

**La casa exterior**

María Cayuella

**La casa exterior**

Tutor: Ángel Martínez García-Posada

Proyecto de investigación. Trabajo Fin de Máster  
1 de diciembre de 2010

I.U.A.C.C. Instituto Universitario de Arquitectura y Ciencias de la Construcción

Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Sevilla. Universidad de Sevilla  
MÁSTER UNIVERSITARIO EN CIUDAD Y ARQUITECTURA SOSTENIBLES

## ÍNDICE

<b>La casa exterior</b>	7
<b>Una ventana de una ventana de una ventana</b>	17
<b>La coleccionista</b>	37
<b>El molino de agua y el martillo</b>	55
<b>Movimientos del vacío</b>	77
<b>Todo lo verdadero es invisible</b>	95
Bibliografía	103
Procedencia de las ilustraciones	105





“La vivienda es un objeto de uso. ¿Puede preguntarse para qué?  
¿Puede preguntarse, con qué se relaciona?  
Por lo visto sólo con la existencia material.  
Por lo tanto, que todo funcione perfectamente.  
Sin embargo, el hombre también tiene necesidades intelectuales  
que nunca pueden satisfacerse si se queda encerrado  
entre sus muros.”

Mies van der Rohe, Apuntes para conferencias



## La casa exterior

“La ventana en la habitación se asoma a un fragmento de roca gris y rosa con un azul intenso encima. Esa figura distante es también la casa, pertenece a ella. La peña y el pedazo de cielo son como la jarra, el libro o el plato sobre la mesa. La casa se ha ampliado. Una pared virtual se aleja para rodear aquellos objetos lejanos. En realidad, hay unos muros en la línea última que el ojo ya casi no es capaz de distinguir: las cuatro paredes de la habitación se han transformado en el cerco último de puntos –incontables paredes– que denominamos horizonte. La casa está en el horizonte y el horizonte es parte de la casa.”<sup>1</sup>

Cuando alguien preguntó a Matisse por qué había representado de color rojo las paredes de su estudio cuando, en realidad, eran blancas o grises, por toda respuesta acompañó a su interlocutor al jardín, que lógicamente era verde, como queriendo decir que ese rojo era el complementario del verde del exterior, el color de la sombra tamizada por las plantas. Juan Navarro Baldeweg define el *Estudio Rojo* (1911) de Matisse como una caja de resonancia<sup>2</sup>: la habitación queda inundada por el eco del exterior, por “el tinte verdoso de la luz filtrándose y reflejándose en la vegetación”<sup>3</sup>. Interior y exterior están maclados. Sin embargo, nada de fuera se ve directamente. La ventana, rota en uno de los márgenes del lienzo, se representa en blanco. “La ventana no es un objeto sino un instrumento, un mecanismo de proyección que opera entre dos ámbitos. La ventana crea la tensión de poner en contigüidad un mundo visible y otro invisible, llenando el espacio finito de la habitación con la contingencia de un espacio ilimitado”<sup>4</sup>.

En 1964 el artista japonés Genpei Akasegawa realizó una obra llamada *Lata del universo* invirtiendo los conceptos de interior y exterior; pegó a la cara interior de una lata de cangrejo una etiqueta con la palabra “universo”, de manera que si cierras la lata encierras todo el universo, incluidos nosotros. La arquitectura es también una suerte de contenedor que atrapa el exterior y que conforma nuestra percepción del sitio. Como señala Luis Rojo “la experiencia sensible directa de un mundo heterogéneo se transforma en una descripción clara y precisa dentro de las paredes de la habitación”<sup>5</sup>.

1. Henri Matisse, *Estudio Rojo*, 1911.

1. Juan Navarro Baldeweg, “Una casa dentro de otra”, 2004, *Una caja de resonancia*, Col.legi d’Arquitectes de Catalunya, Demarcació de Girona, Girona, 2007, p. 45.

2. Ídem, “Conversación con Juan José Lahuerta”, 2000, en *Íbidem*, p. 170.

3. Ídem, “Figuras de luz en la luz”, 1998, *La habitación vacante*, Col.legi d’Arquitectes de Catalunya, Demarcació de Girona, Girona, 1999 (2ª ed. 2001), p. 64.

4. Luis Rojo de Castro, “El haz y el envés”, en *Juan Navarro Baldeweg: 1992-1995*, Editorial El Croquis, Madrid, 1995, p. 30.

5. *Ibidem*, p. 30.

Podríamos realizar un ejercicio similar al proyectar una casa: oscurecer el interior y atender a lo de fuera. *La casa exterior* propone analizar el espacio complementario al objeto construido, entender el exterior como parte indisoluble del interior, como la diferencia que es preciso restituir a la unidad de la que ha sido mutilada a fin de diversificarla y enriquecerla; centrar la atención en la estrategia de apropiación del territorio, en el diálogo que se establece entre el universo personal del arquitecto y lo concreto del lugar.

“Nos dedicamos a fabricar cosas, pero a mí me llama más la atención el espacio complementario: lo que las circunscribe, las rodea, las sostiene o las funda. (...) Nos proponemos sobre todo mostrar esas sustancias envolventes, constituyentes e ilimitadas, y tal vez el intento afecte, y hasta llegue a modificar, la noción misma de objeto como algo limitado, redefiniéndolo en una geometría de intersecciones, fugas e interposiciones.”<sup>6</sup>

A menudo los proyectos de edificación se concentran, o mejor, se contienen en el perímetro cerrado por la construcción. Es cada vez más frecuente que los trabajos de urbanización corran a cargo de estudios especializados en jardinería o paisajismo que complementan de alguna forma la obra. Cuando lamentablemente el encargo carece de presupuesto toda la actuación se confía a la pieza áspera que se deposita en el terreno. Sin embargo, “el sabor de la manzana está en el contacto de la fruta con el paladar, no en la fruta misma”<sup>7</sup>. La arquitectura genera, más allá de su contorno, lugares exteriores, cóncavos y convexos, que no pueden obviarse. El jardín que tiñe la habitación de rojo no es algo secundario.

“Un objeto no tiene ni principio ni fin. Un objeto es la figura en un tapiz hecho de hilos que se extienden sobre la totalidad de la superficie.”<sup>8</sup>

Cualquier actuación se inserta en un determinado medio sensible, alterándolo. La arquitectura irrumpe violentamente en el lugar, alterando topografías, agrietando la tierra, interrumpiendo cursos naturales, sesgando vistas, en definitiva, colonizándolo. Es inútil pensar que la acción artificial es un gesto armónico que no altera el equilibrio existente.

6. Juan Navarro Badeweg, “La geometría complementaria”, 1992, *La habitación vacante*, op. cit., p. 37.

7. Jorge Luis Borges, prólogo, *Poesía completa*, Emecé Editores, Ediciones Destino, Barcelona, 2009, p. 11.

8. Juan Navarro Badeweg, “Tapiz, aire, red”, 1996, *La habitación vacante*, op. cit., p. 39.

La formalización de la arquitectura lleva aparejada la construcción de un nuevo paisaje, no existen arquitecturas invisibles. “Lo cierto es que construir, todo lo que signifique construir, es necesariamente un acto contra la naturaleza, es un acto antinatural... Cuando alguien elige un solar, lo separa de la naturaleza.”<sup>9</sup>

“Si las relaciones en la arquitectura se plantean como el problema, las relaciones entre interior y exterior se convierten en el mayor de ellos. La humanidad abandonó las cuevas, o descendió de los árboles y construyó edificios. Fue un acto de independencia de la naturaleza y de creación de un orden estable. Por tanto, las fronteras que separan el interior y del exterior existen realmente en arquitectura. Pero creo que hoy la gente intenta abolir estas fronteras y escapar de órdenes establecidos.”<sup>10</sup>

Para Adolf Loos “la casa no debe decir nada al exterior; toda su riqueza debe manifestarse al interior”<sup>11</sup>. Como las fachadas de los palacios venecianos, la pared de la casa se escinde en dos caras: una pública que pertenece a la ciudad y otra privada que pertenece al individuo; son estructuras independientes. En el campo de la escultura, Auguste Rodin lleva a cabo una operación similar: la piel se desliga de la estructura esquelética del cuerpo para convertirse en un elemento autónomo, significativo. Esculturas como *Torso de hombre* (1877) están llenas de accidentes ocurridos durante el proceso de fundición: agujeros producidos por bolsas de aire que no han sido tapados; crestas y burbujas que no se han rebajado; superficies jaspeadas por las cicatrices de un proceso que no han sido alisadas ni pulimentadas, sino que se han dejado tal cual. La mano fortuita del artista, el cincel o la fundición alteran la superficie del objeto. Constantin Brancusi, discípulo de Rodin, representa el cuerpo del hombre como una geometría ideal que se deforma a consecuencia de su contacto con el “exterior”, que modifica los absolutos de la forma abstracta. En la obra *El origen del mundo* (1924) el elipsoide de bronce, pulido exageradamente hasta parecer un espejo, se deforma cuando roza la superficie del disco, como si descansara en él. Este contacto íntimo parece recordar la sensación de tener la cabeza apoyada en una almohada, las dos superficies, piel y tejido, con la misma temperatura, las dos en sombra, mientras el resto de la cabeza asoma más fría, expuesta al exterior.



2. Auguste Rodin, *Torso de hombre*, 1877.

9. Joseph Rytwerk, *La idea de ciudad. Antropología de la forma urbana en el mundo antiguo*, Hermann Blume, Madrid, 1985, p. 217.

10. Toyo Ito, “Arquitectura teórica y sensorial: los experimentos radicales de Sou Fujimoto”, revista 2G, Gustavo Gili S.L., 2009, p. 4.

11. Adolf Loos, “Arte popular”, *Ornamento y Delito*, 1914, (recogido en Benedetto Gravagnuolo, *Adolf Loos*, Editorial Nerea, S.A., Madrid, 1988, p. 22).

3. Constantin Brancusi, *Prometeo*, 1911.

En una obra anterior, *Prometeo* (1911), este contacto es más evidente en la diferente textura de los dos hemisferios: el inferior, cálido y resguardado, es opaco, rugoso; en cambio el superior, el expuesto, refleja todo lo que hay a su alrededor. La asimetría se explica desde el exterior, no desde la estructura interna del cuerpo.

Como ha señalado Rosalind E. Krauss, en su conocido ensayo *Pasajes de la escultura moderna* (1977), este desplazamiento del significado hacia lo exterior desembocará en los años sesenta en una reflexión fundamental: qué ocurre fuera del objeto, qué alteraciones se producen al insertar la escultura en un campo de fuerzas, cómo cambia la percepción de un objeto en función de su entorno. El espacio residual, los ritmos que establecen las repeticiones, las ordenaciones, centran el interés del escultor, que silencia la obra en favor del espacio complementario. Elementos neutros, inertes, vacíos de contenido, de superficies uniformes que carecen de significado, llenan los museos cuestionando el interés por el objeto en sí, por la obra autorreferencial.



La escultura se convierte en un elemento excéntrico que prescinde de su necesidad interna: “la explicación de una configuración particular de formas o texturas en la superficie de un objeto no ha de buscarse en su centro”<sup>12</sup>. Es el negativo de la escultura, lo que queda fuera de ella y ésta pone de manifiesto, lo que añade nuevas significaciones al objeto aislado.

Ignasi de Solà-Morales apunta que la inseguridad con que la arquitectura moderna abordó la definición formal del objeto tuvo por respuesta, en la crisis de los años cincuenta, la disolución del objeto en el paisaje. Integración, continuidad, conexión entre interior y exterior, adaptación, fueron los tópicos con los que se explicaron opciones en las que la desmaterialización, fragmentación o camuflaje constituyeron estrategias recurrentes para la nueva arquitectura<sup>13</sup>. Estos valores eran entendidos como una descarga positiva que la arquitectura debía realizar a favor de un *continuum* paisajístico.

“Para curar el cuerpo, caído en un autismo esquizofrénico, ¿no es necesario que quitemos la pared que separa el interior del exterior? Hace falta producir una corriente de aire entre el espacio real y el ficticio.”<sup>14</sup>

El paisaje no se percibe como algo estático, de lo que es posible apropiarse, sino como un campo –un medio– en el que la arquitectura interacciona. En *La Fenomenología de la percepción* (1945) Maurice Merleau-Ponty desplaza el interés desde lo simplemente visible hacia la experiencia del mundo realizada con la totalidad del cuerpo. La arquitectura manifiesta esta puesta en crisis en multitud de aspectos: “lo inacabado, lo parcial, lo acumulativo domina un modo de hacer que se presenta como incapaz de proponer niveles superiores de integración, coherencia y síntesis”<sup>15</sup>. En cambio se muestra sensible a toda suerte de flujos, movimientos, energías, rompiendo la tradición de una práctica que, por definición, había sido estática e inmovible. La arquitectura que surge en los años cincuenta se muestra como un vacío, un molde negativo para la experiencia de permanente movilidad.

“Transparencia, dilatación, ausencia de límites, interconexión espacial son síntomas de que la arquitectura actúa más como forma negativa que como proposición de contenidos figurativos precisos.”<sup>16</sup>

12. Rosalind E. Krauss, *Pasajes de la escultura moderna*, Ediciones Akal, 2002, p. 248.

13. Toyo Ito, “Una arquitectura que pide un cuerpo androide”, 1988, *Escritos*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Murcia, 2000, p. 65.

14. *Ibidem*, p. 65.

15. Ignasi de Solà-Morales, *Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea*, Gustavo Gili, 1995, p. 22.

16. *Ibidem*, p. 23.



4. Constantin Brancusi, *El principio del mundo*, 1924.

La arquitectura podría definirse como un remanso, una esclusa que canaliza los flujos existentes en el territorio, un mecanismo que genera o articula un campo de fuerzas que se extiende hasta donde abarca la visión. “El espacio ideal de la arquitectura es el que me hace sentir que siempre estoy dentro de él”<sup>17</sup>. La casa podría entenderse como un artilugio que ordena el entorno sensible del habitante, o como un contenedor neutro que sólo se define por lo que contiene y se ofrece transparente, porosa al exterior; puede actuar como las aspas de un molino, introduciendo una turbulencia en el territorio o ser una urdimbre, un plano de sombras arabescas, y entonces, casa y entorno pasan a ser un tapiz, un tejido de hilos continuos que no se interrumpen en el perímetro de la construcción.



17. Toyo Ito, “Una arquitectura que pide un cuerpo androide”, 1988, *Escritos*, op. cit., p. 65.



“La casa es un instrumento para la percepción que perfila y concreta unas figuras dentro de un campo óptico. La casa encauza, determina, limita la extensión, el alcance y la región en la que se congregan las fugas visuales, modela y prefigura imágenes según el sistema de apertura y cierre de la visión. Cada casa supone un modo singular, específico de inmersión en el campo óptico.”<sup>18</sup>

“Todo edificio es una casa, ya sea un senado o sólo una casa. Es el espacio-estancia (*room*) lo que importa cuando se está dentro”<sup>19</sup>. El estudio se ha centrado en proyectos de viviendas, de épocas diversas y muy conocidos, desde su relación con el lugar para fijar la atención en el negativo de la casa, en el exterior que genera para analizar algunas de las estrategias que dibujan o desdibujan el límite impreciso donde termina la casa y comienza lo demás, el exterior, el universo.

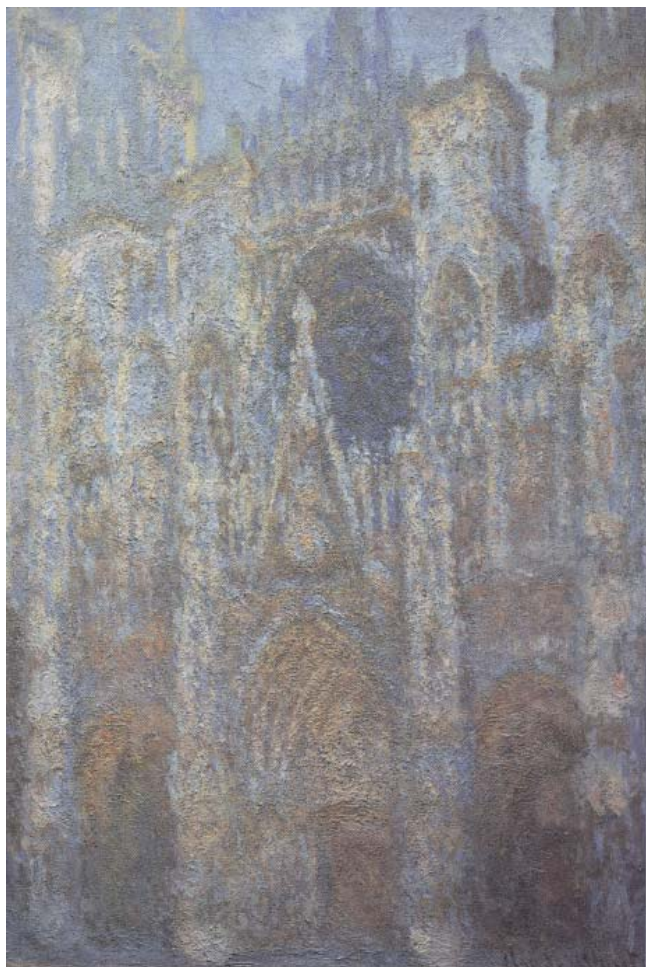
“Continúa presente en mi memoria la frustración de los primeros años de Escuela y de profesión, cuando al análisis supuestamente exhaustivo (estático) de un programa le seguía el encuentro desamparado con una hoja de papel en blanco.

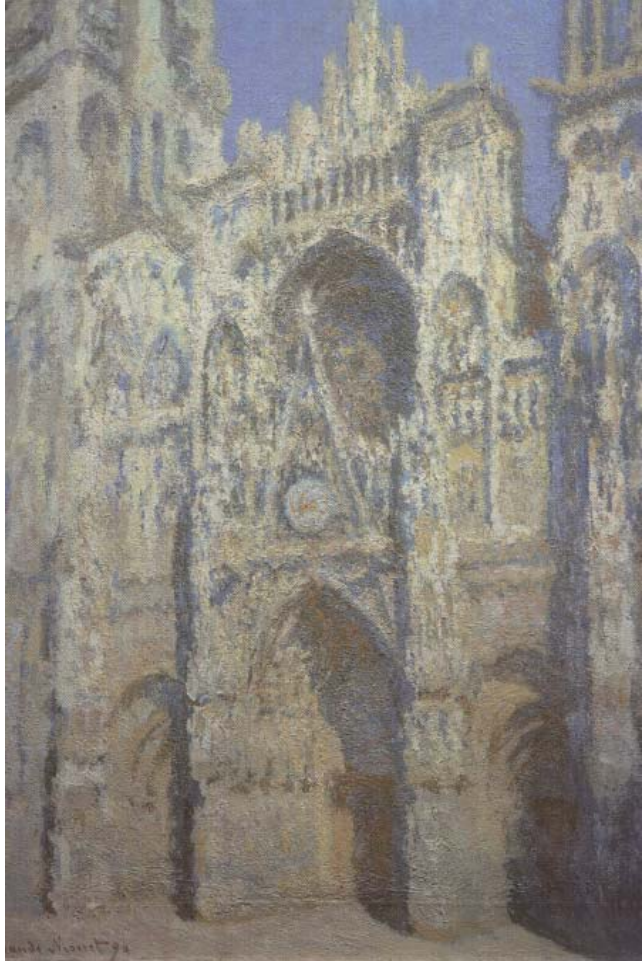
A partir de entonces tuve siempre el cuidado de “ver el lugar” y hacer un dibujo antes de calcular los metros cuadrados de área que iban a ser construidos.”<sup>20</sup>

18. Juan Navarro Badeweg, “Una casa dentro de otra”, 2004, *Una caja de resonancia*, op. cit, p. 45.

19. Louis I. Kahn, “Conversation with William Jordy”, en Richard Saul Wurman: *What Will Be Has Always Been, The Words of Louis I. Kahn*, Access Press and Rizzoli International Publications, Nueva York, 1986, p. 237 (recogido en Antonio Juárez, *El universo imaginario de Louis I. Kahn*, Colección Arquíthesis n. 20, Fundación Caja de Arquitectos, 2006, p. 156).

20. Álvaro Siza, “El procedimiento inicial”, *Obras y proyectos*, Sociedad Editorial Electa España, 1995, p. 57.









## Una ventana de una ventana de una ventana

“¿Qué otra cosa podría expresar el pintor o el poeta más que su encuentro con el mundo?”<sup>1</sup>

A mediados del siglo XIX, el hedor a muerte hizo salir a los *plenairistas* de los talleres. El hedor a luz podrida, a luz moribunda, los llevó al aire libre para atizar de nuevo los pigmentos y hacerlos brillar<sup>2</sup>. En 1863 Claude Monet reunió en su estudio parisino a Renoir, Bazille y Sisley para convencerles de que debían marcharse, la atmósfera era malsana. Los llevó al bosque de Fontainebleau donde se dedicaron a pintar al aire libre, de donde surge el término plenairista del francés *plen air*. La exposición que organizaron en el estudio del fotógrafo Félix Nadar en 1874 fue definida despectivamente como *impresionista*, utilizando el título de una de las obras expuestas *Impresión, salida del sol* (1872) de Monet.

Al pintar al aire libre el artista puede recoger en su lienzo las impresiones fugitivas del paisaje que se olvidan en el estudio: variaciones de luz en el día, en el tiempo, en las estaciones, que sólo duran un instante. La intención es representar pictóricamente el ambiente, el aire que hay entre las cosas, el aire que las roza y las envuelve. Monet concibe series de hasta treinta cuadros que representan insistentemente el mismo lugar, a diferentes horas, en un intento de captar el carácter efímero y dinámico de la naturaleza. Como un cazador, espiando el sol y las sombras, atrapando con las manos un temporal y arrojándolo al lienzo, los plenairistas –dibujantes, fotógrafos, cartógrafos– van a los lugares para llevárselos en imágenes.

“Corro tras una franja de color. También es culpa mía, quiero asir lo inasible. Esta luz que se escapa llevándose el color es algo espantoso. El color, un color, no dura ni un segundo, a veces tres o cuatro minutos como mucho. ¿Qué se puede pintar en tres o cuatro minutos?”<sup>3</sup>

5. Claude Monet, *La Catedral de Rouen, efectos de la luz matinal*, 1894.

6. *Primer sol*, 1894.

7. *A pleno sol*, 1894.

8. *A mediodía*, 1894.

9. *La tarde*, 1894.

1. Richard Kearney, “Maurice Merleau Ponty”, en *Modern movements in European philosophy*, Manchester University Press, Manchester/Nueva York, 1994, p. 82.

2. Perejaume, “Miró 2006”, *Diario El País*, 24 de noviembre de 2006.

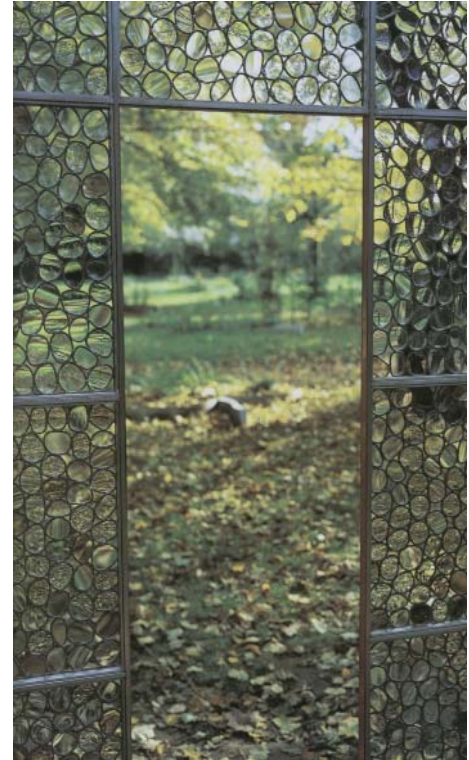
3. Rene Gimpel, *Journal d'un collectionneur marchand de tableaux*, Calmann-Lévy, París, 1963, p. 57.



El pintor Perejaume se considera uno de ellos; idea artilugios —el *Postaler* (1984), la *Cámara* (2000)— capaces de reflejar los múltiples matices del paisaje. Son retablos de secuencias vibrantes que reúnen lo que Monet perseguía en sus series: retratar las variaciones de la naturaleza. La *Cámara* es un dispositivo compuesto por 11.500 cristales graduados, ensamblados para formar una malla, con los que se envuelve un pequeño pabellón situado en el jardín de la casa de Erasmo en Bruselas. Esta cámara es una habitación de visión, una suerte de lupa múltiple y circular, envolvente, que captura fragmentos del entorno. Lo que se ofrece es una superabundancia de visiones. También ha creado artilugios más sencillos; en 1985 realizó una instalación que llamó *Plenairista*. La película que recoge la acción muestra a Perejaume, llega a un llano en la montaña y monta dos tiendas: una blanca, de gasa transparente, y otra más pequeña, de lona roja. La mayor, abierta en todos sus lados, representa para el artista el museo perfecto, efímero y transportable, donde lo que se expone no son obras de arte, colgadas en las paredes, sino la naturaleza misma cambiante con el paso del tiempo. La otra, más pequeña, sirve para el descanso. La obra termina cuando el artista se refugia en la tienda roja para dormir.

Existen arquitecturas que son artilugios para capturar el paisaje, capaces de registrar o perfilar las variaciones del entorno circundante. La casa, como un mecanismo que se apropia del lugar, dispara vistas cercanas o distantes, cartografía el entorno. Para Mies van der Rohe la estancia a lo largo de un día en la casa Farnsworth le sirvió para descubrir los colores de la naturaleza. La construcción tenía que ser neutra, no era preciso añadir colores, fuera estaban todos<sup>4</sup>. En ella todas las paredes conforman una única ventana que atrapa los reflejos y colores del lugar; es una cámara oscura y, en su neutralidad, se hace eco del exterior.

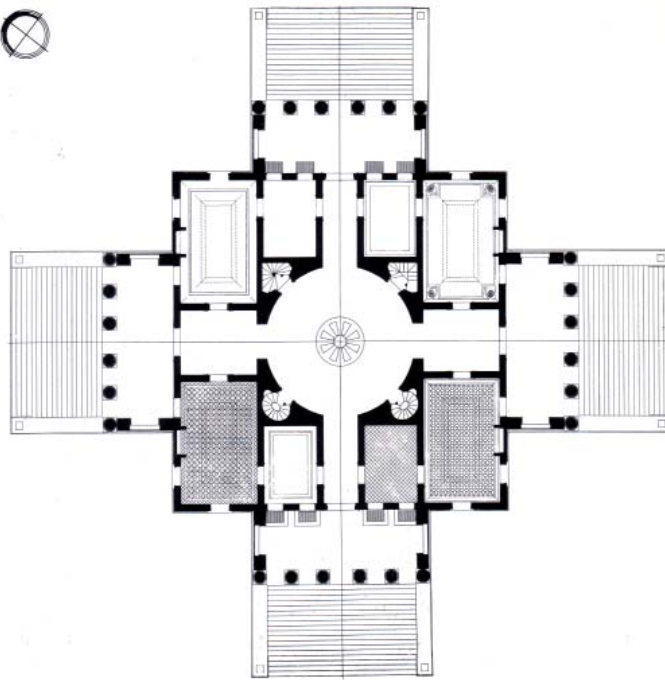
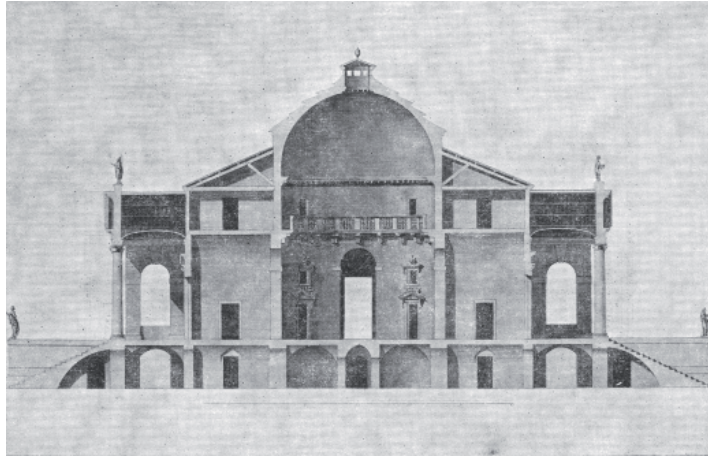
“El lugar es de los más amenos y deleitables que se puedan hallar, porque está encima de un montículo de subida facilísima bañado por una parte por el Bacchiglione, río navegable, y, por otra, está rodeado de unas colinas muy amenas que dan la impresión de un gran anfiteatro, y todas cultivadas, y de abundantes frutos y de muy buenas vides.



10. Mies van der Rohe, Acuarela de la casa Farnsworth, 1946.

11. Perejaume, *Cámara*, Casa de Erasmo en Bruselas, 2000.

4. Fritz Neumeier, *Mies Van Der Rohe: la palabra sin artificio, reflexiones sobre arquitectura: 1922-1968*, El Croquis, Madrid, 1995, p. 507.





Y como goza por todas partes de vistas bellísimas, de las que algunas son cercanas, otras son más remotas y otras llegan al horizonte, se han hecho logias en las cuatro caras, debajo de las cuales y de la sala están las habitaciones para uso y provecho de la familia. La sala está en el medio, es redonda y toma la luz de arriba.”<sup>5</sup>

La Villa Rotonda (1566-1570), de Andrea Palladio, está concebida como un instrumento similar a esa tienda blanca de Perejaume, un lugar destinado a la contemplación del paisaje, un *belvedere*. La casa se organiza en dos plantas: la baja, un podio sobre el que se alza el pabellón superior, contiene el programa de servicio (cocinas, almacenes, dependencias de servicio); la primera, el *piano nobile*, se distribuye alrededor de un vestíbulo central abierto, en el que incluso llueve. Las estancias, ordenadas según dos ejes en cruz levemente asimétricos, se conectan mediante un recorrido circular, laberíntico, en torno al centro; puertas y ventanas se alinean en ejes secundarios que se prolongan en el jardín, por lo que el exterior se ve a través de marcos multiplicados, “una ventana de una ventana de una ventana”<sup>6</sup>.

La actuación del arquitecto no se limita a la villa. Proyecta las dependencias auxiliares (graneros, cuadras, almacenes, palomares) y la urbanización. Estas actuaciones no suelen estar protegidas y muchas no se conservan. Los ejes que estructuran la casa se prolongan en el tratamiento del jardín. La tímida asimetría de la planta se enfatiza en la ordenación priorizando el eje principal, que une visualmente la casa con una capilla cercana. Se organiza así el acceso, lento y de pendiente suave, que deja atrás el camino y pone en relación casa y territorio. En el margen derecho se ordenan las dependencias agrícolas –que gracias al desnivel del terreno cuentan con accesos independientes en sus dos plantas– y libera el izquierdo para una amplia explanada en sombra, densamente poblada de árboles, separada del camino por un imponente muro de contención. Este eje principal se difumina al atravesar la casa y apenas tiene eco en la parte posterior; una terraza más abrigada, protegida de vistas, permite tener un uso más doméstico; aquí escondido está el pozo. El eje secundario se acorta en la urbanización. En uno de sus extremos el muro de contención pasa casi tangente a la casa, comprimido por una masa de árboles, procurando



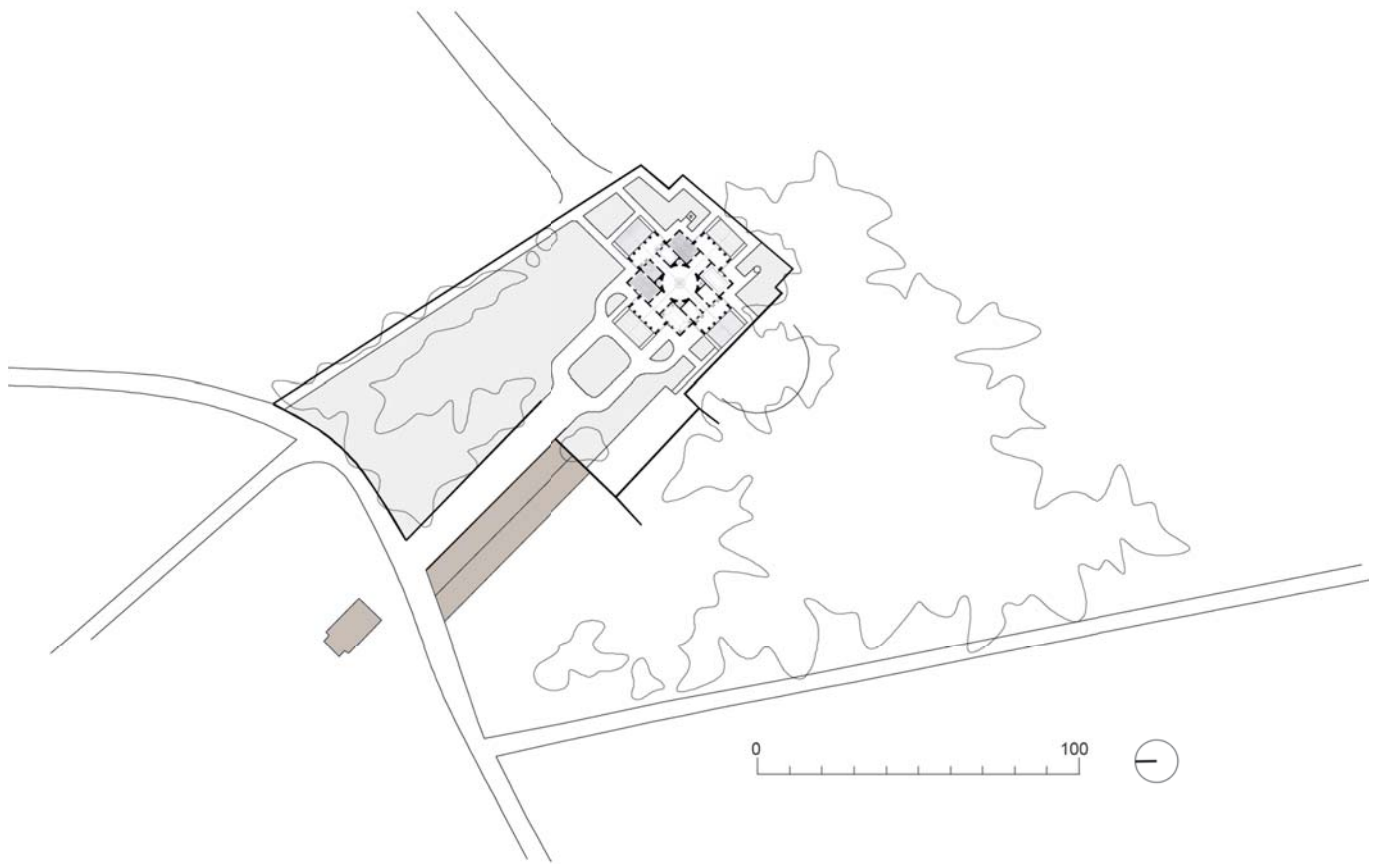
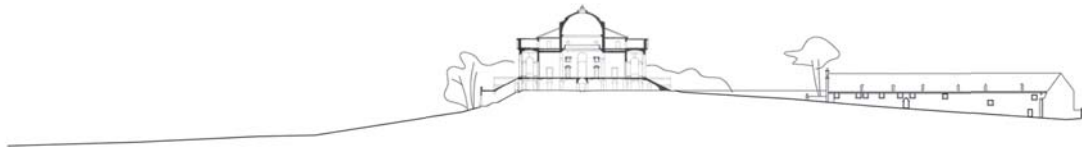
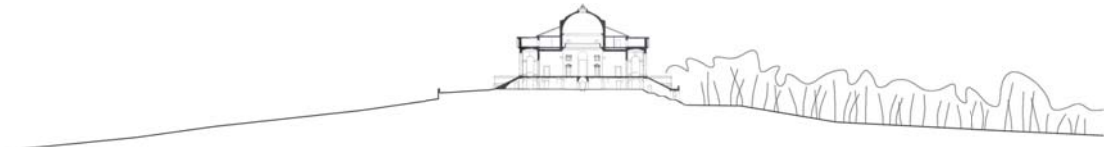
12. Andrea Palladio, Villa Rotonda, Vicenza, 1566-1570. Sección. Dibujo de O. Bertotti Scamozzi.

13. Planta. Xilografía de Andrea Palladio en *Los cuatro libros de la arquitectura*, Libro II.

14. Muro que pasa tangente a la casa.

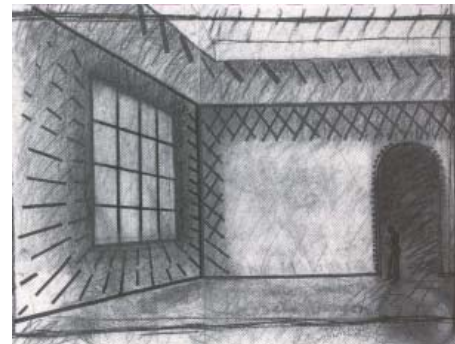
5. Andrea Palladio, *Los cuatro libros de la arquitectura*, Libro II, Ediciones Akal, Madrid, 1998 (2ª ed. 2008), p. 169.

6. Sou Fujimoto, “La arquitectura como nube”, revista 2G, Gustavo Gili SL, 2009, p. 137.



intimidad a las estancias que se abren a esta fachada; en el otro, se abre a una terraza con vistas despejadas hacia el Bacchiglione. La naturaleza, artificialmente modelada, conforma un interior vibrante e introduce una complejidad fundamental para entender el proyecto. La superposición de estos dos órdenes, natural y artificial, matiza las estancias y las diferencia, aún cuando son geoméricamente iguales. En la instalación *Luz y metales* (1976), para la sala Vinçon de Barcelona, Juan Navarro Baldeweg redibuja una habitación; las paredes blancas de la galería, el suelo gris y una ventana a la calle se transforman al superponerles los trazos dejados por flujos de energías imaginarios al atravesar la estancia. Rayos ficticios de sol enmarcan e iluminan la ventana, el movimiento del columpio queda congelado, mecido por una corriente de aire inexistente; las sombras arrojadas por una luz irreal se dibujan en las aristas, en las esquinas. Pinceladas rojas, verdes, amarillas, rojas, maquillan la superficie de la habitación perfilando y exagerando sus facciones. Es como si el sol o el viento hubiesen atravesado la sala y estas energías inesperadas –atrapadas en los trazos de pintura, en el columpio suspendido– redefinen la habitación que no es sino un eco de este paso fugaz. El espacio no es estático y Navarro Baldeweg parece capturar aquellas exterioridades que condicionan nuestra percepción del sitio.

“Al margen de sus dimensiones, no existe otra relación entre la villa y una casita; por otro lado, se trata de algo ya demostrado por los antiguos maestros. Después de los romanos, fue Palladio quien determinó definitivamente, con su tratado y con sus obras construidas, el locus o lugar de la villa. La desacralización de la forma del templo y la elección del lugar (altura, cursos del agua, jardines, el lago) constituyen su mayor invención. (...) También los interiores de Chejov son a menudo villas o casas de campo, extremadamente sensibles a las estaciones. Siempre se encuentran en ellas los mismos elementos: la verja, las hortensias, las huellas de unos neumáticos en la arena, una mesa sin poner, saludos y palabras bastante lejanos. La arquitectura, como siempre, permanece en pocos detalles, esperando el pistoletazo de la “gaviota”, la luz de la escalera, el bote que atraviesa el lago como un una cúpula de cristal. Quizá el proyecto sea reencontrar esa arquitectura en la que se filtra la misma luz, el fresco del amanecer, las sombras de una tarde de verano. Azul de atardecer.”<sup>77</sup>



15. Plano de ordenación y secciones por el terreno.  
Autor: Francisco Marqués Vilaplana, 2010.

16. Juan Navarro Baldeweg, dibujos previos para la instalación *Luz y metales*, sala Vinçon, Barcelona, 1976.

7. Aldo Rossi, *Autobiografía científica*, Gustavo Gili, Barcelona, 1981, en español 1984 (2ª ed. 1998), p. 44-46.



Palladio nace en Padua en 1508 en un momento cultural muy intenso en Italia. Pertenece al área periférica de la República de Venecia y es contemporáneo de Tiziano, Tintoretto y El Veronés (que decoró varias villas del arquitecto); la luminosidad de sus trazos, el empleo sensual del color y de texturas variadas son recursos que el arquitecto incorpora a sus obras. Su formación comienza cuando cuenta ya treinta años, afincado en Vicenza. El conde Giangiorgio Trissino –el intelectual vicentino más destacado de la época– forma a Palladio como un humanista parcial, un experto en arquitectura, ingeniería, topografía y ciencia militar. De su mano conoce la obra de Cornaro, Serlio, Vitruvio, Bramante, Giulio Romano y realiza tres viajes a Roma, el último con Daniele Barbaro –su segundo mecenas–, en los que dibuja las antigüedades que seguían en pie. *Los Cuatro libros de arquitectura* (1570) son un tratado de conocimientos prácticos ilustrado con muchos de los croquis levantados in situ y algunos de sus diseños domésticos.

El pensamiento del arquitecto oscila entre las dos escuelas filosóficas dominantes en Italia en el siglo XVI: el platonismo florentino y el aristotelismo paduano. En la obra de Palladio se refleja esa dualidad entre el mundo de las *Ideas* platónico –manifiesto en la proporcionalidad matemática de sus construcciones– y la atención sutil a la naturaleza y sus leyes, base del conocimiento aristotélico. En su arquitectura hay un delicado equilibrio entre la abstracción matemática, en busca de un cierto ideal de *belleza*, y el entendimiento hedonista de la experiencia arquitectónica que, en la Rotonda, se palpa en el tratamiento diferenciado que reciben casa y jardín. La arquitectura de Palladio sólo se entiende desde el dinamismo que el exterior, la naturaleza, imprime a una forma geométrica estable. La macla de estos dos órdenes es fundamental para entender los registros del proyecto.

Las villas son también un ejercicio de colonización del territorio en el que la naturaleza es domesticada, ordenada por el hombre. Estos complejos agrícolas se asientan en el Véneto, una próspera región del norte de Italia. A partir de 1530 la nobleza veneciana busca inversiones más estables que las comerciales y adquiere masivamente propiedades agrícolas.



17. Villa Rotonda. Vista aérea.

18. Acceso.

19. Vista desde la carretera.



Los terrenos insalubres e inundables –la *terraferma*– se destinan al cultivo de trigo para lo que será preciso realizar grandes obras de infraestructuras para el control de las aguas. Muchos terratenientes se trasladarán a estas fincas para administrar directamente su explotación. Para el asentamiento se buscan zonas aisladas, deltas y marismas deshabitadas, donde los recién llegados pueden adquirir grandes posesiones. La villa suele construirse en el centro de estos complejos y Palladio vincula al programa residencial las construcciones asociadas a la explotación –graneros, palomares, establos, puentes, accesos, caminos– estableciendo una continuidad visual entre todos los elementos de la actuación, logrando que alcance una escala territorial, una “pequeña ciudad”<sup>8</sup>.

Las acciones artificiales crean un nuevo orden que se impone al medio convirtiéndolo en una tierra productiva. Todas estas operaciones –movimientos de tierra que crearán nuevas topografías, modificación del curso de las aguas, organización de cultivos, levantamiento de grandes complejos agrícolas– construyen un nuevo paisaje. James Ackerman sitúa en el templo Fortuna Primigenia de Preneste (siglos II-I a.c.), que Palladio dibujó en numerosas ocasiones, el origen de los aterrazamientos que el arquitecto empleará para domesticar la topografía en sus proyectos de mayor escala territorial<sup>9</sup>. La vasta construcción helenística, a escasos cuarenta kilómetros de Roma y oculta parcialmente por la actual ciudad de Palestrina, cubría toda la ladera de una montaña. El complejo se construyó de forma aterrazada en una colina con más de cien metros de desnivel entre la parte inferior y la superior, por la que los peregrinos debían ascender entre rampas, escaleras y salas que dominaban el valle para llegar al templo.

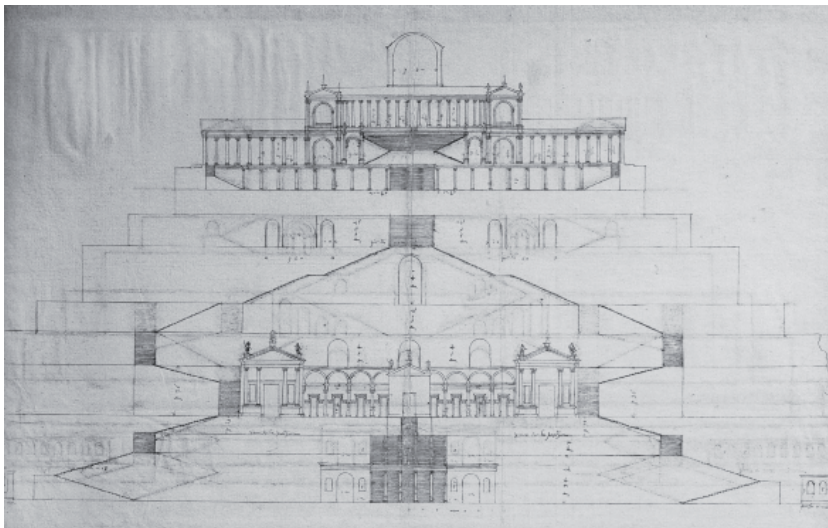
En la Rotonda estas operaciones son más modestas. De hecho Palladio no la inscribe dentro de las casas en el campo sino como una villa suburbana, al estar a escasos kilómetros de Vicenza y no ser propiamente un complejo agrícola. Es un espacio representativo para un *monsignore* retirado, no para un labrador noble, por lo que las construcciones agrícolas tienen un tamaño bastante menor y se segregan de la residencia. La Rotonda se aísla para erigirse “no como un edificio sobre un montículo, sino como la cumbre

8. James S. Ackerman, *Palladio*, Xarait Ediciones, Madrid, 1966 (2ª ed. 1980), p. 73.

9. *Ibidem*, p. 169.

misma de la colina”<sup>10</sup>. Las escaleras adoptan la pendiente del terreno y al igual que la villa corona la colina, la cúpula, que se eleva partiendo de la suave pendiente de la cubierta, corona la villa.

Este proyecto constituye un caso singular dentro de la producción del arquitecto que no suele desmembrar el programa agrícola del pabellón principal sino que se sirve de él para construir un volumen con mayor presencia en el territorio. La Villa Barbaro (1560) en Maser representa un buen ejemplo. El pabellón principal, la vivienda se constituye en eje vertebrador de la actuación y no sólo organiza el conjunto de la construcción sino que estructura los campos de labranza, continuándose en lo cultivado. El proyecto incluye la capilla, los graneros, las cuadras y los caminos alcanzando una escala territorial. La casa, que no está en el punto más alto de la finca, se arrima en su parte posterior a una densa masa de árboles, un fondo sobre el que se proyecta. El eje que parte del pabellón principal barre la vegetación, despejando vistas, y se prolonga en una hilera de árboles que conduce a los viñedos.



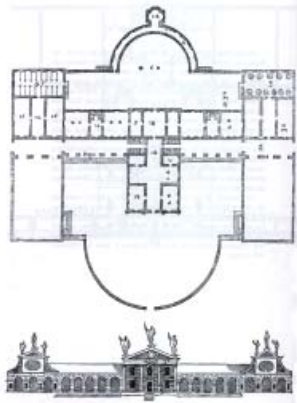
20. Andrea Palladio, Reconstrucción del alzado del templo de la Fortuna Primigenia de Preneste, Palestrina, siglos II-I a.c.

10. Íbidem, p. 165.



La construcción se estira abrazando la llegada, ofreciendo una fachada imponente. Los soportales, utilizados como palomares, permiten crear una doble fachada y unificar los ritmos de la actuación para ofrecer una composición uniforme. La casa se diluye en muros, se adivina en caminos. Como un árbol que extiende sus raíces, las villas de Palladio ordenan el territorio circundante y propagan una corriente centrífuga.

“En la travesía establecida entre *adentro* y *afuera* es siempre necesario que se dé una mediación o transición efectiva. Tenemos una riquísima tradición de origen árabe que, sobre todo en el sur de Portugal, hace visibles los espacios de transición, donde la luz cambia hasta perderse en la intimidad del interior. (...) Dicha transición, que constituye en sustancia una especie de cámara descompresora, nos permite evitar el paso desagradable e inmediato de un ambiente interior, dotado a veces de aire acondicionado, a los rigores del exterior. Por tanto, estos espacios, sean balcones o pórticos, tienen la misma función que tiene el patio en otro tipo de proyectos confrontados con un tejido urbano más o menos consolidado.



Estas transparencias pueden encontrarse, como modelo verdaderamente extraordinario, en los proyectos de Andrea Palladio, en el interior de la construcción de un *universo*, donde todas las salas se comunican por huecos dispuestos a lo largo de un eje único que después se prolonga en el tratamiento del jardín o de los campos, perdiéndose por fin en la distancia. De ahí resulta la necesidad de estas pausas, que, en cierto modo, desmaterializan la casa, creando una sensación de continuidad y de suave paso entre la dimensión del interior y la complejidad del exterior.

Pero la parte más delicada del proyecto es ahora la domesticación de aquella topografía; el sistema de muros, rampas y escaleras del jardín debe desarrollarse conservando la continuidad con el núcleo de la casa, que no sólo va a manifestarse en la correlación de los espacios, sino también en la utilización de materiales y su tratamiento.”<sup>11</sup>

La obra de Palladio ha generado muchos ejercicios de arquitectura comparada. El más conocido, *Las matemáticas de la vivienda ideal*, fue publicado en 1947 por Colin Rowe y comparaba la Villa Stein-Garches de Le Corbusier con la Villa Foscari de Palladio, más conocida como La

11. Álvaro Siza, *Casas: 1954-2004*, Editorial Gustavo Gili S.A., Barcelona, 2004, p. 139.



Malcontenta, profundizando en los estudios que ya iniciara Rudolf Wittkower en su obra *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo* (1949). El texto hace referencia a los juegos de proporciones que parecen adivinarse en las dos obras, a la estructura formal similar que subyace en los dos edificios, a la abstracción geométrica que se anticipa a cuestiones fundamentales del siglo XX. La visita a las villas de Palladio despierta en Le Corbusier la necesidad de hacer una villa que represente la arquitectura de la época, un manifiesto que no sirva de habitación sino de representación de un ejercicio geométrico ideal. De la mano de Colin Rowe, un joven Peter Eisenman recorrerá durante los veranos de 1961 y 1962 la obra del arquitecto paduano y lo convertirá en un referente constante en las clases que imparte a sus alumnos. Su discurso lleva por hilo conductor la preocupación formal y el empeño en formular lo que llama “un discurso sobre la interioridad de la arquitectura”, expresión que remite a las estructuras profundas que condicionan la composición de los edificios y, en último extremo, su apariencia exterior.

Sin embargo, estos ensayos dejan de lado el carácter sensual o hedonista de la arquitectura palladiana, su capacidad para atrapar el lugar, para captar las vibraciones del exterior, transformando la casa en un fusil fotográfico. La villa es la figura en un tapiz hecho de hilos que se extienden sobre el territorio. La casa no acaba en el perímetro cerrado de la construcción. El horizonte es parte de la casa.

“Hay otro Palladio, desconocido para muchos clasicistas que adoraban el libro pero que nunca visitaron el Véneto, que es el mago de la luz y el color; el equivalente arquitectónico del Veronés. (...) Y es esta fusión de lo intelectual y lo sensual la que lo ha convertido en el favorito de tantas generaciones y tantos tipos distintos de occidentales.”<sup>13</sup>

La primera casa no urbana realizada por Álvaro Siza, la casa David Viera de Castro (1984-1994), alcanza una escala territorial. El arquitecto plantea una relación con el paisaje libre, abierta y prolongada. El proyecto no se limita al volumen edificado sino que se ordenan accesos, caminos, jardines, fuentes, estanques y piscina. Un sistema de muros de contención



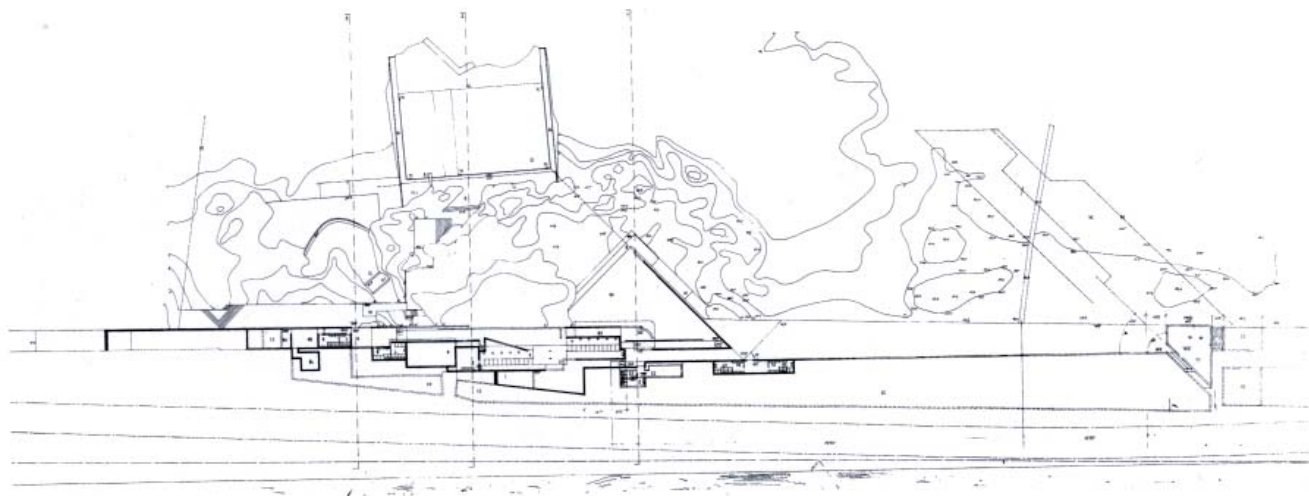
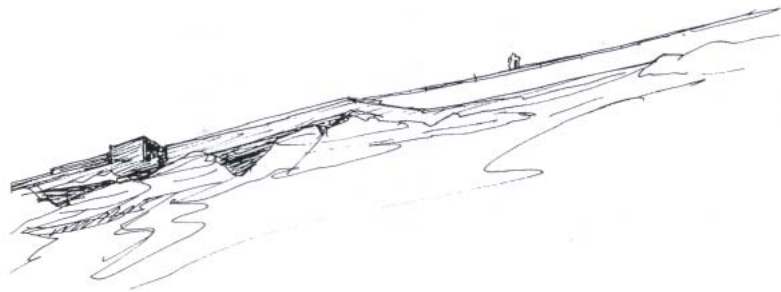
21. Andrea Palladio, Villa Barbaro, Maser, 1560. Vista del pabellón principal desde el acceso.

22. Villa Barbaro. Xilografía de Andrea Palladio en *Los cuatro libros de la arquitectura*, Libro II.

23. Villa Rotonda. Vista del camino de acceso desde la casa.

12. Luis Fernández Galiano, “El sueño del arquitecto”, Diario *El País*, 29 de enero de 2005.

13. James S. Ackerman, *Palladio*, op. cit., p. 205.

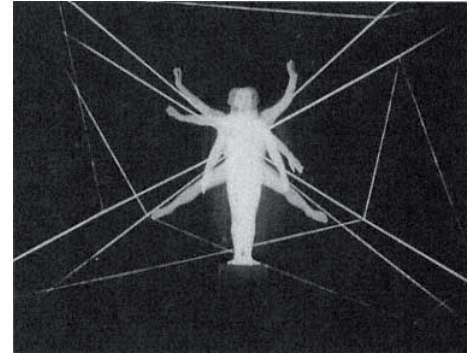


torna practicable el terreno accidentado, definiendo una terraza en el nivel superior, donde se halla la casa. En este jardín se definen diferentes polos de actividad que quedan interligados por los recorridos dibujados; no es tanto un espacio representativo, un ornamento ajeno al orden interior, como la prolongación de la casa en el entorno.

En un proyecto anterior, las piscinas de Leça de Palmeira (1961-1966), se desarrolla una idea similar; los vestuarios y el restaurante se despliegan, mediante la prolongación de los muros de contención, hasta alcanzar una escala paisajística. El pequeño espacio interior se resuelve con una breve cubrición levemente apoyada en esos muros. La materialidad de la construcción se invierte al ser precisamente el elemento más cerrado, los vestuarios, el que se resuelve con el material más débil, una madera oscura, desvencijada por el paso del tiempo, permeable al paso del viento, que se ensambla con mecanismos débiles, provisionales. Frente a esta construcción casi temblorosa los muros de hormigón parecen desafiar a las olas, avanzan entre las rocas hasta perderse en la playa.

“Siza siente el espacio como una presión contra los pulmones, a la que debe responder tanteando con los ojos la salida, doblando y empujando muros, en el apremio ansioso por sacar los ojos a respirar. La mirada no debe quedar recogida en un recinto, rebotando a ciegas de pared a pared, sino que siempre ha de poder llegar a escurrirse en escorzo, por alguna diagonal, hasta sentirse al aire libre. Cuando se entra en un interior, la primera mirada ha de ser siempre para comprobar que, efectivamente, se dispone de salida. El ansia por salir se abre paso. Y la satisfacción no procede de estar ya al aire libre, sino de desasirse del ahogo e ir saliendo al aire libre. Todo ocurre como si Siza padeciera claustrofobia.

Quien me decía esto acompañaba su explicación con un ejemplo que, para él, ilustraba el modo de sentir el espacio propio de Siza: se trataba de aquel ballet de la Bauhaus donde el bailarín prolonga sus articulaciones con largas varillas de madera que esparcen por el espacio los quiebros de su cuerpo. Como aquellos trazos en diagonal del bailarín, así los haces de miradas en los ojos de Siza empujan, doblan, apartan, abren paso.”<sup>14</sup>

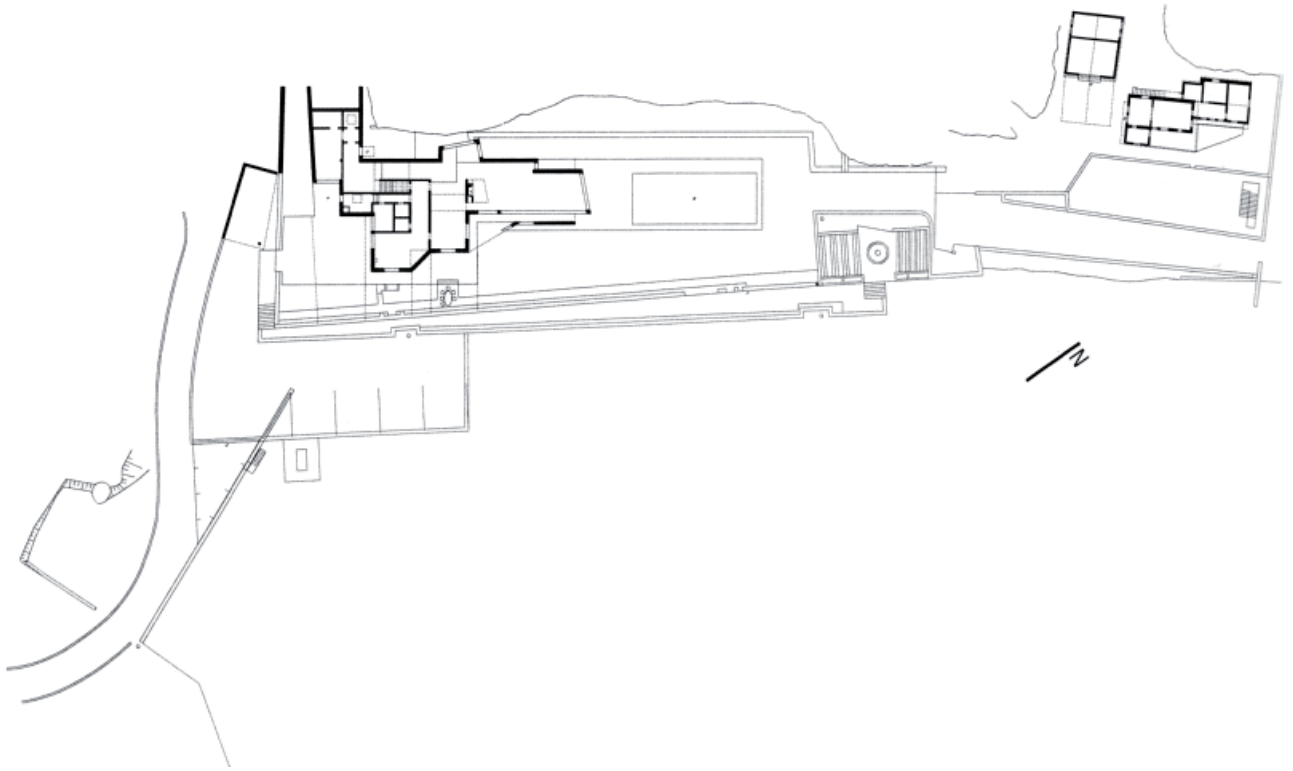


24. Álvaro Siza, piscinas de Leça de Palmeira, 1961-1966. Bocetos previos.

25. Piscinas de Leça de Palmeira. Planta.

26. *Experimental dance at the Bauhaus*, Dessau, 1927. Fotografía Lux Feininger.

14. Josep Quetglas, *Artículos de ocasión*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004, p. 177.



La construcción del territorio es una característica de la obra de Siza; su arquitectura no pretende ordenar el paisaje sino simplemente continuarse en él transformándose en un escenario paisajista que fomenta reuniones e interacciones. Los jardines de Bonaval en Santiago de Compostela (1988-1993) son una continuación del paseo que estructura el museo; el edificio se ajusta al paisaje urbano y los jardines descansan sobre la topografía existente, suavemente, sin introducir ejes ni jerarquías. El arquitecto captura las resonancias geológicas e históricas del lugar.

William J. R. Curtis define los mejores edificios de Siza como “campos de espacio y de luz que fueron insertados en la topografía”<sup>15</sup>, una suerte de partitura que se extiende en el paisaje. Los edificios se componen de “estratos ambiguos que se pueden desvelar poco a poco”<sup>16</sup>, recintos articulados con paredes, con transparencias, o implícitos receptáculos espaciales.

La arquitectura se expande y se comprime, en un juego de cambiantes percepciones de profundidad. Para Siza “un lugar vale por lo que es y por lo que puede o desea ser, cosas quizás opuestas pero nunca sin una cierta relación”<sup>17</sup>.

“Me gustaría construir en el desierto del Sahara. Probablemente, al comenzar los trabajos de edificación, alguna cosa aparecería, retrasando la prueba de la Gran Libertad: pedazos de cerámica, una moneda de oro, el turbante de un nómada, dibujos indescifrables grabados en la roca. En esta tierra no hay desiertos. ¿Y si los hubiese?

Probablemente estaría condenado a construir un barco cargado de Memorias, próximas o distantes hasta la inconsciencia: invenciones. Y si el barco se posase en el fondo de mar, estaría rodeado de ánforas, esqueletos, anclas irreconocibles bajo el óxido.

Experimentaría el disgusto de ser llamado, incluso en el Sahara, o en el fondo del mar, contextualista.”<sup>18</sup>

27. Álvaro Siza, casa David Viera de Castro, Farmalicao, 1984-1994.

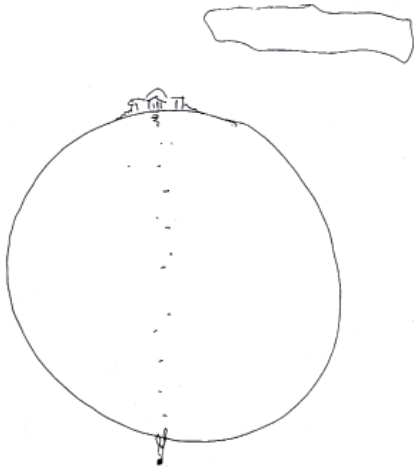
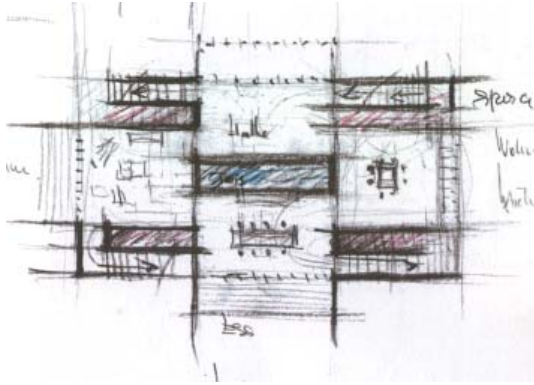
28. Planta de ordenación de la parcela.

15. William Curtis, “Álvaro Siza: Paisajes urbanos”, 1995, *Álvaro Siza, Obras y proyectos*, Sociedad Editorial Electa España, 1995, p. 20.

16. *Íbidem*, p. 22.

17. Álvaro Siza, “Ocho puntos”, 1983, *Álvaro Siza, Obras y proyectos*, op. cit., 1995, p. 61

18. *Íbidem*, p. 63.



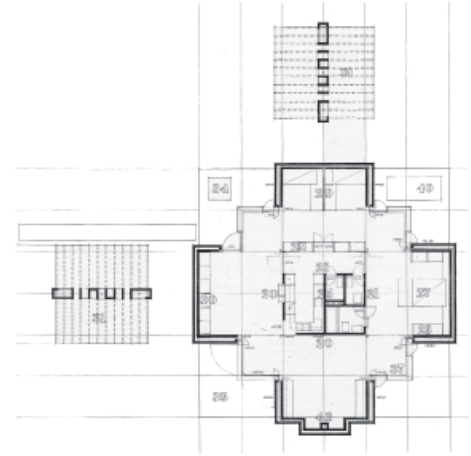


La casa Luzi (2002) de Peter Zumthor está enclavada en un paisaje alpino, en la aldea suiza de Jenaz, cerca de Davos. La casa, situada en uno de los puntos más altos del pueblo, se abre en las cuatro direcciones. El centro de esta casa está construido por lo que las circulaciones se realizan alrededor del núcleo. Al igual que en la Rotonda, las escaleras se multiplican y se ocultan en las esquinas, generando un perímetro tallado, esculpido por los espacios servidores de la casa. Las ventanas se prolongan en pantallas laterales para convertir cada estancia en una sala de proyección orientada hacia un paisaje privilegiado. La casa es un mecanismo ensamblado, perfeccionado para encuadrar las mejores vistas.

“Entre los edificios de Peter Zumthor y sus entornos se produce un juego de dar y recibir; un prestarse atención, un enriquecimiento mutuo. (...) Zumthor aprecia los lugares y los edificios que ofrecen al hombre refugio, un buen lugar para vivir y una discreta protección. Leer un lugar, dejarse envolver por él, trabajar el propósito, significado y objetivo del encargo, planear y proyectar la obra es, por tanto, un proceso intrincado y no simplemente lineal.”<sup>19</sup>

En 1962 cinco arquitectos nórdicos fueron invitados a mostrar su visión de una casa escandinava contemporánea. La propuesta de Sverre Fehn, la Villa Norrköping, fue una casa de ladrillo que fue descrita como una pieza de renacentismo palladiano purificada por la modernidad de Mies van der Rohe. En la memoria del proyecto figuraba el siguiente texto:

“Viendo la planta de mi casa, Palladio me dijo: ¿sabes? la Rotonda fue un juego... en aquel momento el horizonte dejó de ser un misterio. Fue impactante para todos nosotros descubrir que el mundo era una esfera, que era medible. Así que hice del mundo un laberinto con una sola casa, con cuatro frentes idénticos. Así cuando partes de la casa en dirección Oeste y caminas alrededor del mundo, llegas a la misma fachada.”<sup>20</sup>



29. Peter Zumthor, casa Luzi, 2002. Croquis del arquitecto.

30. Casa Luzi. Fotografía de Walter Mair.

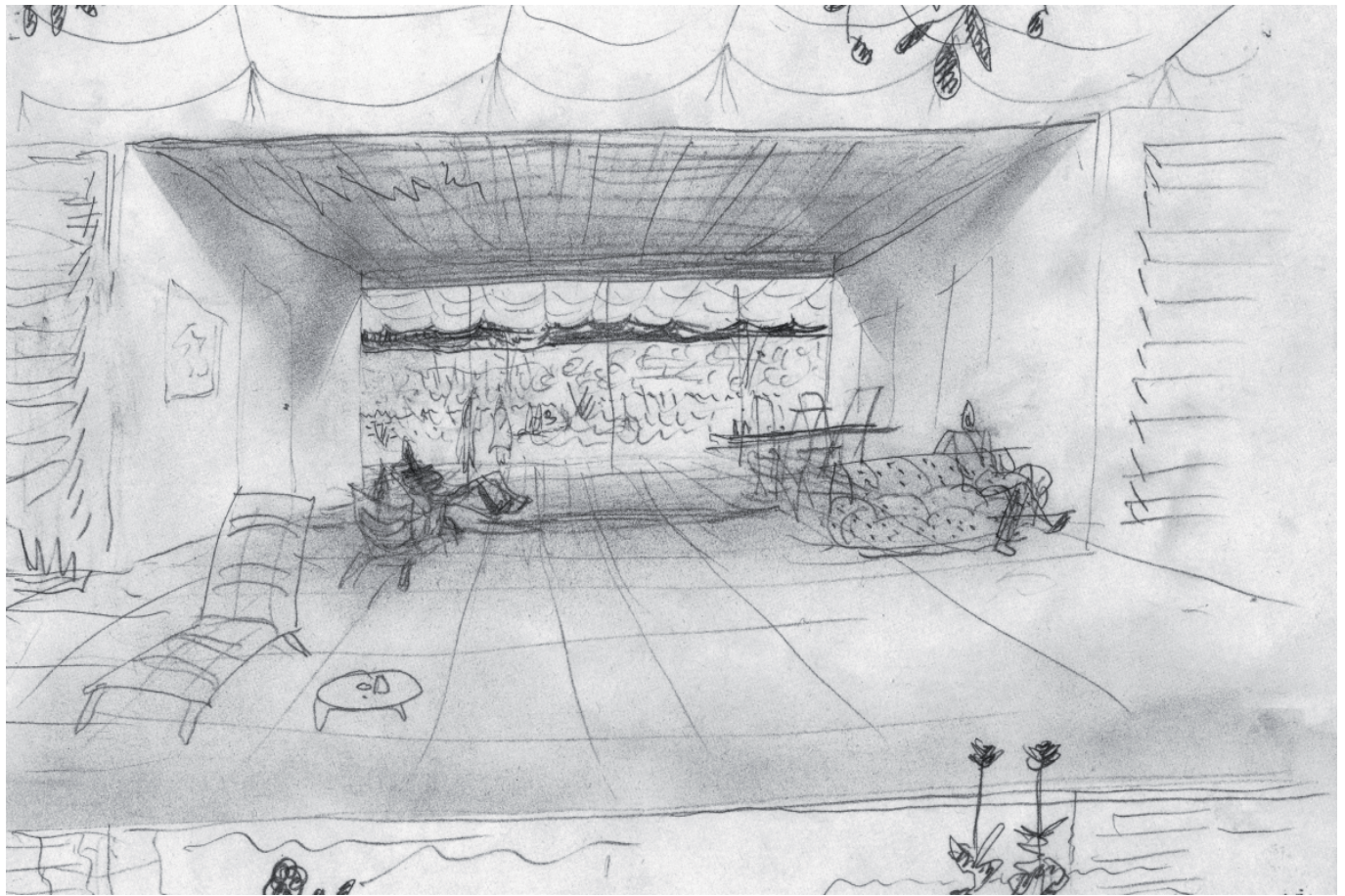
31. Casa Luzi. Fotografía de Walter Mair.

32. Sverre Fehn, Dibujo de la Villa Rotonda que acompaña la presentación de la Villa Norrköping, 1962.

33. Sverre Fehn, Villa Norrköping, 1962.

19. Brigitte Labs-Ehlert, en Peter Zumthor, *Atmospheres: architectural environments, surrounding objects*, Birkhäuser, Basel, 2006, p. 7.

20. Christian Norberg-Schulz, Gennaro Postiglione, *Sverre Fehn: opera completa*, Electa, Milano, 2007 (1997), p. 108.



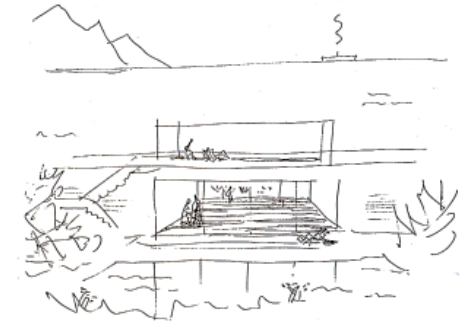


## La coleccionista

“Todas las disciplinas y la experiencia de un oficio te llevan a la invisibilidad como meta del aprendizaje, de la perfección. El que la arquitectura sea invisible es algo que persigo consciente y esforzadamente...”<sup>1</sup>

El cuarto de los *Cuentos morales* del cineasta francés Eric Rohmer, *La coleccionista* (1967), transcurre en verano, en una casa de campo en Saint Tropez en la que se alojan tres amigos. Los días ociosos pasan lentos y los protagonistas apenas hacen nada: bajan a la playa, se tumban a la sombra de un árbol, duermen, comen alguna cosa cuando se acuerdan, leen un libro aburrido que empiezan una y otra vez... y hablan constantemente. Las idas y venidas de la protagonista, cada día con un amante distinto, son casi el único divertimento de sus compañeros que la llaman, despectivamente, la coleccionista. La casa donde transcurre la acción está completamente descuidada; las grietas no han sido reparadas, apenas está amueblada y el escaso decorado parece haber sido desechado de otros escenarios. Rohmer centra el objetivo de su cámara en la piel que se eriza al contacto con el agua, en el sonido de los grillos, en el rumor de las olas, en el humo de un cigarrillo, en el viento meciendo los árboles. Esta casa, que nunca está cerrada, es el telón de fondo de la acción; construida con tapias, es un refugio mínimo, ocasional, una casa de vacaciones.

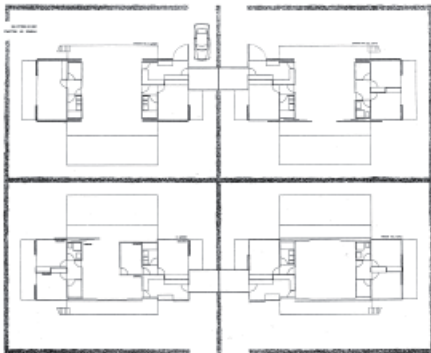
Las casas de la Alcudia (1984) de Alejandro de la Sota podrían ser un escenario para esta película. Los dibujos reflejan el instante de una vida ociosa, estival, despreocupada. La casa no es límite ni refugio; no interrumpe la línea del horizonte. La arquitectura se retira y cede todo el protagonismo a la acción que transcurre en la escena. El deslizamiento de las piezas construidas (dormitorios y núcleos húmedos) permite liberar un gran espacio interior en continuidad con el exterior. Los límites son inciertos ya que parecen prolongarse en la parcela, y después en el mar y en el monte.



34. Alejandro de la Sota, Urbanización La Alcudia, 1984. Dibujo del arquitecto.

35. Croquis del arquitecto.

1. Juan Navarro Baldeweg, “Conversación con Luis Rojo de Castro”, 1995, *La habitación vacante*, Col. legi d’Arquitectes de Catalunya, Demarcació de Girona, Girona, 1999 (2<sup>a</sup> ed. 2001), p. 125.



36. Urbanización La Alcudia. Planta.

Lo que se refleja es una forma de vivir que esta casa facilita. Lo interesante no es lo que ocurre dentro sino lo que posibilita fuera; no es un contenedor que encierra un ámbito determinado, da cobijo a sus ocupantes pero no estorba ni condiciona el movimiento. En estos croquis la arquitectura parece ocultarse, desvanecerse, desaparecer. Es un elemento restante, una “cristalización del flujo vital”<sup>2</sup>. Las referencias constructivas son mínimas, son las costuras invisibles de un tejido envolvente y vaporoso; es un mecanismo ensamblado, provisional, que se puede desmontar y trasladar. Hay muchos elementos móviles, toldos, puertas correderas, plantas que trepan por la casa, cerramientos ligeros, “paneles de chapa, forjados de chapa, tabiques de chapa, instalaciones hechas en taller, pavimentos prefabricados de grandes dimensiones, todo de fácil montaje. Se ahorra tiempo, se consigue calidad y obliga a formas tal vez lejos de la Arquitectura. (...) Se pensó en una casa abierta, convirtiendo la parcela, el jardín, en auténtica casa, debajo de buganvillas, enredaderas”<sup>3</sup>.

La descripción que hace el arquitecto apunta a un tema fundamental: la complejidad de materializar una casa invisible. En la memoria del proyecto para el Museo Provincial de León se refleja la necesidad de disolver la obra en el territorio: “entiendo la arquitectura, hoy, sin forma, así sería donde se proyecte. Ha de cuidarse primero de sí misma y luego, en el posible rechazo que pudiera producir en la introducción en un medio que existe de un cuerpo extraño. El cuidar de este posible rechazo es la atractiva aventura”<sup>4</sup>. En un breve artículo, *Nada por aquí, nada por allá* (1989), Josep Llinàs describe con estas palabras la forma de hacer de Alejandro de la Sota:

“Hay arquitectura que se fundamenta en la exhibición de los instrumentos que la determinan: arquitectura en cuanto exhibición de poder económico, de medios técnicos, de conocimientos históricos, de remiendos compositivos; mira cuánto dinero, mira cuántos tubos de instalaciones, mira cuántos ejes, cuántos pilares o cuántas molduras...”

Pero hay otra manera de hacer edificios, quizá no tan ligada a servidumbres profesionales o a un cierto concepto del trabajo, en la que precisamente de lo que se trata es de neutralizar y hacer irreconocibles esos instrumentos.

2. Juan Navarro Baldeweg, “Construir, habitar: los dibujos de Alejandro de la Sota para la Urbanización La Alcudia”, 1997, *La habitación vacante*, op. cit., p. 101.

3. Alejandro de la Sota, *Alejandro de la Sota, Arquitecto*, Editorial Pronaos, Madrid, 1989, p. 200.

4. Íbidem, p. 191.

En ella, tal y como sucede en las actuaciones de los magos, es fundamental que los instrumentos con que se auxilia permanezcan invisibles y que no se aprecie esfuerzo o dificultad alguna en la ejecución del prodigio.

(...) Si no hay arquitectura, no hay construcción, ¿qué queda entonces?

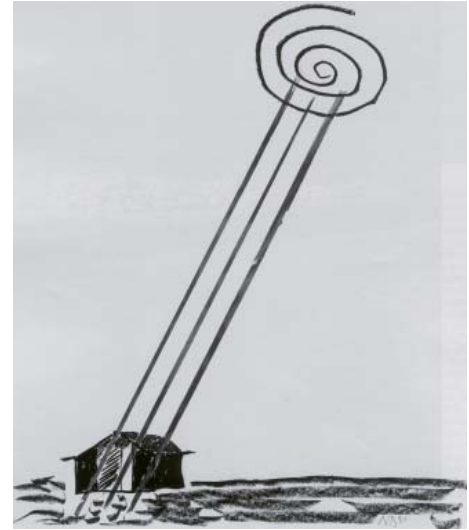
Nada por aquí, nada por allá... Queda la inteligencia y la sensibilidad, la cultura y el humor y el virtuosismo del mago, tanto más virtuoso cuanto menos arquitecto.”<sup>5</sup>

Para Navarro Baldeweg “cualquier entidad es una pequeña turbulencia, un vórtice que se hace visible pero que, en el fondo, pertenece a una línea de fuga, a un fluido que continúa hasta el infinito”<sup>6</sup>. La arquitectura debe activar el entorno físico en el que se inserta. El espacio complementario –entendido como lo que circunscribe, rodea, sostiene o funda las cosas– se convierte así en el objeto de estudio del artista. Navarro Baldeweg recurre a la metáfora del tapiz para explicar la conexión íntima entre el edificio y su entorno.

“Un objeto es la figura en un tapiz hecho de hilos que se extienden sobre la totalidad de la superficie. Aunque al mirar un detalle identifiquemos la figura, la presencia del todo es igualmente importante.

(...) Pretendo que, en cualquier construcción, el ensamblaje de los componentes ponga de manifiesto que éstos son cortes, fragmentos o secciones en un mundo esencialmente continuo.”<sup>7</sup>

El arquitecto cántabro considera que la arquitectura no debe ordenar el mundo sino hacerlo visible. Las paredes de la casa encauzan, determinan, delimitan la extensión de las fugas visuales. El edificio no tiene principio ni fin. Navarro Baldeweg hace suyas las palabras de John Soane para describir la arquitectura como una caja de resonancia, un artilugio capaz de amplificar y modular los sonidos<sup>8</sup>. La casa de Soane en Lincoln’s Inn Fields, Londres (1792-1824), repleta de objetos que el arquitecto atesora a lo largo de su vida es también un artilugio que, casi mágicamente, conduce y cualifica la luz, se horada para comunicar con vistas cruzadas los distintos niveles y habitaciones, se ahueca para depositar las piezas hábilmente conseguidas.



37. Juan Navarro Baldeweg, *Casa de la lluvia*, 1979.

5. Josep Llinás, “Nada por aquí nada por allá”, *Alejandro de la Sota*, Arquitecto, op. cit., p. 11.

6. Juan Navarro Badeweg, “Conversación con Luis Rojo de Castro”, 1995, *La habitación vacante*, op. cit., p. 136.

7. Juan Navarro Badeweg, “Tapiz, aire, red”, 1996, *La habitación vacante*, op. cit., p. 39.

8. Juan Navarro Badeweg, “Conversación con Juan José Lahuerta”, 2000, *Una caja de resonancia*, Col·legi d’Arquitectes de Catalunya, Demarcació de Girona, Girona, 2007, p. 156.



38. John Soane, casa del arquitecto en Lincoln's Inn Fields, Londres (1792-1824).

39. Sección del Domo. Acuarela de G. Bailey, 1810.

40. Office inferior. Acuarela de J. Adams.

41. Sala del Desayuno. Acuarela de J.M. Gandy, 1798.



La casa es el contenedor de los objetos, un caparazón que se ha amoldado a ellos. “Si en una habitación dada cambias de sitio la cama entonces ¿cambia la habitación, o qué?”<sup>9</sup>. El color amarillo que baña las estancias desempeña un papel fundamental para crear una atmósfera densa, gelatinosa, llena de humo o de vapor de agua. Navarro Baldeweg asocia este color, que Goethe describe como el color de la sombra en un medio turbio, a un ambiente que desprende sensualidad: “la luz entra desde arriba y todo se llena de tonalidades amarillentas y rosadas, la luz que debe haber, digo yo, en los huecos de una esponja o de un hojaldré”<sup>10</sup>. La disposición de numerosos espejos, incluso en la cúpula de la sala de desayunos, acentúa la condición de la casa como cámara de reverberación de luz. Soane convirtió su casa en museo para los estudiantes y aficionados a la pintura, la escultura y la arquitectura. En el ticket de entrada advertía: “cerrado con tiempo lluvioso o nublado”<sup>11</sup>.

Lo que anima la arquitectura es la experiencia de la ocupación de las estancias. Habitar es extraer la música de un instrumento. “El instrumento puede ser más o menos bonito, puede tener la forma y el adorno adecuado o no, pero lo complementario, la poesía que provoca, es lo finalmente decisivo porque es lo único capaz de corregir la tendencia que el arte o la arquitectura tienen al ensimismamiento”<sup>12</sup>. Las casas invisibles de la Alcudia se vacían de arquitectura para llenarse de vida mediterránea y fundirse con el paisaje en el que se insertan. Casa y tapiz se proyectan como un *continuum* indisoluble; aunque los materiales sean ligeros se ancla al territorio y no pueden establecerse claramente los límites.

“En un momento en que la arquitectura, concebida como objeto, tiende a convertirse en un producto espectacular, esta manera de distanciarse, de desinteresarse por la obra en cuanto tal, resulta modélica. Pues responde a un ideal más alto y generoso: dejar de obsesionarse por la aparatosa materialidad a favor de lo menos aparente.

Construir y habitar llegan a identificarse al equilibrar sus demandas, al intercambiar sus respectivas posiciones. Se construye para que gane en apertura una realidad viva y para mostrar la verdad sencilla del habitar.”<sup>13</sup>



9. George Perec, *Especies de espacios*, Montesinos, Barcelona, 1999 (5ª ed. 2007), p. 48.

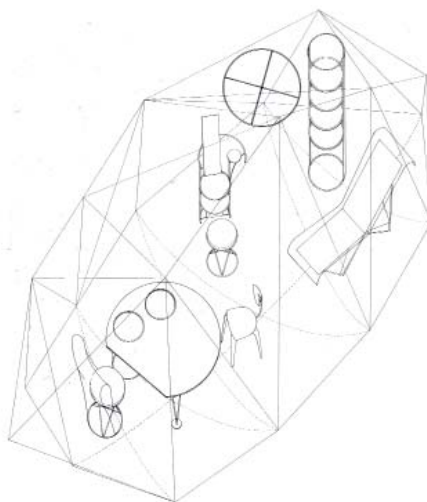
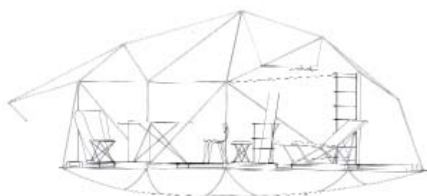
10. Juan Navarro Badeweg, *Una caja de resonancia*, op. cit., p. 166.

11. Stefan Buzas, *Sir John Soane's Museum, London*, Tübingen/Berlín, Wasmuth, 1994, pág. 12.

12. Juan Navarro Badeweg, “Conversación con Juan José Lahuerta”, 2000, *Una caja de resonancia*, op. cit., p. 156.

13. Juan Navarro Badeweg, “Construir, habitar: los dibujos de Alejandro de la Sota para la Urbanización La Alcudia”, 1997, *La habitación vacante*, op. cit., p. 104.





14. Toyo Ito, “Una arquitectura que pide un cuerpo androide”, 1988, *Escritos*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Murcia, 2000, p. 62.

15. Toyo Ito, “Metamorfosis del viento”, *Escritos*, op. cit., p. 94-95.

16. Toyo Ito, “La cortina del siglo XXI. Teoría de la arquitectura líquida”, 1990, *Escritos*, op. cit., p. 74.

En el artículo *El Pao de las muchachas nómadas de Tokio* (1988) Toyo Ito reduce la casa de una chica urbana contemporánea a una cabaña, una suerte de tienda ligera, que contiene apenas una cama y tres muebles: el mueble inteligente —que le permite obtener información del exterior—, un mueble para el coqueteo —muy necesario antes de salir a la ciudad— y otro mueble para la comida ligera<sup>14</sup>. La casa es un lugar de paso, la colección de objetos está en la ciudad, no se precisa poseerlos indefinidamente. Las paredes, al igual que la piel, están revestidas de una película translúcida, ligera, indeterminada, que se ciñe a la forma urbana.

“La arquitectura que me gustaría llamar metamorfosis del viento es aquella que se acopla al cuerpo humano y cuya suavidad llena todo el conjunto arquitectónico, y que hace sentir una sensación ligera y refrescante, en lugar de ser determinado rígidamente el lugar de actividades de la gente por la costumbre sistematizada llamada arquitectura.”<sup>15</sup>

El arquitecto reconoce que no ha tenido una relación estrecha con la naturaleza ya que, habitualmente, trabaja en tejidos urbanos en los que inserta una estructura autónoma, independiente del sitio, que se relaciona con entornos permanentemente cambiantes. El proyecto para el Centro de Acogida de la Sociedad Sapporo Beer en Hokkaido (1989) tuvo para el arquitecto efectos inesperados. Cuando visitó por primera vez el lugar había nevado y no había referencias de los límites de la parcela ni caminos. Tampoco había árboles. “Nunca me había pasado nada parecido”<sup>16</sup>. Abrumado por la situación tomó la decisión de enterrar el edificio y emplear la tierra sobrante de la excavación para levantar una pequeña colina junto al centro. Para su sorpresa, después de la intervención, comenzaron a dibujarse flujos no previstos: la actividad de las personas, de las plantas, del agua y del viento, seguían las líneas de nivel artificiales que el proyecto había generado.

Finalmente llegó a la conclusión de que la arquitectura no se enfrenta a la naturaleza sino que se incorpora a ella; construir edificios no es otra cosa que colocarse en medio de un campo de flujos —naturales o artificiales— y situar la obra en un sistema de relaciones relativas.

“Lo único que podemos hacer en un espacio relativo es generar una relación de tensión. Se podría decir que es como si pusiéramos un palo en la corriente de un río. A causa del palo que se ha puesto se produce un nuevo remolino en el río, y este remolino interfiere con los que ya había y termina formándose una corriente más compleja.

(...) Lo que tenemos que hacer es introducir un nuevo remolino entre los innumerables ya existentes, para estimular los alrededores, y provocar una nueva corriente en el espacio periférico. La cuestión que me preocupaba acerca del antagonismo entre ciudad y naturaleza o entre arquitectura y naturaleza, empezó a disolverse. La postura que he mantenido en estos últimos diez y tantos años de querer abrir mi arquitectura, está culminando en el sentido de incorporar la arquitectura al ambiente.”<sup>17</sup>

La formalización de arquitecturas fluidas, invisibles, transparentes, es compleja. En la arquitectura tradicional japonesa se encuentran recursos para construir estos espacios *líquidos*. Kazuyo Sejima ha manifestado alguna vez su sorpresa por el grosor de las paredes occidentales, incluso las puertas son excesivamente pesadas<sup>18</sup>. En Japón las casas funcionan con veladuras, multitud de capas que se despliegan o se cierran graduando la intimidad. Estos velos sustituyen a los muros opacos y se convierten en filtros de la luz, difusores entre la luminosidad cegadora del exterior y el ambiente tenue del interior. Las notas de Xavier Roca-Ferrer en *La novela de Genji* (2005), de Murasaki Shikibu, ilustran bien las formas características de las viviendas tradicionales japonesas:

“Las casas en que vivían Genji y todos los aristócratas que pululaban en la corte de Heian se correspondía al tipo conocido como *shinden*. Este tipo de construcciones elevadas sobre el suelo mediante postes a la manera de las construcciones palustres para conjurar la humedad, con techos de vigas entrecruzadas o recubiertos de lamas de madera se caracterizan por la ligereza de su aspecto. Normalmente tenían una sola planta y sus dimensiones medias rondaban las dos hectáreas. Cada mansión consistía en una pluralidad de construcciones rectangulares independientes comunicadas entre sí por corredores cubiertos o senderos de arena.

(...) Cuando hacía buen tiempo, las estancias de la casa se abrían completamente al exterior, quedando totalmente integradas con el jardín.”<sup>19</sup>



42. Toyo Ito, *Pao 01, Alojamiento para la Mujer Nómada de Tokio*, 1985.

43. *Pao 02*. Axonometría.

44. Sección.

45. Toyo Ito, Centro de Acogida de la Sociedad Sapporo Beer, Hokkaido, 1989.

46. Planta y fotografía del acceso.

17. Toyo Ito, “La cortina del siglo XXI. Teoría de la arquitectura líquida”, 1990, *Escritos*, op. cit., p. 77.

18. Kazuyo Sejima, *Casas. Kazuyo Sejima + Ryue Nishizawa, Sanaa*, Actar + Musac, 2007, p. 13.

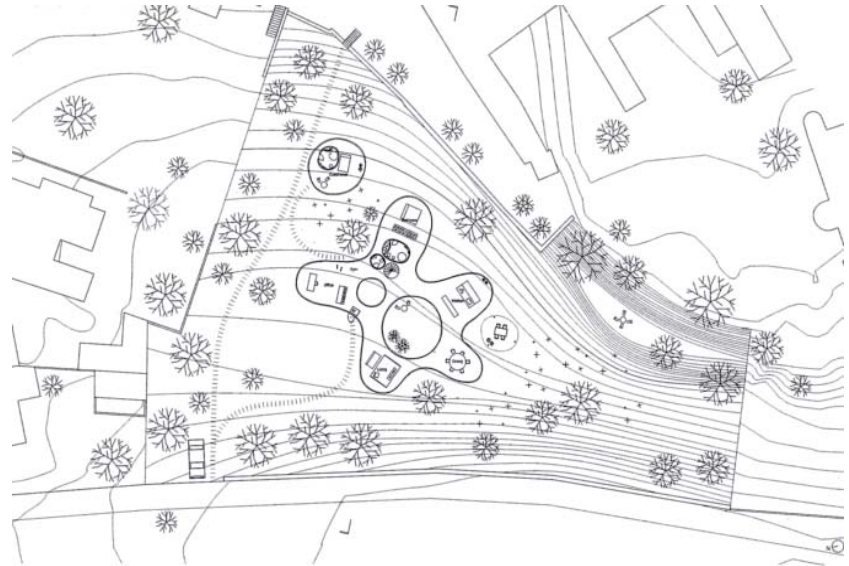
19. Xavier Roca-Ferrer en Murasaki Shikibu, *La novela de Genji*, Ediciones Destino, Barcelona, 2005, p. 133.



47. Ryue Nishizawa, Casa A, 2004-2006.

48. SANAA, Casa Flor, 2006. Planta.

La arquitectura de Sejima parece esfumarse de la escena. El proyecto de la Casa Flor (2006) ejemplifica bien esta ausencia. El encargo consiste en un jardín con una casa y la propuesta es una leve cubrición de una parte del jardín. La casa se pliega ante la vegetación que incluso la perfora y atraviesa. La continuidad entre interior y exterior es inmediata gracias al cerramiento acrílico. Sejima aclara que esta continuidad no sería posible en una casa occidental; aquí somos más indiscretos y son necesarias cortinas que protejan el interior de las miradas ajenas. Hay también recursos más sutiles: la neutralización del fondo se consigue con el empleo insistente del color blanco que baña suelos, techos, paredes, mobiliario, vajillas, cortinas. Pero el exterior penetra en la casa más allá de los patios: la proliferación de plantas, de flores de colores (en maceteros blancos) crea la ilusoria sensación de que dentro también se está fuera. Son los habitantes —o personajes—, las alfombras, las plantas, algunos muebles singulares, los que ponen la nota de color en estas casas blancas.



Los objetos, que parecen flotar, son los que singularizan el espacio y pasan a ser el objetivo de la cámara; en su presencia la arquitectura se torna invisible, es un gran espacio expositivo. Las “cosas”, la acción y el exterior son los elementos singulares que caracterizan la vivienda, convertida en tablero de ajedrez. No se trata de un contenedor neutro: ilumina todo lo que en ella se inserta. Tampoco se confina a los límites de la parcela: pretende disfrutar de todo lo que le rodea y para ello se cuida también la urbanización. La ubicación del pabellón de invitados, segregado del resto del programa, responde a la necesidad de ocultar ciertas vistas.

Las casas de Sejima y Nishizawa disponen de numerosos elementos externos que las conectan de forma íntima con la naturaleza; la Casa-M (1997) cuenta con pasillos exteriores cubiertos por celosías que conectan espacios interiores; el pasillo interior de la Casa-S (1997) se concibe como una galería perimetral tapizada con arena que llena de luz el acceso a cada habitación. Existe una búsqueda insistente de la transparencia: pilares de dimensiones extremas que se multiplican innecesariamente, techos reflectantes, vidrios translúcidos, tabiques sin espesor que son pieles, atmósferas nebulosas. Es una arquitectura de límites difusos, liviana y superficial, al borde del desvanecimiento. El espacio aéreo construido es un espacio para la experimentación, libre, disponible, no está sujeto a reglas de uso.

“La transparencia depende de la comprensión por parte de la persona que la experimenta. Por otra parte, sería aburrido si lo pudieses entender sin experimentarlo. Uno percibe sugerencias por parte del edificio hasta cierto punto pero, después, uno descubre el edificio por sí mismo y puede moverse libremente por él.”<sup>20</sup>

La incorporación de múltiples objetos en estos interiores neutros garantiza la invisibilidad del fondo. Es el recurso utilizado por Mies van der Rohe en su proyecto para un *Museo en una pequeña ciudad* (1942). Este museo se construye con las obras de arte, lienzos flotantes que parecen muros de carga para sustentar la cubierta, aunque no la toquen. Los pilares, retrasados, permiten que los planos se muevan con autonomía por la sala.



49. Ryue Nishizawa, Casa A, 2004-2006.

20. Revista GA Kazuyo Sejima + Ryue Nishizawa, A.D.A., Edita, Tokio, 2005, p. 280.



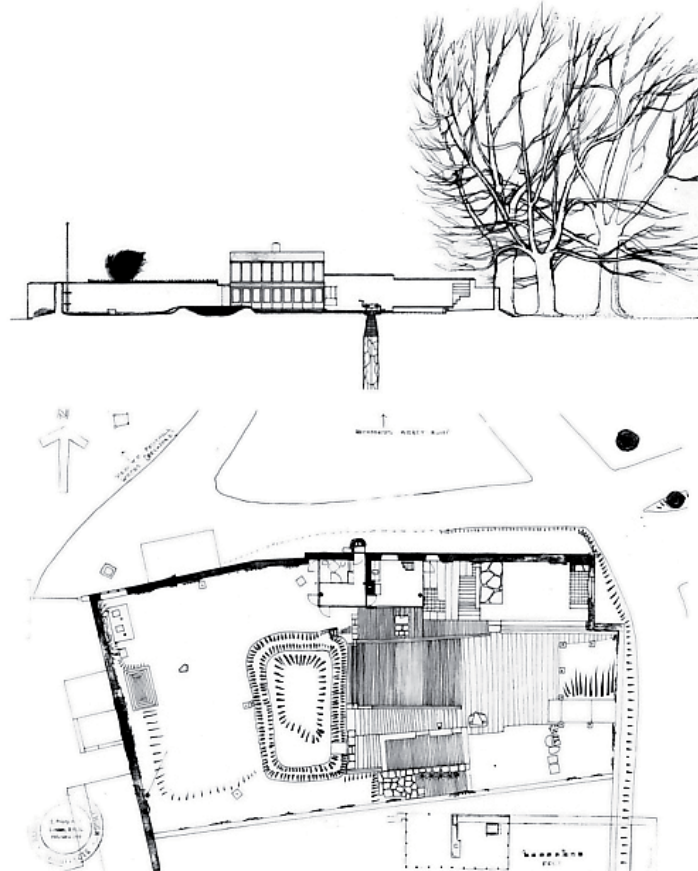


50. Peter Smithson en Fonthill antes de la construcción del pabellón.

51. Alison y Peter Smithson, Pabellón solar, Fonthill, Wiltshire, 1961-1962. Planta.

52. Alison y Peter Smithson, Estudio de los arquitectos en Cato Lodge, Londres, 1971-2003.

53. Recibidor.





La Casa Flor queda muy lejos de la casa Farnsworth (1951), aquella vivienda junto al río Fox que, según se lamentaba la doctora, no tenía dónde disponer las vajillas. En el CIAM de Bridgewater (1947) Aldo van Eyck reivindica una arquitectura que satisfaga las necesidades humanas de tipo emocional. En 1951, Martin Heidegger expone una de las claves fundamentales para entender una nueva casa: “el habitar es siempre un residir junto a las cosas”<sup>21</sup>.

Las viviendas están abigarradas de objetos; juguetes, herramientas, cacerolas, recuerdos de viajes, muebles heredados, que pueblan la casa definiendo su identidad o su esencia más allá de la propia arquitectura. Esta “despreocupación” por la construcción a favor del espacio disponible, que se viste con el arte de habitar, es una de las reflexiones que desarrollan los arquitectos ingleses Alison y Peter Smithson a propósito de las reformas que realizan en sus propias casas. Las decoraciones efímeras neutralizan el telón de fondo: el color rojo que tiñe los objetos que elabora Alison es el complementario de la casa, el rojo que teñía el estudio de Matisse.

Las casas de los Smithson están llenas de “paquetes de regalos, cometas cabeceando, pirotecnias de papel de seda, cintas verdes y doradas, fiestas, cumpleaños, invitaciones, patios de juegos, bailes, bodas, recortes de papel como de barquillo, casetas de niños, campos identificados, alterados y cargados de sentido sólo por la tenue indicación de un gesto de papel, por las huellas de unos pasos, por la escarcha. Nunca había supuesto que podía hacerse arquitectura como quien dibuja con el dedo en el vaho de un cristal”<sup>22</sup>.

Las fotografías anteriores a la construcción del Pabellón Upper Lawn (1961-1962) muestran la misma capacidad para experimentar el espacio o el jardín disponible. No es preciso introducir grandes modificaciones, está bien así. El único gesto será una construcción mínima que acoja a la familia. Lamentablemente, abandonaron esta casa por el ruido que ocasionaban sus vecinos.



21. Martin Heidegger, *Conferencias y artículos*, Serbal, Barcelona, 1994.

22. Josep Quetglas, “No te hagas ilusiones”, *Enric Miralles 1983-1990*, Editorial El croquis, Madrid, 2005, p. 26.



54. Ray y Charles Eames, casa y estudio de los arquitectos en Pacific Palisades, Los Ángeles, 1945-49

55. El salón de la casa de los Eames.

La casa de los Eames es reflejo de una casa que en realidad es una nave para contener objetos; la ligereza de la estructura metálica, más próxima a la construcción industrial que a la arquitectura de madera tradicional de las casas americanas, no se reviste. La residencia es un taller, un laboratorio, un escenario. De nuevo la vegetación prolonga el ámbito de la casa en el exterior. La fachada se tiñe de color para buscar la continuidad con el paisaje, para camuflarse entre los árboles. La intención no es tanto moldear un interior confortable, cálido, reservado, sino simplemente generar un gran espacio disponible: para ello se recurre a técnicas constructivas industriales, que permiten grandes luces, o también, y por qué no, a las de un invernadero. Lacaton y Vassal no renuncian a construir grandes estancias vacías por un reducido presupuesto: sus casas-invernaderos nos recuerdan que tampoco es preciso un confort extraordinario para disfrutar una casa. En las fotografías que muestran estas casas llama la atención el desorden en la disposición de las cosas, de los muebles. Objetos ordinarios, cotidianos, comunes, que hablan de una vida intensa.

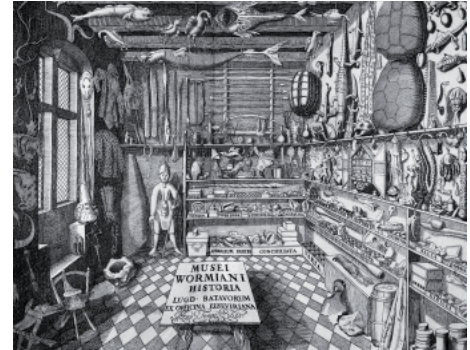
El arquitecto inglés David Chipperfield hace uso de los objetos cotidianos de una familia numerosa para organizar la distribución de un apartamento en Portland Place, Londres (2004). Los objetos se ordenan, o se exponen, en vitrinas de vidrio que ocultan la estructura y compartimentan el espacio con tabiques semitransparentes, donde las cosas ordinarias se muestran como en las estanterías de un museo arqueológico: libros, utensilios de cocina, discos, cuberterías, vajillas, son el relleno de estas cajas invisibles.

La casa parece así convertirse en una “cámara de las maravillas”, traducción aproximada del término alemán *Wunderkammer*, con el que se designa al espacio que se destinaba en los palacios a las colecciones de objetos bellos. Tal vez, sea el sustantivo que mejor defina la casa particular del arquitecto Enric Miralles, llena de objetos valiosos, recuerdos exóticos, alhajas familiares. Pese a sus gruesos muros no es posible percibir claramente la forma o el límite de las estancias; es inevitable detenerse en sus muebles, en las alfombras cerámicas, en las lámparas descolgadas.

Las puertas generan recorridos laberínticos, las aberturas practicadas en los forjados, la estructura que cose y descose muros, crea un todo continuo. La casa de Miralles tiene ecos de la arquitectura de los Smithson pero también de la casa de Soane, abigarrada de cosas, con su atmósfera amarillenta, empolvada. En el artículo *No te hagas ilusiones* (1991) Josep Quetglas describe con acierto la peculiar forma de mirar de Miralles, que no le permite concebir la arquitectura como un objeto autónomo, autorreferencial. Únicamente puede materializarse como un objeto sometido a un campo de fuerzas, atravesado por multitud de corrientes, flujos, energías, que desdibujan la forma construida:

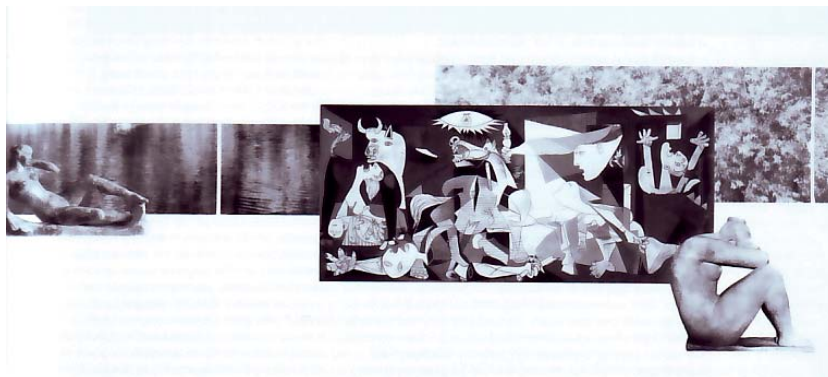
“Quien haya comprendido a Cézanne deja de poder resumir en una figura su mirada sobre el mundo. En Cézanne y Picasso el ojo se enfrenta al mundo, y es incapaz de recogerlo en una figura, astillándose la retina por el asalto de tantas cosas todas convexas, con fugas propias de cada una, desbaratándose, cayéndose, que tiene delante. El ojo se vuelve concéntrico a fuerza de mirar, dice Cézanne.

La mirada natural de Cézanne y del cubista se produce ya, directamente, desde esa condición astillada de la retina, y es por ahí que llega inevitablemente hasta la mano, el pincel y la pincelada, deshilachada, escamosa, falciforme –como la llamaba Malévich–, con su trazo retorcido de coma, y a la construcción cubista. Construcción cubista, no de las cosas, sino de la mirada y el sentimiento.”<sup>23</sup>



56. Mies van der Rohe, *Museo para una pequeña ciudad*, 1942. Collage realizado por el arquitecto.

57. “Cuarto de maravillas” de Worm (*Wunderkammer*), Dinamarca, 1620-54.



23. Josep Quetglas, “No te hagas ilusiones”, *Enric Miralles 1983-1990*, op. cit., p. 26.





La arquitectura de Miralles se hace eco de todas las exterioridades inherentes al proyecto. No existe una forma *a priori* que luego se va deformando, el proyecto surge por acumulación de datos, de referencias, de experiencias. Su arquitectura fragmentaria no proviene de deslizamientos, cortes, o deformaciones. La breve memoria con la que explica el proyecto de la casa Garau Agusti dibuja esta manera de entender el proyecto:

“Es una pared que se forma con los distintos empujes con los que se mueven los muebles buscando su posición en el interior de la sala... Es un almacén de movimientos delicados que quizás han de encontrar su expresión más clara en el jardín... El fondo de la casa, apretado contra el límite de la parcela, sería el límite sobre el que se apoya la geometría que se hace sitio entre la muy estricta ordenanza. Detrás, y en el interior, está el verdadero frente de la caja.”<sup>24</sup>

La arquitectura de Miralles es prolífica en espacios exteriores muy cualificados que se tratan con igual intensidad que los espacios interiores. Es una construcción sensorial, perceptiva, que recoge los flujos, que suaviza los movimientos que la atraviesan. En este sentido es muy próxima a la arquitectura de Siza, por la multitud de registros que atiende. La técnica de trabajo de Miralles consiste en tratarlo todo por igual: la ubicación de un árbol, el programa específico o la construcción. No responde a una forma apriorística. La forma surge al final del proceso y es además abierta porque se haya incorporada, integrada, en campos fluctuantes.

En las operaciones que realiza en su casa de Barcelona hay muchos ecos de la arquitectura de Soane. En los dos casos se actúa sobre una arquitectura preexistente que se altera, que se corta: perforando forjados para comunicar plantas, taladrando muros para generar recorridos laberínticos, introduciendo ortopedías que cosen estancias distintas, habitaciones fragmentadas, porosas, abarrotadas de objetos. De alguna manera las casas preexistentes se horadan, buscando vistas cruzadas, enseñando las tripas. Ambas casas se realizan “habitación por habitación y el resultado final es inesperado. No existe un diagrama completo”<sup>25</sup>. Tal vez la complejidad



58. Enric Miralles, casa particular del arquitecto en calle Mercaders, Barcelona, 1995. Planta.

59. Interior.

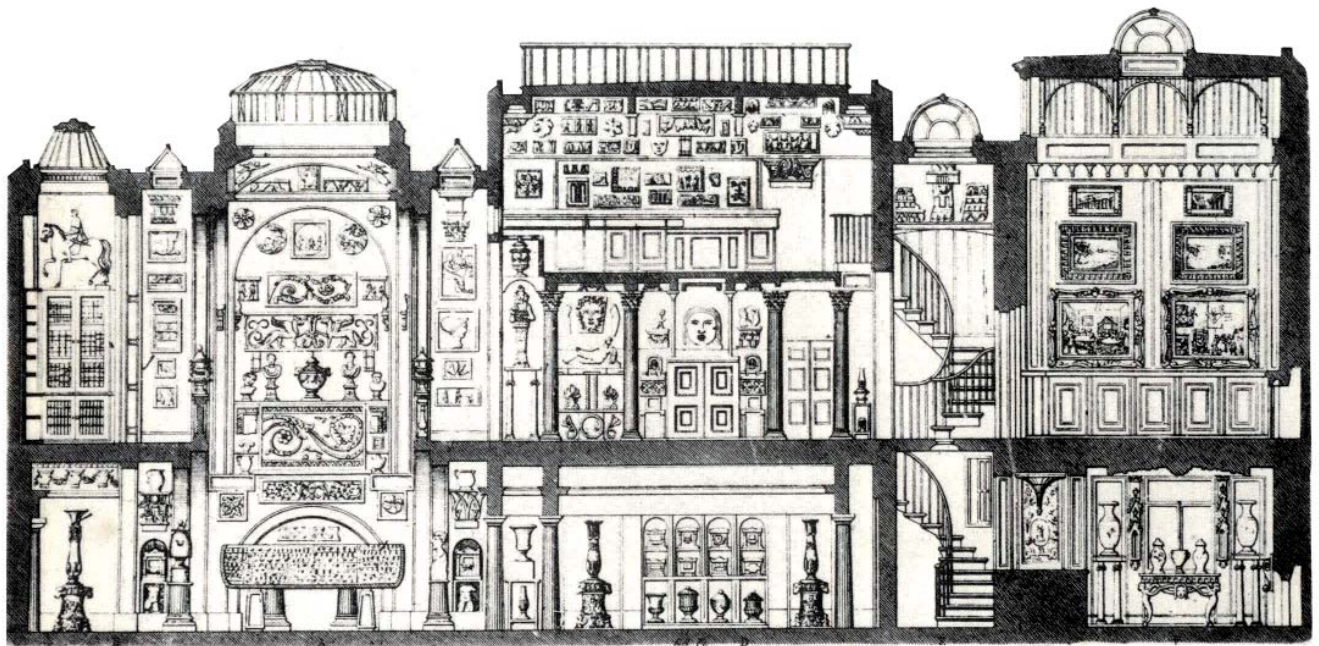
60. Enric Miralles, Rehabilitación de casa en La Clota, Vall de Hebrón, Barcelona, 1997-99. Biblioteca.

61. Exterior.

24. *Enric Miralles 1983-1990*, op. cit., p. 144.

25. *Íbidem*, p. 144.





de estas casas sea el resultado de esta forma de hacer, de excavar la casa, de horadar un hojaladre, donde aparecen vasos comunicantes inesperados, sorprendentes, a la manera de hacer de Gordon Matta-Clark. Así explica Miralles el proyecto de la escuela La Llauna:

“En La Llauna, en el interior de la fábrica, encontramos la dimensión y la luz que en la calle de servicio no existe... Ese lugar privilegiado lo encontramos entre la estructura de caballos de madera existentes: visión lejana del mar, luz... uno de esos lugares sólo accesible durante la construcción, es paso hacia las plantas. Un interior vaciado. Quedarnos cerca de los espacios reservados a la construcción. Aquéllos que hacen posible el espacio vacío.”<sup>26</sup>

Las obras de Miralles son de una materialidad bruta, rugosa, pesada. Emplea materiales muy expresivos: viguetas de madera con nudos muy visibles, suelos cerámicos bañados de arcilla, estructuras metálicas lacadas en negro; arquitectura ensamblada, atornillada, desmontable. Si la invisibilidad de la arquitectura japonesa podría asociarse a la transparencia, a la evanescencia, al color blanco que impregnaba todas las superficies, en este caso se construye con estratos superpuestos que no conforman un objeto sino un campo de fuerzas. Miralles opera como un cartógrafo, superponiendo plantas: el objeto construido será el volumen resultante de la suma de estratos, no el resultado de una imagen predeterminada. Miralles habla de recuperar el vacío anterior a la construcción, de no interrumpir el lugar, “este aire, ahora encerrado, debe expresar la ausencia de lo que allí existía”<sup>27</sup>.

“Pasar a través de las cosas mientras se transforman.”<sup>28</sup>

Desde materializaciones diversas las arquitecturas de Alejandro de la Sota, Toyo Ito o Enric Miralles responden al campo en el que se insertan, asumiendo con naturalidad el convertirse en escenarios del habitar. El silencio de esta arquitectura la convierte en caja de resonancia que recoge los ecos del exterior.

“No se trata de que las cosas no se vean sino de que se vea solamente aquello que uno quiere.”<sup>29</sup>



62. John Soane, casa del arquitecto en Lincoln's Inn Fields, Londres (1792-1824). Sección.

63. Gordon Matta-Clark, *Splitting*, 1974.

26. *Enric Miralles 1983-1990*, op. cit., p. 144.

27. *Íbidem*, p. 194.

28. *Íbidem*, p. 194.

29. Juan Navarro Badeweg, “Conversación con Juan José Lahuerta”, 2000, *Una caja de resonancia*, op. cit., p. 155.

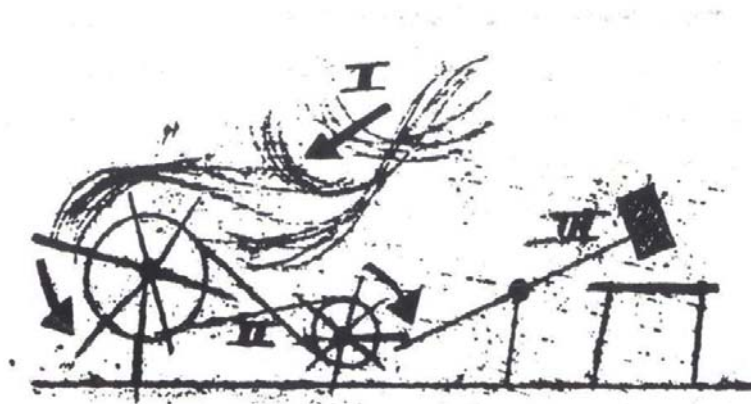
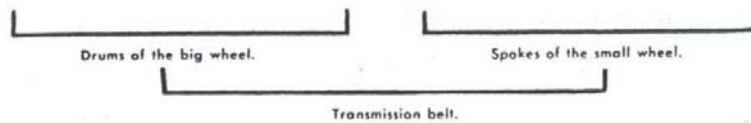


Fig. 25

I The Waterfall (active).

II Wheels (medial).

III Hammer (passive).



## El molino de agua y el martillo

“La imagen de Paul Klee, perteneciente a su libro de enseñanza en la Bauhaus, nos presenta un texto ilustrado con un dibujo, El molino de agua y el martillo. En él las formas agitadas del agua se domestican con la geometría del molino, cuyas ruedas estrelladas engullen la contingencia de la corriente. El molino pone en funcionamiento un proceso de dominio, de re-distribución de las líneas de fuerza que, por medio de la correa de transmisión, se transforman en el golpe seco del martillo sobre el yunque, cuyo sonido pauta el espacio con su ritmo cadencioso. La imagen representa la transmisión de fuerzas naturales a través de mecanismos artificiales. El molino es el orden impuesto sobre las fuerzas del agua, el aire o la tierra.

La arquitectura, al igual que el molino, canaliza las fuerzas para darles un propósito, creando vínculos entre los elementos heterogéneos de un paisaje.”<sup>1</sup>

En 1981 la obra *Tilted Arc* de Richard Serra originó una polémica fabulosa. La escultura formaba parte del proyecto *Arte en arquitectura* que desde 1963 desarrollaba la Administración Norteamericana. El objetivo era formar una colección nacional de arte contemporáneo estadounidense y para ello se destinaba el 0,5% de los costos de la construcción de un edificio federal a arte público. Serra recibió el encargo de realizar una escultura frente al edificio federal Jacob K. Javits en la Foley Square de Nueva York, al sur de Manhattan. Su propuesta consistió en un enorme arco de acero de 73 toneladas, levemente inclinado, que atravesaba diametralmente la plaza, interrumpiendo no sólo la visión sino también la circulación. Fue tal el rechazo que generó que dos meses después de su instalación los trabajadores de aquel edificio reunieron 1.300 firmas solicitando que la trasladasen a otro lugar. El caso llegó a los tribunales. En una audiencia pública, celebrada durante tres días, se escucharon argumentos a favor y en contra de cambiar la ubicación. Los trabajadores fueron contundentes: aquel muro parecía una pieza de construcción abandonada que interrumpía gravemente el tránsito por la plaza, el artefacto era una trampa para tanques, el arco

64. Paul Klee, *El molino de agua y el martillo*, 1923.

1. Luis Rojo de Castro, “El haz y el envés”, en *Juan Navarro Baldeweg: 1992-1995*, Editorial El Croquis, Madrid, 1995, p. 32.



65. Richard Serra, *Tilted Arc*, 1981.

2. Richard Serra, "Tilted Arc Destroyed", en *Art in America*, mayo 1989, en *Richard Serra*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Ministerio de Cultura, 1991, p. 49.

les conducía a llevar vidas más vacías, dividía el espacio contra sí mismo. Nadie parecía entender por qué una obra tan desafortunada, aquel muro de acero, no podía trasladarse a otro sitio más adecuado, donde pudiese revelar mejor su belleza. Las declaraciones a favor de no trasladar la escultura esgrimían que la obra alertaba sobre la creciente escasez de libertad en un mundo banal, cuestionaban la naturaleza del arte y la relación del arte con el público, la pieza era una metáfora sobre las estructuras del estado que quedaban oxidadas y obsoletas. El escultor Donald Judd intervino a favor de Serra afirmando que mover la obra del sitio era destruirla y los que querían destruirla unos bárbaros. Serra intentó explicarlo en su intervención:

“Mi nombre es Richard Serra y soy escultor norteamericano. No hago objetos portátiles. No hago obras que puedan ser recolocadas o reajustadas a un sitio. Hago obras que se relacionan con las componentes de un lugar.

La escala, dimensiones y emplazamiento de una obra sujeta a un lugar están determinados por la topografía de su lugar de destino, ya sea éste de carácter urbano, un paisaje o un recinto arquitectónico. Los trabajos pasan a formar parte del lugar y modifican su organización tanto desde el punto de vista conceptual como desde el de su percepción. Mis trabajos nunca decoran, ilustran, o reproducen un lugar.

Lo singular de los trabajos hechos para un lugar determinado consiste en que han sido proyectados para un emplazamiento específico, que depende de él y que son inseparables de él. La escala, dimensiones y emplazamiento de las partes de la escultura resultan del análisis de las condiciones ambientales específicas de un contexto dado.

(...) A partir de la interrelación entre la escultura y el lugar hacen referencia crítica al contenido y al entorno de su lugar de emplazamiento.”<sup>2</sup>

Finalmente el tribunal sentenció que debían respetarse los intereses de los trabajadores y que trasladar la escultura no era destruirla. Se le pidió a Serra que estudiase una ubicación alternativa. En marzo de 1989, durante la noche, la obra se cortó en tres partes, se dismanteló y se llevó a un desguace.



La interacción que la escultura de Serra tiene con el sitio está ligada a la percepción del movimiento; éste se realiza de una manera dirigida, es decir, la escultura conduce al espectador, incomodándolo, obligándolo a rodear la plaza.; se trata de un mecanismo activador del lugar. La escultura distorsiona el sitio: interrumpe ejes, envuelve sólo una parte de la plaza, crea una barrera entre el ámbito de entrada al edificio y la circulación rodada, y la fuente que presidía la escena pasa a una posición excéntrica. Aunque en apariencia Serra no altere el sitio (conserva todos los elementos de la plaza) en realidad lo redefine desestabilizando el lugar y le confiere una nueva estructura, en la que se integra al espectador.

“En la plaza hay una fuente y uno esperaría que hubiera una escultura al lado de la fuente, de modo que el conjunto embelleciese el edificio. Yo he descubierto un camino para disociar o alterar la función decorativa de la plaza y para que la gente sea integrada activamente en el campo de la escultura. La intención es incorporar el observador a la escultura. El emplazamiento de la escultura modificará el espacio de la plaza. Tras la creación de la pieza, el espacio pasa a ser comprendido como una función de la escultura.”<sup>3</sup>



66. *Tilted Arc*, Richard Serra, 1981.

3. Richard Serra y Douglas Crimp. “Richard Serra’s Urban Sculpture: An interview”, en *Richard Serra: Interviews, etc. 1970-1980*, Nueva York, 1980, p. 168, en *Richard Serra*, op. cit., p. 61.

El escultor recurre a unas palabras de Le Corbusier, uno de los pocos arquitectos que le interesan, para explicar la acción de su escultura en el sitio:

“Tienes en Moscú, en las iglesias del Kremlin, muchos frescos bizantinos magníficos. En ciertos casos, estas pinturas no socavan la arquitectura. Pero no estoy seguro de que tampoco le aporten algo; éste es todo el problema del fresco. Acepto el fresco no como algo que enfatiza al muro sino, por el contrario, como un medio para destruirlo violentamente, para remover cualquier noción de su estabilidad, peso, etc. Acepto el *Juicio Final* de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina, el cual destruye el muro; y acepto también el techo de la Capilla Sixtina, que distorsiona completamente la noción misma de techo.

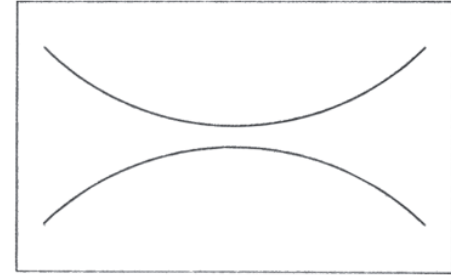
El dilema es simple: si el muro y el techo de la Capilla Sixtina estaban destinados a ser preservados como configuraciones, no deberían haber sido pintados con frescos, lo que significa que alguien quiso remover para siempre su carácter arquitectónico original y crear alguna otra cosa, lo cual es aceptable.”<sup>4</sup>



4. Le Corbusier, Carta a Víctor Nekrasov, 1932, en *Kunst & Museum journal*, volumen I, n. 6, Amsterdam, 1990, p. 23-33.

Remover el carácter original para crear otra cosa es precisamente lo que Serra pretende al insertar su escultura en un campo determinado. Alterar el carácter, la estructura, la experiencia del lugar, para conferirle un nuevo equilibrio. No importa la forma que origina el movimiento sino el movimiento en sí. No es un objeto autónomo, movable; la escultura se superpone y se macla al sitio y es al recorrerla, al sumergirse en ella, cuando el espectador advierte nuevas referencias. Es la dialéctica entre recorrer y mirar el paisaje lo que fundamenta la experiencia de la escultura.

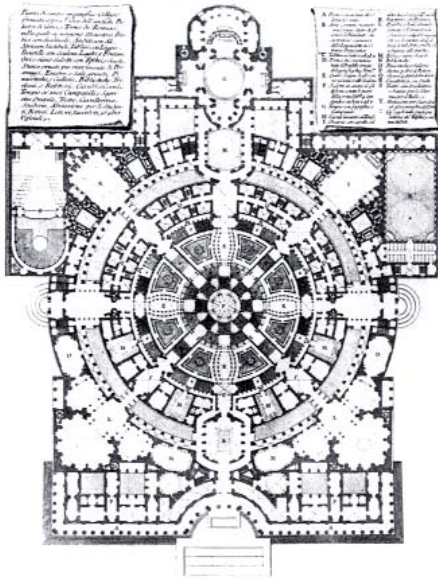
Uno de los recursos empleados por el escultor para alterar nuestra percepción consiste en trabajar con la sección para introducir variaciones en una planta aparentemente regular: se trata de distorsiones mínimas –y por ello, invisibles– que deforman el recorrido. En el ensayo *Un paseo pintoresco alrededor de Clara-Clara* (1983) el historiador y crítico de arte Yve-Alain Bois explica el uso que hace Serra de paralajes para crear estas distorsiones<sup>5</sup>. Por *paralaje*, del griego *parallaxis*, se entiende el cambio o desplazamiento de la posición aparente de un cuerpo debido al cambio de perspectiva del espectador. En la obra *Clara, Clara* (1983), los efectos de estas distorsiones son muy claros: se trata de una escultura compuesta por dos piezas similares en planta, dos semicircunferencias. Esta escultura debía instalarse en el foso del vestíbulo de acceso del Centro Pompidou de París. Al ver la obra desde arriba el espectador habría intuido, de golpe, la simetría de la planta, pero esta visión habría sido falsa. El desarrollo en sección se corresponde con dos troncos de cono con la única diferencia de que uno de ellos está invertido. Esta leve asimetría hace que los dos basculen hacia el mismo sitio pero esta distorsión es tan leve que el espectador sólo la percibe cuando deambula por la escultura y pasa por el estrangulamiento que conforman los dos muros. El extrañamiento se produce porque antes de pasar no se ha percibido esa diferencia, que ahora, mientras se anda, se registra. El centro de este campo de fuerzas está vacío, se ha diluido, incluso la pesada forma de acero se ha evaporado. No es un espacio excavado, interior, al que se accede; es un deambulatorio, un espacio de tránsito rápido, inaprensible. Finalmente esta obra se instaló en las Tullerías, entre dos taludes levemente inclinados, por lo que subsiste algo de esa falsedad inicial.



67. Richard Serra, *Clara Clara*, 1983.

68. Plano de planta de la escultura.

5. Yve-Alain Bois, “Paseo pintoresco alrededor de Clara-Clara”, 1983, *Naturaleza y artefacto: el ideal pintoresco en la arquitectura y el paisaje contemporáneos*, editor Iñaki Ábalos, Editorial Gustavo Gili, S.L., Barcelona, 2009, p. 56-57.



69. Giovanni Battista Piranesi, *Pianta di ampio e magnifico Collegio*. Grabado, 1750.

Para rastrear los recursos compositivos empleados por Serra, Bois parte de una observación que realizó Robert Smithson a propósito de una de las primeras esculturas de Serra, *Shift* (1972), de la que dijo que tenía cualidades pintorescas<sup>6</sup>. El crítico de arte cree que con este comentario, que Serra no entendió, Smithson pretendía señalar ciertas características de su escultura que lo vinculaban a toda una corriente de pensamiento en la que el objeto —o la acción— no tenían una estructura cerrada sino que formaban parte de un campo abierto. En *La esfera y el laberinto* (1980) Manfredo Tafuri recurre a Giovanni Battista Piranesi para hablar de arquitecturas que generan campos (laberintos). A propósito de *Pianta di ampio e magnifico Collegio* (1750), Tafuri presenta los grabados de Piranesi como una crítica sistemática al concepto de centro.

“Aquel fraccionamiento, distorsión, multiplicación, descomposición, no es más que una crítica sistemática del concepto de lugar, realizada con instrumentos de la comunicación visual. (...) Desde las composiciones en perspectiva de *La Prima parte di architetture e prospettive* (1743) Piranesi presenta organismos que fingen tener una centralidad, sin alcanzarla.”<sup>7</sup>

En el grabado del *Collegio*, la centralidad evidente de la planta pronto entra en contradicción: el centro es uno de los espacios menores, menudado por la presión externa, y pronto, los demás espacios entran en competición porque a medida que se alejan de ese centro son mayores. Los ejes principales se obstaculizan para meter en carga ejes secundarios que se convierten en principales; el espacio se contrae y se dilata indefinidamente generando un recorrido incierto. La estructura del colegio es ampliable hasta el infinito: “la independencia de las partes y su montaje no siguen otra ley que la de la pura contigüidad. (...) En las *Carverri* la constricción no viene de la falta de espacio sino de su apertura hacia el infinito.”<sup>8</sup>

La atención parece centrarse en el movimiento, en la no percepción de la forma que genera la acción que se convierte en una materia invisible, secundaria, en un molde del vacío, ese espacio negativo, transitivo, que parece fluir entre límites difusos.

6. Yve-Alain Bois, “Paseo pintoresco alrededor de Clara-Clara”, *Naturaleza y artefacto*, op. cit., p. 49-57

7. Manfredo Tafuri, *La esfera y el laberinto: vanguardias y arquitectura de Piranesi a los años setenta*, Editorial Gustavo Gili, 1984, p. 40.

8. Íbidem, p. 35.

“En el laberinto cada trayecto es tránsito puro: no está subordinado a una totalidad hacia la que se orienta.

(...) Los elementos totalizantes del espacio (como son el contorno y los ejes) quedan ocultos, mientras que el espectador, debido a los numerosos quiebros y recodos de la planta libre, se ve obligado a experimentarlos siempre parcialmente: como una serie de fragmentos equivalentes, con un movimiento sesgado como el del agua en una turbina o al rebosar de una vasija.”<sup>9</sup>

Bois, apoyándose en estos análisis de Tafuri, traza paralelismos entre la escultura de Serra y la arquitectura de Piranesi: el espacio no es maternal, cerrado –como el espacio barroco–, ni está orientado a partir de ejes; éstos son múltiples y paralelos. No existe un centro estático sino múltiples centros o un centro móvil. Los alzados contradicen la planta, la distorsionan, para crear efectos desconcertantes o absurdos. “En las cárceles no encontramos nunca una visión en perspectiva que procede en profundidad, sin interrupciones. En todas partes, el movimiento en perspectiva de profundidad se ve interrumpido por un puente, un pilar, un arco o una galería. Cada vez, más allá del pilar o del semicírculo del arco, se reanuda el movimiento de la perspectiva”<sup>10</sup>.

El truco consiste en repetir varias veces la misma escena, el mismo elemento, indefinidamente –las escaleras de Piranesi, la mano cogiendo plomo de Serra–, para no desembocar en un final.

“El centro es un lugar de paso; es decir, un lugar indiferente, sin otra identidad que aquella que le confieren los que pasan, un no-lugar que sólo existe por la experiencia temporal, deambulatoria, que el *flâneur* tiene de ella. En cierto modo, se puede pensar que Piranesi no sólo anuncia el espacio de la escultura de Serra sino el de toda la escultura moderna.

(...) Este espacio es el del “pasaje” y el del descentramiento, un espacio interrumpido por el tiempo discontinuo de la memoria involuntaria, un espacio sin ataduras, con divergencias que el espectador deberá explorar e hilos que, eventualmente, el espectador deberá atar por sí mismo.”<sup>11</sup>



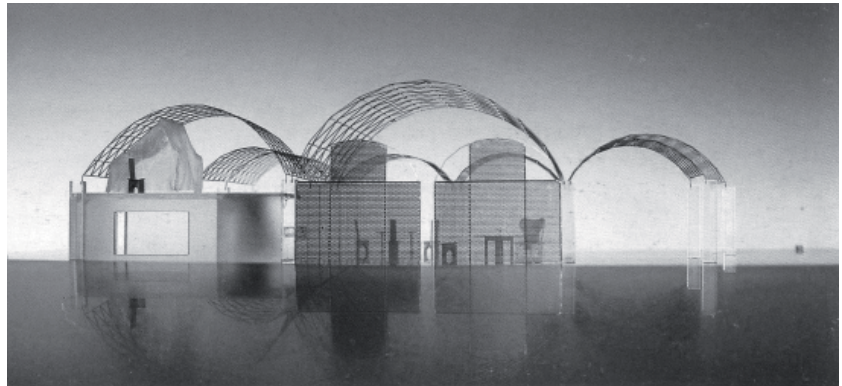
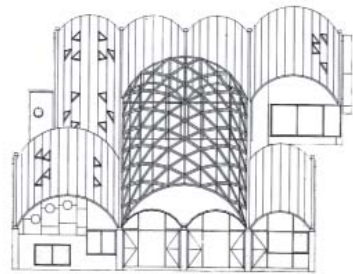
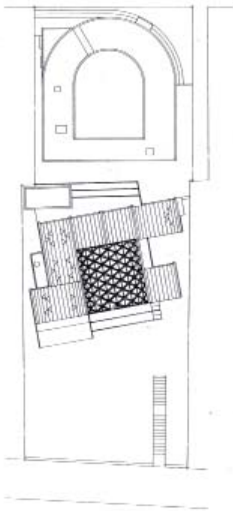
70. Giovanni Battista Piranesi, *Carceri*, lám. VII, (primer estado). Grabado, 1745-60.

9. José Muñoz Millanes, prólogo de *La habitación vacante*, Col.legi d'Arquitectes de Catalunya, Demarcació de Girona, Girona, 1999 (2ª ed. 2001), p. VI

10. Sergéi Eisenstein, “Piranesi o la fluidez de las formas” (1947), (recogido en Manfredo Tafuri, *La esfera y el laberinto*, op. cit., p. 118).

11. Yve-Alain Bois, “Paseo pintoresco alrededor de Clara-Clara”, *Naturaleza y arteificio*, op. cit., p. 65.





71. Toyo Ito, Silver Hut, Nakano-Ku, Tokio, 1982-1984. Planta.

72. Silver Hut. Axonometría.

73. Silver Hut. Vista de la maqueta.

74. Silver Hut. Vista del exterior.

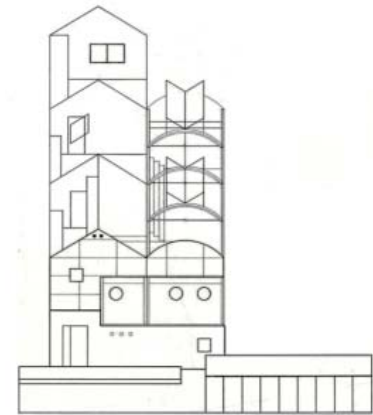
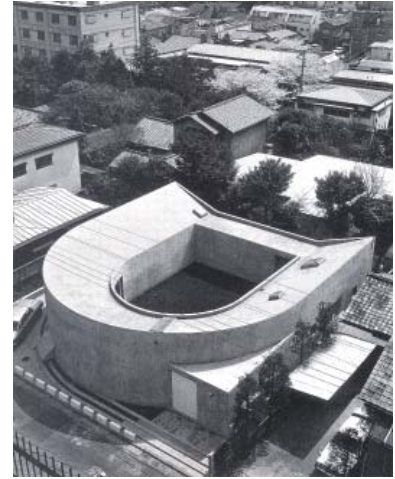
75. Toyo Ito, casa de Nakano-Honcho (White-U), Tokio, 1975-76. Vista del exterior.

76. Toyo Ito, casa en Hanakoganei, 1983. Axonometría.

A finales de 1982 Toyo Ito recibió una invitación para participar en una actividad organizada por Philip Johnson y la Universidad de Virginia, *Conferencia P3*, unas jornadas en las que treinta arquitectos presentarían proyectos inéditos que serían comentados por el resto de asistentes. Como apenas tenía trabajo decidió construir su propia casa, la Silver Hut, y presentar ese proyecto a la convocatoria. El solar estaba situado junto a una obra anterior del arquitecto, la casa de Nakano Honcho (1975-1976), de una sola planta con forma de herradura. El arquitecto quiso establecer un diálogo entre ambas pero la fuerte axialidad de la primera planteaba una difícil convivencia: “lo que pensé a continuación fue en cómo debilitar y difuminar aquella forma simbólica de herradura en medio de esta continuidad”<sup>12</sup>. Para debilitar y difuminar aquella estructura introdujo varios patios concatenados para generar una corriente que contrarrestase el eje anterior. El resultado fue una planta algo confusa en la que una matriz de estancias abovedadas se sucedían en un recorrido laberíntico. Toyo Ito quería romper con su manera convencional de proyectar pero no lo conseguía totalmente; así lo señala en su artículo “Hacia una arquitectura del viento” (1985):

“Fue exactamente lo que me señaló Eisenman después de la reunión, cuando me dijo: *Las casas que hacías antes eran claras y limpias. ¿Cómo es que este proyecto es ambiguo?* Y yo le contesté: *Precisamente lo que estoy intentando hacer es poco claro y ambiguo, y carente de centralidad.* Sin embargo, ya entonces era consciente de que por mucho que intentara crear la ambigüedad a través del manejo formal, no era más que una simulación dentro del marco del llamado concepto de lo arquitectónico; pero lo que pasaba era probablemente que no tenía más remedio, en definitiva, que depender del manejo de formas, porque yo no había descubierto ninguna otra manera de poder sustituirlo.”<sup>13</sup>

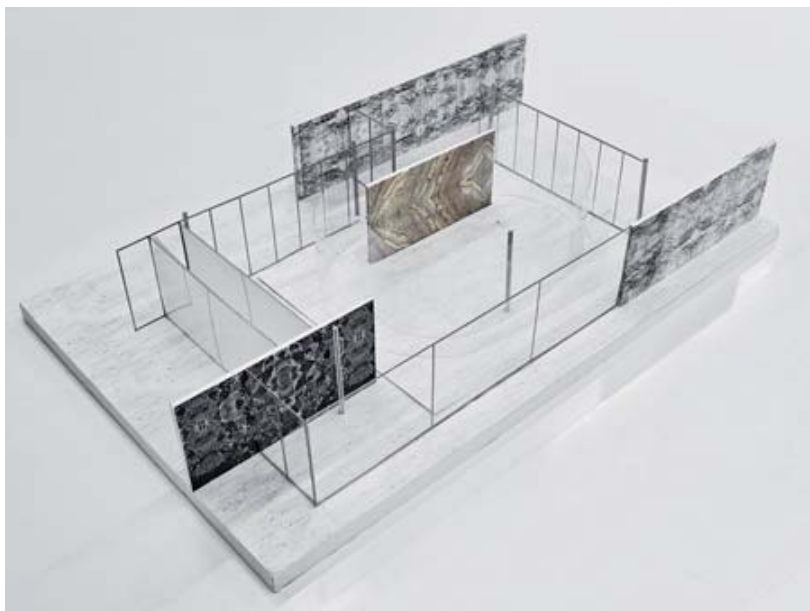
El complicado objetivo que se marcaba el arquitecto era crear espacios enlazados, sin centro, sin ejes, laberínticos, es decir, los espacios de las cárceles de Piranesi o de las esculturas de Serra. El proyecto de la Silver Hut sirvió de base para la casa en Hanakoganei (1983), que desarrolló casi de forma paralela. En este caso la estructura no se somete a dislocaciones geométricas: “creo que en esta obra pude, por primera vez, realizar un proyecto sin estar sujeto a manipulaciones formales”<sup>14</sup>.



12. Toyo Ito, “Hacia la arquitectura del viento”, 1985, *Escritos*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Murcia, 2000, p. 29.

13. Ídem.

14. Íbidem, p. 34.



Se trata de dos naves paralelas y adosadas, una con cubierta a dos aguas —que contiene usos cerrados— y otra abovedada, que es un exterior cubierto. Este espacio no tenía una función específica, pudiendo utilizarse como área de servicios, sala de estar o vestíbulo. Estas dos casas tienen en común ciertas referencias formales a las casas Jaoul de Le Corbusier (1956). Toyo Ito comparte “la búsqueda de una arquitectura que pudiera estar en contacto con el sol, el verdor y el viento, sobre todo este último”<sup>15</sup> pero señala una diferencia fundamental, la construcción del límite. Los muros de ladrillo de Le Corbusier, que con su materialidad pesada cierran el interior, son reemplazados por veladuras, vidrios, materiales translúcidos, que diluyen la fachada. Las casas de Toyo Ito son cabañas, tiendas ligeras, *paos* para habitantes nómadas, apenas una cubierta que se prolonga en el exterior. Se persigue la disolución de la estancia, la formalización de una arquitectura de límites difusos, la construcción de un espacio continuo, *líquido*, como un deambulatorio, características que atribuye al Pabellón de Barcelona de Mies van der Rohe como refleja en el ensayo *Tarzanes en el bosque de Tokio*.

“El espacio compuesto por superficies de vidrio, que se alza como si fuera una columna de hielo, parece que empezara a fundirse en el aire. Es una arquitectura nacida solamente de imágenes y, sin embargo, no tiene una forma definida. (...) La transparencia del Pabellón de Barcelona no es semejante a la del aire límpido, sino que se trata de una transparencia similar a la que contemplaríamos si estuviéramos mirando las cosas desde la profundidad del agua y que bien puede describirse como translúcida.”<sup>16</sup>

En *El horror cristalizado* (2001) Josep Quetglas se pregunta si el Pabellón de Barcelona tiene un centro. La sala del trono, la estancia destinada a la recepción del rey Alfonso XIII, podría ser el centro del conjunto pero es un centro que atrae y rechaza a la vez: nadie pisa la alfombra de lana negra que preside la sala. La estructura muraria conduce al transeúnte en un recorrido que no culmina; precisamente el debilitamiento del espacio central, el más oscuro, con fugas luminosas, produce desconcierto. La desorientación viene acentuada por los reflejos, las superficies pulidas que multiplican la luz, las imágenes, los destellos.

77. SANAA, Sejima + Nishizawa, Intervención en el Pabellón de Barcelona de Mies van der Rohe, 2008-2009. Maqueta.

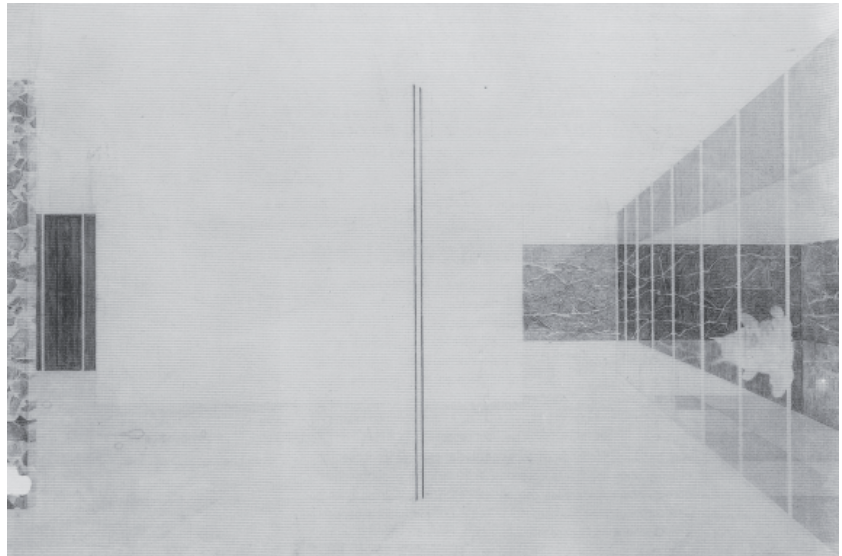
78. Fotografía del Salón del trono con la intervención de SANAA.

15. Toyo Ito, “Hacia la arquitectura del viento”, op. cit., p. 34.

16. Toyo Ito, “Tarzanes en el bosque de los medios”, 1997, *Naturaleza y artefacto*, op. cit., p. 172-173.

El juego de *paralajes* –las apariciones, tan diversas, de la estatua de Kolbe– crea la ilusoria sensación de que el espacio es mucho mayor, ilimitado. No es fácil hacer un cálculo rápido de la superficie real de este espacio, aprehender, recorriéndolo, su forma. La materialidad del Pabellón contribuye además al desconcierto: piedras preciosas, vidrios brillantes, aceros refulgentes, “¿acaso no está la infinita riqueza de las paredes conseguida a cambio del infinito empobrecimiento del habitante?”<sup>17</sup>.

“Un escenario teatral, apenas unas bambalinas, que ofreció a sus visitantes el inesperado espectáculo de ellos mismos buscando un centro, una referencia compacta, una figura referible de lo Moderno; los visitantes buscando y, a la larga, renunciando a alcanzar esa imagen estable del mundo y de sí mismos, perdidos y disueltos ambos en la indefinición y multiplicidad del laberinto de alusiones y reflejos hormigueantes en la superficie de los cromados, de los cristales, de las piedras, del agua, de los sombreados móviles de la vegetación y las banderas. Un escenario donde la disolución de las personas y de las cosas era irrefrenable.”<sup>18</sup>



17. Josep Quetglas, *El horror cristalizado*, Editorial Actar, Barcelona, 2001, p. 141.

18. *Íbidem*, p. 129.



En su etapa americana Mies parece perder la fluidez lograda en Barcelona. La ingravidez de la casa Farnsworth, la repetición de los perfiles metálicos en los muros cortina, la rigidez en la ordenación del campus IIT, parecen indicar que el Pabellón de Barcelona constituye la culminación de una etapa europea, iniciada con sus montajes expositivos, que no se continúa tras el exilio. La difusión de sus soluciones constructivas y formales hace pensar que su arquitectura es reproducible, que articula un lenguaje adecuado para construir la ciudad. El propio Mies expone la necesidad de disponer de una gramática para construir<sup>19</sup>. Al igual que *Tilted Arc*, la escultura de Serra, nada parece indicar que se trate de una arquitectura hecha para un sitio específico; podría utilizarse de forma universal. Sin embargo, el arquitecto no se muestra favorable a la prefabricación de edificios, el proyecto cuenta con más grados de libertad que no tienen por qué perderse.

“No creo que construir casas empaquetadas sea algo ventajoso. Prefabricar totalmente una casa resulta una constricción innecesaria. El valor de la prefabricación reside en los módulos y es mucho mejor tener elementos prefabricados y concentrarse en su desarrollo; así el arquitecto puede utilizarlos libremente. De otro modo, la arquitectura sería terriblemente aburrida. (...) No creo que un proceso industrial sea como un tampón; todo tiene que armarse y lograr su propia expresión.”<sup>20</sup>

Frente a ciertos análisis que sistematizan su producción en tres tipologías (el pabellón, el edificio de grandes luces y el edificio en altura) Mies atiende a otros grados de libertad del proyecto: se sirve de un conjunto de muros o de un grupo de edificios, con los que trabaja como una masa compacta, para moldear el espacio exterior. La coleccionista Katherine Kuh (en su galería compró Mies obras de Paul Klee) recuerda en sus memorias, a propósito de una visita a la casa Farnsworth, la importancia que Mies concedía a los espacios exteriores: “a menudo, el espacio entre los edificios es tan importante como los edificios”<sup>21</sup>, solía decir. Las fachadas de acero lacado en negro de los edificios en altura se evaporan al llegar a la planta baja. Interpone un plano horizontal —una geometría autónoma que secciona el prisma— para liberar el plano del suelo de la rigidez que impone la torre. El proyecto de ordenación, iniciado al decidir la ubicación y



79. Pabellón de Barcelona. Dibujo de Mies van der Rohe.

80. Salida posterior, hacia el jardín.

19. Mies van der Rohe, *Conversaciones con Mies van der Rohe. Certezas americanas*, Gustavo Gili, Barcelona, 2006, p. 56.

20. *Ibidem*, p. 11.

21. Katherine Kuh, *Mi historia de amor con el arte moderno*, Turner Publicaciones, Madrid, 2006, p. 117



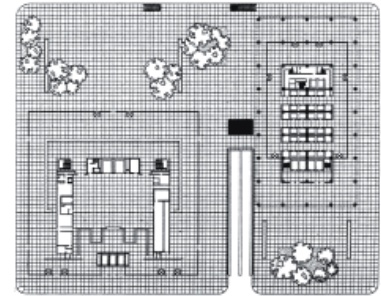
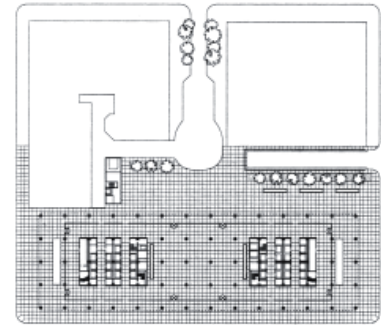
dimensiones de la masa construida, continúa en el encuentro con la ciudad. Es en la planta baja –cuando la estructura de pilares metálicos y los núcleos de ascensores y escaleras aparecen por primera vez exentos– donde se genera de nuevo el espacio fluido en continuidad con la acera, con el tráfico, con el paseo, donde se construye la plaza, la estancia exterior, que se dibuja delimitando zonas en sombra, organizando árboles, estanques, bancos, para crear una pausa en el camino. Es precisamente en este espacio urbano (y no en la torre), donde el arquitecto se mueve con libertad.

“Casi sin excepción, los edificios de Mies parecen tener ya dentro de sí el espacio que les rodea. Por supuesto que están situados con mucha astucia y que sus partes están dimensionadas dependiendo del lugar, pero esa proyección de un campo de espacio que los rodea es más que eso.”<sup>22</sup>

Peter Smithson utiliza el término *empooling* (encharcamiento) para designar el espacio vacío, intermedio, que queda entre los edificios<sup>23</sup>. Lo compara con el agua que al bajar la marea queda estancada entre las rocas y que forma un tejido conectivo, el magma del que sobresalen las rocas, los edificios, los muros. Buenos discípulos de Mies, en el conjunto *The Economist* (1964) Alison y Peter Smithson construyen la mejor habitación al exterior.

“Hoy en día, un edificio es interesante sólo si representa algo más que sí mismo; si aporta al espacio de alrededor posibilidades de conexión, en especial si lo hace de una manera tan sutil que, hasta ahora, nuestras sensibilidades no han reconocido en absoluto como arquitectura, mucho menos de manera lo suficientemente clara como para poder aislar sus características- para ver que nos presenta como el nuevo y amable rostro sonriente de nuestra disciplina.”<sup>24</sup>

Esta particular visión de la ciudad –la atención a los vacíos, a los recorridos, a los remansos– y el tratamiento del edificio como un volumen neutro que se inserta en el campo de fuerzas del territorio puede rastrearse desde los primeros proyectos de Mies. En *La palabra sin artificio* (1986) –un ensayo sobre la biografía intelectual del arquitecto– Fritz Neumeyer se detiene de forma significativa en la primera obra del arquitecto, la casa para



81. Mies van de Rohe, Federal Center, Chicago, 1959-1969.

82. Planta de ordenación.

22. Peter Smithson, *Cambiando el arte de habitar*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2001, p. 56.

23. Peter Smithson, “Empooling”, revista *Neutra* n. 08/09, Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental, Sevilla, 2003, p. 18.

24. Peter Smithson, *Cambiando el arte de habitar*, op. cit., p. 16.



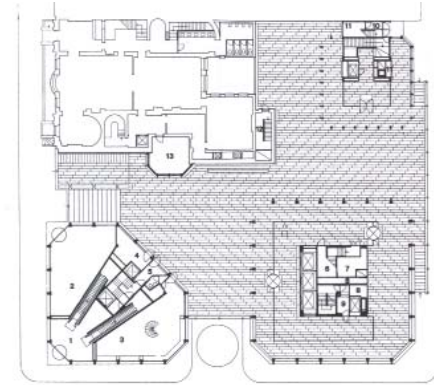


el filósofo Alois Riehl en Potsdam (1907). La descripción no se centra en la edificación, una vivienda de pequeñas dimensiones de estilo neoclásico; lo que sorprende en este proyecto es el desproporcionado zócalo que pasa tangente a la casa, un muro imponente que parece prolongarse al infinito:

“El acorde básico lo toca un lienzo de pared pasante que, con un gesto enérgico, proporciona una clara delimitación del ámbito del jardín. (...) Este zócalo irradia una inquebrantable tranquilidad casi majestuosa, como si estuviera creado para la eternidad. Por encima de este podio se eleva, desplazado del centro pero dispuesto como el punto álgido de una jerarquía inabarcable, un pórtico clásico, compuesto por los pilares de la loggia y el elevado frontón triangular. (...) En lugar de los principios académicos de frontalidad y centralidad, Mies deja surgir un orden primario de intensificación correlativa de apariencia plástica y profundamente espacial. En su expuesta situación paisajística, esta vivienda rural comunica, en forma de pabellón, con la profundidad del espacio.

La casa Riehl revela cómo pueden transformarse los medios convencionales en elementos de una armonía espacial claramente estructurada. En este primer orden estructural, se coloca la casa como objeto, para entrar en diálogo con un campo tenso de ejes de relaciones como el verdadero y primer orden arquitectónico. Con cuya fuerza, espacialmente vinculante, se relacionan el microcosmo cerrado de la vivienda, con sus espacios interiores ensamblados con precisión, y el entorno inmediato de la zona del jardín, estructurada con igual claridad, para finalmente convertirse en una unidad, en el siguiente paso, con las dimensiones del espacio paisajístico abierto. (...) Esta filosofía de la arquitectura transformaba un sencillo paño de pared en la espina dorsal de un organismo que ponía en relación vivienda, jardín y entorno.”<sup>25</sup>

El proyecto guarda muchas similitudes formales con el Crematorio de Hagen (1907), de Peter Behrens, que Mies probablemente conocía. Neumeyer señala aquello en lo que claramente difieren: “Mies era ajeno a la geometrización rigurosa a la que Behrens sometía la obra y su entorno, mediante la estricta axialidad del trazado de caminos y un tratamiento igual de estricto de las superficies”<sup>26</sup>. Behrens reivindica un orden matemático



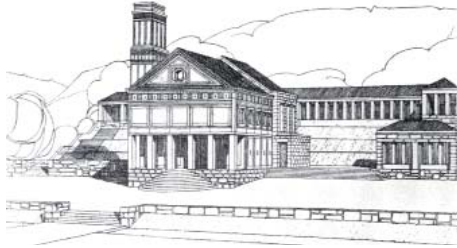
83. Alison y Peter Smithson, *The Economist*, Londres, 1959-1964.

84. Planta de ordenación.

25. Fritz Neumeyer, *Mies Van Der Rohe: la palabra sin artificio: reflexiones sobre arquitectura: 1922-1968*, El Croquis, Madrid, 1995, p. 86-94.

26. *Ibidem*, p. 101.





85. Peter Behrens, Crematorio de Hagen, 1905-1908. Perspectiva con estructuras subsidiarias no construidas.



86. Mies van der Rohe, Casa Riehl, Potsdam, 1906-1907.

27. Fritz Neumeyer, *Mies Van Der Rohe: la palabra sin artificio*, op. cit., p. 105

28. Richard Serra, "Notes from Sight Point Road", en *Perspecta* n. 19, 1982, p. 180, (recogido en Yve-Alain Bois, "Paseo pintoresco alrededor de Clara-Clara", *Naturaleza y artificio*, op. cit., p. 50).

29. Fritz Neumeyer, *Mies Van Der Rohe: la palabra sin artificio*, op. cit., p. 106.

que estructure el mundo visible del habitante según un patrón de carácter absoluto basado en la primacía de la razón: "el hombre moderno enfrentaba a la Naturaleza la geometría de su propio ritmo. Su logro cultural consistía en la transformación y superación de las funciones orgánicas mediante una forma abstracta de mayor valor espiritual"<sup>27</sup>.

El muro de la casa Riehl, al igual que el muro de Serra, no impone un super-orden al lugar sino que lo deja existir, lo reconoce, lo hace visible. La arquitectura y "los elementos escultóricos funcionan como barómetros para leer el sitio"<sup>28</sup>. La casa se macla al sitio y se abre para incorporarlo. La corriente centrífuga rompe con los principios de separación entre interior y exterior, que no se por separado. Estos efectos son especialmente brillantes en el Pabellón de Barcelona, con fugas que suceden ininterrumpidamente, escapes hacia el exterior, reflejos de lo de fuera, habitaciones cubiertas que no se cierran lateralmente o que, por el contrario, se dejan descubiertas. No puede entenderse el Pabellón sin el exterior al que se macla. Sin embargo, la Naturaleza conserva su autonomía, no es preciso alterarla.

"Mies no subordinaba la arquitectura y la naturaleza a un patrón universal alcanzado mediante análisis en un acto de voluntad, sino que dejaba que los dos reinos diferentes del espíritu y de la naturaleza continuaran existiendo en una esfera de autonomía, donde aparecían uno junto a otro con los mismos derechos. Aquello que buscaba era una impregnación conciliadora entre interior y exterior; una relación entre arquitectura y naturaleza, donde lo construido se afirmase como objeto independiente a través de su plasticidad, pero que al mismo tiempo quedase ligada, como parte de una gran unidad, a la naturaleza entendida como un todo múltiple."<sup>29</sup>

La casa Riehl está orientada hacia el parque de Glienicke, obra del arquitecto Karl Friedrich Schinkel que, junto con Wright y Berlage, es la figura más importante en la formación del arquitecto. La armonía que Mies establece entre arquitectura y naturaleza le permite aprehender rápidamente las formas de Wright e incorporar su manera de hacer orgánica.

Superar la separación interior-exterior, entender la habitación en continuidad con el exterior, le lleva a prolongar indefinidamente los muros delimitadores de sus recintos que pierden así su carácter confinador. En su etapa americana Mies prescinde de la literalidad de estos primeros proyectos: ya no es preciso prolongar físicamente y hasta los límites del papel los muros de sus casas, se establecen diálogos más velados.

“La primera vez que visité el Crown Hall, uno de los edificios que Mies proyectó para el Instituto de Tecnología de Illinois, me sorprendió sobremanera el extraño matrimonio entre espacio interior y exterior. Dentro de su estructura, predominantemente de cristal, no sólo miramos hacia fuera, sino que además parece como si el exterior estuviese flotando. En ningún sitio del edificio hay barreras que bloqueen el espacio en expansión. Es una sensación de libertad maravillosa, y, para mí, constituye uno de los edificios más hermosos de Chicago (el otro es la Casa Robie, de Frank Lloyd Wright).

Sin duda, el Crown Hall ha sido criticado muchas veces por estar tan abierto al exterior, lo cual no siempre proporciona esa intimidad que las actividades académicas a veces exigen. Mies, poco preocupado por lo que él consideraba meros antojos de sus clientes, de vez en cuando se olvidaba de las exigencias más inmediatas a favor de la probidad estructural. Él sentía una especie de obligación ética con los principios de la arquitectura orgánica. Creía, por encima de todo, en la unidad del edificio, y evitaba por sistema cualquier ornamento o decoración aplicados. *El interior y el exterior son una sola y misma cosa. No se les puede divorciar*, insistía. *El exterior cuida del interior.*<sup>30</sup>

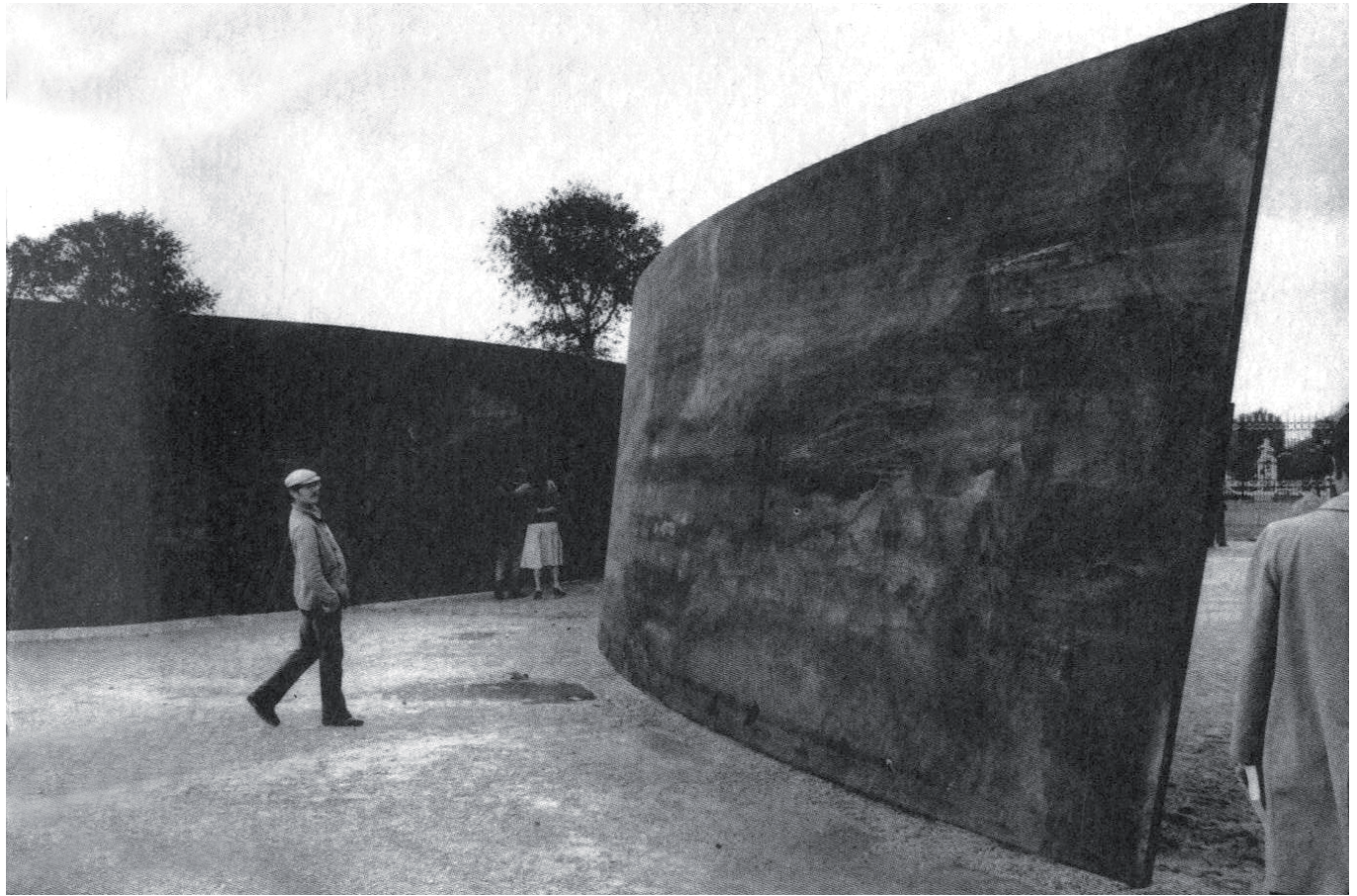
La arquitectura condiciona nuestra percepción del sitio, tiene la capacidad de cambiar nuestra mirada. Mies dispone elementos neutros, anodinos, pero que “a través de su colocación, de sus relaciones, de su distancia, encarnan unos valores y propician una interpretación del mundo. En esta afanosa búsqueda de la transparencia no se persigue, en realidad, otra cosa que la aparición del mundo *exterior*, el único en el que, según Mies, es posible afirmarse”<sup>31</sup>.



87. Mies van der Rohe, Crown Hall, Chicago, 1950-1956.

30. Katherine Kuh, *Mi historia de amor con el arte moderno*, op. cit., p. 101.

31. Carlos Martí Arís, *La cimbra y el arco*, Fundación Caja de Arquitectos, 2005, p. 107.





“También la naturaleza debería vivir su propia vida. Deberíamos evitar perturbarla con el colorido de nuestras casas y del mobiliario. De todas maneras, deberíamos esforzarnos por conseguir establecer una mayor armonía entre naturaleza, vivienda y hombre. Cuando se mira la naturaleza, a través de las ventanas de la casa Farnsworth, adquiere un significado más profundo del que se tiene cuando se está fuera, al aire libre. La naturaleza se realza al entrar a formar parte de un gran conjunto.”<sup>32</sup>

En *La habitación vacante* Juan Navarro Baldeweg define la arquitectura de Mies como una sección<sup>33</sup>, un pliegue sutil en el paisaje, un accidente apenas formalizado en el lugar, que origina en quien la atraviesa un movimiento inesperado, un giro fortuito. Pensar la arquitectura en términos de sección comporta la lectura de un medio continuo que no se quiere fragmentar o interrumpir. Es atender a los flujos, permitir que discurran, variando su curso e intensidad, pero sin detenerlos.

Sucede con los muros pétreos del Pabellón de Barcelona o con las planchas de acero de Serra que son secundarios, que construyen deambulatorios, y en ese transitar, el espectador se sorprende porque la forma no está contenida; atraviesa un embudo, una turbina, sin saber cuándo entró exactamente o cuando terminó el recorrido, que no acaba en el edificio, se prolonga en el museo, en la ciudad, en el paisaje.



88. Richard Serra, *Clara Clara*, 1983.

89. Alison y Peter Smithson, plaza dentro del edificio The Economist.

32. Mies Van Der Rohe, “Una conversación con Mies Van Der Rohe” (edición Christian Norberg-Schulz), en Fritz Neumeyer, *Mies Van Der Rohe: la palabra sin artificio*, op. cit., p. 516-517.

33. Juan Navarro Badeweg, “El límite de los principios en la arquitectura de Mies van der Rohe”, 1983, *La habitación vacante*, op. cit., p. 78.



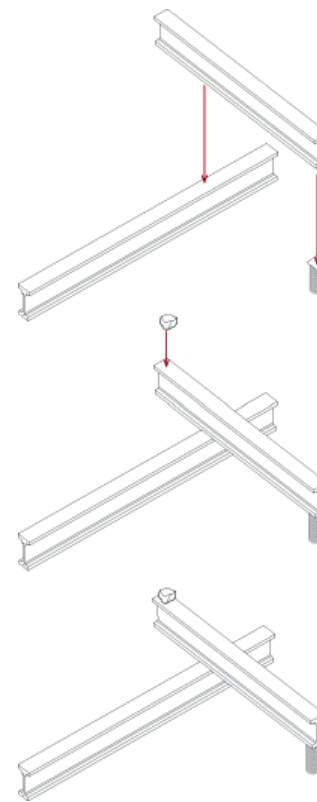


## Movimientos del vacío

“Aquel que piensa en arquitectura entiende con ello, en primer lugar, los elementos de un edificio, las fachadas, las columnas, el ornamento y, sin embargo, todo esto es secundario. Lo más significativo no es la forma, sino su negativo, el espacio, el vacío, que se extiende rítmicamente entre los muros y queda delimitado por ellos.

A aquél que puede percibir el espacio, sus orientaciones y sus dimensiones, a aquél al que los movimientos del vacío le suenan a música, le está abierto el acceso a un mundo casi desconocido, al mundo del arquitecto y al mundo del pintor.”<sup>1</sup>

*Balancing Act*, la instalación del arquitecto Antón García Abril para la Bienal de Arquitectura de Venecia 2010, consiste en dos enormes vigas de hormigón armado, apiladas en forma de cruz, en una de las naves del Arsenal. En los extremos de la viga superior se disponen un muelle y una piedra de grandes dimensiones, advirtiendo que la pesada carga se encuentra en equilibrio inestable. La monumental estructura lineal de la nave –definida por una cubierta de madera a dos aguas y entreplantas laterales sustentadas por gruesos pilares de ladrillo– se ve sesgada por la incisión diagonal de las dos vigas generando un juego de relaciones tenso, caracterizado por la escala gigante de todos los componentes: “la armonía entre las dos estructuras ahora contiguas forma un espacio a partir de dos sistemas que se enfrentan y comparan. Es ahí donde la gravedad que transmite su carga se combina y reacciona con la nueva estructura”<sup>2</sup>. La instalación no sólo rompe el recorrido secuencial entre naves sino que genera a su alrededor un espacio disperso, un lugar residual encontrado. Para ello es preciso que la escala de las vigas (2,75 metros de altura y 25 metros de longitud) se iguale a la de la nave, que ya no se percibe como contenedor sino como un oscuro telón de fondo, una membrana, que contiene levemente el espacio centrífugo. Se deambula alrededor de la nueva estructura, en torno a ella, en el espacio suspendido entre la instalación y los cerramientos de la nave.



90. Antón García Abril, *Balancing Act*, Instalación para la Bienal de Arquitectura de Venecia, 2010. Vigas en una de las naves del Arsenal.

91. *Balancing Act*, esquema estructural.

1. August Endell, *Die Schönheit der großen Stadt* (Belleza de la gran ciudad), Strecker & Schröder, Stuttgart, 1908, p. 77, (recogido en Fritz Neumeyer, *Mies Van Der Rohe: la palabra sin artificio, reflexiones sobre arquitectura: 1922-1968*, El Croquis, Madrid, 1995, p. 283).



92. Antón García Abril, casa Martemar, Málaga, 2004.

93. Instrucciones del juego número 3 de Friedrich Froebel, 1906.

94. Sou Fujimoto, casa de madera definitiva, Kumamoto, 2005-2008.

2. Raúl del Valle, "Antón García Abril", revista *El Cultural*, El Mundo, 10 de septiembre de 2010.

3. Kazuyo Sejima, en Antón García Abril, <http://ensemble-studio.blogspot.com>, 4 de mayo 2010.

4. Sou Fujimoto, "¿Nido o cueva?", revista 2G, n. 50, Gustavo Gili SL, 2009, p. 130.

Las vigas de hormigón pretensadas son un modelo patentado por García Abril fabricadas ex profeso para la casa Martemar (2004). Esta casa se concibe como un juego de equilibrio donde los elementos estructurales se van apilando hasta constituir el volumen incierto de la casa. Únicamente una de las vigas es de hormigón, la que define la línea de horizonte en el salón con vistas al mar. El resto, aún salvando una luz similar, son cerchas metálicas revistidas con uglass por ambas caras para evidenciar su ligereza frente a lo masivo y pesado de la viga de hormigón. La escala doméstica surge casi por azar, se trata más bien de un gran espacio disponible del que no puede afirmarse que sea exactamente interior; los cerramientos, debilitados por la presencia de la estructura, parecen provisionales, portátiles. Sejima considera que los proyectos de García Abril son "compuestos de elementos industriales, pero conservando una fuerte carga emocional. Porque siendo extremos y brutales en sus dimensiones, llegan a ser espacios íntimos y personales"<sup>3</sup>.

Sou Fujimoto se cuestiona si las mejores estancias son aquellas que tienen justamente la forma adecuada, las proporciones correctas, la altura precisa. En realidad, es posible encontrar otros modos de habitar en espacios insospechados, desdibujados, en los que se encuentra fácilmente acomodo:

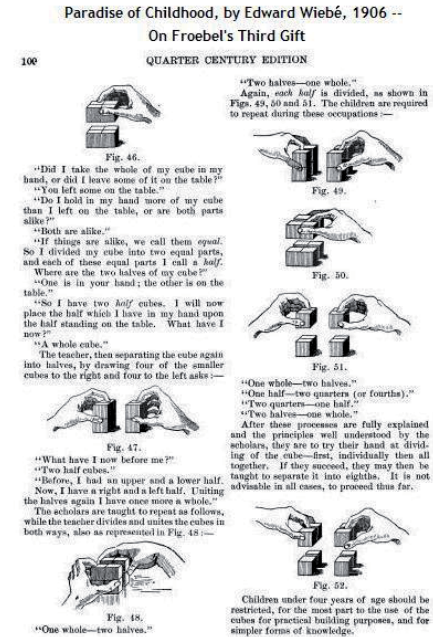
"El nido y la cueva son estados primitivos de la arquitectura, pero, en cierto sentido, representan realidades opuestas. Para la persona (o animal) que lo habita, el nido puede describirse como un "lugar funcional" acondicionado de forma acogedora. En cambio, la cueva es ajena a sus habitantes. Es un lugar que acontece de forma natural, sin tener en cuenta si es acogedor o no para que una persona lo habite. No obstante, tampoco es un lugar poco apropiado para vivir. La cueva presenta huecos y quiebros, así como expansiones y contracciones inesperadas del espacio. Al entrar en una cueva, la gente redescubre cómo habitar estos accidentes geográficos: en esos huecos parece que se pueda dormir, esa altura parece apropiada para comer, esos rincones parecen un poco más privados, aquí podría poner este libro. Así, las personas empiezan a habitar gradualmente estas características geográficas. En otras palabras, una cueva no es funcional, sino heurística. Es un lugar de un funcionalismo coercitivo, consiste en un lugar estimulante que permite una gran variedad de actividades. Cada día sus habitantes descubrirán nuevos usos para un mismo lugar."<sup>4</sup>

La casa de madera definitiva de Sou Fujimoto (2008) se construye apilando tarugos de madera de cedro, de sección cuadrada de 35 cm de lado; los espacios habitables son los intersticios que se generan casi de forma espontánea, resultado de una operación geométrica que nada tiene que ver con los estándares de una vivienda. También puede entenderse en sentido contrario, es decir, como un volumen macizo de madera, de 8 m de lado, que se horada extrayendo algunos bloques, una cueva con oquedades generadas de forma artificial. Lo que se propone es explorar los límites de un sistema constructivo que invierte el concepto interior-exterior al ser el habitante el que debe ajustarse al espacio sobrante.

La relación que estas dos casas mantienen con el exterior es de absoluta continuidad; de hecho, el punto más delicado del proyecto es el contacto con el terreno y el acceso porque a estas viviendas se puede entrar por cualquier parte, el cerramiento es una “película osmótica”<sup>5</sup>. Las piezas apiladas que se deslizan unas respecto a otras, recuerdan a los bloques de madera de Froebel con los que Frank Lloyd Wright jugaba cuando era niño. El espacio que generan estas composiciones es abierto, poroso. No introduce turbulencias en el territorio ni genera ningún orden, es más bien un tamiz.

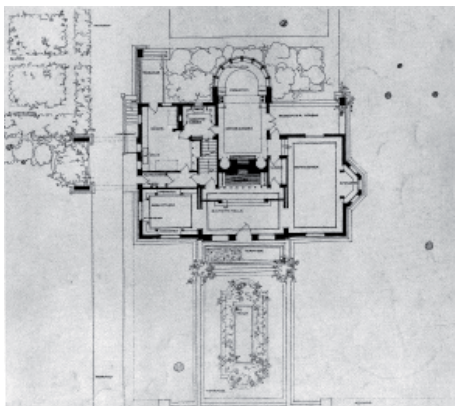
“¡Luego venía el juego geométrico de aquellas deliciosas combinaciones de colores! Figuras estructurales que se hacían con esferas y pequeños bastones rectos: construcciones estilizadas, ensamblajes acoplados para las pequeñas bolitas verdes. Las formas suaves de madera de arce, con las que se podía construir, cuyo tacto jamás olvidarán los dedos: la forma se vuelve sentimiento. (...) ¡Qué formas se podían componer con sólo dejarlas! Un pequeño mundo interior de color y forma vino a apoderarse de los pequeños dedos. Color y patrones, en el plano, en el contorno. Formas escondidas tras la apariencia de todas ellas.”<sup>6</sup>

En un paseo por el barrio residencial de Oak Park las casas de Frank Lloyd Wright son muy reconocibles; se distinguen de las construcciones vecinas por la multiplicidad de volúmenes articulados, planos de cubierta a diferentes alturas, muros que se escapan, que no dibujan un perímetro definido.



5. Toyo Ito, *Escritos*, Colección de arquitectura n. 41, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la región de Murcia, Murcia, 2000, p. 210.

6. Frank Lloyd Wright, *Autobiografía 1867-1943*, El Croquis, Madrid, 1998, p. 32.



Estos exteriores desestructurados responden en realidad a la compleja organización de la planta: cada habitación se define de forma autónoma y se articula alrededor de un eje central, sobre el que parece gravitar. En sus primeros proyectos Wright se ajusta a los principios de composición clásicos. La fachada principal de la casa Winslow (1983) es simétrica pero no se corresponde con el interior; dentro se genera una corriente centrífuga que se percibe más claramente que los ejes que estructuran la fachada; el recorrido se hace de habitación en habitación, alrededor del centro. El movimiento rotacional se hace visible en la parte trasera, cuando el empuje de las distintas estancias no se puede controlar, y da lugar a una fachada asimétrica e irregular que parece contradecir la composición de la frontal. Por otra parte, el alzado se divide en dos cuerpos: el zócalo —que se eleva más allá de la planta baja— se construye con ladrillo en color ocre lo que contrasta exageradamente con la materialidad del cuerpo superior, de terracota oscura texturada, casi rozando el negro. Este recurso genera una falsa profundidad que unida al vuelo del faldón de cubierta permite leer de forma independiente los volúmenes.

En obras posteriores, a medida que la cubierta va ganando en presencia, las plantas se liberan de constricciones innecesarias y los volúmenes que definen cada estancia se formalizan en unidades autónomas que dibujan perímetros irregulares, resguardados bajo la sombra profunda de los planos horizontales. En la Casa de la cascada (1939) el juego de cubiertas se sustituye por bandejas —terrazas— que parecen levitar sobre el salto de agua; la materialidad blanca, opuesta a los colores del paisaje, actúa como un negativo fotográfico, multiplicando los puntos de encuentro de la casa con el paisaje. El lugar, visto a través de las líneas referenciales que dibuja la casa, gana en expresividad al percibirse más claramente sus vibraciones.

“Todo cuanto ocurría allí respondía principalmente a lo sucedido en el interior. Las viviendas de aquel período estaban deshechas en trozos, adrede y completamente, con la horrenda determinación que acompañaba a cualquiera de esos procesos cortantes. Los interiores consistían en cajas, al lado de más cajas, o dentro de otras cajas, llamadas habitaciones. Todas las cajas ocupaban el interior de un complicado sistema de embalaje externo.



Cada función doméstica era realizada de caja en caja. No podía entender que tuviera algo de sentido esta inhibición –esta reclusión celular que tenía implicaciones de ancestrales relaciones con instituciones penales–, excepto en el caso de la privacidad de los dormitorios de la planta superior. Quizás fueran adecuadas como cajas para dormir.”<sup>7</sup>

En su *Autobiografía* (1943) el arquitecto describe detenidamente las casas japonesas, sin estancias definidas, constituidas por espacios disponibles que, mediante tabiques móviles, se adaptan a los diferentes usos; el suelo, siempre despejado y disponible, es soporte provisional de la actividad diaria. “Los suelos de los hogares japoneses se hacen para vivir sobre ellos. (...) A nada se le permite permanecer durante mucho tiempo de forma fija”<sup>8</sup>. La continuidad entre estancias se prolonga al exterior. Los cerramientos de la casa –paneles deslizantes de papel a modo de mamparas exteriores– también se pueden quitar. Estas referencias, tan alejadas de las construcciones masivas occidentales, conducen al arquitecto a una arquitectura articulada, ensamblada, especialmente cuidada en el trabajo con la madera, que parece fragilizar las aperturas de la casa, acercarla a la naturaleza y prolongarla en el paisaje.



95. Frank Lloyd Wright, Casa Winslow, River Forest, Illinois, 1893. Fachada principal.

96. Alzado trasero.

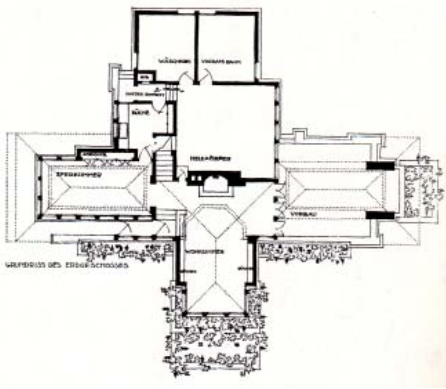
97. Planta.

98. Frank Lloyd Wright, Casa de la cascada, Bear Run, Pensilvania, 1934-37.

7. Frank LLOYD Wright, op. cit., p. 179.

8. Íbidem, p. 237.





99. Frank Lloyd Wright, casa de Isabel Roberts, Oak Park, River Forest, Illinois, 1908. Planta.

100. Casa de Isabel Roberts. Fachada desde la calle.

101. Mies van der Rohe, Casa de ladrillo, Potsdam-Neubabelsberg, Alemania, 1924.

La fluidez que se alcanza en el interior se traslada al exterior prolongando la casa, enraizándola mediante pérgolas, jardines, caminos, estanques, aterramientos. Como señala William J. R. Curtis, las viviendas de mayores dimensiones de Wright no son palacios, son villas suburbanas<sup>9</sup>, directamente relacionadas con la Casa del Jardinero en Charlottenhof (1836) de Schinkel o las villas de Palladio. “Si el esfuerzo del arquitecto tiene éxito nadie podrá imaginarse esa casa si no es precisamente donde se encuentra. Es una parte agradable del paisaje general. Lo realza, en lugar de estropearlo.”<sup>10</sup>

“La obra de este gran arquitecto nos conducía a un mundo arquitectónico de inesperada fuerza y claridad lingüística y de una desconcertante riqueza formal. Así, finalmente conocimos a un maestro constructor que se encontraba en la auténtica fuente de la arquitectura y que daba luz a sus creaciones con verdadera originalidad. Aquí, por fin, volvía a florecer, tras mucho tiempo, una arquitectura genuinamente orgánica.”<sup>11</sup>

En una exposición celebrada en Berlín en 1910, Mies van der Rohe —que por aquel entonces trabajaba en el estudio de Peter Behrens— descubre la arquitectura de Wright. Su manera de hacer “orgánica” estaba mucho



9. William Curtis, *La arquitectura moderna desde 1900*, Phaidon Press Limited, Londres, 1986 (3ª ed. 2006), p. 122.

10. Frank Lloyd Wright, *El futuro de la arquitectura*, Poseidón, Buenos Aires, 1958 (2ª ed. 1978), p. 15.

11. Mies van der Rohe, “En homenaje a Frank Lloyd Wright”, 1946, (recogido en Fritz Neumeyer, *Mies Van Der Rohe: la palabra sin artificio*, op. cit., p. 484)

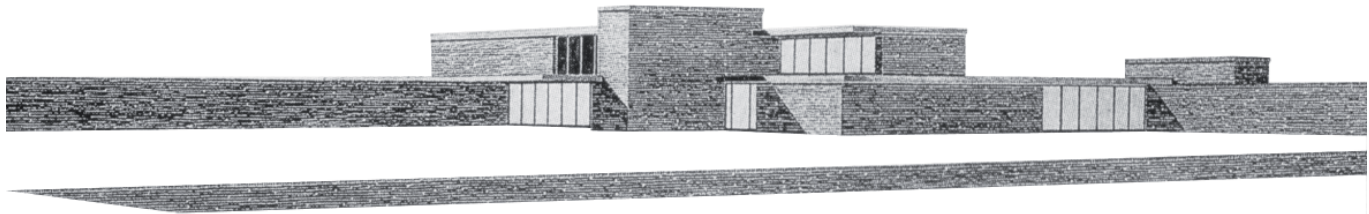
más próxima a la sensibilidad de Mies que el orden abstracto que manejaba Behrens. Wright se convierte en un referente esclarecedor: en sus obras puede leerse fácilmente la lógica constructiva, los materiales se emplean con naturalidad y economía, los espacios se organizan con flexibilidad, esponjando los usos, articulándolos en tránsitos suaves, fluidos, sin necesidad de someterlos o ajustarlos a un corsé exterior; la arquitectura debe garantizar al hombre “el cerramiento necesario sin renunciar a las formas espaciales abiertas” y “proporcionarle una “definición volumétrica del espacio” pero no “un confinamiento espacial”<sup>12</sup>. Ya no es sólo la prolongación de la casa en el territorio, el tratamiento de los espacios exteriores, sino la propia casa –el volumen construido– el que se descompone, se desintegra, para alojar naturalmente, como un organismo, el programa. La arquitectura se rige por leyes constructivas, se amolda a la función, se ajusta al cuerpo, al movimiento del hombre: “La forma no es la meta sino el resultado de nuestro trabajo. La forma, por sí misma, no existe; la forma como meta es formalismo, y éste lo rechazamos.”<sup>13</sup>

“Me interesa el concepto de orgánico en arquitectura en el sentido propuesto por Frank Lloyd Wright: correlación entre todos los elementos de la construcción, de tal modo que el todo y las partes se generan e influyen mutuamente. Sincretismo y no presupuestos formales.”<sup>14</sup>

12. Mies van der Rohe, “Museo para una pequeña ciudad”, 1943, (recogido en Fritz Neumeyer, *Mies Van Der Rohe: la palabra sin artificio*, op. cit., p. 485)

13. Ídem, “Sobre la forma en arquitectura”, revista *Die Form* n. 2, 1927, (recogido en Íbidem, p. 393).

14. Álvaro Siza, “Frank L. Wright”, 1992, *Obras y proyectos*, Sociedad Editorial Electa España, S.A., 1995, p. 75-76.



Juan Navarro Baldeweg señala un rasgo fundamental que separa la concepción del espacio de Wright y Mies: las estancias ordenadas entorno a ejes primarios y secundarios de las casas de Wright restan homogeneidad a la planta, reducida a un recorrido que se estanca en cada recinto. Se trata en definitiva de un espacio orgánico, vertebrado, que crece de forma similar a un árbol. En cambio, los puntos de fuga visuales que encontramos en la arquitectura de Mies o Schinkel se estructuran con estancias que se apoyan tangencialmente unas en otras con lo cual el recorrido no queda nunca interrumpido o sesgado, no se embalsa en ningún recinto, siempre se derrama hacia lo contiguo, se escapa por algún intersticio.

“Los neoplasticistas no son jerárquicos: ellos concebían los ejes y los cruces de ejes como un sistema vibratorio, un sistema de palpitación; como un corazón que se expande o se comprime y va dejando marcas físicas de su movimiento que serían los paneles situados en el espacio. Es como si barriéramos a partir del eje, a derecha e izquierda, la tierra que se va a necesitar en los muros laterales del objeto, y eso es precisamente lo que identifica o permite asociar el neoplasticismo con Frank Lloyd Wright, en quien evidentemente el espacio y la construcción se generan de manera simultánea, en una especie de concreción física de los bordes de esos movimientos, en ejes que nacen en cualquier parte, que resuelven el problema de la sintaxis entre estructuras distintas y, a la vez, introducen ritmos en la composición. Ritmos que, en cierto modo, constituyen obstáculos a un entendimiento del espacio como



continuidad visual, ya que en la dialéctica entre las anticipaciones y las resistencias, entre las determinaciones y las satisfacciones, es más importante la continuidad que el ritmo, que, en definitiva, lo que hace es disolver las expectativas.

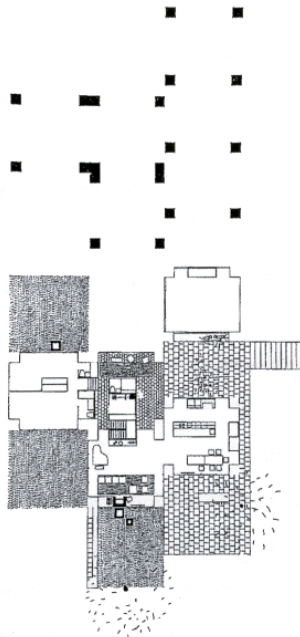
(...) En esta situación de nerviosismo constructivo no encontraremos nunca a una obra de Mies. No encontraremos en sus obras ese modo de generación que privilegia los ejes sino una generación donde predomina un sistema compositivo a base de unidades: un sistema que apoyar tangencialmente unas cosas en otras y por establecer ejes, aunque sin concederles protagonismo. Porque hay ejes, pero, eso sí, se destacan muy poco, hasta pasar casi desapercibidos.”<sup>15</sup>

El tema fundamental es la concreción física de los bordes. En las casas de Wright el espacio y la construcción se generan de forma simultánea por lo que el recorrido queda interrumpido en el límite de la casa, en el volumen de la habitación, no continúa en el exterior. La forma de proceder de Mies es otra: inserta un mecanismo activador del lugar –como unas aspas que generan turbulencias– pero ese flujo no queda en ningún momento estancado; no es un recipiente, es el instrumento que genera un movimiento. La lógica de Mies, que entiende la construcción como un ensamblaje –forjados, estructura y piel, con ritmo y lógica propios– le permite imprimir a su arquitectura un carácter más poroso.

El paisaje se filtra al interior por las rendijas que se crean entre los elementos articulados. La potencia escultórica de los muros deslizantes, del punteado de la estructura, de los planos de cubierta que delimitan la línea del horizonte, introducen un nuevo orden que hace vibrar el exterior, ilumina la vegetación, acentúa la topografía, enmarca nuestra mirada para conformar una nueva imagen de la naturaleza. Mies multiplica el lugar haciendo que se refleje en superficies de vidrio, en láminas de agua, entretejiendo la vegetación con paños de mármol verdosos: “aunque hablemos de los elementos arquitectónicos, no nos referimos a los elementos clásicos que van fraccionando la arquitectura desde la parte superior a la inferior como la columna, la viga, la pared o el techo, sino que son elementos neutros y abstractos que van rodeando simplemente las áreas de luz.”<sup>16</sup>

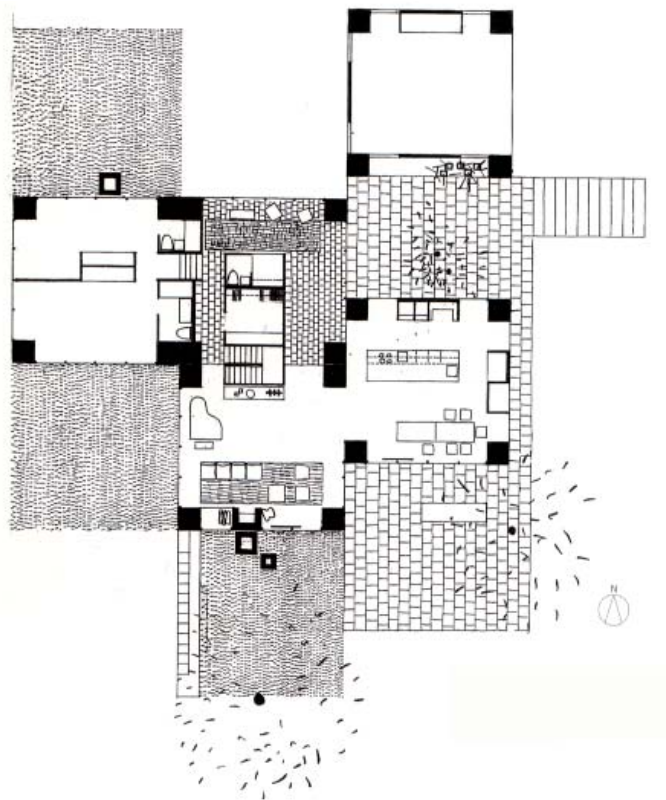
15. Juan Navarro Baldeweg, “El límite de los principios en la arquitectura de Mies van der Rohe”, 1989, *La habitación vacante*, Col.legi d’Arquitectes de Catalunya, Demarcació de Girona, Girona, 1999 (2ª ed. 2001), p. 86.

16. Toyo Ito, “La arquitectura como metamorfosis”, 1991, *Escritos*, op. cit., p. 92.



103. Casa Adler, planta publicada en la revista *Perspecta*, 1955.

104. Louis I. Kahn, casa Adler, 1954-1955. Versión final.





“El mundo exterior es extenso y se extiende a todo el universo. Hay, en cambio, este otro mundo dentro del mundo, que es el estuche del violín, de un violín que es el alma de la persona. Entonces tenemos el violín y su estuche. Si el estuche es demasiado grande, no se adapta bien al violín.”<sup>17</sup>

Para Louis I. Kahn una casa es una sociedad de estancias: “la arquitectura viene de la creación de una habitación”<sup>18</sup>. El espacio debe estar definido: “un espacio es algo para lo que se ha hecho sitio, algo que ha sido limpiado y liberado, y tiene límites (...) El límite no es donde algo desaparece, sino que –como los griegos reconocían– el límite es donde algo comienza su presencia”<sup>19</sup>. La casa debe organizarse a partir de estancias completas, unidades con una luz determinada, unas proporciones adecuadas, que proporcionen un entorno para vivir, ajustado para dar cumplimiento a unas necesidades concretas. La casa Adler (1954-1955) se compone de un total de seis estancias de dimensiones muy parecidas, casi cuadradas, una de ellas –el porche de acceso– exterior. Cada sala cuenta con gruesos pilares en cada esquina –duplicados en los encuentros– y una cubierta a cuatro aguas que desagua de forma autónoma, lo que sin duda insiste en la autonomía de cada una de las piezas.

“He descubierto algo que probablemente cualquier otro hay encontrado: que un sistema de pórticos es un sistema de espacios-estancia (*rooms*). Un espacio-estancia es un espacio definido por el modo en que está hecho, por el modo en que colocan unas paredes y un techo para separarlo del resto de los espacios. (...) La planta palladiana tiene esta cualidad. Las de Johnson sólo en parte. Él no es tan consciente de la estructura y por lo tanto falla en lo intrínseco. Solamente parece palladiana. La Belleza no es una piel profunda. El ojo no es el único juez.”<sup>20</sup>

En la versión final se introducen algunos cambios: las cubiertas son sustituidas por un único plano horizontal y aparecen nuevas estancias exteriores; al porche inicial cubierto se le han sumado cuatro terrazas insinuadas únicamente en el tratamiento del pavimento. Los cerramientos prácticamente se han eliminado, reducido su trazo a una línea continua salpicada tímidamente por los perfiles de madera.

17. Louis I. Kahn, “Conversation with Jonas Salk, San Diego, California”, 1972, en Richard Saul Wurman, *What Will Be Has Always Been, The Words of Louis I. Kahn*, Access Press and Rizzoli International Publications, Nueva York, 1986, p. 144 (recogido en Antonio Juárez, *El universo imaginario de Louis I. Kahn*, op. cit., p. 161).

18. Texto escrito por Kahn en la ilustración de este capítulo, en Antonio Juárez, *El universo imaginario de Louis I. Kahn*, op. cit., p. 155.

19. Martin Heidegger, “Building Dwelling Thinking”, en *Poetry, Language, Thought*, Harper & Row, Nueva York, 1975, p. 143-162, (recogido en Antonio Juárez, *El universo imaginario de Louis I. Kahn*, op. cit., p. 160).

20. Nota manuscrita en uno de los cuadernos de Kahn, Kahn Collection, Universidad de Pensilvania, Filadelfia, en Antonio Juárez, *El universo imaginario de Louis I. Kahn*, op. cit., p. 176.

En el dibujo publicado en la revista *Perspecta* en 1955 la planta baja de la casa se representa en dos esquemas: por un lado la distribución de la casa, con el sombreado vibrante de los pavimentos exteriores y el cuerpo de entrada, y por otro la estructura aislada, sombreada sin reconocer los interiores huecos previstos para instalaciones. Estas marcas sobre el papel, un punteado espacial ordenado, parecen indicar coordenadas de posición. Kahn propone la creación de una sociedad de estancias pero la piel que delimita cada recinto no es una membrana continúa: se exageran las dimensiones de la estructura, ejecutada con un material pesado (ladrillo, hormigón, piedra) y se deja vista; más tarde se diseña la cubierta como un mecanismo de captación o difusión de luz. Por último se dispone un cerramiento ligero, un entramado de madera y vidrio. La autonomía de la estructura, muy enfatizada en los dibujos –se sombrea con trazo grueso los elementos portantes para diferenciarlos exageradamente de los débiles cerramientos–, introduce nuevas interpretaciones. La invisibilidad de los paramentos conduce a una lectura más continua del medio, es decir, no se percibe claramente la discontinuidad, la alteración o el accidente que supone la casa. Es más bien una mínima cubrición del territorio, un punteado del paisaje, que se filtra a través de las paredes de madera.



“La planta no comienza ni acaba con el espacio que ésta circunda, sino que se extiende más allá de sus contornos a la vegetación y la tierra que la rodea y continúa aún más allá, hacia las colinas lejanas.”<sup>21</sup>

En Gerona, al borde los Pirineos, el proyecto realizado por los arquitectos catalanes Aranda, Pigem y Vilalta para una casa rural (2004-2007) hace de cada estancia una unidad autónoma y la casa es el resultado de la secuencia ritmada de volúmenes idénticos. Alojados en el límite de una explanada, al borde de un talud, los prismas registran la discontinuidad topográfica, y evidencian la heterogeneidad del lugar. Las salas, abiertas en los extremos, transformadas en habitaciones-túneles, se tratan como cámaras oscuras, ennegreciendo insistentemente todos los paramentos para abrir ventanas hacia el paisaje. El recorrido transversal que cose todas las salas se excava en el terreno y se oculta bajo un manto vegetal para que las piezas, que forman una serie, que cuentan con un ritmo, punteen el paisaje sin interrumpirlo “para potenciar los valores del paisaje, como la emergencia de las grietas que el agua origina al resbalar por la pendiente”<sup>22</sup>.

Frente a las estancias conformadas (*rooms*) de Kahn, las habitaciones-túneles de RCR pierden el carácter de centro para convertirse en elementos pasantes, embudos que estrangulan el aire, acercando su obra a la de Donald Judd, más allá de las evidencias formales. La repetición de un mismo elemento –convertido en unidad de medida con escala territorial– permite registrar lo exterior a la arquitectura, los accidentes del lugar, acentuando la dependencia que la obra tiene del exterior. Como en la escultura *Untitled* (1965), los vacíos tienen la misma presencia que los llenos. Los prismas anclados al terreno juegan un delicado equilibrio entre su propio orden interno (cosido por el recorrido transversal invisible) y la tensión del lugar, acrecentada al disponer la casa en el límite de la explanada, donde se produce un salto brusco, inestable.

“Estos sistemas se resisten a ser interpretados como algo que aflora desde el interior de la personalidad del escultor y, por extensión, desde el interior del cuerpo de la forma escultórica. Por el contrario, el sistema de ordenación se reconoce como originado en el exterior de la obra.



106. Donald Judd, *Untitled*, 1965.

21. Louis I. Kahn, “Monumentalidad”, 1944, en *Louis I. Kahn. Escritos, conferencias y entrevistas*, El Croquis Editorial, El Escorial, 2003, p. 31.

22. Rafael Aranda, Carme Pigem y Ramón Vilalta, *RCR Arquitectes: 2003-2007*, revista El Croquis n. 138, El Croquis Editorial, p. 116.

107. Sou Fujimoto, Casa N, Oita, 2006-2008.  
Sección.

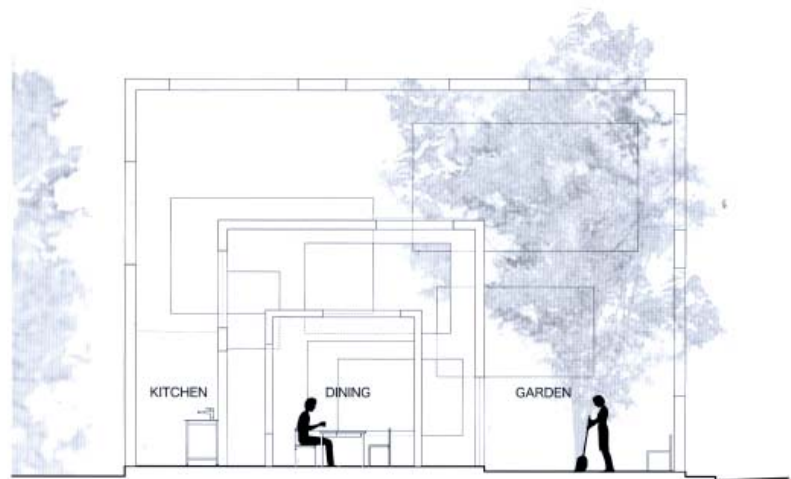
(...) La misma interpenetración visual de las dos progresiones –la de los volúmenes y la de los vacíos– constituye una metáfora de la dependencia de la escultura con respecto a las condiciones del espacio externo, pues resulta imposible determinar si es el volumen positivo de la obra lo que engendra los intervalos o más bien el ritmo de los intervalos lo que establece los contornos de la obra.”<sup>23</sup>

En la casa N (2006-2008) Sou Fujimoto invierte la concepción de los espacios transformando los interiores en exteriores y los exteriores en interiores. El recurso compositivo utilizado es anidar estructuras, como el juego ruso de las muñecas *matrioskas*, donde el carácter exterior de una envolvente es relativo, generando una atmósfera nebulosa y distante, “una ventana de una ventana de una ventana...”<sup>24</sup> La fachada se multiplica, disponiendo tres cámaras concéntricas y agujereadas, en las que se intercalan zonas exteriores e interiores, como un laberinto espacial.

“Quiero hacer una arquitectura que pudiese dibujar hasta un niño. Es un deseo de claridad. No obstante, y al mismo tiempo, quiero que esta arquitectura clara contenga una diversidad incomprensible.

23. Rosalind E. Krauss, *Pasajes de la escultura moderna*, Ediciones Akal, S.A., 2002, p. 264.

24. Sou Fujimoto, “La arquitectura como nube”, revista 2G, Gustavo Gili SL, 2009, p. 137.



Que al ser experimentada tenga la complejidad que permite el descubrimiento de una serie de escenarios inesperados y lugares desconocidos. Un lugar que contenga tanto la claridad de la solución en el momento en que apareció como la experiencia profunda de una profunda diversidad por todas partes.

(...) Tal vez el orden sea la consistencia de principios intrínsecos. O tal vez el orden pueda ser una premonición de la posibilidad de un reconocimiento impreciso. Si este es el caso, también podría ser posible un orden que contenga el desorden. Y, de esta manera, más que regular una situación, un diagrama podría describirse como la imagen imprecisa de un marco que contiene muchas cosas que no están reguladas.”<sup>25</sup>

La casa pasa a definirse como un marco, un laberinto; deja de percibirse la estructura que conforma el espacio y con un recurso sencillo –equidistancias, apilamientos, ensambles, series– se generan infinitos recorridos, infinitas fugas. En palabras de Ito es una arquitectura en “metamorfosis constante”: “los ejes y los marcos que estaban medio encaminados a ordenar y fijar el espacio, para mí no son más que una ocasión para provocar un flujo suave en tal espacio. Así, una vez comienza a ponerse en marcha tal espacio fluido, se eliminan las normas, bastando sólo con que queden sus huellas.”<sup>26</sup>

En todo caso, es el juego de equilibrio entre el exterior y la forma construida, visible en la independencia de los dos órdenes –el natural y el artificial–, el que permite reconocer las variaciones del exterior y también de la casa, que es a su vez permeable a ese exterior, y lo contiene, lo envuelve. La estructura neutra, repetitiva, ordenada, esponjada, pone de relieve aquello que queda fuera de ella, pauta el espacio y la exploración temporal y consigue hacer suyo, incorporar, parte de ese exterior, generando una atmósfera densa, flotante, suspendida.

“La arquitectura ideal es algo parecido una zona brumosa, indefinida. Un lugar en el que exterior e interior se funden. El reto de la arquitectura y la inventiva de la arquitectura es implementar esas zonas brumosas mediante la presencia rígida y sólida de la arquitectura.”<sup>27</sup>



108. Casa N, patio exterior-interior.

25. Sou Fujimoto, “Diagramas: dibujos que podría hacer hasta un niño”, 2008, revista 2G, op. cit., p. 139

26. Toyo Ito, “La arquitectura como metamorfosis”, 1991, *Escritos*, op. cit., p. 90.

27. Sou Fujimoto, “Anidar”, 2008, revista 2G, op. cit., p. 135.





El orden geométrico que subyace en las plantas, que parte de la multiplicación libre de unidades similares, actúa en equilibrio –por oposición– con un medio continuo que se filtra, se tamiza, en una dialéctica entre lo sólido y lo vacío, lo natural y lo artificial, donde el vacío se percibe en movimiento.

Como expone Colin Rowe en el artículo *Collage City* (1978) “edificios y espacios existen en un debate sostenido y equilibrado. Un debate en el que la victoria consiste en que cada componente emerge sin ser derrotado. Se imagina un tipo de dialéctica entre lo sólido y lo vacío que permite la coexistencia de lo abiertamente planificado y lo genuinamente improvisado, la pieza colocada y el accidente, lo público y lo privado... Lo que se vislumbra es una condición de equilibrio en estado de alerta”<sup>28</sup>.

“Las formas arquitectónicas más misteriosas y cargadas son las que capturan el aire vacío. El anillo mágico de Stonehenge, las columnas del templo del cual las paredes de la celda han desaparecido, la cabaña vacía, la casa de Kahn con columnas cuadradas de ladrillo, las chimeneas del Renacimiento inglés..., tales arquitecturas actúan de un modo doble, concentrándose hacia dentro e irradiando su fuerza interior hacia fuera.”<sup>29</sup>

109. Mies van der Rohe, casa Esters, Krefeld, 1927-1930.

28. Colin Rowe y Fred Koeter, *Collage City*, Cambridge, The MIT Press, 1978, p. 83, (recogido en Antonio Juárez, *El universo imaginario de Louis I. Kahn*, op. cit., p. 178-179).

29. Alison y Peter Smithson, entrevista en *What Will Be Has Always Been*, op. cit., p. 298 (recogido en Antonio Juárez, *El universo imaginario de Louis I. Kahn*, op. cit., p. 181).



## Todo lo verdadero es invisible

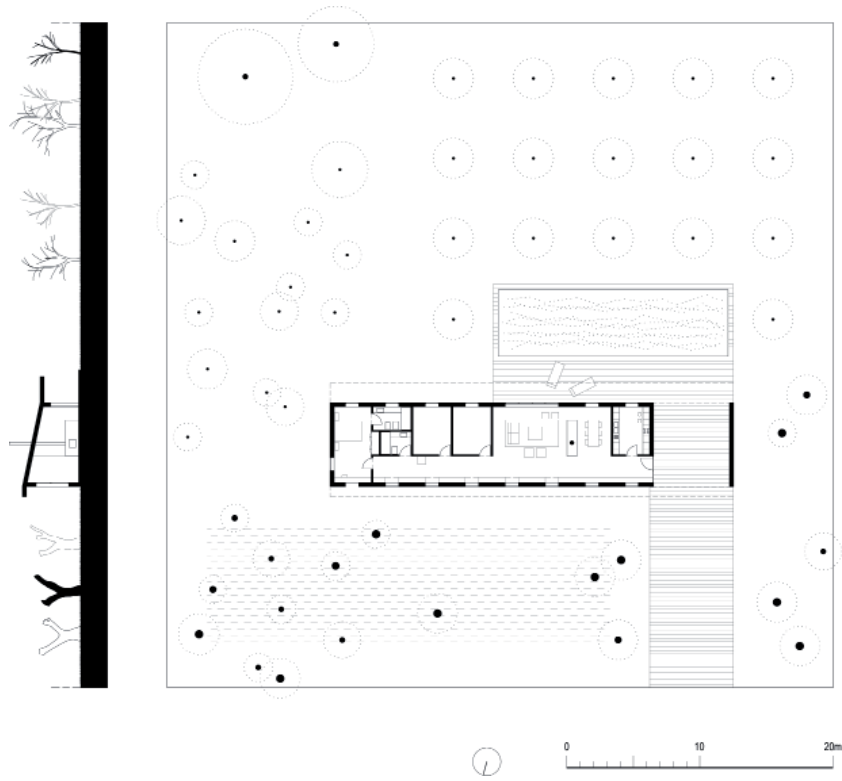
“Si algo he aprendido después de tantos años de dedicación a estos temas es que todo intento de construcción teórica en nuestro ámbito debe, de entrada, asumir su papel auxiliar, su condición secundaria, su supeditación a las obras, que son las verdaderas depositarias del conocimiento tanto en arquitectura como en cualquier otra actividad artística. Ese carácter auxiliar que le atribuyo a la teoría en el campo del arte, no disminuye en nada su importancia, ni desmiente su valor decisivo. Es, exactamente, como la cimbra que hace posible la construcción del arco: una vez cumplida su misión desaparece y, por tanto, no forma parte de la percepción que tenemos de la obra acabada, pero, en cambio, sabemos que ha sido un paso obligado e imprescindible, un elemento necesario para erigir lo que ahora vemos y admiramos.”<sup>1</sup>

La conclusión de este trabajo de investigación es doblemente abierta. Por un lado faltan capítulos: podría hablarse de otras formas de diálogo con el exterior (casas espejo, casas refugio, casas centrífugas,...), contarlos de otra manera o mover de sitio algunos ejemplos; no son categorías cerradas. Por otro, la investigación es un intento de dar forma a un cuerpo teórico que pueda utilizarse como instrumento de proyecto. La obra acabada es depositaria de ese conocimiento. Por ello, se ha decidido cerrar (provisionalmente) la investigación presentando dos pequeños proyectos, dos casas en la provincia de Huelva realizadas junto a Francisco Marqués Vilaplana.

La primera de ellas es además nuestra primera obra construida; se trata de una vivienda unifamiliar en Beas, realizada en 2005. La urbanización “El Álamo” es una zona residencial algo desordenada en los terrenos de un antiguo olivar. La casa se encuentra en la última calle de la urbanización, término del tejido urbano consolidado y comienzo del campo. La parcela, bastante generosa (50x50m), cuenta con cuatro frentes muy diferenciados: hacia el este el tejido residencial y la calle de acceso, al oeste el paisaje de la campiña; el sur y el norte son linderos con otras viviendas.

110. Henri Matisse, *Armonía en rojo*, 1908.

1. Carlos Martí Arís, *La cimbra y el arco*, Fundación Caja de Arquitectos, 2005, p. 11.



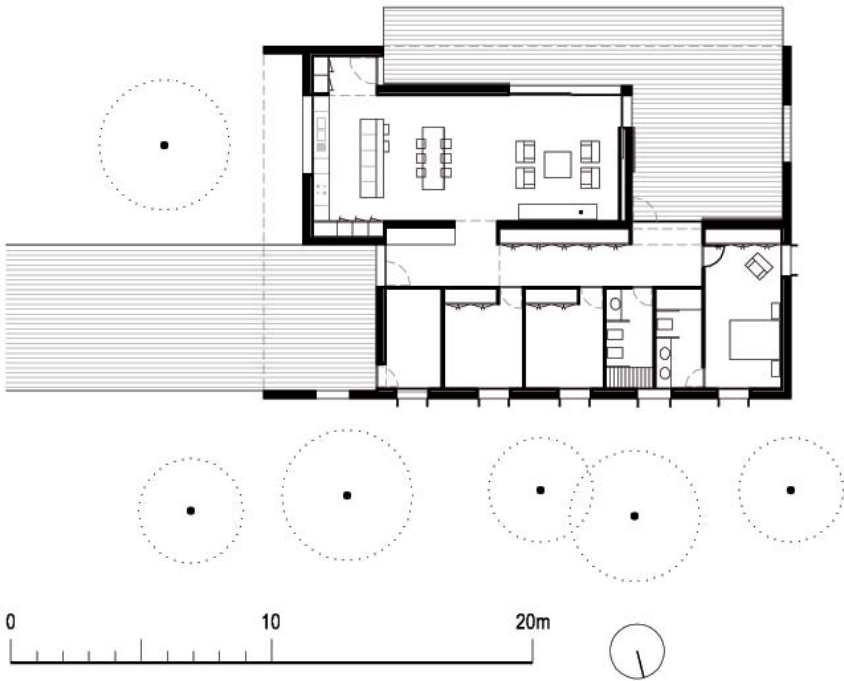


Desde un principio se pensó en la condición de límite de la parcela: la casa debía responder de manera diferenciada a dos paisajes muy distintos. Por otro lado, nos parecía necesario cualificar la parcela, introducir vibraciones que reflejasen esa condición de límite. Se optó por estirar el programa residencial (apenas 130 m<sup>2</sup>) hasta alcanzar los linderos y dividir en dos franjas el terreno: un jardín más público hacia el este, donde se organiza el acceso –continuación del tejido residencial– y otro más privado en la parte posterior, protegido de vistas y abierto hacia la campiña, con un uso doméstico. La casa no es tanto una barrera que interrumpe el paisaje como un filtro poroso que responde a dos realidades muy diferenciadas. Este carácter se reconoce en la sección: toda la casa se organiza en una única crujía, de 30 m de largo con cubierta inclinada, que se levanta hacia el tejido urbano, alcanzando los 4,50 m, y se agacha hasta los 2,70 m en la parte posterior, hacia el campo.

El acceso se realiza desde uno de los extremos, a través de un porche para los coches, fin del camino que conduce a la casa. Esta habitación exterior se estrangula en planta y en sección, dibujando un embudo, y enmarca a la llegada una ventana hacia el paisaje, que lo singulariza, lo torna más visible. Una amplia galería abierta al este, de 4,50 m de altura y 2 m de ancho, hace las veces de recibidor, biblioteca y distribuidor de las distintas estancias. Con esta organización evitamos la aparición de espacios destinados sólo a circulación, así como la separación entre zona de día y de noche. Se trataba de conseguir flexibilidad a través de la disponibilidad de las distintas habitaciones para ser utilizadas con libertad.

La construcción es tradicional: estructura de muros de carga de ladrillo, forjados unidireccionales de hormigón, una cubierta de zinc y suelo de pizarra. Los huecos en las fachadas longitudinales se componen pareados y con ritmo constante, alargados en la fachada principal y más pequeños en la trasera, proporcionando intimidad a los dormitorios. La uniformidad en la composición surge del entendimiento de la ventana como un marco neutro singularizado por el paisaje que no responde de manera diferenciada a lo que ocurre dentro. Se pretende que el exterior inunde el interior





La casa es un lienzo neutro, algo rígido, que se interpone en el campo de visión y que actúa como telón de fondo de la acción. La vivienda es un filtro habitado entre lo urbano y lo doméstico, un espacio intermedio matizado a través de la sección; límite tangible entre ambas realidades, las acerca y las separa a un tiempo.

El segundo proyecto, aún en construcción, se localiza en el término municipal de Valverde del Camino. La casa, situada en una parcela desabrigada –una loma con escasa presencia de vegetación– está acotada por dos escenarios muy diferentes: un pinar frondoso que se acerca generosamente y otro lejano dibujado por los cerros áridos del Andévalo. El proyecto parte de ajustar dos habitaciones exteriores que reconozcan esta situación, conectándolas a través de un espacio singular desde el que acceder a las distintas estancias.

Que estas habitaciones se abran a orientaciones diferentes es importante: el porche más amplio lo hace a poniente, a las vistas sobre el Andévalo, donde a veces combate el viento con fuerza. En cambio el más pequeño, orientado hacia el pinar, se encuentra resguardado tanto del sol como del viento. Cada uno queda cualificado por su sección: el primero es más alto y reconoce la pendiente de la cubierta; el segundo es horizontal y extremadamente bajo. Entre ambos una amplia galería construida como un gran mueble, que hará las veces de armario y estantería, articula las distintas estancias.

De nuevo, la construcción es muy económica; se ha primado disponer de espacios amplios a bajo coste. Reunimos todo el programa, interior y exterior, bajo un único plano de cubierta que, por normativa, debe revestirse con teja cerámica. Las fachadas norte y este son muy compactas, salpicadas por ventanas cuadradas. Al sur y al oeste la casa se horada para acoger las estancias exteriores que, excavadas en el volumen de la casa, funcionan como cámaras oscuras para atrapar el paisaje. Desde ellas, a resguardo, se pueden capturar las variaciones sorprendentes del lugar. En las dos casas se ha buscado una imagen tranquila y serena, que estableciese un



diálogo de cierta familiaridad con el paisaje. Toda casa constituye un modo particular de inmersión en el paisaje, perfila y concreta las fugas visuales, acota y define nuestra visión del exterior.

La ventana es el instrumento que llena el espacio finito de la habitación con el espacio ilimitado del exterior. La casa es una ventana, de una ventana, de una ventana, un marco neutro que se desliza en capas concéntricas, una estructura porosa que no encierra un interior sino que pauta el sitio, que lo filtra, que lo tamiza. La secuencia de los huecos de la Villa Rotonda, donde todas las salas se comunican por huecos dispuestos a lo largo de un eje único que después se prolonga en el jardín hasta perderse en los campos, son para Siza pausas que desmaterializan la casa, creando una sensación de continuidad entre el interior y el exterior. El horizonte es parte de la casa.

El espacio encerrado entre las paredes se derrama hacia lo de fuera, se extiende en el territorio con haces de miradas que empujan, doblan, apartan, abren paso. La arquitectura debe garantizar un cerramiento adecuado pero no un confinamiento espacial. El ansia por salir, que conduce a Kahn a borrar los cerramientos de la casa Adler, transforma la casa en un punteado estructural del territorio. Los mecanismos de repetición, apilamiento, ensamblaje, capturan el aire vacío, reconocen lo que queda fuera de ellos, lo hacen visible y, como en la obra de Judd, nos preguntamos si la casa es lo que hay dentro o lo que queda fuera.

Tal vez la casa ideal sea un espacio líquido, en metamorfosis constante, en el que siempre estamos dentro; no pueden dibujarse claramente sus límites. El espacio entre la estructura, entre los muros, entre los edificios –los encharcamientos a los que se refería Peter Smithson a propósito de los edificios de Mies– es a veces más importante que la propia arquitectura. El dibujo de Klee del molino de agua nos recuerda que la casa es la figura en un tapiz hecho de hilos que se extienden en el territorio, que apenas introduce una turbulencia en un medio esencialmente continuo.







La arquitectura, definida como caja de resonancia, amplifica los ecos del exterior advirtiéndonos que el espacio no es algo estático, que el rojo que tiñe el estudio de Matisse no es algo secundario. Como buen instrumento auxiliar la casa debe permanecer invisible y que no se aprecie esfuerzo o dificultad alguna en el proyecto.

“Si no hay arquitectura, no hay construcción,  
¿qué queda entonces?  
Nada por aquí, nada por allá...  
Queda la inteligencia y la sensibilidad,  
la cultura y el humor y el virtuosismo del mago,  
tanto más virtuoso cuanto menos arquitecto.”<sup>2</sup>

Noviembre de 2010



2. Josep Llinás, “Nada por aquí nada por allá”,  
*Alejandro de la Sota, Arquitecto*, Editorial Pronaos,  
Madrid, 1989, p. 11



## BIBLIOGRAFÍA

### Ábalos, Iñaki (editor)

*Naturaleza y artefacto: el ideal pintoresco en la arquitectura y el paisajismo contemporáneos*, editor Iñaki Ábalos, Gustavo Gili, Barcelona, 2009

### Ackerman, James S.

*Palladio*, Xarait Ediciones, Madrid, 1966

### Buzas, Stefan

*Sir John Soane's Museum*, London, Tübingen/Berlín, Wasmuth, 1994

### Curtis, William J.R.

*La arquitectura moderna desde 1900*, Phaidon Press Limited, Londres, 1986

### Fujimoto, Sou

Revista 2G, Gustavo Gili, 2009

### Gravagnuolo, Benedetto

*Adolf Loos*, Nerea, S.A., Madrid, 1988

### Ito, Toyo

*Escritos*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Murcia, 2000

### Juárez, Antonio

*El universo imaginario de Louis I. Kahn*, Colección Arquithesis n. 20, Fundación Caja de Arquitectos, 2006

### Kahn, Louis I.

*Louis I. Kahn. Escritos, conferencias y entrevistas*, El Croquis Editorial, El Escorial, 2003

### Krauss, Rosalind E.

*Pasajes de la escultura moderna*, Ediciones Akal, S.A., 2002

### Kuh, Katherine

*Mi historia de amor con el arte moderno*, Turner Publicaciones, Madrid, 2006

### Martí Arís, Carlos

*La cimbra y el arco*, Fundación Caja de Arquitectos, 2005

### Miralles, Enric

*Enric Miralles 1983-1990*, Editorial El croquis, Madrid, 2005

### Navarro Badeweg, Juan

Catálogo exposición "Juan Navarro Baldeweg" en el IVAM Centre del Carme. Valencia, 1999

### Navarro Badeweg, Juan

*Juan Navarro Baldeweg: 1992-1995*, Editorial El Croquis, Madrid, 1995

### Navarro Badeweg, Juan

*La habitación vacante*, Col.legi d'Arquitectes de Catalunya, Demarcació de Girona, Girona, 1999

### Navarro Badeweg, Juan

*Una caja de resonancia*, Col.legi d'Arquitectes de Catalunya, Demarcació de Girona, Girona, 2007

### Neumeyer, Fritz

*Mies Van Der Rohe: la palabra sin artefacto, reflexiones sobre arquitectura: 1922-1968*, El Croquis, Madrid, 1995

### Norberg-Schulz, Christian y Postiglione, Gennaro

*Sverre Fehn: opera completa*, Electa, Milano, 1997

### Palladio, Andrea

*Los cuatro libros de la arquitectura*, Libro II, Ediciones Akal, Madrid, 1998

### Quetglas, Josep

*Artículos de ocasión*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004

### Quetglas, Josep

*El horror cristalizado*, Ed. Actar, Barcelona, 2001

### RCR Arquitectes

*RCR Arquitectes: 2003-2007*, revista El Croquis n. 138, El Croquis Editorial

### van der Rohe, Mies

*Conversaciones con Mies van der Rohe. Certezas americanas*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2006

### Rossi, Aldo

*Autobiografía científica*, Gustavo Gili, Barcelona, 1984

### Rytwerk, Joseph

*La idea de ciudad. Antropología de la forma urbana en el mundo antiguo*, Hermann Blume, Madrid, 1985

### SANAA: Sejima, Kazuyo + Nishizawa, Ryue

*Casas. Kazuyo Sejima + Ryue Nishizawa*, Sanaa, Actar + Musac, 2007

### SANAA: Sejima, Kazuyo + Nishizawa, Ryue

*GA Kazuyo Sejima + Ryue Nishizawa*, A.D.A., Edita, Tokio, 2005

### Serra, Richard

*Richard Serra*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Ministerio de Cultura, 1991

### Siza, Álvaro

*Casas: 1954-2004*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004

### Siza, Álvaro

*Obras y proyectos*, Sociedad Editorial Electa España, 1995

### Smithson, Peter

*Cambiando el arte de habitar*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2001

### Smithson, Peter

Revista Neutra n. 08/09, Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental, Sevilla, 2003

### de Solà-Morales, Ignasi

*Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea*, Gustavo Gili, 1995

### de la Sota, Alejandro

*Alejandro de la Sota, Arquitecto*, Editorial Pronaos, Madrid, 1989

**Tafuri, Manfredo**

*La esfera y el laberinto: vanguardias y arquitectura de Piranesi a los años setenta*, Gustavo Gili, 1984

**Wright, Frank LLoyd**

*Autobiografía 1867-1943*, El Croquis, Madrid, 1998

**Wright, Frank Lloyd**

*El futuro de la arquitectura*, Poseidón, Buenos Aires, 1958

**Zumthor, Peter**

*Atmospheres: architectural environments, surrounding objects*, Birkhäuser, Basel, 2006



## PROCEDENCIA DE LAS ILUSTRACIONES

### AAVV

*Mies in America*, Montreal/Nueva York, CC/Whitney Museum, 2001: 10

### Behrens, Peter

*Peter Behrens and a New Architecture for the Twentieth Century*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2000: 85

### Case Study Houses

*The complete CSH program 1945-1966*, Taschen, Colonia, 2009: 54, 55

### Centro Internazionale di Studi di Architettura "Andrea Palladio"

*Le Fabbriche e i Disegni di Andrea Palladio*, vol. II, plano iii, en *The Rotonda of Andrea Palladio*, Centro Internazionale di Studi di Architettura "Andrea Palladio", The Pennsylvania State University Press, Italy, 1968: 12, 17, 18, 19

### Fehn, Sverre

Sverre Fehn, *Sverre Fehn: Opera completa*, Electa, 1997: 32, 33

### Fujimoto, Sou

Revista 2G, n. 50, Gustavo Gili, 2009: 94, 107, 108

### García Abril, Antón

Ensamble Estudio, 2010: 90, 91, 92

### Impey, O. and MacGregor, A.

*The Origins of Museums* Oxford, Clarendon Press, 1985: 57

### Ito, Toyo

*Toyo Ito, 1970-2001*, revista GA Architect, n. 17, A.D.A. EDITA Tokyo Co.l Ltd., 2001: 43, 45, 49, 75

### Ito, Toyo

*Toyo Ito, 1983/1995*, El Croquis, Madrid, 1994: 42, 44, 76

### Krauss, Rosalind

*Pasajes de la escultura moderna*, Ediciones Akal, S.A., 2002: 2, 3, 4

### Klee, Paul

*Pädagogisches skizzenbuch*, Neue Bauhausbücher, 1925: 64

### Maffei, Andrea

*Toyo Ito. Le opere, i progetti, gli scritti*, Electa, Milano, 2001: 71, 72, 73, 74

### Mair, Walter

Walter Mair, Gladbachstrasse 41, 8044, Zürich, 2006: 30, 31

### Marqués Vilaplana, Francisco:

14, 15, 21, 23, 77, 78, 80, 81, 87, 100, 106

### Matta-Clark, Gordon

*Heilbrunn Timeline of Art History*, New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000: 63

### Mies van der Rohe Archive, legado del arquitecto

Acc. n.: 724.1963, Museum of Modern Art, New York: 56, 80, 86, 101, 102

### Miralles, Enric y Tagliabue, Benedetta

*Enric Miralles + Benedetta Tagliabue, 1995-2000*, n. 100-101, Editorial El Croquis, Madrid, 2000: 58, 59, 60, 61

### Navarro Baldeweg, Juan

Juan Navarro Baldeweg, Ediciones Tanais, Sevilla, 2001: 37

### Palladio, Andrea

*Los cuatro libros de la arquitectura*, Libro II, Ediciones Akal, Madrid, 1998: 13, 22

### Perejaume

*Retrotábulas*, Artium / Fundación José Guerrero, Granada, 2003: 11

### RCR Arquitectes

*RCR Arquitectes: 2003-2007*, revista El Croquis n. 138, El Croquis Editorial: 105

### RIBA Library

Lord Burlington; duque de Devonshire; RIBA desde 1894, RIBA Library, *Drawings and Archives Collection*, Londres (sc215/IX/5r): 20

### van der Rohe, Mies

*Mies van der Rohe, Berlín / Chicago*, revista AV monografías, n. 92, Arquitectura Viva, Madrid, 2001: 82

### van der Rohe, Mies

*Casas*, revista 2G, n. 48-49, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2009: 109

### Ronner, Heinz and Jhaveri, Sharad

*Louis I. Kahn: Complete Work, 1935-1974*, Birkhäuser, Basel and Boston, (2 ed. 1987): 102

### SANAA

*SANAA, Kazuyo Sejima + Ryue Nishizawa, 2004-2008*, Editorial El Croquis, n. 139, 2008: 47, 48, 49

### Serra, Richard

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Ministerio de Cultura, 1991: 65, 66, 67, 68, 88

### Siza, Álvaro

*Álvaro Siza, 1954-1976*, Editorial Blau, Lisboa, 1997: 24, 25

### Siza, Álvaro

*Álvaro Siza: 1958-2000*, n. 68/69+95, El Croquis, Madrid, 2000: 27, 28

### Smithson, Alison & Peter

*Alison & Peter Smithson: The charged void: Architecture*, The Monacelli Press, Nueva York, 2001: 83, 84, 89

### Soane, John

Academy Editions, Londres, 1983: 38, 39, 40, 41, 62

### de la Sota, Alejandro

*Alejandro de la Sota, Arquitecto*, Editorial Pronaos, Madrid, 1989: 34, 35, 36

### Tafari, Manfredo

*La esfera y el laberinto: vanguardias y arquitectura de Piranesi a los años setenta*, Editorial Gustavo Gili, 1984: 69, 70

**The Oskar Schlemmer Theatre Estate**  
*Experimental dance at the Bauhaus*, Dessau, 1927. Fotografía Lux Feininger. Copyright *The Oskar Schlemmer Theatre Estate*, 79410, Badenweiler, Germany, Archivo fotográfico Raman Schlemmer, Oggebbio, Italy: 26

**The Architectural Archives of the University of Pennsylvania:**  
104

**“The Paradise of Childhood”**  
*Edward Wiebé* (editor), 1906: 93

**The Smithson Family Collection**  
*lison y Peter Smithson, De la casa del futuro a la casa de hoy*, Ediciones Polígrafa, Barcelona, 2007: 50, 51, 52, 53

**Wasmuth, Ernst**  
*Ausgeführte Bauten und Entwürfe, von Frank Lloyd Wright*, 1910 reimpresión, *Drawing and plans of Frank Lloyd Wright, the Early Period (1893-1909)*, Dover Publications, Inc, New York, 1983: 99

**Wright, Frank Lloyd**  
*Monograph 1887-1901*, Volume 1, Soft Cover (First Published in 1986 by A.D.A. Edita, Tokyo. Reprinted 1989 and 1991): 95, 96, 97

**Zumthor, Peter**  
*Peter Zumthor, Spirit of Nature Wood Architecture Award 2006*, Wood in Culture Association, Tampere, 2006: 29

*Mi especial agradecimiento a Paco Marqués*



