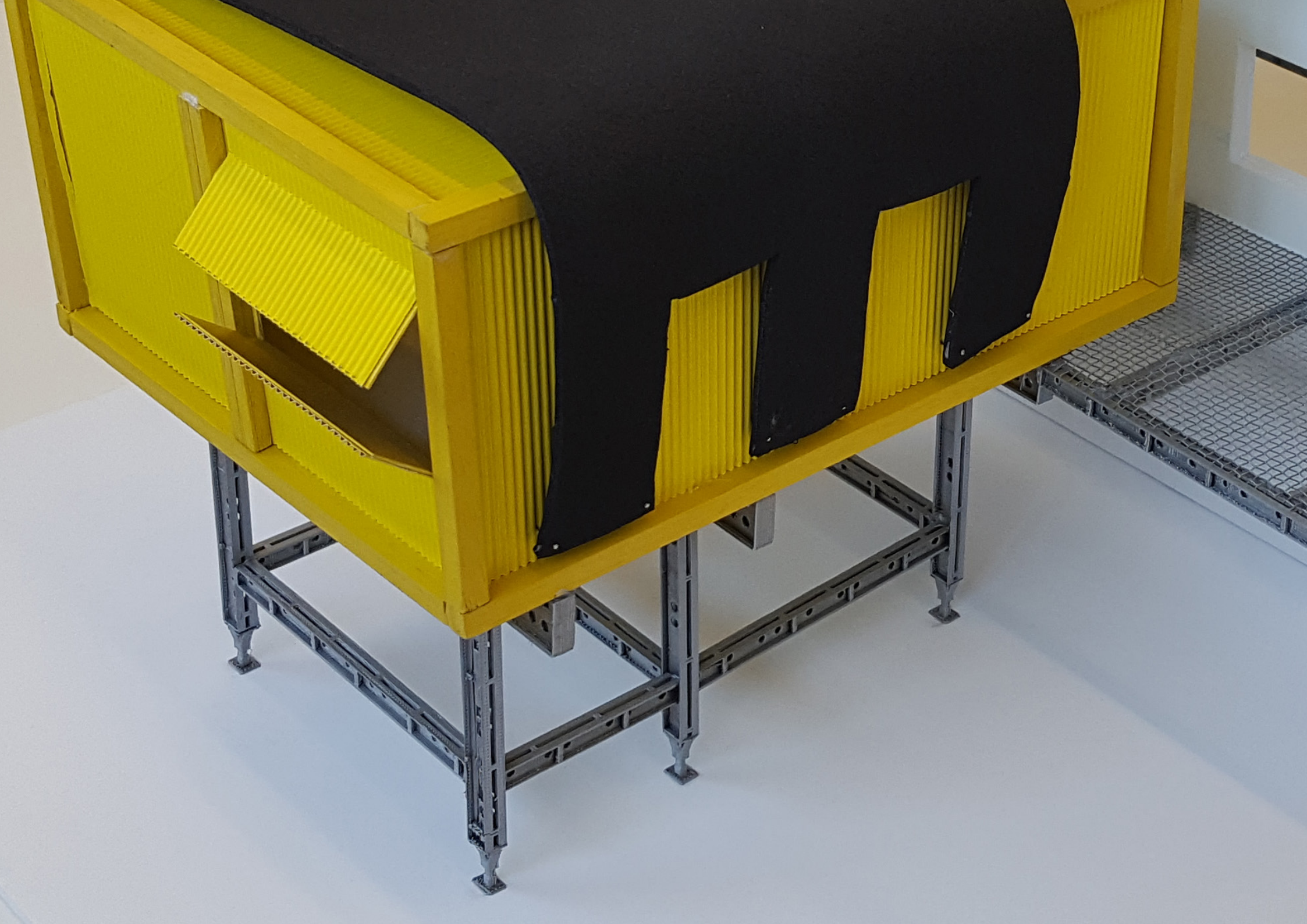
DOCUMENTOS de ARQUITECTURA y PATRIMONIO

ARQUEOLOGÍA DOMÉSTICA. MANIFIESTOS, PABELLONES Y CASAS

eDAp 09

diciembre 2016



eDap. Documentos de Arquitectura y Patrimonio. Nº 09. AÑO 2016
Revista de periocidad anual

Dirección:
Juan José Vázquez Avellaneda

Dirección www.arquitecturaypatrimonio.com:
Ferran Ventura Blanch

Secretaría técnica:
Laura Carreño Naranjo

Comité Científico:
Juan Agudo Torrico. *Facultad de Geografía e Historia. Universidad de Sevilla*
Nuria Álvarez Lombardero. *AA. Londres*
Santiago Cirujeda Parejo. *recetasurbanas*
Román Fernández-Baca Casares. *Director IAPH*
José Morales Sánchez. *ETSA. Universidad de Sevilla*
Eduardo Mosquera Adell. *ETSA. Universidad de Sevilla*
Samira Oudihi. *UDA. ENA de Rabat*
Antonio Pizza de Nanno. *ETSA-UPC de Barcelona*
Teresa Rita Lopes, *FCSH Universidade Nova de Lisboa*
Alfredo Rubio Díaz. *Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Málaga*
José Ramón Sierra Delgado. *ETSA. Universidad de Sevilla*
Miguel Ángel Tabales Rodríguez. *EUAT. Universidad de Sevilla*
Ahmed Tahiri. *Presidente de la Fundación al-Idrisi*

Comité editorial:
Laura Carreño Naranjo
Julia Clara García Ferrón
Rosa Estrada López
Pablo Marqués Monsalve
Juan José Vázquez Avellaneda
Ferran Ventura Blanch

Producción y Diseño:
© taller de jva

Edita: avellaneda & ventura editores
Departamento de Proyectos Arquitectónicos. ETSA. Universidad de Sevilla
ISSN: 1888-8836. Depósito Legal: SE-3321-2008

e D a p 09

DOCUMENTOS de ARQUITECTURA y PATRIMONIO
www.arquitecturaypatrimonio.com

Sumario

5 Editorial

6 INCURSIONES

8 T-House. Vivienda y biblioteca en Wilton, Nueva York. 1988-1992, *por Antonio Álvarez Gil*

16 Manuel Gomes da Costa: arquitectura residencial en Tavira, *por José Joaquín Parra Bañón*

38 La evolución de la casa modesta del S. XIX al XX en un barrio de la Ciudad de México, *por Araceli García Parra*

48 PROCEDIMIENTOS

50 Acerca del orden de las cosas antes de [co-i]nstruir. Apuntes del Taller Integrado de Proyectos de Arquitectura Lugar y Paisaje, *por Cristian Rojas Cabezas y Marco Ávila Arredondo*

58 Ucronías de un taller de casas, *por Mariano Pérez Humanes*

64 Impresiones y bocetos de la casa para el Taller de Arquitectura, *por Juan José Vázquez Avellaneda*

76 ARCHIVO TA1 arquitecturas de través

78 Archivo TA1, *por Laura Carreño Naranjo, Rosa Estrada López , Julia Clara García Ferrón y Pablo Marqués Monsalve*

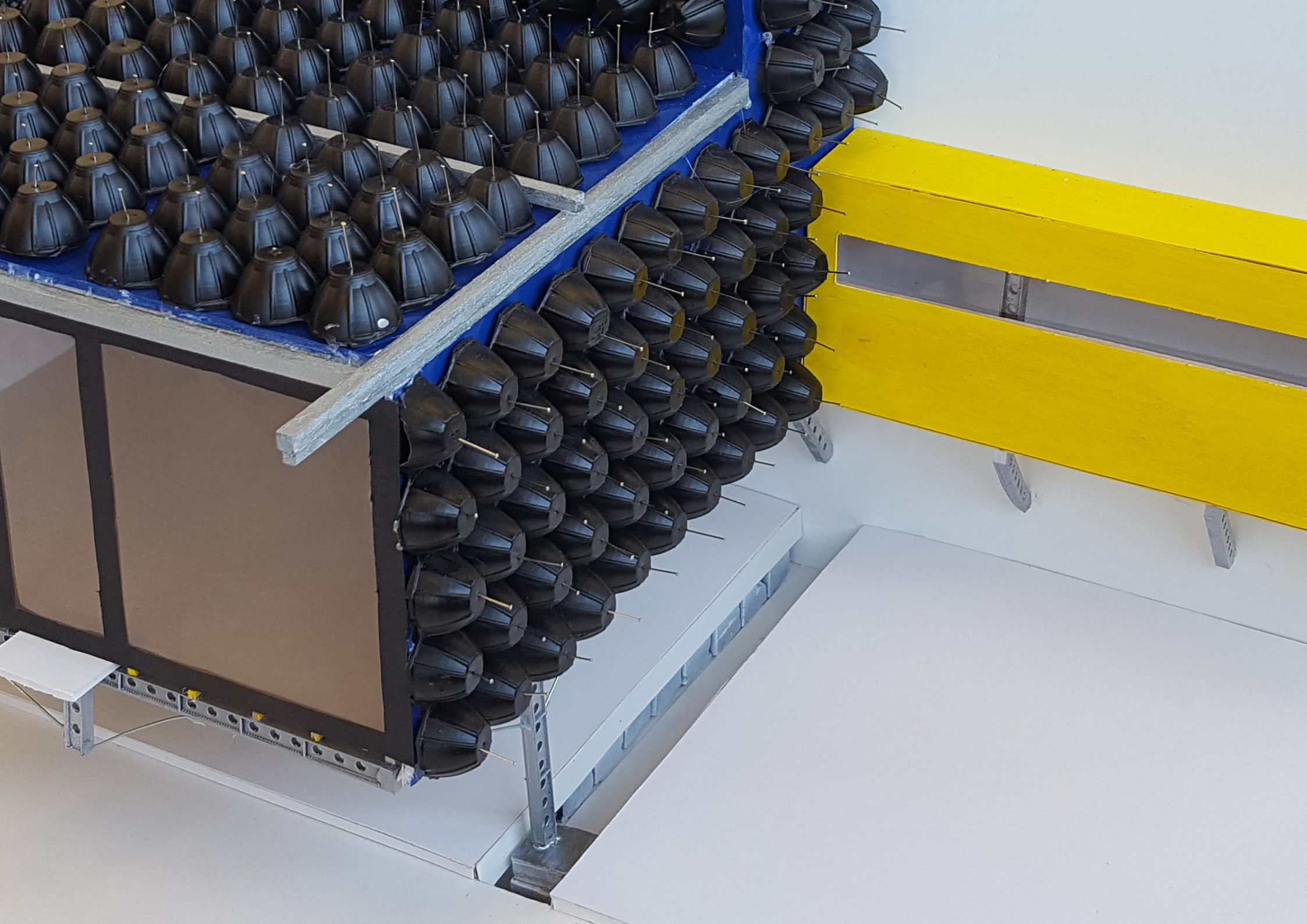
182 Créditos

Editorial

La casa es, quizás por el uso continuado que hacemos de ella, el lugar donde se establece la relación más intensa que mantenemos con la arquitectura. Antigua o moderna, valores de índole personal, familiar, afectivo, etc., la convierten en lugar de elección principal para la vida. De forma anónima y sin aspirar a ninguna consideración monumental o patrimonial, la casa, resulta ser en palabras de J.R. Sierra (*Restauración, Rehabilitación, Arquitectura.* 1989), "la arquitectura que conforma el territorio global que incluye el campo y la ciudad, el mar y el desierto, donde se establece en plenitud la relación histórica de nuestro trabajo como arquitectos". En 1927 Le Corbusier (*Où en est l´architecture?*), a la pregunta ¿donde está la arquitectura? respondía que "abandonando ante todo las cornisas, los frontones y las cúpulas de siglos anteriores", se había conducido la arquitectura hasta la casa. Abandonando templos y palacios, la arquitectura se dirigía "a las casas de todo el mundo", lo que sin duda suponía un gran problema: "el de dar a una sociedad nueva las casas adecuadas". La declaración corbuseriana resulta ser anticipatoria a todo un conjunto de propuestas multiformes en contextos diversos y derivados de iniciativas de toda índole, donde la arquitectura del siglo XX se ha manifestado como espacio de creación de toda clase de formas de vivir. El programa doméstico desarrollado a lo largo del siglo pasado, en pabellones, manifiestos constructivos, piezas breves y prototipos permiten ahora establecer una suerte de arqueología de lo privado hecha de rupturas y permanencias, ensayos y sistematizaciones, contextos conceptualizados o conceptos contextualizados como memoria imprescindible de lo reciente.

Este número se organiza a partir de los trabajos desarrollados en un taller de arquitectura sobre la casa, en la escuela de arquitectura de Sevilla, al que se suman otras incursiones y procedimientos que en forma de fugas, despliegan campos de trabajo por hacer desde la arquitectura.

INCURSIONES



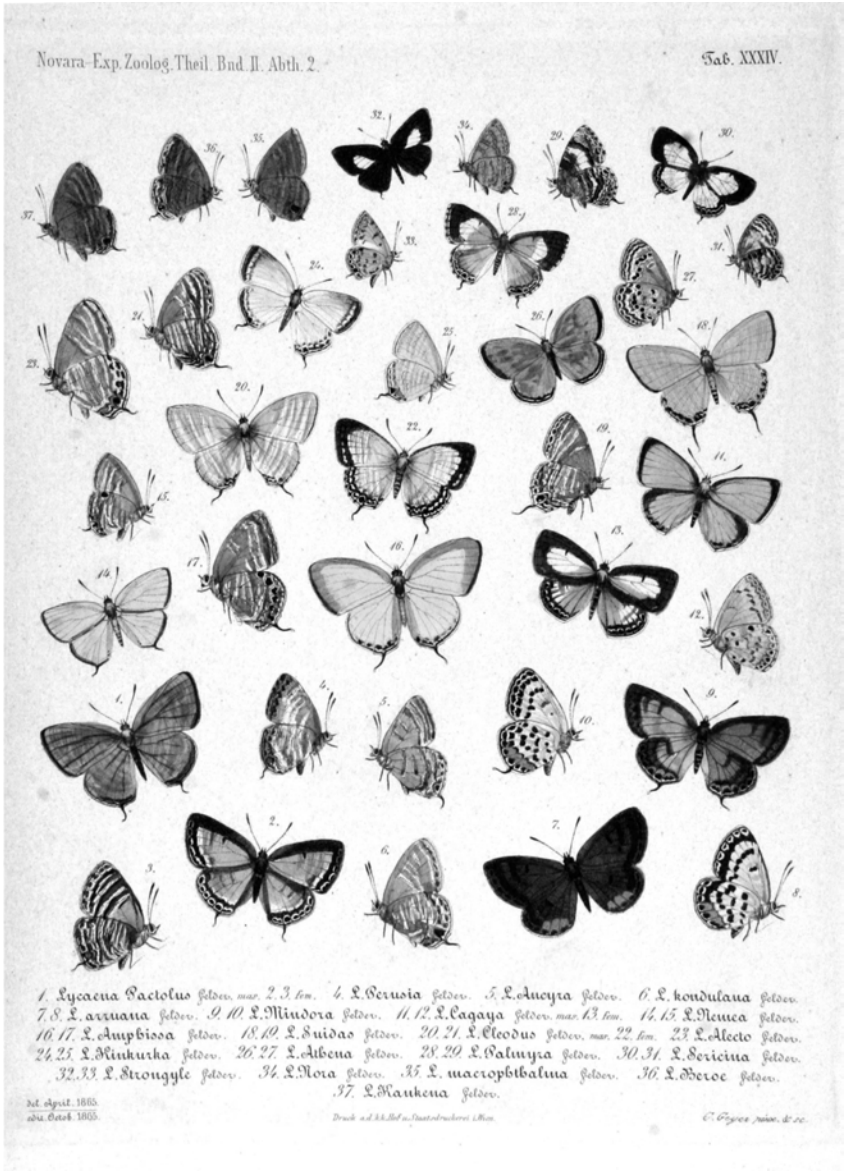


Fig. 1. Lámina XXXIV de la Expedición zoológica de la fragata Novara. 1895.

Resumen / Abstract

En 1987, el escritor y profesor de filosofía Lawrence Marcelle, solicita que le construya una biblioteca para sus más de 10.000 volúmenes, el espacio debe ser un lugar de trabajo autónomo de la vivienda. Este fue el único requisito que le impuso el propietario. La gran confianza y libertad dada para la ejecución de esta idea, permitió a Simon Ungers crear, la que será su obra más emblemática. Situada en un bosque al norte del estado de Nueva York, la T-House, la biblioteca-casa, se convierte en una escultura en el paisaje, en un templo para el conocimiento. Su geometría precisa y rotunda apoyada en una técnica constructiva innovadora basada en la ingeniería naval, le permite crear un volumen austero con un potente impacto visual en el más puro lenguaje de lo que se ha denominad las corrientes artísticas del land art y del arte mínimal. En este caso la "escultura" no es solo un objeto para ser observado, más allá de su potente percepción exterior, su interior contiene unos espacios de una calidad sorprendente, los dos cuerpos situados perpendicularmente el uno sobre el otro, albergan dos cajas de madera cada una con las particulares que el programa requería. La superior alberga la biblioteca y espacio de trabajo, como de una maquina se tratase, el espacio es capaz de modificarse adaptándose a las exigencias de su propietario. En la planta inferior se sitúa la morada, una escueta vivienda semienterrada que se asoma al paisaje más próximo, como si de una cueva se tratase.

In 1987, writer and philosophy professor Lawrence Marcelle requests the construction of a library for him to accommodate his more than 10,000 books; the space should be a workplace independent from the house. This was the only requirement imposed by the owner. The great confidence and freedom granted for the execution of this idea allowed Simon Ungers to create what will be his most iconic work. Located in a forest north of the State of New York, the T-House, house-library, becomes a sculpture in the landscape, a temple for knowledge. Its precise and well-rounded geometry supported on aninnovative construction technique based on naval engineering allows him to create an austere volume with a striking visual impact in the purest language of what have been called the art movements of land art and minimalism. In this case, the "sculpture" is not only an object to be observed. Beyond its striking external perception, its interior contains spaces with an amazing quality; the two bodies placed perpendicularly one over the other accommodate two wooden boxes, each one with the distinct features that the programme required. The upper one accommodates the library and the work space. As if it were a machine, the space is capable of modifying itself, thus adapting to the demands of its owner. In the lower floor is the dwelling, a half-buried plain housing that overlooks the nearest landscape, as if it were a cave.

T-HOUSE. Vivienda y biblioteca en Wilton, Nueva York. 1988-1992

Antonio Álvarez Gil

El dibujo pertenece a la especie más rara de las "cosas": a aquellas que apenas tienen presencia; que, si son sonido, lindan con el silencio; sin son palabras, con el mutismo; presencia que de tan pura, linda con la ausencia; género de ser al borde del no-ser.

El dibujo manifiesta lo primero y lo último de la presencia material de las cosas. Es lo invisible que muestra a lo visible y lo hace aparecer y es la luz que se esconde para que se manifieste la sombra; es la línea, mediadora entre el puro peso oscuro, ese secreto vibrante de la vida.[1]

¿Cuál es la relación entre una mariposa y la T-House[2]? La oposición, Simon Ungers se respondía a sí mismo con esta escueta respuesta. La ligereza de la mariposa en oposición a la estructura monolítica de la casa. Pero si es posible encontrar algunas coincidencias,[3] comparten el equilibrio, el que se produce entre los elementos pesados y ligeros, entre las grandes alas y el frágil cuerpo de la mariposa y el que se produce entre la parte superior de la casa con la parte inferior unidas por un mínimo punto de encuentro.

Simon poseía unas grandes cualidades para el dibujo,[4] y algo que le apasionaba era dibujar mariposas, para él suponían un reto por su complejidad visual. Estos dibujos que pertenecen a la época más temprana de su vida, incluso anterior a su formación como arquitecto, le permitió adquirir una gran agilidad y adiestrar su mirada hacia el detalle hasta convertirlo en un virtuoso para el dibujo pero sobre todo en alguien apasionado, si no obsesionado, con la perfección del detalle. Su entorno familiar era especialmente proclive, su padre era un dibujante excepcional y dedicó parte de su vida a investigar sobre la proporción y la perspectiva hasta tal punto, que consiguió reunir una de las mejores bibliotecas sobre este tema. Estos antecedentes eran el caldo de cultivo ideal para que S.U. se formara en las disciplinas que son comunes a un arquitecto. Como han aseverado sus pro-

1. Zambrano, M. (1952) *Amor y muerte en los dibujos de Picasso, en España, Sueño y Verdad.* La Habana: Orígenes.

2. Simon Ungers, Tom Kinslow, arquitectos / Ryan & Biggs Associates, ingenieros / Cliente: Lawrence Marcelle / Superficie: 232,00 m2 .

3. Entrevista a Tom Kinslow, 12 de octubre de 2015.

4. Este hecho ha sido atestiguado por sus profesores Arthur Ovaska y Werner Goehner y corroborado por su socio Tom Kinslow.

Fig. 2. Dibujo de Thomas Jefferson para su casa en Monticello. 1769-1770.

fesores y amigos, era un erudito, con un nivel cultural muy por encima de sus compañeros en la universidad[5] lo que le valió la admiración de todo aquel que lo conoció. Esta exquisita formación le permitió ir por delante en todos sus planteamientos, lo que se puede observar en la rápida evolución que sufren sus proyectos en un corto espacio de tiempo. La T-House se proyecta ocho años después de su graduación en la Cornell Architecture Art Planning.

5. Arthur Ovaska expresa así el nivel cultural de S.U.: "Cuando sus compañeros llegaban él ya estaba allí". Entrevista en Cornel AAP junio 2015.

Thomas Jefferson, 1743-1826, arquitecto y tercero de los Presidente de los EE.UU construyó su residencia oficial en la finca Monticello, una pequeña colina de 300 m de altitud situada en el estado de Virginia. La casa se proyecta con vistas al paisaje en su proceso que durará entre 1768 y 1809. En 1784 la construcción se paraliza coincidiendo con un viaje del Presidente Jefferson a Europa, entre los países de su ruta se encuentra Italia y más concretamente la zona de Vicenza, para visitar las villas palaciegas proyectadas por Palladio. A su vuelta a los EE.UU aprovecha para introducir cambios en el concepto de la casa y adaptarla a los cánones aprendidos en su viaje.

El concepto de villa ligada a un determinado paisaje, si bien se estandarizó en el renacimiento y se convirtió en un signo de estatus social, no es nuevo, si nos remontamos a la Grecia clásica vemos como el templo, se sitúa siempre vinculado a la idea de un lugar sagrado, donde la arquitectura y el paisaje conviven en íntima e inseparable conexión, y tiene un fiel reflejo en la disposición clásica del templo dentro del ilimitado paisaje, ejemplos como los que se encuentran en Delfos, Agrigento, Poseidón en el cabo Sunión o el templo de la Concordia en Agrigento, situado sobre una planicie que domina el valle y sobre todo el horizonte. En todos estos casos, no es posible desligar la arquitectura de la percepción del paisaje, la aportación de la mano del hombre, permite la transformación positiva del territorio, consiguiendo la fusión entre paisaje y arquitectura. Como ocurre también con la Villa Rotonda de Palladio y en la casa de Jefferson sobre la colina de Monticello.

Asplund escribió en su diario de viaje a Italia[6]: "El templo necesita altura, el esfuerzo de subir hasta él infunde respeto. (…) ¡Que hermoso es ver un templo, erguido, inmóvil entre el verdor, rodeado de árboles y con n espacio libre, no demasiado grande, frente a él!" La idea de templo va ligada, generalmente en nuestra cultura, al concepto de monumentalidad y la monumentalidad, en una acepción contemporánea, a lo escultórico. El movimiento moderno, y sobre todo los nuevos avances en las técnicas de

6. Asplund escribe este comentario en su cuaderno al visitar el templo de la Concordia en Agrigento. Asplund, G. (2002) *Cuaderno de viaje 1913*. Madrid: El Croquis..

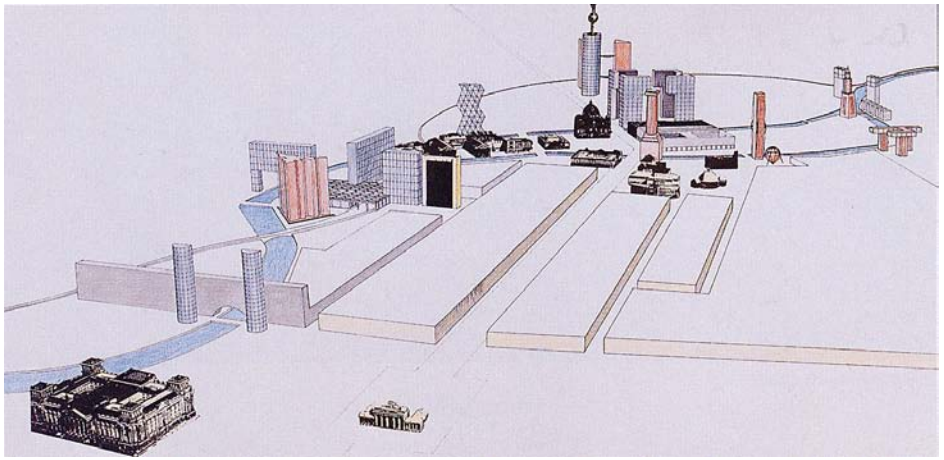


Fig. 3. Templo de la Concordia en Agrigento. Fig. 4. Icons of Architecture. Projecto 1990.

construcción, con la aparición del hormigón, permiten al arquitecto cruzar la frontera entre el concepto tradicional de lo que es arquitectura y arte. Adolf Loos defendía que la arquitectura se acercaba a la noción de arte solo cuando se construían tumbas o monumentos. A diferencia del escultor, el arquitecto debe supeditar su obra a condicionantes externos impuestos, el programa, los materiales, el lugar y a cualquier otra circunstancia técnica. El concepto del edificio entendido como un objeto escultórico se va abriendo camino, lentamente, a partir de principio del siglo XX, reforzándose con la aparición de los primeros proyectos expresionistas y posteriormente lo que se denominó arquitectura mínimal a partir de la década de los 60. Este paso entre lo monumental y lo escultórico va ligado al concepto de icono o hito. O.M.U. plantea en 1990 su propuesta *Icons of Architecture, Project idea*. Donde imagina una ciudad de Berlín repletas de nuevos iconos basados en construcciones verticales que pretendían volver a dignificar la nueva capital de Alemania.

Volviendo al concepto de villa, y situándonos en el contexto americano, el gusto por la vida en el campo sigue imperante en los EE.UU. Una legislación muy liberal unido a una élite de clientes adinerados y cultos, han favorecido la proliferación de este tipo de construcciones siguiendo, aún hoy, los cánones importados por Jefferson desde Europa, sobre todo el de la villa renacentista.

La villa suele estar ligada a un uso, que a la postre se ha convertido en un signo de status, sobre el que pivota la casa, la biblioteca, que sigue el ideal de Jefferson para el americano culto, su propia casa en Monticello estaba estructurada en torno a este espacio central que se volvió indispensable en cualquier residencia perteneciente a la floreciente burguesía americana.

Cuando el señor Marcelle, propietario de la casa, se pone en contacto con S.U. le solicita que le construya una biblioteca que pueda contener sus 10.000 volúmenes y que esta biblioteca sea su lugar de trabajo. La zona residencia debe quedar en un segundo plano y siempre desligado del uso residencial. Con este programa, es con el que se inician los primeros encajes del proyecto del que sólo se conserva un dibujo preparatorio muy similar al definitivo. Con este planteamiento cabe preguntarse si lo que Simon proyectó era en realidad una casa o una biblioteca.

Fig. 5. T-House. Maqueta para la exposición en el MoMA 1998. Acero fundido.

En este proyecto, la biblioteca es la protagonista, se eleva sobre el horizonte y domina el territorio, como nos contaba Asplund que ocurría con los templos en el sur de Italia, aquí también es necesario subir por una intrincada escalera para, luego, llegar al espacio central y desde ahí, verse rodeado de árboles y casualmente, en un espacio libre no demasiado grande. En este templo no se profesa ninguna religión, ni dentro se cobija ninguna deidad, es un templo del saber, el lugar donde se resguardan, como ocurría en los studiolos renacentistas, los tesoros más preciados de su propietario.

En época más reciente la relación entre el escritor y el espacio de trabajo, nos ofrece algunos ejemplos mucho más cercanos. Como le ocurre al señor Marcelle, muchos escritores necesitan un lugar tranquilo para concentrarse, en muchos de los casos, suele ser un lugar de reducidas dimensiones, sencillo y personalizado. La historia de la arquitectura nos ha dado magníficos ejemplos, muchas veces de autores anónimos, de edificios para la escritura, la música o la reflexión.

Ejemplos como el de Johann Wolfgang von Goethe,[7] con su refugio para escribir en Ilmenau, Alemania, construida en 1776, o la casa giratoria de Bernard Shaw en St. Albans, Londres de 1920, que mediante un ingenioso mecanismo de rotación le permitía que el sol entrara siempre por la pequeña ventana y que como en el *studiolo* rosa, los elementos de su interior se limitan a lo mínimo, una mesa, la cama, la silla, la librería y un teléfono.

Sin duda, el aislamiento es una más de las necesidades del escritor, y la parcela situada en Wilton, a tres hora en coche al norte de Nueva York, reunía esta particularidad. Posiblemente una de las mejores referencias sobre este tema es la que nos enseña Martín Heidegger en referencia a su casa en Todtnauberg de 1922, situada al borde de la Selva Negra, que él llamaba *dei Hütte*, sobre el aislamiento escribe; "La gente de la ciudad a veces se asombra de que uno permanezca arriba en la montaña entre campesinos durante períodos de tiempo tan largos y monótonos. Pero no es aislamiento, es soledad… La soledad tiene el peculiar y original poder de no aislarnos sino de proyectar toda nuestra existencia hacia fuera, hacia la vasta proximidad de la presencia de todas las cosas."[8]

Para S.U., este proyecto era un reto y una gran oportunidad de demostrar cuales iban a ser las bases de su arquitectura a partir de ese momento. Su inusitado interés por el mundo del arte, con su primera instalación[9] realizada justo un año antes, le permite realizar su primera experiencia donde arquitectura y arte irán lentamente acercándose, hasta hacerse totalmente inseparable a partir de sus proyectos utópicos desde 2001 hasta su muerte en 2006. Para S. Ungers, a partir de este momento, el término escultórico lo

7. "Sobre las cimas de las montañas reina la paz. En todas las copas de los árboles percibes apenas un aliento. Callan las pequeñas aves del bosque. Aguarda: pronto también tú conocerás la paz". Poema escrito en la pared de su cabaña en 1780.

8. Heidegger, Martin (1963) *¿Por qué permanecemos en la provincia?*, Bogotá: Revista Eco.

9. Simon Ungers realiza su primera instalación en 1987 en colaboración con el escultor paisajista Herb Parker, llamada *Excation I*, en Philadelphia, EE.UU.

acompañará en la mayoría de sus obras más emblemáticas, incluso aquellas, que por su tamaño o tipología puedan parecer ajenas a este concepto. Término que cuando se aplica a proyectos emblemáticos o singulares, cruza la débil línea que lo acerca al concepto de monumentalidad.

El planteamiento principal de la organización de la casa es simple, y en ello radica su excepcionalidad. Como aquellas mariposas que dibujaba en su juventud, la parte principal que estructura todo el proyecto es el cuerpo elevado, la biblioteca, la base o lo que es lo mismo, la residencia, queda semienterrada en una posición girada 90º respecto a la parte superior, la unión de los dos volúmenes principales es el eje sobre el cual pivotan, la puerta.

La parcela donde se ubica la casa era una antigua cantera de extracción de grava y arena, que con el paso del tiempo modificó el perfil natural del terreno. Es en ese preciso lugar donde se decide ubicar el proyecto, aprovechando la máxima pendiente con el objeto de permitir que el volumen superior gane altura respecto al paisaje. Con esta estrategia la casa se divide en tres niveles, por debajo de la cota cero o de acceso, la residencia, parcialmente enterrada, por encima de ese nivel, la biblioteca, y en medio el camino de acceso y el vestíbulo de entrada como mecanismo distribuidor de los dos usos, que como pidió el propietario, debían funcionar de forma autónoma.

Ya se ha comentado la compleja simplicidad del planteamiento organizativo del edificio, este patrón se aplicara a cada uno de los parámetros que forman parte de la construcción. La materialidad será otro de los elementos reseñable, la casa está construida con dos materiales básicos, el acero corten para el exterior y la madera para el interior, de nuevo la dualidad, que como veremos se repite a los largo de este proyecto.

En 1988 S.U. realiza la que será su segunda instalación *Hunters Point*, obra realizada en acero corten y semienterrada en un solar abandonado en una zona industrial junto al East River de Nueva York. En este caso, igual que ocurre con el proyecto para la T-House, la obra toma reminiscencias arqueológicas, parece que ambas construcciones afloran desde el terreno.

Fig. 6. Imagen de la construcción de la T-House. Foto Eduard Hueber. Archivo Simon Ungers.

Para S. Ungers era de vital importancia la elección del material, en este caso, el revestimiento de chapa de acero[10] pre-montado en un taller cercano, es la propia estructura del edificio, como si de un barco varado se tratase y usando la misma tecnología naval. Su meticulosidad le llevó a que no existieran juntas vistas y todos los módulos estuviesen soldados en obra y pulido para dar una imagen de cuerpo monolítico.

Una vez dentro de la casa, el pequeño nexo de unión permite, subir al gran volumen de la biblioteca, bajar a la residencia o salir al un mirador y dominar e paisaje desde una posición intermedia. Con esta solución, se permite que se recupere la visión del entorno que se había anulado por la po-

10. La comarca de Wilton cercana al lago Saratoga tiene una fuerte vinculación con el mundo de la navegación, ubicándose en sus alrededores la Unidad de Apoyo Naval de Saratoga y diversos astilleros e industria afines.

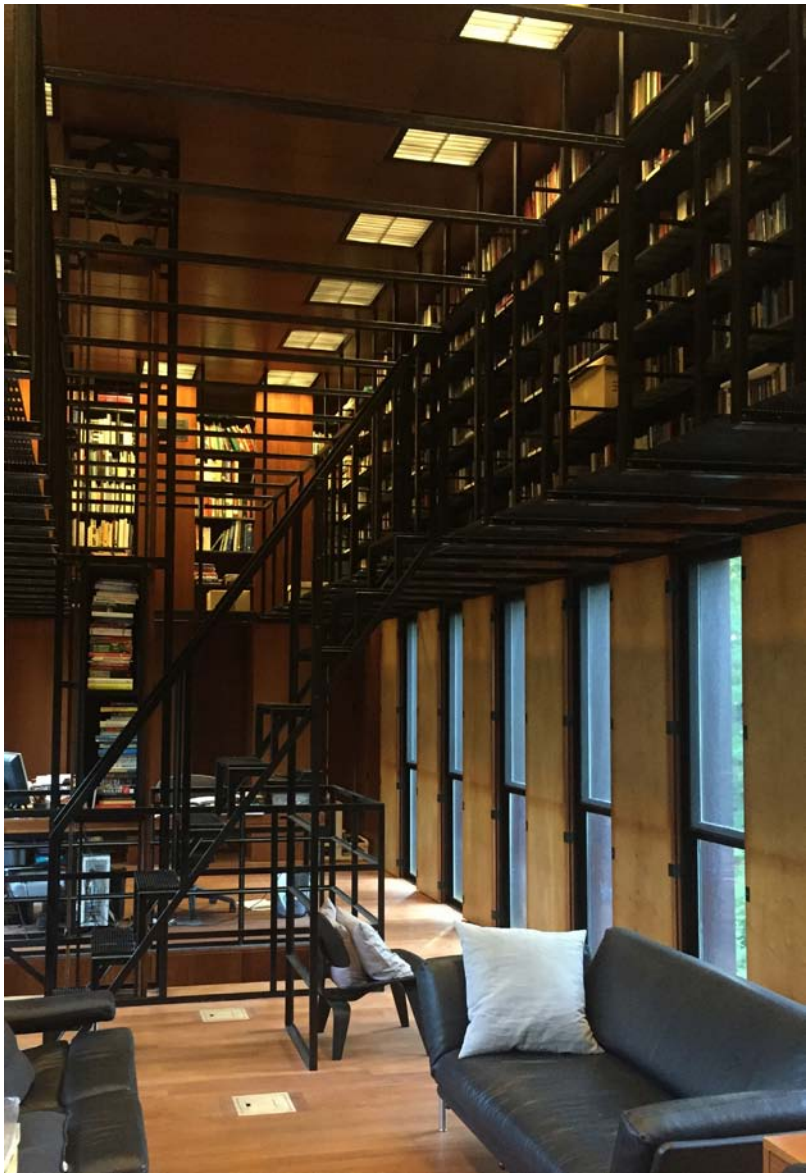


Fig. 7. Imagen interior de T House. Foto Antonio Alvarez. 2015.

sición del cuerpo central. La casa que tienen unas dimensiones reducidas y, frente a una solución reduccionistas del exterior, el interior se vuelve complejo, como si de las bodegas de un barco se tratase, se debe recurrir a soluciones mecanicistas que permitan desarrollar el programa solicitado.

Como ocurre en la Maison de Verre de Pierre Chareau de 1931 en París, la utilización de ingeniosos mecanismos permite resolver, en determinadas ocasiones la falta de espacio. En la biblioteca, dividida en dos alturas, se sitúa la zona de trabajo en la parte inferior, un espacio dominado por la luz pero que permite con un complejo sistema de contraventanas conseguir la oscuridad necesaria para la conservación de los libros, la modulación entre ventanas permite ubicar armarios aprovechando la gran cámara existente entre la estructura metálica exterior y la caja interior de madera, lo que es compatible con el diferente grado de dilatación de los dos materiales. Los libros se ubican en la galería superior protegidos de la luz. Un pequeño elevador manual de libros conecta los tres niveles de la casa.

En el nivel inferior se ubica la zona destinada a la residencia, como se ha comentado, en una posición perpendicular al cuerpo de la biblioteca y semienterrada. El programa es mínimo, una cocina, baño, comedor y dormitorio, Todo ello resuelto de forma lineal con el dormitorio al fondo e iluminado por una ventana de techo situada en el camino de acceso y que sobresale junto con la chimenea como dos prismas que hacen de antesala a la gran T situada al final de este recorrido.

La T-House fue seleccionada en 1999 para la exposición *The Un-Private House* organizada por el MoMa de Nueva York y cuyo comisario fue Terence Riley. La muestra recogía una selección de 26 casas de los mejores arquitectos internacionales del momento. El Museo adquirió para su colección permanente la maqueta de la casa realizada en acero fundido en una edición especial para la exposición.

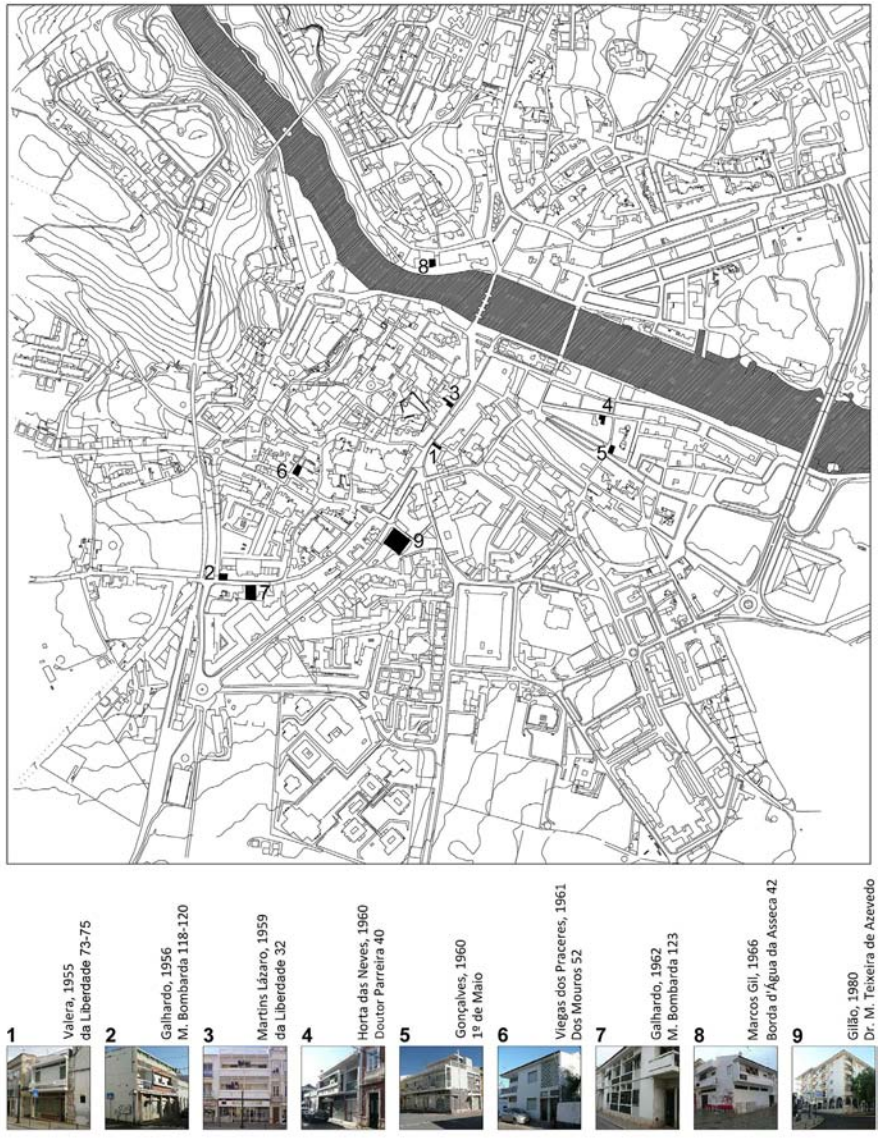


Fig. 1. J. J. Parra. Localización de obras de Manuel Gomes da Costa en la ciudad de Tavira.

Resumen / Abstract

El arquitecto portugués Manuel Gomes da Costa (1921-2016) es el autor de uno de los más significativos repertorios arquitectónicos de obras vinculadas al Movimiento Moderno levantadas en la segunda mitad del siglo XX en la periferia europea. Del elocuente e inédito conjunto de su obra algarvia se refieren en este capítulo los veintiún proyectos redactados para el concelho de Tavira, concentrándose la documentación y el análisis en los edificios construidos para uso residencial.

Portuguese architect Manuel Gomes da Costa (1921-2016) is the author of one of the most significant architectural repertoires of works related to the Modern Architecture built in the second half of the 20th century in the European periphery. From the eloquent and unprecedented ensemble of his work Algarvia, the twenty-one projects drafted for the Tavira concelhoare referred to in this chapter, with the documentation and analysis focusing on the buildings constructed for residential use.

Manuel Gomes da Costa: arquitectura residencial en Tavira

José Joaquín Parra Bañón

> *...esas cosas deliciosas y absurdas que no puedo poder ver, porque son ilógicas a la vista: puentes sin desde dónde ni hacia dónde, caminos sin principio ni fin, paisajes invertidos, el absurdo, lo ilógico, lo contradictorio, todo cuanto nos separa y aparta de lo real y de su séquito deforme de pensamientos prácticos y sentimientos humanos y deseos de acción útil y proficua.*
>
> Fernando Pessoa, *Livro do desassossego*
> Trad. A. Sáez, PreTextos, 2014

Manuel Gomes da Costa: arquitecto algarvio

El arquitecto portugués Manuel Gomes da Costa murió el 17 de junio de 2016, con noventa y cinco años de edad, en Faro, la ciudad oceánica en la tuvo su casa y donde radicó su estudio durante la mayor parte del dilatado periodo durante el que ejerció con maestría su actividad profesional. Faro puede enorgullecerse de contar con el mayor número de obras construidas por este arquitecto algarvio nacido en Vila Real de Santo António en 1921 y formado en Oporto que, tras su breve paso por Lisboa, decidió establecerse en el sur peninsular para incrustar en sus ciudades y en su paisaje una nueva arquitectura, en parte aprendida de algunos de los maestros del Movimiento Moderno y en parte mamada directamente de aquella telúrica en la que estaba sumergido. De lo vernáculo pasado por el filtro del racionalismo de postguerra, de lo internacional felizmente contaminado por lo local, se nutre su obra, que hibrida formas y funciones de una manera inédita en la región. Sus edificios, diseminados en su mayoría por el sotavento, entre el Guadiana y el extremo Atlántico, están presentes en Aljezur, allá en la Costa Vicentina, en São Brás de Alportel, y en Alcantarilha, en Portimão y en Olhão, y en la afable Tavira y en sus venerables pedanías de Santa Luzia y de Santa Catarina da Fonte do Bispo, además de en Faro y en Vila Real de Santo António, donde el destino le permitió levantar su última casa, y en dos de sus «freguesías» actuales: en la turística población de Monte Gordo y, tierra adentro, en Vila Nova de Cacela, donde sólo levantó una vivienda unifamiliar que, aislada, aún permanece en pie a la espera de que la historia de la arquitectura se fije en ella y la reivindique[1].

Manuel Gomes da Costa [MGdC] estableció en Faro su residencia familiar y laboral a mediados del siglo XX, donde en 1966 proyectó una

1. También en Manta Rota, lugar para el que el arquitecto proyectó una casa vacacional para sí mismo que nunca llegó a ser construida.

casa-estudio ejemplar en la que habitaría hasta el final de sus días, desde donde, extendido por la zona oriental del Algarve, levantaría uno de los más elocuentes e innovadores repertorios ibéricos de arquitectura residencial heredera del Movimiento Moderno. La obra prácticamente inédita del casi ignoto MGdC[2], la de este intérprete e instaurador de la mejor arquitectura de moderna en el sur de Portugal, de este arquitecto discreto y exquisito que supo conjugar lo aborigen con el, en ocasiones llamado, «Estilo internacional», y hermanar el «Racionalismo italiano» con las formas y los usos de la tradición al tiempo que versionaba las más recientes propuestas de los maestros brasileños y centroeuropeos, construyó un singular panorama de arquitecturas esenciales.

Los paisajes arquitectónicos de Gomes da Costa son, como los de Pessoa en el *Livro do desassossego*, discontinuos y abstractos: más cercanos a los de Theo van Doesburg y a Piet Mondrian que a los de Giorgio de Chirico o Giorgio Morandi. Como el de Saramago en *Levantado do chão*, su paisaje es terrenal y objetivo, útil y receptivo. Sus paisajes están situados entre el uno y el otro, entre el deseo (la imaginación, el proyecto) y la realidad (la construcción, la materia). Sus paisajes imaginarios son gráficos: están dibujados en los proyectos que redactó y que, o bien no construyó, o bien se construyeron con una apariencia distinta a la que él les atribuyó. Los fragmentos de este paisaje compuesto con alzados, plantas de cubierta y perspectivas cónicas, una vez clausurado su estudio, hay que ir a consultarlos en los archivos históricos de las cámaras municipales en las que sus clientes solicitaron licencia de obra. Sus paisajes concretos, permeables y habitables, están desperdigados por el Algarve menos afectado por la invasión turística. Su paisaje más denso y de mayor variedad está en Faro, donde proyectó y levantó alrededor de tres centenares de edificios de muy dispar configuración: desde viviendas unifamiliares aisladas en el interior de sus parcelas hasta bloques de catorce plantas, si bien en su mayoría son edificios plurifamiliares de baja altura. Vila Real de Santo António, Olhão y Tavira son las otras ciudades marítimas en las que MGdC levantó con rigor y sin pausa sus obras durante sus más de cincuenta años de meritorio ejercicio profesional.

En el núcleo urbano de Tavira perviven nueve edificios residenciales, que es la materia prima de la que se ocuparán las siguientes palabras e imágenes, todas ellas, salvo indicación contraria, tomadas por una cámara Lumix DMC-FS3 en los últimos siete años por el autor de esta investigación inconclusa, y compuestas en series para esta ocasión: escritura, fotografías y dibujos originales de MGdC, dibujos caligráficos y dibujos analíticos de alguna de sus obras con la intención de comenzar a desvelar ciertas claves de composición.

Ordenadas en el orden cronológico de la redacción de los proyectos, denominadas con el nombre de los promotores de cada una de las obras, los nueve proyectos residenciales construidos en Tavira que en febrero de 2017 siguen en uso son: 1955, Luisa da Conceição Valera, da Liberdade 73-75; 1956, Marcelino Augusto Galhardo, Miguel Bombarda 118-120; 1959, Fernando Martins Lázaro, da Liberdade 32; 1960, Maria do Livramento Horta das Neves, travessa Dr. Parreira 40; 1960, Laurentino de Jesús Gonçalves, 1º de Maio 1 (esquina travessa das Cunhas); 1961, Joaquim Viegas dos Praceres, dos Mouros 52-52A (esquina travessa dos Olarias); 1962**,** Marcelino Augusto Galhardo, Miguel Bombarda 123-127; 1966, Joaquim José Marcos Gil, Borda d'Água da Asseca 42; 1980, Sociedade de Construcções Gilão, Dr. Mateus Teixeira de Azevedo 29 (esquina Zacarias Guerreiro). Sólo uno de ellos está en la ribera izquierda del Gilão.

2. Algunas de las publicaciones más recientes sobre MGdC son: PARRA, José Joaquín. "Principios arquitectónicos de Manuel Gomes da Costa". En AA.VV. *ACCA 015*, pp. 97-124. Sevilla: RU Books-dEGA, 2016; PARRA, José Joaquín. "Manuel Gomes da Costa. Cuatro casas de sección trapezoidal". En AA.VV. *ACCA 015*, pp. 125-151. Sevilla: RU Books-dEGA, 2016. Algunas de sus obras se analizan en AGAREZ, Ricardo. *Algarve Building. Modernism, Regionalism ad Architecture in the South of Portugal, 1925-1965*. Abingdon: Routledge, 2016; LOUSAME, Miriam. "Manuel Gomes da Costa, un universo en bocetos". En AA.VV., *El arquitecto, de la tradición al siglo XXI*, pp. 1033-1041. Madrid: XVI Congreso EGA, 2016.

Moradias y prédios en Tavira

El primer proyecto documentado de MGdC para la ciudad de Tavira fue redactado en 1954; el último, en el año 1980. Entre ambos se han localizado en el Archivo Municipal otros catorce proyectos, de los cuales cuatro no se construyeron, a pesar de haber solicitado y obtenido licencia de obras, y tres de las obras edificadas han sido ya demolidas[3]. Para dos de las «fregresías» de este «concelho»[4], para Santa Luzia y para Santa Catarina da Fonte do Bispo, MGdC redactó otros proyectos: uno para la primera y cuatro para la segunda. Una iglesia primática en la población marinera y dos viviendas unifamiliares y una cooperativa agrícola, compuesta por dos edificios, en Santa Catarina.

Las viviendas unifamiliares aquí serán llamadas «moradias», en portugués, porque así es como MGdC llamó a su casa de Faro cuando la proyectó, mientras que los conjuntos plurifamiliares, también en portugués, serán denominados «prédios», porque también esa es la nominación usada por el arquitecto para referirse a ellos en muchos de sus proyectos. «Moradia» y «prédio» tienen además otros significados en portugués, al igual que «morada» y «predio» en castellano: aquí «moradia» se usa no en el sentido genérico de cualquier "lugar donde se habita", de sitio habitado, sino en el específico de vivienda unifamiliar en contacto directo con el suelo que ocupa y, por tanto, como sinónimo de casa (y no de piso); y el término «prédio» se emplea no en su significado etimológico (lugar antes de ser edificado) ni en el de "heredad, hacienda, tierra o posesión inmueble" propuesto por el diccionario RAE, sino en el de edificio de múltiples viviendas superpuestas.

Con toda probabilidad estos veintiún proyectos que afectan a la arquitectura residencial («moradias» y «prédios»), al sector terciario (hoteles, comercios, oficinas y almacenes), a la arquitectura religiosas (un templo) y a la industrial (un silo y una harinera), no son todos los que redactó para esta comarca algaravía. Completar la nómina de sus proyectos presenta en la actualidad graves dificultades para el investigador una vez que el archivo profesional de MGdC, ya fallecido el arquitecto, es inaccesible. La dificultad se incrementa al no estar aún informatizados los fondos antiguos de los archivos municipales: en ellos, pues tampoco son directamente accesibles para el detective, no es posible buscar los expedientes ni por el nombre del autor de los proyectos ni por el del promotor; sólo es factible hacerlo indicándole al funcionario la dirección postal de la obra objeto de la consulta (aunque la actual no siempre coincide con la que tuvo en la fecha de solicitud de licencia). La búsqueda de sus obras esparcidas por el territorio se parece a la que obsesiva lleva a cabo el entomólogo cuando sale al bosque a la caza de mariposas: el método consiste en caminar por las calles mirando inquisitivamente a todas las fachadas confiando en encontrar un ejemplar que aún no haya sido inventariado atendiendo a su apariencia. El método se fundamenta en analizar in situ los indicios que ofrece, en atender a la sintomatología que presenta cada obra sospechosa; en identificar provisionalmente a pie de obra sus edificios, cuando se reconoce alguno de sus rasgos identitarios, algunas de sus características: en comprobar, por ejemplo, si en los huecos prescinde de los dinteles al tiempo que potencia las jambas dotándolas de prominentes marcos de piedra; en estudiar las galerías que facetan las alzados descomponiéndolos, duplicándolos en dos

Fig. 2. MGdC: Paños de azulejo en sus obras de Tavira.

3. La investigación sobre las obras de MGdC en Tavira no hubiera sido viable sin las facilidades dadas para la recopilación de material gráfico original por el personal del Arquivo de la Câmara Municipal de Tavira, y en concreto de D. Antonio Monteiro.

4. Tiene nueve: Cabanas, Cachopo, Conceição, Luz de Tavira, Santa Catarina da Fonte do Bispo, Santa Luzia, Santa Maria, Santiago y Santo Estêvão.

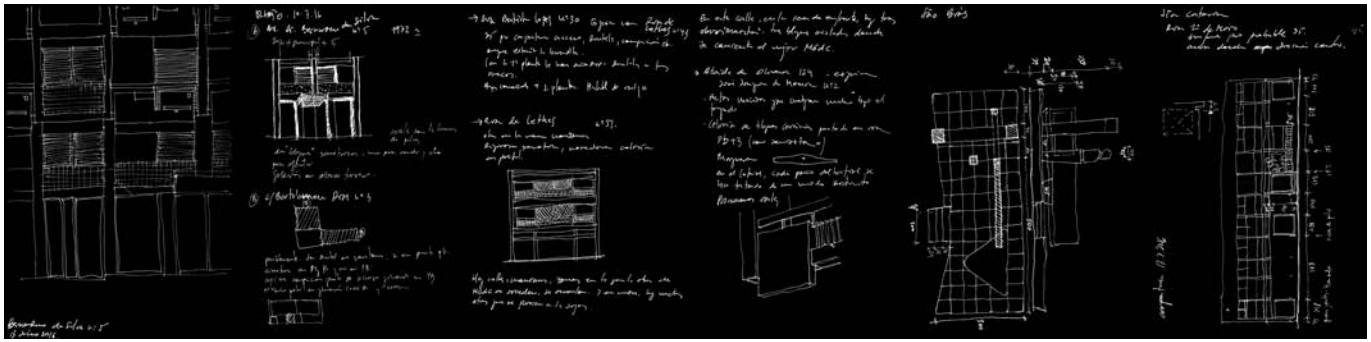


Fig.3. J. J. Parra. Cuaderno de campo algarvio.

planos paralelos entre los que es posible estar y transitar; en examinar los componentes, las características de las celosías, la presencia de maceteros incrustados en las barandas, la constitución de los montantes y los pasamanos, la solución dada a los pretiles; en inspeccionar los paños de pequeños azulejos que, como teselas, le añaden color a los cerramientos, y que por su trama y su policromía sirven para datar por afinidad la época en la que se construyó el edificio.

Una metodología que consiste en, cuaderno de campo en mano, observar cada uno de los estilemas de la obra e interrogarlos a través del dibujo para después, en la demora del laboratorio de ensayo, a través de técnicas de comparación, aventurar su atribución a MGdC antes de acudir a las meticulosas sedes administrativas de la «câmaras municipais» a solicitarle a los respectivos presidentes que instruyan la localización del «proceso» correspondiente y que faciliten al solicitante el poder consultarlo algún día en los meses siguientes en las dependencias de los eficaces «arquivos municipais», como es el caso del de Tavira, situado en la embocadura del puente más antiguo que cruza el río Gilão. Los alcaldes no siempre responden: escanear el expediente no siempre es posible.

Este método policial es posible ponerlo en práctica porque la arquitectura de MGdC emplea para comunicarse un vocabulario particular y unas formas de composición propias que la diferencian del resto: porque su arquitectura es el conjunto de esos componentes ordenados de cierta novedosa manera. El arquitecto emplea su singular repertorio de términos y su propia sintaxis de modo que, si bien es arriesgado afirmar que hay un lenguaje «gomesdacostano», sí es posible postular que MGdC es el autor de un dialecto, de un estilo o de un procedimiento arquitectónico que identifica su voz en el ruidoso panorama de las ciudades y en el vago horizonte de la historia de la arquitectura contemporánea.

Arquitecturas tavirenses gomesdacostanas no residenciales

Este avance de la investigación en curso que desde 1997 pausadamente se lleva a cabo acerca de la obra arquitectónica de Manuel Gomes da Costa se centrará en sus obras residenciales en la ciudad de Tavira, en los edificios que construyó y que, desprotegidos por la normativa municipal y por los gestores del patrimonio, aún no muy sensibilizados por lo contemporáneo, sobreviven discretos agazapados en el caserío. Ello conlleva dejar provisionalmente de lado la soberbia arquitectura no residencial que proyectó en el término municipal, como son la *Iglesia Matriz de Santa Luzia* y la inaudita *Cooperativa agrícola de Santa Catarina da Fonte do Bispo*, ya citadas y referidas en otros lugares[5]. La *Iglesia de Santa Luzia*, cuya primera versión fue proyectada

5. PARRA, José Joaquín. "Paisajes algarvíos del arquitecto Manuel Gomes da Costa", en *Actas del Primer Colóquio Ibérico de Paisaje*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2017.

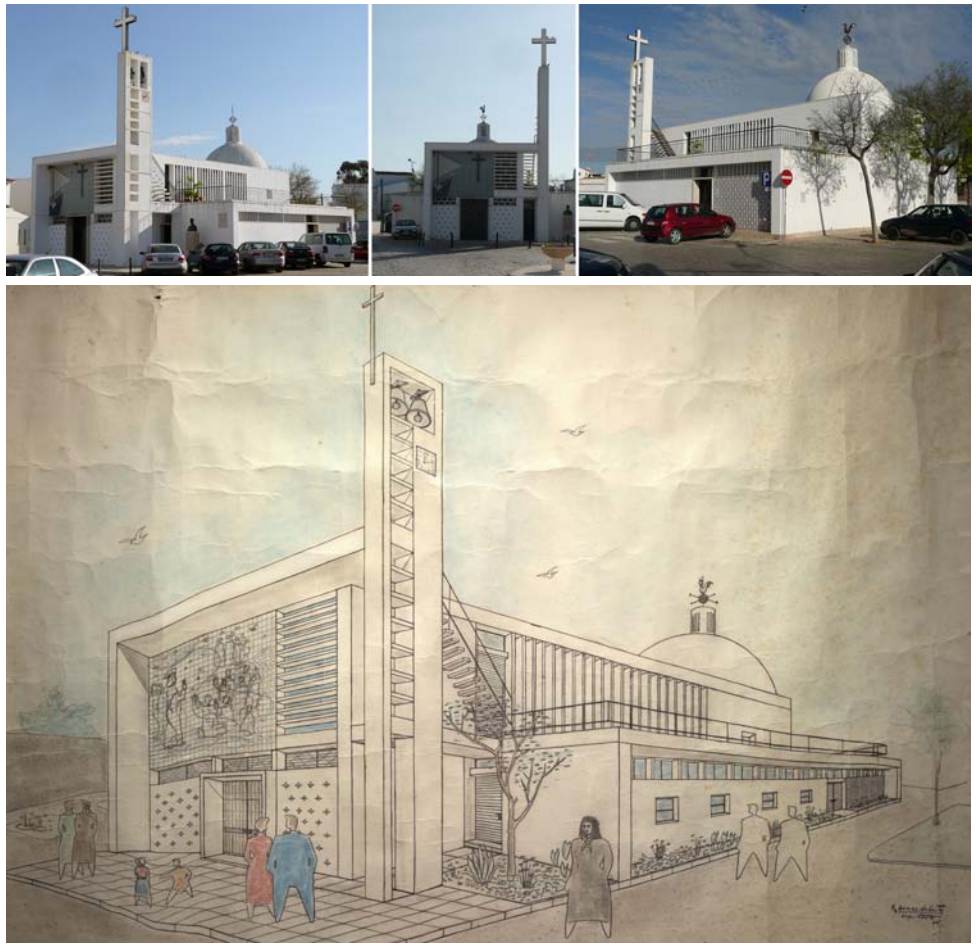


Fig. 4. MGdC, 1956. Iglesia Matriz de Santa Luzia.
Fig. 5. MGdC, 1956. Proyecto de Iglesia Matriz de Santa Luzia. Col. Particular.
Fig. 6. MGdC, 1955. Cooperativa agrícola de Santa Catarina da Fonte do Bispo: almacenes, locales y oficinas. Fot. Jesús Granada, 2014.
Fig. 7. MGdC, 1957. Cooperativa agrícola de Santa Catarina da Fonte do Bispo: silo y harinera. Fot. Jesús Granada, 2014.
Fig. 8. Silos tradicionales en Olhão y Água de Peixe, Alvito.

en 1956 por encargo de la autoridad eclesiástica regional, se levantó exenta en sustitución de una ermita previa, a la que recuerda por la pervivencia simbólica de una cúpula en el crucero fingido. Un dibujo autógrafo, perteneciente a una colección particular que aquí se publica por primera vez, expresa algunas de las intenciones del arquitecto, luego alteradas durante el proceso de construcción[6].

Los vanguardistas edificios de la *Cooperativa agrícola de Santa Catarina da Fonte do Bispo* se levantaron en la periferia de esta localidad como una instalación industrial promovida por los productores pedáneos de aceite: primero fue un bloque lineal de oficinas, de locales y de almacenes, proyectado hacia 1955, y después, en el interior de la parcela que acogería la almazara (el «lagar») y las naves complementarias, el conjunto formado por un silo y una harinera, que fue proyectado en 1957.[7] La soberbia *Cooperativa* es para Santa Catarina da Fonte do Bispo como el *Convento de Mafra* respecto a Mafra: la imagen icónica de esa ciudad. El conjunto de edificios que la componen determina el paisaje de la población y la fija, como un estandarte, en el horizonte de colinas al que pertenece. El perfil de Santa Catarina lo establecen, al otro lado del núcleo de la población, primero el bloque lineal de oficinas de la *Cooperativa* que con su galería de celosías discurre paralelo a la N270 amparando detrás las instalaciones fabriles y la maquinaria agrícola, y después, la vanguardista harinera traslúcida, aunque sobre todo, su silueta la determinan los diez silos cilíndricos que emergen enhiestos a su lado, erizados como los diez depósitos en formación militar de Água de Peixe, en Alvito. La racionalista y muy italiana escalera de acceso a la cubierta de estos silos audaces termina, no casualmente, en un sorprendente mirador: en una

6. Los colores aplicados sobre el dibujo lineal no son habituales en la paleta del arquitecto. Los cambios producidos en el edificio afectan a la posición y tipo de los huecos, evidente en los de los salones parroquiales, a la proporción y dimensiones de los componentes del campanario o a las carpinterías.

7. Los planos del proyecto de un "Bloco constituido por escritorios e armazens" que contiene el expediente 137/60 de la Câmara de Tavira no tienen fecha, aunque hay un informe de 30 de diciembre de 1955, remitido por la Cooperativa a la Câmara, así como planos de la estructura fechados en marzo de 1956, firmados por el ingeniero José Apolónio Correia. Los del silo y la harinera están firmados por el mismo calculista en 1957.

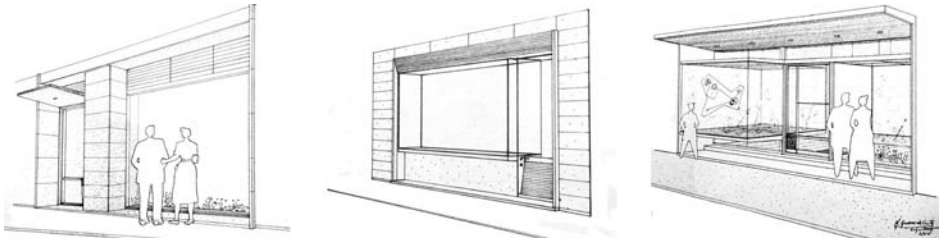


Fig. 9. MGdC. Proyectos de establecimientos comerciales en Tavira: Manuel Francisco de Brito, rua Estácio da Veiga11-13, 1954; Eduardo Mansinho, rua Estácio da Veiga 4, 1955; Virginia Dionizia Barqueira, rua José Pires Padinha, 1956.

galería suspendida a veintiséis metros sobre el suelo desde la que contemplar el paisaje algarvio que la ciñe. Aquí se demuestra que MGdC no sólo proyectó y construyó paisajes, sino que además los incorporó a su arquitectura, y que además posibilitó con sus obras, con la multiplicidad de lugares que hay en ellas desde los que mirar hacia afuera y desde los que mostrarse, que los ciudadanos se apropiaran de todos y cada uno de los paisajes que proyectó para ser habitados.

Obras de reforma: establecimientos comerciales

Que el primer proyecto documentado de MGdC para la ciudad de Tavira fuera redactado en el año 1954, como antes se indicó, quiere decir que éste es uno de primeros que redactó (si excluimos los realizados durante su periodo de formación) y que construyó (los más antiguos de Vila Real de Santo António son de 1956). Se trata de uno de los tres proyectos de reforma de la planta baja de un edificio para su adecuación a local comercial que firmó para Tavira («Projecto da modificação dum estabelecimento em Tavira» escribe en la portada). Este primero fue promovido por Manuel Francisco de Brito para un local situado en la rua Estácio da Veiga números 11 y 13; el segundo, de 1955, lo promovió Eduardo Mansinho para el número 4 de la misma calle que el anterior y el tercero, de 1956, por Virginia Dionizia Barqueira para la rua José Pires Padinha, próximo al mercado de abastos. Las tres obras han desparecido de la faz de la tierra: sólo quedan los dibujos

resquebrajándose en el olvido de los expedientes administrativos; dibujos que formarían parte del tomo de las obras completas de MGdC que se ocuparan de sus proyectos de reforma[8] y de sus muchos y delicados proyectos de tiendas[9]. En los tres proyectos, dos de ellos formados por un único plano en el que se incluye el estado previo y el emplazamiento en el callejero, hay una perspectiva cónica de la fachada, un detalle del escaparate ante el que se dibujan las siluetas de posibles clientes, de una pareja que, cogida del brazo, mira expectante hacia dentro. En el proyecto de 1956 MGdC incluso aboceta las novedades que estos pueden ver en el escaparate: formas modernas, sicalípticas, importadas y nunca antes vistas en el Algarve. El arquitecto no sólo se ocupaba de la carpintería, de la iluminación y de las marquesinas que construían un espacio de transición entre el exterior y el interior exhibido: también del mobiliario, de los mostradores, las estanterías, los asientos y las mesas que completaban el local, incluida, como puede comprobarse en los detallados dibujos de la planta, la vegetación[10].

8. Salvo estas de adecuación de locales comerciales en la planta baja de edificios ajenos preexistentes, todas las obras de MGdC son de nueva planta: no hay en su catálogo ningún caso de restauración o rehabilitación del patrimonio arquitectónico.

9. Abundan en el listado de sus obras residenciales, en su mayoría edificios plurifamiliares, aquellas que en planta baja tienen locales comerciales: del proyecto de algunos de ellos también se encargó el arquitecto. Es en Faro donde el repertorio es más amplio: sirvan de ejemplo los situados en las céntricas esquinas, diagonalmente enfrentadas, de la rua Santo António con rua Pinheiro Chagas por un lado y, por otro, con la rua Portugal. Es decir, de los conocidos como *Edificio Nogueira* –o, popularmente, *Edificio Mango*- proyectado en 1966-67, y el *Edificio Sol*, uno de oficinas y otro de viviendas, ambos enfatizando en la planta baja los soportes estructurales exentos: los pilares, similares a estípites duplos, adquiren formas barrocas, mientras las jácenas, admiradoras del brutalismo, sobrealen hirientes.

10. MGdC redactó algunos proyectos específicos de pequeños edificios comerciales. El Olhão, en el número 113 de la rua do Comercio está aún en uso el más característico de ellos, que repite el modelo del de la rua José Pires Padinha de Tavira: un frente acristalado, que discurre de extremo a extremo, bajo un prominente alero o marquesina que resguarda al potencial cliente. En Castro Marín hay un edificio similar, aunque de una sola planta y con la puerta situada en ele eje de simetría, del que aún tengo pendiente contrastar su autoría. En Faro, donde proliferaran los bajos comerciales en sus edificios plurifamiliares, el edificio situado en el número 4 de la rua João de Castro, que originalmente fuera un garaje para vehículos y ahora comercio de abalorios, sigue, agigantado, este modelo.

1955. Moradia Valera, rua da Liberdade 73-75

El segundo edificio proyectado por MGdC para Tavira es del año 1955: se trata de un edificio de dos plantas, en el que la planta baja se destinada a establecimiento comercial y la alta a vivienda unifamiliar, que mucho tiene en común con los proyectos anteriores (en su escuetísima memoria se dice que se trata de un proyecto de modificación), tanto en la ordenación de la planta como en la composición de la fachada, tanto en el repertorio de elementos arquitectónicos como en el dibujo y el contenido del proyecto, que ahora cabe en tres planos[11]: aquí, en la perspectiva de la fachada añade, mediante manchas de tinta china, las sombras. Todos sus alzados deberían de dibujarse con las sombras proyectadas, a plena luz del día mejor que al declinar la tarde, para que así pudieran informar sobre la sucesión de planos que los determinan. Es un proyecto pionero, redactado al comienzo de su carrera profesional, en el que toma algunas decisiones trascendentales que mantendrá, con pequeñas variantes, durante las décadas siguiente: afectan a la apuesta por la simetría; a la correspondencia, diría que borrominesca, en la disposición de lo macizo y lo hueco entre la planta baja y la alta; a la elección de los materiales de construcción y a su cuidadísima, diría que miesiana, puesta en obra[12]; a la inclusión de pronunciados aleros que recorren de un extremo a otro la fachada y a la incorporación de balcones (de verandas o galerías) en las plantas altas, en las que las barandillas se transforman en complejos pretiles que incorporan maceteros ingrávidos, y que afecta a la disposición de todos y cada uno de los componentes de la fachada, desde los mecanismos de cerrajería hasta el enmarcado lateral, pasando por las

11. El primero de ellos contiene el plano de situación, dos plantas y una sección del edificio preexistente y una perspectiva cónica de la fachada que se propone. El segundo contiene la planta baja y la alta, acotadas y dibujadas a escala 1:100, y el tercero una sección longitudinal, una transversal y la fachada. El expediente contiene otro más: se trata del que informa sobre la estructura, firmada por José Apolónia Correia, el ingeniero que colaboraría en Tavira a menudo con el arquitecto.

12. Habría que prestarle atención, por ejemplo, a los ensamblajes de las carpinterías en los huecos y a sus machiembrados con las jambas marmóreas, o a cómo talla la piedra de los umbrales de los garajes para resolver la pendiente, como sucede en los casos ejemplares de las casas en rua 1º de Maio o en la rua Dr. Parreira de Tavira.

Fig. 10 y 11. MGdC, 1955. Moradia Luisa da Conceição Valera, rua da Liberdade 73-75.

celosías, que pronto harán acto de presencia en su repertorio para quedarse ya para siempre.

En una parcela angosta de forma pentagonal de 72'00 m², vecina por la derecha de una capilla encajonada en la manzana y por la izquierda de un callejón que discurre quebrado, se levanta este pequeño edificio de 5'30 metros de ancho en el frente y 16'50 de largo, con su fachada abierta a la rua da Liberdade, promovido por Luisa da Conceição Valera. Contiene en la planta baja una tienda (escaparate, local, almacén y aseo son sus recintos) y en la alta una vivienda con dos dormitorios situados al fondo de la parcela. Tiene ésta, además, dos patios por los que iluminar las habitaciones del interior, una cocina y un cuarto de baño y un salón comedor que ocupa de lado a lado el frente: el salón se amplía al exterior a través del balcón que se abalanza en ménsula sobre la calle en pendiente, apropiándose de una franja de ella. Hay también un pasillo y un vestíbulo en el que desembarca una novedosa escalera en la que los peldaños no son perpendiculares a los paramentos que la delimitan. Esta fue la primera casa que en la rua da Liberdade renunció a la habitual cubierta inclinada de teja y apostó por la cubierta plana: por una terraza que en el proyecto, al carecer de escalera de acceso, figura como no visitable, cuestión de accesibilidad que durante las obras se solventaría[13]. Si bien la vivienda permanece habitada y en un aceptable estado de conservación, el local, que entre otras usos tuvo el de papelería y agencia de viajes, ha sido última e innecesariamente alterado, redecorado al gusto de los colonizadores turistas anglosajones, revestidas las sutiles carpinterías originales, armadas con finos perfiles metálicos electrosoldados, con toscas y extemporáneas maderas[14].

La *Casa Valera* es la primera del conjunto de viviendas unifamiliares que proyectaría y dirigiría en Tavira en la década que va de 1956 a 1966. Otras tres completan esta serie de unifamiliares de dos plantas, encargadas por clientes particulares para uso propio. La segunda, si se ordenan en orden cronológico, es la proyectada en 1956, promovida por Marcelino Augusto Galhardo, en la rua Miguel Bombarda 118-120; la tercera, proyectada en 1960, fue encargada por Maria do Livramento Horta das Neves para la travessa Doutor Parreira 40 y, la cuarta, redactado el proyecto en 1966, la promovió para vivir en ella Joaquim José Marcos Gil en la ribera del río Gilão, en la rua da Borda d'Água da Asseca 42. En esta serie podría incluirse también la construida para Laurentino de Jesús Gonçalves, en la rua 1º de Maio número 1, pues aunque en el proyecto redactado en 1960 figuraban dos viviendas superpuestas, la de la planta baja fue, al final, sustituida por un local comercial.

1966. Moradia Marcos Gil, rua da Borda D'água da Asseca 42

El proyecto de menor interés arquitectónico es el último de la serie, firmado en Faro el 25 de octubre de 1966: un edificio situado en la esquina formada por la rua Borda d'Água da Asseca con un callejón sin nombre, de

13. El edificio construido no corresponde exactamente al proyectado: al fondo de la parcela, sobre el dormitorio matrimonial, se levantó, además, otra habitación, y se amplió por la derecha.

14. La obra de Manuel Gomes da Costa carece en Tavira y en todo el Algarve de cualquier tipo de protección.

Fig. 12. MGdC, 1966. Proyecto de Moradia para Joaquim José Marcos Gil, rua da Borda d'Água da Asseca 42.
Fig 13 y 14. MGdC, 1966. Moradia Joaquim José Marcos Gil, rua da Borda d'Água da Asseca 42.

proporciones desajustadas y ajeno, en particular en la solución de la planta baja, a los códigos compositivos del arquitecto. Es ilustrativo, sin embargo, el análisis de su expediente urbanístico ya que en él se evidencian algunos de los problemas con los que el arquitecto se tuvo que enfrentar para que las autoridades locales y regionales (algunos proyectos se informaban en Faro, e incluso en Lisboa) le concedieran licencia a sus arriesgados proyectos, a sus propuestas ajenas a la imitación de las formas más próximas[15]: en este caso objetaron continuos reparos a la composición de las fachadas y le impusieron la cubierta de teja, razón por la que no se autorizarán las obras hasta 1970, tres años después de haber solicitado permiso. Lo construido al final, como sucede a menudo, no se corresponderá fielmente con lo proyectado.

La vivienda tiene el programa convencional para tres dormitorios (de 13, 12 y 9 m^2), dos de los cuales se apropiaban del río por medio de una veranda mientras que el otro se abría a un patio interior, del que partía la escalera que a cielo abierto ascendía hasta la terraza agazapada tras los perimétricos faldones de teja. El salón comedor se asomaba inicialmente a la ribera fluvial a través de un balcón: durante la construcción se alteraron las posiciones y la composición de los saledizos y sólo se mantuvo el faldón sobre el alero que se abalanzaba sobre el callejón, en el que sobre la puerta de entrada se colocó el paño de azulejos que MGdC acostumbraba a situar en el zócalo, a ras del viandante.

Si bien en el proyecto los dos faldones de teja perpendiculares intercedían en una limatesa en el ángulo de la esquina, en la solución construida, al sustituir el faldón que da a Borda d'Água da Asseca por el pretil de la terraza, el faldón que sobrevive muestra su última costilla, que triangular remata, casi como si de un hastial se tratara, el encuentro de las dos fachadas. Ésa es la solución que había propuesto años antes para las esquinas de los dos hoteles que proyectó en Tavira: en 1963 el promovido por Etelvina de Conceiçao Ramos Alfonso y en 1964 el encargado por Celestino Pereira Amaro. Ninguno de ellos, a diferencia del proyectado para la Isla de Faro, se construyó.

1956. Moradia Galhardo, rua Miguel Bombarda 118-120

Tres de los mejores y más transcendentales proyectos de este periodo son los de la denominada *Casa Horta Das Neves* y la *Casa Gonçalves*, ambos de 1960. Previa a ellas, la casa promovida por Marcelino Augusto Galhardo

15. En algunos casos, como el de los dos proyectos para hoteles que redactó para Tavira (en 1963 promovido por Etelvina de Conceiçao Ramos Alfonso; en 1964, por Celestino Pereira Amaro), las objeciones y las dilaciones provocaron el abandono de la iniciativa.

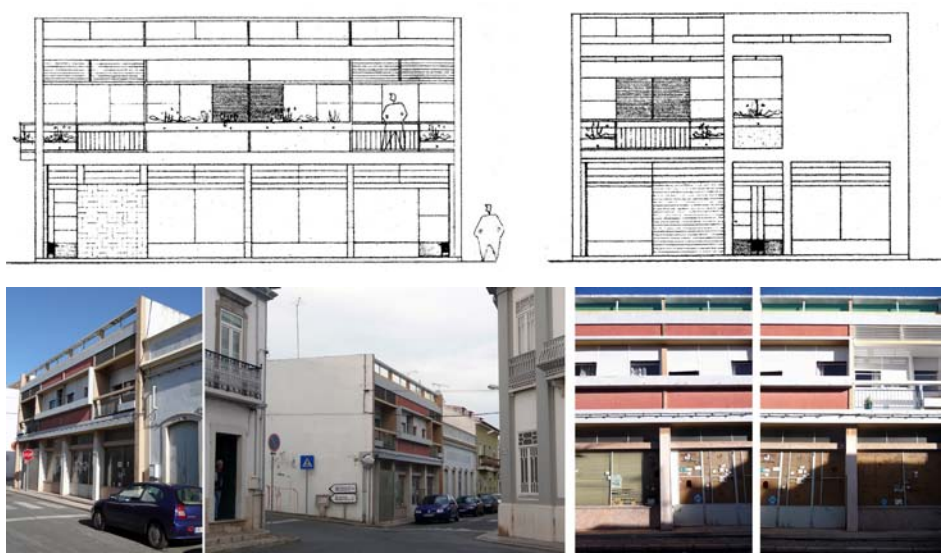


Fig. 15. MGdC, 1956. Proyecto de Moradia para Marcelino Augusto Galhardo, rua Miguel Bombarda 118-120.
Fig 16. MGdC, 1956. Vistas de la Moradia Marcelino Augusto Galhardo, rua Miguel Bombarda 118-120.

para el extremo superior de la rua Miguel Bombarda (en 1962 promoverá otra en los números 123-127), una calle que tiene una leve pendiente hacia el oeste, conforme se acerca a las vías del tren. Para ella se solicitó licencia de obras en diciembre de 1956 y, unos diez meses después, se concluyeron, pues el 18 de septiembre de 1957 ya se pidió oficialmente la preceptiva licencia de ocupación. Los plazos de ejecución de obras, en una gran parte de las casas de este tipo y tamaño que proyectó, rondaron la decena de meses.

La *Casa Galhardo* aparecía en el plano de situación del proyecto como un edificio de dos plantas entre medianeras, aunque, como al parecer ya estaba prevista la apertura de la actual rua Sebastião Leiria, el arquitecto incluyó una, dice literalmente, «fachada lateral (futura)» que no llegaría a construirse tal y como él la dibujó. Si la fachada a Miguel Bombarda es modular y rigurosamente simétrica (sólo alterada por la ubicación en el extremo de la derecha de la puerta de acceso a la vivienda), la fachada a Sebastião Leiria propone una composición asimétrica, una variante en la disposición de los huecos y los macizos en la que se simulan los escaparates y se duplican ficticiamente las puertas[16]. La pintura de los paramentos y de los elementos que componen los distintos planos de la fachada colabora eficazmente a explicar el volumen de los balcones que horadan el frente de la planta alta, compuesto básicamente con series de líneas horizontales que se sobreponen a las verticales y que se imponen continuas en el pretil de la terraza de la cubierta visitable. Ni la discontinuidad de las verticales ni su disparidad de espesores impiden identificar los cuatro módulos en los que se fragmenta la fachada: en uno de ellos, para contradecir el rigor de la simetría, adjunto a la cuidadísima carpintería de la puerta retranqueada, se incrusta el paño de azulejos, de policromas teselas cuadradas que anticipan el aspecto de una imagen pixelada.

El solar tiene una superficie de unos 133 m^2. En planta baja hay un amplio y despejado local comercial, sólo alterado por un soporte cilíndrico (infrecuente en la obra de MGdC), además del zaguán de acceso a la escalera[17]. La planta alta contiene una vivienda de tres dormitorios y un desahogado salón-comedor, siendo éstas las cuatro habitaciones que se asoman a las dos fachadas. En el interior, un «terraço de serviço», del que parte la escalera que al descubierto conduce a la terraza de la cubierta, permite iluminar la cocina, el cuarto de baño, el de aseo y el de servicio. Un vestíbulo central, cordial, organiza funcionalmente los recorridos. Unas recientes persianas enrollables de PVC, que sustituyen a las originales y a las primitivas celosías de lamas, junto al cegado de los entrepaños del pretil de la cubierta con tejidos verdes, alteran perjudicialmente su original elegancia.

16. La composición de los alzados de este edificio en esquina influirá en la del edificio en esquina de la rua 1º de Maio, que después se analizará.

17. Esta estructura está de nuevo firmada por José Apolónia Correia.

1960. Moradia Horta das Neves, travessa Doutor Parreira 40

El proyecto de la *Casa Horta Das Neves* lo firmó MGdC en Faro el día 10 de diciembre de 1960: ochenta y dos días después Maria do Livramento Horta das Neves solicitó licencia de obras en la Câmara Municipal de Tavira para esta vivienda unifamiliar entre medianeras, desarrollada en dos plantas (sin un local comercial en la baja), con una cubierta plana visitable y un patio ajardinado al fondo de la parcela pentagonal. La vivienda, con una superficie total de 150 m^2, ocupa los 75 m^2 del lado horizontal de la ele que dibuja el solar. La casa tiene garaje: el salón, la cocina, un aseo, una habitación de servicio y una «terraza» en el jardín completan los usos de la planta baja. En el salón, entre la zona de estar y el comedor, se interpone una chimenea que organiza el espacio doméstico y ordena la disposición de los muebles. Las chimeneas exentas, liberadas de las paredes, alcanzarán su máximo protagonismo en la casa que el arquitecto se construyó en la rua Reitor Teixeira Gomes de Faro[18]. En la planta alta, dando a fachada, hay tres dormitorios con terraza y, asomada al jardín, una pequeña sala de estar de la que parte una escalera en voladizo, con los peldaños en ménsula, que discurre adosada al cerramiento hasta llegar, al descubierto, a la terraza. Las cuatro habitaciones tienen armarios empotrados: los dormitorios de MGdC acostumbran a tenerlos. Un cuarto de baño completa el programa.

En el alzado se ordenan muchos de los elementos de composición del repertorio particular del arquitecto: la armonía, a pesar de la diversidad, es completa. La composición tripartita, en horizontal y en vertical, de la sucesión de planos que es la fachada, posibilita proyectar cada uno de los seis sectores de las dos plantas de una forma distinta, aunque homogénea. Estos seis sectores rectangulares están enmarcados por dos grandes jambas revestidas de piedra que, desde el suelo hasta el pretil de la cubierta, delimi-

18. Para acondicionar su casa farense proyectó, en planos diferentes, dos chimeneas: una convencional, con ladrillo refractario, para uno de los dormitorios de la planta alta, y otra singular, exenta, cónica y metálica, con la campana suspendida sobre el hogar, sujeta a un fingido pilar revestido de madera que ocultaba el conducto de la salida de humos. Las chimeneas, al contrario de lo que sucede en la arquitectura vernácula desde el XVIII, disimulan su tramo exterior: apenas sobresalen humildes de la cubierta.

Fig. 17. MGdC, 1960. Proyecto de Moradia para Maria do Livramento Horta das Neves, travessa Doutor Parreira 40.
Fig. 18 y 19. MGdC, 1960. Moradia Maria do Livramento Horta das Neves, travessa Doutor Parreira 40.

tan lateralmente la casa: el pronunciado alero de la cubierta y el peldaño de piedra que hace de estilóbato, y sobre el que se retranquea 30 centímetros la fachada en planta baja, la encuadran y la compactan. Allí se dan cita, por primera vez en Tavira, la visera inclinada sobre la puerta de entrada y el paño de azulejos verdes (rectangulares) y blancos (cuadrados); allí la puerta del garaje se reviste con una malla metálica para que su textura dialogue con la trama de las teselas, y el macetero lineal que sirve de alfeizar a las ventanas del salón (que fue suprimido durante la construcción) se coloca a nivel del paseante. Sobre ellos, sobre la franja de altas ventanas lineales que facilitan la ventilación natural, el juego de planos y de volúmenes que, entrando y saliendo de la alineación, caracterizan la galería que discurre frente a los dos módulos de la derecha, donde el pasamanos de la baranda se sustituye por un macetero que subdivide en dos ese otro marco dentro del marco que define el alero duplicado, aquí convertido en dintel. Este cuadro interior tiene plantas y flores, una celosía de madera y otra cerámica, y entrepaños de cristal en la baranda. En el módulo de la derecha la galería se transforma en terraza, en balcón excavado, y sobre el fingido dintel se colocan, como inútil «brisoleil», lamas verticales giradas 45 grados, y bajo ellas, el macetero desciende hasta el piso y posibilita un pasamanos de hormigón armado.

1960. Moradia Gonçalves, rua 1º de Maio 1 esquina travessa das Cunhas

La desgracia mayor que le ha acontecido al edificio promovido por Laurentino de Jesús Gonçalves en la esquina que forman la rua 1º de Maio y la travessa das Cunhas, al final de la alargada plaza en bulevar (rua Dr. Marcelino Franco) a la que se asoma el sorprendente Cine-Teatro António Pinheiro, es que le hayan alquilado la planta baja a la «Inmobiliária Century21», multinacional del alquiler que en 2016 no tuvo ningún reparo en pintar lesivamente de blanco el espléndido y luminoso mosaico de teselas trapeciales que flanqueaba la esbelta puerta de entrada: las mismas y de los mismos blancos, rojos y verdes que MGdC utilizó en el también malogrado *Creche da Misericórdia* de Aljezur. Y ha revestido, por añadidura, con su pres-

Fig. 20. MGdC, 1960. Moradia Laurentino de Jesús Gonçalves, 1960, rua 1º de Maio 1 esquina travessa das Cunhas.
Fig. 21. MGdC, 1960. Proyecto de moradia para Laurentino de Jesús Gonçalves, 1960, rua 1º de Maio 1 esquina travessa das Cunhas.
Fig. 22. MGdC, 1960. Moradia Laurentino de Jesús Gonçalves, 1960, rua 1º de Maio 1 esquina travessa das Cunhas.

cindible y oscura publicidad, la puerta original de acceso al garaje, labrada en madera facetada, y ha cegado las rejillas de las ventanas longitudinales que hacían levitar la planta alta sobre la baja. Son esas algunas de las mutaciones recientes que ha padecido este edificio ejemplar que, salvo por estas lesiones, se mantenía en óptimo estado de conservación simplemente porque los

usuarios, sin ser de todo conscientes de su valor intrínseco, lo respetaban: incluso los distintos comerciantes que han transitado por el local que ocupa la parte anterior han procurado conservar la fisonomía de la arquitectura, humilde y soberana, que los amparaba.

El proyecto fue firmado en Faro el 10 de abril de 1960. MGdC acostumbraba a indicar el día del mes, junto al año, en una de las casillas de la escueta carátula que añadía en la esquina superior izquierda de sus planos, los de viviendas unifamiliares siempre trazados a escala 1:100. El día indicado es, en teoría, el que, acabados de rotular, se hacían las copias de los planos, dibujados con tiralíneas en papel vegetal. El tiempo que el arquitecto tardaba en redactar cada proyecto está, si aún fuera posible hacerlo, por averiguar, aunque dado su volumen de producción éste no debía de ser demasiado. El 3 de junio del año siguiente, 1961, se solicitó licencia de obras y sólo cuatro meses después, el 6 de octubre, se pidió licencia de ocupación, por lo que cabría colegir que las obras en esta fecha ya se habrían concluido. Pero cuatro meses de ejecución de obra son pocos para un edifico de 234 m^2 de superficie construida: es posible tanto que éstas hubieran comenzado antes de pedir el preceptivo permiso de obras como que la solicitud de ocupación se anticipara al final de las mismas.

El proyecto constaba de tres planos: uno inicial con el emplazamiento («planta de localização») de la parcela; otro con la planta de cimentación («planta de fundações») y con la del ático («planta da cobertura») acompañado de dos secciones: una longitudinal («corte A-B») y otra transversal («corte C-D»), y un plano final que contenía, también delineados con escuadra y cartabón, cuatro dibujos: la planta baja y la alta (sobre las que se dibujaron después, con lápiz rojo o azul, las redes de saneamiento y de abastecimiento de agua) así como los dos alzados. Este es el contenido gráfico habitual de los proyectos de MGdC; en el caso de que el forjado del castillete de escalera o del ático tenga una forma singular le añade al conjunto la planta de cubierta (como sucede con el proyecto del *Prédio Martins* para la rua Tenente Couto que se cita al final) y, en contadas ocasiones, algún detalle del cerramiento. Las plantas, además de las cotas, incorporan la disposición del mobiliario. El contenido literario se limita a una o dos páginas escritas a máquina en las que se describe constructivamente el edificio, memoria a la que preceptivamente se incorpora la memoria de cálculo firmada por el ingeniero civil correspondiente, que en este caso, en vez de José Apolónio Correia, es Joaquim Augusto Seco.

MGdC proyectó en esta ocasión dos viviendas superpuestas: la que ocupaba la planta alta, de mayor superficie, pues a ella pertenecía el garaje y el ático que se levantó retranqueado, tenía cuatro dormitorios, mientras que la de planta con baja se contentaba con dos. Sólo se construyó la primera tal y como estaba prevista, pues la baja se sustituyó por un local comercial. Otros cambios menores afectaron al ático, que se amplió por la derecha. Aquí arriba se situó un dormitorio de servicio y un aseo junto a la escalera de acceso al lavadero y a la terraza, parte de la cual está a cubierto, bajo el porche formado por el último forjado, que auxiliado por celosías define recintos diáfanos en los que poder tender la ropa a cubierto y a resguardo de la vista de los transeúntes. En el rincón formado por las medianeras se abre un patio que posibilita la iluminación natural de las dependencias interiores.

A la «planta do primer pavimento» se entraba desde la plaza: a la del piso de arriba se entra desde la otra fachada. Estos accesos perpendiculares definen en la planta una cruz asimétrica, que es también una cruz funcional que organiza el reparto del espacio y la distribución de las habitaciones. Evidenciar la ortogonalidad de los componentes lineales, sean estos pasillos o sean pilares y vigas, es una intención expresa de las composiciones de MGdC: aquí se pone reiterativamente de manifiesto en la fachada, en cada encuentro de un elemento horizontal (un alero, el frente de un forjado, un pasamanos, una baranda, un macetero o un dintel) con uno vertical que lo espeta (un montante, un puntal, una jamba, etc.).

Los salones, en el otro extremo de la diagonal que comienza en el rincón del patio, ocupan las esquinas: abiertas al noroeste y opacas al suroeste.

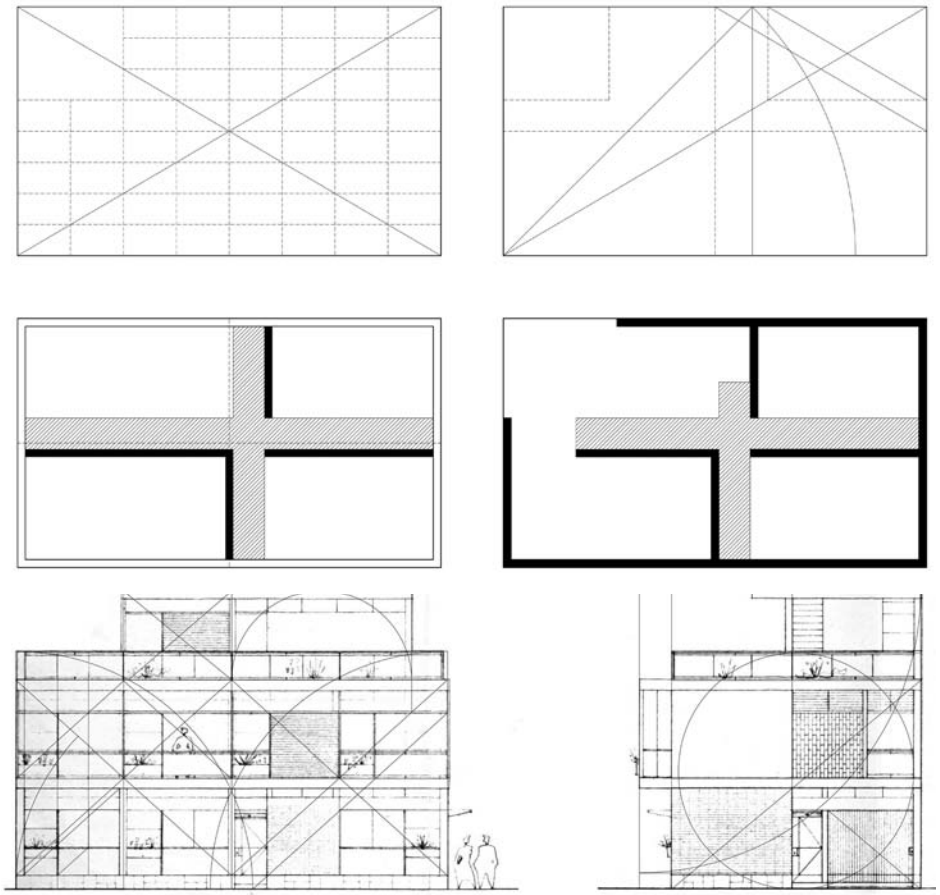


Fig. 23. Análisis geométrico de la planta baja del proyecto de MGdC para Laurentino de Jesús Gonçalves. J. J. Parra.
Fig. 24. Análisis geométrico de los alzados del proyecto de MGdC para Laurentino de Jesús Gonçalves. J. J. Parra.

En la planta baja, en la crujía exterior, si acaso se pudiera hablar de crujías en esta estructura de pórticos de hormigón armado, se sitúan los dos dormitorios, a la izquierda del pasillo de acceso; en la crujía interior, además del patio y del garaje, están la cocina y la despensa y, en la ficticia crujía intermedia que ocupa el brazo crucificado, un pasillo y un cuarto de baño. En la planta alta se repite el esquema, aunque la cocina se desplaza sobre el garaje para que su lugar sea ocupado por un dormitorio adicional.

La composición de las fachadas de la *Casa Gonçalves* sigue el mismo patrón que la de Miguel Bombarda 120: la fachada mayor se subdivide verticalmente en cuatro secciones y se compone de acuerdo a la simetría, aunque esta sea sólo aparente, y la lateral se reserva para practicar el juego de yuxtaponer emparejados, dualmente, lo hueco y lo macizo. El rigor compositivo deriva del control de las proporciones: un análisis geométrico del trazado revelaría las leyes de ordenación, los ángulos, las diagonales, los círculos y los rectángulos (no áureos) que gestionan el tamaño y la disposición de cada componente. Por la conmemoración de los trazados reguladores de la arquitectura clásica que MGdC plantea aquí y en otras de sus fachadas abstractas, y por los criterios seguidos en la modulación de cada parte y de cada elemento, esta es la casa más lecorbuseriana de todas las que proyectó el arquitecto algarvio en esta zona levantina de la región.

El rastreo de la procedencia de los elementos de composición de MGdC conduciría a una dispar multiplicidad de fuentes posibles. En otros lugares he referido sus correspondencias con Marcel Breuer y con Richard Neutra, aquí aún no evidentes, o con arquitecturas racionalistas italianas y con arquitectos brasileños[19]: se puede ahora añadir, al hilo de la *Casa Gonçalves*, que las ventanas longitudinales colocadas en el encuentro de los cerramientos con los forjados las había experimentado Frank Lloyd Wright (en 1940 en la *Casa Rosembaum*, por ejemplo) o que las celosías usadas como contraventanas abatibles horizontalmente, que MGdC coloca en el tendedero de la primera planta, las empleó antes José Antonio Coderch para privatizar sus terrazas.

19. PARRA, José Joaquín. "Marcel Breuer en Gomes da Costa. Correspondencias lingüísticas", en AA.VV. *ACCA 016*, Sevilla: US-dEGA, 2017.

1980. Prédio Gilão, avd. Dr. Mateus Teixeira de Azevedo esquina rua Zacarias Guerreiro

MGdC proyectó entre 1959 y 1980 cuatro edificios plurifamiliares: cuatro «prédios», si bien en el último se agrupan cuatro bloques de viviendas dispuestos dibujando una U en la esquina formada por la avd. Dr. Mateus Teixeira de Azevedo con la rua Zacarias Guerreiro, promovidos por la Sociedade de Construcções Gilão. Se trata de un proyecto tardío, firmado para la primera unidad en Faro el 15 de enero de 1980, resuelto con oficio y con eficacia, aunque no destaca en el catálogo de las obras residenciales del arquitecto (sus más logrados edificios plurifamiliares en altura se encuentran en Faro y, alguno de ellos, en Olhão). Cada uno de los bloques de cinco plantas contenía originalmente diez viviendas de tres dormitorios, simétricas respecto a la caja de escalera sin ascensor en cada una de las plantas de los bloques que no ocupaban las esquinas. Las viviendas de la planta baja fueron sustituidas por locales comerciales, y los locales se ordenaron y se retranquearon formando un pequeño centro comercial con pasajes y galerías perimétricas, lo que conllevó la aparición de soportales y de una arcadas de medio punto desconocidas en otras obras de MGdC. Como cada pareja de bloques tiene el suelo situado a una cota distinta, hay escaleras interiores, y también ascensores que no están reflejados en el proyecto que se conserva en el archivo municipal.

De la cubierta inclinada, debido a lo prominente del alero, sólo se ve la primera hilada de tejas curvas. En la composición de las fachadas recurre a algunos componentes de su repertorio habitual: balcones como pequeñas terrazas de desahogo, usadas como trasteros a la intemperie; celosías de madera con los listones girados 45 grados; pretiles ciegos de fábrica de ladrillo combinados con barandillas metálicas pintadas de verde, al igual que los dinteles aéreos armados con perfilería de acero. Lo más destacable, el gesto que permite identificar desde el exterior que se trata de una obra de MGdC, es el hecho de que en las esquinas los petos y los pasamanos se proyecten hacia el exterior en ménsula, formando un inquietante peine vertical que

Fig. 25. MGdC, 1980. Edificio Gilão, avd. Dr. Mateus Teixeira de Azevedo esquina rua Zacarias Guerreiro
Fig. 26. MGdC: PrédioGilão, Tavira, 1980; Prédio en Faro, rua João de Lucio con João de Castro; Prédio José Justo Martins, 1956, rua Tristão Vaz Teixeira esquina con Gil Eanes, Monte Gordo.

alterna unas púas delgadas con otras muy gruesas, como ya hizo en 1965 en Monte Gordo y como experimentó con frecuencia en Faro inspirado por *Il girasole* de Luigi Moretti[20].

1959. Prédio Martins Lázaro, rua da Liberdade 32

El proyecto aborda una de las parcelas más angostas de las que se tuvo que ocupar MGdC: la estenosis fue resuelta con la habitual soltura del arquitecto, que ordena la disposición de las habitaciones de la vivienda con lógico alineamiento, alternando lo cubierto y lo descubierto. Concluyó su redacción el 14 de enero de 1959 por encargo del Fernando Martins Lázaro: consistía en la construcción de dos viviendas de dos dormitorios y un local comercial en la planta baja, situado en la calle de más tránsito de Tavira, en su acera, en sentido descendente hacia el río Gilão, de la izquierda, próxima

20. En Monte Gordo, en la esquina de la rua Tristão Vaz Teixeira con Gil Eanes, en un bloque de cinco plantas promovido por José Justo Martins de acuerdo a un proyecto de MGdC de diciembre de 1965. En Faro la casuística es mayor: bastaría con referir el caso del edificio situado en la esquina de la rua João de Lucio con João de Castro.

Fig. 27 y 28. MGdC, 1959. Edificio Martins Lázaro, rua da Liberdade 32.
Fig 29. Pretiles MGdC en Tavira: Edificio Martins Lázaro, Moradia Valera y Moradia Horta das Neves.

a los restos de la ciudad fortificada[21]. La colina del «Castelo» en la que perpendicularmente se adentra la parcela motivó que en la primera versión el solar fuera menor: una vez que se comprobó, según consta en el expediente, que se podía excavar en la roca de la montaña, la superficie se amplió por el fondo hasta alcanzar 134 m^2.

Las viviendas tienen los dos dormitorios en la fachada, llevándose hasta el fondo la cocina y situando en una posición intermedia el salón. Para iluminar el interior, horadó el edificio con dos patios rectangulares que se interrumpen en el primer forjado. Sólo el cuarto de baño de los dormitorios carece de ventanas. La caja de escalera, que tiene un primer tramo con peldaños radiales, sube hasta la terraza acompañando un potente conducto de ventilación que emerge prismático en la cubierta. Desde allí pueden contemplarse las murallas de piedra y el torreón de la fortaleza medieval hoy convertida en jardín botánico.

El alzado es clásico: clásico en el historial del arquitecto y clásico en la historia de la arquitectura. Como muchas otras obras de la arquitectura portuguesa contemporánea, en él pervive algo del espíritu barroco más atemperado: su libido de luz y de sombra, su alternancia de macizos y huecos, de concavidades y convexidades, así lo indican. Las galerías superpuestas atentan contra la simetría por la disposición casual de las celosías de madera, fijas y pintadas de verde. La baranda de balaustres torneados, cerámicos y tradicionales, que flanquea por la derecha al liviano pretil de malla metálica que MGdC propone para su esbelto «palacio», dialogan entre ellos como buenos vecinos: esta conversación amigable la mantienen también los pretiles modernos de la *Moradia Valera* y de la *Moradia Horta das Neves* con sus enfáticas, decorativas y tradicionales balaustradas vecinas. La fachada en medianera está perfectamente integrada en el conjunto, escalonándose y hermanando la que tiene a cada lado en la señorial rua da Libertdade, en la que cuatro años antes había levantado otra alargada vivienda.

1961. Prédio Viegas dos Praceres, rua dos Mouros 52

Tres años trascurrieron desde la redacción del proyecto, rubricado en Faro el 10 de noviembre de 1961, hasta la concesión de la licencia de ocupación de este edificio de dos viviendas y dos plantas de altura promovido por Joaquim Viegas dos Praceres para la esquina entre las, entonces llamadas, Estrada Nacional R70 y travessa das Portas do Postigo, y hoy rua dos Mouros esquina Travesa dos Olarias. La razón de esta demora tiene que ver con las dificultades puesta por la Dirección General de Bellas Artes para la concesión de la licencia de obras: la proximidad de la parcela al recinto histórico provocó la intervención de la administración nacional. En di-

21. La memoria de cálculo también está firmada por el ingeniero José Apolónia Correia.

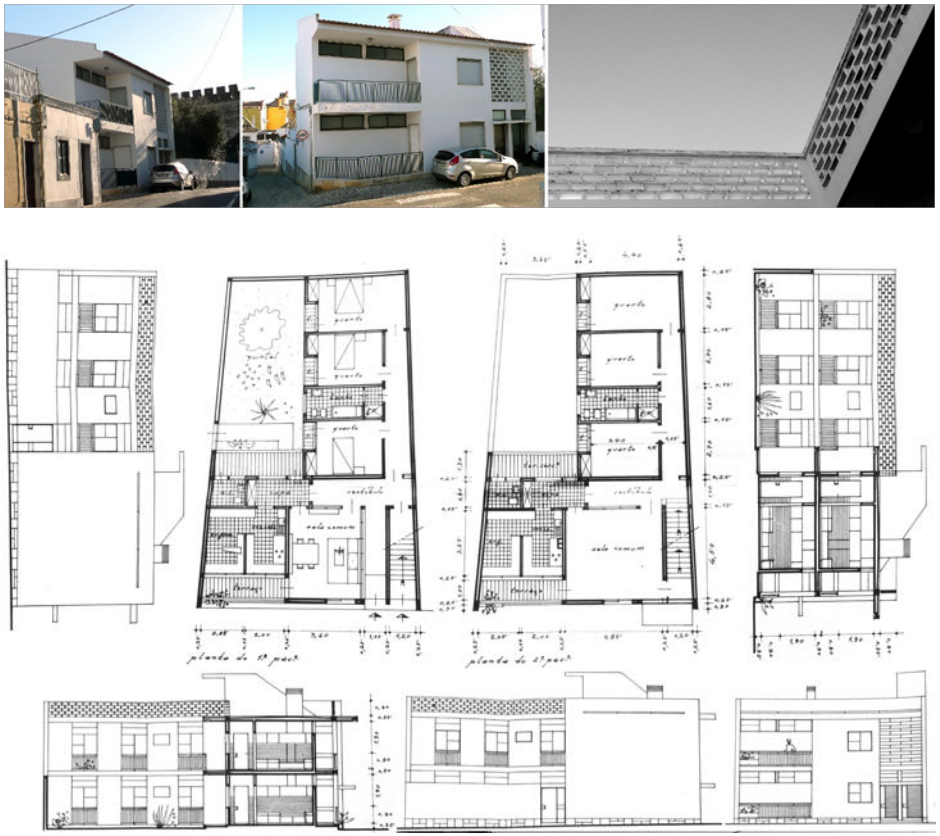


Fig. 30. MGdC, 1961. Edificio Viegas Dos Praceres, rua Dos Mouros 52.
Fig. 31 y 32. MGdC, 1961. Proyecto de edificio para Viegas Dos Praceres, rua Dos Mouros 52.

ciembre de 1962, por ejemplo, le exigen al arquitecto que "as cores a aplicar nas fachadas sejan de tonalidades claras, con exclusão de marmorites" y el 29.10.1963 le prohíben la colocación de "telha tipo *Marselha*"; el 8 de enero de 1964 le autorizan a colocar "telha tipo *Campos*, devendo, porém, ser patinada". Parece que el director general de la "Direcçao-Geral do Ensino Superior e das Belas-Artes" estuvo muy atento al proceder de MGdC y al uso perverso de los materiales que este innovador proponía.

Como aquí se viene insistiendo, entre los proyectos y las obras de MGdC en Tavira, a menudo media una serie de transformaciones, no siempre positivas, como sucede en este caso, donde los códigos de la modernidad que el arquitecto proponía tuvieron que ser que ser disfrazados para hacer viable la construcción, hasta el punto hacerla casi irreconocible como una de MGdC[22]. Aquí, la obligatoriedad de la cubierta inclinada de teja redujo en demasía el atrevido vuelo original del alero y vulgarizó este proyecto que, a diferencia de las soluciones dadas hasta la fecha, sacaba el patio a la fachada. En el trapecio del solar plantea en ele las dos viviendas superpuestas: en la base sitúa las dependencias diurnas y en el brazo elevado los tres dormitorios, abiertos al patio a través de novedosos y profundos balcones, pareados con los armarios empotrados, que aquí por primera vez se colocan en la fachada[23].

La cocina, el office y el aseo, en vez del salón comedor, están situados en la esquina, entre dos terrazas: una esquina que aquí no se enfatiza, en la que el paramento que da a la travessa es un hastial ciego, como si de una medianera se tratara. Tras el muro de cerramiento del patio se asoma la rigurosa fachada de los dormitorios, rematada por un potente pretil de prismas cerámicos: también un pretil continuo, según el primitivo proyecto, debía de colocarse en la fachada, rematando por arriba el marco perimétrico que la encerraba[24].

Quizás MGdC se fijó en cómo Raul Lino da Silva (1879-1974) construyó algunos pretiles en las terrazas y en las balconadas de sus casas opulentas en Tavira, en las dos casas hermanas que el prolífico arquitecto lisboeta (se le atribuyen más de setecientas obras) levantó en 1932 en el 53 y 55

22. También desorienta que en los huecos haya dinteles (que MGdC prefería evitar para poner en evidencia el potencial de las jambas), o la forma de las barandillas metálicas, impropias del catálogo de cerrajería del arquitecto.

23. Una secuela de la disposición alineada en el cerramiento de los armarios empotrados y los balcones con la carpintería enrasada al interior puede verse en los pasillos de la *Santa Casa de Misericórdia de Alcázer do Sal* proyectada por Aires Mateus.

24. La memoria de cálculo está firmada por Luis Manuel Soares, de São Brás de Alportel.

Fig. 33. Raul Lino, 1932: Casa en Avd. Dr. Mateus Teixeira de Azevedo, Tavira; Celosía del cerramiento del Ginasio clube Tavira. MGdC, Edificio en rua Camilo Castelo Branco, VRSA.

de la avd. Dr. Mateus Teixeira de Azevedo, para después seguir una senda distinta. Las celosías simétricas de Raul Lino parecen inspiradas más en el escocés Charles Rennie Mackintosh y en el Art Nouveau que en la arquitectura popular, resueltas con mallas en las que las diagonales y las estructuras radiales hacen habitual acto de presencia: las de MGdC, por el contrario, provienen de los conventos de clausura y de la tradición mudéjar; del Mediterráneo trasegado al Atlántico; como las del *Ginasio clube Tavira*, a veces de la prefabricación cerámica, aunque en su mayoría, como esta del *Edificio Viegas dos Praceres*, son fabricadas in situ. Las suyas son celosías fundadas en la trama homogénea y en el dibujo de encaje; en el rectángulo y el cuadrado que se repiten en dos direcciones del plano dibujando líneas horizontales continuas y verticales discontinuas -o al contrario-; en el cincel del orfebre y en el detalle de polígonos que horadan, incrustados, el muro. Sus celosías, formen parte de los pretiles, de las barandas o de los cerramientos, estén construidas con barro, con madera o con acero, ponen de manifiesto que es la sombra, no la luz, la que excava la arquitectura: la que, en el caso de MGdC, la hace profunda.

1962. Prédio Galhardo, rua Miguel Bombarda 123-127

El *Prédio Galhardo* tampoco es de inmediato reconocible como un indiscutible ejemplar MGdC: no porque la obra difiera del proyecto original sino por su apariencia y porque la composición de la fachada, aunque tiene un indudable aire de familia, parece un primo bastardo. Extrañan las carpinterías abatibles con bisagras en los dinteles (aunque las hubiera empleado antes en la *Casa Gonçalves*) o el uso de las celosías de madera como pretiles, así como los petos opacos de los balcones laterales. En las plantas, por el contrario, las trazas gomesdacostanas sí están claras. Se trata de un edificio de cuatro viviendas de tres dormitorios rigurosamente simétricas respecto al eje de la parcela, que se ha desplazado del centro porque adosado a la medianera de la izquierda se deja un curioso pasillo, un túnel que conecta la calle con el jardín proyectado en el patio trasero.

En posición intermedia hay otros dos patios que subdividen en dos las viviendas: en la parte anterior, dando a la calle y a este patio interior, los dormitorios; en la parte posterior, las habitaciones comunes, aquí con el comedor y la sala de estar separadas. Los accesos a la planta alta, se situan pareados con los zaguanes de las viviendas de planta baja, de modo que la fachada también aparenta una total simetría. El acceso a la terraza (en la primera crujía hay una cubierta inclinada a dos aguas) se produce a través de una sorprendente escalera exenta que parte del patio común. Esta escalera al descubierto que se desarrolla en torno a un vástago central, de tramos rectos por planta, se repite en el edificio del número 15 de la avd. 5 de Outubro en Faro. Así procede normalmente MGdC: experimentando soluciones que, una vez probada su eficacia, aplica en diversos proyectos. La respuesta arquitectónica a la necesidad funcional de subir de la forma más económica a una terraza mediante una escalera elemental (las cuatro viviendas comparten esta única escalera sin paramentos y sin cubierta, sin zanca siquiera, resuelta sólo con peldaños en ménsula y barandillas metálicas) en ocasiones procede de reintrepetación de precedentes del catálogo de soluciones del Movimiento Moderno: en ésta podría rastrearse el origen hasta las escultóricas escaleras de hormigón de acceso a la galería comercial de la *Unité d'Habitation* de Le Corbusier en Marsella (1946-52), antes ya experimentadas por el maestro en el jardín de la *Maison Antonin Planeix* (París, 1925).

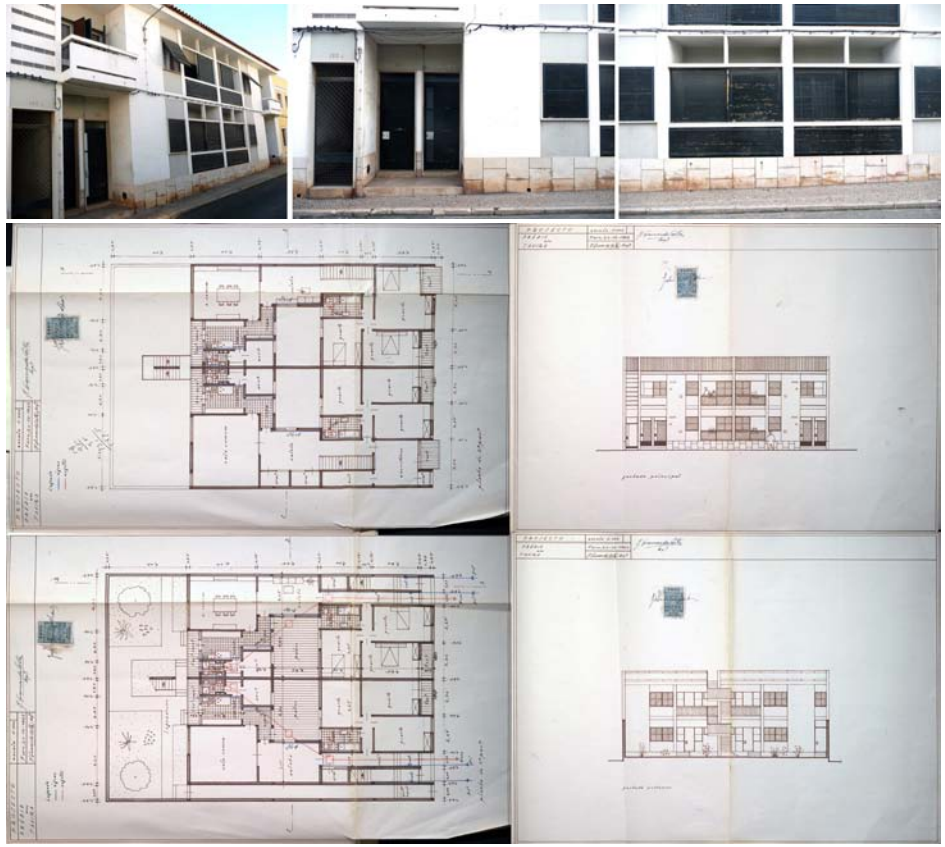


Fig. 34. MGdC, 1962. Edificio Galhardo, rua Miguel Bombarda 123-127.
Fig. 35. MGdC, 1962. Proyecto de prédio para Marcelino Augusto Galhardo, rua Miguel Bombarda 123-127.

El edificio fue promovido por Marcelino Augusto Galhardo en 1962 (el proyecto se firmó en Faro, el 20 de diciembre de 1962; la licencia de obras se solicitó el 25 de marzo de 1963 y la de ocupación se concedió el 5 de noviembre de 1964), que seis años antes le había encargado su propia vivienda en esa misma calle. El análisis de los clientes individuales que tuvo MGdC, o el de las promotoras que confiaron él, revelaría el nivel de satisfacción que tuvieron con su trabajo: en ocasiones parece que desempeñaron el papel de mecenas. Algunos de los edificios que no construyó, casualmente también fueron promovidos por clientes o por familiares de los que antes le habían encargado su casa.

Obras de papel

El índice de fracasos de MGdC en Tavira es bajo: sólo cuatro proyectos se quedaron en el papel después de haber sido redactados y una vez solicitada la licencia de construcción. Dos corresponden a viviendas y dos a residencias temporales: a dos hoteles familiares. En 1964 firmó el proyecto encargado por Maria do Livramento Horta das Neves y Liarte Cesário das Neves, los promotores, cuatro años antes de firmar el de la *Moradia Horta das Neves* en la travessa Doutor Parreira 40. Se trataba de un edificio de viviendas de cuatro plantas emplazado en un extremo de la rua B de Horta d'Le Rei (esquina de la entonces llamada rua Abrantes e Oliveira con Engenheiro Eduardo de Arante e Oliveira), compuesto de dos bloques pareados, con las cajas de escalera duplicadas, con una vivienda de tres dormitorios por planta que asoman a dos fachadas y una cubierta de teja dos aguas. El proyecto se firmó el 28 de septiembre de 1964, treinta y siete años exactos antes del nacimiento de Héctor Parra, y se solicitó licecia de obras el 9 de diciembre siguiente.

En 1966 Francisco Martins le encargó un edificio de tres viviendas entre medianeras para la rua Tenente Couto: un edificio de tres plantas en la parte frontal y de cuatro en la trasera, pues la pendiente del solar permitió la construcción de unos garajes. Se trata, como en el caso del proyecto anterior, de viviendas de tres dormitorios asomadas a dos fachadas, con galerías de extremo a extremo en ambas. También tiene en común el repertorio de elementos con el que compone sus habituales fachadas, incluidos los paramentos revestidos con azulejo en las plantas bajas, aquí en ambos casos duplicados, cubriendo los entrepaños entre ventanas. Ahora la novedad la

Fig. 36. MGdC. Proyectos de edificios de viviendas no construidos en Tavira: 1964, Edificio Horta das Neves; 1966, Edificio Martins.
Fig. 37. MGdC. Proyectos de hoteles en Tavira: 1963, Hotel Ramos Alfonso; 1964, Hotel Pereira Amaro.

ofrece la cubierta, en la que combina, mitad y mitad, un faldón inclinado de teja con una terraza visitable, a la que se accede por un castillete coronado por un imaginativo forjado mixtilíneo.

Además de estas obras definitivamente inconclusas, MGdC proyectó en esos mismos años dos hoteles que se quedaron en los planos. A la iniciativa inversora que siguió a la proyección turística de la ciudad llevada a cabo en estos años se opuso, según consta en los expedientes urbanísticos, más la legislación nacional que el planeamiento local. Así, en 1963 Etelvina de Conceição Ramos Alfonso promovió la construcción de un hotel y un restaurante («Restaurante residêncial» se denomina en el proyecto, firmado el 18 de marzo de 1963) en la Avd. Dr. Mateus Teixeira de Azevedo esquina con Zacarías Guerreiro, donde luego se levantaría parte de la promoción de la Sociedade de Construcções Gilão. El hotel en esquina tenía dieciocho habitaciones repartidas en dos plantas: contaba además con un sótano en el que se situaban las cocinas, la lavandería, los dormitorios del personal y las demás dependencias de servicio. A la recepción se accedía tras pasar bajo una marquesina formada por tres bóvedas rebajadas que sobresalían en ménsula, solución que en este proyecto hace acto de aparición en el repertorio gomesdacostano y que también colocará en la única vivienda que construirá en Santa Catarina.

En 1964 Celestino Pereira Amaro le encargó el proyecto de otro hotel con restaurante para la, entonces denominada, rua C de Horta d'Rei, que también se quedó en los planos, firmados en Faro el 15 de mayo de 1964. Este hotel tenía tres plantas y treinta habitaciones (veintidós de ellas dobles) y contó con la aprobación el 4 de octubre de 1964 del «Comissariado do Turismo, Repartição do Fomento». Este proyecto tiene más interés que el anterior: a pesar de que ambos son similares y recurren a habitaciones con terrazas en la fachada, cuya continuidad propicia que parezcan recorridas por galerías perimétricas, por pasillos exteriores amparados por celosías conventuales, el de 1964, por la subdivisión estructural entre la planta baja y las altas, dejando a la vista el entramado de las vigas, es más arriesgado. Aquí la abstracción de los distintos planos que componen la máscara del edificio en combinación con los elementos lineales, tanto estructurales como de carpintería, la aparición de celosías correderas de suelo a techo junto a la tensa solución de la esquina (luego puesta en práctica en la *Casa Marcos Gil*), en la que sitúa el acceso acompañado por una terraza revestida de azulejo, dotan al edificio de una modernidad ociosa y costera, relacionada con la arquitectura del relax y en cierta medida contradicha por los faldones de teja.

El cerramiento en diente de sierra del restaurante del *Hotel Ramos Alfonso* y las contraventanas correderas de lamas del *Hotel Pereira Amaro*, entre otros síntomas, permiten especular sobre los vínculos de la arquitectura hotelera de MGdC con la arquitectura marítima de José Antonio Coderch. De ambos proyectos Manuel Gomes da Costa, al igual que hizo con la *Iglesia de Santa Luzia*, con el *Creche da Misericórdia* de Aljezur o con la *Casa de retiros e*

Fig. 38 y 39. MGdC. Hotel en avd. Nascente, Isla de Faro.

colónia de férias en São Lourenço do Palmeiral entre tantos otros, dibujó perspectivas: en este caso, cónicas caligráficas de dos puntos de fuga transitadas por siluetas espectrales que las humanizan.

En el que sí construyó aislado al inicio de la avenida Nascente en la Isla de Faro, con sus veintidós habitaciones asomadas a tres fachadas, a la ría, a la plaza y a la calle, se manifiestan algunos rasgos de los proyectados para Tavira: los hastiales acuchillados, la dispar composición de la planta baja respecto a las altas, la exteriorización del esqueleto estructural, la potente marquesina para significar la entrada, los aleros de teja que ocultan terrazas o el magistral empleo de las celosías. Aquí las celosías, rectangulares y fijas, han sido constuidas con listones de madera y ocupan[25], de suelo a techo (de rodapié a jácena sería más preciso decir) la parte del frente del balcón no ocupada por el aligerado pretil de fábrica, opuesto al hueco de acceso. Esta celosía, que sirve de mampara y de barandilla, de biombo calado y de peto, de cedazo para la luz y de tamiz para la mirada, como tantos otros componentes de su repertorio, hermanan estrechamente la obra de Manuel Gomes da Costa con la de Manuel Laginha en Loulé (Prédio en plaça da República 10, por ejemplo), el arquitecto contemporáneo de quien tanto aprendió[26].

25. Listones, como es habitual en sus obras, de 3x3 centímetros, separados unos de otros también 3, superpuestos los horizontales, al exterior, a los verticales, al interior.

26. Las correspondencias entre ambos arquitectos algarvios, entre Manuel Maria Cristovão Laginha (Loulé, 9 de abril de 1919 – Lisboa, 20 de diciembre de 1985, autor de dos "creches" ejemplares: el *Centro de Assistência de Olhão*, de 1950, en colaboración con Rogério Buridant Martins y de la *Casa da Primeira Infância* en Loulé, de 1951-58) y Manuel Gomes da Costa, que coincidieron como estudiantes en Oporto, se analizan en el inédito PARRA, J. J. "Afinidades manuelinas Laginha-Gomes da Costa".

Plano de la Ciudad de México de 1911 con el barrio de Tacubaya y la colonia de San Miguel Chapultepec.

Resumen / Abstract

Este escrito forma parte de la investigación realizada para la tesis de maestría, en donde se busca dar a conocer una tipología de arquitectura doméstica a través de definiciones descriptivas en donde el conocimiento del espacio arquitectónico no sólo se aplica al volumen de aire contenido en un espacio, sino a todos y cada uno de sus elementos óptico-hápticos que limitan y se encuentran en dicho espacio. Dando a conocer los factores que influyeron en el desarrollo de las nuevas tipologías de la arquitectura doméstica de la clase media, de finales del siglo XIX y principios del XX en un barrio de los alrededores de la ciudad de México, con la idea de asomarnos a un pasado no muy lejano, que nos permita redescubrir elementos de habitabilidad para crear en la actualidad medios de vida equivalentes, que valoren de verdad el sentido de la arquitectura doméstica hoy en día. Sabiendo que la historia y la arquitectura continúan y evolucionan en el tiempo, que son dos ciencias que aprenden de los aciertos y los errores, sin embargo cuando se trata de intervenir en un espacio construido o crear uno nuevo, no se pueden cometer errores. Se debe de prestar un servicio a unas necesidades actuales, en donde la recuperación o adecuación de los espacios no cause ningún tipo de cuestionamiento.

This paper is part of the research carried out for the master's thesis, where it is sought to present a typology of domestic architecture through descriptive definitions where the knowledge of architectural space does not only apply to the volume of air contained in a space, but to each and every one of its optic-haptic element that limits and define a space. The revealed factors that influenced the development of new typologies of the domestic architecture for the middle class, from the late nineteenth and early twentieth century in a neighborhood around Mexico City, gives the idea of looking at a past not too distant, that allows us to rediscover habitability elements in order to create today's equivalent means of life, a true value of the domestic architecture sense. History and architecture knowledge continue and evolve over time, they are two sciences that learn from successes and mistakes, however when it comes to intervening in a constructed space or creating a new one, one cannot make mistakes. It must provide a service to current needs, where the recovery or adequacy of built spaces does not cause any kind of questioning.

La evolución de la casa modesta del S. XIX al XX en un barrio de la Ciudad de México

Araceli García Parra

Introducción

El hombre como un ser histórico, no sólo en el hecho de ser, sino de saberse un ser histórico, busca su propio punto de vista en un pasado que refleja un proceso de desarrollo y determinación de su futuro. El arquitecto y su espíritu historiador buscan en el pasado elementos de vida cotidiana, haciendo uso de testimonios y documentos para transmitir un conocimiento, encontrar técnicas, delimitar marcos sociales, mentalidades, sentimientos y acciones que han llevado a la realización de una gran variedad de prototipos de arquitectura doméstica[1], sobre todo en el cambio de siglo del XIX al XX.

Porque muchas son las ocasiones en las que nos preguntamos ¿cómo se desarrolló la vida en otros tiempos, en otros siglos?, pero pocas son las veces en las que recibimos respuestas verdaderas, y es en donde recurrimos a la arquitectura como un medio que nos permita encontrar, percibir, representar y experimentar el pasado; a través de ella se descubren los múltiples espacios que, con voces del pasado, nos narran las historias que en ellos se desarrollaron.

Historias que se entretejen en el momento en el que el hombre habita el espacio, ya que el *habitar* según Heidegger es "un medio de relación en el que el hombre busca estar en paz y en libertar al mismo tiempo que encuentra un resguardo del daño y de la amenaza"[2], es decir, sentirse respetado. El concepto *habitar* por si solo implica una permanencia y un mantenimiento, significa también un respeto hacia el medio habitado, algo positivo que acontece cuando dejamos la esencia de un espacio inalterada, intocada no sólo por el hecho de que no le hagamos nada a la estructura que la alberga.

Sin embargo, las estructuras evolucionan con el tiempo y la arquitectura doméstica es el género que más se somete a todo tipo de cambios, abandono y destrucción, a diferencia de otros géneros constructivos. Los cambios reflejan una variedad de soluciones que sirven para crear una nueva forma de vida, en donde en la mayoría de las acciones se eliminan los espacios que no cumplen con el nuevo fin.

Se podría trazar una historia sobre las alteraciones de dichas estructuras, al descubrir capa tras capa, la secuencia de las distintas soluciones o consecutivas transformaciones que revelan finalmente, los deseos de sus moradores de renovar y mejorar sus condiciones de vida.

1. Basado en el libro *El nacimiento de la historia,* de François Châtelet, Siglo Veintiuno editores, cuarta edición, México, 1997.

2. HEIDEGGER, conferencia *Bauen, Wohnen, Denken* (edificar, habitar, pensar) pronunciada en el *Darmstädler Gespräch* en 1951, incluido en el apéndice de la tesis: "Manuel Parra y San Ángel" de Adriana Valdéz Krieg, Universidad Iberoamericana, México, D.F., 1992, pp. 115-120.

Esto es completamente válido si entendemos que el hecho de edificar conlleva ya el hecho de habitar, sin embargo, el auténtico problema de la arquitectura doméstica es y ha sido siempre, aquel en el que con cada modificación se pierde parte de la esencia del concepto original de habitación que tenían los primeros moradores; los cuales, al haber recorrido y habitado de cierta manera los espacios originales, los afirmaron y los hicieron presentes.

De esta forma se reitera que la mejor arquitectura que nos lleva a la representación de la vida misma es la arquitectura doméstica y que existen lugares con ejemplos muy particulares de ésta, como lo es un antiguo barrio de los alrededores de la ciudad de México, Tacubaya –en el siglo XIX y principios del XX-, en donde la vida privada y social se desarrolló bajo condicionantes muy diferentes a los que prevalecieron y evolucionaron en el resto de la ciudad de México.

Cabe destacar que cada uno de los representantes de la arquitectura doméstica de este lugar fue un objeto que realmente procedía del lugar, hacía el lugar y era el lugar, objetos verdaderamente libres, dejados a sus propios límites. En donde ocurría un fenómeno que en la actualidad se ha perdido, que es la *vecindad*, como vuelve a mencionar Heidegger: "*dos casas de campo, aunque disten a una hora de camino, pueden ser vecinas, mientras dos casas de una misma calle tal vez no mantengan vecindad alguna*"[3]. Esta cercanía implica que un objeto está abierto hacia el otro siendo el único medio impuesto entre ellos, su mismo contexto, es decir, cada objeto permanece en su *sitio*.

Evolución de los espacios de la arquitectura doméstica

La casa en el siglo XIX era el espacio que representaba al mundo de la mujer, era ella quien la mantenía de acuerdo a su gusto y dictados. Era el reflejo de aquello que pasaba en su interior, como se llegó a representar en muchas pinturas de la vida cotidiana, en donde los artistas mostraban ese mundo interior.

3. Ibíd.

En realidad, los espacios de la arquitectura doméstica siempre han sido los mismos, básicamente conformados por una serie de planos y cubiertas que albergan funciones diversas. La realización de esas funciones lo ha llevado a cabo principalmente la mujer, y ha sido ella, la encargada de darle un uso distinto a estos espacios desde la Edad Media en Europa y desde la Época Prehispánica en Mesoamérica; apropiándose y ocupando de distinta manera las habitaciones.

La mujer del siglo XIX era una mujer culta, quien domesticaba el espacio y a los objetos incluidos en su interior, al mismo tiempo que definía la cultura de su hogar; es decir, dentro de este lugar ella criaba a sus hijos, leía la correspondencia, limpiaba las habitaciones y daba un orden a los bienes producidos y adquiridos por el hombre. Este lugar también permitía que la mujer desarrollara una ilusión o una fantasía respecto al mundo exterior, ya que su contacto con este último, era limitado.

Todo cambia en los inicios del siglo XX, en donde la mujer ya participa de ese mundo exterior y en consecuencia el hombre también participa en el mundo interior de la casa; entre los dos se encargan de transmitir su esencia tanto a los espacios como a los objetos de uso cotidiano. En poco tiempo, las lámparas, espejos y artículos personales forman parte de una unidad integral, objetos que formaban parte de un "*mundo colectivo, no construido y ordenado, pero ensamblado, arreglado, compuesto y decorado*"[4].

En este sentido, cabe recordar que la evolución de la situación de la mujer hizo evolucionar también el sentido y uso de los espacios de la casa, siendo la cocina en el siglo XIX el elemento focal del programa arquitectónico, al que se le fueron añadiendo otros usos a mediados del siglo XIX, como el albergar en ella una zona para el estudio y que en el siglo XX, dejo de tener la importancia primordial, al ser un espacio utilizado con menor asiduidad por parte de los miembros de la familia.

Así mismo, las formas de vida desarrolladas a lo largo del siglo XIX y su transición al XX condujeron a que los espacios se diferenciaran en un

4. BETSKY, Aaron: *Building Sex: Men, Women, Architecture and Construction of Sexuality*. William Morrow & Company. New York, 1955. P. 139.

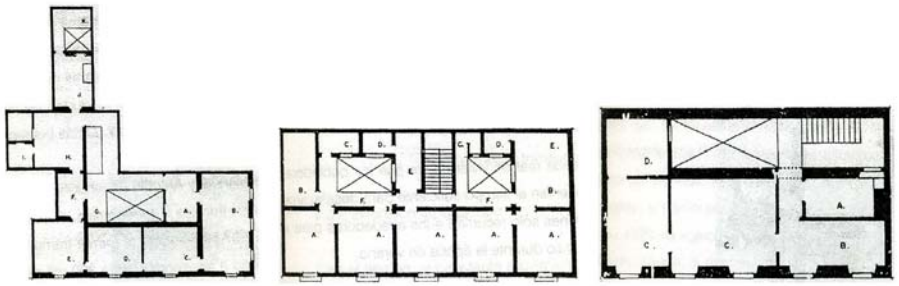


Fig. 1. Casa señorial de finales del siglo XVIII.
Fig. 2. Departamento tipo madrileño, 1850.
Fig. 3. Departamentos en Ciudad de México, 1812.

principio por su carácter de espacio público o privado, según correspondieran a las actividades que se desarrollaran en ellos, dictando la relación que existía entre los miembros de la familia que ocupaban y caracterizaba dichos espacios.

Con el paso del tiempo, el ritual de pasar de una habitación a otra, de forma seriada había cambiado (Fig.1), de esta forma en la distribución en planta de una vivienda del siglo XIX en la ciudad de México se puede encontrar el acceso a la vivienda a través de la *sala*[5], en donde todos los miembros de la familia podían reunirse con sus invitados y familiares, para charlar y mostrar sus más preciadas pertenencias[6]. Junto a este espacio, se encontraba el comedor y en casos excepcionales una asistencia o sala pequeña en donde la familia podía reunirse de forma más relajada, sin convencionalismos; después de esta habitación se llegaba a las 'recámaras'[7], en donde desaparece el lujo y la sobriedad, para finalmente enfrentarse al *cuarto de baño*, un espacio que en muchas ocasiones careció de luz y ventilación natural y que con el tiempo fue adaptado para introducir una instalación sanitaria.

El comedor, era una habitación que se ocupaba en ocasiones excepcionales, ya que la comida de los niños y de los sirvientes se realizaba en la cocina. Aquí se pasaba la mayor parte del tiempo, dado el largo proceso de preparación de los alimentos, de ahí que todavía en el siglo XIX la cocina tuviera unas dimensiones considerables, además de ser un espacio ocupado como área de estudio para los niños (Fig. 2 y 3).

Con esto podemos observar la simplificación en el esquema de distribución de los espacios de la arquitectura doméstica en la ciudad de México durante prácticamente todo el siglo XIX, hasta las primeras décadas del siglo XX. Ahora veremos lo que ocurría con la arquitectura doméstica de los alrededores de la ciudad en la misma etapa.

Casas para nuevos sectores sociales

La evidente expansión urbana que la ciudad de México sufrió a finales del siglo XIX hizo posible la materialización de una nueva estructura urbana que convivía con una muy transformada estructura existente. La creciente población demandó una vivienda propia, más que de alquiler, y que tuviera más de una habitación, como se solía dar en las *vecindades*[8] de dentro y fuera de la capital.

Así mismo, con el desarrollo del transporte urbano que conectaba las localidades de los alrededores con la ciudad, fue posible la promoción de nuevos asentamientos y la construcción de nuevos modelos de arquitectura doméstica localizados en los márgenes y zonas cercanas a las nuevas vías de comunicación, a pesar de los problemas de saneamiento urbano que a principios del siglo XX todavía no estaba resuelto.

5. El concepto de *sala* se entiende de forma distinta en México, respecto a lo que se considera en España al *salón*, ya que en la primera sí que existe una diferencia de uso respecto al comedor, que en casi todos los casos, se localiza en una habitación próxima a ésta, concepto que con el tiempo se fue transformando y que en la actualidad ya vemos estas dos habitaciones integradas en un mismo espacio en las propuestas de vivienda actuales.

6. Basado en la descripción que hace Berta Tello Peón, en la descripción que hace de las casas del siglo XIX en el barrio de Santa María la Ribera, en el libro del mismo título, Editorial Clío, México, 1998.

7. "Recámara" es el nombre que se le da en México a las habitaciones de descanso de una casa.

8. *Vecindad* es el término que se le da a un conjunto de viviendas, que aunque solo contaran con una habitación, se mantenían en "vecindad" dentro de un mismo edificio, compartiendo patio, lavaderos y un cuarto de aseo en común.

Fueron los mismos particulares, los nuevos propietarios quienes a instancia particular solicitaron y hasta costearon la "*entubación de aguas, el alumbrado eléctrico, las banquetas y pavimentos y, a veces hasta el teléfono*".[9]

Parte de las nuevas medidas de salubridad ya se habían introducido dentro de las nuevas viviendas construidas a partir de 1885, al exigir el uso de los servicios sanitarios según el sistema inglés: el wáter closet –w.c- y la sustitución de suelos a ras de tierra por un entresuelo de madera a 90 cms del suelo para ventilar las plantas bajas según las normas del Consejo Superior de Salubridad.

Bajo estas nuevas medidas de salubridad se intentó resolver la demanda real de vivienda que provenía de aquellas clases sociales que a finales del siglo XIX y principios del XX trabajaban en la ciudad de México y buscaba una ubicación cercana para vivir, siendo el barrio de Tacubaya y en especial el barrio de San Miguel Chapultepec, una de las localidades de los alrededores de la ciudad que dio cabida a nuevas tipologías para la vivienda unifamiliar como multifamiliar.

De esta forma, tanto profesionistas como obreros dejaron las inmundas viviendas de la capital para establecerse en las llamadas casas de '*alcayata*'[10] y otros edificios con viviendas de alquiler. Las nuevas propuestas tomaban en cuenta los elementos imprescindibles de habitabilidad, como lo es la iluminación y ventilación, desarrollándose diferentes tipologías y propuestas de acuerdo al poder adquisitivo de sus propietarios, pero con el común denominador de desarrollar un esquema de vivienda en forma de 'C'.

A su vez, este modelo se basa en el antecedente del esquema en C empleado para la distribución de espacios dentro de algunas casas en el virreinato (siglo XVIII), en donde la construcción se da en torno a un patio y las habitaciones tienen una secuencia entre ellas, separando los espacios privados de los públicos, al igual que se realizaría en los esquemas utilizados posteriormente (Fig. 4)

9. Como lo menciona Enrique Espinoza López en su obra: CIUDAD DE MÉXICO: Compendio cronológico de su desarrollo urbano, 1521-1980, México, 1991, p. 109.

10. *Alcayata* es el nombre que se le da a una escarpia o clavo acodado para colgar algo de él.

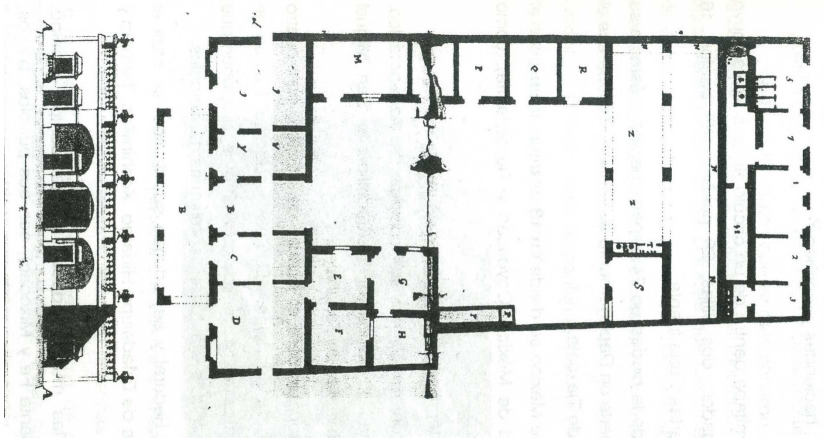


Fig.4. Planta y alzado de una casa en la villa de Tacubaya, año 1745.

Hacia 1895 el 87,65% del total de viviendas en la República Mexicana era el de un modelo de casa unifamiliar de una sola planta[11], lo que refleja la alta aceptación que este modelo tuvo entre sus habitantes, la mayoría, de clase media.

La diferencia de los modelos desarrollados en la etapa de finales del siglo XIX y principios del XX, está en que las habitaciones de uso privado –recámaras, comedor, cocina y baño- se encontraban alineadas y distribuidas de forma seriada con una comunicación tanto interior como exterior; teniendo acceso a un pasillo perimetral o terraza que a su vez estaba en contacto con el patio y que en determinadas horas también era un lugar de estar.

De esta forma, el esquema en forma de 'C' permitió diferenciar los espacios públicos de los privados al ocupar al frente de la parcela, casi a todo el ancho el punto de contacto con la calle; las habitaciones principales como la sala y el despacho o en ocasiones el comedor, estaban ubicadas en este

11. Según el Censo General de la República Mexicana, verificado el 20 de octubre de 1895, Ministerio de Fomento, Dirección General de Estadísticas, 1898.

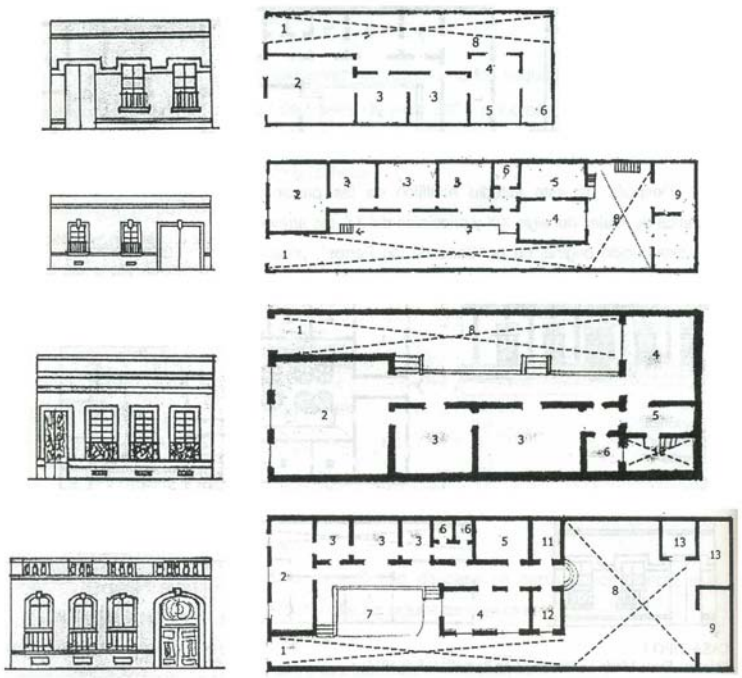


Fig. 5. CASA TIPO 1 Colonias Santa María la Ribera y San Rafael (1890-1915). 1. Acceso 2. Sala 3. Recámara 4. Comedor 5. Cocina 6. Baño 8. Patio.
Fig. 6. CASA TIPO 2 Colonias Santa María la Ribera y San Rafael (1890-1925). 1. Acceso 2. Sala 3. Recámara 4. Comedor 5. Cocina 6. Baño 7. Jardín 8. Patio 9. Caballerizas.
Fig. 7. CASA TIPO 3 Colonias Santa María la Ribera y San Rafael (1890-1925).
Fig. 8. CASA TIPO 4 Colonias Santa María la Ribera y San Rafael (1890-1925). 1. Acceso 2. Sala 3. Recámara 4. Comedor 5. Cocina 6. Baño 7. Jardín 8. Patio 9. Caballerizas 11. Despensa 12. Salita 13. Cuarto de servicio.

punto, con vista a la calle, siendo el patio el espacio semipúblico de transición respecto a lo que ocurría en el interior. Al fondo de la parcela, en los casos más pudientes, se desarrollaban los espacios secundarios para ubicar servicios y servidumbre.

Variantes en las tipologías

Las variantes en el esquema en 'C' se debía principalmente a las dimensiones de la parcela, lo que determinaba la posibilidad de tener un portón de acceso para carruajes, posteriormente coches; la posibilidad de poder contar con uno, dos o tres balcones en fachada; el número y amplitud de las habitaciones tanto al interior como en fachada; la posibilidad de tener un pequeño jardín al frente del patio de acceso, así como la posibilidad de tener un espacio propio para cocheras y habitaciones para el servicio al fondo de la parcela.

Las casas más sencillas pertenecían a los sectores altos dentro de la clase obrera y artesanal, así como a profesionistas modestos, con modelos de poca decoración y sin acceso a carruaje. La tipología más completa correspondía a los sectores altos de la clase media, con acceso a carruaje, jardín y mayor ornamentación en fachada exterior e interior.

El esquema característico del modelo en "C" es el que se desarrollaba en la mitad de la parcela –generalmente de 15 metros de ancho por 30 o 40 metros de fondo-, extendiéndose a lo largo de la parcela un patio con acceso a un pasillo o terraza a través de una pequeña escalinata que a su vez, tenía acceso directo a las habitaciones más privadas.

De esta forma, las variantes en la tipología de este tipo de arquitectura doméstica se pueden dividir en las siguientes:

1. Casa de una planta con dos ventanas a la calle y portón, con dos recámaras, comedor, cocina y baño (Fig. 5)

2. Casa de una planta con dos ventanas a la calle y acceso de carruaje, con tres recámaras, comedor, cocina, baño y caballeriza al fondo de la parcela (Fig. 6)

3. Casa de una planta con tres ventanas a la calle y portón, con dos recámaras, comedor, cocina, baño y azotehuela.[12] (Fig. 7)

4. Casa de una planta con tres ventanas y acceso de carruaje, con tres

12. "Azotehuela" es el término que se le da a una pequeña azotea, aunque no se encuentre en la parte superior de la construcción, más bien se trata de un traspatio donde se realizaban funciones de limpieza.

recámaras, comedor, cocina baño salita, cuarto de servicio, caballeriza y dos patios. (Fig. 8)

Estos modelos fueron desarrollados en las principales 'colonias' o barrios de la ciudad de México a finales del siglo XIX y principios del XX, siendo los casos especiales, las tipologías 'pareadas' en el que el esquema en 'C' se duplicaba, conformando dos casas enfrentadas y unidas por un mismo acceso y patio-jardín.

Como sucedió en el caso de la Casa de los Perros en el barrio de Tacubaya, en donde las necesidades de los propietarios –seguramente el de dos familias- y la disponibilidad de las dimensiones de la parcela, permitieron desarrollar este doble esquema en 'C', que con el tiempo se fue extendiendo hacia un patio posterior en donde seguramente se encontraban los servicios y que posteriormente se convirtieron en viviendas para más familias, bajo el concepto de 'vecindad (Fig. 9)

El acceso a este conjunto de viviendas se daba a través de una hermosa reja de hierro forjado en la primera crujía en donde se ubicaba un alto zaguán, que por su altura podría decirse que permitía el paso de un caballo con todo y su jinete; el techo estaba hecho a base de vigas de madera, con un relleno de tierra y una base de enladrillado.

En seguida se llegaba a un primer patio con jardín, uno para cada vivienda, cuya vegetación hacía de filtro para pasar de un espacio semipúblico a uno privado. En seguida se presentaba una segunda crujía de dos niveles, comunicando con el segundo patio.

En este patio se encuentra una serie de habitaciones en planta baja que corresponden a la época de las del primer patio, junto con una torre-mirador que era utilizado por los habitantes de éstas casas, para admirar el paisaje de la ciudad. A este grupo de habitaciones se le añadieron un segundo cuerpo en una planta superior a las que se accede a través de una escalera de ladrillo, como una muestra más de adaptación del espacio existente para albergar más viviendas.(Fig. 10, 11 y 12).

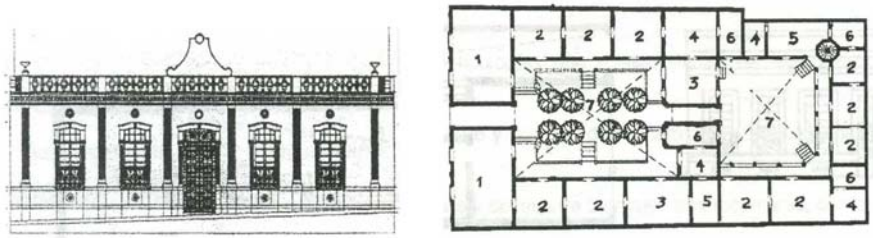


Fig. 9. Casa de los Perros en el barrio de Tacubaya (1890-1910). 1. Sala 2. Recámara 3. Comedor 4. Cocina 5. Alacena 6. Baño 7. Patio
Fig. 10 , 11 y 12. Imágenes de los patios y mirador de la casa de los Perros.

Adaptación y modificación de espacios

Esto sucede en un momento en donde no había soluciones reales de vivienda, por lo menos de una vivienda digna que satisficiera las necesidades de sus inquilinos; las promociones de nueva vivienda de dimensiones mínimas, se construyeron a partir de los 40 a la par que las viejas construcciones adaptaban sus espacios, aunque no de forma acertada en la mayoría de los casos.

Entonces nos preguntamos ¿por qué se prefiere adaptar o modificar los espacios de las construcciones antiguas? Simplemente por la calidad de sus espacios –techos altos, dimensiones de habitaciones, uso de luz y ventilación, espacios exteriores y vegetación-, características que las nuevas viviendas no pueden proporcionar, sin mencionar la privilegiada situación de éstas viejas viviendas.

Entendiendo que el mayor valor que se le puede aportar a un espacio antiguo radica en la adecuada integración de los elementos necesarios para desarrollar una vida doméstica ajustada a las necesidades actuales de vivienda en los espacios existentes. Una vida doméstica que dé servicio a los requerimientos de las familias contemporáneas como lo es una familia pequeña, una pareja e incluso para un individuo, para los cuales se pueden proponer distintos tipos de vivienda con espacios específicos para que puedan cumplir con las nuevas formas de habitar arquitecturas de otras épocas.

Proyecto de rehabilitación de la Casa de los Perros

La estructura que conforma al inmueble conocido como la "Casa de los Perros" tiene alrededor de 458 m2 de construcción y alberga a 4 viviendas dentro de un área aproximada de 254 m2; lo que nos indica que cerca del 50% de dicho inmueble se encuentra deshabitado y por lo tanto, desaprovechado. La intención de implementar un nuevo partido arquitectónico dentro de esta casa es la de utilizar al máximo sus espacios para albergar ocho viviendas.

El concepto del proyecto arquitectónico sigue fiel al partido de la casa de alcayata, en el que se da una sucesión de espacios, uno detrás del otro, conectados entre sí: estancia, dos o tres dormitorios, comedor, cocina y baño; sin embargo, las necesidades de vivienda actual requieren de los espacios básico que den uso a una familia pequeña, una pareja e incluso a un individuo. Para tal fin, se proponen distintos tipos de vivienda con espacios específicos para que puedan cumplir con las nuevas formas de habitación.

En el partido original de la casa se ubicaban dos familias en el primer patio, dos en el segundo patio y dos más en la planta alta. El nuevo esquema

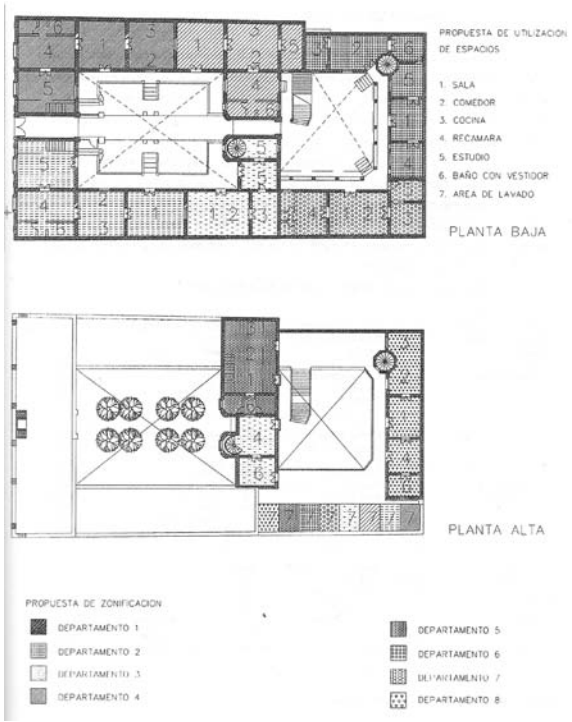


Fig.13. Anteproyecto arquitectónico para la Casa de los Perros.

propone la ubicación de 5 ½ viviendas en planta baja y 2 ½ viviendas en planta alta; esta distribución resulta de la subdivisión de las primeras dos casas -del primer patio-, para albergar a cuatro viviendas, otorgando a una de éstas la posibilidad de extender los espacios que requiere en un segundo nivel –ubicados en planta alta-. Esto resulta de la hipótesis de que debió de haber existido una escalera interna y no externa –como la localizada posteriormente-, por la cual se podía acceder a la vivienda en planta alta.

Se conservan los espacios de las dos viviendas del segundo patio en planta baja y de la vivienda en la tercera crujía en planta alta, ya que cumplen con los requerimientos del programa arquitectónico, como se verá más

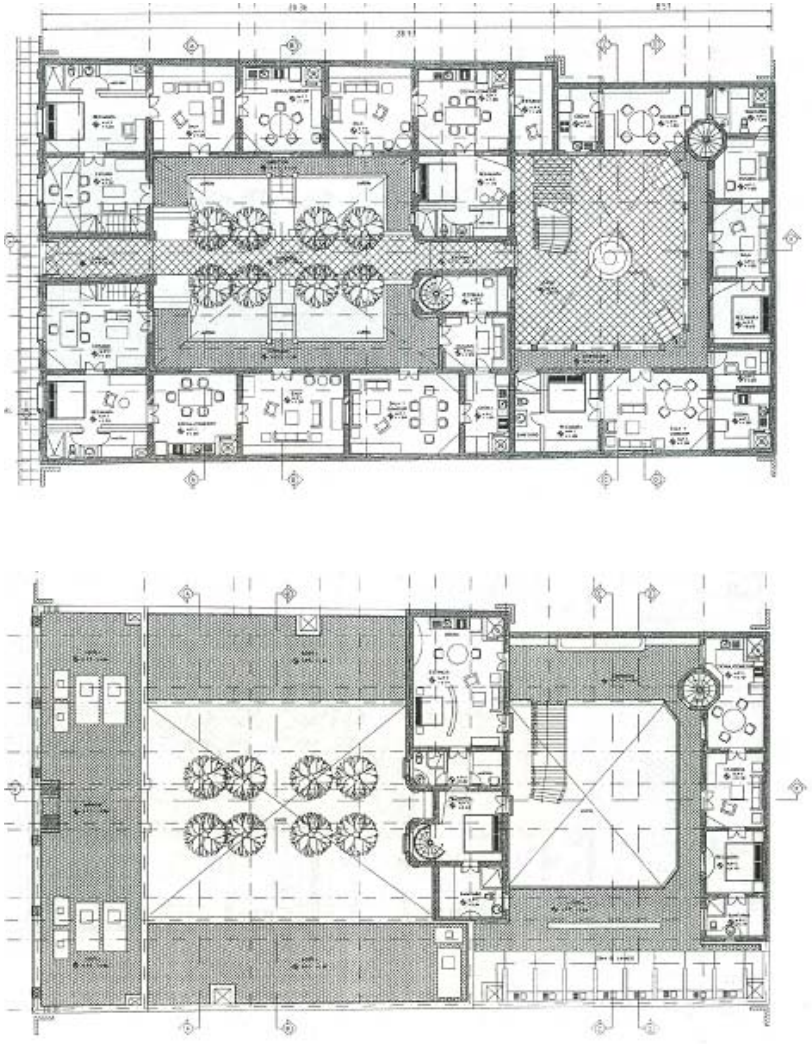


Fig. 14. Planta baja y planta alta de la Rehabilitación de la Casa de los Perros.

adelante. Finalmente la vivienda en la segunda crujía en planta alta modifica su distribución para poder albergar la continuación de la vivienda en planta alta, que extiende sus espacios hasta este nivel, y un pequeño estudio para ser habitado por una persona (Fig. 13).

De esta forma, siete de las ocho viviendas contarán con un espacio para sala y comedor, cocina, dormitorios, estudio y baño, mientras que la vivienda propuesto como estudio (departamento 7) cuenta más bien con un 'cuarto redondo' en el que se ubica la zona para comer, cocinar, estar y descansar, también cuenta con su propio baño-vestidor.

Así mismo, se propone que las ocho viviendas compartan áreas comunes como lo son el primer y segundo patio, aislando en el primero los accesos correspondientes a las cuatro viviendas y en el segundo, los accesos a dos viviendas en planta baja. La planta alta tiene un acceso común –escalera- por la que se llega a las dos viviendas en planta alta y a la zona de lavado[13], ubicada en el extremo oeste de la parcela, ya que por ningún motivo se permitirá el uso de los patios en planta baja para este fin.

De esta manera se presenta el desglose del programa arquitectónico (Fig. 13) por vivienda e imagen de la resolución correspondiente tanto en planta baja como en alta (Fig. 14).

Conclusiones

"Se trata en definitiva de exorcizar una inquietud. Por fin sabemos lo que esconden las paredes, ahora creemos conocer a fondo nuestro refugio que tiene que ser absolutamente seguro, incluso frente al pasado." Pablo Sustersic.

Con lo que se ha visto, el análisis de los espacios en función a un modo de vida, junto con el análisis de la relación del hombre con su medio –en un lugar y un tiempo determinado-, nos ayuda a realizar un proceso de abstracción de los principios de organización, que permitan a su vez, establecer ciertos límites para que sirvan de parámetros en el momento de hacer la transformación o intervención de un hábitat existente, tanto en su estruc-

13. En México se sigue acostumbrando el tener una zona de lavado con lavaderos o "picas", además de la zona correspondiente al tendido de la ropa en la azotea.

tura como en sus espacio. El establecer una tipología para una arquitectura doméstica ayuda a fundamentar la selección de las variables con las que se cuenta, para poderlas manejar en el momento de diseñar nuevas propuestas y mantener así una continuidad dentro del sitio.

Los ejemplos mostrados en este texto sin duda no son edificios sobresalientes, sin embargo son buenos representantes de una arquitectura doméstica sin mayores pretensiones, que ofrecen una alternativa en la forma de habitar los espacios, guardando a la vez, una armonía en su altura, textura, proporción de vanos y macizos, relacionándose de esta manera con el medio que los rodea.

El concepto de "vecindad" se mantiene presente en el uso contemporáneo que se propone a una vieja estructura, siendo el hecho de 'habitar' una actividad en donde retraerse, depositar en algún lugar todos aquellos elementos que conforman el universo particular de cada persona y de cada objeto.

Como diría Paolo Sustersic "*Frente a la memoria, el arquitecto es quien verdaderamente se apropia del lugar, puesto que es él quien saca a la luz la singularidad, quien desvela y ordena las tramas y las múltiples lecturas, quien en definitiva es capaz de reconstruir los acontecimientos de esa microhistoria*"[14].

14. SUSTERIC, Paolo. HABITAR, Entrevista a Enric Miralles. Revista Paisajes de Arquitectura y Crítica, España, diciembre de 1999, año 2, no. 12, p. 24.

Bibliografía

BETSKY, Aaron: *Building Sex: Men, Women, Architecture and Construction of Sexuality*. William Morrow & Company. New York, 1955.

CHÂTELET, François: *El nacimiento de la historia*, Siglo Veintiuno editores, cuarta edición, México, 1997.

ESPINOZA LÓPEZ, Enrique. CIUDAD DE MÉXICO: Compendio cronológico de su desarrollo urbano, 1521-1980, México, 1991.

GARCIA PARRA, Araceli: *La vida privada del barrio de Tacubaya reflejada en su arquitectura doméstica: La Casa de los Perros*, dirigida por el Dr. Luis Arnal Simón, presentada en el año 2000 en la Facultad de Arquitectura, División de Estudios de Posgrado de la Universidad Nacional Autónoma de México.

HEIDEGGER, conferencia *Bauen, Wohnen, Denken* (edificar, habitar, pensar) pronunciada en el *Darmstädler Gespräch* en 1951, incluido en el apéndice de la tesis: *Manuel Parra y San Ángel* de Adriana Valdéz Krieg, Universidad Iberoamericana, México, D.F., 1992.

SUSTERIC, Paolo. HABITAR, Entrevista a Enric Miralles. Revista Paisajes de Arquitectura y Crítica, España, diciembre de 1999, año 2, no. 12.

TELLO PEÓN, Berta. *Santa María la Ribera*, Editorial Clío, México, 1998.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DE LA ARQUITECTURA EN MÉXICO, Porfiriato y Movimiento Moderno, Cuadernos de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico, INBA, no. 28-29.

PROCEDIMIENTOS

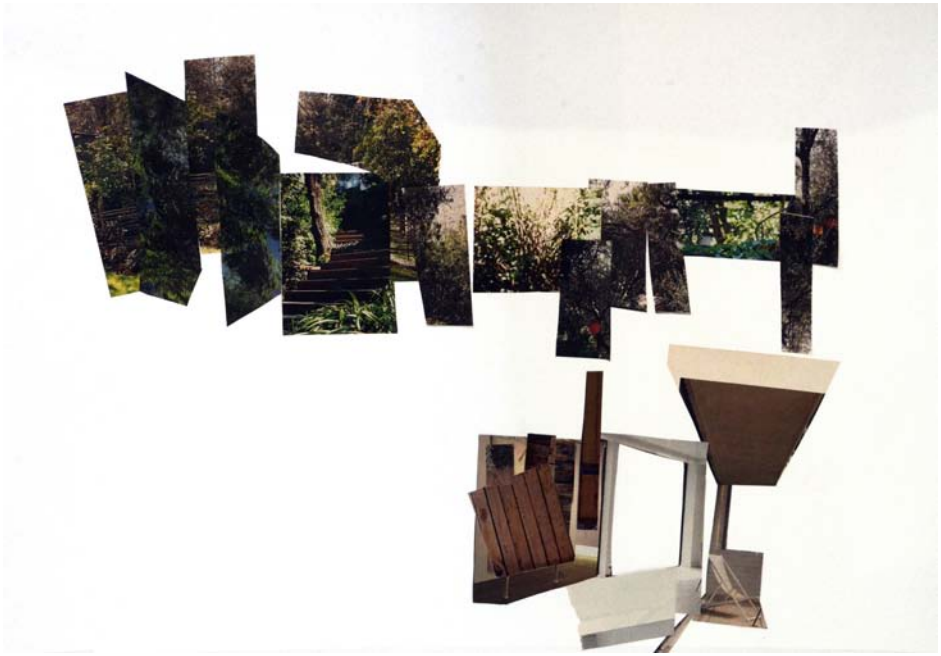


Fig. 1. TIPAP. Fotomontaje.

Resumen / Abstract

Nuestra práctica profesional y académica nos ha llevado a proponer a los estudiantes cada semestre una aproximación hacia la práctica del proyecto arquitectónico por medio del relevamiento de dos ideas: lugar y paisaje. Ambas tratadas desde una perspectiva cuyos fondos refieren a la relación entre el hombre y su medio circundante, en tanto constituyen una distinción del espacio donde se desenvuelve su vida cotidiana con la complejidad inherente del mundo que se crea en torno a sí mismo: un espacio existencial, tan concreto como inmaterial, y con el que está relacionado íntima y fenomenológicamente. Tal acercamiento es incorporado al ejercicio de proyecto por medio de una serie de instrumentos y operaciones que fomentan el manejo y la comprensión de tales complejidades. Así también, impulsamos activamente que tales ejercicios se desarrollen a partir de un trato permanentemente lúdico, intuitivo y de experimentación constante. Nuestro taller desarrolla proyectos de pequeña escala localizados en ambientes naturales cuyo propósito determinante es el de actuar como una suerte de interfaz, una especie de dispositivo de habitabilidad capaz de mediar entre quien habita y su medio circundante, intensificando y dando lugar *cada vez* a las condiciones fenomenológicas que determinadas circunstancia traen consigo: el tiempo, el viento, el agua, el vértigo, la brisa, la noche, la bruma, el silencio, la extensión, el espacio geográfico , entre otros múltiples aspectos, de modo de volver presente a través de los sentidos de quien habita una nueva experiencia arquitectónica de un mundo [re]construido, y a través de él, caer en cuenta de la presencia de sí mismo.

Our professional and academic practice has led us to propose the students every semester an approach to the practice of the architectural project through the assessment of two ideas: location and landscape, both treated from a perspective whose background refers to the relationship between man and his surroundings, inasmuch as they constitute a distinction of the space where his everyday life takes place with the inherent complexity of the world that he creates around himself: an existential space, both specific and immaterial, and to which he is related in an intimate and phenomenological manner. Such approach is incorporated to the project exercise through a series of instruments and operations that promote the management and understanding of such complexities. Likewise, we actively encourage that such exercises are developed from a constantly playful, intuitive and experimental treatment. Our workshop develops small-scale projects located in natural environments whose defining purpose is to act as a sort of interface, a type of habitability device capable of mediating between the person inhabiting it and his or her surroundings, intensifying and bringing about every time the phenomenological conditions that certain circumstances carry with them: weather, wind, water, vertigo, breeze, night, fog, silence, extension, geographical space, among other multiple aspects, as a way to return present through the senses of the person inhabiting a new architectural experience of a [re]builtworld, and through which, his or her presence becomes clear.

Acerca del orden de las cosas antes de [co-i]nstruir

Cristian Rojas Cabezas y Marco Ávila Arredondo

Introducción[1]

Para el segundo semestre del año académico 2016 que acaba de terminar nos propusimos centrar nuestro quehacer no sólo en el tema de la casa, sino más bien en el hecho de *dar casa*, en el acto de concebir el espacio propicio para que allí se desarrolle la vida doméstica en plenitud. Al pensar en *dotar del espacio propicio* se nos viene en mente la idea de humildad, de construir la intimidad, de dar lugar al retiro. Hacer espacio significa también dejar que aparezca, como cuando en el autobús se deja el espacio para que alguien más lo ocupe; en este caso, la arquitectura y su figuración se retirarían para que ese espacio del que estamos hablando concurra, aparezca, sea.

Aquel vacío que aparece para dar cabida a la vida en plenitud no aspira a ser otra cosa que todo aquello que entorna a quien habita, todo lo que está afuera de uno pero dentro de lo que cada cual estaría íntimamente implicado, haciendo referencia a una arquitectura que se aleja de su propia figuración para, por el contrario, hacer presente el infinito que nos rodea.

1. Este artículo toma forma de Apuntes del Taller Integrado de Proyectos de Arquitectura y Paisaje. TIPAP. Asignatura que forma parte de la oferta académica de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Valparaíso en Chile, y se dicta indistinta y exclusivamente para estudiantes de tercer, cuarto y quinto semestre de la carrera de Arquitectura. Además de los autores forma parte del equipo docente el arquitecto Mauricio Ortiz Arriaza.

La arquitectura de una casa

Para lo cual hemos de trabajar desde el interior, dicho de otro modo, desde el espíritu y las entrañas del desdichado personaje griego Narciso antes que desde su hermosa contextura constituida en mito.[2]

Ese fragmento es lo que hemos llamado *estancia*, un lugar de orden interior que da cabida, lugar y morada. Es decir, el lugar de la permanencia, de la detención, de la [de]mora.

Sin embargo, nos enfrentamos a una gran dificultad que radica en la fuerte figuración de lo que *es* la arquitectura de una casa. El conjunto de vi-

2. " […] Narciso era hijo del dios Boecio del río Cefiso y de Liriope, una ninfa acuática. […] Narciso era un joven apuesto, que despertaba la admiración de hombres y mujeres. Su arrogancia era tal que, tal vez a causa de ello, ignoraba los encantos de los demás. Fue entonces cuando la ninfa Eco, que imitaba lo que los demás hacían, se enamoró de él. […] Narciso rechazó a la pobre Eco, tras lo cual la joven languideció. Su cuerpo se marchitó y sus huesos se convirtieron en piedra. […] Pero no fue la única a la que rechazó y una de las despechadas quiso que el joven supiese lo que era el sufrimiento ante el amor no correspondido. El deseo se cumplió cuando un día de verano Narciso descansaba tras la caza junto a un lago de superficie cristalina que proyectaba su propia imagen, con la que quedó fascinado. Narciso se acercó al agua y se enamoró de lo que veía, hasta tal punto que dejó de comer y dormir por el sufrimiento de no poder conseguir a su nuevo amor, pues cuando se acercaba, la imagen desaparecía. Obsesionado consigo mismo, Narciso enloqueció, hasta tal punto que la propia Eco se entristeció al imitar sus lamentos. El joven murió con el corazón roto e incluso en el reino de los muertos siguió hechizado por su propia imagen, a la que admiraba en las negras aguas de la laguna Estigia." Mitos Griegos.

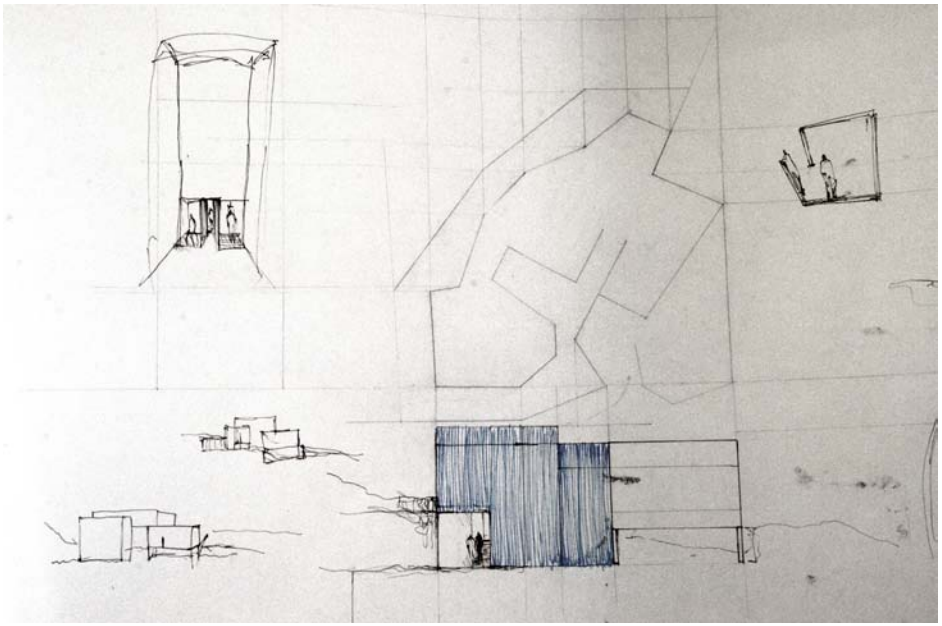


Fig. 2. TIPAP. Bocetos.

siones que cada uno – tanto estudiantes como docentes -, nos hemos hecho previamente de lo que toda casa podría o debiese ser. Este simple hecho constituye un [pre]juicio determinante con la consiguiente pérdida de posibilidades que esa [pre]visión trae aparejada. Se intentará, entonces, de ir a encarar la profunda dificultad de abstraernos de esa especie de institucionalización del imaginario.

Para ello, hemos de proponer cada vez un modo de trabajo para que ese imaginario previo quede rezagado a la espera de ser reemplazado por uno nuevo, fresco, inédito, des[pre]juiciado, y en estas dos acciones reside la tesis de nuestro taller: la primera es dejar que el proyecto cada vez *vaya siendo* un proyecto, señalado así en un tiempo verbal que conjuga el traer al presente la infinitud de un proceso que no acaba; la segunda, es ir detrás de ese proyecto y no delante, para que permanezca *apareciendo* ante nosotros, siguiendo más bien atentos lo que hacen las manos y las operaciones que realizamos que [pre]determinando racionalmente el proyecto.

La arquitectura en un taller de proyectos.

Todos hemos recibido la lección que dice que todo oficio tiene ámbito y orden, pues ámbito y orden traen aparejado un espacio de libertad, rigor y concentración en el estudio y la tarea. Aspiramos que en el ámbito del taller toda idea pueda ser desarrollada desde los imaginarios más íntimos y que cobren forma en un lugar donde los proyectos se vayan desarrollando según ligeras y sutiles reglas de transformaciones.

Hemos distinguido los aspectos fundamentales que determinan ese ámbito y ese orden a partir de cinco temáticas que hemos llamado [con]tratos, y que han sido parte de publicaciones de edición interna en nuestra Escuela de Arquitectura. Los hemos llamado de este modo pues son los términos del compromiso que establecemos en el taller entre el equipo docente y los estudiantes. Unas reglas claras para un campo de juego específico, y que como todo juego se desarrolla con total seriedad - si no lo cree, pruebe derribar una *casa* construida con cojines y frazadas por su hijo(a), sobrino(a), nieto(a)-, y vea el resultado.

[Con]trato de la Forma: Dejar que aparezca, que fluyan líneas sobre líneas, sin gafas, sin andamiajes, sin corsé ni prefiguraciones. Se van ajustando los aparentes errores que desde esta perspectiva son susurros a la mirada, donde la forma definitiva es la resultante de una serie de diversas acciones que pretenden ir abriendo nuevas configuraciones más propias del ejercicio libre, y donde cada fragmento del proyecto se vuelve un proyecto en sí mismo.

[Con]trato del Hacer: Abrir la ventana a la experiencia sensitiva y sensorial con los materiales, entendidos como una vivencia en que el padecimiento con el material es fundamental. Y para nosotros: ¿Qué significa ese padecer? Significa que la afectación corporal es irrenunciable. Es decir, afecta. Sentir el peso, la textura, la temperatura, la rugosidad, el desequilibrio, la masa, la estabilidad. Desarrollar una empatía con los materiales, hasta padecer la

Fig. 3, 4 y 5. TIPAP. Materialidad.

condición física de éstos.

[Con]trato de la Localización: Todo lugar es existencial y ambiental a la vez. Existencial en tanto da cuenta del estar vivo en su máxima expresión. Ambiental en términos de que no es abstracto sino concreto. Ambas realidades constituyen una en la que de algún modo lo exterior va tocando, afectando a quien habita, conformándolo interiormente, se ligan lo concreto y lo intangible, lo finito y lo infinito, para dar cuenta de una realidad. La obra de arquitectura adquiere esa potencia de reunir estas dimensiones. Un lugar en el mundo es a la vez un mundo.[3]

[Con]trato del Proyecto Arquitectónico: Oír. Dejarse atravesar. No tanto yendo hacia el proyecto sino dejándolo venir. En el mundo de lo completo y perfectamente configurado, no hay espacio para la libertad que cada sombra trae consigo misma, y junto con ella con cada uno de nosotros y con el paisaje. Es la mejor forma de verificar que una obra es más una pregunta que una respuesta, interpelando a quien la habita si construye efectivamente el lugar. Toda obra de arquitectura señala a quien mora en ella de su existencia. Por eso, trabajamos desde esta dimensión interior en la proposición de *estancias* que se van descubriendo a través de *circuitos* que las unen, atraviesan o separan, incorporando el valor del tiempo en la obra. De este modo, cada una de las estancias guarda su singularidad extremando su potencial habitable, cuidando de no perderlo en esa suerte de diálogo que existe siempre con la unicidad de la obra.

[Con]trato de la Imaginación: De lo desconocido. Ojos despiertos. Probar. Dejar andar. Transformar. Rayar. Intuir. Dar vueltas. Girar. Superponer. Descartar. Tomar un fragmento de otra cosa y remirarlo. Encajar.

3. "[…] Por una originaria unidad se co-pertenecen en uno los cuatro: Tierra y Cielo, los Divinos y los Mortales […] A este despliegue unitario lo llamamos lo cuadrante [das Geviert]. Los mortales son en lo cuadrante, habitando." *Construir, Habitar, Pensar.* Martin Heiddeger. 1951, pág. 213.

Unir. Recortar. Dar espacio a la disrupción. Soplar. Dejar ir. Construir por fragmentos y encajarlos. Calzar y descalzar. Tomar y [re]tomar un modelo de un proyecto anterior aunque fuese el de la noche anterior, y con eso comenzar a componer el encargo de hoy. Abrir y cerrar una caja de fósforos para que aparezca y desaparezca la arquitectura, y con ese aprendizaje intentar aproximarnos a una arquitectura de operaciones tan certeras como inciertas. Pareciera ser que el universo de las configuraciones convenidas a partir de la zona de confort de los arquitectos no dejan aparecer todas las dimensiones de los lugares. Y la mayor de las veces, fallamos. Sin trampas. Sin espejismos. Sin dulces sueños ni simulacros. No se trata de si es posible ejecutar tal o cual proyecto, sino más bien de cómo cada proyecto nace en cada uno.[4]

La arquitectura en un proyecto de una casa.

Desarrollamos el ejercicio de proyecto a partir de una experiencia inicial en la ciudad. Es decir, desde un momento de contemplación y estudio en torno al tema o caso arquitectónico que abre un campo de relaciones, y que a la vez reconoce los acontecimientos que darán forma a cada nuevo proyecto.

En el intento para que éste se vaya [re]configurando permanentemente hemos dispuesto el proceso de proyecto como una especie de juego de rompecabezas que puede ser reinventado para ofrecer infinitos resultados -como deseaba que fuesen los rompecabezas un personaje infantil en una novela policíaca de Andrea Camilleri a quien el rompecabezas de solución única no ofrecía desafío alguno- y en que salen los estudiantes del ensimismamiento para jugar con *un otro* que interviene para reconfigurar el proyecto [5] (en este caso ese *otro* lo constituye el desafío de cada una de las operaciones a realizar).

Se trata entonces de la proposición de unas maneras de aproximación al proyecto capaces de generar una especie de resonancia entre sus partes, sin necesidad de [pre]establecer correspondencias anteriores ni directas.

La primera acción fue salir de cacería por la ciudad. Cada grupo de estudiantes debía intentar cazar y tomar por sorpresa situaciones notables de habitabilidad, en que de algún modo el espacio tuviese una especial relevancia y en que alguna de las dimensiones del lugar, la arquitectura, la topografía, o el paisaje - muchas veces todas ellas juntas -, estuviesen exacerbadas, extremadas, intensificadas en una cierta *desproporción cualitativa*. Y aquí, la palabra desproporción no tiene un sentido negativo, sino que indica solamente que hay mucho de algo. En este caso, un algo capaz de dar cualidad al habitar: podría ser mucho de intimidad, de cielo, de abertura, de verticalidad, de penumbra, de silencio, de contraluz, y así un etcétera infinito puesto que no trata de resolver una búsqueda específica. Habría que hacer sí dos consideraciones. La primera es que cuando hablamos de cazar no es en el sentido de incluir una metáfora banal, sino que refiere al hecho de disponerse en ir al encuentro de la sorpresa entre el lugar y el observador, y maravillarse de un encuentro repentino que asalta al observador como algo inusual, al modo de un tesoro inesperado, pues hemos de confesar a nuestros estudiantes que finalmente mucho de todo cuanto observamos no está tanto en las cosas de afuera, en aquellas estancias que encontraron y que trajeron como regalos, sino en la mirada que fue capaz de distinguirlos.[6]

La segunda cuestión a considerar es que no nos interesan en este caso en particular los contextos, sino el fragmento, la parte, la porción justa desde la que esperamos en una segunda etapa hacer surgir una nueva totalidad. Es decir, que podemos así saltarnos los juicios previos respecto del estado

4. " […] Italo Calvino nos cuenta en sus *Seis propuestas para el próximo milenio* que el poeta italiano Giacomo Leopardi entreveía la belleza de una obra artística - en este caso literaria -, en lo vago, abierto e indeterminado, pues es justamente lo que mantiene abierta la forma a múltiples realizaciones de sentido… ¿ Puede proyectarse lo vago y lo abierto?." *Pensar la arquitectura*. Peter Zumthor. 2006, pág. 30.

5. "[…] De todo ello se deduce lo que, sin duda, constituye la verdad última del rompecabezas: a pesar de las apariencias, no se trata de un juego solitario: cada gesto que hace el jugador de rompecabezas ha sido hecho antes por el creador del mismo; cada pieza que coge y vuelve a coger, que examina, que acaricia, cada combinación que prueba y vuelve a probar de nuevo, cada tanteo, cada intuición, cada esperanza, cada desilusión han sido decididos, calculados, estudiados por el otro." *La vida, instrucciones de uso*. Georges Perec. Ed. Anagrama 1992. pág.10.

6. "[…] Lo que admitimos como natural es, presuntamente, lo consuetudinario de un largo hábito, que ha olvidado lo insólito de donde se originó. Sin embargo, lo insólito asaltó una vez al hombre como algo extraño, asombrando su pensamiento.." *Arte y poesía*. Martin Heidegger, 1958, pág.47.

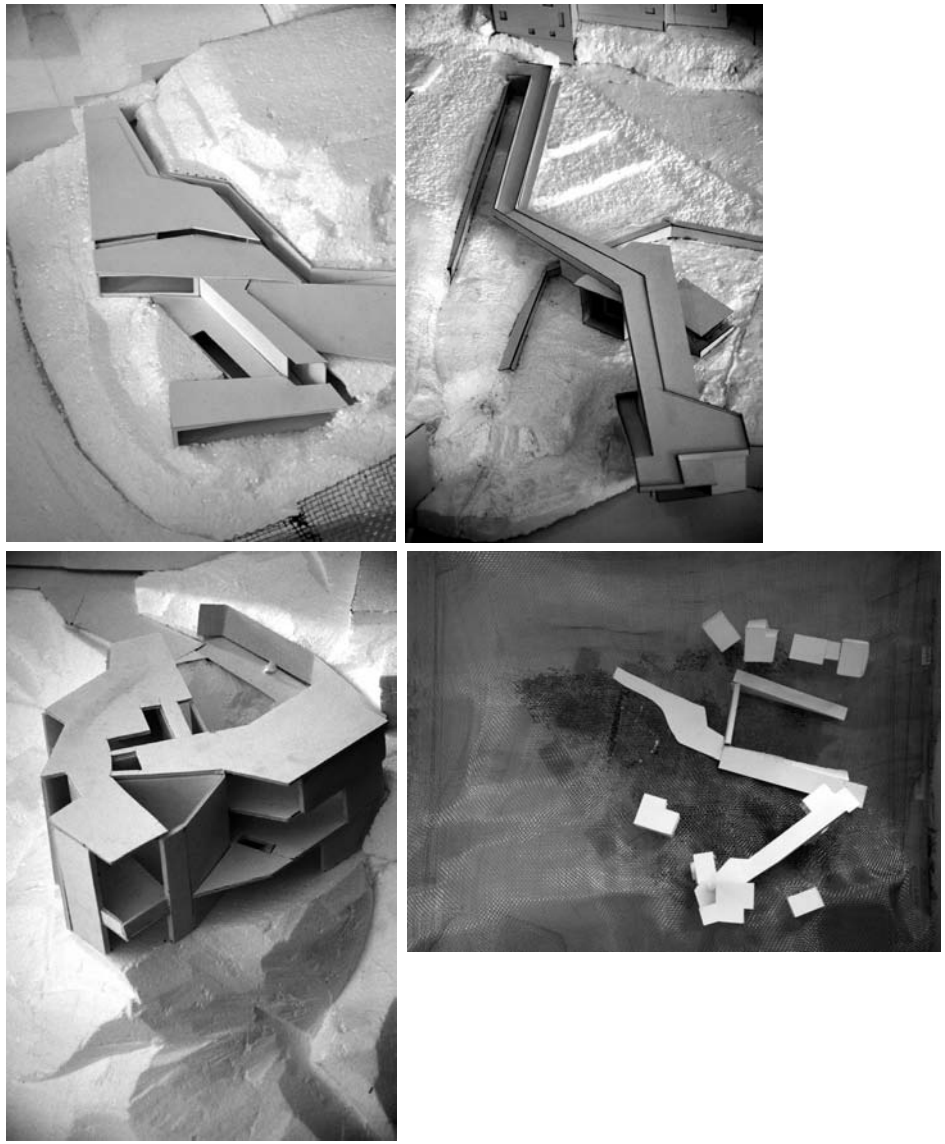


Fig. 6, 7 y 8. TIPAP. Maquetas.

o posible precariedad material o habitable de las cosas, como podría ser el vacío bajo un puente, el remanente entre edificaciones contiguas, el espacio bajo los rieles de un funicular, una obra gruesa abandonada o un magnífico patio en ruinas lleno de vida cotidiana. Para nosotros es igual. Lo importante es su configuración presente y potencial.

El siguiente paso es imaginar en esos fragmentos espacializados una nueva forma de vivirlos, de imaginarles un destino que no significa necesariamente un programa específico pero sí se aproxima a él. La intimidad de alguno pudiera dar lugar a un lugar para recibir o para comer? El silencio de otro pudiera dar lugar a un lugar para contemplar, suspirar, leer? Y así vamos simulando, como en el lenguaje de los niños *haciendo las veces de* que un espacio pudiera ser otro como cuando los chicos al jugar imaginan una casa en un árbol o un árbol en una casa. Hay un *algo* en la casa o en árbol que despierta o gatilla lo imaginado que deviene en una cosa *otra*.

El tercer momento es ir probando, tanteando un orden desde esos destinos soñados, imaginados, sugeridos por esos anteriores fragmentos espaciales encontrados y que ya hemos transformado en estancias de un proyecto, aquí y así se podría dormir, aquí y así recibir, comer, tomar un baño, cocinar, y de este modo nos vamos aproximando a la determinación de las partes y el orden entre ellas.

El modo de construir sus secuencias, determinar las uniones y conectores que irán configurando cada casa, en este caso específico fuimos ajustando cada vez más en los proyectos. De este modo, lo que fue primero una casa después se transformó en dos y luego en tres unidades habitables, una variable que a su vez fue transfigurando nuevamente lo primeramente imaginado - nuevamente intentamos romper la prefiguración -, aquí ya no es sólo la mirada, la ensoñación, el azar y el trabajo manual lo que va configurando el proyecto, sino que éste se va ajustando también racionalmente de modo progresivo a las condiciones propias y específicas de todo lugar.

Por último, y respecto del rompimiento del esquema previo, al modo del *crupier* volvemos a revolver la baraja al impactar este orden abstracto del

proyecto en el lugar elegido lo que genera una nueva fricción. El proyecto ahora debe acoger las bondades del lugar, y para ello deformarse topológicamente. Los proyectos buscan el suelo, el cielo, el follaje de los árboles, se hunden, se comprimen o se estiran en función de las dimensiones físicas y fenomenológicas que trae cada lugar para constituir una unidad entre la acción antrópica que es el proyecto, y todo cuanto lo entorna, entre lo infinitamente pequeño y lo infinitamente grande.

Reflexiones finales

Finalmente, se trata de mirar por el retrovisor y [ad]mirar el camino hecho. Es decir, tomar distancia y [re]visitar el proyecto con el propósito de [re] visar cómo se fue determinando en cada una de las etapas en que el proyecto nos fue sorprendiendo yendo delante de nosotros, y volver a ver esas ahora configuradas maravillosas formas de vivir. No obstante ello, comprender que este camino no es una receta de producción, sino que se ha transitado en los márgenes de un proyecto tratando de generar una movilización interior en los estudiantes - una [e]moción -, y se les ha invitado a participar de otras formas de mirar. Cada manera de aparecer, de ser, de hacer, de imaginar, de concebir y proyectar, no reside en un método sino en un trato cultivado con una libertad de orden interior. Este trato es consigo mismo, y es lo que constituye el objetivo académico fundamental de nuestro taller.

Hemos pensado que lo que hemos venido desarrollando al interior del taller durante los últimos seis años ha transitado en un ir al encuentro con cierta dimensión vertical de Valparaíso, con lo que queda comprendido como en su paisaje vertical - cultura de las alturas y de la vida al aire libre -, pleno de escaleras, pasajes, fisuras, grietas, fondos, lejanías y espacios que propician la convivencia en el vacío del encuentro entre el relieve y la trama construida de la ciudad, y donde el habitar trae siempre consigo dimensiones heroicas y magníficas, pero eso es tema de otro artículo.

Bibliografía

CAMILLERI, ANDREA (2013). *El ladrón de meriendas*. Ed. Salamandra. Barcelona. España.

HEIDEGGER, MARTÍN (1958) *El origen de la obra de arte*, México, Breviarios.

HEIDEGGER, MARTIN (1958,1997). *Filosofía, ciencia y técnica*. Editorial Universitaria. Santiago. Chile. Cap. "Construir, habitar, pensar."

PEREC, GEORGES (1992). *La vida instrucciones de uso*. Ediciones Anagrama. Barcelona. España.

ZUMTHOR, PETER (2006). *Pensar la Arquitectura*. Ed. Gustavo Gili (2009). Barcelona. España.

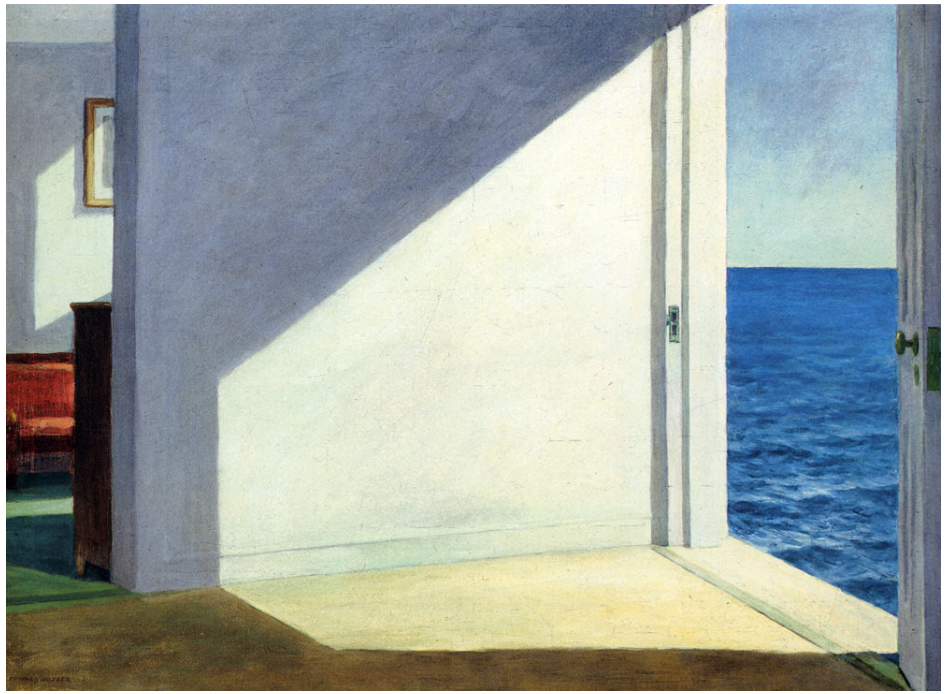


Fig. 1. *Rooms by the sea*, Edward Hopper, 1951.

Resumen / Abstract

Tres narraciones breves intentan poner en pié una experiencia docente compartida en un taller de casas de la Escuela de Arquitectura de Sevilla. Partiendo de diferentes preguntas se construyen varias historias que, a modo de ucronías, esbozan lo que fue, pudo haber sido o se desea que sea en un futuro próximo.

Three short stories try to initiate a teaching experience shared in a workshop of houses in the School of Architecture of Seville (Spain). Beginning with different questions, several stories are constructed which, as if they were uchronies (alternative histories), sketch what was, could have been, or is desired to be in a near future.

Ucronías de un taller de casas

Mariano Pérez Humanes

Hace tan buen tiempo que nadie puede
verse ni besarse en las casas.

Nerval

Ucronía 1: ¿Cómo montar un taller para aprender sobre-habitar ó sobre-vivir?

No resulta fácil iniciar un relato sobre lo que ha ocurrido durante estos seis cursos en el taller que hemos compartido una serie de profesores en la Escuela de Arquitectura de Sevilla[1]. Lo cierto es que la memoria cada vez nos falla más y es difícil recomponer aquello que hemos hecho a lo largo de estos años. Tal vez lo que ahora estoy empezando a contar sólo suponga una historia alternativa, llevada por el deseo de lo que uno quiere que sea el taller, montada a partir de unas realidades ficticias que tengo en la cabeza y sobre las que me apoyo cada vez que voy a dar clase.

1. El taller 2 del curso 2.02 de 2011-12 fue el resultado de una fusión de dos cursos el 2.02 (formado en el primer cuatrimestre de 2011-12 por Antonio Haro, Rafael Herrera, Miguel Hernández, Ángel Luis León, Antonio Delgado, Ricardo Sierra y Mariano Pérez) y el 2.11 (formado en el primer cuatrimestre por Juan José Vázquez Avellaneda, Francisco Manuel Garcilaso de la Vega Molina, Miguel Ángel Gil Martí, José Manuel Aladro Prieto, Javier Velasco Acebal, Rafael Herrera Limones, Enedina Alberdi Causse y Manuel Bendala García. A partir de ahí se fueron consolidando los talleres 1 y 2 del 2.02.

Cuando supimos que había que montar un taller debido a los nuevos requerimientos que exigía el nuevo plan de estudios nos pusimos a contactar con aquellos profesores con los que pensábamos que podríamos compartir experiencias de conocimiento en el ámbito del aula. Gente con ganas de aprender de los otros y con ganas de dialogar. Esto, aunque a primera vista parezca razonable y hasta plausible, no es nada fácil de encontrar en estos días.

Creo que todos los que fuimos formando el grupo teníamos claro que el taller debía ser un lugar de experimentación donde las asignaturas que cada profesor impartía tenían que disolverse y superarse ante el nuevo objetivo que nos habíamos impuesto, para transmitirlo a los estudiantes y a nosotros mismos: cómo aprender sobre el habitar contemporáneo, que venía a ser una extensión reflexiva de cómo sobrevivir en esta escuela de rancia tradición.

Inmediatamente nos dimos cuenta de que el juego que nos reclamaba el nuevo plan era un reto de enseñanza-aprendizaje que sólo podía sustentarse en la interpretación y la acción arquitectónica. El taller tenía que ser un lugar de debate que necesitaba de la necesaria disolución disciplinar y eso sólo era posible desde la renuncia de cada profesor a sus aprendizajes y habilidades y desde el arrojo de los mismos sobre los casos arquitectónicos que había

que estudiar. La apuesta era arriesgada pero el grupo podía superarla. Sabíamos que aunque las lagunas del conocimiento son infinitas, con los otros aprendemos a nadar rápido y a salir a flote.

Desde el principio tuvimos claro que a los epígrafes "casa" y "bloque" (correspondientes a los talleres 1 y 2 de segundo curso) había que dotarlos de sentido y así lo hicimos. En todos los debates de preparación del curso, y en el curso mismo, nos gustaba recalcar que nuestro objeto de estudio, tanto en el primer cuatrimestre como en el segundo, estaba centrado en los problemas del habitar y que teníamos que estudiar casas. Sabíamos que las casas -fuesen individuales o colectivas, estuviesen en la ciudad o no- formaban parte de nuestras vidas y debían ser estudiadas en profundidad desde la interpretación y la acción arquitectónica. Y así lo hicimos desde el primer momento.

Ucronía 2: 2 casas 2 ó el juego de los espejos deformantes

No voy a desbrozar aquí las diversas estrategias docentes que hemos seguido a lo largo de estos cursos, ya que están suficientemente recogidas en los diferentes proyectos docentes elaborados con enorme cariño por el conjunto de profesores que se han encargado de la docencia de estos cursos. No obstante, me gustaría reflexionar aquí, aunque sea brevemente, sobre la estrategia de proponerles a los estudiantes un tándem de dos modelos (dos casas, dos conjuntos residenciales, etc.) con objeto de trabajar sobre ellos a lo largo del curso. El ejercicio titulado "2 casas 2" consiste en desgranar pormenorizadamente todas las cuestiones que las dos casas nos van deparando sobre ellas mismas (desde las vicisitudes del encargo a los problemas de su implantación, desde los valores constructivos y técnicos a su riqueza cultural y estética…) en un estudio continuado donde el conocimiento profundo de los modos de vida de sus habitantes a lo largo de su existencia se hace fundamental.

Desde el principio fuimos conscientes de la dificultad de este reto, pero también de los beneficios que los estudiantes obtendrían si el experimento salía bien. En todo ello jugaba un papel fundamental la elección de los modelos y de la formación de las parejas. A lo largo de los cursos hemos ido variando los criterios de selección, conscientes de que era de vital importancia ese contraste y esa mirada de un modelo en el otro, y cómo el ejercicio iba adquiriendo todo su sentido en ese continuado juego de *"espejos deformantes"*. Así, hemos pasado de contrastar modelos en el tiempo, comparando los de los maestros de la modernidad con modelos de postguerra; a que fuese la tipología la que se convertía en el elemento de encuentro e, incluso, que fuese la controversia, la diferencia, estética, de planteamientos o de programas lo que los hacía estudiarlos juntos y poder así exprimir sus posibilidades de aprendizaje. El caso es que los hallazgos no han dejado de sorprendernos curso tras curso, en este juego infinito de miradas de aproximación y alejamiento.

Pero si este ejercicio de estudio por parejas ha sido suficientemente fructífero, no lo ha sido menos el ejercicio donde la materialización de una maqueta introducía un salto en el quehacer de los estudiantes. La irrupción de otros modelos –a veces conceptuales, otras manifiestos, otros monográficos- introducía la distorsión suficiente en el curso para disponer al estudiante en el disparadero creativo. Esto que he podido comprobar en la docencia de estos años no lo tenía tan claro en un primer momento, pero la insistencia de Juanjo Vázquez sobre su necesidad, y los resultados obtenidos, me fueron convenciendo de que era necesaria la aparición de este ejercicio en el tranquilo transcurrir de ese estudio dual, donde a partir de un momento se instalaba la rutina y la comparación fácil.

Ucronía 3: Realización ó materialización de las casas y de las cosas

Una de las cuestiones que me parecen fundamentales a la hora de hablar del acto creativo es intentar comprender en qué consiste dicho acto, en cómo y por qué se lleva a cabo[2]. Pensemos en primer lugar como nombramos lo que hacemos. Cuando un acto se ha llevado a cabo decimos

2. Como dice Sennett, "sólo podemos lograr una vida material más humana si entendemos mejor la producción de las cosas." (Sennett,2009:19-20).

que lo hemos materializado ó que lo hemos realizado. Al exponerlo así, estas dos expresiones, continuamente utilizadas en el mundo de la creación, están relacionando dos conceptos y poniéndolos en una relación de equivalencia que tal vez no posean. Porque, ¿es lo mismo decir que hemos materializado -que hemos hecho material (materia) algo-, que decir que lo hemos realizado, es decir, que lo hemos hecho real?

Evidentemente, lo material, la materia, es un tipo de realidad, pero no todo lo real es material. Habitualmente hemos confundido estos términos porque hemos adjudicado a lo real el carácter de lo material, de lo tangible, de aquellas cosas que podemos tocar; y a lo irreal se le ha relegado al ámbito imaginario, al mundo de las ideas. Como si el mundo imaginario no existiese en la vida cotidiana o estuviera tan alejado de nosotros como para pensar que sólo el mundo real (el de lo material) es el que realmente nos acompaña en nuestras vidas rutinarias. Pensar así no tiene ningún sentido en una sociedad donde nuestras relaciones son cada vez más imaginarias, están mediadas e intermediadas por imágenes y no por objetos. Y ello no significa que esas relaciones sean falsas o que no sean reales. Digamos que han pasado a dilatar la realidad, o que la realidad se ha hecho más amplia.

No obstante, este cambio de hegemonía del mundo de las imágenes sobre el mundo de los objetos todavía no ha sido del todo aceptado en el ámbito de la creación, y se continua con el mismo posicionamiento que se ha tenido durante los últimos dos siglos. Así, se sigue conceptualizando la creación, o mejor, el acto creativo como la traslación o el desplazamiento del mundo de las ideas, del mundo imaginario, al mundo real. Hace unos años el reconocido crítico de la arquitectura Luis Fernández Galiano, editor de las revistas *A&V* y *Arquitectura Viva*, titulaba una de sus entrevistas con el arquitecto y premio Pritzker, Rafael Moneo de este modo: *"Se construye con ideas."*[3] Parece que tanto el entrevistador como el entrevistado estaban de acuerdo con ese concepto creativo de la arquitectura expresado en esa frase, sin embargo, nosotros no tenemos más remedio que preguntarnos un poco perplejamente si realmente se puede seguir pensando que la arquitectura se hace, se construye con ideas. No cabe duda de que este planteamiento idealista es deudor de la estética logocéntrica hegeliana y que continúa todavía apostando por un origen verdadero, un lugar originario de la creación desde el que surgen las obras. Es decir, que es en el logos racional moderno donde radica, como raíz, como matriz, cualquier obra. Ello significa que es necesario partir de ese logos para después acabar materializando o realizando las obras, haciéndolas realidad.

Este planteamiento busca desesperadamente esa fuente, que es la idea, porque cree que una vez encontrada, sólo se necesitará el suficiente oficio y habilidad para materializarla. De este modo este planteamiento estético también recoge esa concepción que mantiene que una obra, después de ser realizada, encierra en su interior esa idea desde la que ha sido generada. Por tanto, para comprenderla, para aprehenderla, para gozarla y disfrutarla, sería necesario superar esa apariencia, esa materialidad con la que ha sido construida, hasta llegar a la idea. Así, hemos estado subyugados largo tiempo por esa contundente frase de *"las apariencias engañan",* que viene a decirnos que detrás de lo material está la verdad, es decir, la idea que lo sustenta.

A este respecto, creo que es bastante significativa la anécdota que relata Richard Sennett en su ensayo *El artesano*:

"Se cuenta que una vez Edgar Degas le dijo a Stéphane Mallarmé: *"Tengo una idea magnífica para un poema, pero no creo que sea capaz de desarrollarla",* a lo que Mallarmé respondió: "Mi querido Edgar los poemas no se hacen con ideas, sino con palabras" (Sennett, 2009: 150-151).

La anécdota nos recuerda que trabajamos con materiales y nos hace conscientes de ellos. Probablemente, hemos estado demasiado enfrascados en la búsqueda de las ideas y se nos ha olvidado la materialidad de las cosas. Por ello, es oportuna la reflexión de Susan Sontag cuando nos dice que "una cosa es buena no porque haya sido realizada, sino porque revela otra clase de verdad acerca de la situación humana, otra experiencia de lo que constituye el ser humano; en suma: otra sensibilidad válida." (Sontag, 2007:365).

3. La entrevista con de Luis Fernández Galiano se tituló *"Se construye con ideas. Rafael Moneo, una conversación"* y se publicó en la revista Arquitectura Viva en 2001. Véase Fernández Galiano, 2001.

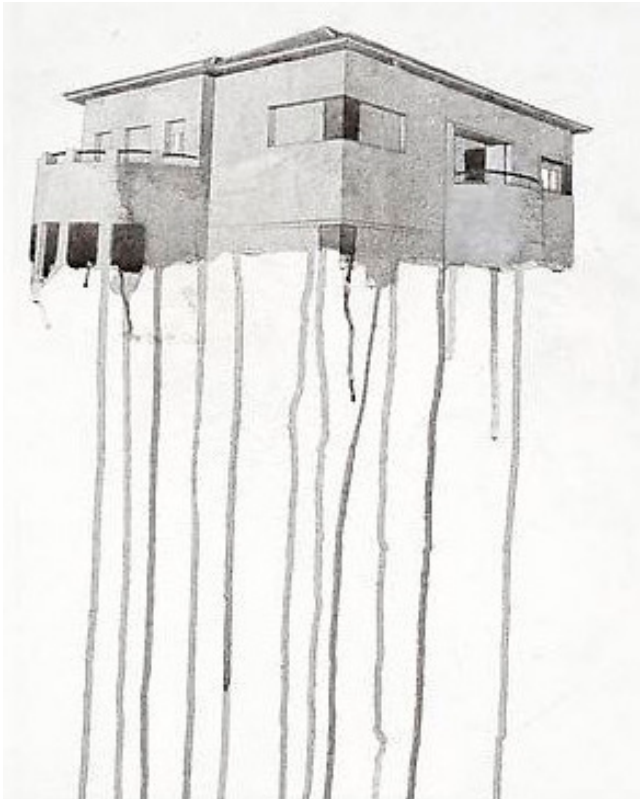


Fig. 2. Casa de Julião Sarmento.

Cuando Susan Sontag escandalizó en los años sesenta a la intelectualidad humanista planteando que el arte tenía mucho menos que ver con las ideas que con los sentidos, no estaba reivindicando un arte descomprometido ni amoral y mucho menos un arte que diese rienda suelta a la inmediatez. Estaba observando la sinrazón de la separación entre lo científico, lo técnico y lo tecnológico por una parte (que son para muchos moralmente neutros[4]) y, por otra parte, lo artístico (cuya razón de ser sólo parecía tener sentido desde su compromiso moral y humano, desde la política y desde su absoluta subjetividad). Lo que Sontag estaba detectando, además de esa insostenible separación, es que había que abogar por una nueva sensibilidad que entendiera el arte como extensión de la vida y que no se redujera a la expresión de las ideas. Y así lo expresa con enorme contundencia: "somos lo que somos capaces de ver (oir, gustar, oler, sentir), aún más poderosamente y profundamente de lo que somos por el conjunto de ideas almacenados en nuestras cabezas" (Sontag, 2007: 381). Hay, por tanto, aquí un canto a la materialidad de las cosas y a nuestra experiencia con las mismas. Por eso afirma que "una obra de arte no es nunca simplemente (ni siquiera fundamentalmente) un vehículo de ideas o de sentimientos morales. Es, antes que nada, un objeto que modifica nuestra conciencia y nuestra sensibilidad, y cambia la composición, si bien ligeramente, del humus que nutre todas las ideas y todos los sentimientos específicos." (Sontag, 2007: 381). Por lo que termina afirmando que "la unidad básica del arte contemporáneo no es la idea, sino el análisis y la extensión de las sensaciones. (O si es una "idea", lo es sobre la forma de sensibilidad) Rilke describió al artista como alguien que labora "por una extensión de las regiones de los sentidos individuales"; McLuhan llama a los artistas "expertos en conciencia sensorial." (Sontag, 2007:382).

Pero si ya en los años sesenta Susan Sontag nos anunciaba la disolución de esa dicotomía Ciencia-Arte, en sus planteamientos está además el germen de un cambio radical en el ámbito de la creatividad contemporánea. Así, cuando ella hace alusión a la extensión de la vida o a la extensión de las

4. A este respecto es muy interesante la reflexión que el siempre lúcido Agustín García Calvo hacía en un artículo titulado *"Progreso por ferrocarril, regreso por carretera"*. Entonces nos hablaba de los trasportes y comunicaciones y de la *ilusión de la separabilidad de técnica y política* como si las infraestructuras se pudieran tomar *como un problema de ciencia o de ingeniería separado de la Política*. En su razonamiento acababa diciendo que "la cosa es muy visible, por ejemplo, en la arquitectura de nuestros días: la ilusión del arquitecto de que, al trazar sus planos, está haciendo arquitectura (profesión liberal) y no política, estalla en toda su falsedad en la forma misma de los edificios, en los bloques de los habitáculos suburbanos, en las murallas de cemento a lo largo de las playas, donde ni estructura ni ubicación ni cálculo de espacios obedecen para nada a necesidades o resistencias, de terreno, de materiales o de cuerpos de inquilinos, que el ingenio tuviera que vencer, sino a las puras leyes del Capital y del Estado. Lo horrendo de los edificios no es más que un corolario, algo frívolo, pero que revela también los padres de los que han nacido." (García Calvo, 1994: 44)

sensaciones, no sólo nos está advirtiendo que la sociedad de masas está ya aquí, sino que el arte no puede ser más que experimental, en el sentido que la ciencia es experimental. Y, sobre todo, lo que comenzamos a detectar en sus escritos es esa aguda percepción que desvela cómo el ámbito de la estética ha comenzado a dilatarse y a superar esa limitación que lo reducía a la experiencia artística. Ahora la experiencia estética hay que considerarla más ampliamente y extenderla a cualquier tipo de interacción con el mundo.

Pero si la experiencia sensorial con el mundo se ha convertido en la base de nuestro conocimiento, *en la fuente del significado y de la verdad existencial*[5]; no es menos cierto que nuestra cultura ha estimulado el sentido de la vista en detrimento de otros y que, abiertos como estamos al consumo indiscriminado de efectos, hay que reconocer que cada vez estamos más sometidos a una anestesia sensorial masiva. El arte, que desde el siglo XIX había "funcionado como una especie de terapia de choque para, a un tiempo, confundir y abrir nuestros sentidos," (Sontag, 2007:384), ha entrado a formar parte de la cotidianidad de la vida, y en la actualidad se consume como un objeto más y sin sobresaltos.

Esta ha sido una de las razones por las que el taller ha apostado por un ejercicio de retorno a lo material, por el encuentro con la materialidad de las cosas, de los objetos pero también de las imágenes. Es una apuesta por la figura del artesano como poeta, como aquel agente que se preocupa por hacer las cosas bien. Un hacer con una larga trayectoria que nunca puede partir de cero, pero que tampoco se queda en la producción de efectos[6].

5. Véase el planteamiento de Susan Buck-Morss en sus cursos de Estéticas de la Cornell University de New York, recogido en su ensayo *"Estudios visuales e imaginación global"* (Brea, 2005: 145-159).

6. McLuhan al hablanos del *"efecto de la imagen inclusiva"* nos decía que "ocuparse del efecto más bien que del significado es un cambio fundamental en nuestra era moderna… puesto que el efecto abarca la situación total y no sólo un nivel del movimiento de información." El problema no se limita a que esta situación total sólo la valoramos bajo los parámetros de placer-dolor que nos producen dichos efectos individualmente –subyugados por la dimensión sagrada y absoluta de las imágenes en el presente-, y no nos acordamos de otras condiciones y relaciones que nos acaban afectando; sino que se produce una consecuencia fatal: "la abolición de la experiencia estética en el mismo proceso de estetización de la comunicación electrónica." (Subirats, 2004:36).

En esta sociedad del espectáculo somos conscientes de que los dispositivos generadores de efectos indiscriminados no sólo nos alejan de las causas sino que nos llenan de angustia y desorientación. De que es bastante ingenuo seguir buscando esa idea de genialidad detrás de las cosas. De que sólo debería haber ideas en las cosas mismas, o mejor, de que las ideas siempre han salido de las mismas cosas, a posteriori, después de hacerlas y de tocarlas con las manos. Por esta razón, enarbolar la figura del artesano no es volver atrás ni defender las antiguas técnicas por encima de las nuevas tecnologías. Es todo lo contrario, invitar a los estudiantes a dar un salto adelante intentando hacer las cosas lo mejor posible con el rico y variado mundo material e imaginario con el que contamos. Y esto es una llamada a ser consciente de lo que hacemos. Porque no podemos tener conciencia de las cosas y de las casas independientemente de las cosas y de las casas mismas. Vernos y sentirnos habitando en las distintas circunstancias es lo que nos hace pensarnos y repensarnos de nuevo. Por ello proponemos acciones arquitectónicas que no tienen nada que ver con la arquitectura y que tienen todo que ver con la arquitectura, acciones que no tienen nada que ver con la estética y que tienen todo que ver con la estética. Ejercicios donde el hacer se convierte en el hacer mismo.

Bibliografía

Brea, José Luis (2005) *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización.* Madrid: Akal

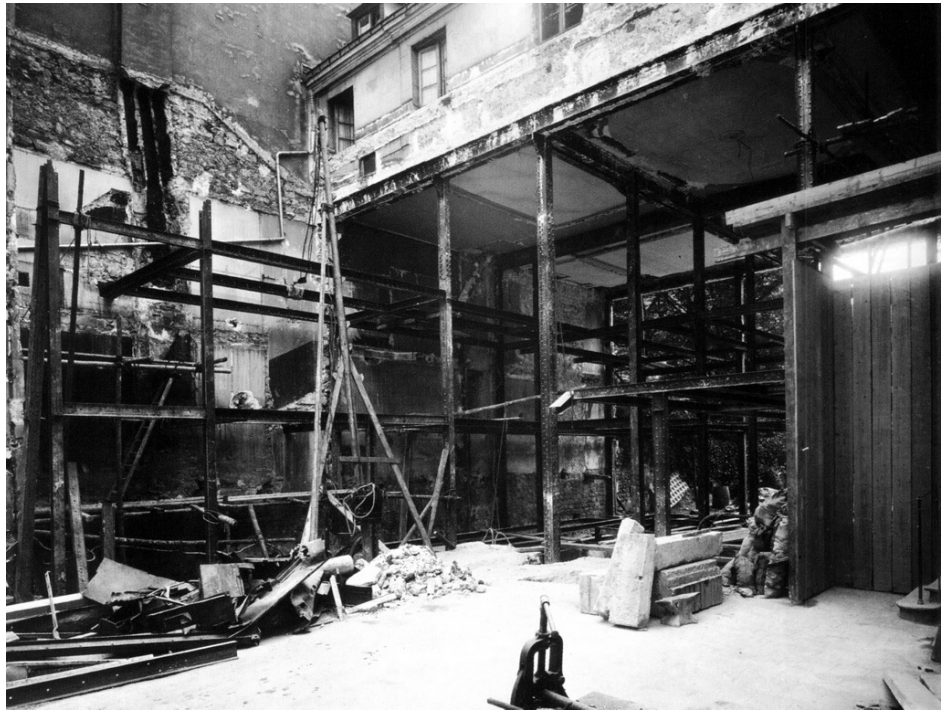
Férnández Galiano, Luis (2001) *"Se construye con ideas. Rafael Moneo, una conversación"*, en revista Arquitectura Viva, nº 77, pp. 71-73

García Calvo, Agustín (1994) *"Progreso por ferrocarril, regreso por carretera",* en Revista Archipiélago, nº 18-19, pp. 43-50.

Sennett, Richard (2009) *El artesano.* Barcelona: Anagrama

Sontag, Susan (2007) *Contra la interpretación y otros ensayos*. Barcelona: Debolsillo

Subirats, Eduardo (2004) *Una última visión del paraíso*, México: Fondo de Cultura Económica.



La Maison de Verre de Pierre Chareau en construcción. París 1929.

Resumen / Abstract

Las imágenes que se conservan de la construcción de la Maison de Verre de Pierre Chareau, muestran un esfuerzo de invención y vaciamiento para hacer la casa moderna, incluso, como es el caso, insertada en pleno corazón de París. El papel que ha jugado el programa doméstico como lugar de especial interés para la arquitectura contemporánea en general y para la enseñanza de la arquitectura en particular, se presentan como impresiones y bocetos, de la mano de una experiencia docente en la Escuela de Arquitectura de Sevilla, la del Taller de Arquitectura, y de los "casos de estudio" que han servido para la realización de intervenciones y acciones de los alumnos del segundo curso de carrera.

The images of the construction of the Maison de Verre by Pierre Chareau that have been preserved show an effort of invention and voidingin order to build the modern house even if, as is the case, it is inserted in the very heart of Paris. The role that the domestic programme has played as a place of special interest for modern architecture in general and for the teaching of architecture in particular is presented as impressions and sketches together with a teaching experience in the School of Architecture of Seville (Spain), that of the Architecture Workshop, and of the "study cases" that have been useful in the interventions and actions of the students in the second year of the university degree.

Impresiones y bocetos de la casa para el Taller de Arquitectura

Juan José Vázquez Avellaneda

Me escapo a duras penas diciendo que hablo en el sentido del capricho, sin ceder al deseo de entregarme a él, pero reconociendo el mayor valor del capricho, que es lo opuesto a la especialización. La especialización es condición de la eficacia, y buscar la eficacia es lo que hace cualquiera que siente lo que le falta.

Georges Bataille, "La santidad, el erotismo y la soledad"
L´Érotisme, 1957

Hacer una casa es una tarea habitual que se propone a los alumnos en proyectos arquitectónicos como ejercicio inicial para su formación. El pormenor arquitectónico de un banco, una fuente, una espadaña, o una cruz conmemorativa en un cruce de caminos, ejercicios típicos en la formación beauxartiana, esos a los que se refería Anasagasti en su *Enseñanza de la Arquitectura* o el grupo GATEPAC en su revista *AC*, como ejemplos de lo que no había que hacer, dio paso en la enseñanza moderna de la arquitectura a un interés por el interior, la célula, la casa como pieza de menor escala capaz de servir de forma iniciática a la creación e ideación del espacio arquitectónico desde el proyecto. Podemos recordar, al respecto, también, las palabras de Le Corbusier sobre el protagonismo de la casa como asunto primordial para la arquitectura del siglo XX, que dejaría atrás como cosa del pasado la atención por los monumentos, los palacios, las iglesias, los estilos, etc. La casa ofrece para la docencia de proyectos, la ventaja de plantear situaciones en a las que nadie es ajeno, ni profesores ni alumnos, no se trata de un programa que requiera, en principio, de una información técnica especializada, todos conocemos los hábitos que desarrollamos de forma cotidiana en nuestras casas y por lo tanto ya tenemos una experiencia sobre la que de alguna manera estamos posicionados. La casa con esa relación tan próxima al cuerpo que tiene, no pocas veces se ha considerado como antesala necesaria para poder aspirar a realizaciones arquitectónicas, urbanas y territoriales de mayor alcance. Toda una gimnasia proyectual se ha desarrollado en torno a este asunto que lejos de ser un espacio conocido y abarcable, a pesar de nuestra experiencia sobre él, o mejor con esa inevitable experiencia del habitar humano a la que nadie se puede sustraer, nos sitúa con certeza en un lugar abisal de producción y creación, donde estándares, usos y costumbres, especialistas, médicos, policías, arquitectos y promotores, conforman una exuberante naturaleza tropical que se hace y rehace incluso a machetazos por un sin fin de itinerarios y obras, piezas de un patrimonio compuesto de *documentos-monumentos* que no solo sirven como fragmentos del gran retablo de la cultura arquitectónica contemporánea, sino que contra la amnesia que

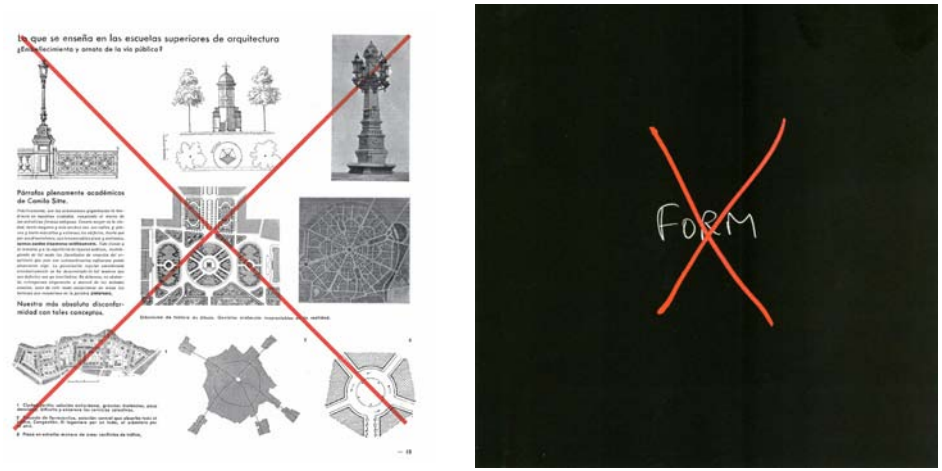


Fig. 1 y 2. Dos tachaduras: En *AC* sobre lo que se enseña en las escuelas de arquitectura y en *Form* de Bernard Tschumi.

se deriva del dominio de una cultura basada en la novedad de lo actual o en la pura banalidad, propia de nuestro tiempo, pueden convertirse en un campo fértil para explorar desde la arquitectura las posibles múltiples formas de habitar sobre la tierra.

Ahora la enseñanza de la arquitectura, queda reglada por la definición de las actividades formativas y las competencias de las distintas asignaturas, descritas en los infumables epígrafes de los planes de estudio de Bolonia, en los que la casa figura como el primer escalón a subir para continuar en progresión, con el barrio, la ciudad, las infraestructuras, etc., hasta llegar a un momento cuasi mágico donde la ideación se transmuta en obra arquitectónica, gracias a la cual es posible quedar habilitado profesionalmente. Aún así no todo está perdido. Desde el primer escalón, con la casa, es posible dibujar otro itinerario formativo, que no olvide la circularidad de los dibujos de la infancia, donde la casa es la figura solar sobre la que giran, caminos, campos y montañas, con su puerta, la ventana, la chimenea y a veces con un patio, y todo ello bajo la luz prometedora de la mañana, o bajo el rugido del viento y la lluvia en una noche de invierno. Espacio poético sin duda, al que ya se refiriera con detalle Gaston Bacherlad en su conocida obra *La poétique de l´espace*.

En este sentido, tenemos un ejemplo claro de la casa como espacio poético seminal, en la obra de Alberto Caeiro, *O mestre,* el heterónimo pessoano maestro del resto de heterónimos creados por el poeta portugués, que careciendo de "teorías" y de "filosofías", según recordara Álvaro de Campos en sus *Notas para a Recordação do meu Mestre Caeiro*, se definía a sí mismo diciendo en el poema XXX de *O Guardador de rebanhos*:

Vivo no cimo d´um oteiro
Numa casa caiada e sòsinha,
E essa é a minha definição

Siendo él propio esa casa en la cima de un otero, ocurría la paradoja recogida en el poema XX en el que afirma que aún siendo el Tajo más bello que el río que corría por su aldea, el Tajo no era m*á*s bello que el río de su aldea, *Porque o Tejo não é o rio que corre pela minha aldeia.*

La casa, es decir, el poeta mismo, instalada en un sitio concreto es capaz de desplegar una mirada exterior-interior al mundo, para realizar una cosmografía tan precisa como la referida en el poema VII.

Da minha aldeia vejo quanto da terra se pode ver do universo...
Por isso a minha aldeia é tão grande como outra terra qualquer
Porque eu sou do tamanho do que vejo
E não do tamanho
da minha altura

Para Caeiro basta existir para ser completo, y el conocimiento de las cosas ha de hacerse desde los sentidos. Como objetivista absoluto, la naturaleza

como conjunto solo es una abstracción de nuestro pensamiento, de manera que en su universo lo determinante es la presencia del modesto quintal del Ribatejo portugués donde vive, siguiendo el plan trazado por Fernando Pessoa en su *drama em gente,* y los montes, valles, llanuras, árboles, flores, hierbas, etc., de su *aldea*. Si para el pensamiento poético pessoano, será determinante la intervención de este poeta "bucólico" que se define como una casa, de manera similar, podemos entender el alcance que han tenido los programas domésticos realizados en los últimos cien años, para la invención de la arquitectura contemporánea en particular y para la conformación de nuestro cotidiano en general. Hay en la arquitectura contemporánea un desbordamiento de sus principios en los que la casa ha sido un lugar de elección primordial.

El Taller de Arquitectura es quizás el espacio docente más novedoso de los nuevos planes de estudio de la escuela de Sevilla, gracias a que en él concurren distintas áreas de conocimiento, formando equipos de profesores que de alguna manera discurren en paralelo a la tradicional enseñanza de la arquitectura por asignaturas estancas. En nuestro Taller[1] la casa no es un mero tránsito hacia otras tareas de mayor complejidad, sino que se presenta como un trabajo de perfiles poliédricos. Reconocemos la codificación de conductas a las que ha atendido la arquitectura como conocimiento instrumental de poder para organizar de forma racional la vida de las gentes, eso que se ha llamado biopoder y que como una bestia oculta y silenciosa aparece en cualquier momento, en gestos y posiciones de proyecto. Pero esa parte chunga de nosotros mismos, la venimos contrarrestando desde hace algunos años con expediciones de todo tipo, hacia esos casos de estudio que nos demuestran como son posibles otros mundos y otras casas. Algunas de las

1. Taller de Arquitectura 1. Casa. Proyecto docente: *portafolio_electrónico_arquitecturas de través*. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Sevilla. A cargo de los profesores: Juan José Vázquez Avellaneda/ Mariano Pérez Humanes/ Ricardo Sierra Delgado/ Enrique de Justo Moscardo/ Miguel Rojas Rodríguez/ Antonio Domínguez Delgado. Han participado también en distintos cursos académicos: José Manuel Aladro Prieto/ Enedina Alberdi Causse/ Manuel Bendala García/ Victoria Domínguez Ruiz/ Francisco Manuel Garcilaso de la Vega Molina/ Miguel Ángel Gil Martí/ Pilar Gimena Córdoba/ Pedro Gómez de Terreros Guardiola/ Rafael Herrera Limones/ Javier Velasco Acebal.

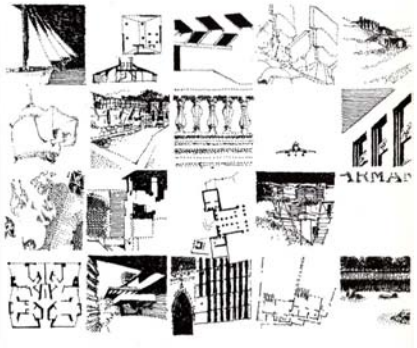


Fig. 3. "La ciudad del globo cautivo", R. Koolhaas en *Delirious New York*.
Fig. 4. "Respuesta de ET", Elías Torres para *Quaderns d´Arquitectura*.

expediciones realizadas quedan recogidas en esta publicación, por primera vez, ordenadas apenas por orden cronológico. Pabellones, manifiestos constructivos, acontecimientos y anticipaciones, obras singulares, etc.; de autores de éxito y también de otros orillados, estos quizás los que ahora más nos interesan. Caracterizados todos ellos desde la discontinuidad de cada caso, se han tomado como material para la acción proyectual, entendiendo que cuando no hay lugar ni programa, queda solo arquitectura hecha de arquitectura, casa desde la CASA, una manera de posible continuidad que se hace de través, como manchas temáticas hacia la inteligencia integral que se separa definitivamente de los códigos de los especialistas.

El procedimiento ha consistido en una serie de recorridos por algo más de cien años de *casas-casos de estudio*, huyendo de la mirada distraída, para proponer una visita detallada de cada uno de los ejemplos, utilizando para ello distintos soportes y modelizaciones, dibujos, maquetas, recogiendo fragmentos escritos, documentos fotográficos, audiovisuales, etc., a partir los cuales o mejor con el propio material recolectado, editar una intervención, un *portafolio electrónico,* trabajo en construcción a lo largo de todo el proceso, desarrollado unas veces desde lo concreto a lo abstracto y otras veces llevando al material arquitectónico conceptos e ideas.

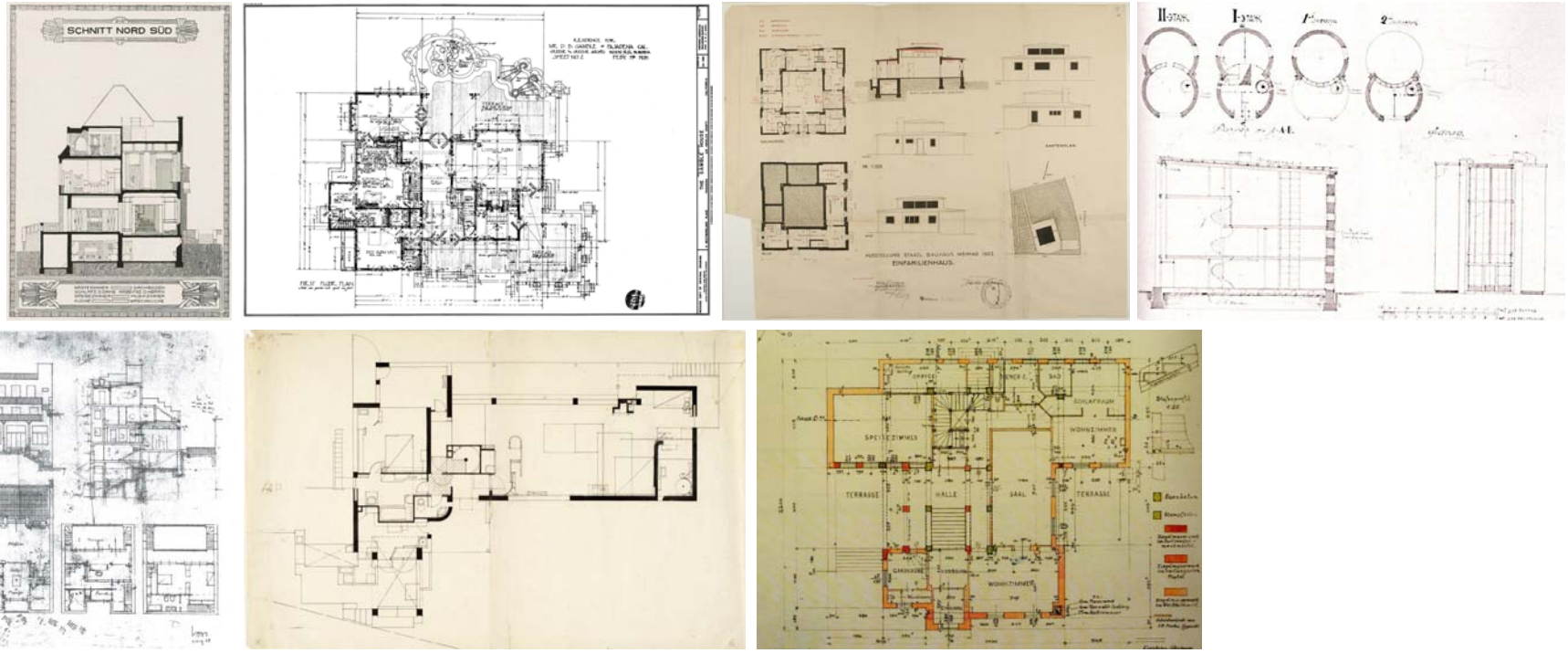


Fig. 5. Sección de la casa de Peter Behrens en Darmstadt. Fig. 6. Planta baja de la Gamble House de Greene & Greene. Fig. 7. Proyecto de la Haus am Horn de Walter Gropius. Fig. 8. Proyecto de la casa de K. Melnikov. Fig. 9. Planos de la casa de Tristan Tzara. Fig. 10. Planta de la casa E.1027 de Eileen Gray y Badovici. Fig. 11. Planta de la casa de Wittgenstein.

Arquitecturas como las realizadas por R. Koolhaas en su *Delirious New York,* las de Elías Torres recogidas en *Hubiera preferido invitarles a cenar...* o incluso las de *Roma interrotta,* entre otras, resultaron ser de utilidad para orientar a los alumnos sobre la tarea a realizar. Hablamos así de procedimientos que no son ajenos, en cierta medida, a los ensayados en algunas facultades de arquitectura norteamericanas, como en la Cooper Union por John Hedjuk, cuando proponía a sus alumnos hacer una casa tomando como pretexto un cuadro de Juan Gris, o los trabajos de indagación sobre la forma arquitectónica de Bernard Tschumi, incorporando para ello la imagen cinematográfica, la notación musical, o Peter Eiseman introduciendo textos literarios con carácter arbitrario, alusiones todas ellas ajenas en principio al espacio físico y quizás por ello aún marginales en nuestro ámbito universitario, procedimientos cuestionados por algunos, que ponen en duda el valor y la eficacia que pueden tener de cara a la formación profesional del arquitecto. La incertidumbre acerca del futuro que deparará el trabajo de los arquitectos, ya sea porque muchos de los jóvenes quizás no construirá ni siquiera esa primera vivienda unifamiliar de antaño, o ya sea porque el trabajo futuro de la profesión estará inmerso en procesos complejos de conocimiento cultural y técni-

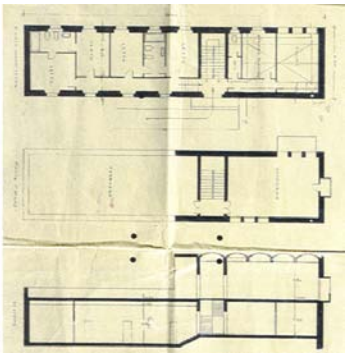
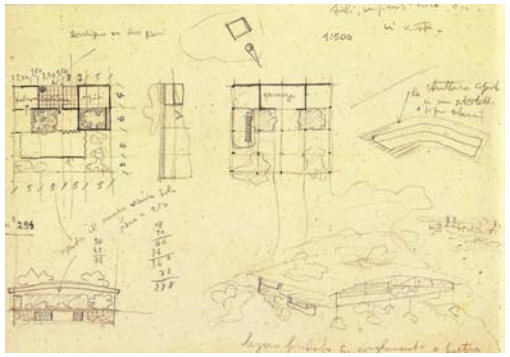
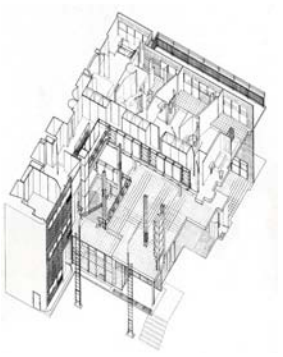
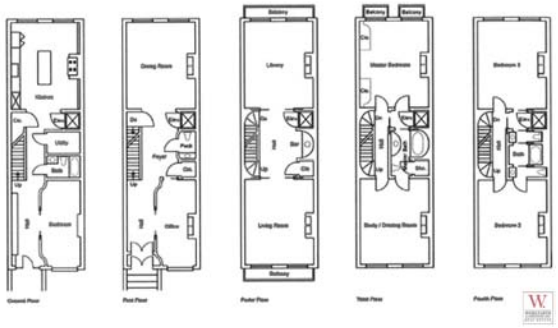
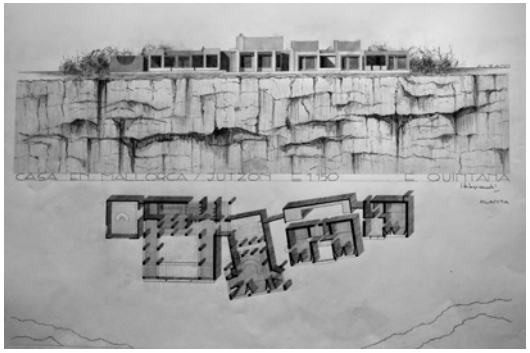
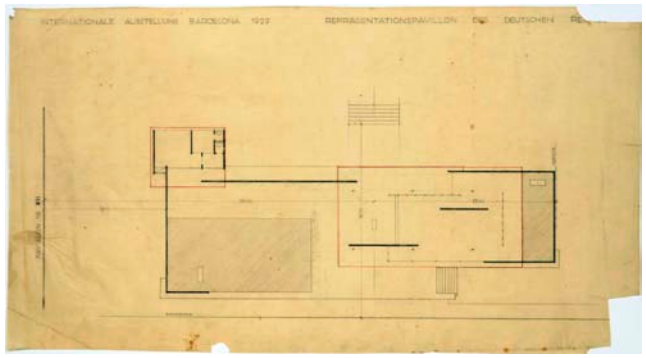






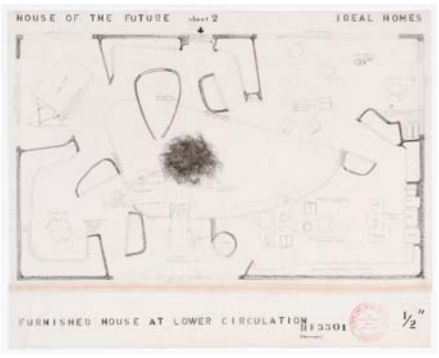
Fig. 12. Boceto para la casa-estudio de Diego Rivera y Frida Kahlo. Fig. 13. Estudios previos de la casa de Curzio Malaparte de Adalberto Libera. Fig. 14. Esquemas de la casa de Vidrio de Lina Bo Bardi. Fig. 15. La Maison de Verre de Pierre Chareau. Fig. 16. Plantas de la casa-estudio de William Lescaze. Fig. 17. Planta y frente del mar de la Can Lis de J. Utzon. Fig. 18. Maqueta de la casa de F. Gehry.

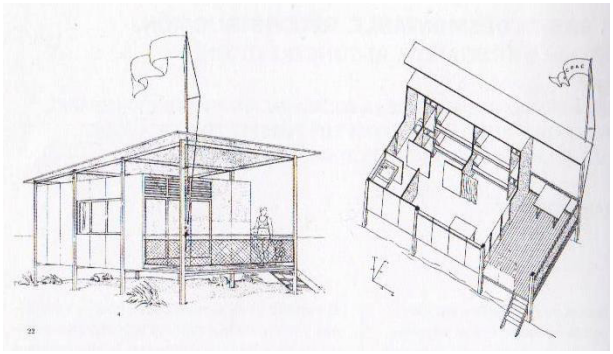
co, siempre en transformación, aconsejan no desdeñar la capacidad crítica y performativa de los alumnos que se ejercitan desde el presente, enfrentados a nuestra memoria cercana, ideando lo que esté por venir.

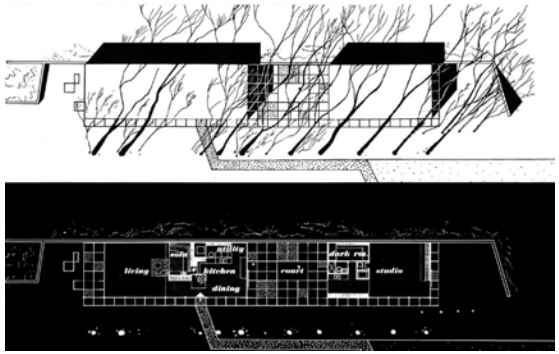
El recorrido realizado, las distintas trayectorias ensayadas, la fertilidad de los caminos principales y los caminos secundarios transitados, al calor de los casos de estudio, nos invitan a seguir con nuestro procedimiento. Y así ahora andamos trabajando sobre casas americanas, desde la de George Washington hasta la Moore House de Charles Moore, y con ellas, las aulas, arañas y prótesis de Santiago Cirugeda y *recetasurbanas*. Mirando hacia atrás, estas expediciones nos han llevado a profesores y alumnos, por una especie de enumeración caótica de casos, en los distintos cursos, que estarían recogidos en el siguiente ramillete.

-Los prolegómenos protomodernos o de la casa en la que ya queda propuesto el interior del siglo XX, aunque todavía revestido de un cierto ropaje decadentista. Casos europeos, como la Haus Riehl (1906-1907) de Mies van der Rohe, el Palacio Stoclet (1905-1911) de Josef Hoffmann, la Casa en Darmstadt (1901) de Peter Behrens, la Casa de Otto Wagner (1908), o norteamericanos, como la Gamble House (1908) de Greene & Greene y la William G. Low House (1886-1887) de McKim, Mead & White.









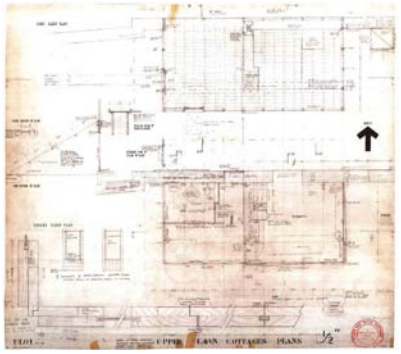


Fig. 19. Pabellón de la URSS, París 1925 de K. Melnikov. Fig. 20. Propuesta inicial para el Pabellón Alemán de Barcelona 1929 de Mies. Fig. 21. Planta de la House of the Future de A & P. Smithson. Fig. 22. Caseta para la Ciutat Repós del GATCPAC. Fig. 23. Case Study House nº 8 de Charles & Ray Eames. Fig. 24. Plano de proyecto de la Upper Lawn de A & P. Smithson.

-Piezas clásicas, monumentos de la contemporaneidad o los rastros dejados por el extrañamiento de lo moderno acerca del habitar, con sus años de esplendor recogidos en fotografías en b/n, con destinos inciertos, desaparecidos, mutilados, abandonados, como esa curva perdida del camino y por ello manifestando aspectos desconocidos cuando estaban en uso, rehabilitados y conservados como los trajes de un museo que a pesar del esmero dedicado a su mantenimiento, muestran la pátina del tiempo y la falta de un cuerpo que les de vida, una vida que ahora se manifiesta en entornos de ciudades muy transformadas. La Haus am Horn (1923) de Walter Gropius, la Casa de K. Melnikov (1927), la de Tristan Tzara (1926-1927) de Adolf Loos, la E.1027 (1926-29) de Eileen Gray con Badovici, la Casa Wittgenstein (1928) o la Sturges Sext (1939) de F. Lloyd Wright.

-Casos surgidos en los márgenes, capaces de contradecir cualquier visión monolítica de la casa moderna, y por extenso de la misma modernidad y de sus centros de decisión. La Casa Estudio de Diego Rivera y Frida Kahlo (1931) de Juan O´Gorman, la Casa Malaparte (1937) de Adalberto Libera y Curzio Malaparte, la Casa de Vidrio (1951) de Lina Bo Bardi; o realizadas en las grandes metrópolis del siglo XX pero desde posiciones fuera de los

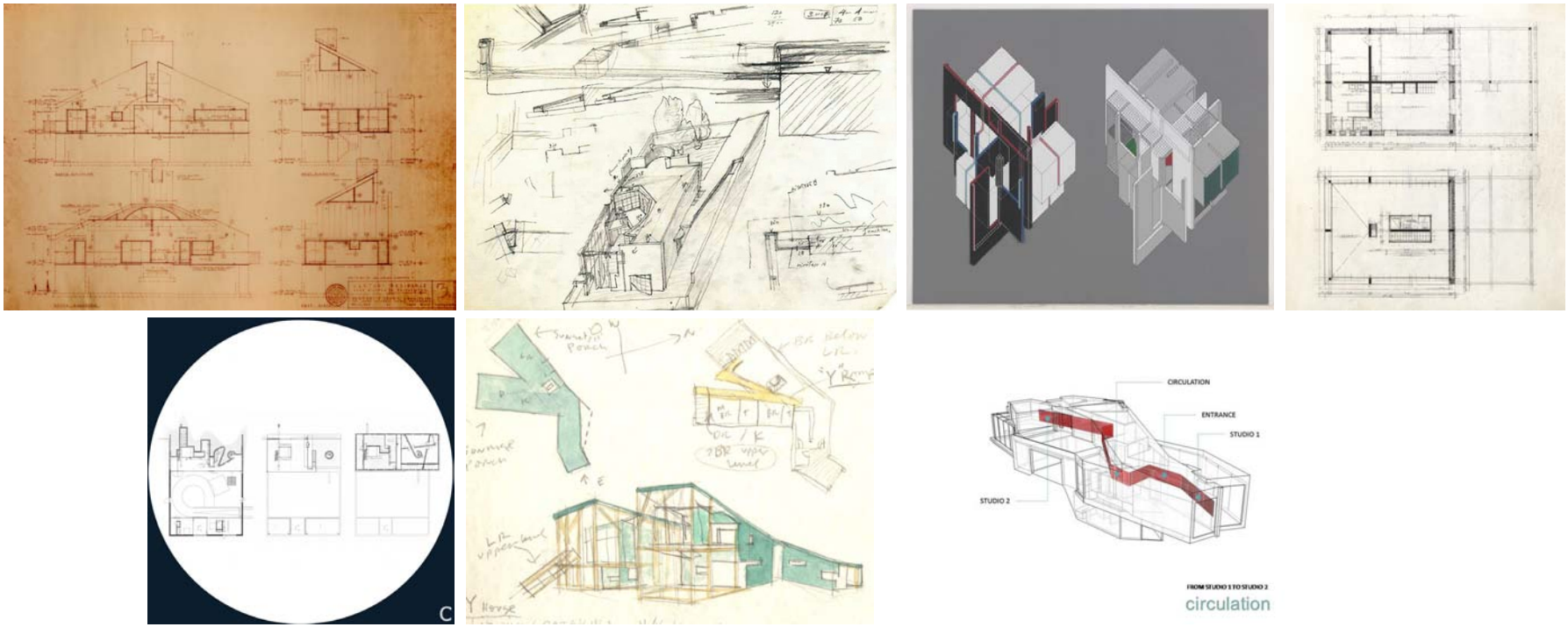
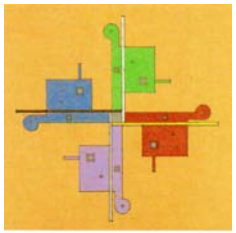
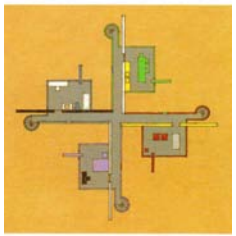
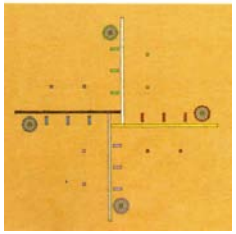
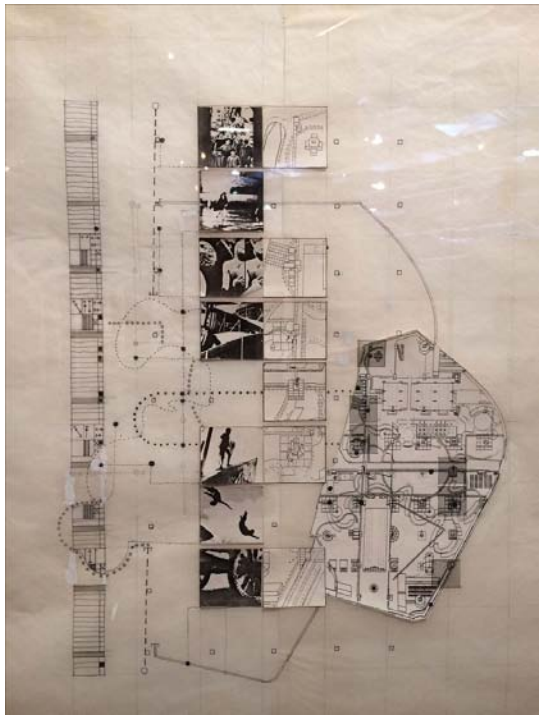


Fig. 25. Plano de obra de la casa Vanna Venturi de R. Venturi. Fig. 26. Boceto de la casa Beires de Álvaro Siza. Fig. 27. Axonométricas de la House VI de Peter Eisenman. Fig. 28. Plantas de la casa de Piedra de Herzog & De Meuron. Fig. 29. Plantas de la casa en Burdeos de R. Koolhaas. Fig. 30. Bocetos de la Y House de Steven Holl. Fig. 31. Esquema de circulación de la Moebius House de Ben van Berkel.

circuitos habituales, como la William Lescaze House-Office (1933-34), la Maison de Verre (1928-32) de Pierre Chareau y Bernard Bijvoët, y Chareau también, sorprendentemente contemporáneo, en la desaparecida casa estudio que realiza para Robert Motherwell (1948) en EE.UU, o el mismo Le Corbusier reinventándose en su Maison Jaoul (1937-1956) tras un largo proceso de gestación, y Utzon retirado en Mallorca en su Can Lis (1972), o incluso Gehry manifestándose de forma seminal en su casa de Santa Mónica (1979).

-Casas efímeras, del tiempo de las exposiciones, manifiestos constructivos, modelizaciones y otros sueños de futuro, como los pabellones de la Exposición Internacional de Artes Decorativas de París en 1925, el de L´Esprit Nouveau de Le Corbusier, con la réplica de Bolonia, y el Pabellón de la URSS de Konstantin Melnikov, o el Pabellón alemán de Mies en la Exposición Internacional de Barcelona de 1929, y su controvertida reconstrucción, los ensayos para la exposición *This Is Tomorrow* (1956), el Patio & Pavilion y The House of the Future de Alison & Peter Smithson; prototipos como la Célula de una sola habitación (1929-1930) de M. Ginzburg et alt.,

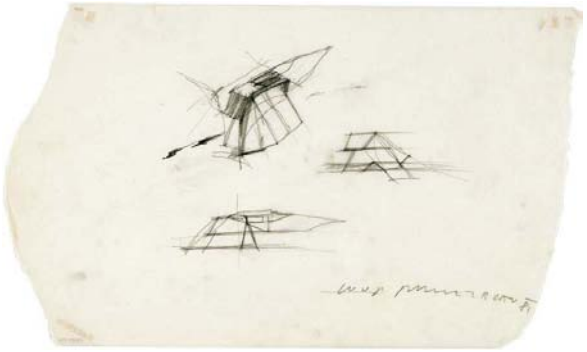
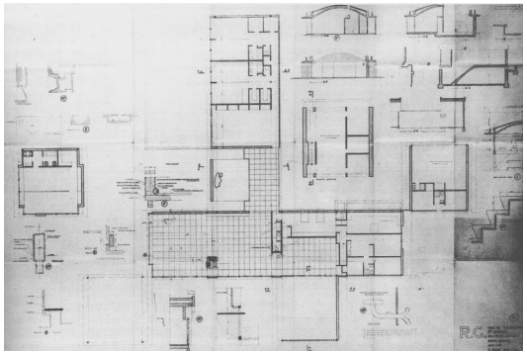
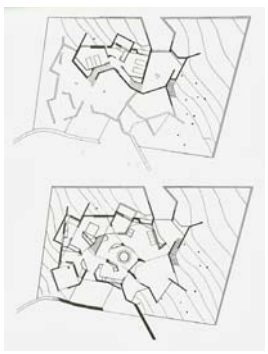
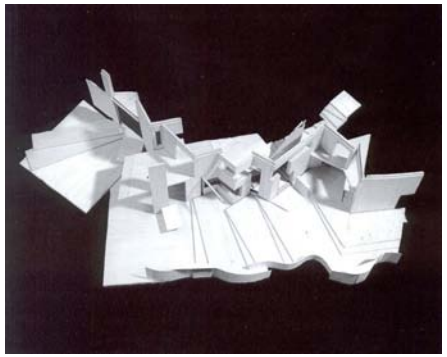
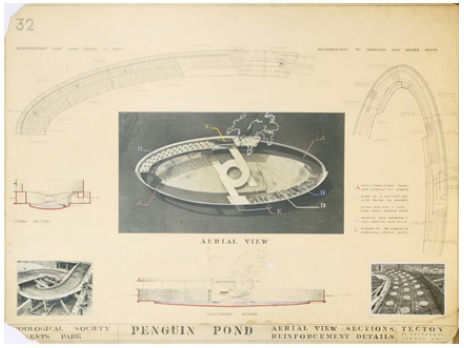


Fig. 32. Plantas de la North East South West House de John Hejduk. Fig. 33. Esquema para el Parque de La Villette de B. Tschumi. Fig. 34. Fotomontaje de la Urban Glass House de B. Tschumi. Fig. 35. Boceto de la Open House de Coop. Himmelblau. Fig. 36. Maqueta de la casa Margarita de Simon Ungers.

la Caseta mínima para la Ciutat de Repós (1931-1938) del GATCPAC; obras realizadas como autoencargos, en los que la realización del proyecto se une a la vida cotidiana de sus autores, convertido todo ello en un manual de comportamientos domésticos para la gente elegante y moderna, el Case Study House nº 8 (1945-1949) de Charles & Ray Eames, el pabellón Upper Lawn (1959–1962) de Alison & Peter Smithson, o la Casa das Canoas (1951-1954) de O. Niemeyer.

-De la postmodernidad y el tránsito entre siglos, a través de una eclosión de formas diversas, de la mano de la Casa Vanna (1962-1964) y la Residencia Delaware (1978-1983) de Robert Venturi, la Casa Beires en Póvoa de Varzim (1973-1976) de Álvaro Siza, la House VI (1972-1975) de Peter Eisenman, la Zimmerman House (1972-1975) de William Turnbull, la Casa de Piedra (1982) y la Plywood House (1984-1985) de Herzog & De Meuron, la Villa dall'Ava (1985-1991), la Casa en Burdeos (1994-1998) y la Dutch House (1993-1995) de Rem Koolhaas, la Y House (1997-1999) de Steven Holl, o la Moebius House (1998) de Ben van Berkel. Obras realizadas por arquitectos cuyos despachos están en tránsito desde la producción artesanal hacia el mercado global y en los que el programa doméstico, empieza a ser algo excepcional.



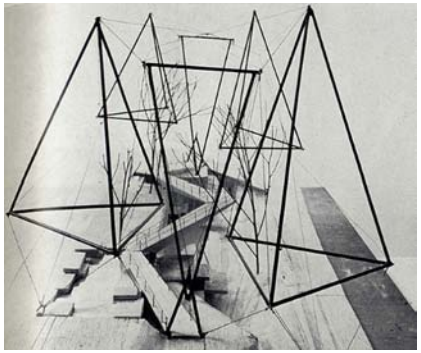


Fig. 37. Plano de trabajo de La Ricarda de Antonio Bonet Castellana. Fig. 38. Bocetos para la casa Domínguez de Alejandro de la Sota. Fig. 39. Plantas de la casa Gili de Torres & Lapeña. Fig. 40. Maqueta de la casa Garau-Agustí de Miralles & Pinós. Fig. 41. Plano de la Penguin Pool de Tecton. Fig. 42. Maqueta del Snowdon Aviary de Cedric Price. Fig. 43. Esquemas del pabellón de las jirafas en París de B. Tschumi. Fig. 44. Maqueta del Lake Pavilion de Philip Jonhson.

-La radicalidad poética de narraciones como las de John Hejduk en *Mask of Medusa* (1985) donde recoge propuestas de casas desarrolladas a lo largo de distintas décadas, bajo títulos tan sugerentes como 1/4 House A (1968-1974), Wall House 3 (1968-1974), The City of the Angels House, Day-Night House, North East South West House, o en las piezas breves de *Victims* (1986); de Bernard Tschumi, cuando comenzaba a ser Tschumi, con la Stairway for Scarface (1979) donde él mismo adopta una pose *ad hoc* delante de la escalera, con la Sequential House (1981), con el éxito de sus Folies de La Villette, y en el *Time Magazine* con su sueño metropolitano para una casa del futuro en la Urban Glass House (1999) posada sobre un rascacielos de New York; y años antes en Malibú, la Coop. Himmelblau en la Open House (1983); o el malogrado Simon Ungers construyendo sus casas esculturas entre New York, con la T-House (1988-1992) y Totalán con una obra póstuma, la Casa Margarita (2006-2008).

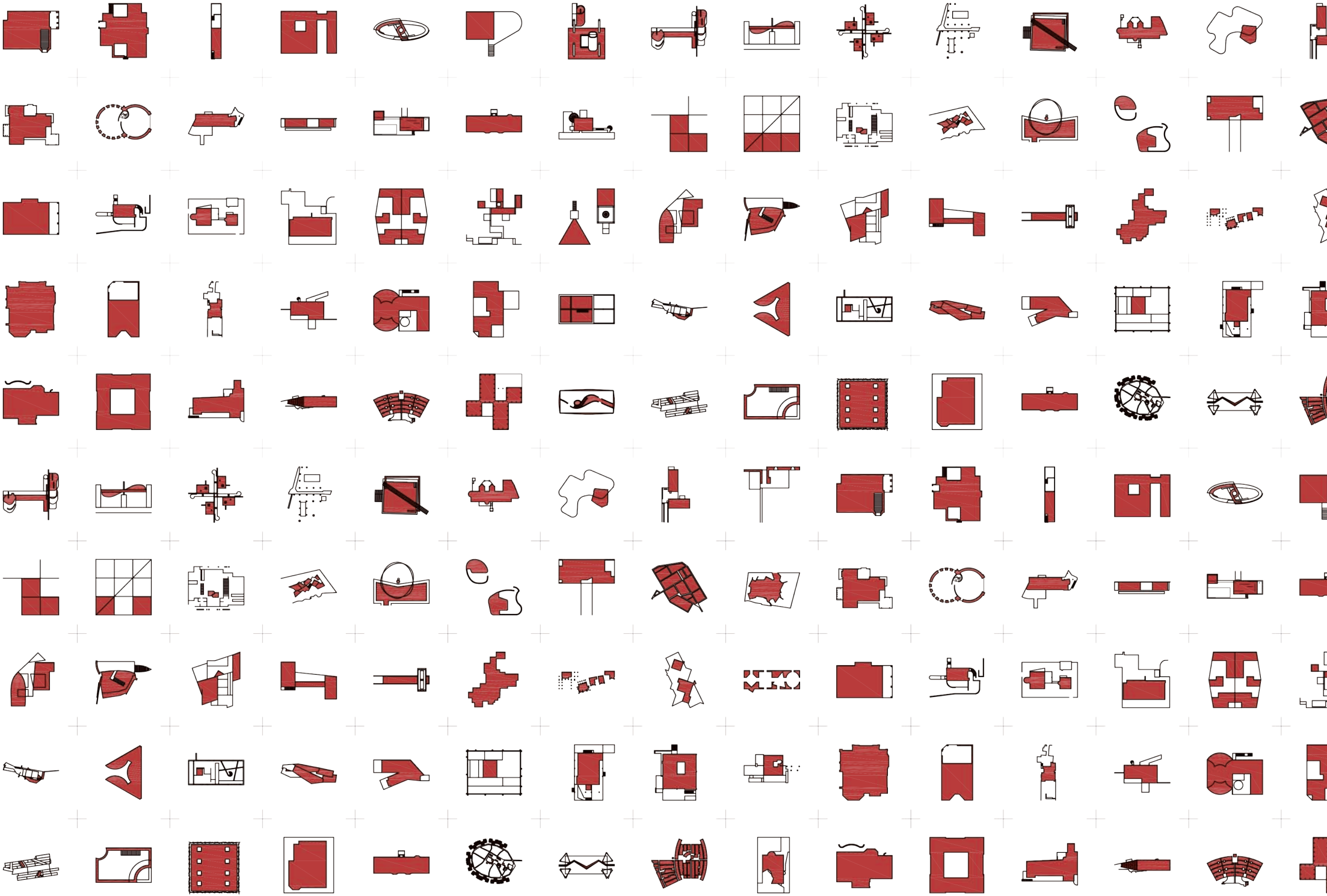
-Y de este lado de acá con algunos maestros españoles, cuando la modernidad resultaba ser una flor extraña en el erial hispano, con Antonio Bonet Castellana desde el exilio en Buenos Aires con la Casa OKS (1955-1957) mientras proyecta en Barcelona, desde la distancia, la Casa La Ricarda (1949-

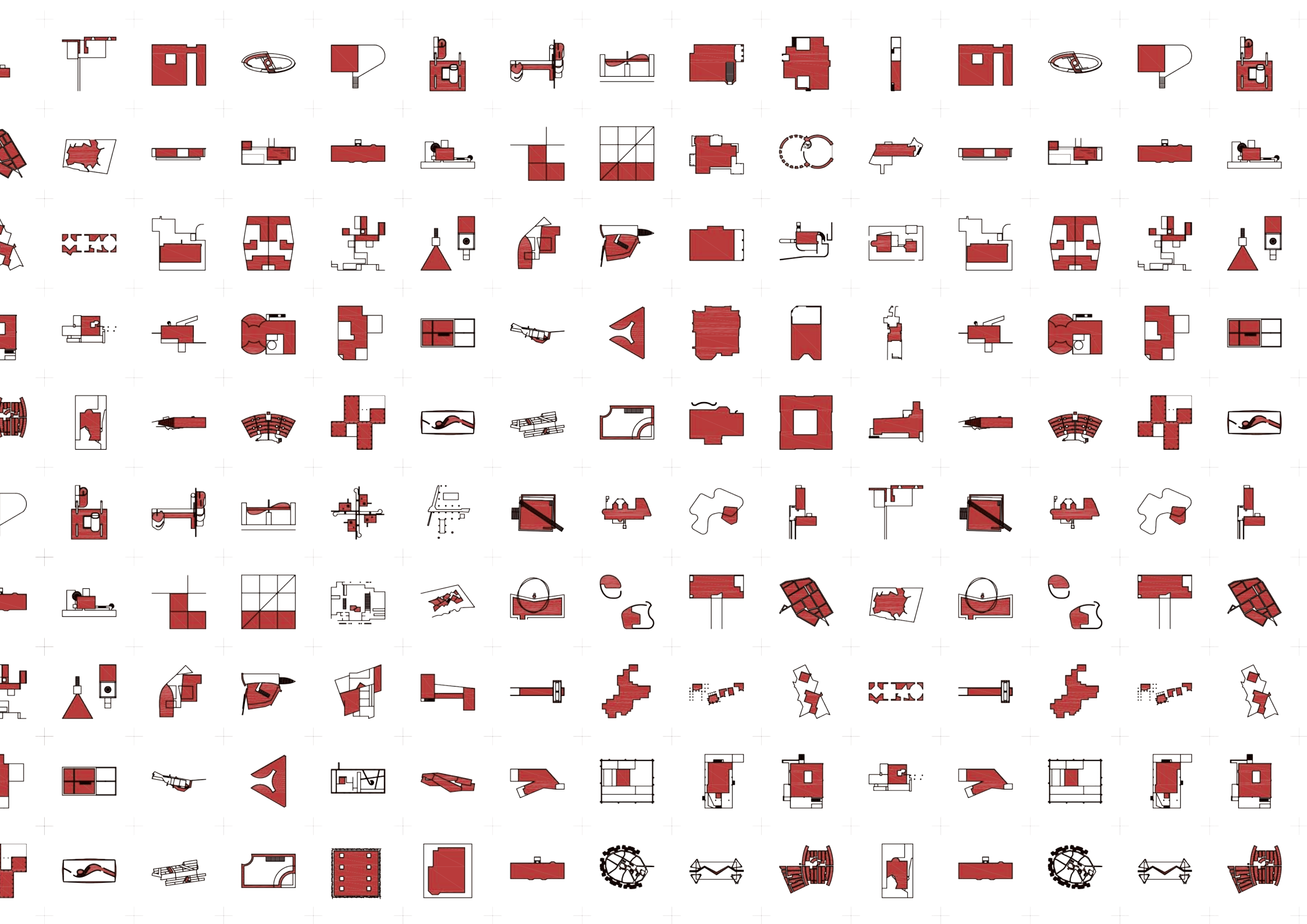
1963), cuando J. M. Sostres estaba haciendo la Casa M.M.I. (1955-1958); obras de madurez profesional como la Casa Zóbel (1970-1972) de José Antonio Coderch en Cádiz y la Casa Domínguez (1976) de Alejandro de la Sota, en Pontevedra. Las casas en Ibiza de Torres & Lapeña, (1969-1993), y la Casa Garau-Agustí (1988-1993) de Miralles & Pinós, hechas al calor de procedimientos de gran libertad formal, improvisaciones, acuerdos, luces, montajes, gestos, etc.

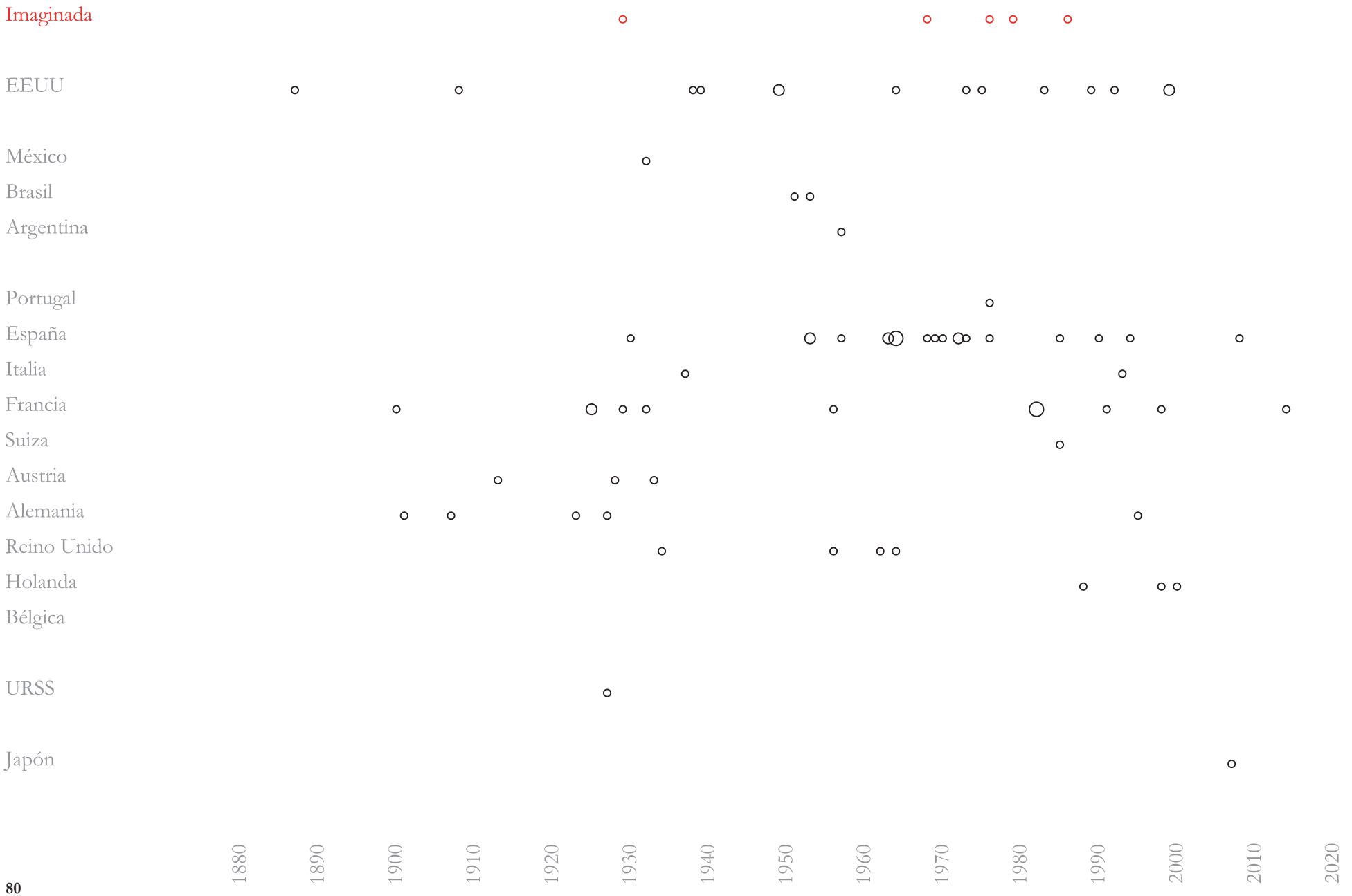
-Incluso las casas para otras especies, especies de espacios doméstico-domesticado, entre la humorística Penguin Pool (1934) de Tecton, pasarela de music-hall para pingüinos, y el aullido de libertad para pájaros del Snowdon Aviary (1962) de Cedric Price, para algunos el mejor arquitecto del S. XX. Piezas de escalas distintas, -¿cómo duerme una jirafa?- o la Casa de Jirafas (2008-2014) de B. Tschumi, y hasta el Lake Pavilion (1949) de Philip Jonhson o ¿cúal es el tamaño de los sujetos-objetos?

La casa que parece en principio ser un lugar de continuidad regido por los usos, hábitos y costumbres, que todos compartimos como especie, donde se resuelven las necesidades básicas del cotidiano, resultar ser un espacio de discontinuidad desbordante gracias a una facultad humana, la imaginación, gracias a la que disponemos de toda una serie de ensayos, en los que ese impulso se manifiesta como una naturaleza exuberante de partes sin un todo, de superación o transgresión de lugares comunes. Si hay alguna continuidad está en ese fuego que alimenta cada una de las casas estudiadas como oportunidad para seguir, o en la posibilidad que tenemos de reunirlas en un museo siempre en construcción, atlas que nos observa con miradas familiares. Los bocetos aquí reunidos, más allá del resultado final que han producido como arquitecturas de la casa, muestran un trabajo lleno de dudas, revisiones, intuiciones, gestos, a veces sorprendentes en su elementalidad, una tarea, hacer arquitectura, que no tiene otro procedimiento que no sea basarse en un tanteo continuado. Una obra acaba cuando no hay más dinero ni más tiempo, decía Quetglas, esto no es menos cierto que justo en ese momento es cuando empieza otro tiempo en el que la arquitectura es sometida a los efectos meteóricos de la vida.

ARCHIVO TA1 arquitecturas de través






Imaginada
EEUU
México
Brasil
Argentina
Portugal
España
Italia
Francia
Suiza
Austria
Alemania
Reino Unido
Holanda
Bélgica
URSS
Japón
1880
1890
1900
1910
1920
1930
1940
1950
1960
1970
1980
1990
2000
2010
2020

Archivo TA1

Laura Carreño Naranjo, Rosa Estrada López, Julia Clara García Ferrón y Pablo Marqués Monsalve

El Archivo que se desarrolla a continuación es una selección de los trabajos elaborados en el Taller de Arquitectura 1 -bajo el epígrafe *casa*- de la ETS de Arquitectura de Sevilla durante los cursos 2011/12 a 2015/16.

La implementación del mismo, siguiendo el Programa Docente de la asignatura para los Planes de Estudios 2010 y 2012, es resultado de los debates e ideas que se han ido generando por el equipo docente.

El objetivo principal del Taller es la integración de las distintas competencias que debe adquirir el estudiante durante este periodo de aprendizaje en el desarrollo de una propuesta arquitectónica relevante, que le ha de acercar a la realidad interdisciplinar que supone el trabajo arquitectónico a través del desarrollo de una intervención en torno al epígrafe *casa*.

En todos los cursos aquí presentados, se propuso como soporte para el desarrollo del trabajo en el Taller de Arquitectura la metodología del *portafolio* como sistema de integración de las distintas *manchas temáticas* aportadas por los miembros del equipo docente. De esta forma, el trabajo a realizar por los alumnos iba conformándose en un único documento, si bien el desarrollo del curso quedaba articulado en tres fases.

En la primera, denominada *arquitecturas_con_texto_2CASAS2,* se trabajó sobre ejemplos de casas propuestas al aula atendiendo a los lugares, las arquitecturas y los tiempos. Los grupos de alumnos reflexionaron en torno a cuestiones como el encargo, el programa, la respuesta proyectual y su base conceptual, la cultura material y social, los modos de vida -objetos, costumbres, relaciones sociales-; la implantación -relaciones contextuales urbanas o territoriales-; tipologías, técnicas y tecnologías, etc.

Durante la seguna fase, *la materialidad de la habitación_intervenciones_pieza breve*, se proponía la construcción por parte de los alumnos de soportes lo suficientemente precisos (maquetas, modelizaciones, etc.) que permitieran una visita pormenorizada a los objetos arquitectónicos propuestos para esta etapa.

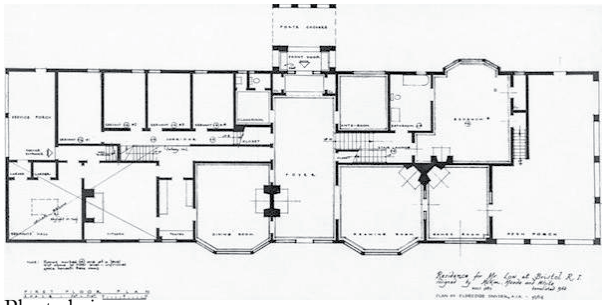
Por último, con los materiales derivados de las dos fases anteriores, se planteaba la realización de una acción-intervención como procedimiento performativo o propuesta de creación arquitectónica.

En el Archivo que se desarrolla a continuación quedan presentados, a modo de mosaico, los casos de estudio más relevantes de estos cursos -tanto de la primera fase como de la segunda- y a continuación una selección de las propuestas generadas en relación con las casas que fueron objeto del trabajo de los alumnos.

1887_EEUU_Low House
Arquitecto: Mckim, Mead & White
Ubicación: Rhode Island, Estados Unidos
Fecha de construcción: 1887

La vivienda consturida en Bristol, Rhode Island 1881, fue diseñada en el pintoresco estilo victoriano. La originalidad del trabajo vino dado de manera historicista basada en la monumentalidad clásica. Mckim era especialista en adaptarse cuidadosamente a las "correctas" formas del Renacmiento Italiano y a un diseño imaginativo inclinado hacia un uso más libre de precedentes históricos.

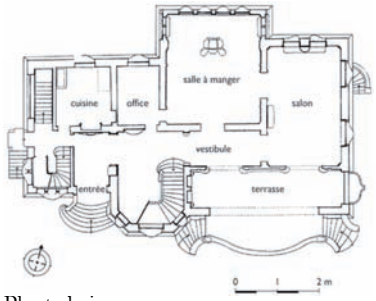
Construido respetando la larga tradición de Bristol de utililzar la construcción de madera en la arquitectura, la casa es un ejemplo del Shingle-Style, caracterizado por la simplicidad y la búsqueda de la convivencia.


Planta baja

Alzado de la vivienda

Interiores de la vivienda

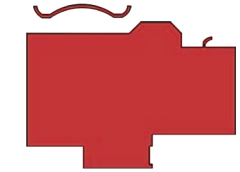
Alzado principal



Planta baja

Interior del salón y chimenea

Detalles Art Nouveau

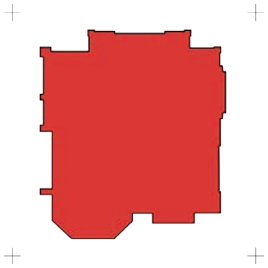


1900_FRA_Ville Majorelle
Arquitecto: Henry Sauvage
Ubicación: Nancy, Francia
Fecha de construcción: 1900

Frédéric-Henri Sauvage fue uno de los arquitectos más importantes del movimiento francés Art Nouveau. Diseñó numerosos interiores, telas, papeles pintados, cerámica y joyería en los primeros años del siglo XX, pero gradualmente fue moviéndose hacia la arquitectura.

La Ville Majorelle fue encargada a Henri Sauvage en 1898 por el ebanista Louis Majorelle. Se sitúa en la calle del Vieil-Âitre, en la parte occidental de Nancy, donde también quedaba alojada la empresa familiar, un área relativamente nueva en la ciudad.

Cuenta con tres plantas, y en su representativo estilo se pueden observar las ventanas de medio punto y los patrones florales que cubren la fachada. Majorelle, en su faceta de ebanista y diseñador, fue el que produjo el hierro utilizado en la construcción, el mobiliario del interior, así como la majestuosa escalera del interior. La villa cuenta con motivos florales que se repitieron en algunas de las ventanas de la mansión, las cuales fueron diseñadas por Jacques Gruber. Las pinturas del interior de la casa, tales como las del comedor y la de los frisos, fueron obra de Francis Jourdain y Henri Royer. También es característica la chimenea central que está situada en el comedor, que es obra de Alexandre Bigot.

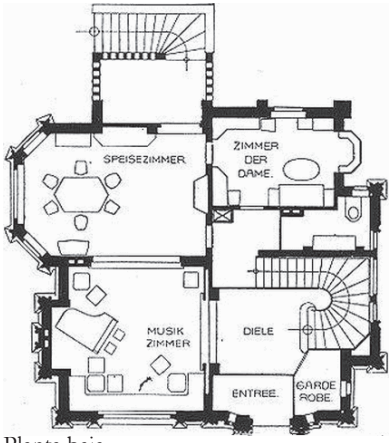


1901_GER_Casa Behrens
Arquitecto: Peter Behrens
Ubicación: Darmstdat, Alemania
Fecha de construcción: 1901

La Casa Behrens se ubica en Matildenhohe, la colonia de artistas fundada en 1899 por Ernst Ludwig, gran Duque de Hesse, esperando que la combinación de arte y su comercialización proporcionara un impulso económico para la colonia. El objetivo sería el desarrollo de formas modernas y con guiños al futuro de la construcción. Con este fin se reunió a vario artistas del Art Nouveau en Darmstadt: Peter Behrens, Paul Burck, Rudolf Bosselt, Hans Christiansen, Ludwig Habich, Patriz Huber y Josep Maria Olbrich.

La primera exposición en la colonia de artistas se llevó a cabo en 1901 con el título "Un documento del arte alemán". Las exposiciones fueron casas individuales de la colonia, el taller y varias construcciones temporales. La casa, primera obra de Peter Behrens -sin formación arquitectónica propiamente dicha-, atrajo la atención de la crítica en general por sus muebles, accesorios, e interiores que, diseñados todos ellos por el arquitecto en un manifiesto al arte de la vida cotidiana, fueron ejecutados con mmateriales de gran calidad.

La casa fue parcialmente destruida durante los bombardeos de la Segunda Guerra Mundial en Darmstadt, pero posteriormente fue reconstruida por su propietario.



Planta baja

Infografías, alzados

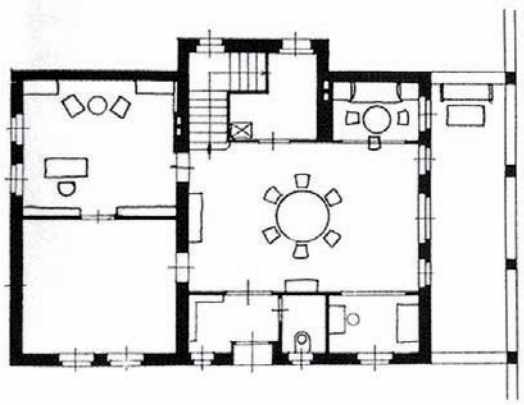
Alzado principal

Vistas interiores

Alzado hacia jardín paisajista

Vistas interiores

Alzado hacia jardín paisajista antes de la reforma



Planta primera

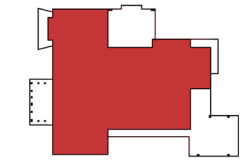
Alzado hacia jardín superior

1907_GER_Villa Riehl
Arquitecto: Mies Van der Rohe
Ubicación: Potsdam, Alemania
Fecha de construcción: 1907

Se trata del primer trabajo que obtuvo Mies van der Rohe en su carrera arquitectónica.

El catedrático de filosofía Alois Riehl y su esposa Sophie tenían la intención de construir una casa de fin de semana y vacaciones en Neubabelsberg, un nuevo barrio periférico de Potsdam. La pareja no deseaba contratar a ningún arquitecto ya establecido sino que en su lugar preferían favorecer a algún principiante dotado de talento.

La casa sigue el gusto predominante de su tiempo, en un estilo sencillo y práctico con referencias a la arquitectura de residencias de principios del siglo XIX. En cuanto a la arquitectura del jardín, Mies abordó las novedades impulsadas por Muthesius entendiendo estas como una "arquitectura para los espacios al aire libre". El terreno está dividido en una parte superior con diversos espacios-jardín ubicados de forma simétrica y un jardín paisajista, algo más grande en la parte inferior. Un enorme muro de contención crea un nivel para los jardines superiores y, al mismo tiempo, forma una tarima sobre la que parece descansar la casa, acentuando así el contraste entre los jardines alineados de la parte superior y la vegetación silvestre de la ladera de la parte inferior.



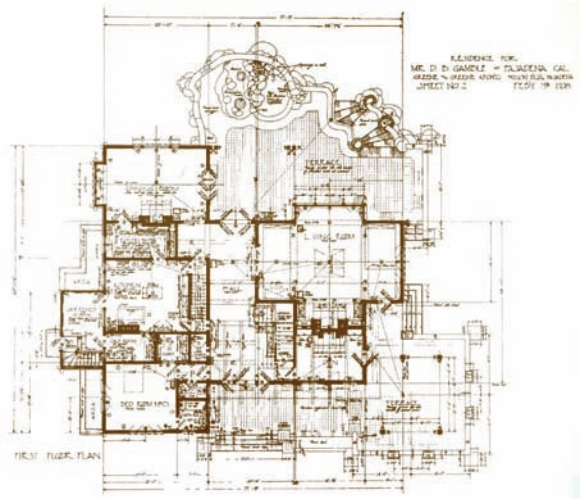
1908_EEUU_The Gamble House

Arquitecto: Greene & Greene
Ubicación: California, Estados Unidos de América
Fecha de construcción: 1908

La Gamble House, actualmente destinada a museo, fue proyectada por el estudio de los hermanos Charles y Henry Greene Sumner Mather Greene para Daviv B. Gamble de la empresa Procter&Gamble. Los arquitectos, formados en el trabajo en madera y metales y en construcción clásica, se vieron influidos por la arquitectura japonesa a raíz de la Exposición Universal de Chicago (1983).

Para los hermanos Green el oficio técnico y los detalles fueron prioridades y acometieron con entusiasmo este reto profesional. La casa Gamble tiene la estética del chalé suizo, ciertas influencias japonesas y se caracteriza por su factura artesana. Encaja perfectamente en su entorno y los materiales son naturales, pero también es un edificio orientado hacia el futuro ya que tenía luz eléctrica (que entonces se consideraba nociva para la salud), portero automático y cocinas higiénicas y vanguardistas.

Esta sofisticada casa de madera aprovecha las corrientes de aire para la ventilación natural del edificio, tiene numerosas terrazas con porches en los que se puede pernoctar, se estudia en el interior la luz natural y se combina con la eléctrica, en su distribución se cuida la sensación de intimidad mediante una distribución que compartimenta el edificio.



Planta baja

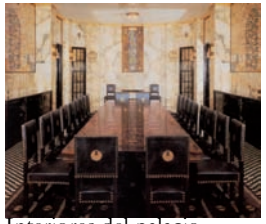
Vista exterior

Acceso principal

Detalles interiores

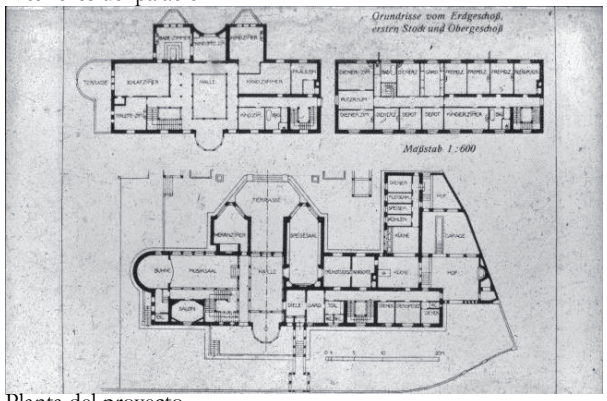
Vista interior

Detalles exteriores

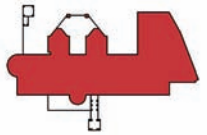


Interiores del palacio

Entrada de acceso



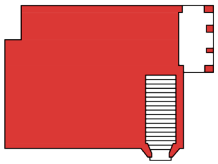
Planta del proyecto



1911_BEL_Palacio Stoclet
Arquitecto: Josef Hoffman
Ubicación: Bruselas, Bélgica
Fecha de construcción: 1905-1911

En 1905, cuando Adolphe Stoclet, banquero y coleccionista de obras de arte, encargó la construcción de este edificio a Josef Hoffmann, uno de los arquitectos más destacados del movimiento denominado Secesión de Viena, no le impuso condiciones estéticas ni financieras de ningún tipo.

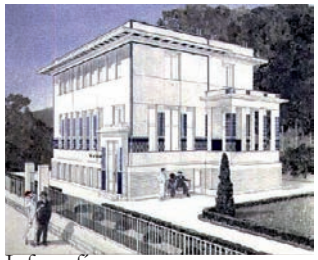
La finalización en 1911 de este palacio y su jardín, caracterizados por su geometría austera, fue un momento decisivo en la historia del Art Nouveau que anunciaba ya la arquitectura del Art Déco y el Movimiento Modernista. El Palacio Stoclet es una de las edificaciones más logradas y homogéneas de la Secesión de Viena, cuenta con obras de Koloman Moser y Gustav Klimt, y encarna la ambición de crear la "obra de arte total" (Gesamtkunstwerk), en la que arquitectura, escultura, pintura y artes decorativas se integran en una misma obra. Este edificio es un testimonio de la renovación artística de la arquitectura europea. Su estado de conservación es excepcional, ya que se han preservado intactas la mayoría de las instalaciones y del mobiliario originales.



1913_AUS_Casa Otto Wagner II
Arquitecto: Otto Wagner
Ubicación: Viena, Austria
Fecha de construcción: 1913

La casa construida por Wagner para sí mismo está junto a su anterior Villa, en las afueras de Viena. La segunda villa, Villa Wagner II, es una declaración mucho más asertiva del modernismo del arquitecto, un bloque libre de dos plantas con un ritmo constante de ventanas no articuladas en la fachada y cuya única proyección es una cornisa artesonada y una pequeña pérgola en una de las fachadas laterales con cuatro columnas sobre las que se apoya una terraza en la planta superior.

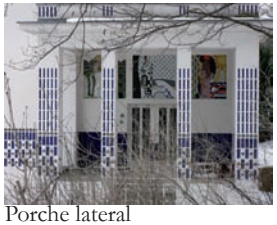
Los exagerados aleros cubiertos con azulejos vidriados estilo Art Nouveau combinan con una fenestración que sigue un patrón modernista, siendo una de las características de la segunda villa. Esta dualidad de estilo se disuelve por medio de un sutil uso de las baldosas cerámicas vidriadas en tenues colores azules y blancos. El estilo interior es una continuación desenfrenada de la decoración exterior, incorporando las composiciones abstractas de vidrio. A diferencia de la primera villa, Wagner resalta la regularidad lineal de la fachada, lo implacable de su progreso geométrico. El avance radical desarrollado por el arquitecto desde la construcción de la Villa I hasta la concreción de la Villa II queda plasmado en la sencillez de sus líneas.


Infografía

Vistas inferiores

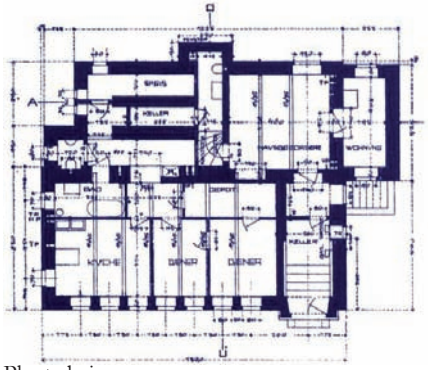
Detalle carpinterías

Detalle puerta principal

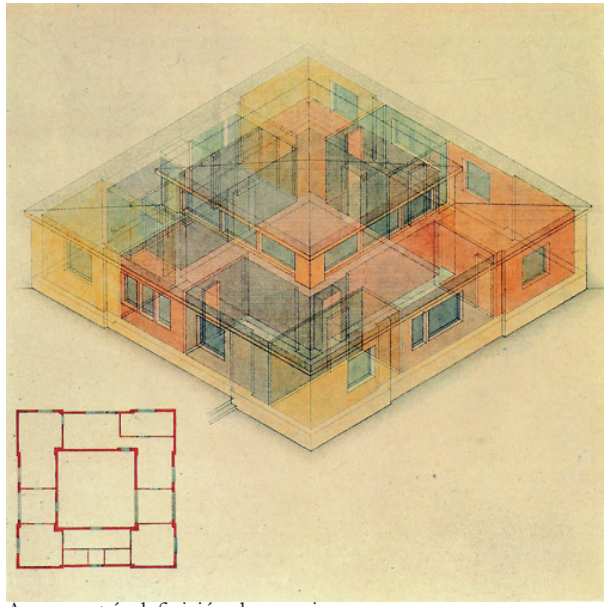

Porche lateral

Escorzo hacia la calle

Mosaicos


Planta baja

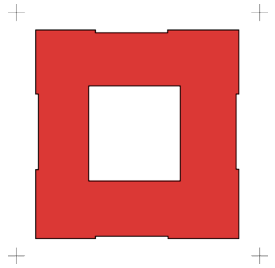
Vista exterior



Axonometría definición de espacios

Detalles iluminación

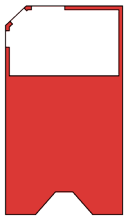
Vista interior



1923_GER_Haus am Horn
Arquitecto: Walter Gropius
Ubicación: Weimar, Alemania
Fecha de construcción: 1923

En 1923 la Bauhaus de Weimar se vio obligada a justificar ante el Estado de Turingia sus logros para poder seguir contando con su apoyo financiero. Los miembros de la escuela organizaron, con este propósito, una gran exposición que culminó con la "Semana de la Bauhaus". La casa modelo, Haus am Horn, materializaba la investigación en torno a los principios de una arquitectura funcional nueva. Fue construida aislada, aunque con la posibilidad de ser implantada en serie.

Su composición en planta es sencilla, con un núcleo central alrededor del cual se agrupan las dependencias. La aparente austeridad de su decoración interna está motivada por la voluntad de aplicar a la vivienda los preceptos de eficacia necesarios para la racionalización del trabajo doméstico. Las pequeñas dimensiones de sus habitaciones facilitan a los habitantes el mantenimiento, el diseño de la cocina la convierte en un laboratorio organizado y la agrupación de todos los espacios alrededor de la sala de estar la protege térmicamente. Todo el mobiliario fue diseñado por los alumnos del taller, cumpliendo los preceptos de higiene y la utilización de los últimos avances tecnológicos que se demandaban a la "vivienda del futuro."

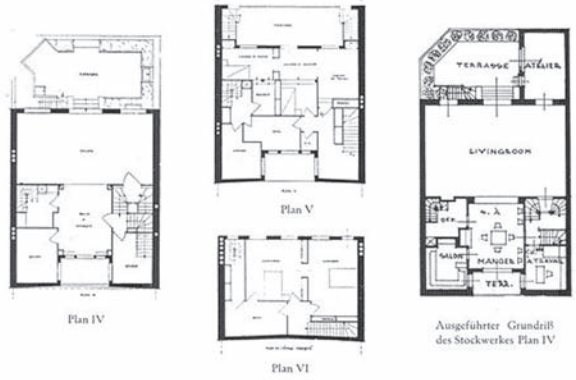


1925_FRA_Casa Tristan Tzara
Arquitecto: Adolf Loos
Ubicación: Paris, Francia
Fecha de construcción: 1925

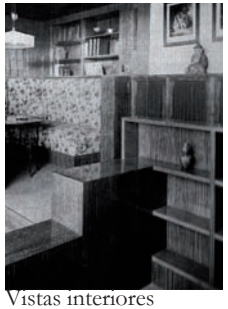
La casa Tristan Tzara se encuentra en la Avenue Junot 15, distrito 18 de Paris, Montmartre, y destaca en medio de los edificios que la rodean por su diseño depurado y sus sencillas líneas compositivas. Se encuentra ubicada en un terreno abrupto con el que la sección de la casa se enriquece.

La casa está dividida a su vez en varias casas: la planta primera es una vivienda de alquiler, la segunda está destinada al servicio y el resto conforma la vivienda principal. Existen también distintos accesos a cada vivienda desde puntos distintos o coincidentes, y el espacio del patio trasero es común a todas las partes.

La casa se proyecta desde el concepto de Raumplan: cada espacio interior posee unas dimensiones propias relacionadas con el carácter y el uso que le será otorgado. Por lo tanto se crean células con alturas diferentes, pero conectadas entre sí, logrando cierta autonomía entre éstas. pero manteniendo relaciones visuales y funcionales. De este modo, no hay altura de techo constante y las pequeñas diferencias de nivel se salvan con escalones que comunican las zonas funcionalmente complementarias.



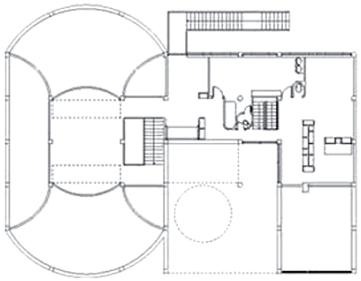
Plantas

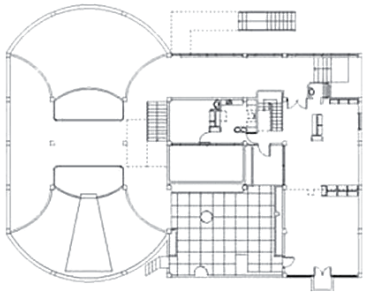


Vistas interiores

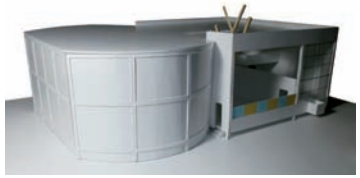
Vista Avenue Junot

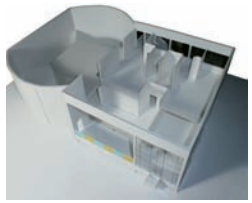
Vistas exteriores



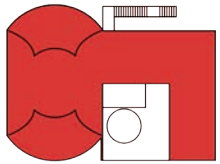


Plantas





Maqueta de trabajo alumnos



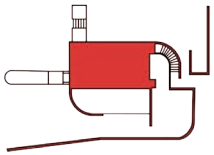
1925_FRA_Pabellón Esprit Nouveau

Arquitecto: Le Corbusier
Ubicación: Paris, Francia
Fecha de construcción: 1925

El Pabellón de L'Esprit Nouveau fue una edificación efímera construida en 1925 dentro del marco de laa Exposición Internacional de Artes Decorativas en Paris. Para Le Corbusier, por tanto, era la ocasión de mostrar de modo provocador sus ideas sobre la arquitectura y el urbanismo que había comenzado a desarrollar con Pierre Jeanneret en 1922.

La pieza representaba una nueva forma del "espacio habitable", descartando toda noción decorativa. Le Corbusier trata de mostrar que la arquitectura está siempre presente en todo, desde el más humilde equipamiento doméstico a la mansión, el barrio, la ciudad, etc. Se trataba igualmente de demostrat las posibilidades que ofrecían el hormigón armado y el acero para la arquitectura y en particular para la vivienda en serie.

Todas estas ideas eran totalmente inhabituales en una época donde el Art Nouveau era considerado ante todo como un arte decorativo; la reacción ante este proyecto fue francamente hostil por parte de la organización de la exposición y para ocultarlo al público fue colocada una valla de cuatro metros de altura, que fue retirada gracias a la intervención del Ministro de Beaux-Arts en la inauguración de la exposición.



1927_GER_Casa 33
Arquitecto: Hans Scharoun
Ubicación: Stuttgart, Alemania
Fecha de construcción: 1927

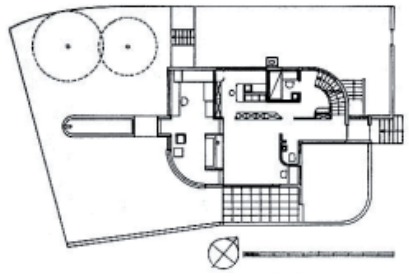
La vivienda 33 es de especial atención en la colonia Weissenhof. Walter Riezler, en un artículo sobre la colonia publicado en Die Form, expresaba su fascinación al observar que "se le permite a doce arquitectos europeos total libertad en el diseño exterior de sus viviendas(excepto en el diseño de la cubierta) y ,a pesar de ello, se consiga tal efecto de unidad, excepto en la vivienda de Hans Scharoun, cuyo curioso curvilíneo romanticismo supera todo intento de originalidad."

Y el arquitecto, sobre la casa "La casa consiste en una de las soluciones de vivienda más pequeñas de toda la exposición. Se le dio un uso y atención muy particular a la escala y a las proporciones, y tal vez por ello la impresión de muchos visitantes es de que la casa parece más grande de lo que realmente es.. La unidad interior se basa en la creación de espacios claramente diferenciados que se corresponden con las funciones vitales de los usuarios. La distribución de la casa juega con un eje principal que funciona como una línea invisible en el espacio, a finales de la cual se encuentra una especie de depósito de agua. El concepto de pared como elemento de limitación de espacios se sobrepasa, y se concede una amplia participación del jardín en la unidad interior de vivienda."

Vistas interiores

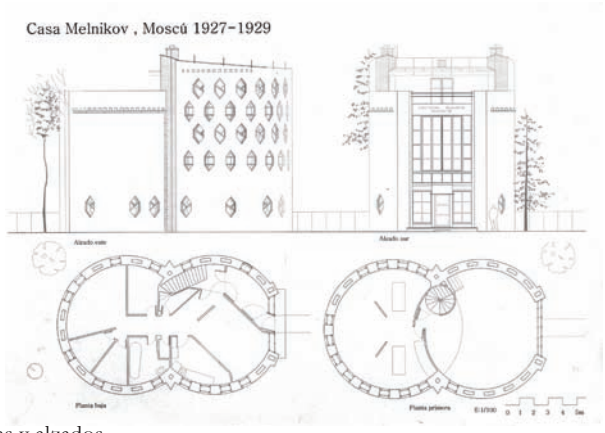
Acceso principal

Vista exterior



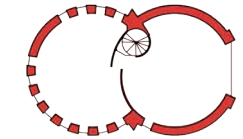
Planta baja

Vista exterior



Plantas y alzados

Vistas interiores

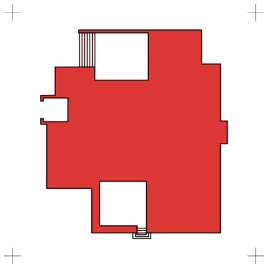


1927_URSS_Casa Melnikov
Arquitecto: Melnikov
Ubicación: Moscú, Rusia
Fecha de construcción: 1927

Concebida como un modelo experimental repetible, la casa que Konstantin Melnikov construyó para él y su familia fue considerada durante mucho tiempo, por el ambiente arquitectónico, como una "excéntrica aberración", llegando a convertirse con el transcurrir de los años en un icono de la arquitectura rusa de principios del siglo XX. El arquitecto y su familia se trasladaron a la nueva vivienda experimental, pensada como modelo para las nuevas casas obreras, desde un piso comunal que ocupaban y en ella pasó Melnikov los últimos 45 años de su vida.

El razonamiento de la forma cilíndrica se basó en la creencia de que con esta forma de construcción se economizaba en la utilización de materiales a la vez que se lograba una estructura resistente.

Aunque los aspectos utilitarios y económicos fueron tenidos en cuenta en el momento de realizar la obra, las formas cilíndricas, de marcada pureza geométrica, no son nuevas en los diseños del arquitecto, que defendía como elementos esenciales en el arte del arquitecto las formas del cubo, la esfera, la pirámide o el cilindro. En este caso, un edificio rígidamente formal desde el exterior es al tiempo un espacio altamente flexible en su interior, superando cualquier funcionalidad estricta e inmediata.

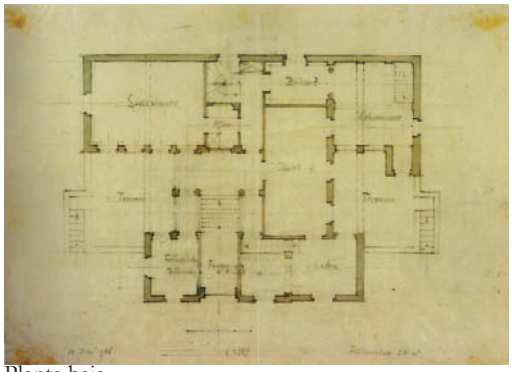


1928_AUS_Casa Wittgenstein
Arquitecto: Wittgenstein & Engelmann
Ubicación: Viena, Austria
Fecha de construcción: 1928

En noviembre de 1925, la hermana de Wittgenstein encargó al arquitecto austriaco Paul Engelmann que diseñara y construyera una casa grande en colaboración con el arquitecto. Wittgenstein mostró un gran interés en el proyecto y en los planes de Engelmann y se dedicó al proyecto durante más de dos años. Se centró en las ventanas, las puertas, las perillas de las puertas y los radiadores, exigiendo que cada detalle fuera exactamente como él especificó, hasta el punto donde todos los involucrados en el proyecto estaban agotados.

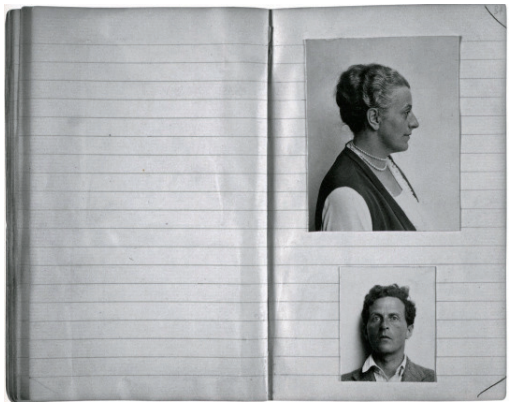
La casa fue terminada en diciembre de 1928, y la familia se reunió allí esa Navidad para celebrar su finalización. Describiendo la obra, la hermana mayor de Ludwig, Hermine escribió: "A pesar de que admiraba mucho la casa, siempre supe que no quería ni podía vivir en ella, parecía ser mucho más una morada para los dioses que para un pequeño mortal como yo".

Bernhard Leitner, autor de *La arquitectura de Ludwig Wittgenstein*, dijo que casi no hay nada comparable en la historia del diseño de interiores.



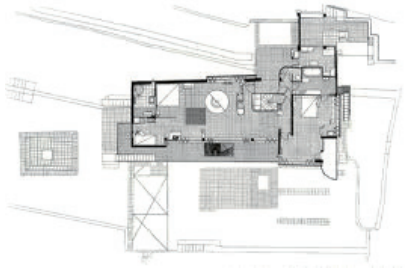
Planta baja

Vistas exteriores



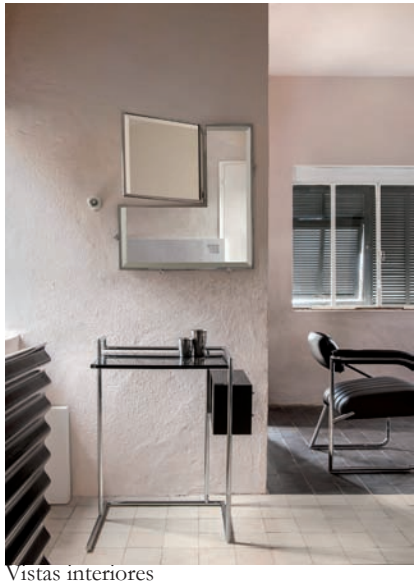
Diario de Wittgenstein, fotografías personales

Vista exterior

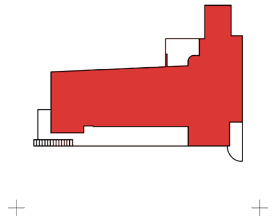


Planta primera

Le Corbusier en la casa



Vistas interiores

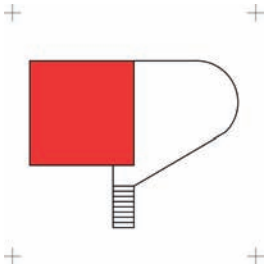


1929_FRA_E.1027
Arquitecto: Eileen Gray
Ubicación: Cap Martin, Francia
Fecha de construcción: 1929

Entre 1926 y 1929, Eileen Gray y Jean Badovici trabajaron en una residencia de verano llamada e.1027, uno de sus logros más duraderos. Aunque la casa fue un esfuerzo colaborativo, Gray fue completamente responsable del diseño y de la supervisión de obras, y Badovici ayudó principalmente en asuntos técnicos cuando fue necesario.

Deseando construir una casa que interactuara con los elementos naturales que la rodeaban, estudió cuidadosamente el viento y los ángulos del sol en diferentes momentos del día y del año y de esta manera logró construir una estructura con una relación constante y envolvente con el sol, el viento y el mar.

A pesar de que e.1027 era una casa del movimiento moderno y empleó muchos de sus principios dominantes, impulsados por Le Corbusier, Gray no compartía la idea de la *machine à habiter*: más bien, ella describió la casa como un organismo vivo, una extensión de la experiencia humana, afirmando que "no se trata simplemente de construir bellos conjuntos de líneas, sino, sobre todo, viviendas para las personas". "Las fórmulas no son nada", insistió, "la vida lo es todo."



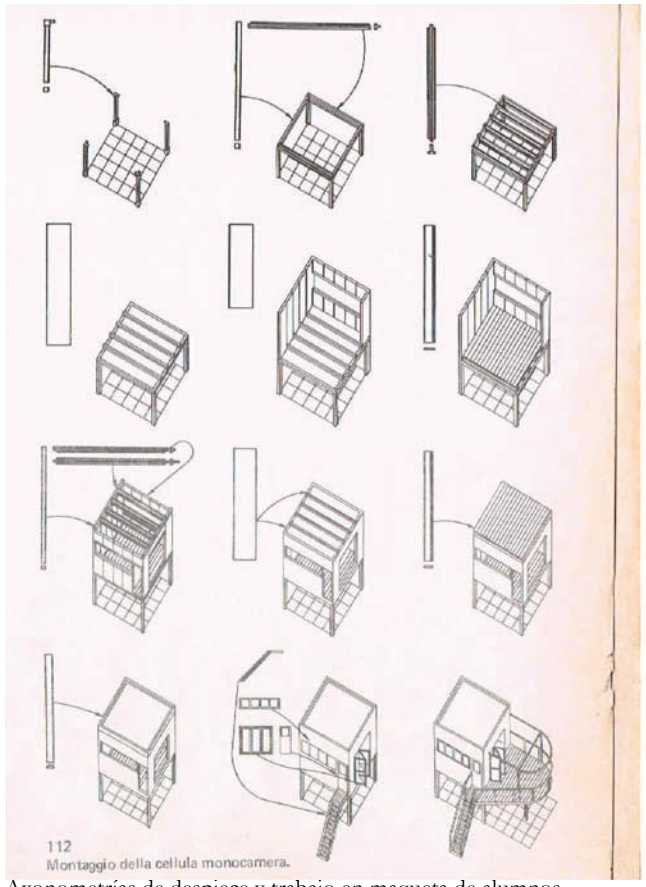
1929_TEÓRICA_Casa Guinzburg
Arquitecto: Moiséi Yákovlevich Guínzburg
Ideación: URSS
Fecha de ideación: 1929

En noviembre de 1925, la hermana de Wittgenstein encargó al arquitecto austriaco Paul Engelmann que diseñara y construyera una casa grande en colaboración con el arquitecto. Wittgenstein mostró un gran interés en el proyecto y en los planes de Engelmann y se dedicó al proyecto durante más de dos años. Se centró en las ventanas, las puertas, las perillas de las puertas y los radiadores, exigiendo que cada detalle fuera exactamente como él especificó, hasta el punto donde todos los involucrados en el proyecto estaban agotados.

La casa fue terminada en diciembre de 1928, y la familia se reunió allí esa Navidad para celebrar su finalización. Describiendo la obra, la hermana mayor de Ludwig, Hermine escribió: "A pesar de que admiraba mucho la casa, siempre supe que no quería ni podía vivir en ella, parecía ser mucho más una morada para los dioses que para un pequeño mortal como yo".

Bernhard Leitner, autor de *La arquitectura de Ludwig Wittgenstein*, dijo que casi no hay nada comparable en la historia del diseño de interiores.

Maqueta de trabajo alumnos

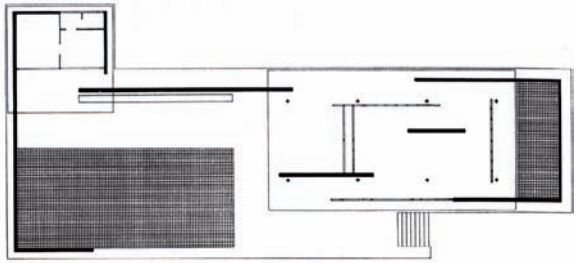


Axonometrías de despiece y trabajo en maqueta de alumnos

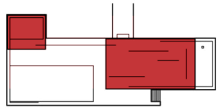
Alzado principal

Vistas interiores

Maqueta de trabajo alumnos



Planta



1930_ESP_Pabellón Alemán
Arquitecto: Mies Van der Rohe
Ubicación: Barcelona, España
Fecha de construcción: 1930

El Pabellón se emplaza sobre un podio rectangular recubierto en travertino, a la manera de los templos romanos cerrándose en sus extremos más cortos al norte y el sur. La composición, basada en un juego independiente y ortogonal de planos, permite una absoluta fluidez espacial, tanto al interior del edificio como en su diálogo con el exterior, gracias a sus generosos huecos. Esta concepción de fluidez y transparencia buscaba transmitir la idea de libertad y progreso de la República Alemana, en contraposición al extinto Imperio Prusiano.

Uno de los elementos principales del pabellón es el uso de los muros para la distribución del espacio interior, claramente separada de los pilares, estructuras soportantes de la cubierta.

El pabellón fue desmontado en 1930 pero reconstruido fielmente al original y en la misma ubicación entre 1983-86 por un equipo conformado por Ignasi de Solà-Morales, Cristian Cirici y Fernando Ramos.

El hallazgo de los cimientos y de los restos de un pilar metálico permitieron determinar las dimensiones totales y la solución realmente adoptada en los pilares.

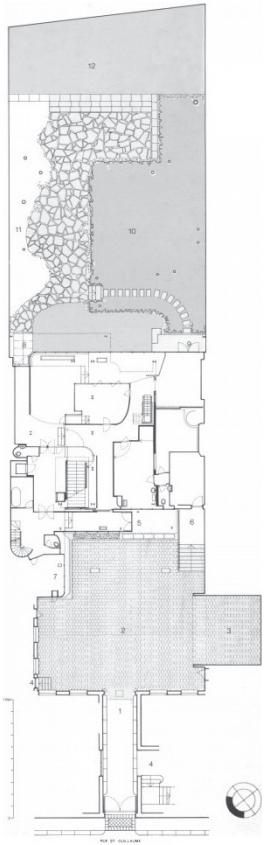
1932_FRA_Maison de Verre

Arquitecto: Pierre Chareau + Bernard Bijvoët
Ubicación: Paris, Francia
Fecha de construcción: 1932

La vivienda se encuentra situada en París, cercana a los bulevares más importantes de la ciudad. Esta se dispone tras un apeadero, entre medianeras, y tras la vivienda se sitúa un gran jardín. Fue construida en el emplazamiento de un edificio residencial preexistente, que fue demolido en sus plantas inferiores.

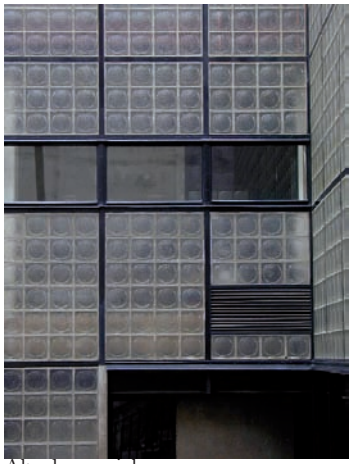
Construida según el estilo internacional en la arquitectura, el diseño de la casa hizo hincapié en tres rasgos fundamentales: la sinceridad de los materiales, la transparencia variable de las formas y la yuxtaposición de los materiales industriales, con una decoración en los accesorios de la vivienda en un estilo más tradicional.

El diseño fue una colaboración entre Pierre Chareau (diseñador de muebles e interiores), Bijvoet Bernard (un arquitecto holandés que trabajaba en París desde 1927) y Louis Dalbet (artesano metalúrgico). Gran parte del intrincado paisaje de la casa se fue diseñando según se construía el proyecto. La forma externa está definida por paredes de bloques de vidrio translúcido, con ciertas áreas de vidrio liso transparente. Internamente, la división espacial es variable por el uso de correderas, plegables o de rotación en las pantallas de vidrio, chapa o metal perforado, o en combinación.

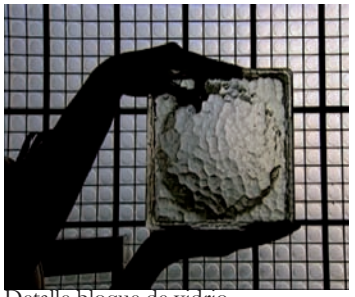


Planta baja

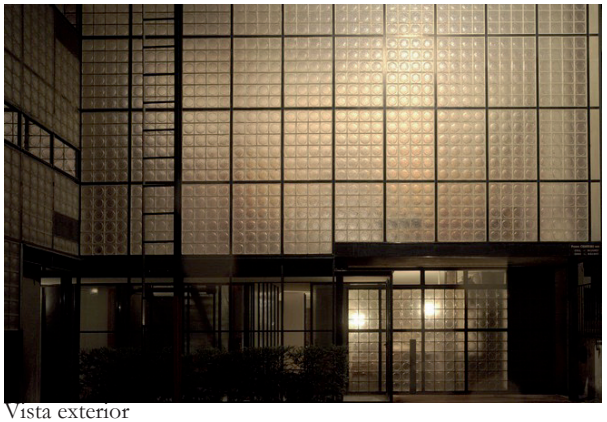
Detalle fabricantes



Alzado parcial



Detalle bloque de vidrio



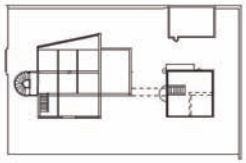
Vista exterior

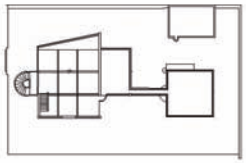
Vista interior

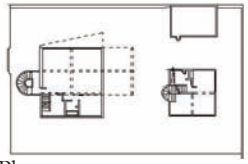
Aista general desde la calle

Rivera - vista exterior

Kahlo - vista exterior





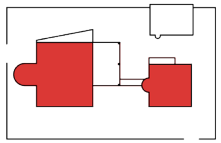


Plantas

Rivera - vista interior

Detalle escalera helicoidal

Kahlo - vista interior

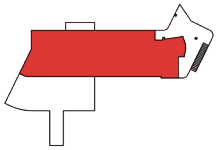


1932_MEX_Casa Rivera-Kahlo
Arquitecto: Juan O'Gorman
Ubicación: Ciudad de México, México
Fecha de construcción: 1932

Por encargo de Diego Rivera, en 1931 Juan O'Gorman diseñó una de las primeras construcciones funcionalistas de Latinoamérica: una casa para el pintor y otra para su esposa Frida Kahlo, donde cada uno tendría su propio estudio. Se trata de dos bloques de hormigón liso, que albergan cada uno una casa, una roja con blanco (el pintor) y otra azul (para la artista), independientes una de la otra y unidas solamente por un pequeño puente en su parte superior.

El matrimonio Rivera Kahlo llegó al domicilio en Enero de 1934, regresando a México, después de vivir durante 3 años en Estados Unidos. En este espacio Frida se consolidó como pintora realizando en su estudio las obras como *Lo que el agua me dio*, *El ojo avizor*, *El difunto Dimas* y *Las dos Fridas*, entre otras notables pinturas. Su marido, por otra parte, pintó en el estudio cerca de tres mil cuadros. Este espacio fue sede de la colección de Judas y Calaveras, y de su colección de arte prehistórico y artesanía mexicana.

Actualmente es la sede del Museo Casa Estudio, el conjunto fue declarado Monumento Artístico en 1998.

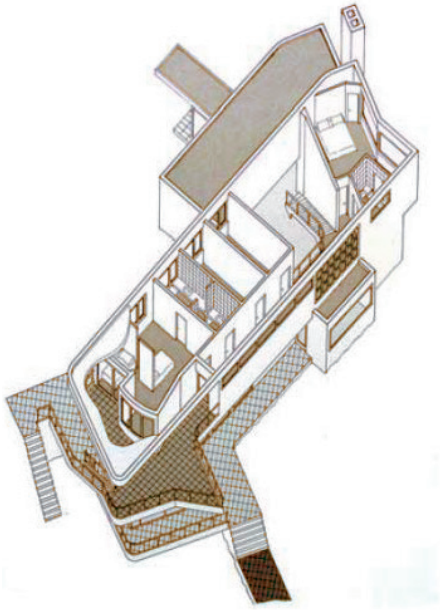


1933_GER_Schminke Haus
Arquitecto: Hans Scharoun
Ubicación: Berlin, Alemania
Fecha de construcción: 1933

Hans Scharoun construyó esta vivienda unifamiliar entre 1930 y 1933 para el fabricante de pastas Fritz Schminke y su esposa Charlotte. Es la obra más importante del autor en el período anterior a la Segunda Guerra Mundial.

La obra es un manifiesto de la arquitectura moderna. En ella se aplican muchos de los conceptos de vanguardia en ese momento, como levantar la obra sobre pilotes, la búsqueda de una espacialidad diferente o la generación de lugares de distinta jerarquía según su uso diario. El diseño se realizó en estrecha colaboración con el propietario, admirador de la arquitectura moderna. En 1930 el proyecto estaba listo pero el difícil momento económico de aquellos años hizo que se postergara su realización a la vez que propició un fluido diálogo entre el arquitecto y el cliente, adaptando el edifico a las necesidades de sus habitantes e incorporando a la obra los nuevos conocimientos desarrollados en la construcción moderna de viviendas.

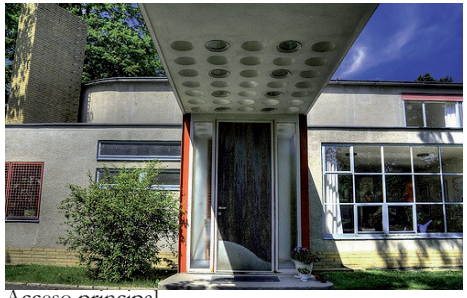
Los cambios de dirección que atraen las miradas y movimientos se complementan con juegos de luces, sombras y reflexión, transparencia y opacidad, colores y formas, estructurados visualmente gracias a los límites de un sencillo diseño geométrico.



Axonometría

Vista exterior

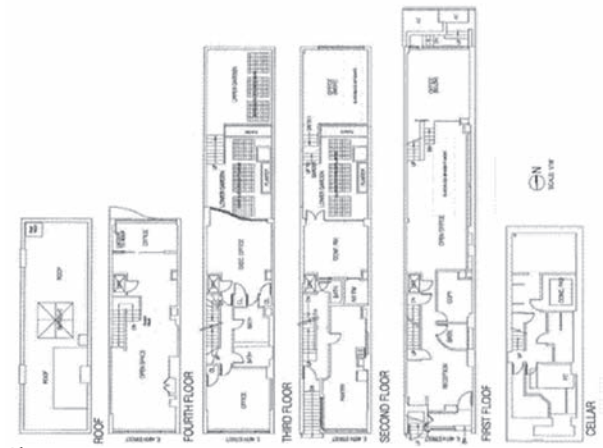
Vista interior



Acceso principal

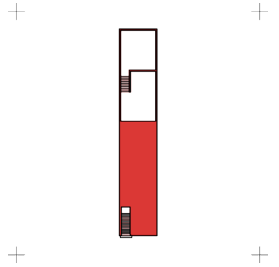
Alzado principal

Vista interior



Plantas

Vista exterior terraza trasera



1934_EEUU_Casa Lescaze

Arquitecto: Lescaze

Ubicación: Nueva York, Estados Unidos de América

Fecha de construcción: 1934

William Lescaze fue un arquitecto estadounidense nacido en Onex (Suiza) el 27 de Marzo de 1896, y uno de los pioneros del movimiento moderno en este país.

El diseño y la construcción comenzaron en 1933 época posterior a la gran crisis americana de 1929, y la construcción se terminó en un año. Está situada entre medianeras, en un espacio estrecho, en una hilera de casas de piedra de preguerra civil del siglo XIX, por ello la casa destacaba en su época, por su fachada blanca rectangular sin ornamentación con grandes ventanales de ladrillos de vidrio, con lo que soluciona el problema de la falta de luz.

Estos ladrillos de vidrio crean "paredes ventana", que son impermeables a la mirada humana pero si permiten que la luz penetre, proporcionando una iluminación óptima en el hogar y la oficina, la cual se encuentra por debajo de nivel de la calle.

El edificio incluye una terraza azotea que ofrece más espacio verde para los habitantes. En su cubierta no transitable también incluye un lucernario para proporcionar más luz al interior.

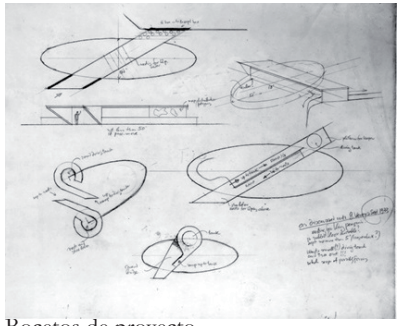
1934_UK_Penguin Pool

Arquitecto: Tecton
Ubicación: Londres, Reino Unido
Fecha de construcción: 1934

La piscina para pingüinos del el zoológico de Londres, diseñado por el arquitecto ruso Berthold Lubetkin (1901-1990) y su asociación Tecton, es un hito de la arquitectura moderna en Inglaterra.

Con su planta elíptica, y las rampas espirales entrelazadas (recordando los experimentos constructivistas de la juventud de Lubetkin en Rusia) la piscina para pingüinos fue concebida como un teatro acuático independiente en un sitio abierto. En lugar de simular un hábitat natural, el objetivo de Lubetkin fue sugerir una metáfora de la Antártida en una escenografía en miniatura que realza las características naturales de los animales de una manera teatral que involucra e informa al observador. Inscrita dentro de las pantallas del proscenio las rampas en espiral pretenden proporcionar a las aves no voladoras un paseo, exagerando su aspecto cómico cariñosamente en tierra en contraste con su agilidad y gracia en agua.

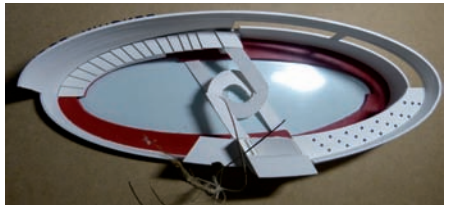
A mediados de la década de 1980, cuando la piscina había llegado a un estado de considerable deterioro, una importante restauración se llevó a cabo con la ayuda de una subvención de Patrimonio Inglés.

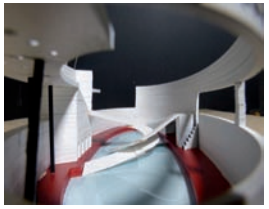


Bocetos de proyecto

Vista exterior

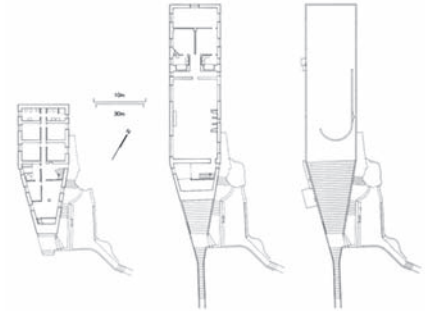
Vistas interiores





Maqueta de trabajo alumnos

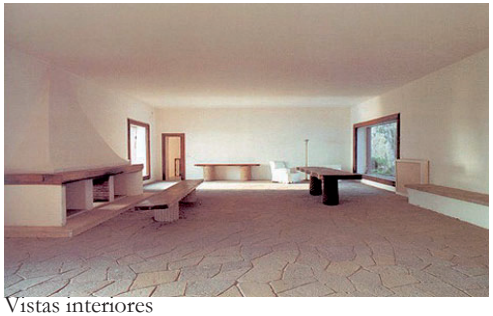
Vista general cubierta



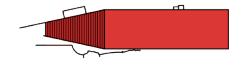
Plantas

Horizonte mediterráneo desde cubierta

Fotogramas *Le Mépris*



Vistas interiores



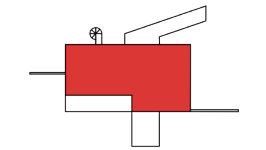
1937_ITA_Casa Malaparte

Arquitecto: Alberto Libera + Curzio Malaparte
Ubicación: Capri, Italia
Fecha de construcción: 1937

La Casa Malaparte nace de la relación entre el arquitecto Adalberto Libera y el propietario Curzio Malaparte. El diseño de la casa fue designado en principio a Libera en 1937, el cual realiza varias propuestas. Malaparte rechaza el esquema inicial por compararlo con un bunker o una prisión, además de lejano al espíritu mediterráneo y finalmente es él mismo quien hace la obra, con ayuda de los albañiles.

El programa funcional se basa en eje de penetración principal cortado por ejes secundarios y en una progresiva segregación de los ambientes y concluye en el estudio. La casa es un paralelepípedo entallado por una monumental escalera en pirámide invertida que conduce a una cubierta planasolarium.

La Casa Malaparte estuvo abandonada durante mucho tiempo tras la muerte de Curzio Malaparte. Fue dejada en herencia por el escritor a la República Popular de China, hecho impugnado por la familia de Malaparte. Fue su sobrino-nieto, Niccolo Rositani, el artífice de la restauración y preservación de esta arquitectura.Los interiores y exteriores de la Casa Malaparte (particularmente la cubierta patio) aparecen en la película de 1963 de Jean-Luc Godard, *Le Mépris* y en anuncios televisivos.



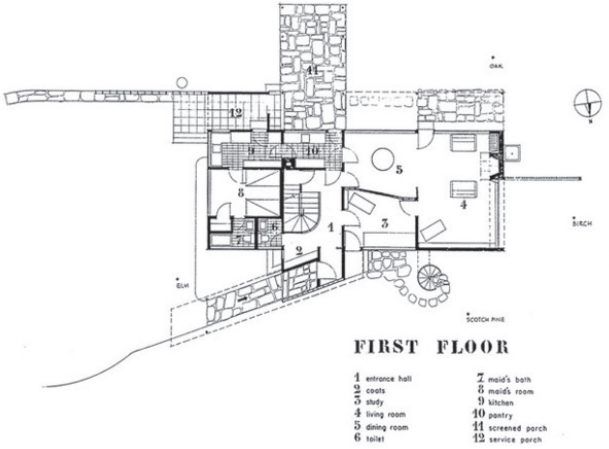
1938_EEUU_Gropius House

Arquitecto: Walter Gropius
Ubicación: Lincoln, Estados Unidos de América
Fecha de construcción: 1938

La casa familiar del arquitecto se sitúa en la cima de una colina de escasa altura, en medio de un paisaje abierto. Se trata de una vivienda aislada y de doble altura, próxima a otra serie de viviendas que el propio Gropius proyectó.

Gropius utilizó su nuevo hogar como escaparate para sus estudiantes de Harvard así como un ejemplo de la arquitectura moderna en América. De acuerdo con la filosofía Bauhaus, todos los aspectos de la casa y su paisaje circundante fue planeado para la máxima eficiencia y sencillez.

"En cuanto a mi práctica, cuando construí mi primera casa en los Estados Unidos, que era la mía, decidí absorber en mi propia concepción aquellas características de la tradición arquitectónica de Nueva Inglaterra que yo encontraba todavía viva y adecuada. Esta fusión del espíritu regional con un enfoque contemporáneo del diseño produjo una casa que nunca habría construido en Europa con su fondo climático, técnico y psicológico completamente diferente." Walter Gropius, *Alcance de la Arquitectura Total* (1956).



Planta baja

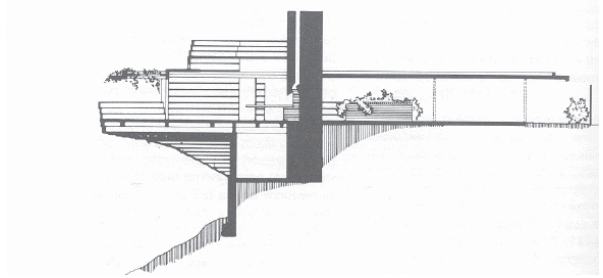
Acceso principal

Vistas interiores

Vistas exteriores

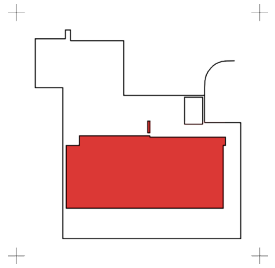
Vistas exteriores

Vistas interiores



Sección transversal del vuelo

Vista acceso principal



1939_EEUU_Sturgeshsext
Arquitecto: F. Lloyd Wright
Ubicación: Los Ángeles, Estados Unidos de América
Fecha de construcción: 1939

Diseñada por Wright y construida por George D. Sturges -propietario-, esta casa se desarrolla en una sola planta de unos 110 m^2, liberada en un tercio por una terraza panorámica. Los materiales empleados son el hormigón, el acero, el ladrillo y la madera de secuoya, que cobra un gran protagonismo tanto en el interior como en el exterior.

Para aprovechar el promontorio en el que se encuentra la vivienda, ésta se situa encima del mismo dejando en vuelo dos tercios de su volumen total cuyo momento es compensado por un espeso núcleo de hormigón.

Copositivamente, se encaja dentro del modelo usoniano de tipo lineal, que corresponde a viviendas en planta baja similares al modelo básico usoniano pero con circulaciones más reducidas y menor perímetro exterior. Siguiendo esa estructura compacta, la cocina deja de ser un espacio independiente y se integra en la sala de estar. Tanto las habitaciones como la sala de estar se vuelcan sobre la terraza, que se define mediante un recintado de tablas solapadas que reproducen la textura de algunas paredes de la casa y una pérgola, elemento habitual en las casas usonianas.

1949_EEUU_Case Study House n.8

Arquitecto: Charles y Ray Eames
Ubicación: Los Ángeles, Estados Unidos de América
Fecha de construcción: 1949

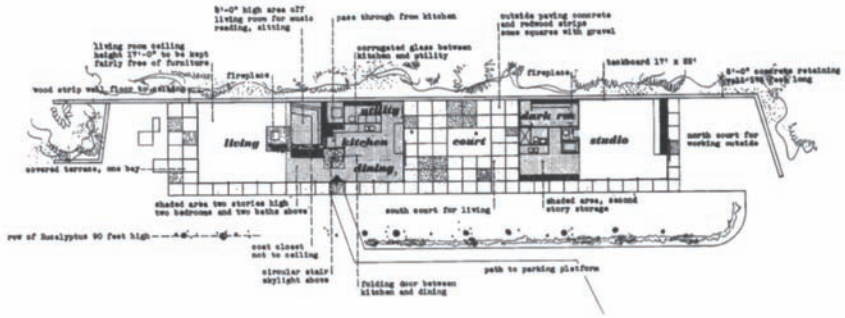
Esta casa, realizada dentro del programa para la industrialización de viviendas promovido por la revista americana Arts & Architecture denominado Case Study Houses, fue proyectada en un principio por Charles Eames y Eero Saarinen, sin embargo fue sustancialmente modificada durante su proceso constructivo por Eames y su mujer Ray, artista y diseñadora, a fin de maximizar el aprovechamiento espacial.

La Casa Eames se asienta en una colina con vistas a la bahía de Santa Mónica y el océano Pacífico, entre unos grandes eucaliptos ya existentes que los arquitectos decidieron conservar puesto que proporcionan un hermoso juego de luces, sombras y reflejos con la casa.

La casa tiene una doble forma, actúa como contenedor y contenido. Es un contenedor del espacio en el cual habitan y trabajan dos personas y a la vez es contenido, pues representa las ideas hechas forma de estas dos personas que son además de habitantes, sus diseñadores. Si bien esta vivienda fue concebida para ser prototípica, es, en realidad, el reflejo extremadamente personal de la coexistencia ininterrumpida del trabajo y del ocio que caracterizó el excepcional estilo de vida de estos dos destacados diseñadores estadounidenses.

Vista exterior

Los Eames durante la construcción

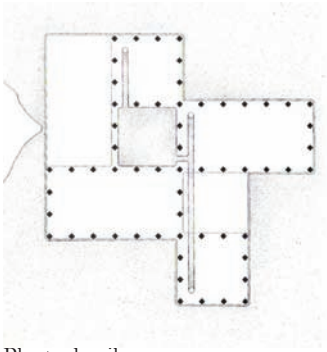


Planta baja

Vistas interiores

Vistas exteriores

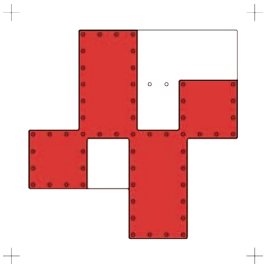
Vista exterior



Planta de pilares

Vista interior

Maqueta de trabajo alumnos



1949_EEUU_Lake Pavilion
Arquitecto: Philip Johnson
Ubicación: Connecticut, Estados Unidos de América
Fecha de construcción: 1949

Este pequeño artefacto arquitectónico fue concebido por Philip Johnson en el jardín circundante a la Casa de Cristal. Después de construir un lago de márgenes curvos con un alto surtidor de agua central, se le ocurrió introducir un pabellón dentro del agua, desligándose de la tradición de la arquitectura funcionalista y buscando una noción más cercana a la arquitectura de jardines: "Al decir *jardines* no me refiero a lugares para criar flores, sino a paisajes con forma y acontecimiento. (...) En este sentido, los *jardines* son, como obras de arquitectura, más importantes, mayores y más significativos incluso que los más importantes espacios interiores."

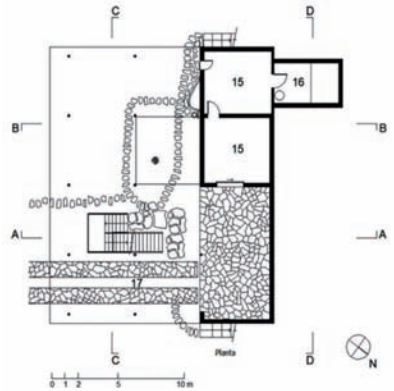
Así, la forma quedaba representada en el lago, mientras que el pequeño pabellón materializaba el acontecimiento: una estructura porticada resuelta sobre una plataforma próxima a la orilla, concebida sobre un módulo cuadrado de unos 2.4x2.4 m. Con estas dimensiones, siendo contemplado desde la colina o desde su mismo interior, parece ser mayor de lo que es, o hacen al expectador sentirse enorme, respectivamente. Esto sumado a la composición moderna pero impregnada de reminiscencias chinas, palladianas o árabes, provocan cierta extrañeza, que quizá albergue la clave misma de ese acontecimiento.

1951_BRA_Casa de Vidrio
Arquitecto: Lina Bo Bardi
Ubicación: Sao Paulo, Brasil
Fecha de construcción: 1951

La Casa de vidrio es la primera obra de Lina Bo Bardi, arquitecta italiana que llegó a Sao Paulo con 40 años, convirtiéndose en un referente de la arquitectura moderna en Brasil. Proyecta la casa para ella y su marido en la selva tropical autóctona que rodeaba Sao Paulo, que hoy día es el suburbio acomodado de Morumbi.

Se trata de una casa que sobresale por encima de los árboles, situada en lo alto de la colina, como una elegante atalaya de vigilancia de un claro en el bosque. La fuerte pendiente del terreno ocupado completamente por la vegetaciónson los condicionantes fundamentales que se incorporan dentro del proyecto de esta vivienda.

La parte principal de la casa consiste en una franja horizontal de espacio situada entre dos delgadas losas de hormigón armado y sostenida por esbeltos pilares circulares. Los pilares permiten que el paisaje fluya libremente por debajo del edificio. En contraste, la franja ocupada no presenta balcones o terrazas que permita un contacto más estrecho con el paisaje, sino que es, en esencia, una plataforma de observación.



Pie de foto

Pie de foto

Pie de foto

Pie de foto

Pie de foto

Pie de foto

Pie de foto

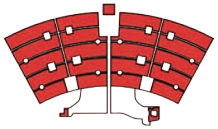
Pie de foto

Pie de foto

Pie de foto

Pie de foto

Pie de foto



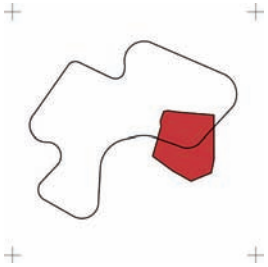
1953_ESP_Poblado de Esquivel

Arquitecto: Alejandro de la Sota
Ubicación: Sevilla, España
Fecha de construcción: 1953

Este poblado de colonización, diseñado por Alejandro de la Sota, fue creado para dotar de viviendas a los labradores de las numerosas hectáreas de regadío que se planeaban en la zona, perteneciente al término de Alcalá del Río, Sevilla.

Se plasma un estricto esquema geométrico, destacando la homogeneidad de las parcelas y la subdivisión del viario según el tráfico peatonal o de carros. En ese arco que forman las calles, frente al pueblo, se crea una plaza en un prado abierto a la carretera como fachada principal del conjunt, donde se ubican las piezas arquitectónicas sigulares: la iglesia parroquial de San José Obrero y la delegación municipal de la pedanía.

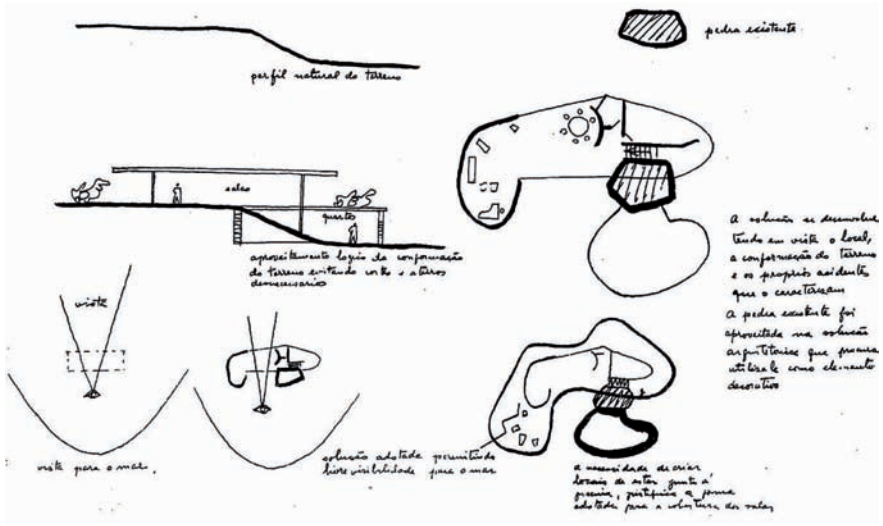
Se trata de un diseño eminentemente racionalista, aunque con algunos motivos arquitectónicos regionales. Se diseñaron seis tipos diferentes de viviendas para el poblado, con la intención de crear un conjunto homogéneo pero no repetitivo, donde las soluciones diferentes para huecos de puertas y ventaas enrejadas aportaron textura a una composición austera y racionalista.



1953_BRA_Ville Casa das Canoas
Arquitecto: Oscar Niemeyer
Ubicación: Río de Janeiro, Brasil
Fecha de construcción: 1953

La residencia das Canoas está formada por dos plantas: en la inferior están ubicados los ambientes privados, mientras que en el superior se encuentran los espacios colectivos. Las ventanas de los dormitorios se caracterizan por el perfil saliente y se asoman a la vegetación subtropical; La estupenda naturaleza de la zona es el elemento que más resalta ente los ojos del observador por lo que condiciona todo el proceso de proyecto. La naturaleza no se muestra separada o artificial, sino que resulta libre y se insinúa en todos los lugares de la vivienda, como por ejemplo, en el amplio saliente de granito que penetra en el salón desde el jardín, casi aflorando del suelo.

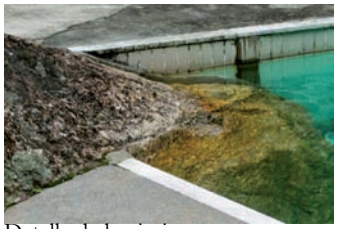
Las formas cóncavas de los elementos arquitectónicos, casi todos fabricados con hormigón armado, generan una espacialidad plástica que favorece la fusión armónica entre ambientes interiores y exteriores y destaca el sentido de pertenencia en la naturaleza. El techo sinuoso, sujetado por pilotis, también contribuye a subrayar el avance de la vivienda y destaca el ritmo fluido de la fachada de cristal que, entre otras cosas, permite gozar de unas encantadoras vistas al mar.



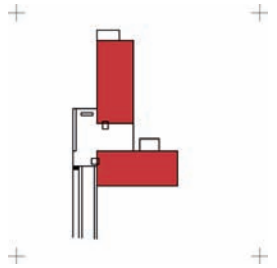
Croquis del proyecto

Vista interior

Perspectivas exteriores



Detalle de la piscina

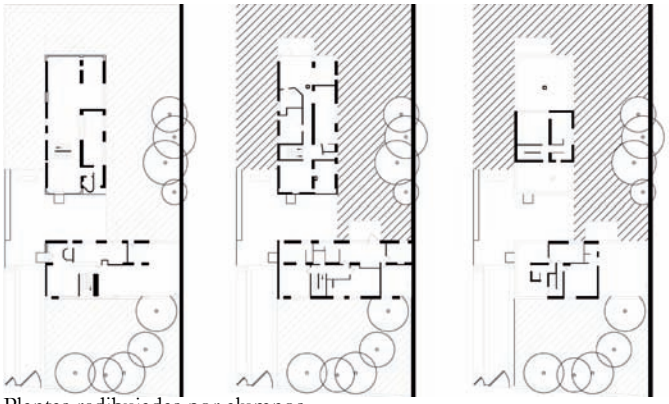


1956_FRA_Maison Jaoul
Arquitecto: Le Corbusier
Ubicación: París, Francia
Fecha de construcción: 1956

Las Casas “A” y “B” fueron diseñadas para ser construidas separadamente, compartiendo un lote de 1000 metros cuadrados y uniéndose por el sótano, donde se ubican las plazas de parking, también comparten una terraza de hormigón ubicada en el jardín y un sistema de calefacción centralizado. Son una expresión del estilo “brutalista” y se basan en el principio del Modulor.

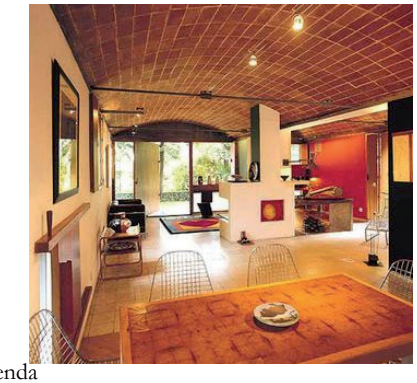
El sistema estructural es una combinación de ladrillo rojo y hormigón volcado “in situ”, ambos expuestos al exterior. Las jácenas de hormigón que separan las plantas y que recorren longitudinalmente la estructura para soportar el peso de las bóvedas, se pueden apreciar desde el exterior convirtiéndose en un nuevo detalle constructivo.

A ambas casa las gobiernan las mismas medidas de espacio, con dimensiones del Modulor, dos crujías longitudinales de anchuras distintas, 3,66 y 2,26 metros marcadas por muros de carga de ladrillos y cubiertas por bóvedas catalanas que arrancan a una altura de 2,26 metros desde el dintel de las vigas, por tanto, la sección de las crujías es un rectángulo áureo y cuadrado respectivamente, la matriz de las casas.

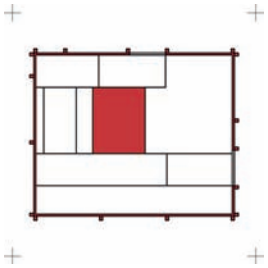


Plantas redibujadas por alumnos

Exterior de la vivienda



Interiores de la vivienda

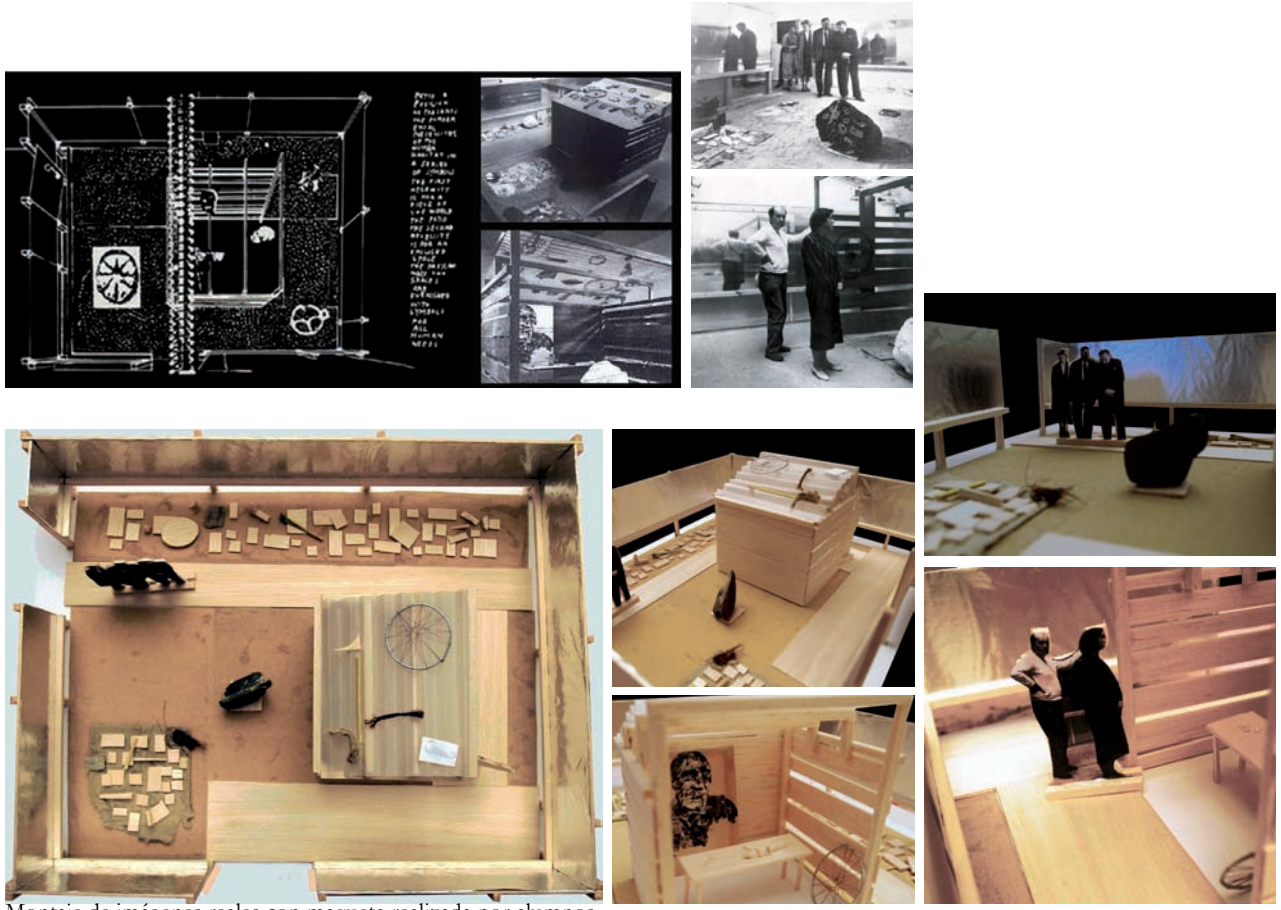


1956_ENG_Patio & Pavilion
Arquitecto: Peter + Alison Smithson
Ubicación: Londres, Reino Unido
Fecha de construcción: 1956

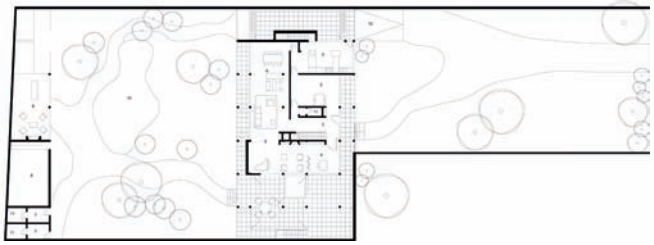
Peter Smithson describe la instalación como un hábitat de tipo simbólico en el que se encuentran las respuestas a las necesidades básicas humanas: una vista del cielo, un trozo de tierra, la privacidad, la presencia de la naturaleza y de los animales cuando los necesitamos insta a ampliar controlar y moverse.

La forma real es muy simple, un patio o espacio cerrado en el que se sitúa un pabellón. El patio y el pabellón están decoradas con objetos que son símbolos de las cosas que necesitamos, por ejemplo, una imagen de la rueda para el movimiento y para máquinas. El simple cobertizo de madera con techo ondulado, rodeado por una valla igualmente simple con paneles reflectantes, era más que un mero intento de dar expresión a las necesidades humanas básicas y universales.

En la creación de la arquitectura del patio y el pabellón se dejaron llevar por la suposición de que podría ser el arte de habitar. Reflejada en los paneles de espejo de la cerca, el visitante se transformó en un habitante.



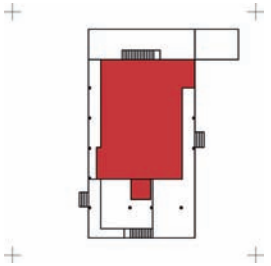
Montaje de imágenes reales con maqueta realizada por alumnos



Planta redibujada por alumnos

Vistas desde el patio interior

Alzado esterior desde acceso

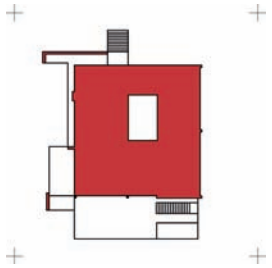


1957_ARG_Casa OKS
Arquitecto: Antonio Bonet
Ubicación: Buenos Aires, Argentina
Fecha de construcción: 1957

La casa, ubicada en el centro del solar, es un prisma rectangular que separa el terreno en un patio de acceso y otro interior que cuenta con una piscina que ya existía y un pabellón de juegos al fondo de la parcela.

La casa se compone de una malla de pilares y vigas de perfiles I con diferentes modulaciones en cada uno de los sentidos. Bonet divide el ancho de la parcela en siete crujías iguales, quedando así una separación de 4,05 m por módulos en un sentido y en el sentido perpendicular, se utiliza un esquema A-B-C-B-A que diferencian las pasarelas exteriores de circulaciones y servicios.

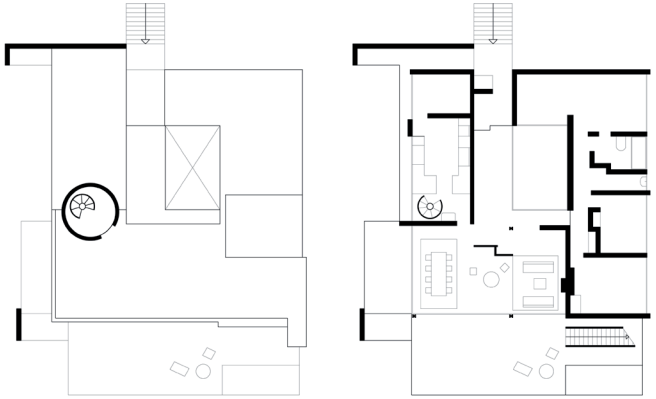
La estructura metálica está pintada de negro mate y deja ver la geometría de la vivienda y su volumen virtual a doble altura de terrazas y balcones en el este de la casa, rematado por una escalera que a través de una escalera conecta el jardín y el piso superior y está sujeta por una pared revestida con cerámica esmaltada de colores terrosos.



1957_ESP_Casa Moratiel
Arquitecto: José María Sostres
Ubicación: Barcelona, España
Fecha de construcción: 1957

La casa Moratiel le fue encargada a Sostres como residencia de fin de semana y vacaciones por Manuel Moratiel en el contexto de la Barcelona de la época (1955-1957). Éste traducía con claridad el modo de vida americano, difundido a través de las revistas y exposiciones de arquitectura que llegaban a la ciudad por aquellos años. A través de la ordenación distributiva y espacial de esta casa, proponía a sus clientes algunos rituales de vida desacostumbrados en estas latitudes. La casa obligaba a sus propietarios a ser modernos en un momento y en un contexto social aún marcado por el ambiente de la posguerra, cuyo rasgo más destacado, era el atraso en todos los órdenes de la existencia.

El arquitecto usó un inteligente recurso para ahorrar losa en algunas partes de la casa, la dirección de las viguetas es paralela a las fachadas, lo cual exime de colocar dinteles en éstas, dando así lugar a fachadas libres con "fenetres en longueur".



Planimetría elaborada por alumnos

Exteriores de la vivienda

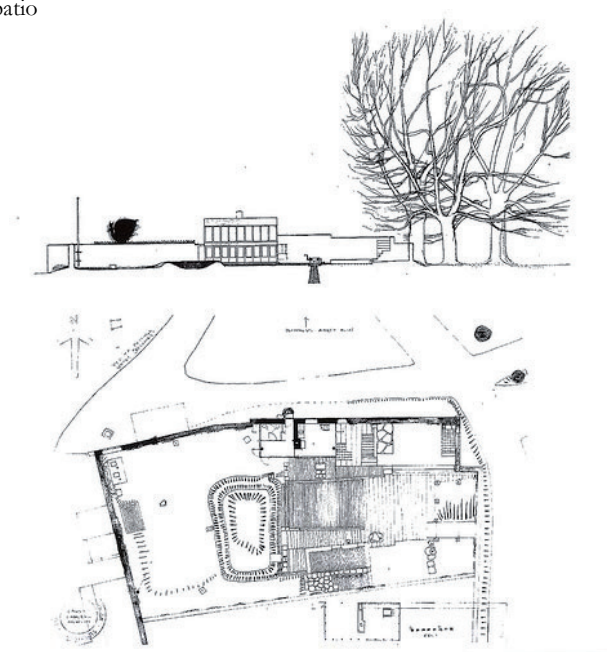
Interiores de la vivienda

Exterior desde la calle

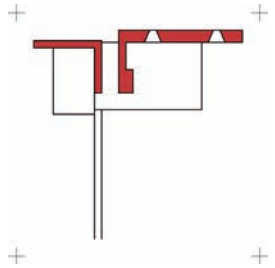
Exterior desde patio

Alison en la vivienda

Interior de la vivienda



Planta y alzado

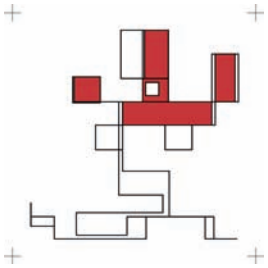


1962_UK_Pabellón Upper Lawn
Arquitecto: Peter + Alison Smithson
Ubicación: Wiltshire, Inglaterra
Fecha de construcción: 1962

La casa que los Smithson levantaron en Wiltshire pertenece al tipo de construcción que une la parte teórica con la práctica en la concepción y desarrollo de una idea. No sólo plasmaron en la construcción sus ideas tan concretamente como fue posible, sino que también construyeron "su lugar privado" para el retiro y la reflexión. El nuevo pabellón fue concebido como una simple caja en la parte superior de la pared existente del jardín.

Según el concepto actual el Pabellón Upper Lawn no es más que una choza primitiva, lo mínimamente cómoda para que los londinenses puedan escaparse de su entorno cotidiano y disfrutar de la vida al aire libre.

Para llevar adelante el proyecto los Smithson adquirieron parte de una antigua granja en Wiltshire, consistente en un gran patio amurallado con una casa de obrero construida en su pared norte. La mejor parte de la casa existente fue demolida para sustituirla por el nuevo pabellón respondiendo a las necesidades de los arquitectos. De la fachada principal original, sólo una de las antiguas chimeneas fue dejada intacta para que funcionase como centro del nuevo pabellón.

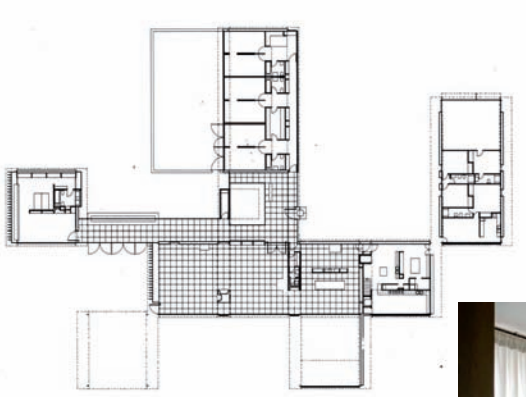


1963_ESP_Casa La Ricarda
Arquitecto: Antonio Bonet
Ubicación: Barcelona, España
Fecha de construcción: 1963

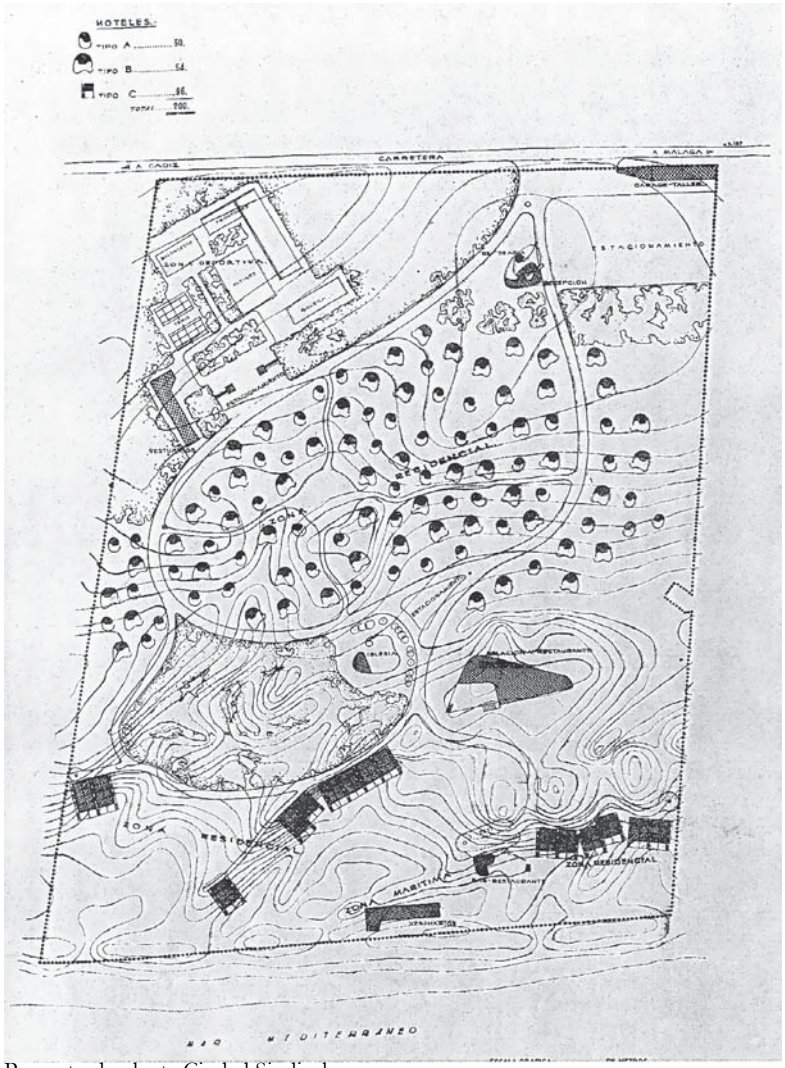
Sobre la plataforma de nivelación realizada en el terreno, se creó una malla ortogonal que ordena un sistema de cubierta a base de revoltones de hormigón armado. Las fachadas nunco son elementos de apoyo, sino que se transforman en grandes cierres de vidrio a poniente.

La estructura vertical está formada por una trama de pilares metálicos, de sección muy reducida, que definen un módulo espacial y estructual básico. Los pilares ligeros están cubiertos por un revoltón de dos láminas: la interior, estructural de hormigón armado, y la exterior como una solera a la catalana, separa por una cámara de aire ventilada y soportada por tabiquillos de techo muerte.

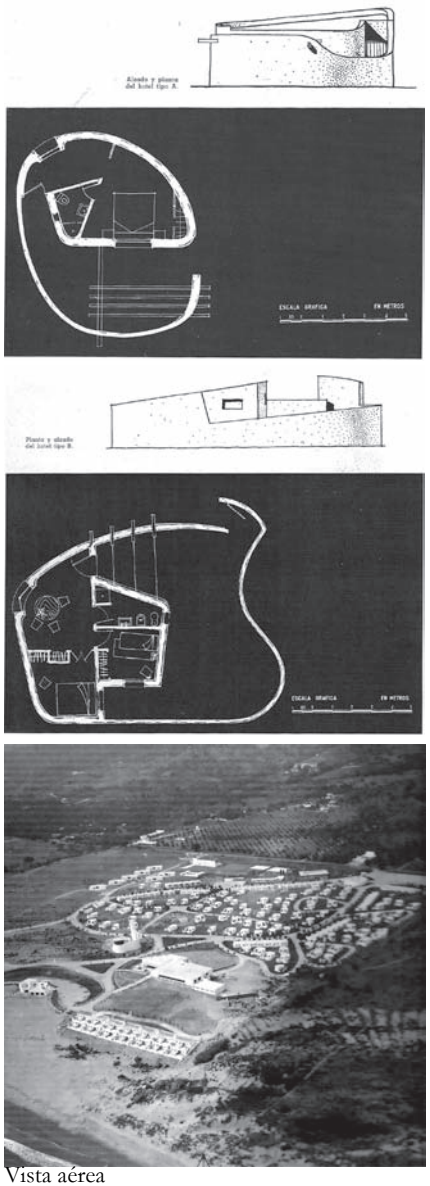
Los cerramientos verticales de las fachadas se funden con el exterior, pues sus muros de vidrio semitransparentes u opacos donde se utiliza gres vitrificado, reflejan el paisaje colindante.



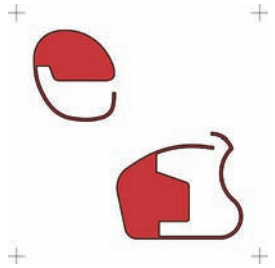
Alzado exterior



Proyecto de planta Ciudad Sindical



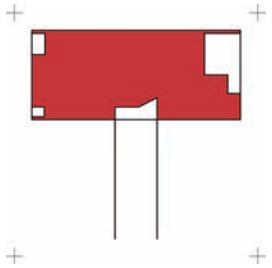
Vista aérea



1963_ESP_Ciudad Sindical
Arquitecto: Manuel Aymerich+Angel Cadarso
Ubicación: Málaga, España
Fecha de construcción: 1963

El proyecto se construye entre 1956 y 1963, en Marbella, por lo que podemos encajarlo en el periodo de arquitectura moderna que empezó con el final de la segunda guerra mundial (1945) y dejando atrás el racionalismo, da paso a una mayor libertad y expresividad, se introduce la curva y las formas orgánicas que forman una arquitectura escultural. También se caracteriza este periodo por la simpleza de las obras y el cuidado del material que es el único toque de color, porque la arquitectura no tiene ya añadidos estilísticos de color u ornamento.

La idea primera de la que surge la vivienda es la función que tiene de habitar en un lugar costero y como residencia vacacional temporal. Esto demanda un estilo de vida muy de cara al exterior. La terraza es la estancia esencial de la casa, donde se realiza el habitar durante todo el día, quedando la casa propiamente dicha como un lugar estanco, cerrado y como módulo básico donde se duerme, se cocina y se asea. De este modo, la terraza constituye en torno a la mitad de la superficie privada que le pertenece a una familia.



1964_EEUU_Casa Vanna
Arquitecto: Robert Venturi
Ubicación: Philadelphia, Estados Unidos
Fecha de construcción: 1964

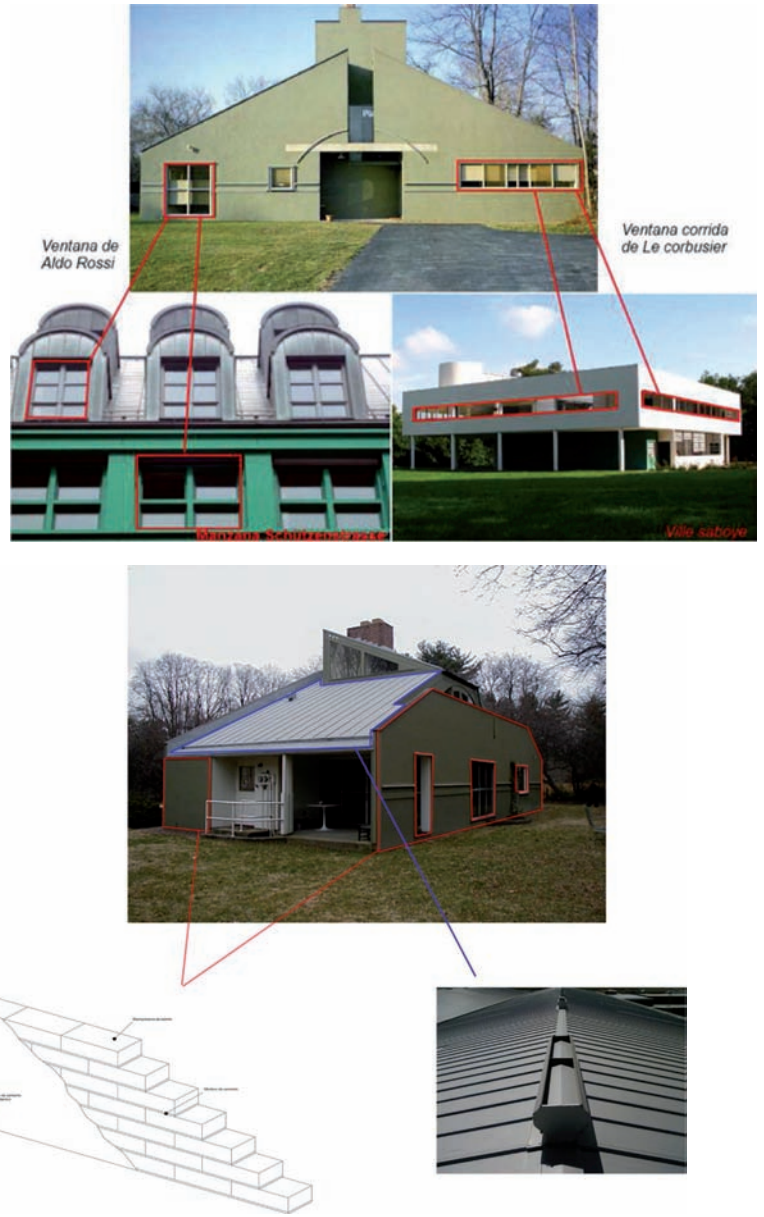
En 1962, la señora Vanna Venturi encargó a su hijo Robert Venturi su vivienda, se encuentra en Chestnut Hill, en las afueras de la ciudad de Philadelphia a unos 15 km al norte del centro.

Como podemos apreciar aunque la casa parece que se cierra exteriormente, interiormente podemos ver que se abre hacia el exterior disfrutando de las vistas mediante huecos o pequeños porches en la planta baja y pequeñas terrazas en la planta alta.

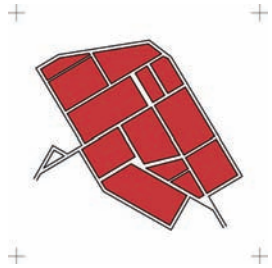
La planta Baja contiene vestíbulo de acceso, estar comedor, cocina que nos muestra las zonas públicas y zona de recibimiento al visitante.

Dos dormitorios y baño en planta baja y otro gran dormitorio, un pequeño núcleo sanitario y dos ámbitos para guardar en planta alta, conforman las zonas donde el habitante de la casa o invitados desarrollan sus actividades en un ámbito más íntimo.

La fachada principal guarda una cierta simetría con una morfología parecida a nuestro concepto tradicional de casa, pero son las ventanas y la salida de la chimenea las que rompen con esta simetría consiguiendo una fachada asimetríca, nos da ha entender la complejidad y contradicción que nos vamos a encontrar en el interior.



Análisis de la vivienda realizado por alumnas

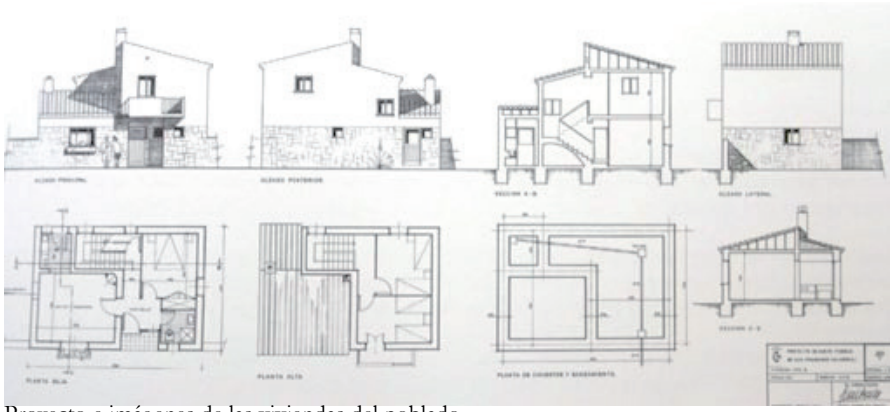


1964_ESP_Poblado de Huercal-Overa
Arquitecto: Jesús Ayuso Tejerizo
Ubicación: Almería, España
Fecha de construcción: 1964

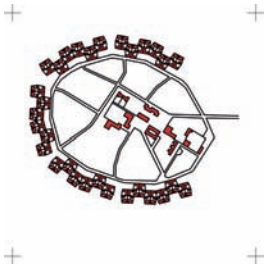
Situado en la zona del Saltador, el poblado de San Francisco, se sitúa a 4 kilómetros del pueblo de Huércal-Overa. Aunque el trazado urbanídtico inicial preveía la construcción de 90 viviendas, sólo se construyó una primera fase de 42 viviendas para colonos y cuatro para obreros.

Las características más significativas de este pueblo que lo diferencia del resto de la provincia, es el uso de los materiales con los que se construyó. Distinto de los habituales muros enfoscados y pintados en blanco y las cubiertas planas. En Huércal-Overa se utilizan paredes de mampostería de piedra y faldones inclinados de teja, creando una imagen muy peculiar que se acerca más a la arquitectura auspiciada desde el Instituto Nacional de Colonización y que puede verse en muchos de los pueblos de colonización dispersos por toda la geografían española.

Las viviendas se ordenan en tres manzanas rectangulares, ocupando parcelas con una superficie de 612'5 m2, intentando siempre que exista el mínimo número de viviendas orientadas al norte. Las viviendas se colocan aisladas, mientras que las dependencias agrícolas del interior se adosan cuatro a cuatro con las de la siguiente calle, solución que abarataba los costes.



Proyecto e imágenes de las viviendas del poblado

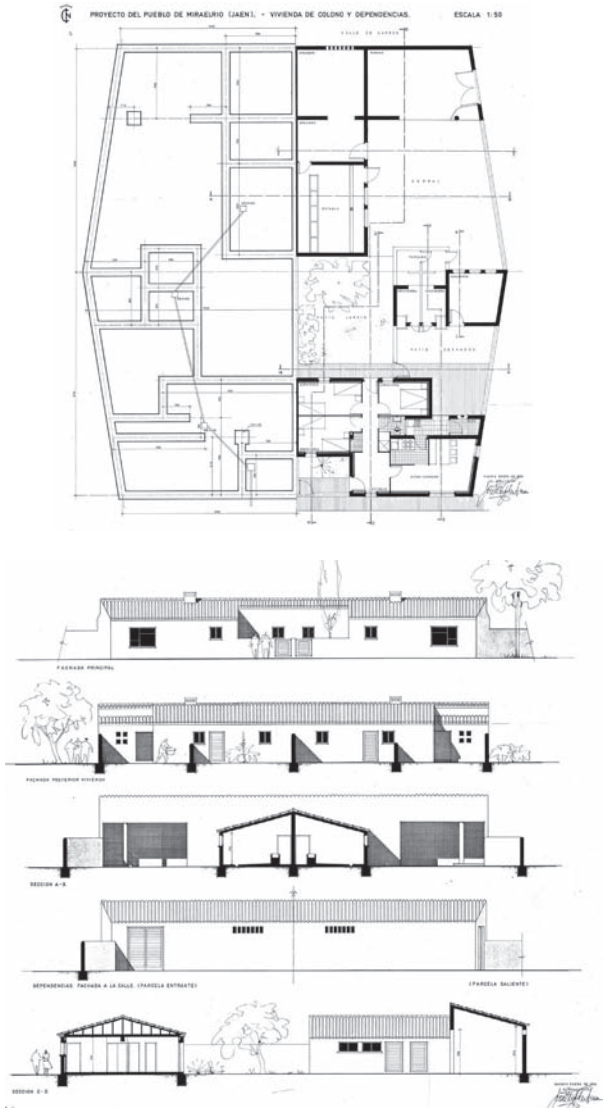


1964_ESP_Poblado Miraelrío
Arquitecto: Fernández del Amo
Ubicación: Jaén, España
Fecha de construcción: 1964

En el término municipal de Vilches, al norte de la provincia Jaén, se sitúa Miraelrío, en la parte más alta de una meseta definida por el encuentro de los ríos Guadalén y Guadalimar. Lo forman 60 viviendas de colonos y ocupa 11.5 hectáreas.

Tiene formas más orgánicas que geométricas, y se aleja de las rígidas direcciones marcadas por el Instituto Nacional de Colonización, y que por ser propuestas más innovadoras son más difíciles de asumir. Una visión más paisajística, que rechaza las manzanas habituales y plantea esquemas orgánicos aunque la independencia de las circulaciones está presente. Se intentó dar una visión más alla del trabajo, comunicandose con la naturaleza y disfrutando de esta, orientando las casas hacia los valles de los ríos.

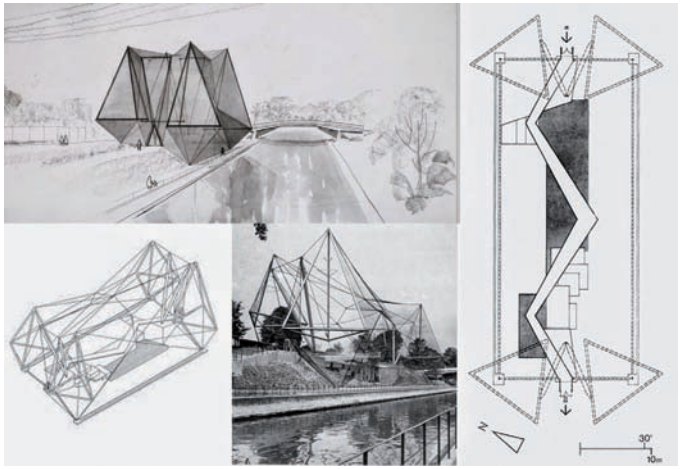
En este pueblo se elimina la diferencia social entre colonos y los trabajadores al porponerles a ambos la misma vivienda y las mismas oportunidades. La idea principal era colonizar el campo para cultivarlo ya que arrastraba una profunda crisis, en definitiva la gente iba allí a trabajar. La célula habitable se planteó como la mínima y necesaria para llevar el mayor espacio a la zona de trabajo de cada familia.

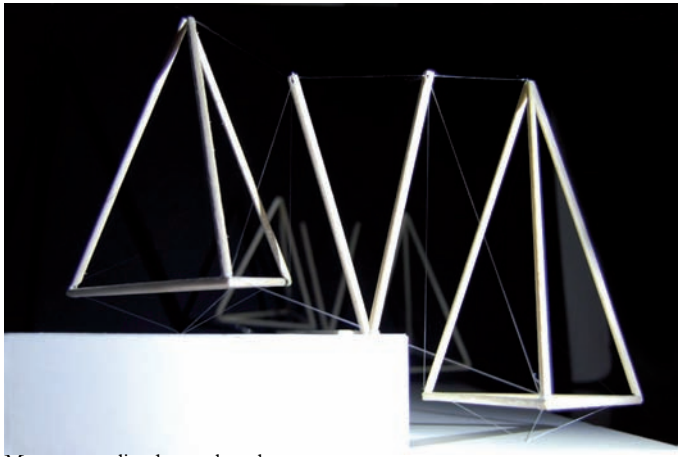


Planimetría de las viviendas

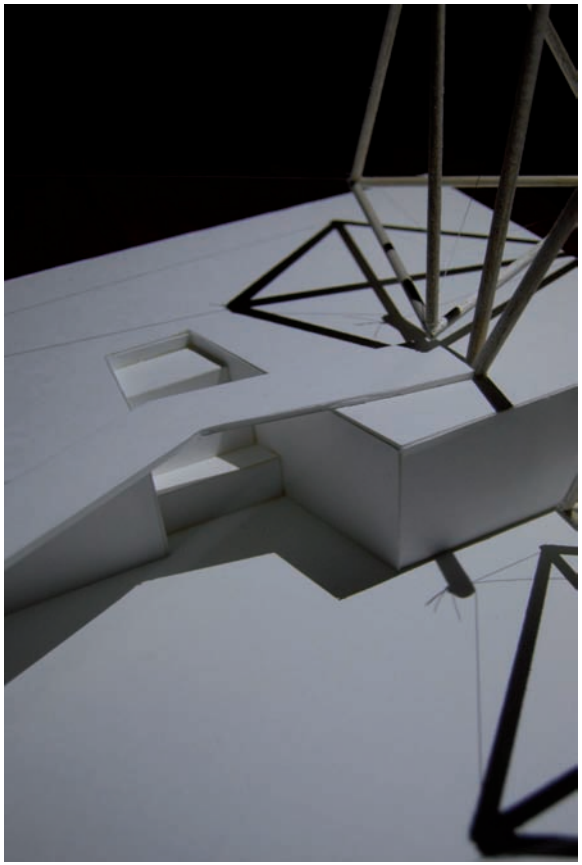
Plaza Miraelrío

Vista aérea del poblado





Maqueta realizada por los alumnos



1964_UK_Snowdon Aviary
Arquitecto: Armstrong-Jones+Price
Ubicación: Londres, Inglaterra
Fecha de construcción: 1964

La estructura está realizada con la más avanzada tecnología del momento, en aluminio y acero inoxidable. Cuatro grandes tetraedros y dos piezas en v se soportan, traccionadas, comprimidas y tensadas por cables, a modo de estructura de tensegridad; una extensa malla las reúne, envolviéndolas, conteniendo el máximo espacio posible para permitir el vuelo de las aves. Unas pequeñas esclusas en cada extremo permiten el acceso de visitantes al interior a través de un recorrido en zig-zag.

La obra del aviario, única de Price que a día de hoy sigue en pie tal cual se construyó, es un magnífico ejemplo de su arquitectura y de su manera de entender la arquitectura, y el hecho de que todavía se mantenga en ese estado es señal de que todavía no ha realizado su cometido. Price creía en una calculada incertidumbre en la que las construcciones adaptables o temporales eran más útiles y cumplían mejor su función que otras más estables, rígidas o permanentes. Así entendía que todos los edificios deben aceptar su propia desaparición o su completa transformación. El arquitecto, dentro de ese esquema, debe dar libertad al usuario para dar forma a su entorno a la vez que adaptarse y evolucionar con la sociedad.

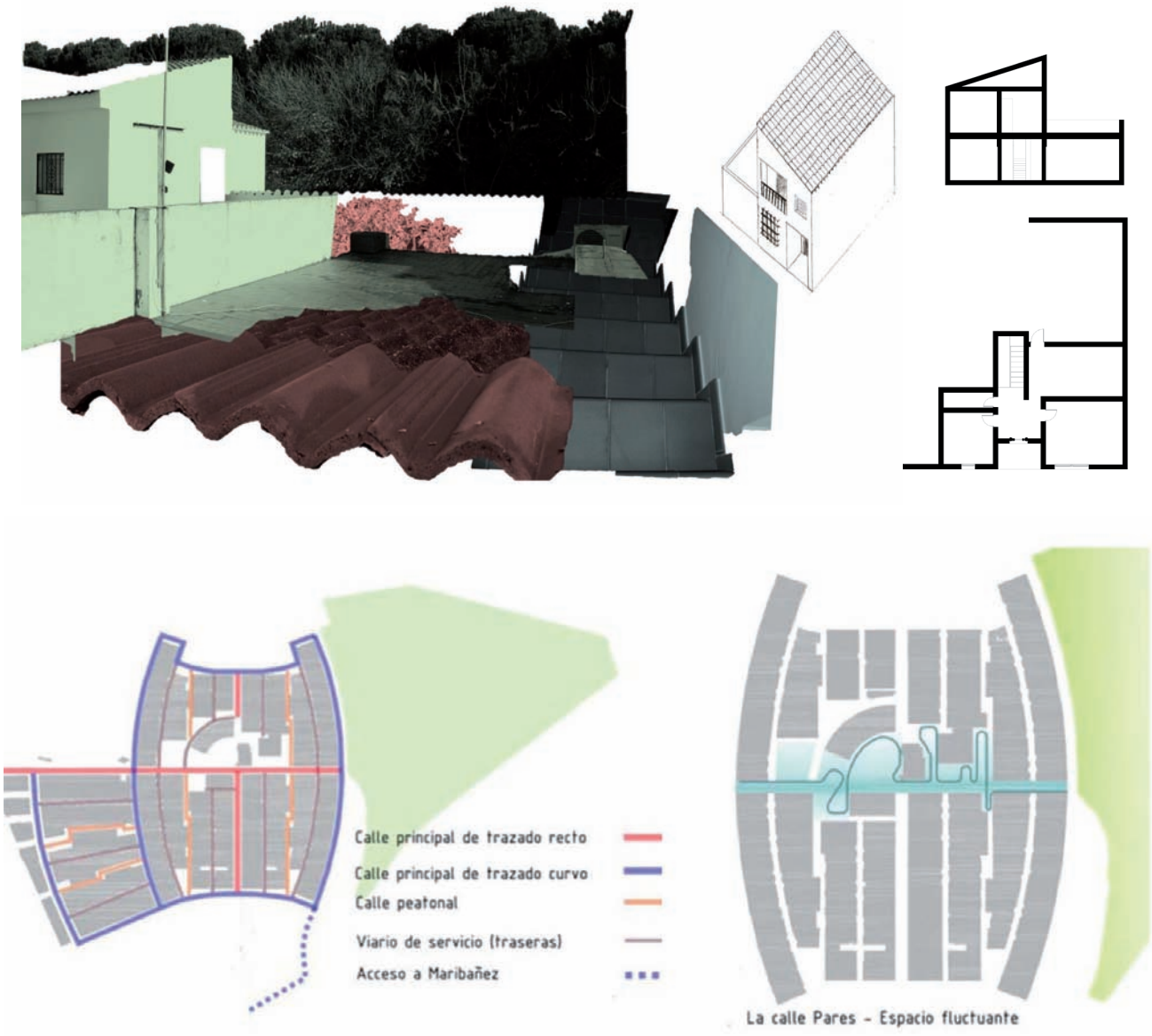
1968_ESP_Poblado Maribañez
Arquitecto: Daniel Carreras Mata
Ubicación: Sevilla, España
Fecha de construcción: 1968

El núcleo poblacional de Maribañez pertenece al municipio de Los Palacios y Villafranca, que a su vez está situado en el cuadrante Suroccidental de la provincia de Sevilla e integrado en la comarca del Bajo Guadalquivir.

La forma del poblado responde a dos arcos de circunferencia que no llegan a unirse y de forma radial se van constituyendo las parcelas hasta llegar a la paralelización de las calles y de las viviendas. Responde a una circulación mixta; con viario peatonal y carreteras que se cruza.

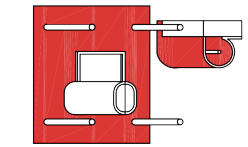
La calle Pares es el eje principal de trazado recto, el eje longitudinal que cruza todo el poblado. Esta calle, fundamental en la estructura del poblado, ejerce de espacio fluctuante, donde se concentra la plaza del pueblo, punto central, los comercios y los edificios más representativos.

Sin duda alguna lo más característico de la vivienda es su cubierta inclinada y el color de su fachada en la planta baja. Manuela nos abrió la puerta de su casa y pudimos comprobar la construcción de toda la vivienda en esencia; pues no había ejecutado modificación alguna.



Planimetrías y collage realizado por los alumnos

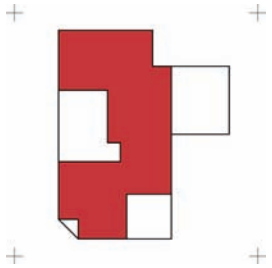
Maqueta alumnos



1968_Berstein House
Arquitecto: John Hedjuk
Ubicación: Teórica
Fecha de construcción: Teórica

Concebida como una casa implantable en cualquier lugar, se eleva del suelo, para evitar disidir en exceso con él. Sus grandes ventanas miran al exterior, sus balcones conectan con el entorno, pero, sobre todo, la casa Bertein se mira a sí misma, con esa gran galería de casa cotilla y unitaria.

Se encuentra en la segunda planta, en la que también hay dos habitaciones y un baño completo, y se vuelca a la planta primera. Este espacio diáfano cuenta con una chimenea cuyo conducto sale a la fachada exterior. Tiene adosadas dos habitaciones y un baño, en posición homóloga a la de la planta segunda.



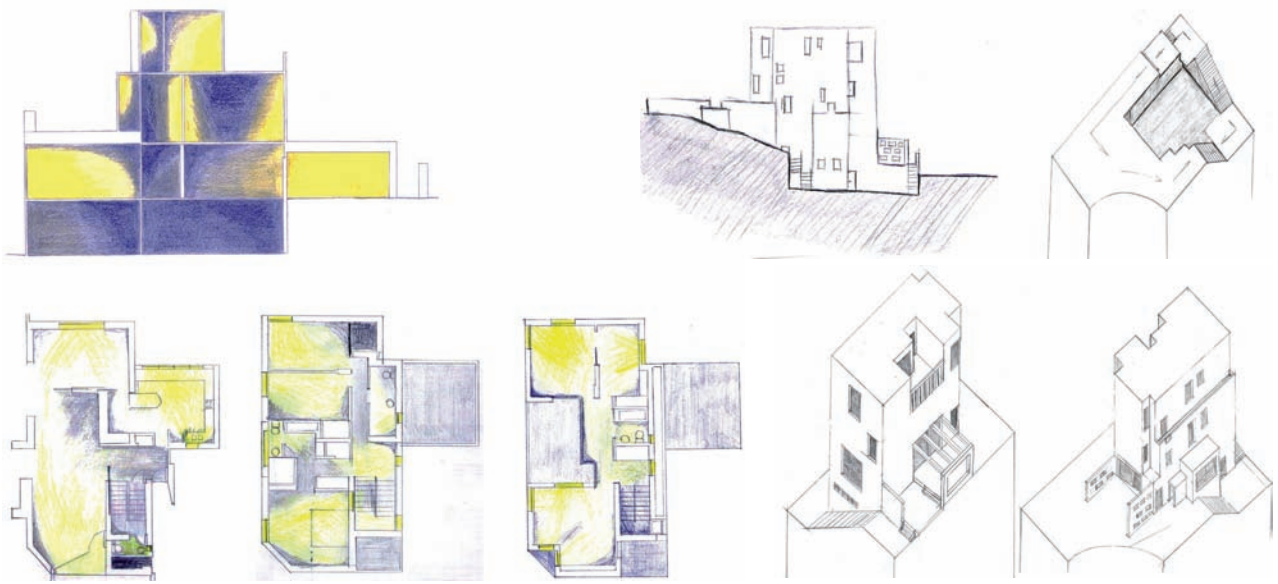
1970_ESP_Casa Bon Tom

Arquitecto: Martínez Lapeña+Elías Torres
Ubicación: Barcelona, España
Fecha de construcción: 1970

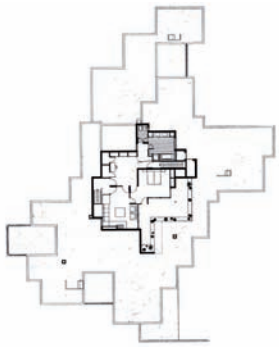
Es una vivienda unifamiliar creada en el año 1970 y reformada por los arquitectos Torres y La peña. La reforma consiste en liberar la casa hacia el exterior, eliminando los muros que limitan la fluidez del espacio. Una de las características de esta renovación es que se ha mantenido la estructura original de la casa, limitando su forma y su crecimiento en horizontal y obligándola a crecer en altura. La parte delantera de la casa consta de unos muros cuya función es delimitar el espacio que crea la casa, jugando con los espacios y creando distintos recorridos, de manera que se obtiene una arquitectura dinámica, alejada de la arquitectura estática existente anterior a la reforma.

La parte trasera intenta adaptarse a la pendiente existente debido a que la casa está situada en una montaña. La casa aprovecha ese desnivel para crear una planta semisótano muy útil para guardar cosas de la casa y ahorrar espacio en el interior, permitiendo una casa mas libre.

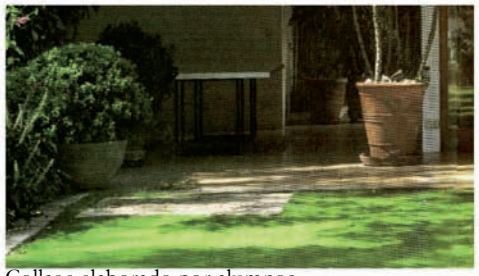
Gracias a estar situado en una colina, se puede aprovechar tanto la luz, como el aire de las cuatro fachadas del edificio, obteniendo un aire puro y fresco las 24 horas del día. La luminosidad es perfecta a cualquier hora, ya que al ser un interior libre, no impide la luz entre habitaciones.



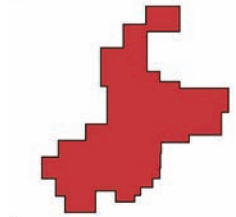
Análisis de la vivienda elaborada por alumnos



Plantas baja y primera



Collage elaborado por alumnos



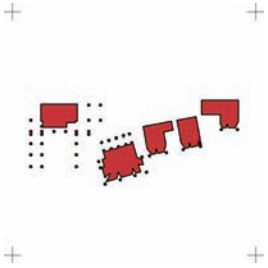
1972_ESP_Casa Zóbel

Arquitecto: Jose Antonio Coderch de Sentmenat
Ubicación: Cádiz, España
Fecha de construcción: 1972

Esta casa se sitúa en la manzana central de la urbanización Sotogrande en una posición privilegiada topográficamente por las vistas que ofrece en la distancia del mar y del peñón de Gibraltar.

La vivienda cuenta con un complejo programa que se resuelve a partir del patio situado en la entrada, convertido en punto de referencia de la casa. Este patio ilumina el vestíbulo principal de la vivienda, y en torno a él se despliegan, en la planta baja, el área de servicio orientada hacia el oeste, el área de relación, con vistas hacia el sureste, y el área de los niños, volcada hacia el amplio jardín que se desarrolla al este de la parcela.

Se busca intencionadamente la disolución del volumen de la vivienda en la frondosa vegetación que puebla la parcela a través de una geometría fragmentada, en la que los paños de muro nunca tienen longitud superior a una estancia. Supone un ejercicio de coherencia con la apuesta por una arquitectura humanista que entroncó al arquitecto con el Team X en la Europa de posguerra, y que incidía expresamente en los valores asociados al material: tapias encaladas, carpinterías de madera, venecianas, conforman una estética de lo pobre que en su espíritu, contrasta con el lujo del interior.



1972_ESP_Can Lis
Arquitecto: Jorn Uzton
Ubicación: Mallorca, España
Fecha de construcción: 1972

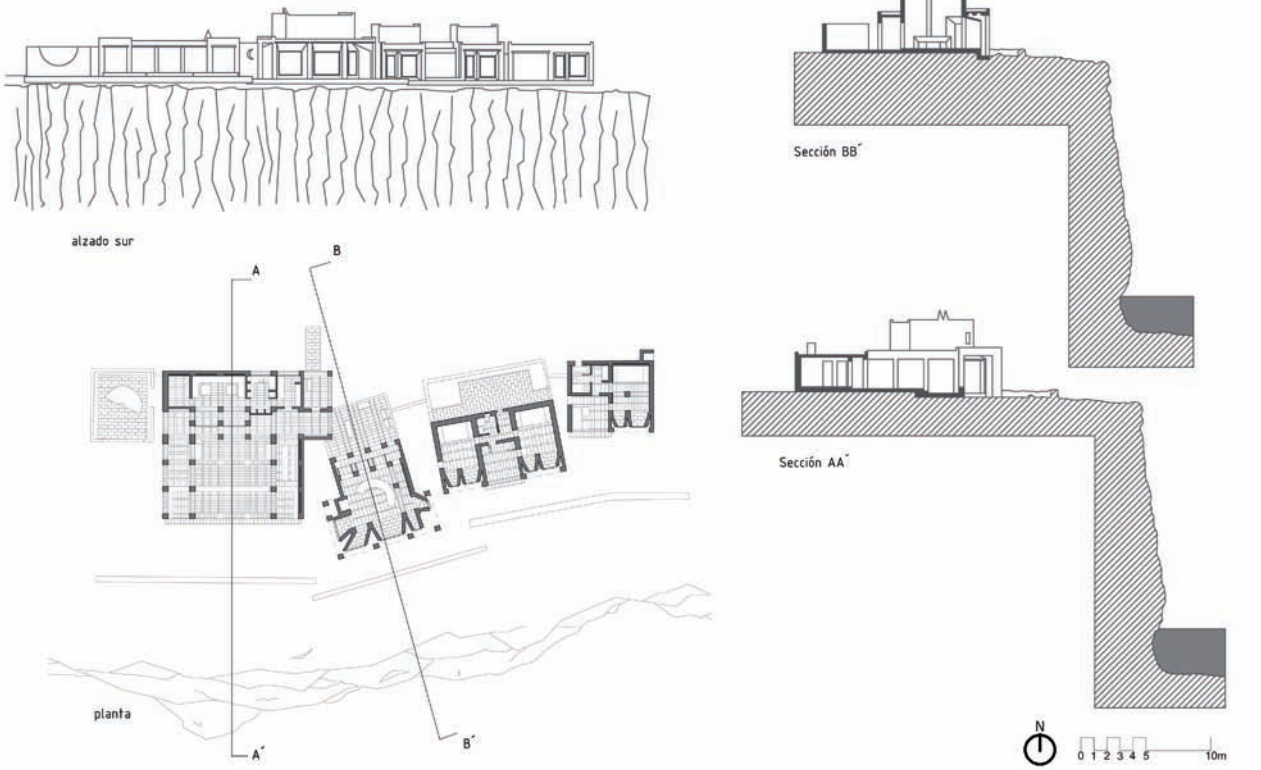
La casa se sitúa frente a un acantilado en el pueblo de Porto Petro, al suroeste de Mallorca. Su orientación es hacia el sur captando las privilegiadas vistas del lugar. El acceso a la casa se realiza desde una calle paralela al mar.

Utzon desde el principio tiene una idea concebida de distribuir la casa en cuatro módulos. En la primera propuesta propone una geometría rígida y en la definitiva, juega con los módulos para obtener la mejor disposición a la actuación del sol.

Uno de los aspectos mas llamativos de la casa es la circilación que se realiza por el exterior, quedando sólo cubierto el acceso. Utzon usa ésta técnica por la relación tan potente con la naturaleza.

Se utiliza un material existente en la zona como es la piedra de marés, es el material predominante, pareciendo que la casa es un saliente mas del acantilado. El hormigón es utilizado en las vigas prefabricadas y otro de los materiales usados en la construcción de la casa es la cerámica como elemento decorador.

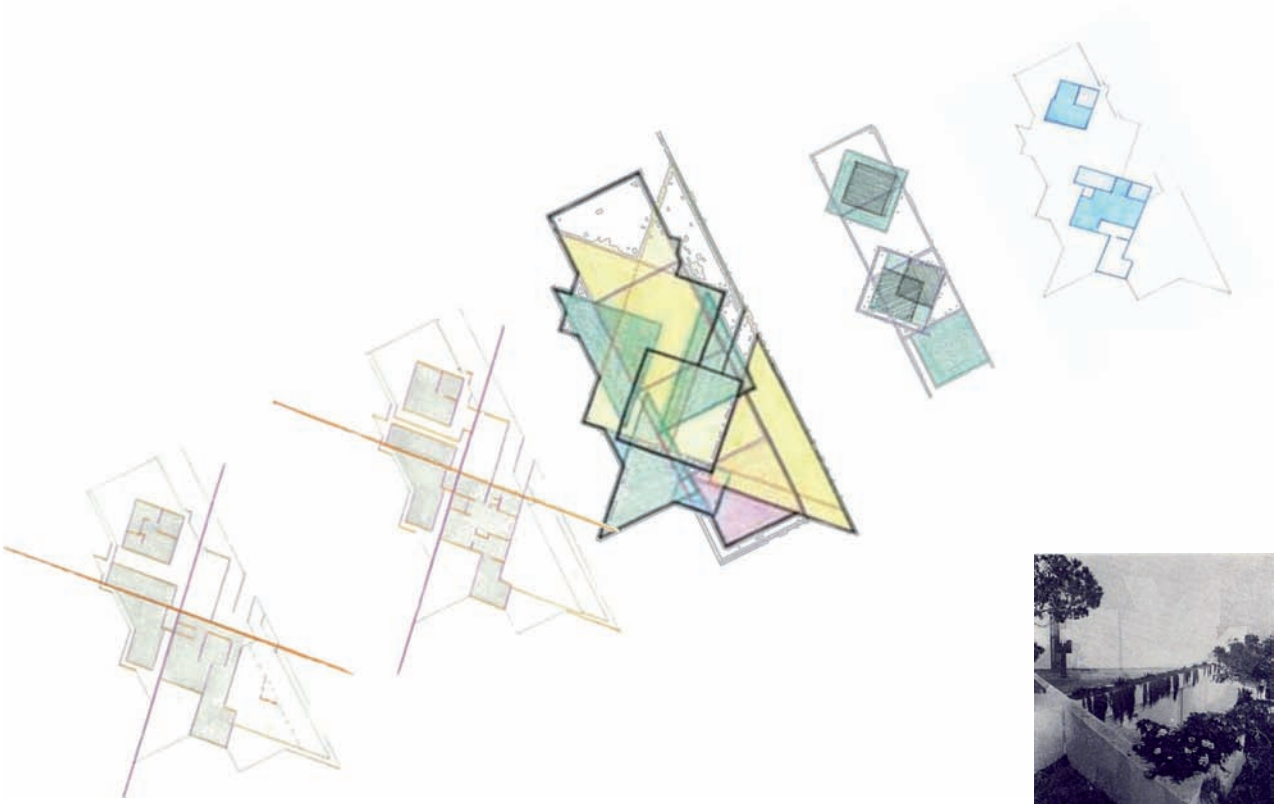
La estructura vertical se compone de pilares y muros y la estructura horizontal es unidireccional y está formada por vigas pretensadas y bovedillas aligerantes.



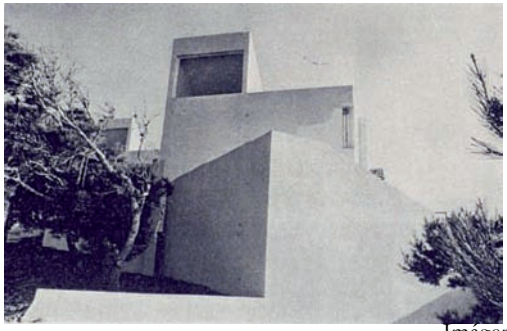
Planimetría elaborada por alumnos

Exteriores de la vivienda

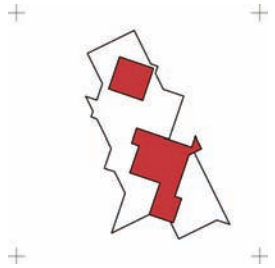
Uzton enseñando sistema de vigas y bovedillas



Análisis de planta por alumnos



Imágenes exteriores de la vivienda



1973_ESP_Casa Van Den Driesche
Arquitecto: Martínez Lapeña+Elías Torres
Ubicación: Barcelona, España
Fecha de construcción: 1973

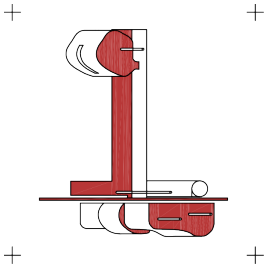
Sus obras están marcadas por la arquitectura del mediterráneo español. Combinan aspectos formales del campo y la ciudad con una gran libertad creativa. Se inspiran en la pintura, la escultura y la naturaleza, además de en la arquitectura. Su estilo se basa en la investigación, en este caso en la casa payesa.

Las casas payesas tienen una tipología muy especial jugando con volúmenes blancos y sombras. Esta tipología se adapta a las necesidades del crecimiento familiar a partir de un cubo inicial. Cada habitación tiene soportes y techo propio (conservan la tradición de construir habitaciones individuales según las necesidades).

La casa Van Den Driesche se encuentra en la cala Molí, al suroeste de la isla de Ibiza. Está orientada a poniente y se encuentra ligada orgánicamente al lugar.

Situada en un barranco, añade privacidad a la vivienda. La casa se adapta a la topografía, por lo tanto, se producen cambios de nivel de manera progresiva dentro de la misma. Se produce una fusión interior-exterior.

La parte interna de la casa se une a las terrazas y éstas a su vez con el entorno. La distribución de espacios se realiza en función de los cambios de nivel.



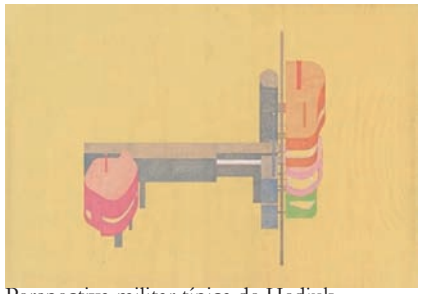
1973_Wall House 2
Arquitecto: John Hedjuk
Ubicación: Conneticut EEUU
Fecha de construcción: 1973

Fue encargada por Arthur Edwars Bye para una parcela que poseía en Ridgefield (EE.UU.), si bien este desisistió del encargo. El proyecto surge de los análisis, ensayos y estudios sobre la deformación del cubo y el muro como elemento de diseño. La obra está antecedida por la One-Half House y la House 10, de 1966. Hedjuk persigue la idea de que la arquitectura debe ser un arte de las formas que debe responder ante una utilidad.

Está formada por un eje horizontal y otro vertical, el pasillo y el muro. Los tres volúmenes que se adosan a este último tienen cada uno una función diferente y mantienen su independencia, pues sus forjados no llegan a tocarse. Dan la impresión de estar flotando, además, se unen al muro mediante elementos transparentes.

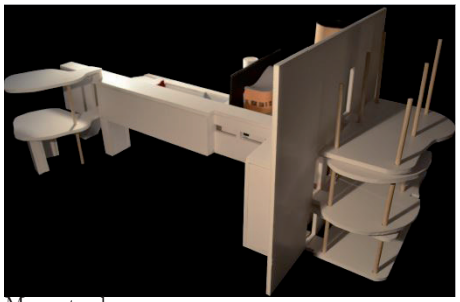
Dada la distribución funcional, es necesario atravesar el muro y cambiar de planta para cambiar de espacio, algo totalmente opuesto a la fluidez espacial de Movimiento Moderno. El primer nivel es el dormitorio, el segundo, el comedor y la cocina y el tercero, la sala de estar. El estudio se encuentra al final del pasillo, en el extremo opuesto.

En 2001, tras la muerte de Hedjuk, un empresario la construyó en Groningen (Países Bajos).



Perspectiva militar típica de Hedjuk

Vistas exteriores

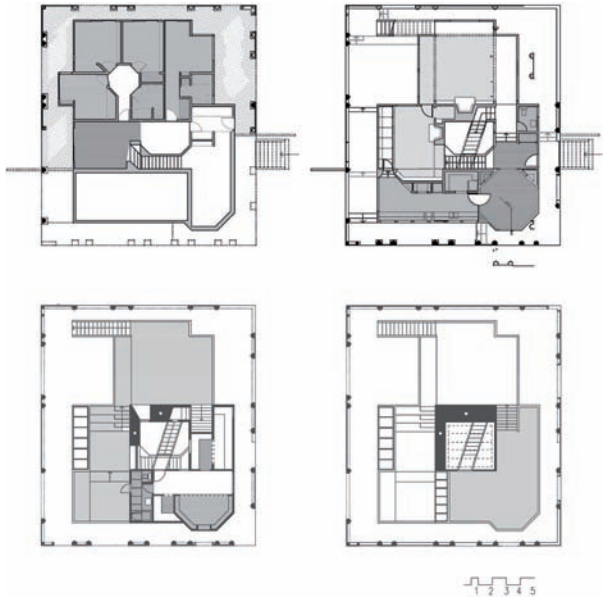


Maqueta alumnos

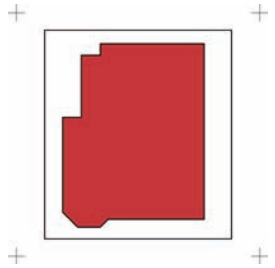
Vistas interiores

Exteriores de la vivienda

Detalle doble piel



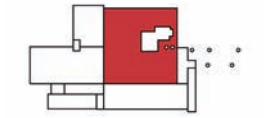
Planimetría elaborada por alumnos



1975_EEUU_Zimmermann House
Arquitecto: William Turnbull
Ubicación: Fairfax, Estados Unidos de América
Fecha de construcción: 1975

La solución que se les presentó a la familia Zimmermann fue un armazón cúbico compuesto por celosías dentro del que los espacios se disponían según las necesidades funcionales.

El arquitecto en esta vivienda fue más allá y proyectó una "casa dentro de una casa", una pieza que pretendía ser un porque o una terraza contínua y lo conseguía mediante un desprendimiento gradual de sus capas de paredes. Así, en sección, la masa de la casa se va reduciendo en cada uno de sus siguientes niveles, con cada volumen reducido coronado por terrazas semi-abiertas. Encerrando los espacios de vida tradicionales, la "casa exterior" es una celosía de madera de secuoya de aspecto envejecido de forma natural, cuya estructura vista se compone de pequeñas piezas, también de madera. La estructura-celosía escondía una composición volumétrica "loosiana", con el fin de proveer de suficiente espacio al aire libre. Unas "ventanas" demasiado grandes en línea con las puertas de cristal y los grandes ventanales de la casa interior rompen la continuidad de la celosía en los puntos donde la calidad de las vistas lo exigía, con la función de enmarcar el paisaje exterior. En esta obra se contempla un caso límite de separación entre la forma externa y los volúmenes interiores.



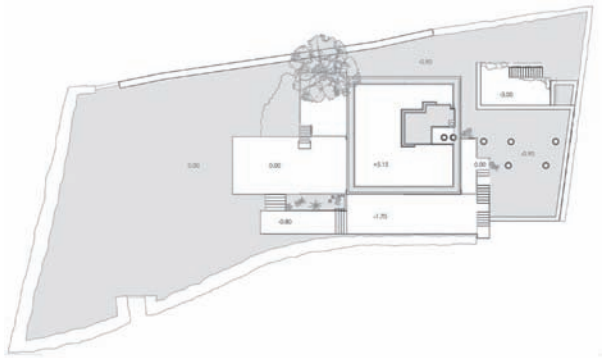
1976_ESP_Casa Domínguez

Arquitecto: Alejandro de la Sota
Ubicación: Pontevedra, España
Fecha de construcción: 1976

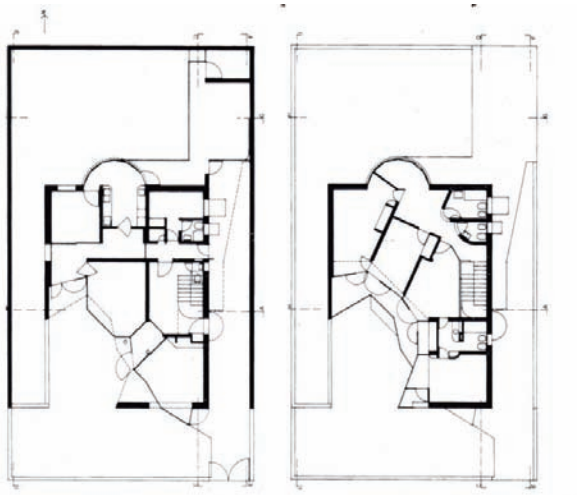
La casa Domínguez está localizada en Galicia, en la provincia de Pontevedra. Alejandro de la Sota plantea mantener intacta la finca original, preservando el tradicional muro de piedra que delimita tanto finca con el camino de Ruza, de manera que no construye los límites, sembrando un seto como elemento natural de separación con la calle Río Miño.

En verano de 1973 Sota visita la parcela con vistas privilegiadas sobre la ciudad de Pontevedra y la ría. El estrato elevado a modo de palafito se convierte en un gran "ojo" sobre la ladera, la ría, la ciudad y las montañas lejanas.

La vivienda se fracciona en dos estratos diferentes: el estrato enterrado integra todos los dormitorios, el garaje y la zona de servicio. Se propone una zona de juego para niños y una bodega situada bajo los dormitorios. La zona de reposo se divide en espacios independientes para padres, hijos e hijas, incorporando cada recinto galerías comunes. El garaje y la zona de servicio se separan de los dormitorios de la vivienda principal. El estrato elevado integra el gran espacio estar-comedor y la cocina. Asociados a este nivel aparecen espacios exteriores como la terraza intermedia situada al sur o la cubierta jardín.

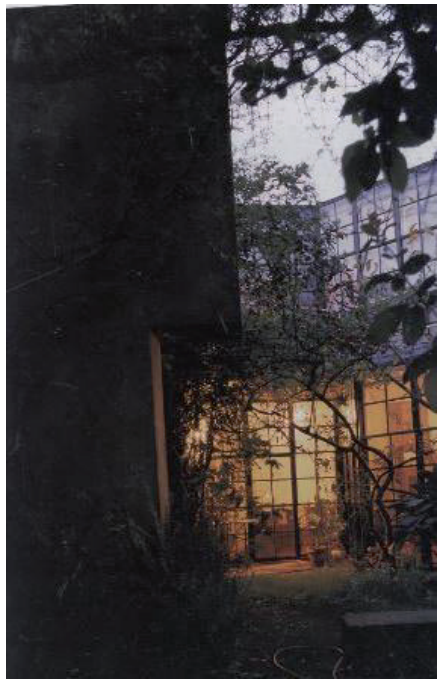


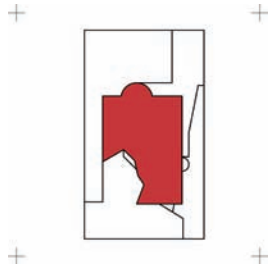
Plano y collage de imágenes realizado por alumnos



Plantas baja y primera

Imágenes exteriores del patio de la vivienda





1976_POR_Casa Beires
Arquitecto: Alvaro Siza
Ubicación: Povoa do Varzim, Portugal
Fecha de construcción: 1976

La forma racional unida a los avances de la técnica, en el uso del hormigón como soporte horizontal y el de la piedra y el ladrillo en el soporte vertical. Usando una mezcla de materiales típicos de la zona portuguesa combinado con el diseño de unas ventanas únicas, el autor va jugando con el avance tecnológico en el material y materiales ya habituales.

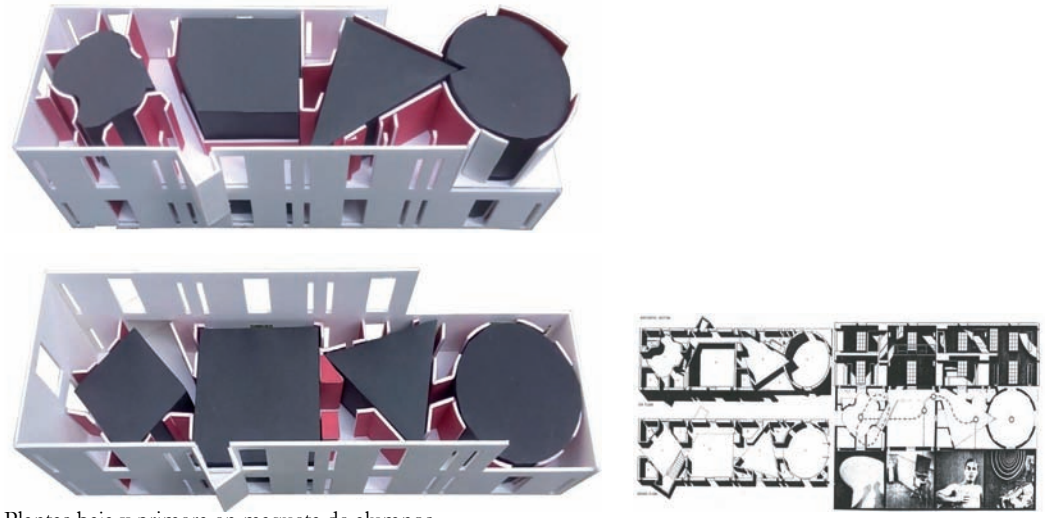
La explosión en la esquina de la casa, da lugar a un patio jardín alrededor del cual se desarrolla la casa. esta se encuentra frente a la calle publica, que se caracteriza por ser un espacio de transición y articulación interior-exterior, publico-privada. Es la manera que tiene el arquitecto de sacar del racionalismo comun un espacio rectangular, que a lo primero que incita es a cuadricularlo. Además ello le permite dar un dinamismo y una sensación de movimiento a la fachada y a la distribución interior.

El aprovechamiento de la luz local como característica del autor ya que la casa está abierta hacia dos de sus lados, y predomina como característica principal del diseño, el patio.

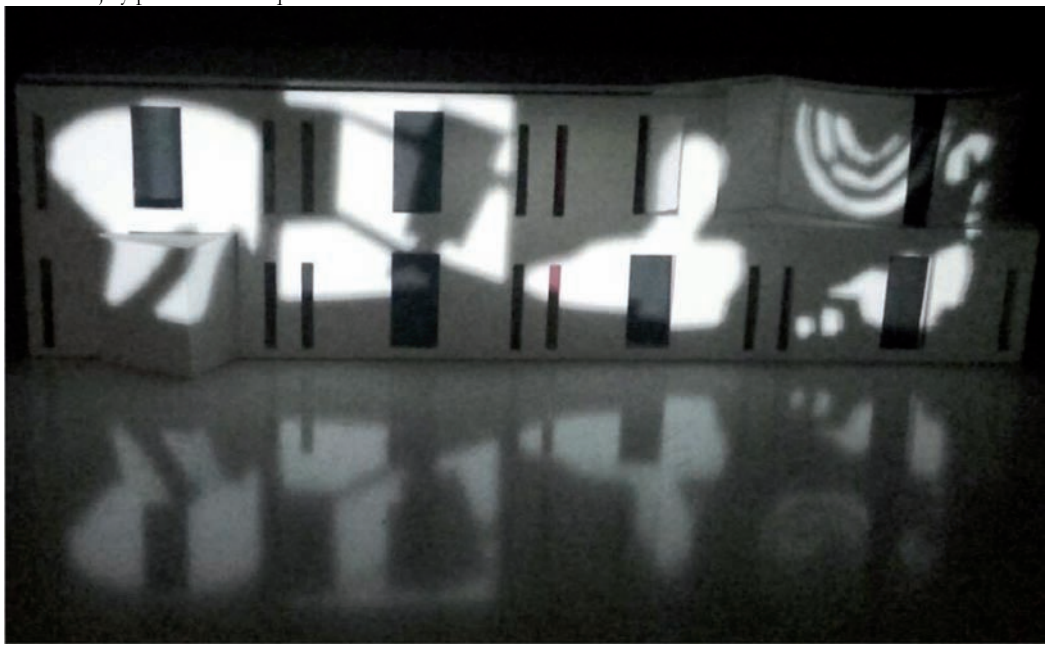
1976_TEÓRICA_Sequential House
Arquitecto: Bernard Tschumi
Ideación: Francia
Fecha de ideación: 1976

Los guiones, y un mayor protagonismo del movimiento constituyeron un avance cualitativo en la relación entre el programa y el espacio y en la evolución de la secuencia transformacional que implicaba el lenguaje gráfico arquitectónico, y fueron el referente en los Screenplay Series, cuya finalidad era la de plantear hipótesis sobre procedimientos que pudieran ser aplicados a la arquitectura. Tschumi apuntaba que, partiendo de las investigaciones formales y narrativas del arte contemporáneo y en concreto del cine, era posible establecer analogías instrumentales con el pensamiento arquitectónico a través de sus técnicas de tratamiento de espacio y tiempo mediante planos. Esta serie pretendía "explorar la relación entre acontecimientos ("el programa") y espacios arquitectónicos, por un lado, y recursos transformacionales de naturaleza secuencial, por otro. Apuntan a desarrollar un grupo contemporáneo de herramientas arquitectónicas".

El resultado gráfico consistía generalmente en un conjunto de fotogramas de películas y de dibujos en planta -expresando la acción o el movimiento de los personajes- y en axonométrica o en perspectiva cónica, representando la construcción de un espacio "escenográfico" que daba soporte a esa acción.



Plantas baja y primera en maqueta de alumnos



Proyección de *Le sang d'un poète* sobre maqueta de alumnos

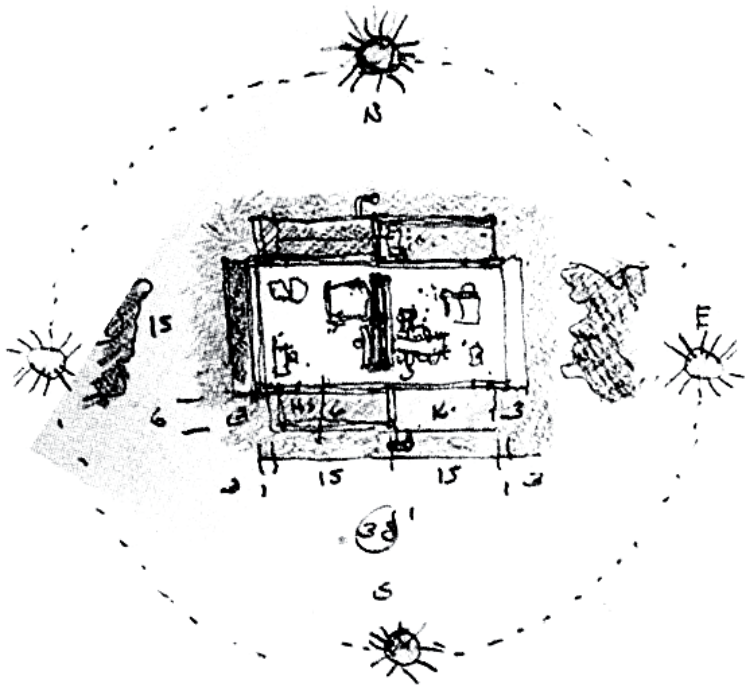
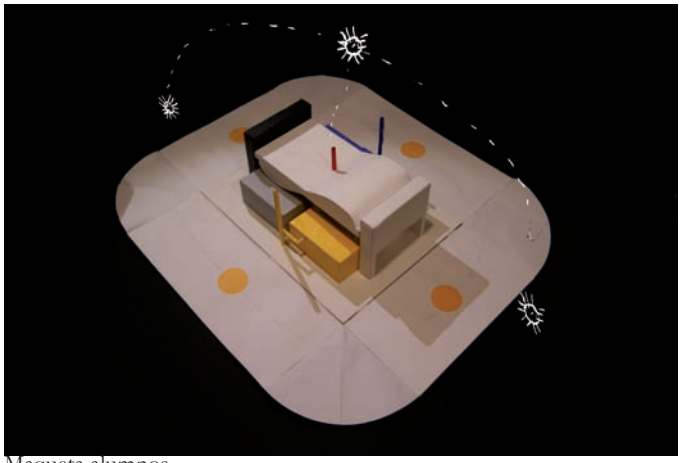
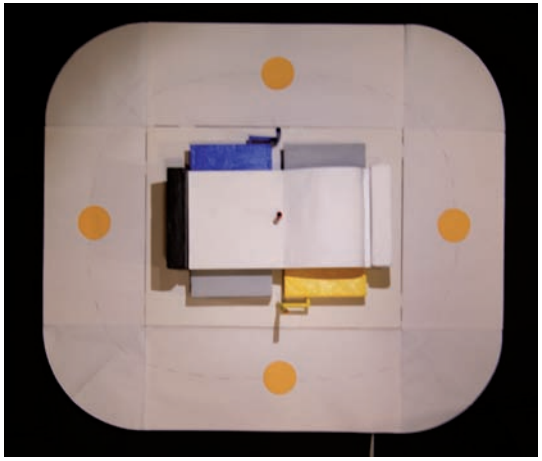
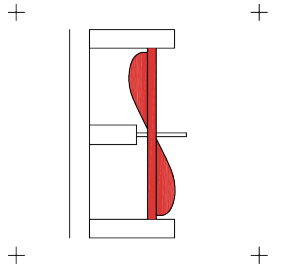


Diagrama Hedjuk



Maqueta alumnos

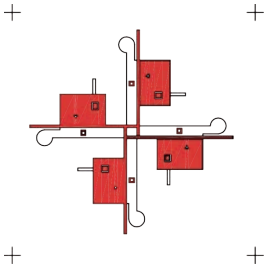




1976_Casa día y noche
Arquitecto: John Hedjuk
Ubicación: Los Ángeles, EEUU
Fecha de construcción: 1976

Abierta al entorno, conectada con la naturaleza y disponiendo únicamente del mobiliario propio de las funciones vitales básicas y placenteras, esta casa es una obra que, si bien mantiene el estilo plástico y rotundo propio de Hedjuk, se puede catalogar como la más alejada de la creación de este arquitecto.

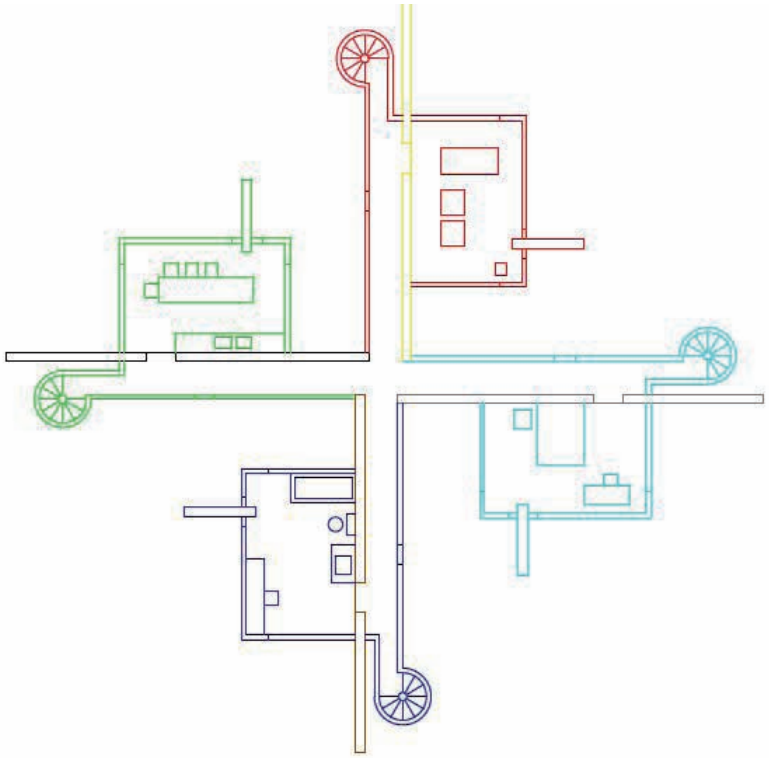
Es una casa sanadora, que invita a comer en compañía, a leer, a dormir y a hacer el amor. Sin estar pensada para ningún emplazamiento en concreto, podría implantarse allá donde alguien necesitara recobrar la conexión con sí mismo que estas actividades proporcionan.



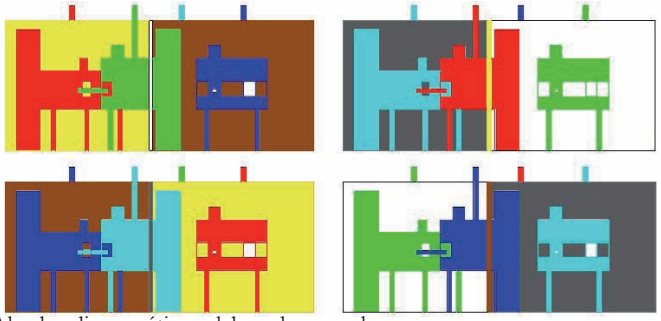
1979_Norte, Sur, Este y Oeste
Arquitecto: John Hedjuk
Ubicación: Teórica
Fecha de construcción: Teórica

Cuatro unidades habitacionales exactamente idénticas, cada una orientada a un punto cardinal. El color diferente de cada una de ellas nos permite distinguirlas, así como la forma dibujada en su parte de patio. Hedjuk muestra una vez más su preocupación por la sociedad, haciendo con esta obra una metáfora sobre el paso de la solidaridad mecánica a la orgánica.

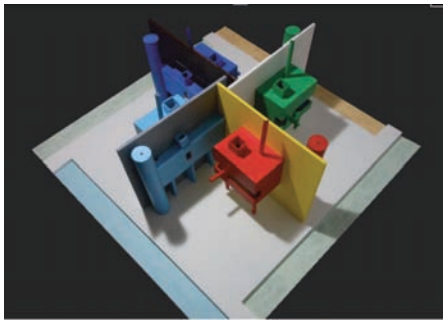
Cabe destacar el papel constructivo del muro, que actuaría como regulador térmico de las viviendas.

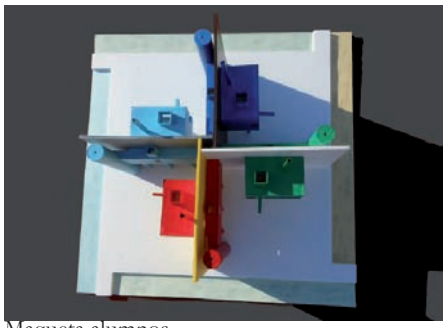


Planta elaborada por alumnos

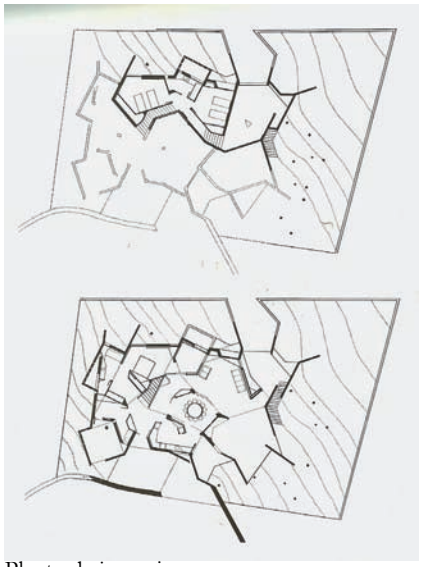


Alzados diagramáticos elaborados por alumnos





Maqueta alumnos

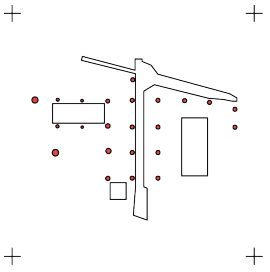


Plantas baja y primera

1987_ESP_Casa Gili
Arquitecto: Martínez Lapeña+Elías Torres
Ubicación: Ibiza, España
Fecha de construcción: 1987

La urbanización Can Pepe Simó fue promovida y proyectada por Josep Lluís Sert en 1964, en la ladera de una colina frente a la bahía y el cabo de Martinet. La propuesta de Sert utiliza un vocabulario que incorpora técnicas, elementos, texturas y colores propios del lugar, y subordina la ordenación de las casas para que se visualicen como un poblado integrado en el paisaje. Dicha ordenación recoge de la tradición ibicenca el aterrazamiento del terreno por medio de bancales de piedra. Los solares se estructuran linealmente y se desfasan lateralmente de un bancal a otro para evitar que las casas se obstruyan las vistas entre sí.

La casa se ubica en una plataforma con un contorno quebrado, construida a partir de la cota superior de una empinada ladera para aprovechar al máxima las vistas al mar. La mayor parte de la casa está al nivel de la plataforma. En una primera ojeada a la planta, resulta difícil diferenciar los distintos espacios funcionales, e incluso distinguir la línea de fachada. Sin embargo, tras una inspección más minuciosa, se aprecia claramente que la casa dispone de todas las habitaciones habituales aunque muchas de ellas estén definidas únicamente por paneles móviles y por pequeñas diferencias de altura en el techo.



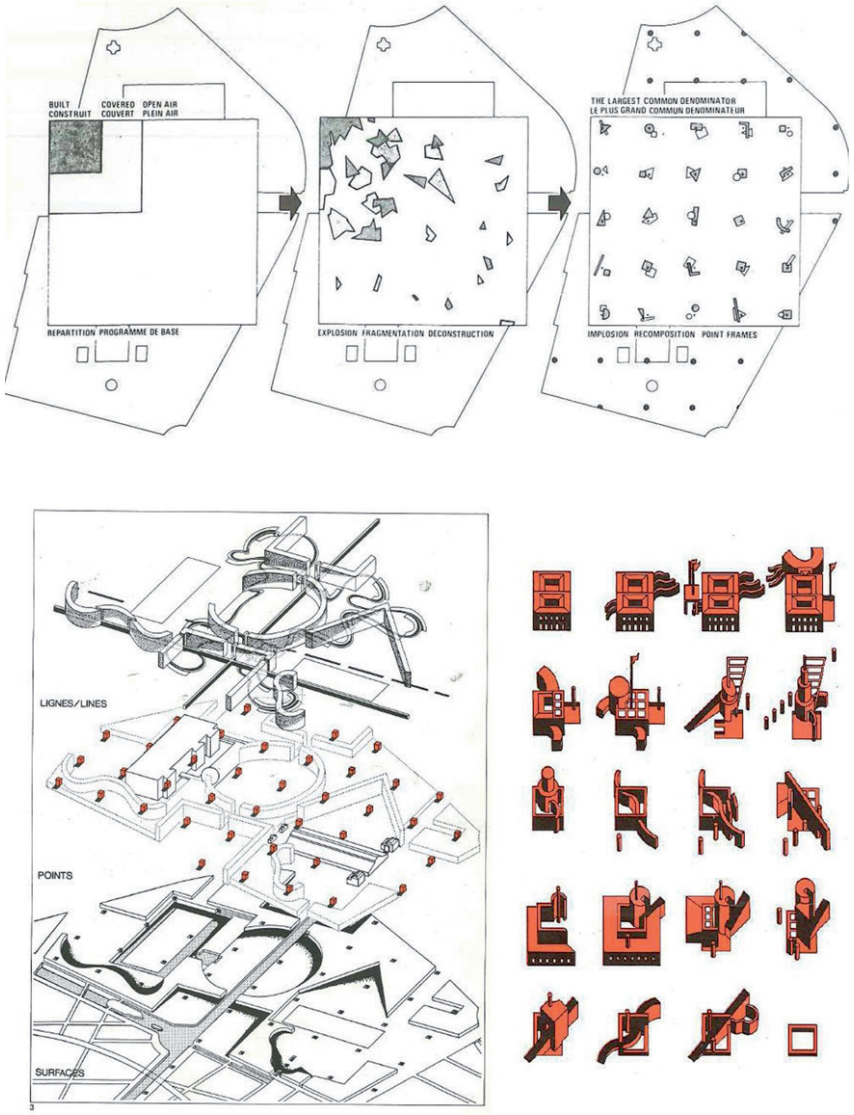
1982_ Parc de La Villette
Arquitecto: Bernard Tschumi
Ubicación: Paris, Francia
Fecha de construcción: 1982

Este fue el proyecto elegido de un total de cuatrocientas setenta propuestas para el concurso convocado en 1982 que tenía como objetivo regenerar esta zona noroeste de París. Su gran valor añadido radica en que se distancia de todas las convenciones de diseño de espacios públicos previamente desarrollados, rompiendo la arraigada tradición del jardín parisino.

El Parque podría ser concebido como uno de los edificios más grandes jamás construidos, un edificio discontinuo pero con una estructura única que superpone las funciones existentes del lugar y la articulación de nuevas actividades.

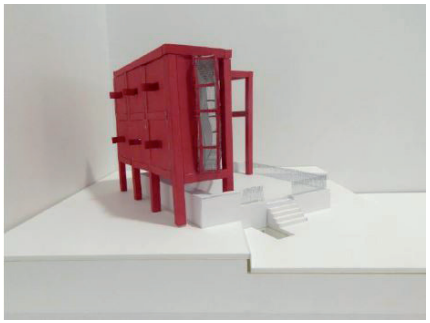
La propuesta crea un espacio social y cultural, un marco para talleres, instalaciones de gimnasio, exposiciones, conciertos, parques infantiles y concursos. A esto debemos añadir toda la oferta del Museo de Ciencia y Tecnología y de la Ciudad de la Música, también en el recinto. Es especialmente célebre el cine de verano con capacidad para tres mil espectadores, que se acomodan en los campos de juego.

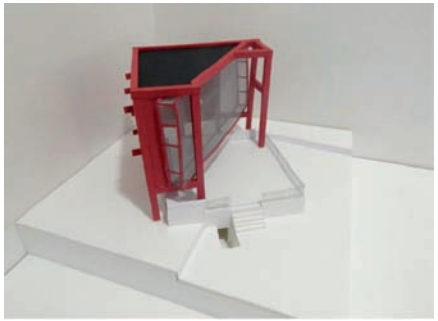
Tiene tres estructuras superpuestas: líneas, superficies y puntos.

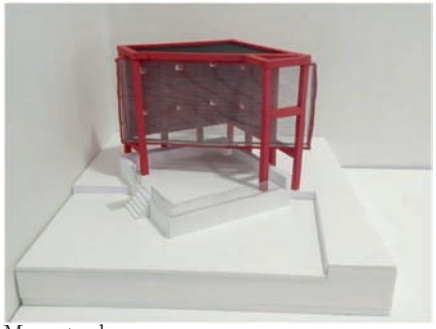


Concepto intervención de Tschumi

Detalles exteriores

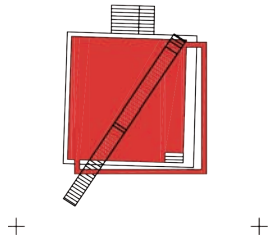






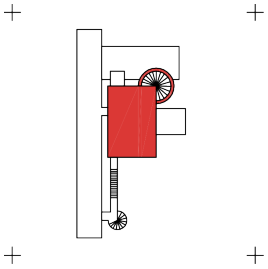
Maqueta alumnos

Vista exterior



1982_Folies La Villette L-4
Arquitecto: Bernard Tschumi
Ubicación: Paris, Francia
Fecha de construcción: 1982

Se trata de una de las veintiséis follies construidas de un total de treinta y cinco proyectadas. Recibe el nombre de *Quiosco de música*. Está proyectada a partir de una estructura metálica cúbica de 10,8m de lado y originada a través de una operación programática o de una combinación de descomposición del cubo.

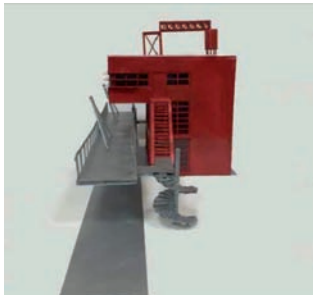


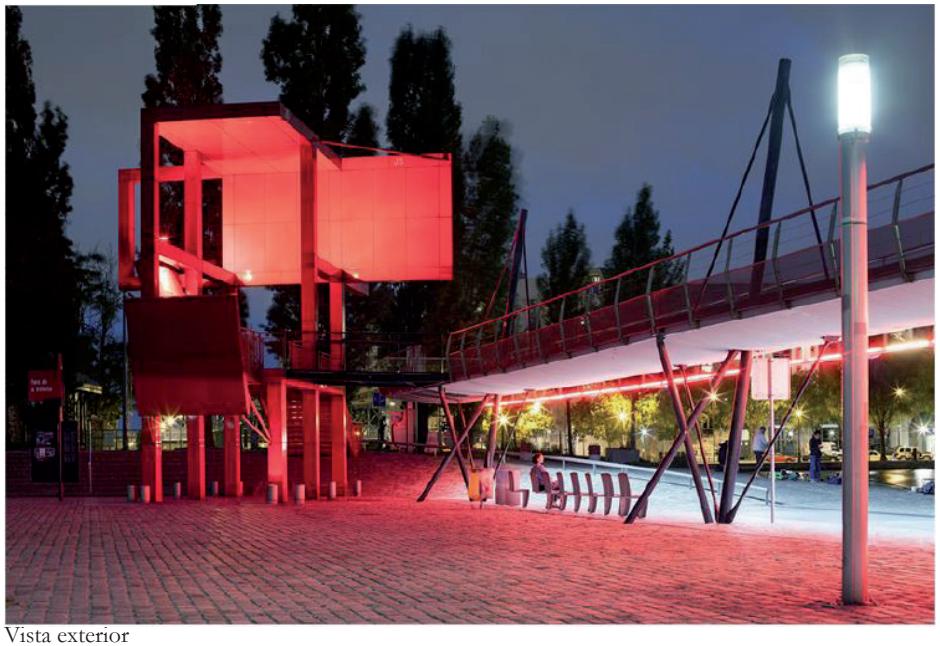
1982_ Folies La Villette L-5
Arquitecto: Bernard Tschumi
Ubicación: Paris, Francia
Fecha de construcción: 1982

Cumple la función de oficina y está conectada a la pasarela que conecta varias de las estructuras. Es quizás la que tiene un carácter más cerrado y doméstico.

Vista exterior

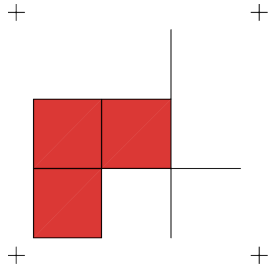
Maqueta alumnos





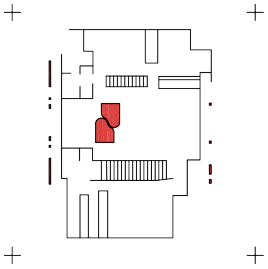
Vista exterior

Maqueta alumnos



1982_Folies La Villette J-5
Arquitecto: Bernard Tschumi
Ubicación: Paris, Francia
Fecha de construcción: 1982

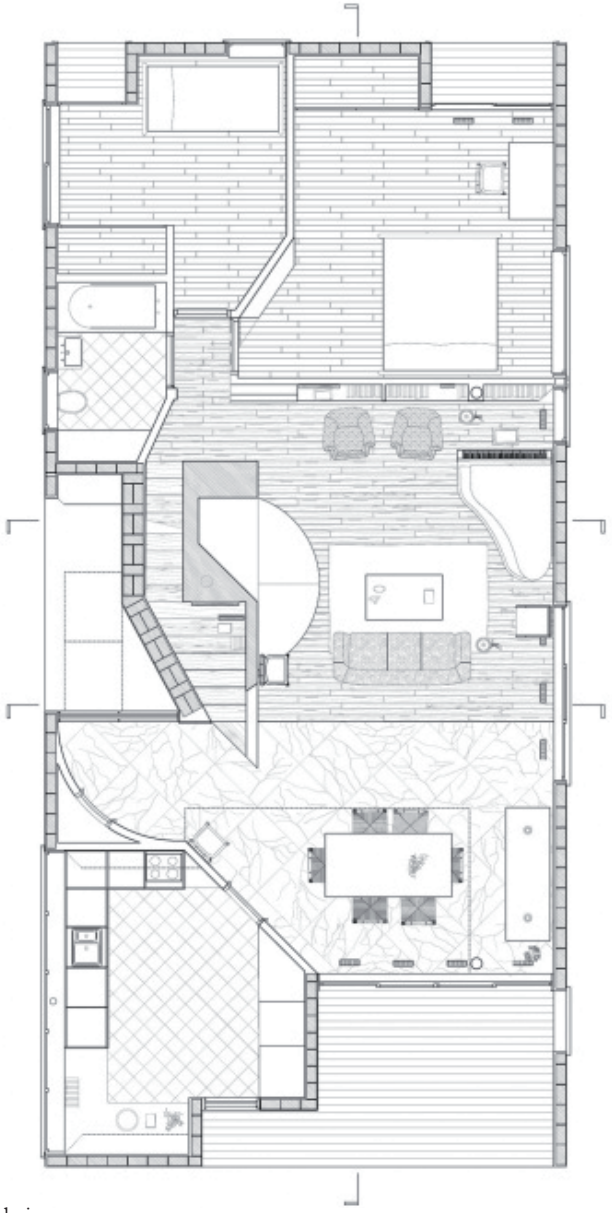
Conectada a la pasarela que discurre paralela al gran canal, se presta a exposiciones, talleres, conciertos y representaciones teatrales. Resulta muy versátil y ofrece múltiples perspectivas desde los distintos niveles que nos es posible adoptar para su observación.



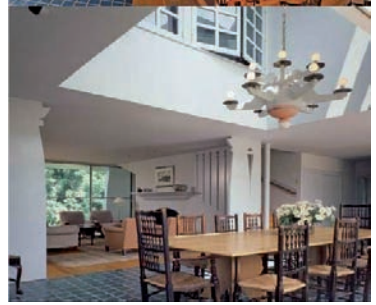
1983_ EEUU_New Castle House
Arquitecto: Robert Venturi
Ubicación: New Castle, EEUU
Fecha de construcción: 1983

El requerimiento principal del programa era claro: la familia Flint había pedido al arquitecto que ubicara una sala de música en la que cupieran un órgano, dos pianos y un clavicémbalo. Además, el estudio para el padre debía estar en un lugar remoto de la casa y los ventanales debían ser generosos para permitir observar los pájaros del bosque circundante. Querían que la casa cuadrara con su estilo de vida sencillo y nada pretencioso, algo que un arquitecto como Venturi abordó de manera algo peculiar.

Según Vincent Scully, profesor de arquitectura, esta casa tenía referencias como el estilo colonial Shingle Style y el estilo Queen Anne. También la veía como telón de fondo de algún cuento de Kate Greenaway, pues evoca una inocencia doméstica y una paz de bonanza de la clase media. Finalmente, la define como una casita de muñecas al de una colina.

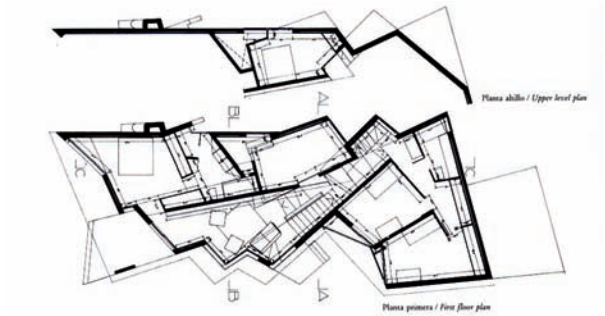


Planta baja



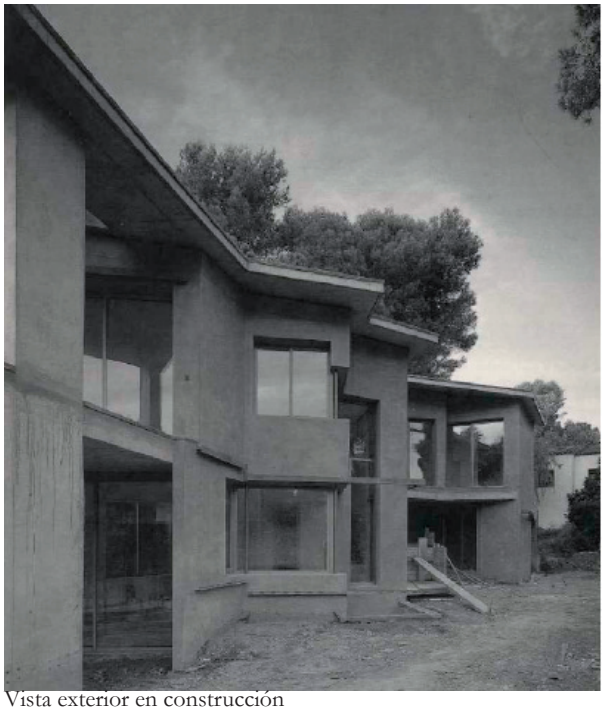
Vistas exterior e interiores

Maqueta de trabajo Miralles-Pinós

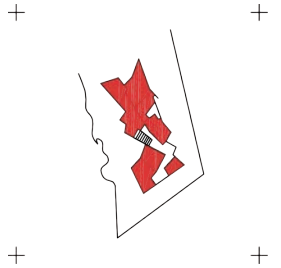


Plantas

Vista exterior



Vista exterior en construcción



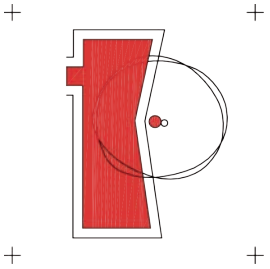
1985_ESP_Casa Garau Agustí
Arquitecto: Enric Miralles y Carme Pinós
Ubicación: Bellaterra, Cataluña, España
Fecha de construcción: 1985

Se trata de una vivienda unifamiliar aislada propiedad del matrimonio formado por Javier y Anna Agustí. De planta irregular, se encuentra enmarcada en una parcela romboidal. Existe un desnivel de casi dos metros salvada por unos escalones exteriores y un desmonte.

El programa solicitaba las estancias propias a una familia habitual, la oficina de un doctor y un taller de cerámica con entrada independiente.

Los muros zigzagueantes definen la huella de la casa. La fachada queda encerrada contra la meadianera para obtener mayor privacidad en relación con la casa de al lado mientras que la fachada sur y sureste queda más abierta hacia el jardín. La fachada de acceso, con pliegues más pronunciados, corresponde con el muro sinuoso que delimita la parcela. Logra de manera sobresaliente la integración con el entorno, aportando calidez y sentido al frío lenguaje deconstructivista.

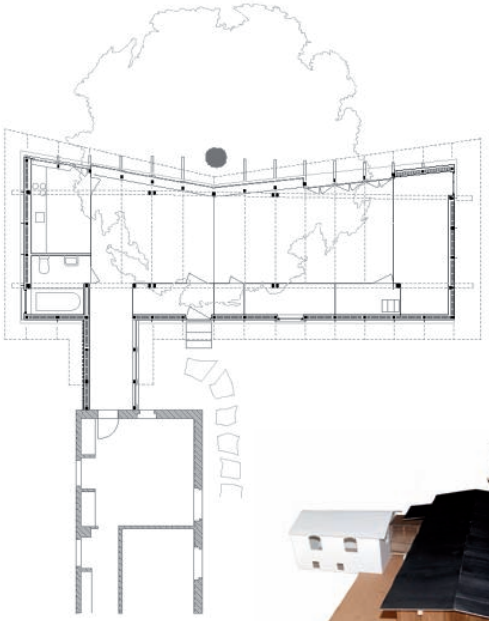
En el interior, la casa se deshace en rayos conformados por muros, como un abanico que parte de la entrada. Unas aberturas acristaladas se suceden por toda la fachada del salón, aprovechando así el sol al máximo.



1985_SWS_Plywood House
Arquitecto: Herzog y Demeuron
Ubicación: Bottmingen, Suiza
Fecha de construcción: 1985

Sorprenden la delicadeza y la consideración con la naturaleza que transmite esta obra. Esto trasluce principalmente en su planta, adaptada al árbol contiguo. Sus materiales le permiten también integrarse a la perfección con el entorno.

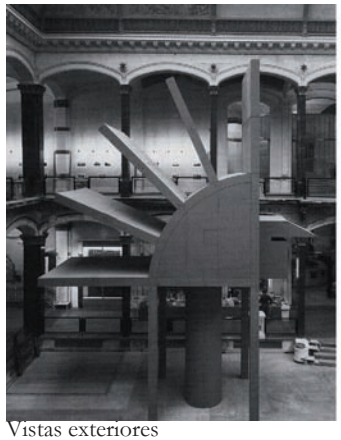
La fachada sur junto con el cerramiento a tres caras y los dos pilares centrales recuerdan a Le Corbusier, mientras que los pequeños detalles en techo y ventanas y sus proporciones recuerdan más a Frank Lloyd Wright.

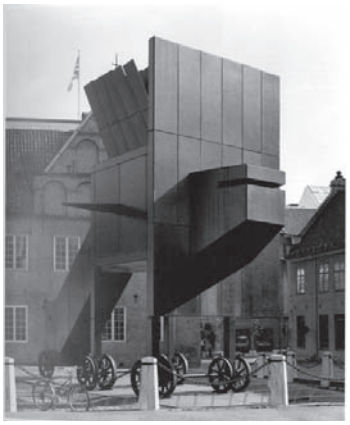


Planta

Maqueta alumnos

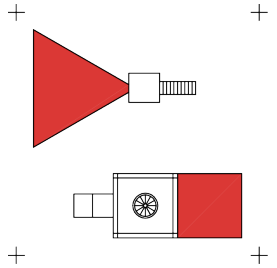
Vistas exteriores





Vistas exteriores

Maquetas alumnos



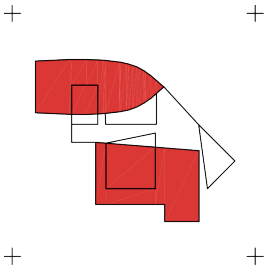
1986_GER_Víctimas: El pintor y La seguridad

Arquitecto: John Hedjuk
Ubicación: Berlín, Alemania (Expositivo)
Fecha de construcción: 1986

Estas dos piezas que se tratan forman parte de un amplio catálogo que el arquitecto creó para la sociedad que estaba por venir, aquella que vería la caída del muro de Berlín. Cada artefacto entraña una función, una figura para dicha sociedad.

Resulta inquietante que las representa todas encerradas en un muro, no se sabe si listas para salir o ya preparadas para un encierro aún más drástico que el provocaban aquellos metros de hormigón en Berlín.

Cabe mencionar la escala de las piezas, que resulta llamativa, pues está a caballo entre la escala humana y la doméstica reducida. Queremos interpretarlo como una premonición de la individualidad en la sociedad posmoderna.

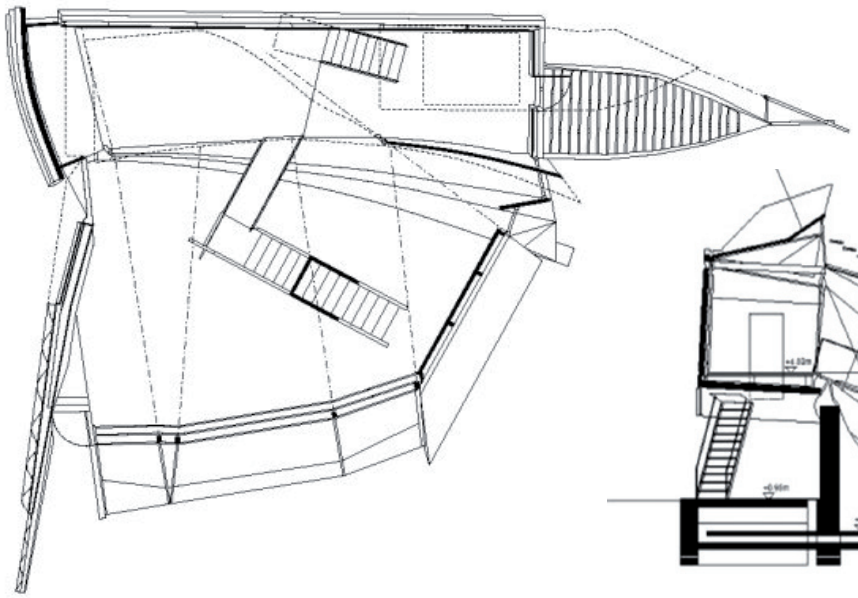


1988_NED_2 Casas en el Parque Van der Venne
Arquitecto: Álvaro Siza
Ubicación: La Haya, Países Bajos
Fecha de construcción: 1988

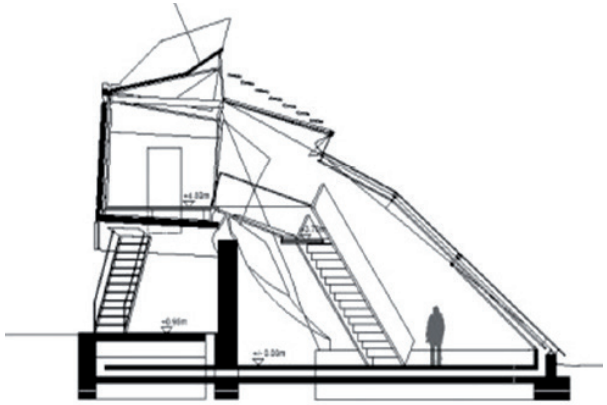
Con un programa que aúna lo doméstico y lo dotacional, Álvaro Siza consigue construir un edificio que preside el espacio púclico en el que se inserta, con presencia y delicadeza.

El constructo parece más un barco que un faro. La planta se asemeja completamente a la de una quilla. Sin embargo, no da la sensación de ser un volumen pesado, pues este prisma conjuga llenos y vacíos que desdibujan su compacidad.

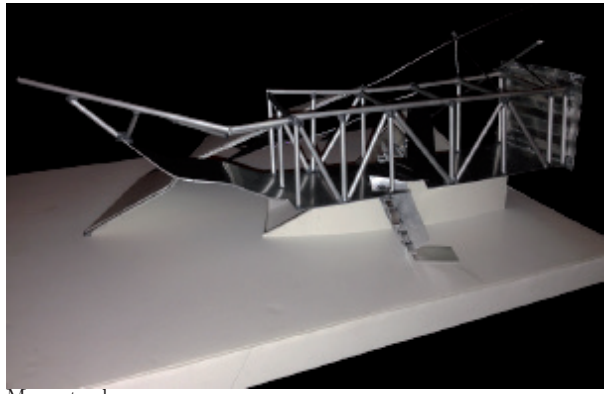
Vistas exteriores



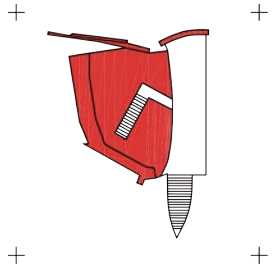
Planta



Sección



Maqueta alumnos

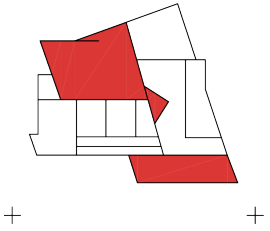


1988_EEUU_Open House
Arquitecto: Cooperativa Himmelblau
Ubicación: California, Estados Unidos
Fecha de construcción: 1989

En esta casa, creada a partir de un boceto explosivo, no importanban los detalles sino la radiación completa de la luz y la energía que esta transmitía. Relatan sus creadores que se dibujó con los ojos cerrados, moviéndose la mano por el seísmo que causaban las sensaciones imaginadas en el potencial espacio.

Tiene un cuerpo asentado, estable, y una piel abovedada que aspira al cielo. El edificio, con un juego único de tracciones y contracciones, parece flotar, moverse como un mutante, irradiando energía. Unas lamas ayudan a gestionar la misma.

Las estancias no están definidas. Eso deberán hacerlo sus habitantes o no hacerlo nunca, pues, como dicen en Himmelblau, eso también es arquitectura abierta.



1990_ESP_Casa Villángomez
Arquitecto: Torres y Lapeña
Ubicación: Santa Eulalia des Riu, España
Fecha de construcción: 1990

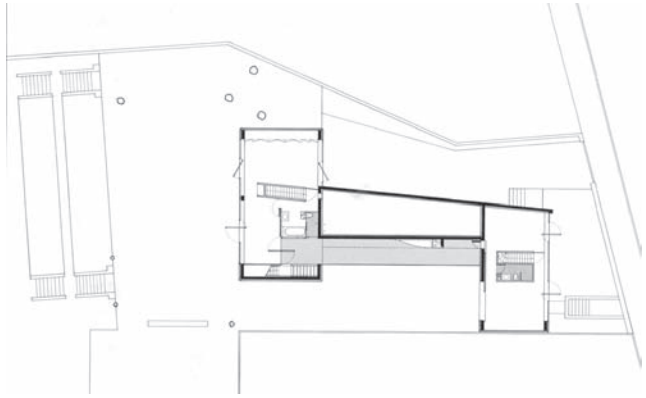
En un itsmo, al pie del mar, esta casa para un poeta se deleita en la naturaleza. Con una marcada división día-noche, se vuelca en un patio recogido pero permeable.

He aquí un poema del dueño que nos permite conocer la génesis de la casa:

Arraigar como un árbol, en la tierra:
no ser nube llevado por un poco de viento.
Sobre los campos conocidos de cada día,
ver un cielo favorable y diferente.
Mirad como cae, cotidiano, el crepúsculo,
cada vez renovándome el sentimiento.
Sobre la tierra nuestra y querida,
del corazón nacen el pino, el aire y el pájaro.
El blanco recuerdo de la infancia flota,
y debe hacer bueno, está solo, los huesos viejos.
Quiero escuchar a ellos este hablar que llega
muy antiguo en los labios de la gente.
Mi amor, la firme compañía,
quiero soñar en ella, entre el mar y el viento.

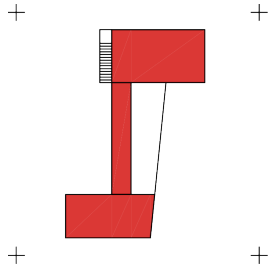
Planta

Vistas exteriores



Planta primera

Vistas interior y exteriores



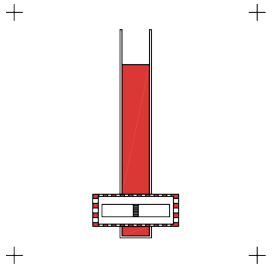
1991_FRA_Villa Dall'Ava
Arquitecto: Rem Koolhas
Ubicación: Saint Claude, París, Francia
Fecha de construcción: 1992

A los pies de una colina, la casa debía adaptarse a las construcciones circundantes, todas decimonónicas. Se buscaba intimidad y vistas al paisaje.

Las condiciones del programa eran la presencia de un espacio amplio que aportara fluidez y se convirtiera en una continuación de la naturaleza dentro de la casa, la existencia de dos baños y la presencia de una piscina en el techo desde la que se pudiera tener una panorámica de París.

La parcela consta de tres zonas: la primera es una vía asfaltada para el garaje, la segunda es la ocupada por la vivienda y la tercera es un jardín.

El interior presenta una marcada división entre las áreas sociales y las áreas íntimas.

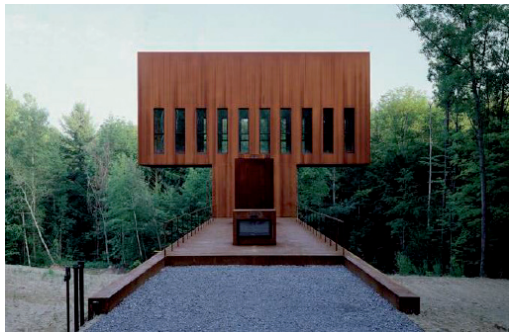


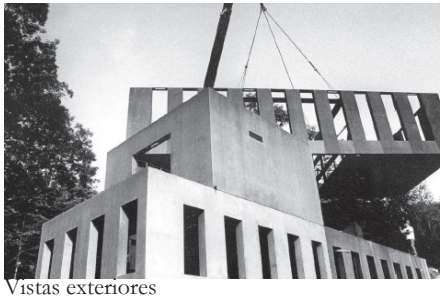
1992_EEUU_T-House
Arquitecto: Simon Ungers
Ubicación: Nueva York, EEUU
Fecha de construcción: 1992

Un escritor encarga a un arquitecto una escultura para albergar sus diez mil libros; es una historia que nunca podría acabar mal. Lawrence Marcelle contactó a Simon Ungers en la década de los noventa. Quería que su refugio se ubicara en un entorno arbolado (rodeada de abetos, pinos, abedules, robles y fresnos) y que tuviera zonas bien separadas para descansar y trabajar. Sendas zonas se distribuyen en bloques perpendiculares secantes en el vestíbulo, que actúa como nodo de relación. El contraste entre las dos zonas es notable: una es fría y metálica y la otra, cálida y de madera. Los espacios se desarrollan según condiciones funcionales y topográficas.

La situación de la biblioteca permite aprovechar las vistas y la luz natural del entorno. Para proteger los libros de la luz directa del sol, las estanterías quedan suspendidas para estar así separadas de las ventanas.

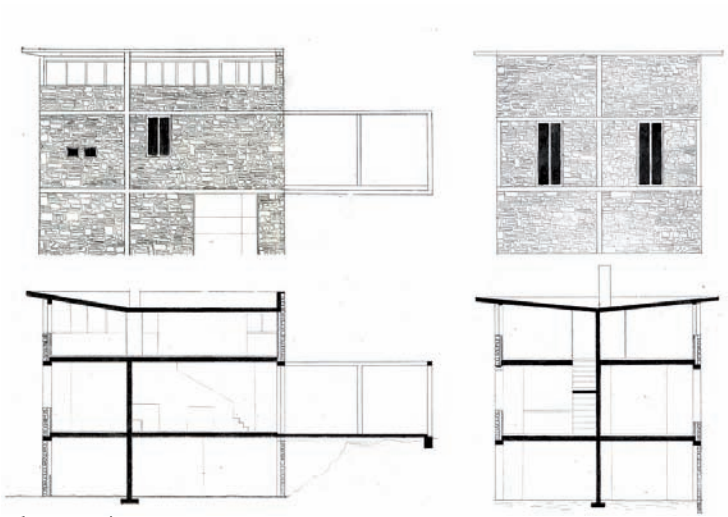
La construcción fue muy rápida (algo necesario dado que se encuentra en un bosque difícilmente accesible) gracias al empleo de estructuras dobles de acero y madera prefabricadas en seis partes individuales. Está revestida de acero corten de 6mm.





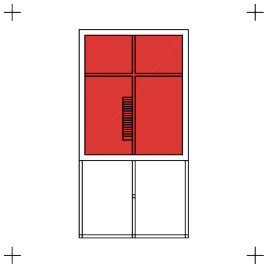
Vistas exteriores

Vistas exteriores



Alzados y secciones

Enclave

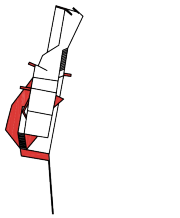


1993_ITA_Stone House
Arquitecto: Herzog & de Meuron
Ubicación: Liguria, Italia
Fecha de construcción: 1993

La Stone House evoca los orígenes de la arquitectura: menhir, cueva, cabaña. Conversa con la naturaleza por medio de la piedra.

La estructura de la casa está hecha de hormigón armado.

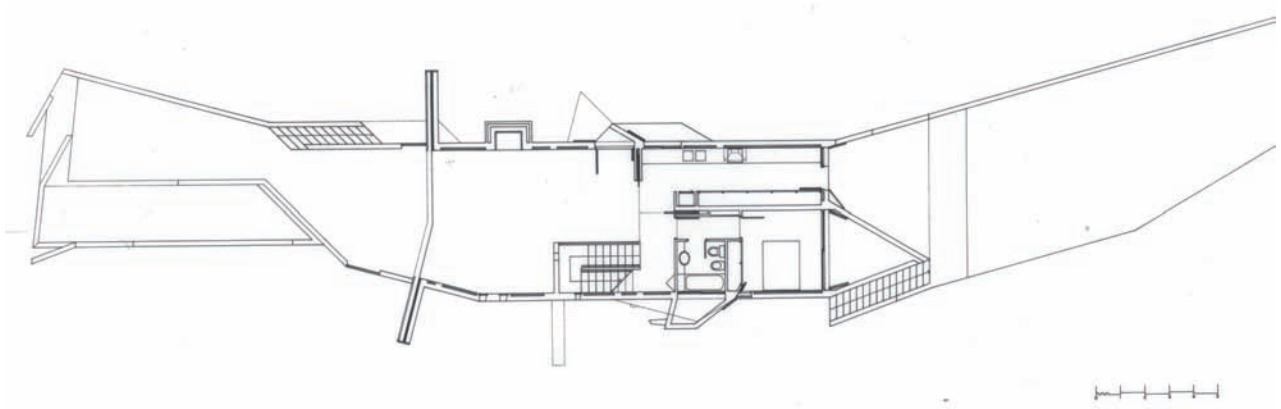
Deja parte de la estructura de hormigón vista formando una cruz visible en todos los alzados de fachada. Esta estructura esta revestida por ladrillo, lana de roca, una cámara de aire y el acabado es de piedra de mampostería, lo que hace que el muro en su totalidad sea de un gran grosor, alrededor de 50 cm. Las puertas y ventanas de los dos primeros pisos son del mismo material, acero, con la jamba de pizarra, mientras que las ventanas del piso superior son de vidrio.



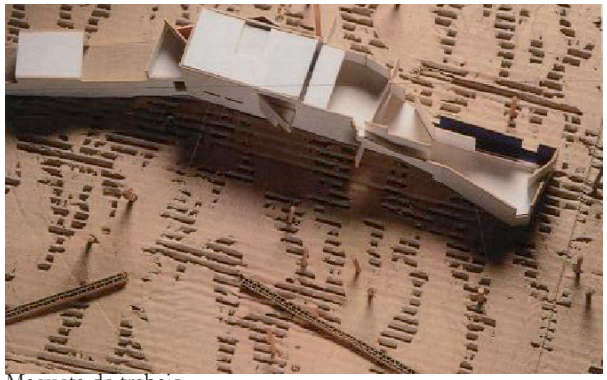
1994_ESP_Vicenç Marí
Arquitecto: Elías Torres+Martínez Lapeña
Ubicación: Ibiza, España
Fecha de construcción: 1994

Las casas ibicencas se caracterizan por ser construcciones compactas de dos o tres plantas y esta no es una excepción, pues está compuesta por baja más dos. Si bien este tipo de viviendas no suelen contar con un patio, la nuestra los posee, aunque se trata de abultamientos o dilataciones de los muros, casi imperceptibles desde el exterior. Lo que sí es observable desde el exterior es una serie de aletas que pretenden servir de nexo entre las terrazas y los espacios interiores y captar el sol. Tampoco renuncia al blanco característico de la arquitectura ibicenca.

La forma de la casa puede recordar a un barco: tres niveles de cubierta, navega buscando el sur, aún con las marras echadas a los pinos mediterráneos. La podemos dividir en varios espacios: un bloque central donde se encuentran todas las habitaciones, las entradas a la casa, las ventanas para la entrada de la luz, los salientes de la fachada y la chimenea.



Planta



Maqueta de trabajo

Vistas exteriores

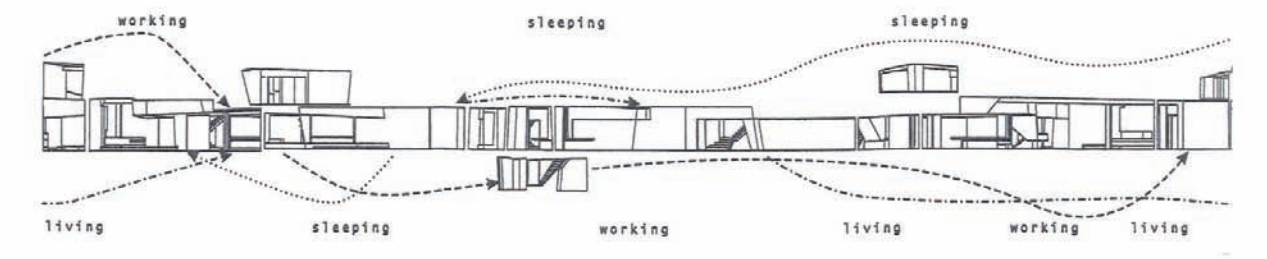
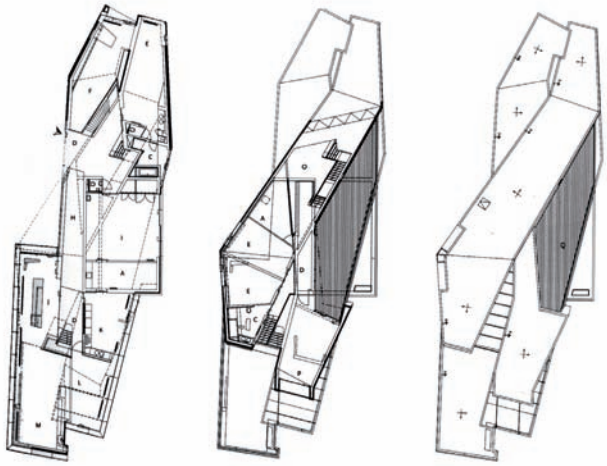


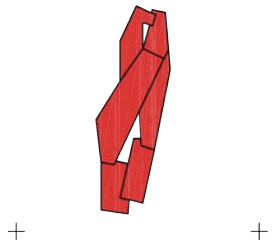
Diagrama sección

Vistas exteriores



Plantas

Vistas interiores



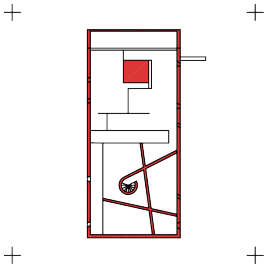
1998_NED_Moebius House
Arquitecto: Ben van Berkel
Ubicación: Amsterdam, Holanda
Fecha de construcción: 1998

Dentro de los tres niveles que componen la casa encontramos tres dormitorios, una sala de reuniones, una sala de estar, un almacén, una cocina y un invernadero. Así se engranan las diversas actividades de sus habitantes: trabajar, dormir, comer, socializar y vida familiar.

Su planta en forma de lemniscata recuerda al diagrama del astrólogo y matemático August Ferdinand Moebius. La noción del tiempo tiene un gran peso en el diseño, pues permite percepciones relativas de la casa. Además, en su forma las corrientes fluyen, aislándose en puntos concretos como lo hace el tiempo de los usuarios.

El armazón externo de hormigón se transforma en mobiliario y las fachadas de cristal se convierten en muros divisorios. El techo del salón y algunas partes de los suelos han sido cubiertos de madera.

La casa adopta aspectos del paisaje y, desde el interior, sus habitantes experimentan un pseudopaseo por los alrededores a través de los omnipresentes paños de vidrio. Las formas bajas y alargadas de la vivienda son consecuencia de estirar la estructura al máximo.

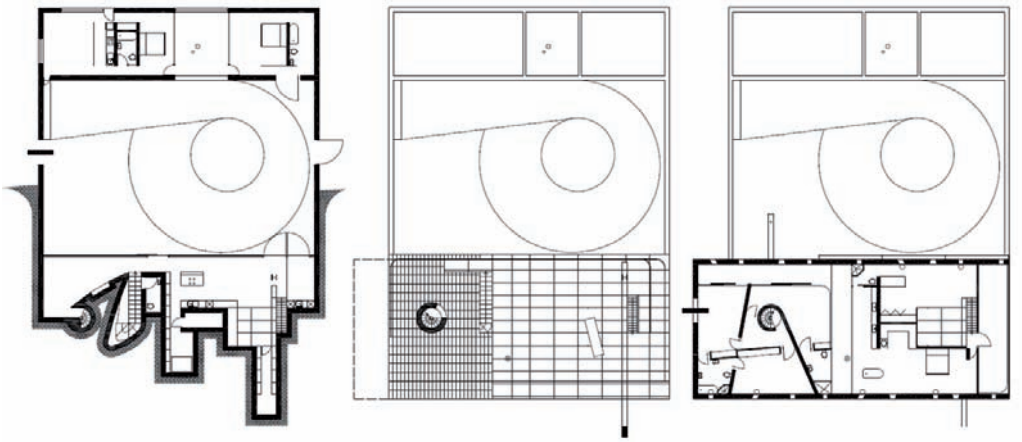


1998_FRA_Casa en Burdeos
Arquitecto: Rem Koolhaas
Ubicación: Burdeos, Francia
Fecha de construcción: 1998

Tras diez años de búsqueda, Jean François Lemoine, periodista, encontró al arquitecto idóneo para llevar a cabo su proyecto. La casa sería compleja y se convertiría en el universo del periodista, que quedó en una silla de ruedas tras un accidente de tráfico. Rem Koolhaas, en lugar de camuflar las adaptaciones a la movilidad del dueño, las hace evidentes y las convierte en elementos notables del proyecto: la vida doméstica gira en torno al ascensor, una plataforma de hormigón de tres metros por tres metros y medio de superficie.

La casa también cuenta con una bodega y un sistema de reutilización de aguas grises.

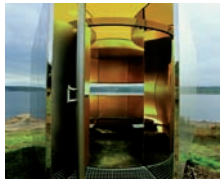
La estructura de la vivienda la hace levitar. Transmite inestabilidad o, más allá, sensación de despegue. El diseño de la misma comienza respondiendo a dos preguntas: ¿Qué ocurre si movemos los soportes fuera de la caja? Y ¿Qué ocurre si uno de los soportes es fijo y el otro cuelga?



Plantas

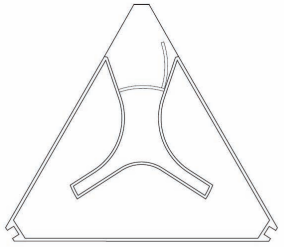
Vistas exteriores

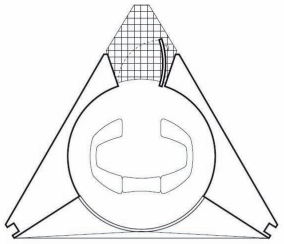
Vistas interiores



Maqueta alumnos

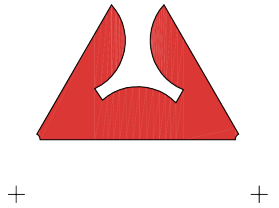
Vistas exteriores





Plantas

Panorama

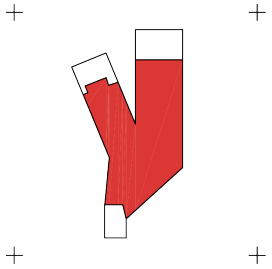


1999_UK_Kielder Belvedere
Arquitecto: Softroom Architecture
Ubicación: Hexham, Inglaterra
Fecha de construcción: 1999

En el exterior del constructo uno se siente expuesto a los elementos, sin refugio, pero asombrado por la naturaleza. Entrar en el constructo significa buscar refugio pero también perder la potente presencia del entorno. Dentro la sensación es seca y cálida, protección contra el disconfort, gracias a una pared que parece muy gruesa. El interior se adivina desde la puerta curva. Tras ella, un banco que mira hacia una única ventana que ofrece una vista de ciento veinte grados. El material empleado es acero inoxidable para reflejar los alrededores.

Fue la primera obra construida del estudio de Arquitectura y recibió el Premio Stephen Lawrence en el año 2000, aparte de otras menciones.

Se encuentra abierto al público todos los días del año, al igual que el Bosque y Parque Kielder en el que se inserta.

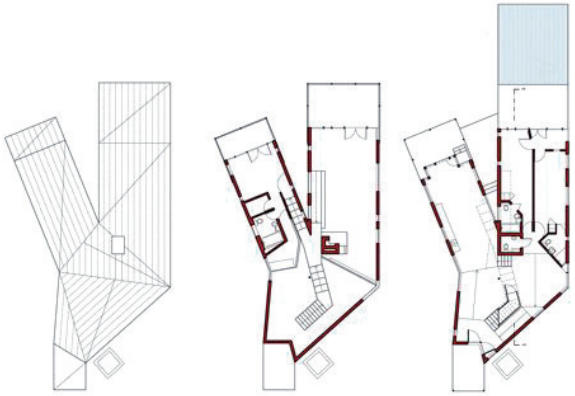


1999_EEUU_Casa Y
Arquitecto: Steven Holl
Ubicación: Catskill, EEUU
Fecha de construcción: 1999

La peculiar forma de "y" a modo de palo ahorquillado señala una marca primitiva en el vasto solar, extendiendo el alcance de la vista en varias direcciones. Este aspecto hace referencia a una varilla de zahorí que suele estar presente en los proyectos de este arquitecto. Además, así aporta sensación de apertura a la cadena montañosa Catskill.

La apertura hacia la naturaleza y el contacto con la misma son otros temas presentes continuamente en el proyecto de Holl. Así, la cuidadosa construcción se asemeja con la función de los prismáticos: a través de ellos se observa y se capta el paisaje en el recuerdo.

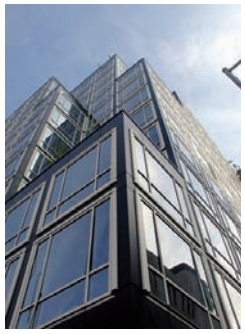
Si bien las ventanas de las fachadas laterales son pequeñas con el objetivo de proporcionar el máximo espacio de pared libre posible para colgar los cuadros, satisfaciendo así los deseos de los clientes, la cantidad generosa que de ellas encontramos permite aportar una iluminación adecuada. Las fachadas opuestas a la entrada (las lentes de los prismáticos) aportan la iluminación principal con sus espléndidos ventanales. El cómputo total de huecos lanza una clara conclusión: el lento paso del tiempo desde la salida hasta la puesta del sol se convierte en una experiencia básica de la Casa Y.



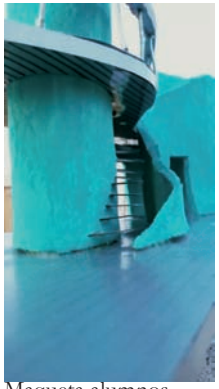
Plantas

Vistas exteriores

Vistas interiores



Vistas exteriores



Maqueta alumnos

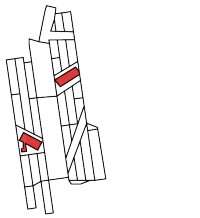
1999_EEUU_Urban Glass House
Arquitecto: Philip Johnson
Ubicación: Nueva York, EEUU
Fecha de construcción: 1999

Localizado en el barrio del SoHo de Nueva York, el edificio constituye un gran bloque de viviendas. Philip Johnson no vivió para verlo terminado.

Su nombre hace referencia a la obra del arquitecto denominada Glass House, que le dio notoriedad.

Los interiores fueron proyectados por Annabelle Selldorf.

Actualmente hay ocho apartamentos en venta de los cuarenta que tiene el edificio. Se anuncian en internet como parte de una obra de arte en sí, íntimos, llenos de lujo. Se enorgullecen de tener portero todo el día, salas de deporte y yoga, hombre de los arreglos y repartidor de correo exclusivos, aparte de encontrarse a apenas unos pasos de "los restaurantes más modernos y las mejores tiendas". Parece que es otra de tantas obras de la Modernidad que han quedado en manos de la élite y no han llegado a todo el pueblo cuya vida querían mejorar.



2000_NED_2 Casas en Borneo

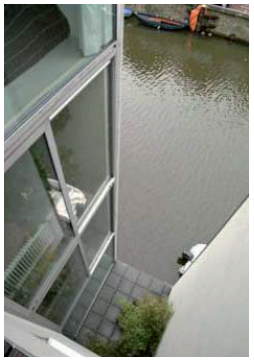
Arquitecto: MVRDV
Ubicación: Amsterdam, Holanda
Fecha de construcción: 2000

El elegante barrio, no lejos del centro histórico, ofrecía unos solares muy reducidos en sus dimensiones, estrechos y alargados, que planteaban, por tanto, los consiguientes límites proyectivos.

Los bloques o "manzanas" no cuentan con pulmón interior ni jardines sino que las viviendas están "espalda contra espalda". Pequeños patios interiores van dando luz y aire a las viviendas. En los techos se realizarían jardines. Finalmente, por razones económicas, muy pocos de ellos llegaron en aquel momento a realizarse.

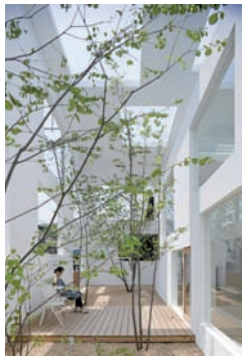
Los dos volúmenes, largos y estrechos, se han convertido en "contenedores" de espacios dispuestos sobre varias plantas, en una articulación diversa y dinámica que hace olvidar la estrechez del espacio, valorizando en cambio las vistas al canal y la entrada de la luz natural.

Vistas exteriores

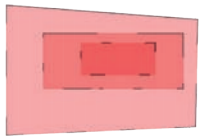


Vistas interiores

Sección



Vistas exteriores e interiores

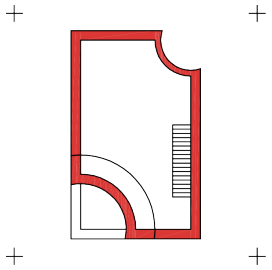


2007_JAP_House N
Arquitecto: Fujimoto
Ubicación: Oita, Japón
Fecha de construcción: 2007

Sou Fujimoto defiende que pueden construirse más casas dentro de una sola casa. Para él será ideal una casa que posee un espacio al aire libre que se siente como interior y un espacio interior que se siente como uno al aire libre. Esta casa refleja toda la teoría recogida en su libro Futuro primitivo.

La casa es una continua sucesión de nidos y cuevas. Los múltiples cubos que la componen crean diferentes microclimas que delimitan las funciones de la vivienda, cobrando mucha importancia la gradación: con tres cáscaras, la casa no se cierra nunca a la calle, lo que ofrece nuevas posibilidades arquitectónicas. De este modo, el aspecto exterior de la vivienda podría ser más que un nido, una cueva (entendida como forma pura, cueva transparente) donde el habitante adapta su mundo a la casa, convirtiéndose el interior de la cueva en un nido. Por lo tanto, podemos tener una casa con una forma pura en su exterior (cueva) que en su interior se adapta al habitante (nido).

Fujimoto intenta crear con esta casa una arquitectura que no tenga que ver con la forma ni el espacio, sino, simplemente, exprese la riqueza de lo que está entre las casas y la calle, demostrando el carácter contradictorio de la arquitectura dentro-fuera.



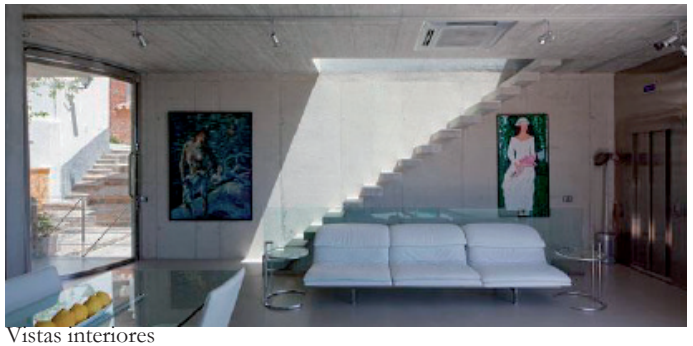
2008_ESP_Casa Blanco
Arquitecto: Simon Ungers
Ubicación: Málaga, España
Fecha de construcción: 2008

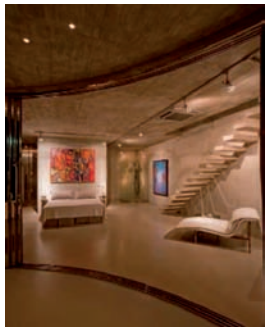
Fue construida al inicio de la actual crisis inmobiliaria. Para favorecer su armónica inserción en las construcciones colindantes, de proyecta un único volumen blanco. Añade un amplio ventanal esquinado que se abre al paisaje de la Axarquía. El forjado de la azotea también se convierte en un elemento característico.

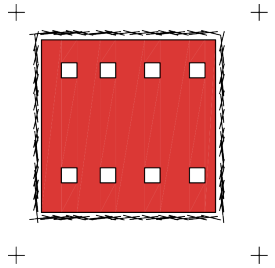
Tuvieron que emplearse muros de contención, dado que la zona es montañosa. La estructura es de muros de carga. Se emplean losas de hormigón armado. Todo queda sin revestir. La escalera es de hormigón en voladizo.

La zona de día cuenta con dos plantas. En la primera, a la que se accede desde el exterior, encontramos cocina, comedor, salón y baño. La segunda alberga una azotea. La zona de noche, en la planta baja, contiene un dormitorio y un baño.

Vista exterior


Vistas interiores



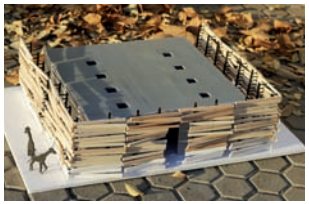


2014_FRA_Casa de Jirafas
Arquitecto: Bernard Tschumi
Ubicación: Vincennes, Francia
Fecha de construcción: 2014

El antiguo Zoo de Vicennes abierto en 1934 ha sido remodelado en su totalidad por Bernard Tschumi y rebautizado como Parque Zoológico de París. Es conocido por ser uno de los zoológicos sin jaulas más antiguo.

La piel exterior de tablones toscos que vemos en este edificio no es exclusivo del mismo, sino que forma parte del discurso arquitectónico de esta obra, que tardó cinco años en llevarse a cabo. Estas barras de madera llevan el ritmo de la luz, crean secuencias de movimiento. Este varía según las necesidades que se le atribuyen a cada animal, pues el objetivo de Tschumi era ir más allá de la mímesis con la naturaleza y de la decoración. La prioridad es no crear arquitectura en el sentido tradicional del término para el zoológico, sino crear medios específicos para esconder, complementar o fundir los edificios en el entorno natural, permitiendo un nuevo sentimiento de inmersión nunca antes visto en una construcción del estilo.

Siguiendo este discurso, el edificio para las jirafas es un bloque cerrado que sirve únicamente para refugiarse, con una sola puerta y lucernarios que permiten la entrada de luz cenital. Pero la verdadera vida está fuera de él y son los exteriores el verdadero edificio.



Maqueta alumnos

Vistas exteriores

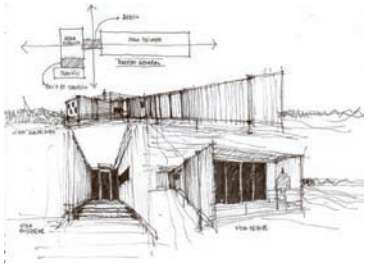
PROPUESTAS

11_12_G1_Proyecto Container
Curso 2011/12

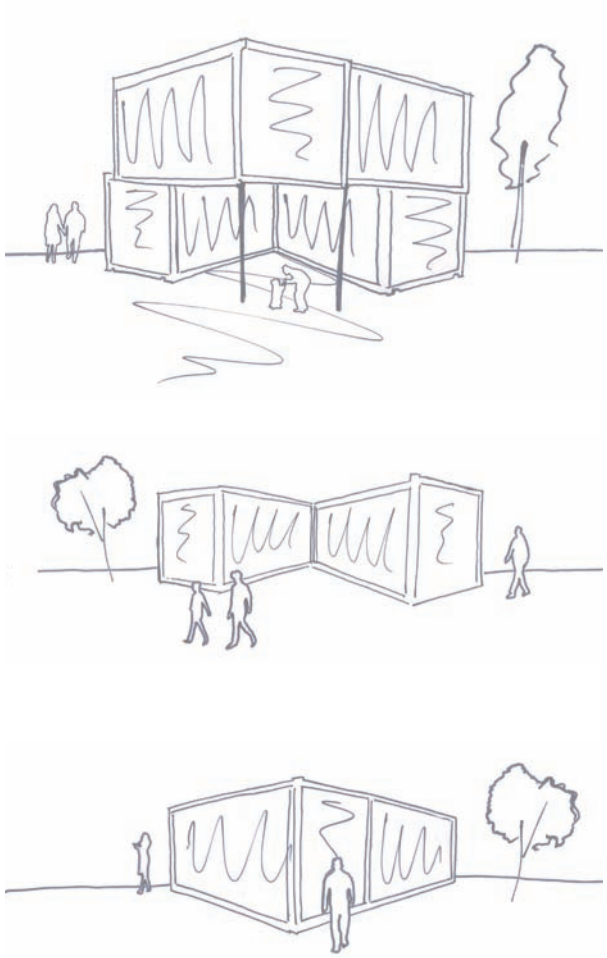
Objetivos buscados por el grupo: Renovar y reutilizar - Transporte rápido y eficaz - Resistencia a las condiciones meteorológicas - Arquitectura efímera.
Esta propuesta se desarrolló a raíz de los siguientes casos de estudio:

PR1_dos casas dos
1994_ESP_Casa Vicenç Marí
1963_ESP_Ciudad Sindical

PR2_materialidad
1925_FRA_Pabellón de L'Esprit Nouveau



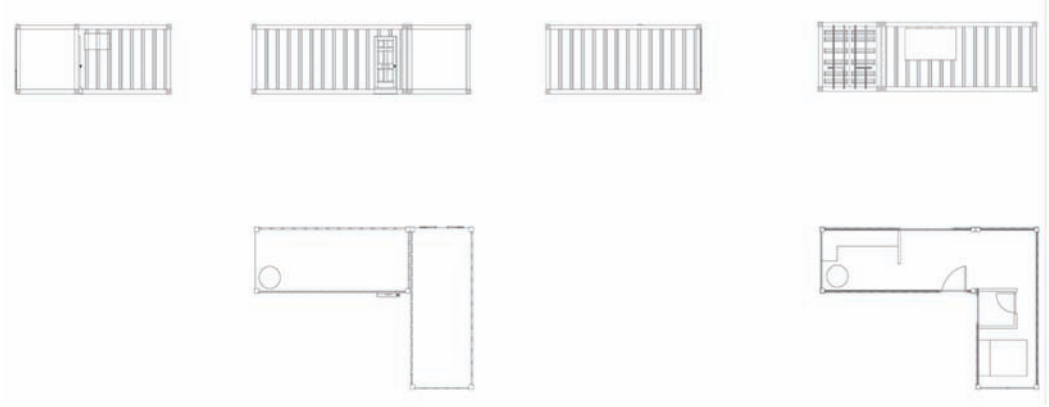
Referencia: Casa Liray. ARQtainer



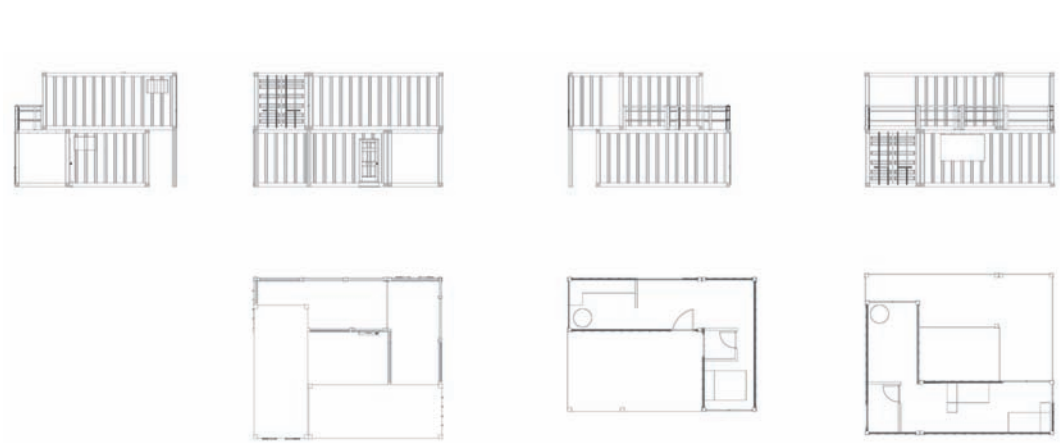
Bocetos de trabajo alumnos

Levantamiento 3D de la propuesta

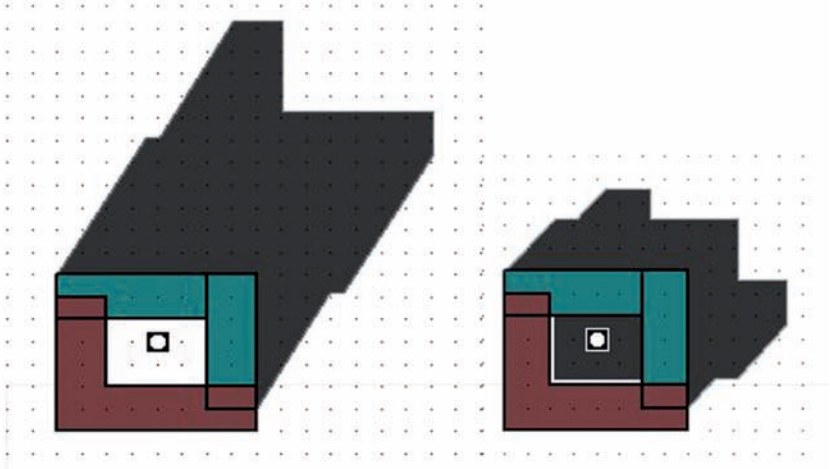
Como resultado final, llegamos a un modelo de intervención basado en una rápida ejecución, de mínimo coste, totalmente flexible según la situación, y con un resultado limpio. Así, proponemos intervenir diseñando un Módulo Contenedor Habitable de forma temporal, cuyo montaje se dé en situaciones cuya necesidad sea el alojamiento en un breve (o extenso) período de tiempo, y permita vivir cómodamente cumliendo asímismo las necesidades básicas del habitar, convirtiéndose en un modelo de casa completamente funcional y eficaz.



Propuesta. Modelo 2P. Alzados y plantas



Propuesta. Modelo 4P. Alzados y plantas



PROPUESTAS

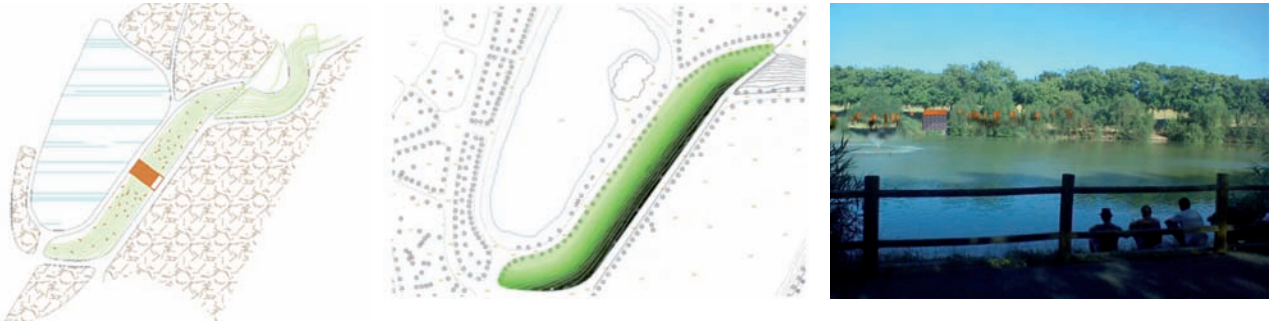
11_12_G3_Proyecto Pabellón Corten
Curso 2011/12

Esta propuesta se desarrolló a raíz de los siguientes casos de estudio:

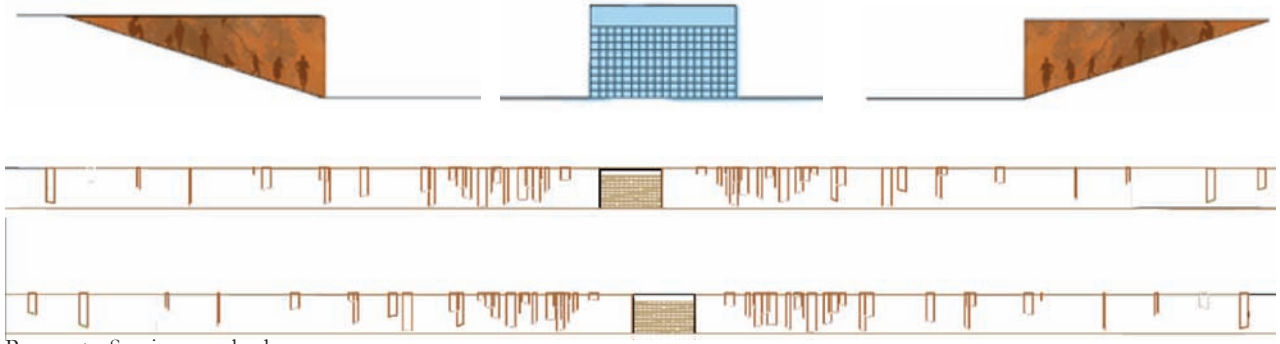
PR1_dos casas dos
1969_ESP_Casa Gili
1953_ESP_Poblado de Esquivel
1949_EEUU_Case Study House no.8

Conceptos evocados por el grupo de trabajo en el desarrollo de la propuesta: geometría, desnivel, distribución, textura, piel, ligereza, flexibilidad, movilidad, centralidad, color, axialidad, quiebro, ordenación...

El proyecto de intervención propone la construcción de un espacio social de constante flujo de personas que armonicen esta marginada zona del parque Miraflores. Sobre más de 7500 m² se extiende ampliamente un complejo arquitectónico de interacción con el espacio de un accidentado terreno que alberga límites de cota de entre 0 y -7 m. La propuesta reparte 57 paneles de acero cortén de 1 m de anchura e insertados en la inclinada ladera de manera que varíen indiferentemente su altura sin que sobrepasen la cota 0. La orientación de dichos paneles ha sido de forma aleatoria con el objetivo de descubrir los distintos juegos de luz que se consiguen a lo largo del día ya sea hacia el norte, sur, este u oeste. Asímismo su implantación sobre el suelo ha sido estudiada para que su forma progresiva, conforme el usuario se acercase al foco central de la intervención, la densidad y masificación de los paneles fuese considerablemente mayor, ya que a la misma vez escondía la obra construida y aumentaba la curiosidad del visitante.



Propuesta. Emplazamiento



Propuesta. Secciones y alzados

Llegado al pabellón constructivo también de acero cortén y vidrio acristalado, el individuo podrá acceder a su interior a través de una de sus muchas aperturas laterales que presentan distintas siluetas de personajes. Una vez dentro del pabellón y acogida por el cálido color ambiental del acero cortén, la persona descubre un perfecto mallazo geométrico que irónicamente descansa sobre el salvaje y orgánico suelo del parque. Esta malla de madera tratada, mostrará unos cubos de 80 x 80 cm que puntualmente sobresaldrán o se incrustarán en el terreno para ofrecer asiento o lugar de reunión. Con énfasis de ofrecer un máximo confort, al fondo del inclinado pabellón se dispondrá un espacio provisto de almohadones y cojinetes de uso común. Aunque todo ello puede resultar poco notorio al entrar en la sala pues la vista queda involuntariamente atrapada por las vistas exteriores del parque y el lago a través del inmenso ventanal rectangular que preside el pabellón.

Propuesta. Vista exterior

Propuesta. Vista interior

PROPUESTAS

11_12_G5_Proyecto Ciudad Subterránea

Curso 2011/12

Esta propuesta se desarrolló a raíz de los siguientes casos de estudio:

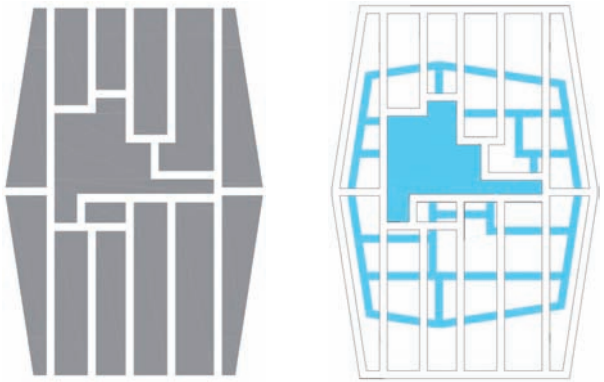
PR1_dos casas dos
1968_ESP_Poblado de Maribañez
1970_ESP_Casa Bon Tom
PR2_materialidad
1962_UK_Pabellón Upper Lawn

Para realizar nuestra propuesta nos hemos basado en el poblado de colonización de Maribáñez. De nuestros modelos de estudio es el que presenta más posibilidades para explotar nuestra idea. Realizar un negativo del poblado: donde lo vacío sea lo lleno y viceversa.

De este modo ahora será el espacio de la calle, el destinado para habitar y el que antes estaba habitado ahora será la calle.

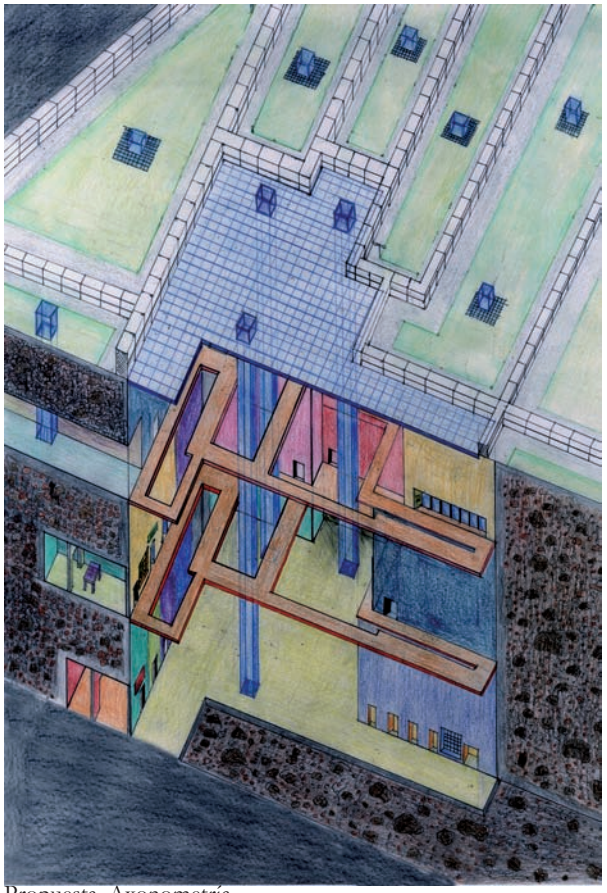
Realizando esa inversión en el poblado se comprueba que las manzanas ahora son calles-patio quedando encerradas por lo habitado. Partiendo de lo establecido avanzaremos la propuesta e integraremos aspectos reconocidos de cada modelo-estudio para analizar la nueva forma de habitar.

Diagrama de idea de propuesta

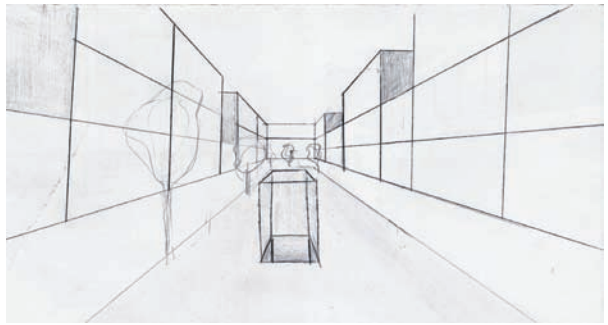


"EL HORMIGUERO HUMANO"

Al hacer el vacío, la calle queda aislada por las viviendas, adquiriendo un carácter de patio estructurador. De esta manera tenemos que buscar alguna forma de unir esos espacios abiertos al público. Como no podemos hacerlo en el nivel cero, ya que rompe el vacío, ni por el aire, ya que podríamos impedir el crecimiento vertical de las viviendas, optamos por el subsuelo, usando la idea de un "Hormiguero humano".

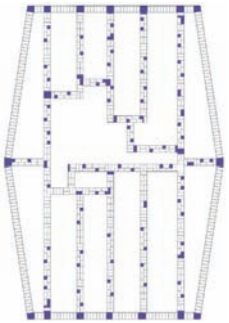


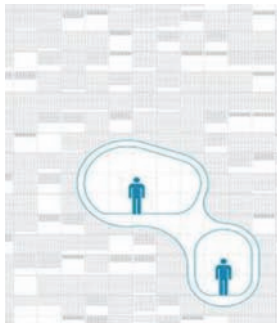
Propuesta. Axonometría



"LA CALLE-PATIO"

Si miramos el vacío, observamos que el espacio dedicado a las viviendas es mínimo, por lo que las viviendas construidas deben ser mínimas. Pero éstas no deben ser viviendas aisladas, sino que se deben expandir al exterior usando parte de la "calle-patio". Además, siguiendo las técnicas existentes hoy en día, para conseguir un espacio habitable en un espacio mínimo, optamos por módulos prefabricados. La modulación permite aumentar la vivienda según el crecimiento familiar, generando un crecimiento vertical.

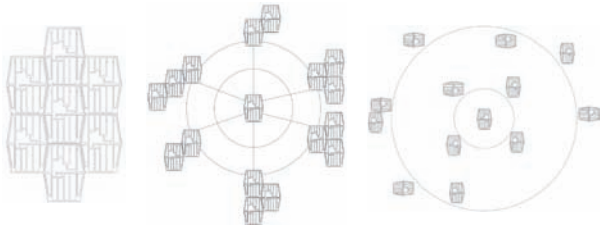




LA VIVIENDA

Viviendas mínimas donde el interior sea capaz de integrarse y expandirse hacia el exterior: la calle-patio.

Viviendas célula donde los espacios sean capaz de complementarse a través de la plataforma de elevación que lleva a las dos plantas. La vivienda sería capaz de crecer según las necesidades habitacionales.

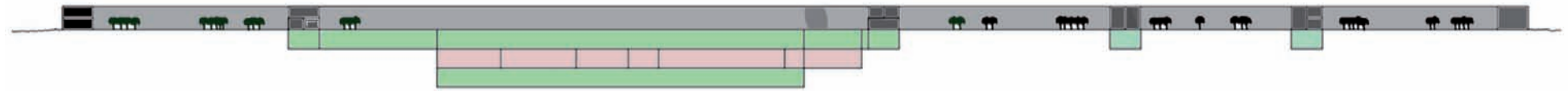


AMPLIACIÓN DEL PROYECTO

AGRUPACIÓN 1: Estructura en celdas (panal de avejas). Crecimiento infinito.

AGRUPACIÓN 2: Estructura en celdas articuladas en grupos mediante circunferencias concéntricas. Crecimineto finito.

AGRUPACIÓN 3: La ampliación del poblado consta de la agrupación de varios poblados con sentidos diversos. De este modo un conjunto de poblados podría tener accesos directos mediante transporte público subterráneo.



PROPUESTAS

11_12_G7_Proyecto Tejer Ciudad

Curso 2011/12

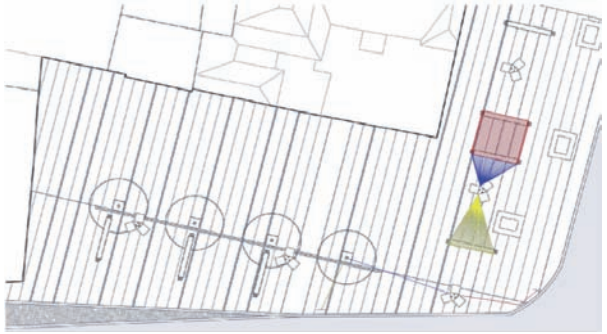
Esta propuesta se desarrolló a raíz de los siguientes casos de estudio:

PR1_dos casas dos
1968_ESP_Poblado de Esquivel
1973_ESP_Casa Van Den Driesche
PR2_materialidad
1930_ESP_Pabellón Alemán

El espacio público constituye una manera de relacionarnos con las ciudades, anulando las funciones originales de cada elemento y estableciendo conexiones y experiencias nuevas entre el espectador y el entorno. El espacio público es por excelencia la centralidad urbana, lugar desde donde se parte, a donde se llega y desde donde se estructura la ciudad. Lo privado se superpone al espacio público para cuestionar los límites de cada uno. De ahí que le dé sentido y forma a la vida cotidiana y sea una representación de la colectividad.

El espacio no debe ser entendido como residual, tampoco perceptible a ser expropiado y menos un lugar donde se enajene la libertad. Al igual que los bares y establecimientos privatizan parte del espacio público para su beneficio nuestra propuesta pretende anular el espacio público, llevándonos nuestro HABITAR a la calle, con el fin de concienciar a los transeúntes del valor del espacio público.

Actuación urbana



"Te quería decir que he sacado fotos durante la mañana cuando un grupo de chicos de una excursión, se han parado allí y el guía les contaba algo sobre el arte de Sevilla. Luego por la tarde he podido sacar unas fotos cuando unos chiquillos de 12-13 años se han puesto a jugar tirando cosas y saltando sonde los bancos. Sé que por la tarde algún borracho ha empezado a destruir un poco los muros.

Esa mañana había familias con niños pequeños y los niños se volvieron locos con los hilos, jugando, corriendo, chocándose, envolviéndose. Ese día los muros no duraron mucho entre los niños y los camareros de los bares.

Lo que he notado es que mucha gente se miraba alrededor, y muchos preferían pasar bajo los hilos que colgaban. También la separación con el borde condicionaba la manera de recorrer la plaza. Muchos los cruzaban en lugar de rodearlos. Las bicis también"

Notas de Angela Saponara, vecina de la plaza de la Pescadería colaborando con la propuesta de intervención urbana.

Fotografía de Angela Saponara

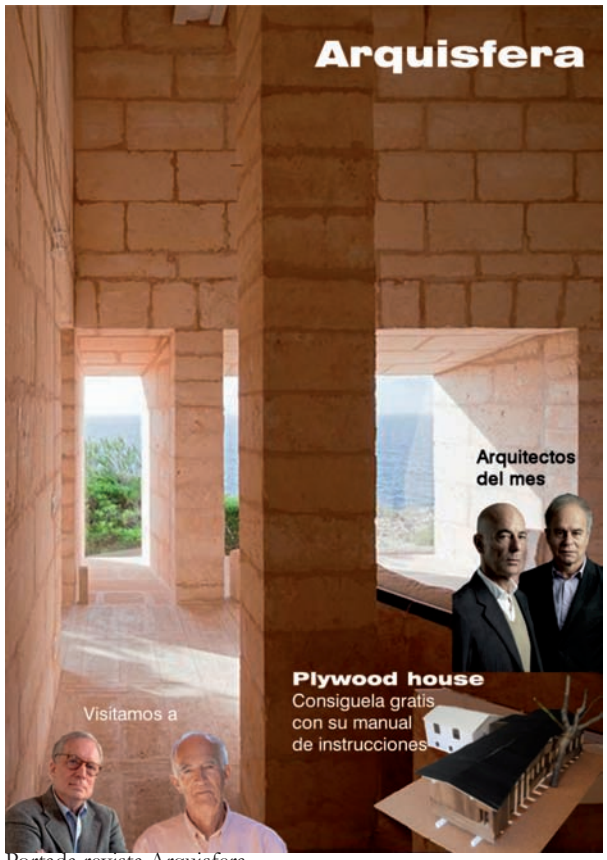
PROPUESTAS

12_13_G1_Proyecto Revista Arquisfera
Curso 2012/13

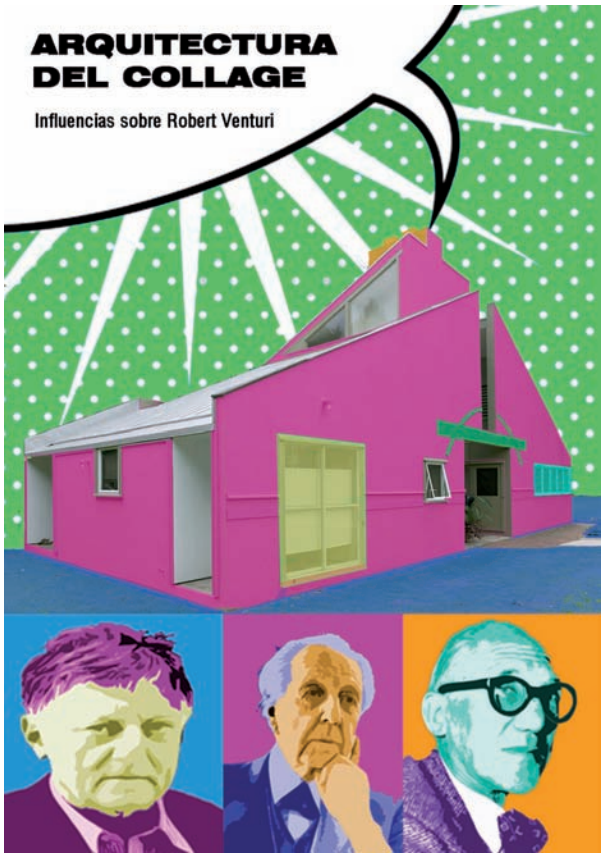
Esta propuesta se desarrolló a raíz de los siguientes casos de estudio:

PR1_dos casas dos
1964_EEUU_Casa Vanna
1972_ESP_Can Lis

PR2_materialidad
1985_SWS_Plywood House



Portada revista Arquisfera

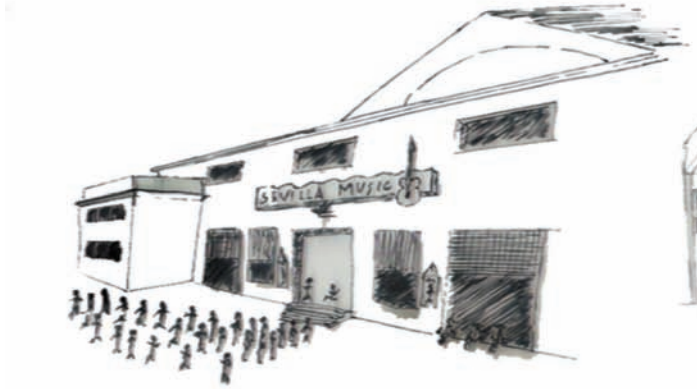


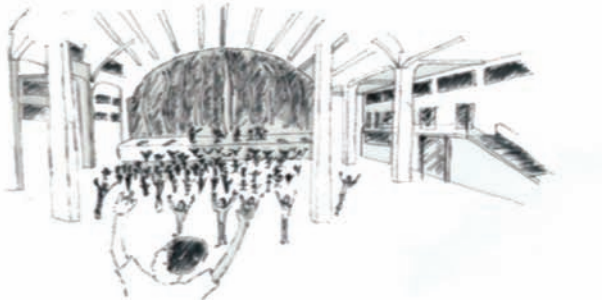
Estudiantes e intervenciones:

En esta primera edición de Arquiesfera hemos podido conocer los planes de futuro de un grupo de estudiantes de ETSAS. Estos cuatro estudiantes de la ETSAS se han propuesto realizar una especie de intervención algo inusual para una ciudad como la de Sevilla. Estos universitarios, tras un curso de análisis y estudio de varias casas, que en su día propuso Robert Venturi con su casa Vanna, quisieron llevar esta idea a la práctica en la misma ciudad de Sevilla. Para ello buscaron un edificio con peso histórico en ella y así modificar radicalmente la funcionalidad del edificio.

Este grupo de estudiantes encontró una gran oportunidad de realizar una intervención al saber del desuso en el que se encontraba el Mercado de la Puerta de la Carne desde 1999. La intervención que proponen es la de crear un espacio dedicado a la música, donde se realicen conciertos, ensayos de grupos musicales, actuaciones de orquestas, etc.

Por lo tanto la idea de Robert Venturi de realizar un cambio en el paradigma arquitectónico, los estudiantes lo han interpretado como la ruptura que pueda existir al realizar un cambio tan radical para un edificio histórico y destinado a un uso completamente diferente de la ciudad.





PROPUESTAS

13_14_G3_Manifiesto Joven
Curso 2013/14

Esta propuesta se desarrolló a raíz de los siguientes casos de estudio:

PR1_dos casas dos
1976_POR_Casa Beires
1983_EEUU_New Castle House
PR2_materialidad
1986_TEÓRICA_Víctimas. El Pintor+La Seguridad

MANIFIESTO

Desde los comienzos del siglo XX y a lo largo de todo éste se han dado diferentes corrientes arraigadas a la arquitectura que han cambiado la forma de pensarla y hacerla. Se reconocen movimientos como la modernidad y postmodernidad, los cuales, cada uno a su manera, han intentado adptar esta profesión a los cambios que sufría la sociedad en ese momento. Es por ello que no podemos quedarnos impasibles ante la revolución que se está masticando en la actualidad, y a lo que en su día arquitectos como Venturi, Siza o Hedjuk hicieron, tenemos que ensalzar el cambio y luchar por él.

¡Ahora es nuestro turno!

NOSOTROS RECHAZAMOS Y CONDENAMOS:

1. TODA ARQUITECTURA ABURGUESADA QUE PROPONE GRANDES OBRAS QUE SON CAPRICHOS DE ALGUNOS ARQUITECTOS, QUE NO TIENEN EN CUENTA LOS MODOS DE HABITAR DE LAS PERSONAS, CON UN COSTE QUE SUPONE UNA OLSA PARA LOS CIUDADANOS QUE SUFREN ECONÓMICAMENTE EN CUYOS CASOS ES INSALVABLE ESTA DIFERENCIA ECONÓMICA.

2. TODA ARQUITECTURA QUE ESTÁ SUJETA A UNA LEY DE CONTINUIDAD HISTÓRICA Y QUE NO TIENE COMO VISIÓN EL ESTADO DE LA NUEVA SOCIEDAD Y CUYAS CASAS ESTÁN DESTINADAS A UN MODO DE HABITAR CONCRETO Y NO AL CONTINUO ESTADO CAMBIANTE DEL SER HUMANO, Y CON ELLO A LA RIGIDEZ ABSOLUTA.

3. LA DIFERENCIACIÓN DE SERES HUMANOS SEGÚN SU PODER ECONÓMICO A TRAVÉS DE LA ARQUITECTURA. LA CLASE OBRERA NO POR SERLA TIENE QUE ESTAR SOMETIDA A LA RIGIDEZ ARQUITECTÓNICA, A DIFERENCIACIÓN DE LA CLASE ALTA QUE GOZA DE LA FLEXIBILIDAD QUE NECESITA EL SER HUMANO COMO OCURRE EN LA CASA BEIRES DE SIZA. NO CONDENEMOS A UNA PERSONA POR MEDIO DE LA ARQUITECTURA A SENTIRSE INFERIOR A OTRA.

4. ¡EL JUEGO! LA VIDA NO ES UN JUEGO, HAY GENTE QUE SUFRE DÍA A DÍA POR CULPA DE UNA CLASE SOCIAL ELEVADA QUE EXPRIME AL MÁXIMO AL TRABAJADOR Y SUS DERECHOS. NO CONVIRTAMOS LA ARQUITECTURA EN UN JUEGO PARA LA BURGUESÍA COMO HACE HEDJUK CON SUS MEGACONSTRUCCIONES, LA CRÍTICA SOCIAL QUE HACE PIERDE TODA CREDIBILIDAD CUANDO ACTÚA COMO UN NIÑO CON UNAS CONSTRUCCIONES SIN SENTIDO Y DE UN ELEVADO COSTE SIN PENSAR EN LAS CONSECUENCIAS REALES QUE PUEDEN TENER SOBRE EL CIUDADANO DE A PIE. ARQUITECTURA PARA EL HOMBRE Y AL SERVICIO DE ÉSTE QUE ES EL QUE LA VIVE Y VALORA, Y NO COMO UN JUEGO PARA LOS ARQUITECTOS.

Y PREGONAMOS

1. QUE LA NUEVA ARQUITECTURA DEBE ESTAR GUIADA POR UN PENSAMIENTO CUYA ÚNICA FINALIDAD ES EL SER HUMANO Y SUS CIRCUNSTANCIAS, QUE PIENSA COMO ÉL Y ACTÚA SEGÚN SUS NECESIDADES Y QUE POR LO TANTO SU FORMA DE CONSTRUIR DEBE ESTAR BASADA EN LA FLEXIBILIDAD QUE NECESITA EL SER HUMANO PARA PODER HABITAR EN SU PROPIA VIVIENDA. LA OBRA ES REFLEJO DEL SER HUMANO QUE LA HABITA Y POR TANTO DE LA CULTURA CAMBIANTE EN LA CUAL SE ENCUENTRA EN ESTOS MOMENTOS.

2. LA NECESIDAD DE OTORGAR MEDIANTE LA ARQUITECTURA LA LIBERTAD DE TODOS Y LA POSIBILIDAD DE LLEGAR A SER LO QUE QUERAMOS, ELEGIR NUESTRO CAMINO Y NO SENTIRNOS ENCERRADOS POR CULPA DE LA RIGIDEZ ESPACIAL. DEBEMOS CONSTRUIR POR Y PARA EL SER HUMANO DESDE LA FLEXIBILIDAD Y LA CONCIENCIA DE QUE LAS PERSONAS ESTÁN LO SUFICIENTEMENTE CONDENADAS EN SU VIDA COMO PARA SENTIRSE DE ESTE MODO EN SU PROPIA CASA.

3. LA DEFENSA DEL ARTESANO. LA PERSONA TAMBIÉN ES PARTE DE LA CONSTRUCCIÓN DE UNA VIVIENDA. TENEMOS QUE SUSTITUIR LA MÁQUINA POR EL HOMBRE. QUE MEJOR ELEMENTO CONSTRUCTIVO QUE EL PROPIO SER HUMANO Y SU CUALIDAD DE ARTESANO. ES POR ESTO QUE ALABAMOS EL ACTO DE SIZA QUE, AUNQUE PEQUEÑO DE TAMAÑO CON RESPECTO AL RESTO DE LA VIVIENDA, ES MÁS SIGNIFICATIVO EL DISEÑO Y LA CONSTRUCCIÓN DE LAS VENTANAS REALIZADAS EN MADERA Y CRISTAL A MEDIDA Y POR UN ARTESANO. AL FIN Y AL CABO ES LA PARTE MÁS REPRESENTATIVA DE LA CASA Y CON ESTO REALIZAMOS LA IDEA DE QUE DEBEMOS DARNOS UNA OPORTUNIDAD A NOSOTROS MISMOS COMO ARTESANOS Y PROFESIONALES. SABEMOS DAR RESPUESTA A LOS PROBLEMAS Y NECESIDADES QUE SE NOS PRESENTAN CON TAL ACIERTO QUE AL FINAL DEL PROCESO SE DESTACA EL TRABAJO ECHO CON DEDICACIÓN Y CUIDADO DEMOSTRANDO UNA VEZ MÁS NUESTRA CAPACIDAD. ES NECESARIO PROFUNDIZAR EN ESTE TEMA Y DAR SALIDA A LA CREATIVIDAD QUE TODO SER HUMANO LLEVA EN SUN INTERIOR EN CONTRAPOSICIÓN A LA RIGIDEZ Y FRIALDAD QUE UNA MÁQUINA NOS PUEDE OFRECER.

4. LA CREACIÓN DE UN NUEVO IDEAL DE BELLEZA NO BASADO EN LA ESTÉTICA EN SÍ, SINO ADAPTADO AL CAMBIO CULTURAL Y SOCIAL PROPUESTO. UN ESTILO QUE ROMPE CON TODO LO ANTERIOR, QUE NO SE CASA CON NADIE, QUE ES DE TODOS Y DE NINGUNO AL MISMO TIEMPO PUESTO QUE ES PARA TODO IGUAL PERO EN CADA UNO DE NOSOTROS ES DISTINTO Y CAMBIANTE SEGÚN NUESTRAS CIRCUNSTANCIAS.

¡FORMEMOS UNA NUEVA GENERACIÓN!

PROPUESTAS

14_15_G3_Propuesta Homenaje a Coderch

Curso 2014/15

Esta propuesta se desarrolló a raíz de los siguientes casos de estudio:

PR1_dos casas dos

1976_ESP_Casa Dominguez

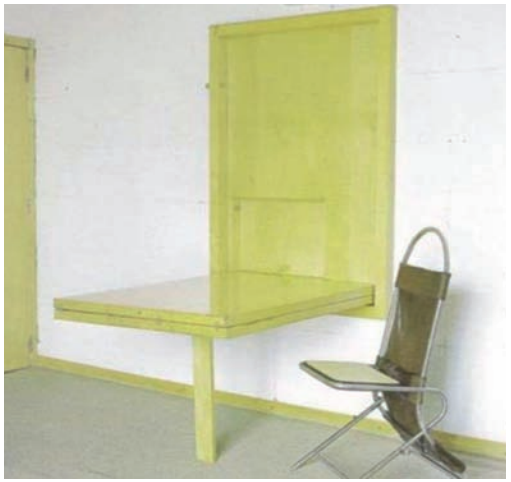
1972_ESP_Casa Zóbel

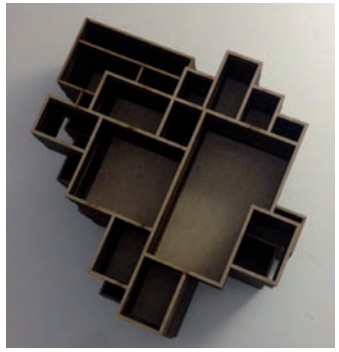
PR2_materialidad

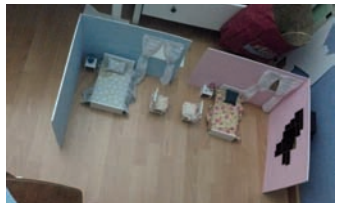
1999_UK_Kieldel Belvedere

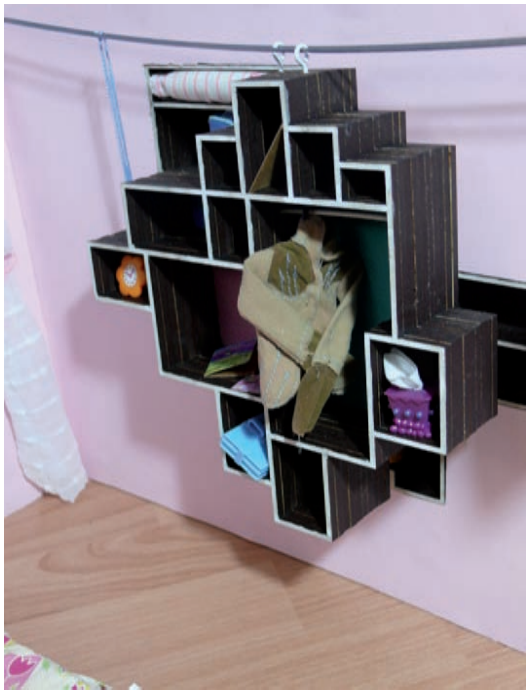
Propuesta. Maqueta

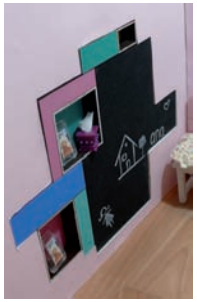
Propuesta. Planteamiento











PROPUESTAS

14_15_G5_Propuesta Pasarelas Marialuisa

Curso 2014/15

Esta propuesta se desarrolló a raíz de los siguientes casos de estudio:

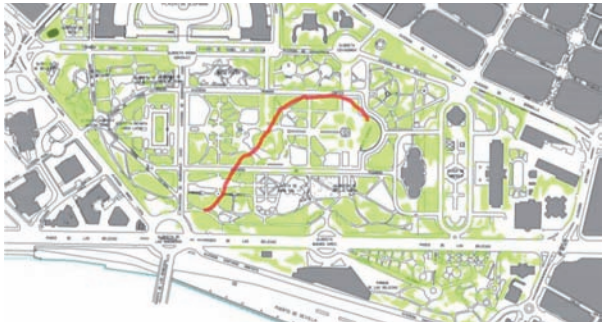
PR1_dos casas dos
1956_FRA_Maison Jaoul
1993_ITA_Stone House
PR2_materialidad
1964_UK_Snowdon Aviary

Partiendo de nuestra idea y propuesta iniciales, buscamos una situación real a la cual poder aplicar estos principios.

Detectamos que, por ejemplo, en el parque de María Luisa habían dos zonas; una muy visitada y muy dada al turismo y otra que no era tan popular y estaba un poco más inexplorada.

A partir de esta reflexión y cogiendo de base nuestra idea principal decidimos crear una estructura que nos permitiera descubrir la zona más "salvaje" de una manera distinta a la convencional.

La solución que en su momento consideramos más acertada fue hacer una pasarela de unos 410 m, que recorriera la zona a una altura de 5 m aproximadamente y así alejarnos del camino preestablecido.



Propuesta. Itinerario y zona de intervención

Propuesta. Pasarela entre los árboles

Tras trazar el recorrido de la pasarela decidimos crear unos espacios de observación que llamamos miradores, donde tendremos un pequeño asiento para descansar.

Desde cada uno de estos asientos (hay tres planteados) tendremos unas vistas enmarcadas a unos árboles determinados los cuales vendrán comentados en unos paneles expositivos a lo largo del recorrido.

Propuesta. Secciones

PROPUESTAS

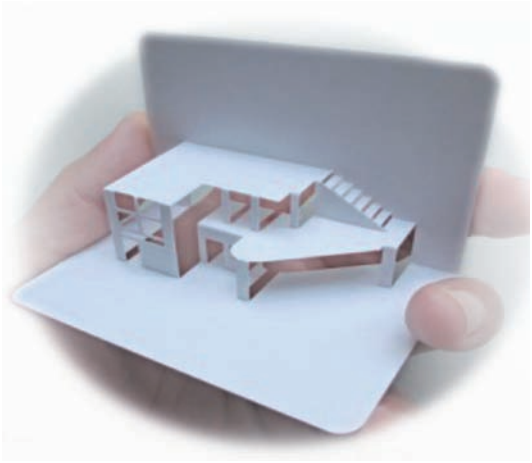
14_15_G6_Propuesta Casa desplegable

Curso 2014/15

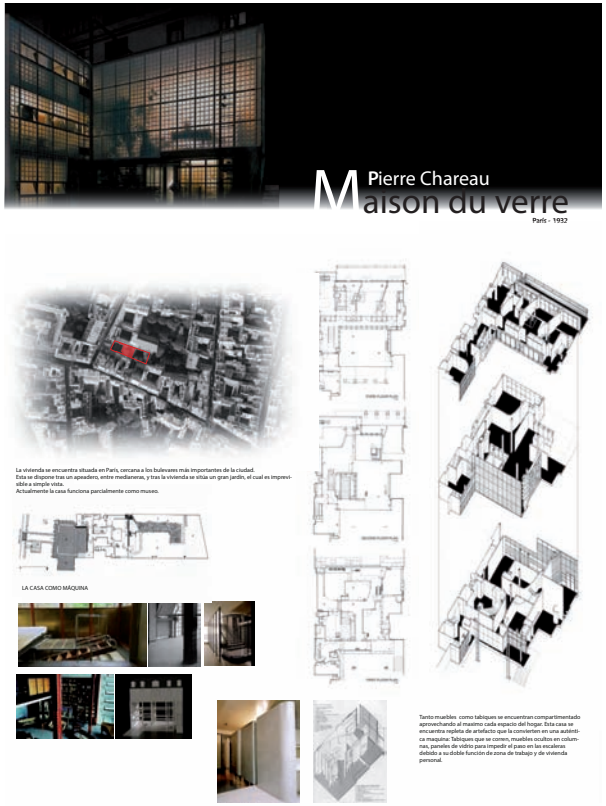
Esta propuesta se desarrolló a raíz de los siguientes casos de estudio:

PR1_dos casas dos
1927_GER_Casa 33
1932_FRA_Maison de Verre
PR2_materialidad
1934_UK_Penguin Pool

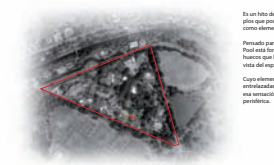
Este grupo re-presentó las casas trabajadas a modo de cuentos infantiles y una propuesta de *Arquitectura volumétrica para público infantil, atractiva y fácil de entender. Desarrollada en un desplegable donde se enseña arquitectura de una forma vistosa para que todo aquel público ajeno a la disciplina pueda interesarse y entender algunas de las claves de las construcciones más relevantes del mundo arquitectónico.*



Propuesta. Casas desplegables



Propuesta. Cuentos infantiles

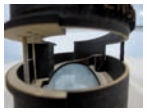


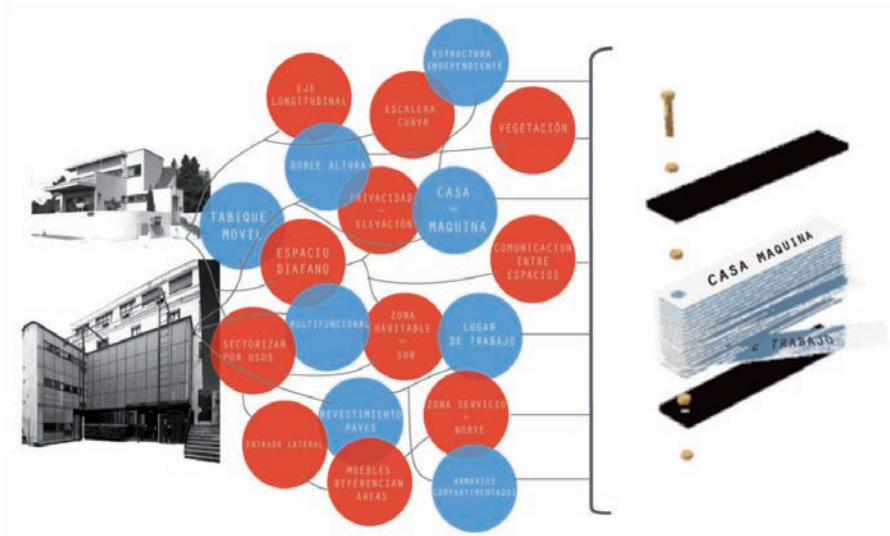
Es un hito de la arquitectura moderna. Uno de los pocos ejemplos que podemos encontrar en la época que utilizan la elipse como elemento formal que confine un espacio arquitectónico.

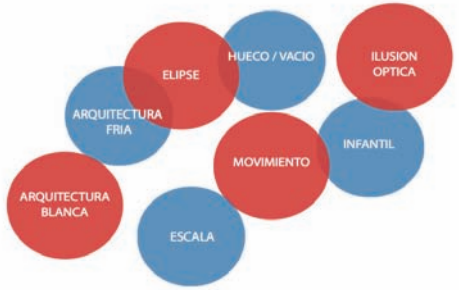
Pensado para otra escala como son los pingüinos, La Penguin Pool está formada unicamente por una gran envolte con grandes huecos que hacen que podamos disfrutar de distintos puntos de vista del espacio en el que habitan los pingüinos.

Cuyo elemento mas característico esta formado por rampas entrelazadas con forma espiral que enfatiza aún mas en producir esa sensación de movimiento que ya de por si genera la elipse periférica.

PROCESO MAQUETACIÓN







PROPUESTAS

14_15_G7_Propuesta Alcorques

Curso 2014/15

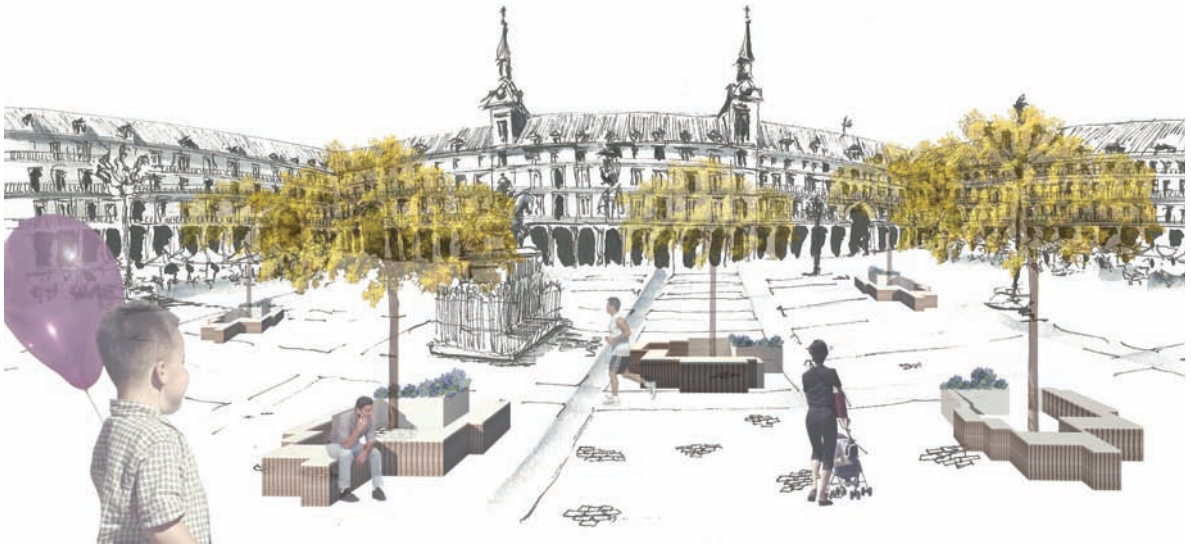
Esta propuesta se desarrolló a raíz de los siguientes casos de estudio:

PR1_dos casas dos
1976_ESP_Casa Domínguez
1972_ESP_Casa Zóbel
PR2_materialidad
1783_FRA_La Laiterie

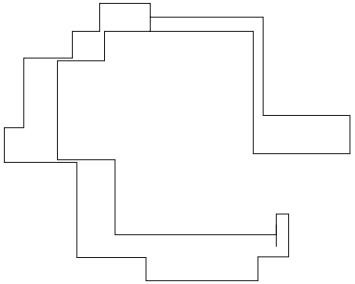
La propuesta que presento a continuación viene de inspiración de la obra de Coderch, la casa Zóbel. Tal y como se ha analizado, el complejo programa de la vivienda se resuelve mediante el patio de entrada, además de otros más como método de iluminación, es pues un lugar exterior. Es por esta idea por la que la propuesta se centra en una solución única para el aire libre. A menudo el interior de la vivienda se piensa hacia adentro, pero el afuera también existe.

Basándome en la planta alta de la casa Zóbel y eliminando toda partición interior, se nos queda un recinto cerrado con formas escalonadas, es por ello que me parece una idea estupenda para dar originalidad a los collarines que se colocan a los árboles en las plazas y parques, con bastante frecuencia de forma cuadrada o circular.

Una forma singular que de extruirse da lugar a una serie de asientos que crean un dinamismo y juego en todas sus direcciones, no recurriendo al aburrido y anodino banco alineado. En esta ocasión, los usuarios pueden sentarse según la posición que deseen, avanzados o en retaguardia, todo ello a la sombra del árbol creando una sensación de "individual estar acompañado". Además por conservar parte de la planta original el pretil que sirve para colocar plantas, mantiene su idea.



Propuesta. Alcorques



planta Mobiliario

alzado Mobiliario

PROPUESTAS

15_16_G6_Propuesta Instalación temporal
Curso 2014/15

Esta propuesta se desarrolló a raíz de los siguientes casos de estudio:

PR1_dos casas dos
1963_ESP_Casa La Ricarda
1953_ESP_Casa das Canoas

PR2_materialidad
1982_FRA_Folies La Villette J-5

Como síntesis del trabajo desarrollado durante este curso, proponemos la creación de una instalación temporal basada en las ideas principales de las dos partes ya analizadas.

Estos conceptos son: la idea de recorrido, la relación entre los espacios más públicos y más privados, el entorno, el empleo de los materiales, el color...

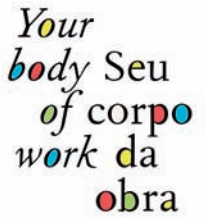
La instalación se propone como un elemento temporal capaz de colocarse en un espacio vacío generando una serie de espacios y recorridos. Los paneles, de diferentes tonalidades y opacidades, crearán distintas atmósferas provocando diferentes sensaciones y experiencias sobre los usuarios.

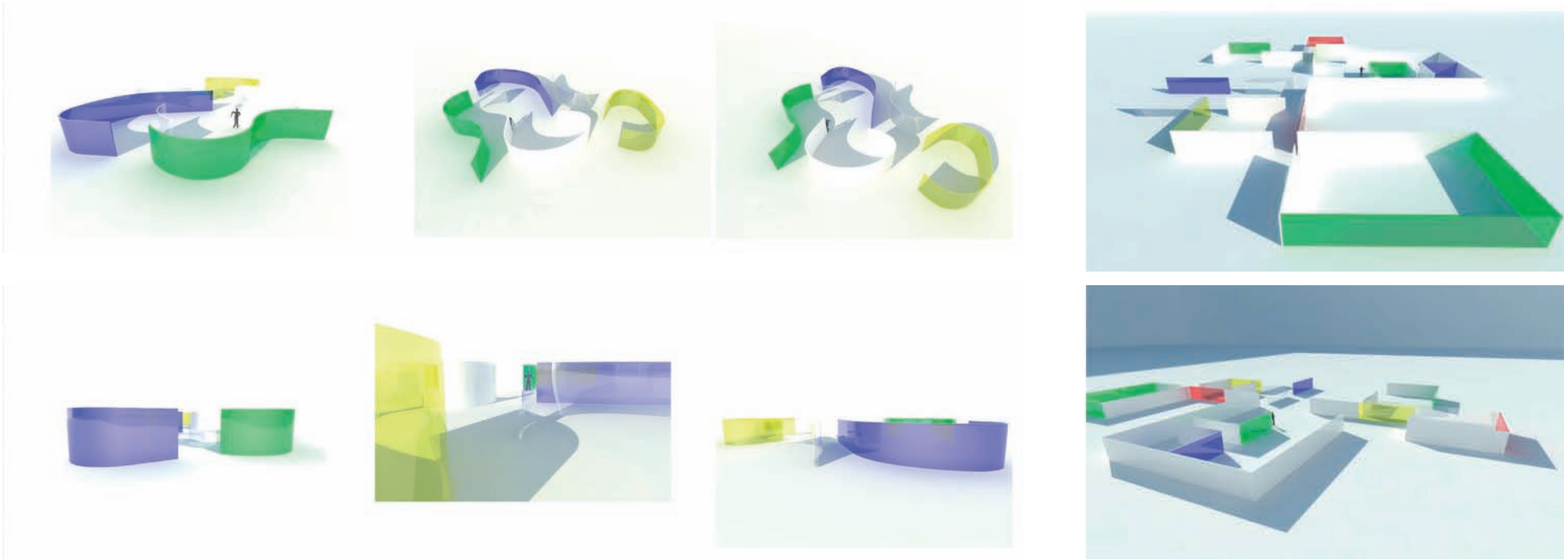
La distribución de dichos paneles surge a partir del análisis de los espacios y geometrías generadoras de las dos viviendas estudiadas. La Ricarda y La casa Das Canoas.

Para la creación de la instalación contamos con las referencias de Olafur Eliasson y James Turrell.

Estos dos artistas han creado obras que se acercan a nuestra idea inicial de espacios expositivos en los que se experimenta con la percepción sensitiva de los espectadores.

Referencias. Olafur Eliasson y James Turrell





Propuesta. Maquetas

CRÉDITOS

Han colaborado en este número
Antonio Álvarez Gil, José Joaquín Parra Bañon, Araceli García Parra, Cristian Rojas Cabezas, Marco Ávila Arredondo, Mariano Pérez Humanes. Manuel Ramos González (Traducción)

ETSA de Sevilla. Taller de Arquitectura 1 [TA1] Casa
portafolio_electrónico_arquitecturas de través 1

2011/2012
Profesores: Juan José Vázquez Avellaneda/Francisco Manuel Garcilaso de la Vega Molina/Miguel Ángel Gil Martí/José Manuel Aladro Prieto/Javier Velasco Acebal/Rafael Herrera Limones/Enedina Alberdi Causse/Manuel Bendala García.
Alumnos: G1. Álvarez Bermejo, Javier/Castillo Navarro, Cristian/Alba Sánchez, Manuel Jesús. G2. Rodríguez Monge, Cristina/Rubio Muñoz, Andrea. G3. Caruncho Llaguno, Lola/Ortiz Salamanca, Mayte/Pacheco García, Ana. G4. De los Santos Carrion, Sergio/Pérez Selim, Mario/Valverde Castilla, Álvaro/Velasco Blanco, Gabriel. G5. González Pinilla, María/Guerrero Rubio, Julia/Juan Muñoz, Anabel/López Rubio, Juan. G6. Madero Carrasco, Álvaro/Montero Burgos, Ángel Pedro. G7. Cimiano Prados, Laura/Garrido Garrido, María del Valle/Peral Díaz, Leyre/Monserrat Gómez, Adolfo.

2012/2013
Profesores: Juan José Vázquez Avellaneda/Miguel Rojas Rodríguez/Miguel Ángel Gil Martí/Mariano Pérez Humanes/Pilar Gimena Córdoba/Rafael Herrera Limones/Victoria Domínguez Ruiz/Antonio Domínguez Delgado.
Alumnos: G2. García Cabrera, María José/Martínez López, Guillermo/Montero Cotan, Pedro/Suarez Casillas, Jose Luis/Suero Calvo, Alfonso. G3. Ostos Prieto, Francisco Javier/Ozzano, Lucas Martin/Plaza Bermejo, Guillermo Manuel/Pérez Ruiz, Enrique. G4. Barroso Naranjo, Daniel José/Rubiales Márquez, Salvador/Ruiz Romero, José Luis/Ruiz-Berdejo López, Pablo. G5. García Guillén, Borja/Loza Astorga, José Francisco/Romero García, José Ángel/Romero Orozco, José Manuel. G6. Fernández Puntas, Noelia Dolores/López Herrero, Paula/Lora Ruiz, María del Carmen/Pérez Bande, Bruno. G7. Ballesteros Gómez, Antonio/Borrego Serrano, Iván/Cabanillas Bravo, Sergio/Molinero Vera, Guillermo.

2013/2014
Profesores: Juan José Vázquez Avellaneda/Miguel Rojas Rodríguez/Enrique De Justo Moscardo/Mariano Pérez Humanes/Ricardo Sierra Delgado/Pedro Gómez De Terreros Guardiola/Antonio Domínguez Delgado.
Alumnos: G1. Ángela Prieto Cruz/Nuria Trigo Pazos/Rafael Heredia Arlizga/Silvia Richter Martínez. G2. Ana Juanino Ortíz/Lucía López Paramio/Sebastián Peñas Ramírez/Fabiola Gil León. G3. Ignacio Flores Morales/Antonio Puerta López/Jacinto Pérez Fernández/Mercedes García Calleja/Julia Clara García Ferrón. G4. Marcelino Aguilera Noguerol/Alejandra Cruz García/María Clara Heredia Ponce/Ginés García González. G5. José Manuel Guzmán Romero/Joaquín Martín Gutiérrez/Patricia Guerra Arande/Cecilia Gutiérrez García. G6. Alba Macías Espada/Pepe Becerra Fernández/Vanesa Jiménez Castro.

2014/2015
Profesores: Juan José Vázquez Avellaneda/Miguel Rojas Rodríguez/Enrique De Justo Moscardo/Mariano Pérez Humanes/Ricardo Sierra Delgado/Antonio Domínguez Delgado.
Alumnos: G1. Frias Piñero, María de la Luz/Grande Rivero, Cristina/Segura Rivera, José Miguel/Viedma Herrera, Amador. G2. Lorite Gálvez, Andrés/Pavón Cayuela, Dolores/García Cortés, Nerea/Romero Gutiérrez, Juan José. G3. Galet Postigo, Ana Pilar/Vázquez Muñoz, Ana/Fotou Bernal, Ana. G4. Bernoussi , Sofía/Colume Barriola, Ana/Jiménez López, Alejandra/Martínez Navarro, Clara María. G5. Corrochano Rubio, Javier/Delgado Sánchez, Pablo/Moreno Lucena, Ricardo Javier/Piqueras Palma, Néstor. G6. Gracia Escobar, Elena/Guzmán Reyes, Pablo/Cabrera Cobo, Juan Daniel.

2015/2016
Profesores: Juan José Vázquez Avellaneda/Miguel Rojas Rodríguez/Enrique De Justo Moscardo/Mariano Pérez Humanes/Ricardo Sierra Delgado/Antonio Domínguez Delgado.
Alumnos: G1. Delgado Dania, Rubén/García Romero, José Antonio/Gerlagh Mena, Mauro. G2. Ferrer Fernández, Rosa María/Guillén Camisón, Patricia/Sánchez Rosa, Lucía. G3. Fuentes Carrillo, Daniel/Feria Abreu, Antonio. G4. Gutiérrez Ojeda, Alba/Mesa García, Cristina/Ojeda Burgos, Inmaculada. G5. Blanch Escarraza, José/Pérez Carmona, Juan José/Díaz Martín, Álvaro. G6. Vera García, David/Pereira, José Felipe. G8. Pancho Custodio, María del Carmen/Jiménez, Inmaculada.

De las imágenes, planos y fotografías
Portada: Maqueta de la *Sequential House* de B. Tschumi, por Rosa María Ferrer Fernández/Patricia Guillén Camisón/Lucía Sánchez Rosa.
En páginas interiores: Maquetas de la obra de Santiago Cirugeda *recestasurbanas* realizadas en el TA1. Pág. 1. *Proyectalab*. Benicasim 2010, por Esperanza Guerrero Jarava/María Pulido Venegas/María Reales Galiano. Pag. 7. *Prótesis Institucional*. Castellón 2005, por Álvaro Alba García/Alberto Gutiérrez Ruiz/Ana Belén Quesada Márquez/Miriam Jiménez Garrido. Pág. 49. *La Escuela Crece*. Madrid 2016, por Beatriz Ferrero Lahuerta/Andrea Menéndez Gil. Pág. 77. *Aula Abierta*. Sevilla 2012, por Rafael Prado Gómez/Juan Antonio Díaz Medrano/Javier Velázquez Solís. Pág. 185. *Aula de Convivencia*. Dos Hermanas 2016, por Cristian Manrique Espinosa/Kenza El Bakori.
En los artículos, según autores.

SEVILLA DICIEMBRE 2016

DEPARTAMENTO DE PROYECTOS ARQUITECTÓNICOS
ESCUELA TÉCNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA

DOCUMENTOS de ARQUITECTURA y PATRIMONIO