

# Mediterráneo y modernidad:

## 4 casas



TRABAJO FINAL DE GRADO



ESCOLA TÈCNICA  
SUPERIOR  
D'ARQUITECTURA

Autor: Frank Domingo Gómez

Tutora: Carla Sentieri Omarrementería



UNIVERSITAT  
POLITÀCNICA  
DE VALÈNCIA

Valencia, Noviembre 2017







# Mediterráneo y modernidad:

4 casas

TRABAJO FINAL DE GRADO



ESCOLA TÈCNICA  
SUPERIOR  
D'ARQUITECTURA



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA

Autor: Frank Domingo Gómez

Tutora: Carla Sentieri Omarrementeria

Valencia, Noviembre 2017



## Resumen.

Desde esta revisión bibliográfica se pretende estudiar la influencia del mar Mediterráneo en la forma en la que se piensa, proyecta y construye la arquitectura del descanso en este litoral. Mediante el análisis de una selección de cuatro viviendas, realizadas por distintos arquitectos y desde diversos planteamientos, y basándose en los postulados de la vanguardia arquitectónica española de los años 30, se pretende extraer unas conclusiones sobre si la modernidad y su desarrollo posterior hasta nuestros días ha sido capaz de continuar una línea de constantes geográficas y temporales de la arquitectura popular mediterránea.

Palabras clave: vivienda, turismo, residencial, alojamiento.

## Resum.

Des d'aquesta revisió bibliogràfica es pretén estudiar la influència de la mar Mediterrània en la forma en la que es pensa, projecta i construeix l'arquitectura del descans en aquest litoral. Mitjançant l'anàlisi d'una selecció de quatre habitatges, realitzades per diferents arquitectes i des de diversos plantejaments, i basant-se en els postulats de l'avantguarda arquitectònica espanyola dels anys 30, es pretén extraure unes conclusions al voltant de si la modernitat i el seu desenvolupament posterior fins els nostres dies ha sigut capaç de continuar una línia de constants geogràfiques i temporals de l'arquitectura popular mediterrània.

Paraules clau: habitatge, turisme, residencial, allotjament.



## Abstract.

From this bibliographic review intends to study the influence of the Mediterranean Sea in the way that you think, project and build the architecture of the holiday on this coast. Through the analysis of a selection of four houses, built by different architects and from different approaches, and based on the postulates of the Spanish architectural avant-garde in the 1930s, is intended to draw some conclusions about whether the modernity and its further development to the present day has been able to continue a line of geographical and temporal constants of Mediterranean popular architecture.

Keywords: housing, tourism, residential, lodging.



## 0. Índice.

### 1. INTRODUCCIÓN.

1.1. Mediterráneo: constantes geográficas y temporales. 15

1.2. Turismo en España: evolución tipológica. 19

1.3. Vanguardia y turismo: GATCPAC y la Ciutat del Repòs  
i de Vacances. 22

1.4. Josep Lluís Sert: entre la abstracción y el mar. 28

### 2. 4 CASAS.

2.1. Sobre casas y cámaras fotográficas. 41

2.2. Sobre casas de pescadores. 55

2.3. Sobre geometrías en el paisaje. 67

2.4. Sobre cubiertas y pinos. 79

### 3. CONCLUSIONES. 95

### 4. BIBLIOGRAFÍA.

4.1. Libros. 103

4.2. Artículos en revistas. 105

4.3. Páginas web. 107

4.4. Fuentes de las figuras. 108



# 1. INTRODUCCIÓN



## 1.1. Mediterráneo: constantes geográficas y temporales.



1. Boceto de la Acrópolis,  
Le Corbusier.

El nombre de mar Mediterráneo se asocia siempre a la idea de cultura occidental. Ha sido el escenario principal en el desarrollo de la civilización europea, con un foco oriental en la antigüedad que ha ido desplazándose hacia otros puntos, como la península itálica o la ibérica. Este mar, común en una zona geográfica más bien extensa, viene asociado con dos conceptos intrínsecos: el clima y el paisaje.

Así, podemos hablar del clima mediterráneo, elemento homogeneizador a lo largo de toda la cuenca, caracterizado por inviernos suaves y templados y veranos secos y calurosos. No se pueden disociar estas variables climatológicas del paisaje que les acompañan.

En este sentido, el paisaje mediterráneo estaría formado tanto por la geología presente en la zona como por la vegetación que la habita. Un suelo calcáreo combinado con terrenos arcillosos es el sustento sobre el que crece una vegetación boscosa y de matorrales.

Pero es importante hablar del paisaje mediterráneo como un lugar fuertemente antropizado. En palabras de F. Braudel: *“El Mediterráneo nunca ha sido un paraíso ofrecido gratuitamente al deleite de la humanidad. Aquí todo ha tenido que ser construido, a menudo con más esfuerzos que en otros lugares”*<sup>1</sup>. Es en este punto cuando aparecen en nuestra mente imágenes de templos griegos en lugares inaccesibles, con una serenidad ajena a la localización de su posición. Casas de pescadores en constante lucha contra las olas del mar.

En cuanto a la antropología mediterránea, cabe hablar del hombre mediterráneo como individuo dentro de una realidad social más amplia, la comunidad<sup>2</sup>. Esta organización alrededor de la vida comunitaria tiene un intenso carácter de relación social, en el cual el individuo vive en un continuo contacto con sus semejantes. Por esta razón, el Mediterráneo es una densa red de ciudad y pueblos, núcleos de vida y relación entre iguales, que inundan el territorio sobre el que se asientan.

Pero la base de esta organización social y urbana la encontramos en la *casa*. La casa como célula y modelo paradigmático del habitar. Se define conceptualmente este concepto de habitar bajo dos preceptos básicos: la distribución de forma sencilla de los espacios domésticos y la relación de estos con el exterior.<sup>3</sup>

La casa sirve como lugar de relación de la unidad social mínima: la familia. Es el lugar de las relaciones sociales de privacidad, un espacio concreto que diferencia lo público de lo privado. La vida y reunión de ámbito comunitario se producen en el exterior: la plaza, la calle, la playa...<sup>4</sup>

Esta serie de conceptos comunes en los pueblos que habitan las tierras del Mediterráneo hablan de este mar y de su carácter como unos valores superiores a instituciones o realidades particulares, Matjevevic' escribe: *“Sus fronteras no están definidas ni en el espacio ni en el tiempo. No sabemos de qué manera podemos determinarlas: son irreductibles a la soberanía o a la historia, no son ni estatales ni nacionales: se parecen al círculo de yeso que es delineado y borrado una y otra vez, que las olas y los vientos, las iniciativas y las conspiraciones ensanchan o estrechan”*<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> BRAUDEL, F. (1985). *La Mediterranée*. Paris: Flammarion, p.19.

<sup>2</sup> PIZZA, A., et al. (1995). *J. Ll. Sert i La Mediterrania = J. Ll. Sert and Mediterranean Culture*. Barcelona: Ministerio De Fomento: Col·legi D'Arquitectes De Catalunya, p.14.

<sup>3</sup> PIZZA, A., *ibíd*, p.15.

<sup>4</sup> PIZZA, A., *ibíd*, p.15.

<sup>5</sup> MATJEVEVIC', P. (1987) *Mediteransky Brevijar*. Zagreb: GZH, (trad. ital.: *Mediterraneo. Un nuovo breviario*. Milán: Garzanti, 1991, 1996), p.18.



A partir de este punto podemos entrar a hablar de la arquitectura popular mediterránea. Popular en el sentido de anónima, inherente al territorio y a la cultura del lugar: “[...] *arquitectura “sin estilo” [...] y, generalmente, sin arquitecto y sin plano*”<sup>6</sup>.

La arquitectura a la que se alude es a la referente al habitar más primitivo, asociada a las necesidades más básicas del hombre: refugio, descanso y relación. Son las viviendas que se asientan cerca de los huertos y lugares de trabajo tradicionales de los pobladores mediterráneos.



2. Arquitectura popular en Ibiza (I. Baleares).

<sup>6</sup> GATEPAC (1935), “Raíces mediterráneas de la arquitectura moderna”, AC. Documentos de Actividad Contemporánea n°18, p.31.

Esta arquitectura se desarrolla en torno al concepto de construcción sencilla, que lleva consigo una carga importante de economía, ya que se emplean materiales fácilmente accesibles. Este uso continuo de unas técnicas y materiales concretos posibilita el perfeccionamiento, el peso de la mejora en el transcurso de siglos de tradición constructiva.

Podríamos decir que la construcción se desarrolla en estancias que se erigen como piezas independientes estructuralmente a pesar de encontrarse en contacto unas con otras. Una estancia abierta a diferentes dormitorios, en el ángulo de los cuáles se encuentra la cocina. Esta distribución posibilita el crecimiento tanto en planta como en altura de la vivienda, que o bien adosa nuevas piezas a las existentes o las apoya sobre sus cubiertas<sup>7</sup>.

El objeto arquitectónico aparece como un resultado de la agregación de elementos sintácticamente concordantes, que a través de la intuición compositiva explicitan una imagen exterior (alzados) y una estructura funcional (planta). A esto se le añade la importancia de la escala humana en este tipo de arquitectura: los elementos primarios reconocibles como domésticos se desarrollan de forma natural, como puedan ser las puertas, las ventanas o incluso el mobiliario<sup>8</sup>.

Toda esta serie de directrices, que aparecen de forma espontánea en las manifestaciones arquitectónicas del Mediterráneo, tienen como consecuencia una arquitectura sin ornamento, que únicamente muestra su orden compositivo a través de la realidad constructiva.

Se siguen además unas líneas generales en cuanto a la orientación de la construcción, con fachadas a mediodía, exteriorizando esa relación tan expresa con la luz solar de estos territorios. Esta posición genera la necesidad de protección mediante porches, que rebajan la intensidad lumínica y aíslan del calor. Aparecen por tanto unos intensos juegos de sombras, que intensifican la relación visual que se establece entre el interior y el paisaje sobre el que se asienta.

Así se resumía en la página 31 del número 18 de la revista *AC. Documentos de Actividad Contemporánea* publicado en el segundo trimestre de 1935: “[...] *los volúmenes primarios, las grandes superficies lisas, la policromía clara y brillante, la concordancia de las construcciones con las líneas dominantes del paisaje en que estas se emplazan y que obliga a crear nuevas formas para cada lugar, a inventar nuevas soluciones*”<sup>9</sup>.

<sup>7</sup> GATEPAC, *ibíd*, p.31.

<sup>8</sup> GATEPAC, *ibíd*, p.31.

<sup>9</sup> GATEPAC, *ibíd*, p.31.

## 1.2. Turismo en España: *evolución tipológica.*



3. Cartel del Balneario Las Arenas (Valencia, J. Renau).

Las posibilidades de una temporada de descanso, asociada usualmente al periodo estival, se introdujeron en la sociedad española a finales del siglo XIX y principios del XX.

Las tomas de baños de agua de mar, así como la visita a las playas del litoral mediterráneo comenzaron como un acontecimiento relacionado con la salud<sup>10</sup>. En un momento de asentamiento de la revolución industrial, con ciudades abarrotadas de chimeneas y edificios de viviendas congestionando el interior, las condiciones de salubridad empezaban a ser preocupantes.

Es así como surgió la figura del veraneante, de origen nacional, con la capacidad económica de poder costear una segunda vivienda a la que dirigirse en verano y evadirse del clima plomizo que dominaba las grandes urbes industriales del estado<sup>11</sup>.

En este contexto apareció la primera tipología relacionada intrínsecamente con el turismo: los *balnearios*. Estos recintos dedicados a la toma de aguas con condiciones especiales en su mineralogía comenzaron a construirse en lugares cercanos a manantiales naturales de agua<sup>12</sup>. La burguesía y su poder económico impulsaron este primer turismo, en el que el tratamiento y la prevención de males y dolencias era el principal motivo. Años más tarde se comenzarían a ubicar en torno a estos manantiales y balnearios las segundas residencias de estos visitantes, con ejemplos de gran calidad arquitectónica.

Ya en el siglo XX los balnearios se fueron desplazando hacia las playas, aunque mantenían ese carácter de exclusividad y poder. Se puede citar como ejemplo el Balneario de las Arenas en Valencia, con la aportación en forma de piscinas proyectadas por L. Gutiérrez Soto<sup>13</sup>. La progresiva apertura de las playas a los visitantes con menos poder adquisitivo definió una nueva tipología en nuestra arquitectura: las *casetas de playa*. Sencillos volúmenes en la arena, en los que se albergaban baños públicos, así como usualmente servicios de restauración<sup>14</sup>.

<sup>10</sup> PÉREZ, V. (2004) "En los orígenes del turismo moderno. Arquitectura para el ocio en el tránsito a la sociedad de masas" en *Arquitectura Moderna Y Turismo: 1925-1965. Actas IV Congreso Fundación DOCOMOMO Ibérico* (2003. Valencia). Barcelona: Fundación DOCOMOMO Ibérico, p.18.

<sup>11</sup> PÉREZ, V., *ibid*, p.18.

<sup>12</sup> PÉREZ, V., *ibid*, p.18.

<sup>13</sup> GUTIÉRREZ, L., y España Ministerio De Fomento (1998). *Luis Gutiérrez Soto, Arquitecto*. Madrid: Ministerio De Fomento.

<sup>14</sup> GATEPAC (1936), "Casino Restaurant de verano en la playa de Calafell (Barcelona)", *AC. Documentos de Actividad Contemporánea* n°23-24, p.25.

En esta misma línea de colonización de las playas surgió otra tipología, de forma particular en los centros de veraneo selecto (véase Donostia o Santander), como es el *casino*. Se trataba de espacios de ocio para las clases poderosas económicamente, con un enfoque marcado hacia el juego<sup>15</sup>.

Estas tipologías, ya asentadas en la playa y con un perfil de público determinado, fueron convergiendo hacia una nueva materialización que aún se puede encontrar en nuestro litoral: el *club náutico*. Se trata de una variante que apareció en paralelo a un incipiente Movimiento Moderno, el cual se vio reflejado en las primeras propuestas. Las referencias a la arquitectura de Le Corbusier, con esa imagen naval del edificio, son evidentes en el *Club Náutico de Donostia*<sup>16</sup> (J. M. Aizpurúa y J. Labayen) así como las líneas de la propuesta de J. Goerlich y E. Fungariño para el *Club Náutico de Valencia*<sup>17</sup>.

Por último, es necesario mencionar una tipología muy presente en el imaginario colectivo actual, pero que en la época fue casi un invento: el hotel. El concepto de habitación temporal de corta duración entroncaba con las ideas de fugacidad, velocidad y viaje planteadas como nuevas necesidades del hombre ideal según los ideólogos del Movimiento Moderno<sup>18</sup>. El hotel se ajustaba a esas incipientes características de modernidad, y una vez asumido el papel del turismo como motor económico del estado español, se convirtió en la punta de lanza de la nueva industria nacional. El final de la década de los años 50 fue el comienzo de la apertura internacional del régimen franquista español, y en el ámbito del turismo se concretó en 1962 con la designación de Manuel Fraga como ministro de Información y Turismo. Había dado comienzo el turismo de masas en España<sup>19</sup>. Desde las instituciones se desarrolló y promovió esta faceta económica, con leyes que expandían y ordenaban las nuevas localizaciones donde desarrollar este turismo de sol y playa. Fue el inicio del conglomerado de torres y paseos marítimos que abarrotan las costas del estado.

<sup>15</sup> WALTON, J. K. (2002). "Planning and Seaside tourism, San Sebastián, 1863-1936", *Planning Perspectives*, vol. 17, n°1, p.1-20.

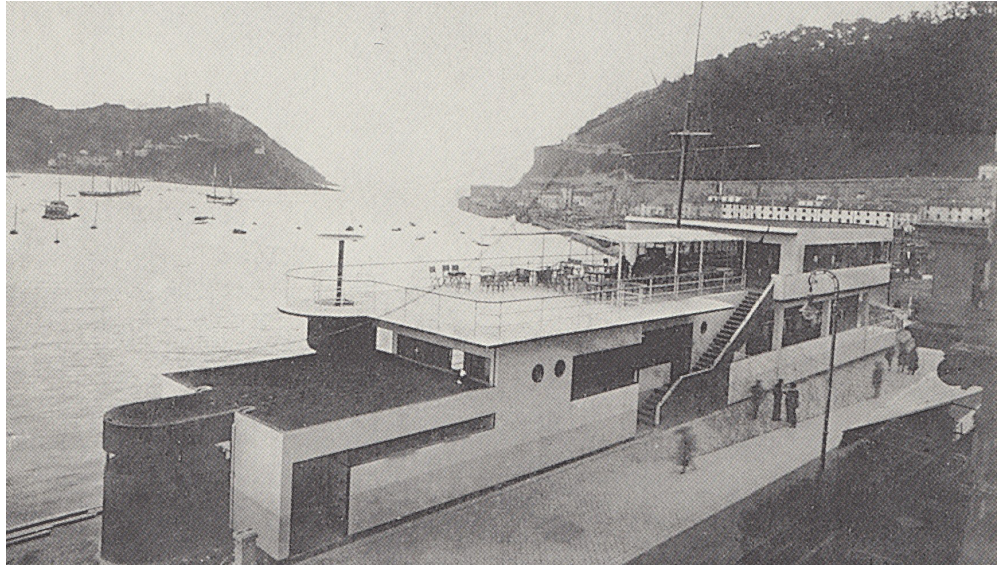
<sup>16</sup> SANZ, J. Á. (1995). *Real Club Náutico De San Sebastián, 1928-1929: José Manuel Aizpurúa Y Joaquín Labayen*. Almería: Colegio Oficial De Arquitectos De Almería.

<sup>17</sup> Colegio Oficial De Arquitectos De Murcia (1982). *Javier Goerlich Lleó, arquitecto: (1886-1913-1972)*. Valencia: Colegio Oficial De Arquitectos De Valencia.

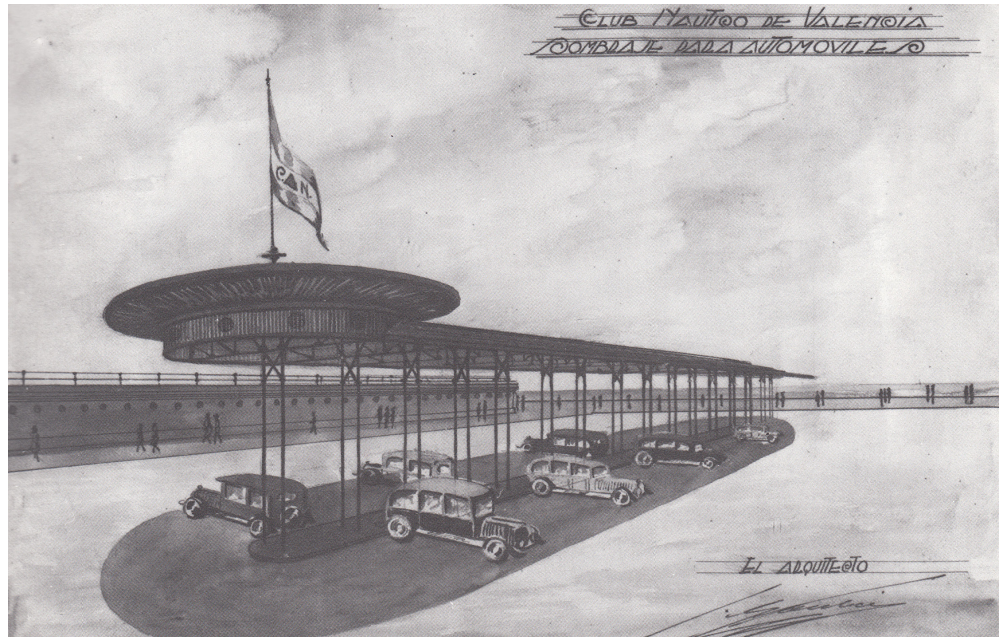
<sup>18</sup> PÉREZ, V., *ibid*, p.26.

<sup>19</sup> FRAGA, M. (1964). "Arquitectura y turismo", *Arquitectura* n°65, p.1-2.

4. Vista exterior del Club Náutico de Donostia (J. M. Aizpurúa y J. Labayen).



5. Perspectiva del Club Náutico de Valencia (J. Goerlich y E. Fungariño).



### 1.3. Vanguardia y turismo: GATCPAC y la Ciutat del Repòs i de Vacances.

El periodo de entreguerras internacional fue el momento de las vanguardias artísticas en Europa. La pintura, la escultura o la arquitectura se nutrieron unas a otras en una serie de procesos creativos, la mayoría de ellos de abstracción, que fueron generando un clima de disputa entre los nuevos conceptos y la rígida enseñanza académica.

En la arquitectura nos encontramos en el instante de generación de lo que más tarde se conocería como Movimiento Moderno, y cuya evolución puede ser estudiada en parte siguiendo los pasos de los *Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna* (CIAM), un grupo de arquitectos (fundado en 1928 en La Sarraz) que a base del debate y la estrecha relación que mantuvieron formalizaron las bases de esta nueva forma de hacer arquitectura.



6. Asistentes al I CIAM (La Sarraz, 1928).

Dos años más tarde se materializó el grupo español del CIAM, el *Grupo de Artistas y Técnicos Españoles para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea* (GATEPAC), el cual estaba formado por las secciones oriental, centro y norte. Este conjunto de jóvenes arquitectos abogaba por los criterios de racionalidad y funcionalidad, directrices que procedían de las reuniones del CIAM.

<sup>20</sup> SAMBRICIO, C. (1987). "La Ciutat de Repós, variaciones sobre un tema. Los años de la vanguardia", *AV Monografías de arquitectura y vivienda* n°11.

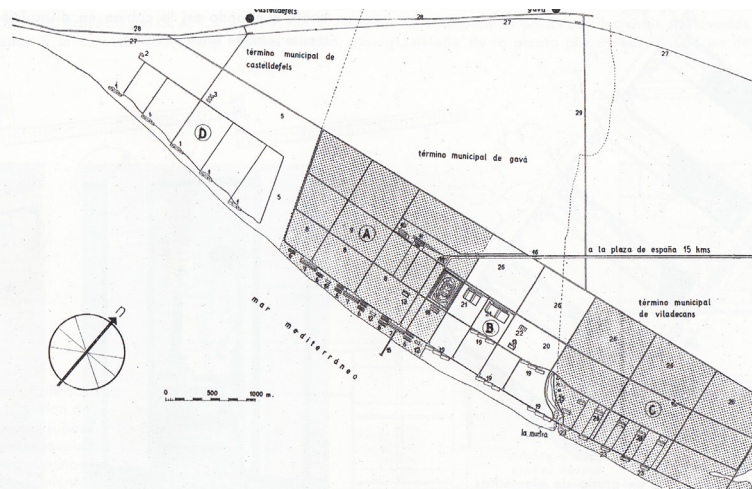
<sup>21</sup> VILANOVA, M. (1998). "Fuentes orales y vida cotidiana en la Barcelona de entreguerras", en OYÓN, J.L., *Centre De Cultura Contemporània De Barcelona. Vida Obrera En La Barcelona De Entreguerras, 1918-1936: Urbanismo, Ciudad, Historia (II)*. Barcelona: Centre De Cultura Contemporània De Barcelona.

En el plano del turismo y los espacios para el ocio y el descanso, destaca en gran medida una propuesta dirigida y proyectada por la sección oriental o catalana del grupo (GATCPAC): *la Ciutat del Repós i de Vacances*<sup>20</sup>.

Se trata de un proyecto que comenzó en 1931, y el cual estaba destinado a ser el plan de desarrollo urbano que diera respuesta a la necesidad de esparcimiento de las masas obreras de Barcelona. Tras la proclamación de la II República en España los derechos laborales de los trabajadores sufrieron importantes avances, como la reducción de la jornada laboral a 44 horas o la creación de las vacaciones pagadas<sup>21</sup>. Este nuevo contexto permitió, por un lado, que los trabajadores anhelaran nuevos espacios donde descansar, y por otro lado la oportunidad de estos jóvenes arquitectos de poner en práctica los conceptos de planeamiento y organización urbana.

Ciudad de reposo de Barcelona. — Gráfico explicativo.

1. Sanatorios.
2. Clínica de urgencia.
3. Administración y habitación médicos.
4. Carretera a F. O. Castelldefels.
5. Zona de aislamiento.
6. Servicios de casetas de baños.
7. Restaurants.
8. Campos de deportes: tennis, fu'bol, hokey.
9. Parque de atracciones.
10. Garage autobuses.
11. Estación tranvía eléctrico.
12. Piscina pública.
13. Cines al aire libre.
14. Servicios técnicos y administrativos.
15. Embarcadero.
16. Autopista calle Cortes Catalanas.
17. Estadio.
18. Piscina para campeonatos.
19. Hoteles con cabinas-dormitorios.
20. Campos de atletismo.
21. Campos de deportes para profesionales.
22. Pelota vasca.
23. Hoteles de residencia.
24. Departamentos con servicios en común.
25. Casas Standard para alquilar.
26. Huertos para alquilar.
27. Ferrocarril actual.
28. Carretera actual.
29. Carretera de tráfico pesado.



7. Plano zonificado. Ciutat del Repós i de Vacances (GATCPAC).

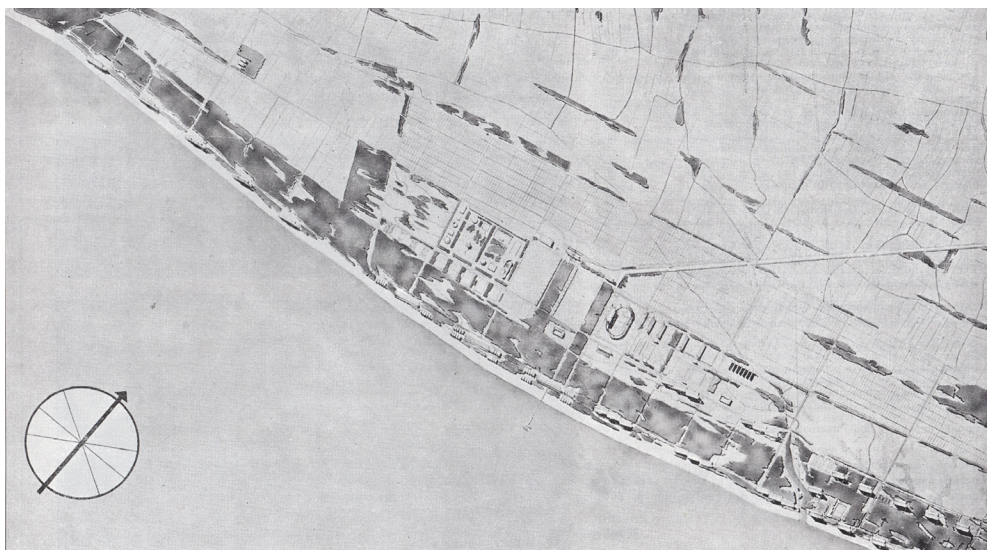
Conocedores de las dificultades de llevar a cabo su proyecto sin ayuda institucional, los miembros del GATCPAC comenzaron a publicar sus ideas y planteamientos en la publicación que les servía de altavoz: *AC. Documentos de Actividad Contemporánea*, a la vez que los divulgaban entre la sociedad catalana: cooperativas, ateneos, hermandades o clubes deportivos. Necesitaban que la Generalitat Catalana avalara y promoviera el proyecto, por lo que lo introdujeron dentro de un proyecto de mayor calado: el *Plan Macià*<sup>22</sup>.

Este proyecto es básicamente la materialización, bajo el amparo de Le Corbusier y la mano de Josep Lluís Sert, de las ideas racionalistas a nivel urbano para la ciudad de Barcelona. Fue presentado en los bajos de Plaza Catalunya en 1934 en una exposición bajo el título de *La Nova Barcelona*<sup>23</sup>.

El proyecto ubicaba en la playa de Castelldefels el área de ocio como función urbana-social que reclamaba la ciudad de Barcelona. Pensada como una ciudad alejada del lujo y la exclusividad, esta nueva urbe sería accesible a las masas obreras de la capital catalana. Los campings, albergues, centros comerciales e incluso hoteles de fin de semana trazaban un plano que no se olvidaba de las infraestructuras del transporte: barcos, automóviles e incluso dirigibles.

<sup>22</sup> TARRAGÓ, S. (1972). "El Pla Macià o La Nova Barcelona", *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo* n°90.

<sup>23</sup> TARRAGÓ, S., *ibid.*



8. Plano de conjunto. Ciutat del Repós i de Vacances (GATCPAC).



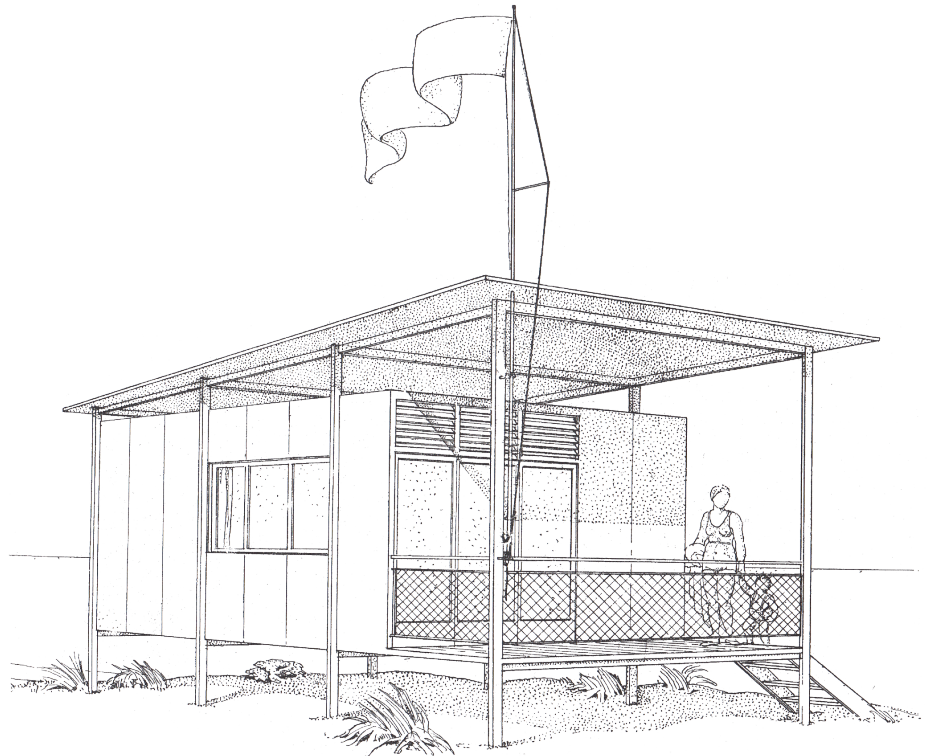
Paralelamente al desarrollo del plan urbano a mayor escala, el grupo trabajaba en la forma de habitar los espacios domésticos de la emergente ciudad. En un contexto en el que el maquinismo había cambiado el orden económico y social, a la vez que las teorías *tayloristas*<sup>24</sup> se imponían en el campo industrial, las casas de este incipiente urbanismo debían adaptarse a su tiempo.

<sup>24</sup> PÉREZ, V., *ibíd*, p.28.

<sup>25</sup> GATEPAC (1931). "Editorial", *AC. Documentos de Actividad Contemporánea* n°1, p.13.

<sup>26</sup> GATCPAC (1932). "La caseta d'estiu desmuntable", *Butlletí GATCPAC* n°2.

En palabras del GATCPAC, a través del primer número de *AC*: "Las necesidades económicas exigen la rapidez [...], la industria puede resolverlo produciendo elementos tipo fabricados en gran cantidad. SERIE"<sup>25</sup>. Todo esto se materializó en el proyecto de la *Caseta Desmuntable*<sup>26</sup>, una vivienda para fin de semana en la que la abstracción moderna era el concepto sobre el que se cimentaba. El nombre no era casual, ya que se concibió como un objeto desmontable, transportable y tecnológico.



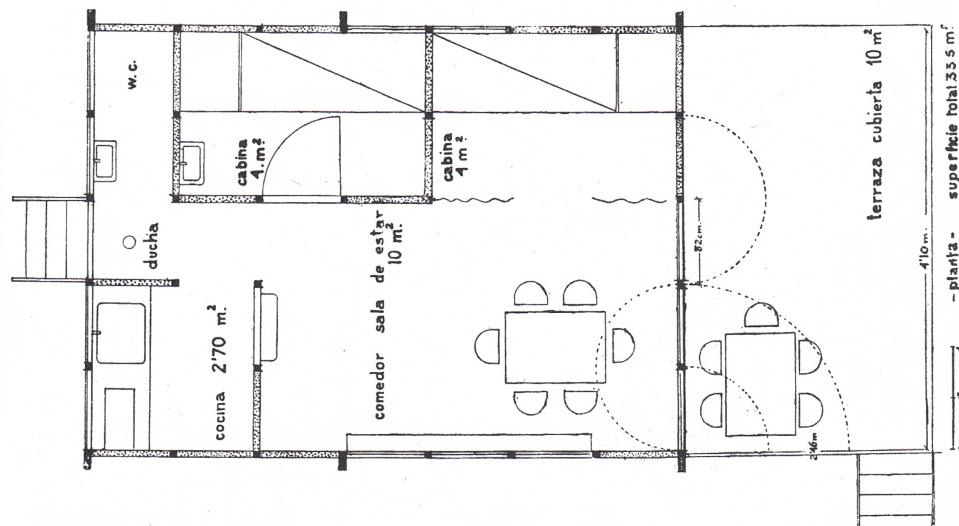
9. Caseta Desmuntable. Perspectiva tipo I (GATCPAC).

La prefabricación e industrialización de todos sus elementos era fundamental para el desarrollo del proyecto, con una construcción en seco que la asemejaba a los objetos que atraían la atención de los arquitectos modernos: el coche, la máquina o el mobiliario.

Era una vivienda adaptada al tiempo moderno, profundamente anti-burguesa por su asequible precio, y que entroncaba con las ideas de velocidad y continuo movimiento del hombre-habitante del Movimiento Moderno<sup>27</sup>. Además, constituía un ejemplo de vivienda mínima (*existenzminimum*), el concepto sobre el que giró el segundo CIAM celebrado en Frankfurt (Alemania) en 1929. Bajo este criterio, los integrantes del Movimiento Moderno manifestaban la labor social del arquitecto de ayudar a la consecución del derecho de vivienda digna y universal.

Cualquier detalle de la casa había sido dibujado y estudiado, modulado en busca de una optimización funcional y espacial. Cabe destacar la total abstracción de la pieza, siendo un volumen con su propia cubierta ubicado entre dos planos horizontales. La relación del objeto arquitectónico con el paisaje se produce de manera unidireccional: de dentro hacia fuera.

<sup>27</sup> ROVIRA, J.M. (2004) "Ordenar las vacaciones, diseñar el reposo. a Ciutat de repòs i de Vacances del GATCPAC en el litoral barcelonés (1931-1936). Otros climas, otros sueños." en *Arquitectura Moderna Y Turismo: 1925-1965. Actas IV Congreso Fundación DOCOMOMO Ibérico* (2003. Valencia). Barcelona: Fundación DOCOMOMO Ibérico, p.41.



10. Planta del tipo I. Caseta Desmontable (GATCPAC).

Pero como todo proyecto no estuvo exento de problemas: en primer lugar, la supuesta movilidad dependía de unos servicios de suministro energéticos y de agua, así como la necesidad de eliminar residuos, por lo que su funcionamiento estaba profundamente ligado al proyecto de urbanización en el que se incluía<sup>28</sup>. Además, el poder institucional no apoyaba esta parte del proyecto, que necesitaba de un fuerte impulso industrial dedicado a la clase trabajadora.

<sup>28</sup> GATEPAC, *ibid*, p.13.

<sup>29</sup> ARES, Ó.M.(2004). "GATEPAC: Casas de fin de semana, entre la tradición y la máquina." en *Arquitectura Moderna Y Turismo: 1925-1965. Actas IV Congreso Fundación DOCOMOMO Ibérico* (2003. Valencia). Barcelona: Fundación DOCOMOMO Ibérico, p.49-50.

<sup>30</sup> DONATO, E. (1973). "Cronología y bibliografía del proyecto de C.R.V.", *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo* n°94.

Por estas razones únicamente se construyeron unos pocos ejemplares, que irónicamente fueron adquiridos por la burguesía, a pesar de que el grupo extendió este concepto a otras tipologías: museo desmontable, pabellón de dibujos al aire libre, biblioteca desmontable, guardería desmontable y un pabellón deportivo desmontable<sup>29</sup>.

En cuanto a lo que se refiere a la evolución del Plan Macià, este fue desarrollándose e incluso se constituyó la Cooperativa La Ciutat de Repós, aunque los hechos acontecidos en 1934 en Cataluña habían paralizado el proceso. El estallido de la Guerra Civil española en 1936 llevó a la mayoría de los integrantes del grupo al exilio, mientras que la situación política derivó en el abandono del proyecto definitivamente<sup>30</sup>.

#### 1.4. Josep Lluís Sert: entre la abstracción y el mar.

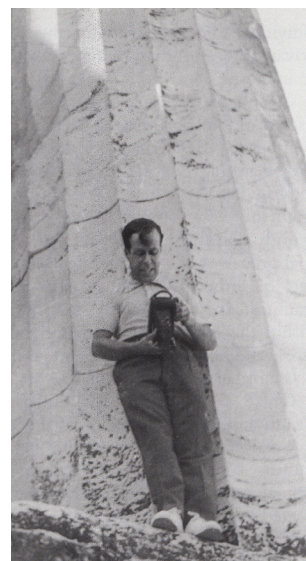
El círculo arquitectónico catalán de finales de los años 20 era una mezcla de ideas e ideologías fuertemente encontradas. Por un lado, los cánones académicos mantenían una postura continuista de edificaciones rígidas y ancladas en un tiempo pasado<sup>31</sup>. Por otro lado, la vanguardia más joven se relacionaba con los conceptos que se desarrollaban en los debates arquitectónicos europeos.

J. Lluís Sert era un joven arquitecto relacionado con estos movimientos de apertura, fundador junto a otros compañeros de profesión del GATCPAC, y que pudo entrar en contacto con la élite del pensamiento moderno en Europa. Fue invitado a participar en el IV CIAM (verano de 1933), el cual se celebró a bordo del *Patris II*, desde Marsella con destino Atenas. En este viaje experimentó las formas de pensar, analizar y desarrollar la arquitectura bajo el prisma de la modernidad. En Grecia observó las similitudes morfológicas de los pueblos costeros con las imágenes que tenía de la costa catalana, y sobre todo, balear<sup>32</sup>. Las semejanzas con la arquitectura popular ibicenca eran una afirmación de sus principios y de su *mediterraneismo*<sup>33</sup>.

Mientras trabajaba en el proyecto de la *Ciutat del Repós i de Vacances*, en el año 1935 proyectó y construyó junto a J. Torres Clavé unas *Viviendas para Fin de Semana en el Garraf*. A pesar de desarrollarse al margen del grupo, este proyecto constituía una evolución de la *Caseta Desmontable*.

Sobre la mesa seguían los mismos preceptos innegociables de casas asequibles, enfocadas a ofrecer un lugar de esparcimiento, y basadas en la estandarización. Estas pequeñas unidades domésticas abogaban por la flexibilidad espacial, consiguiendo un mejor rendimiento del suelo construido.

Sin embargo, el elemento vertebrador del orden en el proyecto era la terraza, la cual ejercía el papel casi de patio de la casa. Sobre esta recaían los espacios principales, servía como filtro de la luz, y además enmarcaba las vistas sobre el paisaje y el entorno natural<sup>34</sup>.



11. J. LL. Sert en el Partenón (1931).

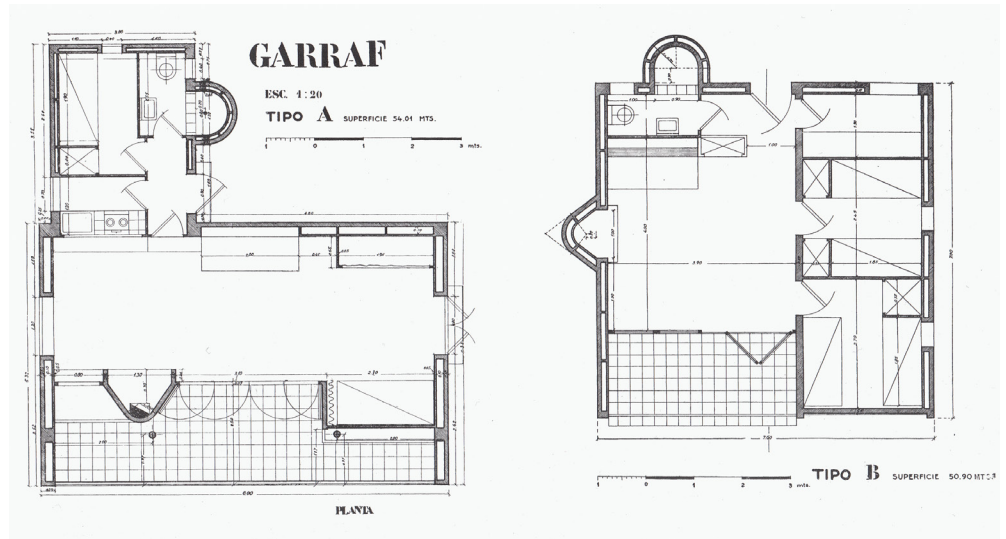
<sup>31</sup> BORRÁS, M.L. (1975). *Sert: Arquitectura Mediterránea*. Barcelona: Polígrafa, p.11.

<sup>32</sup> BORRÁS, M.L., *ibíd*, p.12-13.

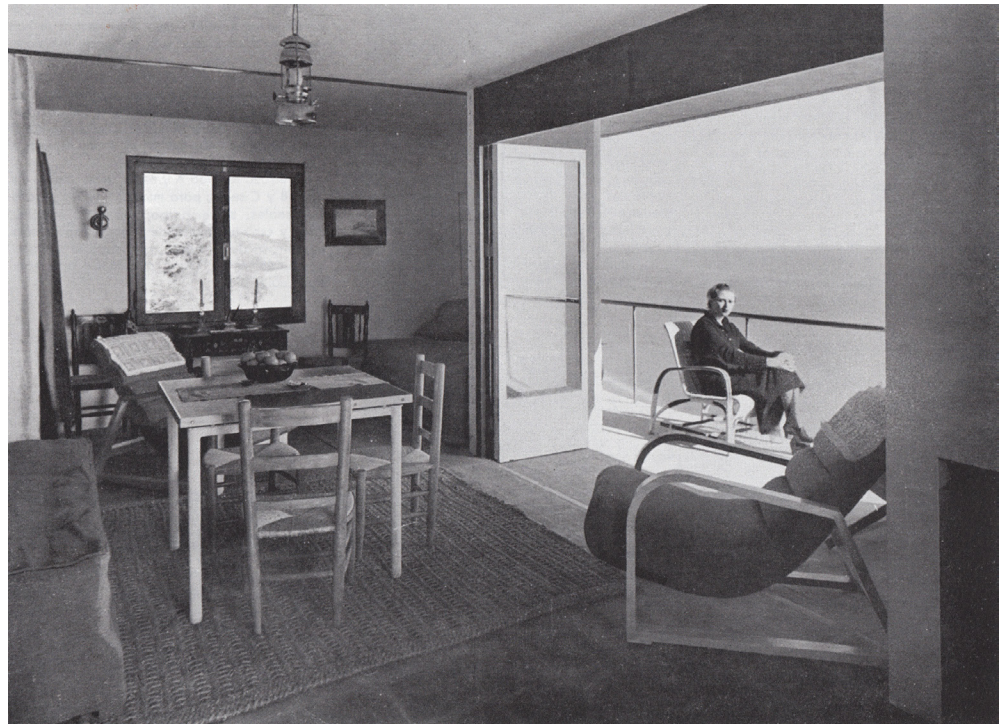
<sup>33</sup> FUSTER, J. (1966). "Mediterraneismo", *Cuadernos de Arquitectura* n°64, p.18-19.

<sup>34</sup> ARES, Ó.M., *ibíd*, p.50.

12. Plantas de los tipos A y B. Viviendas para Fin de Semana en el Garraf.



13. Fotografía desde el interior (tipo A). Viviendas para Fin de Semana en el Garraf.



La evolución sobre el concepto que planteaba la *Caseta Desmuntable* se hace visible en la supresión de la doble abstracción (suelo y cubierta) que se apreciaba en el anterior proyecto. La vivienda se asentaba sobre el terreno donde se construía, elevándose sobre un pequeño muro de piedra. Este hecho evidenciaba un paso significativo en cuanto al empleo de materiales, ya que a pesar de mantener una idea de prefabricación, los materiales del lugar aparecían como recursos disponibles en la ejecución.

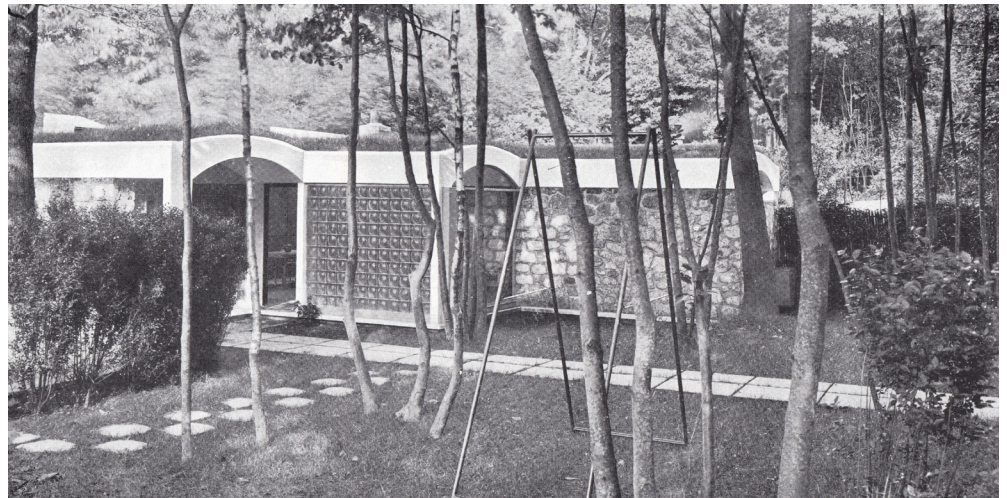
En este sentido, el proyecto abandonó el lenguaje tecnológico de los primeros proyectos de la década, evidenciando una clara influencia de las técnicas constructivas tradicionales del Mediterráneo. El empleo de la bóveda catalana, así como la referencia proyectual con la arquitectura popular ibicenca<sup>35</sup>, marcan un punto de partida sobre el que se seguirá trabajando.

<sup>35</sup> ARES, Ó.M., *ibíd*, p.51.



**14.** Fotografía desde el exterior (tipo B). Viviendas para Fin de Semana en el Garraf.

Estas evoluciones están relacionadas con el cambio de mentalidad de Le Corbusier, figura importante para el pensamiento de J. L. Sert, ya que este último había trabajado con él en su despacho de la Rue de Sèvres<sup>36</sup>. El arquitecto francosuizo había comenzado a abandonar por aquel entonces sus líneas más puristas, y daba comienzo a su etapa brutalista, como evidencia la *Casa de Fin de Semana* en París, construida de manera contemporánea al proyecto del Garraf. En esta obra se aprecia el vínculo bidireccional entre los dos arquitectos con el empleo por parte de Le Corbusier de la bóveda catalana y de los materiales locales<sup>37</sup>.



15. Fotografía exterior. *Casa para Fin de Semana* (París, 1935), Le Corbusier.

La parte más próxima a la corriente filogermánica del GATCPAC había sido expulsada en 1934, por lo que la línea de J. L. Sert y J. Torres Clavé (y la influencia directa de Le Corbusier) ganó peso específico dentro del grupo<sup>38</sup>.

Este hecho se manifestó en el artículo publicado bajo el título de “*Raíces mediterráneas de la arquitectura moderna*” en el número 18 de la revista *AC. Documentos de Actividad Contemporánea*, donde expusieron su idea de la arquitectura mediterránea como expresión de: en primer lugar, *funcionalidad*, haciendo mención sobre el utilitarismo y la inexistencia de espacios superfluos; en segundo lugar, *tradicionalidad*, en referencia a los elementos en se-

<sup>36</sup> PIZZA, A., *ibíd*, p.53.

<sup>37</sup> ARES, Ó.M., *ibíd*, p.53.

<sup>38</sup> ARES, Ó.M., *ibíd*, p.53.

en serie pulidos a través de siglos de perfeccionamiento; y en tercer lugar, *universalidad*, entendida como homogeneidad geográfica y temporal<sup>39</sup>.

*“La arquitectura moderna, técnicamente, es en gran parte un descubrimiento de los países nórdicos, pero espiritualmente es la arquitectura mediterránea sin estilo la que influye esta nueva arquitectura. La arquitectura moderna es un retorno a las formas puras, tradicionales, del Mediterráneo. ¡Es una victoria más del mar latino!”*<sup>40</sup>

<sup>39</sup> ARES, Ó.M., *ibíd*, p.53.

<sup>40</sup> GATEPAC (1935). “Raíces mediterráneas de la arquitectura moderna”, AC. Documentos de Actividad Contemporánea n°18, p.33.







2. 4 CASAS



Tras este recorrido por los inicios de la vanguardia en España, enfocado principalmente a la arquitectura del turismo y el ocio en la costa, se introduce ahora el tema central del presente trabajo, el objeto del cual es el análisis de la existencia de una forma de *pensar, proyectar y construir* arquitectura bajo una óptica mediterránea.

Se ha decidido analizar viviendas unifamiliares por la profundidad que permite su estudio, ya que la *casa* aglutina todas las variables con las que se trabaja en arquitectura, a la vez que por su escala admite un desarrollo global del análisis: emplazamiento, luz, espacialidad, relaciones visuales, técnicas constructivas o materialidad son algunos de los puntos sobre los que gira toda obra de arquitectura, y en estos referentes tienen especial importancia. Se tomarán como ejes de referencia los tres principios expuestos por el GAT-CPAC en el número 18 de la revista *AC. Documentos de Actividad Contemporánea: funcionalidad, tradicionalidad y universalidad*, intentando trazar una línea que permita conocer si estos conceptos son aplicables a las diversas obras aquí estudiadas.

Los cuatro casos de estudio que se desarrollarán son: la *Casa Ugalde* de José Antonio Coderch (1952), la *Casa de Miguel Fisac* que él mismo se proyectó (1962), la *Casa Rubió* de Antoni Bonet (1962), y por último la *Casa Juan Huarte* que Sáenz de Oíza amplió (1968).

Encontramos cuatro viviendas con orígenes y planteamientos totalmente diferentes: una para un cliente sensible con la arquitectura y la vanguardia, una casa proyectada para uno mismo, otra como ejemplo de una experimentación personal de la geometría y una ampliación de una casa ya construida.

En primer lugar, la elección de estas viviendas resultó tras la búsqueda de arquitectos que fueran referentes tanto a nivel nacional como de reconocido prestigio internacional, a la vez que su legado arquitectónico hubiera sido ampliamente contrastado y estudiado.

En segundo lugar, dentro de la obra de estos maestros de la arquitectura española del siglo XX, se investigó con la intención de recopilar ejemplos paradigmáticos de arquitectura arraigada en la cultura y el lugar donde fueron proyectadas.

Cuatro casas con raíces diferentes, proyectadas por arquitectos de diversas procedencias y en lugares similares.





16. J. A. Coderch.



## 2.1 Sobre casas y cámaras fotográficas.

José Antonio Coderch fue un arquitecto de posguerra, con todos los condicionantes que eso conllevaba. Perteneció a la generación posterior a la primera vanguardia, y comenzó a practicar el ejercicio de la profesión con una escala de valores diferente. La situación de crisis y devastación a todos los niveles que se vivió en el continente produjo una inversión en las líneas de pensamiento, conduciéndose hacia posturas existencialistas<sup>41</sup>.

En el ámbito de la arquitectura, las corrientes racionalistas y de corte más abstracto fueron perdiendo intensidad, derivando en interpretaciones de carácter más local. Después de la Guerra Civil española, la arquitectura se desarrolló nuevamente en torno a las ideas academicistas e institucionales, derivadas de la línea oficial de pensamiento, tornándose una arquitectura retrógrada y sin intención de avanzar.

Es en este contexto de decadencia cultural de finales de los años cuarenta y principios de los cincuenta donde surgió un grupo de jóvenes arquitectos catalanes que pretendían renovar la arquitectura, con una mirada puesta en el ámbito internacional. El *Grupo R* estaba integrado por: *Antoni de Moragas, Josep Maria Sostres, José Antonio Coderch, Francesc Bassó, Joaquim Gili, Oriol Bohigas y Josep Martorell*, y en sus primeros años se dedicaron a asentar las bases de lo que debería convertirse en una reinterpretación de la modernidad<sup>42</sup>. Coderch se erigió como uno de los líderes intelectuales del movimiento, a pesar de abandonarlo años más tarde.

La trayectoria profesional de J. A. Coderch mantiene una línea ascendente en cuanto a depuración y consolidación de una serie de principios como el orden, la abstracción geométrica o la organización funcional, y que se ve reflejada en la progresiva evolución en cuanto a la complejidad de sus proyectos, comenzando por pequeñas viviendas y llegando a proyectar complejos enteros como es el caso de la *Urbanización Torre Valentina*.

<sup>41</sup> MONTANER, J.M. (1998). *Coderch Casa Ugalde House*. Barcelona: Col·legi D'Arquitectes De Catalunya, p.11.

<sup>42</sup> MONTANER, J.M., *ibíd*, p.13.



**17.** Vista lejana de la Casa Ugalde.

## La Casa Ugalde

Como bien resumió Coderch: “*La casa Ugalde: era un señor que subió al terreno, se sentó bajo un algarrobo y vio unas vistas que le gustaban una barbaridad. Entonces me encargó una casa para salvar esto y para disfrutarlo*”<sup>43</sup>. Eustaquio Ugalde era un ingeniero industrial amigo de J. A. Coderch, y en 1951 le pidió que le construyera una casa de descanso para él y su familia en Caldes d’Estrac.

El terreno sobre el que se debía construir se trataba de la falda de una pequeña montaña, un espacio entre una masa arbórea frondosa con unas impresionantes vistas sobre el mar.

Sobre este punto de partida, Coderch visitó el emplazamiento, fotografió el panorama, levantó un croquis de los árboles presentes y de la topografía. Entró en contacto con la experiencia sensorial que allí se vivía.

La vivienda sufrió numerosas modificaciones, tanto en fase de proyecto como de ejecución, por lo que el análisis se desarrollará a partir de los documentos gráficos disponibles: dibujos, bocetos, planos y fotografías, y bajo tres planos: realidad visual, espacial y construida. Estas tres ópticas son el reflejo de los principios de universalidad, funcionalidad y tradicionalidad sobre los que se asienta la arquitectura mediterránea.

La casa nace bajo el expreso deseo del cliente de preservar unas vistas y un entorno en relación con el paisaje, por lo que el aspecto visual y la experiencia del habitar marcan las líneas maestras del proyecto. En este sentido, desde un primer momento Coderch plasma en sus dibujos una clara línea divisoria entre dos partes de la casa: una mitad seriada y encerrada entre dos muros que albergará las dependencias de servicio, y otra mitad abierta radialmente hacia el espacio natural. Es interesante esta distinción, ya que es causa y consecuencia. El gesto de introducir una banda de servicios casi en el terreno permite generar un recorrido espacial exterior que conduce hacia la casa, a la vez que recoge en un punto de vista único la mirada al entorno. Este hecho posibilita además la apertura de otros espacios hacia el lugar, relanzando la vista hacia el paisaje, esta vez lejano.

<sup>43</sup> MONTANER, J.M., *ibid*, p.13.



18. Recorrido de aproximación.



19. Vista del acceso.

Tras esta estrategia de concentrar el espacio y la mirada en un recorrido lineal, ya dentro de la vivienda el muro exterior gira<sup>44</sup> y desplaza la perspectiva hacia un elemento fundamental de la casa: la *escalera*. Detrás de ella aparece una ventana que nos devuelve a la conexión con el exterior, aunque no permite más que vistas cerradas, hacia el muro que delimita la terraza norte. Es dándole la vuelta a este muro que contiene el hogar de la casa donde se nos descubre el secreto del paso angosto atravesado. El comedor-estar se expande horizontalmente hacia tres ventanales, bajo los cuales el pavimento continúa y evidencia la relación interior-exterior.

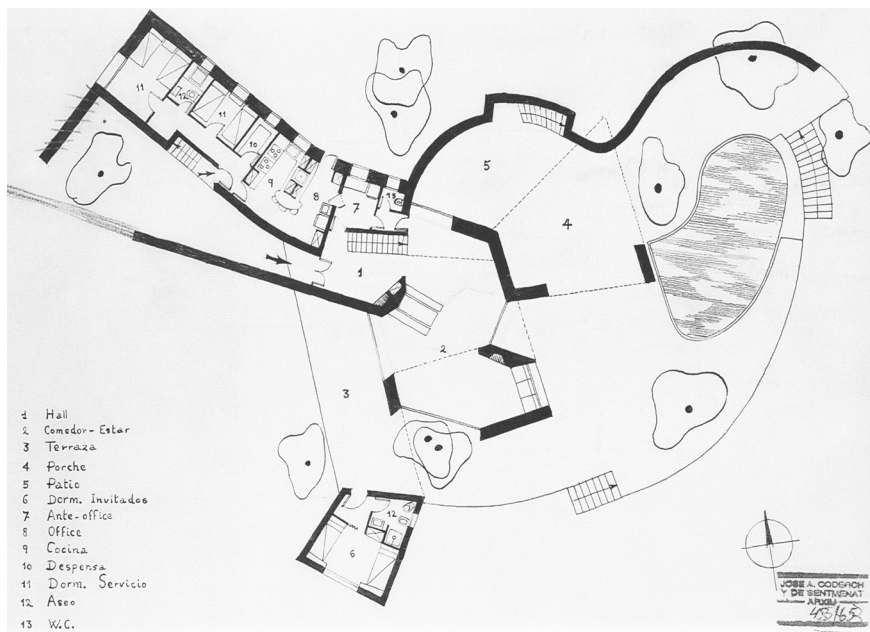
Este espacio confinado entre muros y vidrio se abre a tres orientaciones, permitiendo una secuencia de luces y sombras en el interior constantemente en evolución a lo largo del día. La presencia de la plataforma sobre la que descansa la vivienda marca un nuevo plano sobre el que mirar. Coderch generó un podio continuo desde el que la casa se abre al paisaje, un elemento horizontal que atraviesa el interior e introduce la realidad natural del exterior.

Esta fragmentación en la disposición de las piezas se evidencia en planta baja con la colocación del pequeño pabellón de invitados, el cual es lanzado al exterior de la casa. Pero este gesto no es casual, ya que se mantiene unido al conjunto por una afilada cubierta, al igual que el apoyo cercano a la piscina, bajo el dormitorio principal.

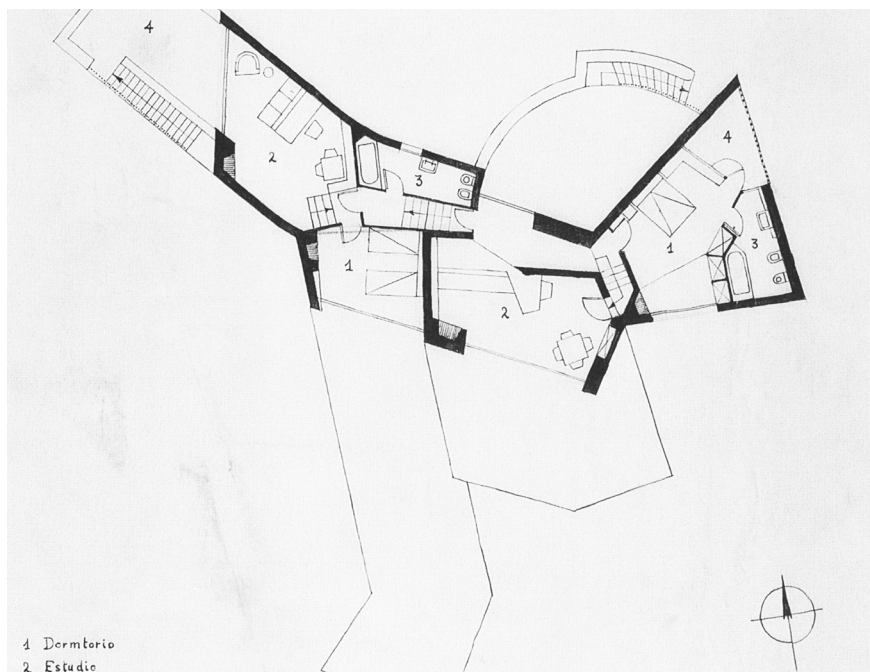
Ambas estancias exteriores obedecen a un mismo criterio: domesticar el paisaje, apropiarse de las vistas lejanas a través de encuadrarlas en un marco antrópico. Es conocida la habilidad fotográfica de Coderch, y en esta casa puede apreciarse ese saber hacer.

Por lo que respecta a la planta primera, desde los primeros bocetos el arquitecto tuvo especial consideración por el dormitorio principal. Aparece tanteado en diversos croquis, buscando ajustar tanto las medidas como la ubicación exacta de su posición. En este sentido, el concepto radial con el que Coderch planteó la obra parece que permite una libre disposición de las diferentes estancias. Pero ahí es donde radica la complejidad del proyecto, ya que las piezas superiores e inferiores son interdependientes. La organización espacial de las habitaciones en planta primera debe apoyarse en las inferio-

<sup>44</sup> POUPLANA, X. y RAHOLA, V. (1981). "La Casa Ugalde: un árbol", *Quadrans* n°144, p.23.



20. Planta baja.



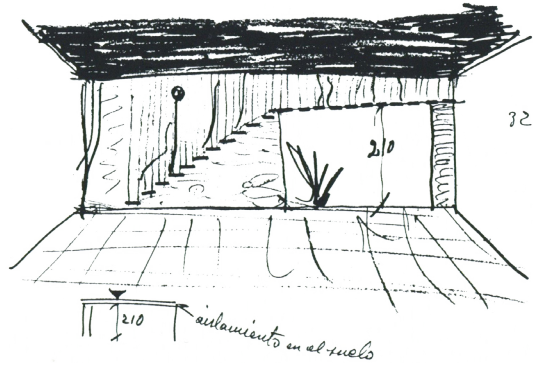
21. Planta superior.

res, sirviendo además las primeras como límite de ese marco delimitador de relaciones visuales.

Por tanto, esta planta superior se aprovecha de las posibilidades que le ofrece la organización de la planta baja para ubicar una concatenación de espacios orientados en todas las direcciones. Es en este nivel donde Coderch *privatiza* las vistas, esto es, focaliza la visión desde cada habitación en una única perspectiva. Esta idea se ve reforzada además gracias a la posibilidad de salir al exterior desde cada habitación a terrazas independientes. Se transforma la secuencia visual de la planta baja: interior, foco visual y espacio exterior. La cubierta de las estancias inferiores sirve aquí otra vez como basamento sobre el que abrirse al paisaje, esta vez sin límite superior, sino que es la propia edificación la que lateralmente cierra el ángulo de visión.

Esta búsqueda continua de la proyección visual sobre el paisaje sea quizá el hilo conductor sobre el que se organiza espacialmente la casa, pero no el único. Ya desde el recorrido de aproximación se deduce una marcada sensibilidad hacia la configuración de una serie de niveles o grados de espacio. En este momento cabe incidir sobre la posición de la vivienda en relación a la topografía del lugar. Desde la fase de ideación y primeras aproximaciones vemos como Coderch introduce la representación del terreno, reflejando que es una variable importante para la configuración espacial del proyecto.

En este sentido, vemos como superponiendo la planta de la obra sobre el plano topográfico se observa la adscripción al lugar por parte del arquitecto. La fragmentación se adopta como estrategia para adaptarse al terreno. Este hecho explicita la relación entre la forma final de la casa y la realidad natural que allí existía. De este proceso de adecuación se sirve la casa para generar una serie de espacios y las relaciones que entre ellos se producen. Por ejemplo, la posición del patio de servicio que se coloca mediante el desmonte de tierras de una parte de la parcela. Esta operación de sustracción parece contrarrestarse con la formación de la base sobre la que descansan las estancias principales de la vivienda, donde las terrazas parecen superficie ganada a la naturaleza, con esa intención de generar un nuevo suelo desde el que poder mirar y disfrutar del entorno.



22. Boceto del espacio de la escalera.



23. Fotografía interior. Espacio de la escalera.



Este objetivo de buscar acomodar la edificación vinculada con las curvas de nivel unido a la homogeneización del plano horizontal mediante el pavimento único que encontramos en la casa permite entender como tanto los espacios exteriores de la planta baja, en contacto con el terreno, como las terrazas que se generan en planta primera se configuran de una forma similar. En ambos casos facilita la disolución de la barrera entre espacio interior y exterior, además de evidenciar las realidades en torno al exterior de la casa: diferencia el terreno natural original del lugar del nuevo territorio propiedad del señor Ugalde<sup>45</sup>. La lucha entre la naturaleza y el suelo generado por el hombre, de la cual deriva la calidad de la implantación de una casa en el lugar.

La articulación de este basamento se produce mediante una pieza que no se encuentra en esta cota, sino una planta por encima. Y es que es la sombra que genera la habitación principal por su posición elevada la que permite la zonificación de este espacio<sup>46</sup>. Este plano en sombra genera cuatro espacios: un pequeño patio contra el muro norte, la piscina que se abre hacia el este, la transición interior-exterior desde el comedor, y el propio porche que genera el forjado de la habitación superior. Así, vemos como una única operación permite a Coderch matizar un plano que podría parecer anodino, otorgándole unas características de indudable calidad.

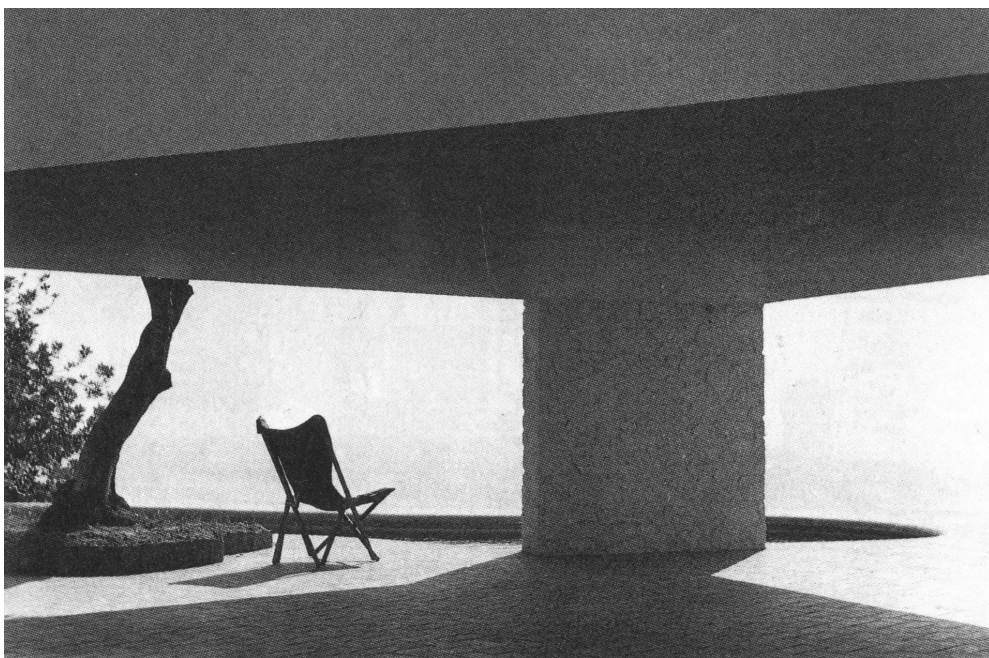
Un último detalle acerca de la experiencia de habitar la espacialidad de la casa se refiere a la altura libre tanto interior como exterior. Los espacios se ajustan a la escala humana, evitando las dobles alturas difícilmente entendibles en un proyecto de contención como este. En el porche que genera la habitación principal se puede tocar el techo con las manos, igual que sucede en el estar de la planta baja. Este hecho se muestra explícitamente en el boceto de la escalera que asciende al piso superior. La cota de *210mm* es un valor innegociable para Coderch, quien parece que quiere acercar la arquitectura al máximo al habitante. Al hablar de este aspecto reformulamos esa intención casi fotográfica del arquitecto, que mediante esta estrategia marca claramente la horizontalidad de la vivienda. Esta operación permite rebajar el límite visual superior, abriendo la mirada hacia el horizonte desde un plano elevado.

<sup>45</sup> POUPLANA, X. y RAHOLA, V., *ibid*, p.21.

<sup>46</sup> POUPLANA, X. y RAHOLA, V., *ibid*, p.23.



24. Fotografía interior.  
Vistas desde la sala de es-  
tar.



25. Espacio bajo el dormi-  
torio principal.

Por último, todos estos conceptos de percepciones visuales y espacialidad no podrían entenderse sin la realidad material presente en la obra. Desde un primer momento Coderch tuvo clara la paleta de materiales con los que trabajaría: la piedra, la cerámica, el vidrio, la cal y el propio terreno.

Desde esta reducción de materiales disponibles en el lugar donde se construyó la casa se explican la mayoría de estrategias compositivas del proyecto. Coderch conocía las características de la construcción tradicional, por lo que desde esta experiencia podía trabajar con las técnicas y manipularlas. Los muros de piedra con los que se construye la casa responden a una lógica de gravedad intensa que el arquitecto trabajó para transformar. Es su disposición radial y aparentemente libre lo que los *aligera*, convirtiéndose entonces en simples tabiques que orientan la mirada. Esta desmaterialización se completa con el uso de la cal, que unifica todos los planos. Además, el empleo de la misma tanto en el interior como en el exterior potencia la idea de difuminar los límites entre los dos ambientes.

En este sentido, podríamos reducir la casa ya no a los escasos materiales con que se construye, sino a dos colores: el rojo del plano horizontal y el blanco de los volúmenes que de él emergen. Una casa entendida como dos realidades diferentes, un nuevo horizonte desde el que mirar en el que se sitúan unas piezas que abrigan el habitar.

La realidad construida en la vivienda no se podría entender sin la perseverancia de Coderch en la búsqueda de la mejor solución a todos los niveles: funcional, visual, constructivo y estructural. En esta línea, podemos apreciar como surgen diversas posibilidades para casi cualquier elemento, y como aparecen realidades en diferentes estadios del proyecto. Cada fragmento de la casa ha tenido su propio proceso proyectual, pero no de forma independiente sino entendiendo cada una como pieza de un sistema superior. Son constantes que avanzan la actitud de la arquitectura posterior. Así, Coderch proyectó incluso en fase de ejecución, interviniendo directamente en la construcción de la casa. Esta serie de aportaciones proyectuales en las últimas fases del proceso otorgan un valor determinante en todos los detalles de la vivienda.



26. Fotografía de las terrazas superiores.



27. Fotografía del espacio exterior sobre el paisaje.

Para cerrar este capítulo dedicado a la Casa Ugalde, cabe definir los valores que evidencia el proyecto en relación a esos tres conceptos sobre los que gira este análisis: *funcionalidad, tradicionalidad y universalidad*.

En primer lugar, como se ha detallado anteriormente, nos encontramos delante de un proyecto que no deja lugar a la inutilidad de espacios. La condensación de los servicios en la casa permite liberar superficie en otras facetas de la misma, como son el descanso, la contemplación o la reunión. Es de esta estrategia de donde se extrae una conclusión clara: es una casa para ser habitada a partir de las relaciones entre los usuarios, explicitada mediante la fluidez entre los espacios. Las conexiones entre diferentes alturas a pequeña escala y los quiebros que ofrecen los muros son la posibilidad de una experiencia habitable desde la continuidad.

Por otro lado, el uso por parte de Coderch de unos materiales presentes en la historia constructiva del lugar, unido con la referencia directa hacia elementos reconocibles en la huella arquitectónica del entorno, hacen que la casa entre en diálogo con la tradición. Los muros de piedra, el abanalamiento o los sencillos volúmenes prismáticos abiertos al paisaje nos transmiten esa idea de conexión con la cultura preexistente.

Y por último, el desarrollo de nuevas estrategias proyectuales avanzadas a la arquitectura del momento, junto con esa casi obsesión por el encuadre de las vistas del lugar nos hablan de una casa que no es un punto más de la línea temporal. Es más bien un pliego de lugares comunes de la cultura mediterránea, una forma de entender el habitar cerca de un mar que se impone como variable determinante del proyecto.



**28.** Miguel Fisac junto a su familia en el *Partenón* (Atenas, 1975).

## 2.2. Sobre casas de pescadores.

Miguel Fisac pertenece a esa generación de arquitectos que comenzaron su actividad profesional en el período de posguerra en España, coincidiendo con arquitectos como *R. Aburto*, *F. Cabrero* o *A. de la Sota*. Junto a una serie de personajes más jóvenes como *Sáenz de Oíza* o *J. A. Corrales* y *R. Vázquez Molezún*, esta oleada de arquitectos se vio en la necesidad de buscar nuevos caminos para desarrollar su arquitectura<sup>47</sup>.

Destaca su faceta más reconocida, aquella que habla del uso del hormigón armado y el desarrollo que propuso mediante sus experimentaciones con el pretensado y el postesado, legando una serie de proyectos muy interesantes desde la espacialidad estructural: sus iglesias, el *Centro de Estudios Hidrográficos* o el *Instituto de Enseñanza Media en Valladolid*.

Sin embargo, se trata de un arquitecto profundo en sus planteamientos, con un vasto bagaje cultural enriquecido gracias a los viajes que realizó y su máxima de intentar aprender de toda la arquitectura: “*Ver y pensar han sido las dos coordenadas que han determinado el punto concreto de mis conocimientos sobre la Arquitectura*”<sup>48</sup>.

Influyó mucho en su obra el sentido del lugar, entendido como la mirada constante a la arquitectura popular, a la vez que el interés que en el despertó el empirismo nórdico de la mano del estudio de la obra de *Erik Gunnar Asplund*<sup>49</sup>. De estos conceptos deriva su preocupación por la deshumanización de la arquitectura, respondiendo Fisac con la búsqueda de evitar la alta densidad.

<sup>47</sup> ARQUES, F. (1996). *Miguel Fisac*. Madrid: Pronaos, p.25.

<sup>48</sup> ARQUES, F., *ibíd*, p.35.

<sup>49</sup> FISAC, M. (1981). “Asplund en el recuerdo”, *Quaderns* n°147, p.33.

A pesar de la mayoritaria proporción de obra pública y privada a una gran escala, siempre mantuvo una preocupación por el hábitat humano, mostrado en forma de artículos sobre la vivienda y el urbanismo en los que plasmó sus ideas contrarias a la especulación del suelo. Todas estas reflexiones acerca del habitar a pequeña escala quedaron recopiladas en su libro de 1969 *La Molécula Urbana*.

Por último, es necesario hablar del proceso proyectual que el mismo Miguel Fisac definió como la respuesta a tres preguntas muy claras: “¿para qué?, ¿dónde? y ¿cómo?”. En definitiva, las operaciones mentales que el arquitecto realiza en el momento del desarrollo de un proyecto, y que Fisac evidenciaba mediante estas cuestiones, recogen los tres principios que *Vitrubio* acuñó: *firmitas*, *utilitas* y *venustas*. Además de las tres preguntas citadas, Fisac hablaba también de “*un no sé qué*”<sup>50</sup>, entendido como la cualidad de un proyecto que aporta algo más, que aglutina todos los conceptos técnicos y hace bella la arquitectura.

<sup>50</sup> ARQUES, F., ESPUELAS, F. y LAMPREAVE, R. (2009). *Miguel Fisac: Premio Nacional De Arquitectura 2002*. Madrid: Ministerio De La Vivienda, p.35.



29. Fotografía de la Casa Fisac desde el mar.



## La Casa Fisac

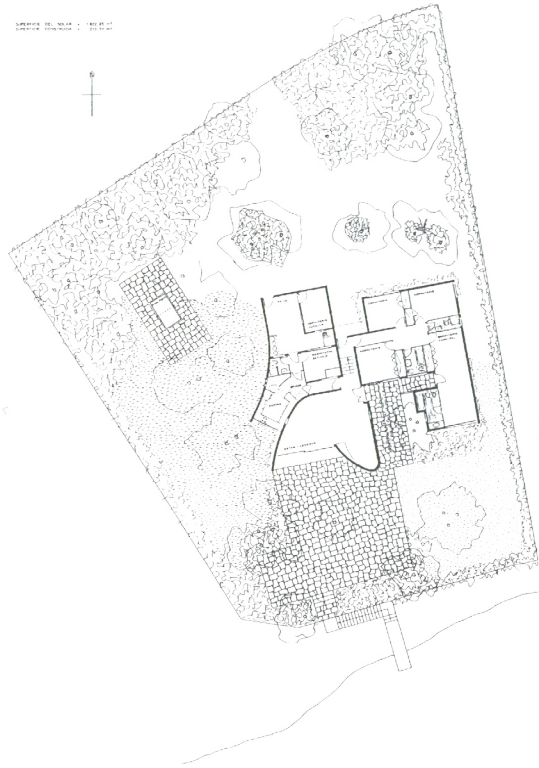
Los primeros años de la década de 1960 fueron muy productivos para Fisac. Una serie de encargos de gran envergadura se desarrollaron en este periodo, como el *Pabellón de Dirección de Laboratorios Alter*, el *Centro de Estudios Hidrográficos* del Ministerio de Obras Públicas o el *Instituto de Enseñanza Media Núñez de Arce*. Paralelamente a estos proyectos, Fisac comenzó la construcción de una serie de viviendas unifamiliares en la costa oriental de Mallorca (Son Servera).

En este entorno cercano al mar decidió construir una casa para el descanso familiar, muy cerca de la línea litoral. Le sorprendió la gran masa arbórea, principalmente pinos, que se encontraba en la zona. Comenzaba aquí su itinerario mental para construir una casa en la que habitaría su familia. Miguel Fisac ya había proyectado la vivienda en la que residía junto a su familia en Madrid, pero en este caso debía construir su espacio de descanso.

El proyecto se terminó en 1962, aunque vemos planos dibujados un año antes. Se trata de una sencilla composición de volúmenes muy próximos al mar, colocada bajo la sombra de los pinos. En una parcela trapezoidal con un suave desnivel orientado hacia la costa y en orientación sur, la casa se dispone de una forma ciertamente serena, casi dejándola descansar sobre el territorio. Se siguen una serie de criterios comunes a las casas que proyectó en esta costa balear, y que podemos ver reflejados en la memoria que escribió para otra de esas viviendas (*Casa La Pionera*, 1960): “La situación del edificio en este solar, como ya se ha indicado anteriormente, es paralela y normal a la costa, aprovechando las mejores características tanto de soleamiento como de aprovechamiento de vientos reinantes y de vistas. El replanteo se hará respetando en todo lo posible el arbolado existente, que proporciona una gran belleza al conjunto, sombra, sonoridad al viento y primeros términos en la contemplación del paisaje desde el interior”<sup>51</sup>.

De estas palabras del arquitecto se destila ese interés por el lugar en el que se interviene, la búsqueda de la mejor forma de construir en esa parcela concreta. Sin embargo, el fragmento final de la memoria nos habla de unas características propias del entorno, de una experiencia vivida desde el lugar

<sup>51</sup> ARQUES, F., ESPUELAS, F. y LAMPREAVE, R., *ibíd*, p.224.



30. Plano de emplazamiento de la vivienda en la parcela.



31. Vista exterior.

donde se habitará. Condiciones de sombra o del sonido de los árboles en movimiento nos remiten a una forma de entender la arquitectura que no se queda en técnicas y elementos constructivos.

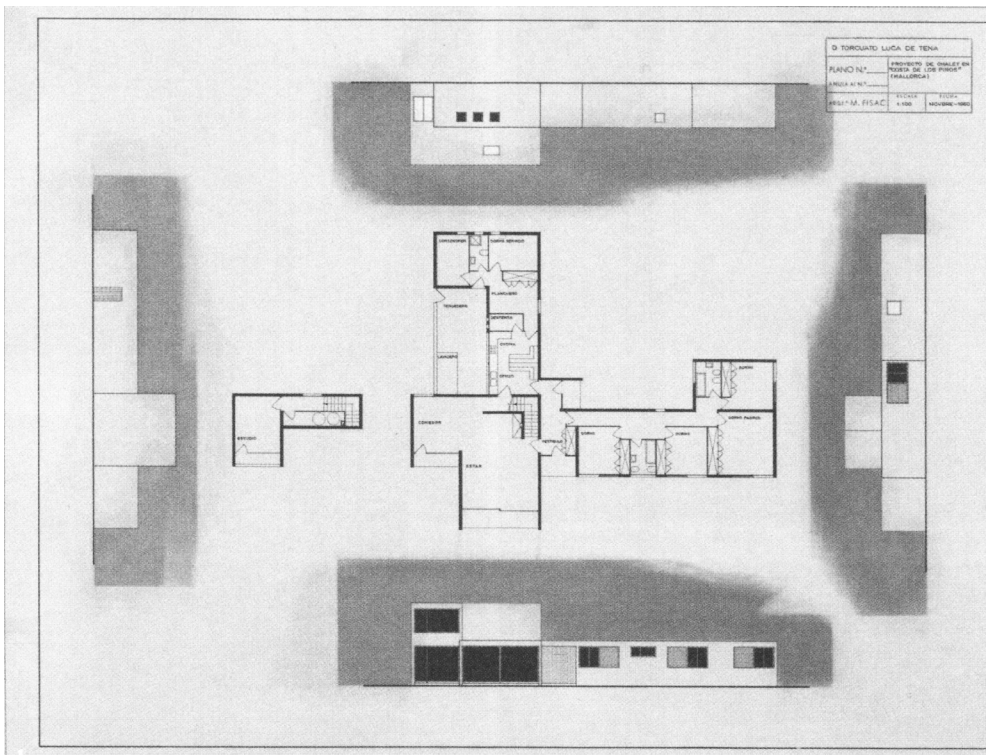
La entrada a la parcela se realiza a través de un vaciado en el pinar preexistente, que casi intuitivamente acompaña el coche a un garaje separado de la vivienda. Desde el primer acceso y en perspectiva central vemos un espacio en sombra entre dos volúmenes, marcando un acceso. En este recorrido de aproximación vemos como incluso la presencia de vegetación fuera de la masa intenta ocultar la edificación, casi como un velo que cubre un elemento nuevo dentro del paisaje próximo.

La construcción, unida a la vegetación existente, sirve como filtro, una especie de parapeto que en primer término cierra las vistas sobre el entorno. Fisac concibe la casa como el lugar desde el que se mira el paisaje, por lo que primero niega ese acceso visual al mar.

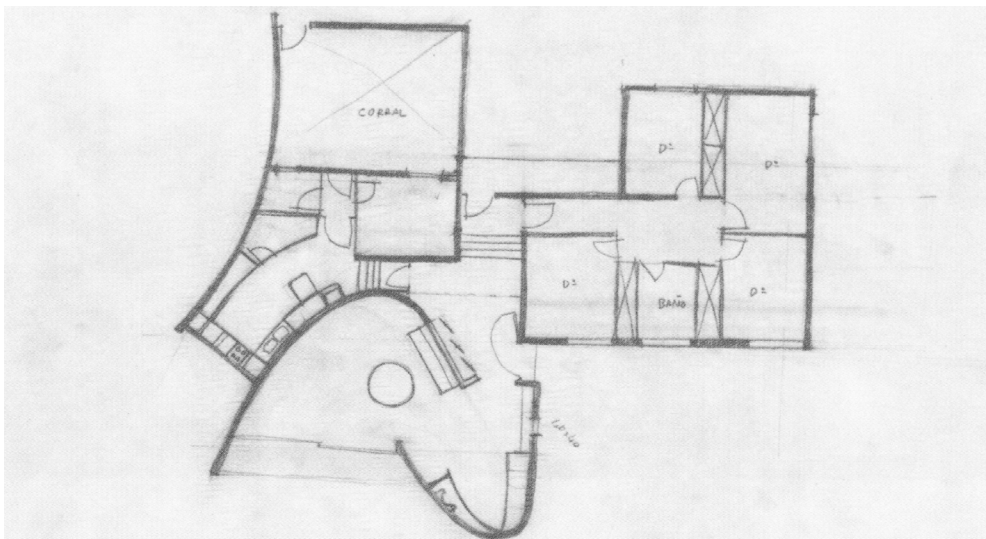
Por otro lado, la casa responde de una forma directa a esa idea que el arquitecto sostenía acerca de generar arquitectura en base a un organigrama, entendido como la descomposición de un programa complejo en subconjuntos más sencillos de manipular, para poder proporcionar una respuesta coherente y adecuada al sistema global desde la resolución de cuestiones a una escala menor. En este sentido, la vivienda se compone de tres alas claramente diferenciadas: una primera relacionada con el servicio, la segunda que corresponde con la zona de dormir, y una última que representaría los espacios de relación personal y con el paisaje de forma directa.

Esta estructura de los tres conjuntos dispuestos casi en formación radial desde el acceso evoca a la arquitectura tradicional de las Islas Baleares, en la cual la cocina se situaba en el ángulo que formaban la estancia con los distintos dormitorios. Fisac nos muestra su bagaje cultural en esta estrategia proyectual, sabiendo reinterpretar desde el siglo XX un orden presente en el lugar desde siempre.

La disposición de estos tres subconjuntos dentro de un sistema de vivienda para el descanso lo podemos ver repetido en la casa anteriormente citada,



32. Planta y alzados de la Casa La Pionera (1960).



33. Boceto de la planta. Casa Fisac.

*La Pionera*. Esta vivienda se asemeja mucho a los planteamientos de la Casa Fisac, en tanto en cuanto responde a un emplazamiento y programa similares. La proximidad temporal entre ambas obras permite asimilar las dos viviendas casi como un proyecto continuador del otro, en el que se ensayan una serie de soluciones que se depuran en la próxima obra.

Es este esquema el que posibilita la apertura de la casa hacia las vistas principales, ya que además de este orden interno de la casa, las diferentes piezas deslizan entre ellas. Así, por ejemplo la cocina se apoya en el muro norte del estar-comedor para mirar hacia el entorno. En este sentido, son muy clarificadores los alzados del proyecto, en los cuales podemos ver como los huecos de las diferentes estancias casi reproducen el carácter del espacio que iluminan.

Un aspecto importante de esta vivienda es la secuencia de patios o espacios exteriores que Fisac dispone, con condicionantes y soluciones variadas. En primer lugar, encontramos el gran espacio exterior de llegada a la casa comentado previamente. La parte de servicio contiene un patio cerrado y delimitado por muros, el cual el arquitecto nombra como *corral* y se sitúa al lado del pequeño porche de acceso a la vivienda. Por último, destacan las dos terrazas en el sur de la parcela: tanto el principal espacio exterior de la casa que supone la prolongación del estar-comedor, como la pequeña terraza frente a las habitaciones con vistas privilegiadas.

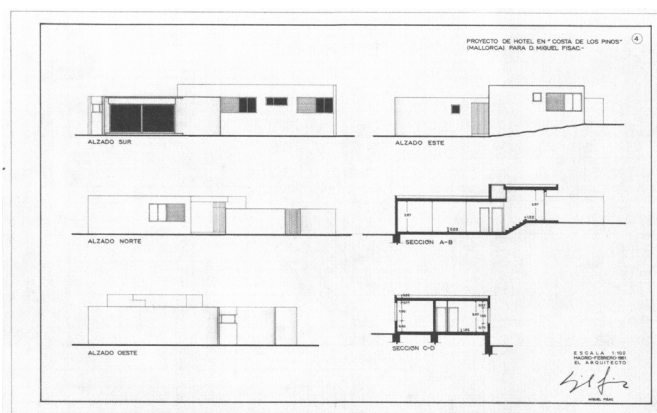
Estos dos últimos espacios se diferencian mediante una de las estrategias básicas del proyecto: la existencia de unos muros de carga que delimitan y articulan el espacio. Así, en estos exteriores es un volumen que emerge de la casa el que permite la diferenciación de ambas terrazas. Se trata no obstante de un recurso que Fisac emplea en el interior de la vivienda. Tras una llegada acompañada por vegetación a la casa se produce una compresión que nos conduce hasta la puerta de acceso. Tras este estrecho paso encontramos un muro curvo que nos impide las vistas, a la vez que nos gira y ubica dentro del espacio de la sala principal. Es en esta pieza donde un nuevo muro curvo reconduce nuestros pasos y lanza nuestra mirada hacia el paisaje.



34. Vista exterior. Casa La Pionera.



35. Vista exterior. Casa Fisac.



36. Alzados y secciones. Casa Fisac.

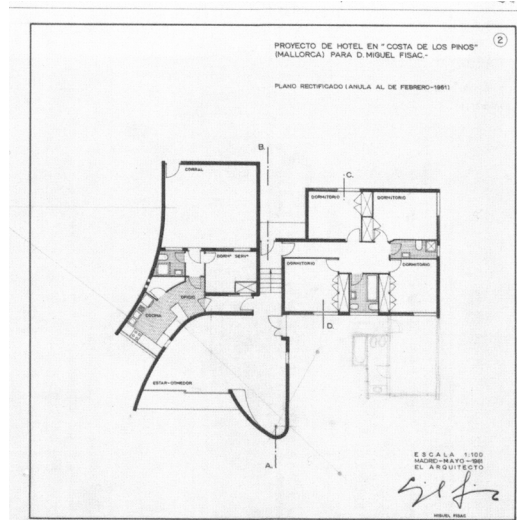
Esta forma de entender los gruesos muros como una suerte de delimitadores del espacio podría entenderse como la traducción a pequeña escala de la capacidad de Fisac de generar espacialidad a través de la estructura, como ocurre con sus vigas hueso. En esta casa en concreto vemos una mayor libertad formal que no encontramos en *La Pionera*, donde a pesar de seguir unas directrices proyectuales muy similares no aparecen estos muros curvos. El arquitecto incluso realizó un ejercicio de contención, ya que como se puede ver en bocetos de la casa, el muro norte de la sala principal tenía un gesto más marcado, generando tras de sí un espacio de llegada con más matices, a la vez que acentuaba esa operación de dirigir los pasos en diagonal con los propios muros que abrazan y delimitan los diferentes espacios.

En suma, vemos como en base a unas pocas operaciones Fisac consigue generar una vivienda llena de matices espaciales. De la radicalidad de su organigrama se destila una casa con tres núcleos bien diferenciados, con una serie de patios o terrazas que extienden las diferentes estancias hacia un entorno que quiere ser disfrutado, no sólo contemplándolo desde el interior sino formando parte de la secuencia de espacios propia de la vivienda.

Por lo que respecta a la realidad construida en la casa, destaca principalmente el empleo de muros de mampostería en toda la casa, comportándose estos como estructura y cerramiento. Es interesante el uso por parte de Fisac en esta casa tanto de las técnicas constructivas propias de la arquitectura popular del lugar como el material en sí mismo: la piedra de marés. Se trata de la más común en las Islas Baleares, con un gran número de canteras de la misma, y siendo el material que conforma la imagen de los núcleos urbanos de las poblaciones del archipiélago.

Estos muros se interpretan una vez más como delimitadores de espacios, y Fisac emplea otro material presente en la arquitectura popular del lugar como es la cal. Todos los muros son revestidos con mortero de cal, unificando interior y exterior también desde el aspecto constructivo, no sólo desde la espacialidad y las vistas.

Los dos últimos aspectos reseñables respecto a la construcción tienen que ver con la cubierta y la pavimentación. En este caso Fisac emplea cubiertas



37. Planta definitiva. Casa Fisac.



38. Fotografía interior de la sala. Casa Fisac.



planas, situando este plano superior de la casa por debajo de las copas de los pinos presentes en el entorno. Además, supone nuevamente una utilización de las formas tradicionales de las construcciones preexistentes en la costa balear. Por lo que respecta al pavimento, destaca el uso de la piedra como material de solado en el exterior de la vivienda, como esa generación de un nuevo plano antropizado desde el cual se habita un espacio exterior. Sirve además para conectar las dos terrazas en el extremo sur de la parcela, así como para conducir el recorrido hacia las escaleras que descienden directamente a la playa desde la casa.

Para concluir, podemos hablar de cómo Fisac, empapado de una nueva metodología a la hora de afrontar un proyecto, en este caso de residencia temporal en la costa mediterránea, contesta a las cuestiones que él mismo marcaba como directrices: *¿para qué?, ¿dónde?* y *¿cómo?* El uso de un esquema claro de distribución de usos y espacios contestaría a esa primera pregunta, la sutileza a la hora de emplazar la casa en la parcela y su orientación hacia las vistas a la segunda, y el conocimiento de la tradición local y el uso de técnicas y materiales propios del lugar a la última.

Pero faltaría ese *no sé qué* del cual hablaba el propio Fisac, que en este caso podríamos referenciarlo en cómo estas preguntas formuladas por el arquitecto entran en relación con esos tres conceptos que aglutinarían una forma concreta de hacer arquitectura en el Mediterráneo: *funcionalidad, tradición y universalidad*. Se trata por tanto de un proyecto que entronca directamente con esta idea de poseer un carácter propio del mar donde se ubica.



**39.** A. Bonet (*en el centro*) junto a sus compañeros del GATCPAC en el *Partenón* (Atenas, 1933).

### 2.3. Sobre geometrías en el paisaje.

Hablar de la trayectoria de Antonio Bonet i Castellana sólo es posible trazando líneas a caballo entre dos países. Nacido en Barcelona, estudió en la Escuela Superior de Arquitectura de esta ciudad, bajo los preceptos de un estilo clásico y academicista. Gracias a la intervención de un amigo de la familia comenzó a trabajar en el estudio de *J. Ll. Sert* y *J. Torres Clavé* siendo aún un estudiante<sup>52</sup>. Esta colaboración le permitió conocer proyectos como las *Viviendas para Fin de Semana en el Garraf*, y tras ingresar en el *GATCPAC* como socio estudiante, participar en proyectos del grupo como *La Ciutat del Repós i de Vacances* y el *Plan Macià*. Esta formación racionalista ajena a la Escuela le permitió asistir en 1933 al IV CIAM junto a otros compañeros del *GATCPAC*, donde conoció de primera mano las teorías modernas y entabló relación con arquitectos fundamentales en la concepción de la modernidad arquitectónica, entre los que destacó el vínculo que generó con *Le Corbusier*. En 1936 acabó sus estudios y se marchó a París a trabajar al estudio del arquitecto franco-suizo<sup>53</sup>.

Esta experiencia vital y arquitectónica marcaría el desarrollo de los siguientes años: en el taller de la Rue de Sèvres forjó una muy buena relación con dos arquitectos argentinos, *Jorge Ferrari Hardoy* y *Juan Kurchan*, a la vez que la influencia del racionalismo purista de *Le Corbusier* y el surrealismo pujante de aquel tiempo contribuyeron a formar un imaginario arquitectónico que le acompañaría a lo largo de toda su obra.

En 1938, obligado por la situación de Guerra Civil en España decidió emigrar a Buenos Aires, animado por sus compañeros argentinos del estudio de *Le Corbusier*. Bonet se sintió listo para plasmar todos los conceptos que había ido formando, pero sabía que ni en España ni en París tendría la oportunidad de iniciar una trayectoria profesional.

Comenzó así un periodo intenso de trabajo entre Argentina y Uruguay, en los que el arquitecto puso en práctica tanto sus ideas acerca del urbanismo como la construcción de viviendas. Además, fundó el *Grupo Austral* bajo las líneas marcadas por el *GATCPAC*, buscando una nueva vía junto a jóvenes arquitectos con la intención de desarrollar sus inquietudes acerca del habitar,

<sup>52</sup> ARES, Ó. M., (2013). "Estrategias espaciales en la arquitectura de Bonet Castellana", *DC Papers. Revista de crítica y teoría de la arquitectura* n° 25-26, p.97.

<sup>53</sup> ÁLVAREZ, F., ROIG, J. y España Ministerio de Fomento (1996). *Antoni Bonet i Castellana. 1913-1989*. Barcelona; Madrid: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya: Ministerio de Fomento, p.9.

el urbanismo y las artes plásticas<sup>54</sup>.

No fue hasta 1949 que regresó por primera vez a Barcelona, iniciando ese año la relación con Ricardo Gomis e Inés Bertrand. Fruto de este vínculo se generaría la *Casa Gomis* (conocida mayoritariamente como *La Ricarda*), la cual finalizó su construcción en 1962, conformándose como un hito en la carrera profesional de Bonet.

Desde este momento, el arquitecto mantuvo una vida entre Barcelona y Buenos Aires, con la realización de un buen número de proyectos tanto de urbanización como edificatorios. Como dejó escrito Oriol Bohigas: “[...] *Bonet es el hombre que ha llevado el Mediterráneo a la orilla del Atlántico*”<sup>55</sup>.

<sup>54</sup> ÁLVAREZ, F., ROIG, J. y España Ministerio de Fomento, *ibid*, p.10.

<sup>55</sup> BOHIGAS, O. (1953). “Otro catalán que triunfa en América: el arquitecto Antonio Bonet”, *Destino* n°28.



40. Fotografía de la Casa Rubió.

## La Casa Rubió

En 1959, mientras Bonet aun residía en Buenos Aires recibió el encargo por parte de José Luis Rubió, un industrial amigo del arquitecto, de la construcción de una casa de veraneo en el Cabo Salou. Este vínculo propició la participación de Bonet en el desarrollo urbano de la zona gracias a las influencias que el Sr. Rubió tenía en el Ayuntamiento de Tarragona<sup>56</sup>.

La vivienda se debía ubicar en un terreno próximo al mar, en un lugar con la presencia de un abrupto acantilado sobre la costa. En el lugar se encontraba una masa de pinos casi en contacto con el mar. El condicionante del entorno sobre el que se debía construir la casa fue una variable fundamental en el proceso proyectual desde los primeros estadios.

En aquellos instantes la costa de la Cala Crancs no se encontraba intensamente urbanizada, por lo que el respeto por el entorno y la sutileza en cuanto al hecho de generar un nuevo espacio habitable en contacto con el terreno eran valores fundamentales del proyecto.

Las rocas del acantilado formaban ángulos agudos en prácticamente una pared vertical, por lo que Bonet propuso un esquema mediante dos triángulos solapados e invertidos entre ellos que le ayudaran a dialogar con el terreno. Esta solución fue una línea de experimentación de Bonet en esta época y lugar, ya que repitió la fórmula triangular en la difícil orografía del Cabo Salou, como se observa en la *Casa Van der Veecken* o el *Centro Cívico Els Triangles*<sup>57</sup>.

No fue la única operación geométrica de Bonet en esta nueva urbanización de la provincia de Tarragona. En terrenos más suaves planteó soluciones en retícula, la cual le permitió la posibilidad de crecimiento horizontal mediante la repetición de piezas modulares encajadas en una especie de tartán espacial. Esta interpretación del desarrollo de un conjunto de elementos dentro de un sistema superior se observa en la serie de apartamentos que Bonet proyectó en la costa de Salou: *Apartamentos Reus, Madrid* o *Cala Viña*<sup>58</sup>.

<sup>56</sup> MONAPART (2016). *LA ARQUITECTURA DE BONET CASTELLANA EN EL CAP SALOU, TARRAGONA*.

<<http://www.monapart.com/es/magazine/hogar/la-arquitectura-de-bonet-castellana-en-el-cap-salou-tarragona>> [Consulta: 6 de octubre de 2017].

<sup>57</sup> *Ibíd.*

<sup>58</sup> ÁLVAREZ, F., ROIG, J. y España Ministerio de Fomento, *ibíd.*



41. Vista exterior de la Casa La Rinconada.



42. Vista exterior de la Casa La Ricarda.

En la trayectoria doméstica de Bonet se pueden encontrar dos formas de entender la relación de la vivienda y su entorno próximo, y que pueden ser definidas mediante dos ejemplos, la *Casa La Rinconada* y *La Ricarda*, siendo 1949 el año en el que comienzan ambos proyectos. En primer lugar, *La Rinconada* se trata de un tipo de vivienda que se abstrae del paisaje y lo mira desde una posición privilegiada. Un plano elevado en el terreno, expandido hacia el exterior por una terraza, que mantiene una distancia conceptual respecto de la naturaleza que lo rodea. En el otro extremo, *La Ricarda* se erige como paradigma de la interrelación total entre paisaje y arquitectura, conformando un tapiz en planta baja cuyos límites se difuminan en el entorno. Interior y exterior se diluyen en espacios de transición de diversas clases: exteriores cubiertos, patios cerrados que pertenecen a espacios interiores bien definidos...<sup>59</sup> Esta dualidad en la concepción de la arquitectura residencial del arquitecto define la capacidad de conceptualización del objeto arquitectónico en relación al lugar. La realidad natural que envuelve ambos ejemplos es ciertamente diferente, encontrando un terreno en fuerte desnivel en el primer caso, y un llano bajo la frondosa vegetación en el segundo.

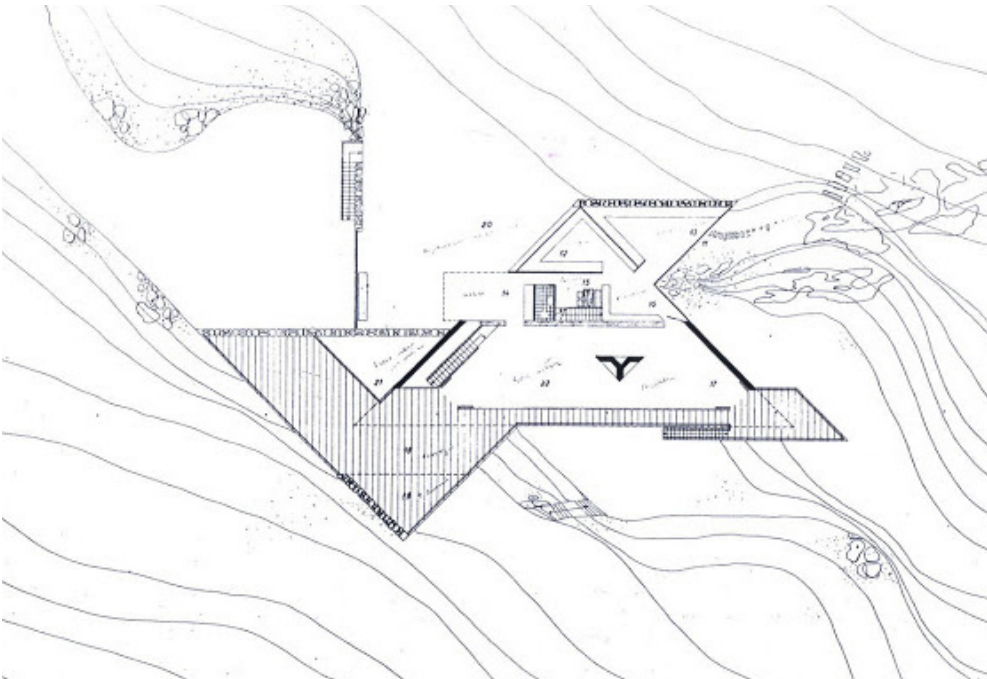
Así, Bonet trató que la implantación de la casa en el acantilado respondiera, además de al intento de la adecuación al terreno en desnivel, a unas vistas directas sobre el mar Mediterráneo. La casa se distribuyó en dos plantas con programas totalmente diferentes. Mientras en la planta superior se ubicó el acceso y los espacios de relación, la planta inferior se reservó para los dormitorios. La aproximación a la vivienda se proyectó mediante el descenso de un ligero desnivel, en el cual la propia edificación negaba las visuales hacia el paisaje y generando de esta manera una perspectiva en escorzo.

Bonet optó en esta casa por traducir la horizontalidad del paisaje en diferentes planos desde los que contemplar el entorno, en una línea continuista con el proyecto de *La Rinconada*, aunque con matices. La disposición de la cocina y las otras piezas de servicio en el vértice norte de uno de los triángulos permitió que los espacios principales de la vivienda se ubicaran en la posición que podía abrir las mejores vistas. Esta sala de estar se *cierra* con una amplia terraza, la cual hace la función de mirador en paralelo a la línea de la costa, y que se formalizó mediante voladizos que expanden la casa y la lanzan hacia el paisaje. Además sirve como filtro de la intensa luz que procede de la orien-

<sup>59</sup> ARES, Ó. M., *ibíd*, p.102.



43. Vista de la terraza de la Casa Rubió.



44. Planta superior. Casa Rubió.



tación sureste, a la vez que genera un espacio de transición entre el interior y el exterior, dotando a las sala de estar de un carácter expansivo hacia el mar.

Continuando con esta idea, en la planta inferior las habitaciones de servicio quedaban privadas de las vistas más privilegiadas en beneficio de las habitaciones principales, que se abrían en las dos direcciones que formaban el ángulo recto del triángulo sur. Además, este punto de la intersección y solape entre los dos triángulos es el que posee una mayor riqueza en cuanto a acontecimientos arquitectónicos, ya que es en esta franja donde se sitúa la escalera principal de comunicación entre ambas plantas, generando un pequeño espacio en doble altura que vincula los dos niveles, apoyándose en un pozo de luz triangular que desciende hasta el contacto con el terreno e introduce una fachada más al espacio central de la vivienda. En este punto de encuentro de los dos triángulos se genera en la planta inferior un espacio de relación para las habitaciones en contacto con el exterior.

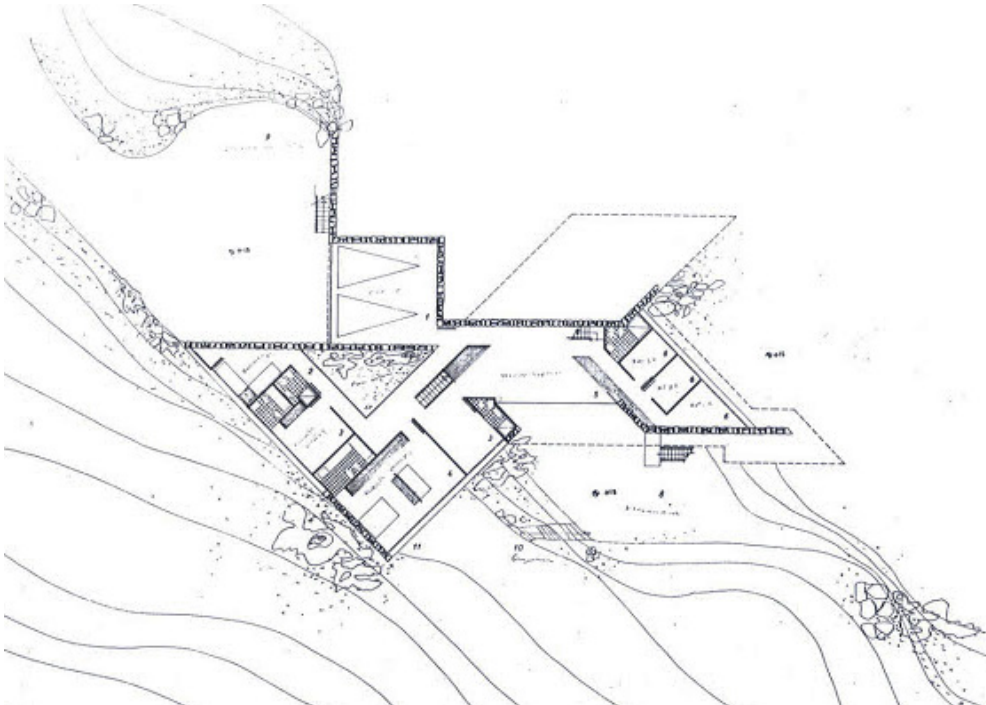
En este sentido, se advierte cómo la abstracción a la que recurrió Bonet le permitió el entendimiento del complicado lugar sobre el que se debía construir la casa como una oportunidad de expandir las vistas desde la vivienda. La estrategia empleada aquí por el arquitecto del uso de figuras geométricas claramente patentes en planta quedó supeditada a la espacialidad que se perseguía. En el habitar de la casa estos triángulos prácticamente desaparecen y el espacio fluye entre los lados oblicuos de los polígonos.

Otro aspecto a tratar en la configuración del carácter de la casa sería la relación con el entorno a una escala cultural y temporal. La vivienda se sustenta en gruesos muros de piedra extraída del lugar, ubicándolos en los laterales de los triángulos. Esta disposición permitió a Bonet ampliar los espacios libres de estructura, posibilitando la sensación de amplitud, a la vez que generó dobles situaciones a cada lado del muro. Además, los muros también hacen la función de ocultación de visuales, como se puede ver en la terraza de la planta superior, generando dos orientaciones a las que mirar, o en la habitación principal que sirve de apoyo para la colocación de la cama y como elemento de privatización de las vistas, haciendo que esta mire hacia sur y el resto de habitaciones del ala hacia poniente.



45. Fotografía interior de la sala de estar principal. Casa Rubió.

46. Fotografía del espacio de la escalera. Casa Rubió.



47. Planta inferior. Casa Rubió.

En este sentido, vemos como la realidad material se empleó como mecanismo configurador de espacios, a la vez que remitía a una tradición constructiva del lugar. Pero en este caso el proceso de abstracción y depuración de Bonet es más intenso que en otros ejemplos. Se aprecia como en este proyecto la presencia de los muros de piedra es intensa, a la vez que el empleo de la cal no se produce sobre todos ellos. Bonet mantuvo la piedra vista en los muros articuladores de espacios en cada nivel, así como en aquellos que unificaban las distintas plantas de la vivienda. Esta operación entronca con la solución adoptada en las *Viviendas para Fin de Semana*, proyecto que el arquitecto conocía bien. En este caso Bonet optó por diferenciar los muros de piedra como elementos antrópicos dentro de un paisaje natural, que a pesar de construirse con la misma piedra sobre la que ahora se asentaban no tenían esa naturaleza, sino que habían sido proyectados y entendidos como un elemento *artificial*. Estos eran los muros estructuradores del proyecto, mientras los que se encalaron se conciben como abrigo de espacios habitables apoyados en los primeros. El uso de la cubierta plana, la cual queda embebida en los muros sin revestir, potencia esta idea de genealogía proyectual, marcando casi como una línea temporal en el desarrollo de la casa desde los orígenes de la casa. Esta distinción en cuanto al orden y la jerarquía de los muros de piedra es quizá un elemento innovador, y pone en relieve la capacidad de abstracción del arquitecto.

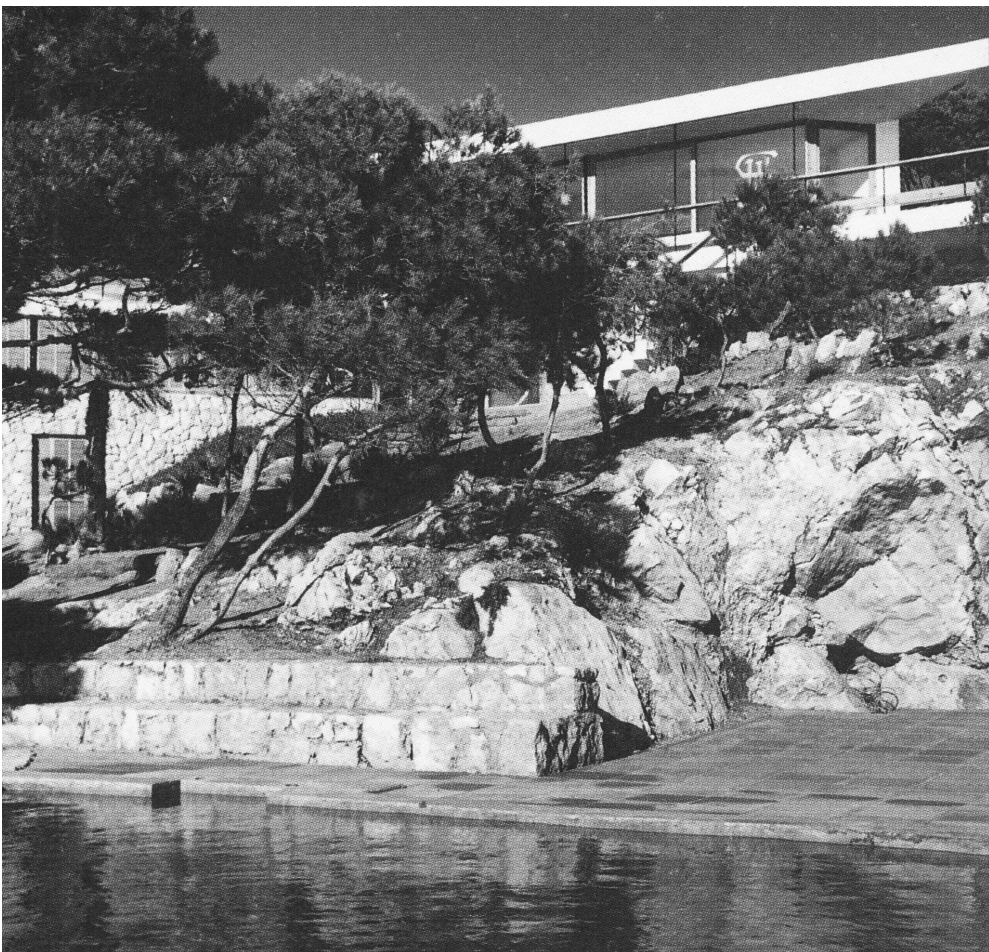
Es un elemento discreto el que nuevamente sirve de conexión material entre los diferentes espacios. El pavimento formado por azulejos cuadrados de barro cocido inunda todos los solados de la vivienda, y su empleo aquí como elemento-tapiz es un valor importante en ese proceso de abstracción geométrica producido por Bonet. Por otro lado, vemos la sutileza con la que desciende la escalera exterior que comunica la terraza superior con el terreno, en un gesto de sutileza en el encuentro entre espacio natural y elemento arquitectónico.

De este modo se aprecia la capacidad de Bonet de transformar y manipular los elementos arquitectónicos, en relación con la cultura propia del territorio, generando una transcripción de conceptos: el muro que forma parte del terreno, el muro encalado y el vidrio que encierran espacios, el patio que permite que la luz acaricie la piedra, o la escalera que se apoya en el suelo



48. Fotografía exterior.  
Casa Rubió.

49. Fotografía del espacio  
exterior. Casa Rubió.



50. Fotografía desde el  
mar. Casa Rubió.

delicadamente. Se trata por tanto de una depuración a todos los niveles de la arquitectura del arquitecto, quien comenzó su obra con un carácter fuertemente impregnado de la tradición y el espíritu de la vanguardia catalana, pero que en un periodo de mayor madurez consiguió que la literalidad de formas y concepciones espaciales presente en sus primeras obras residenciales desembocara en un proyecto que se desprende de los nudos que lo atan a la arquitectura popular.

Como hemos visto, la geometría que impera en las plantas de la vivienda no responde a un capricho formal del arquitecto, sino que es un recurso proyectual que posibilita una intensa relación con el entorno y una dualidad en la distribución de las piezas, frente a la disposición casi oculta de los espacios de servicio, la fluidez en los espacios principales que se diluyen entre el interior y exterior. Hablamos por tanto de una referencia a la *funcionalidad* presente en la arquitectura popular del Mediterráneo, aunque enfocada desde un planteamiento totalmente diferente.

Por último, no es que Bonet abandonara la *tradicionalidad* constructiva mediterránea, sino que supo procesarla a lo largo de su obra y devolverla en un nuevo lenguaje, como se evidencia en esta casa. Ya no necesitaba mostrar las formas que evocaban el imaginario cultural de la costa mediterránea, sino que a través del trabajo de vinculación con el entorno y de las diferentes estrategias espaciales consiguió que la Casa Rubió forme parte de un continuo espacio-temporal, esa *universalidad* mediterránea en diálogo con el mar que la rodea.



51. F. J. Sáenz de Oiza en Mallorca.

#### 2.4. Sobre cubiertas y pinos.

Francisco Javier Sáenz de Oíza fue, de nuevo, un arquitecto de una generación marcada por la Guerra Civil española. Comenzó sus estudios de Arquitectura antes del estallido de la guerra, por lo que no pudo finalizarlos hasta que acabó la contienda. Se graduó en el año 1946, y ya ese mismo año recibió el Premio Nacional de Arquitectura por la propuesta que realizó para la plaza del Azoguejo, en Segovia. Al año siguiente viajó a Estados Unidos becado por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, siendo para él una experiencia fundamental en el desarrollo de su arquitectura<sup>60</sup>.

Es en este viaje donde descubre la modernidad, y en palabras del arquitecto: *“En América descubrí que el arte moderno me interesó menos que la tecnología moderna<sup>61</sup>”*. En un periodo de decadencia cultural a todos los niveles en España, a su vuelta Oíza contaba con un bagaje técnico y conceptual de su estadía en Estados Unidos. En esa búsqueda de un nuevo lenguaje, de una forma de enfrentarse a la arquitectura que se necesitaba en España, Oíza contaba con un arsenal de ideas y planteamientos desde el que afrontarla.

La racionalidad aprehendida por el arquitecto en las obras que visitó en América queda reflejada en sus primeros proyectos de poblados de absorción y polígonos de viviendas mínimas. La industrialización y prefabricación, unidas a estudiados esquemas funcionales, así como el cuidado que siempre procuró por los servicios y las instalaciones, hacen de estas obras urbanas y arquitectónicas ejemplos de una claridad y un intenso proceso de tecnificación de la profesión del arquitecto.

Oíza demostró la capacidad de enfrentarse igual a proyectos de todas las escalas, con programas de toda clase y con gran diferencia de recursos. No era cuestión del edificio a proyectar, sino más bien a la forma de afrontar los procesos proyectuales. Se trata de esa actitud de la que hablaba *Marcel Breuer*, ese constante aprender e investigar acerca de los problemas y las nuevas situaciones que la arquitectura de aquella época, aun por desarrollar, demandaba.

<sup>60</sup> ALBERDI, R., SÁENZ DE OÍZA, J. y SÁENZ GUERRA, J. (1996). *Francisco Javier Sáenz De Oíza*, Madrid: Pronaos, p.18.

<sup>61</sup> ALBERDI, R., SÁENZ DE OÍZA, J. y SÁENZ GUERRA, J., *ibid*, p.19.

Desde los proyectos como *Torres Blancas* o la *Ciudad Blanca en Alcutia*, pasando por la *Casa Arturo Echevarría* o el edificio de la *Torre del Banco de Bilbao*, Oíza demostró ser un arquitecto sin estilo y sin prejuicios, que supo proyectar el edificio que precisaba cada lugar y cada programa, con indiferencia de la técnica constructiva o los materiales utilizados.



52. Vista de la Casa Huarte desde el mar.



## La Casa Huarte

El encargo que Sáenz de Oíza recibió de parte de Juan Huarte en el año 1968 consistía en la ampliación de la casa de verano que el industrial poseía en la costa de Formentor. La casa había sido proyectada por *Carvajal y García de Paredes*, y estaba constituida por dos pabellones longitudinales situados en paralelo entre sí y con la línea de la costa. La intervención debería contener habitaciones para los propietarios, así como una sala de estar relacionada con estos. El terreno de la casa, situado bajo una densa masa de pinos casi en contacto con el mar, descendía suavemente hacia su encuentro con él<sup>62</sup>.

El primer paso que tomó Oíza fue recabar toda la información disponible del lugar. Estudió los volúmenes existentes y sus relaciones, así como el embarcadero que existía. Pero el apartado más interesante de este estudio previo hace referencia al pinar bajo el que se debía construir. El arquitecto levantó una gran cantidad de bocetos y croquis, tanto en planta como en alzado de los árboles existentes<sup>63</sup>. Estudió su forma, su porte y su copa, así como la huella que el tiempo había dejado en ellos. Un estudio mediante el dibujo analítico a mano alzada, que no sólo le permitió conocer el número y las dimensiones de los diferentes elementos vegetales, sino sobre todo entender las tensiones y vínculos que entre ellos se generaban, y la experiencia bajo esa vegetación frondosa. Desde este análisis Oíza pretendía respetar al máximo los árboles existentes, conociéndolos y tomándolos como punto de partida en el proyecto, buscando evitar talar ningún árbol de la parcela, objetivo que consiguió finalmente.

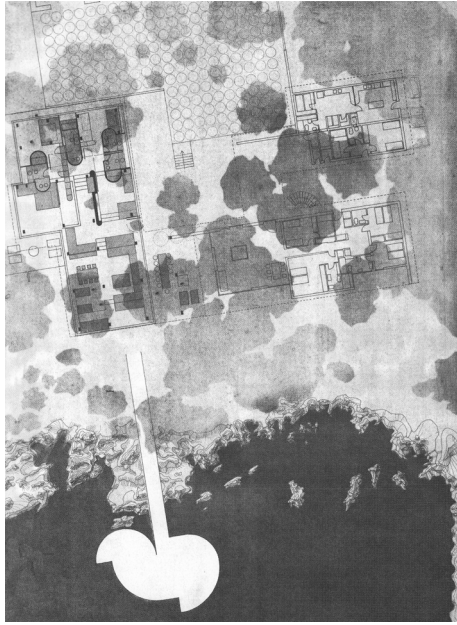
La ampliación comenzó a construirse sin el proyecto finalizado, gracias sobre todo a la confianza que el Sr. Huarte tenía depositada en Sáenz de Oíza, por lo que con el plano de cimentación como único documento del proyecto se ejecutó la excavación. Así, los planos se iban desarrollando en el orden lógico-temporal de la construcción<sup>64</sup>.

<sup>62</sup> FERNÁNDEZ, A. y DE FONTCUBERTA, L. (2015). "Una casa entre-pinos de Francisco Sáenz de Oíza: trabajar con el entorno", *Ra. Revista de arquitectura* n°17, p.33-34.

<sup>63</sup> FERNÁNDEZ, A. y DE FONTCUBERTA, L., *ibid.*

<sup>64</sup> VELLÉS, F. J. (2015). "LA CASA DE JUAN HUARTE EN FORMENTOR, 1969" en *hombre de palo*, 10 de septiembre.

<http://hombredepalo.com/la-casa-de-juan-huarte-en-formentor-1969-javier-velles>> [Consulta: 13 de octubre de 2017].



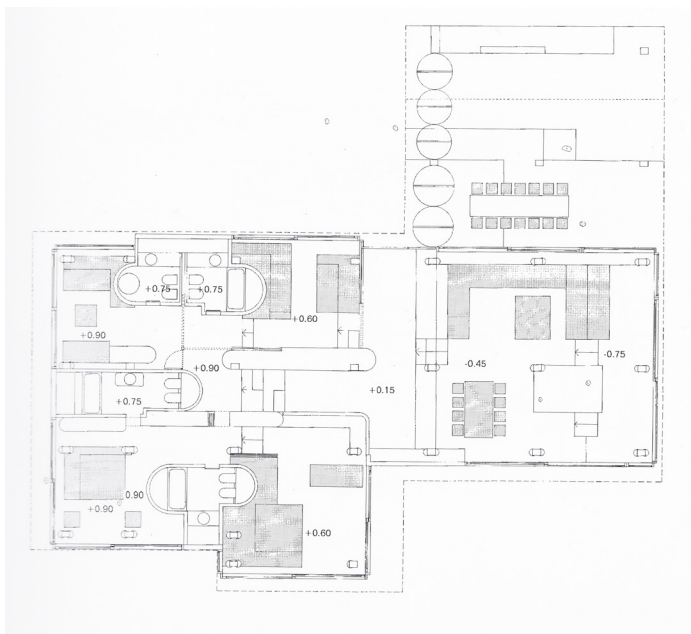
53. Planta del conjunto.  
*Casa Huarte.*



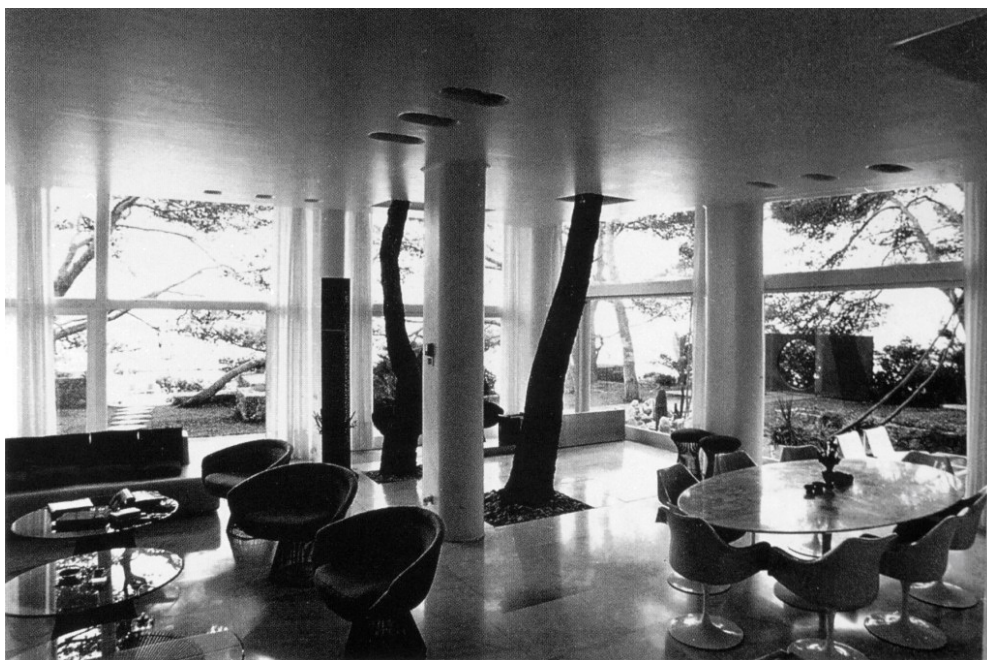
54. Fotografía del espacio  
entre el nuevo pabellón y  
los preexistentes.

Con todos los condicionantes del programa y del lugar, la propuesta de Oíza se resume en la construcción de una cubierta, bajo la cual quedarían tanto los pabellones existentes como la ampliación. Bajo esta decisión que en principio podría parecer sencilla se escondía todo un intenso trabajo de reformulación de la casa. El arquitecto planteó una nueva pieza, destinada a las habitaciones de los padres, diferenciado de los existentes. Este volumen se colocaba de forma perpendicular a los dos previos, de forma que el espacio exterior de la vivienda pasaba de ser la distancia entre dos objetos arquitectónicos a ser el centro de gravedad de tres elementos. Este desplazamiento del centro de la casa permitió al arquitecto generar un nuevo espacio de relación en el exterior, ampliando las posibilidades del habitar. Por tanto, mediante un gesto de respetar la arquitectura construida mediante la toma de una cierta distancia, la *junta* entre lo nuevo y lo existente se materializó con aire. El elemento que unificaría el conjunto sería esa cubierta, casi como una idealización de un techo bajo el cual sucedía una nueva forma de habitar. Oíza proyectó una cubierta plana que en sus límites en paralelo al mar se levantaba, formando una cornisa de cuarto de caña. Mediante este gesto, pretendía suavizar el impacto de la nueva construcción, tanto desde el frente que se abría al mar como desde el acceso. Esta cubierta quedaba bajo las copas de los pinos, conformando una nueva bóveda por debajo de la vegetación.

El pabellón que conformaba la ampliación se rigió mediante una ortogonalidad en diálogo con las piezas existentes. Mediante una trama de pilares sustentaba la cubierta que se extendía hasta los dos volúmenes ya construidos. Los cerramientos se materializaron con grandes paños de vidrio, en un ejercicio de transparencia que buscaba la desaparición de la arquitectura entre el bosque resultante: los troncos de los pinos y los pilares. Los baños se proyectaron como el elemento que rompía esa bidireccionalidad, tratándose de piezas de madera exentas con formas circulares. Esta relación por oposición permitió a Oíza vincular de una forma abstracta la intervención con el entorno. La cubierta generaba un nuevo plano superior bajo el cual el lugar se mantenía orgánico y vivo, acentuándose esta operación gracias a la presencia de los troncos de los árboles en el interior del pabellón. Esta estrategia permitió además a Oíza difuminar de nuevo la frontera interior-exterior, que ya había sido diluida mediante esa transparencia en los paños del cerramiento, y se veía enfatizada por la presencia de la naturaleza incluso en el centro de



55. Planta en detalle de la ampliación.



56. Fotografía interior de la nueva sala de estar.

la sala de estar.

En cuanto al trabajo del terreno, se aprovechó el ligero desnivel presente en la parcela para matizar el espacio, tanto interior como exterior. Se produjo un abanalamiento progresivo del terreno, generando así diferentes terrazas desde las que observar el paisaje, ampliando la superficie de puntos con visuales directas sobre el lugar. De igual modo, en el interior del volumen proyectado por Oíza el suelo se escalona en diferentes niveles, teniendo las habitaciones una altura libre menor que la sala de estar<sup>65</sup>. Mediante esta estrategia el arquitecto introducía la diferencia de escala en los espacios según su privacidad, pero también en función de su relación con el horizonte lejano. Esta idea de aprovechar el territorio para generar pequeños podios desde los que abrirse al entorno natural es un recurso que se empleó tanto en el interior como en el exterior. El acceso desde la carretera a la casa se producía por un plano casi horizontal, en el que Oíza dejó caer un tapiz de losas de hormigón circulares, como anticipación de la experimentación orgánica del interior. Además, el hecho de que la cubierta acabara en superficie convexa tanto en el frente que linda con el acceso como el que se abre hacia el mar permitió al arquitecto proyectar una operación de compresión, viniendo de un espacio abierto, recibido en un espacio que reduce la escala y se escalona, para otra vez con ese gesto de la cornisa de la cubierta, lanzar la vista al horizonte.

Por otro lado, es interesante el trabajo del arquitecto en los espacios exteriores de la vivienda. Tras haber conformado un nuevo patio como articulación de los tres volúmenes, tratándose de un espacio exterior que aparte de relacionarlos generaba una pieza habitable en contacto con el terreno, así como el espacio previo al acceso bajo la cubierta, Oíza proyectó la cubierta como un lugar desde el que asomarse al territorio. La construcción de una escalera de caracol en el intersticio entre los pabellones existentes, además de hacer referencia de nuevo a esa organicidad presente en pequeños elementos dentro del conjunto mayoritariamente ortogonal, entroncaba con un concepto importante para el arquitecto. Asumió que la cubierta no era sólo un elemento bajo el que unificar diversas construcciones, así como tampoco un plano sobre el cual se elevaban las copas de los pinos, sino que se trató de generar una terraza-jardín, poniendo en contacto al habitante con la naturaleza de

<sup>65</sup> VELLÉS, F. J., *ibíd.*



57. Espacio exterior entre los dos pabellones preexistentes.



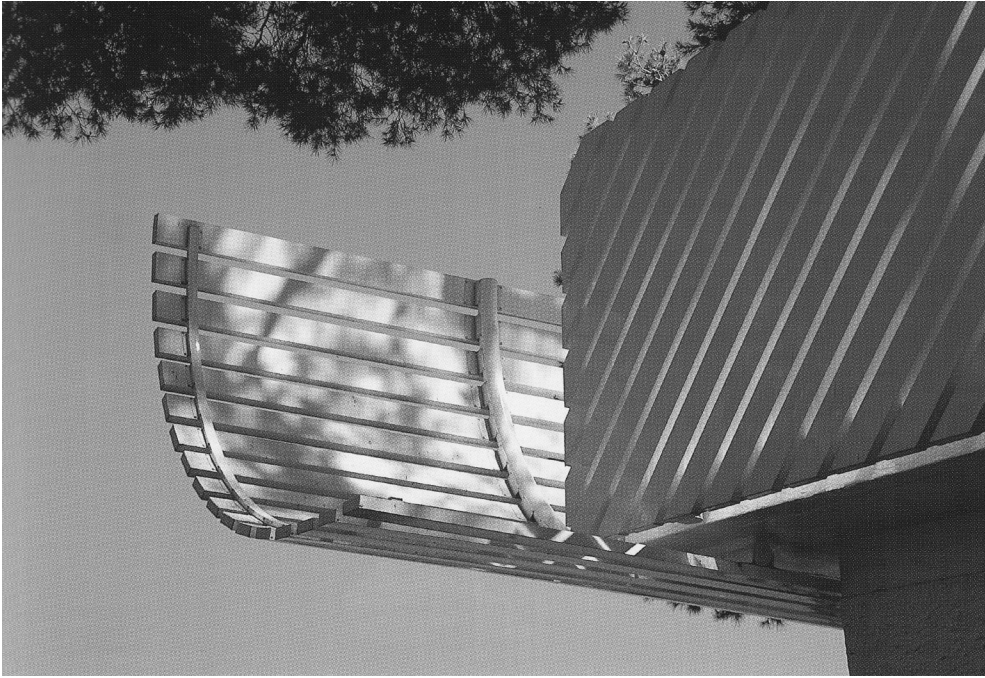
58. Terraza sobre la cubierta.

una forma innovadora. Oíza elevaba la posición de la persona para acercarla a la vegetación, tratando de que este plano elevado conformara un lugar desde el que observar el paisaje a través de un vínculo directo con él. Además, se proyectó un embarcadero y una terraza-solárium, en contacto directo con el mar. Mediante discos de hormigón generó una *península* que se introducía en el agua. Esta operación de *lanzar* partes de la arquitectura hacia el paisaje permitió al arquitecto mostrar la intervención como un nuevo horizonte hacia el que mirar, un punto de vista del lugar diferente.

Así, vemos como se proyectó una pieza dentro de un conjunto de orden superior, pero que de forma natural y mediante la inclusión de pequeños conceptos y operaciones proyectuales se consiguió que entrara en relación con las preexistencias, además de con el lugar. La inclusión de la vegetación presente como variable fundamental a tener en cuenta a la hora de construir hizo que los *objetos* vegetales pasaran a tener dimensiones concretas, formas y texturas. No se trataban ya de manchas verdes sobre un plano, sino que entraban en la lógica del proyecto y servían para articular espacios. Por otro lado, la cubierta unificadora que se proyectó, con esa forma materializada tan concreta, lamas de madera pintadas en blanco justo por debajo de los límites inferiores de las copas de los árboles hablaba de imágenes marinas en relación con la costa como las cubiertas blancas de los barcos.

Por esta razón, podemos decir que a pesar de que formalmente nos encontramos un ejemplo de mayor abstracción que otras casas de la costa mediterránea de la época, Oíza sí consiguió que esta intervención sobre arquitecturas existentes y lugares antropizados entrara en relación con su alrededor, y no sólo que no enmarañara el habitar allí existente, sino que consiguió desplazar su centro de gravedad, generar nuevos espacios tanto interiores como exteriores, a la vez que produjo una serie de operaciones de alteración de los límites de la casa, así como la percepción de la arquitectura desde el propio paisaje.

En este sentido, cabe hablar de la *funcionalidad* de la casa, tanto de la ampliación como del conjunto resultante, ya que a partir de un esquema claro de funciones en la nueva pieza, se consiguió transformar la forma de habitar el sistema de la vivienda, a través de los diferentes volúmenes y en los espacios



59. Fotografía de la cornisa de la cubierta en detalle.



60. Vista de la casa desde el acceso.

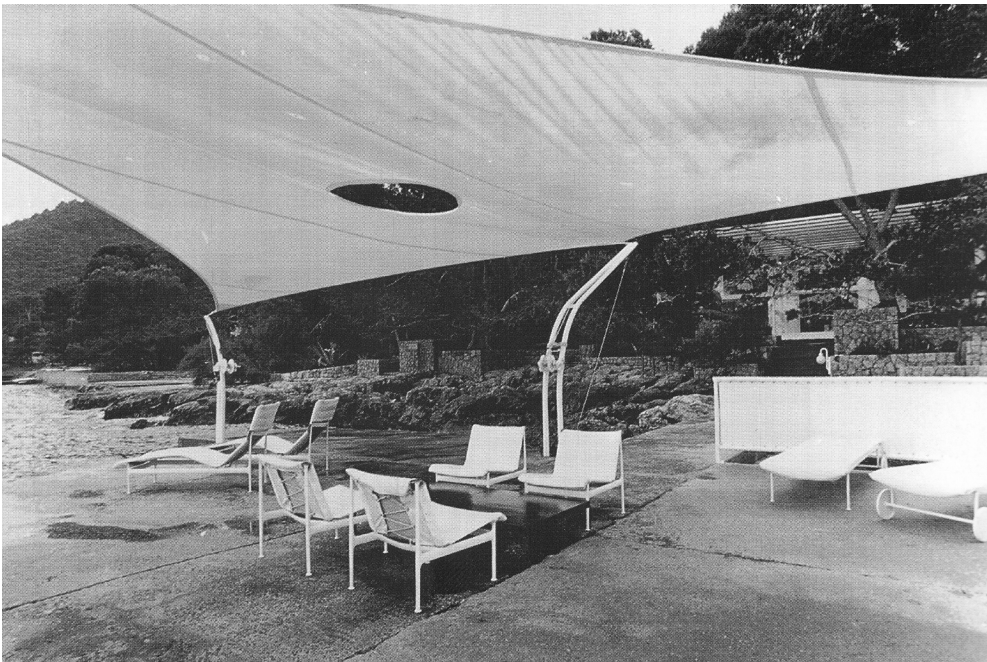


entre ellos. Además, de esta rígida organización distributiva sería interesante destacar el especial interés por los núcleos húmedos, los cuáles toman un papel relevante tanto por el esmero y cuidado con los que se proyectan como por su papel como elementos articuladores de los diferentes espacios dentro del nuevo pabellón. Podemos decir que en esta vivienda la función se materializa a través de leves operaciones proyectuales que permitieron dar un vuelco al esquema organizativo de la casa.

En consecuencia, a pesar de encontrarnos frente a un ejemplo que podría parecer alejado de la arquitectura popular mediterránea, vemos como Oíza desvela su profundo conocimiento por esta *tradicionalidad* en la arquitectura del lugar a través de pequeñas referencias. Así, vemos como a través de la posición del nuevo volumen se genera un espacio exterior que articula las tres piezas, y remite a ese patio exterior que en la arquitectura del archipiélago balear servía como elemento distribuidor entre el ala de habitaciones y la de cocina y pieza de estar. Una reinterpretación del esquema tradicional de casa popular, que en este caso sigue además el proceso lógico de ampliación por fases de esa arquitectura. En esta casa no podemos hablar de referencias directas como muros encalados o cubiertas perfectamente planas, sino que continuamente Oíza toma los referentes del lugar y les aplica un proceso de abstracción y, podríamos decir, una reformulación de los valores. Así, a pesar de no usar materiales y técnicas constructivas tradicionales como los muros de piedra encalados o la cerámica en los pavimentos, vemos como sí se dialoga con esas referencias a través del color, blanco sobre verde y frente a azul, haciendo alusión a un imaginario claro en la visión de la costa balear. Siguiendo estos conceptos, mencionar como la horizontalidad es una idea presente en el proyecto, que además se ve reforzada por la inclusión bajo la misma cubierta de las preexistencias, así como en el conjunto de terrazas y espacios exteriores. De nuevo la presencia de dos planos fundamentales en el proyecto como son el suelo y la cubierta, y entre los cuáles sucede el habitar. Pero Oíza marca una diferencia sustancial al incorporar esa escalera que da acceso a la cubierta, abriendo una nueva vía de experimentar el *lugar*, desde la elevación por encima de la arquitectura, buscando dejar atrás el espacio antropizado y poniendo en relación al hombre y la naturaleza separados del suelo.



61. Vista de la casa desde el terreno abanclado.



62. Fotografía de la terraza-solárium.

En definitiva, a través de las diversas reinterpretaciones que el arquitecto efectúa sobre la tradición constructiva del lugar, y también de la forma de entender y habitar un paisaje natural como es la costa mediterránea podríamos desgranar los puntos de conexión con la *universalidad* que se presume en esta obra. De acuerdo con esto, sería importante reflexionar acerca de cómo Oíza recurre al mar y a la idea de relación con él para profundizar en la destilación del proyecto, ya sea mediante el hecho de introducir partes de la edificación en el mar como en el caso de la terraza-solárium, como al hecho de que la vivienda ahora se transforme en una referencia visual desde el mar, iniciando un diálogo inédito hasta ahora, la casa que mira el mar, a la vez que la casa que se observa desde allí. Por otro lado, la estrategia de generar una nueva *bóveda* bajo la cual se desarrolla el habitar, que en definitiva es una forma de integrar la arquitectura en el entorno bajo un prisma de acción diferente al de otros casos estudiados. La mimetización en el lugar a través de resaltar los elementos no naturales, ya sea por sus formas o por su color. En esta línea, Oíza trabaja sobre el concepto de lugar, entendiéndolo no como espacio físico más o menos natural, sino unido a las aspiraciones del hombre y el aprovechamiento de los espacios exteriores concretos en relación con la naturaleza<sup>66</sup>. Como conclusión, parece que el valor final que Oíza otorga a la vivienda, y que la hace entrar de lleno en esa línea lógica y temporal de la arquitectura mediterránea, se trata de entender la casa como una *ciudad mediterránea* a escala, esto es, se pueden encontrar referencias a todos los elementos que conforman el imaginario de las poblaciones de esta costa: la playa, la calle, la casa, la plaza... a través del trabajo en conjunto de un sistema de variables el arquitecto otorga un valor añadido y toda una serie de matices a cualquier elemento y parte de la vivienda, ya se trate de preexistencia o de parte de la intervención que Oíza proyectó.

<sup>66</sup> CLIMENT, F. (2001). *F.J. Sáenz De Oíza: Mallorca 1960-2000: Proyectos Y Obras*. Palma De Mallorca: Gobierno De Las Islas Baleares, p.148.



### 3. CONCLUSIONES



Tras la exposición de los cuatro casos de estudio objeto del presente trabajo, queda reflejada la multiplicidad de estrategias y conceptos que unos y otros arquitectos, de procedencias geográficas diversas y con formaciones diferenciadas, han concebido y desarrollado en su trayectoria arquitectónica. Cuatro casas proyectadas por dos arquitectos catalanes, formados en Barcelona, y un manchego y un navarro formados en Madrid. Por tanto, el vínculo que entre ellos se establece es, en primer lugar temporal, ya que tanto José Antonio Coderch, como Antoni Bonet y Miguel Fisac nacieron en 1913, mientras que Sáenz de Oíza lo hizo en 1918, pero sobre todo el nexo de unión entre todos ellos fue la capacidad de abandonar una forma de comprender la arquitectura en decadencia, y adscribirse a un nuevo modo de trabajar, basado en el análisis, el continuo aprendizaje y la búsqueda de nuevas formas de ejercer la profesión del arquitecto. Desde estas premisas, consiguieron elevar su obra hacia unas cotas de incuestionable calidad, y prueba de ello son estos cuatro ejemplos de viviendas en la costa mediterránea.

A través del estudio individualizado de estas casas se ha podido desgranar las variables más recurrentes en la construcción de una tipología edificatoria en la costa mediterránea en un fuerte contacto con dicho mar. Así, hablaríamos por ejemplo de terrenos en desnivel, la intensidad de la luz solar o la dificultad a la hora de acceder a materiales constructivos. Sin embargo, ha quedado demostrado como cuatro arquitectos diferentes han desarrollado estrategias en situaciones parcialmente similares y con resultados totalmente diferenciados en cuanto a la realidad formal y construida. Se han estudiado dos casas (*Ugalde y Fisac*) que han devenido en trazas más orgánicas, de alguna manera como si el material de la construcción se vertiera lentamente sobre el terreno, mientras que los otros dos ejemplos han seguido unas directrices más lineales. Pero una constante a la que se enfrentaron todos los proyectos fue el terreno en desnivel, en unos casos tratándose de un abrupto acantilado (*Rubió*), y en otros una suave pendiente en dirección al mar (*Huar-te*). Estas variables recurrentes en los proyectos estudiados hablan también de esa homogeneidad en el paisaje mediterráneo, entroncando con la idea de entorno natural similar en una amplia región geográfica, por lo que marcan unas directrices a las que cualquier tipo de proyecto ubicado en estas costas

deberá tener en cuenta. No obstante, no se trataba únicamente de solucionar un problema de desnivel, sino más bien de entender el lugar en el que se debía emplazar la arquitectura, conocer su historia y su relación con el medio natural. En palabras de Oíza, preguntado sobre si proyectar un edificio delante del mar había influido en la concepción del proyecto, el arquitecto respondió: “*Hombre, sin duda. Colocar un edificio delante del mar o en cualquier otro lugar es, sobre todo, un problema de “decoro” en términos clásicos, es decir de adecuación. La respuesta, en gran parte, viene dictada desde el lugar. No hay proyecto sin lugar. [...]*”<sup>67</sup> Y de esta relación con el entorno se deriva la búsqueda y comparación de los tres conceptos sobre los que ha girado el presente trabajo: *funcionalidad, tradicionalidad y universalidad.*

En primer lugar, en lo que se refiere a la utilización de los espacios así como la organización de las funciones dentro de cada proyecto, podemos destacar como en toda las obras rige una voluntad de agrupar los diferentes usos que bajo el concepto de casa se incluyen: relación interpersonal, aseo, alimentación, descanso, relación con el entorno y la naturaleza. De un modo u otro, esta capacidad de desagregar un programa complejo como es el del habitar doméstico, a través de la organización por bandas, volúmenes separados o niveles diferentes se han tejido esquemas de distribución que, basándose en premisas sencillas de utilización óptima de los espacios, ha posibilitado la intensificación de otros aspectos más sensoriales y vivenciales dentro de la vivienda que únicamente los conceptos fundamentales de habitar. Así, es posible que ideas como la contemplación, el entendimiento y la relación con el espacio natural se desarrollen de forma más intensa a la habitual, gracias al desarrollo de estrategias de esquemas claros de distribución y de relación entre espacios con usos diferentes. Ese precepto de eliminación de espacios superfluos enunciado por el GATCPAC a principios de los años 30 se ve reflejado en estas cuatro casas, una *funcionalidad* serena y casi silenciosa, que verdaderamente permita la explosión de otros valores reclamados en una vivienda temporal dedicada al descanso y el disfrute.

En otro orden de ideas, del reconocimiento y estudio del lugar se reconoce que los cuatro arquitectos no se centraron únicamente en analizar las variables simplemente adscritas a los límites de la parcela del proyecto, sino que afrontaron la construcción en la costa mediterránea con una amplitud de mi-

<sup>67</sup> CLIMENT, F., *ibíd*, p.150.



ras mayor, abriendo el espectro tanto temporal como cultural. No se trató de resolver los encargos de viviendas bajo un estilo personal o mediante ideas preconcebidas, sino que del pausado entendimiento del lugar se destilaron trazas y directrices sobre las que ir desarrollando el proyecto.

En este sentido, el conocimiento de las técnicas y materiales populares se muestran como valores intrínsecos de este proceso de aprehensión, pero no los únicos. La idea subyacente más importante en esta línea sería entender la forma de construir, no como realidad construida sino como mecanismo y herramienta proyectual, el porqué en un lugar con unas características topográficas, climáticas, culturales y sociales concretas la arquitectura se ha materializado con unas formas y unas estrategias similares. Entender el sentido y el concepto detrás de los elementos utilizados por la arquitectura popular durante siglos, las razones que llevaban a construir con muros de piedra encalados, con cubiertas planas o el empleo de cerámica de barro a modo de pavimentación. Conectar las ideas de construcción con las de economía, tecnología disponible y aprovechamiento de recursos. Por tanto, fue a través del entendimiento de estas razones de las que se derivó el mayor o menor acercamiento a esa *tradicionalidad* en los proyectos estudiados. Así, podríamos diferenciar los casos de estudio en tres subgrupos.

En primer lugar, tanto la *Casa Ugalde* como la *Casa Fisac* materializan estos conceptos de una forma más literal, con técnicas y materiales más próximos a las trazas de la arquitectura popular mediterránea. Más tarde, Bonet tomó una cierta distancia con estas imágenes de muros pesados que nacían del terreno, y a pesar de construir planos verticales en piedra, lo realizó desde un proceso de abstracción mayor que los ejemplos previamente citados. Por último, en el caso de la *Casa Huarte*, Oíza rompió definitivamente con el molde visto hasta ese momento, traduciéndose en una construcción mucho más alejada de las imágenes tradicionales. Probablemente esta diferencia en cuanto al lenguaje empleado no sea más que un proceso de maduración de la arquitectura moderna en España, que pasada la Guerra Civil se vio desprovista de elementos y estrategias con los que afrontar un nuevo periodo. Sin embargo, tras años de actitud moderna consiguió madurar ese proceso de depuración y abstracción que condujo a mostrar esa *tradicionalidad* no desde los materiales y las formas, sino desde como la realidad arquitectónica se

había proyectado, así como la relación con la historia y la arquitectura del lugar. De esta manera, a pesar de poder parecer obras totalmente alejadas en muchos sentidos, las cuatro obras aquí estudiadas priman un interés sobre el concepto de habitar la casa, así como esa interrelación entre espacios y con el entorno, más que el lenguaje concreto con el que se materializan. Por tanto, podemos hablar de un proceso de adscripción a una línea de hacer arquitectura en la costa mediterránea en los cuatro proyectos estudiados, una *tradicionalidad* que a través del paso del tiempo se fue diluyendo hacia caminos más conceptuales que literales, evidenciando una progresiva reformulación de las ideas que sustentaban esta tradición constructiva propia del Mediterráneo.

Por último, en relación a esos tres conceptos sobre los que ha girado el trabajo, la *universalidad* que el *GATCPAC* enunciaba como una constante en la arquitectura construida sobre el Mediterráneo se explicita en estos cuatro casos de estudio, ya que como hemos podido observar, cuatro arquitectos diferentes y en lugares diversos han resuelto programas similares mediante el empleo de unas estrategias proyectuales que, aun no siendo idénticas contienen todas una serie de principios y de objetivos comunes. En este caso se han analizado casas en la costa catalana y balear, pero podría realizarse un estudio similar ampliando las fronteras a la costa valenciana, murciana o andaluza oriental, incluso con ejemplos de alguno de estos mismos arquitectos. Por tanto, el desarrollo de este trabajo ha permitido la exploración a través de una serie de referentes de una forma de entender la arquitectura, sin simplificar el estudio al resultado concreto mediante una forma o unas soluciones técnicas concretas, sino más bien en el sentido de una actitud a la hora de afrontar un proyecto de arquitectura, en este caso en la costa mediterránea. En definitiva, sí se ha verificado que existen una serie de variables y situaciones recurrentes en el proceso proyectual de la vivienda temporal en el litoral de dicho mar, pero no se puede sostener que haya una forma de proyectar en clave mediterránea.

El aprendizaje que podemos extraer sería que a pesar de que un enclave como el estudiado pueda influir de forma intensa el proceso de proyecto, en definitiva el valor que tiene la arquitectura, la *buena arquitectura*, es el diálogo con el entorno geográfico y cultural, la resolución de unos esquemas

funcionales, una correcta definición constructiva y estructural, y algo más, una cierta vuelta de tuerca que aporte un paso más en el habitar los espacios proyectados.



## 4. BIBLIOGRAFÍA



#### 4.1. Libros.

- ALBERDI, R., SÁENZ DE OÍZA, J. y SÁENZ GUERRA, J. (1996). *Francisco Javier Sáenz De Oíza*, Madrid: Pronaos.
- ÁLVAREZ, F., ROIG, J. y España Ministerio de Fomento (1996). *Antoni Bonet i Castellana. 1913-1989*. Barcelona; Madrid: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya: Ministerio de Fomento.
- ARQUES, F. (1996). *Miguel Fisac*. Madrid: Pronaos.
- ARQUES, F., ESPUELAS, F. y LAMPREAVE, R. (2009). *Miguel Fisac: Premio Nacional De Arquitectura 2002*. Madrid: Ministerio De La Vivienda.
- BRAUDEL, F. (1985). *La Méditerranée*. Paris: Flammarion.
- BORRÁS, M.L. (1975). *Sert: Arquitectura Mediterránea*. Barcelona: Polígrafa.
- CLIMENT, F. (2001). *F.J. Sáenz De Oíza: Mallorca 1960-2000: Proyectos Y Obras*. Palma De Mallorca: Gobierno De Las Islas Baleares.
- Colegio Oficial De Arquitectos De Murcia (1982). *Javier Goerlich Lleó, arquitecto: (1886-1913-1972)*. Valencia: Colegio Oficial De Arquitectos De Valencia.
- FOCHS, C. (1989). *J.A. Coderch de Sentmenat, 1913-1984*. Barcelona: Gustavo Gili.
- FOCHS, C. *et al.* (2000). *Coderch 1940-1964: en busca del hogar*. Barcelona: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya.
- Fundación DOCOMOMO Ibérico (2004). *Arquitectura Moderna Y Turismo: 1925-1965. Actas IV Congreso Fundación DOCOMOMO Ibérico (2003. Valencia)*. Barcelona: Fundación DOCOMOMO Ibérico.
- GRANELL, J. y Colegio de Arquitectos de Cataluña (2002). *La arquitectura del sol = Sunland architecture*. Barcelona: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya.

- GUTIÉRREZ, L. y España Ministerio De Fomento (1998). *Luis Gutiérrez Soto, Arquitecto*. Madrid: Ministerio De Fomento.
  
- MATJEVEVIC', P. (1987). *Mediteransky Brevijar*. Zagreb: GZH, (trad. ital.: *Mediterraneo. Un nuovo breviario*. Milán: Garzanti, 1991, 1996).
  
- MONTANER, J.M. (1998). *Coderch Casa Ugalde House*. Barcelona: Col·legi D'Arquitectes De Catalunya.
  
- OYÓN, J.L. y Centre De Cultura Contemporània De Barcelona (1998). *Vida Obrera En La Barcelona De Entreguerras, 1918-1936: Urbanismo, Ciudad, Historia (II)*. Barcelona: Centre De Cultura Contemporània De Barcelona.
  
- PIZZA, A., et al.. (1995). *J. Ll. Sert I La Mediterrania = J. Ll. Sert and Mediterranean Culture*. Barcelona: Ministerio De Fomento: Col·legi D'Arquitectes De Catalunya.
  
- SANZ, J. Á. (1995). *Real Club Náutico De San Sebastián, 1928-1929: José Manuel Aizpúrua Y Joaquín Labayen*. Almería: Colegio Oficial De Arquitectos De Almería.



#### 4.2. Artículos en revistas.

- ARES, Ó. M., [2013]. "Estrategias espaciales en la arquitectura de Bonet Castellana", *DC Papers. Revista de crítica y teoría de la arquitectura* nº25-26.
- BOHIGAS, O. [1953]. "Otro catalán que triunfa en América: el arquitecto Antonio Bonet", *Destino* nº28.
- DONATO, E. [1973]. "Cronología y bibliografía del proyecto de C.R.V.", *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo* nº94.
- FERNÁNDEZ, A. y DE FONTCUBERTA, L. [2015]. "Una casa entre-pinos de Francisco Sáenz de Oíza: trabajar con el entorno", *Ra. Revista de arquitectura* nº17.
- FISAC, M. [1981]. "Asplund en el recuerdo", *Quaderns* nº147.
- FRAGA, M. [1964]. "Arquitectura y turismo", *Arquitectura* nº65.
- FUSTER, J. [1966]. "Mediterranismo", *Cuadernos de Arquitectura* nº64.
- GATCPAC [1932]. "La caseta d'estiu desmuntable", *Butlletí GATCPAC* nº2.
- GATEPAC [1931]. "Editorial", *AC. Documentos de Actividad Contemporánea* nº1.
- GATEPAC [1935], "Raíces mediterráneas de la arquitectura moderna", *AC. Documentos de Actividad Contemporánea* nº18.
- GATEPAC [1936], "Casino Restaurant de verano en la playa de Calafell (Barcelona)", *AC. Documentos de Actividad Contemporánea* nº23-24.
- POUPLANA, X. y RAHOLA, V. [1981]. "La Casa Ugalde: un arbre", *Quaderns* nº144.

- SAMBRICIO, C. (1987). "La Ciutat de Repós, variaciones sobre un tema. Los años de la vanguardia", *AV Monografías de arquitectura y vivienda* nº 11.
- TARRAGÓ, S.(1972). "El Plà Macià o La Nova Barcelona", *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo* nº90.
- WALTON, J. K. (2002). "Planning and Seaside tourism, San Sebastián, 1863-1936", *Planning Perspectives*, vol. 17, nº1.

#### 4.3. Páginas web.

· MONAPART (2016). LA ARQUITECTURA DE BONET CASTELLANA EN EL CAP SALOU, TARRAGONA.

<<http://www.monapart.com/es/magazine/hogar/la-arquitectura-de-bonet-castellana-en-el-cap-salou-tarragona>> [Consulta: 6 de octubre de 2017].

· VELLÉS, F. J. (2015). “LA CASA DE JUAN HUARTE EN FORMENTOR, 1969” en *hombre de palo*, 10 de septiembre.

<<http://hombredepalo.com/la-casa-de-juan-huarte-en-formentor-1969-javier-velles>> [Consulta: 13 de octubre de 2017].

#### 4.4. Fuentes de las figuras.

1. *AV Monografías* (2015). *Le Corbusier. An Atlas of Landscapes*. 176. Madrid: Arquitectura Viva.
2. *AC. Documentos de Actividad Contemporánea* (1936). Número 21. Barcelona: GATEPAC.
3. GUTIÉRREZ, L. y España Ministerio De Fomento (1998). *Luis Gutiérrez Soto, Arquitecto*. Madrid: Ministerio De Fomento.
4. SANZ, J. Á. (1995). *Real Club Náutico De San Sebastián, 1928-1929: José Manuel Aizpúrua Y Joaquín Labayen*. Almería: Colegio Oficial De Arquitectos De Almería.
5. Colegio Oficial De Arquitectos De Murcia (1982). *Javier Goerlich Lleó, arquitecto: (1886-1913-1972)*. Valencia: Colegio Oficial De Arquitectos De Valencia.
6. NIETO, T. (2014). "C.I.A.M.\_Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna y el debate sobre la Modernidad", en *HASXX\_teoría*.  
<<http://hasxx.blogspot.com.es/2013/02/los-ciam-congresos-internacionales-de.html>> [Consulta: octubre de 2017].
7. *AC. Documentos de Actividad Contemporánea* (1932). Número 7. Barcelona: GATEPAC.
8. *Ibíd.*
9. *Ibíd.*
10. *Ibíd.*
11. ROVIRA, J. M. (2000). *José Luis Sert: 1901-1983*. Milán: Electa.

- 12.** AC. *Documentos de Actividad Contemporánea* (1935). Número 19. Barcelona: GATEPAC.
- 13.** *Ibíd.*
- 14.** *Ibíd.*
- 15.** BILL, M. (1999). *Le Corbusier. Oeuvre complète 1934-1938*. Basilea: Birkhäuser.
- 16.** FOCHS, C. (2000). *Coderch, fotógrafo*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.
- 17.** MONTANER, J.M. (1998). *Coderch Casa Ugalde House*. Barcelona: Col·legi D'Arquitectes De Catalunya.
- 18.** *Ibíd.*
- 19.** *Quaderns d'arquitectura i urbanisme* (1981) "La Casa Ugalde, revisitada", nº144. Barcelona: Col·legi D'Arquitectes De Catalunya.
- 20.** MONTANER, J.M. (1998). *Coderch Casa Ugalde House*. Barcelona: Col·legi D'Arquitectes De Catalunya.
- 21.** *Ibíd.*
- 22.** FOCHS, C. (1989). *J.A. Coderch de Sentmenat, 1913-1984*. Barcelona: Gustavo Gili.
- 23.** *Quaderns d'arquitectura i urbanisme* (1981) "La Casa Ugalde, revisitada", nº144. Barcelona: Col·legi D'Arquitectes De Catalunya.
- 24.** *Ibíd.*
- 25.** FOCHS, C. (1989). *J.A. Coderch de Sentmenat, 1913-1984*. Barcelona: Gustavo Gili.

**26.** MONTANER, J.M. (1998). *Coderch Casa Ugalde House*. Barcelona: Col·legi D'Arquitectes De Catalunya.

**27.** Ibíd.

**28.** ARQUES, F., ESPUELAS, F. y LAMPREAVE, R. (2009). *Miguel Fisac: Premio Nacional De Arquitectura 2002*. Madrid: Ministerio De La Vivienda.

**29.** Ibíd.

**30.** ARQUES, F. (1996). *Miguel Fisac*. Madrid: Pronaos.

**31.** Ibíd.

**32.** ARQUES, F., ESPUELAS, F. y LAMPREAVE, R. (2009). *Miguel Fisac: Premio Nacional De Arquitectura 2002*. Madrid: Ministerio De La Vivienda.

**33.** Ibíd.

**34.** Ibíd.

**35.** Ibíd.

**36.** Ibíd.

**37.** Ibíd.

**38.** Ibíd.

**39.** ÁLVAREZ, F., ROIG, J. y España Ministerio de Fomento (1996). *Antoni Bonet i Castellana. 1913-1989*. Barcelona; Madrid: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya: Ministerio de Fomento.

**40.** Ibíd.

**41.** Ibíd.

**42.** *DC Papers. Revista de crítica y teoría de la arquitectura* (2013). Nº 25-26. Barcelona: Departamento de Composición Arquitectónica, UPC.

**43.** ÁLVAREZ, F., ROIG, J. y España Ministerio de Fomento (1996). *Antoni Bonet i Castellana. 1913-1989*. Barcelona; Madrid: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya: Ministerio de Fomento.

**44.** Ibíd.

**45.** GUERRERO, J. (2012). “#05. CASA RUBIÓ (1959-1962)\_Antonio Bonet Castellana y Josep Puig Torné”, en *HASXX\_tarragona*.

<<http://arquitecturatarragona.blogspot.com.es/2012/06/03-casa-rubio-1959-1962-antonio-bonet.html>> [Consulta: octubre de 2017].

**46.** Ibíd.

**47.** ÁLVAREZ, F., ROIG, J. y España Ministerio de Fomento (1996). *Antoni Bonet i Castellana. 1913-1989*. Barcelona; Madrid: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya: Ministerio de Fomento.

**48.** LANDROVE, S. *et al.*. (2009). *La vivienda moderna: registro Docomomo Ibérico: 1925-1965*. S.l.: Fundación Caja de Arquitectos.

**49.** MONAPART (2016). LA ARQUITECTURA DE BONET CASTELLANA EN EL CAP SALOU, TARRAGONA.

<<http://www.monapart.com/es/magazine/hogar/la-arquitectura-de-bonet-castellana-en-el-cap-salou-tarragona>> [Consulta: 6 de octubre de 2017].

**50.** ÁLVAREZ, F., ROIG, J. y España Ministerio de Fomento (1996). *Antoni Bonet i Castellana. 1913-1989*. Barcelona; Madrid: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya: Ministerio de Fomento.

**51.** CLIMENT, F. (2001). *F.J. Sáenz De Oíza: Mallorca 1960-2000: Proyectos Y Obras*. Palma De Mallorca: Gobierno De Las Islas Baleares.

**52.** Ibíd.

**53.** Ibíd.

**54.** Ibíd.

**55.** Ibíd.

**56.** Ibíd.

**57.** Ibíd.

**58.** Ibíd.

**59.** Ibíd.

**60.** Ibíd.

**61.** Ibíd.

**62.** Ibíd.





