



El magnetismo del lugar en la arquitectura

Un análisis a través del dibujo de las diferentes estrategias de intervención en el paisaje a partir de la arquitectura del Movimiento Moderno

Carmen Escoda Pastor

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized neither its spreading and availability from a site foreign to the TDX service. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service is not authorized (framing). This rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

**UNIVERSIDAD DE BARCELONA
FACULTAD DE BELLAS ARTES (BBAA)
DEPARTAMENTO DE DIBUJO
PROGRAMA DE DOCTORADO EN “LA EXPRESIÓN PLÁSTICA: FUNDAMENTOS,
PROCESOS METODOLÓGICOS Y REALIZACIONES PROYECTUALES”
BIENIO: 1987-89**

EL MAGNETISMO DEL LUGAR EN LA ARQUITECTURA

Un análisis a través del dibujo de las diferentes estrategias de intervención en el paisaje a partir de la arquitectura del Movimiento Moderno

TESIS DOCTORAL

**Realizada por:
Carmen Escoda Pastor**

**Dirigida por:
Dr. Lino Cabezas Gelabert**

Barcelona, diciembre de 2006

3.3. LA DESTRUCCION DE LA CAJA Y EL CONTINUUM TOPOGRAFICO

"La libertad de la planta de Wright, que se extendía en todas direcciones como un vegetal en crecimiento, y su tendencia a concebir la casa entera como un único espacio continuo, reveló bruscamente a los arquitectos europeos el conocimiento de la rigidez de sus proyectos. El hombre de las Praderas les enseñó a volver a las formas vivas."¹

El nuevo proceso interactivo de diálogo que empieza a establecerse entre arquitectura y lugar a partir del movimiento moderno dará lugar a la aparición de nuevos conceptos como el de la arquitectura orgánica y la destrucción de la caja.

Wright, para su actividad, escogió el nombre de "arquitectura orgánica", un término que se debía a su "*lieber meister*" (querido maestro), Louis Sullivan, si bien en su interpretación y ejecución del término llegaría mucho más lejos que Sullivan. Wright definió en ocasiones la arquitectura orgánica como una arquitectura en la cual las partes están referidas al todo, al igual que el todo a las partes: continuidad e integridad. Estableció el concepto del espacio fluido y dinámico.

Sullivan decía que "La Forma sigue a la Función". Wright, decía que "Forma y Función era una sola cosa". Tomando su inspiración de la naturaleza, descubre que la materia orgánica es inherentemente plástica. En términos de arquitectura, Wright intuyó el diseño siguiendo las leyes de un orden natural, similar a la manera en que una planta crece siguiendo una determinada forma y estructura orgánica. Al final el edificio parecerá haber crecido en el lugar, tan natural como crece la hierba en una pradera.

"En la arquitectura orgánica es completamente imposible contemplar el edificio como una cosa, la decoración como otra y la situación y el entorno como otra más. El espíritu con el que están concebidos estos edificios considera todo esto estando unido como una sola cosa. Todas tienen que estar planificadas cuidadosamente de antemano y hechas de acuerdo con la naturaleza del edificio [...]

Convertir de esta forma una morada humana en una obra de arte consumada, expresiva y bella por sí misma, estrechamente vinculada a la vida moderna e idónea para ser habitada, en una obra de arte que se entregue más libre y adecuadamente a las exigencias individuales de los habitantes y que ella misma sea un ente armónico, que en el color, la imagen y la naturaleza, corresponda a las exigencias necesarias y que por su carácter sea verdaderamente la expresión de éstas - eso es la gran oportunidad moderna de la arquitectura."²

Los orgánicos de la generación que nació durante el primer decenio del siglo XX descartan en Wright todo cuanto es residuo ochocentista: la decoración a lo Sullivan, especialmente el herrumbroso expresionismo matérico del Hotel Imperial de Tokio; la sensación claustroal, los ambientes oscuros, la "casa como refugio", típica de las condiciones paisajistas de la pradera; el gusto por la roca salvaje, por la piedra natural, por el vínculo físico entre edificio y paisaje, algunas líneas insistentes en la indagación, la planta en cruz, los hexágonos, el *in-line* plan, el círculo y la espiral. No obstante, si rechazan estos rasgos, es de Wright de quien toman lo esencial: el espacio, la flexibilidad planimétrica y alimétrica, la fluencia de los huecos internos, el volumen como resultante de los envases y de sus ensamblajes, el *continuum* topográfico, el uso de materiales naturales y, sobretudo, una mentalidad nueva, liberada de vínculos formales, volcada a buscar nuevas salidas para cada tema funcional, psicológico y expresivo, en

¹ GIEDION, Sigfrido. *Espacio, tiempo y arquitectura: el futuro de una nueva tradición*. 4a ed. Barcelona: Científico-Médica, 1968. Op. Cit. p.574

² WRIGHT, Frank Lloyd: *Primeros escritos*. Quetglas, Josep (ed). Barcelona: Edicions UPC, 1994. Op. Cit. pp 88-91

suma, una exigencia de libertad incluso en lo que respecta a los ejemplos que proceden de Wright

En cambio en Europa se hace "pura", una abstracción que se tiene a sí misma como finalidad y dentro de la cual se insertan las funciones que implica el "plan libre". El concepto del espacio que discurre con la línea de la tierra y para el cual el edificio no es sino un fragmento, más definido y complejo, de un gran *continuum* contrasta con la idea del espacio como volumen aislado. En sustancia, también en la arquitectura moderna europea surge una nueva visión naturalista, una cultura arquitectónica orgánica. El deseo del *continuum* no es extrínseco ni meramente figurativo sino que proviene de una conciencia espacial que se ramifica a escala paisajista.

En una entrevista realizada por Henry Brandon, Wright describe cómo su arquitectura orgánica pertenece a un lugar, en vez de estar encima de él.

P- (refiriéndose a su arquitectura orgánica) ¿No es acaso una influencia oriental?

R- No, excepto en que su filosofía puede que sea oriental. Fue el tao el que declaró que la realidad de los edificios no eran las paredes y el techo, sino el espacio interior en el que se vive. El espacio interior era la realidad del edificio. Eso significa que hay que construir desde dentro hacia fuera, y no de fuera a dentro, como siempre se ha hecho en Occidente. En la medida en que eso sea taoísmo, supongo que la filosofía es oriental. (...)

Nuestra arquitectura orgánica resulta ser la expresión original de esa idea. El concepto del espacio en la arquitectura es orgánico, y orgánico, tal como empleamos el término, significa natural, significa esencial. Significa *perteneciente a* en lugar, en vez de *encima de*.

P- Estoy de acuerdo en que debe existir un vínculo próximo entre arquitectura y naturaleza. Fue eso lo que me extasió de la casa japonesa. Pero ¿cómo se puede adaptar esa filosofía o arquitectura orgánica a las ciudades de hoy día? Carecen de espacio.

R- No se puede. La ciudad de nuestros días tendrá que agotar su ciclo vital. Está llegando ya a término debido a sus excesos. Los excesos la están arruinando. Cuando necesitemos un modelo de ciudad nueva, lo encontraremos en términos orgánicos y será más una agronomía. Formará parte de la tierra y estará prácticamente en todas partes. Las grandes concentraciones que son hoy las ciudades son vestigios del feudalismo. Tenemos que seguir adelante y hacer mejor uso del suelo.

P- ¿Pero no perderemos así la poca intimidad y serenidad que quedan en nuestros paisajes, en nuestro campo?

R- Todo lo contrario. Si recurrimos a la arquitectura adecuada no violentaremos el paisaje como hacemos ahora. Me horrorizaría que el tipo de arquitectura que hacemos hoy día saliera al campo. En la arquitectura orgánica, la naturaleza de la cosa sugiere su forma. Los edificios así construidos harían más bello el campo, en vez de afearlo. Por supuesto, aún queda mucho camino por recorrer a lo largo de una línea cultural de la que aún carecemos.”³

En esos momentos Wright abogaba por una arquitectura que reflejase la verdad de la naturaleza, que profundizase más en ella y si había ornamentación que fuera la natural del medio ambiente, algo lo más parecido a los elementos que se ven en la naturaleza. Fue el precursor de la tendencia que hoy en día esta tan de moda, el gusto por lo natural.

La palabra "orgánico" le llevó a un acoplamiento suave del edificio en el paisaje, no a una imposición de la arquitectura sobre él y, entre otros aspectos como el respeto por la topografía y el buen uso de la orientación y de la luz, llegó a

³ Entrevista realizada por Henry Brandon en "The Sunday Times", el 3 de noviembre de 1957, publicada en el suplemento de "El País" (8 de junio de 1997)

explotar también el uso del voladizo en hormigón como si se tratase de una forma natural, arbórea.

"Por la orilla del camino alguna flor, de color inusualmente fulgurante o con una forma de excepcional belleza, nos atrae; cautivados aceptamos agradecidos su encanto perfecto; pero buscando el secreto de su embrujo, descubrimos que la flor, que al principio atrajo nuestra atención con su clamor más evidente, está íntimamente ligada a la textura y a las formas de su follaje; descubrimos una peculiar afinidad entre la forma de la flor y la manera en que se disponen las hojas alrededor del núcleo. Después de esto, podemos observar un característico hábito de crecimiento, y la resultante naturaleza de la estructura, que tiene su primera dirección y forma en las raíces que se hunden para esconderse en la tierra cálida, donde los adobes pueden mantenerlas húmedas. Esta estructura parte de las cosas generales y va hacia las particulares de la manera más ineludible, llegando a la flor para proclamar en sus líneas y en su forma la estructura de la naturaleza que la ha creado. Es una cosa orgánica. La ley y el orden son las bases de su gracia y belleza completas: su belleza es la expresión de unas condiciones fundamentales de línea, forma y color, fieles a ellas, que existen para cumplirlas de acuerdo con el diseño.

(...) Pero podemos estudiar con provecho estas verdades claras de forma y estructura, el hecho de la forma en relación con la función, los trazos materiales de las líneas como determinantes del carácter, o las leyes estructurales inherentes a todos los crecimientos naturales. Nosotros mismos somos un producto de las leyes naturales. Estas verdades, por tanto, están en armonía con la naturaleza de nuestra propia existencia, y son percibidas por nosotros como buenas."⁴

Al igual que en la estructura de la flor reside un proceso característico de crecimiento, también la planta de un edificio es siempre un generador de la forma; si bien las plantas de sus primeros edificios no presentan ninguna particularidad, en la **casa Blossom** de 1882 ya queda claro que la disciplinada orquestación de los espacios ha pasado a ser uno de sus primeros intereses y casi todas sus casas de los treinta años siguientes revelarán con qué extrema intensidad se mantuvo esta preocupación. Esa fusión indivisible de la estructura y el espacio es lo que calificó como "orgánica".

"El desarrollo en planta de mis edificios es un recurso para simplificar las dificultades técnicas de la ejecución, incluso en los edificios más insignificantes, con una simple ley y orden axial donde los espacios son ordenados sobre un sistema de ciertas unidades preestablecidas para cada estructura, de acuerdo con su proceso de construcción y en una cierta proporción estética, y, aunque la simetría puede no resultar evidente, el equilibrio se mantiene siempre. Las plantas son como una regla mucho más preestablecida que la de las escuelas resultantes de las *Beaux Arts*. Pero la individualidad de las diferentes funciones de cada parte está más desarrollada; todas las formas son completas en ellas mismas y normalmente cumplen con su deber tanto interiormente como exteriormente, como atributos decorativos del conjunto. Esta tendencia hacia una individualidad más grande de las partes, enfatizada por una articulación más y más completa, se verá en los planos de la **Unity Church**, de la casa de campo para **Elisabeth Stone** en Glencoe y de la casa de **Avery Coonley** en Riverside, Illinois, todavía en construcción. Estas plantas sólo son el reflejo parcial de un conjunto estudiado a conciencia. La arquitectura no se construye precipitadamente como un ejercicio artístico, no es una cuestión de elevación de una planta preconcebida. Los esquemas son concebidos en tres dimensiones como en entidades orgánicas, y el aspecto final será el que salga. Mientras haya una cierta noción de las perspectivas parciales que ofrecerá el proyecto y las partes estén unidas con un auténtico sentido orgánico y con unas proporciones realmente adecuadas, estoy seguro que el interés formal saldrá solo. Nunca nadie ha construido un edificio digno de ser llamado arquitectura a base de darle una forma a su gusto en una perspectiva y hacer después la

⁴ WRIGHT, Frank Lloyd: *Primers escritos*. Quetglas, Josep (ed). Barcelona: Edicions UPC, 1994. Op cit. pp.80-81

planta que mejor se adapte. Con estos métodos sólo se obtendrán escenarios teatrales. Un dibujo en perspectiva puede ser una comprobación, pero nunca el origen."⁵

Atacó a la pieza tradicional en su punto de más resistencia: en la esquina. Disolvió la esquina entre el comedor y la sala de estar, al permitir que una pieza penetrara dentro de la otra, que empezó a aplicar ya en sus inicios como sucede en la **casa Ross**, del año 1902. Mediante este mecanismo consigue "la destrucción de la caja", creando un espacio abierto y fluido.

Wright tuvo más dificultades para eliminar las esquinas exteriores que las interiores, pero una vez se hubo desprendido de ellas, sus "esquinas invisibles" (con ángulos de vidrio) se convirtieron en uno de los sellos del movimiento moderno que secundaron Neutra, Coderch, Alvaro Siza, Mies y Le Corbusier, entre otros. Cuando Wright liberó completamente al muro de sus esquinas, lo convirtió en una lámina, y una vez convertido en una lámina era libre de moverlo donde quisiera o de dividirlo según su voluntad. Cuando esto sucedió, la pieza en tanto que caja quedó destruida. Con todo, las cajas tienen una cara superior y otra inferior, además de las laterales, y Wright empezó a manipular la altura del techo para subrayar las actividades que tenían lugar bajo él. Suelos y techos fueron también esenciales para Wright en su manipulación del espacio y ganaron importancia a medida que la dimensión real de la casa se redujo y más y más piezas fueron integradas en el espacio de estar básico. Usó dos y hasta tres alturas de techo en las más pequeñas de sus casas y si el carácter del entorno se lo permitía levantaba y bajaba también el suelo

Con un cambio en la altura del techo, Wright podía definir psicológicamente los límites de un área de uso en un sector donde las paredes habían desaparecido. Así los límites exteriores de un techo bajo podían "deslindar" un comedor, con la altura del techo en armonía con la actividad sentada de comer. Todas las áreas diseñadas principalmente para actividades en que se está sentado, para la reflexión y la conversación, tenían techos más bajos que las diseñadas para estar de pie, caminando o trabajando.

Las dimensiones y situación de los diversos elementos definidores de espacio - tales como pantallas, planos de vidrio, pilares, techos, chimeneas- nunca eran casuales o arbitrarias, sino que siempre estaban controladas y gobernadas por lo que Wright llamó "sistema de unidades". Su mayor preocupación era la necesidad de crear edificios llenos de reposo y para conseguirlo era esencial que todos los aspectos del diseño -escala, proporciones, materiales, mobiliario, color- constituyeran una armonía perfecta. No podían admitirse notas discordantes.

"La distinción de una forma sencilla y simple caracteriza la expresión de un edificio. Una forma puede servir bien para otro pero todos los elementos formales del proyecto derivan siempre de una idea básica y se compenetran en escala y en carácter. La forma escogida se puede abrir al exterior como una flor hacia el cielo, como en la casa Thomas; otra puede inclinarse para acentuar artísticamente el peso de las masas; otra puede ser tímida o abruptamente enfática, o su lenguaje puede haber sido deducido de la forma de alguna planta que me haya llamado la atención, como hice con ciertas propiedades de las líneas y las formas de los zumaques, en el caso de la casa Lawrence de Springfield; pero siempre el motivo está ligado al conjunto, de manera que no es una exageración decir que, estéticamente, cada edificio está tallado de un sólo material y, consecuentemente tiene una integridad que es imposible conseguir de otra manera.

⁵ Ibidem. p.59

En el sentido artístico, estos proyectos han crecido como las plantas de la naturaleza, la individualidad de cada uno de ellos es total y están tan llenos de habilidad, dedicación y fuerza como las circunstancias lo han permitido.

En sí, el método no tiene por que producir edificios maravillosos, pero proporciona una estructura de trabajo que es una base llena de integridad orgánica, adaptable a la imaginación del arquitecto y, a la vez, le pone al abasto la riqueza de la naturaleza de la sugestión artística enseñándole un principio orientador con el que nunca podrá ser engañoso, incoherente o falto de fundamentos racionales. Las sutilidades, las armonías diferentemente combinadas, las cadencias y los matices son cuestiones que dependen de él mismo, de su sensibilidad y de sus facultades" ⁶

Creó un sistema que elaboró, decía, a partir de su primera educación fröbeliana. Llegó incluso a publicar esas "unidades" bajo los dibujos de sus edificios. Con todo, nunca explicó explícitamente cómo funcionaba el sistema. Más tarde aplicó este sistema a los alzados también.

El método de trabajo tal como lo explica Wright proporciona una buena base llena de integridad orgánica, que es un aspecto esencial de su arquitectura y en la que se basa asimismo la idea de que el espacio interior debe encontrar su expresión exterior. En los edificios se puede apreciar la armonía orgánica que existe entre las partes y el conjunto y viceversa. La más superficial de las revisiones de su arquitectura permite darse cuenta de ello.

En su primera etapa profesional aún no aplicaba este sentido orgánico de la arquitectura. Tras las formas cerradas y majestuosas de la **casa Winslow** (1893) el espacio está aprisionado y no hay ninguna sensación de liberación exterior.

(Fig. 1)

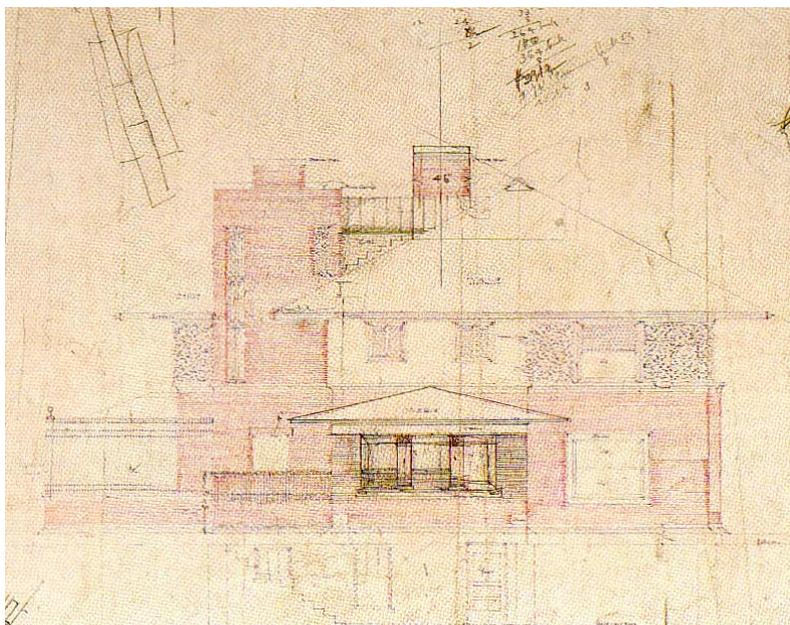


Fig. 1: Winslow house, 1893

Es en la época de las casas de la Pradera cuando el muro pierde rápidamente su papel de contenedor del espacio en la misma medida en que se incrementa su fragmentación en pilares y pantallas; los elementos horizontales quedan visualmente sin soporte en sus extremos y se convierten en techos en voladizo, que favorecen la interacción interior-exterior del espacio. Los edificios se hacen cada vez más informales, abiertos e inmediatos en su asociación con el entorno natural. (Figs. 2 y 3)

⁶ *Ibidem.* pp.60-61

«A Home in a Prairie Town» for Ladies'

Home Journal, 1900

Alzado y dibujo en perspectiva

Alzata e disegno prospettico

Alçado e desenho em perspectiva

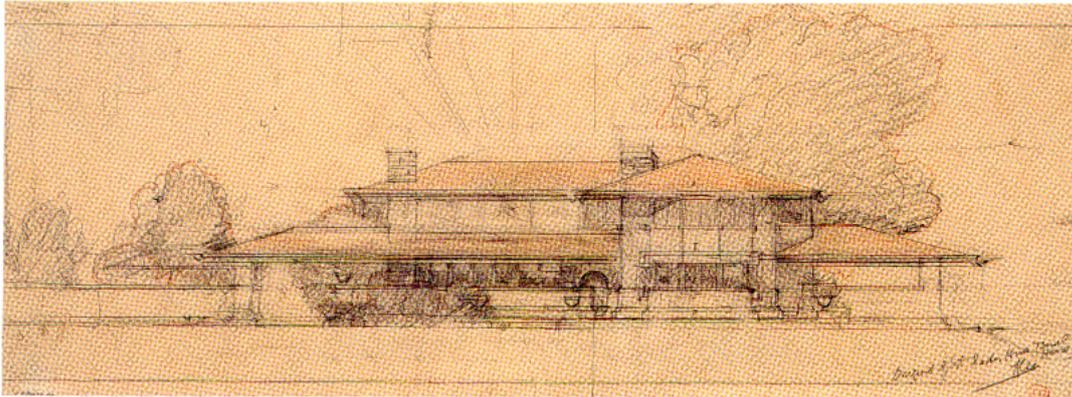


Fig. 2: Alzado de una casa de la Pradera, 1900.

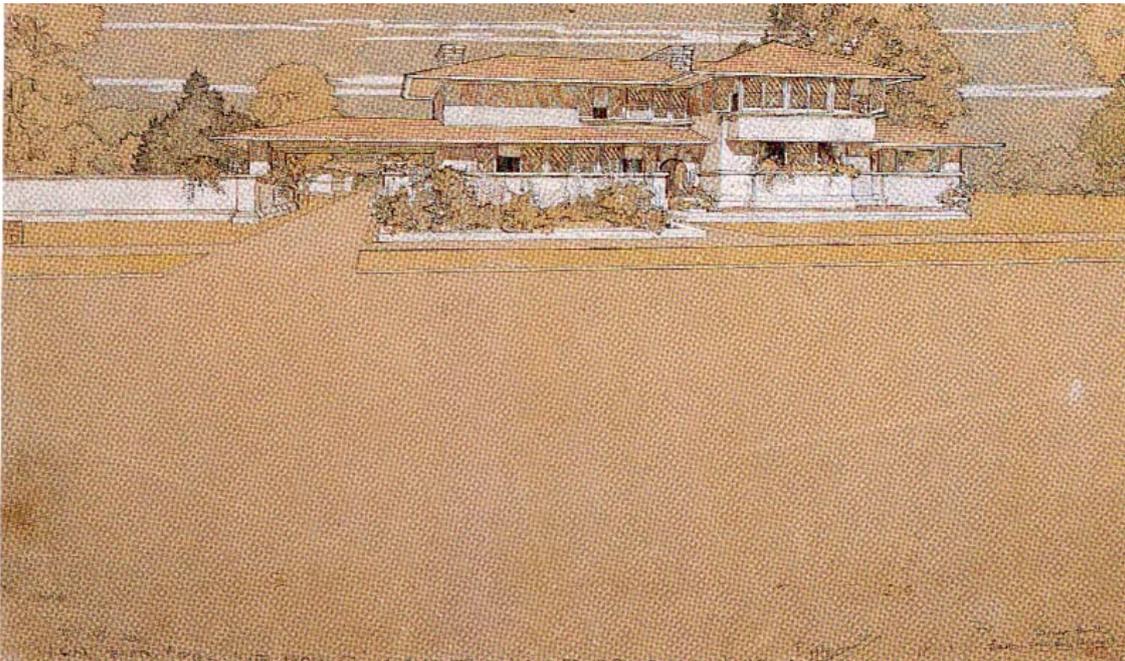


Fig. 3: Perspectiva de una casa de la Pradera, 1900.

La tradicional compartimentación del espacio interior es reemplazado con una "continuidad del espacio", que unifica los espacios antes que segregarlos en pequeñas partes. El concepto de "planta orgánica" se basa en la idea de minimizar o eliminar las divisiones interiores de la casa. Que sean mejor pantallas que paredes sólidas. Estos conceptos tienen referencias de la arquitectura japonesa, donde la esencia está en el espacio como contenido, y no como contenedor.

Esa búsqueda constante de la simplicidad y de la coherencia era posible encontrarla en el carácter orgánico de la naturaleza y de ahí la insistencia y la perseverancia en ello:

"La simplicidad artística, bien entendida, es una cualidad sintética y positiva, en la cual podemos evidenciar el espíritu, la inteligencia de un esquema, la riqueza de los detalles y, además, la misma sensación de totalidad que podemos encontrar en un árbol o en una flor. Una obra puede ser simple y tener las delicadezas de una rara orquídea o la firmeza constante de un roble. Para ser simple, una obra sólo necesita ser fiel a ella misma en el sentido orgánico."⁷

El ensayo de marzo de 1908, titulado "En defensa de la arquitectura", fue la primera declaración desarrollada de Wright sobre la causa a la que dedicó su vida. Comenzaba el ensayo con la frase: "Aunque pueda ser radical, el trabajo aquí ilustrado está dedicado a una causa conservadora, en el mejor sentido de la palabra". Y cerca del final del artículo, escribió una extensa y remarcable concepción del camino que seguiría su obra y como si de un profeta se tratara predecía ya el futuro:

"Por lo que respecta al futuro, las obras se volverán más auténticamente simples; más expresivas, con menos líneas y menos formas; más fácilmente articuladas; más plásticas; más fluyentes y al mismo tiempo más coherentes; más orgánicas."⁸

Había que dejar la conexión literal con las formas del pasado y responder a las necesidades de una manera consecuente con la belleza formal que encontramos en la naturaleza, sea animada o inanimada. El principio para una arquitectura orgánica, según Wright, era principalmente basarse en un estudio previo de la naturaleza real de los materiales y mantener el carácter orgánico de la naturaleza como guía para conseguir que las formas de lo producido fueran íntegras y se adaptasen con naturalidad, libres de nociones estilísticas preconcebidas.

Para este arquitecto, la forma orgánica -que se desarrolla dentro del material- se opone a la forma mecánica -impuesta al material desde fuera de él- y toda vivienda debía ser una forma orgánica, fuertemente enraizada en el suelo y haciendo surgir el ornamento de su propia forma. Pero, contrariamente a los románticos, Wright no contrapone naturaleza y civilización ni identifica ésta con lo urbano; para él, la especulación racional, propia de la naturaleza intocada, es un valor superior al de la experimentación propia de la ciudad. En consecuencia, el mito de la naturaleza no es en Wright un mito idealista, sino un mito que tiene que ver con las organizaciones que, usando palabras de Northrop Frye, podemos llamar "realistas, en cuanto tiene más relación con la experiencia humana y la representación que con lo idealista de la forma".⁹

"El estilo es producto del proceso y proviene del hombre o de la inteligencia de proceso. Por tanto, el propio hombre será el estilo de la obra, es suyo. Dejar sólo las formas. (...) Ahogados como estamos por esta profusión de innumerables vestigios formales, no hay nada más difícil de conseguir que la simplicidad integral de la arquitectura orgánica. Conseguirla en mayor o menor grado implica una gran fascinación por lo que hay debajo, en un intento de entender la naturaleza de la maravillosa construcción de un prodigioso edificio, tan orgánicamente fiel a sí mismo y a sus objetivos como cualquier árbol o cualquier flor."¹⁰

⁷ Ibidem. p.32

⁸ Ibidem. p.39

⁹ *El País*, 25 de febrero de 1998

¹⁰ WRIGHT, Frank Lloyd: *Primeros escritos*. Quetglas, Josep (ed). Barcelona: Edicions UPC, 1994. Op. Cit. pp.113-114

Estas reflexiones de Wright nos permitirán analizar las plantas de sus edificios como generadoras de formas, de espacios y de volúmenes. En el proceso proyectual veremos cómo a medida que se plasman los primeros esquemas de la planta se van generando inevitablemente unos espacios totalmente vinculados a esa planta.

Wright siempre quiso armonizar sus casas con el paisaje, el suelo y el clima. ¿Era el lugar llano o quebrado? ¿Había mucha luz o estaba en las sombras? ¿Qué clase de rocas, árboles o pájaros se encontraban allí? ¿Qué virtudes o carencias especiales tenía el sitio?

La **Hardy House (1905)**, fue la primera casa en la que eligió un emplazamiento espectacular. Está situada en una colina con una fuerte pendiente, dominando el Lago Michigan. El edificio está perfectamente encajado en las terrazas naturales escalonadas del lugar y utiliza las estrategias de la ventana en esquina y del voladizo. (Fig. 4)



Fig. 4: Perspectiva de la casa Hardy, Illinois, 1905.

La perspectiva dibujada por Marion Mahoney, ayudante y discípula de Wright, coloca el edificio en una posición exagerada, cerca del borde superior de la composición marcadamente vertical del dibujo. Las siluetas de unos árboles aparecen en el borde superior izquierdo. Unas tenues líneas diagonales indican el movimiento ascendente

de la escarpada pendiente, en oposición a la dirección en diagonal desde el margen superior izquierdo al margen inferior derecho. Las tensiones creadas entre arriba y abajo y entre lo cercano y lo lejano, tiene su origen en la composición de las estampas japonesas.

Muchos de los renderings y dibujos de Wright son perspectivas desde puntos de vista muy bajos, con la intención de expresar su deseo de explotar el drama del sitio, del lugar. A pesar de este carácter dinámico la casa Hardy en sí es estática, con una clara y rotunda simetría, la cual se irá transformando a lo largo de la carrera de Wright, hasta llegar a la culminación de la estructura dinámica en la casa *Fallingwater*, en Bear Run, Pennsylvania, construida entre los años 1935-1939, que es la obra de Wright que, sin duda alguna, aparece más auténticamente enraizada con el lugar

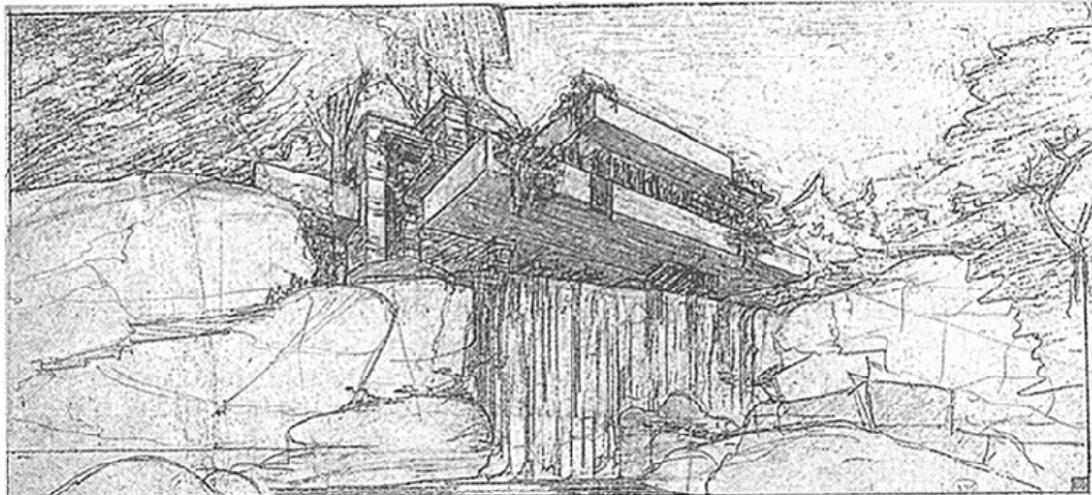


Fig. 5: En esta perspectiva también elige un punto de vista bajo para enfatizar el rico juego de volúmenes horizontales en perfecto diálogo con el lugar.

Ciertamente, las obras de finales de los años veinte habían sustentado la potencia de su imagen moderna en sus innovadores sistemas constructivos y en una nueva concepción del espacio interior. La *Fallingwater* (o también llamada casa Kaufmann y casa de la Cascada), surgida una década posterior y realizada por un arquitecto en todo caso marginal a la ortodoxia moderna, intenta mantener la imagen moderna añadiendo la fuerza externa de la naturaleza. Obra singular nacida fuera de la corriente dominante de la arquitectura moderna, figura entre los contadísimos casos en que la arquitectura del siglo XX se ha colocado en medio de la abrumadora presencia de la belleza natural, para tomar de ella su fuerza y grandiosidad. Es la naturaleza la que introduce sus materiales y sus leyes formativas, en el mundo de la arquitectura doméstica moderna, subvirtiendo así el carácter que había dominado todo su desarrollo.

Tras desechar un primer emplazamiento en la orilla más accesible, Wright, de acuerdo con los propietarios, los Kaufmann, decide situar la casa justamente encima de una de las cascadas del arroyo Bear Run, en una posición que permitía una mejor orientación solar, pero que exigía la construcción de un puente para pasar al otro lado. Con esta decisión, Wright trata de hacer sentir intensamente la naturaleza desde la casa, a través de una participación extremadamente próxima en su constante fluir, amplificado en los desniveles de las cascadas y presente también en el crecimiento del bosque recién plantado. Como diría el hijo del propio Kaufmann:

"se produce el contacto directo entre el hombre y la naturaleza, estableciéndose entre ellos una apacible relación".¹¹

Cuando Wright conoció el lugar, relata Edgar Kaufmann que era ayudante suyo en Taliesin que "apreció inmediatamente el potente ruido de las cascadas, la vitalidad del bosque joven y el dramatismo de las rocas, considerando que estos debían ser los elementos que tenían que entretenerse con los serenos espacios de su estructura". La casa, continua Kaufmann, "aparece firmemente anclada a la solidez del terreno y, a pesar de sus amplias franjas de ventanas, es protectora en su interior como una cueva; parece, en fin, hablar de un mundo en el que el hombre y los procesos, lo artificial y lo natural, se encuentran en total armonía"¹².

Tan pronto como Kaufmann mencionó una catarata y lo mucho que le agradaba su murmullo, Wright la colocó enseguida en sus planos. Al realizar una inspección encontró que la propiedad estaba cubierta de robles y arces. Junto a la cascada se levantaba un sólido murallón de piedra. El proyecto para construir esa residencia era a la vez fantástico y poético -una casa con el frente escalonado sobre la cascada y la parte posterior adherida a la roca.

*"There in a beautiful forest was a solid, high rock ledge rising beside a waterfall, and the natural thing seemed to be to cantilever the house from that rock bank over the falling water... Then came (of course) Mr. Kauffmann's love for the beautiful site. He loved the site where the house was built and liked to listen to the waterfall. So that was a prime motive in the design. At least it is there, and he lives intimately with the thing he loves."*¹³

La naturaleza de *Fallingwater* es, sin embargo, una naturaleza a escala reducida, una naturaleza civilizada. Bear Run no es más que un pequeño arroyo, como lo son las cascadas que origina en su recorrido. Existe, por otra parte, un paisaje colonizado -con un puente y un sendero existentes - con anterioridad a la construcción de la casa, de los que ésta se adueñará dejando huellas más allá de sus límites en el nuevo puente, la pérgola o la casa de invitados. La casa lo que hace es reducir las distancias y focalizar sus formas, antes dispersas, sobre un pequeño ámbito dentro del que se produce todo el espectáculo de lo natural a una escala más pequeña.

Dentro de este marco, Wright responde a la naturaleza haciendo que la casa sea una continuación de la estructura estratificada del monte, bajo el cual discurre el arroyo, y también haciendo que la casa surja como las ramas de un tronco de árbol, como una forma nacida del crecimiento orgánico e insertada en la propia naturaleza. En este sentido *Fallingwater* puede verse como la voluntad de extender a la arquitectura las leyes formativas de la naturaleza, de lo orgánico, como uno de los principios fundamentales en Wright.

La anchura de la casa se aproxima tanto como es posible a la de la cascada, entre las rocas y el arroyo, con una orientación ideal, situada paralelamente al puente de madera ya existente. Wright reflejó todo esto en un primer esbozo, remarcando las líneas del contorno de la topografía del lugar. (Fig. 5)

La variable gráfica luz-sombra la emplea en el edificio, para resaltar sobretodo la volumetría y la geometría del mismo. La alusión al lugar y al entorno es evidente. Se

¹¹ WRIGHT, Frank Lloyd. *The future of Architecture*. Nueva York: Horizon Press, 1953. p.7

¹² Ibidem. pp. 26-27

¹³ HOFFMANN, Donald. *Frank Lloyd Wright's fallingwater : the house and its history*. Nueva York :Dover, 1978. p. 17

enfatisa el lugar y se enfatisa la arquitectura. Con su arquitectura concede un nuevo orden al lugar. El paisaje queda realzado y mejorado.

En este proyecto utiliza la representación en sección básicamente para estudiar el encaje del edificio con el perfil del terreno en relación con los diferentes niveles del edificio. Utiliza la estrategia de la descomposición de los volúmenes tanto en sección como en planta para adaptarse a la topografía del lugar. (Figs. 6 y 7).

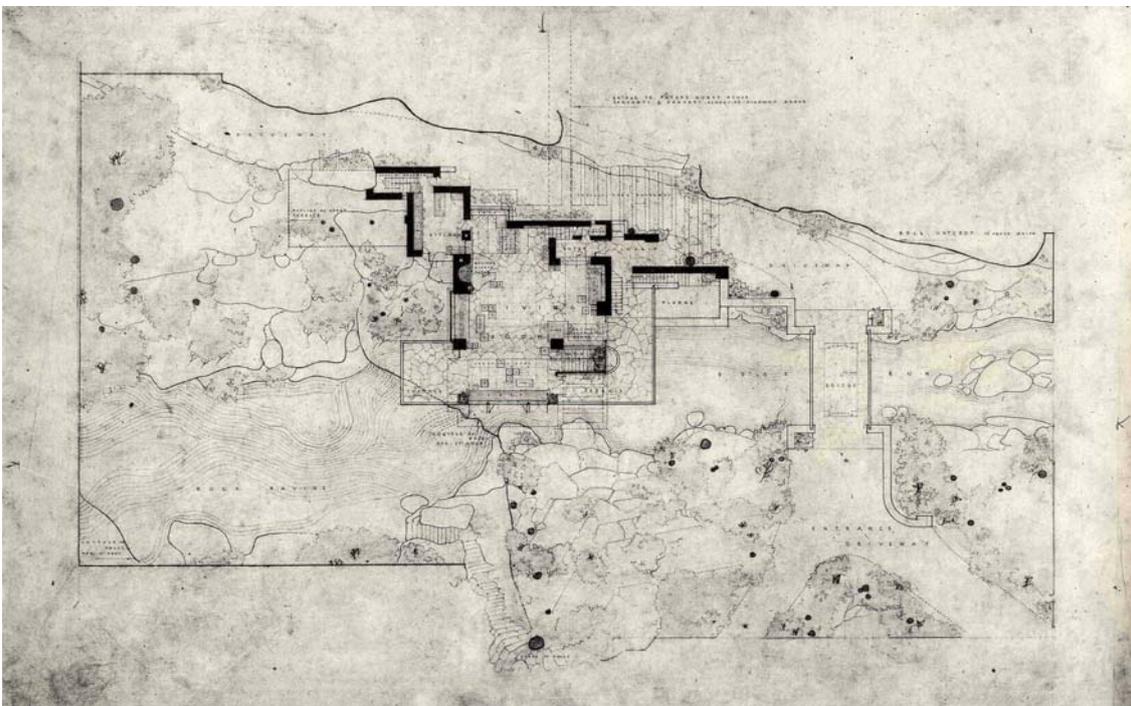
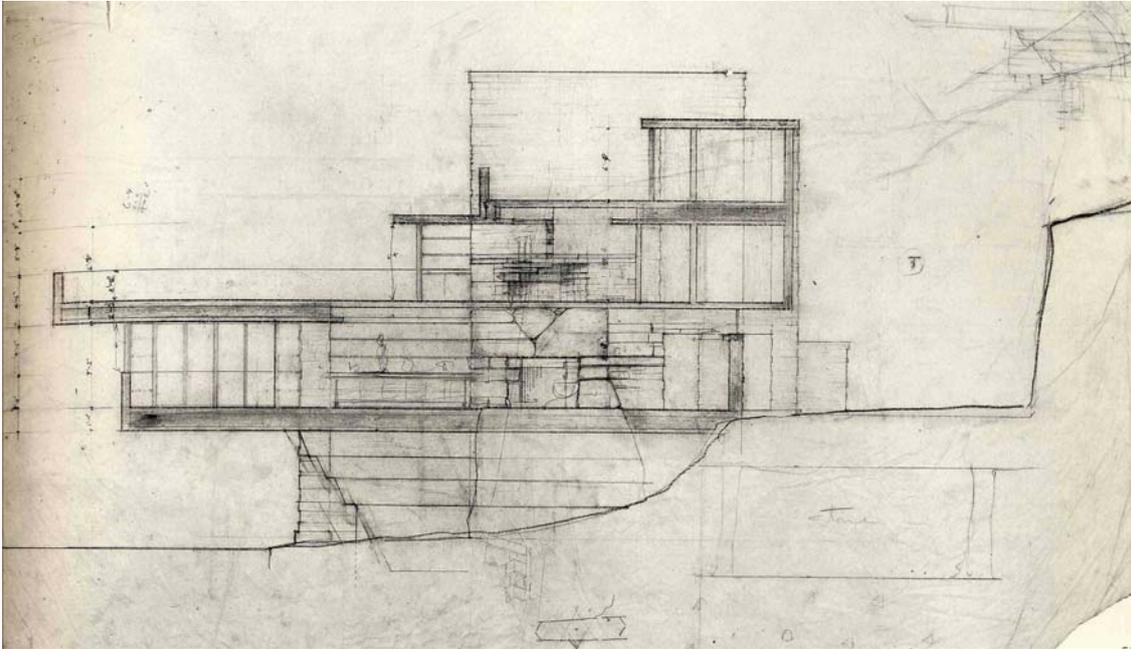


Fig. 6 y Fig. 7: Sección y planta de la *Fallingwater*, Bear Run, Pennsylvania, 1935-39. La brillantez de los resultados formales conseguidos tiene su equivalente en la brillantez de los dibujos realizados.

El esquema en planta de la *Fallingwater* tiene claras influencias de los esquemas japoneses que tanto inspiraron a Wright. En este caso la ruptura de la simetría, el

retranqueo de las estancias en búsqueda de la buena orientación y de las vistas y el eje principal marcado por la sala de estar abierta al exterior.

Queremos examinar cosas y permitirles descubrir sus propias imágenes. Repugna otorgarles una forma procedente del exterior. En la naturaleza, la "imagen" es el resultado de una coordinación de muchas partes, de tal modo que permita al todo, así como a cada una de sus partes, vivir con la máxima plenitud y la mayor efectividad.. Si tratamos de descubrir la "verdadera" forma orgánica, en vez de imponer una forma extraña, actuamos de acuerdo con la naturaleza.¹⁴

La apropiación de la naturaleza se produce a través de una inmersión en ella, una voluntad de participar en sus leyes y una dramatización de los propios contrastes naturales. Así tenemos esa imagen de cueva protegida por la roca y envuelta por la espesa vegetación del bosque. Los huecos, amplias líneas de ventanas que se prolongan en las terrazas, permiten una contemplación del paisaje sin obstáculos, proyectando a los habitantes de la casa dentro de él. Esta misma proyección hacia el exterior y la intercomunicación con el paisaje impide que exista una entrada diferenciada y, consecuentemente, una fachada concebida como tal.

Hecha de una arquitectura de continuidades, al tratar de evocar los procesos del crecimiento orgánico, adquiere un dramatismo que es más un dramatismo constructivo con la potencia de sus voladizos, que un sentimiento dramático de lo natural. En ella se produce un contacto con la naturaleza sin distancia, convirtiéndose incluso el arroyo en una piscina privada accesible desde la sala de estar. Lo natural es aquí civilizado y asequible y, el indicio de abismo que se acusa en las visiones de la casa desde abajo, está en todo caso dentro de las dimensiones de lo artificial y absolutamente controlado por el hombre.

"Aún creo que el ideal de una arquitectura orgánica (quiero decir una arquitectura que crezca desde dentro hacia fuera en armonía con las condiciones de su existencia, en contraposición a una arquitectura que se aplique desde fuera) es el origen y la fuente, la fuerza y, sobretudo, el significado de todo aquello que sea digno de llamarse arquitectura."¹⁵

Si pasamos a examinar el carácter doméstico de la casa, en relación con otras obras de Wright, ésta no puede ofrecer más variaciones en su organización interna que una concentración de los espacios comunes en la sala de estar y una mayor especialización y reducción de tamaño de los dormitorios, cada uno con sus propios servicios. Pero, aunque permanezcan los mismos espacios, se produce en *Fallingwater* una especie de vaciamiento de su contenido doméstico en favor de su forma natural, lo que ya podía adivinarse en la renuncia a uno de los elementos más característicos de la arquitectura doméstica de Wright: la cubierta. La casa contiene vida en su interior, e incluso marca con la presencia de la chimenea todas y cada una de las habitaciones principales, pero la proyecta hacia afuera buscando una total comunicación con la naturaleza, presentándose esencialmente como un espectáculo de amplificación de los fenómenos naturales -estratificación, crecimiento y flujo- a través de la arquitectura. (Fig. 8)

¹⁴ FRAMPTON, Kenneth. *Historia Crítica de la Arquitectura Moderna*. 6ª ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1993. Op. Cit. p. 124 (citando a Häring, arquitecto alemán de tendencia expresionista)

¹⁵ WRIGHT, Frank Lloyd: *Primeros escritos*. Quetglas, Josep (ed). Barcelona: Edicions UPC, 1994. Op. Cit. p.106

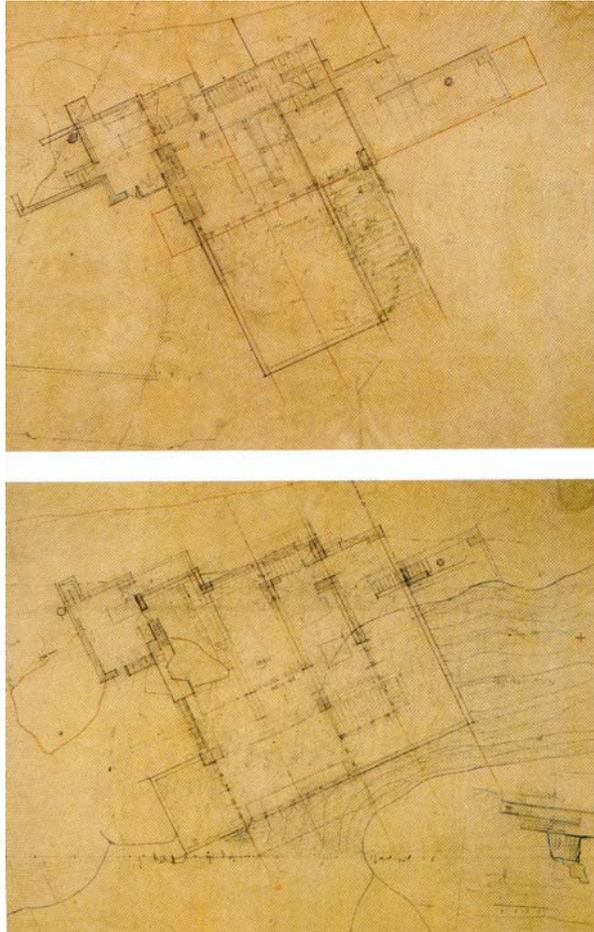


Fig. 8: Plantas de la Fallingwater, bear Run, Pennsylvania, 1935-39.

En un discurso con los miembros de la comunidad de Taliesin, Frank Lloyd Wright dijo acerca de este edificio:

"Fallingwater est une grande bénédiction parmi celles que l'on peut recevoir ici sur terre. Je pense que rien n'a encore jamais égalé la coordination, l'expression vibrante du principe de sérénité où forêt, rivière, rocher et tous les éléments de la construction forment une association si tranquille qu'en fait vous ne percevez aucun bruit quel qu'il soit bien que la musique du torrent existe. Vous écoutez Fallingwater de la façon dont vous écoutez le calme de la campagne..."¹⁶

El edificio lo que cumple con mayor énfasis es el placer del hombre en relación a la naturaleza. Este importante aspecto de la vinculación del hombre respecto del paisaje estaba profundamente arraigado en Wright:

"If nature is the most ancient religion, as Emerson wrote, F. L. Wright was an ardent apostle. Beginning with his earliest designs, a near-religious reverence for sun, soil, plants, wood, stone, light and air permeated Wright's architectural thinking. Every true aesthetic, he said, was an implication of nature, because in nature lay the fountainhead of all forms whatsoever. Throughout the natural world, Wright saw beauty, superb organization, luxuriance, infinite detail and richness of texture -qualities that shaped and inspired his "organic architecture".¹⁷

¹⁶PFEIFFER, Bruce Brooks. *Frank Lloyd Wright*. Colonia: Benedikt Taschen, 1991. p. 120

¹⁷HOFFMANN, Donald. *Frank Lloyd Wright. Architecture and nature*. Nueva York: Dover Publications. 1986. pp.82-84

Otra manera de aplicar estos conceptos y mediante un proceso orgánico, digamos diferente, pero donde la destrucción de la caja, la asimetría y la planta abierta, encuentran un claro exponente es en la **casa de campo de ladrillo** de 1923, de **Mies Van der Rohe**. Estrategias como el uso de grandes paneles de vidrio llegando a convertir sus fachadas en unos planos totalmente transparentes; la prolongación del plano de cubierta creando espacios de transición hacia el exterior, la prolongación de muros para afianzarse al terreno, la planta como generadora de forma son claves en la arquitectura de Mies.

Mies diseñó una de composición puramente neoplasticista en la que los muros exentos se prolongan hacia el exterior y son los planos transparentes de vidrio los que acaban de cerrar los espacios habitables. Respondía a la idea de la ruptura de la caja cerrada, pero iba más allá de cualquier cosa diseñada por algún miembro de De Stijl en aquel tiempo. Tanto este proyecto como la casa de campo de hormigón armado son un ejemplo de la idea conceptual reflejada en los diáfanos dibujos arquitectónicos de Teodoro van Doesburg y de El Lissitzsky de que la casa como volumen cerrado había perdido todo su significado. En sus bocetos, como veremos, Mies expresa con un lenguaje claro y conciso esta visión. (Figs. 9 y 10).

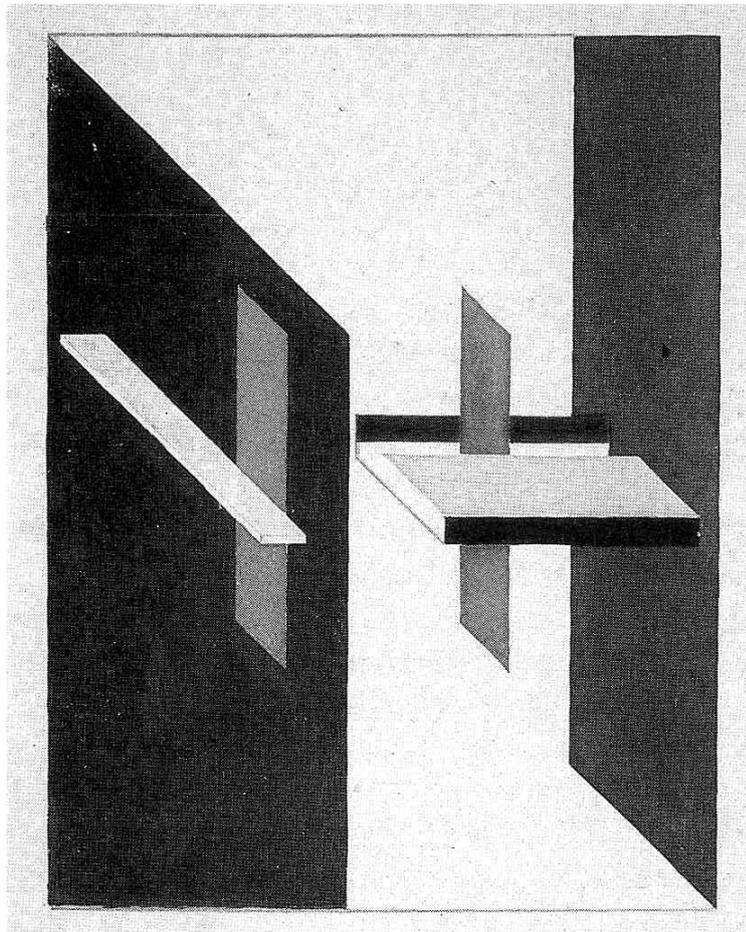


Fig. 9:El Lissitzsky, PROUN, 1923.

La expansión ilimitada del espacio hacia el exterior en todas direcciones, la ausencia de paredes divisorias, la independencia de las partes, el elementalismo, la clara separación de funciones como estructura y cerramiento son estrategias que continuamente utilizó en sus edificios.

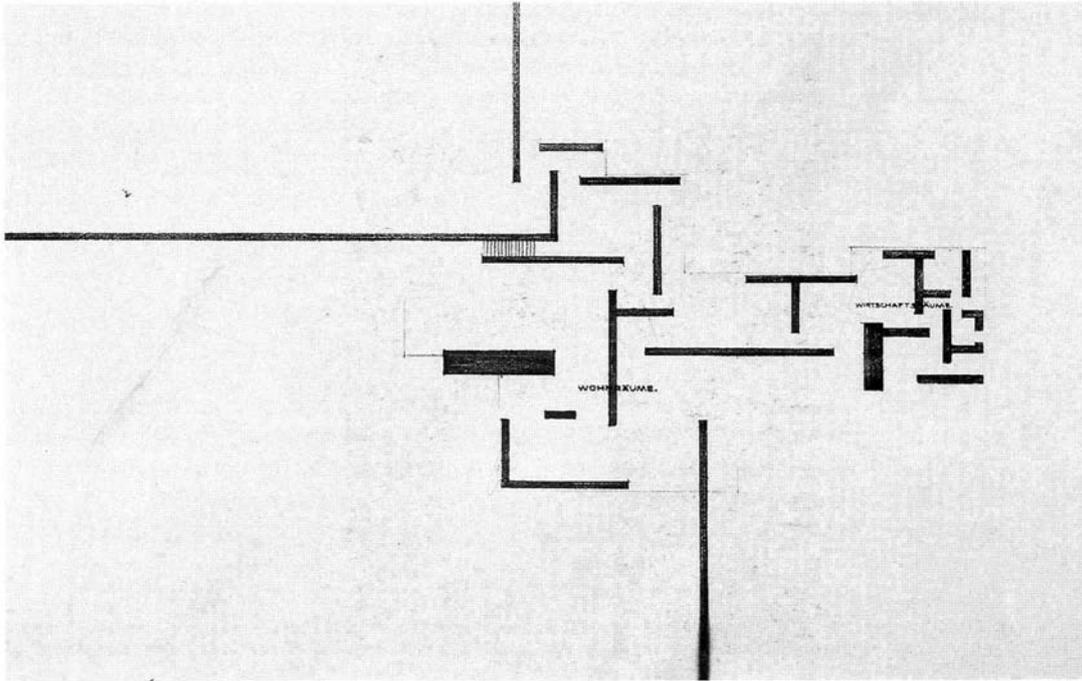


Fig. 10: Casa de Ladrillo, 1923. Los espacios quedan definidos por planos de vidrio, ya que los muros nunca se interseccionan.

En la **casa Resor**, del año 1938 y en el proyecto par el **Hotel Youth** introduce el río en la composición, pero en vez de situarse a su lado como en la *Fallingwater*, se colocan en forma de edificio-puente. La ruptura de la caja, la transparencia y la búsqueda de vistas sin obstáculos ni límites son constantes que quedan reflejadas en los dibujos realizados.(Fig. 11)

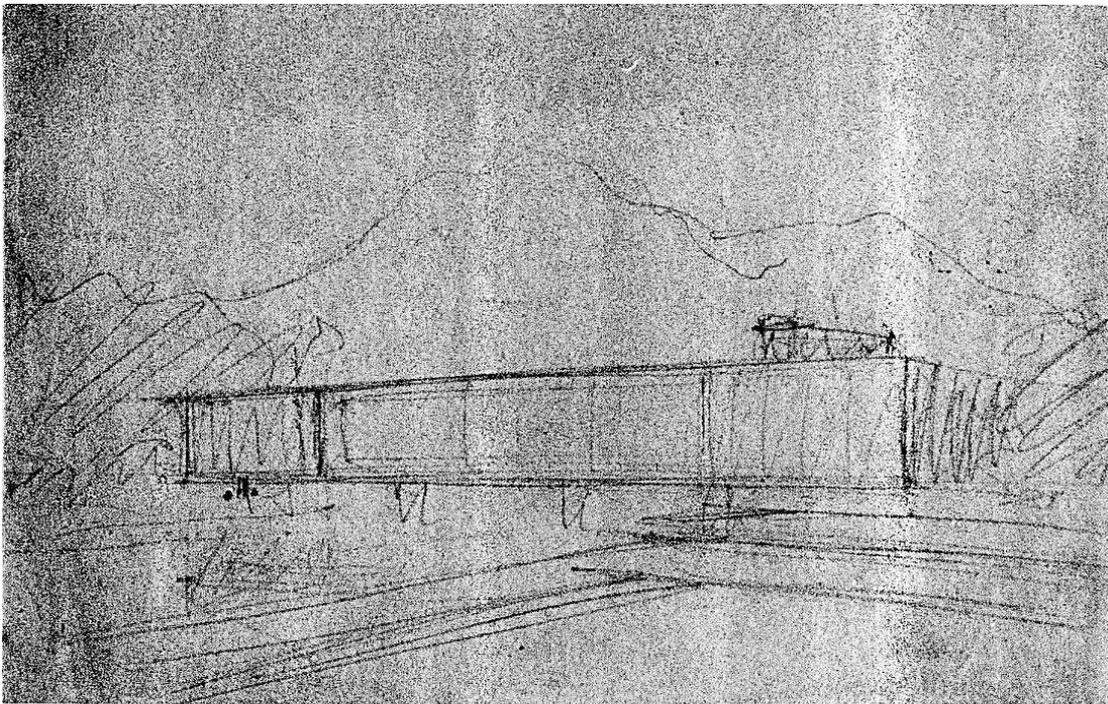


Fig. 11: casa Resor. Mies.

" Mies no tiene necesidad, como Van Doesburg y Rietveld, de empezar desde una "caja" básica, desconectando sus ángulos, diferenciando las paredes y dividiéndolas en rectángulos multicolor y más o menos sobresalientes -una operación fundamentalmente superficial que deja el ritmo espacial inalterado-. Para Mies la caja no existe: Wright ya la había destruido, por consiguiente, es inútil insistir en fragmentarla. Mies parte de un espacio continuo, sin interrupción entre interior y exterior, nunca atrapado entre cuatro paredes, y canaliza su flujo por medio de planos, que, al extenderse más allá de las losas del suelo y techo, crean un diálogo continuo entre el edificio abierto y el entorno que le rodea. ¿ De Stijl? Sin duda, en cuanto a la orquestación de las disonancias planimétricas. Pero con una variación metodológica de importancia incalculable: un cambio de sentido en la indagación creativa desde el envoltorio hacia el vacío. Van Doesburg insistía tenazmente en valores espacio-temporales; sin embargo, sostenía que podían ser alcanzados operando en un nivel puramente plástico: para animar los vacíos, se ocupaba de los planos; concentraba su atención en los elementos bidimensionales para evitar una tridimensionalidad estática. Mies, por el contrario, crea espacios fluidos y subordina las superficies plásticas a ellos."¹⁸ (Fig. 12).

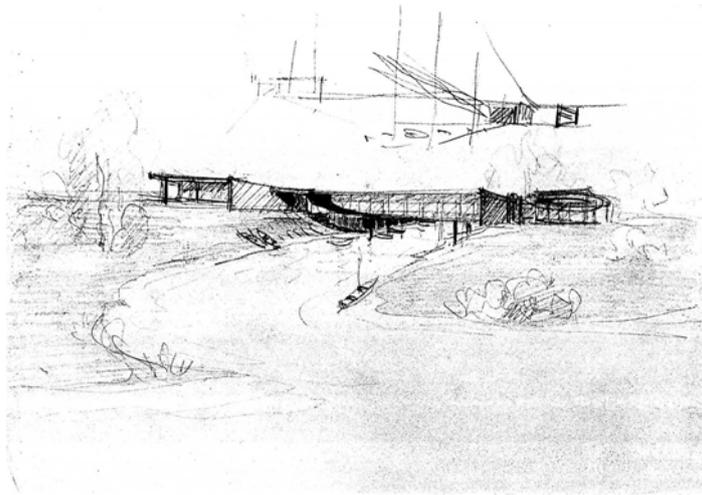


Fig. 12: Youth Hostel. Mies.La contextualización de su arquitectura es evidente en este boceto. Utiliza la perspectiva cónica para dar profundidad y enfatizar el río como eje principal y articulador de la composición de todo el edificio

En la evolución de su obra se aprecia una etapa inicial de preocupación por el lugar, por el contexto de la arquitectura, que queda reflejada en sus numerosos dibujos del entorno y fotomontajes, muchos de ellos de proyectos para Concursos, que no se llegaron a realizar, y una etapa final de descontextualización de su arquitectura, de maquetas muy sintéticas y pocos dibujos.

Muy diferente a la concepción neoplasticista de Mies es la composición de las plantas de Le Corbusier y su idea de la ruptura de la caja. Para Le Corbusier la planta también fue siempre un generador de la forma, sin embargo no se basa en muros exentos que se expanden hacia el exterior. La sensación de ligereza que producen los edificios de Le Corbusier se debe a las cualidades de la estructura de hormigón armado que permitía la libertad de la disposición de los tabiques o particiones interiores, la llamada "planta libre", ya iniciada por Wright, y llevada a su máxima abstracción por Le Corbusier con su nueva interpretación de la estructura como "esqueleto" de hormigón armado. Esta forma de construcción le permite la posibilidad de dejar huecos grandes, sectores del edificio, crear espacios intercomunicados, y conseguir relaciones nuevas y audaces entre los espacios interiores y exteriores, creando nexos entre interior y exterior.

¹⁸ ZEVI, Bruno. *Poética dell'architettura neoplasticista*, Milán: Politecnica Tamburini, 1953. p.66

Tanto en el proyecto para la **Villa Meyer**, que anticipó la **villa en Garches** y la **Villa Savoie** en Poissy, completadas en 1927 y 1929 respectivamente, como para otras muchas casas de L. C., dependían para su expresión de la sintaxis de los "cinco puntos": 1) los pilotis que elevaban la masa sobre el suelo; 2) el plano libre, conseguido mediante la separación entre las columnas de carga y las paredes divisorias del espacio; 3) la fachada libre, el corolario del plano libre en el plano vertical; 4) la larga ventana horizontal deslizante o *fenetre en longueur*, y finalmente 5) la terraza-jardín, en la cubierta que restauraba, supuestamente, la zona de suelo cubierta por el bosque.

En la planta casi cuadrada de la **Villa Savoie**, con su planta baja elíptica y su rampa centralizada, Le Corbusier afirma, con la autoimposición de su cuadrado, las cualidades de espiral de la asimetría, la rotación y la dispersión periférica.

En su libro *Precisiones respecto a un estado actual de la arquitectura y del urbanismo* (1930), Le Corbusier puso bien en claro el clasicismo inminente de la Villa Savoie

Los habitantes, venidos aquí debido a que esta campiña agreste era hermosa con su *vida de campo*, la contemplarán, conservada intacta, desde lo alto de su jardín suspendido o de los cuatro lados de sus ventanas alargadas. Su vida doméstica se verá introducida en un sueño virgiliano.¹⁹ (Fig. 13 y 14)



Fig. 13: Villa Savoie.

El emplazamiento de la Villa Savoie era de completo aislamiento, a diferencia de los edificios que hasta el momento había realizado Le Corbusier que estaban situados en parcelas pequeñas entre edificaciones existentes. El primer problema fundamental era cómo establecer una relación con ese entorno natural y cómo colocarse en él. Tanto al cliente como al arquitecto les interesaba las vistas sobre el paisaje, sin obstáculos de ningún tipo. Al respecto escribe Giedon, en su libro "Espacio, Tiempo y Arquitectura", comparándolo con Wright:

"En un período de su evolución, F. L. Wright solía utilizar también las más pequeñas fisuras de las rocas a fin de que sus construcciones quedaran más estrechamente trabadas con el suelo. En la "Villa Savoye", Le Corbusier realiza exactamente lo contrario. Su propietario, un habitante de la ciudad para el cual fue proyectada, prefería ante todo situarla en condiciones de divisar, desde ella, un vasto horizonte sobre la campiña, y no hallarse obstaculizada su mirada por la profusión de plantas y árboles. Deseaba gozar del panorama, de la brisa y del sol, disfrutar con toda calma de aquella merecida libertad de la cual sus ocupaciones le privaban. Este es otro ejemplo de las dos maneras eternamente opuestas, de reaccionar ante la Naturaleza: reflejo contemporáneo del contraste entre el templo griego, con líneas determinadas y puras destacándose sobre el fondo, y la ciudad medieval, arraigada como una planta al terreno sobre el cual ha sido situada."²⁰

¹⁹ LE CORBUSIER. *Precisiones respecto a un estado actual de la arquitectura y del urbanismo* (traducción. Johanna Givanel). Barcelona: Apóstrofe, 1999. p.160

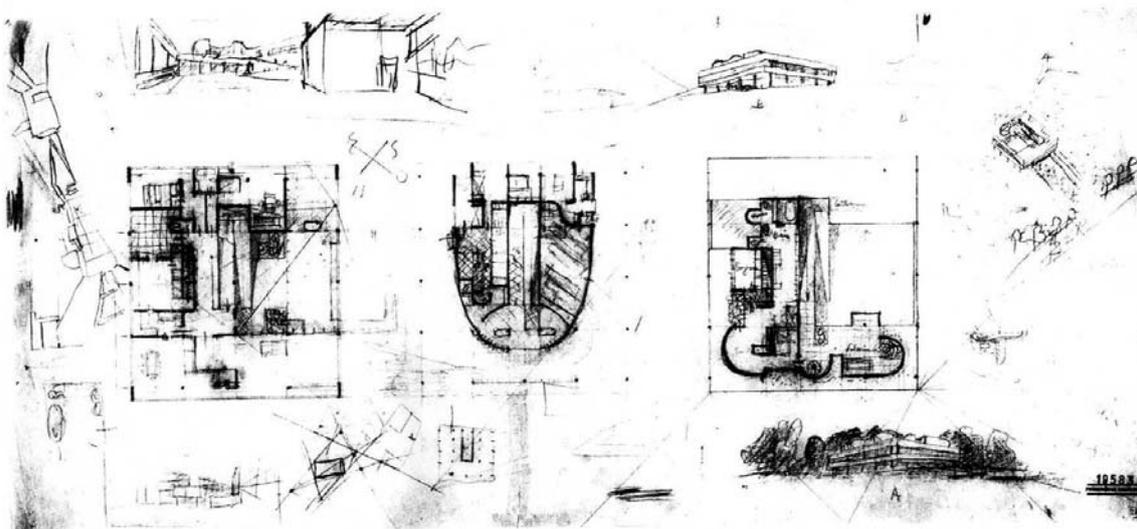
²⁰ GIEDION, Sigfrido. *Espacio, tiempo y arquitectura: el futuro de una nueva tradición*. 4a ed. Barcelona: Científico-Médica, 1968. p. 545



Fig. 14: Villa Savoie.

Estas dos maneras que distingue Giedon de reaccionar ante la naturaleza no son las únicas. Deberíamos diferenciar claramente que no es comparable la relación que se buscaba en la ciudad medieval con su entorno natural, a la que proponía Wright en sus edificios, abiertos al exterior, en sintonía con el paisaje circundante, en el cual se inspiraba para crear su arquitectura, más acorde con la cultura japonesa e islámica, en contraposición a la arquitectura medieval que carecía de la libertad de planta y de la independencia estructural, lo que daba lugar a edificios cerrados al exterior. La relación que propone Le Corbusier sería una tercera que se aproxima más a la tipología de edificio puesto sobre el terreno, en forma de “asiento tememos”, al igual que Mies. El volumen arquitectónico aparece así con toda su rotundidad en el paisaje. Es la búsqueda de visuales y recorridos lo que le interesará, más que el perfecto acoplado del edificio al terreno.

En un papel de gran formato realiza una serie de estudios preliminares tanto a nivel de distribución como a nivel de volumen y de relación con el espacio exterior. Dada la imposibilidad de abarcar el edificio desde un solo punto de vista presenta diversas vistas en perspectiva. (Fig. 15).



Villa Savoye, Poissy,
1928-1931. Primer projecte.
Esbós d'estudi, plans
i perspectives. Llapis negre
i de colors i guixos sobre paper
de calcar, 51 x 110 cm

Fig. 15: Villa Savoye.

En esta casa, nos encontramos con un volumen prismático con vacíos y llenos que se apoya sobre pilotis. Es en el juego de espacios que se van creando a partir de estos vaciados donde radica la riqueza de relaciones entre espacios interiores, espacios semi-exteriores y espacio exterior, por medio de grandes planos de vidrio correderos. El paisaje circundante nunca aparece en toda su extensión, a primera vista, se ve siempre en segmentos, enmarcado por los huecos, tanto desde las habitaciones como desde las terrazas:

"Es imposible abarcar la "Villa Savoye" a primera vista, desde un solo punto de observación; es literalmente una construcción según el principio espacio-tiempo. El cuerpo del edificio presenta huecos en todas direcciones; por encima y por debajo, por dentro y por fuera. Si efectuamos una sección transversal en cualquier punto, ello nos permitirá discernir el espacio interior y exterior compenetrándose ambos inextricablemente."²¹

La ruptura de la caja y el continuum topográfico también fueron constantes en la obra del arquitecto finlandés **Alvar Aalto** el cual estuvo muy influenciado por el paisaje de su tierra, al igual que Wright lo estuvo por el paisaje del Sur de California. Siendo europeo, parecía estar más cerca de Wright que de Mies y de Le Corbusier. En su arquitectura se refleja cierto espíritu japonés en cuanto a la concepción de la naturaleza y en ella podemos encontrar referencias a Wright en cuanto al proceso orgánico de la arquitectura.

Alvar Aalto ha sido por un lado un representante claro de la cultura popular finlandesa, que tanto tiene de respeto por el paisaje, el entorno y la tradición. Con materiales populares, del lugar, y siguiendo la tradición de la arquitectura del país ha creado una arquitectura que, por otro lado, es fiel al movimiento moderno, innovadora en muchos de los aspectos que tienen lugar a partir dicho momento histórico.

²¹ Ibídem. p 548

"After all, nature is a symbol of freedom. Sometimes nature actually gives rise to and maintains the idea of freedom. If we base our technical plans primarily on nature we have a chance to ensure that the course of development is once again in a direction in which our everyday work and all its forms will increase freedom rather than decrease it."²²

Su preocupación por la modificación natural del entorno y por la naturaleza intrínseca del lugar dio a su obra una continuidad única desde su periodo funcionalista a finales de los veinte hasta la fase más expresiva de su trabajo, que comenzó a principios de la década de 1950.

"Aalto a trouvé un élément stimulant dans les contours des lacs de Finlande dessinés par la nature d'un trait étonnamment souple, comme sertis en haut relief sur la masse sombre de la forêt qui presse leurs rives de toutes parts."²³

El paisaje finlandés inspira y orienta su producción, se apropia de las formas de los lagos en su arquitectura y lo incluye todo en sus dibujos. Es capaz de encontrar estímulos en todas las cosas. Le gusta viajar y va dibujando lo que más le impresiona, plasmándolo en sus dibujos de viaje, dibujos que tienen un aire incluso infantil, como él mismo dice:

"La gran cantidad de exigencias y problemas constituyen una barrera que dificulta la aparición de la idea base arquitectónica. Me olvido de todo por unos instantes, después de haber asimilado subconscientemente los parámetros y las exigencias del trabajo. Entonces dibujo instintivamente, no hago síntesis de arquitectura. Muchas veces mis esbozos recuerdan dibujos infantiles. Y así la idea principal toma forma gradualmente; una especie de sustancia universal que me ayuda a armonizar los innumerables componentes contradictorios."²⁴ (Figs. 16 y 17).

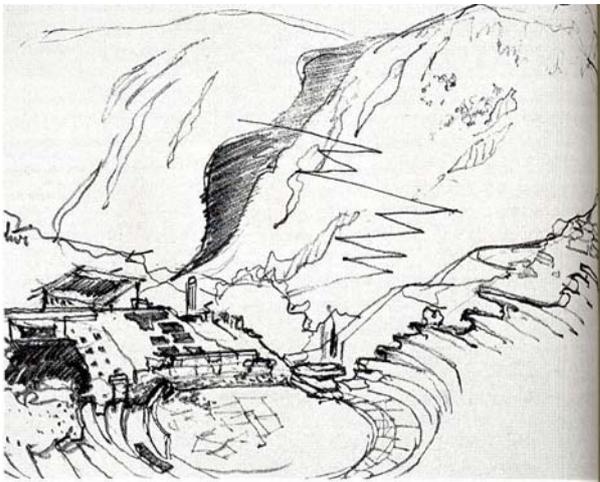
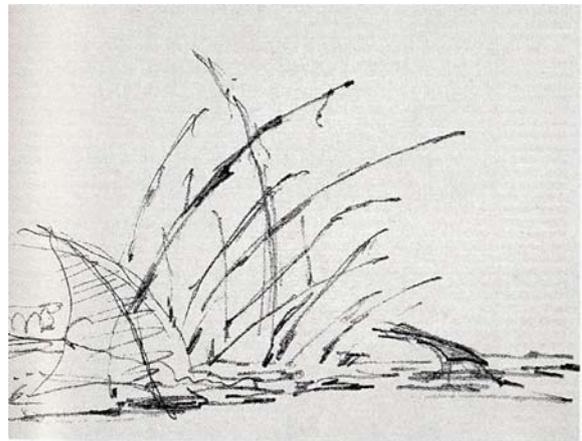


Fig. 16: Teatro Delfos.



Navios en el Nilo, entre Luxor y Esneh", 1954-55.

Fig. 17: Navios en el Nilo. Empieza a dibujar un garabato en un papel. No pretende dibujar una forma de entrada, sino una intención.

²² WESTON, Richard. Alvar Aalto. Londres: Phaidon, 1995. p.97

²³ GIEDION, S. *L'Architecture D'Aujourd'hui*. Abril 1950, núm 29. Paris: Éditions Jean-Michel Place

²⁴ SIZA, Álvaro. *Escritos*. Muro, Carles (ed). Barcelona: Ediciones UPC, 1994. p.87- SCHILDT, Göran. *Alvar Aalto, the early years*. N. Y. Rizzoli, 1984, p. 290

Su **Fábrica de Sunila** (1937-39) es otro ejemplo de cómo su arquitectura se acopla a la topografía del lugar. Se halla situada en una isla dentro de una bahía, en un emplazamiento a orillas del mar. Tanto el emplazamiento, como los materiales, ladrillo, vidrio y acero, los trata con una gran sensibilidad. Articula los volúmenes de forma que se integren en el paisaje de una manera natural. Crea una larga línea horizontal paralela al mar, y la contrapone con unas altas formas verticales que son volúmenes anexos a la fábrica y la estilizada chimenea. Aparece, además, unas rampas para transportadores, que con sus inclinaciones ligan el conjunto. Respeta las rocas de granito que se hallan en el emplazamiento y sobre ellas apoya el edificio, ligándolo al terreno rocoso, y crea un contraste muy atractivo entre el aspecto macizo de la roca y el aspecto ligero de los pilares de acero.

Las vistas desde la fábrica se abren al mar, a la bahía y abarcan hasta el horizonte. La panorámica ofrece un espectáculo fantástico produciéndose un íntimo contacto con la Naturaleza. (Figs. 18, 19 y 20)



Fig. 18: Maqueta de la fábrica de Sunilla, 1937-39.

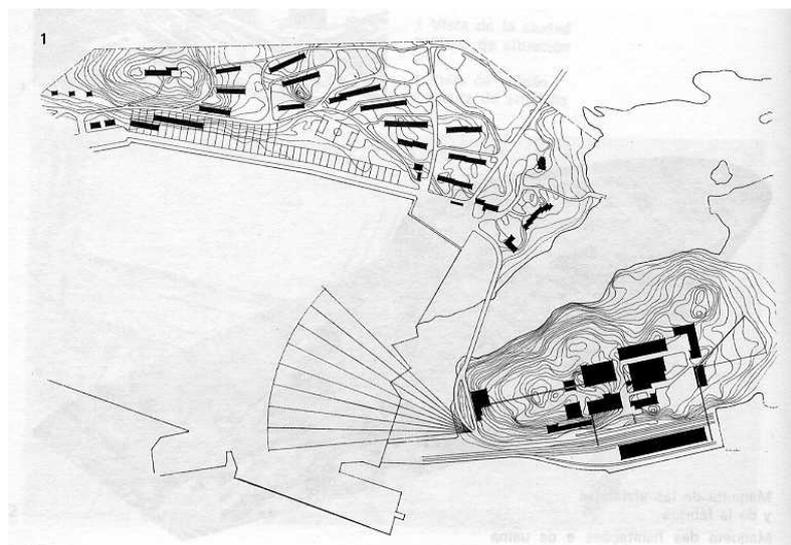


Fig. 19: plano de emplazamiento del conjunto de la fábrica de Sunilla y viviendas.

En la maqueta y en la planta de situación queda referenciada esta intención de ir aprovechando las terrazas naturales del terreno para colocar encima los edificios.

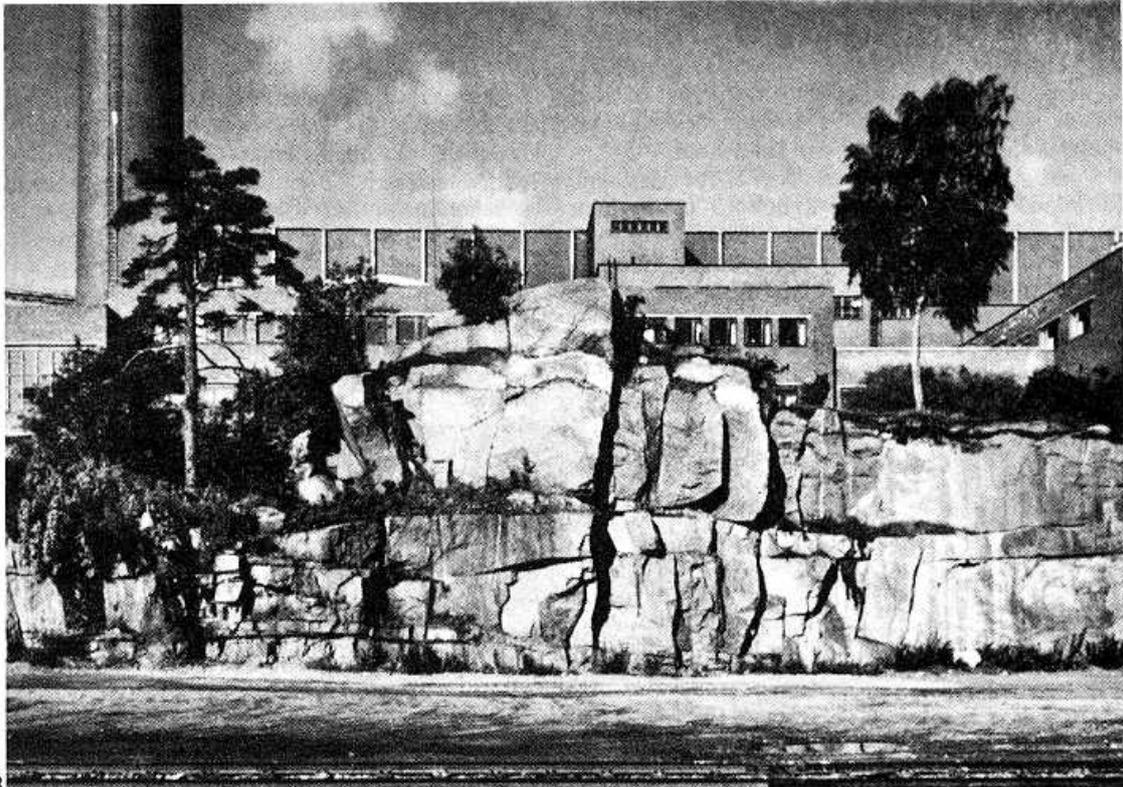


Fig. 20: Los elementos naturales, como las rocas de granito, forman parte de la composición.

A otra escala también la **villa Mareia** es un claro ejemplo de equilibrio entre las exigencias fundamentales de la vivienda humana y la Naturaleza. La articulación de la planta, la combinación de materiales nobles como la madera, la negra pizarra sin pulir, bloques de granito y ladrillo, la interpenetración de los espacios y la relación con el entorno son las constantes que vuelven a aparecer en esta obra. Las amplias ventanas permiten que el bosque entre en el interior dónde encuentra su réplica en las columnas de madera. La diversidad de materiales utilizados ayudan a modular el espacio y los trata de una forma exquisita.

La forma de la casa y el perímetro irregular del contorno de la piscina y de la sauna sugieren una oposición metafórica entre la forma artificial y la natural, y este principio de dualidad persiste en toda la obra. Abundan en toda la casa operaciones formales complejas, y ejemplo de ellas es la "metonimia" de la entrada cubierta, el ritmo irregular de su pantalla de madera que se hace eco del espaciado irregular de los pinos en el bosque, repetido en la barandilla de la escalera interior. Insiste en la forma orgánica, mediante la repetición de la misma forma de planta en el estudio, la cubierta de la entrada y la piscina, todo lo cual recuerda el sinuoso perímetro de un lago finlandés.(Figs. 21, 22 y 23)

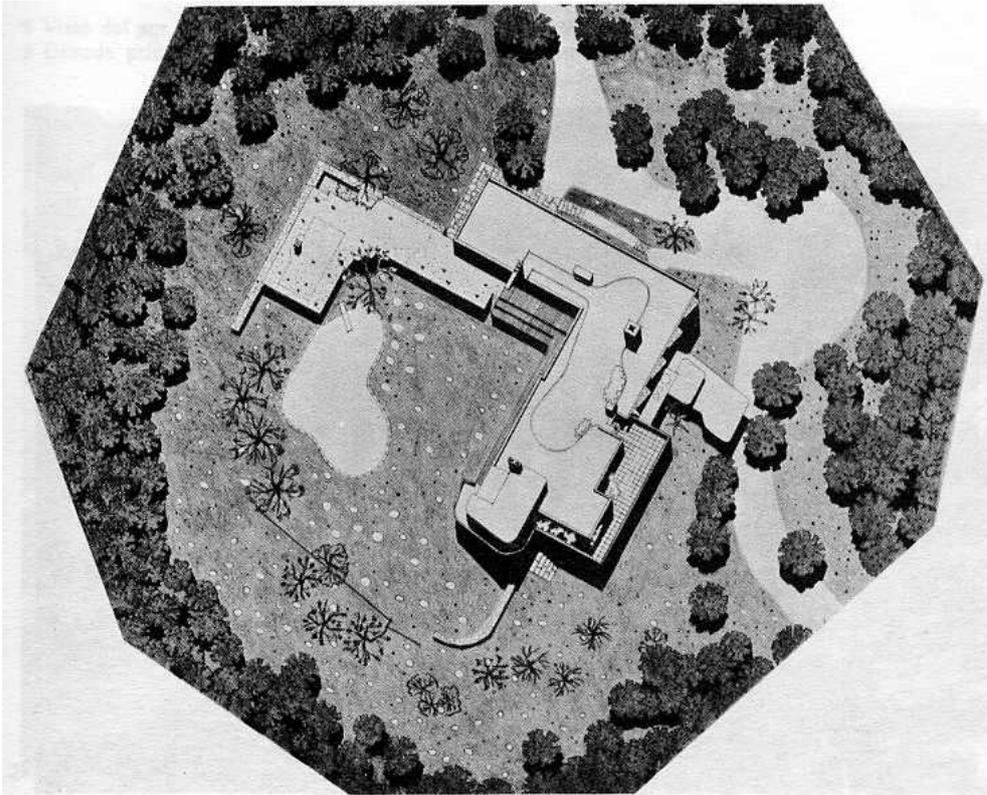


Fig. 21: El plano de emplazamiento refleja la intención de representar mediante sombras arrojadas la organicidad del conjunto.

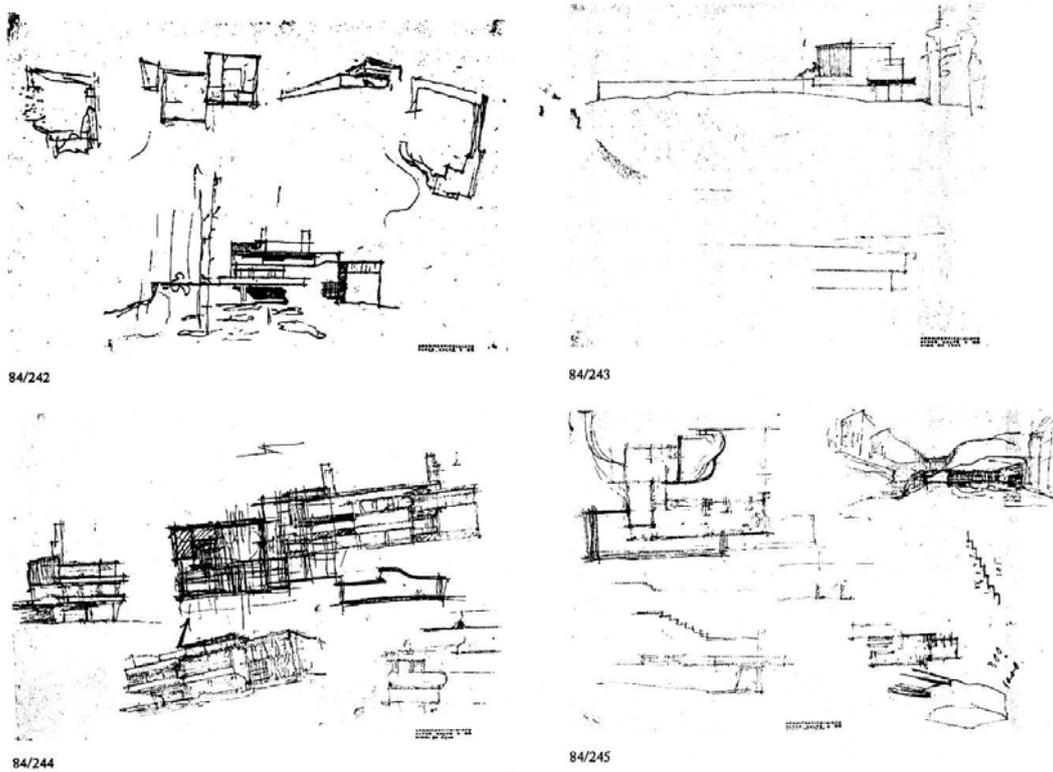
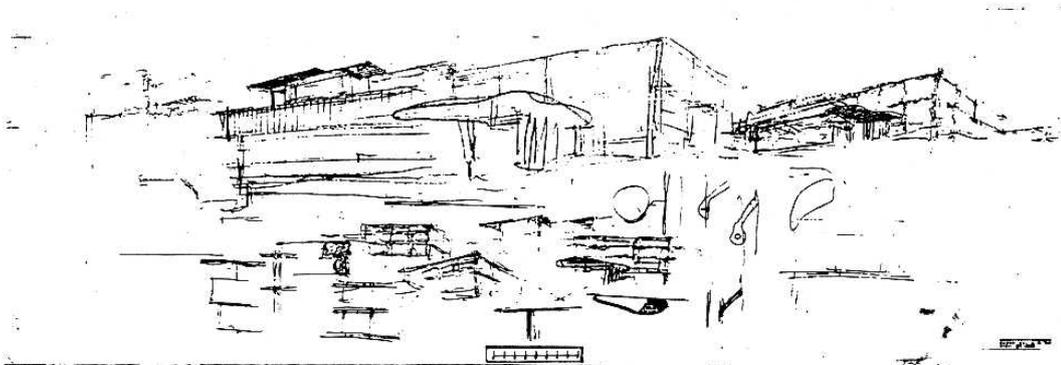


Fig. 22: Croquis autógrafos de la villa Mareia.

Los dibujos realizados mediante técnica lineal a lápiz, reflejan la preocupación del arquitecto por la forma, por la colocación del edificio y su relación con el entorno, por la relación entre las partes y entre los espacios y por la composición en fachada en referencia al entorno más próximo.

En el proceso proyectual más inicial realizó una serie tremenda de bocetos y croquis autográficos del edificio, estudiando y resolviendo diferentes partes del edificio, como la entrada y las esquinas, mediante perspectivas con diferentes puntos de vista y tamaños.



84/289

Fig. 23: Croquis mediante los que analiza la volumetría de la villa Mairea.

Leonardo Benévolo resumió con las palabras siguientes los logros de **Aalto** desde el punto de vista compositivo:

En los primeros edificios modernos la constancia del ángulo recto servía sobre todo para generalizar el proceso compositivo de instituir a priori relaciones geométricas entre todos los elementos, lo que significaba que todos los conflictos podían ser resueltos geoméricamente con el equilibrio de líneas, superficies y volúmenes. El uso de lo oblicuo (como en el **Sanatorio antituberculoso en Paimio, 1929-1933**) señaló el camino hacia el proceso contrario, el de hacer las formas más individuales y precisas, permitiendo la existencia de desequilibrio y tensión y equilibrar ambas cosas mediante la consistencia física de los elementos y alrededores. Esta arquitectura perdió en rigores didácticos pero ganó en calor, riqueza y sentimiento, y acabó por ampliar su campo de acción porque el proceso de individualización se basó en el método generalizador ya reconocido y que de hecho era un presupuesto al respecto.²⁵ (Fig. 24).

²⁵ BENÉVOLO, Leonardo. *Historia de la arquitectura moderna*. 6a edición. Madrid: Taurus, 1994. p 205.

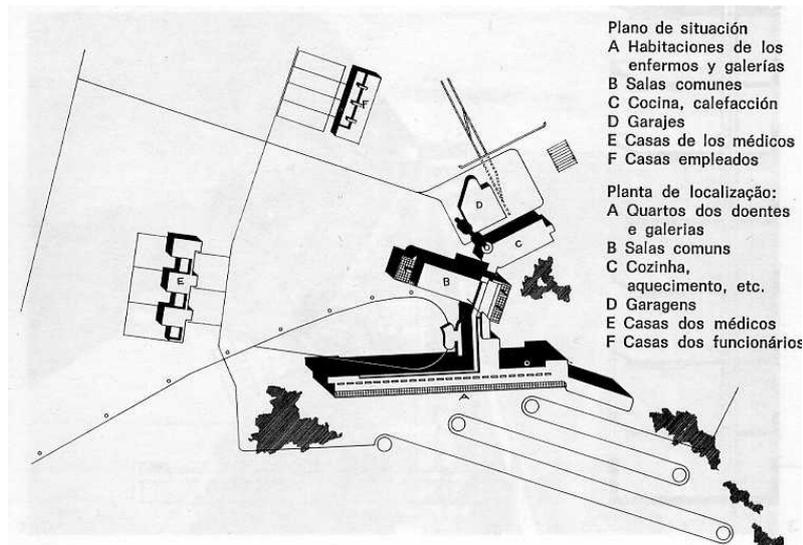


Fig. 24: Sanatorio antituberculoso en Paimio, 1929-1933. Los enfermos necesitan contacto con la naturaleza. Todas las habitaciones están en el mismo bloque, orientadas hacia el sur y abiertas al paisaje circundante.

La destrucción de la caja en la **casa de verano en Muuratsalo**, 1953, sigue un proceso específico de descomposición, de desintegración. Realmente parte de una caja cerrada con patio interior incluido, a la que se añaden unos pabellones independientes a la casa principal, que los coloca siguiendo las curvas de nivel de la escarpada isla y que parece que hayan surgido de la ruptura de la propia caja. Está situada en la isla de Muuratsalo, en el lago Paijanne, en Finlandia. Se trata de una casa experimental, donde emplea calefacción por energía solar y ladrillos de formas irregulares manuales. Se busca un sistema, una manera más que una forma y, como Wright en su casa Coonley y como en la arquitectura japonesa se basa en una ley orgánica de crecimiento. (Fig. 25).

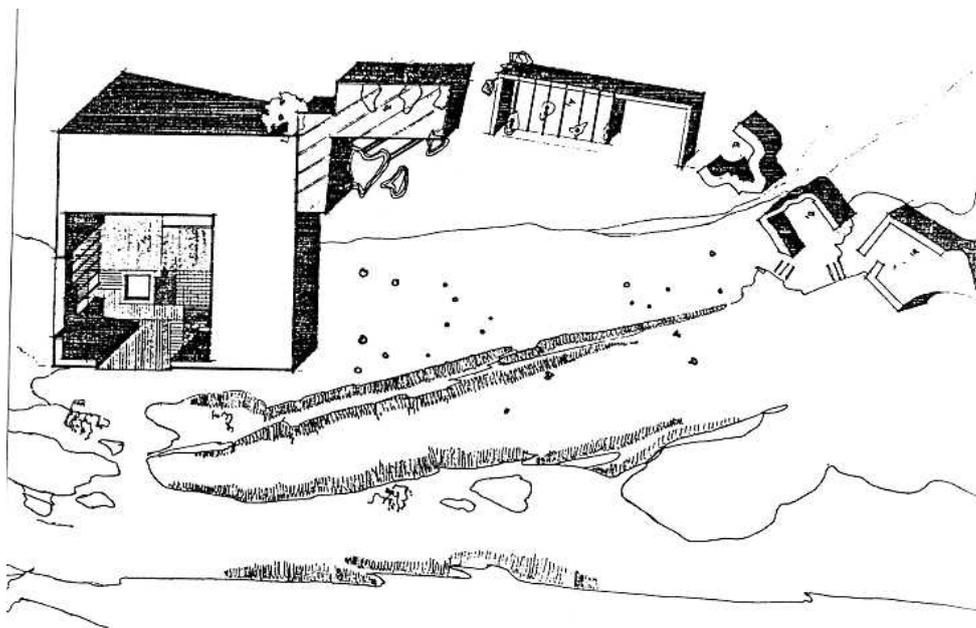


Fig. 25: casa de verano en Muuratsalo, 1953. Alvar Aalto.

En su proyecto para el Museo Chiraz en Irán utiliza la estrategia de las formas en abanico. La estructuración de la planta y de los volúmenes se articulan buscando las visuales y las orientaciones. No existe el concepto de caja: la caja aparece descompuesta en varios volúmenes comunicados entre sí. (Figs. 26 y 27)

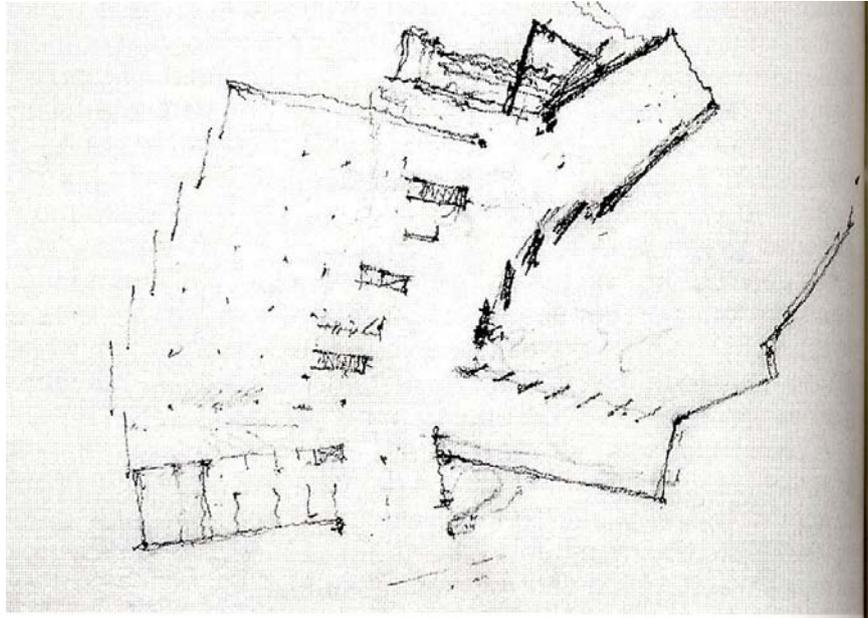


Fig. 26: museo de Arte Moderno en Chiraz, Irán,1970. Alvar Aalto.

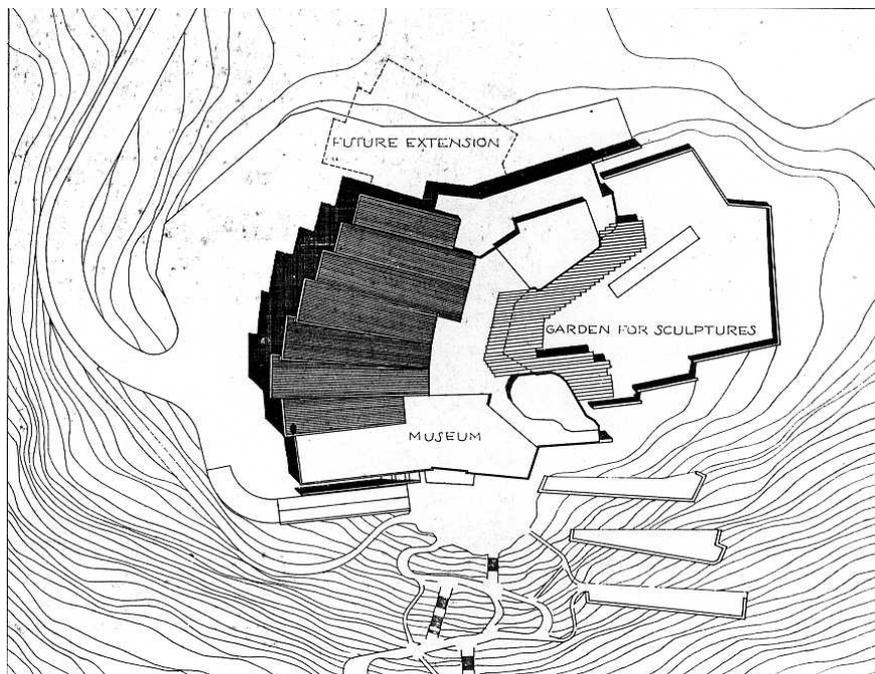


Fig. 27: Museo Chiraz, Irán, 1970. Alvar Aalto.

En este dibujo utiliza los mismos recursos anteriores para transmitir , a través de una representación plana, la máxima información: la variable de luz y sombra para dar volumetría, la textura para diferenciar elementos y espacios y la representación de la topografía como fondo a toda la composición arquitectónica.

En sus dibujos de Opraessen, uno de ellos pintado al óleo, transmite esta fuerza de lo orgánico, que enfatiza con el trazo y con las texturas. (Figs. 28 y 29)

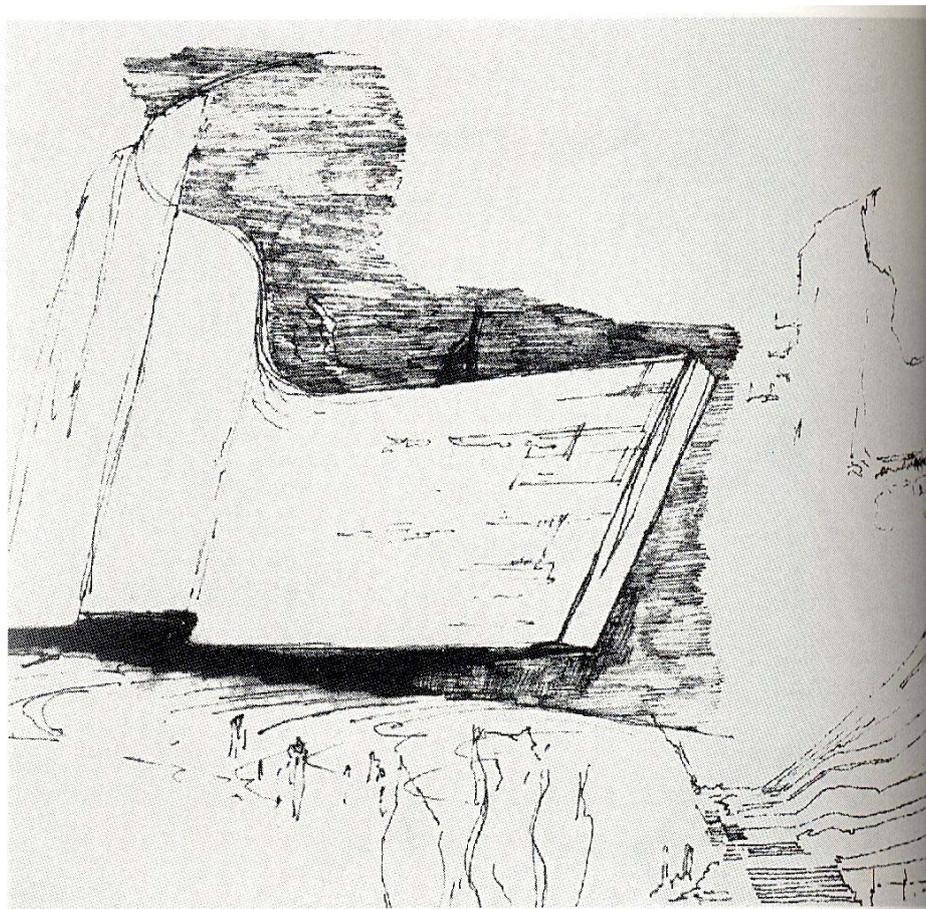


Fig. 28: Teatro de la Ópera de Essen, Alemania, 1959. fragmento 68 x 88,5 cm

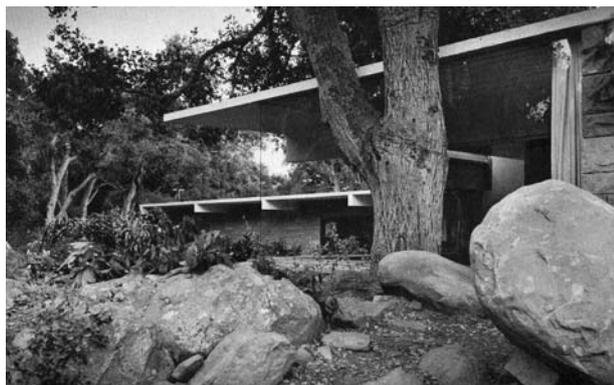


Fig. 29: Teatro de la Opera de Essen, óleo, 1963.

En la arquitectura de **Neutra** vuelven a aparecer los conceptos analizados anteriormente, la explosión de la caja y el deseo de *continuum* topográfico. Coincidiendo con Wright, uno de los grandes objetivos de Neutra siempre fue la integración del edificio en el paisaje, no como si estuviera sujeto por sus raíces al terreno, sino más bien como si se tratara de un barco fondeado. Había aprendido de Wright que no había que implantar nunca una casa en la cumbre de una colina, "coronándola" como un triunfo sobre la naturaleza, sino que había que tratar de incorporarla a la montaña. No obstante, y pese a todos los gestos de amor fraterno entre la casa y su entorno, Neutra los separaba siempre categóricamente: lo artificial por un lado y la naturaleza por otro.

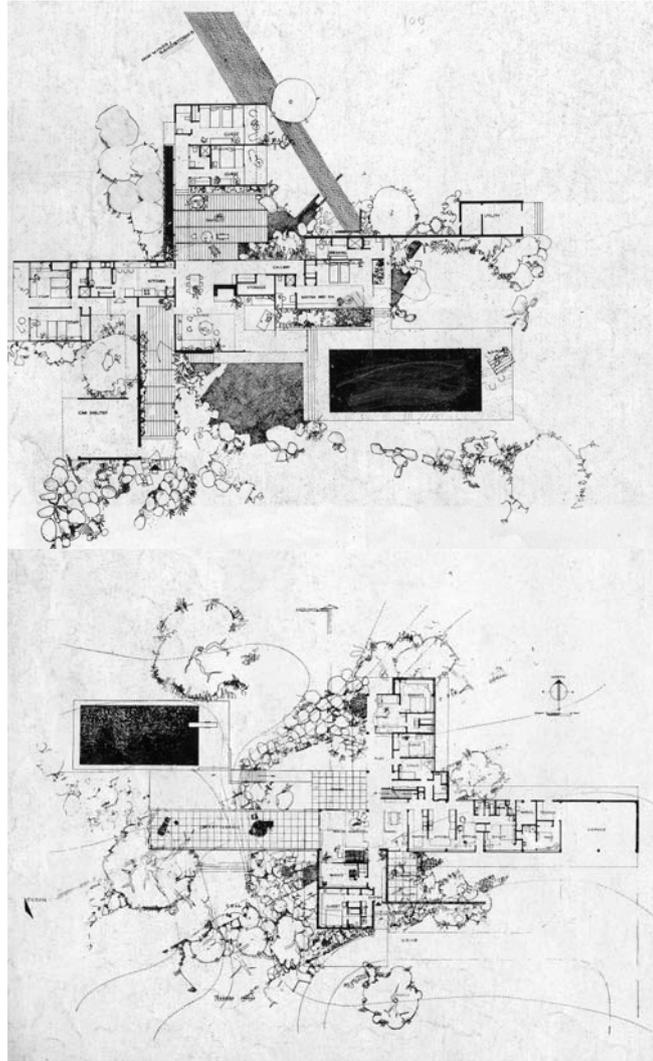
Ye hemos visto que los recursos que utiliza y que conforman su lenguaje arquitectónico son las cubiertas planas y grandes voladizos que se proyectan hacia el exterior a través de las terrazas, paredes delgadas y estructura ligera, grandes fachadas de vidrio y largas líneas de ventanas, también en esquina, estanques de agua que entran en el interior de la vivienda, donde se reflejan los voladizos por un lado y la vegetación, cielo y montañas por otro. La piscina la sitúa casi siempre en una de las esquinas del edificio con la intención de remarcar esa ruptura de la caja y crear un espacio continuo. También utiliza dichos estanques como medio de climatización natural del edificio, al igual que colocaba rendijas bajo cubierta y persianas venecianas para tamizar la luz y el calor del sol.

Creaba unos espacios intermedios entre interior y exterior a partir de jácenas voladas, formando una estructura que ha sido llamada *spider legs* (patas de araña). Patios y terrazas de vegetación exuberante que integraban esa naturaleza al interior, macizos y huecos de grandes cristaleras que se distribuían según prioridades, seleccionando las vistas y perspectivas más adecuadas mientras el paisaje exterior permanecía inmutable. La planta orgánica se basaba en un proceso de crecimiento en el que la intercomunicación entre las estancias interiores sin barreras ni puertas se prolongaba hacia el exterior por medio de estrategias como la transparencia de los grandes huecos y los voladizos y los muros que continuaban hacia el paisaje, enfatizando esa intercomunicación con el lugar (Figs. 30 y 31).



Figs. 30 y 31: casa Tremain, Santa Bárbara, 1947, Neutra. La limpia solución de la ventana en esquina permite que desaparezca la separación entre el interior y el paisaje circundante.

Otra de las constantes de la obra de Neutra era la ventana en esquina, con la que conseguía aprovechar las orientaciones de la casa según la necesidad o capricho del habitante de la casa. Cada estancia tenía por lo menos dos orientaciones, a la vez que una visión en diagonal, rompiendo la esquina. Otra de sus preocupaciones era el tema del control del clima, del asoleamiento y de los vientos.



Figs. 32 y 33: casa Kaufmann, Palm Springs, 1946, y casa Tremaine, Santa Bárbara, 1947, de R. Neutra. La ventana en esquina y la piscina colocada estratégicamente también en una esquina como elemento fundamental e inseparable de la composición, son el reflejo de esa intencionalidad de abarcar un amplio ángulo visual y prolongar el espacio hacia el exterior.



Fig. 34: casa Moore en Ojai, 1952, Neutra.

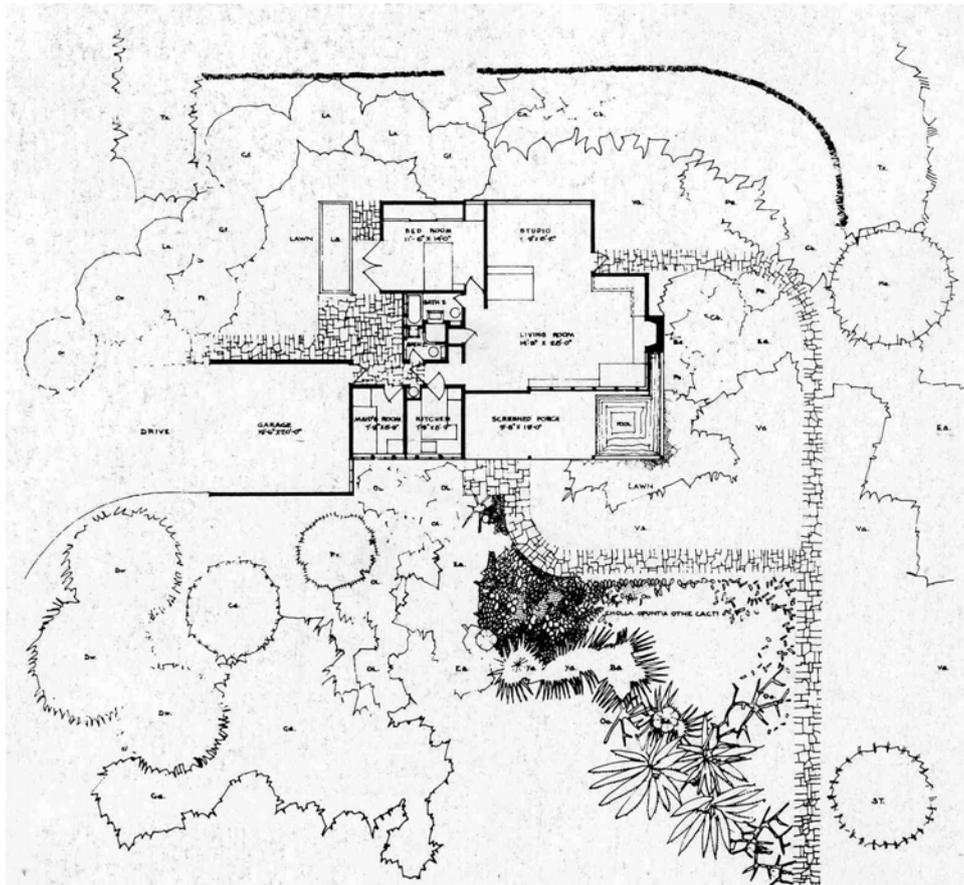


Fig. 35: casa Miller, Palm Springs, 1937, Neutra. La vegetación, la topografía y la orientación aparecen siempre grafiadas en los croquis de plantas

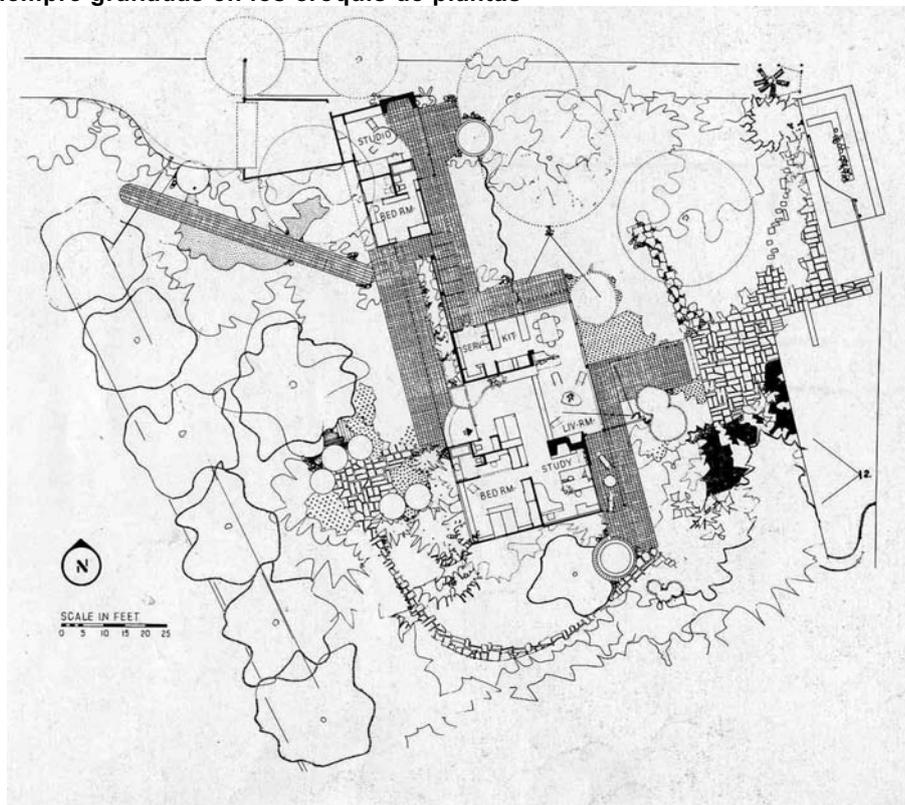


Fig. 36: casa Nesbitt, Los Angeles, 1942, Neutra. Los extensión de los voladizos, los muros y la pavimentación son elementos que utiliza estratégicamente para afianzar el edificio en el lugar, para echar los tentáculos.

Sus edificios de espacios abiertos, la elasticidad en la distribución, las plantas articuladas y asimétricas con paneles móviles al estilo japonés, son un reflejo de su filosofía de vida: huir de la caja cerrada, de la rígida estructura, para ofrecer un tipo de morada abierta a la naturaleza, en un clima por supuesto que te permite estar en contacto directo con el exterior.

La mayor parte de su obra son viviendas en las regiones cálidas de California, pero también en las montañas suizas realizó viviendas muy abiertas al exterior mediante grandes cristaleras como es el caso de su Casa Bucerius de 1966.



Fig. 37: Imagen de la casa Bucerius, 1966, en Navegna, Suiza. La arquitectura nunca se impone a un paisaje sino que sirve más bien para explicarlo. La visión de los voladizos desde abajo reproduce el perfil geométrico de las montañas.

Desde un principio partió de la planta articulada y la compenetración de espacio interior y espacio exterior, escuchando al mismo tiempo la advertencia de Wagner de que, la moderna arquitectura depende, para sus efectos, casi exclusivamente de las formas sencillas y de las proporciones bellas.²⁶

Fiel a dicha advertencia añadía otras en su arquitectura: cuidar el emplazamiento y prestar la debida atención al paisaje circundante. Siempre trató la arquitectura como algo separado de la naturaleza y de ahí el predominio del ángulo recto, propio de la estructura jácena-pilar, pero tuvo una especial sensibilidad por la topografía y por las preexistencias del lugar a la hora de colocar el edificio.

"El arquitecto que es sensible a su emplazamiento no se contenta con excavar los cimientos... sino que como estrategia para afianzarse al terreno puede echar los

²⁶ *Otto Wagner*. Vol.III, Libros V,VI,VII. Viena: Hoeszhaunsen, 1904. p.9

tentáculos de la estructura con el fin de captar o enganchar las características de los alrededores del terreno... esto puede consistir en un muro de metal elegantemente curvado rodeado por un foso refrescante y con un patio pavimentado de terrazo".²⁷

Una de las obras más emblemáticas de Neutra es la **Casa Lovell** en Los Angeles, California, 1927-1929. Para situarnos en su época hay que decir que es contemporánea al Pabellón de Barcelona de Mies Van der Rohe y de la Villa Stein de Le Corbusier y aparecen muchas connotaciones de las casas de la pradera de Wright por sus asimétricas y fluidas organizaciones en planta y por la estética de grandes voladizos.

Vicent Scully, en su libro de 1960 sobre Wright, compara la *Fallingwater* de Wright con la casa Lovell ya que las dos casas avanzan sobre terrenos en pendiente y comenta el uso que Neutra hace de la clásica construcción de estructura de acero que Wright siempre había aburrido, evitando, sin embargo, dar alguna sugerencia explícita en el sentido de que Neutra hubiese influido de alguna manera sobre Wright, "su reconocido maestro".²⁸

El resultado del edificio es un volumen alargado, de formas cúbicas articuladas, con planos en voladizo y porches semi- cubiertos que consta de planta semisótano, planta baja y planta piso.

"La Casa de la Salud, del doctor Philip Lovell, construida en Los Angeles en 1927 según el diseño del arquitecto austríaco emigrado Richard Neutra, puede ser contemplada como la apoteosis del Estilo Internacional; su expresión arquitectónica se deriva directamente de un almacén de acero envuelto en una piel sintética y ligera. Situada sobre un montículo que domina un paisaje romántico, un parque seminatural, su composición asimétrica de plantas audazmente suspendidas, recordaba el bloque de viviendas de Wright construido en la costa occidental en los años veinte, y esta similaridad formal sugiere ya las fuentes católicas a partir de las cuales se derivó inicialmente la supuesta homogeneidad del Estilo Internacional".²⁹

En el proceso proyectual de la Casa Lovell hay tres versiones. La primera trata de una composición de volúmenes asimétrica e irregular, de perfiles complejos y fiel al principio de la ruptura de la caja. De la primera versión sólo se conserva un dibujo que es una axonometría, donde el edificio tiene forma de L y el terreno se va aterrazando para adaptarse a la topografía. La vegetación rodea el edificio y delimita la parcela. En esta versión aparecen unas paredes en forma de aleta dividiendo la larga terraza del tercer piso, que posteriormente quedarán eliminadas. En esta representación se refleja el énfasis en la volumetría y la acertada elección de la terma de ejes, dando como resultado una clara visión de la forma del edificio, de su implantación en el terreno y de su relación con el conjunto de la parcela.

De la que parece segunda versión de la **Casa Lovell** se conserva también un boceto muy sugerente del rico juego de volúmenes horizontales desafiantes y autónomos, pero en perfecta integración con su entorno. En el boceto tenemos una intencionada representación del arquitecto en la cual gracias al punto de vista elegido, muy bajo, potencia los voladizos a la vez que justifica la acomodación armoniosa del edificio en el terreno, terreno difícil y de fuerte pendiente. En esta versión el terreno no se aterraza, los voladizos son más atrevidos y todos los niveles están articulados. Todos estos aspectos aparecen

²⁷ Richard Neutra, *Mystery and Realities of the Site*, Morgan & Morgan, 1951, p.41,p.21(Trad. de la autora)

²⁸ DREXLER, Arthur; HINES, Thomas. *L'Arquitectura de Richard Neutra*. Barcelona: Caixa de Pensions. Obra Social, 1983. Op. Cit. p.19

²⁹ FRAMPTON, Kenneth. *Historia Crítica de la Arquitectura Moderna*. 6ª ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1993. Op. Cit. p.253

en este boceto, sin necesidad de apoyarse en otras representaciones. Aparece un predominio de la masa sobre los huecos, con una clara búsqueda de la horizontalidad en la composición de fachada mediante la prolongación de los antepechos y nos recuerda bastante a la *Fallingwater* de Wright. En el proceso proyectual de esta casa hay una clara evolución y en la tercera versión veremos que hay una transformación en la cual el predominio pasa de ser de la masa al predominio de los huecos.

El trazo es a la vez sensible y vigoroso. Las texturas las utiliza para representar la vegetación de una forma muy esquemática, y la variable gráfica luz-sombra la emplea en el edificio, para resaltar la volumetría y la geometría del mismo y así diferenciarlo de su entorno natural, de carácter totalmente orgánico. La alusión al lugar y al entorno es evidente. Se enfatiza el lugar y se enfatiza la arquitectura. Con su arquitectura pone un orden geométrico en el caos existente. (Fig. 38)

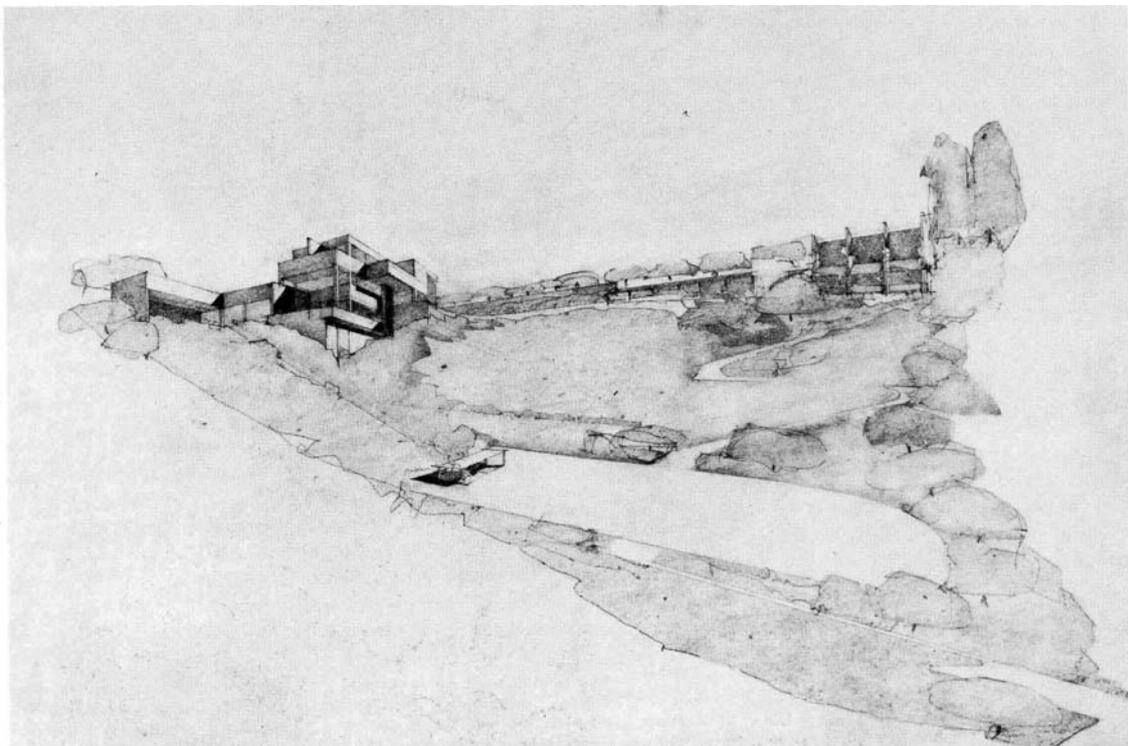


Fig. 38: Perspectiva de la segunda versión de la casa Lovell.

En los estudios preliminares de la versión final tenemos un recorrido visual por todas las fachadas exteriores del edificio, lo que nos da una información muy completa de todo lo que sucede en su exterior. Hay tanteos y rectificaciones, alzados esquemáticos que ayudan a comprender la relación de las diferentes alturas. Nos da una idea sobre el proceso proyectual del arquitecto, una vez analizadas las dos primeras versiones sigue modificando elementos que aún no aparecen decididos, como prolongación ó no del antepecho de la planta intermedia, forma del volumen de la chimenea, prolongación en porche sobre la entrada del edificio, etc.

El dibujo ayuda al arquitecto en su toma de decisiones. Es un dibujo que parece resaltar en cada uno de ellos la preocupación por anclarse en el terreno y ligarse a él de una forma natural, ayudándose por la proyección de los antepechos horizontalmente hacia un lado y hacia el otro. La búsqueda de una composición

equilibrada, que es una de las constantes en su obra, aparece también reflejada en esta serie de bocetos. (Fig. 39).

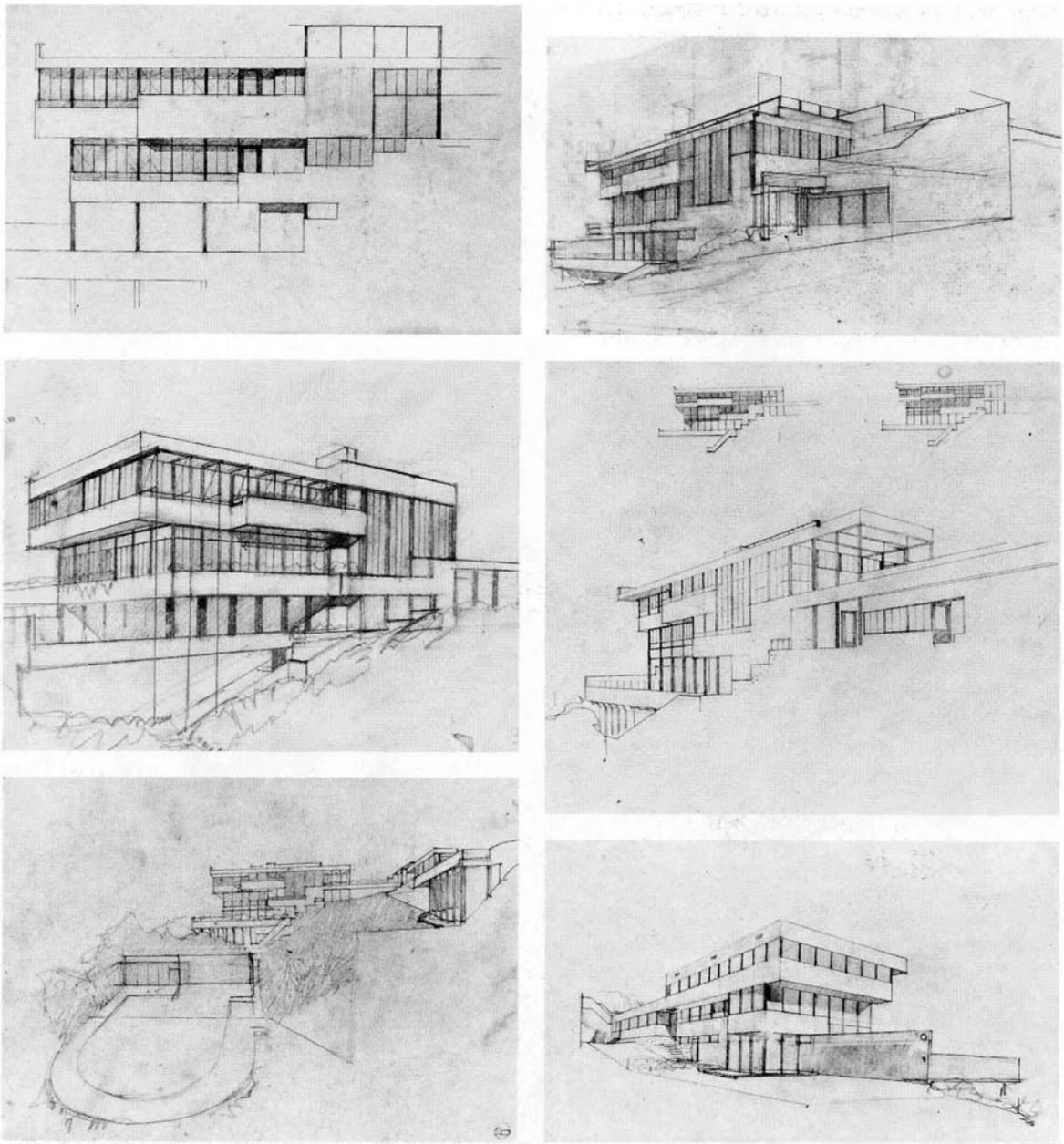


Fig. 39: Estudios preliminares de la versión final de la casa Lovell. El punto de vista va girando y establece una visión dinámica del conjunto abarcando todas las fachadas del edificio. En ellos refleja la preocupación por la volumetría de la vivienda y por el encaje en el terreno.

En la perspectiva definitiva se obtiene una visión desde el punto de vista que más utiliza el arquitecto para este proyecto: visión del alzado lateral derecho predominando sobre el alzado frontal. La composición de huecos y macizos se representa intencionadamente diferenciándolos por medio de una trama gris en el tratamiento de los huecos. Define el despiece de carpintería tal como será en la realidad con todo detalle. Utiliza la variable gráfica luz-sombra para explicar mejor el juego de volúmenes y, sin embargo, deja la vegetación con un tratamiento plano, sin volumen, utilizando una textura informal y suelta para su representación. No trabaja el plano del cielo, lo deja en blanco, consiguiendo así resaltar el edificio sobre el firmamento.

Las franjas horizontales de los antepechos, presentes ya en la segunda versión, aparecen aquí interrumpidas y separadas, con lo que los huecos predominan sobre las masas. Uno de los antepechos se prolonga horizontalmente hacia el jardín y otro de ellos se prolonga hacia la piscina, formando la base de la misma. La banda horizontal que hace de remate superior se prolonga hacia la entrada evocando una pérgola. Estos planos horizontales no están todos al mismo nivel ni en el mismo plano, se separan, se retraen, dejando paso libre a la estructura de acero. El predominio de los huecos remarcan otra de las constantes en la obra de Neutra: la comunión entre arquitectura y naturaleza entre espacio interior y espacio exterior. Se produce un interesante juego de espacios cubiertos, espacios semi-cubiertos y terrazas y espacios exteriores. Es importante recalcar el hecho de que en sus perspectivas aleja el punto de vista lo suficiente para abarcar el entorno natural del edificio, como parte imprescindible para representar y explicar su proyecto.(Fig. 40)

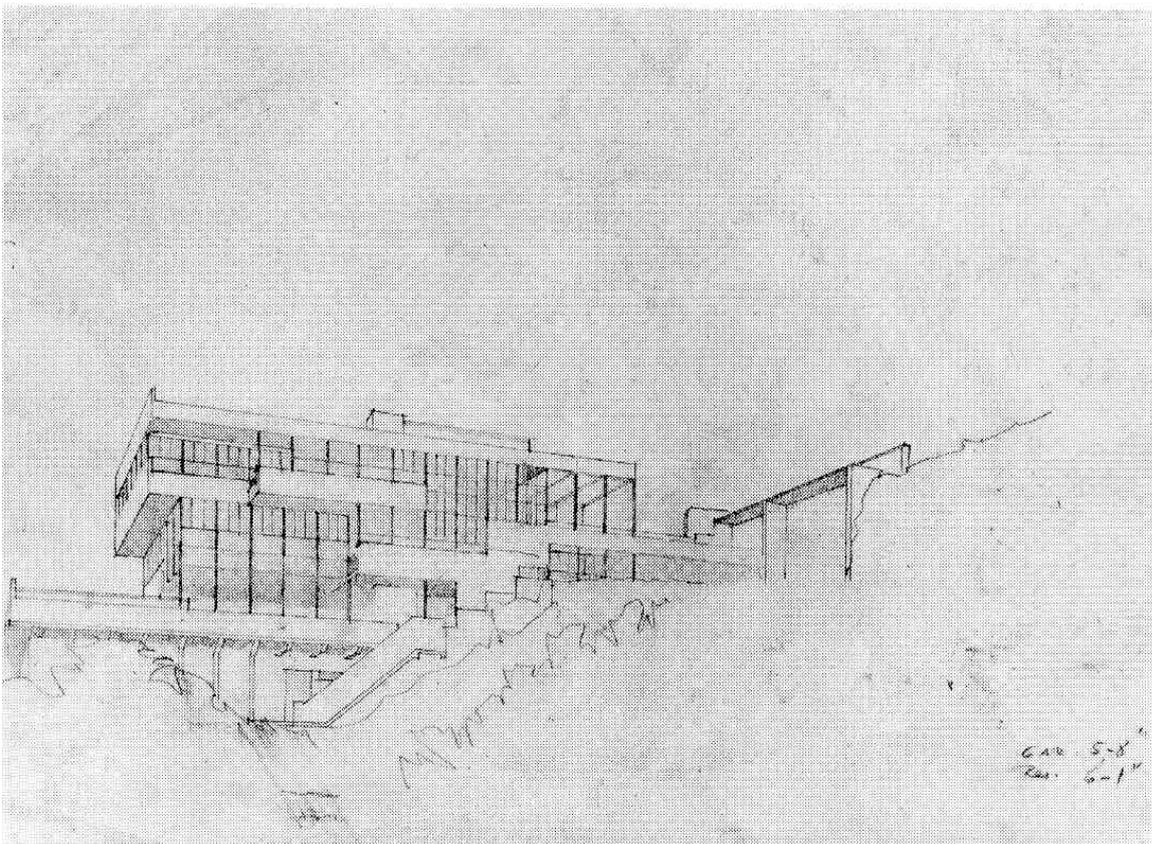


Fig. 40: Vista bastante frontal resaltando la fachada que considera más importante.

Encontramos otra obra emblemática y representativa de estos conceptos analizados y que por sus connotaciones nos da pie a establecer una comparación con la casa Novell que es la **Casa Ugalde** de J. A. Coderch, en Caldetas, 1951, más de dos décadas de diferencia, contemporánea a la casa McCormick en Illinois de Mies y a la capilla Notre Dame-du-Haut, en Ronchamp, de Le Corbusier.

Tanto la casa Lovell como la casa Ugalde nacen bajo unas condiciones paisajísticas muy determinadas. Dos lugares privilegiados, uno con vistas al parque y al paisaje circundante; otro con vistas al mar. En ambos casos se hace un uso estratégico del emplazamiento acomodando el edificio a la escarpada pendiente y abriéndolo a las vistas panorámicas. Ambas casas se construyen desde dentro hacia fuera, en abierta relación con el exterior, transmitiendo esa sensación de vida en contacto con la naturaleza, llegando a la propia creación del lugar.

En el primer caso estructura ligera de acero, en el segundo recios muros al estilo popular y de un organicismo que con su geometría se aparta de la ortogonalidad de la casa de Neutra.

Sin embargo, detrás del trabajo de estos dos arquitectos, tan alejados geográficamente, se esconde una serie de coincidencias que obligan a un análisis comparativo sobre la obra de los mismos. La estructuración de las plantas y de los volúmenes se articulan buscando las visuales y las orientaciones. En Neutra y en Coderch esta búsqueda encuentra su solución más óptima en la ventana en esquina. En el tema de la vivienda unifamiliar y de los edificios no urbanos, una de las grandes preocupaciones era la adaptación de la arquitectura al terreno. Las viviendas aisladas aparecen condicionadas en gran parte por el entorno natural o el tradicional o popular, y por la utilización de ese entorno como parte de la misma arquitectura. La arquitectura surge ligada intrínsecamente a sus programas y a sus preexistencias ambientales, y tales hechos han ido creando una verdadera metodología de trabajo.

Cada uno de ellos, mediante un estilo gráfico propio muy personal y diferenciado, hace hincapié en una serie de aspectos que confieren un aura especial a su arquitectura. Nos sorprenderemos al analizar los dibujos de ambos, en las acusadas diferencias de trazo, el uno vigoroso y decidido, el otro dubitativo y tembloroso, que va cogiendo fuerza progresivamente. El uno muy elocuente en sus dibujos y un gran artista. El otro un gran fotógrafo, muy elocuente en sus fotografías y en sus dibujos esquemáticos, pero poco amante de los dibujos en perspectiva y de los dibujos perfectos. Y sin embargo tan afines en su concepción arquitectónica.

Tras una laboriosa investigación formal a partir de unos primeros croquis en los que se refleja la constante preocupación por respetar determinadas visuales y el entorno existente (Figs. 40 y 41), el resultado es, en un caso un volumen alargado, de formas cúbicas articuladas, con planos en voladizo y porches semicubiertos, un juego de planos de cristal y planos de hormigón que se entrelazan, y mediante los planos transparentes permite la abertura a las vistas sobre el parque y la relación con la naturaleza.

En el otro caso el resultado es como la imagen de un organismo que extiende sus brazos o tentáculos que se adaptan al terreno a partir de diferentes niveles, creando un juego de muros de contención que se encajan hasta fundirse con el terreno y potenciando toda la radialidad que presenta. Las directrices inclinadas

sitúan los volúmenes frente a la vista y las curvas encajan el edificio a la topografía. La sala de estar es el centro neurálgico de la casa. Potencia las vistas a partir de un juego de transparencias que enmarcan visualmente el paisaje desde diferentes puntos del edificio, respetando unos hitos que desde el principio son determinantes para el autor.

“El algarrobo, el pino, la Torre del Moro, el mar. Esas son las claves de los primeros croquis que trazó Coderch”.³⁰

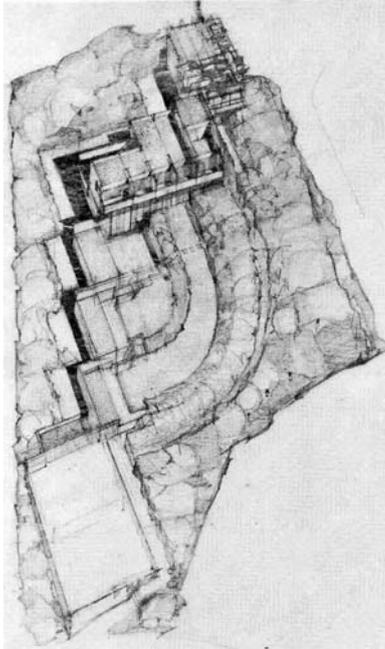


Fig. 41: Primer croquis de la Casa Lovell

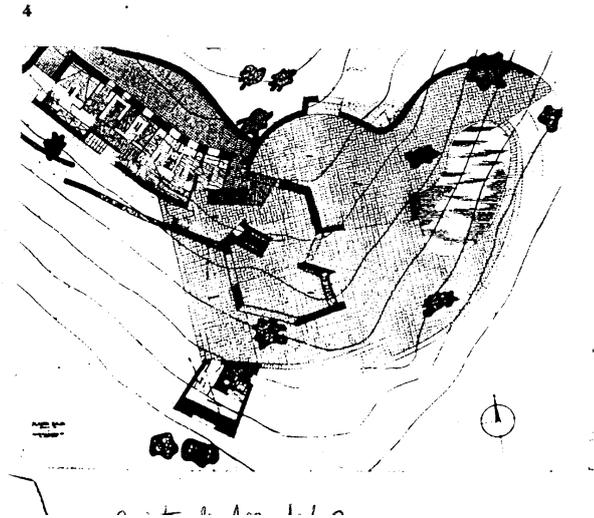


Fig. 42: Planta de la Casa Ugalde

Neutra era un gran dibujante. Le encantaba recrearse en sus dibujos y a lo largo del proceso proyectual insistía mucho en las perspectivas en las que se reflejaba esa preocupación constante por la simplicidad de las formas y la relación con el emplazamiento. Su trazo era vigoroso y sensible a la vez. En la planta aparecen las curvas de nivel con una clara intención de representar la topografía del emplazamiento, respetando la pendiente natural del terreno. .(Fig. 43)

Coderch era muy exigente con los planos topográficos. Era lo primero, antes incluso que la visita al lugar. La importancia de un plano topográfico para el inicio de su proyecto daba lugar a unos dibujos impresionantes, con un gran cuidado y calidad en los detalles y reflejaban con gran claridad la acoplación de las plantas de sus edificios a la topografía del lugar y los recorridos y accesos. En sus croquis se reflejan las reflexiones y dudas que desde un principio va planteándose. Son dibujos esquemáticos, con muchas anotaciones que hacen referencia al lugar, vegetación, hitos, visuales, curvas de nivel. Trazos indefinidos, que van cogiendo forma y fuerza a medida que va definiendo su arquitectura. Son dibujos desnudos, que captan lo esencial. (Fig. 44)

³⁰ *El País*, 25 de febrero de 1998

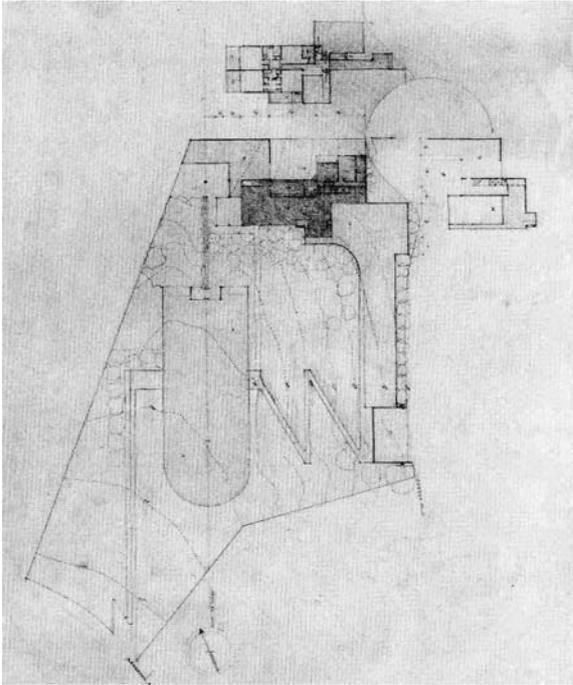


Fig. 43: Segunda versión de la Casa Lovell.

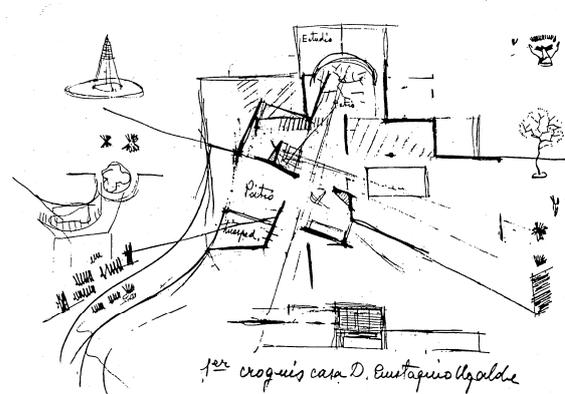


Fig 44: Planta de la Casa Ugalde.

Los croquis iniciales revelan ya el respeto por los elementos del entorno y la preocupación por las visuales. Dos estilos diferentes, pero dos intenciones muy afines y convergentes.

“Los croquis originales son especialmente ilustradores de una forma de trabajar basada en la duda sistemática, a la vez que en el instinto de perfeccionamiento de los resultados anteriores. Así lo demuestran los ejemplos que acompañan el inicio de algunas obras, por el grafismo torturado de una mano insegura consciente de que se enfrenta a la fuerza de aquello que queda por conocer.

Nunca una prefiguración, ni global ni fragmentaria, nunca un gesto prepotente, ningún resultado directo, siempre un camino hecho de reflexiones que se encadenan hasta llegar a un final satisfactorio”:³¹

En los alzados, utilizan los mismos recursos gráficos. Los conceptos de asimetría, horizontalidad y relación entre masa o macizos con los huecos quedan perfectamente explicitados. En ellos se ve la acomodación del edificio en el terreno y la relación con la vegetación. Incluso existe cierta semejanza formal entre ambos dibujos.(Figs. 45 y 46).

³¹FOCHS, Carles (ed). *J. A. Coderch de Setmenat 1913-1984*. Barcelona: Gustavo Gili, 1988. p.10

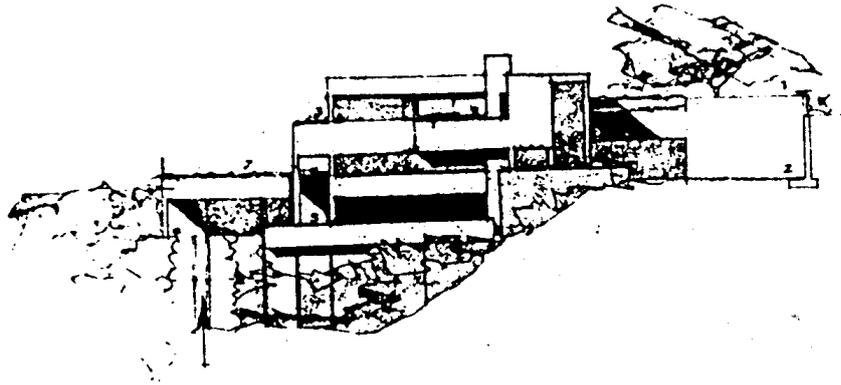


Fig. 45: Casa Lovell.

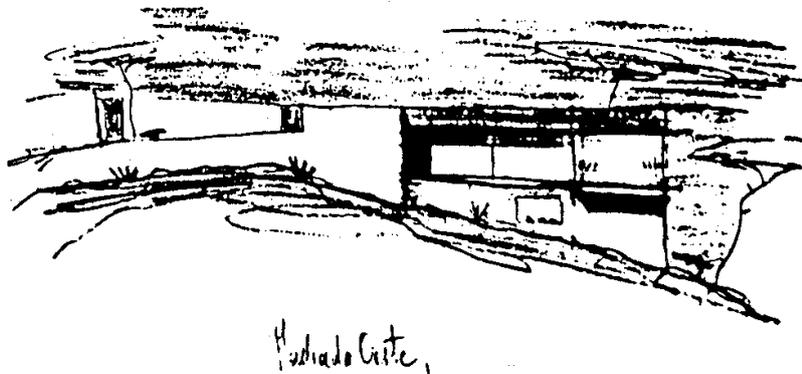


Fig. 46: Casa Ugalde.

En las perspectivas, la de Neutra desde el punto de vista que más utiliza para este proyecto, y la de Coderch que a pesar de ser un dibujo esquemático plano, sin perspectiva, es uno de los más elaborados del arquitecto, se representa intencionadamente la composición de huecos y macizos, diferenciándolos por medio de las sombras. Se produce un interesante juego de espacios cubiertos, espacios semi-cubiertos, terrazas y espacios exteriores. Es importante recalcar el hecho de que en sus perspectivas alejan el punto de vista lo suficiente para abarcar el entorno natural del edificio, como parte imprescindible para representar y explicar su proyecto. En ambas el edificio aparece enmarcado por la vegetación.

En el dibujo de Neutra es muy sugerente el rico juego de volúmenes desafiantes y autónomos en perfecta comunión con su entorno. Gracias al punto de vista elegido, muy bajo, enfatiza los voladizos a la vez que la acomodación armoniosa del edificio en el terreno, terreno difícil y de fuerte pendiente. Las formas geométricas son claras y contundentes, en busca de ese proceso de diferenciación entre lo natural y lo artificial, con la finalidad de reordenar el entorno y darle un nuevo carácter. Utilizando la misma estrategia que Wright, el punto de vista elegido intencionadamente enfatiza el voladizo. La composición centra la atención tanto en la arquitectura como en su entorno.

La perspectiva está realizada resaltando la composición de volúmenes y huecos. La vegetación aparece sutilmente contorneada, para no quitar importancia al edificio. (Fig. 47)

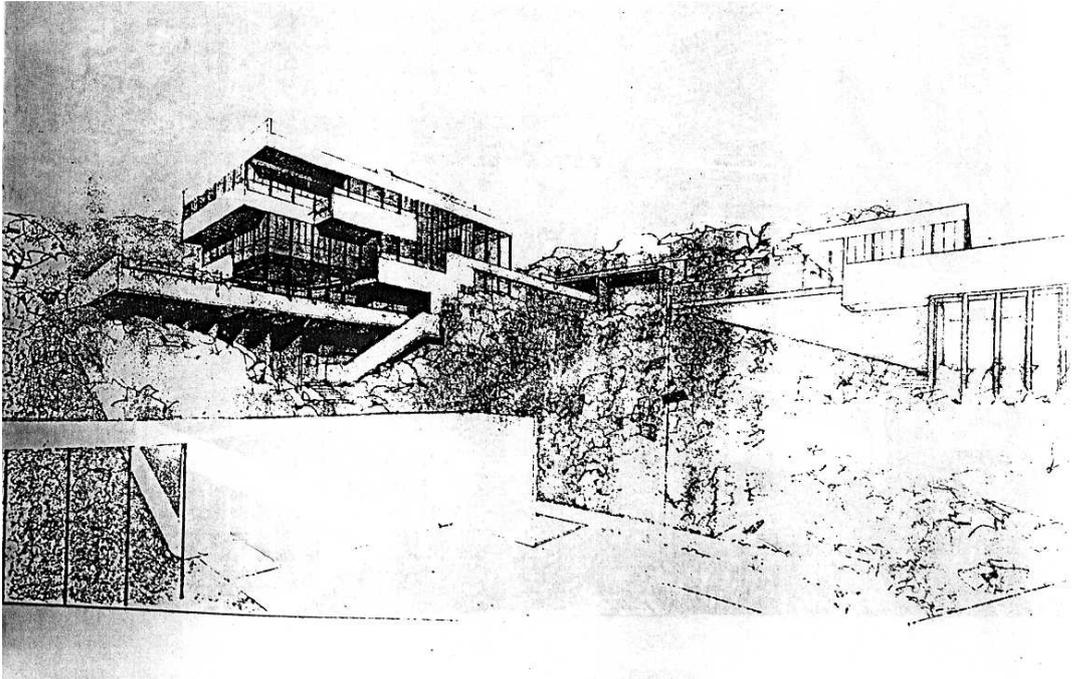


Fig. 47: Casa Lovell. Versión definitiva

En el dibujo de Coderch es muy sugerente también el juego de volúmenes, que aquí aparecen más serenos y la riqueza de luces y sombras que se produce por los voladizos, retranqueos y porches. Con su peculiar sentido del humor introduce la anécdota de los pajaritos y los dos personajes que representan la escala humana. (Fig. 48)



Fig. 48: Casa Ugalde

"Estás ante el papel en blanco y empiezas a dibujar y... antes yo pensaba mucho y dibujaba poco. Ahora, en cuanto he pensado alguna cosa, la dibujo enseguida. Sale una porquería, naturalmente, ¿no?; el 99,9%... Y entonces llega el momento en que uno se da cuenta de que aquello ya no le pertenece, que tiene vida propia... es el dibujo, o lo que representa el dibujo... Mejor dicho: el dibujo en arquitectura no es nada. Hay arquitectos que dibujan muy bien pero no les sirve más que para pasar de matute

verdaderas porquerías. Precisamente en este despacho el dibujar bien lo tengo limitado. Si empiezan a dibujar bien digo: ¡fuera, desnudarlo...!"³²

Muy ilustrador es lo que nos dice acerca de la necesidad de desnudar el dibujo, en cuanto a que así nos permite captar la esencia de esa arquitectura y no perdernos en formalizaciones caprichosas. Otro material gráfico imprescindible para él era la fotografía, tanto desde el inicio del proyecto, captando lo que más le interesaba del emplazamiento, como al final de su obra, una vez construida. Por algo era un gran fotógrafo, por su preocupación por el contexto. La mayoría de las fotografías de sus edificios, sin embargo, eran hechas eligiendo los puntos de vista más interesantes y que explicaban mejor sus edificios. Las fotografías eran en blanco y negro para describir una arquitectura de luz y sombras, con una rica gama de grises.

Era capaz de captar el *genius loci*, lo que requiere una especial sensibilidad para ser percibido, y así crear una arquitectura muy integrada a su entorno. Por medio de la fotografía intentaba plasmarlo, y completaba el proceso con sus croquis "in situ" que le recordaban en cada momento durante la fase del proyecto, los elementos más sobresalientes del emplazamiento y del lugar.

El acceso le preocupa especialmente. Se realiza desde la calle por la última planta y sin interrupción de las vistas. Esta forma de acceso también nos remite a otra obra de Coderch, a la casa Rozes. (Figs. 49 y 50)

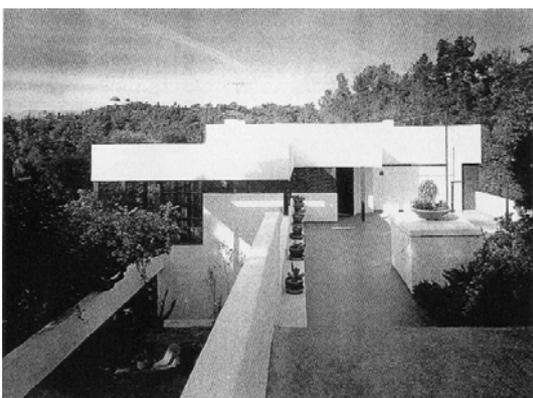


Fig. 49: acceso de la casa Lovell.



Fig. 50: acceso de la casa Rozes.

La manera de relacionar los ambientes interiores con el entorno, la búsqueda de flexibilidad y fluidez en la delimitación de los espacios, la incorporación a menudo de elementos vegetales como factor esencial, la forma de tratar y controlar la luz, son algunos rasgos comunes que se reflejan en sus dibujos y que provocan ese carácter naturalista que impregna la obra de este grupo de arquitectos.

³² SORIA, Enric. J. A. Coderch De Sentmenat. *Conversaciones*. Barcelona: Blume, 1979. p.14