

ÍNDICE

1_ RESUMEN	03
2_ INTRODUCCIÓN	05
3_ CREANDO HOGAR	15
LA BÚSQUEDA DEL ESPACIO ÍNTIMO	22
EL PLACER DE LO DOMÉSTICO Y LO FAMILIAR	29
EL CONFORT Y EL GUSTO POR LA BUENA VIDA	37
LA DEMOCRATIZACIÓN DE LA COMODIDAD	50
4_ CASOS DE ESTUDIO	77
CHARLES & RAY EAMES. CASE STUDY HOUSE N°8 (California)	79
GLENN MURCUTT. MARIE SHORT HOUSE (Kempsey)	113
KENGO KUMA. THE GREAT BAMBOO WALL (Pekín)	149
5_ CONCLUSIONES	179
6_ BIBLIOGRAFÍA	187
7_ CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS	191

1_RESUMEN

Con este Trabajo Final de Master (TFM) se pretende indagar y profundizar en la vertiente de la arquitectura que tiene en cuenta las sensaciones que el espacio arquitectónico genera sobre el individuo y le hacen sentir bienestar. La investigación aborda la arquitectura desde lo antropológico, buscando la experiencia sensorial de los espacios que hacen sentirnos a gusto con el entorno y con nosotros mismos, ya que nos hacen ser partícipes de los espacios que vivimos y habitamos. Este tipo de arquitectura va más allá de la función, busca una **emoción** en las personas que la disfrutan.

Este trabajo analizará, en primer lugar, la evolución del bienestar y cómo surgieron conceptos como son la intimidad, la domesticidad o el confort. Este último de vital importancia en la consideración de la vivienda como refugio del exterior o como paraíso personal donde poder expresarnos tal y como somos. Además, se estudiarán tres ejemplos, que abarcarán la arquitectura desde mediados del siglo XX hasta la última década, en los que se demostrarán cuáles son, a juicio propio, aquellos elementos que contribuyen a crear ese clima relajado en el que se produce una mayor unión entre el individuo y la arquitectura. Dentro del conjunto del TFM, el análisis de los ejemplos a través de los tres Casos de Estudio tendrán un mayor valor, ya que, además del estudio de los casos, se pretende realizar una reflexión sobre hacia dónde se puede dirigir este tipo de arquitectura. Todo ello se apoyará en un cuerpo de imágenes que ilustren las arquitecturas estudiadas.

2_INTRODUCCIÓN

Cada vez que intento definir qué tipo de arquitectura es la que me gusta, me encuentro ante la dificultad de no saber con qué palabra o conjunto de ellas describirla. Sí sé que puedo tratar de explicarla a través de conceptos como que son espacios que te envuelven y te hacen sentir a gusto; **espacios** que de alguna manera **te hacen partícipe**. En cuanto empiezo a investigar sobre este tema me encuentro con que ya se ha hablado sobre estas ideas. Es la **eterna búsqueda de la felicidad personal**, que muy a menudo se consigue a través de esos espacios que habitamos todos los días y que conforman el escenario de nuestra vida y el de nuestros sueños. Y es que, lo queramos o no, somos personas que vivimos de los recuerdos y esos están influidos en gran medida por la arquitectura que nos rodea.

Trataré de explicar la evolución que se produjo en el tema del presente Trabajo Final de Máster o TFM, para llegar a comprender qué me llevó al contenido que se va a desarrollar en esta investigación. Lo comencé con la idea del **loft**. Había algo en ellos que me llamaba la atención, ¿era el espacio abierto donde todas las zonas participaban las unas de las otras? ¿O era esa posibilidad que ofrecían de mezclar estilos en un mismo ambiente, identificando cada uno de ellos con una zona, aunque en realidad todos formaban parte del mismo espacio?

Más tarde, me incliné hacia el tema del **escaparatismo**. Me gustaba ese papel que tenían de reclamo ante el viandante, como queriendo decir a todo el que pasase por allí “¡Mirame, estoy aquí! Si te gusta lo que ves, entra, porque te gustará aún más lo que hay en el interior”. Pero cuando profundicé un poco más en la cuestión, vi que era un tema más publicitario que lo que realmente yo buscaba. Así que seguí adentrándome en esos interiores cuyo escaparate o fachada tanto me fascinaban, hasta encontrar que lo que realmente quería **analizar era ese algo**, llámese material, color, luz, textura, olor o incluso todos juntos; **que nos hacían enamorarnos de un espacio y sentirnos parte de él** casi de inmediato.

Con el tiempo, mis **reflexiones fueron variando**, pero aprendí que lo que buscaba de todos esos espacios era el **poder que las personas teníamos sobre ellos** y el modo en que los **acabábamos convirtiendo en algo nuestro**. Así, comencé a analizar el tipo de arquitectura que me gustaba para ver lo que tenían todas ellas en común. Siempre me habían gustado las **ciudades con edificios históricos**, con sus molduras, sus cornisas y todos sus detalles artesanales. Pero parecía que ahora nada de eso se construía. Probablemente fuera fruto de la herencia que nos dejaron los movimientos higienistas del

siglo XIX que pretendieron limpiar tanto los interiores como las fachadas, así como del Movimiento Moderno, el cual supuso un cambio radical en la manera de construir los edificios. Sea por lo que fuere, habíamos llegado a una arquitectura a finales del siglo XIX en la cual se había perdido ese detalle que aportaba una mayor riqueza visual. Es cierto que algunos estilos del pasado nos resultan ahora recargados y que preferimos espacios más limpios; sin embargo, había algo en aquellos espacios que **transmitían calidez y cercanía**. Y esto es precisamente lo que me gusta de la **arquitectura nórdica**, de la **japonesa** o incluso de la arquitectura fresca que produjeron **Charles & Ray Eames**.

“La arquitectura del exterior parece que ha interesado a los arquitectos de vanguardia a expensas de la arquitectura de interior. Como si una casa tuviera que concebirse para el placer del ojo más que para el bienestar de los habitantes.”¹

Eileen Green

Es por esto que con la presente investigación se pretende ahondar en el estudio de ejemplos de arquitectura que han conseguido, a mi modo de entender, el objetivo para el que fueron proyectados y que por tanto sirven de **cobijo a sus habitantes** de manera que se conviertan en una **extensión de su existencia**. Por ello, a través de un análisis previo de la historia y la definición de lo que podría ser bienestar y, posteriormente, tras el estudio de tres ejemplos que abarcan desde la mitad del siglo XX hasta la actualidad, se pretende extraer unas conclusiones que vayan en el camino de hacer una arquitectura más humana y menos mecanizada. En la que, aunque la tecnología esté presente, lograr que no se perciba, ya que si algo tienen en común los tres ejemplos de arquitectura detallados, es que saben combinar la industria con la artesanía para al final crear edificios más humanos.

¿Por qué se toma en este trabajo la **vivienda como el espacio que nos define**? La casa siempre ha sido el campo de la arquitectura que ha permitido mayor experimentación y, por tanto, donde más avances se han sucedido. Es donde se ha invertido más capital privado y las innovaciones que han ido generando las sucesivas experimentaciones luego se han aplicado a escalas mayores. La casa como hoy la entendemos, se ha ido perfilando a lo largo de los siglos, conforme ha ido evolucionando la sociedad. Así, poco a poco, han

¹ PALLASMAA, Juhani. *Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006, p.63

ido surgiendo temas que aquí se tratarán como son la intimidad, la domesticidad, la familiaridad, el confort de los muebles, la comodidad de los espacios habitados y las relaciones entre ellos. También ha favorecido considerablemente al bienestar en el hogar, la llegada de la electricidad y con ella la aparición de los electrodomésticos, que simplificaron de manera notable el trabajo que se hacía en casa; así como la introducción de los avances en materia de color en los interiores domésticos.² Del mismo modo, tendrá un papel destacado la limpieza de espacios que se produjo en el siglo XIX, en los cuales se eliminaron objetos y telas que habían acabado produciendo un abigarramiento excesivo de los interiores, así como cabe no olvidar la importancia que tuvo la introducción de materiales y técnicas novedosas gracias a la llegada de la Revolución Industrial, que conseguiría revolucionar la construcción. Todo ello, sin olvidar por supuesto, los cambios que se están produciendo en la actualidad. Por otra parte, se quiere destacar que el estudio que aquí se realiza no pretende ser exhaustivo, sino más bien ser el inicio de un estudio del bienestar y sus parámetros.

Así, a través del **confort** entendido como la situación de **bienestar y equilibrio emocional**, se estudiará la evolución de la palabra en sí y las situaciones a lo largo de la historia reciente, las cuales nos han conducido a una sociedad en la que ya no sólo aspiramos a los mínimos de calidad en nuestras casas, sino que vamos un paso más allá y queremos que éstas nos transmitan lo mejor que deseáramos de nosotros mismos. Descubriremos a través de este trabajo que términos como son el confort, el bienestar, la tranquilidad o la felicidad pueden estar presentes en una casa, si conseguimos que un interior responda al individuo que la habita, así como también a su entorno. De este modo, encontrará en ella un lugar de paz en el que poder disfrutar de los placeres de la vida, ya que nosotros habremos creado un paraíso personal en el que poder encontrar la felicidad que tanto anhelamos.

Es fundamental reiterar la importancia de la elección abierta y personal, tanto de los conceptos surgidos de la evolución como de los casos de estudio elegidos. Pues no se

² Los cambios que tuvieron lugar en el siglo XIX en materia de color, permitieron crear una gran variedad de colores, que se aplicaron a la producción en serie que se estaba llevando a cabo en muchos de los elementos que conformaban la casa. Destacan los papeles pintados que servían para decorar las paredes o las mismas pinturas de paredes, las telas de forraban y adornaban los muebles y otras muchas aplicaciones. Esta producción en serie permitió una mayor personalización de cada hogar, mejorando con ello el bienestar doméstico.

pretende desechar ningún estilo de arquitectura anterior ni actual. Una investigación más profunda en el tema del confort podría estudiar varios tipos de arquitectura, pero en este caso se tratará de un estudio de casos significativo, que no pretende ser exhaustivo, sino sólo abrir el debate sobre la importancia del bienestar doméstico. Los tres casos de estudio elegidos tienen algo en común y por ello se podrían clasificar como arquitectura que tiene en cuenta el entorno y desea integrarse en él. Estos tres ejemplos de arquitectura también buscan la unión de la industria y la artesanía por igual, o al menos trabajan para que estén en sintonía, de modo que su acierto generará la calidez y cercanía buscadas.

No todas las personas somos iguales ni tenemos las mismas necesidades, aún así, en la actualidad sí que coincidimos en algunos aspectos por considerar que estos favorecen al bienestar y ayudan a lograr la felicidad. Por ello, se ha decidido partir de una primera parte, en la que se analicen cualidades que han ido surgiendo en las sociedades en los últimos seis siglos y que pueden ser consideradas en el presente como temas universales. Por otro lado, en una segunda parte, las ideas extraídas de los **casos de estudio** pueden basarse en una **elección personal**, ya que los tres van en la línea de la arquitectura que pretende integrarse con el entorno y aprovechar de este modo todo su potencial expresivo. Debido a la subjetividad en la elección de esta segunda parte, se tiene en cuenta que pueden haber personas más afines a otro tipo de arquitectura y que, por tanto, consideren que lo que aquí se expone no nos conduce al bienestar. Esto se debe a que los temas que se van a analizar en los casos de estudio son más difíciles de calificar y cuantificar, siendo por lo tanto menos controlables. No podemos olvidar una variante importante del bienestar, que es lograr una adecuada sensación térmica, humedad y otros factores más objetivos, que pueden ser controlados al detalle. En el presente trabajo no se ha profundizado sobre estos temas, sin embargo, sí que se habla sobre ellos de algún modo en los casos de estudio, en los cuales se ha querido aprovechar las corrientes de aire y las condiciones del lugar para crear un interior que resulte cómodo en cuanto a sensaciones corporales.

En California, en un clima similar al nuestro, **Charles & Ray Eames** supieron generar unos interiores desenfadados, simpáticos y que mostraban la personalidad de quienes vivían en ellos. Y es aquí donde llego a la cuestión de mi tesina; buscando una arquitectura cálida y acogedora me encuentro ante una amplia variedad de estilos arquitectónicos

debido a la diversidad de personas, gustos y culturas. No todas las arquitecturas tienen el mismo objetivo, ya que mientras unas pretenden ser más sorprendentes o monumentales, otras por el contrario quieren integrarse en el paisaje u ofrecer interiores más acogedores. Por ello, la arquitectura debe responder de forma distinta en una sociedad que en otra, e incluso entre una persona y otra. Aunque en un mundo globalizado como es el actual, parece que la arquitectura va camino de la internacionalización. Por ello, con este trabajo se ha querido estudiar arquitectura contemporánea autóctona, que aunque comparta conocimientos generales como puedan ser métodos constructivos, utilicen materiales y técnicas locales.

Es indudable el papel fundamental que tiene la **madera** en la **arquitectura nórdica**. Primero y sin lugar a dudas, por la gran cantidad de bosques que allí tienen y segundo por la **sensación de confort que ésta nos produce**. Este tipo de arquitectura, no sólo me llama la atención por el uso que hacen de la madera, sino también por el empleo acertado que hacen del color, de los textiles y sus estampados, así como de la forma en que consiguen **sacarle el máximo beneficio a la luz del sol** que tanto escasea en los meses de invierno. Con todo lo que se ha mencionado, los arquitectos nórdicos logran de un modo asombroso convertir un entorno frío, debido al clima nórdico, en un cálido y acogedor interior donde el habitante va a pasar gran parte de su tiempo. Desde mediados del siglo XX, la arquitectura nórdica ha tenido mucha influencia en todo el mundo, especialmente tras la obra del arquitecto finlandés Alvar Aalto. En Australia en particular, ha tenido aún una mayor influencia si cabe, debido en gran parte a la realización de la opera de Sydney por parte del arquitecto danés Jorn Utzon. Los arquitectos australianos se han sentido siempre muy identificados con la arquitectura nórdica, debido a la gran producción de madera con la que también cuentan, así como por tener un clima similar en algunas partes de la isla. De aquí se extrae el segundo caso de estudio que se analiza, la obra de **Glenn Murcutt**, considerado hoy en día uno de los máximos exponentes de la arquitectura australiana y admirado por saber fusionar la tradición con los últimos avances tecnológicos. Estos últimos dos aspectos unidos para hacer que el edificio funcione por sí mismo, apoyándose lo mínimo posible en sistemas de ventilación artificiales.

Otro ejemplo de arquitectura que ha servido de ejemplo y ha influenciado a muchos arquitectos a lo largo de todo el mundo, es la **arquitectura japonesa**. Esta se caracteriza por buscar siempre un espacio que invite a la relajación y a la meditación, en la que el respeto por el lugar sea fundamental, así plantea espacios que ayudan a la persona que los

disfruta a sentirse bien. Aunque en la actualidad en el país asiático está muy en auge la arquitectura del hormigón, se ha elegido como tercer ejemplo la arquitectura de **Kengo Kuma**, por su importante papel desarrollado a lo largo de los años en la arquitectura japonesa, intentando **volver a los orígenes de la arquitectura tradicional** donde prima el respeto por el entorno. Mediante la creación de una arquitectura de pieles³, sus diseños estarán en constante diálogo con el exterior haciéndonos un poco más fácil ser felices en su interior.

Por todo lo dicho anteriormente, tanto sobre la evolución como sobre los casos de estudio, será de gran importancia realizar esta **búsqueda** en la que **descubrir qué objetos y qué conceptos son los que nos hacen llegar a la plenitud personal** a través de la arquitectura. En ella lograremos encontrarnos a nosotros mismos y podremos decir: ¡Qué bien se está en casa!

El **planteamiento** de esta investigación va más allá del estudio de los datos técnicos o cuantificables que pueden hacer de un interior un espacio confortable. No se trata tanto de saber cuál es la temperatura idónea o la humedad relativa que nos hacen sentir cómodos, lo cual resulta muy importante, pero no es objeto de esta investigación, como de desentrañar esas **pequeñas cosas** que muchas veces captamos a través de la **unión consensuada de todos los sentidos** y que nos hacen pensar que queremos pertenecer a ese lugar. Por eso, partiendo de una fase de investigación que nos proporcione la base necesaria para poder hablar del bienestar y el confort y tras un estudio de la evolución de la vivienda a lo largo de los últimos siglos, se estudiarán dos ejemplos de mediados del siglo pasado y uno actual; con la intención de mostrar, a partir de su análisis, cómo la arquitectura puede pasar a formar parte de las personas que la habitan.

La **metodología** de este trabajo irá desde lo **general a lo particular** y desde lo **pasado hasta lo presente**. Se comenzará así, como ya se ha comentado, por la definición de

³ Las pieles de la arquitectura de Kengo Kuma, entendidas como la envolvente del edificio, cobra especial importancia en sus diseños. A través del estudio que realiza de cada material y de la simplificación que busca en cada uno de ellos, lo cual le conduce a una arquitectura de partículas, cada una de estas piezas o partícula, ha estado dimensionada para favorecer la relación entre el interior y el exterior. De este modo, en muchos de sus edificios estas pieles son permeables, permitiendo vistas y ventilación. En el ejemplo *The Great Bamboo Wall* que aquí se tratará, la piel esta representada por el bambú, siendo especialmente importante la separación que hay entre cada uno de ellos.

confort y bienestar, pasando a realizar un breve repaso de la historia del mismo. De ahí se continuará con el cuerpo principal del trabajo, que se centrará en el estudio de tres obras elegidas personalmente. Con estas obras se **profundizará en la tipología de vivienda**, escogiendo obras de arquitectos de países heterogéneos, con la intención de mostrar diversos modos de hacer arquitectura. Esto es algo intencionado, ya que no se quiere restringir esta investigación a una sola cultura, sino ampliar el campo de estudio con el fin de exponer si existen esos puntos en común a la hora de concebir y dar forma al confort en un espacio doméstico entre varias culturas. Para terminar, se comentaran algunas **conclusiones extraídas** de todos los temas aquí tratados, para ver si realmente existen factores, que aún no siendo cuantificables, puedan conducirnos al confort. Y así, generar de este modo, una posible manera de hacer arquitectura basada en el individuo y en las experiencias sensoriales vividas en la arquitectura que creemos.

En la realización de esta investigación se ha utilizado **bibliografía específica** para cada una de las partes. Se han empleado algunos **libros iniciales para reflexionar** sobre el tema del bienestar. Estos libros han sido de gran importancia, pues su lectura ha ido perfilando y encaminando como iba a ser el presente trabajo. Entre ellos cabe destacar "*La Arquitectura de la Felicidad*" de Alain de Botton y "*Los ojos de la piel. La arquitectura de los sentidos*" de Juhani Pallasmaa. La intención inicial era buscar ese algo que hacía sentirnos a gusto en un espacio. Por eso, tras la lectura de estos dos libros, el trabajo se ha ido encaminando hacia esa arquitectura que está en constante movimiento, evolucionando para seguir moldeando el bienestar. El libro escrito por Alain de Botton ha sido especialmente importante, debido a que está contado desde el punto de vista de una persona que habita un hogar y no es el propio arquitecto. Muestra de un modo muy claro, aquellas cosas que ayudan a sentirnos felices cuando estamos en un espacio acogedor. Así, el autor deja de lado otros aspectos, que quizá a los arquitectos les preocupen en exceso y en ocasiones no les dejen alcanzar el objetivo que todos queremos conseguir, la anhelada felicidad. En el segundo de los libros, el escritor ofrece una doble visión; tanto desde el punto de vista del habitante de ese espacio, como el del propio diseñador. Él otorga la máxima importancia, a lo que esos espacios nos transmitan sensorialmente. Pero esto, no sólo sucede visualmente como suele realizarse en muchos edificios actuales, sino mediante la intervención de otros sentidos como son el sonido o el tacto, incluso si es posible el olfato y el gusto. Cuando logremos un espacio que podamos apreciar a través de la unión consensuada de todos los sentidos, la experiencia sensorial vivida puede llegar

a ser tan intensa, que nos produzca el placer en el que sentimos que estamos en un lugar al que queremos pertenecer.

En la **parte histórica** se han utilizado tanto libros específicos de cada periodo como libros con una visión más general. Entre los libros específicos destacan *"Atlas Ilustrado de Interiores. La casa desde 1700"* de Steven Parissien; *"An Illustrated History of Interior Decoration from Pompeii to Art Nouveau"* de Mario Praz y *"The Rococó Interior. Decoration and Social Spaces in Early Eighteen-Century Paris"* de Katie Scott. Entre los libros con una visión más amplia, cabe destacar el libro *"La casa: historia de una idea"* de Witold Rybczynski. En la **parte de los casos de estudio** también se ha utilizado bibliografía específica, así como monografías de arquitectos, entre los cuales se destaca para **Charles and Ray Eames** el artículo *"Cambiando el arte de Habitar"* del libro *"Sueños de los Eames"* de Alison y Peter Smithson; *"Charles and Ray Eames. Eames House"* de James Steele y el artículo para la Revista de Arquitectura (RA) *"Reflexiones sobre la casa Eames"* de Beatriz Colomina. En la parte correspondiente a **Glenn Murcutt** destaca el libro *"Glenn Murcutt, Works and projects"* de Françoise Fromont y la revista monográfica *"El Croquis. Glenn Murcutt 1980-2012"* publicada en el año 2012. Y en el último caso de estudio, destaca en el análisis de la obra de **Kengo Kuma** los libros *"Kengo Kuma – Materials, Structures, Details"* escrito por el propio arquitecto y la introducción del libro *"Kengo Kuma – Geometries of nature"* escrito por Stefano Pavarini. Cabe remarcar como parte importante de las fuentes de información que se han consultado, la búsqueda realizada en la red, en especial en los casos de estudio a través de artículos especializados. Asimismo, también ha sido fundamental para obtener gran parte del material gráfico que se presenta en este trabajo.

Por consiguiente, los **objetivos** de este trabajo se pueden dividir en tres. El primero de ellos, será plantear los **elementos que conforman el confort**, tanto los cuantificables, como son la humedad o la temperatura, como los no cuantificables. Estos últimos, puesto que son intangibles, supondrán un acercamiento personal al tema, quizás susceptible de crítica, por su carácter subjetivo. Pues, por ejemplo, sí que podemos asegurar que no estaremos a gusto en un espacio en el que haya mucha humedad o en el que la temperatura sea extrema, pero por el contrario nos resultará más complicado determinar si

el hecho de utilizar un material u otro, o el seleccionar unas vistas u otras influye o no en el bienestar que sentimos en ese espacio. ⁴

El segundo objetivo será reflexionar **cómo ha evolucionado el bienestar** a lo largo de la historia y para ello nos centraremos en cuatro momentos de la historia que nombraremos “La búsqueda del espacio íntimo” (el norte de Europa, siglo XV), “El placer de lo doméstico y lo familiar” (Holanda siglo XVII), “El confort y el gusto por la buena vida” (Francia, siglo XVIII) y “La democratización de la comodidad” (siglo XIX). Aquí se tratarán los aspectos que han ido conformando el bienestar y que, como se ha comentado con anterioridad, hoy en día están presentes en la mayoría de los hogares, pues han sido aceptados con naturalidad. A continuación, un tercer objetivo será analizar de que modo el **bienestar se refleja en la arquitectura contemporánea**, caso para el cual se tomarán tres ejemplos de arquitectura, en el que analizar cómo el concepto mismo del bienestar puede verse en ejemplos concretos, ofreciendo así una visión personal en la que el arquitecto le añadirá algo más a cada caso.

En resumen, como se puede ver, este trabajo se ha dividido en tres partes claramente diferenciadas. En la **primera** se tratará definir qué es el bienestar y qué se ha escrito sobre él, para a continuación estudiar cómo ha ido evolucionando desde sus primeras apariciones en el siglo XV, para ir incorporando cada vez más características que mejoren la experiencia vivida en un interior. La **segunda parte** se divide en tres casos de estudio, que partirán desde mediados del siglo XX y llegarán hasta la actualidad. Entre ellos se analizarán tres obras y arquitectos que hayan expresado y evolucionado el confort del modo que se entiende en esta investigación. Y por último una **tercera parte**, las conclusiones, en las que se manifieste el bienestar en el presente, así como de que manera se puede proyectar hacia el futuro, viendo que se está haciendo en la actualidad al respecto. Un buen ejemplo de ello, será el proyecto que está elaborando el escritor y

⁴ El autor Witold Rybczynski habla sobre este tema en su libro *La casa: historia de una idea*. p. 9. En él, remarca cómo durante los seis años que duraron sus estudios de arquitectura, el tema del confort apenas se mencionó. Sólo en una ocasión, un ingeniero industrial que quería iniciarles en el tema de las instalaciones, se habló de algo llamado la zona de confort, que era una zona marcada con rayas en un gráfico que mostraba la relación entre la temperatura y la humedad. Lo que se encontraba dentro de esa zona era confort y, por el contrario, lo que se encontraba fuera no lo era. Él describe como aparentemente eso era lo único que se necesitaba saber acerca del tema. Hoy en día, afortunadamente sí que se trata más sobre este tema en las escuelas de arquitectura.

emprendedor suizo Alain de Botton, que en el año 2009 creó una iniciativa llamada *Living Architecture*, en la cual se permite alquilar apartamentos y casas modernas diseñadas por arquitectos de renombre, para descubrir de qué manera podemos vivir mejor en estos espacios que cuentan con todas las ventajas de la era actual.⁵

De este modo, con la unión consensuada de todos los conceptos que se han ido nombrando con anterioridad, se pretende conseguir darle el mayor protagonismo expresivo al empleo de los materiales, las texturas, el color y una iluminación adecuada; para así lograr el bienestar que tanto se desea. Y quizá, gracias a estos conceptos clave que deberían estar presentes en toda la arquitectura, nos encontraremos más cerca de la tan anhelada felicidad. Porque, lo queramos o no, todos nos vemos afectados por los interiores, ya que en ellos es donde pasamos la mayoría de nuestro tiempo y éstos también son arquitectura. Por lo tanto, nunca tendremos que dejar que el diseño del interior de aquel edificio que proyectemos, sea algo que se diseñe a parte del propio edificio o incluso que se deje para el final. Por el contrario, este diseño deberá pensarse desde un principio junto con el proyecto global del edificio.

⁵ Sobre este tema puede consultarse la página web: <http://www.living-architecture.co.uk/>

3_CREANDO HOGAR

El **bienestar doméstico** ha ido evolucionando a lo largo del tiempo, ya que conforme se ha ido prosperando como sociedad, se han ido incorporando más cualidades que han configurando el estado actual del confort, pues cada una de ellas ha ido enriqueciendo lo que es bienestar general. El autor Witold Rybczynski hace un símil con una cebolla al describirlo como si cada concepto nuevo que va surgiendo fuese una nueva piel de la cebolla, aumentando como resultado el confort en la actualidad. "En cualquier momento determinado, el confort consiste en *todas* las capas, y no sólo las más recientes"⁶ Dichas cualidades están formadas por conceptos como la intimidad, la domesticidad, la comodidad y la tecnología, entre otros muchos aspectos que se irán explicando a lo largo de este apartado.

Dependiendo de las sociedades y por supuesto del clima, no todos pasamos el mismo tiempo en casa ni para todos significa lo mismo el hogar. Por tomar un ejemplo, en países nórdicos donde hace mucho frío durante largas temporadas e incluso donde pasan semanas sin ver apenas el sol, el hogar lo significa todo. Es en estos lugares donde se presta mayor atención a cualquier detalle, puesto que vamos a pasar gran parte de nuestras vidas estas viviendas. Por ello, cuando se diseña se ha de tener muy en cuenta para quien se diseña, debemos conocer sus propias costumbres así como las necesidades de su sociedad. Hoy en día no reparamos en pequeños gestos que hacemos cuando estamos en nuestra casa y que nos hacen sentirnos más a gusto, como lo es por ejemplo, en países donde la lluvia es muy frecuente, el quitarse los zapatos cuando se entra en casa. Quizá sea porque se han convertido tanto en nuestra rutina, que ni si quiera llegamos a plantearnos su origen, pero todos esos conceptos o todas esas cualidades se han ido gestando poco a poco por las sociedades y han sido aceptadas como parte de nosotros. Por esto cabe remarcar que el bienestar sigue perfilándose hoy en día, ya que constantemente aparecen nuevos requisitos que queremos satisfacer a través de la arquitectura. Por este motivo, la elección tanto de conceptos como de ejemplos arquitectónicos que aquí se presenta, se basa en una elección abierta y personal, debido a la infinidad de soluciones actuales que pueden aportar confort en algún sentido en concreto. Dicha elección no pretende resultar en ningún caso definitiva, por eso se ha decidido elegir unos conceptos y no otros, no por considerarlos únicos, sino más bien por gusto personal debido al gran abanico de opciones posibles que tenemos ante nosotros.

⁶ RYBCZYNSKI, Witold. *La casa: historia de una idea*. San Sebastian: Nerea, 2003, p.234

Estos conceptos que se abarcarán en una primera fase del trabajo (“Creando Hogar”) han surgido en un contexto y un momento determinado en la historia de la humanidad. Por ello se ha decidido dividir esta evolución del sentido de hogar en cuatro etapas principales. Una primera etapa corresponderá a la **vivienda del norte de Europa del siglo XV**, donde comenzó a aparecer el sentido de **intimidad**. A continuación, en una segunda etapa, se hablará de la **Holanda del siglo XVII**; lugar donde se gestó la idea de **familia y** se profundizó en la **domesticidad**. En una tercera etapa correspondiente al **siglo XVIII francés**, se desarrollará el **rococó** como un estilo en búsqueda del **confort** tanto del espacio como del mobiliario y como medio de deleite del gusto por la vida. Y por último, se estudiará el **siglo XIX**, haciendo hincapié en la vivienda burguesa y en los avances que se produjeron, que resultaron decisivos para extender la calidad en el interior de las viviendas a todo el mundo, logrando con ello la democratización del bienestar. En este último apartado surgirán más conceptos que en los anteriores pues se destacará el color y los avances que se produjeron en esta industria que permitieron liberar el gusto y cuidado por los espacios interiores. También se acentuarán las posturas higienistas, que consiguieron limpiar los interiores de tantos muebles y tejidos; así como tampoco nos olvidaremos de la llegada de la electricidad, que trajo consigo los electrodomésticos y que revolucionarían el trabajo doméstico. Gracias a estos aparatos eléctricos se mejoró la vida de las mujeres que ahora disponían de más tiempo libre, lo cual fue fundamental en la incorporación de la mujer en el mercado laboral.

El tema principal que se quiere tratar en este trabajo es encontrar esas cualidades, en ocasiones pequeñas, muchas de las cuales se pueden prever en el diseño de un interior, para hacer que la arquitectura que construyamos haga sentirnos que pertenecemos a ese lugar. Pero puesto que el hogar tiene una variante subjetiva importante, ya que es en la vivienda donde sucede toda la vida interior de las personas, estas pueden recordar alguna mala época ya pasada o algún trauma y significar, por tanto, algo bien distinto. No obstante, deberemos dejar de lado esta situación personal y centrarnos en analizar que es aquello que nos hace sentir **bienestar cuando llegamos a casa** y por tanto nos hace sentirnos a gusto en ella.

Y es que la felicidad, el bienestar y la comodidad o el confort, todos están íntimamente relacionados. Tratemos por ello de dar una definición correcta y lo más exacta posible al tema del confort. Para ello contaremos primero con la definición de la Real Academia de la

Lengua Española (RAE) para, a continuación, poder ver qué descripciones se dan en el ámbito de la arquitectura y el interiorismo.

CONFORT: (del francés *confort* y del inglés *comfort*)

Aquello que **produce bienestar y comodidades**.

De esta definición deducimos que tenemos que tener en cuenta las definiciones de bienestar y comodidad para poder ahondar más en la definición de confort, ya que la que nos proporciona la RAE se queda un poco escueta en el sentido amplio de la palabra que nosotros buscamos.

BIENESTAR: (de *bien* y *estar*)

1. m. Conjunto de las **cosas necesarias para vivir bien**.
2. m. Vida holgada o abastecida de cuanto conduce a pasarlo bien y con tranquilidad.
3. m. Estado de la persona en el que se le hace sensible el buen funcionamiento de su actividad somática y psíquica.

COMODIDAD: (del latín *comoditas*, *-atis*)

1. f. Cualidad de cómodo.
2. f. **Cosa necesaria para vivir a gusto y con descanso**.
3. f. Ventaja, oportunidad.
4. f. Utilidad, interés.

De estas definiciones destacamos la de “cosas necesarias para vivir bien” y “cosa necesaria para vivir a gusto y con descanso”. Parece que cuando se quiere definir el confort se acude a nombrarlo con el término “cosa”, pero ¿es realmente el confort una cosa? O ¿es por el contrario un estado que las personas deseamos alcanzar para sentirnos tranquilos, felices y en armonía?

Esto es lo que nos dice la Real Academia de la Lengua Española, sin embargo, en términos psicológicos y arquitectónicos la palabra tiene muchas más capacidades expresivas. Y es que el confort y el bienestar es algo que se persigue y se ansía sin muchas veces tener muy claro que es, ¿será por ello algo similar a la felicidad? ¿o puede ser que sean estos los que nos conduzcan a ella? Para tener otro punto de vista del tema acudiremos a autores, arquitectos y filósofos que han hablado sobre estos conceptos.

En un su origen, la **palabra confort** no se refería a la comodidad ni al estar a gusto, como las definiciones que se dan en la actualidad. La palabra cuya raíz latina es *confortare*, venía a significar confortar, consolar o reforzar, y este significado se mantendría a lo largo de los siglos. Con el tiempo, la palabra también adoptó un sentido jurídico. El confortador era alguien que ayudaba en un crimen, era un cómplice; de ahí, la idea de apoyo fue ampliándose e incluyó a personas y cosas que permitían una cierta satisfacción, llegando a significar tolerable o suficiente. Así, por ejemplo, se decía que una mesa era de altura confortable, aunque ello aún no indicara que la mesa fuese confortable. Años más tarde se amplió esta idea de agrado y adquirió su sentido de bienestar físico y disfrute, que aún hoy en día se sigue manteniendo. En generaciones posteriores, el término se referiría casi con exclusividad al agrado, muy a menudo de carácter térmico.⁷

Pero la aparición de la palabra *confort* en el **contexto de bienestar doméstico** tiene un interés más que lexicográfico. Y es que las palabras tienen una gran importancia porque gracias a ellas nos permiten expresar como pensamos. No sólo empleamos palabras para describir objetos, también las utilizamos para definir una idea o para contar cómo nos sentimos. Con ello, las palabras son mucho más que poder nombrar un objeto o un concepto, ya que la **introducción de una palabra** en un idioma implica la **introducción** simultánea de esa **idea en la conciencia**. Es decir, hasta que no hay una necesidad de expresar algo esa palabra no existe. Por eso a continuación vamos a analizar cómo el bienestar ha ido cambiando a lo largo de los años, evolucionando y ampliándose; incorporando nuevas exigencias que van surgiendo conforme las sociedades van progresando. Así, tras analizar tres ejemplos de arquitectura, observaremos cómo este va amoldándose hasta llegar a significar lo que hoy en día se entiende por tal. Siempre teniendo en cuenta que se trata de una cuestión subjetiva y por tanto puede variar de unas culturas a otras, incluso entre un sexo y otro o entre individuos. Por ello, los conceptos que aquí se exponen se centran en elementos que hoy en día son considerados básicos para un hogar en el que sentirnos cómodos. Y luego, a partir de esos requisitos básicos, dependiendo de una línea u otra de hacer arquitectura, se puede ir perfilando el bienestar hacia un camino o hacia otro.

⁷ RYBCZYNSKI, Witold. *La casa: historia ...*, p.32

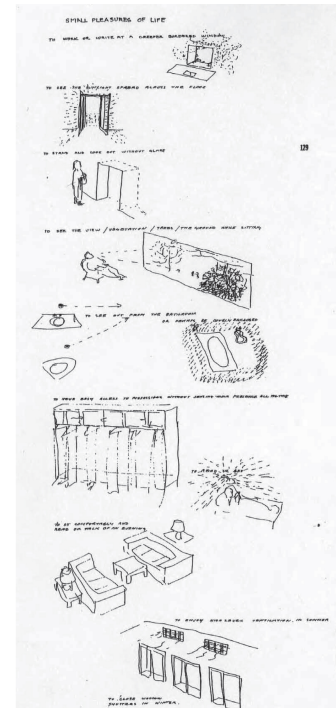
El bienestar, el confort doméstico y la felicidad que logramos en un espacio están íntimamente relacionados con la **idea de hogar**. Cabe hacer una distinción entre lo que es hogar y lo que es casa. Vamos a tomar como ejemplo el léxico que posee el inglés para tratar de aclarar esta cuestión y así ver de qué manera podemos ampliar nuestras miras en aras a un mejor entendimiento del bienestar doméstico. En inglés existe una palabra de creación más reciente que confort que viene a significar algo muy parecido, es la palabra *cozy* cuyo significado es lo íntimo y lo privado. Para referirnos a este concepto de *cozy*, en español podríamos decir "qué acogedora que es esta casa, qué a gusto que estoy en este sofá", o incluso cuando estamos en un espacio que nos genera bienestar solemos decir "estoy como en casa". Cuando queremos decirle a algún invitado que se relaje y que haga de nuestra casa la suya propia decimos "¡Siéntete como en casa!". Y es que la sensación de bienestar máximo, cada uno de nosotros la encontramos en nuestro propio hogar. Porque es allí donde no hay normas, cada uno hacemos y nos organizamos nuestra casa conforme somos. Por eso llegamos a llamar hogar a un sitio cuando es mucho más que una casa, es nuestro espacio. La palabra hogar tiene muchas más connotaciones subjetivas que la palabra casa. Por ello, no deberíamos olvidarnos nombrar la diferencia que existe en inglés en cuanto a lo que consideran *home* y lo que llaman *house*. De este modo, entienden como *house* el sentido material de la estructura, mientras que **home es el hogar donde se vive**.

Podemos tomar otro ejemplo en la **sociedad neerlandesa** del siglo XVII, uno de los primeros lugares donde se empezó a gestar la idea de familia, domesticidad y con ello el confort, ya que era una sociedad que amaba su casa. Ellos entendían la casa como el término inglés *home*, para ellos *ham* o *hejm* en holandés. Este término reunía todos **los significados de la casa y sus habitantes, la propiedad y el afecto, la residencia y el refugio**. No solo significaba la casa, sino también todo lo que había a su alrededor. Se podía salir de casa pero siempre se volvía a *ham*. Será este aspecto de *home* (hogar) el que nos va a interesar en esta investigación.

Esta idea de **hogar** surgió en la sociedad del siglo XIX, cuando debido a los enormes cambios que se estaban produciendo, muchos de ellos favorecidos por la industrialización, la clase media pudo realmente elegir cómo quería que fuese su casa y crear con ello su paraíso personal. De este modo, se produjo una personalización de cada espacio doméstico que condujo al *hogar*. Como describirá la autora Alison Smithson a través de su

Casa del Futuro, una casa debía de poder satisfacer los pequeños placeres de la vida. Y estos eran:

- 1) Poder leer o trabajar delante de una ventana rodeada por vegetación.
- 2) Ver entrar la luz del sol reflejándose en el suelo.
- 3) Poder mirar al exterior sin ser deslumbrado.
- 4) Ver vegetación mientras se está sentado leyendo.
- 5) Poder mirar al exterior mientras uno se está lavando o bañando.
- 6) Tener utensilios básicos a mano sin necesidad de verlos continuamente.
- 7) Poder leer desde la cama.
- 8) Tener un lugar donde sentarse a leer cómodamente o estar por las tardes
- 9) Mantener la vivienda en buena temperatura en invierno y lo suficientemente ventilada en verano.⁸



01. Los pequeños placeres de la vida

Cabe destacar que en muchas ocasiones resulta difícil saber describir qué es lo que nos hace sentirnos a gusto en un espacio, ya que resulta más fácil describir aquellos en los que no estamos a gusto. Por eso, será principal objetivo de esta investigación reconocer qué factores, elementos o la unión de varios de ellos, consiguen elevarnos al mayor grado de bienestar en un espacio y con ello **hacernos sentir que formamos parte** de ese espacio. Porque hablar de hogar significa reconocer su armonía con nuestro propio yo. Necesitamos un hogar tanto por cuestiones psicológicas como físicas, para compensar nuestra vulnerabilidad y nuestros estados de ánimo. Necesitamos nuestras habitaciones como espacios privados en los que evocar los aspectos más deseables y ayudarnos a resaltar lo mejor de nosotros mismos. Y así poder decir "*home sweet home*", o como resume el título de este trabajo; Arquitectura, como en casa en ningún sitio.

⁸ FERNÁNDEZ VILLALOBOS, Nieves. *Utopías domésticas. La casa del Futuro de Alison y Peter Smithson*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2013, p.251

“Pero al final de la jornada, una vez solos, mientras contemplamos el jardín desde la ventana del salón y observamos cómo anochece, poco a poco reanudamos el contacto con un yo más íntimo, que esperaba entre bastidores a que acabásemos nuestra representación. Nuestro lado lúdico enterrado encontrará estímulos en las flores pintadas a ambos lados de la puerta. El valor de la dulzura se verá confirmado en los delicados pliegues de las cortinas. Nuestro interés por un tipo de felicidad modesta y bondadosa se alimentará de los listones de madera lisa y sencilla del suelo. Los materiales que nos rodean nos hablarán de las más altas esperanzas que albergamos para nosotros. En este escenario lograremos acercarnos a un estado mental caracterizado por la integridad y la vitalidad. Nos sentiremos liberados por dentro. Podremos decir que, en un sentido profundo, volvemos a casa.”⁹

Alain de Botton



02. Interior doméstico propuesto por la compañía Zara Home, de la colección otoño invierno 2007

⁹ DE BOTTON, Alain. *La arquitectura de la felicidad*. Barcelona: Lumen, 2008, p.17

LA BÚSQUEDA DEL ESPACIO ÍNTIMO

Para comenzar a estudiar el bienestar en la vivienda, nos remontaremos a la **Edad Media**, para así poder llegar a comprender la evolución de las **necesidades de los individuos en el ámbito doméstico**. La Edad Media, pese a que generalmente se la conoce como una época oscura y un tanto arcaica, fue muy rica artísticamente y señaló el comienzo de la industrialización en Europa. Su influencia en cuanto a aspectos de la vida cotidiana estuvieron presentes hasta el siglo XVIII, en especial en lo que respecta a las actitudes que se tenían hacia la casa.

En este periodo cabe hacer una distinción importante, pues no podremos estudiar la evolución en la vivienda en base a la mayoría de gente ya que era pobre. El porqué de esta afirmación se basa en lo siguiente; las viviendas de los pobres eran malísimas, no tenían agua corriente ni saneamiento y apenas tenían muebles o posesiones, eran tan pequeñas que simplemente eran espacios en los que resguardarse y poder dormir, poco más se podía hacer en ellas. Los hijos mayores eran mandados a trabajar como sirvientes y allí sólo había espacio para los recién nacidos, por lo que podemos entender que en una sociedad así no existiese el concepto de familia o el de casa, ya que únicamente se trataba de sobrevivir.

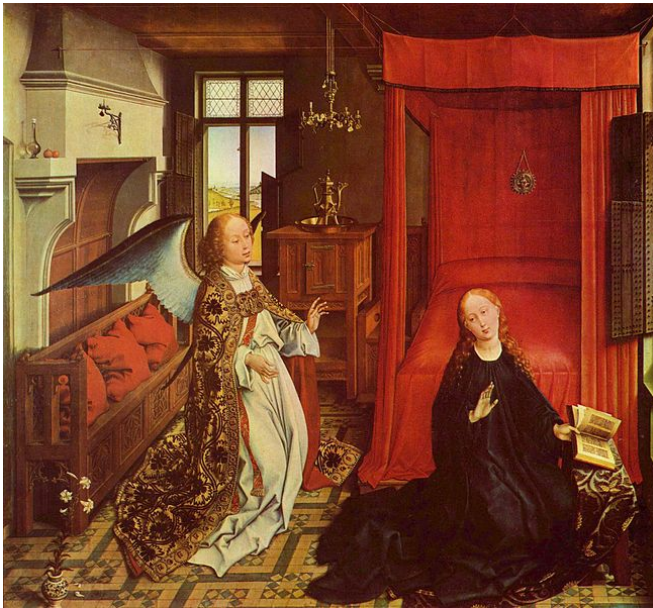
Aunque los pobres no compartiesen la prosperidad medieval, había una clase de personas que sí, eran los llamados **burgueses que vivían en las ciudades**. Debemos remarcar que la ciudad libre probablemente fuese una de las innovaciones más importantes ocurridas en el Medievo. Volviendo a los habitantes de esas ciudades, los burgueses vivían en casas y es aquí donde comenzamos a estudiar el bienestar doméstico, ya que en oposición a ellos estaban los aristócratas que vivían en castillos, el clérigo que vivía en monasterios o los sirvientes que vivían en una choza. En el **siglo XIV**, la casa urbana burguesa **combinaba a la vez residencia con trabajo**. El espacio destinado a la vivienda no consistía en una serie de habitaciones como constituiría una casa de la actualidad. Por el contrario, estaba formada por una gran cámara en la que se desarrollaban todas las actividades de la casa. En ella la gente cocinaba, comía, se reunía, dormía, de modo que todo sucedía en ese mismo espacio. En aquellas casas habían pocos muebles y los que habían eran un poco complicados, ya que tenían varias funciones. Esos muebles cuando llegaba la noche se quitaban y se sacaban las camas, de ahí a que no tuviesen ningún interés en ordenar la disposición de estos dentro de las estancias.

Cabe mencionar el papel que tenían en aquella época las **sillas**. Hoy en día, en nuestra sociedad, entendemos una silla como un mueble de descanso y por tanto le pedimos que sea cómoda. En la Edad Media las sillas tenían una función muy diferente, eran un **signo de poder**. Si eras alguien importante te sentabas en una silla, sino no tenías derecho a sentarte en ellas, así que te sentabas en bancos. Si te correspondía disfrutar de una silla, te sentabas tieso, nadie se ponía cómodo. Pero esta importancia a la silla, que hoy entendemos como objeto o mueble que se estudia y trabaja para llevarlo a los máximos niveles de calidad, en aquella época no era así. La silla ya había existido en la época de los faraones egipcios, incluso en época del gran imperio griego cuando la perfeccionaron en cuanto a elegancia y a niveles de comodidad. Un tiempo más tarde, los romanos las introdujeron en Europa, pero tras la caída del imperio parece que la silla también cayó en el olvido, hasta recuperarse en época medieval pero con una función muy diferente.

En aquellos tiempos las **casas eran un bullicio de gente** y constituían los lugares de reunión para hacer negocio. El número de gente no sólo era alto por la cantidad de personas que entraban o salían, también era considerablemente alto el número de individuos que vivían allí; entre los cuales se encontraban sirvientes, empleados, ayudantes, aprendices y amigos, además de la familia inmediata. Toda esa gente vivía en una sola habitación, o como mucho dos y no habían camas para tanta gente, sino que había unas pocas camas en las que dormían muchas personas. No es de extrañar que en aquella sociedad **no existiese la intimidad**, pues era algo completamente desconocido.

Pero ¿por qué no mejoraban sus condiciones de vida? En gran parte esto se debe a que en la Edad Media, la gente pensaba de forma diferente en cuanto a la funcionalidad. "Cada objeto tenía un significado y un lugar en la vida que formaban parte de su función tanto como de su finalidad inmediata, y ambas cosas eran inseparables. Como no existía nada parecido a la *función pura*, a la mentalidad medieval le resultaba difícil estudiar perfeccionamientos funcionales; ello habría significado una intrusión en la realidad en sí."¹⁰ Lo que **importaba** entonces era nuestra **posición con respecto a los demás**, el mundo externo y el lugar que cada uno ocupábamos en este.

¹⁰ RYBCZYNSKI, Witold. *La casa: historia ...* , p.45



03. La Anunciación, de Roger van der Weyden, 1440



04. San Jerónimo, de Durero, 1514

Sin embargo, en el **siglo XV** en los países del **norte de Europa** se estaba empezando a **desarrollar** la sensación de **intimidad** que creaba una habitación y sus elementos. Las personas buscaban interiores que les sirviesen de refugio, lugares en los que estar con uno mismo, de modo que la habitación reflejase el alma y sirviese de vehículo en el que mostrar el carácter del individuo. "There is only one word to describe it, a Northern Word, as the sentiment it expresses is Northern origin: **Stimmung**. That sentiment, that sense of interior was born in times relatively close to our own. The love of precious objects is something else; that has always existed".¹¹ Un buen ejemplo de ello se muestra en *La Anunciación*, de Roger van der Weyden. Situada en una habitación del siglo XV, se observa con qué detalle se trata la habitación. Se buscaba crear un lugar en el que resguardarse y estar tranquilo uno mismo, a través de la delicadeza con la que está tratado el conjunto. A ello contribuye el detalle con el que está elaborado el suelo, o los textiles ricamente coloridos que conforman la cama, como está labrada la madera que conforma

¹¹ PRAZ, Mario. *An Illustrated History of Interior Decoration from Pompeii to Art Nouveau*. London: Thames and Hudson, 1987, p.50

los muebles que visten la habitación, así como la abertura que permite disfrutar del paisaje circundante. Todo ello ayudaba a crear una sensación de intimidad.

En esta época existía algo de confort medieval, pero había que buscarlo en otra dimensión, ya que no podía ser medido en la escala material. El **confort medieval** se encontraba a través de la satisfacción y el placer que producía la **configuración del espacio**. Así el **confort era la atmósfera** con la que se rodeaba el hombre y con la que vivía, era el confort del espacio. Por eso el hombre medieval, **buscaba entornos íntimos en los que encontrar la paz y la quietud**, donde en contraste con la inseguridad de la vida en el exterior, se pudiese dedicar a la escribir o pintar, envueltos en el silencio de su estudio que protegía sus pensamientos más íntimos. Ejemplo de ello es el cuadro de Durero, *San Jerónimo*. En él, se retrata el ambiente burgués de una habitación lujosa para la época, en la que se muestra una atmósfera monástica de concentración y silencio, en la que se percibe cierta intimidad.¹²

De este modo la idea medieval de **belleza y seguridad** había sido algo segregado y eliminado del mundo exterior; pues se encontraba intimidad en el claustro, el castillo, la ciudad amurallada, el jardín cerrado y el huerto de árboles frutales. Siempre se encontraba en elementos cerrados, **protegidos del mundo exterior**. En el siglo XV los franceses, junto con la ayuda de los tapices, transformarían los interiores en exquisitas habitaciones donde los campos, los huertos frutales, la vida de los bosques y la caza, se veían perfectamente reflejados en sus interiores. Este sentimiento de intimidad, era también determinado en pintura mediante puertas medio abiertas que daban a otras estancias, insinuando que es lo que ocurría al otro lado de la habitación. En ocasiones, esta puerta abierta se presentaba de una forma astuta, a través de un espejo que colgaba en la pared del fondo. Los artistas del norte de Europa supieron muy bien como desarrollar esta técnica de insinuar y ojear lo que había en la habitación contigua. Walter Scott en una página de su libro *Ivanhoe*, escrito en el siglo XIX, en un intento de evocar un interior medieval recurre al apartamento de Lady Rowena. En él explica que aunque habían pocas piezas de mobiliario y muchos objetos, era en esos **objetos donde residía el lujo de la Edad Media**. El punto central de la habitación era la chimenea y la pieza de mobiliario por excelencia de aquella época era el baúl; no había simetría en la disposición del mobiliario, ningún juego de luces y sombras. La luz que se filtraba a través de las pequeñas ventanas era tenue y las ventanas

¹² GIEDION, Sigfried. *La mecanización toma el mando*. Barcelona: Gustavo Gili, 1978, p.311-313

eran aún más opacas gracias a las vidrieras y a los pequeños paneles de ojo de buey. "And yet it is precisely in these Nordic, apparently gloomy surroundings that **Stimmung, the sense of intimacy, was first born.**"¹³

A lo largo del **siglo XVII** las ciudades iban aumentando considerablemente de ciudadanos y, con más frecuencia que antes, menos personas vivían y trabajaban en el mismo lugar. Por esto, **la casa** se fue convirtiendo poco a poco en un terreno más **privado**, ya que cumplía únicamente el papel de residencia. Este hecho condujo a una mayor intimidad, ya que llevó a identificar la casa exclusivamente con la familia. Así, términos que antes no estaban presentes como la familia o la intimidad, ahora empezaban a gestarse y estar más presentes entre la sociedad burguesa de este siglo.

Las comodidades materiales fueron avanzando lentamente. En la casa burguesa del siglo XVII ya no se cocinaba en una habitación central, sino que había una habitación especializada para tal función. Esto se debía a que la sociedad consideraba desagradables los olores de la comida, por eso esta habitación se encontraba lo más alejada posible de la sala principal donde se desarrollaba toda la vida de la casa. Se produjo una separación entre los criados y los amos, de modo que se empezaron a **crear otras habitaciones**, con lo que se produjo una distinción de espacios que fomentaron una **mayor intimidad** en las viviendas. Había una habitación que era la *chambre* que era exclusiva para dormir, también habían otras estancias secundarias como eran la *garde-robe* cuya función principal era servir de vestidor y el *cabinet* que funcionaba como despensa.

Desde que terminó la Edad Media hasta el siglo XVII, **las condiciones de la vida doméstica fueron cambiando lentamente.** Las casas eran mayores y estaban mejor construidas que las de antes, pero aún así todavía no existía ninguna comodidad física. En el siglo XVI las casas tenían **una sola chimenea o cocina** en la habitación principal y el resto de la casa estaba sin calentar. Pero estas no estaban bien diseñadas y durante mucho tiempo las habitaciones estuvieron llenas de humo y mal calentadas. El **alumbrado** tampoco era mucho mejor ya que no había forma eficiente de contar con iluminación por la noche. Las lámparas de aceite y las velas eran caras, por lo que casi no se utilizaban. Hasta que no llegase el gas en el siglo XIX y se popularizase, la mayoría de la población vivía a oscuras.

¹³ PRAZ, Mario. *An Illustrated History of Interior ...* , p.52-53

Se produjo una regresión en el siglo XVI con respecto a la Edad Media en lo que respecta a la **costumbre de bañarse**. Debido a que en los últimos años los baños habían degenerado en burdeles, se los prohibió y no aparecerían de nuevo hasta el siglo XVIII. Puesto que los cuartos de baño ya no existían, podemos imaginar cuánto disminuyó la higiene personal. Para añadir otro problema, cabe nombrar también que el abastecimiento de agua se estaba convirtiendo en un problema, la población recurría cada vez con más frecuencia a las fuentes públicas. Todo esto, unido al aumento del tamaño y densidad de las ciudades, desencadenó en un menor uso del agua en general con el consiguiente **empeoramiento de la higiene personal**. Se tomaron algunas iniciativas para mejorar esta situación, por ejemplo una ordenanza de París obligaba a que hubiese un retrete en cada edificio que vaciara a un pozo negro construido bajo la casa; pero puesto que en cada edificio vivían una media de 30 ó 40 personas, podemos imaginarnos lo escaso que resultaba un retrete, o en el mejor de los casos dos o tres, para cada edificio. Así, se popularizó el uso del orinal y como no habían alcantarillas o cañerías decentes, cada uno intentaba eliminar las aguas residuales como podía. Para los inquilinos que vivían en los pisos más altos significaba tirarlos por la ventana directamente a la calle.

En el siglo XVII se manifestó una particular **fascinación por los muebles**, se les consideraba una posesión valiosa constituyendo una pieza esencial en la decoración del hogar. Se puso de moda la cama con cuatro postes, que normalmente tenía cortinajes favoreciendo la intimidad, así como también permitían a sus ocupantes estar más calientes. Por esta época se empezó a tomar en consideración la comodidad en las sillas, así se pasó de las sillas de respaldo recto que resultaban tan incómodas, a sillas con ángulos más cómodos para el cuerpo.

Esto era lo que sucedía en la casa burguesa francesa del siglo XVII. Pero la **nobleza y los burgueses más ricos** vivían en casas mucho más grandes. Era los **hôtels**, lo que para nosotros serían en la actualidad palacios. En los *hôtels*, las habitaciones estaban conectadas entre sí, no había pasillos, sino que cada habitación daba a la siguiente, en lo que se conoce con el nombre de **enfilade**. Las aberturas de todas las habitaciones estaban perfectamente alineadas, de modo que se generaba una perspectiva que permitía **ver toda la profundidad de la casa**. Con esta disposición alineada de las estancias podemos ver la todavía poca importancia que se le daba a la intimidad frente a las apariencias, ya que tanto criados como amos tenían todos que pasar por las mismas habitaciones. No obstante, se estaba empezando a tomar en consideración la intimidad en otro ámbito, ya

que cada vez con más frecuencia se buscaba que sus jardines y patios no fuesen visibles desde el exterior.

A lo largo del siglo XVII hubo **pequeños cambios en la distribución interna** de los *hôtels* que muestran una **mayor conciencia de la intimidad**. El *cabinet* que anteriormente había sido empleado por el ayudante de cámara, comenzó a utilizarse como habitación más privada que servía para actividades como la lectura o la escritura. Estos *hôtels* estaban ricamente decorados con techos pintados al fresco, con paneles de madera pintados y con paredes de espejos. En cuanto a los muebles, habían pocos y muy bonitos, pero se colocaban pegados a las paredes, en lo que era el perímetro, de manera que la habitación parecía solitaria y mucho más grande. Aunque estas habitaciones estaban decoradas con diferentes temas clásicos, carecían de ambiente de domesticidad y es que no sería hasta la Holanda del siglo XVII donde surgiría y se desarrollaría en profundidad este concepto.



05. Enfilade del siglo XVII Barroco

EL PLACER DE LO DOMÉSTICO Y LO FAMILIAR

El interior doméstico en los **Países Bajos evolucionó ejemplarmente en el siglo XVII**. Fue en aquella sociedad y en aquel momento donde se gestaron y desarrollaron algunos conceptos, como son la familia y otros tantos que hoy tenemos en nuestras viviendas e indudablemente nos hacen sentir a gusto en casa. Se hará una breve introducción del **contexto histórico** que vivió aquel país, para así comprender de un modo más efectivo las **mejoras** sustanciales que se tomaron en el **terreno de la domesticidad**. Todo lo que se va comentar sucedió en un período de tiempo relativamente corto, desde 1609 hasta 1660, período que los holandeses llaman su *edad de oro*. Las Provincias Unidas de los Países Bajos se formaron como estado nuevo en el año 1609, tras 30 años de rebelión contra España. Pronto se establecerían como gran potencia, pese a ser un país relativamente pequeño y contar con pocos recursos naturales. Ello no les frenó para desarrollar la construcción naval más avanzada del mundo con la que fundar colonias en África, Asia y América. También se convirtieron en el centro mundial de las fianzas internacionales, ya que introdujeron innovaciones considerables que los acabó convirtiendo en una importante fuerza económica. Además de todo esto, contaron con una situación política y religiosa tolerante que favoreció este desarrollo.¹⁴

A diferencia de otros países como Inglaterra o Francia que contaban con grandes ciudades, Holanda se distinguía por tener **gran cantidad de ciudades más pequeñas**. Esto hizo que se convirtiesen en una nación de habitantes de ciudades, a diferencia de esos otros países donde la población seguía siendo fundamentalmente rural. Predominaba la **clase media** que **era muy amplia** y abarcaba tanto desde el tendero hasta el banquero. Así, era una sociedad que admiraba el trabajo intenso, el ahorro y a la que no le gustaban los gastos excesivos.

La misma **sencillez** que se apreciaba en sus vidas, como cabe esperar, también estaba presente en la **vivienda holandesa**. Las casas estaban hechas de ladrillo y madera, en lugar de piedra como lo eran las casas de los burgueses de otras ciudades europeas. El uso del ladrillo se debe más a motivos técnicos que estilísticos, ya que al estar sobre terrenos pantanosos estaban construidas sobre pilotes. De ahí a que usaran el ladrillo, que era más ligero que la piedra y conseguía liberar de peso a los cimientos y por tanto que no fuesen tan caros. Los edificios eran sencillos, construidos en su mayoría con ladrillo, contaban con algunos adornos en piedra en las esquinas y cercanos a las ventanas y puertas. Algo que

¹⁴ RYBCZYNSKI, Witold. *La casa: historia ...* , p.62

les gustaba del **ladrillo** era su **agradable textura**, además del bajo coste que este tenía comparado con otros materiales de construcción. El resultado de construir sobre pilotes, era que las **parcelas eran muy estrechas**, llegando en ocasiones a tener la **anchura de una sola habitación**. La casa holandesa estaba formada por una habitación delantera, donde se realizaban las actividades comerciales; y otra habitación trasera, donde la familia cocinaba , comía y dormía. A medida que estas familias se iban haciendo más prosperas iban agrandando sus casas y puesto que sólo lo podían hacer en una dirección, estas casas fueron **creciendo en altura**, llegando a tener dos o tres plantas más. Las plantas bajas originales solían tener techos altos, por lo que cuando surgió la necesidad de ampliar la casa, lo primero que se construyeron fueron unos altillos en esos espacios altos, a los que se accedía a través de una pequeña escalera. Con el tiempo, cuando la casa fue creciendo en plantas, este sistema de niveles intermedios se fue manteniendo, de modo que las estancias se iban situando a diferentes niveles y se iba ascendiendo poco a poco a través de una escalera central que unía toda la vivienda.



06. *La pequeña calle*, de Johannes Vermeer van Delft, 1657

Las casas se fueron construyendo unas al lado de las otras, generalmente con las paredes pegadas. La mayoría tenían tejados inclinados que se cubrían con arcilla roja, formando buhardillas en cuyo interior se encontraban habitaciones con grandes ventanales. El resto de la fachada mostraba del mismo modo grandes aberturas. Delante

de la casa, en una posición un tanto elevada con respecto al nivel de la calle, se situaba el porche, a menudo protegido con una pérgola de madera. Estas casas producían las **siluetas características** que dieron fama a Holanda, así como otorgaban **uniformidad a la ciudad**, debido a su igualdad de materiales y técnicas constructivas, donde se movían más por estilos de construcción conocidos que inventivos.

Otro resultado inesperado, pero beneficioso de construir con este sistema de cimentación sobre pilotes, era que **se liberaban las fachadas**, debido a que las paredes laterales compartidas entre dos casas soportaban todo el peso del tejado y de los forjados. Por ello, se intentaba construir las fachadas lo más ligeras, volviéndose una técnica muy habitual el llenar las fachadas con muchas ventanas grandes. Con esta acción, a parte de liberar de peso al edificio, se conseguía **inundar de luz el interior** de aquellas viviendas estrechas y profundas. Este hecho hoy en día nos parece normal, ya que la mayoría de nuestras viviendas son luminosas, pero si contamos con que en aquella época aún no había llegado la luz de gas, esto suponía un gran avance. Toda esta luz que entraba desde el exterior se **controlaba mediante contraventanas** y un nuevo elemento que eran las **cortinas**. Estas últimas permitían mantener



07. Interior holandés muy iluminado gracias a las grandes aperturas.

Chica en la Espineta, de Emanuel de Witte, 1665

la intimidad en el interior de la vivienda y dejar a su vez que penetrase la luz.¹⁵ Con el tiempo, estas ventanas fueron haciéndose cada vez más grandes, hasta que hubo un momento que eran bastante incómodas de abrir sin que entorpecieran el interior. Por ello, los holandeses inventaron las **ventanas de guillotina**, ya que gracias a ellas se podía abrir fácilmente la ventana sin meter el marco en la estancia.

En aquella sociedad la **vida familiar se centraba en el niño y en la casa**. Aunque también hay otro elemento que era **también** de vital importancia para los holandeses y este era **el jardín**. Las estrechas casas que compartían paredes con sus casas vecinas, estaban construidas directamente sobre la calle y en su parte trasera se ubicaba el jardín. Puesto que había un clima suave, el jardín se podía utilizar durante gran parte del año. Si lo comparamos con los patios interiores de otras ciudades como Oslo donde eran de carácter público; el jardín holandés era diferente puesto que **era privado**. En él, cada familia cuidaba al detalle tanto sus plantas como la organización de este. Había un esmero importante en como se colocaban las piedras para conformar el camino, o como se cortaban los árboles con formas geométricas. Podríamos decir que existía cierto orden en este jardín. Lo trataban con el mismo cariño que cualquier otra habitación de la casa. Pese a ser privados, estos patios contribuían a la uniformidad conjunta de la ciudad, ya que tenían todos una longitud similar a la que tenían los bulevares situados frente a las casas.

Si las comparamos con las casas de otras ciudades europeas como París o Londres, aquellas **casas holandesas eran pequeñas** tanto por el espacio como por la gente que vivía en ellas. En la mayoría de ciudades neerlandesas, el promedio de habitantes por casa era de **cuatro o cinco personas**, es decir una **familia**. Hoy en día esta idea no nos resulta nada extraña, pues estamos acostumbrados a vivir en casas según unidades familiares. Sin embargo, en aquel momento **fue todo un avance**, ya que fue en esta sociedad donde se empezó a **gestar la idea del hogar familiar**. La casa ya no era un lugar de trabajo, se habían separado las funciones de trabajo y residencia. Ahora los comerciantes tenían que buscarse un establecimiento separado donde poder desarrollar su trabajo, con lo que los aprendices y trabajadores tenía que buscarse dónde vivir. Debido a este gran cambio, los hogares holandeses estaban formados por **una pareja y sus hijos**, que tenía así una **vida**

¹⁵ THORNTON, Peter. *Seventeenth-Century. Interior Decoration in England, France & Holland*. New Haven and London: Yale University Press, 1990, p.81

más tranquila y privada que en la anterior casa grande y de carácter público. La madre criaba a sus hijos, no necesitaba ama de cría. Cuando los niños eran pequeños iban al jardín de infancia, más tarde iban al colegio y después muchos de ellos continuaban con la educación secundaria. Con estos datos escolares no es de extrañar que Holanda tuviera la mayor tasa de alfabetización de Europa. Las relaciones entre padres e hijos estaban basadas en el afecto, ya no tanto por la disciplina como había ponderado en otras sociedades. Los hijos vivían en casa de los padres hasta que se casaban.¹⁶

A principios de siglo, las **habitaciones de la casa holandesa** no tenían funciones especializadas, a excepción de la cocina que debido a los olores y los humos se ubicaba en la habitación trasera de la planta baja. A mediados de siglo, esta situación fue cambiando poco a poco y se empezó a **diferenciar** el uso de habitaciones en cuanto a **usos diurnos y nocturnos y zonas formales e informales**. De este modo, se pasó a considerar las habitaciones de los pisos superiores como habitaciones formales, empleadas en ocasiones especiales. La habitación del segundo piso que daba a la calle empezó a utilizarse como salón y la sala delantera de la primera planta se llegó a convertir en un cuarto de estar, mientras que la habitación posterior fue la cocina. El resto de las habitaciones comenzaron a utilizarse únicamente para dormir. En cuanto al aseo, al igual que en el resto de Europa, no habían cuartos de baño y los retretes eran muy inusuales.

Los interiores holandeses se caracterizaban por la **presencia ordenada de muebles**, a diferencia de la casa burguesa de París donde estos se encontraban amontonados contra las paredes. Tanto los muebles como la decoración interior de las casas, era una manera moderada de expresar la riqueza de sus propietarios. Se seguían utilizando bancos y taburetes, pero cada vez estaba más extendido el uso de la **silla** y esta fue adquiriendo un papel protagonista. Fabricadas con maderas nobles, estaban acolchadas y tapizadas con telas ricas como el terciopelo. Las **mesas** también estaban construidas con materiales buenos como eran el nogal o el roble y tenían patas elegantemente diseñadas. Las **camas**, sin embargo, estaban empotradas en la pared. De este modo eran como nichos, estaban cerradas por tres lados quedando un último lado abierto, el cual se cerraba con cortinas o con una puerta maciza. Los holandeses tomaron prestado de Alemania el **aparador**, que pronto se convirtió en su mueble burgués más importante. En las casas solían haber dos aparadores, uno de ellos se empleaba para guardar la mantelería y otro, que se solía

¹⁶ RYBCZYNSKI, Witold. *La casa: historia ...* , p.69

construir con puertas de vidrio, en el que se colocaba la vajilla. Podemos decir que la decoración holandesa era sobria. Los muebles siempre eran objetos que admirar pero ante todo eran dignos de utilizar. Nunca llegaban a ser tantos que redujesen la sensación de espacio en la habitación. Los objetos no estaban colocados en exhibición, sino que estaban dispuestos de un modo sencillamente práctico.¹⁷ Aquellas **casas** estaba muy ordenadas y **resultaban muy humanas**, ya que se destinaban al uso privado y no a la diversión y a las recepciones de invitados como habían sido las casas en el pasado.

Probablemente favorecido en gran medida por la relativa escasez y ordenación de muebles, aquellas **casas estaban muy limpias**. Pero no sólo su interior, los holandeses **también** mantenían **muy limpias sus calles**, pavimentadas con ladrillos y con aceras para los peatones. Cuando limpiaban su porche también limpiaban el trozo de calle que había delante de sus viviendas. Sin embargo, para mantener esta limpieza en el interior de las casas, tenían ciertas costumbres. Por ejemplo, cuando entrabas en una casa tenías que quitarte los zapatos en la entrada, ya que no se podían subir las escaleras o entrar en las habitaciones si no hacías este pequeño ritual. Quizá a nosotros esta costumbre nos pueda parecer curiosa hoy en día; pero el hecho es que en la actualidad en muchos países con climas más fríos es una costumbre muy asentada en la sociedad quitarse los zapatos cuando se entra en una casa. Es un modo de dejar la suciedad del exterior fuera de la vivienda. Pues bien, volviendo al siglo XVII, esta costumbre era vista por extranjeros de extraña y cómica. Contrario a lo que se pueda pensar, la importancia que atribuían a las casas no la atribuían a sus hábitos de limpieza personales, podríamos decir que **mantenían más limpias sus casas que a ellos mismos**. Como se ha comentado con anterioridad, no habían cuartos de aseo y el uso de los retretes eran muy inusual, pero no sólo en los Países Bajos sino en Europa en general.¹⁸

Un aspecto que debe destacarse de la vivienda neerlandesa del siglo XVII, es la **feminización de la casa**, hecho que resultó de vital importancia en la evolución del interior doméstico y que fue introducido por primera vez en la sociedad holandesa. Con la feminización de la vivienda se consiguió transformar poco a poco las casas hacia la comodidad y lo doméstico. Una de sus principales causas, fue el **limitado uso** que se hacía

¹⁷ THORNTON, Peter. *Seventeenth-Century. Interior ...* , p.159, 206, 239 y 248

¹⁸ Ibidem. p.324

de los **sirvientes**, que se reducía como mucho a una sola criada. Del mismo modo, la relación entre la criada y los dueños de la casa era mucho más estrecha y menos explotadora que en otros lugares de Europa. Las tareas se compartían entre la mujer de la casa y la criada, por lo que una mujer holandesa hacía la mayor parte de las labores de la casa, sin importancia de la clase social o la riqueza que tuviera. Las **mujeres casadas** se encargaban del **cuidado y la administración total del hogar**. Todos los asuntos de la casa pasaban por ellas, ello también incluía encargarse de la cocina. La posición central de la mujer en la casa holandesa se refleja en la importancia que se le otorgaba a la cocina. Puesto que ahora ya no era un espacio de los sirvientes, la **cocina** pasó a considerarse la **habitación pública más importante de la casa**. Ocupaba una posición muy digna dentro de la casa. Allí era donde se encontraban los aparadores tan bien considerados por la familia, que servían para guardar entre otros elementos valiosos, la mantelería y la vajilla.¹⁹ Había una **chimenea** enorme y muy decorada, donde se cocinaba con la ayuda de una olla que se colgaba sobre esta. La chimenea contenía un mueble de cocina sencillo para servir de apoyo a las labores que se desarrollaban en la cocina.²⁰ Los lavaderos eran de cobre y en ocasiones de mármol. De las paredes colgaban instrumentos relucientes de cobre y bronce. Algunas de esas casas tenían bombas interiores e incluso una pequeña reserva de agua caliente. A través de la presencia de estos objetos en el ámbito doméstico, podemos observar como se estaba comenzando a apreciar cada vez más la comodidad. Esto se debía a que, por primera vez, la persona que utilizaba esos espacios se hallaba en poder de decidir cómo quería que estos fueran.

Las **pinturas holandesas del siglo XVII** ofrecen una valiosa fuente de documentación sobre los interiores y el mobiliario de la época. Para ello, en sus pinturas, recurrían con frecuencia a mostrar no sólo el interior, sino también la **articulación entre las habitaciones**. Por este motivo, se caracterizaban por ofrecer más información del contexto a través de puertas abiertas que nos permitían ver otras estancias o incluso de ventanas que nos permitan entrever el exterior. Pero los pintores holandeses no sólo querían mostrar el mobiliario y el espacio de aquellas casas, sino que también querían enseñar las **vidas de quienes las habitaban**. Solían retratar la vida en las habitaciones, que muy a menudo eran escenas de género que mostraban lo cotidiano de esos interiores, como se

¹⁹ RYBCZYNSKI, Witold. *La casa: historia ...* , p.81 y 83

²⁰ THORNTON, Peter. *Seventeenth-Century. Interior ...* , p.265

habitaban esas casas. En los retratos las figuras suelen aparecer posando, mientras realizan alguna actividad cotidiana.



08. Interior holandés, articulación entre estancias.
La Buena Ama de Casa, de Pieter Hooch, 1650

EL CONFORT Y EL GUSTO POR LA BUENA VIDA

En el **siglo XVIII** se desarrolló en Francia el **Rococó** entre los años 1730 y 1760 coincidiendo con el reinado de Luis XV. Este estilo nació como una evolución del Barroco y se difundió rápidamente al resto de países europeos, a excepción de los países anglosajones donde hubo cierta reticencia a su incorporación. Durante buena parte de aquel siglo, Francia estuvo a la cabeza de Europa en lo que se refiere a cultura. Fue un estilo que hizo una gran aportación al diseño, al exigir a sus interiores y a sus muebles que resultasen **cómodos para el cuerpo humano**. Considerado un estilo excesivamente recargado por unos y confortable y cálido por otros, lo cierto es que para la sociedad de aquella época esos interiores abarrotados resultaban agradables a su vista. Por lo que deberemos dejar de lado el alto grado de ornamentación que tenían y centrarnos en la gran aportación que hizo en materia de comodidad.

Fue un estilo que **surgió de la corte** y de ahí se difundió al resto de interiores domésticos. El rey Luis XV, era un rey al que le gustaba **disfrutar de la vida**. Entre las amantes que tuvo, cabe destacar a Madame Pompadour, quien se convirtió en su amiga y mano derecha. Ella implantó **la moda en la corte**, introdujo al rey en la arquitectura doméstica, así como también le orientó hacia lo precioso, lo íntimo y lo pequeño. Tras despertar su interés por la decoración, lo mantuvo ocupado proyecto tras proyecto. Esto originó una moda general por los interiores que facilitó la introducción de ideas nuevas como eran la **vivacidad**, la **intimidad**, el **confort** y la **delicadeza**.

Resulta imposible hablar del Rococó y de los espacios que este generó sin hablar de cómo era la sociedad de aquella época. Durante el reinado del rey Luis XV y en general el siglo XVIII, estuvo marcado por la **importancia de la sociabilidad**. Esta exigía ir a lugares donde pudiera ejercerse y ello



09. Jóvenes de la época disfrutando de la vida.
El Columpio, de Jean Honoré de Fragonard, 1767

requería crear esos lugares donde poder disfrutar del gusto por la vida. La gente se reunía para hablar y para jugar, pero esto no siempre había sido así. Anteriormente, durante el reinado de Luis XIV, la sociedad había estado muy sometida a las directrices de la corte, pero la crisis producida en sus últimos años del reinado, habían comprometido la verosimilitud de la historia y el poder de esta. El reinado se había debilitado de manera significativa por la intolerancia religiosa, la ambición militar, la mala gestión financiera y los desastres naturales. Además, en un periodo relativamente corto de dos años, entre 1711 y 1712, murieron Luis XIV, su hijo, su nieto y su bisnieto mayor, dejando la corona y el reino al cargo incierto de un niño enfermizo. En tales circunstancias, se produjo un **resurgimiento** de la ambición política dentro **de la nobleza** así como acciones por tener mayor influencia y poder.

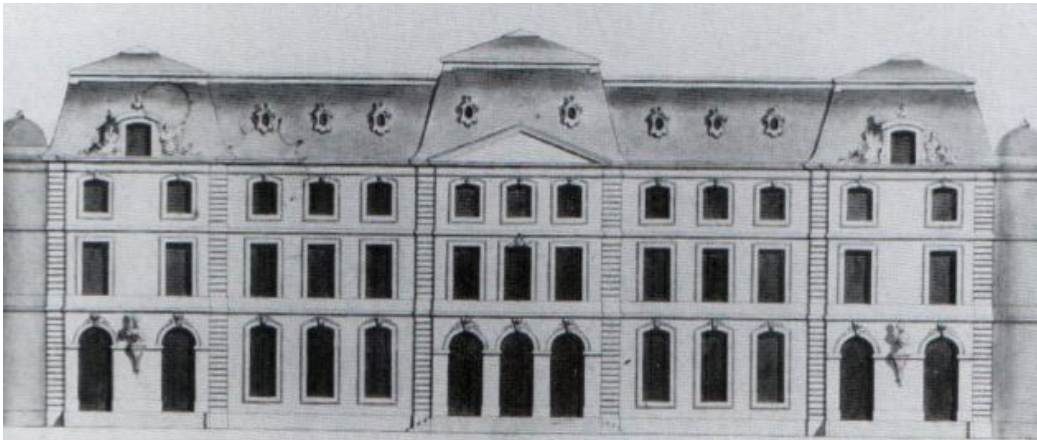
La sociedad del siglo XVIII era una sociedad muy variada, pues estaba dividida en seis o siete clases sociales. "En primera [clase], están los **grand seigneurs**, es decir aquella parte de la corte en la que nacimiento, alto cargo y riqueza van unidos. La **segunda clase** comprende aquellos que son presentados en la corte [*présentés*] y se les conoce, aquellos que participan [*paraissent*]; son gente de calidad. La **tercera clase** corresponde a los que son presentados, pero son desconocidos; son gente de sustancia [*de quelque chose*]. Los **cuartos** son una mezcla de no-presentados y todos los provincianos *gentillâtres*, que, sin embargo, pueden estar en buen estado. En **quinta clase** deberían estar aquellos ennoblecidos por antigüedad o los hombres de nada. La **sexta** estaría relegada para los recién ennoblecidos o los hombres de menos que nada. Y por último para no olvidarnos de nada, ellos [los nobles] son felices de asignar una **séptima clase** que correspondería al resto de ciudadanos, aquellos que deberían ser caracterizados por no mucho más que insultos."²¹ Aquí se ve claramente como era una sociedad donde la clase y la posición social que ocupaba cada uno lo era todo, era un mundo muy de las apariencias.

Por ello, basado en estas distinciones sociales, la decoración de principios de siglo aglutinó dos realidades bien diferenciadas de la sociedad. Por un lado estaba el mercado comercial local que realizaban los **artesanos** y por otro lado esta la esfera de los **nobles** con la construcción y la decoración de sus hoteles. Ambas realidades estaban tan

²¹SCOTT, Katie. *The Rococó Interior. Decoration and Social Spaces in Early Eighteen-Century Paris*. New Haven & London: Yale University, 1996, p.101

sincronizadas que aquellas cosas que los artesanos hacían eran las que los nobles necesitaban. Esto conllevaba una **estructura social perfectamente regulada**, falta de conflicto y capaz de reproducirse a sí misma. A través del estudio detallado en planta y de la decoración de aquella época, es posible establecer algunos de los caminos en los que la arquitectura consiguió dirigir las vidas de los individuos y ayudó a dar forma a sus percepciones de la sociedad. Así, de este modo, el gusto noble satisfacía las necesidades de la época ya que había una conexión directa entre la experiencia producida por el placer estético y la vida relajada que se llevaba en esos interiores.

Fue una sociedad muy marcada por la **influencia de las mujeres**, quienes hicieron que la arquitectura se volviese hacia lo íntimo, al dar **prioridad a lo decorativo** frente a lo constructivo y al valorar ante todo la comodidad de esos espacios y esos muebles sobre los que disfrutaban de los placeres de la vida. Igual que en el siglo anterior, la mujer holandesa introdujo la domesticidad en el hogar, la mujer del siglo XVIII exigió **muebles mas cómodos y menos formales**. Este hecho resultó sin duda alguna, de igual importancia en la revolución de la casa, ya que introdujo otro nuevo término, el **confort**.



10. Exterior simétrico y clásico del *hôtel* francés *Château du Sablé*, 1715-20.

Rehabilitado y adaptado al rococó en el siglo XVIII

El rococó era una **arquitectura de interior**, por primera vez se estaba haciendo una distinción importante entre la decoración de interiores y la arquitectura de exterior. En las **fachadas** de los edificios franceses **casi nunca se encontraban rasgos rococó**. No sólo las mansiones del siglo XVIII eran representadas generalmente como fachadas cerradas, sino que los puntos de vista invariablemente enmarcados por las aberturas ocultaban las formas

que se desarrollaban detrás de ellos. Era tradición que el exterior de los *hôtels* fuese simétrico y esta **simetría** era la que constituía, en gran medida, la **belleza de los edificios**. El significado simbólico de la simetría, cuyos placeres estéticos derivan de las percepciones de la humanidad heredadas de la antigüedad, era subrayada por el uso de los ordenes clásicos. Estos acentuaban la impresión visual de simetría, creando patrones y repeticiones a intervalos fijos a lo largo de los alzados. La simetría y la proporción podrían haberse conseguido sin emplear los ordenes clásicos, pero su uso garantizaba el objetivo arquitectónico, de modo que el uso de columnas y pilastras se asoció con las viviendas nobles.²²

La casa de principios de siglo **todavía no era considerada un hogar**. Era un lugar de retiro de los elementos pero no de la vida pública, ya que aún no había distinción entre las relaciones profesionales y las personales. La casa se consideraba el **centro de la vida social** y la vida se regía por las relaciones sociales. De este modo, las visitas eran parte de la rutina diaria y eran llevadas a cabo por la más estricta seriedad. Esta incesante hospitalidad que llenaba las casas de los nobles con un amplio ir y venir de individuos, consistía en parte de un intercambio de reconocimiento y respeto. Sin embargo, detrás de esas fachadas rígidas y distinguidamente nobles, se escondía un carácter decididamente más cambiante. Y es que esta idea de sociabilidad generó un mayor **desarrollo de la vida privada**, ya que la vida en sociedad en la que se veían constantemente obligados a vivir, les llevó a buscar espacios donde poder descansar de todo ese bullicio.

Como ya se ha comentado, fue el primer estilo que se **elaboró exclusivamente para el interior**, lo que aceleró el aumento del confort doméstico. En esos interiores domésticos la arquitectura, la escultura, la pintura y la decoración de interiores adoptaron unos modos ornamentales, de forma que todos ellos se unían en igualdad de importancia. Se le prestaba la misma atención a la realización detallada de un objeto de decoración, como podía ser una lámpara o una cajita, que al envoltorio arquitectónico o a cualquiera de los cuadros que colgaban de sus paredes.

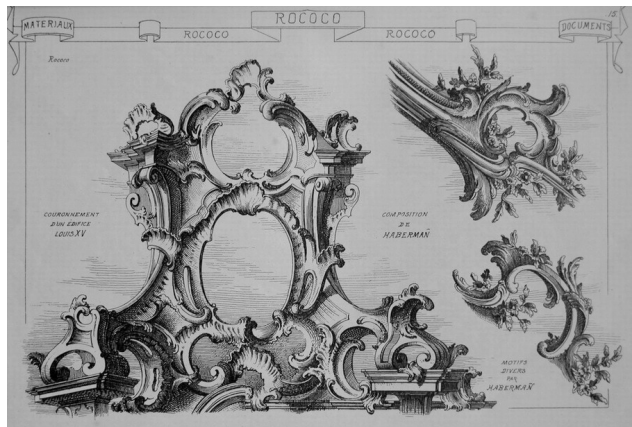
²² SCOTT, Katie. *The Rococó Interior. Decoration ...* , p.84, 92-94



11. Interior rococó del *Hôtel Soubise*, Paris

Una **característica fundamental** del interior rococó es **la unidad**. Esto se consiguió gracias a que se logró integrar los distintos elementos, conformando un entorno donde el diseño global era aplicado a muebles, lámparas, jardines, ventanas, etc. Con esto se conseguía un interior fluido, que invitaba a moverte por sus espacios y descubrirlos al detalle, ya que la minucia con la que estaban elaborados eran dignos de admiración. El rococó renunció a la simetría, pues eran espacios donde dominaba la curva generando conjuntos complejos y dinámicos. Esta unidad que se ha comentado se logró en mayor medida gracias al uso de la **rocalla** en todos los elementos. Esta era la ornamentación que recuerda a las plantas enredaderas que escalaba tanto por paredes como por muebles y espejos, uniendo la ornamentación del envoltorio arquitectónico. A principios del siglo la nobleza comenzó a tomar interés por la naturaleza, de modo que esta se veía reflejada en las formas y las pinturas que decoraban los interiores. De entre todas las formas naturales destaca la concha que aportaba un punto de nobleza a los interiores de la década de 1830. Más tarde la concha se transmutó en algas, encajes y otras formas; se volvió membranosa, fue rota o indentada hasta que la forma natural se convirtió en un signo o,

como dicen los pintores modernos, en un objeto, la *Rocaille*. Estos signos aparecían por sí solos o unidos en forma de C o S, contrastando con los elementos o soportándolos, logrando de este modo esa unidad comentada.²³ La rocalla era una solución que introducía variedad en la ornamentación arquitectónica. Fue desarrollada en un principio para enriquecer los paneles interiores y para disminuir el peso de los elementos arquitectónicos, así como para añadirle ciertos toques elegantes. Pronto la rocalla acabaría decorando tanto objetos como muebles, convirtiéndose en un **elemento indispensable de la decoración rococó.**



12. Grabado en el que se muestra un detalle de *rocalla*



13. Interior en el que se muestra la presencia de plantas.
La duquesa de Berry en su tocador, de J.F. Gamerey, 1822

Además de las representaciones naturales, también eran interiores en los que **abundaba la presencia de plantas naturales** como podían ser las palmeras. "Se toma nota de la creciente importancia de las jardineras con flores frescas, que traen la naturaleza al interior de la habitación, a pesar de que la naturaleza exterior ha sido excluida mediante cortinas y colgaduras"²⁴.

²³ GIEDION, Sigfried. *La mecanización ...* , p.325

²⁴ PRAZ, Mario. *An Illustrated History of Interior ...* , p.200

Esta **unidad también** se conseguía **gracias la pintura decorativa**, que conseguía que trabajasen al unísono escultores de madera, trabajadores de vidrio, textiles y pintores de casas. De entre todos los materiales utilizados para panelar los interiores tiene una especial importancia los **espejos**. Esto se debe en gran medida a las reflexiones que produce y el poder que tiene de **amplificar el espacio, la luz y la ornamentación** de la habitación. En el siglo XVIII se produjo un importante desarrollo de la industria del cristal, que favoreció su gran difusión y el empleo en interiores del siglo; ya que permitía multiplicar hasta el infinito creando fantasías y magia alrededor de los espejos, especialmente cuando se situaban opuestamente dos espejos. Aparte de espejos, también se empleaban para panelar las paredes papeles importados de China y del Este, ya que debido a la cada vez más frecuente admiración por lo exótico, su uso garantizaba el éxito en el mercado del lujo.



14. Interior con gran presencia de espejos que multiplican el espacio.
Sala de los espejos en el palacio de Nymphenburg, Munich, 1734-1739

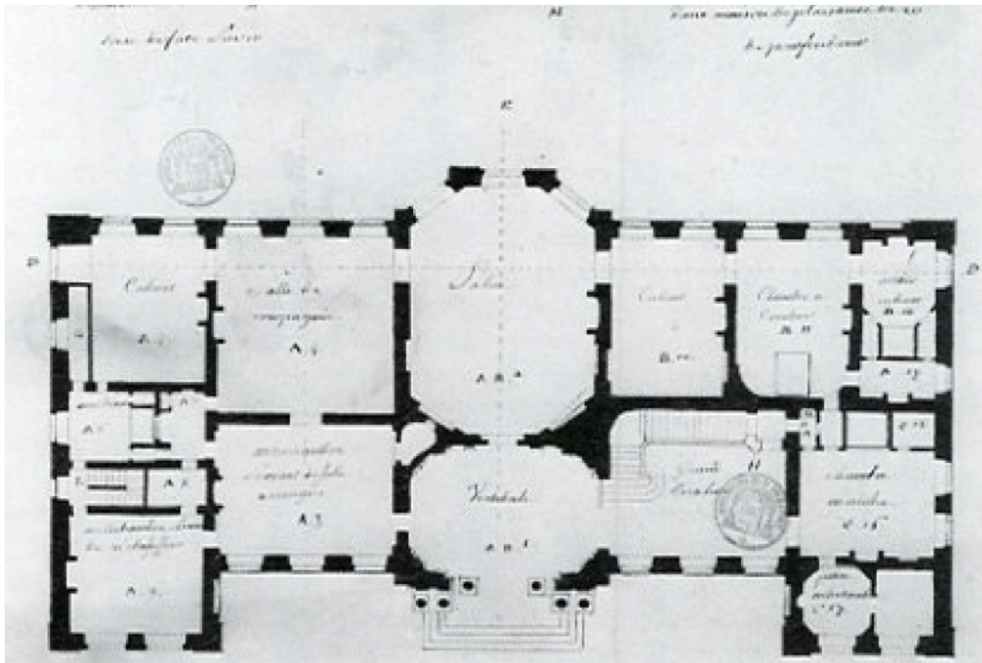
Hasta el siglo XVIII muchas habitaciones eran multifuncionales, pero sería en este siglo cuando gradualmente se empezase a producir una distinción hacia una **distribución más especializada**. “De acuerdo con el abad Laugier, las casas contenían dos tipos de habitaciones, las que cumplían la función de necesidad práctica - como eran los comedores, los roperos, los armarios de baño y los cuartos de baño – y aquellas que atendían a necesidades sociales – como eran los salones, las bibliotecas y las galerías. Las primeras respondían a la necesidad de ‘comodidad’ por lo tanto eran esenciales; mientras que las segundas eran meramente para la ‘magnificencia’ de los grandes Señores.”²⁵ Pues como ya se ha comentado, tanta sociabilidad requería de espacios íntimos para uno mismo. Así, se comenzó a producir la **diferenciación de habitaciones** que generó la necesidad de ordenar las viviendas. Las habitaciones ya no sólo estaban todas organizadas en *enfilade*, sino que también se podía **llegar a una habitación sin pasar por la otra**. Las habitaciones públicas seguían llamándose *salles*. Dentro de estas, el salón era la estancia más importante, en él se reunían para conversar. La importancia fundamental que en el siglo XVIII adquirió la conversación, hizo del salón el foco central de las habitaciones de sociedad, seguido de cerca por el comedor. La mesa del comedor ha llegado a ser considerada, en algunos casos, como el elemento generador de la sociedad. El salón se situaba en la primera planta rodeado de otras habitaciones de entretenimiento como eran los salones para el té o el café, el billar y la habitación para el juego de cartas. El sitio donde se dormía ya no era una habitación, era la cámara de lecho que disponía de una cama en un nicho. Alrededor de ésta, se situaban otras estancias cuya función estaba relacionada con ella. Eran el baño, el guardarropa, el vestidor y el *meridienne*; este último tenía un lecho que servía para descansar durante el día. La diferenciación de espacios que se está comentando, surgió debido a que se estaba produciendo una especialización de las funciones en las estancias, es lo que se conoció con el nombre de **convenance** y que el autor Blondel describirá como “que cada habitación esté localizada de acuerdo a su propósito y de acuerdo con la naturaleza del edificio, y que ella tenga una forma y una proporción relacionada con su función; la vivienda de un particular no deberá, en este sentido, estar distribuida del mismo modo que el palacio de un soberano.”²⁶ De este

²⁵ SCOTT, Katie. *The Rococó Interior. Decoration ...* , p.97

²⁶ Ibidem. p.104

modo, la diferencia entre las viviendas no sólo era cuestión del tipo de habitaciones que contenía sino que también dependía de la organización de estas. No sólo el diseño ornamental evolucionaba hacia formas más complejas, también se incrementaba el coste de materiales utilizados, así como los efectos de luz, para conseguir en conjunto un efecto más sorprendente.

En el siglo XVIII, la **nobleza** era un atributo que se adquiría por nacimiento. Esta nobleza, no sólo pasaba más tiempo en las ciudades sino que también gastaban más dinero en sus propiedades urbanas. Estas casas nobles, también conocidas como **hôtels**, eran fácilmente reconocibles desde el exterior por sus *portés-cochères*, extensa explanada situada frente a la casa que servía para dejar los carruajes y que a menudo se encontraban apartados de la calle. La nobleza habitaba un mismo tipo de edificación con independencia de su situación en el campo o en la ciudad, hecho que propició y ayudó a dar forma a la ciudad, cediendo sus espacios abiertos y jardines al entorno urbano.



15. Planta de un hôtel ideal rococó, con división de espacios en *appartements de parade, de société y de commodité*.

Grabado de J.F. Blondel

La **casa de un noble** debía contener al menos **tres apartamentos**: el ceremonial, llamado *appartements de parade*; el social, conocido como *appartements de société* y el personal, designado como *appartements de commodité*. Los dos primeros eran públicos, mientras que los **appartements de commodité** eran de uso privado del dueño o dueña y rara vez se abrían a desconocidos. En ellos era donde recibían a amigos muy cercanos y familiares, donde se ocupaban de asuntos personales, donde dormían en invierno y donde descansaban en caso de enfermedad. Era un lugar en el que poder descansar en un ambiente cómodo y liberarse de las presiones de la vida pública. Por el contrario los **appartements de parade**, estaban destinados a fines de magnificencia o para proporcionar la residencia particular del dueño. En estos se debía recibir a la gente de calidad y tratar los asuntos de importancia. Estaban compuestos de varias salas como eran la *salle d'assemblée*, la *chambre de parade*, el *cabinet*, el *arrière cabinet* así como algunos armarios. El propósito de las antecámaras y la *salle d'assemblée* era recibir a la gente distinguida mientras esperaban que el dueño les atendiera; de modo que que el *chambre de parade* y el *cabinet* eran los lugares en los que se producían tales encuentros. Los **appartements de société**, sin embargo, estaban compuestos por una antecámara, un comedor, una *salle de compagnie*, un *salon* y algunos *cabinets* y armarios. A pesar de que algunas unidades como eran la antecámara y *cabinets* eran comunes en el apartamento ceremonial y el social, los diferentes contextos cambiaban ambos ambientes y sus funciones. Las habitaciones dentro de los apartamentos de sociedad solían proveer el contexto para diversas formas de entretenimiento como eran comer, conversar, jugar, bailar o escuchar música; mientras que el apartamento ceremonial ofrecía oportunidades para la distinción. En estas viviendas, la *enfilade* se utilizaba a menudo para intercomunicar espacios, tanto en el apartamento ceremonial como en el social, así como una medida de distinción, ya que cuando todas las puertas estaban abiertas era posible admirar toda la longitud del edificio de un vistazo.²⁷

Pasando ahora a hablar de otro grupo importante de la sociedad, las **casas burguesas parisinas** estaban **más subdivididas** que en tiempos atrás. Ahora tenían cinco o seis habitaciones importantes y no dos o tres como habían tenido anteriormente. Una vez entrabas por la puerta, te encontrabas ante un **gran vestíbulo** desde el que se podía

²⁷ SCOTT, Katie. *The Rococó Interior. Decoration ...* , p.105

acceder a cualquier habitación de la casa. Aparte de la cocina y el salón, habían una serie de dormitorios privados, varias habitaciones más pequeñas algunas de las cuales se utilizaban como despensa o cuarto de los criados y un baño. Sin embargo, **no habían cuartos de baño** más que en las casas de los ricos. Por ello, otro aspecto que aportaba comodidad para aquellos que se lo podían permitir, era la presencia de cuarto de baño o baños, ya que el bañarse se consideraba más una moda que una necesidad, era una manera agradable de pasar el tiempo.

Por tanto, podemos decir que fue en este período cuando, debido al hedonismo reinante, aparecieron los **primeros muebles confortables**. Y es que el rococó aparte de ser un estilo de ambiente, otorgó gran importancia a los muebles. Debido a que las diferentes habitaciones iban adquiriendo funciones específicas, esto generó la aparición de una gran cantidad de muebles también específicos. Se produjo una **extraordinaria evolución de los muebles sostenedores** ya que como la mayor parte del tiempo la pasaban en los salones conversando, la comodidad de estos adquirió un gran valor. Se concebían para estar a gusto y descansar. De entre todos los muebles, se prestó **especial interés a la silla**, que por primera vez se adaptaban al cuerpo humano. Se produjeron una serie de cambios en la silla de modo que conseguían ser más cómodas y ergonómicas. El respaldo, en vez de construirse recto como se hacía antes, formaba un ángulo. Este debía estar ligeramente inclinado hacia atrás y preferiblemente algo curvado para adaptarse a la forma de la columna vertebral. Los brazos se curvaban, en vez de ser rectos como antes, y las sillas se construían más anchas y más bajas para permitir mayor flexibilidad al sentarse. Debían estar lo suficiente almohadilladas para impedir que los huesos estuviesen sometidos a presión, pero no tanto que los muslos y las nalgas estuviesen apretados contra la base de la pelvis. Asimismo, los **muebles de descanso** que se crearon a finales de este siglo, servían para un breve relajamiento transitorio y proporcionaban un contraste muy distinto del reposo estático que se producía en la cama. **El siglo XVIII descubrió el confort físico, pero sus ideas nunca estuvieron dominadas por la comodidad**. Desde luego que eran muebles que invitaba a sentarse, pero complacían tanto a los ojos como al cuerpo, ya que estaban diseñados ante todo para ser admirados. En las últimas décadas del siglo XVIII Inglaterra se situaría a la cabeza en cuanto a confort se trataba, pese a que fue Francia quien creó el nuevo confort gracias al Rococó.²⁸

²⁸ GIEDION, Sigfried. *La mecanización ...*, p.329 y 332

Durante el siglo XVIII nació otro estilo de mobiliario y de interiores, lleno de *Stimmung* y fue el estilo inglés de **Robert Adam**. Él concibió su idea de decoración de interiores con gracia y delicadeza, con arabescos de estuco amenizados por pequeños medallones de colores, en cuyos interiores habían escenas mitológicas. Su idea era sustituir la grandeza masiva de los interiores de los palacios georgianos con un sistema de decoración en relieve, sin significado tectónico pero aportando **ligereza y elegancia**. Los interiores neoclásicos de Adam, establecieron un nuevo tipo de *Stimmung* que reconcilió la intimidad burguesa con la dignidad y sobriedad del mobiliario clásico. Por tanto, una de las grandes aportaciones de este estilo en la búsqueda del confort en la vivienda, fue incorporar la elegancia en el interior, creando un conjunto en el que resultase agradable estar.²⁹

A mediados del siglo XVIII se iniciaría la **Revolución Industrial en Inglaterra**, que más tarde se extendería al resto de países. Este acontecimiento desencadenado a partir de la ilustración que se estaba llevando a cabo desde finales del siglo XVII, supuso un **gran cambio en la sociedad** ya que aumentó la población considerablemente. También se produjo un incremento notable de la producción industrial, así como la mecanización de los sistemas de producción. Como cabía esperar, tuvo su impacto en la arquitectura debido a que **se modificaron las construcciones** para adaptarlas a la nueva sociedad. Los materiales empleados tradicionalmente como eran la piedra, la madera y el ladrillo se empleaban de un modo más racional, a la vez que se estaban **introduciendo nuevos materiales** como eran el vidrio y el hierro. Durante la segunda mitad del siglo XVIII la industria del **vidrio hizo grandes progresos**, llegando en 1806 a estar capacitada para producir vidrios de hasta 2,50 x 1,7 metros. El consumo inglés de hojas de vidrio se sextuplicó en poco más de una década, al mismo tiempo que los precios disminuían. Se **universalizó el uso del vidrio para los cerramientos**. Se empezaron a construir las primeras estaciones de ferrocarril y los nuevos comercios con paredes totalmente de vidrio. Se **generalizó el uso del hierro de fundición** en la construcción de edificios, empleándose en vigas y columnas, conformando el esqueleto de muchos edificios industriales. Este material permitía cubrir **grandes espacios con estructuras relativamente ligeras**. Se comenzó a experimentar asociando el vidrio con el hierro para obtener

²⁹ PRAZ, Mario. *An Illustrated History of Interior ...* , p.55

cubiertas translúcidas, cuya combinación se emplearía en grandes lucernarios en numerosos edificios públicos. Ejemplo de todo ello fue el *Palacio de Cristal*, de Joseph Paxton, que en 1851 ejemplificaba todas estas cualidades del vidrio y el hierro.

Con todas estas mejoras lo que se pretendía era diseñar una arquitectura fácil, rápida a la hora de construirse y más barata. Y es que se estaba produciendo un **movimiento demográfico importante hacia las ciudades** por lo que se tenían que construir nuevas viviendas, así como fábricas y almacenes. Era una época de gran progreso científico, en la que se estuvo analizando la resistencia de los materiales, así como de que manera mejorar las instalaciones de la obra e introducir maquinaria de construcción. **Las casas de la ciudad industrial eran más higiénicas y confortables** que lo habían sido las casas de generaciones anteriores. Fue por tanto una época que marcó un gran avance, en lo que más tarde serían unos cambios en la vivienda y que pretenderían llegar a toda la sociedad. Esto se conseguiría a través de la estandarización de algunos parámetros de calidad que, sin duda alguna, conformarían la vivienda de la actualidad.³⁰

³⁰ BENEVOLO, Leonardo. *Historia de la Arquitectura Moderna*. Barcelona: Gustavo Gili, 2007, p.18-42

LA DEMOCRATIZACIÓN DE LA COMODIDAD

A finales de siglo XVIII y especialmente durante el siglo el XIX surgió la preocupación o la necesidad de **buscar un estilo moderno** que representase todos los cambios que se estaban produciendo. Se siguieron **resucitando estilos antiguos** de una amplia variedad, derivados del mundo antiguo egipcio y clásico, de Bizancio y de la Edad Media. De este modo, cuando un arquitecto se enfrentaban ante un nuevo edificio, podía abordarlo desde tres perspectivas diferentes. Una primera era el **historicismo o revivalismo**, otra el **eclecticismo** y una tercera el **racionalismo**. Cada una de ellas defendía unos ideales en cuanto a cómo construir un edificio para que respondiese a una época y a una sociedad determinada.

El **historicismo o revivalismo** consistía en imitar el estilo elegido, con lo cual se esperaba poder reproducir las virtudes morales que tal estilo comportaba, pero existía el peligro de que se copiasen los rasgos exteriores del estilo sin reproducir las cualidades esenciales. Si un conjunto de formas habían sido adecuadas para un contexto como podía ser el egipcio, el griego, el renacentista o el gótico ¿podrían realmente llegar a ser válidos para el contexto del siglo XIX? Por otro lado el problema de la revitalización historicista no se podía considerar separado del tema de la adecuación al presente; pero en este caso, resultaba difícil evitar la arbitrariedad, ya que había pocas convicciones orientativas que ligasen formas, funciones y significados. Por esta razón, cuando un arquitecto trataba de demostrar por qué había elegido un estilo y no otro, sus argumentos debían ser fuertes, ya que estos tenían que aportar certeza en una situación extremadamente oscilante.

Por ello, no debemos pensar, que durante este periodo se produjesen obras arquitectónicas de menor calidad, ya que el acierto en ellas y en sus arquitectos era saber sintonizar la forma y el contenido del estilo elegido, con la cultura, la tecnología y los ideales de esa sociedad en un lugar y un momento determinado. En principio, los arquitectos tenían que estudiar los estilos del pasado, de modo que los supiesen sintetizar y traducir al lenguaje propio del momento en el que vivían. Su intención era diseñar una arquitectura propia del siglo XIX que uniera lo mejor de la edificación del pasado acorde con la sociedad del momento. No siempre lo consiguieron. Dado que, al fin y al cabo, las cualidades duraderas de la arquitectura eran propensas a trascender los rasgos obvios del estilo. De este modo encontramos verdaderas obras maestras de este siglo, como son la biblioteca Saint-Geneviève de Paris, de Henry Labrouste; el Altes Museum, de Karl Friedrich Schinkel entre otras muchas obras. Schinkel insistía "Cada obra de arte, de

cualquier clase, debe contener siempre un nuevo elemento y ser una aportación viva al mundo del arte [...]”. La tradición debía inspirar la creación pero a su vez, la creación también debía mantener viva la tradición.³¹

Hegel intentaba interpretar de un modo lógico la secuencia de los estilos como una sucesión de tesis, antítesis y síntesis, dando por concluido un ciclo y terminaba recomendando el eclecticismo a los contemporáneos.³² La práctica del eclecticismo, por otra parte, se acompañaba de una mala conciencia, más extendida que nunca antes. Los escritores de vanguardia lo atacaban desde un principio y los arquitectos más reflexivos manifestaban su perplejidad ante las contradicciones que diariamente comprobaban en el ejercicio de su profesión.

“¿En qué estilo arquitectónico quiere su casa? El propio arquitecto hace generalmente esta pregunta a su cliente, al iniciarse sus relaciones, y si el cliente no es un experto en esta materia, puede que se asombre un tanto cuando descubre lo que representa tal invitación. Por instinto o, quizá, por capricho debe elegir entre una docena de estilos principales, todos más o menos antagónicos entre sí, todos con sus respectivos partidarios o detractores, y tanto más incomprensibles cuanto más a fondo se examinan- es decir, cuanto más perplejo el cliente empieza por explicar que quiere únicamente una casa sencilla y confortable, en ningún estilo, o, mejor, en un estilo confortable si es que existe. El arquitecto naturalmente está de acuerdo, pero replica que existen muchos estilos confortables, que todos son confortables... Debe usted elegir el estilo de la casa, como elige el modelo de su sombrero. Puede escoger entre el estilo clásico, con columnas o sin ellas, con arcos o adintelado, rural o civil, o incluso palatiano; puede elegir el isabetiano, con las mismas variedades, o también el renacimiento, o bien, para no nombrar los estilos menores, el medieval, el gótico, que está ahora muy de moda en cada una de sus formas, del siglo XI, XII, XIII, XIV; como usted prefiera, feudal, monástico, escolástico, eclesiástico, arqueológico, eclesiológico, y así indefinidamente.

Pero es que en realidad yo preferiría no hacerlo. Deseo una simple, substancial, cómoda casa para un caballero; y, **perdón por repetirlo, no quiero ningún estilo.** Quisiera, realmente, que no tuviese estilo alguno, creo que me costaría un montón de dinero y

³¹ CURTIS, J.R.William. *La Arquitectura Moderna desde 1900*. London: Phaidon, 2006, p.26

³² HEGEL, Georg W. F. Citado en CURTIS, J.R.William. *La Arquitectura Moderna desde 1900*. London: Phaidon, 2006, p.24

probablemente no me gustaría. Fíjese en mí, soy un hombre de gustos muy sencillos, no soy clásico ni elisabetiano, me parece que no soy renacentista, y estoy seguro que no soy medieval, no pertenezco al siglo XI, ni al XII, ni al XIII, ni al XIV, no soy feudal, ni monástico, ni escolástico, ni eclesiástico, ni arqueológico, ni eclesiológico. Lo siento mucho, pero usted debería tomarme como soy y **construir mi casa en mi estilo.**"³³

¿Por qué entonces no se podía tener una casa normal, construida para exigencias normales? Resultaba difícil saber que estilo escoger, es más había otro modo de afrontar los dilemas y las oportunidades proporcionadas por la perspectiva del pasado. En vez de utilizar un único estilo para aspirar a unos determinados valores, el **eclecticismo** defendía que se podían utilizar varios estilos para crear un lenguaje basado en las cualidades de todos ellos. Esta postura hizo posible algunos de los edificios más absurdos del siglo, aunque también creo algunos de los edificios más magníficos. Entre los destacados se encuentran edificios que combinaban las disciplinas clásicas en planta, la claridad gótica en la estructura, los efectos románticos en la silueta, con el uso de materiales modernos.

Por esta razón, se utilizaban varios estilos en función del tipo de edificio o habitación. Así, por ejemplo, para edificios parlamentarios se solía utilizar el neogótico, pero este estilo producía unos interiores lúgubres. También se utilizaron mucho estilos chinos o islámicos, los cuales resultaban exóticos, pero al final acababan cansando. Las habitaciones podían estar amuebladas en neogriego, neogótico o neorrocó porque cualquier estilo valía. Dentro de una misma casa se podía producir cierto eclecticismo, cada estancia podía estar decorada en un estilo diferente según el carácter que se le quisiese otorgar a cada habitación. Así, en el siglo XIX era habitual que el comedor estuviese decorado en estilo neogótico, la sala de fumar en estilo oriental, la habitación femenina y privada en estilo rococó y el cuarto de baño podía ser en estilo pompeyano.

En estos interiores, se comenzaron a introducir, cada vez con más frecuencia, **elementos o ideas de Oriente**, ya que el hombre industrial del siglo XIX deseaba una atmósfera que no fuese de su entorno. El Oriente significaba color y aventura, romance y leyenda. Mientras en Occidente nadie disponía de tiempo, en Oriente todo el mundo,

33 KERR, Robert. *The Gentleman's House, or How to Plan English Residence from the Personage to the Palace*. Londres, 1864. Citado en *Architectural Review*, vol. 110 (1915), p.205

tanto ricos como pobres, disponían de tiempo y de ocio. Es decir, mientras que aquí la vida se regía por la tensión, allí estaba gobernada por la relajación, es por esto que lo oriental tuvo cada vez mayor influencia en los interiores occidentales.

El último modo de abordar esta búsqueda de estilo era el **racionalismo**, cuya doctrina defendía que las mejores formas estaban enraizadas en las exigencias funcionales o estructurales. Fue la base de visiones más materialistas y sistemáticas de la arquitectura y fue alimentada por los métodos disciplinados de los ingenieros, quienes cada vez iban ganando mayor terreno en el campo de la arquitectura. En su versión más extrema el racionalismo defendía que las formas bellas y apropiadas surgirían automáticamente en cuanto los problemas se analizasen en términos propios y no a través de los precedentes.

No obstante, Viollet-le-Duc, quien también pertenecía al grupo de los racionalistas, tenían un punto de vista un tanto diferente, al valorar más los ejemplos medievales que los clásicos, argumentando que los primeros mostraban una expresión más honesta de los materiales y la construcción. Estaba muy preocupado por la incapacidad de encontrar un estilo propio del siglo XIX y alegaba que la respuesta se encontraría en la creación de formas verdaderas tanto respecto al programa como a los métodos de construcción.³⁴

“En arquitectura hay dos modos necesarios de ser verdadero. Hay que ser verdadero respecto al programa y verdadero respecto a los métodos de construcción. Ser verdadero respecto al programa es satisfacer, con exactitud y sencillez, las condiciones impuestas por la necesidad; ser verdadero respecto a los métodos de construcción es emplear los materiales de acuerdo con sus cualidades y propiedades [...]; las cuestiones puramente artísticas de la simetría y la forma aparente son sólo condiciones secundarias en presencia de nuestros principios dominantes”.³⁵

Hacia 1830 Schinkel argumentaba la idea de expresar la construcción directamente, sin ningún tipo de filtros estilísticos, pero rehuyó el funcionalismo puro aduciendo que carecía de lo histórico y lo poético. Hacia finales del siglo XIX, la arquitectura moderna se encontraba entre la visión historicista o las expresiones directas de la función y la estructura. Todo esto llevó a una situación en la que el contraste en las ciudades, con sus nuevos edificios al consumo y a la exhibición cultural, y las fábricas, los barrios degradados

³⁴ CURTIS, J.R.William. *La Arquitectura Moderna ...* , p.26-27

³⁵ VIOLLET-LE-DUC, Eugene. Citado en CURTIS, J.R.William. *La Arquitectura Moderna desde 1900*. London: Phaidon, 2006, p.27

y las casas de vecindad; es decir, la diferencia entre ricos y pobres, era tan espectacular que resultaba desestabilizador y alentador. Pese a que las formas de Viollet-le-Duc no llegaron a resolver el problema de una arquitectura moderna que mejorase los resultados de la ciudad industrial, sus ideas sí que siguieron vivas y llegaron a tener una gran influencia entre los arquitectos pioneros de la arquitectura moderna que se empezaría a desarrollar en el siglo XX.

Las múltiples reutilizaciones que se sucedieron en el siglo XIX, sirvieron para construir los nuevos edificios del momento como eran los museos, teatros, bibliotecas, bancos, edificios parlamentarios, óperas y casinos. En ellos, las referencias históricas podían manipularse para evocar enlaces entre la situación cultural del momento y las *Edades de Oro* de cada estilo. Todos estos edificios vendrían a añadirse a los nuevos instrumentos del comercio que se estaban construyendo, entre los cuales estaban las fábricas, las estaciones ferroviarias, los mercados, los nuevos rascacielos o los grandes almacenes. Esto se debió a que en las últimas décadas del siglo XIX, las nuevas tecnologías del hierro y el vidrio acabarían desarrollado su propia capacidad iconográfica simbolizando las nociones del progreso en la ciencia, como lo sería por ejemplo la construcción de la *Torre Eiffel*. Así, los **sistemas vernáculos** serían **sustituídos gradualmente** por sistemas estandarizados en vidrio y hierro. La arquitectura moderna que derivó de la Revolución Industrial, aportó nuevos clientes, generó nuevos problemas y también proporcionó nuevos métodos de construcción y nuevas formas. Se produjo una ruptura entre la ingeniería y la arquitectura, apareciendo cada vez más la ingeniería como la más inventiva y receptiva a nuevas ideas.³⁶

En la década de 1840 los obreros **emigraban del campo a las ciudades** para ganarse la vida, ya que la mecanización de la agricultura los había expulsado del campo y en las ciudades habían muchas más oportunidades. En la ciudad las **condiciones de vida** eran en general **muy malas**. Las viviendas se construían en las inmediaciones de las fábricas por necesidad, ya que no existía transporte público. Aún tendrían que pasar unas cuantas décadas hasta que se mejorasen las condiciones interiores de las casas, el alcantarillado y el abastecimiento de agua y alimentos. Mientas tanto, había quienes se aprovechaban de esta necesidad desesperada de vivienda, comprando terrenos en zonas industriales que posteriormente convertían en casas amontonadas en hileras, sin alcantarillados ni otros

³⁶ DE BOTTON, Alain. *La Arquitectura ...* , p.39 y 46

servicios básicos. Eran los constructores especuladores que vieron en esta situación la posibilidad de enriquecerse, mientras la vida en estas casas era miserable y los niveles de salud e higiene eran pésimos.³⁷ Hubo, por estas y otras muchas razones, aquellos contrarios a la industrialización que se estaba produciendo; entre los que destacan Morris, Ruskin y Pugin. Ellos abogaron por una reintensificación de los oficios y una reintegración del arte y la utilidad.

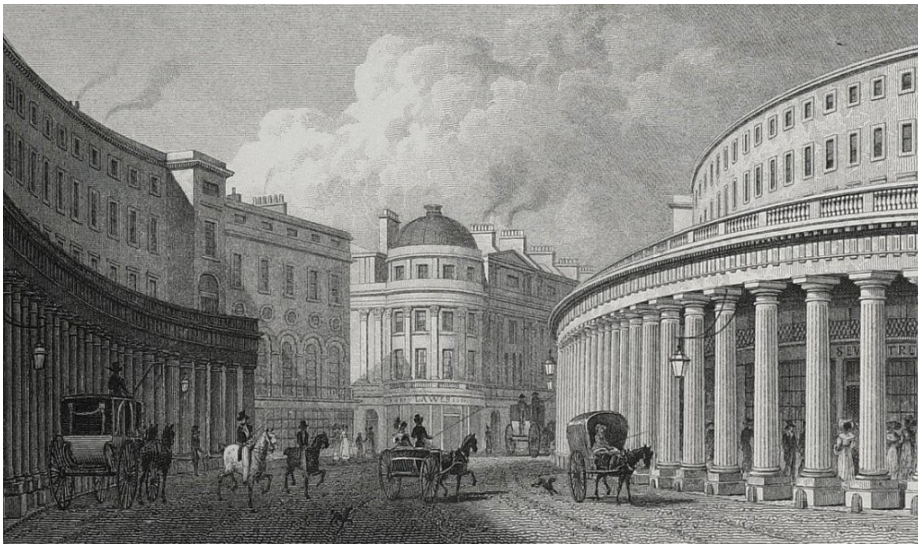


16. Exaltación de los monumentos, Plan Urbanístico de Haussmann, París

En la **segunda mitad del siglo XIX** se desarrolló en Francia y en Gran Bretaña una gran transformación urbanística, en las ciudades de París y Londres, que generó la democratización de los interiores para la clase media, teniendo gran relevancia en el diseño interior. La **transformación llevada a cabo en París** estaba promovida por el emperador Napoleón III y por el funcionario público Georges Eugène Haussmann. Sus planes para la ciudad cortaban el tejido antiguo con amplios bulevares, que pretendían hacer más eficaz la ciudad, descongestionando para ello su circulación. A su vez, también querían **exaltar los monumentos** y la gloria de los imperios presentes y pasados, uniendo para ello con vistas los puntos focales. Del mismo modo, también querían permitir la

³⁷ YARWOOD, Doren. *La Arquitectura en Europa. Los siglos XIX y XX*. Barcelona: Ceac, 1994, p.9-10

entrada de luz, aire y vegetación para la burguesía, a cambio de llevarse a los pobres a las afueras de la ciudad, para convertir toda la ciudad y en especial los **bulevares en escenarios sociales**. Los arquitectos principales de Napoleón I fueron Charles Percier y Pierre Fontaine. Sus obras en las fachadas que daban a las calles del nuevo trazado seguían las líneas del clasicismo romántico, por su interpretación austera con bonitos detalles y arcadas cuidadosamente proporcionadas. Esta austeridad exterior contrastaba con los interiores ricamente ornamentados.³⁸



17. Regent Street, transformación de Londres llevada a cabo por John Nash

La **segunda de las transformaciones**, esta vez producida en **Londres**, vino de la mano del arquitecto John Nash con su desarrollo de **ciudad jardín**. Esta nueva ciudad se concibió para las **clases acomodadas** e incluía un parque con palacio de verano, palacetes, un lago, un canal rodeado de **terrace** y varios centros de interés. Los **terrace y los crescents** eran hileras de casas adosadas rectas y curvas respectivamente, que se construyeron entre los años 1812 y 1832. La construcción de **terrace** ya se había iniciado en el siglo XVIII en ciudades como Bath, Londres o Edimburgo; pero no sería hasta principios del siglo XIX, con el aumento considerable de población y urbanización, que se

³⁸ YARWOOD, Doreen. *La Arquitectura en ...* , 1994, p.21-26

hicieron necesarias este tipo de viviendas construidas a un ritmo más acelerado. En esta época se produjeron construcciones especulativas, entre las cuales destaca Thomas Cubitt como creador de la empresa de construcciones al estilo moderno. Utilizó sus influencias para combatir los abusos que expansiones de este tipo estaban produciendo en la arquitectura, la construcción, así como en el nivel de vida. Por ello dedicó un **especial interés** a mantener un **buen nivel de construcción, de alcantarillado y de iluminación**. La expansión urbanística también tuvo lugar con fines recreativos en ciudades costeras como fue Brighton, donde también se construyeron *terraces* basadas en las de Regent's Park de Nash. Estas construcciones tenían las fachadas revestidas de estuco pintado como las de Londres.³⁹

En ambos casos, tanto en París como en Londres, se trataba de **casas burguesas del siglo XIX**, que cuidaban al detalle la ornamentación, ya que parte de la vivienda tenía un punto de representación. El alto burgués ponía en evidencia la solidez de su alto linaje a través de su casa. Eran interiores, como ya hemos comentado antes, muy eclécticos en los que se desarrollaban varios estilos a lo largo de las diferentes estancias de la casa. El salón era el espacio más importante de la residencia y solían escogerse estilos cargados de ostentación de cierta nobleza y elegancia. El comedor era el segundo espacio importante por detrás del salón y en él era habitual usar un estilo sólido como era el neogótico o el neobarroco. Esto último es lo que sucedía en las casas de la alta burguesía, sin embargo el siglo XIX destaca por el papel fundamental que tuvo la clase media en la evolución del interior doméstico.

Así, la cada vez más avanzada industrialización tuvo un efecto fundamental en la casa media de comienzos del siglo XIX, pues la tecnología democratizó el gusto y **permitió a las clases medias elegir** de verdad. Con ello, se dieron cuenta que la decoración de los interiores domésticos resultaba algo agradable y placentero que hacer. Esto se produjo en gran medida gracias a la **producción en serie** y a la difusión de manuales y revistas. Ahora los propietarios de las viviendas, liberados de los dictados de los ricos, compraban lo que les gustaba, abrazando de este modo cualquier estilo.

La rápida **industrialización de la producción textil**, supuso un factor decisivo que cambió el modo de organizar y decorar las casas. Estos textiles contribuyeron a que se produjese un cambio radical en el gusto, pues la **comodidad y la informalidad** se

³⁹ YARWOOD, Doreen. *La Arquitectura en ...* , p.12 y 14

convirtieron ahora en los objetivos primordiales a la hora de decorar un interior. La **amplia variedad de guías y manuales** sobre decoración de interiores, ahora dirigidos al propietario de tipo medio y no a la industria como sucedía antes; liberaron a los propietarios de las viviendas, otorgándoles el poder sobre el gusto y la moda. Entorno a 1820, se produjo en Gran Bretaña y América la aparición de los primeros libros dirigidos exclusivamente a las mujeres. En ellos, se daban consejos sobre la decoración de interiores o incluso también sobre la cocina. Unos años más tarde, en la década de 1840, existía una amplia variedad de manuales y guías. Estos textos abogaban por imponer una imagen global y claramente reconocible en todos los aspectos del interior; concepto que años atrás Robert Adam y sus contemporáneos ya había defendido para las viviendas de los nobles y que ahora estaba al alcance de la clase media.

Francia y Gran Bretaña siempre se habían mantenido a la cabeza en la producción industrial, pero cada vez había mayor distancia entre ellos, ya que era imposible competir con los británicos en los mercados extranjeros, en lo que se refería a fabricación en serie. Por eso, **Francia** decidió optar por diferentes sectores del mercado y **apostar por artículos de lujo**, proporcionando así a los consumidores ricos de Europa y América, productos que destacaban por su calidad, moda y exclusividad, en lugar de tecnología y precios bajos.⁴⁰

Las **viviendas evolucionaron** con la llegada de la clase media a la decoración de interiores. Así, en los años próximos a 1830 se volvieron más comunes las bibliotecas y los jardines de invierno, conocidos como *conservatory*, o *serre* en castellano. Además de estar presentes en las casas nobles, las **bibliotecas** aparecieron también en las casas modestas, donde eran consideradas habitaciones matutinas masculinas. En las casas grandes, las bibliotecas eran complementadas con una sala de billar y más tarde también se le añadiría una sala de fumar. Por el contrario, la **serre** era considerada la habitación femenina de la casa. Situada próxima al jardín de la casa, su diseño y construcción se vio favorecida por la invención de la barra curvada de hierro fundido esmaltado de 1815 y por los avances que se habían producido en la tecnología del vidrio. Un ejemplo de una *serre* sería el cuadro "Los sobrinos del señor Pampló," de 1889.

⁴⁰ PARISSIEN, Steven. *Atlas Ilustrado de Interiores. La casa desde 1700*. Madrid: Susaeta, 2010, p.94

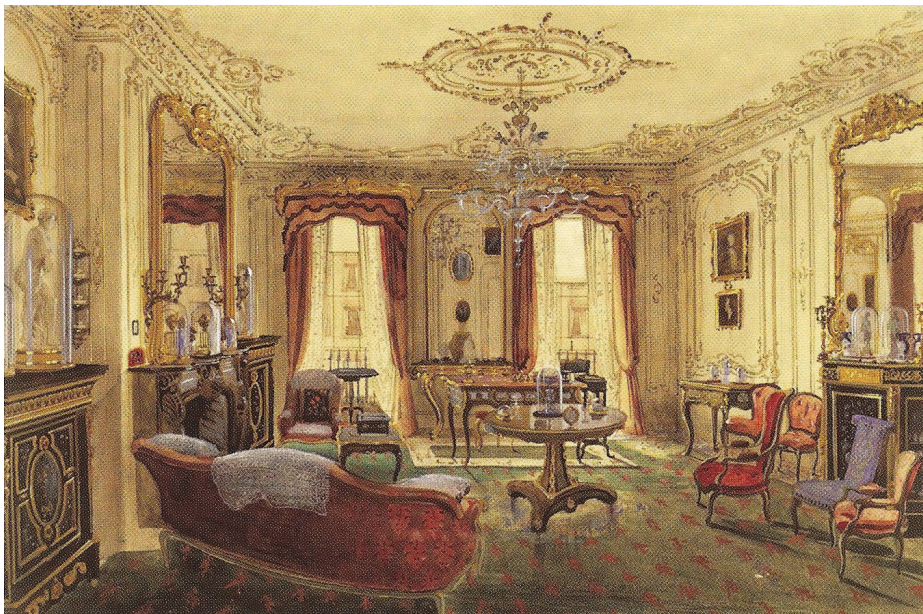


18. Conservatory o jardín de invierno acristalado

Aparte de estas destacadas estancias, también resultó igual de importante el cambio en la **disposición de los muebles** que se produjo, pues se pasó a la disposición actual en la cual estos se sitúan **en el centro de la estancia**. Por primera vez, los muebles no se apilaban contra las paredes, como había sucedido hasta la década de 1790. Ahora, los muebles habían avanzado y permanecían dispuestos alrededor de toda la habitación de forma libre y natural. Esta nueva disposición fue apta para pequeñas casas que carecían de criados y por tanto no había nadie que los colocase y recolocase para cada ocasión. A medida que iba avanzando el siglo XIX las estancias se iban llenando cada vez con más muebles, hasta llegar a un abarrotamiento que tanto caracterizó a esta época.⁴¹ Para las clases medias de las naciones industrializadas, este **abarrotamiento representaba el confort**. Durante siglos, las chimeneas habían sido consideradas el *hogar* teórico de la casa, pero ahora por primera vez el hogar dejaba de ser atendido por los criados y se convertía en algo más. Había llegado la era del **interior democrático** y en estas viviendas, el **hogar** representaba mucho más que la chimenea; pues representaba la familia, la

⁴¹ PARISSIEN, Steven. *Atlas Ilustrado ...*, p.100-101

domesticidad y la intimidad, ayudada por la elección personal de cada uno de los elementos que formaban la casa.



19. Sala de estar londinense, con disposición de muebles en el centro, 1855

Conforme iba avanzando el siglo, también iba creciendo el interés por la **higiene personal y doméstica**, lo que impulsó el desarrollo y ampliación del **cuarto de baño**. El váter moderno fue patentado por Joseph Bramah en 1778. Sin embargo, el bote sifónico moderno no lo inventaría Joseph Adamson hasta 1853 y el primer inodoro de peana de una sola pieza en cerámica no se lanzaría hasta 1885, cuando lo presentaría Thomas Twyford. Así, con todos estos avances en materia de higiene, en torno al año 1900 el cuarto de baño era un **símbolo de estatus**, hasta tal punto que si uno no lo tenía, se recomendaba prescindir de una de sus habitaciones y convertirlas en baño.⁴² Igualmente, para mantenerlo todo impecable, las paredes de los baños se alicataron o se pintaron con pintura esmaltada si no se encontraban azulejos.

Pero esta higiene fue mucho más allá de los cuartos de baño. Supuso una **simplificación** de techos y suelos, así como de las paredes. En cuanto a los **techos**, los plafones que

⁴² PARISSIEN, Steven. *Atlas Ilustrado ...* , p.195

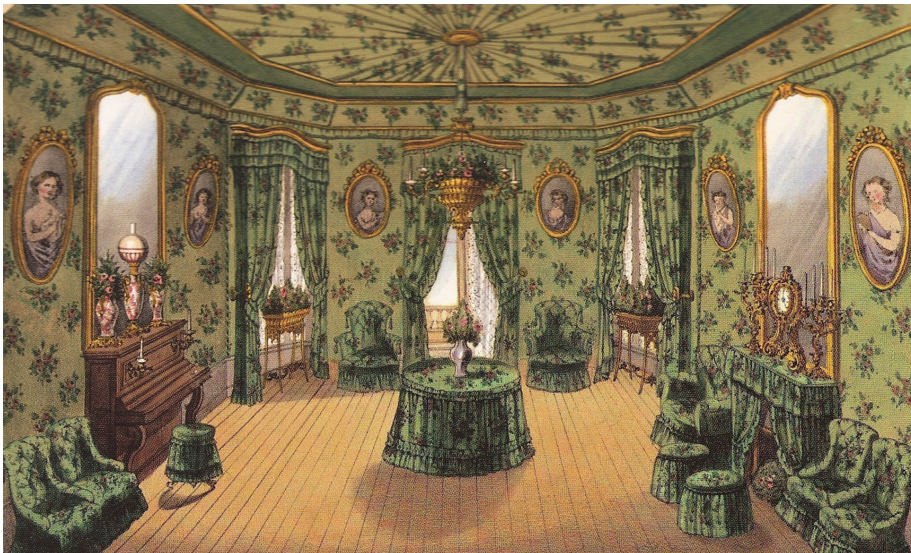
habían sido tan utilizados en tiempo atrás, ahora eran considerados como lugar donde se acumulaba el polvo, los gérmenes y la suciedad. Por ello, cada vez había una mayor tendencia a tener techos lisos enlucidos y claros, o incluso láminas de yeso fibroso. Del mismo modo, la higiene también afectó a los **suelos**; muchos de ellos eran de azulejos de cerámica, pues eran baratos, versátiles y de colores vivos. Puesto que eran fáciles de limpiar y resistentes a la suciedad, resultaban idóneos para la higiene de la casa. El linóleo también resultaba un buen material para el recubrimiento de suelos, ya que no sólo era higiénico sino también duradero. Entorno a 1860 se comenzó a introducir en las viviendas británicas, llegando rápidamente a desbancar a otros recubrimientos tradicionales. Se trataba de un recubrimiento natural creado a partir de fibras duras del tallo de la planta del lino, que posteriormente eran mezcladas con aceite de linaza, polvo de corcho, cola y pigmentos. También permitía la estampación mediante rodillos y en el lado posterior se le aplicaba una tela o lona basta. Así, a finales del siglo XIX ya podía estamparse cualquier patrón sobre el linóleo, siendo los más comunes aquellos que imitaban al mármol.⁴³ Esta higiene también se vio reflejada en las **paredes**, que vio como el mercado del papel decorativo también respondió ante esta demanda de limpieza. De ese modo, los papeles en relieve se pintaban, incluso en ocasiones también se barnizaban, proporcionando una cubrición para paredes muy duradera y lavable, que resultaba con ello más higiénica.

La **falta de criados** producida tras la Primera Guerra Mundial, supuso el **fin a los muebles y tejidos acumuladores de polvo**, al **fuego de carbón**, así como también supuso el reemplazo de las lámparas de gas. Debido a que la guerra devastó la población europea, los criados eran mucho más difíciles de conseguir y además, los pocos que había, cobraban mucho más de lo que habían costado antes de la guerra; por lo que ahora eran los propietarios los que se hacían cargo de la casa. Todos estos avances en la higiene que ya se han comentado, les ayudaban a mantener la casa limpia sin necesidad de criados y a no perder tanto tiempo en su limpieza.

En las **últimas décadas del siglo XIX** surgió el Movimiento Estético que pretendía **vaciar y limpiar los interiores**, sin estar sujetos a ningún estilo formal. La mirada del hombre de principios del siglo XIX era completamente diferente a la nuestra, eran capaces de asumir el abigarramiento en una estancia, pero a partir de 1870 se profundizaría en el tema de la higiene para los dormitorios y se comenzaría a despejar de objetos los

⁴³ PARISSIEN, Steven. *Atlas Ilustrado ...*, p.199-200

interiores. Debían ser habitaciones ventiladas, por eso se querían eliminar las cortinas para permitir que la cama se pudiera ventilar. Durante décadas los cortinajes habían tenido su protagonismo, hasta que llegaron los reformistas y los higienistas y limpiaron los espacios de tantos cortinajes. Estos estaban en todo tipo de objetos: en el tocador, en la cama, en la chimenea, en el piano, en las ventanas, en las puertas; su presencia era tan grande, que incluso la decoración en los vanos podía llegar a complicarse con la presencia de varias capas de telas, ya que a las cortinas principales podían unirse enrollables y pantallas de mimbre. Pero en la década de 1870 empezó a pasarse de moda los plegados tan complicados porque impedían que entrara la luz. Se produjo así una moda particular, en la cual cada vez se construían ventanas más grandes, probablemente como influencia de los países escandinavos y la obsesión que estos tenían por la luz. Dentro de esas grandes ventanas se colocaban pequeñas planchas de plomo para cubrir parte de las ventanas y de esta manera poder controlar el gran caudal de luz. En ocasiones también se colocaban vidrieras de colores.

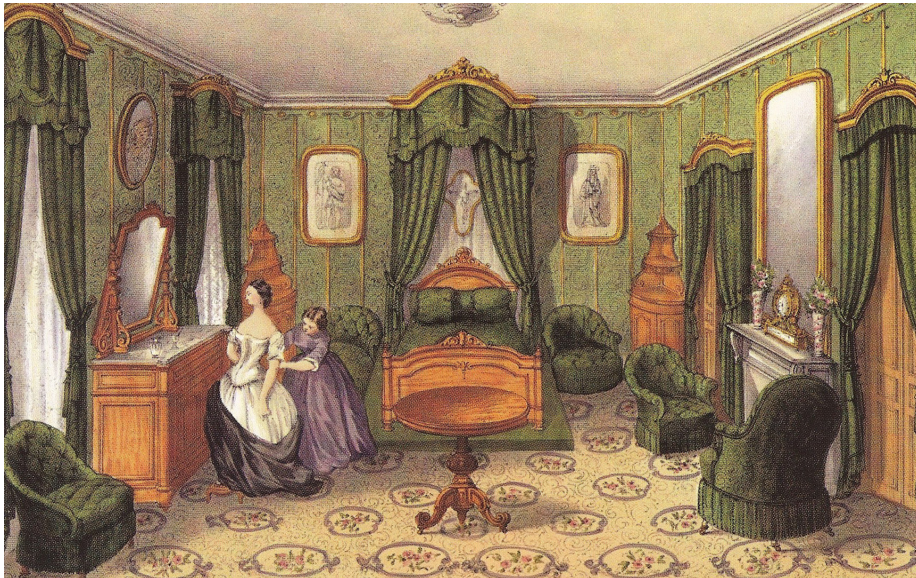


20. Las cortinas podían llegar a adornar el techo en la década de 1860

Algunos **arquitectos británicos** se **rebelaron** contra la **ornamentación excesiva**, la policromía y el eclecticismo inagotable que se encontraba en la mayoría de edificios de la época. Querían una vuelta a las tradiciones, mediante una arquitectura más sencilla y

autóctona basada en gran parte en las construcciones del siglo XVI y XVII. Existieron varios estilos, pero predominó el Reina Ana iniciado por Shaw. Este estilo, que volvía a las formas autóctonas más sencillas, empleaba sobre todo el ladrillo con elementos de piedra y exigía un alto nivel de artesanía. El movimiento *Arts & Crafts* influyó de manera muy notable sobre este grupo de arquitectos encabezados por Shaw.

Comenzó así una **obsesión por la simetría**, todo debía estar **perfectamente ordenado**. En esta época, comenzaron a introducirse muebles incorporados en el envoltorio arquitectónico, como eran bancos o armarios empotrados. Empezaron a darse cuenta de lo grandes que eran las habitaciones y lo incómodas que resultaban, de modo que poco a poco se fueron reduciendo las dimensiones de estas, así como también se intentó reducir el número de muebles que las habitaban. En cuanto a los materiales que empleaban para cubrir los suelos no habían grandes cambios, se seguía empleando el mármol, el parquet, el azulejo y el linóleo. Sin embargo, con respecto a las alfombras hubo un cambio considerable, pues se empezó a reducir las dimensiones de estas de modo que se podía ver el suelo, a la vez que favorecían la distribución de la habitación.



21. Interior doméstico cada vez más cómodo e íntimo

Los interiores del siglo XIX se caracterizaban por estar **llenos de objetos y mobiliario**. Las máquinas que había producido la Revolución Industrial, empezaron a producir

masivamente estatuas, jarrones, alfombras, macetas y otros tantos objetos. Cuanto menos costosa resultase la ornamentación más prosperaban estos adornos. Con ello, se fue llenando las habitaciones con toda clase de objetos nacidos de la creciente demanda de ornamentación. Anteriormente, los hombres tenían el conocimiento arraigado de que todo producto indicaba altos valores de mano de obra y sólo podían ser conseguidos con el esfuerzo humano. Pero a mitades de siglo, las máquinas empezaban a reducir su precio a una fracción de su costo inicial, ya que la producción en serie resultaba más rápida consiguiendo abaratar su precio final. De este modo, casi todos los productos que antes se hacían a mano, como eran los tejidos de algodón y la mayoría de productos utilizados como ornamentación, pasaron a ser producidos por las máquinas. Así pues, empezó a producirse un abarrotamiento de los espacios. La misma monumentalidad que había ocurrido en la arquitectura, tanto en edificios públicos como en las viviendas más modestas, se tradujo en el mobiliario imperante de la época, con su exceso de ornamentación. Cosas que antes sólo estaban disponibles para los ricos ahora, gracias a la industrialización, pasaron a estar al alcance de todos.⁴⁴

Fue así como los **muebles** que hacía poco habían comenzado a iluminar las nuevas lámparas eléctricas, se hicieron **cada vez más cómodos**, ya que las clases medias últimamente ennoblecidas debían crear entornos que exaltasen el gusto y la sofisticación, a la vez que mostrar entornos seguros. A medida que se iban haciendo más confortables los muebles, también se iba haciendo su entorno inmediato. Así, las habitaciones fueron cubiertas con telas para suavizar y crear una sensación más acogedora y cómoda, a la vez que amortiguaban el ruido y filtraban la luz. Con este predominio del confort, el mundo exterior fue cada vez más aislado y el **hogar** pasó a suponer el **paraíso personal de cada familia**.

El estilo que mejor defina la clase media del siglo XIX y este ideal del interior democrático, quizá sea el **estilo Biedermeier**. Este estilo se desarrolló desde la década de 1810 hasta mitad de siglo y tuvo sus orígenes en Viena, aunque luego se difundió a lo largo y ancho del Imperio austriaco y de los Estados alemanes. Era un estilo sencillo, práctico y lineal, influido por el neoclasicismo rectilíneo del estilo imperio francés, aunque no por su ostentación. Era económico, patriótico, colorido y ocupaba poco espacio.

⁴⁴ GIEDION, Sigfried. *La mecanización ...* , p.356 y 405

Económico porque empleaba máquinas para cortar las chapas, era **patriótico** porque empleaba maderas locales y baratas, era **colorido** porque utilizaba tintes orgánicos y **ahorraba espacio** ya que estaba pensado para las casas de la clase media, que eran relativamente pequeñas, por lo que estos muebles tampoco ocupaban mucho espacio.⁴⁵ Los muebles Biedermeier eran sobrios, sencillos y modestos. Sus creadores llevaron el clasicismo hasta sus elementos más esenciales, utilizando para ello el ornamento con moderación. Estos muebles eran considerados multiusos y estaban enfocados hacia la clase media.



22. Vista de una habitación Biedermeier alemana, pintada en 1827 por Georg Friedrich Kersting



23. Salón de estilo Biedermeier, del editor alemán Georg Joachim Göschen

⁴⁵ PARISSIEN, Steven. *Atlas Ilustrado ...* , p.106

Se trataba de un estilo que tenía una dimensión existencial y **definía una manera de vivir en un momento determinado**. En una época en crisis, marcada por el autoritarismo del gobierno, el burgués se sentía muy sometido a las presiones del gobierno y era realmente en su casa donde se sentía realmente libre. Era por tanto en estos interiores donde dominaba lo confortable y la sensación de intimidad. Siendo unas viviendas modestas, fue en ellas donde se definieron las ideas de interiores agradables y cómodos evitando la rigidez ornamental. Para el hombre del siglo XIX el hogar lo era todo, lo bueno pasaba dentro de la casa y lo malo fuera. En esas viviendas la mujer tuvo un papel fundamental, ellas eran las reinas de la casa, ellas tenían el control sobre la casa y la familia, tenían el sentido de responsabilidad, lo controlaban todo.

Como hemos comentado no sólo fue un estilo de interiores, también se plasmó en objetos, especialmente en el mobiliario. Algunos **rasgos destacados** del estilo Biedermeier son el empleo de sillas, asientos o muebles de trabajo cerca de las ventanas, en los que poder desarrollar alguna actividad. También es característico la distribución a lo largo y ancho de la estancia de pequeños sofás que invitasen a la tertulia, los suelos de parquet, la madera clara que resaltase las vetas, así como emplear cortinajes muy vaporosos de telas delicadas. Solían tener bastantes plantas en el interior de la vivienda. En cuanto al mobiliario, admitían pocos elementos ornamentales ya que consideraban que la madera aportaba por sí misma carácter al mueble.

El color se desarrolló de manera considerable en el siglo XIX. Las clases medias de Europa y Estados Unidos se hicieron rápidamente con estos **nuevos colores** que emplearon para telas, fundas y acabados, hasta el momento exclusivo de los ricos y que ahora pasarían a estar **al alcance de todos**, gracias a la Revolución Industrial. Con ello, los nuevos colores desarrollados por los fabricantes, contribuyeron a crear unos interiores más alegres y positivos. Ejemplo de ello es el cuadro de Holman Hunt *El Despertar de la Conciencia*, en el cual vemos un interior que destaca por el triunfo de la producción en serie, donde se celebran el color y la textura por sí mismos, sin recurrir a la tradición y la artesanía, donde destaca lo nuevo sobre lo viejo.⁴⁶

⁴⁶ PARISSIEN, Steven. *Atlas Ilustrado ...*, p.134



24. *El Despertar de la Consciencia*, de Holman Hunt, 1853

casas. En la década de 1830 estos colores y otros considerados no tan vivos como el lila rosa y terracotas claros, se utilizaban en combinación con otros colores más fuertes y complementarios, ya que se pensaba que la intensidad de un color se veía aumentada si se colocaba al lado de un opuesto o secundario.⁴⁷ En torno al año 1830 ya se estaban produciendo variaciones pálidas, medias e intensas de colores anaranjados, así como más tarde, en la década de 1840, se crearon **variaciones del rojo**. La creciente gama de colores disponibles permitió producir una **asignación teórica a cada estancia** en función del sexo, la edad, la función o la condición social. Así, se generalizaron algunos colores

Las posibilidades de explotar el nuevo potencial del color y los tintes, avivó el desarrollo de nuevos colores. Aunque encontrar un **amarillo fuerte** y duradero seguía siendo una tarea complicada, ya que este color comportaba cierto riesgo, durante las primeras décadas del siglo XIX se produjo un incremento en la **popularidad de los amarillos**. Se fomentó el desarrollo de colores considerados monótonos y que utilizaban el amarillo en su composición como el verde oliva, algunos naranjas o marrones y amarillos más apagados, ya que éstos eran más seguros. Desde que se descubriese a principios de siglo el *amarillo quercitron* de Bancroft, se utilizó mucho para producir la familia de colores de los amarillos verdosos, los marrones amarillentos y los oros amarillos. Estos tonos se emplearon en las telas, los papeles decorativos y también en los esquemas de colores para la pintura del interior de las

⁴⁷ PARISSIEN, Steven. *Atlas Ilustrado ...*, p.140

como *masculinos* y otros como *femeninos*, incluso algunos como *colores infantiles*. Los rojos eran más fáciles de obtener gracias a los tintes minerales y químicos, a la vez que no correspondían a ningún sexo por lo que eran muy apropiados para expresar efectos de vivacidad, alegría y optimismo. Por ello, eran muy recomendables para decorar las paredes de los comedores, donde se colgaban cuadros, ya que este color destacaba los marcos dorados de los cuadros. Incluso el artista inglés William Turner, defendió las paredes rojas como mejor telón de fondo para sus propias obras. Pese a que el rojo fue un color muy utilizado, los **verdes fuertes y oscuros** también se emplearon para las salas de estar y los dormitorios, así como también se consideró apropiado para las bibliotecas. Así el verde tuvo una presencia constante tanto dentro como fuera de la casa. Y es que se empleó en puertas principales, carpintería, persianas, forja, pantallas, vallas, cancelas y barandillas de jardín.⁴⁸ Un color que rara vez se utilizaba y que cuando se hacía se consideraba de mal gusto era el **blanco**. Resulta extraño esto hoy en día, pues en la actualidad el blanco es el color que más predomina en los interiores domésticos. Sin embargo, un par de siglos atrás, este color era considerado nulo. El blanco se empleaba en la pintura de techos, pero incluso en esa situación solía teñirse con azules, rosas o amarillos, generando blancos con una ligera tonalidad.

En la década de 1830 también se retomó la **técnica** de pintura que **imitaba el mármol y el veteado de la madera**, su facilidad de ejecución y por tanto el abaratamiento de este trabajo, hicieron de este un uso generalizado. Incluso también se podían barnizar, para darles más vida a esos acabados, lo cual les otorgaba un aspecto más real. Las enormes posibilidades que ofrecían los nuevos tintes químicos, llevaron a mediados del siglo a interiores desenfadados en los que había **gran variedad de colores vivos**. El empleo de tanto color muestra la confianza que había en la época hacia la industria floreciente en Europa y Estados Unidos, pues gracias a las pinturas pretintadas que surgieron, la pintura salió del ámbito profesional y los propietarios tuvieron acceso directo a esta libertad de colores. El resultado de esto fue un mayor poder de los propietarios de las casas, especialmente de las mujeres, que permitió **decidir la elección de su decoración**. Por ello, las empresas de pinturas distribuían muestras de ejemplos aproximados de la gran variedad de colores que se podían obtener.

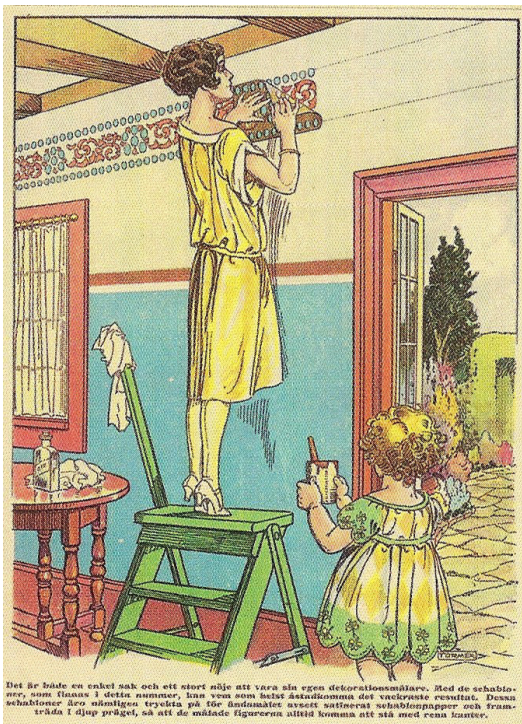
⁴⁸ PARISSIEN, Steven. *Atlas Ilustrado ...* , p.138

Todo esto fue de vital importancia en la evolución de hogar, ya que el desarrollo de los colores no sólo permitió una personalización del color de las paredes, sino que también aumentó los diseños de **papel pintado** que podían decorar las paredes prácticamente con cualquier diseño decorativo. Los diseños florales eran muy habituales y cada vez se hacían más grandes, el papel era capaz de imitar pilastras, una tapicería de capitoné o cualquier tipo de tela. En mayor o menor medida, todos los elementos que contenía una casa se vieron influidos por el creciente desarrollo del color. Donde mejor se vio estos efectos fue en los **tejidos** para muebles y en los papeles decorativos. También los **suelos** estaban experimentando un resurgimiento espectacular gracias a las baldosas cerámicas, tan coloridas y más duraderas que el linóleo. Ahora suelos, techos, paredes, alfombras y cortinas, todos ellos suponían un buen ejemplo de lo mucho que había cambiado el gusto. La gran variedad de diseños y tonos que había a disposición de público, llegó a tal punto que las casas aristócratas se alejaron de estos diseños, ya que los veían como producto del mercado de masas y por tanto acabaron decantándose por acabados de pared más tradicionales como lo era la pintura estarcida.⁴⁹

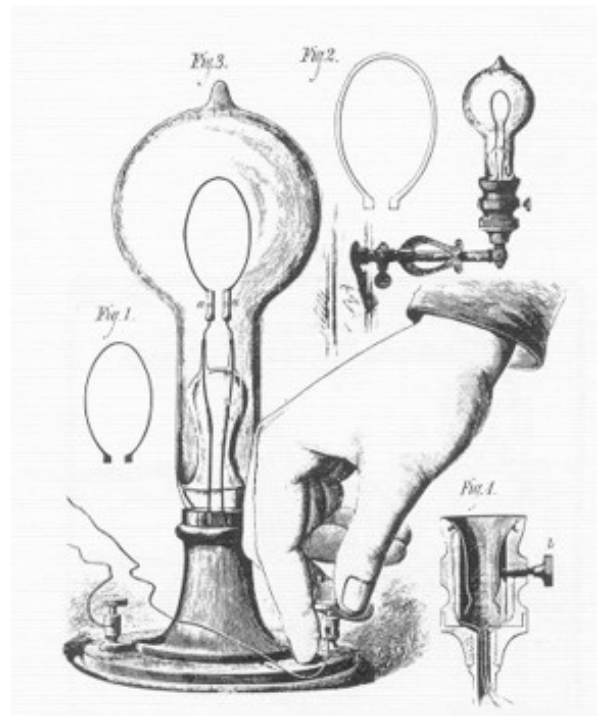
La electricidad tardaría en llegar casi un siglo tras la aparición de la **luz de gas** en el **año 1798**, produciéndose la primera instalación de gas en una fábrica inglesa. Desde un principio la luz de gas no tuvo buena aceptación por parte de los propietarios, quienes encontraban frustrante su iluminación estática, ya que éstas no eran portátiles, así como tampoco las consideraban seguras. Debido a la elevada luminosidad que producía la luz de gas, se crearon nuevos postigos y cortinas para proteger objetos y muebles de valor de los efectos directos de la luz artificial. Esta luz fue escasamente utilizada en los dormitorios, donde aun se seguía utilizando velas y lámparas de aceite. La lámpara de gas producían suciedad en el techo y algunas manchas en las telas que se encontraban cercanas a ella. Por eso, **tuvieron tanto éxito las primeras bombillas eléctricas** cuando se produjeron de forma simultánea, tanto Joseph Swan en Gran Bretaña como Thomas Alva Edison en Estados Unidos, en el **año 1878**. Pese a que hubo unos cuantos alarmistas que consideraban que la luz eléctrica era dura y demasiado brillante, incluso los había quienes profetizaban que su introducción cegaría a toda una generación, la verdad es que fue ampliamente aceptada y en 1882 las bombillas ya estaban disponibles comercialmente. La electricidad fue suministrada por primera vez para uso público en Surrey, Gran Bretaña, en

⁴⁹ PARISSIEN, Steven. *Atlas Ilustrado ...* , p.149

el año 1881. La era de la **electricidad** ya había empezado y fue aclamada por la prensa como la **iluminación del futuro**.



25. Mujer de la casa estarciendo un friso



26. Lámpara eléctrica de Edison

Al principio las bombillas eléctricas no tenían ningún tipo de protección. En las casas más grandes se agrupaban juntas formando una lámpara de araña, que recordaba a las anteriores lámparas de gas. Más tarde se observó que la luz directa de las bombillas deslumbraba demasiado a los ojos, por lo que se introdujeron pantallas y reflectores para suavizar la intensidad de la luz que emitían. Las nuevas bombillas eléctricas tenían muchas **cualidades positivas** con respecto a su anterior compañera la lámpara de gas. Estas eran más **ligeras y flexibles**, lo que permitía moverlas por la habitación con facilidad. Eran **más seguras**, ya que no implicaban ningún peligro de asfixia por inhalación de gas y también eran **más económicas** pues permitían encenderse y apagarse instantáneamente.⁵⁰ Antes

⁵⁰ PARISSIEN, Steven. *Atlas Ilustrado ...* , p.190-191

de que se iniciase la Primera Guerra Mundial, la electricidad ya había ganado terreno en todos los hogares. Algunos fabricantes se esforzaron por mostrar todas las posibilidades del nuevo aparato eléctrico, ingeniándose las por crear **elegantes modelos de lámparas** en los que mostrar el lado más amable y bonito del nuevo sistema de iluminación.

La **iluminación se apoyó en las modas higienistas** que se estaban desarrollando en aquellos años y que estaban eliminando los textiles que cubrían paredes y techos, para dejar al descubierto las paredes desnudas. Estas paredes se pintaban de colores claros, ya que esta gama de colores daba sensación de mayor limpieza. Al fomentar la tendencia a usar colores claros, se trató de fusionar la luz eléctrica con los interiores más higiénicos, pues aquellas bombillas eléctricas producían interiores más blancos y luminosos favorecidos en gran medida por las paredes de colores claros. En torno a 1900 se multiplicaron en Alemania los tintes artificiales, convirtiéndose aquel país en el centro de la industria de los tintes de tina claros que no desteñían. Por ello, no es de extrañar que la **clasificación moderna y científica de colores** de pintura, que van desde un color a otro pasando por todas las tonalidades, se desarrollase con la era de la electricidad.

Con la llegada de la **electricidad a finales del siglo XIX** hubo todo un proceso social ante el que hubieron reacciones de todo tipo. Para Edison, la electricidad supondría la supresión entre el día y la noche y aceleraría el desarrollo mental de las mujeres igualándolas al hombre desde un punto de vista intelectual. Pero no todas las posturas fueron tan progresistas y optimistas, algunos destacados intelectuales propusieron la vuelta al mundo anterior a la Revolución Industrial y de producción artesanal. Incluso hubo quienes pensaron que la electricidad lo único que haría sería acelerar el curso de la historia llevándonos a una decadencia social ineludible. A comienzos del siglo XX la electricidad todavía estaba inmersa en la superstición y la confusión, aunque poco a poco comenzaría a cambiar y la gente empezaría a aceptarla como una herramienta de mejora social que **nos haría la vida mas cómoda**.

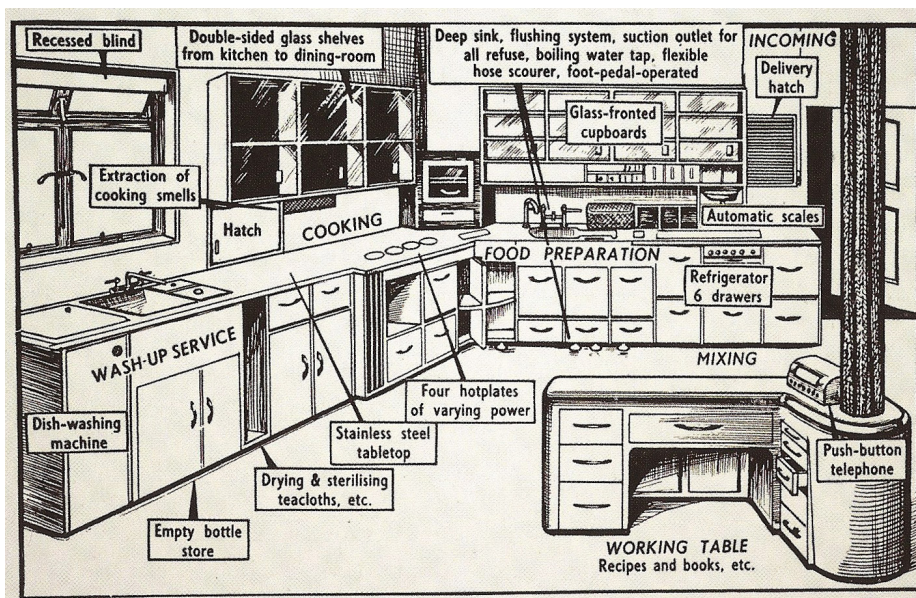
Así, los fabricantes de electrodomésticos intentaron contrarrestar estos temores a través de **diseños atractivos**, similares a los aparatos no eléctricos a los que estaban acostumbrados, de modo que resultasen familiares. En la década de 1930, la electricidad se presentó como una fuente de energía limpia, incorporando ideas de salud e higiene. Debido a la cada vez mayor disminución del número de sirvientes de una casa, la existencia de aparatos domésticos ayudó en gran medida a las mujeres a realizar las tareas domésticas. Podemos decir que más que una sustitución de la mano de obra humana por

la mecánica, lo que se produjo fue su coexistencia. En aquella época, la mujer era quien controlaba toda la organización de la casa, ellas eran las encargadas de mantener la unidad familiar hecho que hizo que el espacio se cargara de valores morales. Por ello, entre esos potenciales clientes cada vez alcanzaron **mayor peso las mujeres** y comenzaron a entrar en el debate sobre los usos de la electricidad en el espacio doméstico. Gracias a la existencia de estos aparatos eléctricos, se permitiría racionalizar las tareas y proporcionarían a las mujeres más tiempo libre, hecho que ya por entonces era una aspiración social. Pero la principal economía que produjeron los aparatos eléctricos no fue de tiempo, sino de esfuerzo, ya que permitían realizar las tareas con mucha más comodidad. Se sostiene que el ahorro del trabajo doméstico era un camino hacia el logro de la igualdad entre hombres y mujeres, ya que gracias a las nuevas tecnologías las mujeres pudieron incorporarse al mercado laboral.

Podríamos decir que el **diseño y la publicidad** hicieron mucho por difundir estas ideas, pues en un momento en que la electricidad todavía tenía un precio muy elevado, comparado con otras fuentes de energía, su única manera de competir era mostrar las **ventajas** que nos podían ofrecer los electrodomésticos. La publicidad vinculó los electrodomésticos con la familia y reforzó las estructuras sociales tradicionales, al situar a las mujeres en su rol de ángeles de la casa y a los hombres en su papel de protector y proveedor. Los electrodomésticos querían ser fuente de armonía y felicidad familiar. No faltaron anuncios en los que se exageró el papel de unos electrodomésticos que podían hacer las tareas prácticamente solos. No obstante, aunque facilitaron mucho las tareas así como el tiempo empleado en realizarlas, la verdad es que poco disminuyó la implicación de las mujeres en la casa. Ahora, a la nueva mujer se le exigía que limpiara y que lavara más veces, así como también que pasara más tiempo con sus hijos y su marido. Y es que pese a que los electrodomésticos hicieron las tareas domésticas más fáciles, estas aumentaron en complejidad y frecuencia. Se crearon nuevos estereotipos y la mujer, además de mantener la casa limpia, tenía que estar siempre perfecta. Los electrodomésticos eliminaban el trabajo y mantenían la juventud. Se exaltaron ante todo valores progresistas y modernos como fueron la **eficiencia, la higiene, la limpieza, la calidad, la duración, la igualdad y el progreso social**.

La arquitectura y el diseño se centraron en especial en la cocina, que pasó a considerarse como el centro y no como un apéndice de la casa como había sido tiempo

atrás. La cocina debía ser planificada para que el trabajo se hiciera más rápidamente y con el menor esfuerzo posible y por ello el equipamiento necesitaba ser pensado cuidadosamente como parte de la habitación.⁵¹ Sobre esto hablaron y lo desarrollaron las mujeres que trataron las ideas de la organización científica del trabajo, a quienes debemos gran parte de los avances de los que hoy disfrutamos en nuestras viviendas. Unas de las mayores innovaciones fue incorporar el refrigerador, ya que permitía eliminar algunos de los pasos a la hora de cocinar.⁵²



27. La cocina del mañana, mostrada en la exposición ideal Home de 1949

El tema de la **economía doméstica** surgiría en Estados Unidos a principios del siglo XX. Por una serie de razones económicas y sociales, la mujer estadounidense hacía ella misma todas las tareas de la casa, o al menos buena parte de ellas, ya que cada vez era menos frecuente tener servicio. Que el ama de casa tuviese menos sirvientes no sólo era resultado de factores económicos, sino que también se vio favorecido por la aparición de libros

⁵¹ Sobre este tema puede consultarse el artículo "Así en la cocina como en la fábrica" de Juan BRAVO, publicado en la Revista Feminismo/s 17, en junio 2011.

⁵² PELTA, Raquel. "El nuevo ángel del hogar. Electrodomésticos y publicidad (1880-1960)." *Pensar la Publicidad*, Vol.6, N° especial (2012), p.128

sobre la economía doméstica. Muchas mujeres se hallaban en situación de apreciar por sí mismas los beneficios de los recién introducidos electrodomésticos, que ahorraban trabajo y mejoraban las tareas domésticas. Por tanto, lo que estaba **cambiando era la forma de concebir el confort doméstico**, ya que ahora no sólo **se exigía confort** en el tiempo libre como había ocurrido años atrás, sino que también se requería **en las tareas domésticas**. Entre varias mujeres que trataron el tema de la economía doméstica destaca la autora Catherine Beecher, quien remarcaba que la construcción correcta de las casas era el aspecto que más seriamente afectaba a la salud y a la comodidad diaria de las mujeres estadounidenses. Ella se ocupaba de proporcionar el suficiente espacio requerido para los armarios, así como que las cocinas fuesen cómodas. En estas cocinas debían estar ubicados los elementos principales como el fregadero, así como también de una serie de innovaciones como eran una superficie continua con sitios para guardar cosas arriba y debajo, cajones para los paños y para el detergente debajo del lavadero y otras muchas invenciones. Es decir, no se ocupaba tanto de la moda sino del buen funcionamiento de la casa y en especial de la cocina. Beecher no discutía que el sitio de la mujer fuese dentro o fuera de la casa, sino que afirmaba que la casa debía ser un lugar que invitase a quedarse en ella. Historiadores como Sigfried Giedion o James Marston Fitch han calificado a Catherine Beecher de precursora de la arquitectura moderna.⁵³

Sintetizando, los interiores del siglo XX se fueron desarrollando a partir de todo lo que había sucedido en el siglo anterior. Ahora los **baños y las cocinas eran ascendidos a una categoría principal**, de modo que un cuarto de baño era símbolo clave de un estatus en muchos de los hogares de clase media. Los papeles que imitaban a mármoles y otros estampados siguieron siendo muy utilizados y continuó el historicismo consciente favorecido por las revistas de hogar, que ayudaban a crear nuevos interiores utilizando tanto mobiliario como decoración de inspiración tradicional.

Tras la Primera Guerra Mundial, Francia recuperó con entusiasmo el estilo Imperio y Austria y Alemania volvieron sus miradas hacia el sencillo y cómodo estilo Biedermeier.⁵⁴ En Estados Unidos los diseños nórdicos de Alvar Aalto y sus compatriotas fueron recibidos de buena mano, tras la exposición *Diseño en Escandinavia*, que fue recorriendo el país

⁵³ RYBCZYNSKI, Witold. *La casa: historia ...* , p.164 y 165

⁵⁴ PARISSIEN, Steven. *Atlas Ilustrado ...* , p.231

entre 1954 y 1957. De este modo la estética industrial americana empezó a absorber la estética natural de Escandinavia. Incluso los diseños del Modernismo se tuvo la delicadeza de combinarlos, con el objetivo ahora imprescindible de la comodidad. Charles Eames suavizó las líneas de la silla de madera curvada de Aalto, para añadirle tapicería y mejorar el confort.

Las **viviendas americanas de postguerra** eran sobre todo **contemporáneas**, lo que en aquel momento significaba espacios de **planta abierta**, llamados en inglés *open-plan*. Con estos espacios se promovía la casa flexible y más barata, puesto que al compartir espacio algunas funciones podían ocupar una zona más pequeña, así como también se levantaban menos paredes divisorias, lo que abarataba el precio de la casa. Los recibidores de la entrada se abrieron y las habitaciones fueron colocadas a una media altura, con lo que el espacio se aprovechaba más. Gracias a la sensación de espaciosidad que producía la planta abierta, muchos hogares europeos se vieron favorecidos, ya que en el viejo continente el suelo estaba mucho más cotizado que en América. En cambio, hubo una cuestión que se ignoró de estos espacios abiertos, que fue la falta de intimidad y de silencio, ya que el sonido se filtraba por todas las estancias ahora unidas.⁵⁵ En la cocina, como ya se ha comentado, la aparición de aparatos electrodomésticos que ahorraban trabajo hicieron que esta pareciese un laboratorio, más que un centro de unión de la familia y su tamaño se fue reduciendo considerablemente.⁵⁶

Todos estos **avances** que se fueron produciendo a lo largo de los siglos y que aquí se han analizado, fueron **incorporándose a los hogares** conformando y mejorando el bienestar doméstico. Así, pasaron a estar presentes en la mayoría de las viviendas y por eso, hoy en día no nos cuesta identificarlas en nuestras casas actuales, ya que se convirtieron en requisitos indispensables en un hogar. Se puede observar como conforme nos vamos acercando al presente, estos avances son cada vez mayores y más significativos, por lo que aquello que en un principio era fácil y rápido de asimilar, como fue la familiaridad o la intimidad, o incluso la electricidad, en la actualidad resulta más difícil de incorporar a todos los hogares. Será en la actualidad, ante la gran oferta de opciones que

⁵⁵ PARISSIEN, Steven. *Atlas Ilustrado ...* , p.252

⁵⁶ El siglo XX se comenta brevemente en la evolución, ya que se ha considerado como punto de partida con los casos de estudio. También sería a partir de este siglo cuando, estos aspectos que conforman el bienestar, empezarían a acontecerse con mayor rapidez, resultando mas difícil la asimilación de todos ellos.

disponemos, donde debemos centrar nuestra mirada, para así elegir el tipo de arquitectura que más se identifica con nuestra persona. De este modo conseguiremos extraer que es lo que dicha arquitectura nos ofrece para seguir mejorando el confort en la vivienda. Esto es lo que se ha pretendido con el siguiente apartado, en el que se han estudiado tres ejemplos de arquitectura contemporáneos.



28 y 29. Ejemplo actual de vivienda open-plan, Brentwood Residence de Milk Studio

4_CASOS DE ESTUDIO

Los arquitectos que se presentan a continuación, van a servir de análisis para estudiar de qué modo ha evolucionado y se ha ampliado en la arquitectura de los últimos sesenta años el tema del bienestar. Todos los ejemplos que aquí se presentan se han elegido con un criterio personal, porque de algún modo u otro, **ponen un empeño particular para lograr el bienestar** o al menos desean contribuir a que las personas que habitan los interiores que ellos proyectan, se sientan felices en esos espacios. En todos ellos se trata de lograr una buena arquitectura, estudiada desde el detalle, en la que se saque el máximo partido a las condiciones del entorno. Los tres defienden que si nos ayudamos de aquello que observamos en la naturaleza, encontraremos la tranquilidad necesaria que nos conduzca al tan anhelado bienestar. Ello se puede hacer a través de los materiales, el tratamiento de la luz, una buena ventilación e incluso también rodeándonos de objetos familiares como puedan ser recuerdos o muebles. Todos estos elementos nos transmiten sensaciones que son agradables para el cuerpo y que consiguen activar los sentidos creando una experiencia multisensorial de la arquitectura.

La elección de tales arquitectos también está basada en criterios geográficos. Pues para ofrecer una visión más amplia del tema aquí estudiado, se han querido elegir culturas diferentes, de modo que podamos observar qué nos aporta cada una de ellas. Esta elección se centra en tres ejemplos, pero podrían haber sido más, así como también se podían haber escogido otros estilos arquitectónicos. Pues si algo tienen en común todos los casos aquí expuestos es que dichas arquitecturas están muy relacionadas con el lugar, el clima y la cultura. Por ello, se ha elegido la **cultura americana** representada por Charles & Ray Eames, por la frescura que despiden los diseños que realizó la pareja, a la vez, por la búsqueda del confort en todo aquello que creaban. A continuación la **cultura australiana** de Glenn Murcutt, por la conexión indudable que establece con el lugar, consiguiendo con ello el bienestar a través del contacto con la naturaleza y cuya arquitectura se ha visto ampliamente influenciada por las culturas escandinavas y americanas, como el propio arquitecto comentará. Y por último la **cultura japonesa**, estudiada en este trabajo a través del arquitecto Kengo Kuma, destacando sus ganas de experimentar nuevas posibilidades con cada material con el que trabaja. Esto lo consigue sin perder nunca de vista el crear espacios que inviten a vivir una vida relajada y tranquila en la que poder observar, a través de las vistas enmarcadas de su arquitectura, la naturaleza.

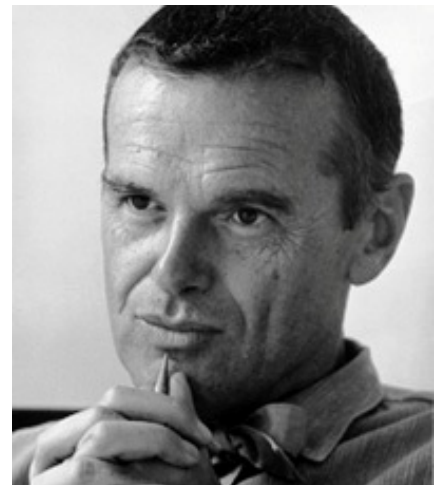


CHARLES & RAY EAMES

LA PAREJA DE ARQUITECTOS

El matrimonio formado por Charles y Ray Eames, destaca por ser uno de los **diseñadores americanos más influyentes del siglo XX**. Pese a su gran aportación a la arquitectura, el diseño industrial, el mobiliario y a las artes visuales; en Europa no han tenido tanta acogida como la hayan podido tener Mies van der Rohe, Le Corbusier, Frank Lloyd Wright o incluso el arquitecto finlandés Alvar Aalto. Sin embargo, cualquiera que haya tenido un primer acercamiento al trabajo de los Eames, acaba por sentirse fascinado por su trabajo y se interesará cada vez más sobre su filosofía de vida. Esto hace preguntarnos qué transmiten sus obras.

Charles Eames nació en el año 1907 en St.Louise, Missouri, en una familia de clase media. Antes de entrar en la universidad, trabajaba en una imprenta, lo que le supuso un primer acercamiento a las artes gráficas. En 1924 inició los estudios de arquitectura en la *Washington University* de St. Louise, tras obtener una beca. Allí sería donde conocería a su primera esposa, Catherine Dewey Woermann, primera mujer admitida para estudiar arquitectura en la universidad. Unos años más tarde Charles fue invitado a abandonar la *Washington University*, pues sus ideas a favor de los postulados de la arquitectura moderna rompían con la ideología clasicista de la universidad. En el año 1939 Charles fue invitado a estudiar en la *Cranbrook Academy of Art* por Eliel Saarinen, quien conocía la obra de Charles Eames y se había interesado por sus proyectos futuros. Allí conocería al hijo del director, Eero Saarinen, con quien acabaría entablando una relación que duraría toda su vida.⁵⁷



01.Charles Eames (1907-1978)

⁵⁷ KOENIG, Gloria. *Charles & Ray Eames:1907-1978, 1912-1988: pioneros de la modernidad a mediados del siglo XX*. Madrid: Taschen, 2005, p.7

Ray Eames, conocida anteriormente como Bernice Alexandra Kaiser (el apodo de Ray se lo pusieron sus padres ya desde muy pequeña), nació en el año 1912 en Sacramento, California. Ya desde niña demostró sus dotes artísticas, así como, gracias a su profesora de danza, aprendió la disciplina y la dedicación que más tarde la caracterizarían. Viajó con su madre por todo el país antes de ser admitida en la prestigiosa *Bennett School for Girls*, en Nueva York, donde estudió pintura y se graduó a los 21 años. Vivió durante algunos años en Nueva York, donde, de la mano de su antiguo profesor de pintura abstracta Hans Hoffmann, aprendería mucho sobre el arte. En 1936 fundó el *American Abstract Artist*, junto con otros compañeros, que defendían la participación de los artistas no figurativos en las colecciones de los museos de arte. Tras la repentina muerte de su madre, Ray se trasladó a Florida donde inició sus estudios en la *Cranbrook Academy of Art* en otoño de 1940.⁵⁸



02. Ray Eames (1912-1988)



03. Charles y Ray sobre una motocicleta Triumph

⁵⁸ KOENIG, Gloria. *Charles & Ray Eames ...* , p.8

En el año 1940, **las vidas de Charles y Ray se cruzaron** en la *Cranbrook Academy of Art*. Él era director del Departamento de Diseño Experimental y ella era la alumna destacada, gracias a la singularidad de sus proyectos. De aquí surgiría una relación que duraría el resto de sus vidas. En 1941 Ray y Charles contrajeron matrimonio. Así, iniciaron una vida en común en Los Ángeles, lugar donde permanecieron el resto de sus vidas. A su llegada a los Ángeles, conocerían al arquitecto Richard Neutra, quien les facilitó alojamiento en un edificio de apartamentos que había levantado en Westwood.

En California, Charles trabajó en el departamento de Arte de la *Metro-Goldwyn-Mayer*, mientras que Ray diseñó las portadas de la revista *Arts & Architecture* entre los años 1941-1947. Durante este periodo Ray llegaría a realizar un total de 28 portadas, consideradas todas ellas auténticas obras de arte, pues en ellas realizaba una composición en la que

integraba el contenido de cada número de un modo muy eficaz e interesante. Tanto Charles como Ray, escribían artículos en la revista, lo que propició un acercamiento de Charles al editor, quien tras ganarse su confianza, pasó a ser un miembro del equipo directivo. Ray también tenía un puesto en la empresa, llegando a integrarse en el Consejo Editorial. Las cosas les iban muy bien y llegó un momento en que su actividad llegó a ser tan intensa y extensa, que su mundo profesional y personal se entremezclaron, ya que su profesión se convirtió en su mayor entretenimiento. Fue por tanto una época en la que aprovechaban los ratos libres que tenían en casa para seguir creando tanto arquitectura como muebles. Así es como se introdujeron en el **mundo del mobiliario**.

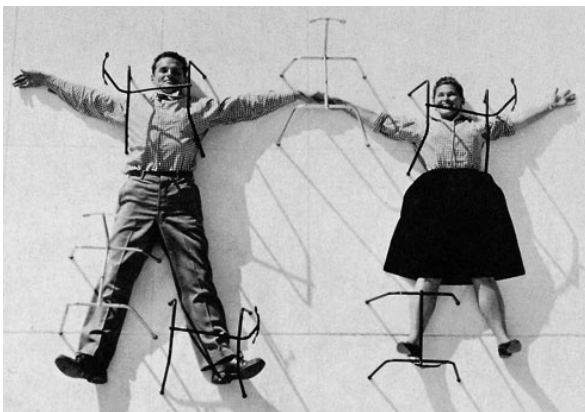


04. Portadas seleccionadas de la revista californiana *Arts & Architecture*, desarrolladas por Ray Eames

AMANTES DE TODO AQUELLO QUE CREABAN

Los Eames se hicieron famosos en el terreno de la **arquitectura** por diseñar y construir las *Case Study Houses* números 8 y 9, entre 1945 y 1949, junto con Eero Saarinen. Dos años después de completarlas y de realizar la galería de arte de Herman Miller, Charles y Ray se involucraron en otros dos proyectos. Uno de ellos era la casa para el director de Hollywood Billy Wilder y el otro era un prototipo para la empresa de cerraduras Kwikset en California. Ninguno de los dos proyectos llegaron a realizarse. Debido a la decepción producida tras cancelarse ambos proyectos, así como la desilusión causada por lo que llamaban el 'negocio frustrante' de la arquitectura, a finales de 1951 decidieron centrarse al diseño de muebles, a exhibiciones y largometrajes; haciendo con ello que la *Case Study House n°8* resultase el logro arquitectónico más grande de su carrera profesional.

En retrospectiva, la pérdida del proyecto de Kwikset fue **crítica para la carrera profesional** de los Eames, ya que acabaría llevando al abandono por completo de la arquitectura. No sólo rompió el impulso que se había iniciado en 1949, sino que también bloqueó el crecimiento de una teoría iniciada con las *Case Study Houses*. La revolución en la arquitectura doméstica que concibieron con su propia casa, nunca se produjo porque la industria no estaba preparada para aceptar tales ideas; asimismo la gente se sintió intimidada por la idea de vivir en pabellones estériles de acero y vidrio.⁵⁹



05. Modo particular en que los Eames veían las cosas



06. Desprendían felicidad con lo que hacían

⁵⁹ STEELE, James. "Charles and Ray Eames. Eames House", *Twentieth-Century Houses*. London: Phaidon Press Limited, 1999, p.61

La arquitectura y el diseño que defendían los Eames se alejaba de la estética de la máquina, para entrar en el mundo de la visión cinematográfica y la tecnología aeronáutica. Se pasó del mundo de los pintores al **mundo de los diseñadores**.⁶⁰ Al igual que en los años veinte el pabellón de *L'Esprit Nouveau* (presentado en la *Exposition des Arts Décoratifs* en París) había ejemplificado la estética de la máquina; en la década de los cuarenta, la *Case Study House n° 8* demostró a la perfección la estética de los Eames. Y es que cuando se dice que algo es muy Eames, nos estamos refiriendo a una manera determinada de mirar las cosas, donde se muestra además un amor por el objeto en cuestión. A finales de los años cincuenta, este modo particular de ver las cosas se había extendido convirtiéndose en un estilo en todo el mundo.

Charles era un hombre que sabía aprovechar su saber-hacer junto con los recursos naturales de los que disponía, de un modo casi inconsciente. Esto, unido a la experiencia de la gente con la que se rodeaba, daba como resultado una aparente **espontaneidad** de las formas artísticas que creaba, que se acabarían convirtiendo en una **forma de vivir de Estados Unidos**. Porque si algo supieron hacer bien los californianos, fue aceptar lo bello y lo natural como razonable; ya que en Europa lo bello había sido considerado en el pasado sinónimo de irresponsabilidad social, pues en la mayor parte de las ocasiones eran un derroche de dinero, por lo que no siempre los edificios bellos estaban bien considerados. Probablemente fuesen los Eames quienes iniciasen el cambio al admitir el gusto por lo bello, del que disfrutamos en la actualidad.⁶¹

Parte importante de su arquitectura eran los objetos que la poblaban. Dedicaron gran parte de su carrera profesional al **estudio y diseño de muebles** que resultasen **cómodos**, con ellos querían llegar al mayor número de gente al menor precio posible. Las sillas siempre han sido las precursoras de un cambio en el mundo del diseño. De algún modo, poseen la capacidad de establecer con gran rapidez una nueva dirección en el diseño. Así con unas cuantas sillas y una casa cambiarían para siempre el clima general del diseño en Estados Unidos.⁶²

⁶⁰ Sobre este tema puede consultarse SPARKE, Penny. *Diseño y cultura. Una introducción: Desde 1900 hasta la actualidad*. Barcelona: Gustavo Gili Diseño, 2010

⁶¹ SMITHSON, Alison y Peter. "Sueños de los Eames", *Cambiando el arte de habitar*. Barcelona: Gustavo Gili, 2000, p 74

⁶² *Ibidem*. p 72

“El reconocimiento y la comprensión de la necesidad era la condición primera del acto creativo. Cuando las personas creen que tienen que expresarse en nombre de la originalidad, la creatividad suele fallar. Sólo cuando se mete uno en el problema y ese problema se hace patente puede prevalecer la creatividad.”⁶³

Charles Eames

Con estas palabras de Charles, se entiende a la perfección su manera de hacer mobiliario y objetos de diseño en general, ya que para ellos era condición básica de cada diseño reconocer la necesidad del mismo. Ya desde un principio, optaron por productos de alta calidad destinados a un consumidor medio, así como muebles que pudiesen servir para diferentes usos. En la creación del mobiliario que realizaron, se puede **distinguir tres etapas** claras. La primera de ellas se inicia con el concurso realizado en el MOMA en 1940, la segunda comprende los trabajos que realizaron en su apartamento de Strathmore y la tercera abarca el periodo de los objetos realizados en la Oficina de los Eames, en el 901 de Washington Boulevard.



07. Charles y Eero Saarinen en una fiesta

El **concurso organizado en 1940** por el Museo de Arte Moderno (MOMA), bajo el lema «*Diseño orgánico en el Mobiliario Doméstico*», supuso la entrada de los Eames al mundo del diseño de mobiliario. El director del museo convocó el concurso para aportar nuevas ideas de diseño al mobiliario para el hogar. En este concurso, Charles se presentó junto

⁶³ REMMELE, Mathias. *Muebles y Objetos. Charles y Ray Eames*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2007, contraportada.

con su amigo Eero Saarinen, a dos categorías, de las cuales quedaron primeros en las dos. La primera de las categorías se trataba de «*seat furniture*» en la que presentaron su Silla Ergonómica. En la segunda categoría «*case furniture*», presentaron una mesa baja auxiliar para café, una mesa de centro y una mesa contenedor. Entre los miembros del jurado estaban Marcel Breuer y Alvar Aalto, quienes no dudaron en subrayar la innovación técnica que supuso aquel asiento ergonómico, así como sus amplias cualidades estéticas. En el prototipo, destacó la fabricación de una concha muy ligera de madera contrachapada, que pretendía estar realizada con una única pieza y a la vez resultase lo **suficientemente cómoda** como para no requerir la utilización de abundante almohadillado. El único inconveniente que tuvo este modelo fue cuando más adelante se quiso producir en serie a precios asequibles. Cabe destacar que ya desde un principio, uno de los objetivos de Charles era la producción en serie a precios asequibles ya que querían llegar al mayor número de personas siempre con un producto de calidad. Tal y como ellos lo describían “sacar el máximo partido de lo mejor para el mayor número de personas al mínimo precio.”⁶⁴ Sin embargo, en aquellos años aún no se pudo desarrollar en serie el prototipo de silla, debido a las limitaciones tecnológicas. Aunque este modelo no se pudiese producir en serie, sí que se observa en posteriores diseños de los Eames el empleo de formas y rasgos ya presentes en este modelo de Silla Ergonómica.

Su segunda etapa, como ya se ha comentado con anterioridad, es la que desarrollaron en su **apartamento de Strathmore**, durante el conflicto de la Segunda Guerra Mundial. Allí trabajaron intensamente la madera contrachapada buscando el modo de conseguir una técnica que permitiese moldear este material de formas tridimensionales. Para ello, construyeron un horno de curado experimental, que les permitía aplicar presión y calor a las finas capas de madera dobladas en un molde e impregnadas de resina, obteniendo tras su secado formas rígidas con curvas compuestas. Esta máquina, conocida como ¡Kazam!, fue inventada por Charles, quien gracias a las recomendaciones de un amigo suyo médico, pensó que podía tener una aplicación directa en la fabricación de elementos para usar sobre miembros fracturados y que tanta falta hacía durante los años de Guerra. Así fue como Charles desarrolló unas tablillas de madera contrachapada, con forma anatómica, que permitían inmovilizar los brazos y las piernas. Estas tablillas tuvieron un gran éxito entre la Marina de los Estados Unidos, que pronto encargaría hasta 150.000 unidades. Ese

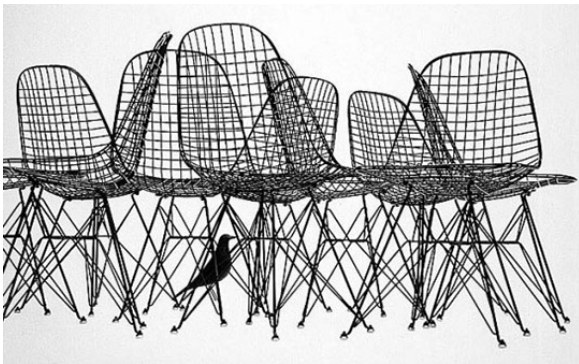
⁶⁴ REMMELE, Mathias. “Introducción”, *Muebles y Objetos ...*, p.13

hecho supuso el primer contacto de los Eames con la **fabricación en serie** y con un campo de trabajo innovador, donde se aunaba el diseño y la ciencia de la medicina



08. Tablillas de pierna para uso militar, primeros objetos producidos en serie

Este gran impulso desarrollado en la producción de madera curvada, así como la gran demanda de tablillas, les llevó a trasladar su estudio a un lugar más grande, gracias a la ayuda económica de su amigo el editor Entenza. El anterior estudio, ubicado junto a la *Case Study House 8*, se les había quedado pequeño, motivo por el cual decidieron mudarse y abrir una tienda en el 901 de Washington Boulevard. Desde ese momento, este local sería la sede de la oficina de los Eames. Allí desarrollarían otras técnicas y otros materiales como son el plástico, la malla metálica o el aluminio.⁶⁵ Este periodo sería el que conformaría la tercera etapa.



09. Silla de malla metálica



10. Silla LCM y LCW

La segunda etapa es probablemente la más importante, porque es en ese momento donde surge toda su posterior producción. En esta etapa tienen una gran importancia los diseños que Alvar Aalto realizó con **madera contrachapada**, ya que influirían

⁶⁵ KOENIG, Gloria. *Charles & Ray Eames ...* , p.20 y 21

enormemente en los posteriores diseños de madera contrachapada curva de los Eames. Tanto las *Sillas Experimentales* creadas en el taller que montaron clandestinamente en su casa con el empleo de la máquina ¡Kazam!, como la propia máquina, ambos tendrían un papel esencial en la evolución futura del mueble de madera contrachapada moldeada. Estas sillas pusieron de relieve las nuevas posibilidades expresivas de la madera, que se **adaptaban al cuerpo humano** y con ello eran más confortables. Los Eames aunaban la belleza de la tecnología, más los conocimientos que podía aportarles la naturaleza. Así, la influencia sobre su trabajo del arquitecto finlandés Alvar Aalto fue muy importante.

“En arquitectura sólo hay una norma válida: construir de un modo natural. No hagáis nada rebuscado, no hagáis nada innecesario. Todo lo superfluo se vuelve feo con el tiempo.”⁶⁶

Alvar Aalto

El trabajo que inició con Eero Saarinen sobre la madera contrachapada, en el año 1940 para el concurso organizado por el MOMA, sería el **origen de múltiples investigaciones** en las que estudiar como un material orgánico y rígido como es la madera, podía llegar a adoptar esas formas curvas y representar la flexibilidad del cuerpo humano. Primero se reblandecía la madera contrachapada, para luego darle forma y después ser endurecida en la máquina ¡Kazam! hasta adquirir su aspecto definitivo. Este artilugio fue diseñado para darle forma curvilínea a la madera, alternando capas de madera con capas de cola, de manera que cada capa de madera invertía la dirección de sus fibras, consiguiéndose así una mayor solidez. Se colocaban las capas de madera en un molde de yeso estratificado, donde permanecían firmemente sujetas durante unas 4 ó 6 horas, aplicándose de vez en cuando aire dentro de la membrana, para que las láminas permanecieran en constante presión durante el periodo de secado.

Sus **premisas** eran «a bajo coste y alta calidad», «sencillo y confortable» y «la apariencia transmite la esencia del método que produce», así como buscar la manera de conseguir una sola pieza de madera que formara asiento y respaldo. Las sillas de los Eames traerían importantes cambios en el mundo del diseño. Estas sillas eran concebidas para los

⁶⁶ LAHTI, Markku, “Introducción”, Muebles y Objetos. Alvar Aalto. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2007, p.9

ocupantes de las casas que eran quienes las disfrutaban. No eran diseñadas para la arquitectura como lo habían sido las sillas producidas por Mies. Por tanto, estas sillas se podían colocar en cualquier situación en una habitación vacía. Se empleó mucha dedicación a su fabricación e ideación, por lo que estaban pensadas hasta el mínimo detalle. Eran muebles que se adaptaban al cuerpo humano y que resultaban muy cómodos. Eran bellos, ligeros y de apariencia informal. Empleaban varios materiales para su fabricación como son el aluminio, el nailon, el vinilo elástico; muchos de estos materiales se podían autocolorear consiguiendo así múltiples variaciones de un mismo modelo.⁶⁷ Todas estas características positivas que en su momento se atribuían a las sillas de los Eames, hoy en día aún se les sigue atribuyendo, pues son unos diseños que siguen estando de moda. Podríamos decir que muchos de los diseños de los Eames han logrado ser atemporales.



11. Ray Eames sentada en uno de los primeros asientos de madera contrachapada

Muchas de las **extravagancias** que se producen en nuestro **mundo de hoy**, se las debemos en gran parte a los Eames. Ellos nos infundieron el valor para darle sentido a cualquier cosa que nos gustase. Daba igual si era un juguete medio olvidado o un recuerdo de un viaje; pues todos ellos, por insignificantes que pudiesen parecer, se convertían en objetos honorables. Todos esos objetos tenían cabida y poseían su lugar en la casa. "No estaríamos comprando corbatas de flores si no fuera por el juego de cartas de los Eames."⁶⁸ Y es que nuestro mundo actual, en el que estamos rodeados de objetos efímeros llenos de color y frescura, está sin duda relacionado con esa manera especial de mirar el objeto poseído que tanto caracterizaba a los Eames.

⁶⁷ SMITHSON, Alison y Peter. "Sueños de los Eames ...", p.74

⁶⁸ Ibidem. p.77

Pero más allá de la apariencia de estos objetos, también les atribuimos una manera específica de ordenar los objetos expuestos, en la que se produce un ensalzamiento del producto en sí mismo. El **objeto adquiere protagonismo** y se convierte en algo esencial para lograr el bienestar, pues son esas pequeñas experiencias y recuerdos materializados en objetos los que **nos hacen sentir que estamos en casa**.⁶⁹ “Los métodos actuales para moldear el contrachapado en formas tridimensionales son aún, básicamente, los mismos que desarrollaron los Eames hace más de cincuenta años. Su mobiliario de esta madera se caracteriza por su comodidad, ligereza, el uso eficiente de los materiales y la lógica estructural. La elegante línea y los fluidos planos escultóricos de los armazones de contrachapado otorgan a las sillas Eames una identidad inconfundible, al tiempo que encarnan el optimismo de la época en la que fueron concebidos.”⁷⁰

CASE STUDY HOUSE N°8 (Pacific Palisades, California)

En 1943, el editor de la revista *Arts & Architecture*, John Entenza organizó una competición bajo el nombre **Designs for Postwar Living**, cuyos resultados publicó en una edición completa de la revista en 1944. Esta publicación llegaría a ser el vínculo crucial que desembocaría en el programa que le siguió de *Case Study Houses*. Según describirían Marilyn y John Neuhart, así como también Ray Eames “la edición se dedicó a la prefabricación, la fabricación en serie y la industrialización de la construcción residencial” y contenía un artículo de Charles y Entenza que se titulaba ‘What is a house?’. Los autores exploraban las **posibilidades de utilizar tecnologías industriales** inicialmente desarrolladas para cumplir con las necesidades en tiempos de guerra. El



12. Boceto de “What is a House?”

⁶⁹ Sobre este tema también hablará Mario Praz, quien comenta al respecto que el coleccionismo y los objetos son mucho más que un desarrollo producido a lo largo de los años. Para él, es una manera de mantener la atmósfera que nos rodea, que conforma nuestro hogar. Puede consultarse PRAZ, Mario. “Introducción”, *An Illustrated History of Interior Decoration from Pompeii to Art Nouveau*. London: Thames and Hudson, 1987, p.40

⁷⁰ REMMELE, Mathias. “Introducción”, *Muebles y Objetos ...*, p.13

artículo proponía acercarse a la inminente escasez que había en aquellos tiempos, del mismo modo que en tiempos de guerra se había empleado para enfrentarse a los desafíos. Reflejaba el optimismo general de los proyectistas y los diseñadores, que en el mundo de la postguerra traerían consigo cambios cualitativos en la manera de vivir y pensar sobre el medio ambiente; así como inspirar la voluntad de usar de modo innovador las nuevas tecnologías desarrolladas en tiempos de guerra.⁷¹



13. Charles y Ray Eames junto al editor jefe de *Arts and Architecture*, John Entenza en la parcela de las futuras Case Study House 8 y 9

La iniciativa representada en esta edición fue ampliada en Enero de 1945, gracias a un ambicioso programa de **Case Study Houses**. En él se pretendía poner en marcha la industrialización y promover los ideales del Modernismo. Al principio, John Entenza seleccionó a ocho arquitectos o firmas, a quienes se les dio la orden de identificar y expresar las características destacadas por las familias de la postguerra, como nuevo estilo de vida en el Sur de California, así como la construcción de un prototipo de casa económica. Cada **prototipo** se construiría en un terreno común de unos 20.000 metros cuadrados, que el editor jefe John Entenza había comprado en un prado que asomaba al

⁷¹ STEELE, James. "Charles and Ray Eames ...", p.8

Océano Pacífico, situado a 45 metros de altura sobre el mar. El terreno era inmejorable. En él Entenza había **reservado una de las mejores parcelas a la pareja Eames** para que se construyeran su propia casa (la CSH nº 8) y otra para que, junto con el arquitecto Saarinen, le proyectasen su propio hogar (la CSH nº9). El programa iba a ser un **experimento sobre el uso social de la tecnología** y las casas iban a estar abiertas al público entre seis y ocho semanas una vez estuvieran terminadas. Finalmente, este programa se amplió para incluir treinta y cuatro casas, de las cuales sólo veintitrés fueron completadas antes de que cesasen en 1966, cuando Entenza vendió la revista. Fueron publicadas al detalle, así como también sus programas, en la revista *Arts & Architecture*, las primeras ocho casas, más la que Entenza se mandó construir y que pasaría a ser conocida como la *Case Study House nº 9*.

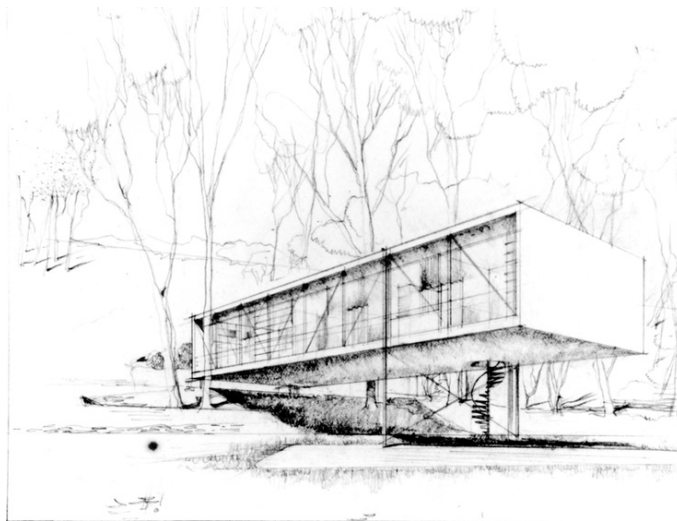
Los mismos Eames definirían la CSH nº 8 como **“la casa de sus sueños”** y así debió de ser pues vivieron en ella toda su vida. Esta vivienda representaba a la perfección el estilo de vida peculiar de la *pareja*. “Los postulados definidos en las *Case Study Houses* tuvieron continuidad en la totalidad de la obra de los Eames. La concepción del espacio, la abstracción de los elementos constructivos y la experimentación con nuevos materiales, fundamentos de esta propuesta experimental será una constante de todo el proceso creativo que desarrollaron durante más de un cuarto de siglo.”⁷²

Charles y Ray compraron la propiedad en la que iban a construir su casa a su amigo John Entenza. La Casa de los Eames, conocida como la **Case Study House nº 8**, estaba pensada por y para una pareja de profesionales con un particular estilo de vida. Se diseñó en una parcela de tres hectáreas en Pacific Palisades. Situada en la cima de un acantilado de cuarenta y cinco metros de alto, disfrutaba de vistas al Pacífico; vista que tenía que compartir con la *Case Study House nº 9*, de John Entenza. Una superficie adicional de dos hectáreas se destinarían a las casas de Richard Neutra y Rodney Walker. Los Eames y Saarinen la describirían como “Es un terreno con prado y colina, protegido por todos los lados de urbanizaciones molestas, libre del usual desorden circundante, ajeno al estrépito de la ciudad y, aún así, con las comodidades necesarias y la seguridad que supone vivir en la ciudad”.⁷³

⁷² RUBIO, Antonio. “Bastante más que unas cuantas sillas y unas casas”, *Eames*. Madrid: Ediciones Taschen, 2008, p.10

⁷³ SMITHSON, Alison y Peter. “Sueños de los Eames ...”, p.98

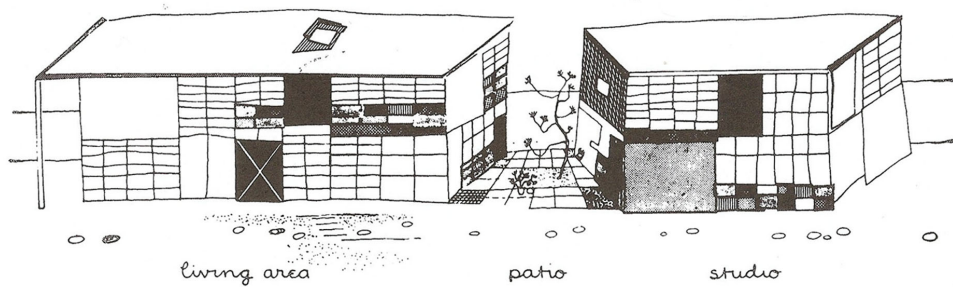
El **primer diseño de la casa**, realizado por Charles y Ray Eames con la colaboración de Eero Saarinen, estaba dividida en dos volúmenes, conformados por la residencia y el estudio. Organizados en una 'L', el salón estaba situado perpendicularmente en un terraplén empinado que se encontraba en el lado noreste de la parcela. Con esto se conseguía sacar la máxima ventaja de las vistas sobre el Pacífico, sin entrometerse en la privacidad de la casa de Entenza, situada en las proximidades. Para hacer frente a una pendiente considerable, desde los pies del terraplén hasta mitad de la pradera; el ingeniero estructural les propuso una estructura puente utilizando cerchas paralelas. Parcialmente en voladizo, el edificio descansaba sobre dos pilares esbeltos, arriostrados transversalmente con cruces de San Andrés, que permitían que el edificio sobresaliese sobre el prado, creando un camino de entrada que pasaba bajo dicha estructura. En oposición a esta *Estructura Puente*, estaba la casa de Entenza que estaba confinada a un sólo volumen, casi cuadrado en planta, con una disposición que irradiaba hacia fuera desde un núcleo central.



14. Boceto de la 'Casa Puente'

Las *Case Study Houses* n° 8 y n° 9 compartían un prado con árboles de eucalipto y rico en fauna, que miraba al Océano Pacífico. Las casas estaban situadas ingeniosamente para **conservar la intimidad** de cada una de ellas, a la vez que creaban un espacio verde contenido entre ellas que se abría poco a poco hacia los prados de más allá. Los autores

dirían sobre ellas “ambas casas coinciden en la necesidad de privacidad y están consideradas como soluciones a los problemas de convivencia más comunes, gracias a que satisfacen necesidades específicas y bastante especiales”.⁷⁴ A través de frecuentes referencias a la necesidad de una casa que dé cabida al trabajo en ella, así como que permita relajarse con los amigos, los Eames reiteran su creencia en su ética del trabajo que debería ser vista como un modelo para sus vidas, ya que ellos siempre usaron su casa como laboratorio en el que investigar nuevos diseños.



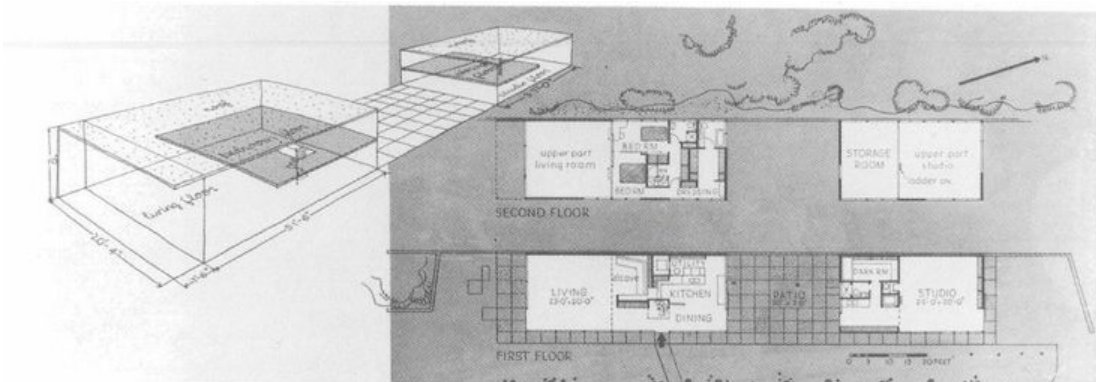
15. Espacios de la casa

Más tarde Charles **eliminaría la Casa Puente**, alineando la casa con el estudio y construyendo en el terraplén un muro de contención. El inicio de las obras se retrasó durante tres años, debido a la dificultad para obtener acero para la construcción. Durante ese tiempo, en el año 1947, Charles asistió a una exposición realizada en el Museum of Modern Art de Nueva York sobre las obras de Mies van der Rohe. Charles ya conocía el trabajo del arquitecto debido a su viaje a Europa en 1929, viaje que había realizado específicamente para conocer la obra de Le Corbusier, Walter Gropius, Henry van de Velde y Mies van der Rohe. Cuando volvió de la exposición estaba decidido a cambiar el esquema de su *Casa Puente*, ya que su idea original se parecía mucho a uno de los planos de Mies que había visto en la exposición. Así pues los planos y el edificio construidos son muy diferentes a la idea original. Con la nueva disposición la vivienda se integraba mejor en el paisaje, además de preservar los árboles de eucalipto.

Una vez se habían recibido en obra los materiales necesarios para su construcción, trabajaron en un nuevo proyecto que emplearía la misma cantidad de materiales, pero que

⁷⁴ STEELE, James. “Charles and Ray Eames ...”, p.13

contendría mucho más espacio, para lograr lo que Charles llamaba “máximo volumen con el mínimo de materiales”. Este nuevo rumbo en el diseño se debía a la larga espera que habían sufrido, mientras aguardaban la llegada de materiales a la obra; periodo en el cual tuvieron mucho tiempo para estudiar y experimentar con el entorno, para ver que diseño encajaba mejor con ese lugar.⁷⁵ En esta segunda versión de la Casa Eames, la zona de vivienda ocupaba ocho módulos, más un módulo adicional empleado como el saliente que proporcionaba sombra. El patio central ocupaba cuatro módulos y el estudio cinco.

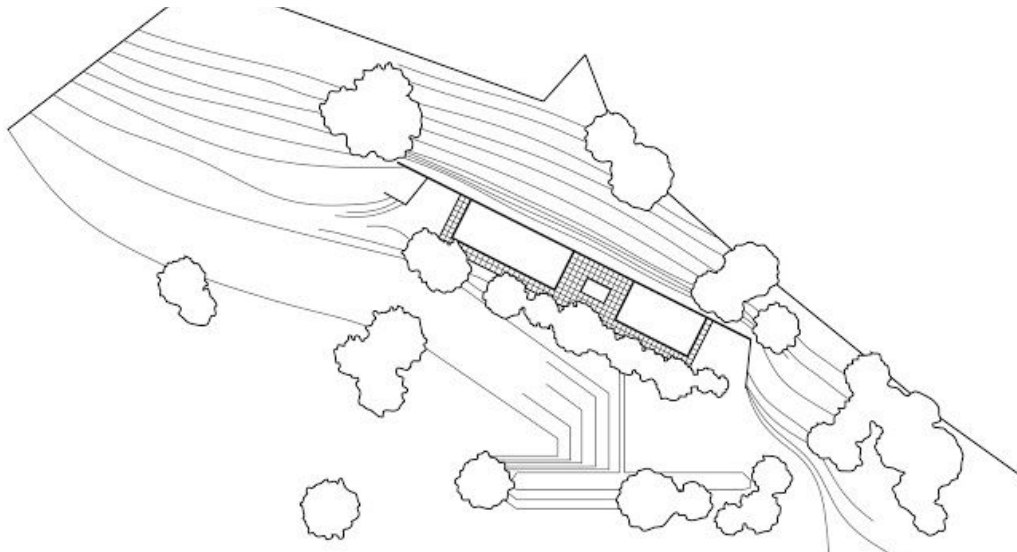


16. Boceto segunda versión de la casa

En la nueva configuración de la *Case Study House n° 8*, que apareció en la edición de 1949 de *Arts & Architecture*, aún toma algunas ideas de Mies van der Rohe, pero es mucho más original en su volumen y sus proporciones, así como por el tratamiento que se le da a sus alzados exteriores. Los arquitectos fueron capaces de **simplificar el esquema considerablemente**, poniendo el bloque de la vivienda en línea con el estudio a lo largo de la base del terraplén que se encuentra al noreste. Con este nuevo esquema, tuvieron que alargar el muro de contención que en el primer esquema sólo era parte del estudio y que ahora se consideraría fundamental, ya que serviría de soporte vertical a lo largo de todo el lateral de la casa en planta baja. Este muro de contención medía 53,5 metros de largo y 2,4 metros de alto. Las secciones de acero fueron progresivamente ensambladas y colocadas en su posición, formando el esqueleto del edificio. La estructura estaba formada

⁷⁵ KOENIG, Gloria. *Charles & Ray Eames ...* , p.36

por pilares en forma de H de diez centímetros, vigas de acero de alma abierta de treinta centímetros y cubierta expuesta de acero corrugado. La casa en su conjunto era elegantemente minimalista y ofrecía el máximo volumen a sus interiores.⁷⁶



17. Plano de la casa y pequeño montículo que separa de la casa de Entenza

La segunda variación importante a consecuencia del cambio de orientación, además de unir mitad de la casa literalmente contra el terreno, era que la principal vista de la casa se redirigía hacia la casa de Entenza; teniendo sólo una vista diagonal hacia el mar y no directa como había tenido anteriormente con la primera versión. Para compensar esto, toda la tierra que se extrajo de la excavación para construir el muro de contención, se colocó entre ambas casas. Con esto se consiguió formar un pequeño **montículo que actuaba como pantalla** entre ambas casas. Se plantaron árboles de eucalipto a lo largo de las fachadas alargadas, tanto de la casa como del estudio, para formar un segundo velo que ofreciese sombra y privacidad. Estos árboles de eucalipto forman en la actualidad una parte integral de los alzados frontales.

⁷⁶ KOENIG, Gloria. *Charles & Ray Eames ...* , p.36



18. Línea de árboles de eucalipto a lo largo de las fachadas alargadas

El resultado final, de 1949, muestra un diseño totalmente original que nace, precisamente, del rechazo que le causó a Charles Eames la exposición de Mies, donde observó que su casa se parecía en exceso a uno de los proyectos del arquitecto alemán. En un tiempo en el que la cultura de Estados Unidos miraba mucho hacia Europa, esta vivienda parecía crear su propio lenguaje de un modo muy libre, consiguiendo con ello algo único. Tanto la vivienda como el interior **se conciben en términos gráficos**, hecho que resultará un fenómeno muy actual.⁷⁷

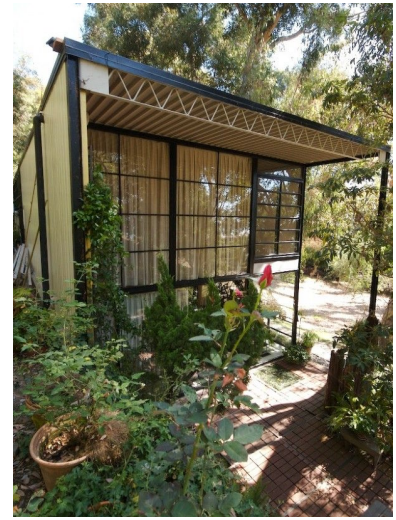
Más que ninguna de las anteriores *Case Study Houses*, la Casa Eames **cumple la intención del programa inicial**. En este se proponía el empleo de piezas prefabricadas y estandarizadas, así como materiales industriales; como eran el hormigón, el vidrio, el acero, los paneles de contrachapado como aislamiento y otros tantos. En vez de negar los alrededores, estos materiales establecían un diálogo entre la casa y el entorno; por eso, el empleo de todos esos materiales inorgánicos eran vistos por ellos como complementarios de la naturaleza. “La textura del techo, las vigas metálicas, la repetición de las bandas estándar, el cambio del acristalamiento de transparente a translucido... todos ellos son

⁷⁷ SMITHSON, Alison y Peter. “Sueños de los Eames ...”, p.99

complementos que ayudan en la relación arquitectónica de la casa con la naturaleza.”⁷⁸ Esta relación no se establece a través de un uso solidario de los materiales, pero sí a través de la interacción de la casa con el paisaje. Por tomar un ejemplo, los paneles de colores de la fachada, están pintados en colores primarios que se corresponden con las funciones que se desarrollan detrás de ellos. Se podría decir que no se integran con las tonalidades del entorno, pero por el contrario contribuyen a enmarcar las vistas selectivamente a través del vidrio transparente. Mediante los paños macizos y las ventanas se consigue romper el plano. Los reflejos de eucalipto se multiplican y van cambiando de posición constantemente, amplificando la relación con el entorno y haciendo que la casa y éste formen un conjunto inseparable.⁷⁹



19. Fachada con colores integrada en el entorno



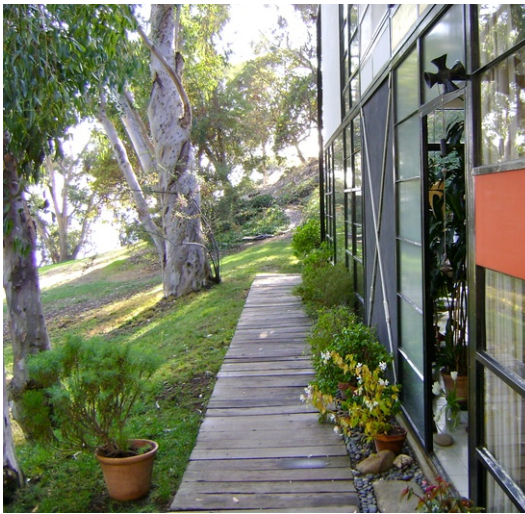
20. Materiales industriales integrados

En planta hay varias partes que están colocadas para producir experiencias similares, como es por ejemplo la secuencia entrecortada del **camino de entrada que te dirige** hasta la entrada principal a la vivienda, donde se encuentra enfrentada la escalera de caracol que te conduce a la primera planta. Este camino es el único modo de acceso a la planta baja de la vivienda y está hecho de peldaños de madera que transcurren por el lado

⁷⁸ STEELE, James. "Charles and Ray Eames ...", p.18

⁷⁹ COLOMINA, Beatriz. "Reflexiones sobre la casa Eames". *Revista de Arquitectura (RA)*. N° 09 (2007) p.14

largo tanto de la vivienda como del estudio. Entre ambos se sitúa el patio, que es entendido como una prolongación de la casa, como un interior.



21. Camino a lo largo de la fachada



22. Entrada a la vivienda



23 y 24. Fachadas laterales que dan al patio



25. Fachada que da al prado



26. Espacio de la cocina



27. Estudio

Dentro de la casa, la cocina, el comedor y la zona de lavadero están todos situados a la derecha de la entrada principal, enfrentados al patio principal. Lo mismo sucede con el núcleo de servicios del edificio del estudio. **Agrupando los servicios** de ambos edificios en el extremo que comunica con el patio, se establece un ritmo de espacios positivos y negativos conectados todos ellos por un pasillo estrecho. De este modo los grandes espacios son el estudio y el espacio principal de la vivienda. Ambos tienen doble altura, así como un balcón desde el piso superior que vuelca sobre ellos; en el caso de la vivienda este balcón mira desde la habitación principal. Tanto en el estudio como en el salón, hay mayores aberturas para disfrutar de la doble altura y tener mayores vistas. En el resto de la casa y el estudio, la posición de las ventanas que descansan sobre partes macizas de hormigón, están lejos de ser arbitrarias. Estas aberturas ayudan a aumentar la sensación de espacio cerrado o abierto. Las partes macizas de la fachada se utilizan en los espacios que disfrutan de dobles alturas y las ventanas aparecen en la planta primera tanto donde se encuentra la habitación en el edificio de vivienda, como en la primera planta del volumen del estudio. Este lenguaje de fenestración, en las cuales la colocación de las aberturas está estudiado al detalle, es un atributo singular a la excitación que produce el empleo de estos nuevos materiales. Gracias a estas fachadas en las que hay gran cantidad de aberturas, el interior es capaz de registrar el ciclo diurno del sol. Esto es pues muy importante, porque

tanto para Charles como para Ray, era vital **permitir que el aire, la luz y las vistas penetrasen** en los espacios interiores.

En esta vivienda son **tratados de un modo similar** el suelo y las paredes; pese a no tener las mismas dimensiones. El suelo se encuentra definido por alfombras, baldosas, mesas bajas y otros objetos que organizan el espacio. Lo mismo sucede con los cuadros, las ventanas, las partes macizas y las estanterías que ocupan las paredes, que también organizan el espacio de la pared. Una vez se está dentro sólo se pueden ver fragmentos del exterior, dichos fragmentos tienen el mismo estatus que los objetos que han ocupado el interior.⁸⁰ Todo se superpone, cambia y se mueve; pues estos interiores tienen su propia vida, la vida de sus ocupantes.



28. Doble altura del salón



29. Doble altura del estudio

⁸⁰ COLOMINA, Beatriz. "Reflexiones sobre ...", p.1



30. Esquina exterior zona salón



31. Detalle panel de color



32. Vista hacia el salón

Esta casa es un **fiel reflejo de la personalidad** de los arquitectos y de su estilo particular, desarrollado poco después de que se trasladasen a California; estilo que permaneció durante toda su vida como matrimonio. Según describiría Charles, en una equivalente declaración a la realizada por Le Corbusier en la que decía que “una casa es una máquina para vivir”; Charles definiría a la casa como “un centro para la actividad productiva”. El edificio del estudio fue su centro de actividad en los primeros años que vivieron en Pacific Palisades, hasta que llegó un momento en que el espacio no era suficiente para la cantidad de proyectos que estaban realizando. El estudio funcionó como casa-oficina hasta 1958, momento en el que se trasladaron al 910 del Washington Boulevard en Venice, California, y comenzó a ser la nueva oficina de los Eames.⁸¹

En el largometraje que publicaron *House After Five Years of Living*, que es el documento más preciso de cómo eran los interiores de la casa cuando ellos vivían allí, se muestra el esmero que dedicaban a las diversas **colecciones** que comenzaron a acumular. Este hecho refuerza su afición a la clasificación y el **aprecio por los detalles**. Así, los volúmenes son tratados como fondos neutros para las imágenes y los objetos que contiene. El espacio no se trata como una sustancia tangible que se deba contener, o como algunos místicos piensan que es una sustancia perfeccionada que puede elevar y mejorar la vida de aquellas personas que la experimentan gradualmente. Por el contrario, es una secuencia lógica de la estructura. El salón es tratado como un espacio en el que se

⁸¹ STEELE, James. “Charles and Ray Eames ...”, p.29

produzca el puro disfrute del espacio en el que los elementos puedan ser colocados y sacados. Esta idea nunca fue abandonada por ellos pues utilizaban recuerdos de viajes, o cualquier objeto que despertase su interés para crear un hogar en constante evolución.⁸² Prueba de la especial atención que los Eames mostraban siempre hacia los detalles es el largometraje que grabaron *Powers of Ten*, en el que se llega desde la dimensión espacial hasta el detalle microscópico.



33. Colección de objetos



34. Colección de muebles

Otro ejemplo de este nivel de **detalle** que mostraban es la construcción de la **escalera de caracol**, en la que podemos observar peldaños de madera contrachapada que apoyan sobre los escalones de acero. Otra vez más se emplea la madera contrachapada, tan apreciada por Charles. En el nivel superior, el dormitorio dispone de una puerta corredera que permite ampliar, o por el contrario compartimentar el espacio y hacer que se conviertan en dos habitaciones independientes. En esta planta también se encuentran dos baños. En el volumen del estudio, en planta baja hay un cuarto oscuro, un salón comedor, una cocina, un baño y un lavadero; y en la planta superior hay un dormitorio y un trastero. Este volumen fue concebido como taller de fotografía, cine, maquetas y otras actividades que desarrollaban.

⁸² KOENIG, Gloria. *Charles & Ray Eames ...* , p.39



35. Escalera



36. Detalle de la construcción de la escalera



37. Relación interior exterior



38. Formas simples y juego de luces y sombras

En la casa Eames se observan algunas **influencias japonesas**, como es por ejemplo la relación que se establece entre el interior y el exterior. El uso del patio central que extiende las conexiones exteriores entre la casa y el estudio, tiene similitudes con algunos templos japoneses tradicionales, como es el *Palacio Katsura*, donde el interior y el exterior se mezclan formando un único elemento. Otra de las influencias japonesas son los

interiores minimalistas. En la serie de las *Case Study Houses*, los interiores se volvieron minimalistas, proponiendo con ello una alternativa a la casa estadounidense moderna previa a la Segunda Guerra Mundial. Con estas nuevas casas se creaba un clima más relajado que permitía a los veteranos y a sus familias regresar a un estilo de vida más informal. Pero esta idea no era nueva, ya a finales del siglo XIX, la actitud japonesa de la decoración era entendida como un modo de contención, frente a la ostentación del gusto post victoriano. Así se generalizó el uso de materiales naturales, formas simples, juegos de luces y sombras en lugar de estampados y adornos más propios de épocas anteriores. Se estaban introduciendo conceptos como la **calma o la contemplación** en la vivienda. Sobre todo esto trabajó mucho Frank Lloyd Wright, quien es conocido por ser uno de los mayores concedores del arte y la arquitectura japonesa en los Estados Unidos.



39. Unión de fuerza y ligereza. Casa tecnológica que no rechaza el contexto

Reconocemos por tanto en la casa Eames, ideales de **pureza, humildad y unidad**; así como apreciamos el dominio de la tecnología por sí sola, en vez de nociones místicas de sometimiento a las leyes naturales. Todo esto ha acabado haciendo de esta casa la envidia de muchos de los arquitectos de Los Ángeles. Aun hoy en día sigue siendo una casa que cautiva a quien la conoce por primera vez, hecho que no sólo ocurre por su reinterpretación del Tatami japonés, sino por su construcción en acero y por su sorprendente equilibrio entre fuerza y ligereza.⁸³



40. Ray experimentando sobre la maqueta de su futura casa

Charles y Ray Eames fueron bastante afortunados, ya que gracias a su talento pudieron **elegir los clientes** con los que querían trabajar, así como aquellos proyectos en los que se querían involucrar. Charles se convirtió en su crítico más estricto y se imponía un alto nivel de disciplina a sí mismo; "Si vas a diseñar para ti mismo, entonces tienes que estar seguro de que vas a diseñar a fondo para ti mismo, porque sino te encontrarás que estas

⁸³ STEELE, James. "Charles and Ray Eames ...", p.55-61

diseñando para tus excentricidades y ahí es donde eres diferente.”⁸⁴ Muchas de las tensiones en el trabajo de los Eames viene de intentar llevar un material, una idea, o un presupuesto tan lejos como fuera posible. Y es en este sentido en el que intentaron encontrar una casa tecnológica que no rechazase su contexto. La casa de los Eames está unida al terreno tanto literal como figurativamente, respondiendo a sus variaciones en lugar de permanecer al margen de ellas.

En Europa esta casa **tuvo mucho éxito** para aquellos que estaba empezando a formular una nueva arquitectura, diferente de la generada por el Movimiento Moderno. Esta casa mostraba que el ideal industrial podía tener su lado humano. Destacan sus amigos los ingleses Alison y Peter Smithson, quienes quedaron cautivados por esta vivienda “Muchas reflexiones ha provocado la Casa Eames en Inglaterra. Porque la Casa Eames fue un regalo cultural recibido en un momento particularmente útil. El llamativo envoltorio ha hecho que la mayoría de la gente –especialmente los americanos– desecharan el contenido como algo insostenible. Pero nosotros hemos seguido rumiándolo –trabajándolo– alimentándonos de él.”⁸⁵ Porque la habilidad de esta casa reside en la capacidad de responder a principios generales y aceptar expresiones individuales. Y es que según los autores, para que una casa prefabricada triunfe, primero los arquitectos deben estudiar el comportamiento humano, así como un poco de ciencias, economía e ingeniería industrial. Así, el valor de la casa que resulte de tal combinación, se medirá por el esfuerzo que se ha empleado en realizarla.

En el interior de esta vivienda, **cobran gran importancia los muebles**, como ya se ha comentado anteriormente. La disposición de estos y la posibilidad de modificar su emplazamiento hace que se conviertan en otros habitantes de la casa. El sillón con escabel *Eames Louge Chair and Ottoman*, es la culminación de años de experimentación. Prueba de ello es su situación privilegiada en el salón de esta casa. Puesto que ellos planteaban el hogar como un lugar donde experimentar modos de vida, todo el mobiliario que iban

⁸⁴ STEELE, James. “Charles and Ray Eames ...”, p.39

⁸⁵ SMITHSON, Alison y Peter. Sin título, en “Eames Celebration”, número especial, *Architectural Design*. N° 36 (Septiembre 1966) p.432

creando, lo iban situando por la casa, porque no hay mejor manera de ver si un producto funciona que utilizándolo en el día a día.⁸⁶



41. Eames Louge Chair and Ottoman



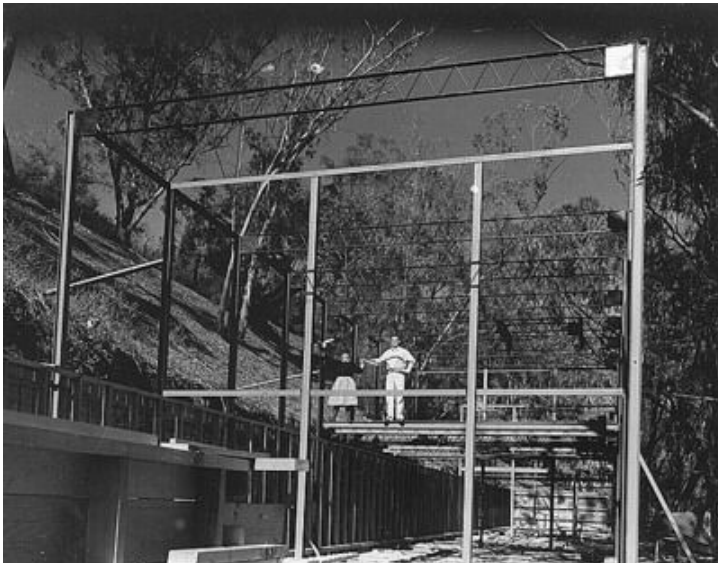
42. Varios de sus diseños de mobiliario

Para los Eames **todo era arquitectura**, desde la colocación de una mesa encima de una alfombra, hasta un recuerdo de un viaje. Por eso abogaban por una arquitectura que actuase como fondo, para así poder disponer en ella toda clase de objetos. "El ocupante podía entonces transformar esa estructura en un pronunciamiento personal con accesorios de la propia vida."⁸⁷ Para ellos arquitectura era la reorganización constante de los objetos personales que había dentro de la casa. El espacio debía encontrarse en las referencias de la vida cotidiana. La vida doméstica ya no podía obviarse, había que trabajar por obtener una imagen reconfortante del *good life*. Se convirtió en una forma de arte construida y

⁸⁶ KOENIG, Gloria. *Charles & Ray Eames ...* , p.14

⁸⁷ NEUHART, J., Neuhart, M. *Eames House ...* , p.56

comercializada cuidadosamente, pudiéndose vender esta idea de buena vida como cualquier otro producto. Ellos rechazaban el rol de artista a favor del diseñador industrial, pues la casa que ellos creasen **debía permitir cambios**. Debían permitir que los usuarios de la casa tomaran esta serie de decisiones, pues al fin y al cabo la vida consistía en tomar decisiones.⁸⁸



43. Fotografiados sobre la estructura



44. Fotografiados en la escalera

Para ellos todo lo que hacían era **motivo de celebración**. Prueba de ello son las fotografías que tomaban de ellos, como una en la que están sobre la estructura, cuando ésta estaba ya montada; o en el salón de su casa, cuando celebraron que llevaban cinco años viviendo en ella; o simplemente una instantánea de la vida cotidiana en la casa. Y es que para ellos, celebrar las cosas era parte del trabajo y fotografiarlo todo era una marca de la vida cotidiana en el hogar. Exhibían así una arquitectura habitada, no como hoy en día donde suelen aparecer imágenes de las casas sin rastro humano, como si sólo fuesen un lugar que admirar.

⁸⁸ COLOMINA, Beatriz. "Reflexiones sobre ...", p.7

Como ya se ha comentado, dentro del programa promovido por la revista *Arts & Architecture*, también diseñaron la casa de Entenza. Conocida como la *Case Study House n° 9*, fue diseñada por ellos junto con Eero Saarinen. Sin embargo esta casa no se parece al minimalismo nítido de su predecesora, la *Case Study n° 8*. Emplea un sistema estructural similar, pero por contra el único elemento estructural que expone son cuatro de las doce columnas de acero, ya que las paredes están cubiertas de yeso y el techo con tiras de madera de abedul. John Entenza era un hombre soltero que quería un refugio, un lugar donde entretener a los amigos y una oficina; todo ello en una misma construcción. El salón media 11 metros de largo y tenía varios ambientes, con vistas al mar y al prado a través de grandes ventanales. Se mandó construir un estudio sin ventanas que lo distrajesen mientras estaba trabajando.⁸⁹ La principal diferencia entre la casa Eames y la Entenza es el esfuerzo realizado por los arquitectos para mostrar deliberadamente las **transformaciones que un mismo material industrial permite**.⁹⁰ Entenza trabajó y vivió cinco años en la casa, hasta que la vendió en 1955. A partir de este momento, la casa ha pasado por manos varios propietarios, lo que ha ido modificando su configuración de modo que en la actualidad ha perdido parte de su diseño original.



45 y 46. Interiores de la casa Entenza (*Case Study House n°9*): salón y espacio de la chimenea

⁸⁹ KOENIG, Gloria. *Charles & Ray Eames ...* , p.14

⁹⁰ STEELE, James. "Charles and Ray Eames ...", p.42

En la navidad de 1949 los Eames finalmente se mudaron a lo que describirían como la **casa de sus sueños**, en ella hay una relación libre con los árboles, la tierra y el mar. Esta vivienda se encuentra en constante proximidad con la naturaleza y debería proporcionar el descanso necesario para los problemas y las complicaciones de la vida cotidiana. Esta casa es un recinto ligero, un mínimo de arquitectura que posibilita un marco flexible en la distribución y diseño de sus interiores. En ella se diseña un estilo de vida completo, hasta el mínimo detalle como es por ejemplo la cubertería. Lucia Eames Demetrios, hija de Charles y Ray Eames, describiría la casa recurriendo a experiencias personales "Cuando te despiertas por la mañana, la luz que se filtra a través de las hojas de los eucaliptos proyecta un maravilloso teatro de sombras sobre mamparas y paredes. Tras deleitarte un momento con el hermoso salón visto desde arriba, descienes girando suavemente por la escalera de caracol que desemboca en el espacio abierto del salón antes de instalarte en la cocina para tomar el desayuno." ⁹¹En esta casa vivieron el resto de sus vidas. Charles murió en el año 1978 y Ray murió diez años más tarde.

⁹¹ KOENIG, Gloria. *Charles & Ray Eames ...* , p.33, 35 y 38.

Podríamos concluir diciendo que aquello que buscaban Charles & Ray Eames en su **particular forma de ver la vida y de diseñar**, era una frescura que muchas veces lo generaba el color o incluso el material. Les debemos a ellos el gusto por el coleccionismo, por los pequeños detalles como podían ser una postal de un viaje o un jarro con unas cuantas flores, ya que estos pequeños objetos que muchas veces constituyen recuerdos ayudan a hacer de un lugar nuestro hogar. Supieron diseñar un espacio versátil a través de los nuevos materiales industriales que se estaban desarrollando en aquella época, como eran el vidrio y el acero, pese a que éstos se asociaban a espacios fríos y poco confortables. Uno de sus **principales requisitos fue contribuir al bienestar**, pues el programa de las Case Study Houses era claro, crear entornos agradables en los que poder desarrollar un ambiente confortable mediante el uso de la industria y la artesanía. Esta comodidad la consiguieron gracias al uso de maderas, cuya presencia es clara en el interior de esta casa, así como también gracias al empleo de textiles, en los cuales se empleaban muchos colores y estampados, que también contribuyeron a mostrar esta frescura que se estaba convirtiendo en modelo americano de casa moderna. El **mobiliario fue vital en el confort** logrado en este interior versátil, el cual admitía múltiples disposiciones y podía variar de situación con facilidad. Debido a que desarrollaron paralelamente su carrera de arquitectura con la de diseño de muebles y objetos, convendría no olvidar el papel fundamental que tuvieron a la hora de diseñar muebles bellos y cómodos. Experimentaron con la madera curvada retomando con ello los estudios que en su momento había realizado Alvar Aalto con ese material. Se les ha atribuido ser unos de los primeros diseñadores modernos, que concebían el diseño como algo más, por lo que podemos agradecerles el actual gusto por lo bello, en el que el objeto o la arquitectura bella es alabada y no considerada como un derroche social como había sucedido anteriormente.



GLENN MURCUTT

EL ARQUITECTO

Glenn Murcutt es un arquitecto australiano actual, cuya arquitectura ha despertado interés internacionalmente. Nacido en el año 1936 en Londres por casualidad, donde sus padres se encontraban de viaje, comenzó ejerciendo la arquitectura en Australia en la década de los setenta y, prácticamente, desde el principio de su carrera profesional, se ha ido consagrando poco a poco como un arquitecto destacado. Ganador del *Premio Alvar Aalto* en 1992 y del *Premio Pritzker* en 2002, está clasificado dentro del grupo de arquitectos que buscan una arquitectura moderna que encaje con el lugar, el paisaje y el territorio. Su arquitectura es una síntesis de características regionales, soluciones condicionadas al clima, racionalidad tecnológica y expresividad visual sin restricciones. Cortés, rápido e intenso, a la vez que terco, disciplinado y riguroso, prefiere observar y entender los mecanismos tangibles del mundo que le rodea más que intentar deleitar con la poesía que de ellos se desprende.⁹²



01. Glenn Murcutt en su estudio

El carácter actual de Murcutt se han visto influenciado por las **experiencias vividas** en su más temprana infancia, cuando vivió en **Nueva Guinea** sus primeros seis años. Estas experiencias han guiado el carácter, los intereses, las sensibilidades y las actitudes del arquitecto. Aún recuerda cómo a veces la vida de la familia corría peligro y los niños tenían que aprender a rebuscar a través de la hierba alta para advertir de la llegada de los caníbales. Estas experiencias forjaron en él un carácter independiente, imaginativo y seguro de sí mismo. Creció en una familia con cinco hijos, siendo él el mayor de ellos. A su vuelta a Australia, una vez iniciada la Segunda Guerra Mundial, su padre que había hecho fortuna en Nueva Guinea, compró una centena de solares en Sidney, en los que fue construyendo en las dos décadas posteriores.

⁹² FROMONOT, Françoise. *Glenn Murcutt, Works and projects*. London: Thames and Hudson, 1997, p.7

De padre arquitecto, **se crió en el mundo de la construcción**. Arthur Murcutt, un empedernido del hazlo-tú-mismo, construyó un gran número de casas en los solares que había comprado en la orilla norte del puerto de Sydney. Él prefabricaba carpintería en su taller, hacía grandes paneles de madera para las fachadas y desarrollaba sistemas de ventilación simples, pero ingeniosos, para las cubiertas, así como filtros para las piscinas. Murcutt le debe a su padre que le introdujese en la madera y el hierro corrugados, propios de los cobertizos agrícolas de la región de Sydney y que más tarde se convertirían en un elemento representativo de su arquitectura. Su padre también le inició en la nueva arquitectura, en especial la arquitectura que se estaba haciendo en los Estados Unidos. Arthur le daba a su hijo revistas a las que estaba suscrito para que las estudiara a fondo. En ellas se hablaba de Frank Lloyd Wright, Richard Neutra, Mies van der Rohe o Craig Ellwood entre otros. Pero además de estos arquitectos, desarrolló un gran interés por las *Case Study Houses* encargadas por la revista *Arts and Architecture* en los años cincuenta y encabezadas por John Entenza. Lo que le gustaba de esta serie de casas eran el aire utópico de optimismo y elegancia que se desprendía de ellas.

En una visita que realizaría en el año 1973 a California, Glenn Murcutt tendría la oportunidad de **conocer a Craig Ellwood**, cuyos edificios le defraudarían en cierta manera haciendo que cambiase el rumbo de su arquitectura. Descubriría que los edificios de Ellwood dependían de los sistemas de calefacción y ventilación por medios mecánicos, creando lo que sería su punto de arranque para una arquitectura que estudia como servirse de las fuerzas de la naturaleza para crear arquitectura que se pueda valer por sí misma, sin el empleo de maquinaria que consuma energía. Glenn también leyó la publicación reciente de **Richard Neutra**, *Mystery and Realities of the Site*, publicada en el año 1951, donde avanzaba la unión sensible entre la arquitectura y el lugar, respaldando su argumento en sus propias obras. Neutra situaba algunos de sus edificios rodeados de piscinas que reflejaban la luz, que servían tanto para enfriar los alrededores como para almacenar agua o incluso servir para el riego. Pero pese a su admiración por Ellwood y Neutra, la casa californiana que más cerca se encuentra del espíritu del arquitecto australiano es la **Casa de los Eames**, construida en el año 1949, por Charles y Ray Eames. Esta se construyó toda

ella a partir de componentes industriales transmitiendo su liviana envolvente, elegantemente articulada.⁹³



02. Casa Zack, 1951-1952. Craig Ellwood



03. Casa Kaufmann, 1946. Richard Neutra

La relación privilegiada que ha tenido **Australia** con la naturaleza está íntimamente vinculada con las relaciones que se produjeron entre el continente y el mundo occidental en la historia reciente. El principal objetivo de las expediciones británicas hacia el océano Pacífico a finales del siglo XVIII era graficar las regiones que aún no habían sido exploradas, así como completar el conocimiento sobre la naturaleza. Australia se presentaba como la gran isla aún inexplorada, que ofrecía a la investigación europea una flora y fauna salvajes presumiblemente intocables. Tales descubrimientos proporcionarían a Charles Darwin información clave para el desarrollo de su teoría de la evolución.⁹⁴ Después de la Segunda Guerra Mundial, Australia entró en un periodo económico y urbano de rápido crecimiento, que generó un renacimiento de la arquitectura doméstica desarrollada en los suburbios de reciente creación. Durante los años de la Depresión, se produjo una **involuntaria expatriación** de muchos arquitectos australianos, de modo que se convirtió en una

⁹³ VV.AA. Glenn Murcutt 1980 – 2012. *Plumas de metal*. Madrid: El Croquis, 2012, p.28-30

⁹⁴ FROMONOT, Françoise. *Glenn Murcutt, Works and projects* 1997, p.31

costumbre muy común entre los arquitectos jóvenes el **buscar experiencia profesional en Europa o Estados Unidos**. Cuando estos arquitectos volvieron a Australia, trajeron información de primera mano de la arquitectura histórica, así como también de las modas de la arquitectura occidental. Las mayores influencias internacionales vinieron por parte de California, cuyo clima, paisaje y estilo de vida era muy similar al de Australia; y a través de Escandinavia, donde el modernismo se había calmado y enriquecido gracias a las fuertes tradiciones nativas en los edificios vernáculos, así como por su estrecha relación con el paisaje y con la artesanía local. Viajar a Finlandia y conocer la obra de Aalto, inspiró a muchos jóvenes arquitectos australianos. Otro hecho que reforzó la afinidad creciente entre Australia y Escandinavia fue cuando Jorn Utzon ganó el concurso para la Ópera de Sydney.⁹⁵



04. La Ópera de Sydney, 1959. Jorn Utzon

⁹⁵ FROMONOT, Françoise. *Glenn Murcutt, Works and projects ...* 1997, p.11

ARQUITECTURA QUE UNE LA ARTESANÍA CON LA INDUSTRIA

Murcutt comenzó a **estudiar arquitectura** en la Escuela Técnica de Sydney en el año 1955, obteniendo el título en el año 1961. Durante esos años, gracias al profesor Noel Bazeley aprendieron a proyectar a partir de la naturaleza. Durante sus años de estudiante entró en contacto con una serie de figuras influyentes de la *Escuela de Sydney*, gracias a los cuales ganaría su primera experiencia profesional. La *Escuela de Sydney* era conocida por su enfoque romántico y regional de las arquitecturas domésticas, en las que abogaban por integrar la casa en la periferia junto a la vegetación autóctona, en lugar de un entorno suburbano; así como también defendían el uso de materiales crudos naturales. Trabajó para Neville Gruzman, conocido arquitecto perteneciente a dicha Escuela. Gruzman , arquitecto inventivo y disciplinado en sus detalles, había sido inicialmente influenciado por el modernismo europeo, así como por el organicismo japonés. Murcutt también estuvo bajo la influencia de Bill y Ruth Lucas, arquitectos que buscaban una vivienda mínima, económica y que se adaptara al clima sin alterar el entorno natural. Más tarde trabajó con John Allen y Russell Jack, también interesados en la arquitectura tradicional de Japón, Escandinavia y California. Todos estos arquitectos con los que trabajó aún siendo estudiante contribuyeron a consolidar su interés por la arquitectura de Europa y Estados Unidos, que ya su padre le había inculcado tiempo atrás; así como también ayudaron a forjar su respeto por el lugar donde se sitúa el proyecto.⁹⁶

La primera casa que realizó solo, fue para el nadador olímpico John Devitt, cuando el joven arquitecto tenía tan solo 25 años. En 1962, después de aquella experiencia, se fue a vivir a **Londres dos años** donde trabajó junto a Frazer & Associates. Aprovechó la oportunidad para **viajar por Europa** continental así como también para conocer los países nórdicos, donde entró en contacto con la obra de Alvar Aalto que resultó ser la impresión mas rotunda de aquel viaje, pues descubrió el papel de la naturaleza y el paisaje en la creación del orden arquitectónico dentro de sus edificios. Años más tarde volvería de nuevo a Finlandia, país con el que ha estrechado lazos y al que sigue yendo pese a la enorme distancia que le separa con su país. También vivió medio año en las islas griegas, donde le impresionó la arquitectura vernácula de las islas y aprendió a comprender a fondo un material y a usarlo exhaustivamente, ya que allí las construcciones eran mínimas en cuanto a medios pero inesperadamente ricas en sus consideraciones funcionales y

⁹⁶ FROMONOT, Françoise. *Glenn Murcutt, Works and projects ...* 1997, p.13-16

cualidades sensoriales. Cuando regresó a Australia de su experiencia por Europa, trabajó como arquitecto proyectista en el despacho de Ancher, Mortlock, Murray & Woolley, donde llevó a cabo proyectos de gran escala incluyendo los nuevos edificios del campus de la universidad de Newcastle. En 1969 estableció su propio estudio.⁹⁷



05. Interior de la casa de Alvar Aalto, Helsinki

En 1972 ganó el premio Gray and Mulroney de la Royal Australian Institute of Architects, cuyo regalo era un **ticket de avión para dar la vuelta al mundo** y realizar un tour de estudio. Viajó a Méjico donde conoció la obra de Luis Barragán, cuya arquitectura metafísicamente poética le causó una profunda impresión. Podemos observar en algunas de sus obras posteriores ecos de la arquitectura colorista de paredes enlucidas y patios cerrados tan característicos de Barragán. También fue a Estados Unidos donde conoció a Ellwood, ya comentado anteriormente, y a Europa. En Barcelona conoció a Antonio Coderch, cuya humanidad, más que su propia arquitectura, le causó una profunda impresión. En Francia entró en contacto con la obra de Jean Prouvé, quien además de una arquitectura de inspirado virtuosismo tecnológico, desarrolló una arquitectura sensual, humana y táctil, recurriendo a soluciones técnicas inteligentes e ingeniosas. A su vuelta a Australia, de su generación de arquitectos, la influencia más significativa fue (y sigue

⁹⁷ VV.AA. Glenn Murcutt 1980 – 2012. *Plumas de metal ...*, p.32

siendo) Richard Leplastrier, de quien le fascinaba la manera en la que su arquitectura podía revelar el *Genius Loci* a través del estudio de las estructuras naturales. Por tomar un ejemplo, en la obra de **Palm House**, Leplastrier disuelve las fronteras entre dentro y fuera mediante paneles corredizos y diafragmas de lona.⁹⁸



06. Arquitectura colorista de Barragán



07. Casa de Uriach, Coderch

En la actualidad, la mayoría de estudios se dirigen como si fuesen empresas impersonales. La arquitectura moderna es autónoma y en muchas ocasiones es ajena a cualquier realidad y tradición geográfica, climática o cultural. En lugar de ello, la arquitectura reciente se ha visto consolidada por el impulso global de la tecnología que ha hecho que tanto las técnicas, las formas o la estética se haya convertido en algo uniforme a lo largo del mundo. Lejos queda aquellos estudios pequeños en los que trabajaban una o dos personas, las cuales controlaban y dirigían todo el proceso proyectual. En todo este panorama, **destaca la figura de Glenn Murcutt** por ejercer una arquitectura basada en la artesanía personal y local, siendo exponente de valores culturales, ético y ecológicos de gran importancia dentro de la construcción. Se ha convertido, de este modo, en un referente de una postura ética alternativa, siendo ejemplo a seguir, admirado y respetado por muchos de sus compañeros coetáneos.

Glenn Murcutt ha **renunciado a trabajar fuera de Australia**, alegando que para proyectar bien una arquitectura se debe conocer el lugar en el que se implanta. Por ello, proyectar fuera de su país queda fuera de sus ideales. Le gusta implicarse personalmente en cada proyecto, dibujar a mano todas las ideas que le van viniendo y comprender y supervisar todos y cada uno de los procesos constructivos; por esto y por otros tantos

⁹⁸ FROMONOT, Françoise. *Glenn Murcutt, Works and projects ...* 1997, p.16-17.

motivos, **trabaja en solitario** y rara vez se asocia a otros arquitectos, salvo algunas excepciones. Sólo acepta aquellos proyectos que se adaptan a sus principios y si está trabajando en un proyecto, el cliente que quiera sus servicios tendrá que ser capaz de esperar su turno. En caso contrario, el mismo le aconsejará otro arquitecto de total confianza con el que haya colaborado. Además de su actividad profesional, también cede su tiempo a alumnos y amigos.⁹⁹

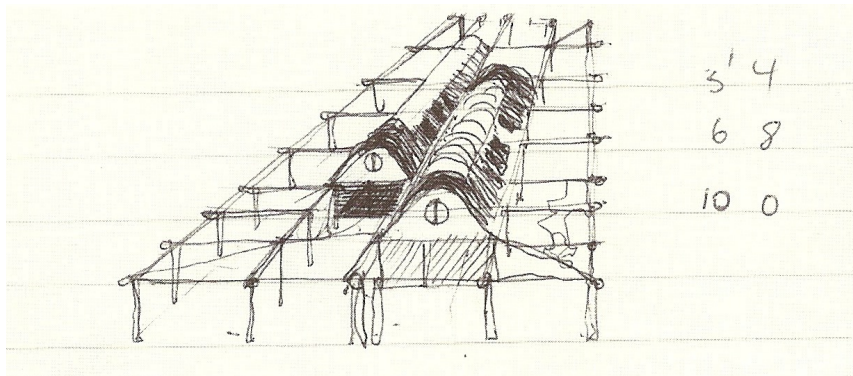


08. Intercambio de ideas con aborígenes para conocer mejor sus necesidades

Sus **clientes** suelen ser profesionales de la clase media acomodada de Sydney, entre los que se encuentran abogados, médicos, académicos y artistas, e incluyen algunas celebridades. Trabaja para cualquier bolsillo, siempre y cuando el proyecto le permita experimentar, pues un gran presupuesto no siempre es sinónimo de resultados ideales, sobre todo desde un punto de vista ético. Murcutt ha declarado empatía hacia conceptos característicos de los aborígenes, hacia la tierra y la cultura, convirtiéndose en una fuente de inspiración tangible. En una ocasión construyó una casa para una familia aborígen y antes llegó a convivir unos días con ellos durante cada mes para conocer mejor sus costumbres y así, de ese modo, poder proyectar la casa de acuerdo a sus exigencias.

⁹⁹ VV.AA. Glenn Murcutt 1980 – 2012. *Plumas de metal ...* , p.26

Una vez el cliente y el arquitecto se han adaptado el uno a otro, el **diseño y el proceso de construcción** siguen siempre un patrón similar. Murcutt pospone el diseño tanto como puede para así dar tiempo a que el proyecto madure durante más tiempo en su cabeza. Su análisis del programa, el lugar, la cultura, el agua, la luz, el aire y las limitaciones, rápidamente le definen el marco de referencia en el que explorar el esquema preliminar así como sus posibles variantes. Durante este proceso creativo, da rienda suelta a la imaginación dibujando posibles proposiciones que más tarde elegirá o descartará. Una vez ha decidido la idea, se produce un proceso de simplificación y de eliminación de lo superfluo.



09. Boceto inicial de Marie Short House, en el que surgen las primeras ideas

Su obra interacciona con **tres referencias principales**: con el modernismo europeo a través de Mies van der Rohe y Chareau, con el funcionalismo tradicional de la agricultura australiana y los edificios industriales, y finalmente con el mundo natural y sus expresiones en el paisaje local. Murcutt destaca dos hitos de la arquitectura doméstica del siglo XX que han influido decisivamente en su desarrollo. El primero de ellos es la *Casa Farnsworth* de Mies van der Rohe, del año 1950 y el segundo es la *Maison de Verre* de Pierre Chareau y Bernard Bijvoët. Ambos proyectos explican los dos polos que abarcan toda su obra arquitectónica; uno de ellos es la referencia a un modelo universal de la arquitectura y en el otro es el enfoque racional, poético y doméstico del hazlo tú mismo. Para Murcutt la **simplicidad** es un área muy importante del pensamiento, pues para él es el otro lado de la complejidad. Por eso una vez tiene la idea definida y partiendo de lo complejo, busca simplificar al máximo. Sin embargo esta simplicidad no es un aspecto estilístico o un principio artístico, sino más bien un acto de revelar la **esencia de las cosas**, despojando a

la arquitectura de aquellos elementos sobrantes. "Entiendo la simplicidad no tanto como un desprecio a la complejidad, sino más bien como una clarificación de lo significativo"¹⁰⁰ En muchas ocasiones esa simplicidad se consigue a través del **orden**, ya que a través de él consigue el marco de referencia en el que definir que hacer y que no hacer. Muchas veces este orden se establece a partir de una cuadrícula inicial en los primeros bocetos, la cual le otorga la flexibilidad necesaria para sus proyectos.



10. La casa como máquina climática, Glenn Murcutt

De **Mies** toma su principio de *menos es más* así como también le da gran importancia a la hora de refinar su idea usando otro de los principios de Mies, en este caso *la forma no es el objetivo, sino el resultado de nuestro trabajo*. De **Chareau** le gusta su técnica que es capaz de **combinar la industria con la artesanía**, como muestra en su *Maison de Verre*, consiguiendo convertir elementos producidos en serie en elementos únicos con los que convertir algo ordinario en extraordinario. Este principio ya se lo recomendó su padre y se ha convertido en un principio moral suyo. Este descubrimiento tendrá una gran repercusión en la obra de Murcutt pues le permitirá concebir sus **casas como máquinas climáticas**, usando elementos producidos en serie para hacer fachadas que sean ajustables y así permitir regular la intensidad de luz y determinar la privacidad de algunas zonas en

¹⁰⁰ *Dictionary of Contemporary Architecture*. London: McMillan Press, 1980, según se cita en FROMONOT, Françoise. *Glenn Murcutt, Works and projects*. London: Thames and Hudson, 1997, p.19

particular. Gracias a esto trabaja como un consumado artesano, creando el edificio como una máquina y refinándolo hasta que funciona de manera óptima.

La **arquitectura de Murcutt es autorreferencial**, cada proyecto se construye claramente a partir de los proyectos anteriores, de modo que va construyendo su propio vocabulario y así va solucionando como abordar los distintos aspectos de su trabajo. Mirando detalladamente sabe que es lo pertinente para ese proyecto, apropiado a la tecnología y al hoy en día, pero sin perder de vista que funcione en conexión con el pasado. De este modo se consigue un pequeño avance con cada proyecto, pues se trata de pulir y mejorar las cosas sin cesar. El arquitecto no ha dejado de mejorar muchos de los aspectos de sus diseños y es que uno de los problemas de la práctica actual de la arquitectura es la obsesión por la novedad y la singularidad, que anula cualquier posibilidad de seguir trabajando en una misma línea, mejorando de un diseño al siguiente, o incluso de una generación a otra. Puesto que para Murcutt la arquitectura es entendida como un continuo progreso, le gusta trabajar siempre con el mismo equipo, contando con los mismos constructores e ingenieros estructurales, lo que logra minimizar los malentendidos y generar una atmosfera de confianza y seriedad.¹⁰¹ Antes, cuando empezó a ejercer la arquitectura, pasaba más tiempo en la obra. Ahora se concede doce meses al menos antes de empezar a trabajar un proyecto y en ese tiempo le gusta visitar el terreno varias veces sin dejar de pensar en él, así tiene la idea en su cabeza durante algún tiempo para que se desarrolle y dejar crecer su creatividad alrededor de ese proyecto ubicado en un lugar en concreto. Por eso es tan importante para él las visitas que hace al terreno, pues le sirven de fuente de inspiración.

Sus **proyectos son predominantemente casas** y en ellos tiende a soluciones lineales, con una sección cuidadosamente articulada. Este mismo esquema lo adapta a los edificios institucionales que realiza. Para él es muy importante que sus casas establezcan una relación ideal con el entorno basadas en la sensibilidad y el respeto, por eso si sus casas se eliminasen, no se habría causado un gran impacto o una destrucción irremediable en el medio ambiente.¹⁰² Se le ha tachado de trabajar sólo en lugares 'salvajes', pero también tiene casas urbanas en las que por medio de terrazas o vistas acotadas intenta enmarcar

¹⁰¹ W.AA. *Glenn Murcutt 1980 – 2012. Una conversación con Glenn Murcutt*. Madrid: El Croquis, 2012, p.8 y 44

¹⁰² FROMONOT, Françoise. *Glenn Murcutt, Works and projects ...* 1997, p 50

vistas hacia el cielo, la vegetación o una vista en particular, de modo que consiga aislar el ambiente doméstico tanto como pueda de otros signos de vida urbana. Su objetivo es trabajar con la naturaleza, pero también hacer lo que la naturaleza hace, no imitando sus formas pero si adoptando la misma lógica, deducida de la observación, algo que concuerda con su actitud hacia los edificios vernáculos. Mantiene así simultáneamente dos posiciones, por un lado la pragmática tradición de los edificios australianos y por otro lado el sofisticado discurso internacional del modernismo; una **mezcla de lo exótico y lo universal** que hacen que su obra sea fascinante y accesible.

Cuando era niño y vivía en Nueva Guinea, temiendo la llegada de la tribu de los Kukukuku, se pasaba el día entero observando. Era algo que se podía percibir en el aire, podía oírlos venir, por eso miraba que tiempo hacia, miraba el río para saber de donde venía el agua, estaba dentro y fuera a la vez, observando. Aprendió en esta época a **observar** con tanto detenimiento, que más tarde, cuando se convertiría en arquitecto, pasó a ser una **característica suya imprescindible** para hacer arquitectura. Hoy en día la mayoría de arquitectos viven en condiciones urbanas en las que no es necesario ser tan observador, todo es más seguro y no hay peligros. Sin embargo, para Murcutt la arquitectura es una suma de intuición y sutil observación, porque él defiende que cualquiera puede diseñar, puesto que nadie inventa nada en arquitectura. Cualquiera puede aprender a investigar y descubrir. No hace falta un gran talento, el buen diseño es más una cuestión de habilidad para entender los problemas y saber darles respuesta de un modo apropiado. Se trata de descubrir, cambiar de una forma a otra, crear a partir de algo, por tanto el proceso de la creatividad reside en el descubrimiento. "Siempre he creído más en el acto de descubrir que en la creatividad. Cualquier obra que exista, o que lleve implícito el potencial de existir, está relacionada con el descubrimiento. Nosotros no creamos las obras. Creo que somos, en realidad, descubridores. Entiendo la arquitectura como un camino de descubrimiento, y esto es algo muy importante para mí. He aprendido más mediante la observación que a través de textos".¹⁰³ Murcutt descarta por tanto, el papel del arquitecto como héroe creativo y comparte la actitud humilde que tiene al

¹⁰³ MURCUTT, Glenn. Discurso de aceptación del Premio Pritzker en la ceremonia de entrega celebrada en Roma el 29 de mayo de 2002. Reeditado en: *Glenn Murcutt, Architect, 01*. Nueva Gales del Sur, Australia: Editions Pty Limited, 2006, p 150

respecto con Álvaro Siza “Los arquitectos no inventan nada, lo que hacen es transformar la realidad”¹⁰⁴.

Debido a los amplios conocimientos que tiene de biología, botánica y zoología, Murcutt **enseña a sus alumnos a observar la naturaleza** y a aprender de ella. Pero no sólo la naturaleza, también la geología, la topografía, la vegetación, la vida animal, el curso del sol, los vientos; si se observa con detenimiento todos estos factores se podrán llegar a revelar determinados aspectos del solar que conducirán a los arquitectos a crear una vivienda más confortable ya que estará en sintonía con el lugar en el que se implanta. Para él la enseñanza de la arquitectura debería basarse en la observación reiterada de los fenómenos atmosféricos. Esto es básico en su arquitectura pues le da el punto de partida a través del cual, junto a ingredientes tecnológicos avanzados, combinarse con la arquitectura para crear edificios que funcionen como instrumentos o herramientas. Los habitantes de sus edificios podrán así manejarlos para adaptarlos a las condiciones del lugar, dependiendo de cada estación, y de este modo sacar el máximo partido a las fuerzas dinámicas del mundo físico y estar en consonancia con los valores del medio natural.¹⁰⁵

Desafortunadamente las escuelas de arquitectura australianas de hoy en día, no inducen a los estudiantes a entender la naturaleza de los materiales o los principios fundamentales que hay detrás de su diseño. La pérdida de conocimiento básico, así como la indiferencia actual hacia los principios del diseño son sintomáticos de un **enorme cambio general** que esta teniendo lugar en las actitudes sobre **lo que es apropiado enseñar a los futuros arquitectos**. En lugar de emplear materiales tradicionales y técnicas artesanales pasadas de moda, hoy en día ponemos toda nuestra fe en los nuevos materiales y técnicas informáticas. Sin lugar a duda, los instrumentos que empleamos para diseñar determinan las formas que hacemos. En el pasado, las herramientas empleadas cortaban y moldeaban los materiales de construcción; las personas estaban enraizadas a un lugar y entendían íntimamente los elementos. Cuando observamos esos edificios podemos ver lo racionales y bonitos que eran, así como también podemos apreciar la integridad que poseían dichas

¹⁰⁴ SIZA, Álvaro. Citado en COSAS DE ARQUITECTOS. Revista Digital de Arquitectura. <<http://www.cosasdearquitectos.com/2014/03/los-arquitectos-inventan-nada-solo-transforman-la-realidad-siza/>> [Consulta: 20 de agosto de 2014]

¹⁰⁵ VV.AA. *Glenn Murcutt 1980 – 2012. Plumas de metal ...*, p.30

estructuras. Cuando las herramientas avanzaron y se introdujo la maquinaria, las dimensiones cambiaron. Los edificios pasaron a ser largos y ortogonales, la topografía era menos relevante y las cuadrículas y la economía tomó prioridad; la forma construida se impuso en el terreno. Así hemos llegado a la actualidad donde tenemos edificios dictados por los ordenadores, que son programados para reflejar parámetros que no tienen una base en los principios del diseño, llegando así a las ciudades actuales en las cuales los edificios están determinados por sistemas económicos. Sin embargo, el problema central del diseño son los seres humanos; su cultura y su historia, el espacio, la luz, donde todo se une para formar una unidad, la responsabilidad hacia la tierra y la naturaleza¹⁰⁶ y será en esta línea en la que tendremos que poner todo nuestro empeño.

MARIE SHORT HOUSE (Kempsey, Australia)

La casa **se construyó entre 1974 y 1975** para Marie Short. Unos años más tarde, en 1980, la compraría Murcutt para ampliarla y transformarla en su propia vivienda. En 1994 añadió un pequeño estudio para invitados situado en los alrededores. En este proyecto fue donde fraguaron los principales ideales de la arquitectura de Glenn Murcutt. Una arquitectura influenciada por sus largos viajes y su interés creciente por la arquitectura vernácula tanto de Australia como de las culturas aborígenes.



11. Localización de la casa en Australia

¹⁰⁶ BECK, Haig y COOPER, Jackie. *Glenn Murcutt, A singular architectural practice*. Victoria, Australia: The Images Publishing Group Pty Ltd, 2002, p.15 y 17.

La casa se encuentra en **Kempsey**, un pequeño pueblo que vive de la producción láctea y de la industria de la madera. Está situado cerca de la costa a unos quinientos kilómetros **al norte de Sydney**. El terreno, que forma parte de una vasta propiedad de bosques y prados, dispone de un estanque al este y de un pequeño arroyo de agua dulce, propenso a inundaciones, al oeste. En este clima subtropical, las lluvias son abundantes y los niveles de humedad pueden llegar a ser muy altos. La pesada atmósfera es moderada en verano por las brisas frescas que vienen del noreste y en invierno por los aires fríos que vienen del oeste.¹⁰⁷ Murcutt se sirvió de estas limitaciones para decidir la posición, la orientación y la dimensión de la casa. La vivienda fue encargada por Marie Short quien había adquirido la propiedad unos años atrás.

Marie había estado **recopilando** desde hacia unos años **maderas buenas** que sobraban de una fábrica de maderas cercana al emplazamiento. Tenía ya el ochenta por ciento de estas maderas almacenadas en un cobertizo, de modo que Murcutt midió todas y cada una de aquellas valiosas piezas para utilizarlas en la reforma de una antigua granja. En un principio la casa estaba pensada para tres personas incluida una residente permanente. Marie quería reformar y ampliar la granja existente, para lo que Murcutt comenzó a hacer los diseños. Cuando terminó se dio cuenta que con el mismo presupuesto podían construir una casa completamente nueva y se lo propuso a la cliente, quien no dudó en comenzar otra vez desde un principio. Así, Glenn se encerró en su estudio durante un par de semanas tratando de descubrir **que era lo que ese lugar le pedía** que debía de haber allí. Como le había dicho Marie "Quiero una casa que sea fresca, como estar a la sombra de un moral en verano, y cálida como el moral en invierno, cuando pierde todas las hojas y el sol se filtra entre sus ramas". Cuando acabó, le presentó el proyecto a Marie quien desde un principio quedó fascinada por el diseño de su futura casa.¹⁰⁸ Inmediatamente se pusieron en marcha y comenzaron a construir la casa.

En la construcción de esta casa Murcutt tenía **varias restricciones** con las que tenía que lidiar. Debido a la distancia que separa Kempsey de Sydney, Murcutt sólo podía realizar visitas cada tres semanas, por lo que optó por usar detalles simples y técnicas familiares para las empresas de la zona, que estaban acostumbradas a construir granjas y casas de campo. Los materiales debían estar disponibles localmente y los componentes debían ser

¹⁰⁷ FROMONOT, Françoise. *Glenn Murcutt, Works and projects ...* 1997, p.62

¹⁰⁸ VV.AA. *Glenn Murcutt 1980 – 2012. Plumas de metal ...* , p.10

escogidos de catálogo. A todo esto hay que añadir la colección de maderas de diferentes tamaños, que la cliente había acumulado a lo largo de los años para construirse su casa. El presupuesto estimado de construcción en su forma inicial incluía 120 metros cuadrados de suelo habitable, más setenta metros cuadrados de verandas, siendo el total entorno a los 30,000 dólares australianos.



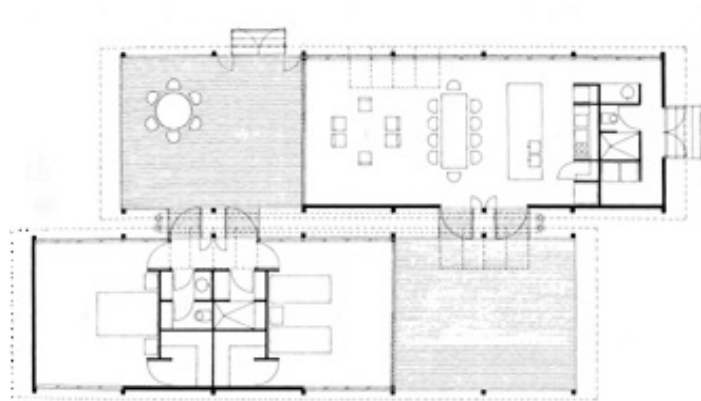
12. Casa en la cima de la ligera pendiente



13. Edificio levantado del suelo 80 cm

Murcutt situó el edificio en el borde de una amplia zona de pastizales, en la cima de una ligera pendiente que conduce a la granja. El edificio está formado por **dos pabellones elevados y desfasados**, siguiendo ambos una retícula y enmarcados por una imponente cubierta de perfil curvo. El porqué de elevar el edificio ochenta centímetros se debe a que después de la lluvia, que suele ser muy a menudo, las serpientes se dirigen al edificio y las puedes encontrar por el suelo de la vivienda. Si levantas la casa del terreno, las serpientes van por debajo de ella. A su vez, esta elevación permite examinar el suelo suspendido por su parte inferior en busca de posibles termitas, así como también realza la ventilación y las corrientes a través de ella. El hecho de **separar sus edificios del suelo**, no es algo constante en todos sus proyectos, ya que depende de en qué zona se construya. Por ejemplo si es en el norte de Australia donde los veranos son muy calurosos y los inviernos son suaves, si la casa está situada a un metro de altura del terreno la temperatura disminuye del orden de tres a cinco grados, ya que la elevación permite que se produzcan corrientes por debajo de la casa enfriando el interior de la misma. Sin embargo, hacia el sur de Sydney, los veranos son muy bochornosos y los inviernos muy fríos, por lo que el

confort térmico que se puede obtener al estar en contacto con el terreno, ayuda en gran medida a aislar del frío.¹⁰⁹



14. Planta de la casa original (antes de la ampliación)

Los **dos pabellones** se encuentran **acoplados longitudinalmente** a ambos lados de un pasillo que los comunica, en cuyo techo se encuentra un gran canalón que recoge las aguas. Las zonas de estar comunes se encuentran agrupadas en el **ala norte**, conteniendo las zonas comunes de día; que combinan el salón, el comedor y la cocina. Todos ellos alineados con su correspondiente veranda. Este ala, disfruta de vistas al arroyo de agua dulce gracias a los ventanales completamente deslizantes que permiten abrir el espacio al entorno. Su estrechez en el lado oeste, permite reducir el impacto de los vientos de invierno, mientras que su larga fachada a norte recoge todos los rayos del sol. Las lamas de persiana que se encuentran en la envolvente del edificio, permiten la entrada de la brisa durante el verano. El **ala sur**, sin embargo es más cerrada; contiene dos dormitorios distribuidos simétricamente. Ambas alas cuentan con su propio núcleo de baños y tiene una veranda al final de cada ala, que amplía el espacio, a la vez que sirve de porche al ala adyacente. La entrada formal al edificio se encuentra en la veranda situada en la esquina noroeste y da acceso directo al salón-comedor; mientras que la entrada informal está en la veranda sureste y da acceso directo a la cocina y la lavandería, para utilizar después de un día de trabajo. La primera de las verandas está protegida por pantallas contra los

¹⁰⁹ W.AA. Glenn Murcutt 1980 – 2012. *Una conversación con ...* , p.8 y 42

mosquitos y en verano forma la sala de estar al aire libre con vistas al río.¹¹⁰ Las verandas son un elemento importante pues suponen un espacio de transición entre dos escalas muy diferentes, la escala de la naturaleza (grande) y la doméstica (pequeña).

En el interior de sus proyectos el arquitecto define claramente **zonas servidas y zonas sirvientes**, que organiza de diversas formas. Por ejemplo, en sus primeros proyectos, las cocinas y los baños estaban agrupadas en un núcleo central independiente de las paredes exteriores y ambos definían lo que eran el salón-comedor y las habitaciones. En obras suyas posteriores, diseñaba estos espacios funcionales como pabellones interconectados. Extrapolaba este acoplamiento mediante la unión de las zonas húmedas a lo largo del eje longitudinal, creando de esta manera una espina dorsal entre las zonas 'servidas' y 'sirvientes'. Esta disposición se ha convertido en algo común en su manera de proyectar, ya que este núcleo húmedo organiza el resto del espacio consiguiendo así una coherencia en la continuidad lineal del programa.



15. Envoltente común para todo el edificio

¹¹⁰ FROMONOT, Françoise. *Glenn Murcutt, Buildings and projects. 1965-2003*. London: Thames and Hudson, 2003, p.96

Con la partición en bandas paralelas entre espacio sirviente y servido, Murcutt recurre a menudo a la idea de **dos largas fachadas**, que generalmente corresponden a norte y sur, como es el caso de *Marie Short House*. En la parte en la que se encuentra la calle o donde hay más vientos sitúa el núcleo húmedo de espacios sirvientes, cuya fachada suele ser ciega y opaca, mientras que la fachada que corresponde a las zonas habitables de la casa la fachada es abierta y permeable. Con este tratamiento de las dos fachadas, recurre a un principio universal de los asentamientos humanos; protegerse uno mismo por un lado mientras que por el otro permanece abierto al paisaje. Finalmente les da unidad a todas las funciones mediante una **envolvente común**, legible como tal tanto desde fuera como desde dentro.¹¹¹

Para este edificio en concreto Murcutt **se inspiró en la casa Farnsworth** de Mies van der Rohe. Murcutt domestica el modelo miesiano sometiéndolo al contexto específico del lugar, el clima y a las limitadas habilidades de construcción locales. Es una interpretación de los diseños de Mies en madera. En ellos los espacios servidos dividen la casa entre público y privado. Cada una de las naves termina en una veranda abierta por dos de sus cuatro lados, contenidas sólo por la prolongación del plano horizontal tanto del suelo como del techo.¹¹² La organización espacial de los pabellones residenciales hace referencia explícita a los espacios diáfanos tan apreciados por Mies.

Glenn Murcutt **diseña desde la naturaleza**, se centra en los condicionantes del lugar. Si se mira con detenimiento, esta nos enseña a diseñar desde lo natural, ya que las cosas en la naturaleza no se fragmentan cuando están juntas sino que transmutan. Una modificación en la forma de una planta, por ejemplo, en relación al terreno en la que crece, sirve de paralelo a la necesidad que tiene la arquitectura de adaptarse al lugar. Así, la metamorfosis de los organismos vivos dependiendo de la hora del día o de la estación, nos sugieren que los edificios deben también ser capaces de **adaptarse a los cambios externos**. El conocimiento de las características del lugar, obtenidas de análisis científicos o simplemente de la observación, permiten al arquitecto entender las posibilidades del lugar y sus limitaciones, a fin de poder intervenir de la manera más adecuada posible. Tomando un ejemplo en concreto, el arquitecto mira los árboles, mide y estudia su sombra, estima que crecimiento le falta para completar para así prever cuanto le falta por crecer, en

¹¹¹ FROMONOT, Françoise. *Glenn Murcutt, Works and projects ...* 1997, p.41 y 43

¹¹² *Ibidem.* p.19

función de la fase de crecimiento en la que esté. Una vez analizado todo esto, sitúa el edificio a la distancia necesaria del árbol para darle luz en invierno incluso una vez el árbol haya alcanzado su máxima altura.



16. Espacio de la veranda en el ala de la izquierda

Una de las principales preocupaciones que más han influenciado la arquitectura de Murcutt, ya desde sus comienzos en el mundo de la arquitectura, es su pasión por el mundo natural y el paisaje australiano. Para identificar lo que hace a la arquitectura realmente 'Australiana', la mayoría de la gente coincidirá en decir que es la **veranda**. Se trata de un espacio de transición entre el interior y el exterior, lo público y lo privado, el calor y el frío, la luz y la oscuridad; en la que se producen experiencias que aúnan el estilo de vida relajado y el clima cálido tan característico de Australia. La veranda representa una metáfora que expresa la ambivalencia de los australianos de sentirse 'entre': entre la realidad de la ciudad y el mito de lo salvaje, entre la variedad de memorias culturales

como inmigrantes y una nación que todavía está forjando su identidad.¹¹³ Los edificios de Murcutt no necesitan verandas, pues todos ellos en su conjunto funcionan como verandas súper eficientes. Interpreta la veranda a través de varios mecanismos como son un porche que se abre por tres lados al horizonte, una terraza o plataforma exterior unida a la casa por una pantalla ligera y extraíble; o en el caso de las casas en la ciudad, donde utiliza patios o atrios internos en respuesta al contexto, para aislarse y conseguir así espacios más íntimos. Los patios los utiliza como habitaciones sin techo que permiten ver el cielo y los atrios actúan como puntos centrales de las salas de estar.¹¹⁴ Quizá sea por su manera de interpretar la veranda en sus proyectos, que **su arquitectura es vista** tanto en casa como internacionalmente **como la más australiana** de los arquitectos australianos. Aunque él sostiene que nunca se ha propuesto crear una arquitectura australiana, pues para Murcutt la búsqueda de una identidad nacional es un gran error, porque lo que realmente importa es construir en respuesta a ese lugar en particular.

Los interiores de sus casas suelen ser diáfanos y de altura constante. Esta **unificación del espacio interior**, se consigue eliminando las paredes divisorias interiores en las zonas de estar y mediante una apertura gradual hacia el jardín en la secuencia lineal. Sus interiores son fluidos y homogéneos gracias al uso de colores y revestimientos uniformes, como son pintura blanca o panelados de madera, así como gracias a los dispositivos que se encuentran en la envolvente que filtran y controlan la luz unificando el espacio habitado. No le importa utilizar ciertos métodos tradicionales como son la luz reflejada o iluminar la parte superior de la estancia, para evitar los contrastes producidos por la luz directa del sol. Para enfatizar el cambio de luz entre el interior y el exterior, siempre recurre al mismo tratamiento para el perímetro del techo de la vivienda. En el interior utiliza un falso techo liso o suavemente corrugado, mientras que en el exterior revela el contorno angular del marco estructural y muestra la textura de hierro corrugado del tejado, mostrada a través de los claristorios de vidrio situados en los extremos del alero.

¹¹³ BECK, Haig y COOPER, Jackie. *Glenn Murcutt ...* , p.9

¹¹⁴ FROMONOT, Françoise. *Glenn Murcutt, Works and projects ...* 1997, p.41



17. Espacio interior diáfano y abierto al entorno



18. Interior con revestimientos y colores uniformes

El **equipamiento interior** esta realizado tanto con maderas blandas como con maderas duras de Australia. Las paredes y el techo están cubiertos con paneles horizontales de pino de la Bahía de Moreton, madera característica de las costas de bosques lluviosos del este de Australia. El suelo está cubierto con madera de Boj Cepillo, madera característica de la costa este de Australia. Todo el interior de madera tiene un aire escandinavo que está acentuado por el uso de mobiliario e iluminación diseñados por Aalto para la firma Artek. Diseñada para ser extensible y desmontable, la casa tiene escasas cimentaciones, una estructura modular atornillada y estándar, así como muchas piezas repetitivas.¹¹⁵

Esta casa está **construida** como una serie de marcos compuestos por vigas y pilares de pino de Oregón, establecidos a intervalos de tres metros. Encajado en esta estructura se encuentran módulos de lamas de metal y vidrio, pantallas para los insectos y persianas de aluminio venecianas. El suelo esta elevado del terreno sobre pilotes, a una altura de 80 centímetros. Los frontones de la cubierta están contruidos con tablas de madera de cedro, que tienen unos huecos en la parte superior para permitir la ventilación de la parte inferior del tejado. Los dos pabellones están unidos por tirantes de metal que soportan el **canalón central** y a la vez los pabellones se comunican entre ellos por medio de puertas pivotantes. El tejado está construido con hierro corrugado, doblado de acuerdo a las técnicas constructivas usadas tradicionalmente en los depósitos de agua; que **favorecen la**

¹¹⁵ FROMONOT, Françoise. *Glenn Murcutt, Works and projects ...* 1997, p.62

expulsión del agua rápidamente de la cubierta, así como evita que se formen bolsas de vapor caliente bajo los techos que acabarían produciendo moho. Pese a ser la primera vez que el arquitecto utiliza cubiertas curvas, esta le da muy buen resultado, ya que favorece las corrientes generando presiones negativas en el lado del techo donde incide el viento, con lo que el aire frío es aspirado dentro del edificio. En cada corrugación se forma un cilindro de aire que fluye a lo largo de cada corruga ayudando a evitar las condensaciones. Por otro lado, cuando hay viento frío o caliente del este o el oeste, las ranuras que hay en los frontones del tejado permiten ventilar el espacio de la azotea.



19. Gran canalón que recoge todas las aguas de las cubiertas



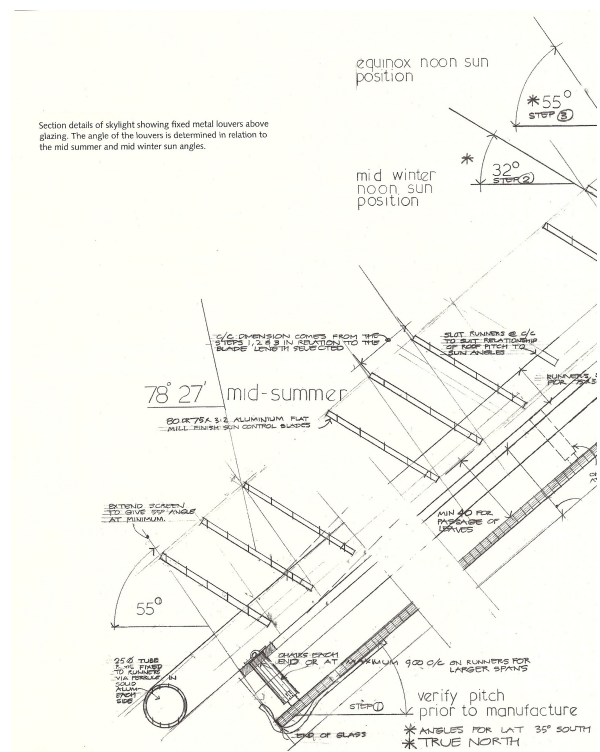
20. Cubierta corrugada con el frontón abierto para permitir la ventilación

El **control solar** en esta casa está estudiado al detalle. Los lucernarios situados en la cubierta, combinados con unas lamas venecianas, están colocadas para permitir que entre la luz de invierno durante todo el día y evitar que entre la luz en verano. Es importante que la protección solar se sitúe en el exterior del vidrio, ya que de lo contrario si está bajo el vidrio este se calentaría y desprendería el calor hacia el interior. Por esto Murcutt ideó un sistema de lamas establecidas según el ángulo del sol del mediodía a mediados de invierno, a unos 32°. La superposición del borde exterior de la lama superior con el borde

interior de la lama inferior, forman 55° de modo que no deja que pase directamente el sol de verano, ya que durante esta estación se encuentra entre los 55° y los 78°.¹¹⁶



21. Lucernarios de la cubierta



22. Detalle de los ángulos de los lucernarios (cubierta)

A través de la observación del paisaje, Murcutt ha llegado a **entender la luz australiana** y a saber aprovecharla al máximo en sus proyectos. Él hace una comparativa entre la luz de Europa y la de Australia. En ella explica que en Europa la luz es más suave, por eso las hojas de los árboles muestran su cara al sol formando una masa más opaca que forma una luz tenue y constante bajo estos árboles, donde se sitúan las casas. Sin embargo, en Australia la luz del sol es mucho más intensa, por lo que las hojas de los árboles se ponen de perfil para reducir sus pérdidas de humedad al máximo, lo que forma una masa que revela mayor transparencia. A través de esa masa transparente de luz, el quiere hacer

¹¹⁶ BECK, Haig y COOPER, Jackie. *Glenn Murcutt ...*, p.49

llegar la luz a sus edificios realizando un estudio del sol, tanto en verano como en invierno para diseñar los aleros correctamente y así aprovechar la luz del sol en invierno para caldear el interior y por contra alejar la luz y el calor en verano. Murcutt trata la **luz como a un material de la arquitectura moderna** y hace uso de su calidad particular en el paisaje australiano. Consigue crear unos interiores luminosos de gran calidad, favorecidos por colores y materiales uniformes, así como por el uso de paredes blancas que reflejan la luz ampliando el espacio. Cada cambio que se produce a lo largo de las estaciones, o entre el día y la noche, permiten mostrar al edificio en el entorno y viceversa, formando el edificio y el paisaje un conjunto inseparable. Esto es de vital importancia, pues él considera que la arquitectura no debería oponerse a que los habitantes disfrutasen del entorno natural; debería mostrarles el medio ambiente y permitir la posibilidad de convivir en él.

Para este proyecto abandona las cubiertas planas, influenciadas por arquitecturas californianas, que habían sido un rasgo característico de su anterior producción. Rápidamente se da cuenta que en Australia llueve bastante más que en California y cuando lo hace es de forma torrencial, por lo que se convierte en su primera preocupación darle salida al agua lo más rápidamente. A partir de ahí comenzará a desarrollar sus **cubiertas con pendientes bastante inclinadas**.¹¹⁷ En posteriores proyectos sólo ha empleado cubiertas planas en entornos urbanos con restricciones, no obstante, en ciudades también ha recurrido a cubiertas acentuadas en aquellos casos que han sido posibles. Sus cubiertas además de ser funcionales también son igualmente expresivas y elegantes, gracias al hierro corrugado que emplea en gran parte de sus edificios.

El arquitecto toma su **inspiración tanto formal como conceptualmente** de las tradiciones australianas, aunque va más allá de las soluciones vernáculas ampliando su interés por las cuestiones relacionadas con el clima. Esto es, hace sus edificios con la misma delicadeza en la relación que se establece con el sol, de modo que sus habitantes permanezcan en contacto con el paso del día y los fenómenos atmosféricos. Todo esto lo consigue manipulando los mecanismos de control ambiental y, por supuesto, sin utilizar aire acondicionado. Es por esto que las cubiertas no sólo están diseñadas para ofrecer protección frente al sol y la lluvia, sino también como principales agentes para favorecer la ventilación y el enfriamiento por evaporación. No hay que olvidar el estudio que hace de

¹¹⁷ VV.AA. Glenn Murcutt 1980 – 2012. *Plumas de metal ...* , p.34

los aleros, que proporcionan una sombra en equilibrio entre las necesidades de invierno y las de verano.¹¹⁸

Glenn Murcutt se caracteriza por **no emplear aire acondicionado** en sus proyectos. Para él, es incuestionable hacer arquitectura que no lidie inequívocamente con las condiciones del lugar, la cultura, el clima, la tecnología y otros asuntos que él considera que son importantes a la hora de hacer arquitectura. Esto es algo que aprendió cuando visitó los Estados Unidos y conoció a Craig Ellywood en California. Allí, tras pasar un par de días con él y visitar sus edificios, observó como Ellywood recurría para todo al aire acondicionado y no trataba de solucionar el control solar y la ventilación mediante mecanismos naturales. Fue precisamente en ese momento cuando Murcutt se dio cuenta que su arquitectura no debía de ser así. Esta decisión tomó forma de dos maneras muy características en él. Por un lado sus edificios se separaron del suelo y por otro lado la cubierta cobró gran protagonismo. Él prefiere crear edificios que consigan el aire y la ventilación necesaria mediante **mecanismos de convección y presiones naturales**. De este modo su impacto ambiental es minimizado porque respeta las corrientes de aire y las ventilaciones cruzadas que le proporcionan cambios de aire y enfriamiento de las estancias. Forman por tanto una parte esencial en sus edificios, tanto sistemas de ventilación rudimentarios como sofisticados. Así, desde su punto de vista, estas corrientes dentro del edificio les hacen sentir a los habitantes que los **edificios respiran**.

Trabajando la cubierta, la ventilación, las sombras, como expulsar el agua de lluvia lo más rápido posible y otros muchos parámetros, Murcutt llegó a una solución con su proyecto de *Marie Short House* que más tarde se convertirían en tres rasgos característicos de su manera de hacer arquitectura. Estos son una **pared de vidrio permeable formada por tres pieles**, la primera de ellas formada por lamas regulables, una intermedia formada por pantallas protectoras contra los mosquitos y una tercera piel formada por persianas de listones; las **cubiertas de acero corrugado** que consiguen crear esas formas y las **bajantes pluviales** de sección considerable, que se muestran con sinceridad en la composición de sus edificios.

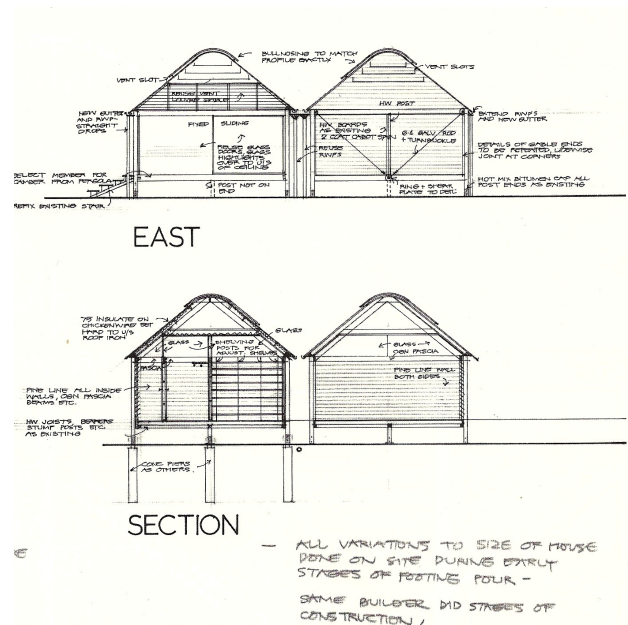
¹¹⁸ BECK, Haig y COOPER, Jackie. *Glenn Murcutt ...* , p.10 y 11



23. Depósito de agua también de acero corrugado

Murcutt también se aprovecha de la **presencia del agua**, tanto si esta se ve como si no, de modo que recrea un enlace entre el edificio y las propiedades geológicas del lugar. En ocasiones lo emplea como un espejo perfectamente plano que propicia la meditación, ya que refleja el edificio; así como también porque permite que la luz incidente sobre el plano de agua rebote, penetrando la luz brillante en la parte inferior de la cubierta e iluminando el techo, creando con esto una sensación en su interior muy agradable. Los depósitos de agua son otro elemento importante en estas viviendas, debido al peligro constante de incendios en zonas salvajes. Estos depósitos cumplen, en el caso de sus casas diseñadas para la ciudad, otro papel: actúan como reguladores del sonido. Los **canalones**, que en ocasiones constituyen cubiertas enteras, están diseñadas para **recoger grandes cantidades de agua**, por ello sus enormes dimensiones son un indicativo de la cantidad de agua que puede llegar a caer cuando llueve en Australia. La inspiración que él toma del agua, tanto a través de sus ciclos como de su drenaje, esta en constante desarrollo. Él busca hacer comprensible y perceptible en la arquitectura la circulación del agua, por eso

no tiene ningún problema en revelar los mecanismos que emplea para recoger, almacenar y evacuar el agua. De esta manera aprovecha la necesidad como pretexto para diseñar y desarrollar elementos arquitectónicos.¹¹⁹

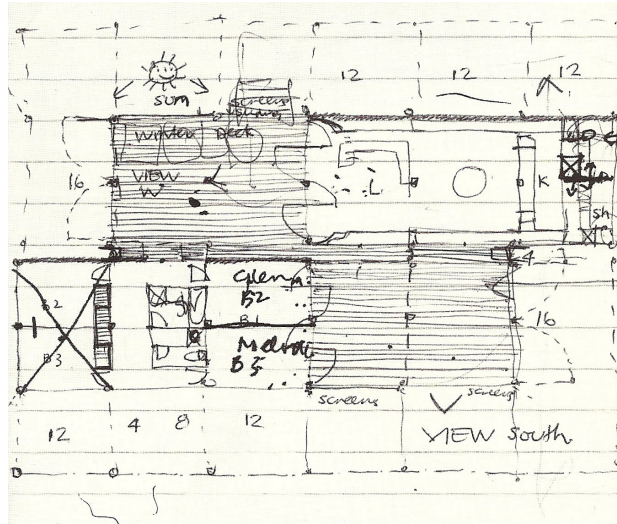


24. Sección transversal de la vivienda, altura variable

Anterior a este proyecto, la planta había sido la fuerza rectora de sus proyectos y con ella las cubiertas eran planas, con lo que todas las dimensiones horizontales tendían a tener el mismo valor. Sin embargo, con este proyecto comienza a tener **mayor importancia la sección**. Se pasa así a una sección mucho más compleja que sus predecesoras. Este cambio establece una jerarquía direccional de frente, lateral y trasera. También permite renunciar a la ventilación mecánica, ya que se puede aprovechar las corrientes de aire naturales en combinación con las presiones atmosféricas positivas y negativas.¹²⁰

¹¹⁹ FROMONOT, Françoise. *Glenn Murcutt, Buildings and projects ...* 2003, p.47-50

¹²⁰ W.AA. *Glenn Murcutt 1980 – 2012. Plumas de metal ...* , p.34

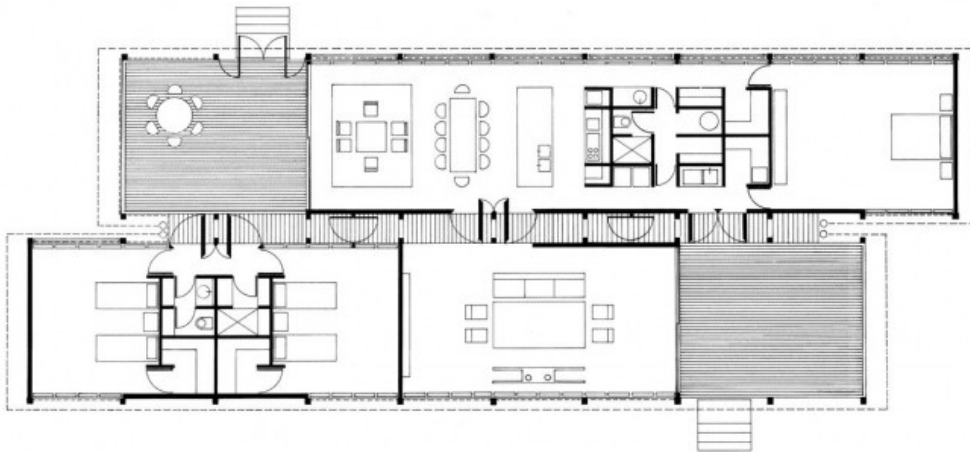


25. Boceto inicial de la planta de la vivienda

Mientras que muchos de los arquitectos de hoy en día utilizan programas de modelización digital o programas informáticos para desarrollar sus proyectos, Glenn Murcutt **domina el dibujo a mano** y confía plenamente en la fuerza que deriva del trabajo conjunto entre la mano y la imaginación. El edificio parece existir cuando comienza a hacer sus primeros bocetos y es que en estos primeros dibujos acelerados es donde deja volar su imaginación y captura mediante pequeñas anotaciones la dinámica del proyecto en relación con el entorno y las condiciones climáticas. Más tarde en los planos de ejecución, sus dibujos son más precisos y concisos, repletos de información escrita. La concreción en los detalles llega más tarde cuando dibuja una sección a escala 1:20 que lo reúne todo. En ella están contenidas las ideas, los detalles, los materiales, las conexiones y las dimensiones del proyecto. En el momento en el que esta dibujando esta sección esta construyendo mentalmente todo el edificio y dándole solución a todas los posibles conflictos. Él comenta como una vez Renzo Piano le dijo "Glenn, si quieres que el edificio sea tal cual lo proyectaste, ¡hay que dibujarlo todo! No puedes lamentar que un detalle no haya salido bien si antes, en su momento, no lo dibujaste".¹²¹ Y es que él no aborda ningún diseño sin tener en cuenta el detalle. Mientras va diseñando va realizando algunos detalles a escala 1:2, de modo que para él estos detalles nunca son un añadido posterior,

¹²¹ W.AA. Glenn Murcutt 1980 – 2012. *Una conversación con ...* , p.24 y 38

son tan importantes como cualquier otro concepto en el edificio, ya que forman parte del todo. Estos detalles responden a la luz del sol, al aire y la lluvia, detalles que tienen conocimiento de las expansiones y las contracciones que sufren los materiales, son honestos, elegantes y apropiados. Para Glenn un detalle bien diseñado e integrado en el conjunto puede elevar la calidad de un proyecto de manera considerable. Si se diseñan bien grifos, interruptores, pomos de puertas y otras tantas cosas, pese a ser piezas pequeñas contribuirán dando delicadeza a la vivienda.



26. Planta de la casa tras la ampliación de 1980

La **ampliación llevada a cabo en 1980**, cuando el mismo arquitecto compró esta vivienda para convertirla en su propia casa, le permitió alargarla y reorganizarla para las necesidades de su propia familia. Añadió tres módulos más a cada pabellón, desmontando los frontones de las cubiertas y las verandas, que reemplazaría en los nuevos finales una vez estuviese completada la ampliación. En este proceso se reutilizó todo lo que se pudo, incluso se desmontó una antigua pérgola para utilizar sus maderas para la ampliación. Se emplearon las maderas sobrantes para reparar un antiguo cobertizo y convertirlo en el apartamento para invitados. Con la nueva configuración se consiguió independizar más cada ala, de modo que lo que antes suponía una **división** entre día y noche, ahora era **entre padres e hijos**, cada uno de ellos con su propio espacio comunitario y espacios privados, comunicados por varias puertas pivotantes que permiten la ventilación cruzada a

través de la casa.¹²² El **apartamento** constituye una asombrosa fusión de piezas de madera recicladas, unidades de vidrio y metal y varios dispositivos tecnológicos. Se trata de una unión de influencias racionalistas en un contexto claramente australiano, ya que evoca estructuras vernáculas e indígenas del sur.



27. Puertas pivotantes que permiten la ventilación



28. Apartamento para invitados

Su arquitectura está **ideada para funcionar eficientemente**. Por ello la información geológica y orográfica, el clima local y la previsión de los vientos dominantes, acaban por decidir el emplazamiento definitivo del edificio y definen como de permeable debería ser su fachada. Los ángulos del sol estacionales determinan las dimensiones de los aleros de la cubierta necesarios para parar el sol de mediodía en los meses de verano. Y la altura de los tragaluces es la necesaria para permitir que los rayos de sol del invierno entren profundamente en la casa. Las aberturas y las verandas se sitúan aprovechando los vientos y las vistas. La longitud del edificio es proporcional a la altura y su altura lo suficiente para permitir que el aire caliente ascienda y enfríe el interior por convección. La pendiente de la cubierta está diseñada para evitar la condensación en el interior del edificio. El suelo está levantado para evitar la humedad ascendente. El agua de lluvia es recogida y guardada en

¹²² FROMONOT, Françoise. *Glenn Murcutt, Buildings and projects ...* 2003, p.96

depósitos de metal situados en la parte trasera del edificio. Por estas y otras muchas razones, la fachada del edificio es un resultado y no una composición formal pensada de antemano.

Murcutt emplea **materiales y técnicas locales**, como es el **acero corrugado** tan característico del paisaje australiano. Lo utiliza por los mismos motivos que en su momento impulsaron a los pioneros para adaptarlo a la construcción, tomando un papel importantísimo en la colonización del interior de la isla, ya que permitía una construcción rápida y sencilla en zonas remotas de la isla. Producido en hojas apilables, es fácil de transportar y más ligero que la madera, a la que pronto sustituyó como material empleado para la cubierta. Para Murcutt es el material ideal ya que es adaptable, duro, barato y suficientemente ligero como para no requerir un marco fuerte que lo soporte. Con su uso y su defensa de este material ha conseguido dignificarlo y hacerlo que se convierta en un material arquitectónico contemporáneo.¹²³ La técnica que empleó por primera vez en su proyecto de Darwin, que consistía en **lamas de 25 mm dispuestas verticalmente y separadas entre sí 10 mm**, se convirtió rápidamente en otro rasgo característico de su arquitectura. Con esta técnica, en función de los niveles de luz, es posible ver desde dentro que es lo que sucede fuera pero no al contrario, otorgando al interior una intimidad a la vez que se permiten las vistas. También descubrió un sistema que había inventado un hombre de Sydney mediante el cual, sirviéndose del efecto Venturi, podía **extraer el aire caliente del interior** del edificio creando una presión negativa, sirviendo también para equilibrar la presión durante los ciclones.

Habitualmente **emplea productos y componentes estándar**, que **modifica ligeramente** para acoplarlos a sus necesidades o para obtener un resultado visual en concreto. El uso de estos mecanismos comerciales forma parte desde un principio de su estrategia. "Desde el momento en el que formé el estudio, antes incluso de tener algún trabajo, llamé a los fabricantes de materiales de construcción para edificios y yates y les pedí que me enviaran sus catálogos. Quería ver cómo poder aplicar sistemas estándar de manera novedosa."¹²⁴ Cuando visitó París en 1973, se quedó impresionado por el uso que Chareau hacía de la industria en su Maison de Verre. Algo similar le sucedió cuando entró

¹²³ FROMONOT, Françoise. *Glenn Murcutt, Works and projects ...* 1997, p.27

¹²⁴ VV.AA. *Glenn Murcutt 1980 – 2012. Una conversación con ...* , p.10

en contacto con la obra de Aalto, el aire sensual que se respiraba en sus interiores era en gran medida por la mezcla habilidosa de procesos industriales y artesanales, que había conseguido darle un aire de frescura e inmediatez. Aunque esta idea ya estaba muy extendida, pues tanto Charles & Ray Eames como Craig Ellywood, ambos habían diseñado casas como objetos industriales refinados. En la mayoría de los casos sus edificios se construyen sobre el lugar y forman ensamblajes singulares, con excepción de algunas pequeñas piezas producidas en el taller. Aún así, muchas de sus casas podían haberse construido mediante el ensamblaje de sus partes según un proceso de producción industrial.



29. Maqueta del conjunto



30. Maqueta de la casa abierta (ampliación)

“Mary disfrutó viviendo en el edificio. Le enseñé como tenía que manejar el edificio, como si fuese un yate. Es dinámico: abres las puertas y las ventanas y ajustas la casa para diferentes condiciones. Cuando llegó el invierno ella me dijo: “es bonito, el color de la habitación por la noche con la luz de la luna es azul. Es extraordinario!” Diseñando desde lo racional es posible llegar a conseguir algo poético, algo que nunca había sido planeado. Yo no diseñé para la luna.”¹²⁵

Glenn Murcutt

¹²⁵ BECK, Haig y COOPER, Jackie. *Glenn Murcutt ...*, p.49

En sus últimos proyectos se puede observar como su lenguaje arquitectónico se está adentrando en nuevos territorios. Ha abandonado el esquema lineal tan propio de los anteriores, así como la geometría ortogonal y una frontalidad directa. Sus espacios y sus itinerarios son ahora flexibles y se adaptan a la topografía, se producen estiramientos y rupturas para buscar puntos de vista concretos. La lógica del paisaje subyacente reina ahora en sus diseños.¹²⁶



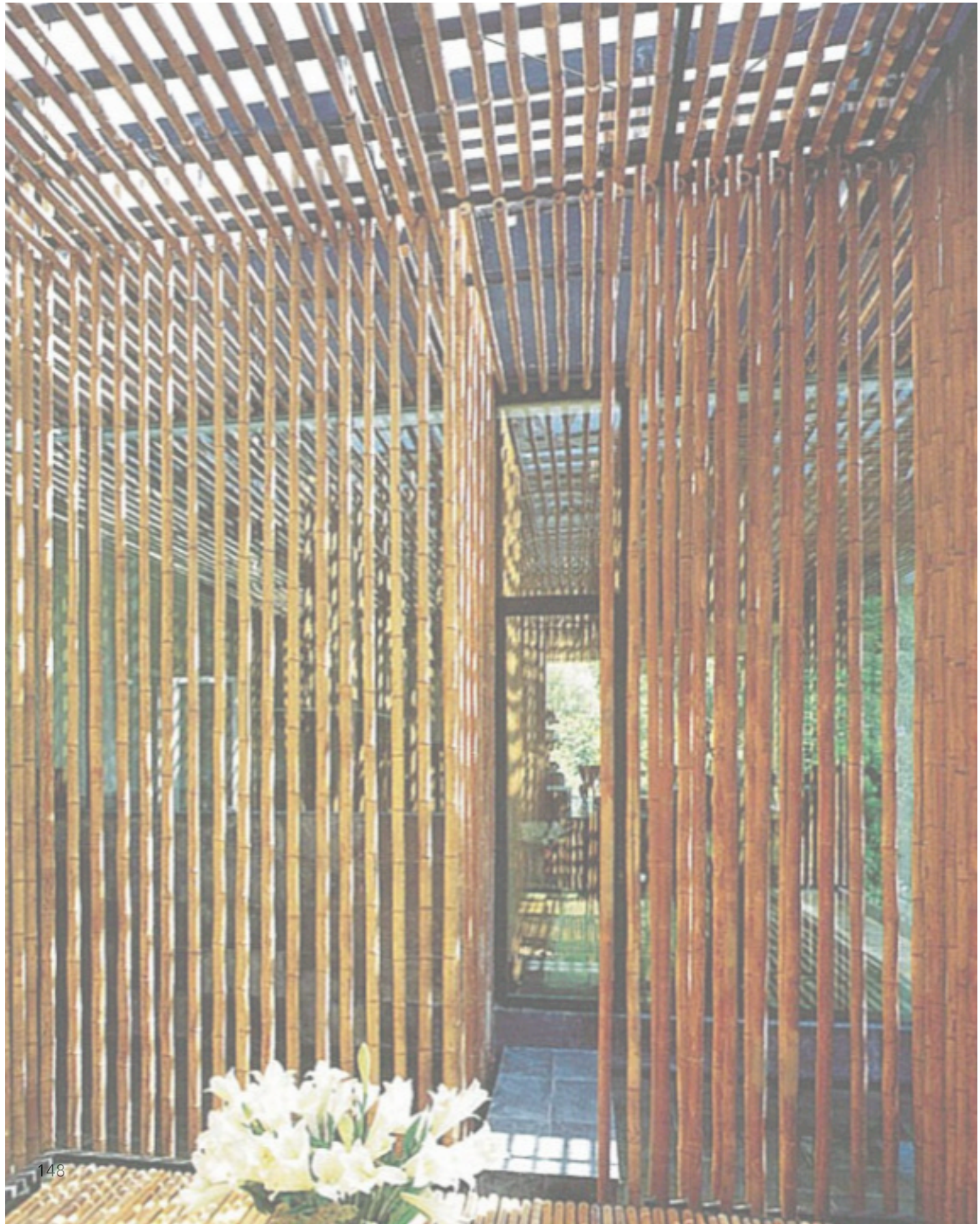
31. Como lo define Pallasmaa: Funcionalismo Ecológico

El arquitecto y crítico Pallasmaa, define la arquitectura de Glenn Murcutt como **Funcionalismo Ecológico** y defiende que la arquitectura debería tomar raíces de su base cultural y regional, como es el caso de la arquitectura de Murcutt. La arquitectura ecológica implica una manera de construir más como un proceso que como un producto. Y sugiere tomar más conciencia hacia temas como son el reciclado y la responsabilidad que va más allá del alcance de la propia generación. **Después de años de abundancia, quizá sea el momento de que la arquitectura vuelva a la estética de la necesidad, donde la utilidad y la belleza se unan de nuevo.** Esto podría ser un resumen de los principios que Murcutt ha intentado desarrollar a lo largo de su experiencia arquitectónica, por intentar emplear la menor energía posible tanto en la construcción como el desarrollo de la vida en sus edificios.¹²⁷

¹²⁶ FROMONOT, Françoise. *Glenn Murcutt, Buildings and projects ...* 2003, p.25

¹²⁷ FROMONOT, Françoise. *Glenn Murcutt, Works and projects ...* 1997, p.48

Glenn Murcutt, sin querer representar la arquitectura típica australiana, ha conseguido crear una arquitectura que siente un **gran respeto por el lugar en el que se asienta**, pues Australia, una tierra de aborígenes, es un lugar en el que la mano del hombre ha estado presente desde hace relativamente poco. Por ello, el bienestar conseguido con su arquitectura, se alcanza gracias a esa levedad con la que interviene en el paisaje y también gracias a la integración de los edificios con el entorno con el que dialogan y conviven. En ello reside el éxito de su arquitectura, en adoptar la actitud de los aborígenes de *tocar la tierra con levedad*. En **su interior** sucede algo similar, pues Murcutt sabe como trabajar los materiales para **lograr transmitir la calidez** que vemos en la naturaleza y esto lo vemos por ejemplo con el gran uso que hace de la madera. Pero aunque pueda parecer contrario a lo anterior, Murcutt **también utiliza materiales industriales** y técnicas constructivas más sofisticadas, como es el caso del acero corrugado, el cual es tan característico de su arquitectura y de la tradicional australiana. Con su empleo, también consigue integrar la arquitectura en el paisaje, pues pese a no ser un material que podamos encontrar en la naturaleza, el arquitecto trabaja duramente en la fase de diseño de cada edificio para conseguir que este se comporte como un ser vivo y por tanto pueda variar en función de las condiciones externas. Ejemplo de ello es el análisis que realiza de las presiones internas y externas, las cuales utiliza para favorecer la ventilación y conseguir así que el edificio respire, como lo haría un ser vivo.



KENGO KUMA

EL ARQUITECTO

Kengo Kuma nació en Yokohama, en la prefectura de Kanagawa, Japón en el año 1954. Estudió Arquitectura en la Escuela de Ingeniería de la Universidad de Tokio, completando su carrera en el año 1979. En el año 1987 fundó el "Estudio de Diseño Espacial" y tres años más tarde, en 1990 estableció su propio estudio "Kengo Kuma & Associates". En el año 2008 fundó su segundo estudio, primero en Europa "Kengo Kuma & Associates", situado en París. Desde la década de los ochenta ha sido profesor asociado o ha colaborado con diversas universidades, entre las cuales se encuentran la Universidad de Columbia de Estados Unidos, la Universidad de Keio o la Universidad de Illinois. Desde el año 2009 hasta la actualidad es profesor de la escuela de Arquitectura de la Universidad de Tokio. En el año 1997 ganó el premio Instituto de la Arquitectura de Japón. Ya desde sus comienzos y siempre siguiendo la misma filosofía, el diseño de sus proyectos de arquitectura encuentran la inspiración en la luz y la naturaleza para lograr a través de ellos sus objetivos.¹²⁸



01.Kengo Kuma

Para conocer la obra de Kuma es necesario estar al tanto de la **historia de su país**, para saber en que contexto se ha desarrollado su arquitectura. Después de terminar su carrera de arquitectura, se fue unos años a los Estados Unidos-y a su vuelta a Japón en el año 1987, el país se encontraba en medio de un boom de la construcción, donde cualquier arquitecto que acabase de iniciar su carrera profesional podía verse envuelto en un proyecto a gran escala. La mayoría de estos proyectos incluían oficinas, galerías de arte, auditorios y restaurantes. En aquellos momentos él se encontraba en Tokio realizando proyectos privados, utilizando en gran parte de ellos como material principal diferentes tipos de hormigón. En la mayoría de los casos, andaba buscando una arquitectura con un

¹²⁸ KENGO KUMA AND ASSOCIATES. *Portal Oficial*. < <http://kkaa.co.jp/about/kengokuma/> > [Consulta: 25 de julio de 2014]

sentido de la fragmentación o, como a Kuma le gusta llamarla, “**arquitectura de partículas**”, que más adelante se explicará con mayor profundidad.¹²⁹

En la década de 1970 en Japón **se puso de moda** entre los jóvenes arquitectos, entre los cuales se incluían sus compañeros de carrera, el **uso del hormigón**. Esto se debió en gran parte a un proyecto de Tadao Ando que causó sensación. Se trataba del diseño de *Row House* en Sumiyoshi. Consistía en un edificio construido mediante hormigón expuesto, por lo que debido a su apariencia esbelta y a la falta de ostentación parecía más real que los edificios que se estaban construyendo en aquel momento. El mundo arquitectónico japonés se revolucionó con este proyecto. Desde aquel momento, todos los jóvenes arquitectos querían cambiar la apariencia deteriorada de la metrópolis, creando residencias de pequeña escala de hormigón expuesto, con las que intentarían cambiar el mundo.



02. Row House, patio interior



03. Row House, interior volcado hacia el patio

Sin embargo, Kuma se mantuvo a cierta distancia de la multitud excitada por el uso de este material. Para él, cuando se encontraba dentro de una “caja de hormigón expuesto”

¹²⁹ KUMA, Kengo, “Conversations between Hiroshi Naito and Kengo Kuma”, *Kengo Kuma - Materials, Structures, Details*. Basel: Birkhäuser, 2007, p.58

se sentía paralizado y la respiración se le entrecortaba y su temperatura corporal descendía en picado. Así es como el propio arquitecto describe la sensación de estar dentro de un edificio construido con este material. Quizá dichas reacciones vengan de algún sentimiento más profundo y tengan algo que ver con el hecho de que él nació y se crió en una residencia construida de madera, de la época de preguerra. La **casa de su infancia**, situada en Tokio, estaba construida en sus orígenes por su abuelo como una casa de campo para los fines de semana. Era sencilla y tenía mucha ventilación. Tanto su padre como su abuelo, aborrecían la textura inhumana de los marcos de aluminio de las ventanas originales, por lo que cuando la casa fue renovada, se sustituyeron todos ellos por marcos de madera. Probablemente es por esto que aunque la apariencia del hormigón expuesto fuese o pudiese parecer agradable, a él le producía una sensación de asfixia.¹³⁰ ¿Cómo podía escapar a esa trampa que era el hormigón expuesto, si ni siquiera tenía claro cuál era su punto de vista? Entre toda esta incertidumbre personal, lo que sí que sabía acerca de aquel material, era que provocaba la falsa ilusión de que todas las partes eran estructurales y, por tanto, parecía representar la verdad absoluta que no podía ser criticada.



04 y 05. Ejemplos de casas caja de hormigón expuesto construidas en Tokio

¹³⁰ KUMA, Kengo, "Material is Not a Finish", *Kengo Kuma - Materials, Structures, Details*. Basel: Birkhäuser, 2007, p.6

En los años setenta, en las escuelas de arquitectura de Japón lo que se enseñaba era la mampostería como técnica arquitectónica, pero, por contra, no se enseñaba la infinidad de posibilidades de expresión que otras técnicas arquitectónicas podían ofrecer. Los arquitectos solían quedarse en el campo teórico del conocimiento, dejando de lado la investigación en temas prácticos. De este modo, cuando más adelante le encargaron a Kengo Kuma el proyecto del *Museo de Piedra*, se encontró por primera vez ante la posibilidad de entrar en contacto con la práctica, campo completamente nuevo al que no estaba acostumbrado y que tampoco se enseñaba en las escuelas. Era precisamente en ese **terreno práctico** donde él se encontraba más cómodo trabajando y donde realmente podía explorar las nuevas posibilidades que le podían ofrecer los materiales, como en este caso era la piedra.¹³¹

En la década de los noventa, la burbuja estalló en Tokio y la construcción descendió considerablemente. En esta nueva etapa, a Kengo Kuma le encargaron más proyectos provinciales, entre los cuales destaca el proyecto del "*Centro para Visitantes de Yusuha*" realizado en el año 1994. Una de las premisas para su construcción, era utilizar la madera de abeto local, debido a que su uso permitiría un renacer del material, abriéndole un mundo lleno de posibilidades, que por el contrario el hormigón no le ofrecía. Durante esta época viajó mucho y aprovechó para diseñar mientras viajaba, con lo que aprendió mucho de esa experiencia.

Cuando un arquitecto ha trabajado con un material y lo conoce bien, sucede con frecuencia que en proyectos sucesivos emplea el mismo material o incluso las mismas técnicas constructivas. También es habitual que incluso los arquitectos reproduzcan técnicas y detalles que otros arquitectos han creado. Sin embargo, para Kuma, es de vital **importancia trabajar con materiales muy variados**, pues el estudio de cada uno de ellos en un proyecto le plantea unos retos y unos problemas cuya solución le incita a experimentar y llevarlos hasta el límite. Con esto consigue extraer de cada uno de ellos algo nuevo en beneficio de la calidad arquitectónica global.¹³²

¹³¹ KUMA, Kengo, "Conversations between ... 2007, p.61

¹³² *Ibidem.* p.64

Una de las **mayores influencias** que Kuma ha reconocido públicamente, es la que le provocó Bruno Taut con su casa "*Hyuga*", único proyecto que el arquitecto alemán realizó en Japón. Dicho proyecto le permitió a Kuma conocer y entender la cultura japonesa de un modo muy profundo. Bruno Taut, que sólo permaneció en este país desde 1933 hasta 1936, estaba especialmente interesado en la *Villa Imperial de Katsura* del siglo XVII, ubicada en Tokio. Muchos de sus escritos se centraban en las relaciones entre el jardín y la arquitectura, así como la secuencia de experiencias que la gente se iba encontrando conforme iba caminando por la villa. Teniendo en cuenta la relación entre la villa y los jardines, así como la variedad de experiencias que ofrece, la arquitectura de *Katsura* es mucho más rica que cualquier otra forma europea.

Bruno Taut era muy crítico con la arquitectura de Le Corbusier y Mies, por considerar que sólo aceptaba el formalismo. Por el contrario, él defendía que la arquitectura de la villa *Katsura* era la arquitectura del futuro, ya que estaba muy por delante del formalismo. Con esto el arquitecto alemán había anticipado la llegada de la **edad del medio ambiente**.¹³³ Resulta curioso como Kengo Kuma entendió la esencia de las tradiciones japonesas a través de un arquitecto externo como fue Bruno Taut.¹³⁴



06. Vista interior hacia el jardín (Katsura)



07. Vista interior, secuencia de espacios (Katsura)

¹³³ Bruno Taut, junto a otros técnicos europeos modernos, promovieron el resurgimiento de la arquitectura tradicional japonesa, al volver a considerar la relación con el entorno como un concepto fundamental asiático. Artículo consultado < [http://www.arquitecturatropical.org/EDITORIAL/documents/EXPERIENCIA%20ARQUITECTURA%20JAPONESA%20\(7\).pdf](http://www.arquitecturatropical.org/EDITORIAL/documents/EXPERIENCIA%20ARQUITECTURA%20JAPONESA%20(7).pdf)> [Consulta: 20 de agosto de 2014]

¹³⁴ BOGNAR, Botond, "Introduction", *Kengo Kuma - Selected Works*. New York: Princeton Archt. Press, 2005, p.14-16

UNA ARQUITECTURA DE PARTÍCULAS

Kengo Kuma se encuentra constantemente rompiendo barreras en cuanto a los materiales empleados, pues para él los **nuevos materiales** pueden ofrecer algo impensable hasta el momento. Cuando trabaja con uno nuevo le surgen diversos problemas, cuya superación genera un beneficio a favor del proyecto arquitectónico, así como la fuerza y las ganas necesarias para trabajar en otro material nuevo y explorar sus múltiples posibilidades. Aunque esta actitud hacia los materiales no siempre ha sido la misma, ya que Kengo Kuma no estaba interesado en los materiales cuando comenzó su carrera profesional de arquitectura. En aquella época, tendía a pensar que aquellos arquitectos que hablaban sobre materiales o sus texturas, los utilizaban de un modo bastante limitado en sus obras; incluso pensaba que estaban anticuados o que el uso de estos era un poco dudoso.¹³⁵

En la era del diseño por ordenador, que se empezó a desarrollar en los años noventa, la **textura de un material se convirtió en algo posterior**. Primero, el hormigón reproducía la forma deseada y posteriormente eran elegidos los materiales de acabado que conformaban las superficies. Esto no siempre había sido un método de construcción universal que se pudiese aplicar en cualquier parte del mundo, ya que este método surgió en el siglo XX bajo unas condiciones técnicas y sociales específicas. Se ha llegado así a un mundo actual dominado por ésta técnica, en la que el material se ha convertido en un patrón de asignación de texturas que se le otorgan a la superficie, tratándose de una piel que mide sólo 20 mm. Por ello, cuando se dice que un material es amable con el medio ambiente, debemos tener en consideración si se trata sólo de esa piel, o si por el contrario también abarca la estructura y otras capas de la construcción.¹³⁶ Pues, dependiendo del contexto, un mismo material puede ser amable en un caso y destructivo en otro. En palabras de Kuma, si el término "material" ha adquirido las connotaciones de "acabado", en tal caso debería llamarse "**sustancia**". Así pues, el hormigón expuesto sería el único de los materiales que se podría considerar todo él, un material en su conjunto.

¹³⁵ KUMA, Kengo, "Material is Not ... 2007, p.6

¹³⁶ *Ibidem.* p.9



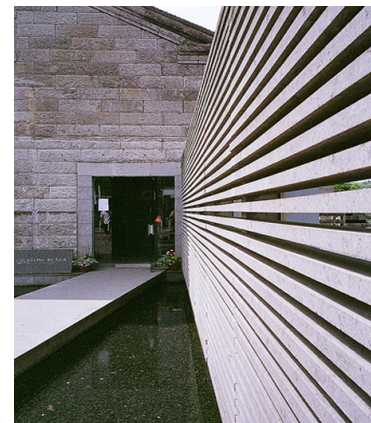
08 y 09. Ejemplos de edificios con materiales de acabado "sustancia"

Para Kuma lo que el **cuerpo percibe es la "sustancia"** y por tanto debemos centrarnos en ella. En un edificio, tanto las instalaciones como la estructura son necesarias para el buen funcionamiento de éste, de modo que no las podemos obviar. No obstante, él considera que debemos hacerlas desaparecer, de modo que no acaben acaparando a la sustancia, para lograr así **apreciarla en estado puro**. Esto se logra mediante el estudio detallado de ambas, ya que sólo cuando hayamos conseguido conocerlas en profundidad, seremos capaces de poner todo nuestro esfuerzo en eliminarlas de la vista. Este es un tema importante, pues podríamos acabar en el terreno de lo abstracto si al final vencen el hormigón, las instalaciones y la estructura.¹³⁷

Cada sustancia tiene unas cualidades específicas, que al estudiarlas, podemos **extraer lo mejor del material y crear con ello algo novedoso**. El arquitecto comenta cómo a través del análisis, algunos de los materiales que de entrada no eran de su agrado, acaban convirtiéndose en materiales queridos. Esto es lo que le sucedió con la piedra cuando le encargaron construir el **Museo de Piedra** en el 2000. En aquel momento la piedra se utilizaba como un acabado que terminaba siendo igual de macizo que el hormigón expuesto. Ya desde el principio la piedra no era un material de su agrado, le parecía pesado y demasiado rígido. Pese a que al principio no tenía ningún interés por trabajar con él, conforme iba pasando el tiempo se dio cuenta que no se lo conseguía quitar de la cabeza. Posiblemente se debiese a que el cliente le invitó a hacer cualquier cosa, no

¹³⁷ KUMA, Kengo, "Material is Not ... 2007, p.8-10

importaba lo complicados que fuesen los detalles, si estaban realizados con piedra. Desde luego no podía desaprovechar esta oportunidad y así se encontró un día mirando a este material con otros ojos y viendo posibilidades donde antes no las había. Comenzó a ver cualidades buenas en la piedra como eran la calidez y la tranquilidad de la naturaleza. El programa era conciso pero claro, el museo tenía que ser todo de piedra pues debía acoger esculturas y trabajos manuales de piedra.



10 y 11. Museo de Piedra, fachada exterior construida con láminas de piedra

En Japón es habitual que un arquitecto que no tenga contacto directo con los artesanos que realizan lo que ellos proyectan, por lo que en la mayoría de los casos, resulta difícil introducir mejoras y nuevos métodos. No sucedió lo mismo con el *Museo de Piedra*, donde el arquitecto estaba en **contacto directo con los artesanos**, por lo que se producía un ir y venir de ideas y experimentaciones que permitió llegar a un resultado más avanzado. Pero ¿cómo evitar entonces la falsedad y la pesadez de la piedra? Realizó muchos estudios para alcanzar ese objetivo, hasta que llegó a una solución que podría ser considerada poco razonable. Él propuso construir lamas de piedra cortándola en finas piezas. Así, se probaron numerosas secciones hasta que se llegó a las dimensiones más apropiadas. Para quitarle peso al conjunto sin afectar estructuralmente a la mampostería, se estudió eliminar un tercio de las piedras, de modo que se aligeraba su peso mientras se mantenía en los límites estructurales. Con esta solución para la piedra, además de conseguir el objetivo buscado, también facilitaba la circulación del aire por la fachada, así como permitía mostrar toda la estructura y se creaban vistas a través de ella mostrando el

exterior, a la vez que se le daba cierta intimidad al interior.¹³⁸ Este proyecto quizá represente su primer reto importante a nivel de materiales, ya que gracias a él y a las soluciones conseguidas, comenzó una línea de trabajo en la que posteriormente seguiría trabajando y que **definiría su manera de proyectar**. Con este diseño **nacerían las pieles**, las cuales permiten la ventilación y favorecen las vistas a través de ellas.

Con la piedra se le abrieron los ojos a las múltiples posibilidades que le podían ofrecer otros **materiales naturales** que antes había evitado utilizar. Por lo general, los materiales naturales suelen emplearse como materiales superficiales que recubren la estructura de hormigón, formando así capas de madera o piedra sobre éste. Son llamados materiales naturales, sin embargo, la naturaleza permanece a gran distancia de ellos. Por eso él aprendió que podemos traer pequeños pedazos de la naturaleza si rompemos el material en pequeñas partes que él llama "**partículas**". Dichas partículas permiten al aire, la luz y al sonido penetrar libremente en el interior del edificio a través de ellas. Es primordial el diseño apropiado de cada partícula, pues si acertamos en esto **la arquitectura y el entorno se fusionaran**. En este punto Kengo Kuma comenzó a ver el potencial de intentar borrar la arquitectura no sólo enterrándola, como había hecho en sus primeros proyectos, sino a través de piezas más pequeñas. De modo que una vez se había definido el tamaño de dichas partículas, el resto de elementos irían encajando en su sitio automáticamente. Así, mientras que antes el proceso de diseño partía de una forma o una planta para poco a poco ir adentrándonos hasta los detalles, como eran por ejemplo las fronteras entre dentro y fuera, ahora con su arquitectura este proceso se había invertido. Por eso la transparencia que tanto se busca en arquitectura no es meramente visual, también es una condición en la que se unen la arquitectura y el paisaje.¹³⁹ Cada arquitecto tiene unas preferencias estilísticas y dentro del abanico de materiales que se le han ido presentando a Kengo Kuma a lo largo de los años, hay algunos materiales que están más en sintonía con su persona, como son por ejemplo la madera frente a la piedra. El porqué de esta elección puede residir en la ligereza de la madera y su capacidad para expresar una arquitectura de partículas con más facilidad que la piedra.

¹³⁸ KUMA, Kengo, "Material is Not ... 2007, p.12-13

¹³⁹ BOGNAR, Botond, "Introduction ... , p.16-17

Al igual que es imprescindible para él conocer el entorno, los materiales y las técnicas de la zona, también es necesario para Kuma **conocer a las personas que van a construir** los diseños que el arquitecto proyecta. Pues al fin y al cabo, una comunicación directa con los artesanos que van a realizar los detalles permite a los arquitectos conocer más allá de las técnicas conocidas, otras maneras de construir. Este hecho le abrió los ojos al reconocer el enorme problema que había en Japón, pues si los arquitectos son excluidos de conocer esa información de primera mano no habrá diálogo entre las partes, de modo que los nuevos avances que se vayan produciendo no se irán introduciendo en las prácticas generales de arquitectura. Esto es lo que sucede en muchos de los proyectos de gran escala que se están desarrollando en la actualidad en Japón. Debido a que hay que cumplir con los tiempos establecidos, se hace muy difícil cuestionar las técnicas de la arquitectura moderna y proponer nuevas técnicas. Por esto, para arquitectos como Kuma resulta de vital importancia que se establezca esta comunicación directa con cada miembro del sistema que integra la construcción, pues sólo entonces tendremos acceso a gran parte de la información y crearemos nuevos circuitos de transmisión de conocimientos, donde nuevos materiales y nuevas técnicas revitalizarán la profesión.¹⁴⁰ Algo similar sucede con los detalles. Cuando se trata de actualizar la información existente, encontramos muchos obstáculos para difundir los nuevos detalles sobre los que otros arquitectos han estado trabajando.

Si un arquitecto deseara crear un diseño empleando sólo los métodos existentes que ya se han experimentado, los intereses cambiarían en función de los ingresos que se pueden obtener de ellos. Sin embargo, para él **no importa la escala del proyecto o el presupuesto**, siempre se podrán encontrar placeres en el proceso de ideación y construcción de dicha arquitectura. Ya que presupuestos muy ajustados nos pueden llevar a una idea mucho más original que quizá otros mucho más holgados. De hecho, para él la arquitectura no tiene que ser algo en lo que parezca que se haya invertido mucho capital. Otra de las cualidades de la arquitectura con la que tan a menudo se ve enfrentado, es la **utilización de muchos materiales** en la construcción de un mismo edificio. Él, por contra, prefiere utilizar un material en cada proyecto y explorar sus posibilidades, de manera que aprenda a trabajar con dicho material sacándole el máximo partido. De esta forma,

¹⁴⁰ KUMA, Kengo, "Conversations between ... 2007, p.60

conseguirá también que sus edificios transmitan el modo en que están contruidos y puedan suponer una lección de construcción para aquellos que estén atentos a los detalles.

THE GREAT BAMBOO WALL (Pekín, China)

The Great Bamboo Wall (GBW) o el *Gran Muro de Bambú*, si se traduce al castellano, fue construido entre los años 2002 y 2004. Situado en una comunidad en La Gran Muralla Shuiguan, también conocida como el paso de Agua de la Gran Muralla China, en el condado de Pekín; la parcela cuenta con una superficie de 1931,57 m² en la cual la casa ocupa una extensión de 528,25 m².

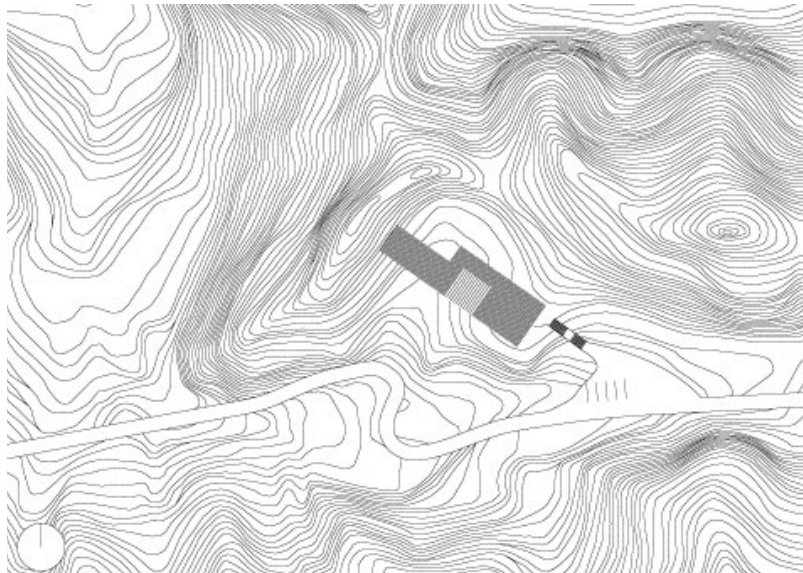
Diseñada por **Kengo Kuma & Associates**, este proyecto forma parte de un proyecto de mayor alcance. Se encargó a diez arquitectos asiáticos de renombre la construcción de diez villas a cada uno de ellos, creando entre todas ellas una comunidad ambientalmente sostenible, de cien viviendas en un bosque junto a la Gran Muralla China. Entre los arquitectos elegidos se encontraban Kengo Kuma & Associates, Shigeru Ban, Yung-Ho Chang y Gary Chang.¹⁴¹

En cuanto a las **condiciones del lugar**, el ruido es prácticamente inexistente, puesto que su situación aislada en la cima de la montaña ofrece un ambiente tranquilo y silencioso. Las precipitaciones medias anuales son de 70 mm y la temperatura media en verano es de 27°C, mientras que en invierno es de -4,6°C. Los materiales elegidos sugieren un buen comportamiento para temperaturas cercanas a los 30°C, mientras que probablemente no sea capaz de conservar el calor en las bajas temperaturas que se llegan a registrar en invierno, es por ello que se ha empleado un buen sistema de calefacción.

El hecho de construir junto a la estructura monumental fue clave en la **interpretación** que Kuma hizo sobre el proyecto. La solidez de la Gran Muralla China, supuso en su momento de construcción una importante división, ya que aislaba tanto el territorio como la cultura China del exterior. Él mismo explica como se sintió atraído por su trayectoria ondulante, por el modo en el que transcurre casi sin cesar a lo largo de toda la cordillera

¹⁴¹ TRAVEL WITH FRANK GEHRY. *Great (Bamboo) Wall by Kengo Kuma*. <<http://travelwithfrankgehry.blogspot.com.es/2009/12/great-bamboo-wall-by-kengo-kuma.html>> [Consulta: 12 de junio de 2014]

estableciendo un vínculo constante con ella.¹⁴² La Gran Muralla, construida por manos humanas, nunca ha sido un objeto aislado; siempre se ha entendido en su contexto y en cierto modo su calidad formal reside en la manera de hacerla funcionar adaptándose a las ondulaciones del terreno. Trabajar teniendo siempre presente el contexto fue algo que atrajo al arquitecto, frente a la forma convencional de hacer arquitectura en la que se tiende a diseñar un objeto aislado del entorno.



12. Ubicación en lo alto de la cima

Este proyecto realizado con bambú en la campiña cercana a Pekín, representa la perfecta síntesis entre la arquitectura y el paisaje; entre la intervención humana y la naturaleza. "Nuestra intención era usar la naturaleza de la Gran Muralla China llevándolo al terreno de lo doméstico. Es por esto que la casa se llama **Wall (Muralla)** en vez de Casa."¹⁴³ La Muralla se creó para servir de división del terreno y la cultura, mientras que la casa supone todo lo contrario, es frágil y transparente sin dejar de incorporar la función primordial de servir de refugio.

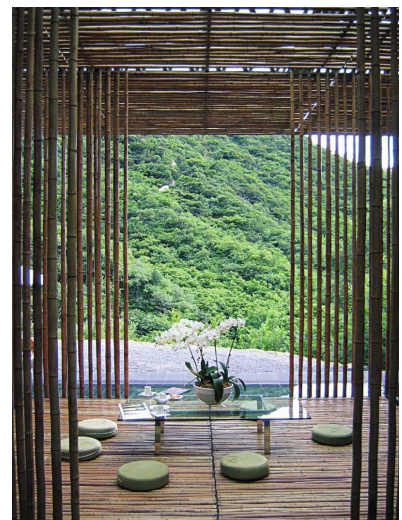
¹⁴² KENGO KUMA AND ASSOCIATES. *Portal Oficial ...*

¹⁴³ TRAVEL WITH FRANK GEHRY. *Great (Bamboo) Wall ...*

Uno de los conceptos básicos en este proyecto fue tratar de **conservar el entorno** y mantener las características geográficas intactas, utilizando materiales autóctonos tanto como fuera posible. Esta idea de dejar el entorno intacto para la realización de un proyecto ya se constató en el proyecto de la Gran Muralla, sin embargo, las casas del siglo XX de los alrededores han sido construidas sobre terreno nivelado. Pese a que esta era la norma de la arquitectura moderna, el arquitecto y su equipo decidieron que esto no era coherente con la belleza del paisaje circundante con sus complejas ondulaciones. Por tanto, decidieron construir las paredes de la casa como filtros formados con bambú, para que la casa se enriqueciera del paisaje en lugar de interferir con las características geográficas existentes.¹⁴⁴ Ante todo, lo más importante era preservar el lugar a través de un estudio detallado del entorno, que sería el generador de la idea del diseño. El modo en el que el edificio toca el suelo, o como la vegetación se ha conservado tanto como se ha podido, contribuyen de manera más que notable a crear un entorno natural.



13. La Gran Muralla China – sólida



14. The Great Bamboo Wall – ligera

¹⁴⁴ CHINESE ARCHITECTS. *Great (Bamboo) Wall*. <http://www.chinese-architects.com/en/projects/7443_Great_Bamboo_Wall> [Consulta: 12 de junio de 2014]

Frente a la solidez de la Gran Muralla, el empleo que Kengo Kuma hace del **bambú** en este proyecto está contrastado con el monumento, por su **fragilidad y transparencia**, pues ante todo el arquitecto quiere conseguir una relación abierta entre arquitectura y entorno. Con ello quiere crear filtros de bambú que permitan circular la luz y el aire entre ellos. El bambú es un recurso que sorprende por sus cualidades, pues es renovable, duro, flexible y atractivo en su apariencia. Aparte de sus cualidades físicas, el bambú es un material muy amado y respetado tanto por la cultura china como por la japonesa, pues se considera que tiene un significado especial al representar la conexión entre dos mundos. Llevado hace mucho tiempo desde China hasta Japón, el bambú es un símbolo de intercambio cultural entre estos dos países.¹⁴⁵ En el proyecto *The Great Bamboo Wall* será cuando por primera vez Kuma utilice el bambú como elemento simbólico del diseño, dejando de un lado sus atributos físicos, pues este edificio quiere ser ante todo un símbolo de intercambio cultural entre China y Japón.



15. Paredes de bambú que interactúan con el entorno

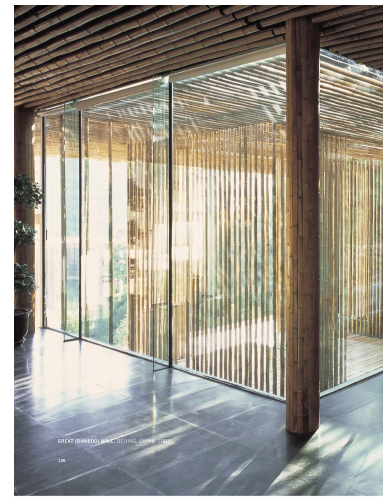


16. Utilización de materiales autóctonos

¹⁴⁵ INHABITAT (DESIGN WILL SAVE THE WORLD). *Great (Bamboo) Wall*. <<http://inhabitat.com/great-bamboo-wall/>> [Consulta: 12 de junio de 2014]



17. Bambú símbolo de intercambio cultural



18. Filtros de bambú

El bambú se usó en este proyecto tanto como fue posible. Se hizo una **distinción entre los diámetros o la densidad** de cada uno de ellos, para así gracias a estos cambios ofrecer una variedad en la partición de los espacios. En el pasado la Gran Muralla dividió dos naciones, pero hoy en día *The Great Bamboo Wall* no sólo supone una partición, sino también sirve de unión entre dos culturas. La densidad de lamas de bambú va variando conforme nos adentramos más en el edificio, siendo más espesas en el contorno y más separadas en el centro de la casa. Con esto se permite favorecer las corrientes de aire en el interior, de modo que se recurre a tecnología básica para usar esas lamas de bambú y abrirlas parcialmente para controlar la luz y la ventilación. Esto se consigue gracias a la ayuda de grandes paneles deslizantes de vidrio que permiten la entrada de aire así como muestran las mejores vistas de la Gran Muralla y de los bosques del alrededor. En caso de mal tiempo, dichos paneles deslizantes se pueden cerrar para aislar la vivienda.¹⁴⁶ El uso de la línea en este proyecto, a través de cada caña de bambú como elemento de diseño, orienta al espectador hacia donde tiene que mirar o les dirige hacia ciertos puntos que el arquitecto desea destacar. En este caso las lamas de bambú se usan para capturar el paisaje áspero y conducir al usuario en un viaje través de la casa.

¹⁴⁶ THE ARCHITECTURAL APPRENTICESHIP. Kengo Kuma Architecture: Archetype, Analysis and Application <<http://kumabytannerdab310.wordpress.com/part-1b-analysis/>> [Consulta: 12 de junio de 2014]



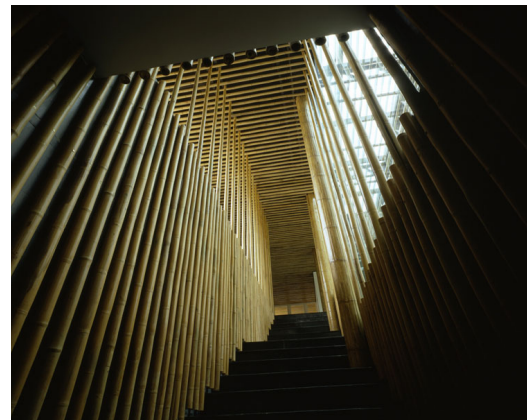
19. Filtros de bambú que dialogan con el paisaje



20. Relación entre espacios



21. Bambú relacionando sala de estar con el exterior



22. Bambú que encierra la escalera

Por tomar algunos ejemplos, en el interior de la vivienda, el bambú encierra la escalera o los espacios de estar, creando un efecto sorprendente. Colocando el bambú a intervalos variables, que crecen desde el suelo, se consigue crear unos tabiques flotantes que parecen fluir con la brisa. Mediante la **sencillez oriental en la decoración**, el arquitecto consigue crear un ambiente de meditación etérea, que varía con los cambios sutiles que se van produciendo tanto en el paisaje como en el clima. Con estos cambios de espesor y distancia se consiguen crear diferentes niveles de fluidez, así como la ilusión de que se

está literalmente en los bosques de Asia, pues la luz que entra entre las diferentes cañas de bambú refuerza esta idea.¹⁴⁷

Kengo Kuma está constantemente pensando en partículas cuando diseña su arquitectura, son **partículas de luz** que atraviesan las diferentes capas de los distintos materiales. Por eso, cuando trabaja con un material, estudia cómo actúa este cuando la luz pasa a través de él. Una vez tiene claro como quiere que sea esta relación, decide cual es el tamaño de las partículas, ya que ésta es el parámetro determinante que acaba por decidirlo todo, tanto la relación entre la estructura y la superficie, como el paso de la luz.¹⁴⁸ Pero ello no significa que todo esté determinado por partículas, es igual de importante la relación entre estructura y partículas.



23. Distancia entre partículas, cocina-comedor



24. Distancia entre partículas, permeabilidad

Por eso, el sistema de medida global es lo que importa en el proyecto, ya que se ha de adecuar a cada escala. Su manera de proyectar se asemeja más al sistema de estandarización japonés *kiwari*, cuyas medidas relativas cambian en función de sí se trata de puertas, pagodas, templos o residencias, y por tanto gracias a este sistema puede entenderse mejor el sistema de partículas que defiende Kuma. Pues por tomar un ejemplo contrario, el sistema inventado por Le Corbusier de *El Modulor*, está derivado del cuerpo humano y no de los materiales. Esto es un gran error desde el punto de vista de el arquitecto, pues él insiste en la importancia de los materiales, a la vez que defiende que

¹⁴⁷ TRAVEL WITH FRANK GEHRY. *Great (Bamboo) Wall ...*

¹⁴⁸ KUMA, Kengo, "Conversations between ... 2007, p.66

debe de haber un sistema de medición que posibilite manipular dicho material. Retomando *El Modulor*, este sistema está basado en la medida de un ser humano medio que es de 183 cm de alto, lo cual resulta un poco antropocéntrico. Pues desde su punto de vista no se puede aplicar un único sistema a todos los materiales. Por el contrario, él aboga por la dimensión basada en la estructura y la textura del material y sobre todo, por la **relación al vacío que queda entre cada pieza** por la que penetra la luz y consigue unificar y dar sentido a todo el conjunto. Por todo ello, la escala de las partículas debe controlarse con respecto a la escala de la obra entera.¹⁴⁹ Resumiendo, podríamos decir que primero se necesita determinar el tamaño de cada partícula, para a continuación establecer la distancia entre cada una de ellas.



25. Arquitectura tradicional y moderna



26. Búsqueda de la belleza en la naturaleza

La arquitectura de Kuma es por un lado **tradicional**, pues tiene el objetivo de restaurar la tradición de los edificios japoneses; sin embargo también **tiene un toque moderno**, en el que se centra en la luz y los materiales naturales para conseguir un nuevo tipo de transparencia. Este edificio también es una declaración abierta de los sentimientos, pues hay una gran y delicada sensibilidad en su ejecución. Se trata de un edificio que escucha a su alrededor y busca en él su fuente de belleza.¹⁵⁰ En este proyecto el arquitecto intenta reinterpretar las cualidades tradicionales de la arquitectura japonesa para así conseguir, a través del diseño sensible, borrar la arquitectura de modo que no esté tan presente en el

¹⁴⁹ KUMA, Kengo, "Conversations between ... 2007, p.65

¹⁵⁰ TRAVEL WITH FRANK GEHRY. *Great (Bamboo) Wall ...*

paisaje. Por ello **la unión de la tradición, los materiales adecuados y los colores cálidos**, todos ellos tenidos en cuenta en el diseño de este edificio, consiguen crear un entorno hogareño.



27. Materiales: experiencias sensoriales

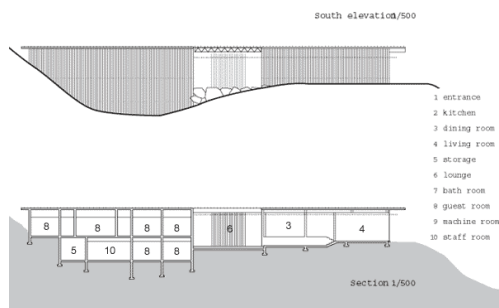


28. Bambú suaviza la arquitectura moderna

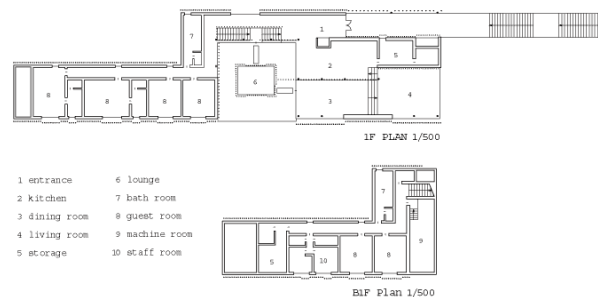
Los **materiales** son muy importantes en un proyecto y más aún para Kengo Kuma, debido a que podemos conseguir resultados arquitectónicos muy interesantes si vivimos en contacto directo con ellos. Entre los materiales empleados en esta vivienda se encuentran el bambú, la tierra, la madera, la piedra, el agua y el papel de arroz. Todos ellos son materiales muy unidos a la tradición y a la cultura japonesa, así como también transmiten tranquilidad, pureza y algunos de ellos ligereza. La selección de estos materiales es modesta y minimalista, pues busca conducir a una experiencia placentera. Con el bambú se consigue suavizar los bordes rígidos tan típicos de la construcción moderna, haciendo que resulte un espacio agradable en el que vivir. Como ya se ha comentado con anterioridad, a él no le gustan los materiales pesados, por lo que la estructura –hormigón- ha sido separada de las partículas -bambú, vidrio y aire- para aumentar con ello la **experiencia del usuario**. Se consiguen crear mayores experiencias sensoriales gracias al empleo del suelo frío de pizarra, al suave bambú y a la piscina de agua superficial situada alrededor de la sala de té, que refleja el paisaje y emana sonidos de tranquilidad asociados al agua. Estas experiencias incluyen la vista, el tacto, el sonido y el olor; pues las magníficas vistas, las diferentes texturas del bambú, el agua y la piedra, así

como los relajantes sonidos de la naturaleza y el olor a aire fresco, todos ellos contribuyen a crear una conexión ineludible entre arquitectura y paisaje.¹⁵¹

La casa valora la división ordenada dentro de su planeamiento. Se trata de un **diseño lineal** en el que a través de un pasillo que corre a lo largo de toda la casa, se organizan consecutivamente junto a él todas las habitaciones. Este esquema ofrece un acercamiento a la simplicidad. La mayoría de las vistas están orientadas al sur y por tanto, espacios internos centrales como son el comedor, la cocina, la sala de estar y la sala de té, todas ellas dirigen sus vistas al sur.¹⁵² Mirando con más detenimiento la casa se observa como la arquitectura enmarca el paisaje circundante ofreciendo vistas desde todas las habitaciones interiores.



29. Alzado y sección de la casa



30. Planta principal y planta -1 de la casa

De los aproximadamente 530 metros cuadrados que ocupa la casa, las **relación entre espacios se diseñó con sumo cuidado**. La entrada a la vivienda se produce a través de unas escaleras de piedra en bruto, que permiten el acceso a la vivienda por el lateral este adentrándonos ya casi en el corazón del edificio. En la posición central del edificio y con vistas al sur, se encuentra la sala de té, que está rodeada por una lámina de agua que permite reflejar el paisaje creando un entorno más tranquilo que invita a la meditación. Esta estancia es sin duda la principal de la casa y goza de las mejores vistas. Los espacios públicos están agrupados a la entrada del edificio donde se encuentran la cocina y el comedor relacionados visualmente, así como ambos están conectados con el salón y la zona de estar. En línea con la entrada nos encontramos con unas escaleras que nos

¹⁵¹ THE ARCHITECTURAL APPRENTICESHIP. Kengo Kuma ...

¹⁵² *Ibidem*.

conducen al nivel inferior donde se sitúan más habitaciones. Pasando la sala de té, en una posición más privada se encuentran las habitaciones agrupadas en dos niveles al oeste de la casa, en línea unas con otras dando prioridad a las vistas. En el nivel inferior se encuentran habitaciones adicionales, así como cuartos de máquinas y servicios, que presumiblemente necesitan vistas más modestas.¹⁵³ La distribución del espacio ha sido analizada detenidamente dentro del diseño de esta vivienda. Las relaciones espaciales se desarrollan en torno a la sala de té, también conocida como habitación de bambú. Tanto la circulación como el acceso se producen a través del pasillo principal que conecta todas las estancias. Debido a la planta lineal del proyecto, a la localización y al contexto, todos ellos ayudan a ofrecer mayor privacidad a los espacios interiores. Las *habitaciones Muralla*, como son llamadas, se encuentran cercadas por persianas de bambú que se utilizan para garantizar la coherencia estilística con el resto del proyecto. Pese a que las habitaciones de dormir son espacios cerrados para ofrecer la privacidad necesaria, el resto de la casa puede ser considerado un espacio abierto. Esto se debe a que el resto de habitaciones de carácter público están abiertas visualmente unas a las otras mediante el uso de lamas de bambú separadas a una cierta distancia; aunque acústicamente estén separadas por el cristal que divide cada espacio. Con esta combinación de vidrio y bambú se consigue crear la sensación de ser un espacio abierto.¹⁵⁴



31. Escaleras de acceso a la casa



32. Vista interior de una de las habitaciones

¹⁵³ THE ARCHITECTURAL APPRENTICESHIP. Kengo Kuma ...

¹⁵⁴ *Blog de Arquitectura* <<http://dab310project11ija.blogspot.com.es/2011/03/archetype-analysis-application.html>> [Consulta: 12 de junio de 2014]

Las **alturas de las estancias** cambian para acomodar diferentes actividades, por ejemplo el salón se encuentra más bajo que el comedor, y la cocina se encuentra más alta que el comedor y el salón. El salón de té se encuentra a la misma altura que el comedor y está hecho de cristal y bambú, creando un efecto de iluminación moteada muy llamativa que inunda todo el espacio creando una sensación de ligereza y optimismo. La sala de té también ofrece una experiencia encantadora para aquellos visitantes que valoran la tradición y los lugares de relajación.



33. Iluminación moteada que invita a la relajación



34. Diferencias de altura entre la cocina y el salón

La **solución estructural** de este edificio es esbelta, pues utiliza el bambú tanto como elemento estructural como no estructural, con lo que la presencia notable de las cañas de bambú acentúa la verticalidad en el edificio. Aunque predomina la horizontalidad de los planos tanto del suelo como del techo, consigue mediante el uso de bambú a lo largo de todo el proyecto reducir esa horizontalidad y convertir la casa en un espacio predominantemente vertical, que enmarca el paisaje y ofrece un diálogo continuo con el exterior.¹⁵⁵

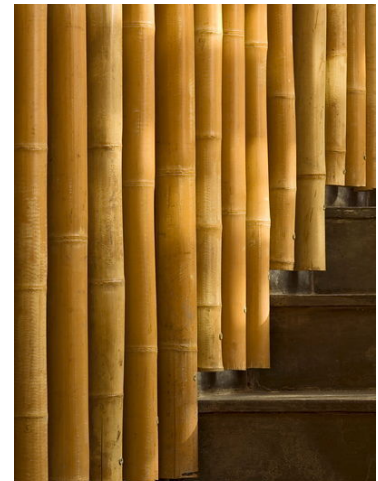
Kuma se siente fascinado por la abstracción, de ahí que siempre que puede intenta **convertir en abstracto** aquello con lo que está trabajando; ya que sólo a través de ella son percibidas algunas de las cualidades que quiere transmitir en su arquitectura. Esto sucede hasta tal punto, que cuanto más difícil sea de más abstraer un material más le seduce, como es el caso de la madera. Algo similar sucede en el proceso contrario, pues existe

¹⁵⁵ THE ARCHITECTURAL APPRENTICESHIP. Kengo Kuma ...

cierta paradoja en hacer que algo abstracto parezca real. Parte de este proceso reside en lo que se lleva practicando desde la década de los setenta, época en la que los arquitectos comenzaron a hacer las superficies más finas y ligeras. La evolución de esta manera de actuar ha llevado a tal situación, que en la actualidad el material es muy a menudo sustituido o imitado por una simple imagen. Pero según Kuma, en el proceso de abstraer algo real no se debería caer en reproducir los materiales mediante imágenes.¹⁵⁶ Esto supone un grave error para la arquitectura, por ello ¿es la actualidad una arquitectura de la superficie?



35. Abstracción a través de un material natural como es el bambú

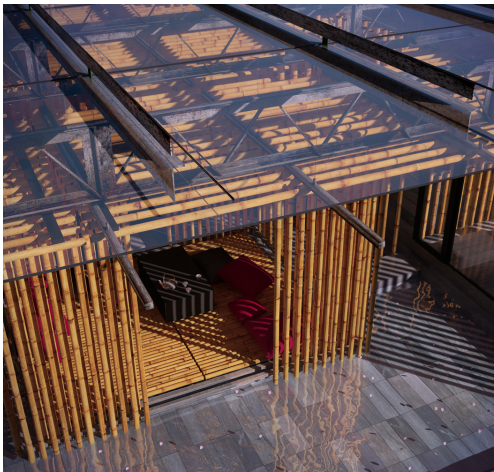


36. Difusión de nuevas técnicas

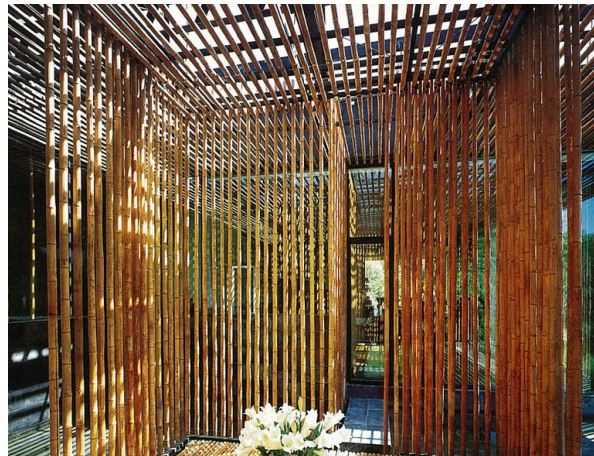
Este es un tema que le preocupa a Kengo y sobre el cual trabaja constantemente en sus proyectos. Debido a que en la actualidad hay una tendencia cada vez más creciente por cubrir y esconder, al final todo se ve absorbido por ésta y resulta difícil escapar de ella. Por tomar un ejemplo, si se recurre a los falsos techos y se oculta qué es lo que hay tras ellos, los pequeños defectos que puedan haber no se ven y por tanto no se puede reclamar posibles mejoras o sustituciones cuando éstas sean necesarias. Así, cuando coincide la tendencia por cubrir la estructura y las instalaciones por parte del arquitecto, con una clientela que tolera con dificultad los pequeños desperfectos que surgen con el uso y el paso del tiempo, la predisposición por esconder y enmascarar mediante la piel arquitectónica se hace cada vez más frecuente.

¹⁵⁶ KUMA, Kengo, "Conversations between ... 2007, p.62-65

¿Pero qué sucede con el trabajo de Kengo Kuma? Aunque él ve esto como una enfermedad cada vez más extendida, intenta ir un paso más allá, ya que gran parte de los arquitectos están tratando de resolver este problema, cuando al final la mayoría de ellos recurren a crear una doble piel. Esto no es la solución que él quiere para sus edificios, por ello recurre a una construcción sincera en la que el acabado final no enmascara la estructura; las dos están presentes y se ven si nos fijamos con más detenimiento. Pero, como ya se ha comentado con anterioridad, sólo el estudio detallado de la estructura y las instalaciones nos podrán conducir a una arquitectura en la que los acabados sean los que percibamos, aunque en el fondo todos estén ahí. Un ejemplo de ello es el modo en el que la luz pasa a través del falso techo pasante y nos desvela la estructura.¹⁵⁷ El encuentra fascinante como la luz puede producir efectos realmente sorprendentes sobre la estructura, haciendo que esta parezca traslúcida.



37. Coexistencia de estructura y "sustancia"



38. Luz atravesando el bambú y mostrando la estructura

El **trabajo de Kuma** tiene unas **raíces profundas** que necesitan ser desenterradas con cuidado, pues una lectura rápida o superficial no es suficiente para llegar a entender su arquitectura. Como cualquier cosa importante en la vida, se necesita una gran cantidad de esfuerzo para ir más allá de lo que simplemente el ojo percibe. Es como si tuviésemos que llevar al límite las lecturas convencionales, abandonando los esquemas predefinidos con

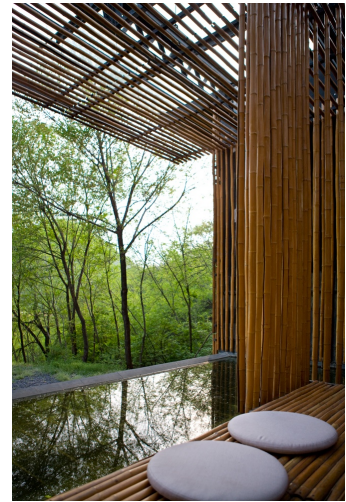
¹⁵⁷ KUMA, Kengo, "Conversations between ... 2007, p.63

los que estamos acostumbrados a mirar y sobre todo escuchar, haciéndolo con la dedicación que lo haría un investigador. Así, él nos obliga a través de sus obras, a **escuchar el sonido del diseño**, más que el sonido de nuestras propias palabras que tantas veces están influenciadas por una corriente determinada de arquitectura. Para él la única manera posible de llegar a un acuerdo con la arquitectura, es confiando en nuestras propias sensaciones internas que se mueven por instintos; rechazando las interpretaciones ideológicas o las justificaciones impuestas por una evidente estética arquitectónica.¹⁵⁸ En este tipo de esfuerzo se encuentra la esencia de su arquitectura, ya que consiste en una especie de práctica estética que consigue elevarnos a un plano de ligereza en vez de uno más pesado. Sobre este terreno de los instintos y las sensaciones basadas en los sentidos, ha hablado con gran detalle el arquitecto y escritor finlandés Pallasmaa, quien defiende que hay que aprender a leer lo que los sentidos nos están intentando mostrar, más allá del sentido dominante de la vista. Pues otros como son el tacto, el oído o el olfato, podrán aportarnos una experiencia sensorial de la arquitectura mucho más enriquecedora e interesante.¹⁵⁹

Kuma intenta **debilitar la materia** con el fin de hacer el espacio más ligero y fluido, llevando las teorías de Mies a los extremos. Los espacios universales de Mies están presentes en la forma en que tienden a desmaterializar la arquitectura, haciendo que su presencia o ausencia sea sentida a través de la transparencia y la ligereza. Pero no todos los trabajos del arquitecto van tan claramente a contracorriente, a menudo ofrecen espacios para la meditación y la integración en el entorno. La clave de su diseño es este sentido de continuidad entre las signos humanos, naturales y el objeto arquitectónico. Aún hay una mayor propensión hacia el espacio fluido de Mies y la creación de un conjunto delicadamente diseñado, al tratar la arquitectura y la naturaleza como una única forma cambiante, en la cual ambas entidades reconocen su diversidad y a la vez hablan el mismo lenguaje conceptual y estructural. No hay nada mecánico cuando se trata de unir la arquitectura y la naturaleza, por el contrario este proceso debe ser redescubierto a través de diferentes situaciones. Descrito de forma amable, su arquitectura es un poema escrito para añadir ligereza al diseño.

¹⁵⁸ PAVARINI, Stefano, "Introduction", *Kengo Kuma – Geometries of Nature*. Milano: L'Arca, 1999, p.5

¹⁵⁹ Sobre este tema puede consultarse PALLASMAA, Juhani. *Los ojos de la Piel. La Arquitectura de los Sentidos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2014, 2ª ed. Amp.



39 y 40. Espacio de meditación y deleite, arquitectura y naturaleza tratadas como una única forma

Pensado para crear un evento estético en el cual la **contemplación** es el único acto posible, la experiencia arquitectónica se produce a través de la mente y los sentidos cuando se contemplan el objeto y el concepto. Las formas empleadas por Kuma, o mejor aún la vida de las formas está cuidadosamente relacionada con la ortogonalidad sintética del racionalismo clásico, que podemos encontrar en las obras de los ya comentados arquitectos Mies o Taut.¹⁶⁰ Esta linealidad geométrica deriva del idioma en el diseño cercano a la descomposición plástica que solía practicar el movimiento De Stijl. Conviene remarcar que en su arquitectura es muy importante cómo se va a percibir el espacio, cómo el cuerpo humano va a comprender la arquitectura. Esto es más importante para él que incluso la propia estructura. Por tanto destacamos tanto la capacidad de **generar una atmósfera propia** para ese lugar, como el **sentido del tiempo** expresado en gran medida gracias a la entrada y filtración de la luz en su interior. Estas dos habilidades son las grandes potencias de su trabajo, de modo que la tecnología y otras cosas sólo ayudan a estas dos.¹⁶¹

¹⁶⁰ PAVARINI, Stefano, "Introduction ...", p.7

¹⁶¹ KUMA, Kengo, "Conversations between ... 2007, p.67



41. Luz mostrando la estructura



42. Luz atravesando varias capas de bambú

En cada proyecto que hace el arquitecto, tiene una gran capacidad para mirar a su alrededor y saber detectar y ajustar las condiciones del entorno, para actuar de un modo u otro. Esto le permite **cambiar de un estilo a otro** con facilidad, adoptando así cualquier estilo arquitectónico que se proponga. Es por esto que al revisar hoy sus proyectos, observamos su arquitectura y vemos su estilo como si fuese un camaleón, debido a que sabe adaptarse a cada situación. Para él, lo más importante es saber adecuarse al entorno,¹⁶² ya que la arquitectura no es un acto heroico individual del arquitecto.¹⁶³ Por el contrario, él considera que debe ser un acto de amor hacia la profesión, en el cual gracias a la cultura general que cada uno posee, conseguir dirigir el diseño hacia una solución que sea capaz de mostrar a los jóvenes arquitectos el camino a seguir. Según su opinión, ese camino debe de establecer un diálogo con la naturaleza, pues la principal diferencia entre aquellos que sirven al diseño arquitectónico y aquellos que utilizan el diseño en la arquitectura para servir al sistema de poder, reside en el respeto que se tiene hacia la naturaleza y el entorno y en cómo colocar el diseño arquitectónico a su servicio.

¹⁶² KUMA, Kengo, "Conversations between ... 2007, p.58

¹⁶³ Sobre este tema se ha hablado con anterioridad en el apartado de Glenn Murcutt, donde también se ha establecido una relación con Álvaro Siza.



43. Integración en el paisaje: verano



44. Integración en el paisaje: invierno

Si se **observa y estudia en profundidad la naturaleza** buscando su significado, estaremos acercándonos a un tipo de conocimiento privilegiado, que nos ayudará a concebir los edificios que se diseñan, ya que un entorno natural es sin duda más propicio a sacar el lado espiritual del arte. Aunque hay que reconocer que a veces la naturaleza puede resultar opresiva, debido a su exceso de belleza que puede limitar las formas y el estilo artístico creados por el arquitecto. Podemos sentirnos que no hay nada más que añadir al paisaje, generándonos una sensación de impotencia o incluso de bloqueo durante el proceso de creación. Por eso, el **valor añadido del arte humano** reside en la habilidad para crear un espacio en el que el entorno todavía existe, pero que necesita recrearse constantemente y esto se consigue a través de la arquitectura.¹⁶⁴ En esta línea de pensamiento se sitúa la arquitectura de Kengo Kuma y todo este trabajo gira entorno al tema de cómo trabajar en la naturaleza usando herramientas humanas, haciendo que nuestra presencia creativa se sienta pero que no resulte demasiado invasiva.

Cuando en el siglo XX comenzaron a producirse cambios revolucionarios en la arquitectura primero se empezó por la **pequeña escala**, pues era en este ámbito donde realmente los arquitectos estaban muy involucrados. Es esta la escala más apropiada para crear algo nuevo. Una vez el arquitecto ha introducido un cambio, este es llevado a proyectos de gran escala como pueden ser oficinas, de modo que los contratistas se adaptan rápidamente al método para aplicarlo a grandes estructuras. Por ello, desde este punto de vista, su obra resulta sumamente importante, pues aquellas investigaciones y

¹⁶⁴ PAVARINI, Stefano, "Introduction ...", p.4-6

mejoras que va introduciendo en edificios de pequeña escala, pasan luego a formar parte de su proyectos a gran escala.



45. Diálogo entre el lugar y la arquitectura



46. Arquitectura creativa junto con el paisaje

Su arquitectura en los **últimos quince años** pretende crear una condición ambigua, en la que coexistan el hormigón con las diferentes sustancias con las que trabaja, de modo que la *sustancia* esté dispersa por todas partes, consiguiendo así un ambiente de *partículas* y no una arquitectura *de hormigón*. Para lograrlo recurre tanto a las **habilidades tradicionales de los artesanos**, como a la **última tecnología**. Porque quiere crear proyectos sin sentirse atado por técnicas o métodos tradicionales de trabajo. Para él lo importante no es crear un estilo de arquitectura en concreto, sino crear un lugar y una atmósfera que pueda disfrutar el cuerpo humano.¹⁶⁵

¹⁶⁵ KUMA, Kengo, "Material is Not a Finish ... 2007, p.14

De las tres casas analizadas, la de Kengo Kuma es la más reciente y eso se nota en las soluciones constructivas empleadas, pues son bastante avanzadas. Esto es algo que destaca de su arquitectura, pues en su búsqueda de lo mejor para cada caso, analiza y propone para cada material una solución constructiva, la cual lleva hasta los límites de modo que produce algo avanzado que pueda servir de ejemplo para el resto de arquitectos. En su caso, se trata de una arquitectura didáctica, que pretende evolucionar los conocimientos constructivos de cada material. A él **le gusta trabajar con diferentes materiales**, de manera que cada uno le aporten un nuevo conocimiento. Para alcanzar dicha solución constructiva ha tenido que pasar por un proceso de abstracción importante, donde lograr el disfrute de sus interiores de modo que no se perciba ni la estructura ni las instalaciones. Pues en su proceso de ideación su prioridad máxima ha sido alcanzar el bienestar, gracias a la **experiencia sensorial** que nos quiere transmitir y donde **reside el éxito de su arquitectura**. Se trata de espacios creados para disfrutarlos con todos los sentidos, donde consigue convertir en abstracto las ideas iniciales, para, de ese modo, potenciar lo que realmente le interesa. **Son espacios de tranquilidad para el cuerpo y la mente**, que conseguirá gracias al empleo de materiales naturales y cálidos como son el bambú, la piedra o el agua. También lo hará a través de los juegos de luces y sombras que crea, al hacer interactuar varias capas de bambú cuando la luz del sol se filtra a través de ellas. Dichas capas, defendidas por el arquitecto como pieles, actúan como tal frente al entorno, al hacer que el edificio sea permeable visualmente gracias a las variaciones de separación entre las cañas de bambú, que en función de su localización cambian de densidad. Estableciendo así un diálogo importante con el lugar, ya que como se ha comentado en los otros dos casos elegidos, el bienestar se consigue sacando el máximo partido a las condiciones del entorno. Esto se ve con claridad en la sala de té, la cual esta rodeada de una lámina de agua cuyo sonido relajante y cuyos reflejos del paisaje, nos conducen a la meditación, tan habitual en la cultura china. Y es que en nuestra cultura también podríamos disponer de un espacio cuya única finalidad fuese liberarse de las presiones del mundo exterior e introducimos en el placer de dejarnos llevar por las sensaciones experimentadas.

5_CONCLUSIONES

En la realización del presente trabajo se ha analizado cómo el bienestar ha ido variando e incrementando sus cualidades, conforme las sociedades han ido evolucionando. Al principio, esos cambios se fueron produciendo lentamente, de modo que harían falta varias generaciones para asimilar una nueva cualidad. Conforme las sociedades fueron progresando, se fueron produciendo nuevos avances, como son la electricidad, las comunicaciones, el desarrollo de las publicaciones periódicas o la revolución en los transportes entre otros tantos importantes; los cuales harían que el desplazamiento de personas o la transmisión de una noticia o una idea entre un lugar y otro de la tierra, se produjesen con mayor rapidez. Ésta situación, llevó en el siglo XIX a una mayor difusión de las ideas que se estaban desarrollando en materia de arquitectura, de modo que fue a partir de este siglo, cuando esta aceleración se comenzó a producir. Por ello, lo que en un principio se inició de forma paulatina, se ha ido incrementando considerablemente; llegando en la actualidad a una situación en el campo de la arquitectura, en la que se están incorporando constantemente nuevas cualidades. Tal aumento de velocidad, es difícil de asumir por la mayoría de arquitectos actuales. Por lo que un arquitecto de hoy en día, tratará de seguir un tipo de arquitectura que esté en sintonía con su manera de proyectar; más que intentar incorporar todos los elementos que han ido contribuyendo al bienestar a lo largo de los años. Esto se debe a que, tales avances son tantos en la actualidad, que si quisiésemos utilizarlos todos sería prácticamente imposible. Es por esto que cada arquitecto tiende a asumir el legado que dicha arquitectura elegida defiende.

De este modo, para poder analizar la evolución que aquí se ha estudiado con una visión abierta, deberemos empatizar con cada sociedad. Así llegaremos a entender qué era aquello que les resultaba confortable y que en la actualidad nos parece todo lo contrario, como es el caso de los interiores abarrotados de muebles y objetos del siglo XVIII, o la presencia de telas y pinturas en toda la estancia. También deberemos considerar el importante papel social que cada persona representaba dentro de una sociedad, en la que muchas veces se le daba más valor a las apariencias, que a lo que el propio individuo quería.

Asimismo, no debemos olvidar que la vivienda entendida como espacio en el que se fueron produciendo estos avances, no siempre fue el de la gran mayoría. Por contra, se trataba de las viviendas de los más pudientes, como era el caso de los nobles. Más tarde, en el siglo XIX, se generalizaron todos estos avances y alcanzaron a la cada vez más influyente clase media, representada por la burguesía. En este siglo, el individuo comenzó

a percibir su casa como su paraíso personal, ya que representaba la familia. Se entendía como un espacio más íntimo, un refugio confortable, donde poder proteger a la familia de los peligros exteriores que había producido la ciudad industrial degradada, e incluso en ocasiones fría e inhumana. Así, lo bueno pasaba dentro de ella y lo malo fuera.

Dentro de estas casas, los muebles se encontraban dispersos por todas las estancias y los estampados estaban presentes en casi todos los elementos que conformaban la casa, ayudando con ello a generar sensación de confort. Con el tiempo, ésta calidez cambió, al ser aportada por otros elementos. Gracias a los movimientos higienistas y la llegada de la luz eléctrica a la mayoría de los hogares, los espacios se limpiaron de tanto abarrotamiento, así como también se inundaron tanto de luz eléctrica como natural.

Igualmente, los avances producidos gracias a la Revolución Industrial, fomentaron la utilización de nuevos materiales como eran el vidrio y el acero. También se incrementó el uso del hormigón como material muy apto para la nueva arquitectura de principios del siglo XX. Así, la fachada se liberó de su función portante, abriéndose cada vez mayores ventanales. Esto sería fundamental en los países nórdicos, donde la luz del día escasea durante largos periodos, al permitir un mayor aprovechamiento de la luz solar, haciendo que ésta fuese considerada como un nuevo material de la era moderna. La calidez creada con la acumulación de telas y mobiliario, pasó ahora a ser aportada por otros aspectos, como eran el correcto tratamiento de la luz, el uso de materiales naturales y cálidos como eran la piedra o la madera, así como también los textiles empleados de forma más liviana que en el pasado.

El símil del confort con la cebolla que se ha comentado en la introducción, resulta muy adecuado para explicar lo que es el bienestar doméstico en la actualidad y para entender cómo está en constante evolución y ampliación. Dichas cualidades que se van incorporando al concepto global de confort, aparecieron en un momento determinado cuando surgió la necesidad. A consecuencia del clima, no todos pasamos el mismo tiempo en casa, por lo que no es de extrañar que conceptos como la intimidad, la domesticidad o el confort, incluso la familiaridad, surgiesen, en el caso del presente estudio, en países situados al norte de Europa, donde las condiciones eran más extremas y la luz más escasa.

Ha resultado de gran interés en la elaboración de este trabajo, el poder estudiar dónde nacieron esas cualidades, que hoy entendemos como indispensables en el hogar. Por ello, este estudio inicial de la historia ha sido fundamental, para ofrecer la base y el

entendimiento de lo que con posterioridad iría sucediendo. Estos conceptos fueron surgiendo a lo largo de varios siglos, abarcando así desde el siglo XV al siglo XVIII. Sin embargo, en el siglo XIX todo empezó a acontecer con mucha mayor rapidez, favorecido por los grandes avances que trajo consigo la Revolución Industrial.

Así, cabe destacar en este siglo, la resurrección de estilos antiguos, algunos de los cuales supieron aunar las mejores cualidades de varios estilos para crear ejemplos de arquitectura de cuidada factura. Aquí, de nuevo, deberemos dejar de lado el caos al que condujo la gran variedad de estilos utilizados en la arquitectura de una misma época, para centrarnos en el enorme valor añadido que ese siglo aportó a los interiores de los hogares. En ellos, se produjo la democratización del gusto y cuidado por aquellos interiores que representaban lo mejor de cada familia. Esta democratización se vio favorecida por la industria, que produjo mayores productos en serie, tanto muebles y objetos como en telas, papeles y otros elementos utilizados para los interiores.

El papel fundamental que tuvo la electricidad a principios del siglo XIX es indudable, ya que haría la vida más fácil y cómoda gracias a los electrodomésticos. Entre las ventajas que aportó la electricidad destacan la eficiencia, la higiene, la limpieza, la calidad, la igualdad y el progreso social; pues condujo a la economía doméstica que cambió el modo de concebir el confort doméstico. Ahora, se exigiría confort en las tareas domésticas. También hay que destacar la mejora en cuanto a la higiene personal, donde el baño pasó a ser un elemento indispensable, así como símbolo de clase. Así, los baños y las cocinas fueron ascendidos a una categoría principal, de modo que un cuarto de baño y una cocina bien equipada era un símbolo clave de estatus en muchos de los hogares de clase media. Aquí se puede observar claramente como todos estos nuevos aspectos se han ido incorporando a un hogar actual, sin apenas percatarnos que en su momento supuso un gran avance, en el camino hacia el bienestar doméstico, ya que en la actualidad consideramos impensable no tener un cuarto de baño en nuestra vivienda.

Como objetivo de este trabajo, era interesante ver hasta qué punto estas cualidades tenían presencia en la arquitectura actual y cómo quedaban reflejadas en la obra de determinados arquitectos. Esto es precisamente lo que se ha querido hacer con los tres casos de estudio que se han elegido en esta investigación, además de ampliar otros aspectos que los arquitectos elegidos consideran que ayudan a lograr el confort en sus interiores. Los tres ejemplos de arquitectura elegidos, han puesto un empeño particular en lograr el bienestar en las viviendas que han diseñado. Aún siendo de culturas muy

dispares, se han visto puntos en común entre ellos, como es el de ayudarse de aquello que se observa en la naturaleza, tratar de encontrar una arquitectura que pueda unir la industria y la artesanía y aún así resultar cálida, o el dejar de lado una arquitectura heroica y centrarse en las personas que van a vivir en esos espacios.

El primer caso de estudio que aquí se analiza, es la casa y la forma de diseñar de Charles y Ray Eames. En cuanto a la arquitectura, tuvieron una carrera corta, en la cual destaca la *Case Study House n° 8*, que sería su vivienda durante el resto de su vida. Pese a ser uno de los pocos ejemplos de arquitectura que realizaron, resalta por la revolución en la arquitectura doméstica que propiciaron. A lo largo de toda su carrera profesional, pusieron un empeño particular en lograr el bienestar en sus interiores, que se manifiesta en lo que fue una de sus mayores fascinaciones: el diseño de muebles con materiales que permitían la experimentación para adaptar sus formas al cuerpo humano y resultar así más cómodos. Destacan como materiales, la madera contrachapada, el plástico, el metal, las espumas y textiles. Además de la importancia que le dieron a los muebles y a su libre disposición, también dieron valor a los objetos que habitaban la casa, muchos de ellos efímeros, pero contenían una parte de nosotros, pues representaban nuestros recuerdos.

En cuanto a la arquitectura, cabe remarcar su intento por mostrar las posibilidades de utilizar las tecnologías industriales; inicialmente desarrolladas para utilizar en tiempos de guerra, así como para mostrar el lado amable y social de la tecnología. En esta vivienda es muy importante las relaciones espaciales que se producen tanto dentro de la casa, donde el espacio en doble altura del comedor adquiere el mayor protagonismo, así como las relaciones que se producen con el exterior, donde las vistas son elegidas por paneles transparentes y opacos, para enfocar y destacar qué es aquello que se quiere mirar con más detenimiento del paisaje circundante. Hacemos hincapié en su particular forma de ver la vida y diseñar, que consigue contagiar su optimismo presente en su arquitectura; su esfuerzo por contribuir al bienestar doméstico y así conseguir "sacar el máximo partido de lo mejor, para el mayor número de personas, al mínimo precio."¹⁶⁶

El segundo caso de estudio analizado, el arquitecto australiano Glenn Murcutt a través de su obra *Marie Short House*, ha supuesto para mí todo un descubrimiento, pues en una arquitectura que pueda parecer desde el exterior y tras una lectura superficial algo

¹⁶⁶ REMMELE, Mathias. "Introducción ...", p.13

industrial, cuando profundizamos en ella nos damos cuenta de la calidez que respiran sus interiores. Sobresale por la simplicidad, la búsqueda de la esencia de las cosas, el orden y por combinar la industria con la artesanía, para crear casas como máquinas climáticas, en las que parece que el propio edificio respire. Esto sucede así porque emplea mecanismos de convección y presiones naturales para lograr una ventilación natural del edificio, sin necesidad de utilizar el aire acondicionado, así como la luz se convierte en un elemento incondicional de su diseño, que él mismo define como un material de la arquitectura moderna. A través de la observación minuciosa, rasgo muy característico suyo, ha sabido entender la luz australiana para sacarle todo el partido en sus interiores y así, mediante un sistema de lucernarios y lamas venecianas, permitir la entrada de luz en invierno, pero no en verano. Como vemos, la luz se potencia al máximo en aquellos momentos que se necesita y se disminuye, en aquellos otros en que pueda ser molesta, bien por su intensidad o por el valor desprendido.

Hay que mencionar expresamente el gran respeto que Murcutt tiene hacia el lugar en el que se asienta, en el que intenta tocar la tierra leve y ligeramente. Esto lo consigue en varias ocasiones, así como también en la casa que aquí se estudia, mediante la elevación de la casa unos centímetros. Esta técnica, además de poder devolver el terreno a su estado original con más facilidad, también tiene otras dos ventajas. La primera de ellas es permitir la circulación de aire por debajo de la casa, lo que genera un descenso de la temperatura interior que puede ser considerado muy positivo en climas cálidos, y la segunda, impedir que ascienda la humedad desde el terreno en lugares donde la lluvia es muy frecuente o esporádica, pero torrencial. En sus interiores, siempre intenta unificar espacios, así como transmitir calidez gracias al uso de maderas locales, tanto en suelos, techos y paredes, como en las piezas de mobiliario. Conviene no olvidar mencionar la veranda, la cual supone una transición importante entre el interior y el exterior, a la vez que permite desarrollar en ella durante los meses cálidos, una vida aún más en contacto con la naturaleza.

El último caso de estudio se centra en el japonés Kengo Kuma. El análisis realizado sobre su arquitectura, nos ha aportado un mayor entendimiento de cada material, ya que el arquitecto experimenta y lleva hasta sus límites cada material con el que trabaja, para tratar de descubrir cuál es la esencia de cada uno de ellos. De este modo, busca convertir en abstracto aquello en lo que está trabajando, ya que una de sus características principales, es experimentar con diferentes materiales e ir conociendo al detalle cada uno

de ellos. Su arquitectura se basa mucho en la experiencia sensorial que el edificio nos produce. Y el éxito de su arquitectura reside en el estudio detallado con el que persigue apreciar el material y su acabado en estado puro; para ello debe hacer desaparecer de la vista tanto las instalaciones como la estructura, extrayendo lo mejor de cada material y creando con ello algo novedoso. Esto lo consigue gracias a un contacto directo con los artesanos y las personas que van a construir sus diseños. En sus edificios, emplea lo que él denomina "arquitectura de partículas", en la que cada material natural, dependiendo de su escala, es descompuesto en partes más pequeñas y cuya disposición y separación entre ellos conforman las pieles tan características de su manera de proyectar.

En el proyecto objeto de estudio *The Great Bamboo Wall*, hace una interpretación de la Gran Muralla China, donde contrapone la solidez de esta gran construcción con la ligereza y la fragilidad del bambú. La utilización de materiales naturales como son la piedra o el agua, colores cálidos, o el empleo de la luz estudiada a través de las diferentes capas de bambú, consiguen elevarnos a un estado que invita a la relajación y a la meditación. Del mismo modo, suponen una lección de cómo la modernidad y la tradición pueden convivir ayudándonos a crear una experiencia sensorial propia. Cabe subrayar el modo en que su obra sabe observar y estudiar la naturaleza en profundidad, para así añadir valor al arte humano del que forma parte la arquitectura.

Como hemos visto, existen arquitectos que están dedicando un gran esfuerzo, para comprender de qué modo la casa y su entorno pueden dialogar. Esta relación se puede producir de varias maneras, todas ellas igual de válidas. Puede ser gracias al empleo de materiales y técnicas locales, mediante vistas enmarcadas o a través de la utilización de corrientes locales que ventilen el interior. También se puede conseguir realizando un estudio solar, para lograr una mejor iluminación natural; a la vez que aprovechamos el calor que la luz solar produce, para calentar la casa en invierno.

Ya se da por hecho que un hogar ha de ser íntimo, familiar y doméstico, incluso que ha de tener una buena iluminación eléctrica y buena red de saneamiento. Mucha gente coincidirá en decir que los textiles resultan cálidos y que los materiales naturales, especialmente la madera y la piedra resultan acogedores. Y todos estos conceptos, hemos visto que son compatibles con el empleo de materiales industriales, así como de las técnicas más avanzadas. El acierto a la hora de diseñar un espacio residirá en la buena elección de todos estos factores, en una iluminación artificial acertada y acorde a la

atmósfera que se quiera crear y, por supuesto, será necesario conocer bien a las personas que van a habitar en esa casa.

La arquitectura vivida como experiencia multisensorial ha tenido cada vez más personas afines, pues este tipo de arquitectura nos ayuda a alcanzar el bienestar en un espacio. El arquitecto y escritor Juhani Pallasmaa ha hablado sobre este tema y escrito libros y artículos sobre él en los últimos años. Él defiende que la arquitectura actual debe no sólo centrarse en el ojo y ofrecer el placer al resto de sentidos, ya que una experiencia en la que se utilicen el oído, el tacto o incluso el olfato o el gusto, resultará mucho más enriquecedora que el sólo unidireccional sentido de la vista.

Un buen ejemplo de experiencias vividas en espacios arquitectónicos modernos, es la iniciativa llevada a cabo por el escritor y emprendedor suizo Alain de Botton llamada *Living Spaces*. En ella se permite alquilar apartamentos o casas realizadas por arquitectos actuales de renombre, para poder experimentar arquitecturas que despiertan los sentidos y que conectan al habitante con la naturaleza que le rodea.

Esta investigación es el resultado de un interés particular, sobre el tema del confort en la arquitectura. Ya que, cómo se ha comentado, existen aspectos cuantificables y otros más difíciles de medir. Se ha pretendido averiguar, si dichas características intangibles han tenido un recorrido histórico, para posteriormente ver de que manera estas cualidades se han aplicado en la arquitectura actual. Este recorrido histórico ha sido de vital importancia en la elaboración de esta investigación, pues se ha querido saber, sí el confort y cada aspecto que ha ido surgiendo que ha contribuido a él, ha sido algo buscado y consciente. Así, podríamos decir que a lo largo del siglo XVIII y XIX, la búsqueda del confort era algo que se perseguía, pero en el resto de aspectos surgidos anteriormente, estos han ido apareciendo al existir una necesidad de ellos.

En la actualidad todavía se tiende a pensar que un diseño de interior es un mera decoración, pero en cuanto se profundiza más en el tema, nos damos cuenta que es un tema mucho más complejo en el que intervienen muchos más factores como son los culturales, sociales o costumbristas. Así, Interiorismo es relación espacial, son vistas y conexiones con el exterior, es saber apreciar cada material o acertar con la iluminación, es aprovechar los vientos existentes y un sinfín de condiciones cuya finalidad es crear, al fin y al cabo, un espacio que resulte lo más cálido y agradable para las personas que lo habiten. Este debería ser el fin de la arquitectura de interiores.

6_BIBLIOGRAFÍA

- BECK, Haig y COOPER, Jackie. *Glenn Murcutt, A singular architectural practice*. Victoria, Australia: The Images Publishing Group Pty Ltd, 2002
- BENEVOLO, Leonardo. *Historia de la Arquitectura Moderna*. Barcelona: Gustavo Gili, 2007
- BOGNAR, Botond, "Introduction", *Kengo Kuma - Selected Works*. New York: Princeton Archt. Press, 2005
- COLOMINA, Beatriz. "Reflexiones sobre la casa Eames". *Revista de Arquitectura (RA)*. N° 09 (2007)
- CURTIS, J.R.William. *La Arquitectura Moderna desde 1900*. London: Phaidon, 2006
- DE BOTTON, Alain. *La arquitectura de la felicidad*. Barcelona: Lumen, 2008
- FERNÁNDEZ VILLALOBOS, Nieves. *Utopías domésticas. La casa del Futuro de Alison y Peter Smithson*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2013
- FRAMPTON, Kenneth. 'Introduction' *Labour, Work and Architecture: Collected Essays on Architecture and Design*. London: Phaidon Press, 2002, p ¿? (Álvaro Siza, según se cita en Kenneth Frampton)
- FROMONOT, Françoise. - *Glenn Murcutt, Works and projects*. London: Thames and Hudson, 1997
- *Glenn Murcutt, Buildings and projects. 1965-2003*. London: Thames and Hudson, 2003
- GIEDION, Sigfried. *La mecanización toma el mando*. Barcelona: Gustavo Gili, 1978
- HEGEL, Georg W. F. Citado en CURTIS, J.R.William. *La Arquitectura Moderna desde 1900*. London: Phaidon, 2006
- KENGO KUMA AND ASSOCIATES. *Portal Oficial*. < <http://kkaa.co.jp/about/kengokuma/>> [Consulta: 25 de julio de 2014]
- KUMA, Kengo, *Kengo Kuma - Materials, Structures, Details*. Basel: Birkhäuser, 2007
- KOENIG, Gloria. *Charles & Ray Eames: 1907-1978, 1912-1988: pioneros de la modernidad a mediados del siglo XX*. Madrid: Taschen, 2005
- LAHTI, Markku, "Introducción", *Muebles y Objetos*. Alvar Aalto. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2007
- MURCUTT, Glenn. Discurso de aceptación del Premio Pritzker en la ceremonia de entrega celebrada en Roma el 29 de mayo de 2002. Reeditado en: *Glenn Murcutt, Architect, 01*. Nueva Gales del Sur, Australia: Editions Pty Limited, 2006

- NEUHART, J., Neuhart, M. *Eames House*. Berlin: Ernst & Sohn, 1994 PALLASMAA, Juhani. *Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006
- PARISSIEN, Steven. *Atlas Ilustrado de Interiores. La casa desde 1700*. Madrid: Susaeta, 2010
- PAVARINI, Stefano, "Introduction", *Kengo Kuma – Geometries of Nature*. Milano: L'Arca, 1999
- PELTA, Raquel. "El nuevo ángel del hogar. Electrodomésticos y publicidad (1880-1960)." *Pensar la Publicidad*, Vol.6, N° especial (2012)
- PRAZ, Mario. *An Illustrated History of Interior Decoration from Pompeii to Art Nouveau*. London: Thames and Hudson, 1987
- REMMELE, Mathias. *Muebles y Objetos. Charles y Ray Eames*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2007
- RUBIO, Antonio. "Bastante más que unas cuantas sillas y unas casas", *Eames*. Madrid: Ediciones Taschen, 2008
- RYBCZYNSKI, Witold. *La casa: historia de una idea*. San Sebastian: Nerea, 2003
- SCOTT, Katie. *The Rococó Interior. Decoration and Social Spaces in Early Eighteen-Century Paris*. New Haven & London: Yale University, 1996
- SMITHSON, Alison y Peter. - Sin título, en "Eames Celebration", número especial, *Architectural Design*.
N° 36 (Septiembre 1966)
- *Cambiando el arte de habitar*. Barcelona: Gustavo Gili, 2000
- SPARKE, Penny. *Diseño y cultura. Una introducción: Desde 1900 hasta la actualidad*. Barcelona: Gustavo Gili Diseño, 2010
- STEELE, James. "Charles and Ray Eames. Eames House", *Twentieth-Century Houses*. London: Phaidon Press Limited, 1999
- THORNTON, Peter. - *Seventeenth-Century. Interior Decoration in England, France & Holland*. New Haven and London: Yale University Press, 1990.
- *Authentic Decor: the domestic interior 1620–1920*. London: Weidenfeld & Nicholson, 1993
- VV.AA. *Glenn Murcutt 1980 – 2012*. Madrid: El Croquis, 2012

VIOLLET-LE-DUC, Eugene. Citado en CURTIS, J.R.William. *La Arquitectura Moderna desde 1900*. London: Phaidon, 2006

YARWOOD, Doren. *La Arquitectura en Europa. Los siglos XIX y XX*. Barcelona: Ceac, 1994

PÁGINAS WEB CONSULTADAS:

BLOG DE ARQUITECTURA <<http://dab310project1lija.blogspot.com.es/2011/03/archetype-analysis-application.html>> [Consulta: 12 de junio de 2014]

CHINESE ARCHITECTS. *Great (Bamboo) Wall*. <http://www.chinese-architects.com/en/projects/7443_Great_Bamboo_Wall> [Consulta: 12 de junio de 2014]

INHABITAT (DESIGN WILL SAVE THE WORLD). *Great (Bamboo) Wall*. <<http://inhabitat.com/great-bamboo-wall/>> [Consulta: 12 de junio de 2014]

THE ARCHITECTURAL APPRENTICESHIP. *Kengo Kuma Architecture: Archetype, Analysis and Application*<<http://kumabytannerdab310.wordpress.com/part-1b-analysis/>> [Consulta: 12 de junio de 2014]

TRAVEL WITH FRANK GEHRY. *Great (Bamboo) Wall by Kengo Kuma*. <<http://travelwithfrankgehy.blogspot.com.es/2009/12/great-bamboo-wall-by-kengo-kuma.html>> [Consulta: 12 de junio de 2014]

7_CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

CREANDO HOGAR:

01. Los pequeños placeres de la vida, de Alison Smithson
<http://festisei.wordpress.com/2011/11/28/small-pleasures-of-life/>
02. Interior doméstico propuesto por la compañía Zara Home, de la colección otoño invierno 2007
PARISSIEN, Steven. Atlas Ilustrado de Interiores. La casa desde 1700. Madrid: Susaeta, 2010, p.293
03. La Anunciación, de Roger van der Weyden, 1440. Louvre, Paris.
http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rogier_van_der_Weyden_030.jpg
04. San Jerónimo en su estudio, de Albrecht Dürero, grabado de 1514
[http://es.wikipedia.org/wiki/San_Jer%C3%B3nimo_en_su_gabinete_\(Dürero\)](http://es.wikipedia.org/wiki/San_Jer%C3%B3nimo_en_su_gabinete_(Dürero))
05. Enfilade del siglo XVII Barroco, Boughton House en England
<http://www.pinterest.com/pin/502855114615282667/>
06. La pequeña calle, de Johannes Vermeer van Delft, pintado sobre 1657
<http://luzyartes.blogspot.com.es/2013/03/johannes-vermeer-van-delft-nos-ensen.html>
07. Interior holandés muy iluminado gracias a las grandes aperturas. Chica en la Espineta, de Emanuel de Witte, de 1665. Colección privada, Diepenveen.
https://www.mbam.qc.ca/collections/art-occidental/-/art/details/MIMSY_ID_8709
08. Interior holandés, articulación entre estancias. La Buena Ama de Casa, de Pieter Hooch, 1650.
RIJKMUSEUM, AMSTERDAM
http://2.bp.blogspot.com/_IKfLza8aj0U/TNbg8-ZW6MI/AAAAAAAAACYk/fVUADJmhE38/s1600/At+the+Linen+Closet+1663+Pieter+de+Hooch.jpg
09. Jóvenes de la época disfrutando de la vida. El Columpio, de Jean Honoré de Fragonard, 1767
http://www.gabito grupos.com/EL_UNIVERSO_DE_LA_HISTORIA/template.php?nm=1347041433
10. Exterior simétrico y clásico del hotel francés Chateau du Sablé, 1715-20. Rehabilitado y adaptado al rococó en el siglo XVIII
<http://grangalarococo2014.wordpress.com/decoracion-2/hoteles/>
11. Interior rococó del Salon Ovale, Hotel Soubise, Paris
<http://aasid.parsons.edu/decorationascomposition/content/salon-ovale-h%C3%B4tel-de-soubise-paris-france>
12. Grabado en el que se muestra un detalle de rocalla
<http://www.unav.es/ha/002-ORNA/cajas-rocaille.htm>

13. Interior en el que se muestra la presencia de plantas. La duquesa de Berry en su tocador, de J.F. Garnerey, Pavillon de Marsan, Tuileries, Paris, 1822
<http://www.david-mees-interiors.co.uk/favorite-historic-images/>
14. Interior con gran presencia de espejos que multiplican el espacio. Sala de los espejos en el palacio de Nymphenburg, Munich, 1734-1739
http://lineadeltiempo-rococo.blogspot.com.es/2010_05_01_archive.html
15. Planta de un hôtel ideal rococó, con división de espacios en appartaments de parade, de société y de commodite. Grabado de J.F. Blondel
THORNTON, Peter. Authentic decor : the domestic interior 1620-1920. London : Weidenfeld & Nicholson, 1993, p.95
16. Exaltación de los monumentos, Plan Urbanístico de Haussmann, París
http://e-ducativa.catedu.es/44700165/aula/archivos/repositorio/3750/3778/html/12_los_proyectos_ms_emblematicos_haussmann_y_pars.html
17. Regent Street, transformación de Londres llevada a cabo por John Nash
<http://www.ianvisits.co.uk/blog/2012/06/07/fantasy-architecture-restore-the-regent-street-colonnade/>
18. Conservatory o jardín de invierno acristalado
PARISSIEN, Steven. Atlas Ilustrado de Interiores. La casa desde 1700. Madrid: Susaeta, 2010, p.88
19. Sala de estar londinense, con disposición de muebles en el centro, 1855
PARISSIEN, Steven. Atlas Ilustrado de Interiores. La casa desde 1700. Madrid: Susaeta, 2010, p.122
20. Las cortinas podían llegar a adornar el techo en la década de 1860
PARISSIEN, Steven. Atlas Ilustrado de Interiores. La casa desde 1700. Madrid: Susaeta, 2010, p.151
21. Interior doméstico cada vez más cómodo e íntimo
PARISSIEN, Steven. Atlas Ilustrado de Interiores. La casa desde 1700. Madrid: Susaeta, 2010, p.151
22. Vista de una habitación Biedermeier alemana, pintada en 1827 por Georg Friedrich Kersting
PARISSIEN, Steven. Atlas Ilustrado de Interiores. La casa desde 1700. Madrid: Susaeta, 2010, p.111
23. Salón de estilo Biedermeier, del editor alemán Georg Joachim Göschen
PARISSIEN, Steven. Atlas Ilustrado de Interiores. La casa desde 1700. Madrid: Susaeta, 2010, p.108

24. El Despertar de la Consciencia, de Holman Hunt, 1853
<http://www.wikiart.org/en/william-holman-hunt/the-awakening-conscience-1853>

25. Mujer de la casa estarcido un friso
PARISSIEN, Steven. Atlas Ilustrado de Interiores. La casa desde 1700. Madrid: Susaeta, 2010, p.233

26. Lámpara eléctrica de Edison
<http://unadocenade.com/una-docena-de-genios-y-sus-ingenios/>

27. La cocina del mañana, mostrada en la exposición ideal Home de 1949
PARISSIEN, Steven. Atlas Ilustrado de Interiores. La casa desde 1700. Madrid: Susaeta, 2010, p.248

28 y 29. Ejemplo actual de vivienda open-plan, Brentwood Residence de Milk Studio
<http://zeospot.com/brentwood-residence-interiors-by-mlk-studio-a-warm-and-comfortable-living-space-interior-design/brentwood-residence-open-plan-interior-design/>

CHARLES & RAY EAMES

01. Charles Eames (1907-1978)
<http://www.worthpoint.com/article/top-30-american-visual-artisans-of-the-20th-century>

02. Ray Eames (1912-1988)
http://thefabulousbirthdayblog.blogspot.com.es/2012_12_15_archive.html

03. Charles y Ray sobre una motocicleta Triumph
<http://www.loc.gov/loc/lcib/9905/eames.html>

04. Portadas seleccionadas de la revista californiana Arts & Architecture, desarrolladas por Ray Eames
<http://socialarchhistory.blogspot.com.es/2010/03/mercedes-and-herbert-matter-california.html>

05. Modo particular en que los Eames veían las cosas
<http://luciotraficante.wordpress.com/2009/11/28/charles-ray-eames-%E2%80%9Ccel-arte-de-disenar%E2%80%9D/>

06. Desprendían felicidad con lo que hacían
<http://frenchyfancy.com/charles-et-ray-eames/>

07. Charles y Eero Saarinen en una fiesta
<http://www.pencil.com/gallery1.php?show=7224&p=365021063331>

08. Tablillas de pierna para uso militar, primeros objetos producidos en serie
http://www.1stdibs.com/furniture/more-furniture-collectibles/curiosities/eames-leg-splint/id-f_514872/
09. Silla de malla metálica
<http://pilarturza.wix.com/pilar/apps/blog>
10. Silla LCM y LCW
<http://dismueblesdeco.blogspot.com.es/2014/01/la-chaise.html>
11. Ray Eames sentada en uno de los primeros asientos de madera contrachapada.
<http://www.metalocus.es/content/es/blog/15-cosas-que-nos-ense%C3%B1aron-charles-y-ray-eames>
12. Boceto de "What is a House?"
<http://lab4mpaa.wordpress.com/2013/11/25/facilidad-lucha-naturalidad/comment-page-1/>
13. Charles y Ray Eames junto al editor jefe de Arts and Architecture, John Entenza en la parcela de las futuras Case Study House 8 y 9
<http://www.loc.gov/exhibits/eames/space.html>
14. Boceto de la 'Casa Puente'
<http://es.pinterest.com/pin/258745941063337924/>
15. Espacios de la casa
SMITHSON, Alison y Peter. "Sueños de los Eames", Cambiando el arte de habitar. Barcelona: Gustavo Gili, 2000, p.98
16. Boceto segunda versión de la casa
<http://es.pinterest.com/pin/247698048227766878/>
17. Plano de la casa y pequeño montículo que separa de la casa de Entenza
<http://es.pinterest.com/pin/196328864980310809/>
18. Línea de árboles de eucalipto a lo largo de las fachadas alargadas
<http://es.pinterest.com/pin/265923552969414496/>
19. Fachada con colores integrada en el entorno
<http://es.pinterest.com/pin/43699058857328988/>

20. Materiales industriales integrados
<http://es.pinterest.com/pin/26106872810135767/>
21. Camino a lo largo de la fachada
<http://es.pinterest.com/pin/75364993733782241/>
22. Entrada a la vivienda
<http://es.pinterest.com/pin/277252920779856625/>
23. Fachadas laterales que dan al patio
<http://es.pinterest.com/pin/506303183078313484/>
24. Fachadas laterales que dan al patio
<http://es.pinterest.com/pin/201676889535085611/>
25. Fachada que da al prado
<http://es.pinterest.com/pin/417779302905058754/>
26. Espacio de la cocina
<https://www.flickr.com/photos/matttamaru/1064402058/>
27. Estudio
<http://es.pinterest.com/pin/92112754852195928/>
28. Doble altura del salón
<http://es.pinterest.com/pin/105482816241813060/>
29. Doble altura del estudio
<http://es.pinterest.com/pin/406027722624899630/>
30. Esquina exterior zona salón
<http://es.pinterest.com/pin/247698048227766669/>
31. Detalle panel de color
<http://es.pinterest.com/pin/463730092850558216/>
32. Vista hacia el salón
<http://es.pinterest.com/pin/118571402662387373/>

33. Colección de objetos

<http://es.pinterest.com/pin/142637513169133080/>

34. Colección de muebles

<http://es.pinterest.com/pin/20829216997005866/>

35. Escalera

<http://es.pinterest.com/pin/229613280971911630/>

36. Detalle de la construcción de la escalera

<http://es.pinterest.com/pin/21603273182030234/>

37. Relación interior exterior

<http://es.pinterest.com/pin/66217056995460566/>

38. Formas simples y juego de luces y sombras

<http://es.pinterest.com/pin/384987468116235392/>

39. Unión de fuerza y ligereza. Casa tecnológica que no rechaza el contexto

<http://es.pinterest.com/pin/369224869422339859/>

40. Ray experimentando sobre la maqueta de su futura casa

<http://es.pinterest.com/pin/287526757430384497/>

41. Eames Louge Chair and Ottoman

<http://es.pinterest.com/pin/263108803203618707/>

42. Varios de sus diseños de mobiliario

<http://es.pinterest.com/pin/118571402662387373/>

43. Fotografiados sobre la estructura

<http://es.pinterest.com/pin/304133781057697179/>

44. Fotografiados en la escalera

<http://yellowumbrellaadventures.blogspot.com.es/2012/01/at-home-with-eames.html>

45. Interiores de la casa Entenza (Case Study House no9): salón

<http://www.plataformaarquitectura.cl/2009/07/17/julius-schulman-1910-2009/>

46. Interiores de la casa Entenza (Case Study House nº9): y espacio de la chimenea
https://www.flickr.com/photos/x-ray_delta_one/5325568559/

GLENN MURCUTT

01. Glenn Murcutt en su estudio

<http://dbrds.wordpress.com/2012/05/09/glenn-murcutt-always-inspiring/>

02. Casa Zack, 1951-1952. Craig Ellwood

<http://rza-interiors.blogspot.com.es/2011/06/craig-elwood-y-la-costa-oeste.html>

03. Casa Kaufmann, 1946. Richard Neutra

<http://www.disenoyarquitectura.net/2009/04/casa-kaufmann-richard-neutra-palm.html>

04. La Ópera de Sydney, 1959. Jorn Utzon

http://en.wikipedia.org/wiki/J%C3%B8rn_Utzon

05. Interior de la casa de Alvar Aalto, Helsinki

<https://www.thelongeststay.com/articles/interview-hanna-francis>

06. Arquitectura colorista de Barragán

<http://www.agenciadenoticias.unal.edu.co/ndetalle/cat/video/article/el-espacio-publico-segun-el-mexicano-luis-barragan.html>

07. Casa de Uriach, Coderch

<http://lacomunidad.elpais.com/aa-albors-arquitecto/2008/9/15/un-lujo-programa-dedicado-rosa->

08. Intercambio de ideas con aborígenes para conocer mejor sus necesidades

<http://www.pinterest.com/pin/158189005633501352/>

09. Boceto inicial de Marie Short House, en el que surgen las primeras ideas

GUSHEH, Maryam. Glenn Murcutt : thinking drawing : working drawing. Tokyo: Toto, 2008, p.36

10. La casa como máquina climática, Glenn Murcutt

<http://elarquitectodescalzo.blogspot.com.es/2012/06/arquitectos-en-el-alero.html>

11. Localización de la casa en Australia

<http://www.ozetecture.org/2012/marie-short-glenn-murcutt-house/>

12. Casa en la cima de la ligera pendiente
<http://www.thetimes.co.uk/tto/arts/books/extracts/article3574205.ece>
13. Edificio levantado del suelo 80 cm
<http://www.pinterest.com/pin/373306256584101874/>
14. Planta de la casa original (antes de la ampliación)
<http://www.architakes.com/?p=7882>
15. Envoltorio común para todo el edificio
<http://www.pushpullbar.com/forums/forum/architecture-design-bar/architectural-travel/oceania/australia/4267-kempsey-nsw-marie-short-house-glenn-murcutt>
16. Espacio de la veranda en el ala de la izquierda
<http://www.pinterest.com/pin/324681454358023416/>
17. Espacio interior diáfano y abierto al entorno
<http://www.pinterest.com/pin/151081762472154351/>
18. Interior con revestimientos y colores uniformes
<http://www.pinterest.com/pin/197876977350852864/>
19. Gran canalón que recoge todas las aguas de las cubiertas
<http://www.pinterest.com/pin/499195939916416255/>
20. Cubierta corrugada con el frontón abierto para permitir la ventilación
FARRELLY, E.M.. Three Houses. Glenn Murcutt. London: Phaidon, 2002
21. Lucernarios de la cubierta
FARRELLY, E.M.. Three Houses. Glenn Murcutt. London: Phaidon, 2002
22. Detalle de los ángulos de los lucernarios (cubierta)
GUSHEH, Maryam. Glenn Murcutt : thinking drawing : working drawing. Tokyo: Toto, 2008, p.48
23. Depósito de agua también de acero corrugado
<http://www.pinterest.com/pin/26599454021583717/>
24. Sección transversal de la vivienda, altura variable
GUSHEH, Maryam. Glenn Murcutt : thinking drawing : working drawing. Tokyo: Toto, 2008, p.39

25. Boceto inicial de la planta de la vivienda

GUSHEH, Maryam. Glenn Murcutt : thinking drawing : working drawing. Tokyo: Toto, 2008, p.37

26. Planta de la casa tras la ampliación de 1980

<http://www.arqred.mx/blog/2009/09/05/obras-personajes-aga-khan/>

27. Puertas pivotantes que permiten la ventilación

FARRELLY, E.M.. Three Houses. Glenn Murcutt. London: Phaidon, 2002

28. Apartamento para invitados

FARRELLY, E.M.. Three Houses. Glenn Murcutt. London: Phaidon, 2002

29. Maqueta del conjunto

<http://www.pinterest.com/pin/376332112581746595/>

30. Maqueta de la casa abierta (ampliación)

<http://www.pinterest.com/pin/20266267044876399/>

31. Como lo define Pallasma: Funcionalismo Ecológico

<http://www.nytimes.com/2007/05/20/magazine/20murcutt-t.html?pagewanted=all&r=0>

KENGO KUMA

01.Kengo Kuma

<http://www.arcspace.com/features/kengo-kuma--associates/>

02. Row House, patio interior

<http://fernandodelavillacosgaya.blogspot.com.es/2011/09/azuma-house-tadao-ando.html>

03. Row House, interior volcado hacia el patio

<http://fernandodelavillacosgaya.blogspot.com.es/2011/09/azuma-house-tadao-ando.html>

04. Ejemplos de casas caja de hormigón expuesto construidas en Tokio

<http://tecnohaus.blogspot.com.es/2010/04/m3kg-mount-fuji-architects-studio.html>

05. Ejemplos de casas caja de hormigón expuesto construidas en Tokio

<http://www.socialdesignmagazine.com/es/site/architettura/apollo-architects-and-associates-knot.html>

06. Vista interior hacia el jardín (Katsura)
http://www.virtualtourist.com/travel/Asia/Japan/Kyoto_fu/Kyoto-973793/Things_To_Do-Kyoto-Katsura_Imperial_Villa-BR-1.html
07. Vista interior, secuencia de espacios (Katsura)
<http://takenaka1.exblog.jp/m2009-01-01/>
08. Ejemplos de edificios con materiales de acabado "sustancia"
<http://www.noticiasarquitectura.info/japon-park-house-tokio-another-apartment/>
09. Ejemplos de edificios con materiales de acabado "sustancia"
<http://tecnologiayarquitectura.blogspot.com.es/2011/04/kino-architects-tokio-balconies.html>
10. Museo de Piedra, fachada exterior construida con láminas de piedra
<http://blog.buildllc.com/2008/10/kengo-kuma-lecture/>
11. Museo de Piedra, fachada exterior construida con láminas de piedra
<http://www.architravel.com/architravel/building/nasu-ashino-stone-museum/>
12. Ubicación en lo alto de la cima
<http://kumabytannerdab310.wordpress.com/part-1b-analysis/>
13. La Gran Muralla China – sólida
<http://www.catai.es/viajes/oferta-china-milenaria.html>
14. The Great Bamboo Wall - ligera
<http://concreteoxygen.blogspot.com.es/2011/11/seeking-for-sustainable-practices-great.html>
15. Paredes de bambú que interactúan con el entorno
<http://cdlapa.com/unique-building-kengo-kuma-bamboo-hotel-design-ideas/820-f-kengo-main-gate-fujitsuka-mitsumasa1/>
16. Utilización de materiales autóctonos
<http://www.floornature.es/proyectos-housing/proyecto-great-bamboo-wall-house-kengo-kuma-pekín-2002-4718/>
17. Bambú símbolo de intercambio cultural
http://theownerbuildernetwork.co/house-hunting/bamboo-homes/bamboo_house_kengo_kuma/

18. Filtros de bambú

http://link.springer.com/chapter/10.1007%2F1-56898-642-4_17#page-1

19. Filtros de bambú que dialogan con el paisaje

http://theownerbuildernetwork.co/house-hunting/bamboo-homes/bamboo_house_kengo_kuma/

20. Relación entre espacios

<http://red-door.blogspot.com.es/2005/07/great-bamboo-wall-beijing-kengo-kuma.html>

21. Bambú relacionando sala de estar con el exterior

http://theownerbuildernetwork.co/house-hunting/bamboo-homes/bamboo_house_kengo_kuma/

22. Bambú que encierra la escalera

<http://archilisa.wordpress.com/2011/01/15/great-bamboo-wall-house-de-kengo-kuma/>

23. Distancia entre partículas, cocina-comedor

<http://kkaa.co.jp/works/architecture/great-bamboo-wall/>

24. Distancia entre partículas, permeabilidad

<http://es.pinterest.com/pin/283586107760564337/>

25. Arquitectura tradicional y moderna

http://theownerbuildernetwork.co/house-hunting/bamboo-homes/bamboo_house_kengo_kuma/

26. Búsqueda de la belleza en la naturaleza

<https://clippings.com/folders/living-rooms-with-a-view-7273?page=2>

27. Materiales: experiencias sensoriales

http://theownerbuildernetwork.co/house-hunting/bamboo-homes/bamboo_house_kengo_kuma/

28. Bambú suaviza la arquitectura moderna

<http://www.mimoa.eu/projects/China/Beijing/Bamboo%20Wall>

29. Alzado y sección de la casa

<http://kumabytannerdab310.wordpress.com/part-1b-analysis/>

30. Planta principal y planta -1 de la casa

<http://kumabytannerdab310.wordpress.com/part-1b-analysis/>

31. Escaleras de acceso a la casa
<http://walldecoration-ideas.blogspot.com.es/2011/05/bamboo-house-kengo-kuma-photo.html>
32. Vista interior de una de las habitaciones
<http://walldecoration-ideas.blogspot.com.es/2011/05/bamboo-house-kengo-kuma-photo.html>
33. Iluminación moteada que invita a la relajación
http://theownerbuildernetwork.co/house-hunting/bamboo-homes/bamboo_house_kengo_kuma/
34. Diferencias de altura entre la cocina y el salón
http://theownerbuildernetwork.co/house-hunting/bamboo-homes/bamboo_house_kengo_kuma/
35. Abstracción a través de un material natural como es el bambú
<http://www.michaelfreemanphoto.com/media/ec83cce6-3aa1-11e0-b729-eb19eeb9cb75-bamboo-wall-house>
36. Difusión de nuevas técnicas
<http://www.michaelfreemanphoto.com/media/101d5a46-3aa2-11e0-9801-ff42362491ef-bamboo-wall-house>
37. Coexistencia de estructura y “sustancia”
<http://letheatre3d.fr/?p=867>
38. Luz atravesando el bambú y mostrando la estructura
http://theownerbuildernetwork.co/house-hunting/bamboo-homes/bamboo_house_kengo_kuma/
39. Espacio de meditación y deleite, arquitectura y naturaleza tratadas como una única forma
<https://clippings.com/folders/bamboo-in-the-living-room-9504>
40. Espacio de meditación y deleite, arquitectura y naturaleza tratadas como una única forma
<http://www.pinterest.com/pin/294282156872804044/>
41. Luz mostrando la estructura
http://theownerbuildernetwork.co/house-hunting/bamboo-homes/bamboo_house_kengo_kuma/
42. Luz atravesando varias capas de bambú
<http://top-interior-designs.com/great-bamboo-wall-house/>
43. Integración en el paisaje: verano
<http://dab310project1lija.blogspot.com.es/2011/03/archetype-analysis-application.html>

44. Integración en el paisaje: invierno

<http://www.michaelfreemanphoto.com/media/d182ef70-3aa2-11e0-bed7-43171a70d2a2-bamboo-wall-house>

45. Diálogo entre el lugar y la arquitectura

<http://kkaa.co.jp/works/architecture/great-bamboo-wall/>

46. Arquitectura creativa junto con el paisaje

http://theownerbuildernetwork.co/house-hunting/bamboo-homes/bamboo_house_kengo_kuma/

En agradecimiento a todas aquellas personas que han participado y colaborado conmigo de algún modo, en la realización de este trabajo.

Especialmente quiero agradecer la paciencia y las ganas que le han puesto en todo momento, tanto mi directora del Trabajo Final de Máster, Victoria Bonet, como mi madre, así como también por las correcciones que ambas tuvieron que realizar.

Todos vosotros me habéis hecho el camino más ameno, por ello ¡Gracias!