

DEL TERRITORIO AL OBJETO (Y VUELTA)



FROM THE TERRITORY TO THE OBJECT (AND BACK AGAIN)

Jorge Meijide Tomás

Universidade da Coruña
jorge.meijide@udc.es

EN BLANCO. Revista de arquitectura. Nº 38
CREUSeCARRASCO. Año 2025
Artículo por invitación. (Páginas 136 a 148)
DOI: <https://doi.org/10.4995/eb.2025.23700>

Resumen: *"Del territorio al objeto (y vuelta)" analiza la obra del estudio CREUSeCARRASCO desde una perspectiva crítica y reflexiva, destacando su coherencia entre pensamiento, discurso y práctica arquitectónica. Una arquitectura que se concibe como forma de resistencia ante la instrumentalización de un oficio, enraizada en la experiencia, la memoria del lugar y una profunda dimensión ética. Una práctica donde el proceso creativo y constructivo se presenta como un continuo hasta el habitar de sus espacios y donde cada proyecto emerge del diálogo con el territorio, la historia y la sociedad, configurando una arquitectura comprometida y sensible. A través de un recorrido sobre parte de su obra, se pone en valor una capacidad de traducir el contexto geográfico y cultural en proyectos que hibridan escalas, desde "el territorio al objeto," lo público y lo privado a lo técnico y lo simbólico. Un enfoque que apuesta por una arquitectura que no impone sino que media, que interpreta y se ofrece como posibilidad de habitar con sentido. La obra de CREUSeCARRASCO se apoya tanto en la tradición como en la innovación, haciendo del objeto arquitectónico una pieza única en cada ocasión. Su arquitectura no es solo construcción de espacios, sino creación de vínculos y significados, con una atención meticulosa al detalle, al uso y a la experiencia del habitar, que refleja un compromiso ético con el arte de la arquitectura.*

Palabras clave: CREUSeCARRASCO; Territorio; Lugar; Habitar; Contexto; Significado; Relación.

Abstract: *"From the territory to the object (and back again)" analyses the work of the CREUSeCARRASCO studio from a critical and reflective perspective, highlighting its coherence between thought, dis-course and architectural practice. An architecture that is conceived as a form of resistance to the instrumentalisation of a profession, rooted in experience, the memory of place and a profoundly ethical approach. A practical approach where the creative and constructive process is presented as a continuum right up to the inhabiting of its spaces, and where each project emerges from the dialogue with the territory, history and society, configuring a responsible and sensitive architecture. Through a journey through part of their work, the focus is on their ability to translate the geographical and cultural context into projects that hybridise scales, from 'the territory to the object', the public and the private to the technical and the symbolic. An approach that favours an architecture that does not impose but mediates, that interprets and offers itself as a possibility of inhabiting with meaning. The work of CREUSeCARRASCO is based on both tradition and in-novation, making the architectural object unique on each occasion. Their architecture not only entails the construction of spaces, but the creation of links and meanings, with meticulous atten-tion to detail, to the use and experience of inhabiting, which reflects an ethical commitment to the art of architecture.*

Key Notes: CREUSeCARRASCO; Territory; Place; Dwelling; Context; Meaning; Relationship.

Traducir, proseguir, seguir...
Henri Michaux¹

MANIFIESTO

Dentro del panorama de la arquitectura suele haber pocas ocasiones en las que se nos presenta una coherencia entre discurso y obra tan nítida como en el caso de la obra de CREUSECARRASCO. Una arquitectura que se presenta como un acto de resistencia y compromiso sobre como entender una disciplina que no solo debe responder a las necesidades inmediatas y concretas que se le piden, sino que plantea preguntas fundamentales sobre su propia naturaleza, el lugar, el habitar, la materialidad, la sociedad y su memoria. Una posición que, lejos de ser teórica o abstracta, en su caso se enraíza en la práctica heredada y en la experiencia transmitida, revelando una arquitectura que busca construir no solo edificios, sino formas de vida y maneras de entender el habitar un lugar.

En este marco discurre para ellos la exploración de una disciplina que une pensamiento y construcción desde una perspectiva que trasciende lo prosaicamente funcional y lo meramente técnico. Una reflexión también sobre el papel del arquitecto en la sociedad, sobre la relación entre la obra y su contexto, sobre la idea de proyecto como proceso abierto y del valor de la arquitectura como generadora de significados propios y colectivos.

Lo que surge de ello es un manifiesto personal sobre la práctica arquitectónica en un mundo donde la espectacularización y la superficialidad parecen haber desplazado el sentido profundo de un oficio y de su artesanía; de una artesanía entendida como memoria de una técnica del saber-hacer que trasciende su ejecución para implicar una forma de conocimiento que se transmite y se enriquece con la experiencia acumulada. Un pensar y un hacer que dotan a su obra de un valor simbólico y una autenticidad que la distingue en un mundo dominado por la relatividad.

La arquitectura tiene la obligación ontológica de expresar y transmitir su conocimiento y emoción en cada obra realizada y así ellos, en cada proceso, en cada obra y en cada paso dado explican también el mundo del habitar del hombre. Porque su arquitectura no es solo un producto terminado, sino una herramienta para interpretar la transformación y la continuidad. Transformación de lo hallado y continuidad con su memoria, entendidas ambas como condición de mediación entre el ser humano y su entorno, entre lo natural y lo artificial, entre el espacio y su percepción.

INICIO

Conozco a Covi y a Juan antes de ser CREUSECARRASCO, desde la época de estudiantes en la ETSA de A Coruña. Tal amistad y cercanía, mantenida desde entonces y reforzada por la docencia conjunta en la misma escuela de la que salimos, ha hecho que se halla interiorizado una manera de entender lo que ya iban haciendo como arquitectos. Entender su manera de *pensar* una arquitectura es entender su manera de *hacer*; cuando un saber-pensar se traduce directamente en un saber-hacer.

La ETSAC de mediados de los ochenta era una escuela apenas fundada una década anterior, con una enseñanza influenciada por la herencia de la *Tendenza* rossiana² y del regionalismo crítico de Frampton³ o de Lefaivre y Tzonis tras lo ecos del *Inquerito* portugués.⁴ Una escuela que encontraba su propia personalidad en el ámbito de lo que entonces se denominaba la *periferia*, junto con las escuelas de Sevilla o Valencia y con Madrid y Barcelona en el epicentro. Dentro de este panorama local es donde se sitúa la docencia de Manuel Gallego en Urbanismo, una figura que ayuda a entender la manera de pensar la arquitectura de ambos y una influencia que continúa después con la práctica profesional en su estudio.

Entre la escuela y la obra el salto es como aquel primero que se hace a la piscina, con miedo, recelo y mucha inseguridad. Y, al igual que aquellos



FIG. 01

Translate, pursue, continue...
Henri Michaux¹

MANIFESTO

Within the panorama of architecture there are usually few occasions on which we are presented with such a clear coherence between discourse and execution as in the case of the work of CREUSECARRASCO. An architecture that stands as an act of resistance and commitment towards understanding a discipline that not only has to respond to the immediate and specific needs it is asked to fulfil, but also raises fundamental questions about its own nature, place, habitation, materiality, society and its memory. A position which, far from being theoretical or abstract, in this case is rooted in inherited skills and experience, revealing an architecture that seeks to construct not only buildings, but ways of life and ways of understanding the act of inhabiting a place.

Within this framework they explore a discipline that unites thought and construction from a perspective that transcends the prosaically functional and the merely technical. A reflection also on the role of the architect in society, on the relationship between the building and its context, on the idea of the project as an open process and on the value of architecture as a generator of individual and collective meanings.

What emerges from this is a personal manifesto on the practice of architecture in a world where spectacularisation and superficiality seem to have displaced the profound meaning of a profession and its artisanship;



FIG. 02

manguitos infantiles, la ayuda es bien recibida. Pero ésta sólo vale para no ahogarse y aprender hasta que se desarrolle la seguridad y el estilo propio (de nadar...). Ayer, los Coderch, Carvajal, Sota, Oíza o Fisac fueron los que, en aquella España pobre de técnica y arquitectura, pusieron los metafóricos *manguitos* a una siguiente generación. Sota hablaba de “la grande y honrosa orfandad”⁵ de sus Mies, Wright, Gropius o Le Corbusier, sin sospechar que otras generaciones tras ellos notarían esa misma orfandad, pero esta vez sumada a la de ellos mismos. Porque ellos generaron escuela dentro de la escuela y fueron ellos y otros como ellos, los que transmitieron un saber-hacer más allá de la docencia y porque la arquitectura, como buen saber técnico-artesanal, necesita del bien pagado peaje de la relación discípulo-maestro.

Juan y Covi pertenecen ya a una tercera generación, aquella que podemos rastrear desde Sota y Gallego. Y si éste aprendió de aquel a hacerse las preguntas adecuadas, Juan y Covi aprendieron de él cómo entender un lugar y una manera de hacer arquitectura en él. Pero el camino hace tiempo que es ya el suyo, porque también hace ya tiempo que tienen claras las ideas y una amplia obra que lo demuestra y porque ya son ellos a los que corresponde la maestría.

of an artisanship understood as the memory of a skill that transcends its execution to encompass a form of knowledge that is transmitted and enriched by accumulated experience. A way of thinking and a way of doing that imbue their work with a symbolic value and an authenticity that set it apart in a world dominated by superficiality and relativity.

Architecture has the fundamental obligation to express and transmit its knowledge and emotion in every completed project and, in this way, in every process, in every project, and in every step along the way, they also explain the world of human habitation. Because their architecture is not just a finished product, but a tool for interpreting transformation and continuity. Transformation of what is found and continuity with its memory, both understood as a condition of mediation between human beings and their environment, between the natural and the artificial, between space and its perception.

START

I knew Covi and Juan before they were CREUS-CARRASCO, from when we were students at the University School of Architecture in A Coruña. Such friendship and closeness, maintained ever since and reinforced by teaching together at the same school we graduated from, has led to an insight into their way of understanding what they were already doing as architects. Understanding their way of *thinking about* architecture is to understand their way of *doing*, when knowing-how-to-think translates directly into knowing-how-to-do.

In the mid-1980s the University School of Architecture had barely been founded a decade earlier, with a teaching influenced by the legacy of the Russian *Tendenza*² and the critical regionalism of Frampton³ or Lefavre and Tzonis following the echoes of the Portuguese *Inquerito*.⁴ A school that found its own personality in the sphere of what was then called the *periphery*, together with the schools of Seville or Valencia and with Madrid and Barcelona at the epicentre. Manuel Gallego taught urban planning within this *local* context, as a figure who helped to understand the way of considering the architecture of both spheres, and a continuing influence through professional practice in his studio.

The leap between school and work is like that first leap into the swimming pool, with fear, suspicion and a considerable degree of insecurity. And, like a good pair of arm bands, help is always welcome. But this will only stop you from drowning and help you learn until you feel confident, and allow your own style (of swimming...) to develop. In the past, the Coderchs, Carvajals, Sotas, Oízas and Fisacs were the ones who, in a Spain lacking in technology and architecture, metaphorically pulled on the *arm bands* for the next generation. Sota spoke of the “great and honourable orphanhood”⁵ of his Mies, Wright, Gropius and Le Corbusier, without suspecting that other subsequent generations would feel that same orphanhood, but this time combined with their own. Because they created a school within a school, and it was they and others like them who transmitted a know-how that went beyond teaching and because architecture, as a fine example of technical craftsmanship, requires the well-paid toll of the disciple-teacher relationship.

Juan and Covi now belong to a third generation, one that can be traced back to Sota and Gallego. While the latter learned from the former how to ask the right questions, Juan and Covi learned from Gallego how to understand a place and a way of practising architecture in it. But the path has long been their own, because they have also long had clear ideas and a wide range of projects to demonstrate it, and because it is now their turn to demonstrate their mastery.

PROCESS

The disciples are now teachers and have disciples in turn, thus forming a cycle in which knowledge is transmitted through doing. In a letter, Rilke reminded Kappus, who had turned to him for advice on his first poems, that

PROCESO

Los discípulos son ahora maestros y tienen discípulos a su vez, así se conforma un ciclo en el que el conocimiento se transmite al hacer. Ya Rilke le recordaba epistolariamente a Kappus, que recurrió a él en búsqueda de consejo para sus primeros poemas, que el ciclo de principio-fin se repite una y otra vez. Todo lo que ha ocurrido vuelve a ser principio, porque en el camino de un aprendizaje el proceso es ya un fin en sí mismo. “¿No ve usted entonces cómo todo lo que ocurre vuelve a ser principio, una vez y otra? ¿Y no podría ser Su principio, si el principio es siempre tan hermoso en sí?”.⁶

Es en este mismo proceso durante el cual Sota animaba a desaprender lo aprendido para evitar el lastre o el acomodo.⁷ Una vez aprendido a hacer algo, decía, hay que olvidarlo para no repetirse, se ha de ser nuevo cada vez y afrontar cada problema como una novedad. Y esto ha sido una máxima aplicable a una obra que, si por algo es reconocible, no lo es por su repetición formal, sino por la novedad que siempre plantea, porque, como vemos en las obras aquí reunidas, cada lugar tiene su proyecto.

En *Rumbo a peor*, un título que ya anticipa la trama, Samuel Beckett decía aquello de “Ever tried. Ever failed. No matter. Try again. Fail again. Fail better,”⁸ fracasa otra vez, fracasa mejor. Lo que esta suerte de haiku fatalista nos recuerda, no es la inevitable consecución del éxito tras múltiples intentos, como se ha tendido a interpretar y traducir la ambigua combinación de palabras, sino la irremisible obtención del fracaso constante.

Desde luego no es el fracaso lo que ellos buscan, pero tampoco lo es el éxito, ya sabemos que todo éxito es voluble y efímero, y más hoy en día,

the beginning-end cycle repeats itself over and over again. Everything that has happened becomes a beginning again, because in the path of learning the process is already an end in itself. “Don’t you see how everything that happens is again and again a beginning, and couldn’t it be His beginning, since, in itself, starting is always so beautiful?”.⁶

It is in this same process that Sota encouraged us to unlearn what we had learnt in order to avoid becoming weighed down or complacent.⁷ Once you have learnt to do something, he said, you have to forget it so as not to repeat yourself, you have to be new every time and approach each problem as if it were something new. And this has been a maxim applicable to a body of work which, if it is recognisable for anything, is not for its formal repetition, but for the novelty it always presents, because, as we see in the works brought together here, each place has its own unique project.

En *Worstward Ho*, a title that already hints at the plot, Samuel Beckett said “Ever tried. Ever failed. No matter. Try again. Fail again. Fail better.”⁸ What this sort of fatalistic haiku reminds us of is not the inevitable achievement of success after multiple attempts, as the ambiguous combination of words has tended to be interpreted and translated, but the irremediable attainment of constant failure.

Of course they are not seeking failure, but neither is it success, as we know that all success is fickle and ephemeral, and even more so today; no, what Juan and Covi are pursuing is themselves, and with it the assumption that the process is continuous, an end in itself. A process that they have implemented project by project, and which, since their first large-scale project, the Seoane Foundation in A Coruña (2000-2003), drawn freehand, as they recall, has shown us a path that has followed a continuous sequence of steps up to the projects we see here.

Since 1996 the studio has produced an extensive body of work and projects and they have been exhibited on numerous occasions, locally, nationally and internationally, with considerable recognition. Their work has been defined in many ways, as subtle, contextual or understated, and even as modern, whatever that means today, although the word I prefer to use is **elegant**. The Royal Spanish Academy of Letters⁹ defines elegance as the “beautiful way of expressing thoughts” and, honestly, I can’t think of a more accurate way of defining what is shown here. Because elegance is refinement and finesse, but not affectedness; because elegant implies being *endowed with grace, nobility and simplicity* but also with the distinction of knowing how to act and behave. All of this aptly defines both them and their work.

Explaining their work means taking a stance. It is said that a finished work does not need to be explained, that it speaks for itself, because the finished work can be seen, it can be explored, and therefore it can be felt and experienced. This is true because part of what a work says is already inside us, but it is still a personal perception that may or may not coincide with the intentions of its authors.

The justification of one’s own creation inevitably entails an act of divestment, an opening up that makes it necessary to explain something that doesn’t always follow easily traceable channels, something that sometimes leads us as creators to confront our own incoherence. All too often the architect focuses on responding to the commission without having a very clear idea of the problem to be solved: this is not the case with CREUSECARRASCO. Behind their work there is a conscious and self-assured way of understanding and doing. For them, architecture is a coherent continuum in which each project must be understood as a balancing act between what is found and what is proposed, and between use and space.

I said at the beginning that it is rare to find such a clear coherence between discourse and practice: this is the case of CREUSECARRASCO, and I refer to their “decatalogue”¹⁰ as evidence of this. This is not the place



FIG. 03

no, lo que persiguen Juan y Covi es a sí mismos y con ello la asunción de que el proceso es continuo, un fin en sí mismo. Un proceso que han hecho de proyecto a proyecto, y que ya, desde su primera obra a gran escala, la Fundación Seoane en A Coruña (2000-2003), aún dibujada a mano, como recuerdan, nos muestran un camino que no ha hecho más que seguir una sucesión continua de pasos hasta las obras que aquí vemos.

Desde 1996 el estudio ha desarrollado un extenso corpus de obras y proyectos y son numerosas las ocasiones en las que las han expuesto, local, nacional e internacionalmente, con notable reconocimiento. Su obra ha sido definida de muchas maneras, sutil, contextual o contenida, y también lo opuesto, hasta de moderna la han catalogado, lo que quiera que signifique eso hoy, pero la palabra que yo prefiero usar es **elegante**. La RAE⁹ define elegancia como la “forma bella de expresar los pensamientos” y, sinceramente, no se me ocurre manera más certera de definir lo que aquí se muestra. Porque elegancia es refinamiento y delicadeza, pero no amaneramiento; porque elegante es estar *dotado de gracia, nobleza y sencillez* pero también de la distinción del saber estar y comportarse. Todo eso les define bien, tanto a ellos como a su obra.

Explicar su obra es ya una toma de postura. Se dice que una obra construida no necesita ser explicada, que ya habla por sí misma, porque la obra ya construida se puede ver, se puede recorrer, y por ello se siente y se vive. Eso es cierto porque parte de lo que una obra dice ya lo lleva uno dentro, pero no deja de ser una percepción personal que puede coincidir o no con las intenciones de sus autores.

La justificación de la creación propia conlleva inevitablemente un acto de despojamiento, una apertura que obliga a explicar lo que a menudo no sigue unos cauces fácilmente trazables, algo que nos lleva a veces a enfrentarnos como creadores con nuestra propia incoherencia. Demasiado a menudo el arquitecto se centra en responder el encargo sin tener muy claro cuál es el problema a resolver, eso no sucede con ellos. Tras su obra existe una consciente y segura manera de entender y hacer. La arquitectura para ellos es una coherente continuidad en la que cada obra debe ser entendida como una mediación entre lo hallado y lo propuesto y entre el uso y el espacio.

Decía al principio que pocas veces se encuentra uno con una coherencia tan nítida entre discurso y obra, tal es el caso de CREUSeCARRASCO y remito para ello a su “decálogo”¹⁰ para constatarlo. No es este el espacio para reproducirlo, hasta hoy se puede encontrar en su, otra vez surge la palabra, elegante página web, pero no me resisto a extraer de él una sucesión de palabras que ya, por sí solas, permiten elaborar un discurso de su obra e intenciones. Estas son algunas: **continuidad, necesidades, cambio, aproximación, lugar, selección, referencia, memoria, orden, social, contexto, estrategia, proceso constructivo, participación, significado, secuencia, enlaces y saltos, nudos, territorio, tiempo, significación colectiva, apropiación individual, ofrenda, posibilidad, institución**. Pero no es la palabra la que constituye el relato por sí misma, ninguna de ellas es ajena a otros discursos arquitectónicos, sino que es la articulación y combinación de ellas de una determinada manera la que nos conduce al entendimiento de pensamiento y obra.

LUGAR

No podemos hablar de la arquitectura de Juan y Covi sin hacer referencia al lugar. La arquitectura es una herramienta de la que nos servimos para articular relaciones y una de las fundamentales y la primera es la que una obra establece con el espacio en el que se asienta. En este sentido la de Juan y Covi se presenta, no como una imposición forzada, sino, como decíamos antes, como un acto de continuidad, una continuidad con lo que se encuentra, pero también con lo que ha de venir, porque en su obra la memoria del lugar se eleva a categoría de acontecimiento presente, en un proceso que, al entender las huellas y las capas temporales, confiere



FIG. 04

to reproduce it, and it can still be found on their equally elegant website, but I cannot resist quoting a series of words from it which, by themselves, allow us to form an opinion of their work and intentions. These are some of them: **continuity, needs, change, approximation, place, selection, reference, memory, order, social, context, strategy, constructive process, participation, meaning, sequence, links and breaks, nodes, territory, time, collective significance, individual appropriation, offering, possibility, institution**. But it is not the word that comprises the story in itself: none of them are unrelated to other architectural discourses. Rather, it is the arrangement and combination of the words in a specific way that leads us towards an understanding of their thought and work.

PLACE

We cannot talk about the architecture of Juan and Covi without making reference to the place. Architecture is a tool that we use to structure relationships, and one of the fundamental and primary relationships is that which a project establishes with the space in which it is located. En este sentido la de Juan y Covi se presenta, no como una imposición forzada, sino, como decíamos antes, como un acto de continuidad, una continuidad con lo que se encuentra, pero también con lo que ha de venir, porque en su

otras con nuevos significados, permitiendo que lo nuevo emerja sin renunciar al contraste.

Toda la obra aquí incluida está ubicada en la provincia de A Coruña, y casi la totalidad, excepto la de Porto do Son, los Bungalows de Oleiros o la Rampa del Camino de Santiago, en una franja de costa bien definida, tanto por su geografía como por su carácter. Porque trazar el recorrido geográfico de estas obras es dibujar el contorno quebrado de la Costa da Morte, esa costa poniente que se dibuja desde Caión, al norte, hasta Carnota, al sur. Una costa tan bella como dura, llena de simbología, historia y leyendas, aquel *finisterrae* romano. Y no es casual que en mi visita a su hotel de Fisterra me alojara en la habitación 105, la que se llama Boj, una madera dura y resistente que Camilo José Cela utiliza como título de su última novela, aquella dedicada a la Costa da Morte, *Madera de boj*, una costa dura y resistente también.

"La mar no se paró nunca desde que Dios inventó el tiempo hace ya todos los años del mundo, Dios inventó el mundo al mismo tiempo que el tiempo, el mundo no existía antes del tiempo, la mar no se cansa nunca, el tiempo no se cansa nunca, ni el mundo, que cada día es más viejo pero tampoco se cansa nunca, la mar se traga un barco o cien barcos, se lleva un marinero o cien marineros y sigue murmurando con su voz afónica, con su voz de borracho triste y pendenciero, amargo y peleón.

-¿A usted le asusta?

-No; a mí, no, yo ya estoy acostumbrado."¹¹

Con un territorio tan poderoso, ver y entender el lugar se hace tan necesario como inevitable. Porque ver y entender desvela las muchas capas que contiene, tanto para conservarlas como para saber incorporar las nuevas, y eso es algo que ambos tienen muy presente, y por ello la pregunta que se hacen, y a la que nos debemos remitir para entender su obra no es tanto la de qué vamos a hacer, sino qué vamos a aportar.

Porque entender el lugar y su contexto no es mimesis sino diálogo, y por eso la relación de su arquitectura con el lugar no hay que leerla, ni en clave comparativa contextualista ni en clave autista, sino como el entendimiento de unas circunstancias que se interpretan hacia una respuesta. Porque, y siguiendo a Norberg-Schulz,¹² cada lugar tiene su *Genius Loci*. De esta manera, por ejemplo, no podemos entender su intervención en Porto do Son sin entender las dos distintas situaciones de mar a las que se enfrenta, ni entender la plaza sin las calles que desembocan en ella hacia el puerto, ni entender la estructura de madera sin conocer los secaderos tradicionales de congrio o pulpo de la zona; o la Casa Chao sin entender como se habita una medianera con otra enfrente; o el Hotel Bela Fisterra sin entender la relación entre la vía y la playa Langosteira, o como habitar un claustro abierto. Y así el resto.

Cuando vemos, recorremos o vivimos su arquitectura estamos ante la respuesta que ellos dan al problema planteado de cómo entender, habitar y construir en un lugar. Estamos ante una manera de entender cómo ellos se relacionan con lo que nos rodea y de su arquitectura como respuesta.

HABITAR

Habitar, y habitar es crear un lugar, es reconocer dónde estamos y cómo movernos, identificarnos con el y establecer una relación con ese espacio. El concepto del lugar en relación con el habitar encuentra una base, ya conocida, en Heidegger,¹³ que nos hace recordar lo trascendente que significa la unión entre construir un lugar y habitar un lugar. Un hecho que implica, al modo heideggeriano, estar-en-el-mundo, una forma de existencia que implica la permanencia y la pertenencia al lugar y al entorno que lo rodea, condiciones y condicionantes incluidos. Construimos porque

obra la memoria del lugar se eleva a categoría de acontecimiento presente, en un proceso que, al entender las huellas y las capas temporales, confiere otras con nuevos significados, permitiendo que lo nuevo emerja sin renunciar al contraste.

All the work included here is located in the province of A Coruña, and almost all of it, except for Porto do Son, the Oleiros Bungalows or the Ramp on the Way of St James, is located on a well-defined stretch of coast, both in terms of its geography and its character. Because to trace the geographical route of these works is to draw the broken outline of the Costa da Morte, the Atlantic coastline of Galicia that stretches from Caión in the north to Carnota in the south. A coast as beautiful as it is harsh, full of symbolism, history and legends, the Roman *finis terrae*. And it is no coincidence that on my visit to his hotel in Fisterra I stayed in room 105, which is called Boxwood, a tough, resilient wood that Camilo José Cela uses as the title of his latest nov-el, the one dedicated to the Costa da Morte, *Madera de boj*, also a tough and resilient coastline.

"The sea has never stopped since God invented time all those years ago. God invented the world at the same time as time; the world did not exist before time, the sea never tires, time never tires, nor the world, which is older every day but never tires either; the sea swallows a ship or a hundred ships, it takes a sailor or a hundred sailors and continues to murmur with its hoarse voice, with its voice of a sad, quarrelsome drunk, bitter and rowdy.



FIG. 05

habitamos y habitamos para construir, porque no toda construcción es arquitectura, sólo aquella que se habita.

Juan y Covi tienen claro que el origen de toda arquitectura debe radicar en la profunda interacción entre el espacio del habitar, lugar o construcción (lugar construido) y la experiencia de quienes lo habitan. La dicotomía que reduce el ejercicio arquitectónico a una mera cuestión de uso y forma, utilidad o estética, no les interesa por reductora, proponiendo en su lugar que la verdadera esencia de la arquitectura surge del habitar veraz y consciente. Porque la arquitectura es una infraestructura para el habitar, para la vida.

Si partimos de una separación entre el habitar un espacio público y el habitar doméstico, residencial propiamente dicho, encontramos no pocos de estos últimos en la obra de CREUSECARRASCO y varios de ellos en esta selección. Ya sea de manera colectiva, como el Albergue Bela Muxía, el Hotel Bela Fisterra o los Bungalows Los Manzanos; o individual, como la Casa Chao o la Casa C, todas destilan un habitar que podríamos calificar como híbrido, en el que la relación entre lo público y lo privado o entre lo privado y lo íntimo, son fronteras delicadas precisamente trazadas en algunos casos o deliberadamente ambiguas en otros. Espacios que se comportan de diferente manera según sea la relación del habitante con ellas y el uso al que estén destinadas en un tiempo determinado.

Desde la totalidad del espacio interior disponible de las casas Chao y C, en las que el espacio exterior, propio en la C y público en la Chao, se convierte

"Does it scare you?"

"No, not me. By now I'm used to it."¹¹

With such a powerful territory, seeing and understanding the place becomes as necessary as it is inevitable. Because seeing and understanding reveals the many layers it contains, both to preserve them and to know how to incorporate new ones. This is something that they are both very aware of, and therefore the question they ask themselves, and to which we must refer in order to understand their work, is not so much what we are going to do, but rather what we are going to contribute.

Because understanding the place and its context is about dialogue and not mimicry, and therefore the relationship between its architecture and the place should not be interpreted in a comparative, contextualist or autistic way, but as an understanding of the circumstances that are interpreted in order to provide an answer. Because, to quote Norberg-Schulz,¹² every place has its *Genius Loci*. For example, we cannot understand their intervention in Porto do Son without understanding the two different sea conditions they faced, nor understand the square without the streets that flow into it towards the port, nor understand the wooden structure without knowing about the traditional conger eel or octopus drying sheds in the area; or the Casa Chao without understanding how a dividing wall coexists with another in front of it; or the Hotel Bela Fisterra, without understanding the relationship between the road and Langosteira beach, or how to inhabit an open cloister. And so on.

When we see, explore or experience their architecture, we are faced with their response to the problem of how to understand, inhabit and build in a place. We are faced with a way of understanding how they relate to our surroundings and their architecture as a response.

INHABITING

To inhabit and to reside is to create a place: it is to recognise where we are and how to move around, to identify with it and to establish a relationship with that space. The concept of place in relation to the act of inhabiting has its base in Heidegger,¹³ who reminds us of the transcendence of the union between building a place and inhabiting a place. A fact that implies, in the Heideggerian sense, being-in-the-world, a form of existence that implies permanence and belonging to the place and the environment that surrounds it, conditions and conditioning factors included. We build because we inhabit and we inhabit to build, because not all construction is architecture, only that which is inhabited.

Juan and Covi are clear that the origin of all architecture must lie in the profound interaction between the living space, place or construction (built place) and the experience of those who inhabit it. The dichotomy that reduces the architectural exercise to a mere question of use and form, utility or aesthetics, does not interest them because it is reductive, proposing instead that the true essence of architecture arises from truthful and conscious inhabiting. Because architecture is an infrastructure for inhabiting, for life.

If we start from a separation between inhabiting a public space and domestic, residential space, we find many of the latter in the work of CREUSECARRASCO and several of them in this selection. Whether collectively, such as the Albergue Bela Muxía, the Hotel Bela Fisterra or the Bungalows Los Manzanos; or individual, as in the case of Casa Chao or Casa C, all exude a sense of living that could be described as hybrid, in which the relationship between the public and the private or between the private and the intimate, are delicate boundaries, precisely drawn in some cases or deliberately ambiguous in others. Spaces that behave differently depending on the occupants' relationship with them and how they are used at any given time.

From the totality of the interior space available in the Chao and C houses, in which the outside space (private in the C house and public in



FIG. 06



FIG. 07

en extensión del habitar; hasta la singular habitación del hotel de Fisterra, contenida y doblemente cerrada pero doblemente abierta (tiene puerta doble, una de madera y otra de cristal), y a la que se llega desde un patio-impluvium, éste triplemente abierto; pasando por las situaciones intermedias del albergue o los bungalows, en las que la división entre público y privado es más difusa y ambigua si cabe, desde la habitación compartida o individual pero en régimen de comunidad del albergue, o la independiente cabaña abierta rodeada de espacio común de los bungalows, todas ellas configuran una panoplia de situaciones que afrontan los ámbitos de lo privado y lo público de diversas maneras, pero que no implican nunca la incomodidad ni la obligación de compartir, sino la abierta posibilidad de establecer el uso del espacio de manera propia, esto es, permitir esa capacidad de apropiarse del espacio sin imposiciones determinadas de antemano.

Por ello, si algo hemos de atender en su arquitectura es la manera en la que hacen la transición entre un tipo de espacio a otro, o mejor dicho, en la manera en la que lo insinúan. En ella lo intermedio se convierte en un espacio con carácter propio que articula tanto lo interior como lo exterior. Como hemos visto, espacios como el patio-impluvium del hotel Bela Fisterra, las terrazas y recorridos exteriores del albergue Bela Muxía, el porche-pliegue de

the Chao house) becomes an extension of the dwelling, to the distinctive room in the Fisterra hotel, contained and doubly enclosed but doubly open (it has a double door, one made of wood and the other of glass), which is accessed from a patio-impluvium, a space open on three sides; including the intermediate situations of the hostel or the bungalows, in which the division between public and private is even more diffuse and ambiguous, from the shared or individual room in the hostel but with a community atmosphere, or the independent open cabin surrounded by common space in the bungalows, all of them constitute a wide range of situations that deal with the private and public spheres in different ways, but which never imply discomfort or the obligation to share, but rather the open possibility of establishing the use of space in one's own way, that is, making it possible to appropriate space without predetermined impositions.

Therefore, if there is something we should be aware of in their architecture, it is the way in which they achieve the transition from one type of space to another, or rather, the way in which they imply it. Here, the intermediate space becomes a space with its own character that interconnects both the interior and the exterior. As we have seen, spaces such as the impluvium courtyard of the Bela Fisterra hotel, the terraces and outdoor walkways of the Bela Muxía hostel, the folding porch at the entrance of the Casa Chao or the terraces and the open-plan living area of the Bungalows, are spaces that express the language of relationships and the domestic scale, but also of the delicate and diffuse line that separates the public from the private, recalling those porches and trellises of Tessenow's drawings, that of van Eyck's thresholds or the in-betweens of the Smithsons, but also that of the covered stairways, galleries and threshing floors of traditional Galician architecture.

COLLECTIVE

It is perhaps in the treatment of the commonplace where architects best demonstrate their commitment to society, because their task is not only to respond to specific demands but also to know how to interpret the latent needs that underlie them. CREUeCARRASCO's public architecture emphasises the creation of public spaces, in which the collective is developed as a shared act in which they act as mediators and facilitators of participation and dialogue, recognising that neither the project nor the finished work belong exclusively to the person who designs and builds it, but to the person who uses and inhabits it, and that it is enriched and brought to life by the contributions and transformations of those who make it their own.

For this reason, Juan and Covi understand public space as an element inherent to this social function and this offering to the collective, as a space of possibility and relationship, a faithful reflection of a way of thinking that understands architecture as a commitment that attends to the relationship of the inhabitant with their space as a fundamental part of it.

A functional, segregated and sectorised vision, inherited from a Modern Movement that is often as misunderstood as it is interpreted, together with a lack of interest in creating truly habitable spaces in our cities, has led to the creation of public spaces which, at best, are bland and more concerned with design than with encouraging the kind of gathering of citizens that Kahn spoke of, "the street is a space of consensus. Each homeowner dedicates the street to the city in exchange for common services;"¹⁴ of the street or the square that wants to be a room. Whereas before we referred to the intermediate space as a mediator of indeterminate use in the inhabiting of the space between the public and the private, now we also extend it to the urban scale, where one takes precedence over the other.

In the public spaces of the towns of Porto do Son or Malpica, and to a certain extent also in the Rampa del Camino, their non-predetermined nature facilitates wandering, strolling, inhabiting and using the public space in an open way. In them, the idea of place is understood as a space in which the

la entrada de la Casa Chao o las terrazas y el estar pasante de los Bungalows, son ámbitos que hablan directamente el lenguaje de la relación y de la escala de lo doméstico, pero también de la delicada y difusa línea que separa lo público de lo privado, recordando aquellos porches y emparrados de los dibujos de Tessenow, la de los umbrales de van Eyck o los *in-betweens* de los Smithsons, pero también la de los patines, solainas y eiras de la arquitectura popular gallega.

COLECTIVO

Es quizás en el tratamiento de lo común donde el arquitecto mejor expone su compromiso con la sociedad, porque su tarea no es solo responder a demandas concretas sino también saber interpretar las necesidades latentes que las trascienden. La arquitectura de lo público de CREUeCARRASCO subraya la creación de los espacios públicos, en los que lo colectivo se desarrolla, como un acto compartido en el que ellos actúan como mediadores y facilitadores de la participación y el diálogo, reconociendo que, ni el proyecto ni la obra una vez rematada, pertenecen en exclusiva a quien la proyecta y construye, sino a quien la usa y habita, y que ésta se enriquece y cobra vida con las aportaciones y transformaciones de quienes la hacen suya.

Por ello Juan y Covi entienden el espacio público como elemento inherente a esa función social y este ofrecimiento a lo colectivo, como espacio de posibilidad y relación, es fiel reflejo de un pensamiento que entiende la arquitectura como un compromiso que atiende a la relación del habitante con su espacio como parte fundamental de la misma.

Una visión funcional, segregada y sectorizada, heredera de un Movimiento Moderno, a menudo tan mal entendido como interpretado, unida al desinterés en crear verdaderos espacios habitables en el ámbito de nuestras ciudades, ha derivado en la creación de espacios públicos que, en el mejor de los casos, son anodinos y más preocupados por su diseño que por fomentar esa reunión de ciudadanos de la que hablaba Kahn, "la calle es una habitación de consenso. Cada propietario de una casa dedica la calle a la ciudad a cambio de los servicios comunes;"¹⁴ de la calle o de la plaza que quieren ser habitación y si antes nos referíamos al espacio intermedio como mediador de uso indeterminado en el habitar entre lo público y lo privado, ahora lo extendemos también hacia la escala urbana, donde uno prima sobre el otro.

En los espacios públicos de Porto do Son o Malpica, y en cierta medida también en la Rampa del Camino, lo no predeterminado es lo que facilita el deambular, el recorrer, el habitar-usar lo público de manera abierta. La idea de lugar en ellas se entiende así como un espacio en el que la identidad previa, la memoria del lugar, se complementa con recorridos y espacios que se superponen a ella, conformando una nueva capa que a su vez conlleva una nueva-otra red de situaciones, conscientemente indefinidas unas e intencionadamente determinadas otras. Una concepción de lo colectivo en la que la creación de espacios responden con atención a lo existente, a esa arquitectura que ya está presente en el lugar, como dicen ellos, a las escalas humana y urbana y a sus límites y umbrales. Espacios todos que invitan a ser usados y habitados tanto como apropiados y compartidos, en los que la clásica asociación público-colectivo y privado-individual se diluye en una sugerente ambigüedad de uso. Es en esta frágil frontera donde sus proyectos se mueven con tanta soltura como seguridad.

OBJETO

Una de las características de la actividad creadora del estudio es su manejo desenvuelto tanto de la escala de trabajo como de los materiales y técnicas que emplean para ello. *Del territorio al objeto* es un lema que define certeramente su enfoque. De crear un lugar en el territorio a crear una obra, un objeto, en el lugar. Y es dentro de este juego de escalas donde situamos su



FIG. 08

previous identity, the memory of the place, is complemented by routes and spaces that are superimposed over it, forming a new layer that in turn entails a new-other network of situations, some consciously undefined and others intentionally determined. A conception of the collective in which the creation of spaces responds attentively to what already exists, to the architecture that is already present in the place, as they say, on a human and urban scale and within its limits and thresholds. All of them are spaces that invite use and occupation as much as appropriation and sharing, in which the classic public-collective and private-individual association is diluted in a suggestive ambiguity of use. It is in this fragile frontier where their projects move with as much ease as confidence.

OBJECT

One of the characteristics of the studio's creative activity is its confident handling of both the scale of the work and the materials and techniques they use for it. *From the territory to the object* is a motto that accurately defines their approach. From creating a place in the territory to creating a work, an object, in the place. And it is within this interplay of scales that we situate their interest in the object and the process that creates or

interés por el objeto y la manufactura que lo crea o transforma y de ahí a su relación derivada hacia una determinada tectónica del construir.

Desde el objeto hallado en la playa, transformado y adaptado, como los rizonos manufacturados que coleccionan y que llenan su Caseta en Quilmas, verdadero *objet trouvé*, re-habitado y transformado como contenedor de vida y de otros objetos a su vez también encontrados y manipulados; o como los muebles transformables multiuso, piezas de interior que generan un habitar dentro del habitar; o como sus siempre singulares escaleras o barandillas; y hasta sus maquetas y artilugios de trabajo o exposición, pequeñas arquitecturas en sí mismas, todas ellas piezas que remiten a una admiración por la artesanía de lo producido por la necesidad y el ingenio.

Porque la artesanía, la manufactura popular, se les presenta, siguiendo a Richard Sennett,¹⁵ como modelo para entender la relación entre el conocimiento, la práctica y la experiencia, porque el trabajo artesanal no sólo produce, sino que también es un proceso de pensamiento y de tiempo, y porque la cultura del hacer artesano, como en arquitectura, es tradición y memoria, pero también es renovación e innovación, y a la hora de hacer la suya, Juan y Covi no renuncian a ninguna de ellas. Sólo entendido lo anterior



FIG. 09

transforms it, and from there to their relationship that leads towards a very particular way of building.

From the object found on the beach, transformed and adapted, like the handmade anchors that they collect and that fill their house in Quilmas, a veritable *objet trouvé*, re-inhabited and transformed as a container for life and for other objects that have also been found and manipulated; or like the multipurpose transformable furniture, interior pieces that generate a dwelling within the dwelling; or like their always unique staircases or banisters; and even their models and gadgets for work or display, small architectures in themselves, all of them pieces that refer to an admiration for the craftsmanship of what is made out of necessity and ingenuity.

Because craftsmanship, popular manufacturing, is presented to them, according to Richard Sennett,¹⁵ as a model for understanding the relationship between knowledge, practice and experience, because craftsmanship not only produces, but is also a process of thought and of time, and because the culture of craftsmanship, as in architecture, is tradition and memory, but also renewal and innovation, and when it comes to doing their own thing, Juan and Covi do not renounce any of them. Only by understanding the above can we understand the coexistence of materials and structures originating from one and the other.

So this is how we should view the coexistence of the wooden structure/ drying shed at Porto do Son, built using the traditional technique of the drying sheds in the area, assembled, fitted and dovetailed together, with railings made of fine stainless steel rods, precisely calibrated and welded, fitted into an equally fine hole made with a precision drill inside perfectly proportioned and finished concrete; or the simultaneity and pairing of the prefabricated concrete pieces, positioned as if they were part of a child's construction game, with the carefully textured concrete poured on-site for the Bela Fisterra hotel; or the large prefabricated slabs of the promenade of the port of Malpica resting on the granite rocks; or the latticework and tiles of the Bela Muxia hostel, arranged like a three-dimensional mosaic; or the massive concrete sections of House C nestled between smooth concrete surfaces of plain formwork, etc.

The way they build leads to a construction process that the project documents are not capable of reflecting in all its complexity, so it is during the construction process that the work acquires the desired intensity and the architecture within it is revealed, when the details are adjusted, with precise details hand-drawn in multiple sketches and notebooks.

All of this speaks of the relationship that a way of building inherits from craftsmanship, and although it would be a great stretch to say that their work is craftsmanship in the strictest sense, it does share with it the commitment to the construction of the *object* as a fundamental part of an ethic related to the inheritance of things and their wise and uninhibited combination.

CODA

To help prepare this text, Juan and Covi sent me a complete dossier which, along with a complete file for each of the projects, with data, reports, photos and plans, also includes two lists, one with the names of the nine projects they have selected for this publication: **Porto do Son, Malpica, Albergue, Bungalows, Hotel, Casa Chao, Casa C, Cornido and Rampa**. Some words indicate their use, others their location, others their name, all of them sufficient to be identified by what, in essence, defines them: place, use and belonging. And another, this one with seventeen words or actions: **shelter, sequence, path, discover, wander through a territory, transition, redo, add, make over, mould-make prefabrication, traditional prefabrication, in-situ exterior concrete, impluvium-collect, complete a layout, concrete as domestic material, the terrain as material and regenerate/renaturalise**. A parallel list to the list of words extracted from their decalogue, those used to configure the narrative of their architectural discourse. This

es como se comprenden la convivencia de materiales y estructuras con origen en una y otra.

Por tanto así debemos situar la convivencia de la estructura-secadero de madera de Porto do Son, construida con la técnica tradicional de los secaderos de la zona, ensamblada, encajada y acunada, con las barandillas de finas varillas de acero inoxidable, precisamente calibradas y soldadas, encajadas en un igualmente fino hueco hecho con un taladro de precisión dentro de un hormigón perfectamente dosificado y acabado; o la simultaneidad y emparejamiento de las piezas de hormigón prefabricado, colocadas como si de una construcción infantil se tratara, con el hormigón vertido in situ, cuidadosamente encofrado y texturizado del hotel Bela Fisterra; o de las grandes losas prefabricadas del paseo del puerto de Malpica posadas sobre la escollera de rocas de granito; o las celosías y las losetas del albergue Bela Muxía, colocadas como un mosaico tridimensional; o los hormigones ciclópeos de la Casa C encajados entre tersos hormigones de liso encofrado, etc.

Su forma de construir desarrolla un proceso de obra que los documentos de proyecto no son capaces de reflejar en toda su riqueza, así que es durante el proceso de construcción cuando la obra cobra la intensidad buscada y se vislumbra la arquitectura que lleva dentro, cuando se ajustan los detalles, precisos detalles dibujados a mano en múltiples bocetos y libretas.

Todo ello habla de esa relación que de la artesanía hereda una manera de construir, y aunque sería mucho decir que su obra es artesanal en sentido estricto, sí que comparte con ésta el compromiso de la construcción del *objeto* como parte fundamental de una ética relacionada con la herencia de las cosas y su sabia y nada acomplexada combinación.

CODA

Para preparar este texto Juan y Covi me remiten un completo dossier que, además de una carpeta completa por cada una de las obras, con datos, memoria, fotos y planos, incluye también dos listados, uno con los nombres de las nueve obras que han seleccionado para esta publicación: **Porto do Son, Malpica, Albergue, Bungalows, Hotel, Casa Chao, Casa C, Cornido y Rampa**. Unas palabras indican el uso, otras la ubicación, otros el nombre propio, todas suficientes para ser identificadas por lo que, en esencia, las define: lugar, uso y pertenencia. Y otro, éste de diecisiete palabras o acciones: **refugio, secuencia, camino, descubrir, deambular por un territorio, transición, rehacer, añadir, hacer sobre, prefabricación molde-hacer, prefabricación popular, hormigón in-situ exterior, impluvium-recoger, completar una traza, hormigón material doméstico, el terreno como material y regenerar renaturalizar**. Un listado paralelo a aquel de palabras que se extraían de su decálogo, aquellas con las que se configura el relato de su pensamiento arquitectónico. Este listado, como aquel, expone el habitual proceso en el discurso del estudio y que refleja una red de relaciones y acciones que flotan y operan sobre las obras y entre ellas. Un listado que también recuerda a aquella lista de verbos-acciones que Richard Serra¹⁶ proponía para operar sobre la materia. Una lista, en definitiva, que actúa como motor creativo para la transformación y creación de arquitectura, la arquitectura de estas obras en concreto. Y si decíamos que no son las palabras sino su determinada combinatoria la que establece el discurso, animo pues a combinar éstas para entender así parte de ese proceso de generación creativa.

Pero eso ya vino hecho. A la documentación y a las dos listas de obras y acciones acompaña un singular esquema, quizás lo más revelador, de las obras y las acciones ya relacionadas. Un esquema que se cose hacia ambos lados, de lista a lista y que genera una red de líneas entrecruzadas. De cada obra salen líneas hacia las acciones que les corresponden, o viceversa. El resultado es, además de gráficamente interesante, sus esquemas-boceto siempre lo son, revelador: casi todo se relaciona con todo, la red es densa.



FIG. 10

Todo un síntoma que anticipa una manera de pensar y hacer. Una densa red de relaciones que se reconfiguran en el mismo momento en que pasamos de una obra a otra o de una palabra a la otra.

No negaré que traté en vano de escribir-describir ordenadamente ese cúmulo de idas y venidas entre las dos columnas, a la izquierda las obras, a la derecha las acciones; pero el esfuerzo fue inútil, no había discurso posible más que la constatación de que no existe una obra aislada ni una acción aislada. Esa urdimbre cuenta, sea cual sea la relación que une una cosa con otra, la misma historia: la de un proceso, la de una manera de hacer arquitectura que atiende al territorio en el que asienta, que es plenamente consciente de que cada decisión y cada acción responden a una razón, de que la respuesta adecuada viene siempre después de la pregunta adecuada, de que la construcción se funde con el habitar, y la de que se habita y se construye con el lugar y para el lugar.

La arquitectura de CREUSECARRASCO se manifiesta en la capacidad de entender el proyecto no como una imposición, sino como un diálogo. Una arquitectura que asume que el acto de construir es un acto de responsabilidad. Porque ambos asumen una postura crítica, ¿qué otra postura cabe? frente al hacer de la arquitectura en general y hacia la suya en particular, evaluando su trabajo dentro de un contexto más amplio, en un hacer que radica en una capacidad de actuar que trasciende la mera producción de respuestas ya conocidas, transformando la acción de proyectar en un proceso de creación de una arquitectura profundamente humana.

A Coruña a 31 de marzo de 2025

Notas y referencias bibliográficas

- ¹ Henri Michaux, *Captar* (1979), en *Ideogramas en China* (Círculo de Bellas Artes, 2006), 118. Otra edición en Chantal Maillard (ed.), "Captar (1979)," en *Henri Michaux. Escritos sobre pintura* (Vaso Roto, 2018), 374.
- ² Aldo Rossi, *Para una arquitectura de tendencia. Escritos: 1956-1972* (Gustavo Gili, 1977); *La arquitectura de la ciudad*. (Gustavo Gili, 1971).
- ³ Kenneth Frampton, "Hacia un regionalismo crítico: seis puntos para una arquitectura de resistencia," *Perspecta: The Yale Architectural Journal* 20, (1983).
- ⁴ AA.VV, *Inquérito a Arquitectura Regional. A Arquitectura Popular em Portugal*, Sindicato Nacional dos Arquitectos, 1961.
- ⁵ Moisés Puente (ed.), "La grande y honrosa orfandad (1969)," en Alejandro de la Sota, *Escritos, conversaciones, conferencias* (Gustavo Gili, 2002), 51-52.
- ⁶ Maria Rilke, Rainer, *Cartas a un joven poeta* (trad. José María Valverde), (Alianza, 1980), 67.
- ⁷ Puente, op. cit., 10.
- ⁸ Samuel Beckett, *Worstward Ho* (Groove Press, 1983), 7. Edición en español, *Rumbo a peor* (Lumen, 2001).
- ⁹ Se ha empleado la edición digital del Diccionario de la lengua española (DLE), actualización de 2024. <https://dle.rae.es/>
- ¹⁰ En referencia a los 10 puntos que enumeran en su página web, <http://www.creusecarrasco.com/estudio>.
- ¹¹ Camilo José Cela, *Madera de boj* (Espasa Calpe, 1999), 13.
- ¹² Christian Norberg-Schulz, *Genius Loci. Towards a Phenomenology of Architecture* (Rizzoli, 1980).
- ¹³ Martin Heidegger, *Construir, habitar, pensar en Conferencias y artículos* (trad. Eustaquio Barjau), (Ediciones del Serbal, 1994), 107-119.
- ¹⁴ Alessandra Latour, "La habitación, la calle y el consenso humano," en Louis I. Kahn, *Escritos, conferencias y entrevistas*, *El Croquis* ed. (2003): 276.
- ¹⁵ Richard Sennet, *El artesano* (Anagrama, 2009).
- ¹⁶ Richard Serra, *Verb List*, 1967, Museum of Modern Art. <https://www.moma.org/collection/works/152793>.

list, like the other, exposes the usual process in the studio's discourse, reflecting a network of relationships and actions that float and operate over and between the projects. A list that also recalls the list of action-verbs that Richard Serra¹⁶ proposed for working with materials. In short, a list that acts as a creative motor for the transformation and creation of architecture, the architecture of these works in particular. And if we said that it is not the words but their particular combination that establishes the discourse, I encourage you to combine them in order to help understand part of this process of creative generation.

But that was already done. The documentation and the two lists of works and actions are accompanied by a peculiar diagram, perhaps the most revealing, of the works and actions already listed. A diagram that is stitched together on both sides, from list to list, generating a network of intersecting lines. De cada obra salen líneas hacia las acciones que les corresponden, o viceversa. El resultado es, además de gráficamente interesante, sus esquemas-boceto siempre lo son, revelador: casi todo se relaciona con todo, la red es densa. Todo un síntoma que anticipa una manera de pensar y hacer. Una densa red de relaciones que se reconfiguran en el mismo momento en que pasamos de una obra a otra o de una palabra a la otra.

I won't deny that I tried in vain to write or describe in an orderly fashion this accumulation of comings and goings between the two columns, on the left the projects, on the right the actions, but the effort was in vain: there was no possible discourse other than the realisation that there is no such thing as an isolated work or an isolated action. This tangled web tells the same story, regardless of the relationship between one thing and another: that of a process, that of a way of creating architecture that takes into account the territory in which it is located, which is fully aware that every decision and every action responds to a reason, that the appropriate response always comes after the appropriate question, that the process of construction merges with that of inhabiting, and that one inhabits and constructs with the place and for the place.

The architecture of CREUSECARRASCO is manifested in the ability to understand the project not as an imposition, but as a dialogue. An architecture that assumes that the act of building is an act of responsibility. As both assume a critical stance, what other stance is possible? in relation to the practice of architecture in general and to their own in particular, evaluating their work within a broader context, in a practice that is based on an ability to act that transcends the mere production of pre-established solutions, transforming the act of designing into a process of creating a profoundly human architecture.

A Coruña, 31 March 2025

Notes and bibliographic references

- ¹ Henri Michaux, *Captar* (1979), in *Ideogramas en China* (Círculo de Bellas Artes, 2006), 118. Another edition in Chantal Maillard (ed.), "Captar (1979)," in *Henri Michaux. Escritos sobre pintura* (Vaso Roto, 2018), 374.
- ² Aldo Rossi, *Para una arquitectura de tendencia. Escritos: 1956-1972* (Gustavo Gili, 1977) y *La arquitectura de la ciudad*. (Gustavo Gili, 1971).
- ³ Kenneth Frampton, "Hacia un regionalismo crítico: seis puntos para una arquitectura de resistencia," *Perspecta: The Yale Architectural Journal* 20, (1983).
- ⁴ AA.VV, *Inquérito a Arquitectura Regional. A Arquitectura Popular em Portugal*, Sindicato Nacional dos Arquitectos, 1961.
- ⁵ Moisés Puente (ed.), "La grande y honrosa orfandad (1969)," in Alejandro de la Sota, *Escritos, conversaciones, conferencias* (Gustavo Gili, 2002), 51-52.

Figuras / Figures

FIG. 01. Caseta Quilmas / Quilmas Booth. Fuente y Autor / Source and Author: © Jorge Mejide.

FIG. 02. Porto do Son Porto do Son. Fuente y Autor / Source and Author: © Jorge Mejide.

FIG. 03. Puerto de Malpica / Malpica Port. Fuente y Autor / Source and Author: © Jorge Mejide.

FIG. 04. Centro Social / Social Center. Fuente y Autor / Source and Author: © Jorge Mejide.

FIG. 05. Hotel Bela Fisterra / Bela Fisterra Hotel. Fuente y Autor / Source and Author: © Jorge Mejide.

FIG. 06. Hotel Bela Fisterra / Bela Fisterra Hotel. Ladder. Escalera. Fuente y Autor / Source and Author: © Jorge Mejide.

FIG. 07. Albergue Bela Muxía / Bela Muxía Hostel. Fuente y Autor / Source and Author: © Jorge Mejide.

FIG. 08. Casa Chao / Chao House. Fuente y Autor / Source and Author: © Jorge Mejide.

FIG. 09. Casa C / C House. Fuente y Autor / Source and Author: © Jorge Mejide.

FIG. 10. Puerto de Malpica / Malpica Port. Fuente y Autor / Source and Author: © Jorge Mejide.

Bibliography

- AA.VV. *Inquérito a Arquitectura Regional. A Arquitectura Popular em Portugal*. Sindicato Nacional dos Arquitectos, 1961.
- Beckett, Samuel. *Worstward Ho*. Groove Press, New York, 1983 (edición en español, *Rumbo a peor*, Lumen, 2001).
- Cela, Camilo José. *Madera de boj*. Espasa Calpe, 1999.
- CREUSECARRASCO. Página web, <http://www.creusecarrasco.com/>
- Frampton, Kenneth. "Hacia un regionalismo crítico: seis puntos para una arquitectura de resistencia," *Perspecta: The Yale Architectural Journal* 20 (1983).
- Heidegger, Martin. *Conferencias y artículos* (trad. Eustaquio Barjau). Ediciones del Serbal, 1994 (edición consultada segunda edición revisada 2001).
- Latour, Alessandra. *Louis I. Kahn. Escritos, conferencias y entrevistas*. El Croquis ed. 2003.
- Maillard, Chantal (ed.). *Henri Michaux. Escritos sobre pintura*, Vaso Roto, 2018.
- Michaux, Henri. *Ideogramas en China*. Círculo de Bellas Artes, 2006.
- Norberg-Schulz, Christian. *Genius Loci. Towards a Phenomenology of Architecture*. Rizzoli, 1980.
- Puente, Moisés (ed.). *Alejandro de la Sota. Escritos, conversaciones, conferencias*. Gustavo Gili, 2002.
- Rilke, Rainer Maria. *Cartas a un joven poeta* (trad. José María Valverde). Alianza, 1980.
- Rossi, Aldo. *Para una arquitectura de tendencia. Escritos: 1956-1972*, Gustavo Gili, 1977.
- Rossi, Aldo. *La arquitectura de la ciudad*. Gustavo Gili, 1971.
- Sennet, Richard. *El artesano*. Anagrama, 2009.
- Serra, Richard. *Verb List*. Museum of Modern Art. <https://www.moma.org/collection/works/152793>.

⁶ Maria Rilke, Rainer, *Cartas a un joven poeta* (trad. José María Valverde), (Alianza, 1980), 67.

⁷ Puente, op. cit., 10.

⁸ Samuel Beckett, *Worstward Ho* (Groove Press, 1983), 7.

⁹ The 2024 update of the digital version of the Dictionary of the Spanish Language (DEL) has been used. <https://dle.rae.es/>

¹⁰ Referring to the ten points they list on their website, <http://www.creusecarrasco.com/estudio>.

¹¹ Camilo José Cela, *Madera de boj* (Espasa Calpe, 1999), 13.

¹² Christian Norberg-Schulz, *Genius Loci. Towards a Phenomenology of Architecture* (Rizzoli, 1980).

¹³ Martin Heidegger, *Construir, habitar, pensar en Conferencias y artículos* (trad. Eustaquio Barjau), (Ediciones del Serbal, 1994), 107-119.

¹⁴ Alessandra Latour, "La habitación, la calle y el consenso humano," in Louis I. Kahn, *Escritos, conferencias y entrevistas*, *El Croquis* ed. (2003): 276.

¹⁵ Richard Sennet, *El artesano* (Anagrama, 2009).

¹⁶ Richard Serra, *Verb List*, 1967, Museum of Modern Art. <https://www.moma.org/collection/works/152793>.

Jorge Mejide Tomás

Madrid, 1965. ETSA A Coruña 1991. MH y premio PFC. Premio Nacional PFC ISOVER. Máster en Proyectos Integrados CSA Fundación Antonio Camuñas 1992-1993. Estudio Juan Navarro Baldeweg 1992-1993. Estudio Carlos Mejide Calvo 1993-2001. Miembro Comisión de Cultura COAG A Coruña 1996-1998. Estudio propio desde 2001 con diversos colaboradores. Profesor de Proyectos Departamento de Proyectos, Urbanismo y Composición ETSAC desde 1996. Profesor Diseño de Interiores 2007-2015. Profesor Grado de Paisaje UDC-USC desde 2022. Presidente y miembro tribunal PFC y MUA. Coordinador Taller A MUA desde 2015. Finalista y seleccionado Bienal Arquitectura Española 1999 y 2001. Premio Rodolfo Ucha 2003. Otros premios de obra y concursos locales y nacionales. Colaborador en revistas y blogs de arquitectura.

Madrid, 1965. Graduate from A Coruña University School of Architecture 1991. Honourable Mention and End of Degree Project Award. National ISOVER End of Degree Project Prize. Master's Degree in Integrated Projects from the Antonio Camuñas Foundation Higher School of Architecture 1992-1993. Juan Navarro Baldeweg studio, 1992-1993. Carlos Mejide Calvo studio, 1993-2001. Member of the Cultural Committee of the Official Association of Architects of A Coruña, 1996-1998. Own studio since 2001, working with a range of collaborators. Professor of Projects, Department of Projects, Urbanism and Composition at the A Coruña University School of Architecture since 1996. Professor of Interior Design 2007-2015. Professor on the Landscape Degree from the University of A Coruña-University of Santiago de Compostela since 2022. Chairman and tribunal member for end-of-degree project and master's degree in Architecture. Coordinator of master's degree workshop since 2015. Finalist and prizewinner at the Spanish Biennial of Architecture of 1999 and 2001. Winner of the 2003 Rodolfo Ucha Award. Winner of other prizes for projects and local and national awards. Collaborator with architecture journals and blogs.