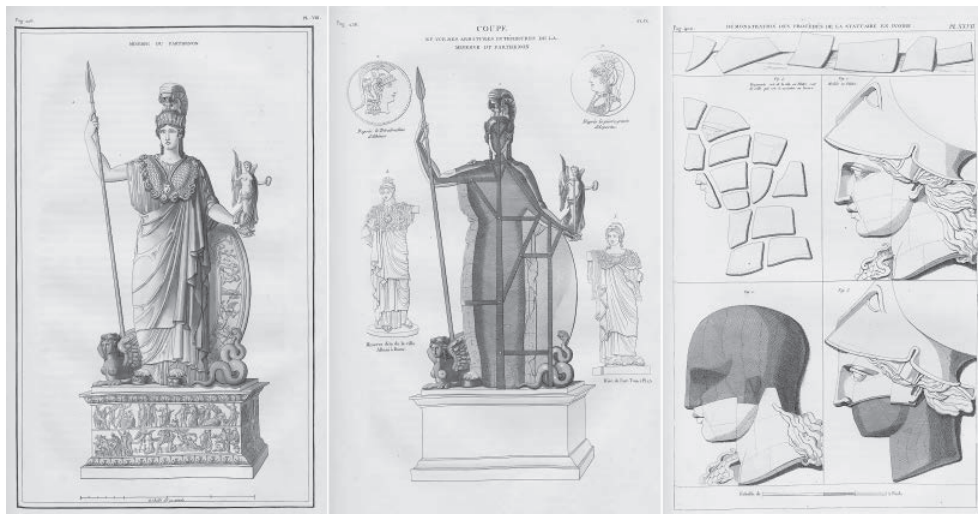


[4]

[4] Croquis de Jørn Utzon presentados al concurso de la Ópera de Sidney, 1964. En la imagen derecha, parte superior, Utzon escribe: "White ceramic tiles on concrete shell. Inside color or gold". En Utzon archives, Ref. SZ112\_01, SZ112\_12. <https://www.utzon-archives.aau.dk/>

[5] Estudio de la estatuaría clásica según Quatremère de Quincy. A la izquierda muestra la independencia de soporte y envoltente. A la derecha la técnica de encostración para forrar el núcleo interno con finas piezas de marfil. En *Le Jupiter Olympien*. Quatremère de Quincy, 1814.

[6] Trasdós de las cáscaras de hormigón de la Ópera de Sidney. En *Utzon: Inspiration, Vision, Architecture*. p. 141. Richard Weston. Hellerup: Edition Blondal, 2002.



[5]

### Soporte y vestimenta en la obra de Utzon: Analogía textil

"Sídney es un puerto oscuro... cuando diseñé la Ópera ya tenía el color blanco en mente. La cubierta blanca, como las velas de los barcos, lo único que en un día gris irá renaciendo lentamente a medida que el sol ilumine el este y se eleve en el cielo".<sup>7</sup>

Utzon recurrió a la analogía textil desde un principio para definir la materialidad que quería lograr en la cubierta de Sidney, aunque en los primeros dibujos del concurso especificase que estaría recubierta de "tejas cerámicas blancas" [4]. Esta decisión condicionó todas las soluciones del proyecto y fue defendida de principio a fin en su ejecución. Para analizar la materialidad de las envolventes con las que Utzon viste sus arquitecturas nos apoyaremos en la teoría semperiana de la vestimenta<sup>8</sup>, es decir, deberemos diferenciar entre forros interiores táctiles y telas exteriores ópticas<sup>9</sup>. Los exteriores de estos edificios tienen la misión de transmitir códigos, de dotar de significancia a la edificación dentro de la cultura en la que se instalan. Al observarlos predomina una percepción óptica y lejana, abstracta, y es muy importante para Utzon elegir la tela y el corte, cómo vestir sus edificios. Sin embargo, al acceder a su interior predomina la percepción táctil y próxima, la experiencia sensorial, y por eso es muy importante para Utzon elegir el forro del traje.

Utzon se posiciona en una tradición constructiva nórdica, pero también opera de manera similar a como lo hicieron otros arquitectos que tenían una visión semperiana de la arquitectura como Otto Wagner, Adolf Loos<sup>10</sup> o Mies van der Rohe que escribía: "Los edificios de hormigón armado son, en su esencia, construcciones con esqueleto... Por lo tanto, son edificios con una osamenta y una piel."<sup>11</sup> Semper había abierto ese debate en el siglo XIX, identificando la parte sustentante de la arquitectura con la "Forma interna" [*Kernform*] y las envolventes con la "Forma artística" [*Kunstform*]. Argumentaba que de la primera se encargaban las técnicas constructivas, la estereotomía y la tectónica, y sus variantes evolutivas que dan forma a los

<sup>7</sup> Ibid. FRAMPTON, *Estudios...*, p. 263

<sup>8</sup> RUEDA, Óscar. *Bekleidung. Los trajes de la arquitectura*. Colección Arquitectos n° 40. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2015. El término alemán *Bekleidung* y la teoría *Das Prinzip der Bekleidung* son centrales en la obra de Semper. Habitualmente traducido en español como "Revestimiento", esta acepción es muy limitada pues solo se refiere al acabado de la cara exterior de la envolvente. Sin embargo, "Vestimenta" es una acepción más amplia al referirse tanto a la cara exterior como a la cara interior, a un haz y un envés bien diferenciados en sus calidades textiles que toda prenda de vestir bien confeccionada debe tener. Y, por añadidura, también se refiere a un conjunto de prendas de vestir. Es decir, a todas las envolventes interiores y exteriores que configuran el espacio arquitectónico: suelos, techos, paredes, cubiertas... que configuran la "Vestimenta" de la edificación en la concepción semperiana.

<sup>9</sup> RIEGL, Alois. *Die spätromische Kunst-Industrie*, Viena, 1901. Versión consultada: *Arte industrial tardorromano*. Madrid: Ed Visor, 1992, p. 42. Esta dicotomía entre interioridad y exterioridad es recurrente en toda la historia de la arquitectura y la encontramos ya en el Panteón de Roma. Un análisis brillante y certero de esa dualidad en el Panteón lo realiza Riegl en este ensayo, donde identifica el espacio tardorromano del panteón con una "visión táctil", próxima y sensorial, frente a la "visión óptica" o lejana, propia del canon clásico griego.

<sup>10</sup> LOOS, Adolf. *Ins leere gesprochen*. 1897-1900, George Crés&Cie, Paris-Zürich 1921. Traducción al castellano consultada: "Dicho al vacío" en *Adolf Loos. Escritos I*, Madrid: Ed. El Croquis, 1993. Adolf Loos aplica en toda su obra y en sus escritos la teoría de Semper. Insistirá una y otra vez en entender la arquitectura desde la independencia de las envolventes del soporte que las sustenta y utilizará la analogía textil de manera recurrente para conceptualizar su materialidad y simbología. Los artículos escritos en esa época los recopiló íntegramente en esa edición. A los que me refiero en este artículo son: "La moda de caballero", "Los sombreros de caballero", "Calzado", "Zapateros" y "Lencería". Y especialmente "El principio del revestimiento", titulado igual que el famoso capítulo de *El Estilo* de Semper: "*Das Prinzip der Bekleidung*", donde Loos escribe: "... pongamos que el arquitecto tuviera la misión de crear un espacio cálido y habitable. Las alfombras son cálidas y habitables. Este espacio se podría resolver poniendo una de ellas en el suelo y colgando cuatro tapices de modo que formaran cuatro paredes... Pero tanto la alfombra como el tapiz requieren un armazón constructivo... Concebir este armazón es la segunda misión del arquitecto. Este es el camino correcto, lógico y real que debe seguir el arte de la construcción. La humanidad aprendió a construir en este orden. Lo primero fue el revestimiento (*Bekleidung*)."

<sup>11</sup> ROHE, Mies van der. Artículo original: "Bürohaus", publicado en la revista *G*, n°1, julio de 1923, p. 3. Versión consultada en "Edificio de oficinas", *La palabra sin artificios*, p. 363. La analogía textil y "el principio del revestimiento" semperiano también estará presente en la obra de Mies, sintetizado en esta cita. Ver: RUEDA, Óscar. *Bekleidung. Los trajes de la arquitectura*. Colección Arquitectos n° 40. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2015.



[6]

elementos portantes: plataformas, soportes y techos. Pero de la segunda, de la exterioridad que recubre esas estructuras óseas, se encargaban las artes aplicadas cerámica y textil. Sus variantes evolutivas son las manifestaciones artísticas que configuran el estilo de cada época. Para reforzar su argumentación, Semper establece paralelismos con otras disciplinas como la estatuaria clásica griega. [5]

Utzon, igual que Semper y Mies, defenderá siempre que los edificios son en esencia construcciones con esqueleto. Por eso independiza claramente en su obra los soportes –plataforma y cubierta– de las envolventes que los revisten. Tanto en Sídney como en Bagsvaerd realizará un esfuerzo notable por mostrar ese esqueleto en los espacios intermedios y de materializarlos de distinta manera. No utilizará la misma textura para los soportes tectónicos de la cubierta que para los estereotómicos del basamento, pese a ser todos de hormigón. En los dos edificios utilizará la prefabricación para los primeros –tectónica, ensamblaje de elementos lineales– y el hormigón vertido para los segundos –estereotomía, superficies planas articuladas–. Una técnica constructiva reflejada en el acabado superficial satinado que podemos apreciar en el trasdós de las cáscaras de cubierta en Sídney. Es una textura que recuerda a una madera encerada, transferida al hormigón por la superficie metálica de la mesa de prefabricación [6]. Todas las juntas quedan vistas, manifestando la técnica del ensamblaje constructivo de elementos lineales en una clara referencia al origen tectónico de sus elementos. Utzon manifiesta la perfección industrial de los acabados y a la vez las cualidades sensitivas y naturales de estos huesos que intuimos a través de su piel traslúcida. En Bagsvaerd los elementos portantes verticales del deambulatorio perimetral configuran una estricta retícula espacial, modulada a 2,20 metros en las dos direcciones con altura variable, y son resueltos con acabados prefabricados ensamblados. Utzon organiza dos diafragmas longitudinales que sustentan la lámina plegada de hormigón de la cubierta y que funcionan como un entramado estructural que estabiliza todo el conjunto. Sin embargo, el basamento tiene una materialidad diferente en los dos edificios. En Sídney no se ejecuta prefabricado sino *in situ*, anclado al terreno, a pesar de que hubiese sido viable su

prefabricación a la vista de la repetición sistemática de la misma costilla y la complejidad de su sección de geometría variable y canto plegado. Prefiere recurrir al hormigón vertido y utiliza una colada continua que es deudora de la técnica estereotómica que trabaja con la unión de superficies como podemos observar en el trasdós del basamento debajo de la gran escalinata [7]. En Bagsvaerd ocurre algo similar, en este caso en la construcción del sótano ejecutado *in situ*. En los dos casos, Utzon quiere simbolizar con sus plataformas “la construcción del lugar” y el enraizamiento de la edificación.



[7]

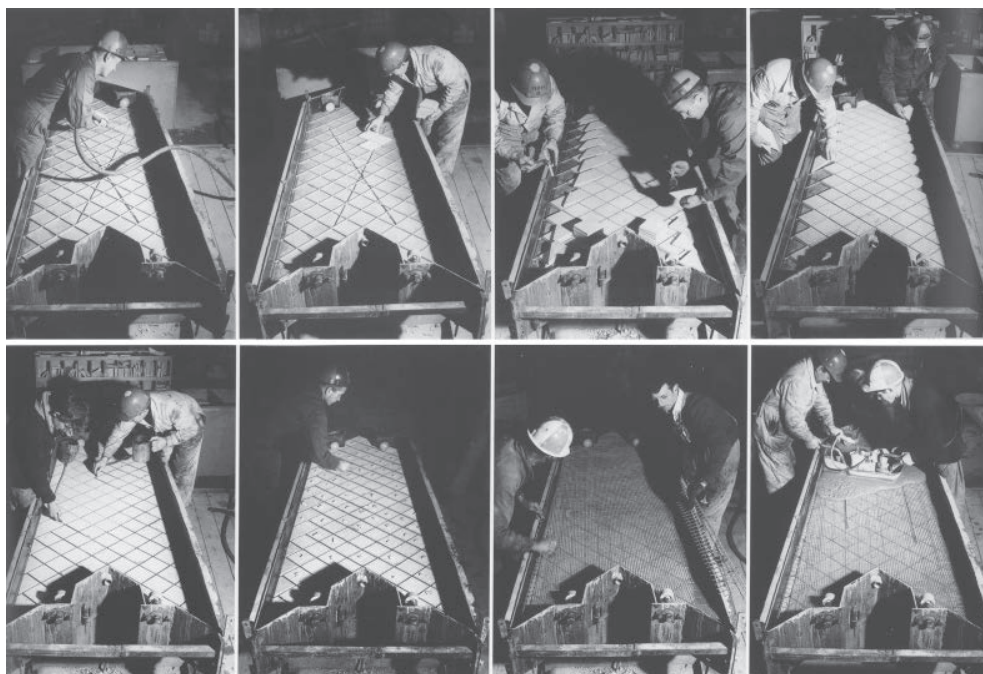
### La materialidad [textil] de las envolventes

En las envolventes de los edificios de Utzon observamos que las decisiones de principio son similares a pesar de las aparentes diferencias formales. En Sídney, la solución del esqueleto estructural fue muy compleja hasta dar con la solución esférica de las cáscaras. Pero encontrar la solución final para la piel que forraba esa cáscara también fue un quebradero de cabeza para Utzon. Sus energías se encaminaron hacia una solución técnicamente contemporánea, industrializada, pero que tuviese la materialidad de una obra artesana tradicional. De ahí su insistencia en hacer piezas confeccionadas a mano, como teselas puestas una a una, igual que hacían los asirios al confeccionar en el suelo los frisos de cerámica vitrificada para luego elevarlos y vestir los muros portantes [8].

Utzon se posiciona en un debate central para la arquitectura de su tiempo que no es otro que la búsqueda de un nuevo lenguaje acorde a su época. En un artículo que publica en 1948, “La esencia de la arquitectura”, Utzon sienta las bases de su proceso creativo escribiendo “las condiciones del tiempo en el que vivimos son muy distintas a las de cualquier otro anterior, pero la esencia de la arquitectura es la misma... esto conlleva un compromiso con los materiales: debemos entender la estructura de la madera, el peso y dureza de la piedra, el carácter del cristal; el arquitecto debe fundirse con los materiales y ser capaz de manipularlos y usarlos en armonía con su esencia.”<sup>12</sup> Primero demanda compromiso con la tradición, desde su profundo estudio y entendimiento, para a continuación pedir compromiso con la técnica y con los materiales desde un “hacer” del arquitecto con sus propias manos, sintiendo el material y fundiéndose con él. Este texto lo escribe entre los viajes a Marruecos y a México, viajes iniciáticos que dejarán una

<sup>12</sup> UTZON, Jørn. “The inner most being of architecture”, escrito en 1948 y publicado en *Utzon: Inspiration, Vision, Architecture*. p. 10. WESTON, Richard. Hellerup: Edition Blondal, 2002. Weston explica que este artículo lo prepara Utzon para hacer una ponencia en un congreso ese año. Existe traducción al castellano en *Catálogo de la exposición Jørn Utzon*, p. 15. Madrid: MOPU, 1995. Edita: Fuensanta Nieto y Enrique Sobejano.

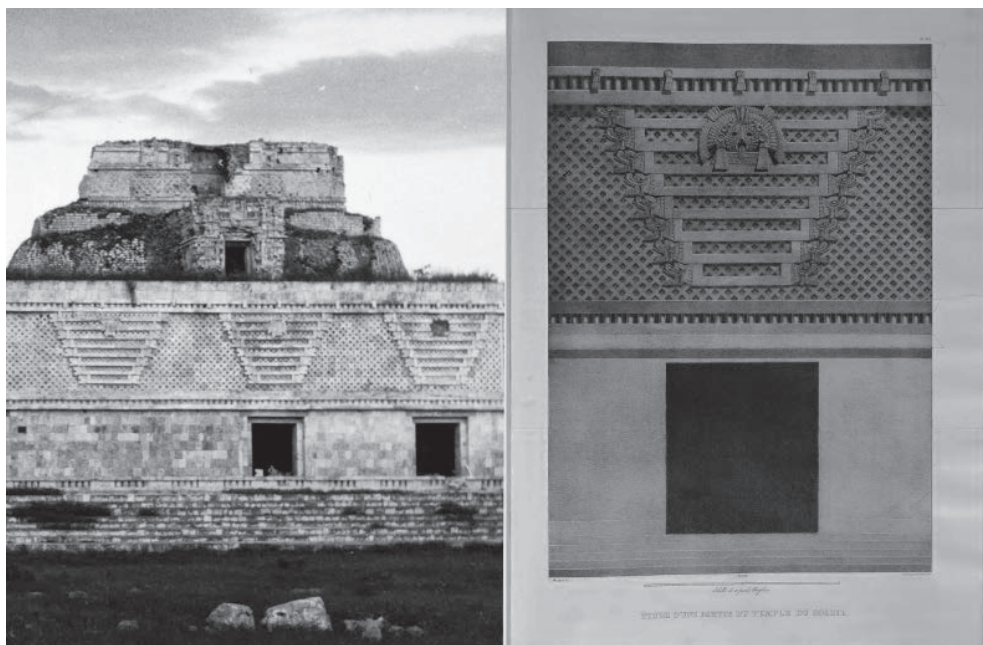
<sup>13</sup> RASMUSSEN, Steen Eiler. *La experiencia de la arquitectura: sobre la percepción de nuestro entorno*. Madrid: Ed. Reverté, 2004. Primera cita sobre sobre la cerámica y Jensen-Klimt, autor de la iglesia de Grundtvig, en la pág.138. La descripción en términos textiles del Palacio Ducal es la siguiente: “La parte superior, aunque es maciza y pesada, parece ligera. Este efecto se logró recubriendo los muros con una combinación de mármol blanco y rojo que forma un dibujo ajedrezado. Ese dibujo se trunca de modo arbitrario en los bordes, como si fuese una pieza de tela que se hubiese cortado a la medida (...) En las esquinas hay unas columnas retorcidas, tan delgadas que han dejado de ser elementos sustentantes para convertirse en simples terminaciones, como los cordones que usan los tapiceros para esconder las costuras.” p. 73.



[8]

profunda influencia en su entendimiento de lo “esencial” en la arquitectura. Las plataformas mayas y su estereotomía o las agrupaciones norteafricanas y su naturaleza aditiva son conceptualizaciones arquitectónicas enraizadas en la tradición que Utzon usa de forma recurrente. Pero también toma nota de soluciones técnicas, de la materialidad y los patrones decorativos utilizados en esas culturas. En el conjunto de Uxmal en Yucatán contempla y fotografía los revestimientos pétreos, muy elaborados geoméricamente con patrones procedentes de la técnica textil, aplicados sobre muros masivos ejecutados en mampostería [9]. En la cultura islámica, admira la cerámica vidriada aplicada en paramentos exteriores e interiores que estudia con detenimiento en su viaje a Irán. No debemos olvidar que Utzon realiza sus estudios de arquitectura con Steen Eiler Rasmussen, en Copenhague, quien sin duda también le inculcó la ética artesanal del arte de la construcción cerámica y su sensibilidad material. En su libro *La experiencia de la arquitectura*, Rasmussen comentaba: “usad ladrillos sin forma. No copiéis detalles... el estilo se crea a partir del material, el tema, la época y el hombre.” El libro está repleto de referencias tradicionales cultas y populares, pero especialmente llaman la atención sus descripciones de las fachadas de Venecia y sus cualidades textiles, y su mención de la ligereza del revestimiento pétreo de la fachada del Palacio Ducal destacando que parece “una tela cortada a medida” y que las finas columnas de las esquinas se parecen a “los cordones que usan los tapiceros para esconder las costuras”.<sup>13</sup>

[9]



[7] Plataforma de la Ópera de Sidney en construcción. Vista del encofrado de madera y vista desde abajo del techo de hormigón ejecutado. En *Utzon: Inspiration, Vision, Architecture*. p. 127. Richard Weston. Hellerup: Edition Blondal, 2002.

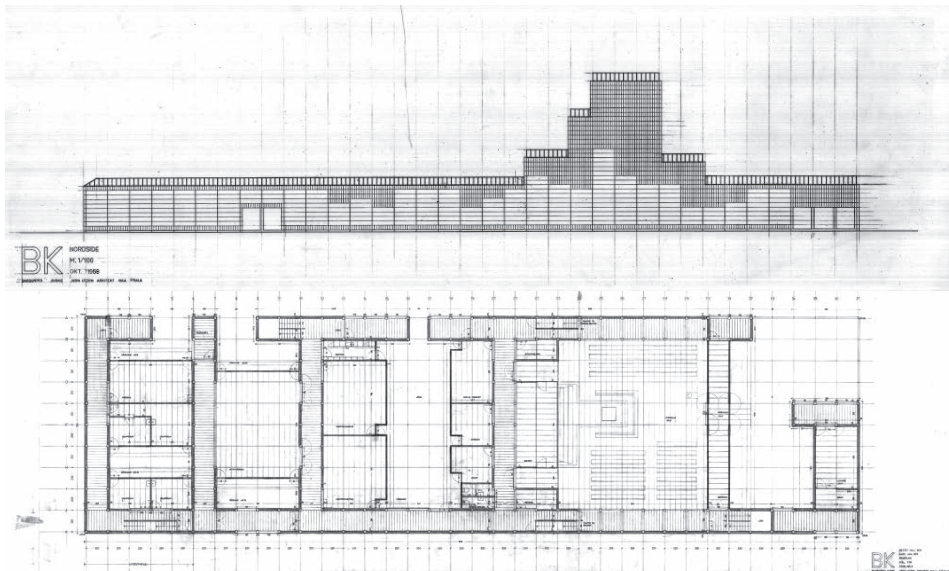
[8] Prefabricación de los paneles de piezas cerámicas de cubierta para la Ópera de Sidney. En *Utzon: Inspiration, Vision, Architecture*. pp. 148,149. Richard Weston. Hellerup: Edition Blondal, 2002.

[9] Viaje de Utzon a México en 1949. Izquierda, fotografía de Jørn Utzon de Uxmal, Templo del Sol. En *Utzon-archives*, Ref. Jan\_8\_7\_09. <https://www.utzon-archives.aau.dk/> Derecha, dibujo de un fragmento de la fachada, en *Voyage pittoresque et archéologique dans la province d'Yucatan*, por Frédéric Waldeck. Paris: Ed. Firmin Didot, 1838.

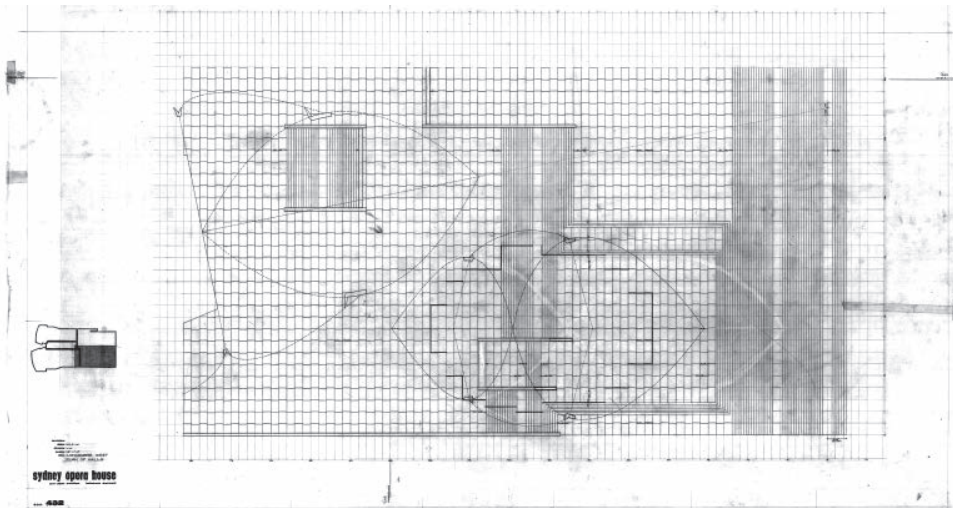
Utzon aplica estas inquietudes en la compleja resolución de las envolventes de Sidney. En las conchas exteriores, Utzon recurrirá a una industrialización “artesana” dividiendo en piezas prefabricadas todos los paños y desarrollando una compleja investigación en Suecia, de la mano de la fábrica de cerámica Högånäs, hasta encontrar la solución adecuada. Si nos fijamos en detalle, podemos observar una clara estructura interna en su configuración y al menos tres órdenes para confeccionar la tela. En primer lugar, las piezas cerámicas individuales configuran una urdimbre y una trama manifestada por juntas profundas entre cada pieza. Esta es la tela en bruto, lista para ser cortada. En segundo lugar, los paneles prefabricados elaborados con dos tipos de piezas cerámicas en función de su posición. Vidriadas en el interior del panel para garantizar la apariencia de ligereza y vibración de la tela, consiguiendo un aspecto aterciopelado variable en función de las condiciones atmosféricas y la incidencia del sol. Y mates en el perímetro, para confeccionar un marco que delimita y tensa cada panel, como los cordones de las costuras descritas por Rasmussen en las esquinas del Palacio Ducal. En tercer lugar, el patrón con el que cose estos trozos de tela mediante trazados en espiga o zig-zag, trabajando como se confecciona una “quilt” [10]. El resultado es un sofisticado forro superpuesto al cuerpo de las cáscaras de hormigón en el que la solución constructiva responde a una técnica de origen textil. Un forro superpuesto a la estructura con juntas independientes garantizando su autonomía del soporte.

En la iglesia de Bagsvaerd Utzon utilizará una técnica similar. De nuevo recurrirá a la prefabricación y en este caso la urdimbre y la trama del tejido serán más ortodoxas en los dos alzados longitudinales. Sin embargo, el despiece del patrón exterior es más simbólico, tiene reminiscencias de una cortina suspendida cuyos flecos inferiores no llegan a tocar el suelo y la disposición de las piezas esmaltadas de la parte superior y las mates de la parte inferior remiten en cierto modo a una veladura del evanescente espacio interior bañado por la luz cenital [11].

[11]



[12]



[10] Planos de los despieces del recubrimiento cerámico de la Ópera de Sidney. Primero, despiece de paneles individuales con diferenciación de cerámica vidriada –clara– y mate –oscura–. Ref. SOH\_0055\_0913\_00. Segundo, patrón para revestir la concha nº3 de la sala principal. Ref. SOH\_L\_806–810\_807. Tercero, superposición de paneles sobre estructura en la cáscara nº2. Ref. SOH\_L\_2–2\_892B\_011. En Utzon archives, <https://www.utzon-archives.aau.dk/>

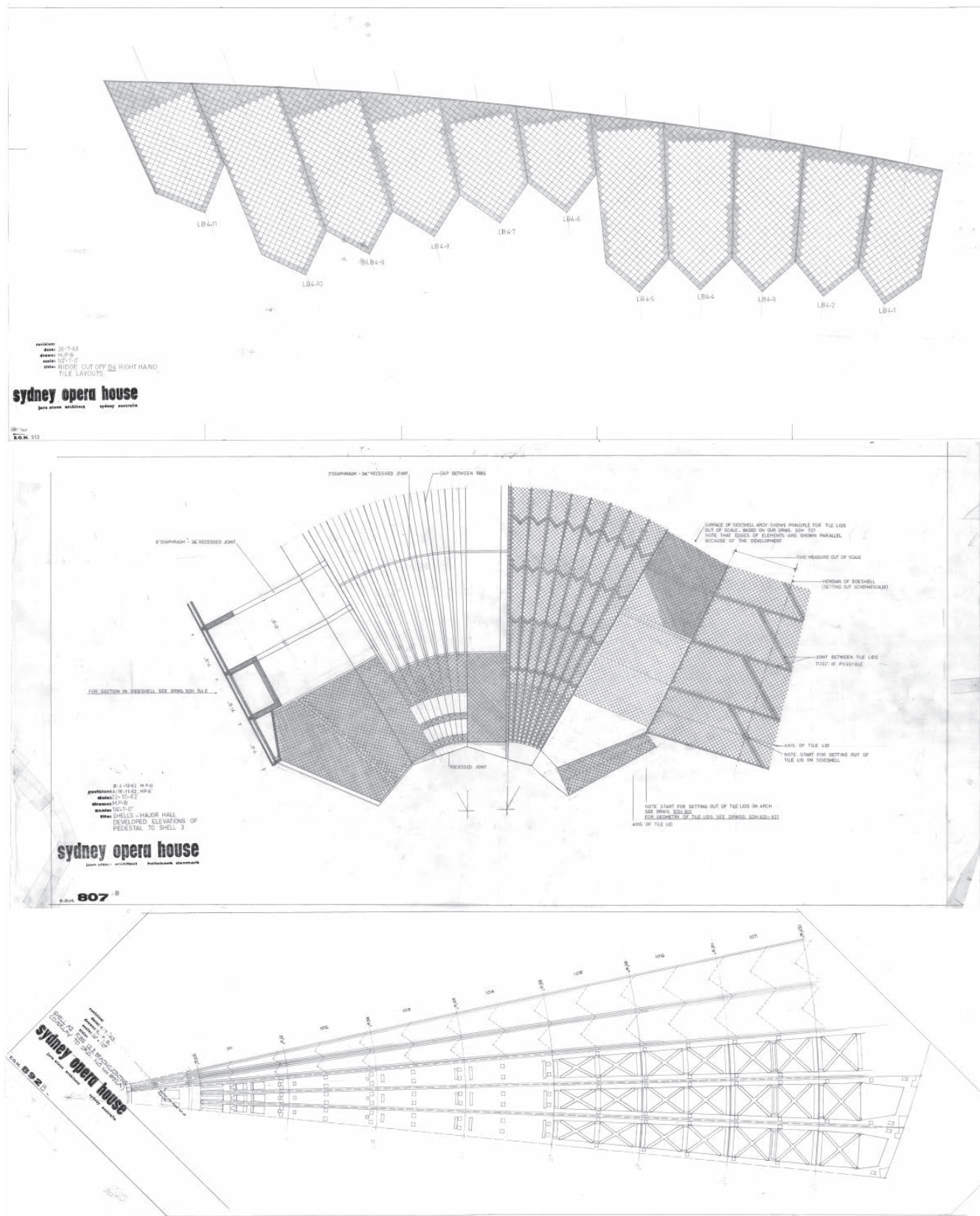
[11] Planos de los despieces del recubrimiento de piezas prefabricadas de la Iglesia de Bagsvaerd. En el alzado, las piezas superiores más oscuras en acabado vidriado, las inferiores más claras en acabado mate. En Utzon archives, Refs. BAGSVAERD KIRKE\_D015\_001, BAGSVAERD KIRKE\_D10–D13\_004. <https://www.utzon-archives.aau.dk/>

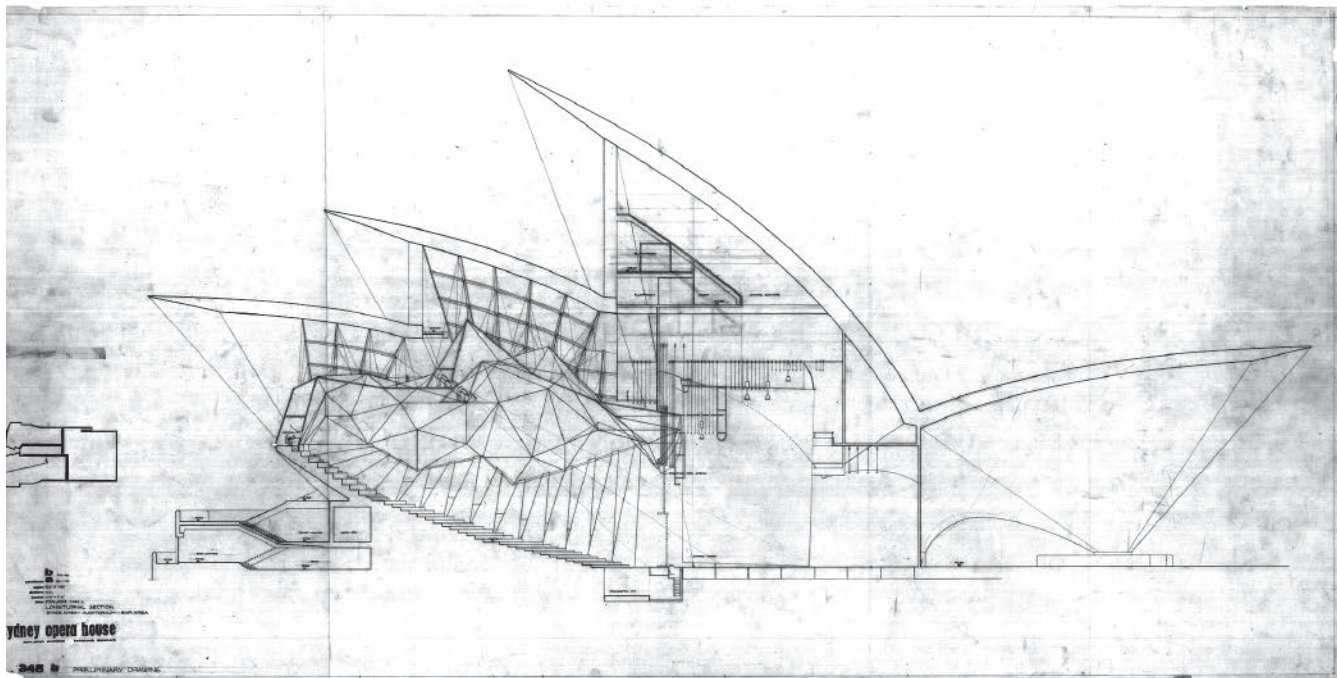
[12] Planos de los despieces del recubrimiento de piezas prefabricadas del basamento de la Ópera de Sidney. En Utzon archives, Refs. SOH\_0007\_0432\_00. <https://www.utzon-archives.aau.dk/>



Con las envolventes de las plataformas de Sidney y de Bagsvaerd, Utzon procede de manera similar. En los dos casos trabaja con la junta abierta, manifestando de nuevo la individualidad de las piezas prefabricadas, en este caso de enormes dimensiones y ejecutadas en hormigón. En Sidney desplaza las juntas verticales para potenciar la confección del tejido en *pachtwork*. Usa el mismo despiece en paramentos horizontales y verticales para que el forro transmita la sensación de cubrir una pieza maciza, continua, estereotómica. En contraste con la cubierta, estas piezas son mates, de un hormigón poroso y junta abierta para permitir la filtración del agua que se recoge en las vigas en "v" del soporte, construyendo lo que Utzon denominó como "tamiz". En Bagsvaerd, el basamento apenas se percibe y funciona más como un sutil alfombrado levantado sobre el plano natural del terreno. En los dos edificios los despieces se dibujan con gran precisión [12].

[10]





[13]

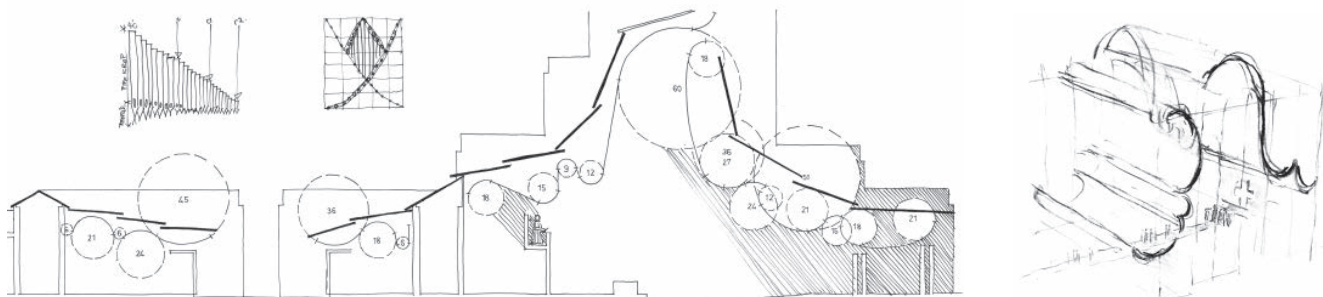
La tensión que persigue Utzon entre la plataforma y techo no queda completa sin analizar la envolvente interior de este último elemento. En Sidney, aunque no llegue a acabar ni las conchas acústicas ni los cerramientos de vidrio de los espacios intermedios, la técnica y los dibujos iniciales remiten a conceptos semperianos. Si analizamos los croquis, planos y fotografías de la maqueta de la concha acústica vemos que desde el principio recurre a piezas prefabricadas ensambladas unidas con una especie de "costura" y suspendidas de unos ganchos de la estructura principal que son soportes de la cortina [13] [14]. De igual forma, la solución propuesta por Utzon para el cerramiento vítreo recuerda a una cortina colgada, plisada, en movimiento constante mecida por el aire, tal y como le gustaba contar a Utzon en sus vídeos donde agitaba los brazos para mostrar su geometría variable [15]. Pero será en Bagsvaerd donde Utzon conseguirá la máxima expresividad textil construyendo en su interior lo que Semper denominaba "manto protector" <sup>14</sup>. El espacio abovedado, de dieciocho metros de luz, se consigue con una delgada membrana de hormigón proyectado de apenas 10 cm de espesor encofrada con tablas. En este caso, reviste la superficie interior con una fina veladura de pintura blanca para suavizar la rugosidad de la textura del encofrado de madera y desmaterializar la bóveda, bañada solo por luz cenital. El efecto es sorprendente y en cierto modo recuerda a las telas colgadas que recubren una carpa. De hecho, la plegadura de esa superficie aquí es innecesaria para optimizar el comportamiento estructural como ocurría en Sidney, solo parece expresar de manera simbólica la curvatura en catenaria que adoptan las telas suspendidas por efecto de su peso propio.<sup>15</sup> [16]

<sup>14</sup> Ibid. RUEDA, Óscar. *Bekleidung*. p. 95. El uso del término "Manto protector" [Schützende decke] no es casual. Lo encontramos en el inicio de *El Estilo*, donde quedan fijados en el epígrafe 4 los objetivos básicos del Arte Textil: "primero anudar y coser; segundo "cubrir" [decken], "proteger" [schützen] y configurar la envolvente". *El Estilo*, p. 113. Semper explica, además, que etimológicamente *Decke* en alemán significa a la vez manto y cubierta.

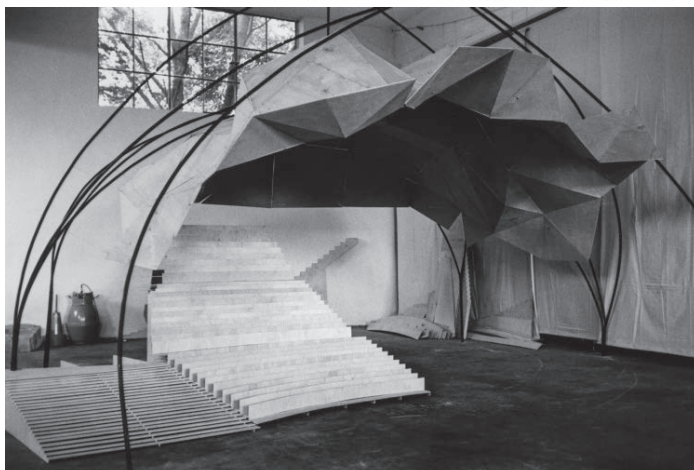
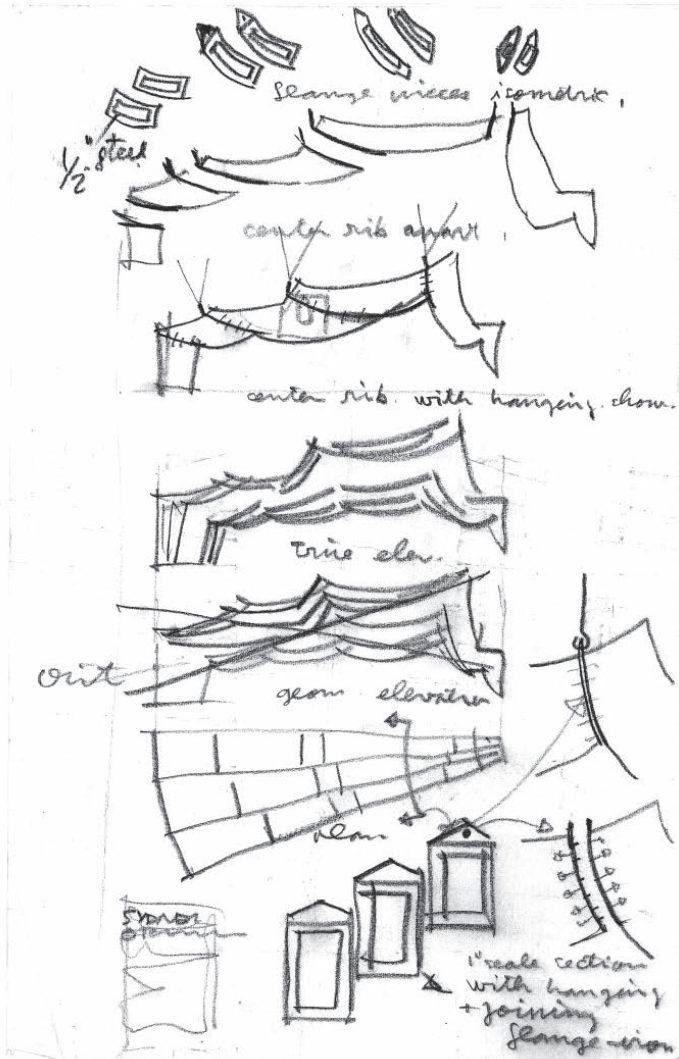
<sup>15</sup> Ibid. WESTON, "Utzon..", p. 296. "... en Bagsvaerd descubrimos los cuatro elementos de Semper claramente diferenciados. La plataforma, abarcando patios y espacios interiores... En lugar del hogar tenemos el altar, ligeramente elevado... Las envolventes, que recuerdan las alfombras y tapices de Semper...Y por último la cubrición diferenciada del resto del edificio."

No podemos finalizar sin comentar que Utzon eligió un efecto similar de telas plisadas en los techos de sus propias casas en Mallorca ejecutados con piezas cerámicas curvas de sección cilíndrica. El trasdosado interior lo acabó con una fina capa de pintura blanca que borraba las juntas y garantizaba su continuidad superficial, contrastando su evanescencia con la rugosidad de los muros y pilares de cantería labrada de color tierra. Jørn Utzon manejó con maestría y llevó a su máxima expresión el planteamiento analógico semperiano de envolvente textil, cubierta tectónica y plataforma estereotómica. Recurriendo a la analogía textil de *El principio del revestimiento*, Utzon confeccionó un sensible y sofisticado catálogo de vestimentas para envolver los soportes de su arquitectura.

[16]



[14]



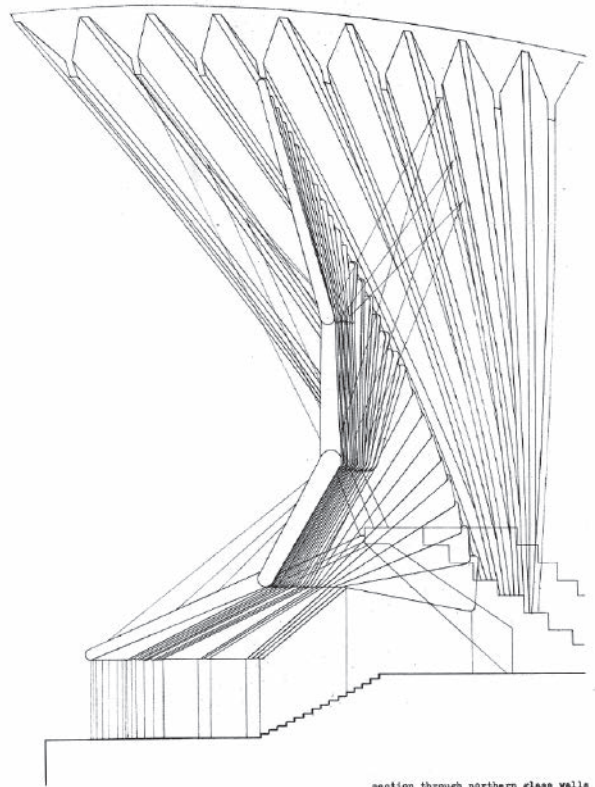
[13] Sección de la primera versión de techo acústico, mostrando los cables anclados a la concha de los que cuelga el techo suspendido de la sala principal de la Ópera de Sidney. En Utzon archives, Ref. SOH\_0131\_0345\_0B. <https://www.utzon-archives.aau.dk/>

[14] Maqueta de la primera versión de techo facetado y croquis del techo suspendido de la sala principal de la Ópera de Sidney. En Utzon archives, Refs. SOH ORIGINALER\_L\_1-2\_003. <https://www.utzon-archives.aau.dk/>

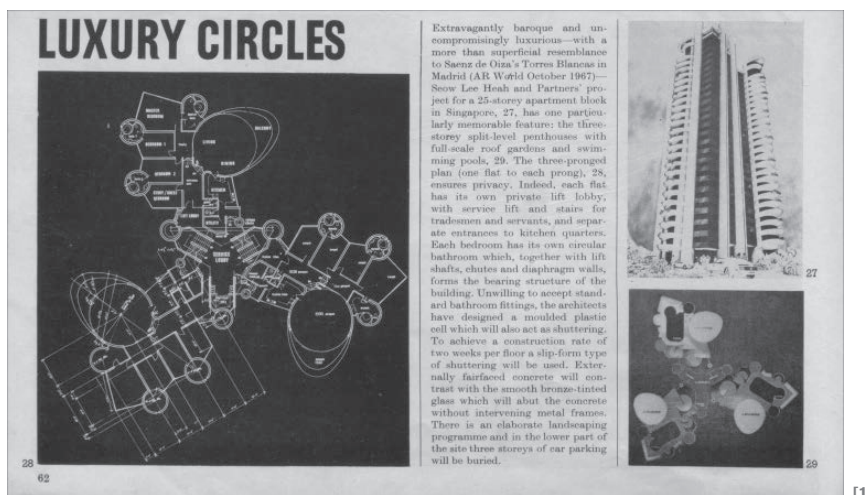
[15] Abajo, imagen de Utzon representado el cerramiento de vidrio con un movimiento continuo de brazos y manos. Arriba, sección del despiece de la carpintería de geometría variable. En Utzon archives, Refs. 467601A, SOH ORIGINALER\_L\_1-2\_003. <https://www.utzon-archives.aau.dk/>

[16] Croquis del techo suspendido de la Iglesia de Bagsvaerd, mostrando las superficies de revolución del techo de hormigón, como si fuesen rollos de tela girando sobre su eje. En Utzon archives, Refs. BK1\_0003\_0002\_00, V3\_90cm\_bred. <https://www.utzon-archives.aau.dk/>

[15]



## 12 | Exportando Torres Blancas. La recepción de la obra de Sáenz de Oíza en la prensa arquitectónica internacional \_Pablo Arza Garaloces



[1]

Resumen pág 54 | Bibliografía pág 62

Universidad de Navarra.  
Pablo Arza Garaloces es Doctor Arquitecto por la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Navarra, con la tesis titulada: *Arquitecturas exportadas. La difusión de la producción arquitectónica española en el panorama internacional a través de las publicaciones periódicas extranjeras (1949-1986). Entre sus líneas de investigación, además de la historia de la arquitectura española contemporánea, se encuentran aquellas cuestiones que tienen que ver con los procesos de recepción y trasmisión de la arquitectura.*  
parza@unav.es

### Palabras clave

Sáenz de Oíza, revistas de arquitectura, difusión, internacional, Torres Blancas, crítica, arquitectura española

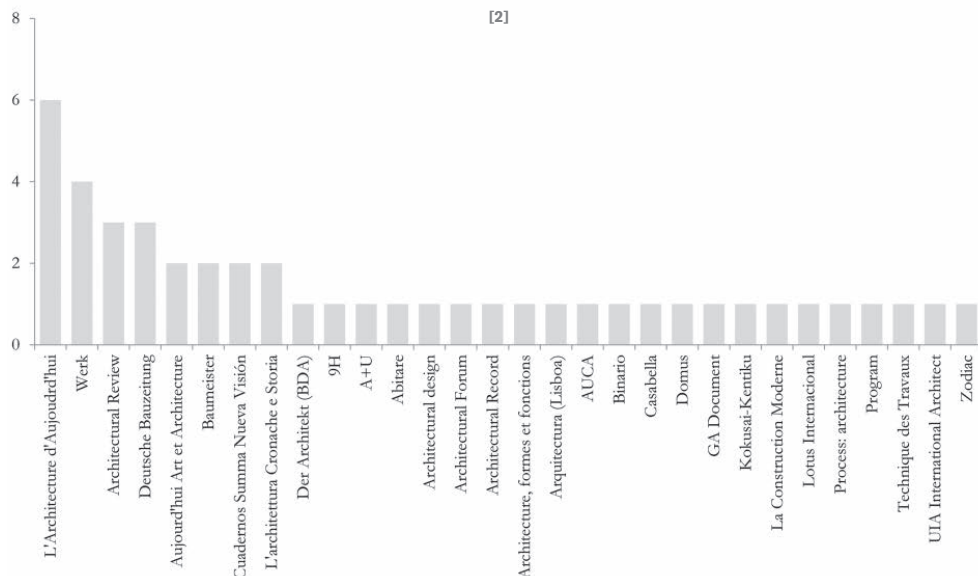
En 1961, Javier Sáenz de Oíza esbozaba los primeros croquis de Torres Blancas bajo el mecenazgo del constructor y empresario Juan Huarte, preocupado no solo de la viabilidad de sus operaciones económicas, sino también de destacar en el ámbito de la cultura y de la investigación arquitectónica. El edificio, cuya construcción se prolongaría hasta el final de la década de los sesenta, fue un hito importante en la trayectoria de Oíza, pero también en la historia de la arquitectura española.

Los años sesenta, fueron en España una etapa de gran heterogeneidad en lo arquitectónico, resultado de la exploración de nuevas vías de modernidad por parte de los arquitectos, tras la superación del Estilo Internacional. En este contexto, Torres Blancas ha sido visto como el “emblema español” del camino organicista. Además, Oíza, con múltiples influencias —desde Mies, Wright o Le Corbusier hasta Rudolph, Utzon o Scarpa—, materializó un edificio que, a través de la síntesis de arquitecturas diversas, se convertiría en el compendio del espíritu de la década, expresando “en una sola obra la densidad del pluralismo español”<sup>1</sup>.

Desde la fase de proyecto, Torres Blancas suscitó el interés de la prensa arquitectónica nacional, al tiempo que también alcanzó relevancia en un contexto foráneo. A este respecto, es significativo el hecho de que, en 1971, la prestigiosa revista inglesa *Architectural Review*, al publicar el proyecto de una torre del equipo Seow Lee and Partners en Singapur, señale que el nuevo edificio presenta “un parecido más que superficial con Torres Blancas, de Sáenz de Oíza en Madrid”<sup>2</sup>, que a su vez había aparecido en dicha publicación en 1967<sup>3</sup> [1]. Más allá de las evidentes similitudes, esta alusión es una manifestación del alcance que la obra de Oíza tuvo en la cultura arquitectónica internacional del momento.

A *Architectural Review* hay que sumar otras publicaciones que incluyen entre sus páginas la obra del español. Destacan algunas de largo recorrido, como *L'Architecture d'Aujourd'hui*, *Domus*, *Baumeister*, *Architectural Forum* o *Werk*, pero también todo un conjunto de títulos que aparecieron tras la segunda guerra mundial, como *Zodiak*, *L'Architettura Cronache e Storia*, *Architectural Design*, *Aujourd'hui Art et Architecture*, *Architecture Formes et Fonctions*, etc. Dejada atrás la reconstrucción de posguerra, estas y otras revistas se centraron en esos años en la revisión de la modernidad, expresando, desde perspectivas diversas, las pluralidades del debate arquitectónico, tanto en el ámbito local como en el internacional.

En 2018 celebramos el centenario de Sáenz de Oíza y, hasta el momento, son muchos los estudios y monografías publicados que han profundizado sobre su trabajo. Pero apenas se ha prestado atención a la fortuna crítica que este alcanzó en el contexto foráneo, así como a los factores que propiciaron su inclusión en dicho ambiente. En este texto me propongo abordar esta cuestión, analizando su obra, y en particular Torres Blancas, desde una perspectiva historiográfica a través de lo publicado en las revistas de arquitectura internacionales, medio fundamental para la inserción de Oíza en el imaginario arquitectónico internacional.



Este texto es uno de los resultados de una investigación mayor en la que se ha estudiado el proceso de recepción y difusión de la arquitectura española en la cultura arquitectónica occidental, tal y como se puede seguir desde las publicaciones periódicas extranjeras <sup>4</sup>, entre 1949 y 1986.

### Sáenz de Oiza en las revistas internacionales: algunos datos

En 1986, más de una década después de la crónica de *Architectural Review* antes citada, resulta paradójico comprobar como la misma publicación inglesa afirma que el trabajo de Oiza es "relativamente desconocido fuera de España" <sup>5</sup>. Sin embargo, los datos obtenidos del análisis que se ha realizado en cerca de ciento setenta títulos de revistas internacionales, nos ofrecen un panorama distinto. Entre 1949 y 1986, se han hallado 58 artículos sobre la obra del arquitecto en 30 revistas de 10 países diferentes <sup>6</sup> [2]. Esto significa que, dentro de dicho periodo, Oiza se sitúa en el octavo puesto del ranking de arquitectos españoles con más referencias en las revistas internacionales <sup>7</sup>.

El arquitecto navarro inició su trayectoria internacional en 1950, un momento temprano en el que la arquitectura española apenas era conocida más allá de sus fronteras. En este año, dos revistas francesas, *L'Architecture d'Aujourd'hui* y *La Construction Moderne*, se hacen eco del proyecto realizado, en colaboración con Luis Laorga, para la Basílica de la Merced en Madrid <sup>8</sup>. En el primer caso, un dibujo de la fachada de la basílica ilustra una breve noticia que informa de la publicación, en marzo de ese año, de un número de *Informes de la Construcción* dedicado a la arquitectura religiosa. *La Construction Moderne*, con un enfoque editorial orientado a cuestiones relacionadas con la técnica y la construcción, es posible que también tuviese noticia del proyecto a través de su homóloga española, *Informes*. El artículo aquí publicado incluye un detallado análisis de la obra con abundante material gráfico proporcionado por los propios arquitectos [3].

[1] Detalle de la página de la sección "World", en *Architectural Review*, que recoge el proyecto del equipo Seow Lee and Partners. *Architectural Review*, n.º 893, 1971, p. 62.

[2] Número de referencias a Sáenz de Oiza en las revistas internacionales entre 1949 y 1986. Elaboración propia.

[3] Primeras páginas del artículo publicado en *La Construction Moderne* sobre la basílica de la Merced. *La Construction Moderne*, n.º 5, 1950, pp. 292-293.

<sup>1</sup> CAPITEL, Antón. "El siglo XX español. Notas para una síntesis". AA.VV. *Arquitectura del siglo XX: España*. Madrid: Tanais, 2000, p. 26.

<sup>2</sup> "World", *Architectural Review*, n.º 893, 1971, p. 62.

<sup>3</sup> "Torres Oiza". *Architectural Review*, n.º 848, 1967, p. 250.

<sup>4</sup> El estudio se ha apoyado en el análisis de cerca de 180 títulos diferentes.

<sup>5</sup> THORNE, Martha. "F. Javier Sáenz de Oiza", *Architectural Review*, n.º 1071, 1986, p. 47.

<sup>6</sup> Estos son Francia, Italia, Alemania, Portugal, Inglaterra, Suiza, Estados Unidos, Argentina, Chile y Japón.

<sup>7</sup> Por delante estarían Coderch, MBM, Bofill, Sert, Gaudi, Candela y Corrales y Molezún.

<sup>8</sup> "Arquitectura religiosa", *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n.º 30, 1950, p. 39 y ARROU, Pierre. "Une basilique hispano-américaine a Madrid", *La Construction Moderne*, n.º 5, 1950, pp. 292-296.



Tras esta tímida inserción de Oiza, en el ámbito editorial francés, a través de una obra sagrada afin al racionalismo monumental del *béton brut* del último Perret en St. Joseph's Church de le Havre, es en dos marcos temporales –la década de los sesenta y la de los ochenta– cuando el arquitecto adquiere una presencia más notoria en el ámbito editorial internacional [4]. Es importante destacar que mientras que en los años sesenta fueron los propios contemporáneos de Oiza los que escribieron, definiendo la línea de vanguardia de su pensamiento; en los años ochenta la crítica tomaría distancia, reescribiendo un relato que de algún modo se convierte en una valoración histórica de su figura. Esta distinción es fundamental para entender la recepción de la obra del arquitecto navarro en el contexto internacional.

Por otra parte, ambas etapas tienen como hilo conductor el hito que supuso Torres Blancas. Este edificio acaparó más de la mitad de referencias a su trabajo en las páginas de las revistas internacionales, eclipsando de algún modo el resto de su producción [5]. Por tanto, se puede afirmar que, en el contexto internacional, Oiza es conocido, principalmente, por Torres Blancas. La atención que la obra acaparó fue tal que, no solo en la década de los sesenta, sino también en el intervalo comprendido entre los años cincuenta y los ochenta, fue la realización de arquitectura moderna española con más referencias en las revistas internacionales.

### La crítica de sus contemporáneos: el papel de los arquitectos españoles

En los años sesenta fue determinante el papel que jugaron algunos arquitectos españoles que, de manera directa o indirecta, contribuyeron a que la producción de Saénz de Oiza fuese publicada en las páginas de varias revistas foráneas. Entre ellos destacan César Ortiz-Echagüe, Carlos Flores, Juan Daniel Fullaondo y Carlos de Miguel.

Ortiz-Echagüe había saltado a la palestra internacional en 1957, con la obtención del premio Reynolds. Desde joven desarrolló una inquietud constante porque la buena arquitectura española fuese conocida en el exterior, lo cual le llevó a ser miembro del Consejo de Redacción de *Binario* (1960-1964), corresponsal de *Werk* (1962-1976) y colaborador en otras revistas como *Der Architekt*. Los reportajes que Ortiz-Echagüe escribió para estos medios pretenden, según sus propias palabras, “dar una visión general de la arquitectura española”<sup>9</sup>. En los más tempranos incluye la unidad vecinal de Batán, que Oiza había construido entre 1955 y 1963, en colaboración con José Luis Romany, Manuel Sierra y Adam Milezynski; y, posteriormente, publica también Torres Blancas.

La actuación del Batán aparece publicada, por primera vez en el ámbito internacional, en 1960, en la revista *Binario*, para la que Ortiz-Echagüe preparó una breve antología sobre la arquitectura española de los últimos 40 años<sup>10</sup>. Dos años más tarde volvería a incluirla en otro artículo de las mismas características que publicaba en *Der Architekt* y, ese mismo año, le dedicaba también espacio en el monográfico sobre España que editó para la revista *Werk*<sup>11</sup>, el primer número de estas características que una revista internacional brindaba a la arquitectura española. En el contexto internacional, este ejemplo de viviendas económicas resulta sin duda interesante, al enmarcarse en el campo de la vivienda social, vinculada al crecimiento y desarrollo de las ciudades, un tema que continuaba estando de actualidad en gran parte de Europa tras el conflicto bélico.

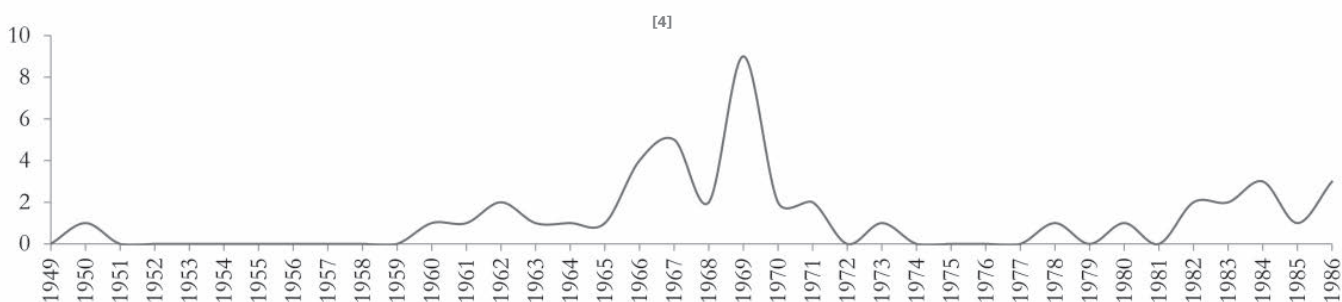
Pero, como ya hemos señalado, dentro del trabajo de Oiza, Torres Blancas es la realización con mayor visibilidad internacional. En gran medida esto se debe a la labor de difusión que realizaron Carlos Flores, Juan Daniel Fullaondo y Carlos de Miguel. Los tres fueron, en la década de los sesenta, los directores de tres importantes revistas españolas: Flores de *Hogar y Arquitectura*, Fullaondo de *Nueva Forma* y de Miguel de *Arquitectura*. Teniendo en cuenta su posición, es lógico pensar en ellos como personas de referencia a las que acudían los editores de revistas extranjeras, interesados en publicar sobre la realidad española. Además, la fascinación de los tres españoles con Torres Blancas, queda reflejada en los detallados reportajes que publicaron en sus respectivos medios: Carlos Flores en *Hogar y Arquitectura*, ya en 1963, en el número 49, dedica varias páginas a explicar el proyecto en un artículo firmado junto a Juan Daniel Fullaondo y Javier Manterola. Fullaondo, en *Nueva Forma*, en 1966, en el número 10/11, publica un

[4] Número de referencias a Oiza por año en las revistas internacionales (1949-1986). Elaboración propia.

[5] Referencias a las obras de Oiza en las revistas internacionales (1949-1986). Elaboración propia.

[6] Torres Blancas en el monográfico de *Zodiac*. Fotografía de la maqueta y dibujos. *Zodiac*, nº 15, 1965, pp. 114-117.

[7] Portada del monográfico de *Baumeister* que recoge la imagen del edificio en construcción. *Baumeister*, nº 6, 1967.



<sup>9</sup> ORTIZ-ECHAGÜE, César. "Brief aus Spanien", *Werk*, n° 9, 1966, p. 207.

<sup>10</sup> ORTIZ-ECHAGÜE, César. "40 anos de arquitectura spanhola", *Binario*, n° 27, 1960, pp. 437-444.

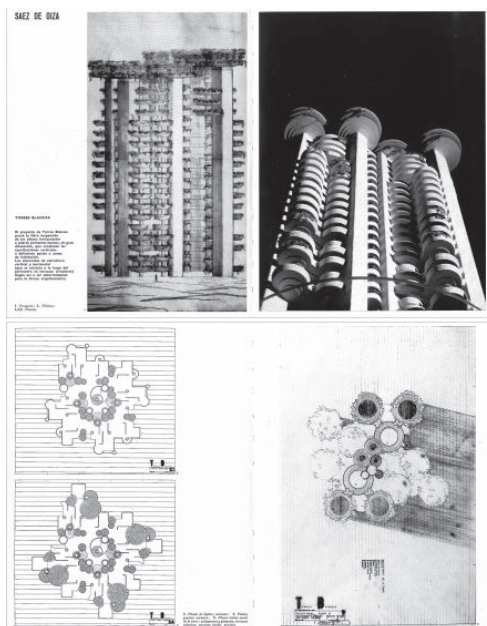
<sup>11</sup> ORTIZ-ECHAGÜE, César. "Building in Spain during the last 30 years", *Der Architekt*, n° 3, 1962, pp. 74-83. "Spanische Architektur und Kunst", *Werk*, n° 6, 1962, p. 207.

<sup>12</sup> "Saenz de Oiza. Torres Blancas", *Zodiac*, n° 15, 1965, pp. 114-117.

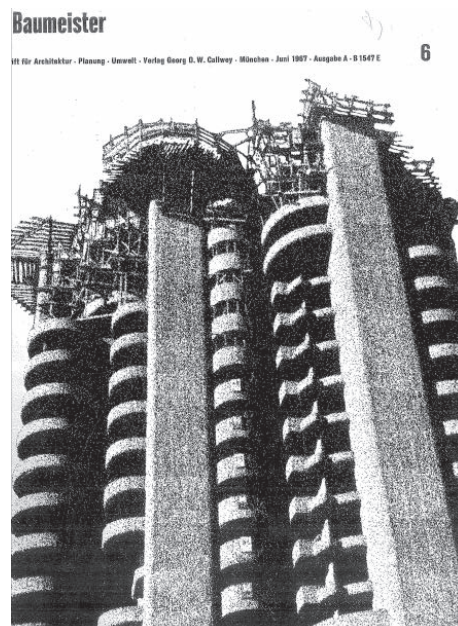
<sup>13</sup> FLORES, Carlos. "Torres Blancas flats, Madrid", *Architectural Design*, n° 9, 1966, p. 428.

<sup>14</sup> "Hanghäuser / Bäte", *Deutsche Bauzeitung*, n° 3, 1969, p. 180.

<sup>15</sup> *Baumeister*, n° 6, 1967, p. 2.



[6]



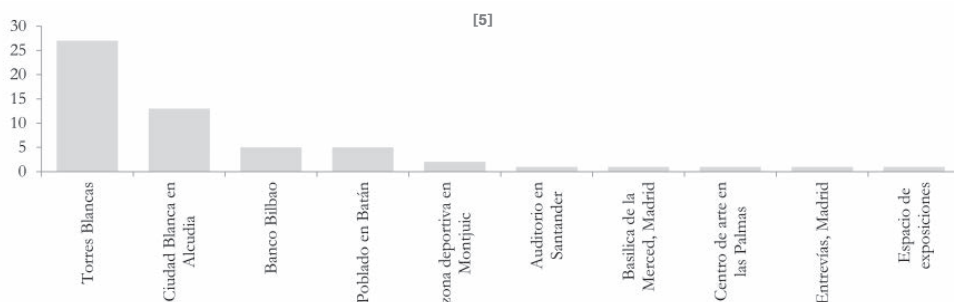
[7]

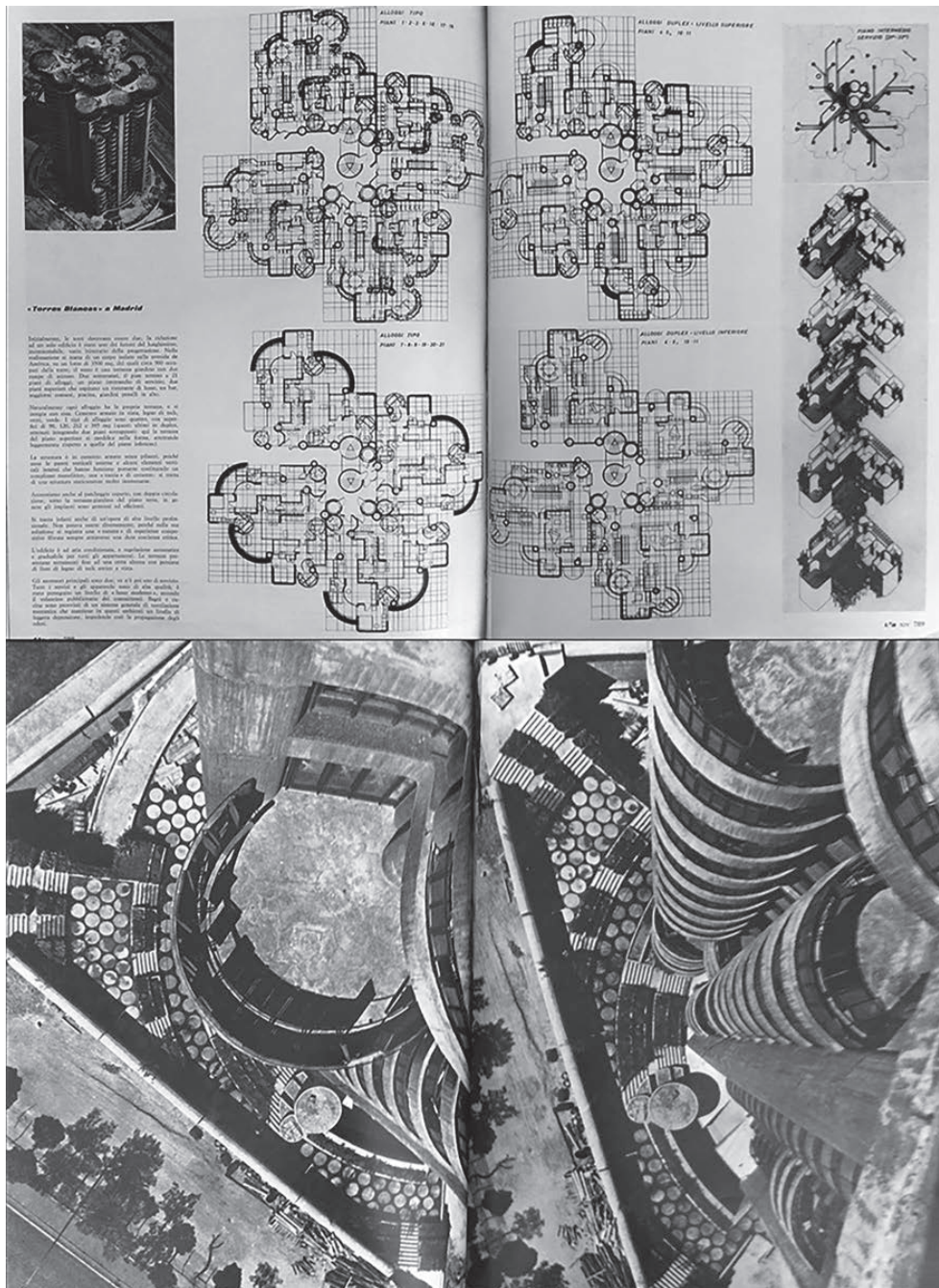
nuevo artículo y, a partir de ese número y hasta el 18, incluiría una separata con material gráfico del proyecto. Por último, Carlos de Miguel dedica a Torres Blancas una de sus sesiones críticas, recogida en *Arquitectura*, además de publicar diversos artículos. Pero pasemos a abordar el influjo que estos personajes tuvieron en el contexto foráneo.

En el panorama internacional, Torres Blancas apareció publicado por primera vez en 1965, en el número 15 de la revista italiana *Zodiac* <sup>12</sup>. En un monográfico que el arquitecto italiano Vittorio Gregotti dedica a la arquitectura española con el objetivo, expuesto en la introducción del número, de mostrar al mundo esta realidad. Para ello, Gregotti acudió a la ayuda de los profesionales españoles, entre otros Carlos Flores que, junto a Bohigas, fue autor del ensayo principal, titulado "Panorama histórico de la arquitectura moderna española". El monográfico incluye dos imágenes de Torres Blancas a página completa: un dibujo y una fotografía de la maqueta [6]. Es probable que en esta inclusión tuviese que ver Carlos Flores pues, un año después, en una crónica que escribiría para la sección de novedades de la revista *Architectural Design* <sup>13</sup>, informando de la publicación de dicho monográfico, únicamente hace referencia al trabajo de Oiza. A raíz de esta noticia, la revista alemana *Deutsche Bauzeitung* <sup>14</sup> publicaría también un breve artículo sobre el edificio, que había descubierto, como señala en una nota, gracias a la información publicada por Flores en *Architectural Design*.

También es relevante la labor de Carlos Flores en el monográfico que *Baumeister* editó sobre España en 1967. Los redactores le agradecen "el apoyo cordial, el asesoramiento y la hospitalidad" <sup>15</sup> que para la elaboración del número les había brindado; y es que su texto, "Arquitectura española contemporánea", fue una de las referencias que el editor del número, Dieter v. Schwarze, utilizó para trazar un recorrido de la arquitectura española desde Gaudí al momento actual. En el monográfico, una imagen de Torres Blancas en construcción ocupa la portada del fascículo [7] y, en el interior, un artículo ilustrado por fotografías de las obras de construcción lo presenta como una ciudad jardín vertical.

En el caso de Juan Daniel Fullaondo, su papel fue notorio en el ámbito editorial francés, en particular en los monográficos que *Aujourd'hui Art et Architecture* y *L'Architecture d'Aujourd'hui* dedicaron a España en 1966 y 1970, respectivamente. En ambas revistas, su director, André Bloc, promovía la publicación de enfoques centrados en los aspectos plásticos y escultóricos de la ar-





[10]

quitectura, además, *L'Architecture d'Aujourd'hui* fue un referente que marcó el camino en el que la arquitectura moderna fue entendida en Francia. El número sobre España de *Aujourd'hui Art et Architecture* se enmarca en el encargo que, en 1964, André Bloc hizo a Claude Parent y a Patrice Goulet de realizar una serie de números especiales dedicados a Italia, Inglaterra, Alemania, Francia, Estados Unidos y también España. Los redactores emprendieron esta tarea y en 1966 lanzaron el número sobre nuestro país, centrándose en el año 1965 y en los arquitectos que asumirían en el futuro inmediato "la responsabilidad de la arquitectura española" <sup>16</sup>. Los profesionales que aparecen son Higuera, Corrales y Molezún, Fernández Alba y J. D. Fullaondo, de los que publican diversos proyectos en la línea de la denominada corriente orgánica, que se estaba desarrollando en Madrid en aquellos años. Fullaondo, que entró en contacto con Parent a raíz del número, envió para su publicación sus proyectos de la Ópera y del Palacio de Exposiciones y Congresos de Madrid y del Euro-Kursaal de San Sebastián. Además, como colaborador en el estudio de Oiza en esos años, incluyó dos obras más: Ciudad Blanca en Alcadia y Torres Blancas <sup>17</sup>. Una foto de la maqueta de esta última ocupa a página completa la contraportada junto a la palabra "Espagne" [8]. Esta sugerente composición viene en cierto modo a resumir lo que era en ese momento la imagen del país a ojos del panorama arquitectónico internacional.

Tras el lanzamiento del número, en 1967, André Bloc invitó a Fullaondo a un encuentro en París con Louis Kahn; y en 1968, Claude Parent acudiría España con motivo de la segunda Exposición *Nueva Forma*. Ambos hechos ponen de manifiesto la relación del arquitecto español con

- <sup>16</sup> PARENT, Claude; GOULET, Patrice. "Architecture en Espagne", *Aujourd'hui Art et Architecture*, n° 52, 1966, p. 10.
- <sup>17</sup> "Torres Blancas", *Aujourd'hui Art et Architecture*, n° 52, 1966, pp. 34-35.
- <sup>18</sup> "Torres Blancas. Madrid", *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n° 149, 1970, pp. 62-69.
- <sup>19</sup> DE MIGUEL, Carlos. "Espagne. Torres Blancas", *Architecture, formes et fonctions*, n° 6, 1969, pp. 184-191.
- <sup>20</sup> PEDIO, Renato. "Torres Blancas a Madrid", *L'Architettura Cronache e Storia*, n° 161, 1969, pp. 776-806.
- <sup>21</sup> ZEVI, Bruno. "I nani ai piedi dei giganti", *L'Architettura Cronache e Storia*, n° 140, 1969, p. 73.
- <sup>22</sup> ZEVI, Bruno. "In testa per quel che conta", *L'Architettura Cronache e Storia*, n° 161, 1969, p. 772-773.
- <sup>23</sup> "Le tour Blanche, Madrid", *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n° 130, 1967, pp. 32-34.



Bloc y Parent. En este contexto, en 1970, Fullaondo realizaría también una relevante colaboración en el monográfico que *L'Architecture d'Aujourd'hui* lanzaba sobre la arquitectura española: "*Espagne: Madrid-Barcelone*", donde de nuevo se incluye Torres Blancas, ya finalizado <sup>18</sup> [9].

Por último, la contribución de Carlos de Miguel a la difusión de Torres Blancas se focaliza en el artículo que publica en 1969 en la revista suiza *Architecture, Formes et Fonctions*. En él, destacan la calidad y la abundancia de las fotografías que ilustran la obra <sup>19</sup>. El hecho de que el edificio de Oiza apareciese en esta revista resulta muy positivo, dado el prestigio y calidad de la misma, que contaba con colaboradores de la talla de Alberto Sartoris, Richard J. Neutra, Lucio Costa, Sigfried Giedion, etc. Además, presentaba un marcado carácter internacional, con traducciones en cinco idiomas, corresponsales en más de treinta territorios y puntos de venta en cerca de sesenta países.

Los episodios que acabamos de relatar ponen de manifiesto el impulso que dieron los arquitectos españoles a la difusión de Torres Blancas en las páginas de las revistas internacionales. En el fondo, sus contribuciones se convirtieron en una extensión, más allá del territorio nacional, de la labor de divulgación que venían realizando en el contexto local. Al mismo tiempo, no podemos pasar por alto que los números monográficos de *Zodiac*, *Baumeister*, *Aujourd'hui Art et Architecture* y alguno más, constituyen el cauce principal por el que el público foráneo conoció la arquitectura española y, por extensión, Torres Blancas. De este modo, el edificio se presenta en relación al contexto arquitectónico en el que fue proyectado, algo que sin duda es fundamental para una mejor comprensión de la obra por parte del lector extranjero.

Por otra parte, es necesario resaltar que, en los artículos de Torres Blancas mencionados hasta ahora, el cuerpo principal lo constituyen las fotografías y la documentación gráfica del edificio; el texto en la mayoría de los casos escueto, únicamente indica algunos datos del proyecto. Como veremos a continuación, son otros críticos, en su mayoría extranjeros, los que proporcionan mayor contenido teórico, e identifican valores de la obra en consonancia con algunas corrientes internacionales, dando por tanto un paso más allá.

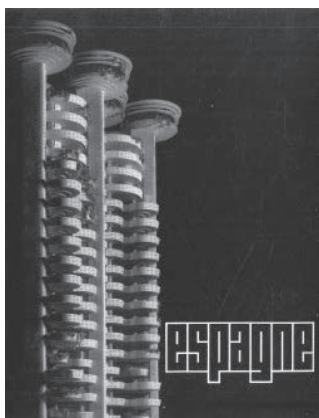
En esta línea, cabe destacar el artículo que aparece en *L'Architettura Cronache e Storia* en 1969 <sup>20</sup>, escrito por su redactor, Renato Pedio [10]. Conviene recordar que la revista estaba dirigida por Bruno Zevi, impulsor teórico de la corriente orgánica, en pro de la superación del racionalismo más puro. En este sentido, la revista constituye una plataforma importante para la difusión del expresionismo orgánico. Por ejemplo, a lo largo del año 1968, del número 148 al 158, publica una sección dedicada a mostrar el trabajo de Wright, bajo el título "*Flashes su Frank Lloyd Wright*". Además, en las editoriales que escribe para cada fascículo, Zevi no pierde oportunidad para hacer referencia a la arquitectura organicista. Por ejemplo, en el número 140 de 1967, en el que presenta el libro de Venturi, *Complexity and contradiction in Architecture*, critica la introducción escrita por el historiador Vincent Scully, por afirmar que el texto de Venturi constituía la primera respuesta a *Vers une Architecture*, de Le Corbusier. Zevi señala que "la única alternativa válida al racionalismo de los años 30 fue la ofrecida por F.L.I. Wright" <sup>21</sup>.

Teniendo en cuenta el contexto de la revista, se puede comprender la euforia con la que fue incluido Torres Blancas entre sus páginas. Para *L'Architettura* era un orgullo poder mostrarlo por primera vez en su versión acabada hecho que se manifiesta, además de en la abundante y detalla documentación, en el posicionamiento del artículo dentro del fascículo. Entre las diferentes secciones en las que se estructura cada número, la más representativa y extensa es "*Costruzioni*", dedicada a mostrar en detalle tres o cuatro obras. Pues bien, en el caso de Torres Blancas, se le dedica la sección entera, constituyendo una especie de monográfico sobre el edificio de Oiza.

Esta crónica es importante por el hecho de constituir la primera aproximación de un crítico extranjero a la obra, pero también porque presenta Torres Blancas como "uno de los edificios más interesantes construidos recientemente en Europa" dentro de la tendencia orgánica. Hay que tener en cuenta que la *L'Architettura Cronache e Storia*, según un estudio del mismo año, es, de las italianas, la más difundida en esos años <sup>22</sup>.

Otro episodio ilustrativo de la adscripción de Torres Blancas a las corrientes internacionales del momento, es el número 130 de la *L'Architecture d'Aujourd'hui*, publicado en 1967. En los años sesenta, la revista edita una serie fascículos en los que muestra experiencias radicales en relación con nuevos modelos de plantear la arquitectura y la ciudad. En esta línea, en el número 130 aborda la investigación en entorno al concepto de hábitat, mostrando una serie de propuestas que abarcan arquitecturas suspendidas, elementos prefabricados, estructuras flexibles, formas orgánicas, células habitacionales agregadas, etc.; ideas, muchas de ellas, en sintonía con el metabolismo japonés. En este contexto, dentro de un apartado sobre viviendas en torre, aparece Torres Blancas <sup>23</sup> junto a otras tipologías similares de Rossi, Rudolph y Goldberg [11].

[8]



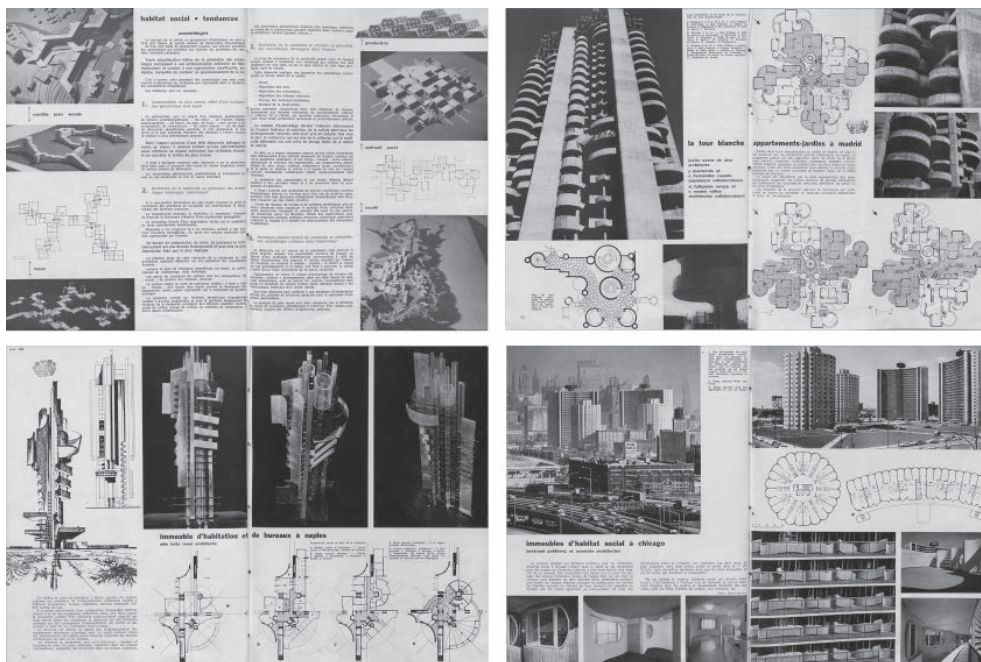
[9]



[8] Contraportada del monográfico de *Aujourd'hui, art et architecture* de 1966. *Aujourd'hui, art et architecture*, n° 52, 1966.

[9] Torres Blancas en el monográfico que la *L'Architecture d'Aujourd'hui* dedica a España en 1970. *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n° 149, 1970, p. 62.

[10] Algunas páginas del extenso artículo publicado en *L'Architettura Cronache e Storia* por Renato Pedio. *L'Architettura Cronache e Storia*, n° 161, 1969.



[11]

## La reaparición de Oiza en los ochenta y la vigencia de su legado

Tras la euforia despertada por Torres Blancas en los años sesenta, en la década de los setenta la presencia de Oiza en las revistas internacionales es prácticamente inexistente, a pesar de que en esos años realizó otra torre emblemática como es la del BBVA, esta pasa inadvertida en la etapa del *boom* postmoderno. El arquitecto navarro reaparecerá en 1978 de la mano de Alberto Campo Baeza, en un artículo que escribe como corresponsal de *A+U*<sup>24</sup>. Campo Baeza compone un relato historiográfico en el que presenta por primera vez a las jóvenes generaciones de arquitectos de Madrid y a sus maestros como un grupo cuyas características explica y confronta con las de la Escuela de Barcelona. Oiza es uno de los maestros y Torres Blancas vuelve a aparecer como la obra que le representaba [12].

Años más tarde, en 1982, Patrice Goulet, rescata también Torres Blancas para el artículo que escribe en *L'Architecture d'Aujourd'hui*, titulado "Les temps Modernes?"<sup>25</sup>. Goulet, que había colaborado con Claude Parent en el monográfico sobre España de *Aujourd'hui Art et Architecture*, y que en ese momento era editor de *L'Architecture d'Aujourd'hui*, construye un ensayo en el que hace una revisión del movimiento moderno, poniendo en valor aquellas arquitecturas y movimientos considerados al margen del camino real de la modernidad. Dentro del mapa internacional de arquitectos y edificios que presenta, adscritos a las diferentes tendencias –Art Nouveau, Art and Crafts, la Escuela de Ámsterdam, el Expresionismo, o las arquitecturas orgánicas–, incluye Torres Blancas como uno de los exponentes internacionales del movimiento orgánico.

La década de los ochenta, denominada por algunos críticos como la década dorada en el contexto español por la calidad de la arquitectura desarrollada, también lo fue respecto a la divulgación que la producción de ese periodo tiene en las publicaciones periódicas internacionales. Las nuevas generaciones cobraron protagonismo a través de los nuevos monográficos que diferentes revistas dedicaron a España en esos años. Ya no se trataba de presentar al mundo una arquitectura desconocida para el público internacional, sino de mostrar los nuevos retos que esta afrontaba y las repuestas dadas a ellos por los profesionales españoles.

Sáenz de Oiza tiene espacio en estos monográficos que revistas como *UIA International Architect*, *Werk Bauen+Wohnen*, *Process: Architecture*, *Abitare* y *Architectural Review* dedican a las nuevas generaciones de arquitectos españoles en la primera mitad de la década. En sus páginas, como referente, y desde la perspectiva histórica marcada por la distancia, se dibuja de nuevo la silueta de Torres Blancas, "extraordinario e irrepetible"<sup>26</sup>. Junto a ella, aparece también el Banco Bilbao. La revista *Abitare* señala que "así como las Torres Blancas se convirtió en un símbolo de la vanguardista arquitectura española en los años sesenta, las oficinas del Banco Bilbao en Madrid eran el buque insignia de los setenta"<sup>27</sup>, aunque como se ha podido comprobar, la incidencia de esta última en el panorama internacional fue mucho menor.

Dentro de estos monográficos, uno de los relatos más elaborados es el de *Architectural Review*. Bajo el título "Spain: Poetics of Modernism" Peter Buchanan edita un número en el que se propone mostrar "los diversos enfoques, todavía posibles, con un lenguaje moderno"<sup>28</sup>, en

<sup>24</sup> CAMPO BAEZA, Alberto. "7 Masters of Madrid and 7+7 Young Architects", *A+U*, n° 89, 1978, pp. 111-143.

<sup>25</sup> GOULET, Patrice. "Les temps Modernes?", *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n° 224, 1982, pp. 8-17.

<sup>26</sup> "Le Torri Bianche", *Abitare*, n° 246, 1986, p. 169.

<sup>27</sup> "Le Torre del Banco de Bilbao", *Abitare*, n° 246, 1986, p. 175.

<sup>28</sup> BUCHANAN, Peter. "Spain: poetics of modernism", *Architectural Review*, n° 1071, 1986, p. 23.

<sup>29</sup> FRAMPTON, Kenneth. *Historia crítica de la arquitectura moderna* (3ª ed.). Barcelona: Gustavo Gili, 1996, 341.

<sup>30</sup> MÁRQUEZ, Fernando; LEVENE, Richard (ed.). "Sáenz de Oiza", *El Croquis*, n° 4, 2002, pp. 32-33.

la arquitectura española. Para ello organiza los contenidos entorno a tres grandes focos: Madrid, Barcelona y Sevilla.

Siguiendo el planteamiento de Campo Baeza, Buchanan muestra la arquitectura madrileña en torno a maestros y discípulos, pero si el primero identificaba a siete, el segundo otorga este estatus a dos –de la Sota y Oiza– cuya importancia considera trascendental. Una vez identificados los maestros, Buchanan presentaba a los que consideraba sus principales discípulos: Juan Navarro Baldeweg y Víctor López Cotelo, en el caso de De la Sota; y Rafael Moneo, en el de Oiza.

Para el crítico inglés, en el universo de Sáenz de Oiza, la arquitectura “necesita ser llevada a la vida por la idea” y es “esta fascinación de Oiza con las ideas la que le hace tan ecléctico”. Así, lo define acertadamente como “el ecléctico que se deleita en el estilo, que comienza cada proyecto de nuevo y escapa de estar atrapado en un estilo”. Estas palabras podrían resumir la dilatada trayectoria profesional del arquitecto, de hecho esta adecuación a los diferentes lenguajes se comprueba en las obras que Buchanan incluye en el monográfico –Torres Blancas, la Torre BBVA, el auditorio de Santander y el Centro de Arte de las Palmas– [13].

**Conclusión**

La revisión que hemos realizado pone de manifiesto el impacto que tuvo el trabajo de Sáenz de Oiza, y en particular Torres Blancas, dentro del panorama arquitectónico internacional. La torre, publicada en multitud de revistas extranjeras, podríamos afirmar que se constituyó en el emblema de la arquitectura española, más allá del contexto local, por un periodo de prácticamente tres décadas.

Como hemos visto, en la consecución de este estatus fue fundamental, en un primer momento, el papel de los contemporáneos de Oiza –Flores, Fullaondo, de Miguel–, que llevaron a las páginas de las revistas internacionales Torres Blancas. Este hecho propició su descubrimiento por parte de los críticos foráneos y su adscripción definitiva al imaginario arquitectónico internacional; a este respecto, pensemos en el alegato orgánico de Renato Pedio en *L'Architettura Cronache e Storia* o en el número que *L'Architecture d'Aujourd'hui* dedica a las nuevas experiencias en el campo de la vivienda.

Sin embargo, el protagonismo de Torres Blancas fue un arma de doble filo que de algún modo simplificó en el exterior la fructífera trayectoria de Oiza. Otras obras relevantes como la Basílica de Nuestra Señora de Arantzazu, la Capilla en el Camino de Santiago, el Poblado Dirigido de Entrevías, la unidad escolar en Batán, la casa Fernández Gómez, etc. pasaron inadvertidas a los ojos de la crítica internacional, deslumbrada con el Oiza de Torres Blancas.

En esta línea Frampton, en *Modern Architecture. A Critical History*, reafirma esta intuición al hacer únicamente referencia a su “obra neowrightiana”, que enmarca “por un periodo de veinte años, desde las viviendas de Torres Blancas, construidas a la salida de Madrid en 1962, hasta el magistral Banco de Bilbao” 29. Un Oiza ya maduro, parecía contagiarse de esta imagen al resumir su dilatada trayectoria con estas palabras: “no he producido mucha obra: Torres Blancas, La Ciudad Blanca de Alcadúa, el Banco Bilbao y unos grupos de viviendas económicas son lo más conocido de la misma” 30.

[12]

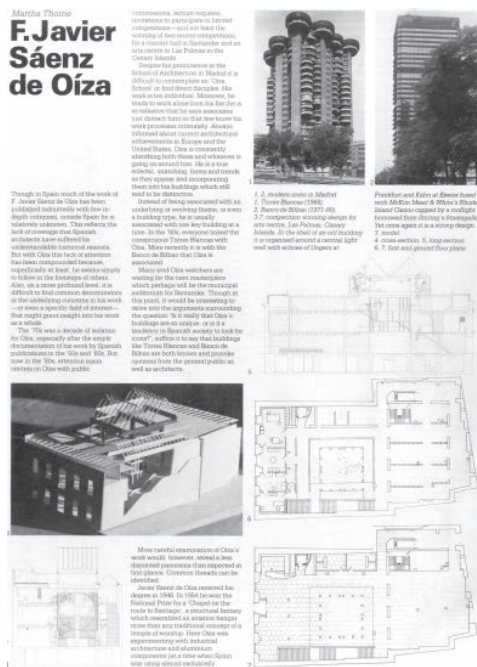


[11] Varias páginas del número que *L'Architecture d'Aujourd'hui* edita sobre el hábitat. *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n° 30, 1967.

[12] Torres Blancas en el artículo “7 Masters of Madrid and 7+7 Young Architects” de Campo Baeza. *A+U*, n° 89, 1978.

[13] Primera página del artículo sobre Oiza en el monográfico de *Architectural Review*, editado por Peter Buchanan. *Architectural Review*, n° 1071, 1986, p. 47.

[13]



# 13 | La obsesión geométrica de Dalí: La cúpula monárquica \_Martino Peña Fernández-Serrano

## Introducción

En 1930 Dalí y Gala compran una barraca de pescadores a la conocida Lidya de Portlligat. Se trata de dos cuerpos rectangulares de una sola planta que tras sucesivas ampliaciones se convertirá en la residencia del pintor y su mujer. Durante los años comprendidos entre 1936 y 1948 se interrumpe la actividad en la casa, Dalí vive sin domicilio, residiendo en hoteles entre París y Nueva York. A partir de 1948, coincidiendo con su regreso a España, se reactiva la actividad en Portlligat, convirtiéndose en su taller y vivienda durante por lo menos seis meses al año. Se suceden diferentes ampliaciones, espacios añadidos unos sobre otros sin ningún orden aparente, a veces sin desmontar las cubiertas inferiores [1].



[1]

Su regreso a España coincide con una vuelta y aceptación de valores estéticos más conservadores, principalmente de un clasicismo figurativo y simbólico. En estos años abraza el catolicismo romano y la aceptación de los principios de la tradición. En 1951 se publica el *Manifiesto Mistique* donde se refleja su admiración por el Renacimiento, el clasicismo y la pintura religiosa. La influencia de Eugeni d'Ors, filósofo y crítico de arte, es decisiva en este cambio en el pensamiento de Salvador Dalí. En 1944 se publica *Teoría de los estilos y espejo de la arquitectura*, donde aparecen una serie de artículos desarrollados por el filósofo durante los años veinte. Entre ellos el denominado "Cúpula y monarquía" que tiene gran influencia en el pensamiento de Dalí. Las referencias del pintor a las figuras geométricas puras son constantes, principalmente a los denominados sólidos platónicos, que comparten todos que pueden ser inscritos en la esfera, que es a su vez la geometría de la cúpula, que gobierna sobre todas ellas. Esta obsesión se materializa en la cubrición del Teatro-Museo Salvador Dalí, que se cierra con una cúpula reticular y culmina tras un proceso de negociaciones con el gobierno español para establecer en Figueras la colección más extensa del pintor. Los contactos con el Ministerio de la Vivienda habían comenzado en 1961 cuando Dalí anunciara que en el antiguo teatro de Figueras ubicaría su museo permanente, que contaría con obra aportada por el pintor. Las obras deberían estar subvencionadas por el gobierno y debían pasar una serie de trámites que comenzaban por la realización de un proyecto de reforma para la adecuación del antiguo teatro en museo. En este proyecto Dalí insiste en que la cubrición debía realizarla Fuller, aunque es finalmente Emilio Pérez Piñero quien la proyecta e inicia su construcción, pero no llega a concluirla debido a que el arquitecto fallece volviendo de Figueras en un trágico accidente de tráfico.

## Resumen pág 54 | Bibliografía pág 62

Universidad Politécnica de Cartagena. Martino Peña Fernández-Serrano. Doctor arquitecto. Profesor de Proyectos en la ETSAE de Cartagena. Realiza la tesis doctoral en el Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la UPM con Cum Laude. Premio extraordinario Tesis Doctoral UPM 2016. En la TU Berlín realiza una estancia como investigador invitado en el departamento Entwerfen und Konstruieren-Massivbau dirigido por el catedrático Mike Schlaich en el grupo de investigación "Leichte, aktive, wandelbare systeme in Bauwesen". Profesor invitado en la TU Dresden con Prof. Jörg Joppien en el Máster "Federgewicht" y profesor invitado en la TU Berlín en el grupo de investigación COLAB dirigido por el Prof. Ignacio Borrego. Es miembro del grupo de investigación GRAMMAR de la UPCT dedicado al estudio del diseño paramétrico y la fabricación digital. Fundador y parte de TXLarquitectos, equipo multidisciplinar que trabaja entre España y Alemania y que ha sido premiado en diferentes concursos de ideas cuyos resultados han sido publicados en diferentes revistas. martin.pena@upct.es

## Palabras clave

Cúpula, Monarquía, Dalí, Pérez Piñero, geometría

## El orden geométrico. Los sólidos platónicos

La pasión de Dalí por el orden geométrico se ve exaltada al final de la década de los años cuarenta, coincidiendo con su vuelta a España. Al mismo tiempo se edita *50 secretos mágicos para pintar*, donde se evidencia esta obsesión. El capítulo quinto de la publicación se inicia con una recreación, casi mística, del número cinco, que es a su vez la cantidad de los conocidos sólidos platónicos; que son poliedros convexos tal que todas sus caras son polígonos iguales entre sí. Como apunta Dalí, el número cinco es el número de dedos de la mano y el número que ordena el reino animal y vegetal, pero nunca el mundo inorgánico. El número cinco en forma de pentágono aparece como la "quinta esencia" de lo orgánico. El hexágono por el contrario se considera el antitipo.

En el secreto 43, denominado "el secreto por el cual un pintor puede llegar a ser un hombre muy rico, es decir, porque puede producir oro con sus colores", el pintor aconseja a los nuevos pintores lo siguiente:

"Conoce, por consiguiente, tu mundo y excluye de él todo lo que se halla fuera del número cinco, puesto que solamente puedes alcanzar el alma de tu obra por medio de la regularidad de los cuerpos, y de estos solo puede haber cinco que sean regulares, esto es, cuerpos cuyos lados sean planos regulares iguales unos a otros. Estos son el tetraedro, el cubo, el octaedro, el dodecaedro y el icosaedro. En este orden pueden ser incluidos el uno en el otro, y todos ellos pueden ser inscritos, tocándola con sus vértices, en la esfera. Por consiguiente solo debes hacer uso de ellos y de sus derivados, que son infinitos en número y tan complejos que en su mayoría solo puede representárselos la inteligencia humana por medio de la imaginación."<sup>1</sup>

Los consejos continúan y anima a los jóvenes pintores a que construyan o encarguen a un ebanista estas figuras geométricas a escala humana para que se familiaricen con ellas. De esta manera recomienda el octaedro y el dodecaedro, este último simboliza el macrocosmos. En el secreto 48, denominado "el secreto de la fabricación de los modelos del pintor, excelente para guiar la composición de sus cuadros", anima pues a colocar las figuras a escala humana dentro del estudio de pintor [2] para poder familiarizarse con los ordenes clásicos preestablecidos que ayudan a la composición de modelos, objetos o paisajes:

"Son los andamiajes constructivos con los cuales el vacío de tu estudio debe ser, por así decirlo, arquitecturizado constantemente, pues son la materialización de todos los problemas que tu espíritu inconscientemente, en el hueco antigeométrico, ha estado tratando ciegamente de resolver, sin haberlo conseguido nunca por entero."<sup>2</sup>

El cubo es una de las figuras geométricas citadas por Dalí y que igualmente pueden inscribirse en la esfera. Son conocidas las evocaciones que hace del Monasterio del Escorial de Juan de Herrera a quien se atribuye el *Discurso de la figura cúbica* que algunos autores relacionan directamente con la obra *Corpus hypercubicus* [3] de 1954<sup>3</sup>. Recordemos que el hiper cubo representa de igual manera la cuarta dimensión para los matemáticos, mientras que para los físicos es el movimiento en el espacio, teorías relacionadas con el impacto causado por la Teoría de la Relatividad que Albert Einstein formula en 1915. En 1971 proyecta junto a Pérez Piñero el cerramiento de la embocadura de la escena del Teatro-Museo Salvador Dalí en Figueras, que el pintor bautiza como la *Vidriera Hiper cúbica*, a la que atribuye propiedades cinéticas al poder plegarse y desplegarse, lo que la conecta con la cuarta dimensión física<sup>4</sup>. Algunos autores afirman que Dalí acaba de

<sup>1</sup> DALÍ, Salvador. *50 secretos mágicos para pintar*. Barcelona: Llus de Caralt. 1951, p. 165.

<sup>2</sup> Ídem, p. 177.

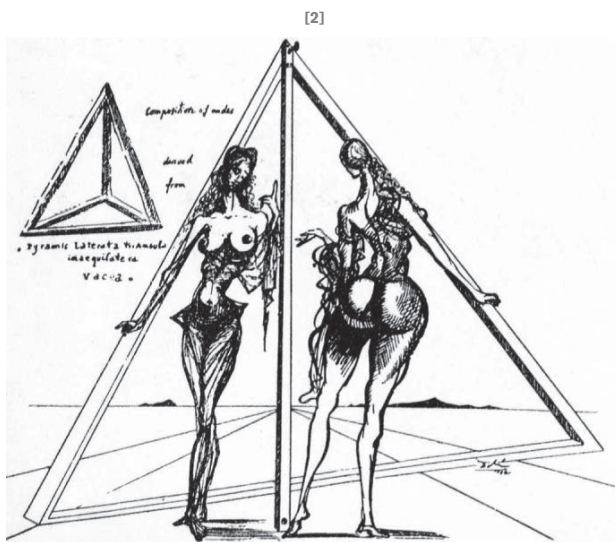
<sup>3</sup> AGUER, Montse; LA HUERTA, Juan José. *Dalí y la Arquitectura. Cronología*. Figueras. Barcelona: Fundació Gala-Salvador Dalí y Fundació Caixa, 1996, p. 138.

<sup>4</sup> PEÑA, Martino. *La cuarta dimensión en el método proyectual. Tiempo y movimiento*. De Cedric Price a Pérez Piñero. Madrid: *Criticall. I International Conference on Architectural Design & Criticism*, 2014, p. 1104.

[1] Vivienda de Dalí y Gala en Portlligat (Girona). Fuente: Salvador Dalí. Fundación Gala-Dalí.

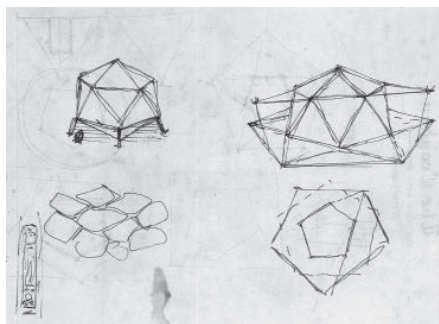
[2] Modelo geométrico. Fuente: Dalí, Salvador. *50 secretos mágicos para pintar*. Barcelona: Luis de Caralt, 1951, p. 176.

[3] *Corpus hypercubicus*. Salvador Dalí. 1954. Fuente: Salvador. Dalí Fundación Gala-Dalí.

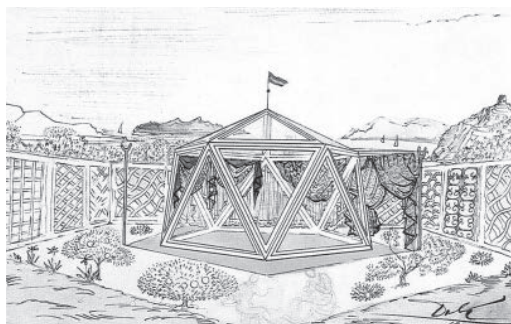


nacer por segunda vez en Roma, más concretamente cuando emerge de un cubo metafísico en una conferencia de prensa dada en el Palacio Palavicini en Roma en 1954.<sup>5</sup>

Otro de los sólidos platónicos, que el pintor llama a utilizar es el icosaedro, no es de extrañar por tanto que Dalí utilice la geometría de dicha figura para su estudio en Portlligat. En los dibujos denominados *Esbozos para el estudio icosaédrico de Potlligat* [4] y *Proyecto de estudio icosaédrico en Portlligat* [5] vemos esta figura geométrica que recordemos también se puede inscribir en la esfera y es, de hecho, la que utilizan Bauersfeld<sup>6</sup>, Fuller y más tarde Pérez Piñero para geometrizar este cuerpo sólido mediante barras metálicas. Proyectando el icosaedro en la esfera obtenemos 20 triángulos esféricos que posteriormente se descomponen en unidades más pequeñas para facilitar su montaje. De esta manera en *Esbozos para el estudio icosaédrico de Potlligat* apreciamos por un lado el icosaedro completo apoyado sobre tres pies en el terreno, de forma autárquica, sin seccionar, mostrándose completo el sólido geométrico. En otro dibujo sí se secciona el icosaedro apoyado en una planta pentagonal que delimita el área de la figura, cuyas caras parecen abatirse como si fueran practicables y pertenecieran a una arquitectura temporal. En torno a esta figura geométrica Dalí escribe en el secreto 48 a propósito de los modelos icosaédricos, a los que se refiere de la siguiente manera.



[4]



[5]

“Serán contruidos de acuerdo con los modelos que Leonardo da Vinci dibujó para Luca Pacioli quien, incidentalmente, refiere que habían sido aprendidas del manuscrito que había estado perdido desde que Fidias hizo construir, en el templo de Ceres en Roma, la figura de un icosaedro que era símbolo del agua; esta figura fue un vivo tema de especulaciones y descubrimientos para los filósofos y estetas contemporáneos, eclipsando temporalmente el esplendor arquitectónico de dicho templo que, de paso, era excelente desde todos los puntos de vista”<sup>7</sup>.

Todas estas figuras mencionadas anteriormente se pueden inscribir dentro de la esfera. Este cuerpo geométrico ha simbolizado lo celeste, lo divino, en las culturas cristiana y musulmana. Sobre una planta cuadrada que representa lo terrenal se alza un volumen esférico que conecta con lo celestial, lo divino. La curvatura esférica representa de la misma manera la bóveda celeste y es por ello que Bauersfeld la utilizara para realizar el primer Planetario donde se proyectaron las estrellas, en Jena, Alemania. Para Dalí la esfera es la reina de las figuras geométricas que ejerce su reinado en lo que denomina la monarquía de la esfera:

“(…) ya que te creo cuando me aseguras que no careces de imaginación, te autorizo a que consideres conmigo por un momento este augusto fenómeno: el de la arquitectura del alma del hombre gobernada tan solo por la “monarquía” del cuerpo sólido de la esfera”<sup>8</sup>.

Esta frase y sobre todo el término monarquía que Dalí entrecomilla viene explicado en el texto a pie de página. No se trata de realzar un sistema político, sino de la supremacía geométrica del cuerpo sobre los demás. De esta manera se utiliza el sentido estético como lo hacía Luca Pacioli, porque, y según dice el autor, aunque como forma de gobierno la monarquía haya producido a veces resultados detestables, en estética la monarquía de las esferas resulta primordial.

### Del estudio de Portlligat al Dalinait en Acapulco

En estos dos proyectos arquitectónicos se constata la obsesión geométrica del pintor, principalmente por la esfera. A partir de 1949 la casa de Portlligat crece constantemente para adaptarse a las necesidades de Dalí y Gala, se compran nuevas barracas que se anexionan a las antiguas creando una edificación compacta que no busca integrarse en la estructura urbana de Portlligat. La residencia está dividida en dos plantas en altura y funcionalmente. En la planta de abajo Dalí trabaja y acumula objetos y centra su producción. En la planta de arriba, cuya organización se atribuye a Gala, se concatenan espacios unos con otros con un orden “obsesivo y pulcro” y se organiza la vida conyugal. Los espacios son más cerrados abajo y en el estudio y más imprecisos en la planta de arriba. La vivienda en su conjunto se encuentra equilibrada y

<sup>5</sup> AGUER, Montse; LA HUERTA, Juan José. *Dalí y la Arquitectura. Cronología*. Figueras. Barcelona: Fundació Gala-Salvador Dalí y Fundació Caixa, 1996, p. 138.

<sup>6</sup> Walther Bauersfeld. Nace en 1879 en Berlín. Ingeniero jefe en la empresa Carl Zeiss de Jena (Alemania), para la que realiza un prototipo de Planetario que prueba y construye sobre la cubierta del edificio nº 11 del complejo. El primer planetario de Jena se considera el primer *Geodesic Dome* derivado del icosaedro 20 años antes que Buckminster Fuller lo reinventara y populariza su diseño.

<sup>7</sup> DALÍ, Salvador. *50 secretos mágicos para pintar*. Barcelona: Llus de Caralt, 1951, p. 176.

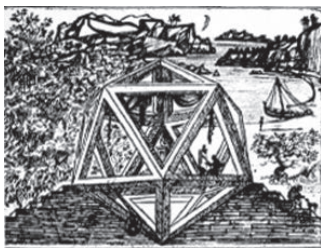
<sup>8</sup> DALÍ, Salvador. *50 secretos mágicos para pintar*. Barcelona: Llus de Caralt, 1951, p. 165.

<sup>9</sup> CLOS, Oriol. *Las casas de Salvador Dalí en Dalí y la Arquitectura. Cronología*. Figueras. Barcelona: Fundació Gala-Salvador Dalí y Fundació Caixa, 1996, p. 209.

<sup>10</sup> AGUER, Montse; LA HUERTA, Juan José. *Dalí y la Arquitectura. Cronología*. Figueras. Barcelona: Fundació Gala-Salvador Dalí y Fundació Caixa, 1996, p. 207.

<sup>11</sup> DALÍ, Salvador. *Good nait Dalí*. Chicago. Architectural Forum. Noviembre 1957, p. 171.

<sup>12</sup> *Good nait Dalí*. Chicago. Architectural Forum. Noviembre 1957, p. 172.



Estudio ideal construido  
según la figura de un  
icosaedro

[6]

[4] Esbozo para el estudio icosaédrico de Portlligat. Fuente: Salvador Dalí. Fundación Gala-Dalí. 1949.

[5] Proyecto de estudio icosaédrico en Portlligat. Fuente: Salvador Dalí. Fundación Gala-Dalí. 1949.

[6] Estudio ideal. Salvador Dalí. Ca. 1949. Fuente: Dalí, Salvador. *50 secretos mágicos para pintar*. Barcelona: Luis de Caralt. 1951, p. 88.

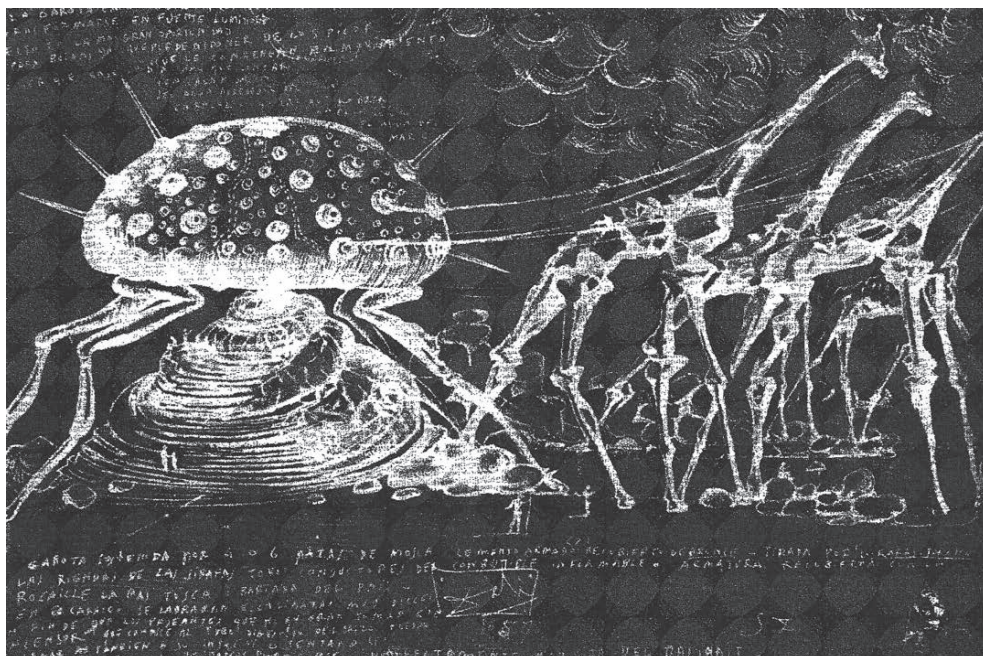
[7] Dalinait. Salvador Dalí. 1957. Fuente: *Good Nait Dalí Architectural Forum*. Noviembre 1957, p. 171.

se vuelca hacia el mar<sup>9</sup>. El estudio icosaédrico que proyecta junto al arquitecto Gabriel Alomar se muestra como un elemento autárquico, quizá por la fuerte geometría, a la que Dalí sigue recurriendo. No en vano en otro de sus secretos, más concretamente el número 15 o “el secreto de la construcción de un arañarium”, aparece nuevamente dicha forma [6], para ejemplificar el estudio ideal construido según dicha figura y para captar un lugar con una situación natural admirable, la elección de un paisaje del que el joven pintor haya decidido enamorarse. Finalmente no llega a realizar el estudio de geometría icosaédrica, pero en la ampliación de los años 60 se proyecta la denominada habitación redonda:

“Sobre la cocina y las habitaciones del servicio se levantará un nuevo piso cuyo ambiente principal será la “habitación redonda”, una sala de planta circular y de sección aproximadamente semiesférica inspirada en la forma de cascarón de un erizo de mar, tal como ya había ocurrido en el proyecto de *night club* en Acapulco, de donde sin duda proviene”<sup>10</sup>.

El proyecto *Good nait Dalí* [7], que recibe de los empresarios Javier Arias y César Balsa, para realizar un local nocturno en Acapulco, es bautizado por el artista como Dalinait. Está compuesto por un espacio centralizado, cupulizado y formalizado por un erizo de mar o garota, en un símil marino, que es transportado por cuatro jirafas que devuelven la garota al océano Pacífico. En el pie de la revista *Architectural Forum*, donde se publica el proyecto en 1957, se puede leer:

“(…) garota sostenida por 4 ó 5 patas de mosca. Cemento armado recubierto de bronce. Tirada por jirafas antorcha. Las riendas de las jirafas-tubos-conductores de combustible. Armadura recubierta con la roca más tosca variada del país. En el caracol se labrarán escalinatas más a fin de que los paseantes que no quieran tomar el ascensor que conecta con el tubo digestivo del erizo puedan llegar también a su interior o sentarse en los peldaños y participar indirectamente a la vida del Dalinait”<sup>11</sup>.



[7]

Bajo la cúpula del erizo de mar se esculpen unos peldaños que, en forma de espiral o en un recorrido helicoidal, permiten entrar en la estancia que se sitúa a unos 30 metros de altura, donde aparece una sala ovalada con capacidad para unas 700 personas, además de las cocinas y bares del local. El conjunto formaría parte de las instalaciones del hotel, planeado por los promotores nombrados anteriormente, y con la intención de llamar la atención del turista. De tal manera de la boca de las jirafas, y a través de las riendas de estas, debía salir fuego, las jirafas debían escupir llamas y humo. También estaba pensado un ascensor para salvar los 30 metros de altura a través del tracto digestivo del erizo. Acompañando los planos se publica un diálogo imaginario entre un estudiante y su profesor de arquitectura. El primero queda impresionado negativamente por la ausencia de abstracción del proyecto, que traslada literalmente la forma del erizo de mar. El profesor (P. Thugg) contesta que es una práctica habitual en la escena arquitectónica, donde técnicamente todo es posible; “*the more foolish the more challenging*”. Finalmente la revista asegura que la arquitectura realizada por el pintor sería calculada por Félix Candela;

“Night club proyectado para Acapulco por el pintor Salvador Dalí, que se llama “Dalí noche” o “Dalinait” por él. [ . . . ] El ingeniero Félix Candela ha sido llamado a realizar la estructura”<sup>12</sup>.

El erizo de mar es habitual en la obra y los planteamientos teóricos de Dalí. Así en el secreto número 11 aconseja mirar a través del esqueleto del erizo para saber si se ha concluido una obra de arte. De la misma manera, al mirar en el interior del esqueleto se contempla una obra natural en forma de espacio cupulado:

“Entonces verás por primera vez en tu vida, puesto que antes de mí nadie había tenido la idea de mirar a través de un agujero, artificialmente barrenado, al interior de un erizo de mar; verás, repito, el interior de unas de las más bellas cúpulas naturales que le es dado contemplar a una criatura humana, y el centro de esta cúpula –que puede ser comparada a la del Panteón de Roma– se corresponde con la del cielo; redonda la una, pentagonal la otra”<sup>13</sup>.

Compara la cúpula con la bóveda celeste y el espacio pentagonal de esqueleto del erizo de mar con el panteón de Agripa de planta circular. Hay que destacar igualmente que la cúpula resultante de la proyección del icosaedro se faceta utilizando las geometrías del pentágono y el hexágono y, ciertamente, la abertura del sistema digestivo del erizo es pentagonal. Por otro lado la forma de esfera achatada resulta tanto de las fuerzas de la gravedad como de las tensiones descendentes en la dirección de los pies que confieren al erizo la forma aplastada<sup>14</sup>. En el secreto número 45, que titula “el secreto del erizo de mar que el pintor debe tener junto a él”, dice:

“que concierne a las virtudes estéticas de esta otra cúpula, y que no encontrarás ni en Vitrubio ni en Pacioli. Estoy aludiendo al erizo de mar, en el cual todas las virtudes y esplendores de la geometría pentagonal se encuentran resueltas, una criatura que pesa con gravedad real y que ni siquiera necesita una corona pues, siendo una gota sostenida en perfecto equilibrio por la superficie de tensión líquida, es mundo, cúpula y corona al mismo tiempo y, por consiguiente, ¡Universal!”<sup>15</sup>.

Estas son las características que atribuye al erizo de mar; es mundo, cúpula y corona, al mismo tiempo y, a través de la abertura pentagonal, que denomina la Linterna de Aristóteles, podemos contemplar la analogía con la bóveda celeste. Quizás fuese esta imagen la que tenía Dalí en la cabeza cuando descubre la obra de Fuller en la portada de la revista *Time* [8], y decide que tiene que ser quien realice la cubrición del Teatro-Museo en Figueras. Rápidamente Dalí escribe una carta al alcalde de su población natal para comunicarle su idea y petición.

### La cúpula monárquica: el Teatro-Museo Salvador Dalí

Dalí conoce a Fuller o había coincidido con él en algún evento como el que se desarrolla en la cena ofrecida por Paul Louis Weiler en su domicilio, donde escribe la siguiente ficha dedicada a Le Corbusier;

#### “FICHE MUSICALE ET PARANOÏAQUE

*Corbu, Corbu, Corbu, Corbu, Corbu, Corbi,*

*Corba, Corbo mort*

*(Allegro ma non troppo)*

*Fuller: L'air d'Hélios (Troppo).*

*Fuller: Photon de l'air (Non troppo).*

*Fuller: Phallus de l'air (Troppo)*

*Fuller: Famine de l'air (Andantino)*

*Fuller: Lilith de l'art (Adagio)*

*Fuller: Saint Paul de l'air (Allegretto)*

*Dalí: Saint Louis Trismégiste de l'air (Appassionato)*

*Fuller et Dalí: Bravo! Ollé! (con brio).*

*Fuller et Dalí, chez Paul-Louis Weiler,*

*d'héliotropes la table était garnie.”<sup>16</sup>. [9]*

Esta ficha donde exalta a Fuller queda posteriormente traducida como “Corbu, Corbu, Corbu, Corbu, Corbu, Corbi, Corba, Corbo muerto” en la publicación *Carta abierta a Salvador Dalí* de la editorial Paidós<sup>17</sup>, y donde quedan claras las preferencias de Dalí a favor de Fuller y en contra de Le Corbusier, quien representaba el Movimiento Moderno, que Dalí rechaza abiertamente tras su vuelta a España y abrazar la cultura-religión católica romana. De esta manera y después de la muerte del arquitecto suizo, Dalí escribe:

<sup>13</sup> DALÍ, Salvador. *50 secretos mágicos para pintar*. Barcelona: Lius de Caralt. 1951, p. 76.

<sup>14</sup> THOMPSON, D'arcy. *On growth and Form*. Cambridge: Cambridge University Press, 1961, p. 944.

<sup>15</sup> DALÍ, Salvador. *50 secretos mágicos para pintar*. Barcelona: Lius de Caralt. 1951, p. 170.

<sup>16</sup> DALÍ, Salvador. 1966: *Lettre ouverte à Salvador Dalí*. Paris: Albin Michel. 1966, p. 15.

<sup>17</sup> Ficha musical y paranoica “Corbu, Corbu, Corbu, Corbu, Corbu, Corbi, Corba, Corbo muerto. *(Allegro ma non troppo)*  
Fuller: El aire de Helios *(Troppo)*.  
Fuller: Fotón del aire *(Non Troppo)*.  
Fuller: Faló del aire *(Troppo)*.  
Fuller: Escasez del aire *(Andantino)*.  
Fuller: Lilith del arte *(Adagio)*.  
Fuller: San Pablo del aire *(Allegretto)*.  
Dalí: San Luis Trimegisto del aire *(Appassionato)*.  
Fuller y Dalí: ¡Bravo! ¡Olé! *(con brio)*.  
Fuller y Dalí, en casa de Paul-Louis Weiler, cuya mesa con heliotropos estaba adornada”.

<sup>18</sup> GRANELL TRÍAS, Enrique. *En el Ombligo de un mundo en Dalí y la Arquitectura*. Cronología. Figueras. Barcelona. Dalí. Arquitectura. Fundació Gala-Salvador Dalí y Fundació Caixa. 1996, p. 165.

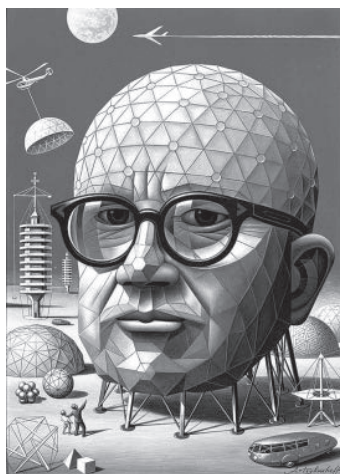
<sup>19</sup> DALÍ, Salvador. “Dalí habla de Dalí”. Madrid/ Barcelona. *Gaceta ilustrada* n° 685. 1969, p. 66.

<sup>20</sup> DALÍ, Salvador. *The Cylindrical Monarchy of Guimard*. New York. *Arts Magazine*. Marzo 1970, p. 43.



[8] Portada de la revista *The Times*. 1966. Fuente: "R. Buckminster Fuller". *The Times* vol. 83, n° 2. Enero de 1964.

[9] Ficha de Salvador Dalí. 1966. Fuente: *Lettre ouverte à Salvador Dalí*. Paris: Albin Michel. 1966, p. 15.



[8]



[9]

## FICHE MUSICALE ET PARANOÏAQUE

Corbu, Corbu, Corbu, Corbu, Corbu, Corbi,  
Corba, Corbo mort.  
(*Allegro ma non troppo*)

Fuller : L'air d'Hélios (Troppo).  
Fuller : Photon de l'air (Non troppo).  
Fuller : Phallus de l'air (Troppo).  
Fuller : Famine de l'air (Andantino).  
Fuller : Liliith de l'art (Adagio).  
Fuller : Saint Paul de l'air (Allegretto).  
Dalí : Saint Louis Trismégiste de l'air  
(Appassionato).  
Fuller et Dalí : Bravo! Ollé! (Con brio).  
Fuller et Dalí, chez Paul-Louis Weiller,  
d'héliotropes la table était garnie.

1. Fuller est le grand architecte américain d'aujourd'hui. Il s'est trouvé avec Dalí à une soirée chez Paul-Louis Weiller. Cette fiche a été composée pendant le dîner.

"Karl Marx alentaba las mismas ilusiones que este pobre Le Corbusier, cuya muerte me ha producido una inmensa alegría. (. . .) el piadoso Le Corbusier trabaja con el cemento armado. Los hombres van a llegar a la luna e imagínese usted que, según ese payaso, lo harán llevando bolsas de cemento armado" <sup>18</sup>

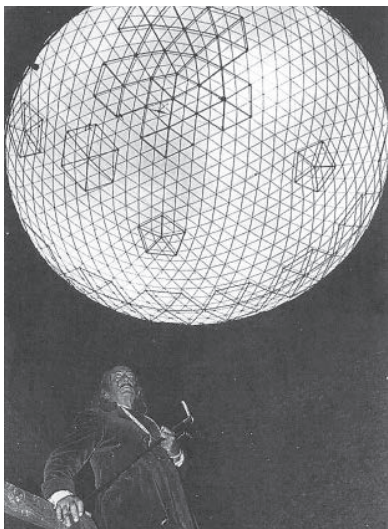
Quizás buscara en la cúpula geodésica de Fuller la representación de la ingravidez de la materia, la descomposición de la cúpula monárquica en barras metálicas que parecían desaparecer en el espacio y flotar sobre el escenario del antiguo teatro, efecto que aumentaría al cubrirlo con un vidrio transparente, un material que está pero no vemos y por tanto parece no transmitir peso, al igual que la red flotante y transparente que definía Moholy-Nagy, al hablar de aquellas cúpulas que realizara Bauersfeld al inicio del siglo XX en la ciudad de Jena y de las que esta cúpula realizada en Figueras es un claro sucesor, al igual que las realizadas por Fuller a partir de la segunda década del mismo siglo. La cúpula esférica, la reina de las figuras geométricas, dominaba la cabeza de Dalí como espacio absoluto, centralizado, espacio que era indispensable conseguir para la cubrición del Teatro-Museo que se convierte en la obsesión del pintor [10].

El encargo definitivo no recae sobre el ingeniero americano sino sobre el arquitecto español Emilio Pérez Piñero, que Dalí no conoce. Es Antonio Cámara Niño, arquitecto del Ministerio de Cultura, quien sirve de enlace entre los dos. El pintor queda enseguida fascinado por los artefactos que el arquitecto le presenta sacados de una vieja maleta, como si fuera un mago que alimenta los sueños surrealistas de Dalí. De esta manera comienza la simbiosis entre el pintor y el arquitecto, que solo se ve trágicamente interrumpida cuando Pérez Piñero fallece volviendo de Figueras en un accidente de tráfico. Fruto de la colaboración serán por un lado la realización de la cúpula reticular que cubre el escenario y también el proyecto conocido como la Vidriera Hipercúbica que debía cubrir la boca de este [11]. Este proyecto no llega a materializarse, aunque Dalí intenta su realización sucesivamente tras la muerte del arquitecto, ayudado por el hermano de este, José María Pérez Piñero. Es un largo proceso que se inicia en 1961, cuando Dalí anuncia que su museo estaría ubicado en su ciudad natal, y finaliza con la inauguración en 1974. Desde el inicio de la relación, la cúpula y el arquitecto Pérez Piñero son una unidad para Dalí, quien elogiará en todo momento al arquitecto murciano aprovechando cualquier oportunidad para promocionar de la misma manera el Teatro-Museo de Figueras [12]. De esta manera en la publicación *Gaceta Ilustrada*, cuando en una entrevista le preguntan: ¿Que sería de un mundo donde nadie trabajase?, Dalí responde:

"según las leyes del genio español Piñero, que es el que hace la cúpula reticular del Museo Dalí en Figueras. Y ese trabajo es puramente matemático. Seguramente no harán falta trabajadores (. . .) estas cúpulas son de una ligereza extraordinaria, de un coste mínimo y que se montan en un segundo. Tenemos en España, en el momento que se anuncia la monarquía de Juan Carlos, al arquitecto de las cúpulas reticulares monárquicas más sublimes del mundo. Así como yo soy el único pintor monárquico del mundo. Pero saldrán muchos como setas, como hongos..." <sup>19</sup>

Un año más tarde en la publicación *Arts Magazine* ya coloca a Pérez Piñero a la altura de Ledoux y de Fuller en un artículo denominado "*The Cylindrical Monarchy of Guimard*" donde dice;

"pero si Ledoux fue el monárquico que profetiza las cúpulas del genial Buckminster Fuller en América y Emilio Pérez Piñero en España hoy, Guimard fue el primero que profetiza y realiza la ornamentación, la cual recubrirá las estructuras de Fuller y Piñero del mañana en la forma inminente de "circuitos impresos"" <sup>20</sup>



[10]



[11]

[10] Salvador bajo la cúpula del teatro-Museo. 1972. Fuente: Fundación Gala-Salvador Dalí.

[11] Salvador Dalí y Emilio Pérez Piñero frente a prototipo de Vidriera Hiper-cúbica. Fuente: Fundación Emilio Pérez Piñero.

[12] Cubrición del Teatro-Museo Salvador Dalí. Fuente: *Vogue*. Número especial 50 aniversario realizado por Dalí. Diciembre/enero1971.

En el mismo texto Dalí justifica nuevamente la monarquía de la geometría esférica porque contiene y controla de forma absoluta los cinco poliedros regulares nombrados anteriormente, incluyendo el tetraedro, el cubo y el dodecaedro, conocidos como los cinco sólidos platónicos. Estos cinco cuerpos pueden inscribirse en la esfera. También hace referencia a la *Maison de Plaisir de Ledoux* que es la primera casa esférica, que es totalmente monárquica. Estas referencias oníricas aparecen nuevamente en el artículo "¿Quién es el surrealismo?" publicado en *Vogue*, donde Dalí relata el encuentro que tiene con el poeta Desnos para hablar sobre su método paranoico-crítico:

"Le expliqué entonces mi método paranoico-crítico, que puede definirse como sigue: El método paranoico crítico es un método espontáneo de conocimiento basado en la interpretación paranoica de los fenómenos delirantes, destinada, en este caso, a conseguir el triunfo de la idea obsesiva de inmortalidad. Un sueño se borra y, cuando despertamos, no queda nada, con mi método, en cambio, consigo solificar los sueños. En el subconsciente de Dalí, el salero vino equivocadamente en lugar del azucarero. Esto constituyó un homenaje a Ledoux, el arquitecto de Luis XVI, creador de las famosas salinas y del mausoleo esférico, símbolos de la incorruptibilidad. ( . . . ) La cereza que surgió del azúcar como una realización profética de Ledoux , una cúpula geodésica, es decir, monárquica, de Buckminster Fuller realizada para emerger y hacer triunfar al igual que la idea obsesiva: inmortalidad" <sup>21</sup>.

Cuando el proyecto de la cúpula queda aprobado en el consejo de Ministros, Pérez Piñero presenta dos variaciones a Dalí, de las que elige la de frecuencia 12 , es decir, aquella que divide la arista del poliedro esférico en doce partes. La cúpula poliédrica que se recoge en los planos de ejecución del proyecto *Mejora de la cúpula para el Museo Dalí en Figueras* es un icosaedro esférico de 14 metros de diámetro con una altura en la clave de 10 metros, que descansa sobre pechinas asimétricas que se apoyan en los muros del antiguo teatro reconvertido en Museo. Realmente existen dos cúpulas concéntricas: una exterior de mayor frecuencia, realizada para el mantenimiento de la interior, y esta, que es la que aloja la piel de vidrio que la cierra [13]. La cúpula interior es la que Pérez Piñero realizó personalmente y es ejecutada inicialmente en Calasparra para comprobar el perfecto ajuste y montaje de todas sus piezas y elementos. Volviendo de la supervisión del montaje definitivo en Figueras es cuando fallece y de la concreción de la cúpula exterior y de la finalización de las obras se ocupan su hermano, José María Pérez Piñero, y su hijo, Emilio Pérez Belda, que eran colaboradores habituales del arquitecto.

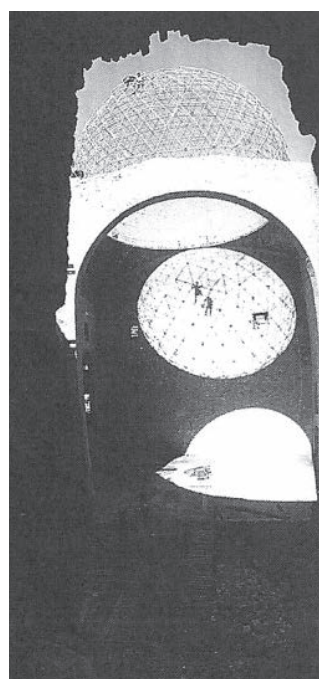
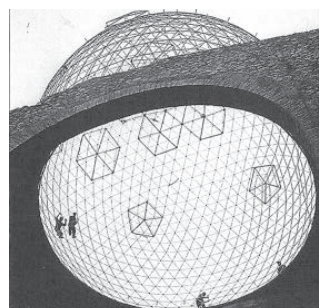
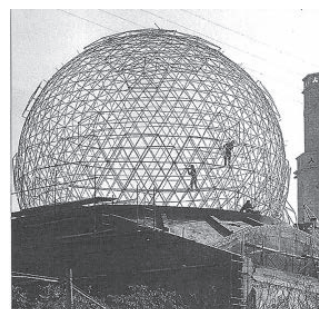
Finalmente se inaugura el Teatro-Museo Dalí el 28 de septiembre de 1974 [14], en un acto donde el Ministerio de la Vivienda entrega el edificio restaurado a la ciudad de Figueras y donde Salvador Dalí dedica al público las siguientes palabras:

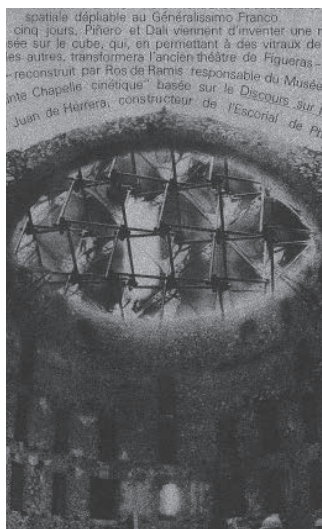
"es una obra en la que me he limitado a cumplir: convertir este Museo en Meca espiritual y artística de Europa, y que lo sea de forma permanente. Y puedo asegurar que lo es absolutamente, es el centro espiritual de Europa que se haya justamente en el punto geométrico situado bajo el centro de la cúpula de Piñero, y como decía Eugeni d'Ors que la cúpula es el símbolo de la monarquía, ofrezco y dedico esta a los Príncipes de España" <sup>22</sup>

<sup>21</sup> DALÍ, Salvador. "¿Quién es el surrealismo?" Paris. *Vogue*. Abril 1968.

<sup>22</sup> GUARDIOLA Y ROVIRA, Ramón. *Dalí y su museo*. Figueras: Empordanesa. 1984, p. 319.

[13]





[12]

## Conclusiones

El prototipo de cúpula reticular es el que utiliza Pérez Piñero para saciar la obsesión de Dalí por el espacio centralizado en lo que denominaría la cúpula monárquica, ya que el pintor considera que la esfera es la reina de los cuerpos geométricos. Sin embargo, sobre el Teatro-museo Dalí es un icosaedro esférico lo que nos encontramos, cuerpo que Dalí también exaltaba, ya que el icosaedro es el símbolo del agua, del movimiento, de lo dinámico frente a lo estático, y se convierte en la abstracción de la cúpula esférica. Las analogías de Dalí con el mundo natural también aparecen en el esqueleto del erizo de mar, donde nuevamente el pintor reconoce el espacio cupulado que se ofrece al espectador a partir de una abertura pentagonal. El número cinco en forma de pentágono aparece como la "quinta esencia" de lo orgánico. El hexágono por el contrario se considera el antitipo. La cúpula reticular se obtiene mediante la proyección del icosaedro sobre la esfera, donde se sitúan los 20 triángulos esféricos. Al dividir las aristas de estos triángulos el icosaedro queda facetado en pentágonos y hexágonos. Sobre el cielo de Figueras reina el sueño de Dalí en forma de cúpula monárquica, porque recordemos la cúpula reina entre los cuerpos sólidos y es la representación de la bóveda celeste que Dalí desmaterializa para cerrar su Teatro-Museo.

[13] Cúpula reticular Teatro-Museo Dalí durante la ejecución. Emilio Pérez Piñero.1972. Fuente: Fundación Gala-Salvador Dalí.

[14] Cúpula reticular Teatro-Museo Dalí. Emilio Pérez Piñero.1974. Fuente: Fundación Gala-Salvador Dalí.

[14]





### Iñaki Ábalos. Textos críticos

Departamento Proyectos Arquitectónicos. ETSAM.  
Colección Textos Críticos#5.  
Ediciones Asimétricas. 2018  
125 páginas. 14,8 x 21 cm.  
Castellano  
ISBN: 978-84-949178-0-6

Entregas anteriores de la colección, se centraban en el pensamiento crítico de profesores que acababan de finalizar sus trayectorias académicas. Según Andrés Cánovas, con esta quinta edición, dedicada al profesor Iñaki Ábalos, se empiezan a presentar contribuciones de profesores todavía en ejercicio, que proyectan la colección hacia el futuro. Gran iniciativa que nos permitirá, además, estudiar y valorar la línea evolutiva y la calidad e intensidad crítica de varias generaciones de docentes de la Escuela de Madrid.

El libro contiene una muestra de la dilatada, intensa y reflexiva actividad intelectual que Iñaki Ábalos ha venido desarrollando desde aquellas áreas, entidades y cargos, todos ellos de incuestionable prestigio, desde los que ha abordado la teoría y práctica de la arquitectura desde su titulación en 1978.

Para comenzar, se reúnen once breves textos en los que, desde su posición de *Chair* del Departamento de la GSD de Harvard University, Ábalos convierte con inteligencia las habitualmente inocuas presentaciones de ilustres conferenciantes en ciertos y bien intencionados retratos críticos. Les siguen cinco artículos periodísticos escritos en el suplemento cultural *Babelia*, estupendos los dedicados a Peña Ganchegui y Fernando Higueras. Tomó allí el relevo de Luis Fernández Galiano, hasta que, según revela, se le insinuó que hablara sobre el *Star System*; justo aquello cuya omisión consideraba una crítica. Tras ellos, siete textos escritos para prólogos de libros, ejemplares como ejercicios de presentación pero sin eludir un buen grado de contenido crítico. Para finalizar, seis ensayos publicados en importantes revistas y con motivo de su labor en comisariado o colaboración en exposiciones.

Por si hubiera alguna duda capciosa sobre el alto contenido de crítica positiva de los textos, no puede ser más franco Iñaki Ábalos. En la introducción del libro revela, sin complejos, que es nexo común de los textos escogidos su voluntad, poco común entre los arquitectos de nuestro país, de reconocer públicamente el talento y buen hacer de compañeros y colegas y, lo que es menos común aún, de disfrutar con ello.



### Superposiciones

Luis Martínez Santa-María  
conarquitectura ediciones. 2018  
Luis Martínez Santa-María y Enrique Sanz Neira  
150 páginas. 24 x 17 cm.  
Castellano  
ISBN: 978-84-947768-2-3

### Stanza. (lat. tardo *stantia*)

- *Trovare temporaneamente dimora in un luogo\_ alloggiare, installarsi, prendere alloggio.*  
- *Ognuno degli spazi interni, limitati e divisi l'uno dall'altro da pareti, che compongono gli edifici, soprattutto quelli d'abitazione e d'ufficio\_ ambiente, camera, locale, vano.*

Aunque la palabra *stanza* no contiene esa doble consonante que tanto ama Luis Martínez Santa-María de algunos vocablos del idioma italiano, sí contiene una polisemia par, capaz de sintetizar los conceptos sustantivos de espacio y tiempo en un verbo: "habitar".

Aún a riesgo de perder, apostaría a que Luis Martínez Santa-María ya había viajado anteriormente a Roma y a Italia. Pero posiblemente no consiguió "habitarlas" hasta su "estancia" en el Pensionado de la Real Academia Española de Roma, entre octubre y diciembre de 2012. Una país y una ciudad, definidos por el autor del libro como el "baricentro de la historia del arte", que ya desde el siglo XV, y hasta nuestro tiempo, artistas, pensadores, escritores y poetas, arquitectos y cineastas han considerado tan necesario vivir y entender.

Martínez Santa-María se va apoyando en lugares, dibujos, imágenes y conceptos, para elaborar un cuaderno de bitácora, una suerte de diario de a bordo, en el que a través de breves ensayos despliega una experiencia sensitiva, reflexiva y siempre sugerente. Lo hace, no solo sobre aquellos polos por los que por de-formación profesional nos vemos tan inevitablemente atraídos los arquitectos, sino por cómo estos se entremezclan, "como en un redoble, como en una metamorfosis", con esas otras cosas de esa vida romana tan rica y auténtica.

Sí, como escribe el autor, "la historia del arte, las ciudades, los paisajes, los objetos, los hombres y las mujeres, los árboles, los acueductos, los libros, los monumentos, las casas y las palabras..." aparecen superpuestos ante nosotros con un orden indescifrable", bien puede contener la lectura del libro la clave para comenzar a desentrañarlo.



### Mirando hacia atrás: César Ortiz-Echagüe, arquitecto

José Manuel Pozo  
T6 Ediciones S.L. 2018  
162 páginas. 24 x 24 cm.  
Castellano  
ISBN: 978-84-92409-86-0

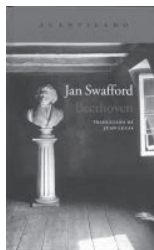
Podría José Manuel Pozo haber tomado la palabra para hablarnos sobre el pensamiento y la obra de César Ortiz Echagüe (Madrid, 1927). Conocimientos y publicaciones anteriores, que llevan su firma, le avalan y le dan autoridad para hacerlo. Pero, con elegancia e inteligencia, ha elegido guardar silencio para dejarnos escuchar al último maestro vivo de aquella fantástica Segunda Generación de postguerra salida de la Escuela de Madrid.

*Mirando hacia atrás*, se publica como merecido homenaje a Ortiz-Echagüe, en coincidencia con el XI Congreso Internacional de la Historia de la Arquitectura del siglo XX —"La tecnología de la arquitectura moderna (1925-1975) mito y realidad"—, celebrado recientemente en la ETSAUN. Según Pozo, no pretende ser un libro de oportunidad, sino que nace desde el rigor y la vocación documental.

Así, tras un valioso texto escrito por Ortiz-Echagüe para la ocasión, donde revisa toda su trayectoria, se incluye una magnífica selección de fotografías de sus obras, tomadas por fotógrafos como Catalá-Roca, Pando, Campaña o Plasencia, transcendentales para la divulgación de la arquitectura de la modernidad española de los años 50.

Posteriormente se reúnen transcripciones de conferencias pronunciadas en las escuelas de Madrid y Pamplona hacia el año 1966. A ellas se une un texto de Ortiz-Echagüe que acompañó a la publicación facsímil de aquel mítico número 6/62 de la revista *Werk*, de la que Ortiz-Echagüe fue corresponsal en España hasta 1974. Una nutrida bibliografía final se encarga, a la vez, de cerrar la publicación y de abrir futuro campo de investigación.

Habida cuenta de las lecciones magistrales de conocimiento, claridad, naturalidad y lucidez que hemos recibido de César Ortiz Echagüe en conferencias recientes, este trabajo constituye un documento imprescindible para aquellos que no hayan tenido la fortuna de asistir a ellas, pues recuerda y recupera una manera de hacer y contar la arquitectura que los arquitectos no podemos permitirnos olvidar.



### Beethoven

Jan Swafford  
Traducción: Juan Lucas  
Acatilado. 2018  
1.453 páginas. 13,5 x 21,5 cm.  
Castellano  
ISBN: 978-84-16748-68-6

Cada vez aprendo más de arquitectura cuando leo sobre música.

Y es que hay cuestiones de arquitectura que encuentran una explicación más clara y precisa cuando escapamos de los manoseados discursos y contaminados lenguajes de la disciplina arquitectónica.

Quizá los músicos piensen exactamente en el camino inverso...

De la mano de Jan Swafford, asistimos aquí a la génesis constitutiva de una "forma" de extraordinaria coherencia interna. Reflexiva sobre sí misma y a la vez insertada en una tradición musical que Beethoven conocía a la perfección. Conducida, por su propia evolución, a un alejamiento casi total de lo que no es estrictamente música.

Sostiene el autor del libro, que Beethoven jamás la entendió como un "molde para ser llenado con notas, sino como pautas para ayudar a organizar una concepción". Que, a la manera de su viejo maestro Haydn, la construyó sobre un material temático aparentemente plano o poco prometedor, pero que recibía de la totalidad de la obra su vitalidad y su sentido; manteniendo siempre, "incluso cuando compongo música instrumental", diría Beethoven, la visión general de la obra.

Una forma que demostró que cualquier trabajo menor que el compositor realizaba, fuera para poder pagar el alquiler de su casa o sencillamente para poder comer, era susceptible de convertirse en material en potencia para su música más ambiciosa y en la que lo claro y lo directo se convierten en la base de obras monumentales.

Apunta Jan Swafford que el compositor de Bonn percibió siempre una nítida distinción entre "concepción espléndida" y "realización eficaz" y mantuvo una continua lucha por convertir "ideas productivas en material convincente y en formas autogeneradas". En ese proceso constructivo, el autor se giraba a medio camino, para situarse a una distancia de su propia obra que le permitió verla desde fuera y dejarla ser.

¿Podríamos o no, estar hablando de arquitectura?



## Diccionario de la Modernidad: Guía para una crítica de la cultura

Antonio Miranda

Primera edición digital: julio 2018

947 páginas

Castellano

-Te voy a ofrecer un extraordinario té rojo recién traído de China.

Mientras enciende la cocina, Antonio Miranda explica que suele prepararlo en un eficiente y anónimo recipiente de vidrio pyrex con asa de material no conductor; pero que para mí, como para otros arquitectos que lo visitan, lo hará en una tetera "diseñada", con firma, íntegramente fabricada en acero inoxidable...

-Tú ves, ¡te quemas la mano si no estás atento! ¡Es que la belleza no puede ponerse nunca por delante de la verdad! De eso es exactamente de lo que hablaremos.

Imposible ser más claro y didáctico.

Durante la conversación, Miranda pedirá disculpas cuando utilice la primera persona al hablar sobre el libro. Quiere dejar claro que, siguiendo el ejemplo de Cervantes y Velázquez, su voluntad como autor es dar un paso atrás para que, a través de la colaboración con Arkrit –Grupo de Investigación de Crítica Arquitectónica del DPA ETSAM–, el texto hable en nombre de ese "intelectual colectivo" que invocaba Antonio Gramsci.

**Juan Francisco Lorenzo\_** Una sola imagen en el libro, la de portada. La veo como una condensación de toda su estructura interna...

**Antonio Miranda\_** Eso hemos intentado... En ella está la máquina, la materia, la evolución, el teatro, que es una poética, porque en él está el tiempo...

**JFL\_** Y está también esa "vieja bala de cañón" imperfecta y contundente con la que comparas metafóricamente el libro. Munición para combatir contra los "monstruos" que, según Gramsci, aparecen en las épocas de crisis...

**A.M.\_** ¡Claro! ¡Estamos en guerra! Pero la han ganado ellos. Uno de los hombres más ricos del mundo, un tipo muy inteligente, dijo: "la lucha de clases existe, pero ya la hemos ganado nosotros". Y es que Marx está muy vivo, pero el Marxismo no. A propósito de ese combate del que hablas, a la pregunta de un ingenuo periodista norteamericano del *New York Telegraph*, sobre la felicidad, Marx contesta: "Para mí la felicidad es la lucha continua, hasta el último día..." y para eso es necesaria esa munición.

**JFL\_** Ni Robot ni Bufón, Arquitectura y verdad... ¿Cómo se inserta *Diccionario de la Modernidad* en esa "producción en marcha" de Antonio Miranda?

**A.M.\_** He tardado diez años en escribirlo... Beethoven, por ejemplo, aunque en muchos momentos es un romántico, sabía lo que era la música, y no es mi caso. A mí explicar lo que es la música, o la arquitectura o la pintura moderna de la vanguardia, me cuesta mil páginas y diez años.

El libro es un sistema "hipotáctico", como el vuelo de las aves. Ellas saben que la presa está aquí, pero atacan trazando un helicoides cónico de revolución. No atacan directamente, sino por "hipotaxis". Desgraciadamente, no he podido escribirlo en un folio.

Pero claro, lo que viene de Nietzsche, Schopenhauer, Heidegger... Ese discurso suyo es "romanticismo masajista"! Eso tampoco se puede denunciar en una página, tienes que decirlo en mil. No quiero justificarme. Yo no estoy contento de lo que he hecho, ha sido una fatalidad...

**JFL\_** Pero, en ese sentido, se dice también que, como en música, la repetición genera estructura...

**A.M.\_** Si, es muy marxista y poético. Hegel dice que "la cantidad tiene poética propia"; calidad propia. Sabemos que la calidad viene de la cantidad. Se hace la revolución cuando existen los medios como para dar el salto que ellos llamaban "cualitativo"; que "no se hace por generación espontánea, se hace a base de cantidad, que es como está hecho el libro".

**JFL\_** ¿Es intención del libro despejar toda esa confusión que intenta cegarnos?

**A.M.\_** Se trata del modo más fiable posible, deshacer equívocos, falacias e ideologías que la estética burguesa, romántica o idealista al uso ha construido sobre la arquitectura, las artes y las poéticas. Se intenta desmontar "esa montaña de perros muertos" que, según Trotski, oculta la verdad objetiva. Una verdad que solo reclaman las víctimas del sistema.

En el centro del libro está la maldición de una palabra que, para mayor confusión, la intelectualidad monárquica británica amasa según le va bien en la frase: "modernidad" o "modernismo", ¡ida igual! Claro, el nivel de confusión que eso genera para alumnos y profesores es altísimo. Me conformaría con aclarar esas cosas tan sencillas a los profesores y, si están de acuerdo, que lo transmitan.

**JFL\_** Hablemos ahora de esas fantásticas triadas, ético-estético-epistémico / justicia-elegancia-inteligencia... No siendo sinónimos inmediatos remiten a los mismos conceptos.

**A.M.\_** Hacen la hipotaxis de la cosa. Que se sepa qué es esto; pero mira, también es esto y esto... Sócrates dice: "digo lo mismo, con las mismas palabras". Yo no llego a ese nivel y entonces lo que digo es lo mismo pero con distintas palabras, creo...

**JFL\_** Poesía, arquitectura, música y cine modernos. ¿Hay pintura y escultura de la modernidad?

**A.M.\_** ¡Claro que sí! Todas las vanguardias que salen de las Bellas Artes y se convierten en poética. Es el tema de Lessing, que es la médula del centro central ¡y no le conoce nadie! Precisamente porque era un ilustrado que llevaba dinamita dentro. Él, que era un perdedor, tiene un descubrimiento brutal en su tesis doctoral que formula contra "*ut pictura poesis*", un texto clásico de Horacio. Él se replantea, ¡en 1730! que la pintura y la escultura son asuntos espaciales y que la música y la poesía son temas del tiempo. ¡No tienen nada que ver! Y esto es peligrosísimo, no me preguntes por qué... pero te puedo asegurar que a Lessing no se le cita como referente intelectual crítico para nuestra época.

La poética es la poesía, el cine, el teatro, que son del tiempo... ¡pero las Bellas Artes son otra cosa! Picasso es de los primeros que quiere incorporarse a la música y la poesía con la pintura. Un tipo de una importancia brutal que tiene unos enemigos...

**JFL\_** Habláis de modernidad como civilización común. ¿Es el libro una última bala en la creencia de que la modernidad sigue siendo posible?

**A.M.\_** El libro nace para el fracaso. ¿Jesús de Nazaret consiguió algo? ¿O Engels? ¿O Che Guevara? ¿Triunfaron? Nosotros, por tanto, ya no nos lo podemos plantear en términos de ningún triunfo. Si lo lee la gente, pues muy bien... y no digo nada más, porque, si Lessing, que hizo ese descubrimiento tan sencillo y decisivo, está olvidado...

**JFL\_** En el libro exponéis un criterio para saber cuándo se puede hablar de una obra valiosa...

**A.M.\_** Bueno, lo primero es "cantidad de verdad, bondad, justicia y elegancia". Pero hay un sistema más sencillo: ¿Esta obra hace avanzar a su disciplina para la civilización, para la inteligencia universal, como el Teorema de Pitágoras, como las Leyes de Einstein, como la pila eléctrica en el reloj?

Esas mil páginas, ¿hacen avanzar la disciplina de la crítica? Creemos que algo sí. ¡Poco! ¿Eh? ¡Poco! ¡Pero no interesa la crítica! El mercado no la quiere...

Yo me doy cuenta de que la crítica es problemática... Fíjate como empieza *El Gran Gatsby*: "Cuando juzgues a otro, ten en cuenta que no tuvo las mismas posibilidades que tú tuviste". Mi padre nos lo decía así: "Nos tenemos que hacer perdonar"... Que es un sentimiento epistémico, ético y estético, ¿verdad?

**JFL\_** Pero no hay calidad sin dimensión social, ¿no?

**A.M.\_** Me lo hizo ver una amiga que es crítica literaria. En los grandes –Proust, Tolstoi...– se encuentra algo común y constante, "estructurante". Todos ellos están siempre con los pequeños. *El Quijote* en ese sentido es ejemplar... Fíjate que Faulkner, en el centro de su discurso de aceptación del Nobel, dice que ¡es la piedad, la que hace la alta literatura!

**JFL\_** ¿Cuándo piensas que el ser humano es por primera vez consciente de una actitud de Modernidad?

**A.M.\_** En el Neolítico, cuando alguien piensa: vamos a hacerlo mejor... Es necesario "identificar Modernidad con progreso colectivo de la humanidad..." los Derechos Humanos, el Manifiesto Comunista, el Evangelio, los cuartetos de Beethoven, ¡claro que sí!

Siempre hay alguien que está haciendo alguna cosa moderna. Pero escucha, no sé qué pasa cuando se cumplen 50 años. A Beethoven no le pasó, pero a Foster, Stirling... Hay un momento en que los autores se rinden y cantan como una gallina. Fíjate en lo que sobre esto dice Gramsci, desde la cárcel, ¡claro! Con una ironía en la que se está mofando del eterno retorno de Nietzsche, dice: "Si, hay un eterno retorno; el eterno retorno de los intelectuales al redil"... No dice de los fontaneros... habla de los intelectuales... ¡Al redil!

Mira... yo estoy tranquilo con mi conciencia intelectual, en el sentido de que yo no suelto el flotador de la ciencia. ¡No suelto ese flotador!

Tras conversar, Miranda tiene la gentileza de compartir con rita\_ un escrito inédito. Mientras el texto se imprime, su "máquina norteamericana HP" atasca el papel. Le pido unas pinzas para tratar de sacarlo. Trae unas, no muy finas, de madera...

- Son perfectas, han costado seis euros y ¡son una joya! Claro, ¡esto es lo que tienen que aprender los alumnos! Esto es la belleza... con menos no se puede...

Consigno desatascar el papel con ayuda de las pinzas. Miranda tiene razón, pura eficiencia hasta para aquello para lo que no han sido pensadas; en las antipodas de esa tetera podrida de "belleza"...

## Escuelas de Arquitectura que colaboran con rita\_

La revista rita\_ ha establecido un convenio de colaboración con las Escuelas de Arquitectura Iberoamericanas que aparecen a continuación, que ayudará a su producción.



Escuela de Arquitectura y Tecnología de la  
Universidad San Jorge



Escuela Superior de Arquitectura  
y Tecnología de la Universidad  
Camilo José Cela



Escola Politècnica Superior  
Universitat de Girona



Escola Politècnica Superior  
Universitat d'Alacant

## Escuelas de Arquitectura asociadas a rita\_

La revista rita\_ ha establecido un convenio de asociación con las Escuelas de Arquitectura Iberoamericanas que aparecen en estas páginas por orden de incorporación. Cada Escuela de Arquitectura ha designado un árbitro evaluador que forma parte de nuestro consejo editorial.



Escuela Técnica Superior de  
Arquitectura de la Universidad  
Politécnica de Madrid



Escola Tècnica Superior  
d'Arquitectura de Barcelona



Escuela de Ingeniería y  
Arquitectura de la  
Universidad de Zaragoza



Escuela Superior de Arquitectura  
y Tecnología de la Universidad  
Camilo José Cela



Escola Tècnica Superior d'Arquitectura  
Universitat Internacional de Catalunya



Escola Tècnica Superior d'Arquitectura  
Universitat Politècnica de València



Escola Politècnica Superior  
Universitat de Girona



Escuela de Arquitectura  
Universidad de Alcalá  
Madrid



Escuela de Arquitectura y  
Tecnología de la Universidad  
San Jorge



Escuela de Arquitectura de la  
Universidad de Las Palmas  
de Gran Canaria



Escola Politècnica Superior  
Universitat d'Alacant



Universidad Pontificia de Salamanca  
Campus de Madrid



Escuela Politécnica Superior de la  
Universidad Alfonso X El Sabio



Escola Tècnica Superior d'Arquitectura  
Universitat Rovira i Virgili



La Salle Arquitectura  
Universitat Ramon Llull Barcelona



Escuela Superior de Enseñanzas Técnicas  
CEU Cardenal Herrera



Escuela Politécnica Superior  
Universidad Francisco de Vitoria



Escola Tècnica Superior  
de Arquitectura  
Universidade da Coruña



Escuela de Arquitectura  
Universidad Nebrija



Arquitectura URJC  
Universidad Rey Juan Carlos I



ETS del Vallès  
Universitat Politècnica de Catalunya  
BarcelonaTech



Escuela Técnica Superior de  
Arquitectura de la Universidad  
de Valladolid



IE University Segovia



Escuela Politécnica Superior  
Universidad San Pablo CEU



Escuela de Arquitectura  
Universidad Europea



Escuela de Arquitectura e Ingeniería  
de Edificación Universidad Católica  
San Antonio de Murcia



Escuela Técnica Superior de  
Arquitectura Universidad de Granada



Escuela Técnica Superior de Arquitectura  
y Edificación de la Universidad Politécnica  
de Cartagena



Escuela Técnica Superior de  
Arquitectura  
Universidad de Navarra



Escuela Técnica Superior de  
Arquitectura  
Universidad del País Vasco



Arquitectura UDEM  
Universidad de Monterrey, México



Departamento de Diseño, Arquitectura  
y Artes Plásticas de la Universidad  
Simón Bolívar de Caracas, Venezuela



Tecnológico de Monterrey  
Campus Querétaro, México



Escuela de Arquitectura de la  
Universidad de Piura, Perú



Faculdade de Arquitetura e Urbanismo  
Universidade Federal do  
Rio de Janeiro, Brasil



Programa de Pós-Graduação em Arquitetura  
e Urbanismo da Universidade  
São Judas Tadeu, Brasil



Carrera de Arquitectura, Facultad de  
Planeamiento Socio Ambiental, Universidad de  
Flores, Argentina



Escola de Arquitetura e Urbanismo  
Universidade Federal Fluminense, Brasil



Faculdade de Arquitetura e Urbanismo  
Universidade Federal do Pará, Brasil



Facultad de Arquitectura, Diseño  
y Artes, Universidad Nacional  
de Asunción, Paraguay



Facultad de Arquitectura  
Universidad Peruana de  
Ciencias Aplicadas



Facultad de Arquitectura y Urbanismo  
Pontificia Universidad Católica del Perú



Facultad de Arquitectura, Planeamiento y  
Diseño.  
Universidad Nacional de Rosario, Argentina



Faculdade de Arquitetura e Urbanismo  
Universidade Federal do Rio Grande do  
Sul, Brasil





Facultad Mexicana de Arquitectura,  
Diseño y Comunicación  
Universidad La Salle, México



Departamento de Arquitectura e Urbanismo  
Instituto Universitário de Lisboa



Faculdade de Arquitetura, Artes e Comuni-  
cação. Universidade Estadual Paulista "Júlio  
de Mesquita Filho" Brasil



Facultad de Arquitectura. Universidad  
Francisco Marroquín, Guatemala



Facultad de Arquitectura, Diseño y  
Artes. Pontificia Universidad Católica  
del Ecuador



Departamento de arquitectura. Uni-  
versidad Iberoamericana Ciudad de  
México



Universidade Coimbra  
Departamento de arquitetura, Faculdade de  
Ciências e Tecnologia



Escuela de Arquitectura. Pontificia Univer-  
sidad Católica de Chile



Facultade de Arquitetura y Urbanismo.  
Universidad de São Paulo



Departamento de Arquitectura. Uni-  
versidade Autónoma de Lisboa



Facultad de Arquitectura y Diseño.  
Universidad de Finis Terrae, Chile



Facultad de Arquitectura. Universidad Popular  
Autónoma del Estado de Puebla, México



Facultad de Arquitectura y Diseño.  
Universidad Privada del Norte, Lima, Perú



Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo  
Universidad de la República, Uruguay



Escuela de Arquitectura  
Universidad Anáhuac, México



Escuela de Arquitectura  
Universidad San Sebastián, Chile



Casa Central  
Universidad Técnica Federico Santa María



Escuela de Arquitectura  
Universidad de Las Américas, Chile



## VELUX lanza una promoción de persianas que incluye un reembolso de 50 euros

VELUX, marca líder de ventanas de tejado, quiere ayudar a mejorar la calidad del sueño y descanso en el hogar ante la adaptación al horario de invierno. Este proceso ha adelantado el amanecer y, por tanto, la luz natural llega a las habitaciones una hora antes de lo habitual.

El cambio de hora puede tener efectos adversos en la salud, ya que desregula el ritmo circadiano, el reloj molecular interno que mantiene el cerebro y cuerpo sincronizados con el sol. Según investigaciones recientes, cuando el ritmo circadiano se rompe, las funciones metabólicas se pueden ver afectadas.

Para favorecer un mejor descanso este otoño e invierno, VELUX ha lanzado una campaña de promoción de persianas que incluye un reembolso de 50 euros por cada modelo VELUX adquirido. Podrán acogerse a la campaña todas aquellas personas que hayan comprado una persiana VELUX de accionamiento eléctrico o solar entre el 15 de octubre y el 31 de diciembre de este año.

Las persianas VELUX evitan las posibles pérdidas de calor y, además, protegen del ruido exterior producido por la lluvia, el granizo u otros elementos. "Soluciones intuitivas que permiten controlar fácilmente las persianas de forma remota y programarlas para que se suban o se bajen a horas específicas, para que el horario de invierno afecte a nuestro organismo lo menos posible", apunta Elena Arregui, Directora General de VELUX España.



## 8ª Edición de los Premios Lamp 2019 en el sector de la iluminación

Los lighting designers Roger Narboni (Francia), Uno Lai (Taiwán), Paul Nulty (Reino Unido), Aleksandra Stratimirovic (Suecia) y Pascal Chautard (Chile), junto con los arquitectos Hilde León (Alemania) y Antonio Ruiz Barbarin (España), y la interiorista Mercedes Isasa (España), serán el Jurado encargado de otorgar los tres premios, todos ellos valorados en 3.000 euros:

- Premio Lamp a la ILUMINACIÓN DE EXTERIORES (proyectos de iluminación no efímeros para fachadas, monumentos, instalaciones deportivas, plazas, rotondas, calles, parques, puentes, túneles, etc.)

- Premios Lamp a la ILUMINACIÓN DE INTERIORES (proyectos de iluminación no efímeros para comercios, restaurantes, hoteles, museos, oficinas, salas de exposiciones, etc.)

- Premios Lamp para INSTALACIONES LUMÍNICAS (proyectos de iluminación efímeros para espacios tanto de exterior como de interior, de carácter más artístico, lúdico, social, etc.)

Además, se entregará el Premio Lamp de STUDENTS PROPOSALS premiado con 1.000 euros. La temática de esta edición será "Ambientes luminosos a gran escala"; proyectos de iluminación, tanto exteriores como interiores, en los que la luz puede crear atmósferas.

Inscripción y entrega de proyectos del 1 de octubre de 2018 al 31 de Enero de 2019.

Puede consultar más información en: <http://bit.ly/2DLZja3>



## Cosentino presenta la 13ª edición de Cosentino Design Challenge

Cosentino, compañía global española líder en la producción y distribución de superficies innovadoras para el mundo de la arquitectura y el diseño, vuelve a apostar por el talento y la creatividad de los futuros profesionales de la arquitectura y el diseño internacional.

Un año más, lanza la convocatoria del concurso Cosentino Design Challenge (CDC), donde los participantes deberán reflexionar de forma creativa y técnica sobre las temáticas planteadas en cada categoría:

En la sección de Arquitectura, Cosentino propone a los estudiantes reflexionar sobre "Cosentino y el agua". En la categoría de Diseño, la materia está basada en "Cosentino y la energía". Dos propuestas apasionantes donde la compañía deja libertad absoluta para investigar, crear y donde deben encajar alguno o algunos de los productos innovadores que Cosentino ofrece al mundo de la arquitectura y el diseño: la superficie de cuarzo Silestone®, la superficie ultracompacta Dekton® y/o la gama de piedra natural con exclusiva protección anti-manchas Sensa by Cosentino®.

Desde este momento y hasta el próximo 1 de junio de 2019, los estudiantes tienen como plazo para entregar sus proyectos a través de la página web: [www.cosentinodesignchallenge.org](http://www.cosentinodesignchallenge.org). En junio de 2019 se dará a conocer el fallo del jurado con los proyectos y estudiantes ganadores. Para cada categoría se otorgarán tres primeros premios, dotados de 1.000 euros cada uno, y tres accésits.

Desde el pasado año Cosentino cuenta además con su primer media partner tras la colaboración establecida con la revista Experimenta. A través de sus plataformas offline y online, esta publicación se convierte en un gran aliado en la divulgación y conocimiento de la iniciativa CDC.

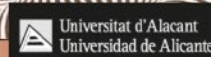
# M

en

# A

Máster en Arquitectura - Alicante

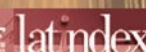
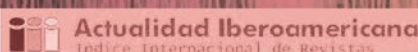
CURSO 2016-2017 EDICIÓN A CARGO DE: José María Torres Nadal. Dirección: Miguel Mesa del Castillo  
VIAJES, SEMINARIOS, CONFERENCIAS Y TALLERES CON LA PARTICIPACIÓN DE: Rachal Harkness, Adolfo Estalella, Alejandro Muiño, Fru\*Fru, Josep Llinás, Anna Puigjaner + Guillermo López (MAIO), Lluís Alexandre Casanovas, Matilde Cassani, David Rivera, Juan Luis Rivas, Belén Bravo, Ernesto Castro, Javier García-Germán, Nerea Calvillo, Thomas Thwaities.  
MÁS INFORMACIÓN: <https://eps.ua.es/es/master-arquitectura/>



# [i2]

Investigación e Innovación en Arquitectura y Territorio  
Revista electrónica del Departamento de Expresión Gráfica y Cartografía  
Escuela Politécnica Superior. Universidad de Alicante

ISSN 2341-0515 D.O.I. 10.14198/I2 URL <http://i2.ua.es/>





## BUILDING ENVELOPE

# SOLUCIONES **SIKA** PARA LA ENVOLVENTE DEL EDIFICIO EN OBRA NUEVA Y REHABILITACIÓN

Podemos definir la envolvente de un edificio como la piel del mismo.

La calidad con la que esté construida esta piel influirá significativamente en la calidad de vida de los ocupantes del edificio, ya que una buena construcción puede llegar a optimizar el confort interior, contribuir en el ahorro de energía y en la factura energética de cada vivienda.