

BCN

LA CONSTRUCCIÓN DEL ESPACIO PÚBLICO



MEMORIA DEL CURSO ACADÉMICO
ETSAB UPC, ETSAM UPM,
Curso Académico 2018-2019
Publicación Periódica ISSN 2530-9072



Alberto Campo Baeza Catedrático Emérito
Toni Barceló Profesor Asociado, Barcelona
Alejandro Cervilla Profesor Asociado (I.P.), Madrid

PROYECTAR ES INVESTIGAR

MAD



ARCADIA / MEDIATICA

BCN-MAD
1ª Edición en castellano 2019

©2019 Arcadia Mediática

por Arcadia Mediática
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid
Avenida Juan de Herrera, 4. 28040 Madrid

Autor: Alberto Campo Baeza
Editor: María Pérez de Camino Díez

ISSN: 2530-9072
ISBN: 978-84-949500-8-7
Depósito Legal: M-53451-2008

Queda rigurosamente prohibida, sin autorización escrita de los titulares del copyright, bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier tratamiento informático, y la distribución de ejemplares mediante alquiler o préstamo público.

Impresión: StockCero S. A.
Impreso en España - Printed in Spain

INTRODUCCIÓN GENERAL

- 11 BCN-MAD CURSO 2018-2019
Alberto Campo Baeza

PROFESORES INVITADOS

- 15 INTRODUCCIÓN
Alberto Campo Baeza
- 17 MIES, ORIENTE Y OCCIDENTE
Antoni Barceló Baeza
- 23 TIPOGÉNESIS. UNA REFLEXIÓN SOBRE EL PROYECTO
Y EL TIPO ARQUITECTÓNICO
Ignacio Borrego
- 27 EL PRIMER HORMIGÓN ARMADO DE LA RUE DANTON.
PUBLICIDAD, PROPAGANDA Y PROTOTIPO
David Carrasco Rouco
- 33 BELLEZA Y TECNOLOGÍA
Alejandro Cervilla García
- 37 LA CIUDAD COMO ARQUITECTURA INTEGRADA
Ángel Cordero-Ampuero
- 43 EL ESPACIO MIMÉTICO
Héctor Fernández Elorza

EL ESPACIO MIMÉTICO

Héctor Fernández Elorza

EL ESPACIO MIMÉTICO

Con motivo de las Olimpiadas de 1914, Lewerentz en colaboración con Stubelius, proyectan la sede del Club de Remo en el parque de Djurgården.

En uno de los primeros croquis que se conservan del proyecto (fig.1), se dibuja a plumilla el alzado hacia el canal, confundiéndose los trazos de la vegetación con el acabado del propio edificio. Los troncos, las ramas y los árboles, junto con el estriado de la construcción, conforman un completo rayado que no deja papel en blanco. Los contornos pierden así importancia en favor de la textura de los árboles, y el edificio, y la línea de horizonte que separa la tierra del agua se postula como el único trazo que compite con el tramado del espacio. Un tejido que no es homogénea pero que se dibuja con el mismo carácter, configurando un tapiz irregular de líneas que, imaginando el reflejo en el agua calma del canal, se amplía hasta ocupar todo el marco del dibujo.

Se plantea así un estriado del espacio donde la luz tenue escandinava no es suficientemente intensa para remarcar los contornos y generar sombras propias y arrojadas, que compitan con la materialidad de los árboles en conjunción con los paños de la arquitectura.

En este mundo sin profundidad que dibuja Lewerentz, la importancia de la textura uniforme que lo abarca, sólo es equiparable al protagonismo de sus ocupantes. Así, el movimiento de la canoa y sus remeros, dibujado ligeramente a lápiz y en primer término, supone la única discontinuidad en la extensa atmósfera de líneas que plantea Lewerentz. El paso de la canoa por delante del edificio, rompiendo el espejo sobre el agua del canal, supone el único instante en el que el edificio y sus árboles enseñan sus debilidades. Como un camaleón que es necesario ver en movimiento para

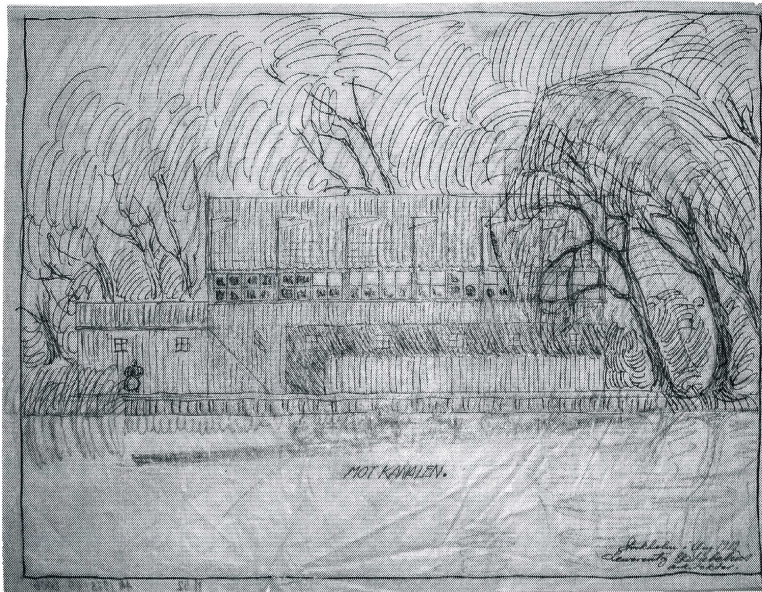


Fig. 1 Croquis de la Sede del Club de Remo en el parque de Djurgården

descifrar su silueta, el paso de la canoa disocia las dos caras separadas a ambos lados del horizonte.

También es una canoa la que interrumpe el reflejo sobre el canal en la siguiente acuarela del mismo proyecto (fig. 2). Ésta y sus ocupantes, a su paso junto a la propuesta, se incluyen en el destello del edificio sobre el agua. Un preciso instante en el que los remeros pasan a formar parte del plano configurado por una trama continua que se extiende desde el edificio hasta el agua, confundiendo naturaleza y arquitectura. Ya no son líneas las que unifican el espacio, sino una mancha de color ocre que recorre la acuarela en horizontal. Un halo del reflejo de la luz en el agua por debajo de las copas, y que empasta en un mismo tono amarillento el edificio y la vegetación junto al borde del canal.

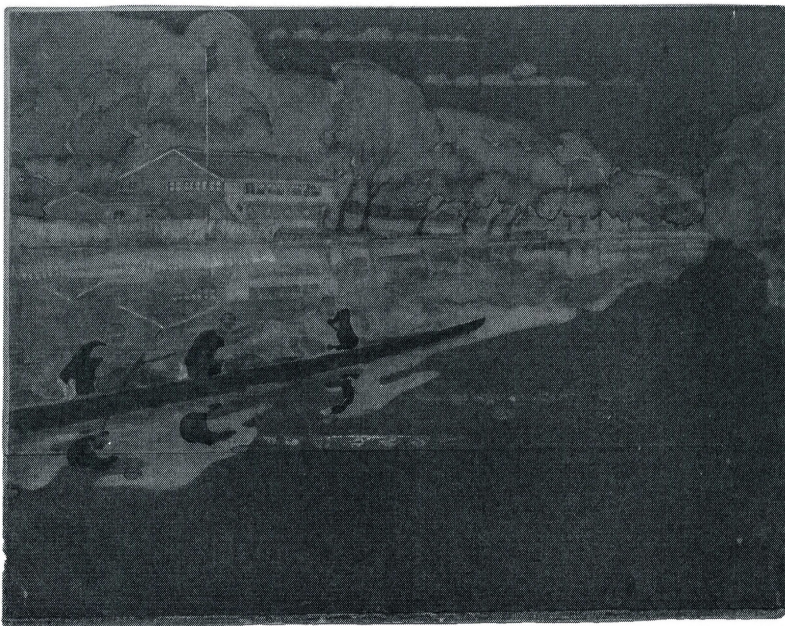


Fig. 2 Acuarela del proyecto para la Sede del Club de Remo en el parque de Djurgården

Un nuevo intento, en definitiva, por unificar los acabados de la arquitectura con los resultantes de la vegetación, para anular así los contornos en favor de un espacio plano y sin profundidad, en el que las aristas y esquinas ceden su protagonismo al tono ocre del parque en aquel verano olímpico de Estocolmo.

No es de extrañar, por tanto, que una de las pocas fotografías de la época que se conservan (fig. 3), esté tomada con el edificio oculto entre los árboles de la orilla. Éste se recorta para dejar el mínimo espacio entre su fachada y los troncos, provocando así que el entablado vertical de los paramentos cree sinergias con el espacio circundante. Hoy en día, el club se sigue escondiendo de manera camaleónica, especialmente en verano, entre el reflejo y los árboles del parque de Djurgården. Esta asociación no se produce únicamente por estar construido el proyecto en la misma madera de los árboles próximos, sino sobre todo por la textura de su estriado, por el propio acabado rugoso y sin cepillar de las tablas o por el color verde mimético en el que, finalmente, fueron pintadas¹.



Fig. 3 Fotografía de la Sede del Club de Remo

¹ El Club de Remo se mantiene en un buen estado de conservación en el mismo emplazamiento. Se desconoce si el acabado verde actual se corresponde con exactitud con el color de original. Lo que parece evidente es que era un tono similar; para ello, basta con rascar actualmente sobre una de las tablas de su fachada.



Fig. 4 Fotografía de Villa Ahxner

Una estrategia similar fue seguida por Lewerentz en la Villa Ahxner (fig. 4). En este caso, las decisiones que afectan al entablado de madera vuelven a estar en correspondencia con los árboles de alrededor. Bajo un mismo despiece estriado vertical, la madera es ahora de pino de segunda, igualmente sin cepillar y con gran cantidad de nudos. Acabada con brea, el resultado es un color negro mate de fuerte textura al mantenerse el acabado superficial de la madera. Una terminación que vuelve a empastarse con las sinergias del lugar. Si en el caso anterior los paramentos eran el resultado de la simbiosis con un árbol de hoja caduca, tronco homogéneo, copa en tonos verdes claros y el reflejo de la luz en el agua, la Villa Ahxner, por el contrario, busca su asociación con el pino nórdico. De hoja perenne, en tonos verdes y marrones opacos, sin reflejos, el pino escandinavo define una oscuridad por debajo de sus copas en estrecha relación, no sólo con las fachadas, sino también con la marcada geometría marrón oscura de las cubiertas de teja.

La casa vuelve a buscar así una asociación espacial con la vegetación próxima, haciéndose hueco entre los árboles, sin dejar apenas distancia entre las fachadas y los troncos. En conclusión, un espacio homogéneo, que aún en la atmósfera alrededor de la casa, la oscuridad bajo las copas, el material y la textura de los troncos, el color y acabado de las fachadas y el vallado de la parcela. Un ambiente de correspondencias que aplanan el espacio por la anulación de sus esquinas y sus contornos en favor de las

cualidades *hápticas* de este lugar. Así, las ventanas y puertas, pintadas en blanco, parecen flotar ausentes a la correspondencia entre el resto de los componentes de este lugar. El fuerte olor de la brea, sólo equiparable al de la resina de los pinos, completa una operación camaleónica que comprende una dimensión más profunda que la puramente visual².

Con estos antecedentes, no es de extrañar que Lewerentz, cuarenta años después de la construcción de la Villa Ahxner, vuelva a plantear un espacio mimético en torno a la Iglesia de San Markus, en el sitio de Bjorkhagen (fig. 5).

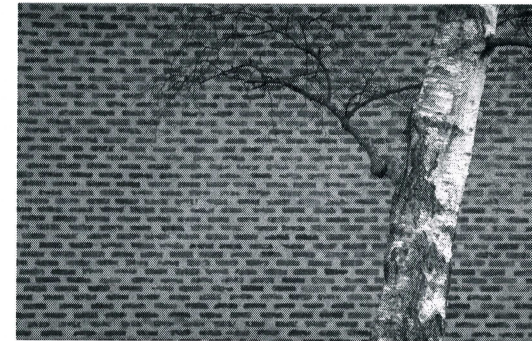


Fig. 5 Espacio mimético en torno a la Iglesia de San Markus

² La Villa Ahxner, construida en 1915, a escasos cientos de metros del lugar en el que Asplund construyó dos años después la Villa Snellman, supone un claro reflejo de las concordancias y divergencias espaciales entre ambos arquitectos.

Las dos Villas responden a un esquema de organización en planta con dos piezas, encontradas a noventa grados, en las que se separan los espacios principales de los de servicio. También en ambos proyectos son los árboles los que referencian la posición de la construcción en la parcela. En el caso de Lewerentz, como acabamos de ver, como una abstracción de la cualidad más profundas de los pinos; en el proyecto de Asplund, en relación al carácter singular de dos robles. En la propuesta de Asplund, la casa se sitúa en un claro iluminado y en pendiente hacia el sur, con una arquitectura donde los volúmenes, sus aristas, son las protagonistas; en el proyecto de Lewerentz, localizada en el espesor intacto del bosque haciéndose sitio entre los troncos de los árboles. Se intercalan así en estas dos casas las cualidades del lugar donde se plantearían años después las Capillas del Bosque y de la Resurrección, pero manteniendo ambos una estrategia espacial similar: la materialidad propuesta por Lewerentz por medio de la concordancia con las texturas de la arquitectura que la rodea, frente a la espacialidad encerrada y acotada por los paños neutros construidos por Asplund.

Un lugar que, como el propio nombre indica, se encontraba rodeado de un bosque de abedules –bjork. Árboles que camuflan los paños de ladrillo de la iglesia entre la superposición de sus troncos, especialmente cuando han perdido su hoja caduca. Las llagas entre las hiladas, densas e irregulares, no son más que la abstracción de las cortezas y sus nudos, un reflejo trasladado a la arquitectura en forma de acabado y con la misma luz rasante y horizontal que acaricia las dos superficies. Como los propios

árboles, los muros sin basamento surgen sin elementos interpuestos con la tierra. Las fachadas se estiran, abomban y recortan en multitud de formas y geometrías, transmitiendo asimismo las infinitas secciones y tamaños de los troncos. Así, esos ladrillos que Lewerentz trató con tanto cariño, no permitiendo el corte de ninguno de ellos en todo el edificio, reverberan en complicidad con el movimiento de los árboles. Se determina así un espacio que niega la frontalidad de la cerámica por la ocultación del fondo gracias al sentido mimético de este lugar, donde en la franja de aire más próxima a los muros, junto a los árboles más cercanos a éstos, se siente la latencia de unos paños en reunión con la naturaleza.

Por esa razón, el acceso desde el exterior a todas las estancias del proyecto, se hace oblicuamente y en paralelo a los paños. Bien por la posición de los caminos, o por la inclusión de elementos que hace difícil esa visión frontal y próxima, antes de atravesar estos muros, se permite el recorrerlos en paralelo y acariciarlos con la mano.

La apropiación en definitiva de la textura de unos paños cerámicos, que desde la lejanía se camuflaban con los troncos, donde Lewerentz sitúa a la persona a la distancia corta de su arquitectura, para recoger allí toda la intensidad de su materia.

Mayo de 2019

INVESTIGAR PARA CONOCER, CONOCER PARA PROYECTAR

El Retablo del Altar Mayor de la Mezquita Catedral de Córdoba

Sara Fernández de Trucios

La Mezquita-Catedral de Córdoba, un edificio conformado por la superposición de capas históricas, es desde 1984 Patrimonio de la Humanidad. Su incuestionable valor ha llevado a muchos profesionales y entusiastas a dibujar, fotografiar y describir prácticamente todos sus rincones. Existen, por tanto, gran cantidad de imágenes del conjunto y sus partes, que han servido para su análisis, conocimiento, conservación y difusión.



Jose Ignacio Aguilera Castelló. (2016). Fotografía del Retablo del Altar Mayor de la Mezquita-Catedral de Córdoba. Recuperado de archivo digital Cabildo Catedralicio.