



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



ESCOLA TÈCNICA
SUPERIOR
D'ARQUITECTURA

Hoteles del bienestar: estudio de casos (1 de 2)

Trabajo Final de Grado

Grado en Fundamentos de la Arquitectura

María del Carmen Conca Tortosa

Tutor: Javier Poyatos Sebastián

RESUMEN

Palabras clave: hoteles, bienestar, ambiental, fenomenología, habitar.

“Hoteles del bienestar: estudio de casos (1 de 2)” constituye un proyecto teórico-práctico que investiga el bienestar ambiental a través de la arquitectura de hoteles contemporánea, tomando como base la experiencia humana desde el punto de vista de la fenomenología del habitar. En la fase hermenéutica se desarrolla un método de análisis fenomenológico de carácter empírico basado en los niveles del habitar – corpóreo-sensoriales y anímicos – junto a sus sinergias; entendidos como los componentes esenciales que, al relacionar al habitante con el ambiente, integran la experiencia del habitar. Posteriormente se aplica el método de análisis cualitativo desarrollado a tres casos modélicos de estudio dentro del continente europeo, escogidos tanto por su calidad arquitectónica y constatada satisfacción de los usuarios como por su alto grado de bienestar ambiental.

ABSTRACT

Keywords: hotels, well-being, environment, phenomenology, dwelling.

“Well-being Hotels: case studies (1 out of 2)” is a theoretical and practical project that investigates the environmental well-being through the contemporary architecture of hotels, based on the human experience from the point of view of the phenomenology of dwelling. The hermeneutics phase develops an empirical and phenomenological method of analysis based on the levels of dwelling – sensory and mood – alongside their synergies; as they are understood as essential components that integrate the experience of dwelling by relating the inhabitant with the architectural environment. Afterwards, the qualitative analysis method developed is subsequently applied on three exemplary case studies within the European continent, chosen both for its architectural quality and proven user satisfaction, as well as its high degree of environmental well-being.

RESUM

Paraules clau: hotels, benestar, ambiental, fenomenologia, habitar.

“Hotels del benestar: estudi de casos (1 de 2)” constitueix un projecte teòric-pràctic que investiga el benestar ambiental per mitjà de l’arquitectura contemporània d’hotels, prenent com a base l’experiència humana des del punt de vista de la fenomenologia de l’habitar. En la fase hermenèutica es desenvolupa un mètode d’anàlisi fenomenològic de caràcter empíric basat en els nivells de l’habitar – corpori-sensorials i anímics – tenint en compte les sinergies establertes; entesos com els components essencials que, relacionant l’habitant amb l’ambient, integren l’experiència de l’habitar. Posteriorment s’aplica el mètode d’anàlisi qualitatiu desenvolupat a tres casos modèlics d’estudi que pertanyen al continent europeu, escollits tant per la seva qualitat arquitectònica i constatada satisfacció dels usuaris com per l’alt grau de benestar ambiental.

ÍNDICE

1- Especificaciones	pág. 1
2-Introducción	pág. 2
3-Marco teórico	pág. 3
4- Objetivos	pág. 4
5-Método de estudio de casos	pág. 5
6- Aplicación del método	pág. 27
7-Conclusiones	pág. 61
8-Bibliografía	pág. 65
9-Índice de figuras	pág. 69

1- ESPECIFICACIONES

Es preciso destacar que, dada la extensión y complejidad de la investigación, el proceso previo de teorización se ha realizado de manera conjunta entre ambos autores¹. Este hecho ha derivado en una mayor y contrastada elaboración crítica. Mientras, la selección de casos de estudio, su posterior estudio y análisis se ha llevado a cabo de forma individual.

¹ Alfredo Pascual Millán, autor de 'Hoteles del bienestar: estudio de casos (2 de 2)'

2-INTRODUCCIÓN

52.500.000 es el número de turistas que visitó España en los primeros ocho meses del 2016 según la nota de prensa del Instituto Nacional de Estadística (INE) del 30 de septiembre de 2016, un récord histórico que se refleja también en 46.400.000 pernoctaciones registradas en establecimientos hoteleros únicamente durante el mes de agosto del mismo año. Económicamente se traduce en 53.296.000.000,00€ de gasto realizado en España por turistas internacionales aún a expensas de cerrar el año; lo que proporciona una idea de la magnitud e importancia del sector turístico español.

Dentro de este espectro socio-económico, los hoteles representan una pieza esencial del motor turístico, siendo además reflejo directo de su calidad. A su vez, los hoteles también suponen el perfecto paradigma del bienestar y por ello constituyen el eje sobre el que orbita esta investigación.

Si bien tradicionalmente se ha recurrido al PIB (producto interior bruto) como indicador del nivel de vida de un país, en un mundo cada vez más cualitativo, el bienestar ha pasado a ser el término por excelencia en cuanto a calidad de vida. Sin embargo la arquitectura contemporánea, en la mayoría de los casos, no ha seguido esta evolución sino que, con cierta tendencia al amaneramiento, se ha quedado con frecuencia estancada en el esteticismo, dejando de lado la dimensión antropológica.

Desde una perspectiva arquitectónica, el componente fundamental para la satisfacción humana es el bienestar ambiental, tema de muy amplio recorrido que habitualmente ha sido tratado cuantitativamente. Este hecho ha derivado en hipótesis científico-técnicas que definen horquillas de confort higrotérmico, acústico, lumínico etc., las cuales consideran aspectos puramente fisiológicos y eluden la experiencia humana integrada. Si bien es obvio que el bienestar depende, en parte, de una componente subjetiva -cada individuo y sus condiciones particulares-, también existe un gran consenso consecuencia de la común condición humana. De ahí que para este estudio cualitativo sobre la experiencia del habitar, se haya tomado como base la fenomenología arquitectónica.

Si bien la fenomenología como concepto filosófico cuenta con amplio recorrido histórico, su aplicación a la arquitectura, en relación a la experiencia intuitiva o evidente del habitar, es relativamente reciente. Aquí se realiza un estudio fenomenológico de tipo empírico, no tanto basado en un desarrollo filosófico, sino en la articulación conceptual de la experiencia directa del habitar. A partir de este enfoque fenomenológico, se pretende el desarrollo de un método analítico, creativo y proyectual, cuya base es el bienestar ambiental. Para ello se estudiará la percepción del espacio a través de los niveles habitativos del ser humano -corpóreo-sensoriales y anímicos- teniendo en cuenta las sinergias que se establecen.

3-MARCO TEÓRICO

El punto de partida de la fenomenología aplicada a la arquitectura se ubica en Estados Unidos de la mano de Charles W. Moore, con su tesis 'Water and Architecture' (1958) desarrollada en la universidad de Princeton. Mientras que su desarrollo en Europa se produjo en torno a las décadas de los 70 y 80 alcanzando su apogeo con figuras como Christian Norberg-Schulz y su libro 'Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture' (1979) quien, altamente influenciado por el existencialista alemán Martin Heidegger, consiguió convertirse en lectura de referencia en cuanto a la fenomenología aplicada al campo del diseño arquitectónico.

Por otro lado, la 'School of Comparative Studies' de la universidad de Essex bajo la influencia de Dalibor Vesely (The Architectonics of Embodiment in: Body and Building) y Joseph Rykwert (The Dancing Column: On Order in Architecture) constituyeron los cimientos sobre los que se asentó la nueva generación de arquitectos fenomenologistas como David Leatherbarrow, Alberto Pérez-Gómez y Kenneth Framptom entre otros. A lo largo de los años 90,

conforme el estudio de la fenomenología se establecía en las academias de arquitectura, se desarrollaron seminarios teóricos con la intención de expandir el rango de ideas más allá de las inicialmente aportadas por los filósofos Gastón Bachelard y Martin Heidegger. Estos incluyeron a pensadores como Maurice Merleau-Ponty (Phénoménologie de la Perception) y Hannah Arendt.

En el siglo XXI, el enfoque fenomenológico se mantiene en evolución, habiéndose realizado hasta la fecha dos conferencias internacionales de Arquitectura y Fenomenología (Haifa 2007 y Kyoto 2009) y múltiples publicaciones teóricas en las que destacan el arquitecto finlandés Juhani Pallasmaa (The Eyes of the Skin. Architecture and the Senses) y el británico-libanés Nader El-Bizri (The Phenomenological Quest between Avicenna and Heidegger). En el terreno práctico de la arquitectura fenomenológica contemporánea son notorios los arquitectos Peter Zumthor, Steven Holl y Daniel Libeskind.

4- OBJETIVOS

1. Desarrollo de un método de análisis fenomenológico del bienestar ambiental, con posible aplicación creativa y proyectual.
2. Selección de casos -hoteles- contemporáneos paradigmáticos y representativos en los que esté constatado un alto grado, tanto de satisfacción por parte de los usuarios como de calidad arquitectónica.
3. Presentación y estudio arquitectónico de los casos seleccionados.
4. Aplicación del método de análisis fenomenológico del bienestar ambiental a cada caso.
5. Conclusión de los fenómenos ambientales que participan en mayor medida del bienestar en los hoteles y por tanto del grado de satisfacción de los usuarios.

5-MÉTODO DE ESTUDIOS DE CASOS

El estudio de cada caso-hotel propuesto se desarrolla en tres fases. Primero se parte de una presentación arquitectónica; un análisis descriptivo no pormenorizado, de carácter conciso y ecuánime. Delimitado a la comprensión de la obra y su contexto, por ende, se apoya en infografía -tanto técnica como no- y abarca las siguientes dimensiones de la configuración arquitectónica del hotel: la adecuación y respuesta al lugar, el edificio en sí (estructura, programa, distribución, materialidad, tipo...) y la continuidad arquitectónica en el interiorismo y exteriorismo.

Seguidamente se procede con el estudio del bienestar ambiental propiamente dicho, particularizando, en inicio, un análisis de bienestar en cada ámbito arquitectónico relevante dentro del proyecto (habitaciones, restaurante, terraza, etc.) que valora el grado de satisfacción integrada del usuario en dicho ámbito. Un estudio fenomenológico de tipo empírico a partir de los niveles del habitar: corpóreo-sensoriales (los cinco sentidos tradicionales y la cinestesia), anímicos (pensamiento, emociones y empatía) y sus sinergias.

Finalmente y a modo de conclusión, el estudio de cada caso se ultima con un análisis del bienestar ambiental en el conjunto arquitectónico, en el cuál se pondera la experiencia absoluta del bienestar y la satisfacción de la configuración arquitectónica global del hotel.

De forma esquemática:

1. Presentación arquitectónica
 - a. Dimensiones de la configuración arquitectónicas
 - a.i. Adecuación al lugar
 - a.ii. Edificio
 - a.iii. Continuidad arquitectónica: interiorismo/exterioismo
2. Análisis del bienestar en cada ámbito arquitectónico relevante
 - a. Niveles corpóreo-sensoriales del bienestar
 - a.i. Vista
 - a.ii. Tacto
 - a.iii. Oído
 - a.iv. Olfato
 - a.v. Gusto
 - a.vi. Cinestesia
 - b. Niveles anímicos del bienestar
 - b.i. Pensamiento
 - b.ii. Emociones
 - b.iii. Empatía
3. Análisis de bienestar en el conjunto arquitectónico

Niveles corpóreo-sensoriales del bienestar ambiental

Vista

“Los ojos son el prototipo orgánico de la filosofía. Su enigma consiste en que no solo pueden ver sino que son capaces de verse a si mismos viendo”

Peter Sloterdijk¹, Extrañamiento del mundo (1993)

La cultura occidental vive en lo que se conoce como ‘Ocularcentrismo’²: el privilegio epistemológico de la vista sobre el resto de sentidos. Histórica e irónicamente es el sentido en el que más confiamos, pero también él que más nos engaña; insensibilizado a base de sobre-exponerlo continuamente. La preponderancia actual del ojo lleva a la excesiva racionalización del objeto (y el espacio), al relego del resto de sentidos, quedando impedida la experiencia sinérgica y con ello se desarrolla cierta insensibilización anímica. Con los avances tecnológicos -fotografía, cine, impresión y digitalización- la supremacía de la vista se ha afianzado más si cabe, la multiplicación y repetición sin fin de contenido visual nos ha empapado, como describe Italo Calvino³, de “una infinita lluvia de imágenes”. Nos hemos tornado devoradores insaciables, veloces e irreflexivos, capaces -en teoría- de comprender un proyecto en tan solo una docena de ‘clicks’ y unas cuantas fotografías: frontales, fijas y enfocadas que olvidan por completo la amplitud periférica de nuestra experiencia visual.

Martin Heidegger, Michael Foucault, Jacques Derrida o Maurice Merleau-Ponty, entre otros, han criticado severamente este reino visual, cada uno a su manera, han puesto de manifiesto la necesidad de destronar al ojo de su aventajada posición. Merleau-Ponty, por su lado, propuso una visión osmótica, receptiva y conjunta, entre el cuerpo que siente y los objetos observados -la percepción no supone una suma de informaciones sensoriales, sino una estructura compleja pero singular de lo que capta todo el ser- en contraposición a la visión del ‘ojo cartesiano’⁴, imparcial, atemporal, acorporal y segregada de la realidad tangible que le rodea. Heidegger los denominó ‘ojos narcicista y nihilista’⁵, pues juntos han llegado a subyugar toda la producción cultural y artística que nos rodea, volviéndonos apáticos por naturaleza y egocéntricos por definición. Han hecho de la arquitectura un medio de declaración personal,

1 filósofo alemán y catedrático en la Escuela de Arte y Diseño de Karlsruhe, Alemania.

2 PALLASMAA, J. (2006). Los ojos de la piel: la arquitectura y los sentidos. Barcelona: Gustavo Gili.

3 Periodista y escritor italiano del S.XX. (Las ciudades invisibles, 1972)

4 MERLEAU-PONTY, M. (2012). Phenomenology of Perception. New York: Routledge.

5 HEIDEGGER, M. (2012). Ser y tiempo. Madrid: Trotta.



fig 1. DALÍ i DOMÈNECH, S. (1938)
La imagen desaparece [óleo sobre
lienzo]. Teatro-Museo Dalí, España

una imagen atractiva y sugerente, hedonista, que deja de lado la dimensión antropológica, colectiva y social; naturales en la arquitectura.

En su libro “Oralidad y escritura” (1982), W. J. Ong apunta que fue en el momento en el que se pasó a transmitir la cultura de forma escrita y no oral, cuando el espacio - en principio sonoro - se volvió visual. Afirma que “el predominio del oído en el mundo del pensamiento y la expresión se vio remplazado por el predominio de la vista [...]”, transfigurando la realidad a un continuo de datos impersonales: “[...] la escritura encierra la palabra oral tiránicamente y para siempre en el campo visual [...]”⁶. El predominio de la vista ha derivado en lo que Pallasmaa ha descrito en numerosos textos como “arquitectura retiniana”⁷, que deriva en el olvido de la conexión del saber tácito del cuerpo. La hegemonía de la vista, empero, no implica necesariamente una animadversión con el resto de sentidos pues no hay más que observar la arquitectura griega la cual supone, con su proporción y corrección óptica, un deleite de la vista pero también estimula, a través del ojo, las sensaciones hápticas más íntimas.

Actualmente se puede volver a un balance sensorial si somos capaces de eximir a la visión de su ansia de poder y desenfocarla, como destacaba Merleau-Ponty, hacia un modelo más empático y colaborativo⁸. La vista tiende buenamente a participar con el resto de sentidos, el ojo palpa, saborea e identifica desde la lejanía antes de que el resto de sentidos de proximidad confirmen la experiencia; lo distante y lo cercano forman una amalgama sensorial consecuente y afín.

En “Fenomenología de la percepción”⁹ la percepción -visual- del color se ve afectada drásticamente por la iluminación y la superficie de los objetos que entran dentro del campo perceptivo. Por lo tanto

6 ONG,W.J. (1982). Oralidad y escritura: Tecnologías de la palabra. Mexico,D.F: Fondo de Cultura Económica

7 PALLASMAA, J. (2006).

8 MERLEAU-PONTY, M. (2012).

9 Ídem

nunca percibimos colores ‘puros’, aunque los interpretemos gracias a otros aspectos del objeto en cuestión, es decir: el escorzo ‘color’ de un ladrillo, por ejemplo, no aparece nunca separado de sus escorzos ‘iluminación’, ‘superficie’, ‘textura’, ‘forma’ etc. Y aquí es donde los métodos tanto empiristas como intelectualistas no logran dar solución al problema de las constancias cromáticas: ¿cómo es que percibo un color como uniformemente repartido cuando el objeto con color presenta multitud de matices que varían temporalmente? Para el autor francés, lo percibimos estable porque efectivamente siempre viene acompañado de otras apariciones sensibles que somos capaces de estructurar. Fenomenológicamente, con nuestro cuerpo podemos desagregar la estructura compleja de un espacio, o un edificio, en sub-estructuras subyacentes y superpuestas hasta llegar al propio ladrillo en sí mismo.

La fenomenología perceptiva sentó las bases de la teoría ‘gestalt’¹, que intenta dar explicación al modo en que la mente configura, mediante un conjunto de leyes, los elementos que llegan a ella a través de la percepción o de la memoria. Tratando de arrojar luz a nuestra manera de entender las formas u otros fenómenos como la relación fondo-figura, la ‘multiestabilidad perceptiva’ o nuestra tendencia a simplificar en ‘buenas formas’ construcciones complejas. Por tanto, al contemplar un espacio arquitectónico procedemos intuitivamente a una descomposición estructural, con su consiguiente entendimiento espacial, además de englobar sus formas y analizar proporciones, conjuntos o repeticiones, colores y texturas.

Son varios los factores que influyen en la satisfacción visual del bienestar ambiental, entre ellos destaca la iluminación, una de las funciones primordiales del cobijo. Varios teóricos, como Juhani Pallasmaa o Luís Barragan, critican en la arquitectura la luz resplandeciente y homogénea por debilitar la experiencia espacial y matar la curiosidad. La sombra y la penumbra activan la imaginación junto con la ‘visión periférica inconsciente’, dan profundidad amén de fomentar el recogimiento y la intimidad. El



fig 2. LIND, A. (1984). Tokonoma en Royan-ji, Kyoto. [Fotografía].

1 “La teoría psicológica inicial de la Gestalt, basándose en consideraciones objetivas de la realidad, sostenía que la percepción, como fenómeno gobernado por leyes estructurales internas, tiene un carácter total y que los objetos son estructuras formales dotadas de organización autónoma; se afirma así el principio base según el cual el todo es más que la suma de sus partes.” ARREDI, M.P (2006) Analitica dell’immaginazione per l’architettura. Venezia: Marsilio

arquitecto no debería tanto proyectar con luz, como con sombra: es el claroscuro el culmen de los grandes espacios arquitectónicos del barroco, “la sombra inhala luz y la iluminación la exhala”². Ese gusto por lo crepuscular y lo sombrío se aprecia en el ‘toko no ma’, un espacio de la vivienda japonesa concebido para resaltar las propiedades de la sombra y colocar una pintura valiosa junto a un delicado arreglo floral. Sobre el cuál Junichiro Tanizaki escribió: “[...]y aun sabiendo que sólo son sombras insignificantes, experimentamos el sentimiento de que el aire en esos lugares encierra una espesura de silencio, que en esa oscuridad reina una serenidad eternamente inalterable,[...] esa calma algo inquietante que genera la sombra cuando posee esta cualidad.”³

2 PALLASMAA, J. (2006).

3 TANIZAKI, J. (1998-2004). El elogio de la sombra. Madrid: Siruela

Tacto

*“Asir el pomo o la manija de una puerta equivaldría
a darle un apretón de manos al edificio.”*

Juhani Pallasmaa¹

Desde siglos atrás, la arquitectura ha ido pivotado en torno a lo conceptual – decoro, forma, espacio, función etc.- obviando aspectos sensoriales y corpóreos. Del mismo modo, el aprendizaje se ha racionalizado excesivamente negando los aspectos cognitivos propios de la intuición biológica. Si pensamos en un bebé explorando los misterios que lo rodean, sin duda, nos vendrá a la mente un pequeño ser que todo lo toma, lo toca, lo chupa, lo muerde si es el caso; tras este instintivo proceso farfulla los resultados de su investigación y se dirige a otros objetos. Es en este acercamiento al mundo tan temprano y básico que se manifiesta la naturaleza háptica -referido al conjunto de sensaciones derivadas de todo aquello que no es ni visual ni auditivo y, por tanto, involucra el tacto- del ser humano. A través del tacto percibimos textura y temperatura, aprendemos a medir la energía necesaria para asir una herramienta o acariciar una flor, ‘La mano es la ventana a la mente’ sentenció Imanuel Kant². Sin embargo, este sentido está continuamente relegado en nuestras vidas; no está comúnmente aceptado empezar a conocer a través de las manos, no desciframos los rostros por sus pliegues y asumimos el dogma ‘no tocar’.

El arte es por excelencia la disciplina de los sentidos pero no siempre se ha dado a ellos de la misma manera. Durante el renacimiento se estableció una jerarquía de sentidos que encumbró la vista y condenó el tacto. El mundo de los sentidos -dijo Galileo³- no es más que un jeroglífico sin descifrar y por eso no puede haber ciencia si, junto a las experiencias sensibles, no se llevan a cabo las demostraciones necesarias en las que las matemáticas se convierten en instrumentos indispensables de prueba. Contrariamente, las representaciones pictóricas barrocas pintaban con tal ahínco telas y figuras que la obra logra atravesar la memoria retiniana grabándose un recuerdo háptico. Las prietas y musculadas figuras de Pedro Pablo Rubens en ‘Las tres gracias’ se relacionan entre ellas de tal forma que en nuestra piel sentimos la suya. En ‘El Retrato de Giovanni Arnolfini y su esposa’ de Jan Van Eyck , el manto de la señora Arnolfini está tan detalladamente texturizado que la sombra de sus pliegues nos induce a la



fig 3. BLISS, S. (2005) Alfarería. [fotografía].

1 PALLASMAA, J.(2012). La mano que piensa: Sabiduría existencial y corporal . Barcelona: Gustavo Gili

2 sobre el juicio estético y la analítica de lo bello: KANT,I. (2006). Crítica del Juicio. Barcelona: Espasa.

3 El método científico de Galileo parte de la experiencia sensible y termina con la comprobación experimental de lo demostrado.



fig 4. GIRONÉS, T. (2007). Museo Megalítico en Sero, Lleida. [fotografía del arquitecto].

catarsis visual, a la emancipación sensorial. Los pintores impresionistas desmaterializan luz y funden colores en persecución de una realidad momentánea y sensorial, un recuerdo instantáneo de la mano del paisaje sobre el ser. Maurice Merleau-Ponty aseguró que la tarea de la pintura de Cézanne es ‘hacer visible cómo nos toca el mundo’⁴.

Por su parte, la tarea de la arquitectura es hacer tangible lo abstracto, concretar la imaginación. El arquitecto materializa el escenario de la experiencia habitativa contando, a través de su obra, una historia. Sigurd Lewerentz⁵ dejó plasmado en los cerámicos muros de la iglesia de St. Mark (Estocolmo), entre juntas gruesas de mortero, la voluntad manual de cada albañil. No sin antes convencerles de que el muro se enluciría posteriormente, pues de otro modo no habrían ejecutado la obra de fábrica de forma tan íntima, áspera, brusca y espontánea. Y nosotros no habríamos sido capaces de leer con la mano su historia y orografía, de sentir en nuestra piel la densidad y el peso. Ser capaces de comprender la previa dimensión artesanal y el esfuerzo manual de los espacios que vivimos.

El habitante ofrece su cuerpo como canal háptico y el edificio lo recibe progresivamente en todas sus esferas proxémicas -desde la más distante contemplación de su volumen, al íntimo abrir de una puerta-. La experiencia del habitar se nutre de estos actos hápticos para configurar recuerdos que se urden con la trama de hilos que el resto de sentidos proporcionan. La arquitectura táctil apela a nuestras emociones desde lo más privado, desde lo personal, nos vuelve receptivos y nos inunda. Puesto que el sentido del tacto es una fuente de información inmensa, difícilmente podremos empatizar con una arquitectura anti-ergonómica y no háptica pues esta se nos antojará distante, hostil y carente de humanidad. La arquitectura del bienestar ambiental debe abrazar la naturaleza táctil del ser humano como parte connatural del proceso cognitivo del habitar; siendo esta un ingrediente fundamental de la satisfacción plena.

4 PALLASMAA, J. (2006). Habitar. Barcelona: Gustavo Gili.

5 arquitecto y diseñador de mobiliario Sueco (1885-1975)

Oído

*“El sonido es como un material de construcción
capaz de crear límites invisibles y definir espacios”*

Bernhard Leitner¹

El sonido es quizás el segundo sentido -por detrás de la vista- más sobreexpuesto en la actualidad. Vivimos en una continua sinfonía de sonidos artificiales incluso cuando creemos estar en el más absoluto silencio. Las alarmas de los smartphones, el imparable rugir del tráfico, los incesantes hilos musicales de los centros comerciales y un gran etcétera van provocando una progresiva deficiencia auditiva que nos aísla de los sonidos verdaderos, puros y reales en sí mismos.

Esta manera superflua de tratar el sonido ha potenciado que la arquitectura de los últimos siglos, pese a los múltiples estudios realizados sobre el binomio acústica y bienestar, deje paulatinamente de lado la intención acústica dentro del proceso de proyecto - salvo en los casos en los que el programa lo exige como salas de conciertos, teatros o auditorios- dando como resultado obras no comprometidas con la variable acústica en cuanto a su potencial efecto sobre el ser humano. Esto además de suponer una pérdida sensorial en la experimentación del espacio, nos priva en cierto modo de su comprensión.

El sonido es fundamental para el ser humano porque nos aporta información cognoscitiva sobre el entorno en el que nos hallamos inmersos, es decir, a través del oído podemos categorizar una determinada sonosfera² (conjunto de sonidos y objetos sonoros característicos de un determinado contexto). Así cada espacio arquitectónico concreto define una sonosfera propia: las campanas y los ecos gregorianos de una iglesia, las pisadas huecas y sonoras de una casa abandonada o el trémulo vibrar de voces infantiles en un colegio. Negar los sonidos propios de un espacio concreto o transmutarlos por otros es descontextualizarlo, desarraigar una parte intrínseca del mismo. ‘Todo espacio funciona como un gran instrumento; mezcla los sonidos, los amplifica y los transmite a todas partes. Imaginemos que eliminamos todos los ruidos ajenos al edificio. ¿Sigue teniendo el edificio un sonido? Yo creo que todo edificio emite un sonido’ defiende Peter Zhumtor³.



fig 5. MUÑOZ, J. (1990). Conversation Piece 1. [cuatro figuras de bronce soldadas].

1 Arquitecto y compositor austriaco que trabaja con la ‘espacialización’ del sonido, utilizándolo “como material de construcción capaz de crear límites invisibles y definir espacios”. BERNHARD, L. (1977) Manifiesto Sonido Espacio. Nueva York

2 MIYARA, F. (2001). El sonido de la música y el ruido. Tecnopolitan. Nº marzo-abril

3 ZUMTHOR, P. (2006). Atmósferas: entornos arquitectónicos: las cosas a mi alrededor. Barcelona: Gustavo Gili

La naturaleza del sonido omnipresente y omnidireccional hace que nos veamos envueltos por la atmósfera que crea, siendo al mismo tiempo partícipes de la acción. El sonido se nutre del espacio -no hay sonido en el vacío absoluto- y al mismo tiempo lo conforma, esculpe volúmenes, delimita contornos y dimensiona formas. En el Museo Judío de Berlín, obra del arquitecto D. Libeskind, podemos llegar a escuchar el sonido por su ausencia a través del juego de volúmenes de hormigón e incómodos vacíos, proyectándose una complejidad sensorial, que evoca la angustia de los judíos en persecución. Esto implica que en la convergencia del sonido con el resto de dimensiones arquitectónicas radica un referente expresionista de la personalidad de cada espacio.



fig 6. VERMEER, J. (1658). La lechera. [óleo sobre lienzo]. Rijksmuseum, Amsterdam, Holanda.

Además el sonido posee una delicadeza extrema y es fácilmente mutable, el hecho de añadir un determinado ente u objeto al espacio modifica radicalmente la respuesta acústica del mismo. De ahí la importancia de los materiales empleados tanto en la construcción como en los acabados, pues al igual que las distintas notas se agrupan según unas reglas armónicas, los materiales deberán conjugarse con una intención concreta que favorezca las virtudes de las partes en relación con un conjunto específico y único. Podemos asegurar que distintas cajas vacías tendrán respuestas sonoras diferentes en función del material con el que se hayan construido, pero además se podrá constatar que el sonido 'caja vacía' siempre será diferente del sonido 'caja llena', demostrando que el sonido es transferible y participativo.

Por otra parte, debido a las sinergias que somos capaces de establecer entre los distintos sentidos y a lo que aprehendemos del mundo que nos rodea, podemos establecer que como cita Francesc Daumal i Domènech⁴ existen sonidos propios y sonidos foráneos, atendiendo a si se corresponden o no con el que cabe esperar que producirá el material antes de haberlo hecho sonar. Así, por ejemplo, el pisar sobre un suelo de madera produciremos un sonido propio y característico que responde con concordancia a su apariencia, si en cambio caminamos sobre un linóleo que imite surcos y betas escucharemos una discordancia, una enarmonía, una sinergia contradictoria e incompleta.

Tradicionalmente a la arquitectura en general y más concretamente a los hoteles, se le ha exigido serenidad -componente esencial del bienestar ambiental-, esto implica cierto grado de quietud auditiva y silencio receptivo. La dimensión auditiva de la arquitectura debe ser capaz de centrar nuestra atención en la propia experiencia, intensificando y arrojando un haz de consciencia tanto sobre el espacio habitado como sobre el ser que habita. Por ello cada edificio, cada estancia, cada recoveco, debe proyectarse fiel a su natural 'sonosfera', la voz del espacio debe suponer un reflejo directo de su realidad tangible y un despertar de la sensibilidad del oyente.

Olfato

“Mi chiedevano: cosa c’è di più bello nella vita? [...] io solo rispondevo: “l’odore delle case dei vecchi”. Ero condannato alla sensibilità!”

Jap Gambardella en ‘La grande bellezza’¹

Pese a que el ser humano, dentro del reino animal, no destaca precisamente por tener un olfato notable aún somos capaces de diferenciar entre más de diez mil olores distintos. Y a menudo es el olfato, de entre todos los sentidos, el que genera la más persistente memoria. Muchos no tendremos una imagen clara de ciertos hogares que visitábamos de niños, pero si tenemos un recuerdo olfativo individual que activa lo olvidado por la memoria retiniana y es capaz de revivir diluidas imágenes y experiencias pasadas. “La nariz hace que los ojos recuerden”² asegura Pallasmaa.

Residimos en un mundo de olores complejos y característicos, donde a cada espacio se le asocia un efluvio aromático que genera una lectura sinestésica y emocional. Desde el tierno y cálido aroma de una panadería al denso y rústico olor a cuero de una marroquinería o el sugerente y revitalizador perfume a café recién hecho de una cafetería hasta la particular esencia de un pueblo costero donde el olor de la brisa, las algas y el salitre nos hace sentir la inmensidad del océano. Incluso la vacuidad posee un aroma concreto, a hogar abandonado, que nos envuelve con su fragancia y nos atrapa en su historia; la de las rancias telas, las plantas marchitas y el polvo acumulado.

Este poder emocional y asociativo de la ‘bienvenida’ olfativa es bien conocido por expertos en marketing que diseñan desodorizantes concretos de ‘marca’ para sus tiendas, y así el cliente sea capaz de percibir en su nariz, el lujo o el frescor, la juventud o la inocencia, y además reconocer dicha ‘marca’ tanto en Milán como en Moscú e incluso inducir a un estado de ánimo o fomentar la compra. Pero es banal y simplista otorgar a un espacio un perfume vaporizado artificialmente cuando se puede disponer de una relación intrínseca, transversal y coherente entre lo que nuestros sentidos perciben y lo que nuestro cerebro procesa, es decir, gozar una experiencia holística. Imaginemos entonces: un patio cordobés y su profundo aroma floral; una vieja masía de muros de adobe con su acentuado aroma húmedo y térreo; y una catedral magnificente, con los poros de su piedra caliza saturados de incienso y espiritualidad. Se han formado imágenes completas. Ahora bien, ¿qué pasaría si intercambiásemos aleatoriamente el



fig 7. MONET, C. (1916). Nenúfares. [óleo sobre tela]. Museo de la Orange-ri, París, Francia.

1 Toni Servillo como Jap Gambardella en ‘La grande bellezza’ (2013), film de Paolo Sorrentino.

2 PALLASMAA, J. (2006).



fig 8. ZUMTHOR, P. & OUDOLF, P (2011). Serpentine Pavilion, Londres [Fotografía de John Offenbach].

respectivo e inherente olor de cada situación? Sin duda la vivencia asimilada sería desconcertante, turbia y altamente contradictoria.

El olfato nos permite la comprensión de lo material a través de lo intangible, el aire, el vacío construido. Constituye un sentido de relación intermedia entre el distanciamiento de la vista, la reciprocidad del oído y la intimidad del tacto. “No solo se debería ir por el mundo con los ojos abiertos, sino con la nariz abierta”, sentencia el experto Hanns Hatt³. Estos aromas percibidos juegan un papel muy relevante en el bienestar ambiental, tanto por su capacidad sugerente y evocativa en lo que concierne pasado y presente, recuerdo e imaginación, como por actuar a modo de carta de presentación del aura de un espacio. Siendo el olfato un factor sensorial y fenomenológico, debe ser abordado desde la coherencia material y sus virtudes además de suponer una vía de continuidad arquitectónica.

3 profesor catedrático en Fisiología y considerado uno de los mayores expertos en el estudio del olfato por sus descubrimientos sobre el efecto de los olores en el ser humano.

Gusto

*“Me gustaría comerme este Verona,
pedacito a pedacito.”*

Carta de Adrian Stokes a John Ruskin.

Aunque quizá sea nuestro sentido más indirecto en el habitar, se refuerza altamente con el olfato, configurando juntos nuestro entendimiento químico del ambiente y, como se ha comentado con anterioridad, este dueto es el más propensos a inducir reminiscencias. El influyente crítico de arte del SXX. Adrian Stokes¹ destaca, en relación con la arquitectura, su incapacidad sensible de mantener en la memoria el recuerdo visual tanto como el bucal o el táctil. Recalcando de algún modo, la insinuación oral de los naturales materiales constructivos.

Existe una conexión sinestésica entre todos los sentidos y experiencias, especialmente el gusto, pese a ser el sentido menos expuesto, se impregna al escuchar determinadas melodías o rozar ciertas texturas. El uso de rojos vivos nos evoca un sabor picante, mientras que el marrón cálido se nos presenta dulce, otros como el naranja o el amarillo, y algunas tonalidades verdosas, se nos asemejan ácidos e incluso amargos. Esta respuesta sensorial se debe a que el sabor percibido es una combinación de temperatura, olor, sabor y textura, todo analizado a través de nuestras papilas gustativas y procesado en el lóbulos temporal-occipital; encargados cada uno del entendimiento auditivo y visual, respectivamente. No es de extrañar que la realidad tangible que percibimos afecte irremediamente a nuestra lectura ‘oral’ del espacio que nos rodea. En palabras de Pallasmaa, “El origen más arcaico del espacio arquitectónico está en la cavidad bucal”, y continua, “hace 20 años me encontraba en California, a punto de entrar en un gris y duro edificio de piedra de los hermano Green, y tal como abrí la puerta y vi el deslumbrante y pulido mármol del umbral, yuxtapuesto a la tosca y porosa piedra exterior, no pude evitar si no agacharme y saborear la superficie con mi lengua”².

El sabor del espacio se asocia generalmente con aquellos lugares relacionados con alimentarse, su olor y aroma nos atrae intuitivamente. Como reafirma la tradición escocesa; en toda reunión familiar,



fig 9. ALVAR, A. (1938) Villa Mairea [Archivos del Alvar Aalto Museum].

1 Adrian Stokes (1902-1972) fue un crítico, esteta, pintor y poeta inglés. Junto con John Ruskin y Walter Pater, uno de los críticos de arte más influyentes del siglo XX que exploró la reciprocidad entre color y textura en la arquitectura.

2 PALLASMAA, J. (2012).

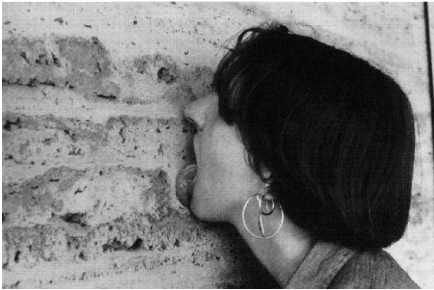


fig 10. BUTTERWORT, C. (1992). Liking the Barcelona Pavillion. [fotografía].

por espaciosa que sea la casa, al final todos se aglomeran al calor de los fuegos de cocción en la estancia más pequeña pero más humana. No obstante, el aspecto gustativo de la arquitectura va más allá de cocinas y restaurantes, pues es capaz de generar fuertes vínculos emocionales con lugares y culturas. Tanizaki narra espléndidamente la experiencia holística de destapar un cuenco de sopa oriental, experiencia fácilmente comparable con la íntima cata de un espacio arquitectónico: “Desde que destapas un cuenco de sopa lacado hasta que te lo llevas a la boca, experimentas el placer de contemplar en sus profundidades oscuras un líquido cuyo color apenas se distingue del color del continente y que se estanca, silencioso, en el fondo. [...] una ligera exudación que cubre los bordes del cuenco y que dice que hay un vapor y el perfume que exhala dicho vapor ofrece un sutil anticipo del sabor del líquido antes de que te llene la boca. ¡Qué placer ese instante, qué diferente del que experimentas ante una sopa presentada en un plato plano y blancuzco de estilo occidental!”³.

La satisfacción oral del espacio no radica, pese a la esporádica tentación, en arrodillarse y degustar el ladrillo o la madera, pero sí en cuestionarse su impacto sobre el bienestar ambiental y su relación con el resto de niveles sensoriales. El ámbito arquitectónico debe, desde su concepción material, espacial y háptica, dejarnos literalmente con un buen sabor de boca.

Cinestesia

*“los acontecimientos y los cambios espontáneos
son más importantes que los monumentos y lugares”*

Rahul Mehrota¹

La cinestesia o Kinestesia siendo la percepción del conjunto de sensaciones derivadas del movimiento, se sirve de los sentidos y la constitución corpórea para proporcionar información sobre el equilibrio, la orientación y la posición. El ser humano, por sus capacidades propioceptivas es consciente de su propio cuerpo pudiendo llevar a cabo tareas como tocarse la nariz en plena oscuridad. Mientras que, por aprendizaje exteroceptivo es capaz de llegar a interactuar con entes externos al organismo como si fueran propios. El ser humano guarda en su memoria corpórea tanto la noción de existencia como la de situación en un determinado ambiente. Marcel Proust en su novela ‘En busca del tiempo perdido’ (1913) describe: ‘Mi cuerpo [...] intentaba determinar la posición de la pared y el sitio de cada mueble, para reconstruir y dar nombre a la morada que le abrigaba. Su memoria, memoria de los costados, de las rodillas, de los hombros, le ofrecía sucesivamente las imágenes de las varias alcobas en que durmiera, mientras que, alrededor suyo las paredes invisibles, cambiando de sitio según la forma de la habitación imaginada, giraban en las tinieblas’.

El cuerpo humano, desde la propia percepción, es el centro de seis direcciones principales -un frente, un posterior, dos laterales, una parte superior y otra inferior-, lo que hegemónicamente ha condicionado la definición de los espacios -techo, suelo y cuatro paredes- arquitectónicos. Las experiencias motoras condicionan nuestra perspectiva del espacio y también lo moldean: La manera de disponer rítmicamente las piedras pasaderas que salvan el lago de un jardín japonés, ‘Sawatari-ishi’ responde a la subconsciencia muscular del salto. Le Corbusier en la Casa la Roche, desarrolla la ‘Promenade architecturale’² de forma que la observación de los cuadros no depende únicamente de la horizontalidad -distancia y ángulo-, sino también de la verticalidad -la altura-. Esta forma de entender la vivencia de un espacio arquitectónico, induce ineludiblemente al dinamismo; haciendo del recorrido un factor indispensable para la comprensión de la arquitectura.



fig 11. ELISOFON, E. (1952). Marcel Duchamp descending a staircase. [fotografía].

1 profesor de diseño arquitectónico del MIT School of Architecture + Planning, comentarios sobre ‘la ciudad kinética’

2 SAMUEL, F. (2010). Le Corbusier and the architectural promenade. Basel: Birkhäuser.

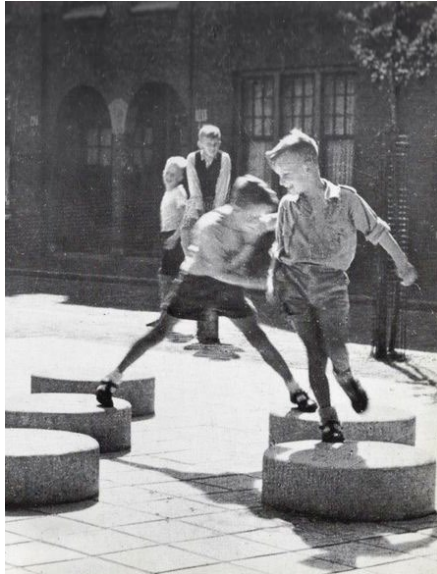


fig 12. VAN EYCK, A. (1959) Playground: Stones for jumping, Zaanhof, Spaarndammerbuurt, Amsterdam-Oudwest [Fotografía anónima].

El movimiento es un concepto definido por la física como relativo -para detectarlo y calificarlo se requiere la previa referencia de un punto considerado fijo-, esto junto con la idea de los seres humanos como materia móvil, conlleva una distinción entre: movimiento experimental y perceptivo. Según una cinemática experimental, el movimiento es intrínseco al sujeto de estudio, mientras que si consideramos una cinemática perceptiva, el sujeto supone el ‘punto fijo’, o menos móvil, sobre el que se establecen referencias kinéticas. En este campo, el mecanicismo y la tecnificación han revolucionado la percepción del movimiento y con ello su manifestación en el arte y la arquitectura. Marcel Duchamp³, como predecesor al arte cinético, desarrolló composiciones motorizadas que evocaban tridimensionalidad a partir del movimiento. El futurismo observó, en palabras de Filippo Marinetti, como: ‘Los objetos en movimiento se multiplican y se distorsionan como vibraciones a través del espacio’⁴. Más tarde el arte cinético, pretendiendo la integración entre obra y espectador, empleó todo tipo de recursos -viento, agua, motores, electromagnetismo o aproximación de colores contrastados- en su búsqueda del movimiento como constante, ya fuese real o mera ilusión. Richard Long con su obra ‘A Line made by Walking’ (1967) subraya el poder de la acción del movimiento corporal sobre el paisaje anticipando el arte corporal del ‘performance’ y temporal del ‘happening’.

Todas estas manifestaciones son la prueba de que la cinética siempre ha constituido la vía de expresión de nuestro ser corpóreo e incluso psíquico, por lo que un ambiente acondicionado antropológicamente contemplará el movimiento en su vertiente más humana, con el tempo y ritmo propio de las acciones humanas. Pensar en la arquitectura como un volumen estático es desacertado puesto que no contempla la mutabilidad temporal que el movimiento supone. Toda arquitectura funciona como un estímulo de la cinemática biológica que rige las actividades humanas y por tanto, debe poder recorrerse conforme a los requisitos que estas demandan. Los espacios deben responder por igual a las demandas de estaticidad -pasividad, quietud y constancia- y dinamismo -celeridad, aceleración y relatividad- como mecanismo hacia el bienestar.

3 Artista conceptual francés (1887-1968) rechazó el trabajo de muchos de sus coetáneos como Henri Matisse por ser ‘arte retiniano’. En su lugar Duchamp quiso volver a poner el arte al servicio de la mente.

4 TOMMASO-MARINETTI, F. (1909). Manifeste du Futurisme. París: diario Le Figaro.

Niveles anímicos del bienestar ambiental:

Pensamiento

“Quizá el pensamiento arquitectónico no exista; pero si tuviera que haber uno, sólo se podría expresar con las dimensiones de lo elevado, lo supremo y lo sublime.”

Jacques Derrida¹

El pensamiento es, en su definición más básica, el conjunto de operaciones que el intelecto realiza para traer a la realidad -tangible o no- cualquier producto elaborado por la mente. Por su parte, la satisfacción intelectual es la complacencia que se recibe del entendimiento y por tanto implica que los procesos cognitivos involucrados en una acción conllevan bienestar psíquico.

Ahora bien, como cada mente es diferente, cada ser cognoscente dispondrá de un bagaje cultural propio y previo a la vivencia de la arquitectura que condicionará no solo su perspectiva sino su entendimiento y con ello el grado de satisfacción intelectual adquirido. Esto no supone necesariamente que una mente con más conocimientos artísticos logra mayor placer frente a la contemplación de una obra de arte y por contra, otra menos adiestrada se condena a la insatisfacción. Sin embargo no podemos pretender ignorar que, como cita Francisco Gil Tovar en su manual *Introducción al Arte*: ‘Los puntos de vista dependen de la formación y los intereses de cada espectador [...]’, y continua: ‘el antropólogo ha de ver en la obra de arte una manifestación de la actividad cultural humana [...] el sociólogo estará más interesado en descubrir el significado de la obra como comunicación colectiva [...] el filósofo examinará el cuadro esperando que le aporte datos para proporcionarse alguna idea del mundo.’²

Si bien estas distinciones radican en el gusto subjetivo, es decir, en la relación establecida entre el sujeto y sus circunstancias con el objeto; por nuestra propia condición humana también estamos sujetos a un sentido del ‘gusto universal’³. Por ejemplo, nos gusta lo verdadero porque nos facilita los procesos cognitivos y nos hace sentir la perfección en la realidad misma; la sinceridad material y formal conllevan mayor nivel de comprensión y apreciación que los falsetes. El filósofo escocés David Hume admitió que los objetos en sí poseen cualidades que por naturaleza son apropiadas para producir sensaciones o

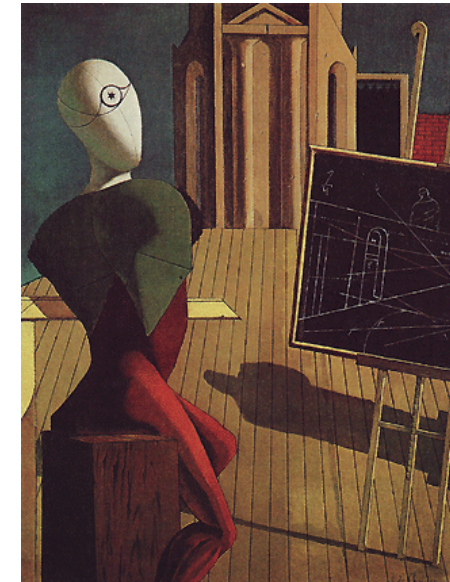


fig 13. DE CHIRICO, G. (1915) *El vidente* [Pintura sobre lienzo] Modern Art Museum, Nueva York, EEUU.

1 Entrevista de Eva Meyer en Febrero de 1986, traducida en DERRIDA, J. (1999). *No escribo sin luz artificial*. Valladolid: Quatro Ediciones

2 GIL TOVAR, F. (1999). *Introducción al arte*. Bogotá: Plaza & Janes.

3 KANT, I. (2006).



fig 14. EISENMAN, P. (2003) Holocaust Memorial, Berlín, Alemania. [fotografía].

sentimientos de belleza⁴. Esta idea, aplicada al campo que nos ocupa, pone de manifiesto la necesidad de la arquitectura de ensalzar todo aquello que propicia el bienestar intelectual del habitante, en términos kantianos: ‘lo bello’, ‘lo agradable’ y ‘lo bueno’. Con este tríptico se alcanzaría la satisfacción intelectual a partir del placer derivado del juicio de gusto, el deleite de los sentidos y lo racionalmente aceptado como útil.

Ahora bien, los medios intelectuales de los que un ambiente arquitectónico se sirve para apelar al bienestar son diversos. En primer lugar la armonía dialoga inconscientemente con la psique, leemos con facilidad el equilibrio entre las partes y el conjunto, apreciamos la coherencia de la continuidad arquitectónica en cuanto a composición y jerarquía. Por su parte el carácter artístico y estético de la arquitectura transmite ideas y valores propios de un ámbito geográfico-temporal, integrándola en su contexto. De forma semejante interpretamos el conjunto de razonamientos y reflexiones filosóficas en los que se fundamenta el sistema ético -social, económico y medio ambiental- de la obra. Sin embargo, es importante matizar que, para establecer un juicio de valor sobre una determinada arquitectura el intelecto en sí mismo no es suficiente, pues es en su inherente relación con las emociones y las sensaciones donde reside la vivencia completa de un espacio. Como cita Pallasmaa ‘el impacto mental de la arquitectura no tiene su origen en un juego formal o estético, sino que surge a partir de la experiencia de un sentido de la vida auténtico.’⁵

4 HUME, D. (2008). La norma del gusto y otros escritos sobre estética. Valencia: MuVIM

5 PALLASMAA, J. (2012)

Emoción

‘Solo recibiendo de la arquitectura emociones,
el hombre puede volver a considerarla como un arte.’

Mathias Goeritz¹

Las emociones, entendidas como fenómenos de raíz psico-fisiológica, son el conjunto de variaciones profundas pero efímeras que un sujeto experimenta y manifiesta con tal de adaptarse eficazmente a un cambio ambiental. Distintas personas frente a un mismo estímulo presentan respuestas emocionales diferentes puesto que éstas dependen de una multiplicidad de factores -bioquímicos, culturales, neurológicos, vivenciales y un largo etcétera-. El color rojo, por ejemplo, se asocia con la alegría en china, en sudáfrica se vincula a la aflicción del duelo, los aborígenes australianos lo relacionan con la tranquilidad, los indígenas cheerokees asumen el éxtasis de la victoria; y aún siendo emociones diferentes todos coinciden en que el detonante de todas ellas es el color. Éste junto con otros aspectos como la escala, la forma, la luz, la distribución, la memoria o el movimiento conforman las herramientas básicas de las cuales la arquitectura se sirve para modificar nuestra percepción.

El artista plástico mexicano Mathias Goeritz, en torno a la década de los 50, promovió la ‘arquitectura emocional’²; corriente que, frente al racionalismo funcionalista, pretendió la reconciliación del hombre con el espacio y la forma de manera que las emociones exaltadas condujesen a la satisfacción espiritual y con ello a la recuperación de la arquitectura como arte. “Creo en la arquitectura emocional es muy importante para la humanidad que la arquitectura emocione por su belleza, si hay muchas soluciones técnicas igualmente buenas, la que trae un mensaje de belleza y de emoción buena para quien vive o admira los espacios... ésa es arte” cita Luís Barragán³, arquitecto seguidor de esta tendencia quien mediante el juego de colores y texturas, los gruesos y voluptuosos muros, la dosificación de la luz y el agua o el acercamiento a la naturaleza expresa una arquitectura poética y emotiva desde y para la tranquilidad.

La emoción en la arquitectura va íntimamente ligada a su capacidad de crear lugares con sentido propio, otorgar carácter a los espacios y lograr que éstos conecten con los usuarios. La Sainte Chapelle

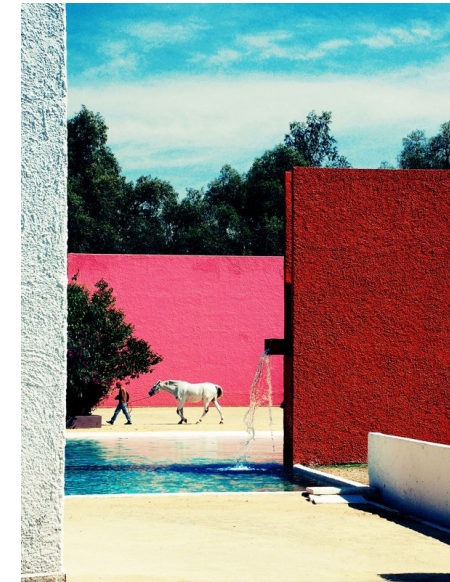


fig 15. BARRAGÁN, L. (1964)
Cuadra San Cristobal, Mexico, D.F.
[fotografía].

1 GOERITZ, M. (2014). El retorno de la serpiente: Mathias Goeritz y la invención de la arquitectura emocional. Madrid: Centro de Arte Reina Sofía.

2 ídem

3 BARRAGÁN, L. (2000). Escritos y conversaciones. Madrid: El Croquis.



fig 16. Autoría propia. (2013) Studentenkarzer, Heidelberg, Alemania [Fotografía]

de París, en su concepción de reliquiario erigido eleva el espíritu; en la biblioteca de la Phillips Exeter Academy, Louis Kahn proporciona un espacio casi metafísico para la inmensidad del conocimiento. Sin embargo, la emoción vinculada a un lugar debe equilibrarse con el resto de parámetros que lo definen, de lo contrario el habitante cede ante la exuberancia y desborda. Stendhal⁴ escribió expresando su sobrecogimiento tras visitar Florencia: ‘Saliendo de Santa Croce, me latía el corazón, la vida estaba agotada en mí, andaba con miedo a caerme’⁵; y no son pocos los que se han visto embriagados por la atmósfera de misticismo que destila la ciudad Santa de Jerusalén viéndose avocados al delirio.

La arquitectura potencia su contexto, mensaje y significado a través de las emociones que es capaz de suscitar y para ello debe proyectarse desde los sentidos. En palabras de Daniel Libeskind ‘La arquitectura no es sólo un ejercicio intelectual o abstracto, es una experiencia emocional al igual como lo es la música’⁶. Lo neutral resulta estéril anímicamente, mientras que aquello que se nutre de pasión, dedicación y cuidado nos inspira y nos conmueve. Si se pretende que la arquitectura proporcione bienestar a partir de la adecuación del ambiente, cada espacio deberá contemplar el carácter y la magnitud de las emociones que se experimentan y sobretodo los fenómenos que las originan.

4 pseudónimo de Henri-Marie Beyle (1783-1842), escritor francés. En la actualidad, el síndrome de Stendhal describe la reacción psicósomática experimentada al contemplar una obra de arte ‘extremadamente bella’.

5 STENDHAL (pseudónimo de Henri-Marie Beyle). (1817). Nápoles y Florencia: Un viaje de Milán a Reggio.

6 Traducido de Libeskind, D. (2000). The Space of Encounter. New York: Universe.

Empatía

“Je suis l’espace où je suis”

Noël arnaud ¹

A finales del siglo XIX en Alemania el vocablo griego ‘epathón’: sentir dentro, se tradujo como ‘Einfühlung’². Asentando el concepto de una teoría, en principio, filosófico-científica desarrollada y promovida por los filósofos alemanes Robert Vischer y Theodor Lipps, por la cual se entiende que la completa libertad de los sentimientos, en tanto que se rigen interiormente sin exigencia de reglas lógicas, es la base de la empatía. Entendida como la capacidad de equilibrar la complejidad del ‘yo’ con la heterogeneidad del ‘mundo’, la empatía estética es capaz de convertir el acto perceptivo en una experiencia de goce estético basado en la transferencia bidireccional de sentimientos, entre sujeto y objeto intuido. La teoría de ‘Einfühlung’ o endopatía, con gran impacto en movimientos de vanguardia como el Jugendstil o el Art Nouveau, trata la arquitectura como una expresión y un vínculo entre artista y morador.

En el mundo anglosajón la empatía arquitectónica vino de la mano de Geoffrey Scott, poeta, arquitecto y crítico de arte que escribió “The Architecture of Humanism. A Study in the History of Taste” (1914), donde defendió una metodología empático-espacial de diseño y análisis arquitectónico; entendiendo la empatía como elemento central de la experiencia arquitectónica. Personalidades como Philip Johnson o Charles W. Moore no tardaron en abrazar y aplicar sus teorías.

Es innegable que nuestro entorno se comprende desde el cuerpo y la mente pues habitamos antropocéntricamente. Coexistimos con nuestro entorno en una inconsciente y permanente interrelación, somos incapaces de proyectarnos en una obra -sentimental y sensorialmente- sin impregnarnos de su aura. Esto deriva en una genuina identificación con el ambiente, por ejemplo asimilamos el hogar como retiro del cuerpo, remanso del pensamiento y refugio de nuestra memoria.

Esta empatía arquitectónica se extiende más allá del espacio interior acotado y el propio edificio, llegando al paisaje y al lugar. Una múltiple afinidad con gran impacto en el bienestar ambiental, pues el ser humano tiene la necesidad de sentirse en armonía con el lugar que habita, de sentirlo propio, de



fig 17. WOODMAN, F. (1977) Space Series. [fotografía].

1 escritor y editor francés, (1919-2003).

2 MALLGRAVE, H.F.; VISCHER, R. (1994). Empathy, Form, and space.: problems in German Aesthetics. Chicago: University of Chicago Press



fig 18. MOORE, C. (1963) Sea Ranch, California [Fotografía]

pertenecer. En palabras de Pallasmaa, una ‘mímesis corporal’³, un estado de simbiosis con el espacio, semejante a la experiencia exteroceptiva de un músico con su instrumento. De igual suerte, cuando nuestro ser sintoniza con el lenguaje tectónico y su escala, cuando resuena en nuestros músculos y huesos la estructura del espacio y podemos reconocernos en la memoria histórica e idiosincrasia del lugar, no podemos sino sentir satisfacción.

Respuesta radicalmente opuesta al ‘malestar’ ambiental -en términos empáticos- que generan los denominados, por el etnólogo y antropólogo, Marc Augé como ‘no-lugares’⁴ o espacios del anonimato. Estos se caracterizan por la transitoriedad, no invitan ni a la simpatía ni la identificación y carecen de lo que define un lugar: relaciones humanas, identidad e historia. Podrían ser centros comerciales o autopistas, pero también entrarían en la definición aeropuertos y hoteles, lo que ha llevado al autor a recibir severas críticas y precisar aclaraciones. En ellas, Augé especifica que no existe un no-lugar puro, pues depende de la actitud del sujeto y la colectividad, de ahí que ciertos no-lugares de la globalización como el metro de Delhi se haya convertido en ‘lugar’ de interacción social y reunión. Por contra, hay espacios considerados ‘lugar’, como podría ser la Plaza de San Marcos en Venecia, que siendo un enclave histórico se han vuelto una atracción turística, donde el lugar físico y temporal permanece pero su identidad se va diluyendo.

A su vez, abundan los hoteles, de cadenas y franquicias principalmente, que no conectan con el usuario ni concuerdan con el lugar. Optan por análogas respuestas arquitectónicas sin atención al entorno o la cultura y rechazan cualquier intento de asociación empática decantándose por un interiorismo impersonal y homogéneo. Estos hoteles son herramientas de pernoctación, de paso, y por ello no han sido englobados como ‘Hoteles del bienestar’, aun siendo convenientes y aportando cierto grado de confort, no alcanzan la complejidad ambiental suficiente para la satisfacción plena.

3 PALLASMAA, J. (2006)

4 AUGE, M. (1998). Los ‘no lugares’, espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad. Barcelona: Gedisa

6- APLICACIÓN DEL MÉTODO

HOTEL MONUMENTO CARO VALENCIA *****

“El tiempo es largo, ocurre lo verdadero.”

Lema de Caro Hotel

Ubicación:	Valencia (España)
Año del proyecto:	2008
Arquitecto:	Francisco Jurado Jiménez
Interiorista:	Francesc Rifé
Arqueólogo:	Bruno Rives Calbet
Fotografías:	Fernando Alda



fig 19. salón del Restaurante 'Sucede'

1-PRESENTACIÓN ARQUITECTÓNICA

Ubicado en el histórico barrio de la Seu-Xerea de la ciudad de Valencia, la historia de Caro Hotel comenzó cuando uno de los descendientes de los propietarios del antiguo Palacio del Marqués de Caro pretendió transformar el edificio en hotel. Al descubrir el alto valor arqueológico que albergaba, se promovió una campaña arqueológica privada que, a lo largo de tres años, destapó distintos estratos de la historia y cultura de la ciudad.

La fachada del siglo XIX y corte neo-clásico configura el fondo de perspectiva de la Calle Almirall, en el quiebro de la Calle dels Mestres sobresale de la alineación presentándose de escorzo. La fachada ha sido conservada en su morfología recibiendo sutiles cambios cromáticos. En ella destacan los balcones de la planta noble, con frontones escarzanos de base abierta sobre huecos adintelados, con tímpanos y ménsulas de motivos florales. En la planta baja, las rítmicas líneas horizontales recuerdan un posible almohadillado, en la segunda planta los huecos se simplifican con un recerco decorativo que enmarca las persianas mallorquinas y la rejería.

La rehabilitación se centró en sacar el máximo partido a la herencia arquitectónica y las características originales del propio edificio. En semisótano se sitúa el restaurante 'Sucede', un espacio caracterizado por la muralla árabe que recorre longitudinalmente la sala y un arco gótico. En la planta baja se ubica el hall junto a la recepción y los despachos, además del 'Meta-bar' y la terraza que dispone de una lámina de agua. Estos espacios abiertos al público exponen una serie de hallazgos arqueológicos, como azulejos góticos, partes de columnas y un fragmento de cornisa del antiguo circo romano de la ciudad que dan como resultado una puesta en escena museística.

En el corazón del edificio, la escalera modernista articula el recorrido hacia las distintas habitaciones. Las 26 estancias se disponen en el entresuelo, la planta noble, la segunda planta y el ático; intentando conservar las particiones originales del palacio. Cada uno de ellas cuenta con restos históricos propios, singularidades de las que a menudo toman nombre. Destacan: frescos de techo modernistas, fragmentos de la muralla almohade y viguería de madera traída en el siglo XIX por gancheros ,río abajo, desde Teruel.

En cuanto al interiorismo, el diseñador catalán Francesc Rifé, apuesta por la sobriedad, el contraste de tonos, la iluminación cálida y el mobiliario minimalista diseñado exclusivamente para el hotel. Deja vistos los muros de piedra y ladrillo combinándolos con paredes y suelos neutros e incluyendo madera de roble singularmente. Se trata, en definitiva, de un ejercicio de distinguibilidad que pone énfasis en los restos históricos con los que establece un diálogo en clave contemporánea.

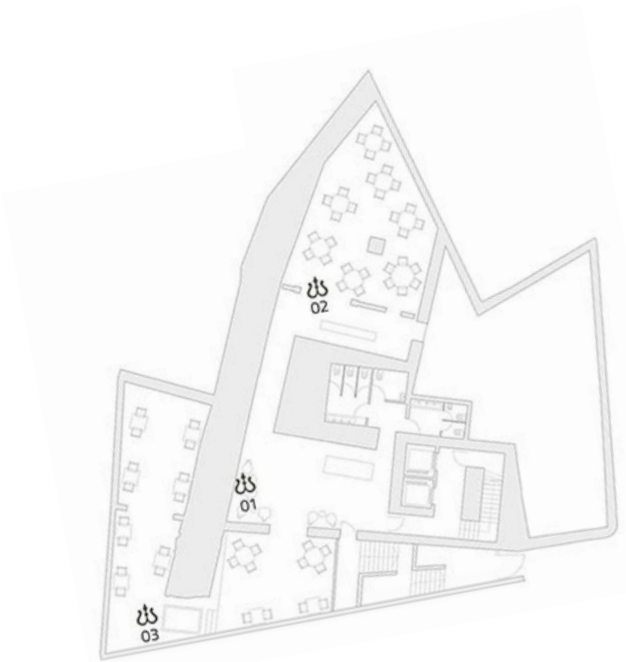


fig 20. Planta semisótano



fig 22. Planta primera



fig 24. Planta tercera



fig 21. Planta entresuelo



fig 23. Plantasegunda

- | | |
|-------------------------------|------------------------------|
| 01-Muralla árabe | 24-Patio gótico |
| 02-Arco gótico | 25-Biblioteca del palacio |
| 03-Puerta de la muralla | 26-Fresco de techo |
| 15-Arco medieval | 27-Friso modernista |
| 16-Viguería de madera | 28-Regería de hierro forjado |
| 17-Viguería madera | 29-Terraza de la Escolanía |
| 18-Chimenea gótica | 30-Huella de paso en muralla |
| 19-Perfumeros antiguos | 31-Muralla y arco árabe |
| 20-Arco árabe | 32-Arcos torre árabe |
| 21-Torre árabe | 33-Arcos torre árabe |
| 22-Contrafuerte muralla árabe | 34-Muro gótico |
| 23-Basa de columnas romanas | 35-Artesonado |

2-ANÁLISIS DEL BIENESTAR EN CADA ÁMBITO ARQUITECTÓNICO RELEVANTE

Hall - Bar - Terraza

Niveles Corpóreo-Sensoriales:

El acceso al hotel se sitúa en la original entrada del palacio del Marqués de Caro, de ahí su dimensión doméstica. Una vez en el interior, la vista nos enmarca la plástica escalera modernista de mármol, pulida por las décadas de uso, que contrasta con los muros y arcos de ladrillo más cálidos y humildes. Los geométricos y niveos añadidos pétreos de mármol arabescato de la recepción y el 'Meta Bar' aletargan los sentidos. Sin embargo, el delicado filtro lumínico que supone la puerta de acceso al patio induce a un posible despertar, sirviendo de punto focal.

La terraza, por su parte, constituye el espacio umbral que termina de activar los sentidos: una lámina de agua cuyo continuo fluir atempera el ambiente a la vez que compone una sugerente melodía, el olor de la vegetación y la tibieza de la madera al sol nos devuelven a un ambiente menos fabricado.

Niveles Anímicos:

Por las características del hotel, las zonas comunes configuran una experiencia museística abierta al público; se efectúa un retroceso temporal desde una perspectiva actual y consciente debido, en parte, al carácter contemporáneo del interiorismo realizado.

El hotel mira de frente a su historia e intrínseca relación con la ciudad de Valencia, incitando al habitante a entrar en sintonía con su entorno más próximo. Se genera una simbiosis con la urbe y su cultura que tiene su reflejo en las emociones intensas y profundas que hacen de la experiencia, un recuerdo memorable.



fig 25. Fachada

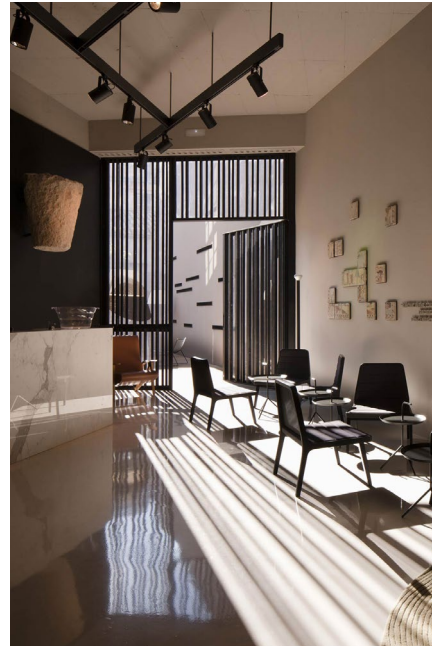


fig 26. Metha Bar

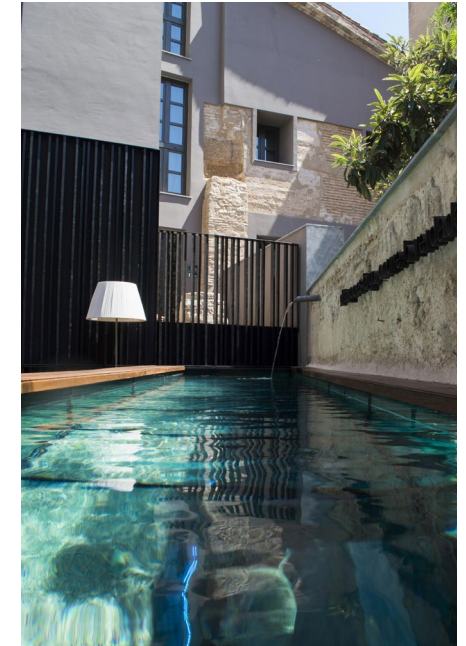


fig 27. Terraza con lámina de agua

Restaurante

Niveles Corpóreo-Sensoriales:

Al descender desde la calle al restaurante ‘Sucede’, el potente brillo mediterráneo se disipa a lo largo de una escalera vidriada que conduce a una estancia sutilmente iluminada. Con la vista acostumbrada se percibe un espacio de contraste háptico: el vetusto relieve de los arcos góticos y restos de la muralla árabe, dialoga con maderas ennegrecidas y delicadas paredes de tonos perlados. La distribución irregular de la antigua bodega del palacio sirve como pretexto para una ‘promenade’ de descubrimientos que culmina en recovecos donde se disponen las mesas.

La naturaleza áspera de los restos históricos contrasta bruscamente con la suavidad aterciopelada de los platos servidos. Los aromas de la cocina valenciana más contemporánea conviven con el húmedo petricor que la roca y la tierra destilan. Como no podría ser de otra forma, la protagonista de esta experiencia sinestésica es la gastronomía y ello queda demostrado por el vívido e intenso contrapunto de color que despliega.

Por otra parte, el grosor del contorno arquitectónico nos aísla de cualquier sonido ajeno haciendo que el más suave conversar se perciba con el resonar natural de la piedra, los murmullos indeseados son absorbidos por el discontinuo patrón de madera carbonizada que configura el plano del techo.

Niveles anímicos:

La propuesta del restaurante de Caro Hotel recurre, al igual que el edificio, a crear un relato gastronómico en armonía con la historia de Valencia desde una aproximación contemporánea. Un proyecto que involucra tanto historiadores como agricultores locales con la intención de reconstruir el acervo culinario valenciano.

Este ejercicio de complacencia sensorial tiene lugar en un ambiente sosegado, tranquilo y elegante, donde la carencia de ventanas junto con la piedra y tierra nos evoca el refugio primigenio. Una invitación al recogimiento que nos inhibe de sensaciones externas, centrándonos en la actividad primordial del espacio: el deleite sinestésico de los productos culinarios.



fig 28. Interior del restaurante 'Sucede'

Habitaciones

Niveles Corpóreo-Sensoriales:

En ‘Caro Hotel’ cada habitación es única, todas y cada una de ellas ofrecen un matiz sensorial diferente. En la ‘Habitación de la muralla’, ‘La puerta de la ciudad’ y ‘la torre árabe’ predomina la presencia austera de la muralla medieval que con su basto tacto, su regusto húmedo y su color térreo exuda calidez. En ‘La antigua buhardilla’, ‘El desván’ y ‘Los tejados templarios’ impera la presencia, el olor y los profundos crujidos de la madera envejecida de pino. Estas habitaciones ofrecen las visuales del centro histórico como un mosaico de tejados que discurre entre el devenir del cielo. En ‘la habitación de la iglesia’ y ‘La torre gótica’ los ensayos de la cercana ‘Real Basílica de Valencia’ sirven de privilegiada ambientación musical a sus huéspedes. ‘La suite del marqués’ y ‘La habitación de los gatos’ cuentan con artesonados rococós, y frescos alegóricos en el techo que inundan que la vista de color.

Si bien las singularidades son diversas, todas las estancias ofrecen similares experiencias sensoriales del habitar: las habitaciones son amplias y espaciales con una iluminación heterogénea que navega entre los claros y la penumbra, los espacios de aseo y vestimenta fluyen en continuo con el resto de la estancia insinuando un ritual corpóreo que queda enfatizado por velas y plantas aromáticas; mientras los colores y texturas propios del interiorismo de Rifé, homogéneos y delicadas, apaciguan tacto y vista.

Niveles Anímicos:

Incluso la mirada más despistada es capaz de observar la idiosincrasia de las habitaciones, que con identidad y nombre propio despiertan tanto la imaginación como la curiosidad. Se ofrece así una vivencia singularizada que invita al huésped a sintonizar con el espacio y apropiarse temporalmente de él. La componente histórica eleva la condición humana, pues el huésped es consciente del legado temporal que lo rodea. Para ello Rife mantuvo los interiores sobrios y tranquilos, esbozando una atmósfera de total intimidad y recogimiento, ambos factores clave para el bienestar ambiental de una sala diseñada para el descanso.

fig 29. Habitación 'Los tejados templarios'



fig 30. Habitación 'La torre árabe'



3-BIENESTAR EN EL CONJUNTO ARQUITECTÓNICO

El edificio del Caro hotel forma parte del conjunto de las Casas del Temple en el centro histórico, a escasos metros del Jardín del Turia y monumentos como La Catedral y el Palacio del Temple. Esta situación privilegiada aporta la emoción propia de habitar un lugar con largo recorrido antrópico y que a su vez está próximo a los principales puntos de interés turístico.

Si bien la restauración arquitectónica de Francisco Jurado pone énfasis en la conservación de la autenticidad, Rife apuesta por un diseño interior contemporáneo, geométrico y minimalista que aligera los espacios concediéndoles linealidad, proporción y sobriedad. Esta es la característica más destacada del hotel en lo relativo al bienestar ambiental: lograda mediante un juego de equilibrio y contraste entre lo preexistente y lo contemporáneo que enfatiza a través del lenguaje, la materialidad y el color, la experiencia estética. Esta estrategia, además de responder al sello personal del interiorista catalán, respeta y ensalza para goce del pensamiento, los estratos históricos que muestran la grandeza del lugar sin subordinar la experiencia cognitiva a la de épocas pasadas.

El recorrido a través del espacio deriva en un tránsito temporal, no lineal; un elogio a la memoria de la ciudad y más concretamente del propio enclave. Las distintas piezas arqueológicas, que en el pasado desempeñaron las funciones más triviales, han adquirido pátinas románticas que despiertan la nostalgia del pasado; tratadas con estima, poseen la credibilidad del tiempo y no conforman un mero pastiche. Tras el habitar consciente y reflexivo resulta imposible eludir que Caro Hotel es un monumento, un museo y un hotel para el recuerdo; no sólo de la propia experiencia sino de la ciudad en sí.

La satisfacción de los huéspedes de Caro-hotel avala la calidad del conjunto otorgándole el primer puesto entre los 101 hoteles de lujo de Valencia.

“mucho encanto”

“Es un lugar espectacular. La arquitectura es una belleza. La unión entre lo viejo y lo nuevo es impecable...”

Patricia M (TripAdvisor 2016)

“hotel que hace historia”

“Precioso hotel, en el mismísimo centro de Valencia. Cuando te vas a acercando al hotel, desde fuera no te imaginas todo lo que alberga en su interior...”

Víctor N (TripAdvisor 2015)

“Con carácter y una ubicación excelente”

“Muy atractivo desde el punto de vista arquitectónico. [...] un restaurante sobresaliente.”

Ignacio V (TripAdvisor 2016)

“un placer para los sentidos”

“Excelente en todos los aspectos... con la particularidad de transportar al cliente en un viaje por el tiempo...”

Lolimu04 (TripAdvisor 2013)

‘Valencia tiene un nuevo motivo para sonreír’

‘Bajo la batuta de Miguel Ángel Mayor -Discípulo de Ferran Adrià- ‘Sucede’ es un paso adelante en la apuesta de Caro Hotel por una gastronomía cosmopolita, de alcance universal, pero que pone todo su acento en lo local. Un proyecto que busca fusionar espacio y cocina con la historia de la ciudad como espejo, como relato e hilo conductor.

Revista digital Gran Hotel Turismo, Septiembre 2016

CAVE-LODGE / HOTEL CORTE SAN PIETRO ****

“In essa vive la miseria nobile e civile dei contadini, filtrata attraverso l’eterno del tempo, continua sotto tutti i soli e tutte le piogge, ripiegata su sé stessa, chiusa nella terra come una cosa preziosa, di fronte ad un mondo ostile.”

Carlo Levi, ‘Le mille patrie’

Ubicación:	Matera, Italia
Año del proyecto:	2012
Arquitecta:	Daniela Amoroso
Constructor:	Sio Ristrutturazioni of Silvio Olivieri
Fotografías:	PierMario Ruggeri
Superficie Total:	500 m2



fig 31. Entrada a ‘Corte San Pietro’

1-PRESENTACIÓN ARQUITECTÓNICA

La ciudad de Matera se encuentra en la región de Basilicata, al sur de Italia, sobre el cerro oeste del torrente Gravina. Esta ciudad se caracteriza por los ‘Sassi’, pequeños núcleos de viviendas excavadas en la roca cuyo origen se remonta al paleolítico medio. Estos conjuntos, junto con las iglesias rupestres aledañas, fueron declarados en 1993 Patrimonio de la Humanidad por la Unesco.

El cave-lodge, ubicado en el antiquísimo distrito ‘Sassi’ del centro histórico, está circundado por un entramado de estrechas y empinadas calles que sortean la compleja orografía a la vez que ofrecen un recorrido panorámico hacia múltiples monumentos. Entre ellos: el Belvedere Piazzetta Pascoli, la catedral, el Convicinio di Sant Antonio y las iglesias Santa Lucia alle Malve, Madonna de Idris y Chiesa dei Santi Pietro e Paolo.

La fachada está compuesta por pequeños sillares de roca caliza con gruesas juntas de mortero de cal y argamasa que resultan llamativas sobre los distintos tonos enmohecidos del muro. Únicamente cuenta con tres ventanas cuasi cuadradas de anchura inferior a 40 centímetros y el portón de acceso que, aunque enmarcado por la original cornisa y el cerco pétreos, se ha actualizado en vidrio y acero corten. Este mismo material se emplea en maceteros cúbicos con plantas aromáticas que focalizan la entrada y en una notoria placa que con embellecida tipografía clásica rotula el ‘motto’:

“a Corte san Pietro si alberga”.

Una vez en el interior de este hotel encontramos la recepción, una pequeña estancia que conecta directa y únicamente con el patio. Este, además de proporcionar luz a las distintas estancias, funciona como distribuidor; pues desde él se accede tanto a las cinco habita-

ciones como a la principal área común: ‘sala di la colazione’ o sala del desayuno, la cual comunica con una bodega de planta circular, una singular zona de servicios y un pequeño bar. Anexa a ella, una estrecha escalera desciende a tres pozos cisterna comunicados que, inicialmente usados como aljibe, próximamente serán adecuados como ‘spa’, área de relajación y sala de meditación.

Las estancias de Corte San Pietro se caracterizan por estar parcialmente excavadas: las zonas subterráneas talladas en la roca se completan con gruesos muros de sillares de toba volcánica que en la parte superior de las estancias conforman techos abovedados. Si bien con el paso del tiempo los muros fueron recubiertos con distintos materiales de acabado, la última restauración limpió todas las coberturas dejando la roca vista. Del mismo modo, en el patio se recuperó el pavimento original, compuesto de irregulares y geométricas lajas de roca caliza, conocido como ‘chiancarelle’. Los suelos de las habitaciones combinan fragmentos originales con añadidos actuales de baldosas calizas, los cuales se distinguen claramente de los preexistentes por su tamaño y forma.

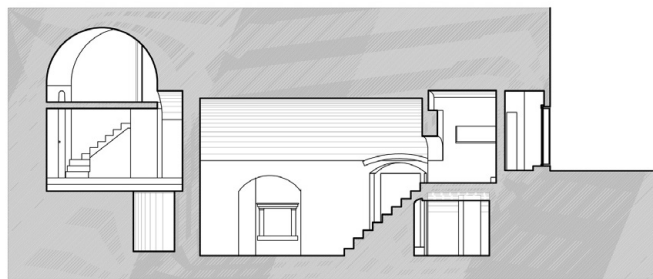
El interiorismo es rústico y ascético, antiguos muebles hallados en la propiedad han sido recuperados y reutilizados, bien con su función original -sillas, mesas y bancos- o bien como partes de otros elementos -colgadores, espejos o armarios-; también se han incluido gruesos troncos de castaño como mesillas. Por contra, las piezas sanitarias, las luminarias y las camas responden a refinados diseños contemporáneos.



SECTION AA' 0 1 2 3M



SECTION CC' 0 1 2 3M



SECTION BB' 0 1 2 3M

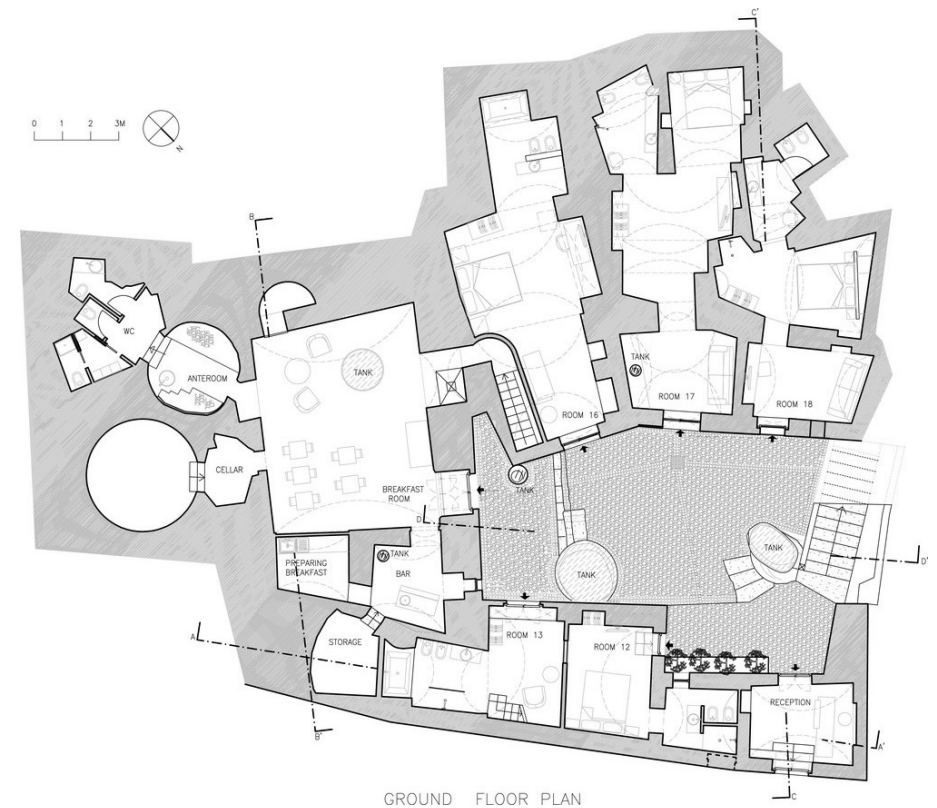
fig 32. Sección longitudinal AA'

fig 33. Sección transversal CC'

fig 31. Sección transversal BB'

fig 31. Planta de distribución

(de arriba abajo, de izquierda a derecha)



GROUND FLOOR PLAN

1-ANÁLISIS DEL BIENESTAR EN CADA ÁMBITO ARQUITECTÓNICO RELEVANTE

Entrada / Recepción / Patio Distribuidor

Niveles Corpóreo-Sensoriales:

Descendiendo la ‘vía Bruno Buozzi, la pintoresca visión de la parte más elevada del casco antiguo se focaliza por las fachadas laterales de textura pétreo y sabor calizo. Previo a un pronunciado quiebro, sobre geométricos maceteros, plantas de vivos tonos verdes con aromas mediterráneos guían la vista hacia la entrada del cave-lodge ‘Corte San Pietro’. Junto al acceso, el rótulo eternamente oxidado alerta de un intensa experiencia sensorial, un interior de materias en bruto. Traspasado el translucido portón, el espacio umbral de la recepción en sombra constituye el punto de llegada, dónde una alargada mesa de olivo invita al placer manual de recorrer sus sinuosas betas desgastadas.

Tras este hogareño espacio, accedemos al patio distribuidor donde, desde las profundidades de dos pozos cisterna el lento tránsito de agua subterránea resuena melodiosa y distantemente. Su suelo permite descifrar, con cada paso, la desigual y basta superficie de la templada roca que lo compone, este plano mineral se pliega formando ligeros baches y hendiduras que, al recibir la lluvia, oscurecen de verdosos grises el irregular patrón de ‘chiancarelle’. El espacio queda acotado por los estereotómicos muros, en su parte alta se percibe la aspereza de la piedra secada al sol, mientras que la umbría parte baja desprende el fresco aroma del petricor. En alternancia con las puertas que conducen a las habitaciones, unos conjuntos de suaves sillones blancos contrastan con densos troncos de madera sobre los que, para deleite del sentido háptico, se puede adivinar su histórica orografía.

Niveles Anímicos:

‘Corte San Pietro’ forma parte de un paisaje -de ropas tendidas al viento, de envejecidas carpinterías y desgastadas construcciones-, en cuya humilde muestra del devenir del tiempo reside su poética. El patio distribuidor responde a la tradición mediterránea, a una cultura de intensas relaciones sociales y una voluntad de apropiación del exterior para mayor continuidad de la experiencia habitativa. Una atmósfera tranquila y atemporal que se presenta como una extensión de la calle y a la vez, una plaza íntima donde los huéspedes del cave-lodge se sumergen en el modo de vida de la región. Este ambiente, en definitiva, induce una respuesta anímica de satisfacción en el habitante: al haber mayor entendimiento del lugar y su contexto se propicia una experiencia del habitar integrada tanto en el edificio como en su entorno.

fig 32. Patio Distribuidor vista 1



fig 33. Patio distribuidor vista 2



‘Sala di la colazione - Bodega y Bar - Pozos Cisterna

Niveles Corpóreo-Sensoriales:

En la ‘Sala di la Colazione’ el mobiliario no abunda, no destaca, y sin embargo enfatiza la experiencia sensorial: Las mesas de madera conífera desprenden olores naturales, sobre ellas, los grandes cirios aportan singulares burbujas de calidez, los elementos féreos -oscuros y con intenso sabor a oxidación- contrastan las níveas y sencillas sillas contemporáneas. Un profundo hueco ubicado por encima del nivel de la vista supone la única conexión con el exterior, introduce luz y deja pasar la brisa.

En la parte opuesta de la sala, se dispone un área de descanso con confortables sillones agrupados entorno a una circunferencia a través de la que se vislumbra el opalino y tembloroso resplandor del agua de un pozo-cisterna. Este ámbito de domésticas proporciones, por su techo abovedado, la presencia háptica de la madera y la sutil iluminación natural, supone un salón para el recogimiento que, a su vez, conduce a múltiples pasadizos y recónditos rincones.

Entre ellos, destaca un aseo cuya antesala supone una verdadera cueva: las paredes de porosa roca se ciernen sobre el espacio, el suelo es un estrecho patrón pétreo que parece flotar y una fuente mana agua del subsuelo aportando frescor y musicalidad. La bodega es un sorprendente vacío semiesférico tallado en la roca donde las botellas dibujan un mosaico de licuados tonos pajizos, verdosos, burdeos y violáceos que inducen una sinergia sensorial de sabores frutales y aromas florales. Por último, junto al hogar de la ‘sala di Colazione’ una mística luz desvela un pasillo que conduce a la escalera que desciende al recorrido subterráneo de los antiguos tanques-cisterna.

Niveles Anímicos:

Este ámbito arquitectónico combina el confort propio de una sala de estar con la ilusión que suscitan los lugares que cuentan con zonas por descubrir y explorar. El recorrido de los pozos-cisterna, al ser subterráneo, intrincado y en penumbra, está impregnado de un enigmático halo que despierta la imaginación: los sentidos se agudizan, se desdibujan los límites del espacio y con ello, la noción temporal queda ralentizada. Por contra, la atmósfera de La ‘sala di colazione’, la bodega y el bar, es serena, invita a la meditación y la contemplación, favorece una experiencia anacorética. El diseño interior de estas salas huye del lujo y la exuberancia, centra la atención sobre objetos naturales e influye en el ánimo de los habitantes de manera que, a través de la atemporal sencillez y humildad, estos son liberados de los desasosiegos del día a día contemporáneo.



fig 34. 'Sala di la colazione' vista 1



fig 35. 'Sala di la colazione' vista 2



fig 29. Pozos - Cisterna

Habitaciones

Niveles Corpóreo-Sensoriales:

Desde el patio, vidriadas puertas con delicadas telas de lino blanco cubren los misterios que las habitaciones esconden. Ascendiendo un único peldaño se accede a ellas, en el interior los sonidos de la ciudad quedan ensordecidos por la roca que da forma a la estancia. Mortecinos haces de luz aportan la claridad justa para adivinar las variaciones cromáticas que la toba ha ido adquiriendo con el tiempo. Los muros atemperan la estancia e invitan a una experiencia háptica: recorrerlos con la mano, sentir el arbitrario relieve, el material desgastado, recoger con los dedos la limadura caliza que desprenden e incluso saborear su regusto primitivo. La piedra destila aromas térreos y húmedos que se mezclan con el olor de velas prendidas dispuestas en nichos cincelados en la roca. Arcos de gruesa piedra conducen a los baños, salas totalmente inmersas en la roca donde el rítmico y sonoro eco del agua intensifica la experiencia sensorial de habitar una cueva.

Además de estas sensaciones comunes, cada habitación por sus particularidades añade un matiz diferente a esta sinergia de sentidos. Entre los más destacados: En la habitación 13, la doble altura permite dormir inmerso en la bóveda del techo y ver, a través de un pequeña ventana, la estampa de la plaza ‘Madonna de Idris’ bajo la luz de las estrellas. En la habitación 12 las viejas vigas de olivo que refuerzan una parte del techo aportan la calidez asociada con la madera y en la 17 los distintos lucernarios generan varios puntos focales dentro de la estancia invitándonos a explorar toda su profundidad en una ‘promenade’ de sombras y claros.



fig 36. Habitación 12



fig 37. Baño habitación 16



fig 38. Vistas habitación 13

Niveles Anímicos:

Las cinco habitaciones de Corte San Pietro fueron, durante muchos años, viviendas familiares pertenecientes a una misma manzana. De ahí que su numeración se haya mantenido acorde con la originaria de cada casa: 12, 13, 16, 17 y 18. Así los huéspedes, al recibir su llave, asumen un compromiso con el pasado, son incitados a descubrir las memorias que cada habitación esconde, su imaginación les lleva a preguntarse quiénes las habitaron, cómo dispusieron los muebles o porqué las abandonaron. Esto, en definitiva es un juego poético que aporta la emoción de identificarse con el lugar a través de su historia. Los aspectos sensoriales que este refugio excavado en piedra suscita, evocan la arquitectura ancestral vinculada a la naturaleza, incita a buscar nuestras raíces en el hombre primitivo en un ejercicio de bienestar intelectual. Además, la delicada austeridad de su interiorismo junto con la vernacularidad del espacio generan una atmósfera íntima y sosegada, hecho que favorece una vivencia positiva del ambiente.

3-ANÁLISIS DEL BIENESTAR EN EL CONJUNTO ARQUITECTÓNICO

Los ‘Sassi’ de Matera cuentan con un largo legado histórico, pues ya en el Paleolítico Medio se establecieron los primeros asentamientos en estas cuevas calcareníticas. Este ecosistema habitativo fue adaptándose con los siglos, se hicieron modificaciones como las labores de cantería del siglo XVI que introdujeron fachadas y techos abovedados, hasta lograr la compleja estructura urbana de grutas que a llegado a nuestros días. Por ello, ‘Corte San Pietro’ conlleva la satisfacción intelectual de habitar un lugar que es parte inherente y representativa de su contexto histórico y cultural.

Además, se contribuye a la recuperación y regeneración de los ‘sassi’, que por sus condiciones de insalubridad fueron forzosamente abandonados entorno a 1950. En los últimos treinta años, los descendientes de los antiguos propietarios, entre ellos Fernando Ponte, dueño del cave-lodge; han ido retomando y acondicionando sus posesiones, con lo que se ha revitalizado el casco histórico hasta situar a Matera como Capital Europea de la Cultura 2019. De ahí que, alojarse en ‘Corte san Pietro’ sea contribuir al crecimiento económico de la región a la vez que se es partícipe de los múltiples eventos artísticos y culturales que la ciudad ofrece.

La vernácula arquitectura del hotel, en su condición de gruta excavada en la roca, evoca el refugio primigenio y aproxima al habitante a una experiencia sensorial atávica. El ascético diseño interior alude, según el diseñador belga Axel Vervoordt, a la filosofía japonesa ‘Wabi-Sabi’ en su vertiente más contemporánea y occidental. Esto es una apuesta por espacios sencillos y modestos, con presencia de materiales vernáculos procedentes de la naturaleza y objetos recuperados del propio lugar que destacan por su contraste con los actuales. Con ello se logra un interiorismo humilde y espiritual que influye en el ánimo del habitante, sumergiéndolo en un estado recíproco de equilibrio y armonía entre el ser y el ambiente.

“Mágico lugar en los ‘sassi’ de Matera”

“El hotel está lleno de confort y armonía, su diseño elegante hace que los huéspedes se sientan perfectamente inmersos en un ambiente propio de cuento de hadas o novela histórica.”

Revista Room 2011

“Te roba el corazón”

“Un lugar mágico, discreto, elegante y acogedor como ningún otro”

Vivasabi (tripadvisor 2016)

“lugar definido por su simplicidad, donde la belleza de la naturaleza y los relatos históricos convergen en una estética sublime. El resultado es fascinante: logra que el huésped experimente, por un breve periodo de tiempo, un estilo de vida ascético en idílica paz y armonía, con las comodidades del siglo XXI.”

Ilze Lasmane-Broze, Anothertravelguide.com, revista digital

“El paso por el silencio cambiante de una cueva y adaptándonos a estos ambientes oscuros significa ser sumergido en otra dimensión, donde es posible aprovechar el significado más profundo y ancestral de estos lugares, de esta tierra. Es un lugar donde para alimentar nuestras almas y se siente una fuerte bienestar.”

Daniela Amoroso (arquitecta)

“maravilloso hotel”

‘Los muros interiores de tosca roca con techos abovedados definen un aire rústico y el cuidadosamente seleccionado mobiliario aporta un toque de sofisticación’

HomeDSGN

RURAL BOUTIQUE-HOTEL KINSTERNA *****

“Cuando entendemos nuestro lugar dentro de la sinfonía de la naturaleza, podemos vivir en armonía con su canción.”

Anónimo

Ubicación: Monemvasia, Grecia
Año del proyecto: 2006
Año de construcción: 2010
Arquitectos: Divercity architects
colaboradores: Ergastiri 73-Apostolos Parpairis&Associates
Consultor espacial: Sofia Vantaraki
Fotografías: C. Cunliffe, C. Tsagarakis, V. Peterakis
Superficie de la finca: 34.200 m²



fig 39. Llegada a Kinsterna

1-PRESENTACIÓN ARQUITECTÓNICA

En la región griega de Laconia, al suroeste de la península del Peloponeso, se ubica el boutique-hotel Kinsterna. Localizado en una vasta y escarpada plantación que combina frutales, cítricos, olivos y vid, el proyecto recuperó la estructura de una villa del siglo XVII erguida sobre unas antiguas ruinas medievales, de las cuales todavía hoy se conservan algunos restos. Su situación privilegiada a tan solo dos kilómetros de la costa y casi doscientos metros sobre el nivel del mar, ofrece impactantes visuales tanto a oeste como este: el monte Taygetus y la fortaleza bizantina de Monemvasía, un peñón en el mar Egeo.

El tema central del diseño es el agua proveniente de un manantial natural que durante muchos años ha dado vida a las fértiles tierras en las que se sitúa este boutique-hotel. El agua que brota en las montañas es canalizada mediante un sistema de acequias y balsas, usándose parte para irrigar los cultivos. El resto es conducida a una 'kisti' -griego antiguo para cisterna y que en época bizantina evoluciona a 'kinsterna'-, alrededor de la cual se distribuye el programa y de la que el hotel toma nombre. Desde ahí, el flujo continúa a través de los espacios interiores y exteriores para desembocar en una serpenteante piscina que evoca el transcurso de un río.

El hotel está formado por un irregular zócalo continuo que configura la planta baja y sobre el que se disponen tres volúmenes de dos alturas entorno a la cisterna-estanque. El zócalo es la estructura más antigua, en ella se disponen seis habitaciones, caracterizadas principalmente por bóvedas de mampuestos de toba vista. En este nivel también se encuentra un pequeño 'spa' que aprovecha el agua del manantial para generar espacios terapéuticos y medicinales.

En los volúmenes superiores se disponen seis habitaciones en planta baja y una tasca-bodega donde degustar platos griegos elaborados con productos cultivados en los terrenos del hotel, incluyendo tres variedades diferentes de vinos con Denominación de Origen Protegida. Este servicio gastronómico se extiende por varias zonas exteriores del hotel, incluyendo el atrio central o tetrastoon -en bizancio, patio rodeado de cuatro 'stoas'-, dónde se ubica el estanque-cisterna. La planta alta se instalan once habitaciones cuyos techos están compuestos por un entramado de cerchas de madera de ciprés, sobre las que se ha dispuesto un entrevigado de cañizo. Por último, en una construcción totalmente independiente al resto pero en continuidad, se disponen cuatro suites en dos niveles para aquellos grupos de huéspedes que deseen mayor privacidad.

Los exteriores conforman una variada extensión de cultivos: olivos y vid de manera más extensiva, naranjos y otros cítricos de manera secundaria, junto con áreas de horticultura mixta y plantas herbáceas. En ellos los huéspedes son invitados a participar de las labores si lo desean, a pasear libremente o recolectar frutas y verduras frescas. Los muros que conforman el zócalo inferior están compuestos de gruesos mampuestos de tufo volcánico en tonos terrosos y grisáceos, sobre estos los huecos conforman arcos de medio punto. En cambio los volúmenes superiores se caracteriza por revestimientos con inclusión de guijarros. Los interiores de Kinsterna se definen por un lenguaje contemporáneo con influencias greco-bizantinas, otomanas y venecianas que logran refinados espacios rústicos: las vigas de madera, las bóvedas, mosaicos y chimeneas antiguas, destacan sobre tejidos de colores cetrinos que contrastan con puntuales detalles de vivos tonos en sillones y elementos decorativos.

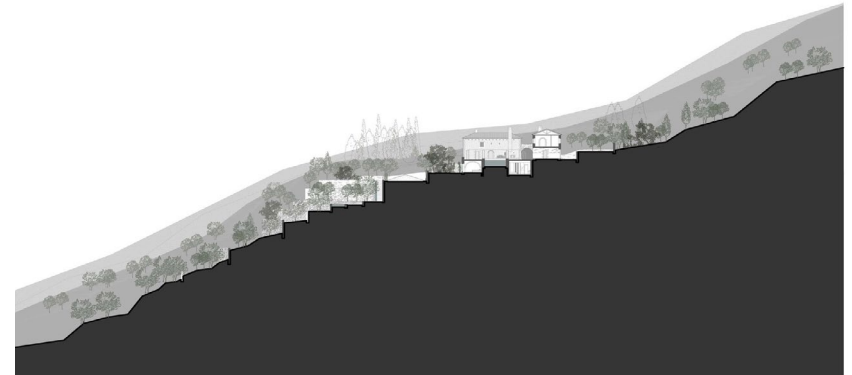


fig 40. Planta Principal (sobre el zócalo)

fig 41. Planta Entresuelo (el Zócalo)

fig 42. Sección del Conjunto

fig 42. Alzado del Conjunto

(de arriba abajo, de izquierda a derecha)

2- ANÁLISIS DEL BIENESTAR EN CADA ÁMBITO ARQUITECTÓNICO RELEVANTE

'Kinsterna': Espacios del Agua

Niveles Corpóreo-Sensoriales

La musicalidad del agua en circulación constituye el hilo conductor del proyecto, en especial de los espacios exteriores. En la parte más alta de la finca el rugido del agua del arroyo precipitándose a la acequia caracteriza un paraje de cultivos que comprenden inmutables olivos, delicados cítricos y extensas vides. Al acercarse al hotel, altas coníferas de oscuros verdes contrastan con zonas bajas de vivos colores donde se cultivan hortalizas. La aproximación al edificio es gradual, mira de escorzo y va acompañada de un pequeño canal de agua que a su paso desgasta la roca, irradia frescura y guía el camino.

El agua es almacenada en la 'Kinsterna' que configura el núcleo del atrio central. Alrededor de esta cisterna-estanque, en los rítmicos pórticos en semi-sombra delimitados por columnas, se disponen espacios para la degustación de productos griegos. En especial el caldo de tres variedades diferentes de uva -Kydonitsa, Agiorgitiko y Mavroudi-: el blanco seduce con un aroma de bergamota y membrillo, el rosado evoca cerezas y rosas; el intenso tinto con notes de ciruelas, canela y un toque ahumado destila aromas de roble. Así, las propiedades organolépticas del vino ensalzan la rústica pero refinada lírica espacial del ambiente, en perfecto maridaje.

Desde la 'kinsterna', el agua suena de fondo en su descenso por un háptico canal de tufo volcánico que marca la continuidad con el resto del edificio. Finalmente, desemboca suavemente en una sinuosas piscina que refleja trémulamente la vegetación colindante. Desde aquí, punto final de la 'promenade' del agua, se puede ver como el azul del mar se separa del cielo por la fina línea del horizonte y como el elevado peñón de Monemvasía otea el Mediterráneo.

El 'Kinsterna spa' es una dinámica escenografía que embelesa los sentidos: parte del interior, donde la penumbra subraya los aromas de aceites naturales de miel y romero empleados en los tratamientos, pasa por varias salas donde aguas frías contrastan con cálidos vapores; sucesivamente acostumbra la vista a la luz y culmina en el exterior, con vistas hacia el mar y rodeada de naturaleza.

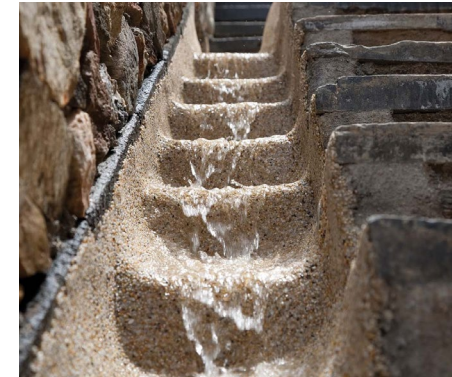


fig 43. Detalle de la corriente de Agua



fig 44. 'desembocadura' en la piscina

Niveles Anímicos

El paisaje rural, acompañado de la secuencia del agua y la cuidadosa puesta en escena de espacios para su disfrute -atrio, 'spa' y piscina-, propician que el habitante sintonice con la naturaleza a través de la relajación y la meditación que la espiritualidad del agua evoca. Los espacios de cultivos son un pretexto para introducir a los huéspedes en la cultura campestre griega haciéndoles sentir que habitan un lugar propio. Son invitados a pasear a pie, en bicicletas o caballo por la finca, recolectar aquello que gusten, incluso plantar un árbol y si lo desean, pueden aprender a cocinar platos griegos o panes tradicionales. Así, el nivel de bienestar aumenta pues el habitante se encuentra en un ambiente arquitectónico del que participa íntegramente y en el que encuentra cierta reciprocidad anímica.

Estos espacios son fruto de una labor de recuperación cultural y arquitectónica; por lo que se convierten en transmisores activos de la historia de Kinsterna y su contexto. La secuencia del 'spa' está inspirada en los hammam -termas turcas-, el atrio responde a la estructura del 'Tetrastoon' -evolución bizantina del peristilo para un plaza con cuatro 'stoas'-, se recurrió a documentos antiguos para establecer las plantaciones originales de la villa y la manera en que el agua se utiliza remite a la cultura otomana, en especial, su predilección por la corriente continua.

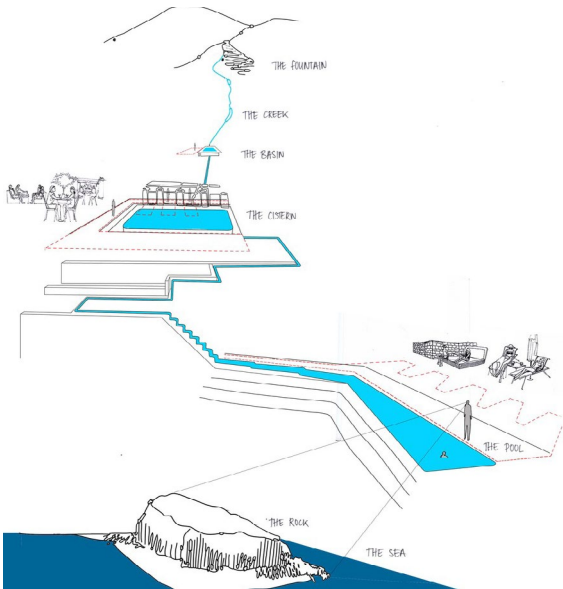


fig 45. Esquema 'promenade' del agua
fig 46. Atrio 'Kinsterna'
(de izquierda a derecha)

Habitaciones

Niveles Corpóreo-Sensoriales:

En las habitaciones del boutique-hotel 'Kinsterna', desde la estructura arquitectónica al más minúsculo detalle se complementan y crean una amalgama de sensaciones, exclusivas de cada estancia e intrínsecas a la experiencia sensorial holística del lugar.

Cada huésped experimenta un paseo cinematográfico diferente según la habitación en la que se aloje, quedando definidas diversas formas de acceso: tras una escalera que alterna encuadres hacia el mediterráneo, a través de arcos en los rocosos muros que dejan los aromáticos jardines, en un recodo del atrio donde las vides escalan o en sugerente continuidad con el musical arroyo.

Las habitaciones ubicadas en el zócalo están íntimamente vinculadas con los cultivos, en ellas las pequeñas pero profundas ventanas son sinérgicas escenas que de los vivos colores del campo destilan fragancias botánicas a albahaca y romero. En el interior, la sensualidad del olor a fruta fresca contrasta con la austeridad de las viejas bóvedas de gruesos mampuestos de tufo. Las verandas anexas ofrecen espacios en sombra donde, el rocío que se desprende de las rosáceas flores perfuma los desayunos que en ellas se sirven.

En las plantas superiores, se divisa el imponente conjunto de Monemvasía flotando sobre el Mediterráneo y, en la lejanía, se escucha el batir de las olas armonizar con el graznar de las gaviotas. Las cerchas de madera del techo con entrelazado cañizo, incitan a una experiencia háptica que excede el alcance de la mano, pero los postigos que ciegan los ventanales desvelan un cálido tacto de betas madereras. También, los mosaicos murales de pequeños gorriones configuran, con sus distintos patrones, un artístico braille que acariciar con los dedos.

Los tonos apagados de las cortinas y el blanco neutral de la cama ceden el protagonismo a mobiliario textil y complementos de brillantes colores, siendo los más destacados el azul zafiro, magenta y amarillo. La vitalidad de estos pigmentos se contraponen a elementos cuya pátina y desgaste ofrecen matices sensoriales temporales, como las recuperadas chimeneas que aportan un vibrante fulgor y calor durante los meses más fríos. Por la noche, lámparas de encaje con motivos florales tamizan la luz para, incluso en la oscuridad, vislumbrar la naturaleza.

Niveles Anímicos:

La estructura de la villa, adaptada a la orografía del terreno, ofrece particularizadas secuencias cinestésicas según la habitación; esto provoca una respuesta empática en el habitante: al apreciar la diferenciación del recorrido se asume cierto grado de apropiación del espacio.

Los elementos de decoración interior responden, en su mayoría, a diseños contemporáneos elaborados por artesanos locales y basados en los periodos históricos más relevantes de la villa. Los objetos evocan los imperios bizantino y otomano principalmente y, en menor medida, la República de Venecia; época de la que se conservan algunos enseres como candelabros. Con esto, los huéspedes pueden leer, no solo en la arquitectura sino también en el diseño de las estancias, el largo recorrido de 'Kinsterna' e integrarse en el contexto socio-cultural del Peloponeso.

Por otra parte, el uso de pigmentos vivos en contraste con colores neutros y la simbiosis con la naturaleza tanto rural como costera, crean una atmósfera jovial y tranquila que incita a la alegría y estimula el pensamiento positivo.



fig 45. Veranda de una habitación
fig 46. Habitación planta superior
(de izquierda a derecha)

3- BIENESTAR EN EL CONJUNTO ARQUITECTÓNICO

Kinsterna boutique-hotel recuperó una villa que, aunque su estructura data del siglo XVII, cuenta con restos que se remontan al medievo. Para su acondicionamiento se emplearon materiales propios de la región, como el tufo volcánico, mármoles rosáceos y maderas coníferas. En el interior se conservan elementos como chimeneas otomanas y objetos decorativos originales. El diseño interior alude, desde una estética contemporánea, al pasado greco-bizantino, Veneciano y Otomano de la villa. Esto hace que el habitante descubra, a través de sutiles matices, la historia del lugar y con ello disfrute de una experiencia contextualizada.

Por otra parte, el proyecto busca preservar la tradición griega y su gastronomía a la vez que fomenta el turismo responsable. Por ello la mayoría de productos culinarios como vino, aceites, frutas y hortalizas son cultivados en la propia finca o proceden de granjas próximas y las piezas decorativas y de mobiliario fueron fabricadas por artesanos locales recurriendo a materiales autóctonos. De este modo, a la satisfacción de habitar Kinsterna se suma el aporte emocional e intelectual de contribuir con su compromiso social, cultural y medioambiental.

Este boutique-hotel, además de potenciar el turismo rural, tiene una vertiente enológica que completa la experiencia sinérgica del ambiente. Produce tres variedades de caldos -Kydonitsa, Agiorgitiko y Mavroudi- y su activa participación logró la D.P.O -Denominación de Origen Protegida- Monemvasía, para la variedad de uva Malvasia. Las vastas extensiones de vid y olivos se combina con el resto de cultivos, pinos y cipreses y se singularizan por la presencia de la ‘promenade’ del agua que culmina en el estanque-cisterna y la piscina. Además, las impactantes vistas hacia el mar Egeo y el peñón de Monemvasía, ultiman el bucólico paisaje de Kinsterna, ofreciendo un remanso de tranquilidad y armonía. Este bienestar ambiental que el hotel aporta se ve reforzado por su filosofía basada en la ‘philoxenia’, noción del griego antiguo por la que, a través de la generosidad de espíritu, se busca que el huésped experimente el confort y la comodidad del lugar como si fuese propio.

“A medida que llegamos al hotel un asombroso aroma de onagra y jazmín nos envolvió, [...] rodeado por el relajante sonido del agua de manantial borboteando en la cisterna. Es el tipo de lugar del que la gente se enamora y siempre quiere volver.”

Michelle Scott, civilianglobal.com 2014

“forma parte del paisaje”

“a piscina con vistas hacia plantaciones de olivo y cítricos ejercía una magnética atracción, al igual que la habitación, que con sus frescos muros de piedra ofrecía un perfecto refugio del calor del mediodía.”

Meropr Mills, [The Guardian](http://TheGuardian.com) 2013

“Un lugar verdaderamente increíble”

“La tranquila atmósfera, la simpatía y belleza de los detalles históricos que contiene la propiedad hicieron de mi estancia algo memorable.”

Jacoline's, smallhotelsingreece.com 2013

“Alojarse en Kinsterna es una experiencia mágica”

“La atmósfera es suficientemente calmada como para mantener la ilusión de que esta hermosa villa es solo tuya para disfrutar. [...] el simple hecho de pasear los cultivos y poder recoger deliciosa fruta directamente del árbol. Esto es lo que el lujo debiera ser.”

Katherine-Lavender Harrogate ([tripadvisor](http://tripadvisor.com) 2016)

7-CONCLUSIONES

La presente línea de investigación desarrolló un método de análisis cualitativo del bienestar ambiental, basado en la fenomenología del habitar y con posible aplicación práctica en el proceso creativo proyectual arquitectónico. Para ello, se partió de un estudio crítico y hermenéutico de la fenomenología aplicada a la arquitectura en relación a los niveles del habitar, una fase inicial colaborativa entre ambos estudios: Hoteles del bienestar: estudio de casos (1 de 2 / 2 de 2). De manera individual, Hoteles del bienestar: estudio de casos (1 de 2) se centró en aplicar dicho método de análisis sobre una muestra seleccionada de hoteles contemporáneos europeos.

La primera conclusión deriva directamente de la ubicación geográfica de los hoteles seleccionados, pues aunque pertenecientes a países diversos, todos ellos pertenecen a la franja mediterránea. Esto se atribuye principalmente al clima templado, la buena reputación gastronómica y el rico legado histórico-cultural de esta región, tradicionalmente predilecta por el turismo. Hechos que influyen directamente en la calidad de la experiencia habitativa y consecuentemente, conllevan mayor nivel de bienestar ambiental.

A continuación, en relación a los niveles del habitar y las sinergias que entre ellos se establecen, se exponen los fenómenos que, de manera recurrente, han tomado parte en el bienestar ambiental de los hoteles seleccionados; Caro Hotel (Valencia), Corte San Pietro (Mátera) y Kinsterna (Monemvasía).

Niveles Corpóreo-Sensoriales

Vista

Si bien los ambientes interiores guardan una relación intrínseca con el entorno próximo, suponen espacios íntimos, no expuestos visualmente, donde huecos puntuales enmarcan escenas pintorescas. Estos huecos a menudo cuentan con persianas de lamas o postigos para controlar las vistas y favorecer la regulación térmica. El potente brillo exterior se compensa con luces cálidas, suaves y tenues, incluso con iluminación procedente de fuentes naturales que completan los espacios en sombra. Los colores sirven de pretexto para jerarquizar la mirada, los tonos neutros resaltan piezas históricas o representativas del espacio que ayudan a entender el hotel en su contexto. Por ejemplo, el interiorismo sobrio de Caro Hotel resalta los frescos de techo y en Kinsterna los textiles de vivos colores refieren etapas históricas de la villa.

Tacto

Los materiales se caracterizan por la veracidad háptica de su lectura temporal y una clara correspondencia entre sus propiedades organolépticas, su condición y cualidades. A través del lenguaje, la textura y el color, la naturaleza vernácula de los materiales antiguos destaca y complementa a los contemporáneos en un complejo ejercicio de distinguibilidad y refinamiento.

Oído

La sonosfera de estos hoteles es sigilosa y propia, radica en los elementos del paisaje y se canaliza a través de la materia que compone los espacios contribuyendo a la sinergia sensorial. En Corte San Pietro el sonido se refleja en la roca y las profundas cisternas mientras que el rumor del agua acompaña el recorrido de los exteriores de Kinsterna.

Gusto y Olfato

En estos espacios arquitectónicos del bienestar, el gusto y la aromática maridan entre sí y con el ambiente enfatizando la experiencia sensorial. Los olores son sutiles, proceden de los materiales de las estancias, de los productos autóctonos, del paisaje circundante y de la gastronomía. Los espacios para el deleite culinario evocan, en su configuración y diseño, los sabores propios de la cocina mediterránea; entendiendo este acto como algo social, ritualista y placentero.

Cinestesia

Ubicados en entornos privilegiados -Caro Hotel en el centro histórico, Corte San Pietro en el distrito Sassi y Kinsterna en una vasta finca rural a escasos kilómetros de la costa-, el exordio de la experiencia habitativa de estos hoteles es el recorrido de aproximación, una 'promenade' de llegada que va desvelando en distintas secuencias la esencia del lugar y por tanto, advierte las cualidades de los ambientes interiores. Estos ámbitos se relacionan simbióticamente con exteriores propios del hotel -la terraza de Caro Hotel, el patio de Corte San Pietro o el atrio de Kinsterna-, que continúan las vivencias de los ambientes interiores y las enriquecen. Además, se relacionan directamente con elementos de la naturaleza, en especial el agua que es la protagonista de los ambientes para la relajación e incluso establece recorridos en el caso de Kinsterna.

Niveles Anímicos

Pensamiento

Los hoteles seleccionados manifiestan un marcado compromiso social, cultural y medioambiental que aumenta la satisfacción intelectual, pues en el huésped subyace cierta responsabilidad respecto a la filosofía y valores del hotel. Todos ellos cuentan con largo recorrido antrópico; los primeros pobladores del distrito 'Sassi' se sitúan en el Paleolítico Medio, Caro Hotel cuenta con restos de la muralla de Balansiya y en Kinsterna convergen las culturas bizantina, otomana y veneciana. Son un muestrario en sí mismo de la historia del lugar y sus diversas influencias culturales, recuperan el patrimonio construido y abogan por la conservación de la identidad y el uso de materiales autóctonos.

Emoción

La atmósfera de los distintos ambientes debe ser equilibrada y responder a la condición humana, cuando esto ocurre el espacio suscita emociones que influyen positivamente en el estado anímico del habitante quien, inevitablemente, se vuelve más receptivo. Los casos estudiados logran esta consonancia de maneras diversas: Caro Hotel apela directamente a la memoria a través de la puesta en valor de los restos históricos, Corte San Pietro evoca las raíces ancestrales e invita a la meditación y espiritualidad en su ascético interiorismo y Kinsterna estimula el pensamiento positivo por medio de la vinculación con la naturaleza.

Empatía

Por último, el habitante y el ambiente entran en armonía, es decir, se logra alcanzar el estadio anímico de la empatía de manera que la experiencia habitativa se completa y el espacio queda interiorizado en el ser. Kinsterna con su filosofía de la 'philoxenia' es quizá el caso que fomenta la apropiación del espacio en mayor medida, ya que su máxima es la hospitalidad; lograr que el huésped disfrute del lugar como si fuese propio. Los recursos comunes que los casos de estudio muestran para inducir en el huésped este estado de identificación y sintonía son fundamentalmente: la domesticidad de los ámbitos, en especial de los espacios comunes y la singularización de cada habitación por su forma, recorrido de llegada, diseño interior y legado histórico.

8-BIBLIOGRAFÍA

Desarrollo del método

- AUGE, M. (1998). Los ‘no-lugares’, espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad. Barcelona: Gedisa
- BERNHARD, L. (1977) Manifiesto Sonido-Espacio. Nueva York.
- BARRAGÁN, L. (2000). Escritos y conversaciones. Madrid: ElCroquis
- DAUMAL-DOMÈNECH, F. (2002). Arquitectura acústica : poética y diseño. Barcelona: Ediciones UPC
- DERRIDA, J. (1999). No escribo sin luz artificial. Valladolid: Cuatro Ediciones
- GIL TOVAR, F. (1999). Introducción al Arte. Bogotá: Plaza & Janes.
- GOERITZ, M. (2014). El retorno de la serpiente: Mathias Goeritz y la invención de la arquitectura emocional. Madrid: Centro de Arte Reina Sofía
- HEIDEGGER, M. (2012). Ser y Tiempo. Madrid: Trotta.
- HUME, D. (2008). La norma del gusto y otros escritos sobre estética. Valencia: MuVIM
- MALLGRAVE, H.F. ; VISCHER, R. (1994). Empathy, form, and space: problems in German aesthetics. Chicago: University of Chicago Press.
- MERLEAU-PONTY, M. (2012). Phenomenology of perception. New-York: Routledge.
- MIYARA, F. (2001). El sonido, la música y el ruido. Revista Tecnopolitan. N° marzo-abril
- ONG, J.W. (1982). Oralidad y escritura: Tecnologías de la palabra. Mexico, D.F: Fondo de Cultura Económica
- PALLASMAA, J. (2012). La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura. Barcelona: Gustavo Gili.
- PALLASMAA, J. (2016). Habitar. Barcelona: Gustavo Gili.
- PALLASMAA, J. (2006). Los ojos de la piel: la arquitectura y los sentidos. Barcelona: Gustavo Gili.
- SAMUEL, F. (2010). Le Corbusier and the architectural promenade. Basel: Birkhäuser.
- KANT, I. (2006). Crítica del Juicio. Barcelona: Espasa
- STENDHAL (1817). Nápoles y florencia: un viaje de Milán a Reggio.
- TANIZAKI, J. (1998-2004). El elogio de la sombra. Madrid: Siruela.
- TOMMASO - MARINETTI, F. (1909). Manifeste du Futurisme. París: Diario Le Figaro
- LIBESKIND, D. (2000). The space of encounter. New York: Universe.
- ZUMTHOR, P. (2006). Atmósferas: entornos arquitectónicos. Barcelona: Gustavo Gili

Aplicación del método

- MINGUET, JM. (2009). Small hotels & Rural hotels. Barcelona: EGEDSA.
- CORCUERA ARANGUIZ, A. (2006). Country hotels = Hoteles en el campo. Madrid: Loft Publications.
- LAWSON, J. (2004). Hoteles acogedores. Barcelona: Atrium.
- ASENSIO,P ; KLICZKOWSKI, H ; KLICZKOWSKI, S. (2004). Hoteles 100% Hoteles. Madrid: H KLICZKOWSKI
- BROTO, C. (2007). Hoteles de diseño. Barcelona: Links
- CASTILLO, E. (2003). Hotels: designer and design. Barcelona: Loft Publications
- KOTTAS, D. (2014). Hoteles de Impacto. Barcelona: Links
- LLORELLA ORIOL, A ; ROLSHOVEN, M. (2004). Hoteles urbanos: relajación y diseño. Barcelona: Loft Publications
- ASENSIO CERVER, F. (2001). Hoteles IN. Barcelona: Loft publications
- GALLARDO, F. (2008). Hoteles con encanto: españa 1999. Madrid: El país Aguilar
- LOSANTOS, A. (2006). Hoteles: diseño con personalidad. Barcelona: Loft Publications
- MINGUET, JM. (2012). Mini rural hotels. Sant Adrià de Besòs: Instituto Monsa de Ediciones
- KUNZ, M.N. (2015). Authentic and charming top hotels. Barcelona: Loft Publications
- PLUNKETT, D ; REID, O. (2013). El detalle en el diseño contemporáneo de hoteles. Barcelona: Art Blume
- BLANCO, H ; CELDRAN, E ; CONESA, J ; XICOLA, M. (2009). World Architects Hotels. Barcelona: Manelpadura.

- ARCH DAILY. Hotels (402 artículos). < http://www.archdaily.com/search/projects/categories/hotels?ad_name=flyout&ad_medium=categories > [Consulta Enero - Octubre 2016]
- DESIGNBOOM. Hotel architecture and design (102 artículos). < <http://www.designboom.com/tag/hotel-architecture-and-design/> > [Consulta Enero - Octubre 2016]
- DEZEEN MAGAZINE. Hotels. < <http://www.dezeen.com/tag/hotels/> > [Consulta Enero - Octubre 2016]
- ARCHITONIC. Hotels. < <https://www.architonic.com/en/projects/hotels/0/5920011/1> > [Consulta Enero - Octubre 2016]

9-ÍNDICE DE FIGURAS

Desarrollo de método

- | | | | |
|----|---|----|---|
| 7 | fig 1. DALÍ i DOMÈNECH, S. (1938) La imagen desaparece [óleo sobre lienzo]. Teatro-Museo Dalí, España | 18 | fig 11. ELISOFON, E. (1952). Marcel Duchamp descending a staircase. [fotografía]. |
| 8 | fig 2. LIND, A. (1984). Tokonoma en Royan-ji, Kyoto. [Fotografía]. | 19 | fig 12. VAN EYCK, A. (1959) Playground: Stones for jumping, Zaanhof, Spaarndammerbuurt, Amsterdam-Oudwest [Fotografía anónima]. |
| 10 | fig 3. BLISS, S. (2005) Alfarería. [fotografía]. | 20 | fig 13. DE CHIRICO, G. (1915) El vidente [Pintura sobre lienzo] Modern Art Museum, Nueva York, EEUU. |
| 11 | fig 4. GIRONÉS, T. (2007). Museo Megalítico en Sero, Lleida. [fotografía del arquitecto]. | 21 | fig 14. EISENMAN, P. (2003) Holocaust Memorial, Berlín, Alemania. [fotografía]. |
| 12 | fig 5. MUÑOZ, J. (1990). Conversation Piece 1. [cuatro figuras de bronce soldadas]. | 22 | fig 15. BARRAGÁN, L. (1964) Cuadra San Cristobal, Mexico, D.F. [fotografía]. |
| 13 | fig 6. VERMEER, J. (1658). La lechera. [óleo sobre lienzo]. Rijksmuseum, Amsterdam, Holanda. | 23 | fig 16. Autoría propia. (2013) Studentenkarzer, Heidelberg, Alemania [Fotografía] |
| 14 | fig 7. MONET, C. (1916). Nenúfares. [óleo sobre tela]. Museo de la Orangeri, París, Francia. | 24 | fig 17. WOODMAN, F. (1977) Space Series. [fotografía]. |
| 15 | fig 8. ZUMTHOR, P. & OUDOLF, P (2011). Serpentine Pavilion, Londres [Fotografía de John Offenbach]. | 25 | fig 18. MOORE, C. (1963) Sea Ranch, California [Fotografía] |
| 16 | fig 9. ALVAR, A. (1938) Villa Mairea [Archivos del Alvar Aalto Museum]. | | |
| 17 | fig 10. BUTTERWORT, C. (1992). Liking the Barcelona Pavillion. [fotografía]. | | |

Aplicación del Método

Hotel Monumento Caro Valencia (Valencia)

27	fig 19. salón del Restaurante ‘Sucede’
29	fig 20. Planta semisótano
29	fig 21. Planta entresuelo
29	fig 22. Planta primera
29	fig 23. Plantasegunda
29	fig 24. Planta tercera
31	fig 25. Fachada
31	fig 26. Metha Bar
31	fig 27. Terraza con lámina de agua
33	fig 28. Interior del restaurante ‘Sucede’
35	fig 29. Habitación ‘Los tejados templarios’
35	fig 30. Habitación ‘La torre árabe’

Cave-Lodge / Hotel Corte San Pietro (Mátera)

39	fig 31. Entrada a ‘Corte San Pietro’
41	fig 32. Sección longitudinal AA’
41	fig 33. Sección transversal CC’
41	fig 31. Sección transversal BB’
41	fig 31. Planta de distribución
43	fig 32. Patio Distribuidor vista 1
43	fig 33. Patio distribuidor vista 2
45	fig 34. ‘Sala di la colazione’ vista 1
45	fig 35. ‘Sala di la colazione’ vista 2
45	fig 29. Pozos - Cisterna
46	fig 36. Habitación 12
47	fig 37. Baño habitación 16
47	fig 38. Vistas habitación 13

Rural Boutique-Hotel Kinsterna (Monemvasía)

51	fig 39. Llegada a Kinsterna
53	fig 40. Planta Principal (sobre el zócalo)
53	fig 41. Planta Entresuelo (el Zócalo)
53	fig 42. Sección del Conjunto
53	fig 42. Alzado del Conjunto
54	fig 43. Detalle de la corriente de Agua
54	fig 44. 'desembocadura' en la piscina
55	fig 45. Esquema 'promenade' del agua
55	fig 46. Atrio 'Kinsterna'
57	fig 45. Veranda de una habitación
57	fig 46. Habitación planta superior