Departamento de Proyectos Arquitectónicos

Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid

**Veranear de nuevo. Reinterpretación de la modernidad en
algunas casas ibéricas de los 1950s.**

Iván Yllera Díaz de Bustamante, Arquitecto

Director:

Javier Frechilla Camoiras, Doctor Arquitecto

2016

Tribunal nombrado por el Mgfco. Y Excmo. Sr. Rector de la
Universidad Politécnica de Madrid, el día

Presidente D.

Vocal D.

Vocal D.

Vocal D.

Secretario D.

Realizado el acto de defensa y lectura de Tesis el día
en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid

Calificación:

EL PRESIDENTE

LOS VOCALES

EL SECRETARIO

ÍNDICE

VERANEAR DE NUEVO. REINTERPRETACIÓN DE LA MODERNIDAD EN
ALGUNAS CASAS IBÉRICAS DE LOS 1950s.

Índice

Resumen / Abstract

0	Introducción	13
0.1	Hipótesis: La cotidiana modernidad de Coderch, Távara y Sáenz de Oíza antes de 1960.	15
0.2	Metodología y Estructura de la investigación.	17
	Tres casas de los 1950s como muestras menores de la temprana revisión de la modernidad en España y Portugal.	
0.3	Estado de la cuestión en el contexto actual.	28
0.4	Introducción al tema y objetivos.	32
1	La Casa Objeto de José Antonio Coderch. Casa Olano en Comillas, Santander, 1957.	57
1.1	Buscar un Norte.	59
1.2	Casa Olano, objeto controlado.	65
1.3	Las casas y sus objetos. Coderch, Correa y Milá en Cadaqués.	81
	Anexo I: Planos de proyecto de la Casa Olano en Comillas.	91
2	La circunstancia de Fernando Távara. Casa Dr. Fernando Ribeiro da Silva en Ofir, Fao, Esposende, 1956-1958.	121
2.1	Desde el principio moderno.	123
2.2	Modernidad revisada. Casa en Ofir.	127
2.3	Távara y las preexistencias.	144
	Anexo II: Planos de proyecto de la Casa Dr. Fernando Ribeiro da Silva en Ofir.	149

3 El volver a empezar de Sáenz de Oíza. Casa Dr. Fernando Gómez en Durana, Álava, 1959-1960.	193
3.1 De viviendas a casas.	195
3.2 Proyectar un lugar. Casa en Durana.	201
3.3 Sáenz de Oíza como constructor de lugares opuestos.	224
Anexo III: Planos de proyecto de la Casa Dr. Fernando Gómez en Durana.	237
4 Conclusiones:	
La modernidad siguió después del verano. Sobre la modernidad <i>Super Normal</i> .	267
Anexo IV: Cronología gráfica seleccionada de la obra de Coderch, Távora y Sáenz de Oíza.	297
5 Bibliografía	309
Anexo V: Fragmentos de una conversación con Federico Correa en su estudio.	327
Agradecimientos	339

RESUMEN / ABSTRACT

RESUMEN

Entre los días 12 y 16 de Septiembre de 1962, tras la desaparición de los CIAM, tuvo lugar en la abadía de Royaumont, Francia, el primer encuentro internacional del Team 10. En la lista de invitados se incluyó a tres arquitectos ibéricos: los españoles José Antonio Coderch (1913-1984) y Francisco Javier Sáenz de Oíza (1918-2000), y el portugués Fernando Távora (1923-2005). Partiendo de esta coincidencia, y destacando a los tres autores como una representación de los arquitectos del Sur de Europa que forman parte del cambio generacional del Movimiento Moderno, la tesis estudia la temprana reinterpretación de la modernidad que se lleva a cabo en la península ibérica durante los años 1950s. Para ello se analizan tres casas de veraneo, proyectos aparentemente menores de cada uno de ellos, que se convirtieron en una oportunidad para experimentar nuevos caminos y soluciones de proyecto:

La Casa Olano en Comillas, Santander (1957), de Coderch; La Casa Dr. Fernando Ribeiro da Silva en Ofir, Fao, Esposende (1958), de Távora; y la Casa Dr. Fernando Gómez en Durana, Álava (1959), de Sáenz de Oíza.

Con el análisis de las tres casas como ejemplos contruidos singulares, y algo heterodoxos, se detecta la sintonía de los tres autores, y otros arquitectos ibéricos de la época, con la actitud, aspiraciones y propuestas de la generación europea que estaba liderando el debate arquitectónico internacional en aquel momento, cuando la modernidad acabaría formando parte de la vida cotidiana.

ABSTRACT

Between the 12th and 16th of September 1962, following the end of CIAM, the first international meeting of Team 10 took place at the Abbey of Royaumont, France. The guest list included three Iberian architects: Spaniards José Antonio Coderch (1913-1984) and Francisco Javier Sáenz de Oíza (1918-2000), and the Portuguese Fernando Távora (1923-2005). Based on this coincidence, and highlighting the three authors as representing architects of Southern Europe that formed part of the generational change of the Modern Movement, the thesis studies the early reinterpretation of modernity that took place on the Iberian peninsula during the 1950s. To that end, the investigation is focused on three summer houses, seemingly minor projects each, which provided opportunities to experiment with new ways and project solutions:

Olano House in Comillas, Santander (1957), Coderch; Dr. Fernando Ribeiro da Silva House in Ofir, Fao, Esposende (1958) by Távora; and Dr. Fernando Gómez House in Durana, Álava (1959), Sáenz de Oíza.

With the analysis of the three houses as singular and somewhat unorthodoxly built examples, we can detect the harmony of the three authors, and other Iberian architects of the time, with the attitude, aspirations and proposals of the European generation which was leading the international architectural debate at that time, when modernity began to form part of everyday life.

Participantes del encuentro del Team 10 en Royaumont, Francia, 1962, paseando por los jardines de la abadía.

0

INTRODUCCIÓN

0.1 Hipótesis: La cotidiana modernidad de Coderch, Távora y Sáenz de Oíza antes de 1960.

La hipótesis de trabajo que propone la presente tesis doctoral parte de una coincidencia: la presencia de tres arquitectos ibéricos; los españoles José Antonio Coderch (1913-1984) y Francisco Javier Sáenz de Oíza (1918-2000), y el portugués Fernando Távora (1923-2005); en la lista de invitados que se redacta para el primer encuentro internacional organizado por miembros del Team 10 en la abadía de Royaumont, Francia, en 1962. Con aquel encuentro se materializa la disolución de los CIAM y un relevo generacional. Los arquitectos nacidos entre guerras, la tercera generación del Movimiento Moderno, pasan a liderar el debate internacional y entre ellos, con la invitación a Royaumont, se incluye a Coderch, Távora y Sáenz de Oíza.

¿Por qué se decide invitar a los tres autores ibéricos como una representación adecuada de los arquitectos del Sur?, ¿ya habían sido capaces de realizar obras que proponían soluciones que interesaron a sus colegas europeos?, ¿Fue acertada aquella invitación?, ¿no había un estado de aislamiento y atraso en la península durante los años 1950s?, ¿fueron capaces de revisar con acierto una modernidad que todavía no había tenido la oportunidad de agotarse en la península?

La investigación que se desarrolla a continuación se propone apoyar la tesis, también defendida por otros autores, que sugiere que en España y Portugal, durante los años 1950s ya hay arquitectos que son capaces de construir obras que no sólo coinciden con las aspiraciones y actitud de la vanguardia europea de aquellos años sino que, en algunos casos, incluso se adelantan a lo que se desarrollará durante los 1960s en Europa.

Junto a otros autores, Coderch, Távora y Sáenz de Oíza colaborarán en la introducción de la modernidad en la vida cotidiana, para conseguir dejar atrás tanto el

pasado elitista de la primera modernidad, como el peso y monumentalidad de la arquitectura pseudo-tradicional alentada desde el poder.

0.2 Metodología y Estructura de la investigación.

Tres casas de los 1950s como muestras menores de la temprana revisión de la modernidad en España y Portugal.

Para llevar a cabo la investigación que se propone en la hipótesis de partida; en la que se comenzaba destacando la coincidencia de Coderch, Távora y Sáenz de Oíza en la lista de invitados al encuentro del Team 10 en Royaumont (1962) y se planteaba que al final de los 1950s, en la península ibérica había arquitectos que no sólo sintonizaban con lo que proponían sus colegas europeos, sino que incluso se adelantaron en algunos aspectos; se ha propuesto concentrar la atención en tres viviendas unifamiliares de veraneo que desarrollan cada uno de ellos en la segunda mitad de la década de los 1950s, unos años antes de aquella invitación del Team 10.

Las tres casas objeto de estudio son la Casa Olano en Comillas, Santander (1957) de José Antonio Coderch (junto a su socio Manuel Valls), la Casa Dr. Fernando Ribeiro da Silva en Ofir, Fao, Esposende (1956-1958) de Fernando Távora y la Casa Dr. Fernando Gómez en Durana, Álava (1959-1960) de Francisco Javier Sáenz de Oíza.

Se proponen estas tres casas de finales de los 1950s como muestras construidas que, aunque pueden considerarse en cierto sentido menores, expresan en su proceso de proyecto y construcción, una síntesis de muchos de los aspectos en los que estaban trabajando sus autores en aquellos años.

Los tres ejemplos objeto de estudio son casas de veraneo (aunque la Casa en Durana también se acabaría viviendo durante todo el año) que gozaban de plena libertad para relacionarse con el entorno en el que se construyeron.

Se estudia el veraneo de aquellos años como oportunidad para llevar una vida liberada de la conservadora rigidez de la época, y no tanto por sus aspectos sociológicos o históricos, sino más bien por ser un tiempo en el que se abría la oportunidad de experimentar con proyectos que

admitieran una relación cotidiana con la modernidad que comenzaba a asimilarse en la sociedad española y portuguesa. De esta forma, el tema del veraneo ha sido importante para esta tesis en cuanto a su implicación en el proceso de proyecto, por su programa funcional abierto a reinterpretar la vida doméstica convencional de aquellos años, por la íntima relación con el lugar y por su influencia en el resultado construido de las tres casas.

Las casas protagonistas de la tesis se han estudiado recurriendo a los planos originales de proyecto que sirvieron para su construcción, a las publicaciones de la época en las que aparecieron, manteniendo conversaciones con testigos del momento en que se construyeron y, por último, realizando sendas visitas a cada una de ellas para experimentar *in situ* su estado actual y el paisaje en el que fueron construidas.

Documentación Casa Olano.

La Casa Olano fue publicada en numerosas publicaciones mencionadas en el estado de la cuestión de la presente tesis, así como en la bibliografía.

Alguno de los planos del proyecto se han podido consultar en el archivo digital del Docomomo Ibérico, también se ha visitado el Arxiu Coderch situado en la ETSA del Vallès (San Cugat del Vallès) de la Universitat Politècnica de Catalunya, donde también se ha consultado documentación relacionada con la Casa Olano y otras obras de Coderch como la Casa Ugalde y la Casa Coderch en Caldetas o la Casa Senillosa y la Casa Coderch-Milà en Cadaqués.

Completando esta documentación, se ha tenido acceso a los planos, que aún conserva la propiedad, del proyecto de la Casa Olano. Se han incluido en un anexo del capítulo que se refiere a Coderch para facilitar el estudio de la casa a investigadores interesados en ella, siendo alguno de esos planos inédito.

Para conocer la experiencia personal de Coderch durante los veranos de los 1950s en la costa mediterránea, y relacionada con la documentación que se refiere a la Casa Olano, se ha obtenido información y documentación de la Casa Villavecchia en Cadaqués, Gerona (1955), de Federico Correa y Alfonso Milá, como ejemplo de casa de veraneo realizada unos años antes por los discípulos y antiguos colaboradores de Coderch, con el que comparten su trabajo previo a la Casa Olano. También se ha obtenido información sobre otras casas de Correa y Milá en Cadaqués relacionadas con la obra de Coderch como la Casa Juliá (1956). Se consultó en el Ayuntamiento de Cadaqués la información relativa a estas casas y de otros autores como Peter Harnden y Lanfranco Bombelli, obras catalogadas por su valor arquitectónico.

En Barcelona se visitó el Archivo Histórico del COAC, donde se está elaborando el archivo de la obra de Correa y Milá. En la misma visita a Barcelona se mantuvo una prolongada conversación con Federico Correa en su estudio de la plaza San Jaime.

Documentación Casa Dr. Fernando Ribeiro da Silva en Ofir.

Aparte de las publicaciones mencionadas en el estado de la cuestión y en la Bibliografía, se ha visitado la Fundación Instituto Marquês da Silva en Oporto, donde está el archivo de la obra de Fernando Távora. Allí se pudieron estudiar los planos originales de la Casa de Ofir y algunas fotos de la época. También se pudo examinar documentación relativa a otros proyectos relacionados con la tesis como la Casa sobre el mar (1950) que realizó como Proyecto Fin de Carrera, el Parque Municipal Quinta da Conceição en Matosinhos, y dentro de éste el Pabellón de Tenis (1957), la Escola Primária do Cedro en Vila Nova de Gaia (1957-1961), el proyecto de una Casa en la playa (1959) y el Mercado Municipal de Santa María da Feira en Vila da Feira (1953-1959).

También se ha visitado el centro de documentación de la *Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto* (FAUP), donde se pudo consultar los planos y dibujos originales del Proyecto Fin de Carrera de Távora (la Casa sobre el mar).

Se incluye un anexo con reproducciones de los planos originales consultados de la Casa en Ofir.

Documentación Casa Dr. Fernando Gómez en Durana.

Como en las otras casas, completando la documentación consultada que se especifica en la bibliografía y en el estado de la cuestión, se ha podido tener acceso a los planos originales del proyecto de la Casa del Dr. Fernando Gómez en Durana, alguno de ellos inédito. También se han consultado fotos de la época realizadas por el fotógrafo Alberto Schommer.

En la visita a la Casa en Durana, el autor pudo realizar fotografías del estado actual y comprobar algunas diferencias entre la obra finalmente construida y la casa proyectada.

Se consultó en el archivo histórico de Vitoria la documentación relativa a la Casa en Durana, obteniendo información relacionada con la licencia y la acometida de agua.

Como en las casas anteriores, también se incluye un anexo con reproducciones de los planos originales consultados de la Casa en Durana.

Viajes y Conversaciones

Aparte de consultar documentación original y publicada sobre las tres casas, se ha considerado fundamental viajar a Comillas, Ofir y Durana, para visitar cada una de ellas y conocer la obra construida *in situ*, así como el paisaje en el que se encuentran.

La documentación gráfica y escrita es imprescindible, pero no es capaz de transmitir la realidad física y

sensorial de la obra construida, que considero no es completa hasta que no se recorre la arquitectura, se tocan sus superficies, se huelen sus materiales y se experimenta su interior.

Viaje a Comillas

Por circunstancias personales y familiares, Comillas ya era un lugar conocido para mi desde la infancia; pero visitar la Casa Olano como objeto de estudio, relacionándola con la época en que se construyó y enmarcándola dentro de la obra de Coderch ha servido para entender mejor el camino personal que el maestro catalán ya estaba recorriendo al final de los 1950s, así como la singularidad que supuso para él construir una casa en el Cantábrico.

Se ha podido visitar la casa con tranquilidad, recorriendo el interior de cada estancia y caminando por el prado que la rodea, hasta la orilla de la ría de la Rabia. Las conversaciones con la mujer, en la época del encargo, de Paco Olano y con una hija de ambos, actual propietaria de la casa, han aportado datos muy útiles para la investigación.

Viaje a Cadaqués

Entre los viajes que se han realizado para el estudio de la obra de Coderch, se pasaron unos días en Cadaqués, en el extremo Norte de la Costa Brava de Gerona, con el objetivo de visitar algunas casas de Federico Correa y Alfonso Milá, y del propio Coderch.

Se visitaron la Casa Villavecchia, la Casa Julià, la Casa Rumeu y la Casa Marti Rimbau, pudiendo entrar en todas ellas y tener conversaciones con sus propietarios. La estancia en Cadaqués también sirvió para investigar sobre el tipo de veraneo que experimentó Coderch junto a Correa y Milà y otros autores de la época como Peter Harnden y Lanfranco Bombelli durante los años 1950s.

Viaje a Ofir

Ofir, sin embargo, era un lugar desconocido para el autor de esta tesis. Había viajado a Portugal en varias ocasiones recorriendo gran parte de su geografía, pero nunca más al Norte de Oporto.

La visita al pinar de Ofir, sus dunas, playa y marisma fue de gran utilidad para tratar de entender la relación que definió Távora entre la Casa del Dr. Fernando Ribeiro da Silva y un paisaje tan singular. Gracias a la actual propiedad de la casa, un hijo del Dr. Ribeiro da Silva, se pudo visitar parcialmente el interior de la casa y recorrer el jardín alrededor de la misma, realizando fotografías del estado actual de la casa y sus alrededores. La escala, la relación entre los tres pabellones y su materialidad se pudo experimentar en primera persona.

En el viaje a Ofir, también se aprovechó para realizar un recorrido por los alrededores de Oporto y visitar otras obras de Fernando Távora relacionadas con la tesis como son el Parque Municipal Quinta da Conceição en Matosinhos, la Escola Primária do Cedro en Vila Nova de Gaia y el Mercado Municipal de Santa María da Feira en Vila da Feira. Visitando la obra de Távora se puede apreciar el esmero con el que se construyeron sus proyectos, modificados por el paso del tiempo, pero aún llenos de cualidades.

Viaje a Durana

La primera sorpresa al llegar a Durana fue su cercanía a Vitoria y, en cierto sentido, también su lejanía pues a pesar de estar en la periferia de la capital alavesa, Durana está rodeada de tierras labradas y disfruta de la paz de una población rural.

Se pudo visitar la casa también con tranquilidad, tanto el interior de todas sus estancias como el jardín que la rodea y realizar fotografías de su estado actual.

La conversación con la actual propietaria, hija del Dr. Fernando Gómez, aportó información valiosa sobre las

circunstancias que rodearon al encargo y construcción de la casa. La obra construida cumple prácticamente con todo lo dibujado en proyecto, exceptuando la posición de la escalera que sube al despacho que está bajo la cubierta, suspendido sobre los dormitorios, que finalmente está situada en otra posición diferente a la que reflejan los planos. También se pueden apreciar algunas variaciones en los huecos de fachada y los finalmente ejecutados, principalmente en el cuarto de estar.

Estructura de la tesis doctoral

Según expresa el índice de la investigación, se ha estructurado la tesis en cinco partes:

Una primera parte introductoria en la que se presenta la hipótesis de partida, el estado de la cuestión en el contexto actual, la metodología que se ha empleado para desarrollar el trabajo y una introducción al tema propuesto en el que se trata de acotar el objeto de estudio, la época y los personajes protagonistas.

Tras el capítulo introductorio, se dedica un capítulo a cada uno de los tres autores protagonistas, Coderch, Távora y Sáenz de Oíza, y a las casas estudiadas: Casa Olano, Casa en Ofir y Casa en Durana respectivamente.

El capítulo dedicado a Coderch está estructurado en tres partes:

Una primera parte introductoria en la que se estudian los primeros años de búsqueda personal, en los que las referencias que le animan a seguir un camino propio le distancian de algunos autores españoles de la época para acercarle a otros arquitectos extranjeros como Gio Ponti y Bernard Rudofsky, así como a la arquitectura popular anónima de Ibiza y la costa mediterránea peninsular.

En la segunda parte se analiza en detalle la Casa Olano en Comillas como muestra construida sobre la que relacionar las herramientas de proyecto y los intereses compartidos por Coderch con los miembros del Team 10 y otros autores de la época. Y por último, como tercera parte del capítulo dedicado a Coderch, se estudian algunas obras situadas en Cadaqués, Gerona, de Federico Correa y Alfonso Milá, así como del propio Coderch, por tratarse de ejemplos de casas de veraneo en las que se incorpora con naturalidad la modernidad unos años antes de proyectar la Casa Olano, así como del encuentro de Royaumont. Como ejemplo paradigmático de esas casas de veraneo que se construyen en Cadaqués durante los 1950s, y que se acabaría convirtiendo en modelo a seguir, como

casa integrada en el tejido urbano de Cadaqués valorando las preexistencias y, al mismo tiempo, incorporando elementos de la modernidad, se presta una atención especial a la Casa Villavecchia de Correa y Milá.

Como Anexo al capítulo 1 se incluyen reproducciones de los planos del proyecto de la Casa Olano para facilitar su estudio.

El siguiente capítulo, centrado en Fernando Távora, se inicia con una primera parte en la que se recorren los primeros años del arquitecto portugués, destacando su proyecto fin de carrera, La Casa sobre el mar (1950), y el Mercado Municipal de Vila da Feira (1953-1959) como ejemplos de su temprano compromiso con la modernidad, así como con la vida que se generaría alrededor de sus edificios, entendiéndolos como lugares de encuentro.

A continuación se analiza la casa de Ofir como síntesis de su posición como defensor de la tercera vía que incorpora la modernidad incluyendo elementos de la tradición local, tanto constructivos como culturales y de relación con el entorno natural. Junto a la Casa de Ofir, se relacionan con esta actitud otras obras coetáneas de Távora como la Escola Primária da Quinta do Cedro en Vila Nova de Gaia (1957-1961). Analizando la modernidad doméstica de la Casa de Ofir, así como su relación con el paisaje en el que se construye; se relaciona con un autor, ajeno aparentemente al contexto portugués, que construye algunos refugios para veranear en Cape Cod, Estados Unidos, al final de los 1940s: Marcel Breuer. Como tercera parte del capítulo de Távora, se estudia la importancia de las preexistencias ambientales, culturales e históricas en su obra, como demuestra en sus intervenciones dilatadas en el tiempo en el Parque Municipal Quinta da Conceição de Matosinhos (1956-1993), y en obras posteriores como la Pousada de Santa Marinha da Costa (1972-1985) y la Casa en la Quinta da Cavada (1989-1990) en Guimaraes.

Como Anexo al capítulo 2 se incluyen reproducciones de los planos de proyecto de la Casa en Ofir.

Y como tercer protagonista, e invitado a Royaumont, Francisco Javier Sáenz de Oíza. El capítulo dedicado al arquitecto navarro se inicia diferenciando entre los proyectos de vivienda colectiva y los de vivienda unifamiliar, o casas, que realiza, coincidiendo el proyecto de la Casa en Durana con un momento de inflexión en su carrera, en el que comienza a trabajar en solitario, sin socios. Este capítulo continúa desarrollando ese momento de cambio que inicia con la Casa en Durana y el proceso de proyecto que le lleva a desarrollar una solución inesperada, llena de sugerencias y posibilidades que continuará desarrollando en proyectos posteriores. En paralelo a este estudio, se asocia la Casa en Durana con la actitud y trabajo de un miembro destacado del Team 10, Ralph Erskine, que fue capaz de desarrollar un lenguaje propio como herramienta para crear un lugar a través del proyecto, como el propio Sáenz de Oíza lograría en Durana, resaltando las coincidencias a la hora de interpretar la relación de la Casa con el paisaje.

El capítulo de Sáenz de Oíza se termina comparando dos maneras opuestas de interpretar el lugar en dos casas, posteriores a la Casa en Durana, en las que continúa ejercitando su capacidad propositiva para construir un lugar a través de la arquitectura, como ya hiciese en Álava: Por un lado, la ampliación de la Casa Huarte en Formentor (1969), como ejemplo de desmaterialización de los límites construidos, intensificando las cualidades existentes en el paisaje; y como ejemplo opuesto, la Casa Echevarría en Madrid (1971), como materialización de los límites.

Como Anexo al capítulo 3 también se incluyen los planos del proyecto de la Casa en Durana para facilitar su estudio.

El último capítulo, en el que se incluyen las conclusiones relacionando entre sí las tres casas protagonistas, destacando la capacidad de Coderch, Távora, Sáenz de Oíza y otros arquitectos ibéricos, para incorporar la modernidad a la vida cotidiana de los que habitan sus casas, sin imposturas ni rigideces estilísticas, con naturalidad, alcanzando una sublime cotidianidad que, según el autor, podría estar cerca de la Supernormalidad detectada, muchos años después, por Jasper Morrison y Naoto Fukasawa en los objetos que seleccionan para la exposición *Super Normal. Sensations of the Ordinary* que organizan en 2007.

Como Anexo a las conclusiones se incluye una cronología gráfica, seleccionada por el autor, de las obras fundamentales de Coderch, Távora y Sáenz de Oíza, en relación con la tesis presentada.

Tras las conclusiones se incluye la Bibliografía, organizada en cinco grupos:

El primer grupo incluye una bibliografía específica sobre el tema de la investigación, pero de carácter general, que ha servido para el estudio de la época y las obras de arquitectura relacionadas con el tema de las casas de veraneo, así como el cambio generacional producido con el liderazgo del Team 10.

Los tres grupos siguientes incluyen la bibliografía específica referida a cada una de las tres casas protagonistas y sus autores: Coderch, Távora y Sáenz de Oíza.

Por último, se incluyen algunas tesis doctorales relacionadas con la investigación.

Tras la bibliografía se incluye un anexo en el que se han transcrito fragmentos de la conversación mantenida con Federico Correa en su estudio de Barcelona el 24 de noviembre de 2010, y los agradecimientos a las personas que han ayudado a poder realizar la presente tesis doctoral.

0.3 Estado de la cuestión en el contexto actual.

Para analizar el estado de la cuestión habría que diferenciar la documentación específica, de carácter general, que se ha consultado para acotar el tema propuesto (tanto de carácter internacional como dentro del contexto ibérico) y, por otro lado, la documentación estudiada que se refiere a las tres casas protagonistas y a sus tres autores: José Antonio Coderch, Fernando Távora y Francisco Javier Sáenz de Oíza.

En el ámbito internacional, la documentación consultada se ha centrado en obras que estudian el cambio generacional que se produce con la desaparición de los CIAM y la posterior aparición del Team 10 como sucesores de aquellos. En este sentido, ha sido de gran utilidad el libro de Max Risselada y Dirk van den Heuvel: *Team 10. 1953-81. In search of a utopia of the present*, en el que se recoge abundante documentación, tanto gráfica como escrita, sobre los diferentes encuentros del Team 10, incluyendo ensayos de diversos autores y entrevistas actuales con alguno de sus miembros. Hay mucha documentación sobre el Team 10, tanto de la obra que construyeron sus miembros como de los debates y textos que se produjeron en los encuentros que mantuvieron. Entre toda la documentación consultada en este sentido, cabría destacar la producida por Alison y Peter Smithson, sobre todo *Team 10 Meetings 1953-1984*, donde recuerdan lo vivido en los diferentes encuentros del Team 10, y el nº32 de la revista *AD: The Architectural Design* de 1962 titulado *Team 10 Primer 1953-1962*, en el que se hace referencia a la fundación del grupo. Han sido también importantes para la tesis numerosos artículos y ensayos de los Smithson, así como el catálogo de la exposición *As Found. The discovery of the ordinary. British architecture and art of the 1950s*, editado por Claude Lichtenstein y Thomas Schregenerberger en 2001. En aquella exposición se reúne un amplio resumen de lo producido por el *Independent Group*, del que formaban parte Alison y Peter Smithson, y de la formación del *New Brutalism*.

También se han consultado obras relacionadas con el estudio de viviendas de veraneo nórdicas, destacando algunas de Alvar Aalto, y de la influencia de la arquitectura realizada en Finlandia, Suecia y Dinamarca que tanto interesó a los arquitectos ibéricos de la época.

Se ha revisado la obra de Bruno Zevi, como autor influyente en aquellos años en los que proponía la arquitectura orgánica como evolución del Movimiento Moderno, incluyendo también el estudio de algunas obras de Kenneth Frampton como referencia para el estudio de la obra de muchos de los arquitectos citados.

Respecto al contexto ibérico, se han estudiado obras de autores como Antón Capitel y Gabriel Ruiz Cabrero, autores de obras significativas relacionadas con la época estudiada.

En cuanto al capítulo dedicado a Coderch, aparte de revisar los textos escritos por él, así como las entrevistas que concedió, se han estudiado las obras monográficas, entre las que destacan la de Carles Fochs, *J. A. Coderch de Sentmenat 1913-1984*, la de Antón Capitel y Javier Ortega, *J. A. Coderch: 1945-1976*, y la de Antonio Armesto y Rafael Díez, *José Antonio Coderch*. También se han consultado numerosos artículos y catálogos de exposiciones. Actualmente hay mucha documentación relacionada con Coderch y los años objeto de estudio.

Para el capítulo en el que se estudia la obra de Fernando Távora, y en particular la casa de Ofir, también se han revisado los textos escritos por él, así como las entrevistas que concedió, se han estudiado las obras monográficas, de las que destacan la de Luiz Trigueiros publicada por Blau, la de Antonio Esposito y Giovanni Leoni publicada por Electa, y el nº 14 de la revista DPA de la UPC de Barcelona, dedicado a Távora. Hay muchos artículos y ensayos sobre la obra de Távora, entre los que destaca el número 261 de la revista

Arquitectura del COAM, 1986, en el que se materializan las tres generaciones de la arquitectura moderna portuguesa en Távora, Siza y Souto de Moura, incluyendo una extensa conversación de Javier Frechilla con Fernando Távora. También han sido de gran utilidad algunas publicaciones recientes como el catálogo de la exposición *Fernando Távora Modernidade Permanente* y *Fernando Távora "minha casa"*, así como la publicación del *Diario de "bordo"* escrito por Távora durante los viajes que realiza en 1960.

Y sobre Sáenz de Oíza también hay mucho estudiado, pero parece que no hay tantas publicaciones como en el caso de Coderch y Távora. También se han revisado los textos escritos por él, así como las entrevistas que concedió, se han estudiado las obras monográficas, de las que destacan la que publica su hijo Javier Sáenz Guerra junto a Rosario Alberdi, y el número que le dedica la revista *El Croquis* en 1988, revisado y ampliado en 2002. Entre los ensayos y artículos han sido especialmente valiosos para la tesis los publicados por alumnos, colaboradores y autores que conocieron a Sáenz de Oíza como Rafael Moneo, José Manuel López-Peláez, Javier Vellés o Juan Daniel Fullaondo.

En la bibliografía se detallan las referencias de las obras estudiadas, así como alguna tesis doctoral relacionada con el tema propuesto.

sense-common-sense
 imagination versus common-sense
 2nd-chemin
 change and growth
 cluster
 la plus grande réalité du seul
 appropriated unit
 l'espace corridor
 stad als interieur van de Gemeenschap
 identity
 het oogenlik van core
 hierarchy of human associations
 mobility
 l'habitat pour le plus grand nombre
 harmony in motion
 aspect of ascending dimensions
 identifying devices
 Geliferentierde wooneenheid
 group tension

Conceptos desarrollados por el Team 10 en la portada de Forum 1959:9.

0.4 Introducción al tema.

Otterlo 1959, el final de los CIAM y el comienzo del Team 10.

Durante la década de los años 1950s se va fraguando la muerte de los CIAM¹ hasta que en 1959, en el Congreso CIAM'59 celebrado entre los días 7 y 15 de septiembre en el museo Kröler-Müller de Otterlo, Países Bajos, nace definitivamente el Team 10 y se materializa un cambio generacional.

La nueva generación, llamada por algunos la *Tercera Generación*, tomando el testigo de los pioneros del Movimiento Moderno, consideraban que tras los profundos cambios sociales y económicos posteriores a la Segunda Guerra Mundial, algunos dogmas y principios tenían que ser cuestionados y revisados para atender de una manera más adecuada a la compleja realidad del momento. Proponían una nueva vía que, basada en la modernidad ortodoxa del Movimiento Moderno, se abriese a nuevas oportunidades, recursos, atendiendo a los condicionantes característicos de cada lugar y a la cotidianidad de las personas que habitarían los espacios propuestos.

El congreso de Otterlo, considerado el último CIAM, fue organizado por Sandy van Ginkel y Jaap Bakema junto al comité de coordinación que estaba compuesto por John Voelcker, André Wogenscky, Alfred Roth, Ernesto Rogers, Blanche Lemco y los miembros del núcleo fundador del Team 10: Alison y Peter Smithson, Aldo van Eyck, Georges Candilis, Shadrach Woods, Giancarlo De Carlo y el mencionado Jaap Bakema.

La lista de invitados a participar en el congreso de Otterlo incluía a 43 arquitectos de 20 nacionalidades. Entre los participantes del Sur de Europa, tuvieron la

¹ Los CIAM, Congrès International d'Architecture Moderne, fueron los congresos internacionales organizados bajo el liderazgo de Le Corbusier y Sigfried Giedion para debatir sobre los principios arquitectónicos del Movimiento Moderno y de las posibles soluciones arquitectónicas a las cuestiones económicas y sociales del momento. Se celebraron desde 1928 (CIAM I en La Sarraz, Francia) hasta 1959 (CIAM XI en Otterlo, Países Bajos).

oportunidad de presentar su obra reciente dos jóvenes arquitectos ibéricos que ya habían logrado cierta notoriedad y reconocimiento por algunas obras construidas durante la década que estaba acabando.

Uno de ellos sería el portugués Fernando Távora (1923-2005) que ya había participado activamente en los anteriores encuentros CIAM organizados en Hoddesdon (1951), donde conoce a Le Corbusier, Aix-en-Provence (1953) y Dubrovnik (1956). Con 36 años, había construido algunas obras en los alrededores de Oporto como el Mercado Municipal de Vila da Feira (1953-59) y la casa de vacaciones en Ofir (1957-58). También había iniciado la que sería una de sus obras más reconocidas, el Parque Municipal de la Quinta da Conceição en Matosinhos (1956-93), en la periferia Norte de Oporto y la Escola Primária do Cedro en Vilanova de Gaia (1958-60). Obras que acabarían sirviendo de referencia para la arquitectura portuguesa posterior.

Mercado Municipal de Vila da Feira (1953-1959). El autor (2014).

El otro arquitecto ibérico que destacaría en aquel encuentro de Otterlo fue el español José Antonio Coderch de Sentmenat (1913-1984). Desde Barcelona llegaría al CIAM propuesto por José Luis Sert para presentar un gran proyecto que estaba desarrollando en aquel momento (y que desafortunadamente no se acabaría construyendo): la urbanización Torre Valentina (1959), un conjunto de viviendas y un hotel cuidadosamente integrados en un pinar de la Costa Brava.

Aparte del proyecto mencionado, Coderch incluyó, en los paneles que utilizó para la presentación de su obra ante sus colegas, algunas fotografías en blanco y negro, realizadas por su amigo el célebre fotógrafo Francesc Català - Roca, de viviendas unifamiliares de veraneo como la singular Casa Ugalde (1951) o la Casa Catasús (1956). Entre las casas presentadas, Coderch incluyó fotografías de una maqueta muy realista de una obra realizada recientemente fuera de su entorno natural de la costa catalana. Se trataba de la Casa Olano en Comillas, Santander, terminada en 1957.

Aunque mantuvieran las siglas CIAM en el congreso de Otterlo, los organizadores ya habían introducido cambios en el formato y contenido del mismo². La influencia de los llamados jóvenes CIAM y su identidad como grupo que comparte la necesidad de revisar los principios de la Carta de Atenas (1943) va adquiriendo relevancia a medida que avanza la década de los 1950s. Los que declaran oficialmente la muerte de los CIAM en el congreso de Otterlo, sin el consentimiento oficial de los veteranos fundadores de los mismos, ya comparten un discurso renovador en el CIAM IX de Aix-en-Provence (1953), donde se debate sobre el concepto de "habitat", y en el CIAM X celebrado en Dubrovnik en 1956, en el que se materializa el relevo generacional.

² RISSELADA, Max; van den HEUVEL, Dirk (edit.). *Team 10. 1953-81. In search of a utopia of the present*. Rotterdam, NAI Publishers, 2005.

Coderch explicando el proyecto de Torre Valentina en el CIAM '59 de Otterlo, Países Bajos, 1959. En la imagen superior, a la derecha, se puede apreciar una imagen de la maqueta de la Casa Olano.

CIAM '59 en Otterlo, Holanda, 1959. Coderch sentado en primera fila, primero de derecha a izquierda. Fernando Távara de pie en tercera fila, tercero de derecha a izquierda.

En Otterlo se abandona definitivamente la manera gráfica de presentar los trabajos de los anteriores CIAM, basada en una cuadrícula dividida en las cuatro funciones (vivir, trabajar, descansar y circular) definida por Le Corbusier para el CIAM VI de 1947. Se inicia una manera más libre de presentar los trabajos dejando a los participantes definir el criterio más adecuado para sus proyectos. El cambio no era sólo gráfico, la cuadrícula (*grid*) de los CIAM tenía connotaciones ideológicas de la ciudad funcional y también era una manera de estructurar el conocimiento y la realidad³. Modificar la *Grid* del CIAM significaba cambiar la percepción de la realidad y de la futura ciudad moderna, introduciendo una renovación de los valores presente en los proyectos presentados por los autores invitados.

A pesar de la escenificación de la muerte de los CIAM en Otterlo, el nuevo camino representado por el Team 10 no

³ PEDRET, Annie. *Dismantling the CIAM Grid: new values for modern architecture* en RISSELADA, Max; van den HEUVEL, Dirk (edit.). *Team 10. 1953-81. In search of a utopia of the present*. Rotterdam, NAI Publishers, 2005.

era realmente una ruptura, más bien una continuación renovada con un lenguaje más fresco, y una apertura a nuevos parámetros. El Team 10 propugnaba una estética abierta que Alison Smithson definiría como la extensión viva del funcionalismo⁴. Se proponía una continuidad; pero aceptando ciertos cambios. Las cuatro funciones de los CIAM: vivir, trabajar, descansar y circular, son sustituidas por una jerarquía de las relaciones humanas, desarrollada por Alison y Peter Smithson en los paneles que presentan en el CIAM IX de Aix-en-Provence de 1953: casa, calle, barrio y ciudad. La nueva jerarquía estaba relacionada con la aspiración compartida con otros miembros de su generación por democratizar los argumentos y procesos de proyecto.

La ciudad moderna se entendía como un lugar más participativo en el que las relaciones entre los ciudadanos y su entorno deberían propiciar una mayor sociabilidad. Hacer más habitables las ciudades tratando de recuperar cierto optimismo que a ayudase a superar los traumas de la Guerra e hiciera posible volver a creer en una sociedad capaz de convivir sin miedo. Para expresar ese optimismo hacia la época que se iniciaba, Alison y Peter Smithson incluyen en los paneles de Aix-en-Provence unas fotografías de niños jugando en las calles del barrio obrero de Bethnal Green, en la parte Este de Londres, tomadas por su amigo y compañero del *Independent Group* Nigel Hederson. Aquellas imágenes y la configuración de los paneles (alterando la *Grid* de los CIAM al sustituir las cuatro funciones) aparte de resultar algo provocadoras en aquel encuentro, anticipaban la intención de fijar la atención en las relaciones que se producían entre vecinos, en la vida ordinaria y sus actividades como temas de proyecto para construir entornos más habitables.

⁴ BOYER, M. Christine. *The Team 10 discourse: keeping the language of modern architecture alive and fresh* en RISSELADA, Max; van den HEUVEL, Dirk, 2005.

Vista parcial de los paneles presentados por Alison y Peter Smithson en el CIAM IX celebrado en Aix- en-Provence, Francia, 1953.

Pensar menos en las máquinas y más en las personas y sus relaciones abría un panorama más amplio que introducía elementos fenomenológicos, sociales y políticos. Las imágenes de los niños jugando se proponían como la mejor expresión de la vida urbana, reforzando alguno de los valores expresados por el Team 10: improvisación, intuición, una coreografía urbana y una mayor flexibilidad territorial⁵. Los paneles de los Smithson con las imágenes de los niños jugando en las calles estaban relacionados con la intención, propia de la época, de humanizar el espacio urbano apoyándose en las relaciones inmediatas que se producen entre vecinos de manera espontánea.

Aldo van Eyck presentaría en el CIAM X (Dubrovnik, 1956) una respuesta construida a la necesidad de recuperar el espacio público. Al igual que los Smithson, van Eyck otorga protagonismo a los niños y con sus *playgrounds* de Ámsterdam realiza un ejemplo construido

⁵ HIGHMORE, Ben. *Rescuing optimism from oblivion* en RISSELADA, Max; van den HEUVEL, Dirk, 2005.

de cómo regenerar los espacios destruidos durante la Segunda Guerra Mundial; aunque también se construirían en algunas de la extensiones de la ciudad.

Los *playgrounds* llenaban de vida los vacíos de la ciudad con unos recursos muy limitados y tan sencillos como unas barras metálicas ingeniosamente instaladas invitando al juego, areneros limitados por unos muretes curvos y algún banco para los padres y abuelos, un trozo de ciudad que se hacía más civilizada, llenándola con la alegría y vitalidad de los niños que vivían alrededor. Escasos elementos que, junto a estrategias de aprovechamiento de lo existente como pintar las medianeras con colores vivos, convertían a los *playgrounds* en lugares de encuentro que reactivaban la vida de los barrios en los que se construían.

Entre los valores que se debaten en los CIAM organizados por la generación de los miembros del Team 10, se puede interpretar una tendencia hacia una mayor atención a la vida que se genera alrededor de las obras construidas, a la experiencia de habitar la arquitectura como centro alrededor del cual definir los proyectos, incluyendo las particularidades de cada situación, tanto el contexto físico y social como el exclusivamente fenomenológico, desde una escala general de ciudad hasta la más reducida de una unidad habitacional de una casa, una ventana, un árbol. Los debates podían pasar desde un nivel regional, en el que discutir sobre problemas de infraestructuras y de organización territorial, hasta un nivel infraordinario, como diría Georges Peret, en el que debatir sobre la mejor solución para rematar una esquina de una calle, o cómo entrar en una casa.

Vista parcial de uno de los Playgrounds de Aldo van Eyck. Zeedijk, 1956.

El criterio, heredado de los CIAM, de exponer el pensamiento individual a través de la obra personal de cada participante facilitaba apoyar el discurso en obras concretas, construidas algunas y proyectadas otras, sobre las que divagar con materias abstractas o, en muchas ocasiones, sobre aspectos concretos de las obras presentadas. La intención de apoyar los argumentos de debate en la obra construida propia está presente en los primeros textos del Team 10. En la declaración de intenciones del grupo publicada en *Team 10 primer*⁶, bajo

⁶ SMITHSON, Alison. *Team 10 Primer 1953-1962*. AD: The Architectural Design, 1962, nº 32.

el título *The Aim of Team 10*, dejan muy claro que el grupo es utópico en sus objetivos pero pragmático en cuanto a la manera de alcanzarlos, o más bien materializarlos, a través de la construcción:

...Team 10 is Utopian, but Utopian about the present. Thus their aim is not to theorize but to build, for only through construction can a Utopia of the present be realized. For them "to build" has a special meaning in that the architect's responsibility, towards the individual or groups he builds for and towards the cohesion and convenience of the collective structure to which they belong, is taken as being an absolute responsibility. No abstract Master Plan stands between him and what he has to do, only the "human facts" and the logistics of the situation.

La condición de grupo de arquitectos que recurren a su obra construida como ejemplos sobre los que teorizar y debatir, anima a estudiar su obra como legado práctico, construido, de su pensamiento teórico. Siendo conscientes de su responsabilidad como arquitectos, entendieron que la mejor manera de transformar la sociedad y la ciudad en la que vivían era precisamente construyendo, aceptando el reto multidisciplinar que supone construir un edificio que aspira a formar parte de los avances de su época.

La lista de invitados de Royaumont, 1962.

Entre los días 12 y 16 de septiembre de 1962 tuvo lugar en la abadía de Royaumont, al norte de París (Francia), el primer encuentro internacional en el que las siglas CIAM ya han desaparecido y el Team 10 organiza y protagoniza el debate. A pesar de poder ser considerado como el encuentro en el que el CIAM pasa el testigo al Team 10, también se podría interpretar como el final de los años de formación del grupo que da nombre al Team 10, tras una intensa actividad durante la década anterior, en la que participando en la organización de

los últimos CIAM se va definiendo la postura de la tercera generación.

Este primer encuentro que podríamos llamar oficial del Team 10 fue organizado por el equipo Candilis-Josic-Woods; aunque hubo una reunión previa en Estocolmo, en el barco-estudio de Ralph Erskine en enero del mismo año, para definir el tema a tratar y la identidad del Team 10. En aquella reunión de Estocolmo participaron Alison Smithson, Bakema, Voelcker, Woods y el propio Erskine. El tema propuesto fue la infraestructura urbana,

Se redactó una lista de invitados que incluía arquitectos de diversas nacionalidades, tratando de conectar con todos los autores que, aparentemente, podrían sintonizar con la línea de pensamiento iniciada por el Team 10. En aquella lista se encontraban de nuevo José Antonio Coderch y Fernando Távora, y otro arquitecto español que ya destacaba con algunas obras realizadas en aquel momento, Francisco Javier Sáenz de Oíza (1918-2000). Una parte representativa de los arquitectos del Sur de Europa.

Esta coincidencia de los tres como representantes del Sur, de la periferia, puede servir como signo de la revisión crítica del Movimiento Moderno que ya se había iniciado durante los años 1950s en la península ibérica.

En aquel momento, los tres autores ibéricos ya habían construido algunas de sus primeras obras, en las que se empezaba a concretar una respuesta desenfadada a la muerte de los CIAM.

A pesar de su discreción, José Antonio Coderch tuvo un papel activo dentro del Team 10, no tanto en lo que se refiere a la elaboración de textos como a su participación en los debates en torno a las obras y proyectos que se exponían en los diferentes encuentros, siendo escuchado y respetado por el núcleo duro.

Fernando Távora, como ya se ha comentado, participó en encuentros CIAM anteriores a la fundación del Team 10, y asistió a la invitación de Royaumont entendiendo que se trataba de una nueva etapa continuadora de la labor desarrollada por los pioneros del Movimiento Moderno, pero liderada por su generación.

Sáenz de Oíza, aunque fue invitado, no estuvo presente en el encuentro de Royaumont. Su conexión con los principios propuestos por el Team 10 estaría presente en las obras que había realizado, y aún más en las que acabaría construyendo durante los años 1960s.

También asistió, por invitación de José Luis Sert, a varios congresos del CIAM y posteriormente al Team 10, el arquitecto Federico Correa (1924), que había colaborado en el estudio de Coderch junto al que acabaría siendo su socio, Alfonso Milá (1924-2009); Correa atendió a los debates que surgieron en aquellos encuentros con gran interés, pero no tuvo la oportunidad de exponer su, en aquel momento, incipiente obra.

¿Por qué se decide señalar a los tres autores ibéricos como una representación adecuada de los arquitectos del Sur?, ¿cuáles son las obras que despiertan el interés del núcleo fundador del Team 10?

Para tratar de responder a esa pregunta, la presente tesis se centra en una obra construida de cada autor, tres casas de veraneo realizadas unos años antes del encuentro de Royaumont, en el final de la década de los años 1950s:

La Casa Olano en Comillas, Santander (1957) de José Antonio Coderch, la Casa Dr. Fernando Ribeiro da Silva en Ofir, Fao, Esposende (1956-1958) de Fernando Távora y la Casa Dr. Fernando Gómez en Durana, Álava (1959-1960), de Sáenz de Oíza.

Las obras seleccionadas servirán como referencia construida sobre la que desarrollar los temas propuestos

y el proceso arquitectónico previo y posterior a cada una de ellas.

Se estudiarán como muestra singular, y algo heterodoxa, sobre la que analizar los temas en los que los tres autores ya estaban trabajando, en sintonía con el debate internacional; pero, por tratarse de obras menores si las comparamos con las que en aquella época tuvieron más repercusión, no se pretende demostrar que fueron aquellas casas la razón por la que los tres autores son seleccionados para participar en Royaumont. De hecho, el tema que se definió para el congreso de Royaumont fue el de las infraestructuras urbanas, ajeno aparentemente a la reducida escala de una casa de veraneo.

Sin embargo, a lo largo de la investigación se clarifica la pertinencia de estudiar estas tres obras como prueba de la acertada dirección en la que estaban trabajando Coderch, Távora y Sáenz de Oíza, tratando de participar en la revisión crítica de la modernidad que se estaba produciendo durante aquellos años.

Desde imagen superior hacia abajo: Casa Olano, Casa en Ofir y Casa en Durana.
Fotografías del autor.

Se analizarán las particularidades ibéricas de los tres autores y la manera de atender a un encargo aparentemente menor, como es el desarrollo de una casa de veraneo, con un entusiasmo y dedicación que las convertirá en el germen de algunas obras posteriores de mayor envergadura y reconocimiento de la carrera profesional de cada uno de ellos.

Los tres autores sorprenden a sus colegas del Norte con obras capaces de proponer una revisión a una modernidad que casi no ha tenido tiempo ni oportunidad para agotarse en la península ibérica.

¿Cómo fueron capaces de empezar por el final, de revisar con acierto lo que casi no se había desarrollado en la península?

Con el estudio pormenorizado de estas casas unifamiliares de veraneo, y otras obras de Coderch, Távora y Sáenz de Oíza, así como de otros autores de la época, se pretende identificar las claves que servirán a los tres autores para llevar a cabo esa reinterpretación de la modernidad liberada de algunas convenciones rigurosamente respetadas por la generación anterior.

Periféricos del Team 10

Durante los primeros encuentros del núcleo fundador del Team 10, previos a la organización de los congresos, encuentran en los autores periféricos argumentos y comprensión para tratar de profundizar en los temas que, tras los últimos CIAM, se presentaban como alternativa a los planteamientos más ortodoxos del Movimiento Moderno.

La periferia estaba constituida por los autores ajenos al núcleo fundador del Team 10 (fundamentalmente anglo-holandés, a excepción del italiano Giancarlo de Carlo y el equipo Candilis-Josic-Woods). Dentro de esa periferia hay dos grupos aparentemente lejanos; pero, en realidad, más cercanos de lo que geográficamente representan: los nórdicos (daneses, suecos, noruegos y finlandeses) y los

mediterráneos (incluyendo dentro de estos últimos a los atlánticos ibéricos: los portugueses).

Los nórdicos estaban encabezados por un inglés que casi acabaría convertido en sueco, Ralph Erskine (1914-2005), quién se traslada a Suecia en 1939, dos años después de graduarse en Londres (en la Regent Street Polytechnic) y justo antes del estallido de la Segunda Guerra Mundial. Allí tendrá la oportunidad de experimentar el riguroso clima nórdico viviendo con su familia en la cabaña que se construyó en 1942 (The Box) en Lissma, al sur de Estocolmo.

The Box, Ralph Erskine. Lissma, Suecia, 1941.

Aparte de Erskine, participarán en el Team 10 otros autores nórdicos como los finlandeses Oskar Hansen (1922-2005) y Reima Pietilä (1923-93), y el noruego Geir Grung (1926-89). El danés Jorn Utzon (1918-2008) fue invitado a la reunión de Berlín en 1965, pero no pudo asistir.

El grupo de los considerados del Sur de Europa (sin incluir a los italianos), los mediterráneos, tienen a Coderch como líder (independientemente de su discreción, de todos ellos fue el único considerado como miembro del Team 10). Como ya se ha comentado, junto a él acude a varias reuniones del Team 10 como invitado Federico Correa, socio de Alfonso Milá y ambos recientes colaboradores en el estudio de Coderch. Sáenz de Oíza es el tercer español invitado aunque finalmente no pudiese asistir. Junto a estos tres españoles se incluye al portugués Fernando Távora. A pesar de su vertiente atlántica y marcada identidad portuguesa, Távora era considerado como uno más del Sur.

Algo de luz en la sombra

Tras la Guerra Civil Española y la Segunda Guerra Mundial se vuelve a pensar en veranear, descansar y recuperar el tiempo perdido. Se empieza a definir la identidad de una sociedad que nunca volverá a ser como antes.

En 1950 se inicia la década con los primeros ejemplos representativos de una generación de arquitectos ibéricos que se empeñan en construir obras ajenas a la situación política posterior a la Guerra Civil española, con Franco como caudillo dictatorial, y al régimen autoritario de Salazar en Portugal. En la península ibérica se crea una atmósfera algo más respirable. Aunque todavía no hubiese plena libertad ni democracia, comenzaban los primeros síntomas de una apertura internacional que buscaba favorecer el crecimiento económico. En España son los años en los que se inicia

el final de la autarquía rompiéndose parcialmente el aislamiento cultural, económico y social.

Los años más complicados de la posguerra han quedado atrás y en 1951 comienza la ayuda americana a España mediante la aprobación, por el Congreso norteamericano, de un préstamo. El inicio de una nueva relación entre España y Estados Unidos se plasmará en la firma del *Pacto de Madrid*, en 1953, bajo el que se acordará la instalación de bases norteamericanas en España proporcionando ayuda militar y económica. Ese mismo año se estrena *Bienvenido, Mister Marshall* la película de Luis García Berlanga que retrataría hábilmente la fascinación de los españoles de la época por todo lo americano.

La apertura parcial hacia el exterior hace posible que España ingrese en la ONU en 1955 y posteriormente, en 1958, sea admitida en el Fondo Monetario Internacional y en el Banco Mundial. Son los años en los que comienza a crecer el tejido industrial. Se inaugura la fábrica de

Anuncios de la Montesa Brio (1954) y del Seat 600 (1957).

automóviles *Seat* en Barcelona, en 1955, lanzando el *Seiscientos* en 1958, y también en Barcelona aparecen marcas míticas de motocicletas como *Montesa* y un poco más tarde *Bultaco*. Serán también unos años decisivos para las telecomunicaciones, realizándose la primera emisión de Televisión Española en 1956, el mismo año en el que se inaugura el servicio telefónico transatlántico.

La nueva época iniciada alimentó el interés por conocer nuevas referencias arquitectónicas fuera de la península. Se buscaba información en las escasas publicaciones extranjeras que llegaban a los arquitectos ibéricos y, a pesar de la falta de libertad, la actividad intelectual, artística y arquitectónica se mantuvo viva gracias a unos pocos protagonistas que fueron capaces de estar al tanto de lo que ocurría internacionalmente y de los encuentros internacionales en los que podían participar.

Silenciosamente, y desde dentro del sistema, irán apareciendo las primeras obras de Coderch, Távora y Sáenz de Oíza. Son también los años de las primeras obras de Alejandro de la Sota, José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún, Miguel Fisac, José Luis Fernández del Amo, etc.

Bruno Zevi en Cuadernos de Arquitectura nº13, Barcelona, 1950.

La apertura a la escena arquitectónica internacional de la arquitectura ibérica se materializa con iniciativas como la del Colegio de Arquitectos de Cataluña, que organiza un ciclo de conferencias durante los años 1950-51. El ciclo lo inaugura el italiano Bruno Zevi (1918-2000), transmitiendo su defensa de una arquitectura orgánica entendida como arquitectura post-funcionalista, evolución natural del Movimiento Moderno, incorporando formas irregulares, mayor realismo, la búsqueda de lo particular y un contacto con la naturaleza más cercano.

Architecture is organic when the spatial arrangement of room, house and city is planned for human happiness, material, psychological and spiritual. The organic is based therefore on a social idea and not on a figurative idea. We can only call architecture organic when it aims at being human before it is humanist⁷.

⁷ ZEVI, Bruno. *Towards an Organic Architecture*. P. 76. Londres, Faber and Faber Limited, 1950.

El interés de los arquitectos españoles por incorporarse a la revisión del Movimiento Moderno se alienta desde publicaciones como la Revista Nacional de Arquitectura⁸ (RNA) donde, si hacemos una revisión de lo que se publica durante los años 1950s y principios de los 1960s, podemos comprobar la presencia de obras nórdicas, fundamentalmente en Finlandia, como las de Tapio Wirkkala (octubre 1953, nº142), una escuela de Eva y Nils Koppel (diciembre 1958, nº204), la Capilla en Helsinki de Kaija y Heikki Siren (agosto 1958, nº8), acabando la década con el número especial (enero 1960, nº13) dedicado al maestro finlandés Alvar Aalto (1898-1976) y la exposición de arquitectura finlandesa celebrada en el COAM (febrero 1960, nº14).

Pero, la admiración por la arquitectura nórdica de aquellos años, no se limitaba a los edificios construidos. En la Revista Nacional de Arquitectura, a la que tenían acceso todos los arquitectos españoles del momento, se valoró la industria del diseño nórdico como un ejemplo a seguir. En el nº168 de noviembre de 1955 J. Feduchi y J. Bosch se refieren a la Exposición H 55 (exposición internacional en Helsingborg sobre *el medio del hombre moderno*) de la industria sueca, y en el nº43 de julio de 1962, A. Fernández Alba publica el artículo *El diseño finlandés*.

Aparte de las referencias a la arquitectura nórdica, desde la RNA también se prestó atención a los arquitectos europeos que emigraron a Estados Unidos y, con su obra americana reinterpretaron los principios del Movimiento Moderno. Entre ellos destaca la presencia de Richard Neutra (1892-1970), del que se publican unas oficinas en Los Ángeles, California, en el nº138 de junio de 1953 y tres casas en el nº157 de enero de 1955. También se publicará en septiembre de 1959, nº9, un proyecto de Luis Laorga (1919-1990) y José López Zanón

⁸ Revista publicada por el Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM) desde julio de 1948 hasta enero de 1959, año en que vuelve a llamarse *Arquitectura* como en su etapa anterior a la Guerra Civil Española.

(1926), las viviendas para militares norteamericanos en la urbanización *El Encinar de los Reyes* (1955-58), en la que tendría gran influencia Neutra. La admiración por el maestro austríaco llevaría a la redacción de la RNA a dedicarle un número especial en septiembre de 1965, nº81.

El otro arquitecto europeo emigrado a California que tendría presencia en las publicaciones del momento sería Marcel Breuer (1902-81), de quién publica la RNA en su nº 151-152 de julio-agosto de 1954 el proyecto de la iglesia de la abadía de San Juan que construiría en Collegeville, Minnesota (1961).

Al mismo tiempo que se producía esa mirada hacia el exterior, se impulsaron desde organismos oficiales de los dos estados iniciativas para identificar y catalogar las características autóctonas de la arquitectura popular, tradicional, que diferenciaban a España y Portugal del resto del mundo⁹.

El interés por la arquitectura popular continuaba con la labor iniciada antes de la Guerra Civil Española por arquitectos como Fernando García Mercadal (1896-1985), que publicaría en 1930 el libro *La Casa Popular en España*.

⁹ En Portugal, el Sindicato Nacional dos Arquitectos (SNA), bajo la presidencia de Francisco Keil do Amaral, impulsa entre 1955 y 1960 el *Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa*, investigación desarrollada por varios equipos de arquitectos, entre los que se encontraba Fernando Távora, que se encargaron de las diferentes regiones del país. Los resultados de ese estudio se publicaron como *Arquitectura Popular em Portugal*, en 1961.

Portada de GARCÍA MERCADAL, Fernando. *La casa popular en España*. Espasa-Calpe. Bilbao, 1930.

García Mercadal también defendería la arquitectura popular desde el grupo que fundó, junto a un grupo de arquitectos entre los que estaban José Luis Sert, Josep Torres Clavé, Antonio Bonet i Castellana y José Manuel Aizpurúa: el G.A.T.E.P.A.C. (Grupo de Artistas y Técnicos Españoles para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea), que representaría a España en los CIAM.

Los fundadores del G.A.T.E.P.A.C. encontraron en la arquitectura popular un ejemplo de *sencillez, claridad, orden, limpieza, ausencia absoluta de preocupación decorativista y de originalidad y respecto al paisaje, las casas están orgánicamente ligadas al lugar*¹⁰.

Al mismo tiempo que se valoraba la arquitectura popular, el G.A.T.E.P.A.C. también trató de estar al tanto de las

¹⁰ Revista AC 6 (Año II-segundo trimestre de 1932).

últimas obras que se estaban realizando al otro lado del atlántico, marcando el camino de las publicaciones posteriores, como la mencionada Revista Nacional de Arquitectura.

Planta sótanos

Planta baja

Planta piso

CASA DE LA SALUD. San Francisco de California. - Arquitecto: Ricardo J. Neutra.

Ricardo J. Neutra, conocido defensor de los conceptos modernos de la arquitectura, ha intentado con la construcción de la "Casa de la Salud", que publicamos, reclutar adeptos para el empleo de la estructura metálica. Cuando la industria tenga en stock los elementos de la estructura metálica, se puede prever para entonces un gran porvenir de este sistema constructivo en los E. U. A causa de los cuidados personales y del trabajo minucioso y completo del arquitecto, esta casa ha servido para toda clase de trabajos científicos. Para calcular los gastos se ha pagado a los obreros por horas de trabajo.

Se trata de una casa para una familia numerosa y para una pequeña escuela moderna. Se ha dado especial importancia a las oberturas exteriores y a la instalación deportiva e higiénica. Además de cinco salas de baño existe una piscina y un estanque para los niños, sin dejar de contar con el riego del jardín y limpieza de la cubierta. La instalación eléctrica comprende, además de la iluminación y del teléfono, proyectores, cocinas eléctricas, radio, un sistema de señales y un aparato de control de la temperatura. La calefacción se efectúa por circulación de aire, quemándose gas de alumbrado.

Para mayor economía, se adoptan las dimensiones de ventanas existentes ya en el mercado, lo que determina las medidas del armazón metálico. Dicho armazón es muy ligero, tiene una dimensión standardizada de 155 cm. entre ejes de montantes, con una sección simétrica mínima para un esfuerzo normal de compresión. Las construcciones en voladizo y galerías están suspendidas

CASA DE LA SALUD. Ricardo J. Neutra, Arquitecto. - Abajo izquierda: montaje de la construcción metálica. Derecha: vista de conjunto.

Pg 39 de la Revista AC nº6 año II Segundo trimestre de 1932.

Casa Lovell, Los Ángeles, California, 1929. Richard Neutra.

Retrato de José Antonio Coderch.

1

LA CASA OBJETO DE JOSÉ ANTONIO **CODERCH**

José Antonio Coderch en una Montesa D51 (1951).

1.1 Buscar un Norte.

*"Mirar lo que uno no miraría, escuchar lo que no oiría, estar atento a lo banal, a lo ordinario, a lo infraordinario"*¹¹.

Tras obtener el título de Arquitecto por la Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona en 1940, José Antonio Coderch se traslada a Madrid para trabajar en la Dirección General de Arquitectura junto a Francisco de Asís Cabrero, Rafael Aburto y Ricardo Abaurre; y allí encuentra en Alejandro de la Sota un espíritu afín a sus planteamientos y aspiraciones. También colabora, durante aquella época en Madrid, en el estudio de Secundino Zuazo, al que siempre reconocería como uno de sus maestros. Trabajando en Madrid tuvo acceso a publicaciones internacionales como *Architettura*, *Lo Stile* y *Domus*.

Enseguida vuelve a Barcelona para establecer en 1942 su despacho profesional junto a su compañero de estudios Manuel Valls. Sus primeros encargos son casas unifamiliares, principalmente de vacaciones, para una burguesía que comenzaba a pensar de nuevo en veranear y disfrutar del paisaje mediterráneo, antes de que llegara el turismo masivo, amparado por el poder durante la década de los 1960s, que cambiaría completamente la costa catalana y el resto de la península ibérica.

Los años 1950s son los primeros años de un tipo de veraneo en el que se busca cambiar los hábitos, prescindir de lo que aparentemente resulta indispensable en las ciudades, vivir ajenos a lo convencional mirando de nuevo al mar. Como diría Federico Correa¹², el mar es un invento del siglo XX ya que la burguesía de Barcelona y otras ciudades mediterráneas había huido del mar por

¹¹ VIRILIO, Paul. *Estética de la desaparición*. Barcelona, Anagrama, 1988.

¹² CORREA, Federico. *Federico Correa. Arquitecto, crítico y profesor*. Pamplona, Lecciones/Documentos de arquitectura 7, T6 Ediciones, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Navarra, 2002.

razones de salud (el terror a la tuberculosis durante el siglo XIX había llegado a considerar dañina la humedad del mar).

Se disfruta de una libertad que poco a poco irá llegando a todos pero que, al principio, sólo disfrutaban unos pocos. Y de esos pocos, algunos fueron capaces de reinterpretar lo que comenzó antes de las guerras.

Coderch conocía y apoyaba la revisión crítica del Movimiento Moderno que se estaba produciendo en Europa y decidió desligarse de sus primeros trabajos realizados en Madrid, así como del ambiente historicista alentado desde el régimen, para asumir el reto de iniciar un camino propio hacia una modernidad revisada, compartiendo alguna de las inquietudes y críticas expresadas en los debates internacionales en los que participó. En palabras de Antón Capitel:

*Coderch elige marginarse, retirarse a un mundo obligadamente personal*¹³.

La conexión con Italia a través de la oportunidad que se le presenta a Coderch en 1950, gracias a Gio Ponti, de convertirse en el comisario del pabellón de España en la IX Trienal de Milán, sería fundamental en el desarrollo posterior de su carrera.

La relación con Ponti, que acabaría convirtiéndose en una gran amistad, le abre a Coderch la posibilidad de dar a conocer su obra internacionalmente y, aunque sus primeros contactos internacionales los consigue a través de José Luis Sert, con Ponti encuentra un camino común de intereses y de posiciones disciplinares que le ayuda a adquirir confianza en sí mismo para seguir

¹³ CAPITEL, Antón; ORTEGA, Javier. *J.A. Coderch: 1945-1976* p. 5. Madrid, Xarait, 1978.

profundizando en la filosofía doméstica iniciada en 1928 con la fundación de *Domus*¹⁴.

En el entorno de la revista *Domus*, Coderch conoce a un austríaco que ayudaba a Ponti, Bernard Rudofsky (1905-1988), con el que acabaría teniendo una relación personal de amistad y admiración mutua, hasta tal punto que el propio Coderch acabaría haciéndole el favor de firmar (Rudofsky no tenía la posibilidad de firmar como arquitecto en España) el proyecto de su celebrada casa en Frigiliana, Málaga (1969-1971). Para Rudofsky, el centro de la cultura mediterránea era la casa; entidad espacial y existencial fundamental para el desarrollo de una vida plena. Y alrededor de la casa, el interés por desarrollar un renovado arte de vivir (*Lebensweise*), con el que alcanzar un equilibrio psicofísico para el disfrute de los placeres de la existencia¹⁵. Aunque la rectitud personal de Coderch era muy diferente a la personalidad de Rudofsky, ambos compartían la admiración por la austeridad, durabilidad y naturalidad de las construcciones populares mediterráneas, entendiendo que esas cualidades podrían incorporarse a la arquitectura moderna.

¹⁴ PIZZA, Antonio. *Casas Mediterráneas en España* en VV.AA. Catálogo de la exposición *Bernard Rudofsky, desobediencia crítica a la modernidad*, Granada, Centro José Guerrero, 2014.

¹⁵ BOCCO GUARNERI, Andrea. *Un catálogo de posibilidades. Un viaje por las ideas rudofskianas sobre la Lebensweise* en VV.AA. Catálogo de la exposición *Bernard Rudofsky, desobediencia crítica a la modernidad*, Granada, Centro José Guerrero, 2014.

Hotel en Capri. Gio Ponti y Bernard Rudofsky, 1938.

Buscando certezas sobre las que ir definiendo su postura arquitectónica, Coderch recurrió a los valores y recursos que ofrecía la arquitectura popular mediterránea¹⁶. Su admiración hacia esa arquitectura autoconstruida, sin arquitectos, también estaba en

¹⁶ Durante su primera etapa en Madrid, trabajando para la Dirección General de Arquitectura, José Antonio Coderch viaja por la costa catalana y levantina, desde Cadaqués hasta Alicante, para documentar un trabajo en equipo para el Plan de Mejoramiento de la Vivienda en los Poblados de Pescadores.

sintonía con el camino liderado por Gio Ponti y Bernard Rudofsky desde la revista italiana *Domus*.

Otra referencia que Coderch tendría muy presente serían los números de la revista *A.C. Documentos de Actividad Contemporánea*, publicada entre 1931 y 1937 por el G.A.T.E.P.A.C.¹⁷, especialmente los números dedicados a la arquitectura popular mediterránea (nº18, 1935) y el dedicado a la arquitectura rural de la isla de Ibiza (nº21, 1936) donde tendría la oportunidad de realizar un viaje, junto a su socio Manuel Valls, para estudiar in situ los ejemplos publicados en aquellos números de AC¹⁸. Como recordaría Federico Correa:

*Estaba fascinado por la arquitectura de Ibiza, por su severidad. Esto le ayudó mucho a conseguir cierta depuración en su arquitectura*¹⁹.

¹⁷ Grupo de Arquitectos y Técnicos Españoles para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea.

¹⁸ La revista *A.C. Documentos de Actividad Contemporánea* fue editada por la sección catalana del G.A.T.E.P.A.C., denominada G.A.T.C.P.A.C., y tuvo como principal redactor a Josep Torres Clavé, junto a José Luis Sert.

¹⁹ GALÍ, Beth. Correa & Milá. *Arquitectura 1950-1997* p. 30. Catálogo de la exposición, Barcelona, COAC y Ministerio de Fomento, 1997.

Portadas de la revista A. C. Documentos de Actividad

Contemporánea, números 18 (1935) y 21 (1936).

1.2 Casa Olano, objeto controlado.

En mitad de la década de los 1950s José Antonio Coderch tendría un encargo algo comprometido. Un pariente suyo, Paco Olano, le propone proyectar una casa en Comillas, Santander, en el Norte de la península ibérica, para pasar el verano con su familia.

El encargo supondría la oportunidad de realizar su primera obra construida fuera de Cataluña²⁰. El arquitecto catalán debió sentir muy lejos el Mediterráneo. La luz cegadora de Cadaqués o Sitges, a la que estaba acostumbrado, no se parecía en nada a los momentos soleados entre nube y nubarrón del Cantábrico. De repente, después de tantos años interiorizando el clima de la Costa Brava, se encontró fuera de lugar. Ajeno al entorno húmedo y melancólico de Comillas.

Ría de la Rabia, Comillas, Santander. El autor (2011).

²⁰ Excluyendo la Casa Ferrer Vidal en Mallorca (1946) y sus primeros trabajos en Madrid.

En aquel momento Coderch, junto a Manuel Valls, ya había alcanzado cierta madurez. Acababa de terminar una de sus casas más reconocidas, la Casa Catasús (1956) de Sitges, y tenía muy reciente el proyecto no construido de la casa para su familia en Caldetas, la Casa Coderch (1955). La Casa Coderch iba a estar situada a escasos metros de la celebrada Casa Ugalde, y continuaba con la geometría irregular de aquella pero renunciando a los trazados curvos de la planta de la Ugalde.

Para su casa en Caldetas, Coderch traza una planta radial muy concentrada. El acceso se producía a través de un patio trasero desde el que, a través de la cocina, se llegaba a un distribuidor que conectaba con el ala de los dormitorios de los niños (cuatro) y el comedor, unido al salón por una puerta. Atravesando el salón, el dormitorio y cuarto de baño del matrimonio Coderch.

Los dormitorios de los niños eran individuales, con el espacio estrictamente necesario para albergar una cama, un pequeño armario, un cabecero que podría servir como estantería donde colocar un vaso de agua, una lámpara y

Planta Casa Coderch en Caldetas. José Antonio Coderch y Manuel Valls (1955).

algún libro, y un escritorio triangular delante de la estrecha ventana que iluminaría el interior de la habitación.

La experiencia de la planta concentrada y radial de su casa en Caldetas estaría presente en la solución propuesta para Comillas.

El terreno sobre el que se construiría la casa era un prado alargado que lindaba en su longitud mayor con la ría de la Rabia, y tenía una pendiente acusada hacia la orilla de la misma. Coderch decide situar la casa casi al final de la propiedad, en un lugar despejado desde el que se podía contemplar el final de la ría, la playa de Oyambre y, en los días claros, incluso los Picos de Europa.

De nuevo se encuentra con un terreno desde el que disfrutar las vistas lejanas en varias orientaciones, como ya le ocurriría al proyectar la Casa Ugalde (1951)

Vista de la ría de La Rabia, Comillas, desde la terraza perimetral de la Casa Olano. El autor (2011).

en Caldetas y la casa que proyectó para su familia, la Casa Coderch (1955) también en Caldetas, Barcelona. El planteamiento inicial partió de la experiencia adquirida con aquellos proyectos; para no renunciar a ninguna de las vistas, la casa también tendría una organización radial, y se decidió elevarla respecto de la cota del terreno natural acentuando la experiencia de observar desde una plataforma horizontal en la que cambia la percepción del lugar en función de la orientación.

La casa mira hacia el horizonte y es mirada desde la distancia. Su acceso se produce desde la carretera a través de un portón, casi siempre abierto, que solo deja ver parte del camino que recorre el prado hasta la casa, ajena al tráfico y a las miradas indiscretas. Desde el otro lado de la ría, a cierta distancia, la casa se interpreta como un pabellón ligero que se apoya levemente sobre unas patas negras muy esbeltas que soportan una cubierta rigurosamente geometrizada bajo la que se alberga el hogar. Las tapias blancas que salen de la sombra del porche hasta convertirse en el cerramiento del patio de servicio son la forma abstracta de marcar el límite entre un interior habitable y la intemperie.

En la Casa Olano, se continúa con la geometría oblicua desarrollada, con cierto desenfado, en la Casa Ugalde y posteriormente en la Casa Coderch de Caldetas así como en las viviendas de la Barceloneta, Barcelona (1951). Pero esta vez, aunque la geometría propuesta era compleja, el programa de la casa se desarrolló en planta ocupando dos pentágonos, figuras geométricas controladas, que compartían uno de sus lados. Uno de los pentágonos albergaba la entrada, tres dormitorios, dos cuartos de baño y la zona de servicio (cocina, lavadero, dos dormitorios y un cuarto de baño); mientras que la zona de estar común y el comedor se situaban en el otro pentágono, una estancia diáfana que disfrutaba de las vistas en cuatro orientaciones y estaba rodeada por una terraza cubierta.

Casa Olano. José Antonio Coderch y Manuel Valls (1957). El autor (2011).

Los dos pentágonos se repiten en la cubierta, formada por planos inclinados de tejas árabes. Al contrario que en la Casa Ugalde, en la que el perímetro se desdibuja con muros que se extienden siguiendo la geometría del terreno, en la Casa Olano el perímetro está rigurosamente definido. La relación entre el interior y el exterior se diferencia claramente por su condición de casa en un ambiente de lluvia, opuesto al sol y viento mediterráneos de la Ugalde.

Se dibujó con precisión la distribución interior, detallando sus particiones, la disposición de los pavimentos de madera, las barandillas; teniendo un cuidado especial al proyectar la casa, como cuando se diseña un objeto definiendo cada una de sus partes para poder ser producido industrialmente, un esfuerzo que ya había experimentado Coderch pues acababa de diseñar la exitosa lámpara *Disa* (1957) compuesta por láminas de madera.

Este control geométrico de cada elemento de la Casa Olano llega con la maduración de lo que se había ido

desarrollando durante años. Su particular manera de proyectar, diseñando con esmero cada paramento interior, hueco en fachada, escalera o chimenea, se lleva al extremo en la Casa Olano por un condicionante inédito, hasta ese momento, en sus obras anteriores. Al situarse fuera de su entorno mediterráneo, lejos de Barcelona, Coderch era consciente de que no podría llevar la dirección de la obra presencialmente y que, por tanto, el resultado de la obra construida no podía depender de las decisiones tomadas *in situ*, en el proceso de ejecución, como había ocurrido hasta entonces. Esta circunstancia podría haberle animado a definir el proyecto con una mayor exigencia, adquiriendo los planos del proyecto la consideración de propuesta definitiva que debería, además, ser fácilmente interpretada para su ejecución.

Techo estar Casa Olano en Comillas, Santander (1957). El autor (2011).

La Casa Olano tiene un esquema funcional en el que se separan con claridad las zonas comunes del resto de los espacios de la casa. El dibujo que expresa las diferentes funciones hace evidente la separación entre los espacios comunes: el estar, el porche perimetral y el comedor; y el resto de estancias, ocupando los dos pentágonos que configuran la casa.

La disposición de los dos pentágonos es simétrica estableciéndose una configuración bicéfala. Por un lado un espacio único sin divisiones interiores rodeado por otro espacio diáfano complementario y, al contrario que éste, el pentágono simétrico está dividido en múltiples piezas de cierta complejidad geométrica que se encajan con habilidad. En este pentágono se consigue albergar con cierta independencia usos diversos como los dormitorios y cuartos de baño, la cocina y la zona de servicios que incluye dos dormitorios y un cuarto de baño.

La superficie destinada a las circulaciones y espacios distribuidores se reduce a la entrada de forma trapezoidal en la que desembarca la escalera que llega de la planta inferior donde está el garaje, y da acceso al estar, a la cocina, y a otro espacio distribuidor de forma pentagonal que sirve para acceder a tres dormitorios y un cuarto de baño. También hay un pequeño corredor en la zona de servicio que da acceso a los dormitorios y cuarto de baño de servicio.

El estar goza de cuatro orientaciones diferentes y el porche que lo rodea perimetralmente tiene unas dimensiones muy generosas (65 m² respecto a los 45 m² de superficie interior del estar).

A pesar de tratarse de una organización funcional influida por la vida de veraneo a la que está orientada, en la que el estar comedor es un espacio común diáfano en relación directa con el paisaje a través grandes ventanales y de un porche perimetral con una depurada barandilla, todavía están presentes las necesidades de la sociedad que formaban los veraneantes de aquella época. Aunque cambiaban de hábitos y se liberaban de lo accesorio, todavía necesitaban ayuda y, aunque muy reducida, tenía que haber una zona de servicio con dormitorios y cuartos de baño independientes.

En el croquis en el que se ha diferenciado la parte de usos diurno respecto a las estancias más nocturnas de la Casa Olano, se evidencia la importancia que se da a los espacios comunes de uso diurno que ocupan 147,5 m², un 68% de la superficie total, mientras que la superficie correspondiente a los dormitorios y cuartos de baño asociados a éstos se limita a 70,8 m² (32% del total).

El pentágono ocupado por el estar y el porche, junto a la parte del otro pentágono ocupada por la cocina y el vestíbulo de entrada se relacionan entre sí dejando los dormitorios, tanto los de la familia como los de servicio, al margen de la vida diurna.

Por tanto, a pesar de tratarse de una planta concentrada en la que las distintas estancias están articuladas en un volumen único, en la distribución interior se ha cuidado con precisión la relación entre la zona de uso diurno (o con vida nocturna diferente a la tranquilidad de un dormitorio) y la zona más íntima, de descanso, de los dormitorios.

La imagen resultante que aparece al diferenciar el espacio interior de la Casa Olano y el espacio exterior de estancia, protegido por la cubierta del porche, muestra cómo el interior de la zona de estar es una reducción a escala del pentágono simétrico al que está unido, mientras que la zona exterior se concentra en las cuatro orientaciones del perímetro del mencionado estar y comedor.

La condición de casa para un clima lluvioso varía sustancialmente la composición de las casas anteriores de Coderch, fundamentalmente mediterráneas, en las que los espacios exteriores no se limitaban a un porche cubierto. Aparecían patios, como extensiones de las estancias interiores, que servían como lugares intermedios entre el paisaje natural y el refugio construido. Pero en Comillas, Coderch renuncia al patio y propone un porche perimetral desde el que disfrutar de las espléndidas vistas de la ría de La Rabia sin depender de las variaciones climatológicas del Norte. De esta manera, la mayor parte de la superficie de la casa es interior, 153,3 m² (el 70% del total), mientras que la superficie exterior se concentra en un 30% del total (65 m²).

Analizando estas superficies desde otro punto de vista, no parece tan reducida la superficie exterior si comparamos su dimensión, 65 m², con la que ocupa el espacio común del estar y comedor (45 m²).

En la Casa Olano, el espacio exterior proyectado está cubierto y elevado del nivel del terreno natural. Por tanto adquiere la condición de mirador desde el que relacionarse con el paisaje con cierta distancia. Alrededor de la casa, el terreno se deja en su estado natural, como el prado original que se encontró Coderch antes de construir la casa, sin pavimentar ni colonizar los alrededores con elementos contruidos intermedios (exceptuando las tapias que limitan el patio de servicio reservado para tender la ropa y ocultar elementos de las instalaciones, pero sin intención de ser utilizado como lugar de estancia).

Por su geometría y contorno claramente definido, la Casa Olano se diferencia claramente como elemento construido autónomo, pero cuidadosamente integrado por su escala reducida y ligereza.

Croquis de la Casa Olano vista desde la Ría de la Rabia. José Antonio Coderch.

Al diferenciar los espacios que, se deduce, tenían desde la etapa de proyecto un uso determinado, fijo, y los que admitirían diferentes interpretaciones para sus uso, se advierte como, de nuevo, se concentra en uno de los pentágonos todos los elementos necesarios para servir a los espacios principales, tanto al espacio común del estar como a los dormitorios.

La superficie ocupada por los espacios fijos y variables respecto al total vuelve a ser parecida a la que corresponde a los dibujos anteriores con diferentes conceptos. Un 30% de la superficie está ocupada por los espacios fijos, o servidores, y un 70% lo ocupan los espacios sin un uso rígido o limitado, es decir, los espacios que unos años después se llamarían servidores.

En la definición de los espacios principales en los que se iba a desarrollar la mayor parte de la vida de los veraneantes se advierte cierta flexibilidad de uso, así como de amueblamiento, mientras que los espacios secundarios, que debían cumplir con una función claramente identificada (almacenaje, aseo, cocinar...) se proyectan con precisión para ocupar el menor espacio posible.

- /// pavimento tarima madera 21 cm
- ▨ pavimento tarima madera 7 cm
- pavimento cerámico

El pavimento de la Casa Olano es de una madera tropical, de Guinea, en el porche, de parquet en las estancias principales y de baldosa cerámica en las zonas de servicio y los cuartos de baño.

En los planos de proyecto se define el despiece de la madera en detalle, estableciendo un ancho de tabla de 21 cm para la tarima exterior (en el porche) y 7 cm para las tablas del suelo interior. De esta manera, el ancho de tres tablas interiores coincidía con el ancho de una de las tablas interiores para garantizar la continuidad visual del suelo interior y exterior. También se especifica que se mantenga la misma cota de acabado en el interior y el exterior, tratando de facilitar una relación directa entre el interior de la casa y el exterior cubierto.

Por otro lado, el despiece de las tablas de madera sigue el trazado de la cubierta, recordando los distintos faldones que cubren cada pentágono y sus límites.

cubierta de tejas árabes

La cubierta de la Casa Olano está compuesta por ocho faldones inclinados que conducen el agua a cada uno de los lados exteriores de los dos pentágonos que componen la casa. El lado compartido por los dos pentágonos, y que sirve como unión de los mismos, es la única limahoya de la cubierta y sirve para dotar a la cubierta de unidad, entendiéndose como un conjunto en vez de cómo la unión de dos partes autónomas.

La solución más inmediata podría haber sido dividir cada pentágono en cinco faldones, dejando el lado común horizontal, como el resto de los lados; pero habría sido una solución demasiado simétrica, pues se entendería como dos pabellones de planta y cubierta centralizadas unidos por uno de sus lados.

Por el contrario, la versión proyectada y construida se percibe como una unidad formada por diferentes planos inclinados que servirán para identificar claramente la Casa Olano respecto a otras casas de Coderch y Valls.

El uso de la teja árabe como elemento de la arquitectura popular, protagoniza la materialidad de la cubierta junto a la depurada geometría de los faldones que la componen.

Replanteo de la planta de la Casa Olano partiendo de tres triángulos capaces de configurar los dos pentágonos exteriores y el interior. El autor (2015).

Las técnicas y materiales empleados para la construcción de la Casa Olano pertenecen, en su mayor parte, a la tradición popular; pero Coderch incluye algunos elementos con cierta sofisticación, ajenos a la arquitectura popular, como la esbelta estructura de acero que sostiene la terraza perimetral; la chimenea también metálica del salón; los grandes ventanales que intensifican la presencia del paisaje así como disfrutar de las fabulosas vistas en todas las orientaciones; o el detalle de pintar las carpinterías de madera en color blanco, buscando una mayor abstracción que produjera cierta desmaterialización en la que se trataban los diferentes planos, horizontales y verticales, con el mismo color blanco.

En las fotografías que solía realizar Català-Roca de la obra de Coderch no se echa de menos el color, al contrario, el blanco y negro acentúa la pureza, austeridad y abstracción perseguidas por el arquitecto catalán.

La Casa Olano supone la maduración del camino iniciado en Caldetas con la Casa Ugalde, hacia una mayor libertad geométrica; pero esta vez definiendo la casa como un objeto compuesto por partes articuladas entre sí que se puedan montar y medir. Un objeto controlado, terminado, con la misma precisión que demandaba la lámpara *Disa*.

Tal vez el haber alcanzado ese control de una cierta complejidad geométrica alejada de la ortogonalidad, le habría llevado a volver al ángulo recto en sus siguientes casas, aunque fuese temporalmente, pues volvería a aceptar cierta complejidad introduciendo la curva en proyectos posteriores como las oficinas Trade en Barcelona (1966), el edificio de viviendas Girasol de Madrid (1966) o la ampliación de la Escuela de Arquitectura de Barcelona (1978).

1.3 Las casas y sus objetos. Coderch, Correa y Milá en Cadaqués.

Vista de Cadaqués. Shigeyoshi Koyama.

Veranear en Cadaqués en el año 1955 no era todavía algo común para la burguesía catalana. El acceso era muy complicado. Se llegaba a través de una estrecha y tortuosa carretera que no iba más allá. No había turistas de paso. El que recorría esa carretera lo hacía exclusivamente para ir a Cadaqués. Durante los años 1950s la mayoría de su población la componían los habitantes naturales de Cadaqués, dedicados fundamentalmente a la pesca y la agricultura. Los primeros veraneantes, entre los que se encuentran los Villavecchia (Marta y Javier), van llegando poco a poco animados por algunos pioneros que encuentran en Cadaqués un lugar extraordinario donde disfrutar del verano ajenos a la vida urbana llena de rutina y obligaciones.

Al principio se van acomodando en casas del pueblo que consiguen alquilar a los habitantes locales; pero habrá

veraneantes que se animarán a invertir en alguna casa para poder tener un lugar donde ir no sólo en verano, sino algún fin de semana largo o vacaciones durante el resto del año. Marta Villavecchia lo tuvo claro desde el principio. Tratarían de comprar una casa de pescadores que había casi en ruinas en la cala de las algas y le encargaría a sus amigos arquitectos, Federico y Alfonso (Correa y Milà), que la transformaran en su casa de veraneo.

Casa Villavecchia, Federico Correa y
Alfonso Milà, Cadaqués (1955). El autor (2011).

Hasta ese momento, Correa y Milá habían trabajado juntos en el estudio de Coderch; pero, con el encargo de la Casa Villavecchia tienen la oportunidad de iniciar una andadura independiente (aunque seguirán colaborando con Coderch, sobre todo definiendo el interiorismo de algunos proyectos como el Hotel del Mar en Palma de Mallorca, 1962). La respuesta a ese primer encargo es sorprendentemente madura. En palabras de los propios autores:

Cuando empezamos a construir en Cadaqués ya se habían hecho bastantes casas nuevas, como la que está al lado de la casa Villavecchia. Es una casa moderna según el concepto un poco trasnochado de lo que era moderno, que consistía en hacer ventanas horizontales. Pero lo que realmente abundaba eran las casas estilo Cadaqués, es decir, casas folclóricas estilo pescador. Nuestra batalla al llegar a Cadaqués fue negarnos a hacer esta arquitectura folclórica. Tuvimos verdaderos problemas con la burguesía que entonces veraneaba allí. De hecho luchábamos contra dos retóricas: por un lado, contra la casa, digamos, moderna, y por otro, contra la casa estilo Cadaqués”²¹.

Desde el principio de su carrera profesional proponen una tercera vía acorde con lo que ya está ocurriendo fuera de España. Ni la modernidad ortodoxa ni un mimetismo folclórico de la arquitectura popular. Un camino intermedio que valora aspectos de la arquitectura local y su entorno sin renunciar a proponer una nueva manera de vivir, y disfrutar el verano. Para Correa y Milà, la arquitectura moderna no está determinada por unas formas definidas sino por un espíritu. Junto a Coderch, su maestro, y otros arquitectos como Peter Harnden y Lanfranco Bombelli, construirían una serie de obras que irían apareciendo discretamente entre las casas tradicionales del centro urbano de Cadaqués.

²¹ GALÍ, Beth. *Correa & Milá. Arquitectura 1950-1997* p. 28. Catálogo de la exposición, Barcelona, COAC y Ministerio de Fomento, 1997.

La ruina que adquirieron los Villavecchia para convertirla en su casa de veraneo estaba compuesta por una construcción entre medianeras con dos fachadas opuestas, una de tres alturas y cubierta abuhardillada orientada a levante, mirando al mar y formando parte de la fachada del pueblo en la cala de las algas, actual Riba Pitxot, y otra de una altura (a la misma cota que la tercera altura de la fachada opuesta) orientada a poniente y siguiendo la alineación de la calle Eduardo Marquina.

En la fachada de levante, la planta baja estaba a nivel de calle y contaba con una puerta suficientemente amplia como para poder almacenar una barca y los aperos necesarios de pesca. Sobre la planta baja, una planta intermedia con una única ventana hacia el mar y, por último, la segunda planta donde existía una puerta ventana de dos hojas con un balcón. La fachada de poniente, de una altura, tenía la puerta de acceso principal y una ventana. Las dos fachadas carecían de cualquier moldura o decoración. Dos planos desnudos, lisos y encalados sobre los que resaltaban los escasos huecos ordenados de una manera aparentemente aleatoria, respondiendo únicamente a las necesidades del interior.

Correa y Milá tratan la ruina preexistente con delicadeza, manteniendo casi inalterada la presencia de la casa respecto a su entorno construido. Respetan las fachadas originales construyendo una cuarta planta que albergaría el dormitorio principal y un cuarto de baño, con sendas ventanas hacia la calle Eduardo Marquina; un cuarto de estar abierto al mar con un ventanal que ocuparía todo el ancho de la crujía, de medianera a medianera, y una terraza de 2 m de profundidad con una altura libre similar al interior (2,45 m), tratada como una estancia intermedia que no es interior, pero tampoco completamente exterior, capaz de convertir la casa de pescadores original en un pequeño palazzo veneciano, con una loggia entre el estar y el mar. Una versión mediterránea del *sleeping porch* de algunas las casas

californianas que tanto fascinaban a los arquitectos ibéricos de aquellos años.

La nueva fachada orientada a levante de la Casa Villavecchia, hacia el mar, pasaría a estar compuesta por cuatro elementos diferenciados e independientes sobre un mismo plano encalado: una puerta, una ventana, un balcón y una terraza.

La puerta sería de madera pintada en blanco y de dos hojas. Ocupaba casi la anchura total de la casa para servir de acceso a un almacén para una posible barca y material para navegar, y al aparcamiento de coches y motos. También servía como acceso secundario desde la playa.

Casa Villavecchia. El autor (2011).

La ventana es de una hoja y tiene la capacidad de adecuarse al momento del día incorporando una contraventana de lamas de madera que sirve de protección solar durante las horas diurnas, dejando pasar la brisa y el sonido del mar. Al ser una única hoja, sin particiones, enmarca el paisaje y se convierte en un cuadro cambiante al que mirar e introduce en la casa la luz, el aire, los olores y sonidos del mar.

El balcón de planta segunda estaría compuesto por una barandilla, una persiana y una puerta de dos hojas que casi siempre estarán abiertas para meter el mar en la casa. Completando el balcón le acompaña una piedra hincada en la fachada encalada que aguanta una maceta con geranios.

Cerrando la composición de la fachada, la mencionada *loggia*, un gran hueco mirando al mar, inédito hasta ese momento en la primera línea de casas que componían la fachada de Cadaqués hacia el mar. Según sus autores,

Loggia de la Casa Villavecchia. El autor (2011).

este elemento fue objeto de críticas y comentarios por su novedad respecto a los huecos domésticos del resto de casas. Pero, a pesar de la polémica inicial (escándalo según Correa), acabaría convirtiéndose en un modelo a seguir para las casas que otros veraneantes irían arreglando alrededor de la Villavecchia.

Estar Casa Villavecchia, Cadaqués (1955) y sillón Barceloneta de Federico Correa y Alfonso Milà (1953).

Para cubrir la nueva planta proyectada se construye una cubierta a dos aguas de tejas árabes con pendiente descendente hacia las dos fachadas que no son medianera. El uso de la teja para la cubierta, paredes de ladrillo encaladas en particiones, fachadas y parte del mobiliario, así como piezas de barro cocido para los suelos será el repertorio de materiales utilizado en sus siguientes viviendas de Cadaqués. Sin embargo, para las casas que no estuviesen en el centro urbano, según un criterio que el propio Federico Correa defendería, posteriormente, exponiendo las ideas rectoras de la propuesta de Plan General para Cadaqués que estaban desarrollando²². Defenderían el uso de muros de piedra sin encalar intentando evitar que el crecimiento indiscriminado del pueblo en su periferia alterase su estructura compacta y su condición de "mancha blanca entre montañas". Para ello, propondría permitir construir alrededor del núcleo urbano pero con baja densidad y con piedra de Cadaqués, tratando de mimetizar las nuevas construcciones con el paisaje agrario de muros de piedra que rodea al pueblo. En su exposición pondría como ejemplo dos casas proyectadas por ellos fuera del centro urbano de Cadaqués: la Casa Julià (1956) y la Casa Rumeu (1961).

Próxima al tejido urbano de Cadaqués, pero entre olivos, con su segunda obra, la anteriormente mencionada Casa Julià, Correa y Milá reinterpretan la casa que Coderch proyectó para su familia en Caldetas. De nuevo se trataba de un terreno con vistas extraordinarias hacia diferentes orientaciones, por lo que optaron por no renunciar a ninguna de ellas y enmarcar el paisaje en cada uno de los lados del pentágono que compone la planta de la casa. Se podría también entender como una versión simplificada en un único pentágono de la casa Olano de Coderch en Comillas.

²² CORREA, Federico. *Cadaqués en Arquitectura* nº 65 mayo, p. 32-40. Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos, 1964.

La influencia de Coderch estará muy presente en la obra de Correa y Milá, que incorporarán con acierto alguno de sus descubrimientos compartidos.

Las primeras obras de Cadaqués servirán para que Correa y Milá vayan madurando su postura crítica personal, teniendo muy presente la herencia de Coderch y la preocupación, importada de Italia, por las preexistencias ambientales.

Coderch, Correa y Milá, con sus obras de Cadaqués recorren un camino que, basado en la libertad que les proporciona el programa de una casa de veraneo, les permite experimentar un lenguaje renovado que seguirán desarrollando con matices en obras posteriores de mayor complejidad.

Entrada a la Casa Julià, Cadaqués, 1956. Federico Correa y Alfonso Milá. El autor (2011).

ANEXO I
PLANOS DE PROYECTO DE LA CASA OLANO

VIVIENDA EN COMILLAS PARA
DON FRANCISCO OLANO

630
1-12

EMPLAZAMIENTO
ESCALA 1:500.

01 _PLANO DE SITUACIÓN_CASA OLANO

$\frac{6:0}{2-12}$ escala 1:50

NOTA: LA PLANTA SOTANO VIENE REFERIDA A PLANTA BAJA
LOS LIMITES EXTERIORES DE MUROS DE FACHADAS SE CORRESPONDEN.
SE INDICAN PASOS CHIMENEAS

02_PLANTA DE REPLANTEO_CASA OLANO

VIVIENDA EN COMILLAS PARA
D. FRANCISCO OLANO

630
6-12

escala 1:50

PLANTA TABIQUERIA INTERIOR
CON INDICACION Y FORMA DEL PAVIMENTO DE MADERA
EN SERVICIOS, PAVIMENTO HIDRAULICO
ESCALA 1:50

03_PLANTA DE TABIQUERÍA Y PAVIMENTOS_CASA OLANO

VIVIENDA EN COMILLAS PARA
DON FRANCISCO ALANO
630
5-12

04_PLANTA BAJA DISTRIBUCIÓN_CASA OLANO

escala 1:50

05_PLANTA MUROS SÓTANO_CASA OLANO

VIVIENDA EN COMILLAS PARA
D. FRANCISCO OLANO

630
4-12

escala 1:50

PLANTA SEMISÓTANO - DISTRIBUCIÓN

ESC. 1:50

NOTA: PAVIMENTO GARAJE, CALEFACCION Y TRASTERO
DE HORMIGON BRUÑO. EN GARAJE DESAGÜE CENTRAL.
SUPERFICIE CUBIERTA 142.20 M²

06_PLANTA SEMISÓTANO DISTRIBUCIÓN_CASA OLANO

VIVIENDA EN COMILLAS PARA
D. FRANCISCO OLANO

630
8-12

escala 1:50

SECCION LONGITUDINAL
e. 1:50

07_SECCIÓN LONGITUDINAL_CASA OLANO

VIVIENDA EN COMILLAS PARA
D. FRANCISCO OLANO
630
7-12 escala 1:50

fachada-a-desarrollo
escala 1:50

fachada-b-desarrollo
escala 1:50

fachada-c-desarrollo
escala 1:50

fachada-d-desarrollo
escala 1:50

FACHADAS

08_ALZADOS 1_CASA OLANO

fachada-e-desarrollo
escala 1:50

fachada-f-desarrollo
escala 1:50

fachada-g-desarrollo
escala 1:50

fachada-h-desarrollo
escala 1:50

09 _ALZADOS 2_CASA OLANO

VIVIENDA EN COMILLAS
PARA DON FRANCISCO OLANO
GBO
2-12

sala de estar-comedor ① alzado 1 ② alzado 2 ③ alzado 3 ④ alzado 4

vestibulo ① alzado 1 ② alzado 2 ③ alzado 3 ④ alzado 4 office ① alzado 1 ② alzado 2 ③ alzado 3 ④ alzado 4

cocina ① alzado 1 ② alzado 2 ③ alzado 3 ④ alzado 4 lavadero ① alzado 1 ② alzado 2 ③ alzado 3 ④ alzado 4

dormitorio serv. ① alzado 1 ② alzado 2 ③ alzado 3 ④ alzado 4 dormitorio serv. ① alzado 1 ② alzado 2 ③ alzado 3 ④ alzado 4

ALZADOS INTERIORES - Esc. 1:850

10 _ALZADOS INTERIORES 1_CASA OLANO

11 _ALZADOS INTERIORES 2_CASA OLANO

DETALLE ESTRUCTURA PORCHE
ESCALA 1:5

DETALLE VOLADIZOS
ESCALA 1:5

12_DETALLES ESTRUCTURA PORCHE_CASA OLANO

13 _DETALLES BARANDILLA, CHIMENEA Y CELOSÍAS_CASA OLANO

Autorretrato de Fernando Távora.

2

LA CIRCUNSTANCIA DE FERNANDO **TÁVORA**

Alzado hacia el Atlántico de la Casa sobre el mar (1950). Archivo de Fernando Távora.

2.1 Desde el principio moderno.

En el que sería para Fernando Távora el último proyecto de estudiante, la Casa sobre el Mar (1950), se puede apreciar muchas de las cualidades presentes en su obra posterior. La estructura se expone con claridad, y los huecos corridos en fachada se protegen del sol con una celosía horizontal colocada a la altura del cargadero. La composición de los elementos está claramente influenciada por la obra de Le Corbusier, pero también aparecen alguna heterodoxia, como el diseño de los azulejos pintados en blanco y azul que incorpora en los paramentos ciegos. Podría considerarse una anécdota pero, con esa decisión, Távora ya está demostrando una personalidad muy definida desde joven. Al mismo tiempo que admira y conoce la obra de los maestros que lideraban el Movimiento Moderno, es consciente de que su entorno cultural y la tradición que le han transmitido, también tienen valor y deben estar presentes en sus proyectos.

Desde el inicio de su carrera, Fernando Távora mantendría una profunda consciencia de su circunstancia portuguesa, pero contaminada por las obras estudiadas en sus viajes a Estados Unidos, México, Japón, Grecia, Egipto...donde se detiene dibujando detalles de las obras que visita, ajenas aparentemente a su realidad portuguesa, pero sin dejar de valorarlas, al contrario, comparando críticamente las virtudes y defectos de lo que visitaba.

En uno de sus primeros escritos, *O Problema da Casa Portuguesa*²³, hizo el esfuerzo de concretar por escrito su posición crítica en aquel momento. De una manera sintética ya adelanta su interés por valorar la arquitectura popular:

²³ TÁVORA, Fernando. *O problema da Casa Portuguesa*. ALÉO, nº9, p. 10. Lisboa, 1945.

A casa popular fornecer-nos-á grandes lições porque ela é a mais verdadeira, a mais funcional e a menos fantasiosa.

Pero no renunciaria al estudio e incorporación de los avances presentes en la arquitectura internacional del momento, camino intermedio que, según Távora, no debería significar una pérdida del carácter de la arquitectura portuguesa. El problema que preocupa a Távora tiene un carácter más social que estético. En vez de fijarse en los recursos pintorescos de la arquitectura portuguesa, le parece más relevante tratar de conocer las necesidades sociales de la vivienda portuguesa.

Un lugar de encuentro. Mercado de Vila da Feira.

En el congreso CIAM'59 de Otterlo, Távora presentó el Mercado Municipal de Vila da Feira (1953-59) como obra representativa de lo que, en aquel momento, estaba desarrollando. Se trata de un obra muy temprana en la que está presente desde el principio el carácter de equipamiento para la comunidad, como edificio que debería servir, aparte de como mercado, como lugar de encuentro e intercambio entre los vecinos de Vila da Feira.

El Mercado se compone de cuatro pabellones organizados en esvástica entorno a una plaza con una fuente en el centro.

Las cubiertas están compuestas por dos planos inclinados hacia el interior que están rematados en sus extremos por un alero casi vertical que tapa los cantos de los forjados y aumenta considerablemente el grosor de las primeras. Los elementos construidos son muy escasos, casi se reducen a esas cubiertas apoyadas sobre una estructura concentrada en un único eje de pilares colocados entre los puestos y mostradores, accesibles y construidos bajo la protección de las cubiertas de cada pabellón, donde se venderían los productos del mercado,

aportando al edificio una gran flexibilidad y facilidad de uso.

La circulación de las personas alrededor de los puestos se produce con fluidez, y desde cualquier punto del mercado se tiene la posibilidad de visualizar la totalidad. Aparte de definir el pavimento de los diferentes pabellones, la fuente en el espacio central, las escaleras y los muros, Távora define zonas reservadas a la vegetación para que crezcan árboles y zonas ajardinadas. En la etapa de proyecto está presente la idea de proponer un nuevo modelo de mercado, capaz de convertirse en un centro de reunión en el que, aparte de poder comprar productos, se propicie el encuentro entre

Planta del Mercado Municipal de Vila da Feira (1953-1959). Archivo de Fernando Távora.

vecinos para convertirse en un lugar abierto a diferentes usos.

El tratamiento del pavimento, las escaleras entre plataformas a diferentes niveles, así como el hecho de dejar abiertas la mayor parte de las fachadas, confiere al Mercado un carácter casi de mobiliario urbano.

2.2 Modernidad revisada. Casa en Ofir.

Planta de cubiertas de la Casa en Ofir (1956-1958). Archivo Fernando Távora.

Dos años antes del encuentro de Otterlo, Fernando Távora recibe un encargo aparentemente menor, una casa de vacaciones en un pinar situado en un lugar intermedio entre la costa atlántica al Norte de Oporto y las marismas de la desembocadura del río Cávado, que separan Ofir de Esposende. A un lado, las playas y dunas frente al océano. Al otro, la quietud de las tierras inundadas siguiendo las subidas y bajadas de la marea, donde el agua dulce se encuentra con la salada. En medio, unos pinos sobre arena de playa, un sitio idóneo para acampar. El arquitecto se propone desde el principio realizar algo más que un edificio que cumpla con las

necesidades de una familia concreta y de un lugar específico. En su descripción menciona los vientos dominantes:

...en verano un desesperante viento norte y en invierno un cruel viento suroeste²⁴.

También se referiría a las características propias de la arquitectura existente al otro lado del río, en Esposende; y sintetiza su formación previa diferenciando entre las corrientes artísticas y arquitectónicas que conocía (y apreciaba entendemos): organicismo, funcionalismo, neo-empirismo, cubismo.

Se toma el proyecto como una oportunidad para sintetizar lo que desde muy joven venía persiguiendo, esa tercera vía que reivindicaba en su escrito *O problema da Casa Portuguesa*, donde defendía una evolución de la arquitectura moderna que incluyera una identificación con lo tradicional.

La respuesta para el proyecto de la Casa de Ofir se concreta por medio de un conjunto formado por varias partes que aspiran a formar una unidad. Aparte de resolver eficazmente el complejo programa funcional de una casa de veraneo de reducidas dimensiones para una familia numerosa desarrollándolo en tres pabellones (noche, día y servicio) hábilmente articulados, la casa de Ofir se integra entre los pinos creando alrededor de ella una nueva circunstancia, un lugar protegido desde el que disfrutar del pinar en el que se encuentra.

En el plano de la planta, los muros se dibujan sombreados, remarcando su traza en el terreno y su estabilidad; pero sobre esos muros se posa con ligereza la cubierta compuesta por una estructura de madera, resuelta con unas cerchas, también de madera, con tirante metálico.

²⁴ TRIGUEIROS, Luiz (edit.). *Fernando Távora*. P. 80. Lisboa, Editorial Blau, 1993.

La sensación de estar acampado en el pinar se acentúa viendo la casa desde la casa, como proponía Frank Lloyd Wright (1867-1959) en sus casas *usonianas*.

El pabellón de día es un espacio único en el que se matizan diferentes estancias con los huecos abiertos al jardín y una leve diferencia de cota, dos escalones, entre la zona de comedor y estar y el espacio alrededor de la chimenea, que además se diferencia del resto del pabellón utilizando el mismo pavimento que en la entrada y exteriores, losas de piedra de diferentes tamaños y contorno.

Para resolver el pabellón de noche, Távora opta por una eficaz solución a tan complejo problema (por lo numerosa que era la familia Ribeira Da Silva). Cuatro dormitorios dobles con armario y mesa de estudio cada uno de ellos, y en el extremo del pabellón el dormitorio principal, estando todos ellos unidos entre sí por un corredor desde el que se accede también a dos cuartos de baño, y en el que se incorpora un armario de ropa blanca. Aunque las dimensiones de los dormitorios son muy reducidas, en todos ellos se incorporan detalles pensados para el disfrute de las horas que allí se vivirían. De nuevo se diferencian entre sí las diferentes estancias del pabellón cambiando el pavimento. En los dormitorios una tarima de madera, en los cuartos de baño azulejos y en el corredor baldosas cerámicas.

La geometría de la casa de Ofir es fundamentalmente ortogonal; pero, el pabellón de día, el más flexible y diáfano, está ligeramente girado respecto al de servicio y al de las habitaciones. De esta manera, el ángulo que forma con el pabellón de los dormitorios es mayor de 90°, dejando un espacio protegido en el jardín hacia el que miran las habitaciones y la zona de estar y chimenea. Rematando la acotación de esa zona del jardín se sitúa una fuente cuidadosamente proyectada.

Távora extiende los muros más allá de lo necesario, excediendo el perímetro cubierto, tratando de

independizar los planos verticales de los inclinados y proteger zonas del jardín estirando el umbral entre el interior y el pinar, materializando de esta manera el espacio intermedio.

La planta de la Casa de Ofir en Y está basada en la articulación de tres cuerpos autónomos que podrían funcionar independientemente. Al estar unidos forman un conjunto protegido como el que organizaban cada noche los colonos norteamericanos con las carretas de sus caravanas. Ciertamente, Távora adapta la casa como el que acampa debajo de los pinos para pasar la noche protegido pero disfrutando del pinar y las dunas. La casa se asienta al mismo nivel que la arena del pinar, con una relación directa como la que se experimenta al salir y entrar de una tienda de campaña.

Esta manera de acampar en el pinar, relacionando el interior protegido con el exterior de una manera directa, podría recordar a Frank Lloyd Wright en *Ocatillo* (1929). En su campamento en el desierto de Arizona, Wright se preocupa de definir un perímetro articulado por diferentes piezas para acabar protegiendo un espacio exterior acotado, ganado para el interior que se construye alrededor.

En la Casa de Ofir, Távara desarrolla el programa funcional en tres pabellones claramente diferenciados (día, noche, servicio) que se articulan a través de un elemento intermedio que resuelve la conexión entre ellos y, al mismo tiempo, materializa geoméricamente el giro que se produce en el volumen ocupado por el estar y el comedor (zona diurna) con respecto a los otros pabellones.

El espacio definido para el estar y el comedor se sitúa de manera independiente en uno de los tres pabellones con un porche asociado en toda su longitud hacia el trozo de pinar protegido por la casa. Aparte del porche delante del estar, aparecen tres porches más: uno en la entrada de la casa, como resguardo previo a la apertura de la puerta y con un tamaño generoso capaz de convertirse en lugar de estancia; otro porche relacionado con la zona de servicio y, por último, un tercer porche que recorre toda la longitud del pabellón de los dormitorios ganando mayor profundidad delante del dormitorio de padres.

La superficie destinada a los dormitorios y cuartos de baño (63,8 m²) supone un 28% del total de la superficie útil de la casa (230 m²), la de los espacios comunes de estar, comedor y porches un 45% (104,4 m²), la de servicio un 14% (32,5 m²) y la destinada a elementos de circulación y espacios distribuidores un 13% (29,3 m²).

La segregación de las funciones en los tres pabellones permiten leer con claridad la separación de los diferentes usos y facilitan el orden dentro de una casa con unas dimensiones ajustadas respecto a la complejidad funcional que tenía que atender: cuatro dormitorios dobles para los niños, dormitorio de padres, dos cuartos de baño, armarios para todos los dormitorios, zona de servicio incluyendo office, cocina, lavadero, dormitorio y cuarto de baño de servicio, entrada, comedor, estar con dos zonas diferenciadas (una alrededor de la chimenea) y porches como lugares intermedios entre el interior y el pinar que rodea a la casa.

En el análisis de la superficie destinada a la vida diurna (145,1 m²) frente a la zona orientada al descanso nocturno (84,9 m²) se cumple con lo esperado de una casa de veraneo en la que se dedica más espacio a los espacios diurnos, 63% del total, frente al 37% dedicado a los nocturnos.

La zona de la casa reservada al descanso durante la noche se concentra en el pabellón que alberga los dormitorios, exceptuando el reducido espacio ocupado por el dormitorio de servicio dentro del pabellón que ocupa la cocina y las dependencias asociadas a ésta.

El pabellón de los dormitorios se relaciona con el pinar por medio de un porche que amplía el número de lugares posibles desde los que disfrutar la casa durante el día, activando la vida diurna de ese pabellón. De esta manera, la parte del pinar protegido por los pabellones construidos cuenta con lugares intermedios en toda la longitud de los mencionados pabellones.

En los tres pabellones de la Casa en Ofir se disponen espacios exteriores cubiertos desde los que establecer una relación gradual desde el interior protegido y el pinar en el que se construye.

Como ocurre en la Casa Olano de Coderch y Valls, en Ofir el clima atlántico también puede ser lluvioso y, en vez de patios, Fernando Távora define los espacios exteriores con porches cubiertos asociados a los interiores de cada zona de la casa y, con la disposición de los tres pabellones acota zonas del pinar protegiéndolas de los vientos dominantes para su disfrute durante el día y las noches de verano en las que el tiempo fuese favorable.

En cuanto a la relación entre las superficies útiles destinadas a espacios interiores y exteriores, es de 3 a uno respectivamente: 173,6 m² de superficie interior (75% del total) y 56,4 m² reservados para los espacios exteriores cubiertos (25%).

La complejidad funcional de la casa de Ofir se puede entender analizando los espacios destinados a usos fijos, invariables, que están al servicio de los espacios que, a pesar de tener usos definidos, admiten cierta interpretación y variedad de uso.

En el croquis que diferencia los usos principales, variables, y los espacios al servicio de aquellos, puede observarse como los espacios principales de la casa se orientan hacia el jardín protegido de los vientos, mientras que los espacios secundarios que sirven a los primeros se sitúan en la zona trasera y en los intersticios que articulan entre sí los tres pabellones.

Al comparar las superficies de los espacios mencionados, se repite la proporción de tres a uno pero algo matizada. Los espacios de uso variable ocupan una superficie de 167,5 m², el 73% del total. En el caso de los espacios de uso fijo, la superficie ocupada es un 27% del total (62,5 m²).

Los diferentes tipos de pavimento definidos en proyecto para la Casa de Ofir pueden servir para entender los diferentes usos de la casa:

Losas de piedra irregulares en los espacios exteriores, como transición desde el interior hacia el pinar y también en los espacios que articulan entre sí los tres pabellones. También se utiliza el pavimento de piedra en la zona del estar alrededor de la chimenea, como pavimento más primitivo y resistente al fuego.

Piezas cerámicas con cierto aire popular en el estar y comedor, así como en la cocina y office, aunque en estas dependencias de servicio finalmente se colocara un suelo de terrazo más resistente.

Y por último, en los dormitorios el pavimento es una tarima de madera, de mayor calidez y una materialidad que atiende al carácter más íntimo de las habitaciones.

Las cubiertas de los tres pabellones de la Casa de Ofir continúan con el lenguaje que en aquel momento estaba desarrollando Fernando Távora en obras coetáneas como el pabellón de tenis del parque municipal Quinta da Conceição en Matosinhos o la Escola Primária da Quinta do Cedro en Vila Nova de Gaia, en los que recuperaba el uso de la teja en planos inclinados, a un agua en la mayoría de los casos, sobre una estructura ligera de cerchas de madera con algunos refuerzos metálicos.

En Ofir, se resuelve la cubierta del pabellón en el que se encuentra el estar y el comedor, con un plano inclinado hacia el jardín protegido.

En los otros pabellones (noche y servicio) las cubiertas son a dos aguas seguramente por su mayor crujía, excesiva para una sola pendiente, pero los faldones son asimétricos, evitando de esta manera la cumbrera en el centro de la cubierta (solución que, en aquellos años podría parecer demasiado alejada de la ortodoxia del Movimiento Moderno).

Los materiales utilizados para la casa de Ofir son naturales y locales. Expresan su estado natural, sin camuflar su aspecto o textura. Las carpinterías son de madera de pino, en su color natural, pudiendo apreciar las vetas del tronco del árbol al que pertenecieron. La madera también está presente en la cubierta y, de una manera sutil, en las vigas de hormigón visto a través de la textura dejada por las tablas que sirvieron de encofrado y estuvieron en contacto con el hormigón en su estado fluido, anterior a su fraguado. Se puede uno imaginar cómo, celebrando la ejecución de la obra, se incluyeron pequeñas piezas cerámicas de color, incluso una concha e inscripciones incrustadas en las vigas antes de que el hormigón dejase de estar fresco para pasar a su estado pétreo definitivo.

Al igual que Távora incorpora la madera en su estado natural en las carpinterías y la estructura de la

Detalle de una de las vigas de la Casa en Ofir (1956-1958). El autor (2012).

cubierta, sin ocultarla, también la utiliza en los muebles que diseña específicamente para la casa. Objetos cálidos que servirán para albergar el reducido ajuar del veraneante, que durante el verano prescindirá de todos los objetos accesorios, innecesarios, de la vida burguesa en la ciudad. Por un tiempo se disfrutará viviendo con poco, una vuelta a lo esencial que facilitaría el disfrute de lo común, lo ordinario.

Madera, barro (cerámica) y, como tercer material natural la piedra en diferentes acabados y proporciones, en los pavimentos del estar como transición entre el suelo construido y la arena del pinar, y en la chimenea, recuerdo ancestral del hogar. Távora se acercaba así a la naturalidad e inmediatez que transmitían las construcciones populares, una arquitectura narrativa en la que se puede leer la manera en que ha sido construida, incorporando los materiales estrictamente necesarios para cada función, exponiendo con claridad los elementos que la componen.

Esta celebración de lo construido *in situ*, de la manera en que las cosas se construyen, no sólo estaba presente en la arquitectura popular sino que sería una de las características propias de la nueva generación del Movimiento Moderno, surgida tras la Segunda Guerra Mundial. Se recuperaría la atención hacia la materialidad de la arquitectura, parte fundamental del discurso de algunos arquitectos y artistas ingleses durante aquellos años, identificados posteriormente como miembros del *New Brutalism*, entre los que destacaron Alison (1928-93) y Peter (1923-2003) Smithson con sus primeras obras *as found* en las que los materiales se mostraban en su estado natural, en bruto:

We were concerned with the seeing of materials for what they were: the woodness of wood, the sandiness of sand. With this came a distaste of the simulated, such as the

*new plastics of the period - printed, coloured to imitate a previous product in "natural" materials*²⁵.

Junto a la Casa en Ofir y las intervenciones en el Parque Municipal Quinta da Conceição, Távora está desarrollando en aquellos años otro proyecto que le permite madurar el camino iniciado. Se trata de la Escola Primária da Quinta do Cedro en Vila Nova de Gaia, que realiza entre 1957 y 1961. En esta ocasión también recurre a organizar el programa en pabellones de cubiertas inclinadas y una escala reducida.

La materialidad es muy similar a los proyectos citados, pero en la Escola do Cedro se experimenta con una mayor complejidad en cuanto a la iluminación natural de los interiores, tanto en los lucernarios del comedor como en

Escola Primária da Quinta do Cedro, Vila Nova de Gaia (1957-1961). El autor (2014).

²⁵ LICHTENSTEIN, Claude; SCHREGENBERGER, Thomas. *As Found. The discovery of the ordinary. British architecture and art of the 1950s*. P. 40. Baden, Lars Müller Publishers and The Zurich Museum für Gestaltung, 2001.

la iluminación de las galerías de acceso a las clases, y se advierte una mayor depuración y sencillez en las soluciones definidas para resolver las circulaciones, así como los espacios intermedios cubiertos y los huecos según las distintas orientaciones y necesidades del interior que iluminan. Se materializa un camino propio hacia una modernidad marcada por sus apreciadas circunstancias personales.

Se podría pensar en una referencia complementaria que vendría también del otro lado del Atlántico. En Cape Cod, Massachusetts, Marcel Breuer también acampa entre pinos con algunas casas de veraneo. Al igual que Távora, relacionando pabellones entre sí se integra en el paisaje. Breuer suele separarse del nivel del suelo, dejando entre los pabellones terrazas construidas con madera.

El pinar recibe los pilares que soportan las ligeras estructuras de madera como si fuesen las piquetas de una tienda de campaña, sin alterar el suelo, lleno de pinocha. Las casas de Breuer en Cape Cod no tienen jardín, se integran en el paisaje sin tratar de

Vista de Breuer Cottage (1948-49), Wellfleet, Massachusetts, EEUU. Marcel Breuer.

Planta. Breuer Cottage (1948-49), Wellfleet, Massachusettes, EEUU. Marcel Breuer.

mimetizarse con él. Los espacios entre las piezas los aprovecha para resolver los accesos y ofrecer lugares intermedios desde los que disfrutar del exterior.

En la misma época del proyecto de la Casa en el pinar de Ofir, Távora está trabajando en otra casa que se hubiese construido muy cerca, en la playa. En los dibujos que se conservan del proyecto de esa casa no construida, se pueden apreciar versiones diferentes en las que se tantea con diferentes materiales. Hay una versión muy cercana a la Casa de Ofir en cuanto materiales y composición; pero también se dibuja una opción con una aspecto muy ligero, en la que se propone la casa con estructura y cerramiento de madera.

Esta versión se asemeja a la ligereza de los refugios de Breuer en Cape Cod y a otras casas que desarrollaría en la costa Este de los Estados Unidos.

En planta baja se dibuja un garaje y un almacén donde poder guardar una embarcación. En planta primera, a la que se accede desde una escalera de caracol exterior, la distribución interior se resuelve con un paquete funcional de reducidas dimensiones en el que se distribuye la entrada y los cuartos húmedos y, el resto

de la planta se deja diáfana con un gran ventanal hacia el mar y una terraza desde la que disfrutar de las vistas. Se trata de un ejercicio lleno de libertad en el que Távora se libera de los condicionantes a los que suele atender para concentrarse en la simplicidad de un refugio para el verano.

Plantas y alzados Casa en la playa de Ofir. Fernando Távora, 1959.

2.3 Távora y las preexistencias.

En diciembre de 1962, Fernando Távora escribe un artículo titulado *A propósito de Royaumont*²⁶ en el que expresa lo vivido en la reunión del Team 10 en la abadía de Royaumont, Francia, en septiembre del mismo año. En el mencionado artículo, reconoce la falta de claridad y complejidad del camino iniciado tras la desaparición de los CIAM; pero no critica las nuevas circunstancias, al contrario, acepta la nueva realidad como una alternativa *más diversa, más rica y más variada*.

La lectura positiva de aquel encuentro no es rupturista con el legado de los CIAM, y lo aclara comentando que todos los participantes de Royaumont firmaron una carta enviada a Le Corbusier en la que se decía *nous continuons*, declarándose herederos y continuadores de la *generación heroica* que les había precedido. Continúa el artículo recordando un comentario de Coderch:

El espíritu de este encuentro encontró felizmente su síntesis en el breve comentario de Coderch mientras Candilis presentaba su proyecto de 25.000 viviendas en Toulouse, realizado en tan sólo cinco meses. Coderch afirmó que él necesitaba seis meses para estudiar el proyecto de una pequeña vivienda...pienso que algo de verdad había en los dos bandos.

La nueva vía iniciada en los encuentros del Team 10 es apoyada por Távora con naturalidad, acostumbrado a la tensión de los contrastes. En su trabajo está muy presente la tradición heredada de los pioneros del Movimiento Moderno, sin olvidar los valores de la arquitectura portuguesa tradicional, anónima, estudiada con rigor durante los años que trabajó colaborando en el estudio sobre arquitectura popular portuguesa en las diferentes regiones del país, que acabaría publicándose en 1961 como *Arquitectura Popular em Portugal*.

²⁶ TÁVORA, Fernando. *O Encontro de Royaumont* en *Arquitectura* 79 (07-1963).

Portada de Arquitectura Popular em Portugal, 1961.

La repercusión, en la obra de Távora, de ese estudio de la arquitectura popular portuguesa tendría una respuesta directa, según el propio Távora, en su casa de Ofir:

...que es un intento de utilización de materiales sencillos para hacer arquitectura moderna²⁷.

Fernando Távora incorpora con naturalidad elementos heredados de la modernidad con preexistencias

²⁷ FRECHILLA, Javier. *Fernando Távora: Conversaciones en Oporto en Arquitectura*, nº 261. Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. Madrid, 1986.

tradicionales. Su intervención en el Parque Municipal de la Quinta da Conceição de Matosinhos, expresa con claridad su postura conciliadora entre posiciones aparentemente opuestas incorporando la riqueza de lo aprendido en sus viajes fuera de la península ibérica. Para Távora las diferencias temporales entre las obras de épocas diversas desaparecen cuando analiza sus valores atemporales.

En el diario que escribe durante su viaje a Estados Unidos en 1960, analizando el *Seagram Building* (1954-58) de Mies van der Rohe (1886-1969) en Nueva York frente a la *Lever House* (1952) de SOM (Skidmore, Owings and Merrill), recurre a unas palabras de Valéry sobre los templos griegos:

O Seagram é impressionante de nobreza, de presença, de dignidade. A Lever House é já muito decorativa, mais feminina (tal vez por causa do nome...ou dos perfumes dos saboes...); é curioso como dois edificios realizados praticamente com os mesmos meios técnicos, com expressao plástica tao próxima, sao tao diferentes. O Valéry tinha razao quando dizia dos templos gregos que "uns falam" e outros..."nao falam". O Seagram, realmente, "fala", a Lever House é, quando muito, agradável²⁸.

²⁸ TÁVORA, Fernando. *Diário de "bordo"*. Associação Casa da Arquitectura, Guimaraes, 2012 (fecha del original:1960). No se ha traducido para mantener el texto original y entender que su comprensión es fácil por su similitud al español.

Entrada al Parque Quinta da Conceição, Leça da Palmeira

Matosinhos (1956-1993). El autor (2012).

ANEXO II
PLANOS DE PROYECTO DE LA CASA EN OFIR

01 _PLANO DE SITUACIÓN_CASA EN OFIR

02_PLANTA ANTEPROYECTO_CASA EN OFIR

03_PLANTA GENERAL_CASA EN OFIR

04_PLANTA_CASA EN OFIR

05_PLANTA DE CUBIERTAS_CASA EN OFIR

1

5

4

06_SECCIONES 1_CASA EN OFIR

DR. F. RIBEIRO DA SILVA-OFÍR
 PROJECTO CORTES / ESC. 1/50

07_SECCIONES 2_CASA EN OFIR

08_SECCIÓN Y ALZADO ESTE_CASA EN OFIR

09 _ALZADOS NORTE Y OESTE_CASA EN OFIR

DR. F. RIBEIRO DA SILVA - OFÍR
PROJECTO ALÇADOS / ESC. 1/50

10_ALZADOS ESTE Y SUR_CASA EN OFIR