

01

rita

Revista Indexada de Todos Académicos - publicación asociada a las escuelas de arquitectura de España e Iberoamérica

_desde Iberoamérica	[Paraguay]	
Casa Abu & Font	[008]	
Vivienda unifamiliar Osypyte	[016]	
Rancho Ñandubay	[024]	
Casa/taller las Mercedes	[028]	
Boceto	[032]	
Casa WF	[036]	
Un fin del Mundo_ Javier Corvalán	[040]	
arquitectura y universidad	[044]	Arquitectura y espacio urbano. SAL 2013 Bogotá: 28 años y 15 convocatorias de Seminarios de Arquitectura Latinoamericana Ana Esteban Maluenda, Patricia Méndez
_textos de investigación	[048]	Resúmenes y bibliografía
	[054]	Reflexiones sobre un balcón: Lutyens y la técnica de montaje_ Manuel de Prada Pérez de Azpeitia
	[060]	La construcción del <i>Raumplan</i>_ Alfonso Diaz Segura, Ricardo Meri de la Maza, Bartolomé Serra Soriano
	[070]	Robin Hood Gardens: una interpretación desde el pensamiento topográfico de los <i>Limites Romani</i>_ David Casino
	[076]	Duero Nórdico: la actitud Nórdica en la arquitectura de los Poblados Hidroeléctricos del Douro Internacional (1954-1965)_ Javier Encinas Hernández
	[082]	“¡Ay de nosotros si nos equivocamos de camino!” Diagnósis sobre la arquitectura española de posguerra en un texto inédito de Joaquín Gill_ Gonzalo Lis Belvis
	[088]	La casa Carvajal en <i>La Madriguera</i>_ Ana Espinosa García-Valdecasas
	[096]	Horizonte construido. Transformación del paisaje en la Casa Huarte_ Pablo Olalquiaga Bescós
	[102]	Construcción concisa. El proceso de la obra del Pabellón de los Países Nórdicos en la Bienal de Venecia de Sverre Fehn (1958-1962)_ María Dolores Sánchez Moya, Ángel Luis Fernández Campos
	[112]	Materia informada. información circunstancial, instrumental y codificada_ Ignacio Borrego Gómez-Pallete
	[120]	Derivas urbanas: la ciudad extrañada_ Roger Paez i Blanch
_libros	[130]	

[82-87]

**“¡Ay de nosotros si nos equivocamos de camino!”
Diagnosis sobre la arquitectura española de posguerra en
un texto inédito de Joaquín Gili_ Gonzalo Lis Belvis**

Este texto es un extracto de la tesis doctoral del autor, actualmente en redacción: “Estudios cruzados entorno a la arquitectura de b+g”. (Las siglas mencionadas se forman con la letra inicial del primer apellido de los arquitectos Francisco Bassó Birulés y Joaquín Gili Moros, unidos por el símbolo de suma. Estas siglas fueron utilizadas por los arquitectos para identificar la obra realizada conjuntamente). El escrito pretende mostrar al lector la relevancia de un manuscrito inédito redactado, durante los primeros años de la posguerra española, por Joaquín Gili Moros, miembro del grupo R. A través del análisis del texto original, se evidencia la preocupación de este arquitecto racionalista por la arquitectura que se debía realizar en aquel momento en que tantos otros compañeros de profesión se debatían entre una arquitectura folclórica o la recuperación de una monumentalidad clásica, ambas arquitecturas impropias para la época. El texto, entendido como actitud arquitectónica, patentiza toda su vigencia en el momento actual, en pleno cambio de paradigma, una vez manifestado el agotamiento de la arquitectura monumental estelar o corporativa que se había impuesto durante el primer decenio del siglo XXI. Un nuevo rumbo parece vislumbrarse, pero con parámetros divergentes. “¡Ay de nosotros si nos equivocamos de camino!”

Palabras clave_

arquitectura moderna posguerra española, Joaquín Gili Moros, grupo R, análisis texto inédito

**“Woe to us should we choose the wrong path!” A diagnosis
of Spanish post-war architecture in an unknown text by
Joaquin Gili_ Gonzalo Lis Belvis**

This text is an extract from the author's doctoral thesis, currently being written up, “Crossed studies around b+g's architecture”. (The mentioned abbreviation is formed with the first letter of the surname of architects Francisco Bassó Birulés and Joaquín Gili Moros, connected by the addition symbol. These initials were used by the architects to identify the work done together). The text intends to show the reader the relevance of an unpublished manuscript written during the first Spanish post-war years by Joaquín Gili Moros, a member of the R group. Through the analysis of the original text, the concern of this rationalist architect for the architecture that was to be carried out at that moment becomes clear. At the time, many colleagues were torn between a folkloric architecture and recovering a classic monumentality, none of which were in keeping with the time. The text, understood as an architectonic attitude, makes all its validity show today, in the midst of a paradigm shift since the star or corporate monumental architecture that had prevailed during the first decade of the 21st century has proven itself exhausted. A new direction seems to be discernible, but with divergent parameters. “Woe to us should we choose the wrong path!”

Keywords_

modern architecture spanish post-war, Joaquín Gili Moros, R group, unpublished text analysis

[88-95]

La casa Carvajal en La Madriguera_ Ana Espinosa García-Valdecasas

En 1969 Carlos Saura rueda su película *La madriguera* en la casa que Javier Carvajal ha construido para su familia a las afueras de Madrid. La vivienda no ha sido todavía ocupada pero algunos muebles del arquitecto ya están colocados. Más allá de ser un mero escenario la casa toma un claro papel en la trama de la obra, dejando secuencias que suponen una oportunidad para acercar la experiencia espacial a quien nunca la haya visitado. Sin embargo, es importante entender las divergencias entre la casa-contexto de la película y la casa proyectada para ser vivida. Un análisis comparativo acerca aún más a la realidad del conocimiento perceptivo. El director manipula conscientemente el espacio hasta obtener la condición óptima para acoger la vida de su familia imaginaria. El ensamblaje entre los exteriores de la casa Carvajal y la de sus suegros, la neutralidad material en la recreación del ambiente, la desaparición del detalle, la falta de transición en los recorridos aplacan la impronta de una obra cuyo significado reside en las secuencias espaciales que dan sentido a la percepción. Javier Carvajal, con gran influencia de la arquitectura árabe, forja la totalidad de la obra a través de su tránsito y articulaciones.

Palabras clave_

Carvajal, casa, La Madriguera, Saura, material, recorrido, percepción, ensamblaje, espacio, película

Carvajal house in La Madriguera_ Ana Espinosa García-Valdecasas

In 1969, Carlos Saura films his film *La Madriguera* in the house that Javier Carvajal has built for his family on the outskirts of Madrid. The house has not yet been occupied but some of the architect's furniture is already in place. Beyond being a simple set, the house plays an important role in the film's storyline. It contributes to sequences that represent an opportunity to bring the a-spatial experience closer to those who have never experienced it. However, it is important to understand the differences between the film-context house and the house designed to be lived in. A comparative analysis brings the reality of perceptive knowledge even closer. The director consciously manipulates the space until getting optimal conditions to house the life of his imaginary family. The assembly between the outdoors of the Carvajal house and those of his in-laws, the material neutrality in the recreation of the atmosphere, the disappearance of details and the lack of transitions in itineraries soothe the imprint of an endeavour that has its meaning in the spatial sequences that grant meaning to perception. Javier Carvajal, greatly influenced by Arabic architecture, shapes the whole assignment through its transitions and joints.

Keywords_

Carvajal, house, La Madriguera, Saura, material, itineraries, perception, assembly, space, film

[96-101]

**Horizonte construido. Transformación del paisaje en la
Casa Huarte_ Pablo Olalquiaga Bescós**

La Casa Huarte (Madrid, 1966) representa, ante todo, una actuación en el paisaje. Sus creadores, José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún, invirtieron un método utilizado en proyectos anteriores (Instituto en Herrera de Pisuergra, Residencia en Miraflores, Pabellón de Bruselas) donde la edificación se adecuaba al medio y el paisaje donde se insertaba. Mediante una transformación topográfica Corrales y Molezún construyeron un lugar en el que el horizonte, entendido como el paisaje formado por el encuentro de planos donde converge nuestra mirada, fue modificado. Cuando esto ocurre se produce una alteración de la mirada del observador, se “construye” un nuevo horizonte visual que es en definitiva el horizonte de la arquitectura, en el que los límites están definidos por los distintos planos. En esta construcción del nuevo horizonte, en la creación de nuevas experiencias visuales, las esculturas y los árboles, situadas en las plataformas de los patios de la Casa Huarte, se convirtieron en referencias visuales que alteraban los ángulos de visión previamente establecidos por la arquitectura. Estas siluetas incorporan nuevos puntos de referencia en ese horizonte, proporcionando profundidad, perspectiva y una escala intermedia entre la intimidad del observador y la monumentalidad del infinito.

Palabras clave_

casa Huarte, Corrales y Molezún, horizonte, paisaje, límite, mirada, jardín, camuflaje

**Constructed horizon. Landscape transformation in the
Huarte House_ Pablo Olalquiaga Bescós**

The Huarte House (Madrid, 1966) represents, above all, an intervention in the landscape. Its creators, Jose Antonio Corrales and Ramon Vazquez Molezun, reversed a method used in previous projects (an institute in Herrera de Pisuergra, a residence in Miraflores, Brussels' Pavilion) where the building was adjusted to the surroundings and the landscape of the location. By means of a topographical transformation, Corrales and Molezun built a place in which the horizon, understood as the landscape formed by the meeting of planes where our gaze also converges, was modified. When this happens, an alteration in the onlookers gaze takes place. He “builds” a new visual horizon which is ultimately the horizon of architecture in which the limits are defined by the different planes. In this construction of a new horizon, in the creation of new visual experiences, the sculptures and the trees, located in the platforms of the Casa Huarte patios turned into visual references that altered the angles previously established by architecture. These outlines incorporate new reference points to that horizon, contributing deepness and perspective and an intermediate scale between the onlooker's intimacy and the greatness of infinity.

Keywords_

Huarte house, Corrales and Molezún, horizon, landscape, limit, gaze, garden, camouflage



Horizonte construido. Transformación del paisaje en la Casa Huarte_

Pablo Olalquiaga Bescós*

Resumen / Abstract pág 50 | Bibliografía pág 53

La Casa Huarte representa un ejemplo de vivienda introspectiva y deliberadamente aislada de un entorno hostil, incompatible con la intimidad que se requiere en un entorno doméstico.

Es fundamental entender el carácter suburbano de su entorno para analizar la relación de la vivienda con la calle y el proceso de transición de la vía pública hacia la privacidad del interior. Un hábil uso de la vegetación no era suficiente para aislar de la calle una vivienda tan próxima a los límites de la parcela. La posición de parcela en esquina delimitada por dos calles [2] hacía aún más complicado el proceso de aislamiento. La Casa Huarte se manifiesta al exterior mediante una superposición de muros pesados y ciegos que se retranquean escalonadamente amoldándose a la alineación de la calle [1], aislando la vivienda de las calles adyacentes. Corrales y Molezún replicaron hacia la calle el mismo efecto camuflaje que proporcionaban los muros vegetales de los patios interiores. El banqueo hacia el exterior es más brusco y concentrado que hacia el interior. Un primer murete a modo de jardinera permite que la vegetación trepe por el muro situado en segundo plano [3], cuya altura debía ajustarse para evitar que el peatón no se sintiera agredido a la vez que garantizara el aislamiento acústico y visual de la calle desde el interior de la vivienda. Se genera de esta manera un jardín introspectivo abierto al interior de la parcela y delimitado en su perímetro por unos muros de contención de ladrillo que alojan una barrera vegetal aterrazada.

Arquitectura camuflaje

En la primera etapa de la obra de Corrales y Molezún (1954-1966), abordaron proyectos en los que, debido a su localización eminentemente periférica o rural, fue fundamental la relación de la arquitectura con el paisaje. La Casa Huarte, a pesar de insertarse en un entorno suburbano relativamente denso y ruidoso, disfruta de un paisaje propio donde conviven en equilibrio arquitectura y naturaleza. La Casa Huarte cerró el círculo empezado doce años antes que concentra los mejores ejemplos de arquitectura-paisaje de la obra de Corrales y Molezún: el Instituto en Herrera de Pisuergra, la Residencia Infantil en Miraflores de la Sierra (en colaboración con de la Sota) y el Pabellón de Bruselas [4]. En Herrera de Pisuergra una secuencia de plataformas descendentes hacia el mediodía acoplaba la base a la topografía original del terreno. La edificación con los distintos usos y necesidades se disponía en esvástica en torno a la sala de usos múltiples que representaba el espacio central de relación, mientras que los espacios abiertos acogían las zonas de juego y recreo al aire libre. En Bruselas el edificio se pliega y se adapta al terreno, jugando con plataformas abancaladas y con una secuencia dinámica de cubiertas quebradas, en un proceso de colonización que da lugar a una arquitectura que no distingue límites entre edificación y naturaleza. El edificio se acopla a la topografía del terreno y al arbolado preexistente mediante un mecanismo de adición de elementos constructivos flexibles y adaptables. El proyecto de Miraflores planteaba un método constructivo similar, con un basamento pétreo que se amolda escalonadamente al terreno.

La estructura metálica ligera sostiene una cubierta rotunda y abstracta, más "sotiana", menos dramática que las cubiertas de Herrera de Pisuergra, Bruselas o la Casa Huarte. La novedad que nos aporta el proyecto de la Casa Huarte en estos proyectos paisaje de Corrales

Palabras clave

casa Huarte
Corrales y Molezún
horizonte
paisaje
límite
mirada
jardín
camuflaje

¹ Corrales, José Antonio y Vázquez Molezún, Ramón; Extracto de la memoria del Proyecto de Ejecución de la Casa Huarte. Mayo de 1965.

² Ibidem.

³ Entrevista del autor a Jesús Huarte, Junio, 2009.

⁴ Op. Cit., Corrales, José Antonio y Vázquez Molezún, Ramón; Extracto de la memoria del Proyecto de Ejecución de la Casa Huarte. Marzo de 1965.

y Molezún es la artificialización del método. Se invierte el orden del proceso. En los proyectos anteriores la arquitectura se adaptaba al medio, en la Casa Huarte el medio se modifica para adaptarlo a la arquitectura.

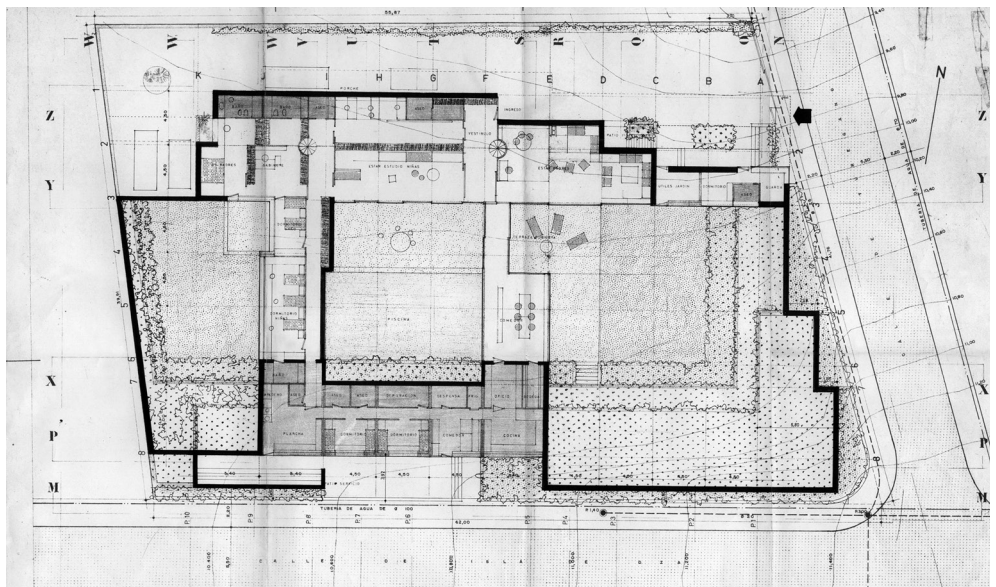
En estos proyectos de Corrales y Molezún la vegetación es un instrumento de proyecto, como en Bruselas donde el arbolado original definía la geometría final de la edificación. Para la Casa Huarte resultaba fundamental que la vegetación colonizara la arquitectura cuanto antes para forzar el efecto de adaptación al paisaje. Esta domesticación del jardín se reflejaba en el plano de ajardinamiento del Proyecto de Ejecución, donde se recogían las zonas ajardinadas y las especies a plantar. Se especificaba donde se debían plantar los chopos, las enredaderas de hoja caduca, las de hoja perenne, las zonas de césped, las de jardín y donde se plantarían flores. "La jardinería va a estar en este edificio cuidada con gran esmero y cubre todo lo que no está pavimentado, zonificándose en parte y distribuyéndose de esta forma: césped, en el patio de dormitorios y parte del patio de recepción; flores y jardinería en general en todos los bancales que dan a los patios; arbolado grande en las terrazas elevadas. Son en general especies de hoja caduca. En todos los espacios que ha sido posible se han dispuesto jardinerías y espacios para poder plantar enredaderas y trepadoras de hoja perenne y caduca, así como en todo el cinturón exterior"¹. Corrales y Molezún otorgaban mucha importancia a la jardinería "insistente y homogénea. (...) Todo el lujo en esta casa va a estar concentrado en la jardinería"². Para destacar la vegetación. Corrales y Molezún alteraron la topografía natural del terreno para crear el paisaje. Unos muros de contención de tierras y soporte de vegetación permiten la dispersión de la casa en la parcela. La arquitectura se funde aquí con el paisaje y la casa se prolonga en el jardín que se ensancha hacia los límites de la parcela [5].

En la Casa Huarte la edificación se asienta en la parcela en un proceso en el que Corrales y Molezún manejan hábilmente topografía, orientación, vistas, corrientes de aire, accesos, tamaño de la parcela, etc. Simultáneamente se deben acoplar al diseño los condicionantes del programa y los usos demandados por el cliente. Al construir unas plataformas ajardinadas sobre la cota natural del terreno, se creaba la falsa sensación de que el jardín se hundía, permitiendo que el espacio interior de parcela se aislara de la calle. "La idea de enterrar el edificio fue de Ramón y me pareció brillantísima. En lugar de tener una tapia tienes un jardín aterrazado que permite que no veas y no te vean"³.

La utilización de jardinerías cercanas a los paños de fachada en los patios de la Casa Huarte remarca el carácter íntimo de estos espacios abiertos cercanos al interior de la vivienda, que poco tiene que ver con el jardín tradicional europeo, más abierto y expuesto. Wright marcó, de alguna manera, el camino de la integración de una vegetación controlada en el entorno edificado mediante el uso de jardinerías, especialmente a partir de sus conocidas Casas de la Pradera, continuando el camino abierto por los hermanos Greene pocos años antes. En sus proyectos domésticos Wright creó un jardín gradual. Situaba la vegetación más frondosa a una distancia intermedia de la vivienda controlándola conforme se acercaba a la edificación, acotando su crecimiento mediante jardinerías. En la Casa Huarte ese jardín gradual se domestica progresivamente según se acerca a la casa. Primero está la vegetación frondosa en los muros escalonados del jardín [6]. En un segundo orden aparece un ajardinamiento más controlado que nace de las jardinerías más cercanas al nivel de los estares en los patios de padres y de hijos. El efecto de las jardinerías y macetas móviles resultaba más dudoso al ser elementos decorativos ajenos a la arquitectura. La disposición original de grandes macetas en el patio de entrada de la Casa Huarte distraía la rotundidad del espacio tangencial de entrada [7], aún así su ubicación fue estudiada minuciosamente. Parecían seguir, al igual que las jardinerías colocadas en el patio de hijos [9], la intención apuntada en la memoria del proyecto: "(...) en todos los sitios en los que ha sido posible se han dispuesto jardinerías..."⁴. La dimensión de la jardinería y la rotundidad de su trazado y de su huella eran directamente proporcionales al grado de acierto de esta estrategia de "naturalización" del entorno construido. Además de la plantación controlada de jardinerías fijas y móviles en el jardín, el proceso de

[1] Casa Huarte. Vista desde la calle Isla de Oza. Legado Ramón Vázquez Molezún, Fundación COAM.

[2] Casa Huarte, plano A-3 de Planta Baja, Proyecto de Ejecución, Marzo, 1965. Legado Ramón Vázquez Molezún, Fundación COAM.



domesticación del espacio exterior de la Casa Huarte dependía de una estudiada continuidad matérica y cromática del área de influencia de la edificación. El despiece de los pavimentos de la Casa Huarte se realizó a junta corrida con piezas de cerámica vidriada de tamaño y textura similares al ladrillo y la teja utilizados en fachadas y muros.

Horizonte construido. Transformación del paisaje

Según Gottfried Semper la acción más primitiva de la arquitectura fue la adaptación del terreno para las necesidades (espirituales) del hombre: "Si definimos edificio como la nivelación de una roca irregular a modo de trabajo estereotómico, entonces el símbolo más antiguo y noble de la sociedad y civilización (el altar) nos sirve como punto de partida"⁵. En ese sentido la Casa Huarte, como síntesis de la primera etapa de la obra de Corrales y Molezún (la que concentra sus obras maestras), recurre a la acción primitiva y profunda: adapta el terreno a las necesidades del proyecto, que son las de los futuros habitantes. La edificación se fijó al suelo, formando parte de él y transformándolo. Puede dar la impresión de que el proyecto adaptó la casa al terreno, cuando en realidad ocurrió lo contrario: el proyecto alteró el terreno acomodándolo a las necesidades espaciales de la vivienda. Corrales y Molezún plantearon el proyecto a partir de "una idea previa muy definida: la manera de separarla (la casa) de la calle era colocar en la calle, como primera construcción, el pabellón de servicio, escalonado y cubierto de flores. Y esta es la fachada a la que mira un segundo pabellón retranqueado, que es la zona principal de la casa. (...) Se creó el terreno previamente. Por medio de una serie de muros, rellenados de tierra, el terreno se elevó hacia la calle. (...) Es la creación de un terreno nuevo. Aparte de hacer una casa, se ha hecho un terreno, se modifica el terreno para que el terreno se acople a la casa"⁶.

Corrales y Molezún moldearon el terreno para transformar el paisaje. El plano del suelo se quebró ascendentemente desde el espacio interior de la vivienda hasta el punto más alejado del jardín. Martin Heidegger, en su brillante reflexión "Construir, habitar, pensar"⁷ (1951) aseguraba que habitar y construir están relacionados y que para habitar es necesaria una transformación (construcción) del medio. Al construir convertimos un "sitio" cualquiera en un "lugar" que no estaba antes. Ese nuevo espacio, el *Raum*, es el espacio para ser habitado. La arquitectura en relación con la naturaleza transforma en mayor o menor medida el paisaje. El artista transforma lo que ya existía en "algo que aunque aparentemente valga menos que lo que transforma, sea para el hombre distinto y valga más en cuanto expresa una transformación que en mi mismo se produce y que pueda ayudar a que se produzca en el observador y participante de la obra."⁸

El dibujo de la Casa Huarte que mejor manifiesta estas intenciones [8] apareció en el número monográfico que Nueva Forma dedicó a la Casa Huarte⁹. Dibujado por Molezún, se aprecia un detalle que delata que el croquis fue realizado después del proyecto, probablemente para la publicación en Nueva Forma, un año después de finalizada la obra. Es importante observar que el plano del suelo se escalona en el interior de la vivienda. Este escalonamiento, que no aparecía en el proyecto de ejecución donde la cota interior de la vivienda era constante, fue incorporado en los planos definitivos dibujados una vez comenzada la obra. Molezún remarcó el trazo de la línea que representaba el plano quebrado del suelo, manifestando así la modificación topográfica que escalonaba el jardín. Esta estrategia inclinaba ascendentemente el ángulo de la mirada, modificando la natural visual horizontal paralela a un suelo plano. Hasta aquí el espacio de la sección parece coincidir con el espacio resultante del patio de relación. Pero Molezún no quería dejar de contar que el jardín elevado permitía esconder el pabellón de servicio debajo. Esta operación espacial requiere de una sección por el patio privado (donde se encuentra la piscina) para ser contada. El croquis no se correspondía con la realidad construida, Molezún recurrió a una sección híbrida de las dos secciones características, una por el patio de relación [13] y la otra por el patio privado [14] de la Casa Huarte para, en un solo dibujo, contar el proyecto. Era importante resaltar que la estrategia paisajística habilitaba puntualmente un nuevo espacio para ser habitado, el *Raum* que describía Heidegger.

Horizonte visual

En arquitectura cuando hablamos de horizonte nos referimos al "horizonte visual", es decir, aquel que se encuentra en el interior de las fugas visuales y que define un espacio. De entre los pocos escritos sobre el horizonte en relación con la arquitectura y el arte se encuentran dos referencias brillantes: "El Elogio del Horizonte" de Eduardo Chillida¹⁰ y "El horizonte en la mano" de Juan Navarro Baldeweg¹¹. Ambos autores coinciden en señalar que para la creación de un universo visual son necesarios tres planos: el primer plano creado por el espectador y su mirada, un plano medio generado por un suelo (villa Malaparte de Libera), un techo (Casa de Lina Bo Bardi) o una pared (Casa Gálvez de Barragán) o la combinación de ellos y un plano "infinito" como fondo de la perspectiva. El plano infinito del horizonte visual, cuando este es exterior, es el cielo, el techo infinito que nos cubre. Chillida apuntaba que el plano intermedio permite el punto de encuentro entre la intimidad del ojo humano y la grandeza del infinito. Según Navarro este plano intermedio también proporciona profundidad perspectiva, necesaria en la representación pictórica del horizonte. En la Casa Huarte la distancia real entre la edificación y el límite de parcela es escasa, por lo que es necesario potenciar la profundidad perspectiva para aumentar el campo de visión y tener mayor amplitud espacial sin perder intimidad. En la sección dibujada por Molezún [8] una línea discontinua define la proyección del plano del horizonte visual. Esa línea ascendente nace de un ojo situado a la altura del potencial observador en el límite entre el interior y el exterior, y se proyecta hacia el infinito perdiéndose por encima de las cubiertas de las viviendas cercanas. El plano intermedio de este horizonte

⁵ Azpiazu, Juan Ignacio y Semper, Gottfried; *Semper: El Estilo. El Estilo en las Artes Técnicas y Tectónicas o Estética Práctica. Un manual para técnicos, artistas y amantes de las artes*, Azpiazu Ediciones, 2012. (Traducción al español de: Semper, Gottfried; *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten*, 1863) Semper asociaba lo estereotómico a aquellos materiales que solo pueden ser trabajados mediante demolición o agrietamiento. El planteamiento de los proyectos germinales de la obra de Corrales y Molezún (Herrera de Pisuegra, Miraflores, Bruselas y Casa Huarte) se concentra en aquella acción primitiva que definía Semper de moldear y nivelado del terreno para adaptarlo a las necesidades del hombre.

⁶ Op. Cit., Corrales, José Antonio y Vázquez Molezún, Ramón; Extracto de la memoria del Proyecto de Ejecución de la Casa Huarte, Marzo de 1965.

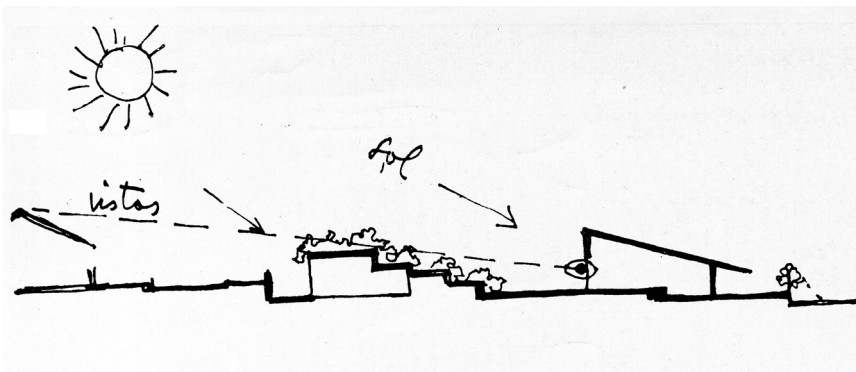
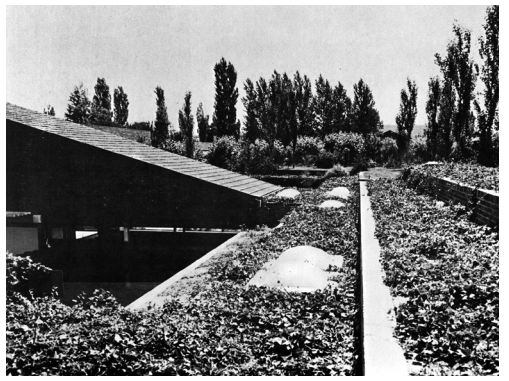
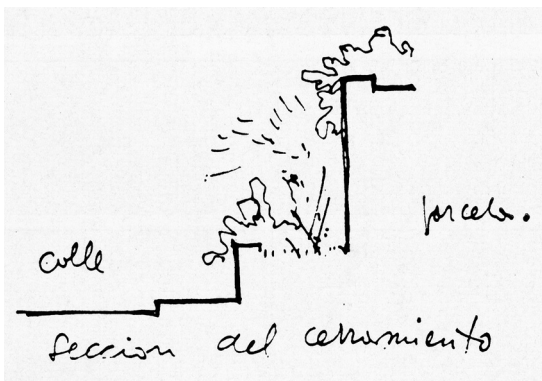
⁷ Heidegger, Martin; "Construir, habitar, pensar", *Conferencias y artículos*. Ed. del Serbal, 2001. Heidegger se refería al concepto alemán *Raum*, cuya traducción literal significa espacio, pero cuyo significado tiene un sentido más arquitectónico: espacio franqueado para población. Este espacio nace del lugar y está delimitado por la frontera, que en arquitectura definimos como límite. Estos conceptos: lugar, espacio y límite quedan perfectamente definidos por la operación topográfica y paisajista llevada a cabo por Corrales y Molezún en la Casa Huarte.

⁸ Oteiza, Jorge; *Quosque tandem...!*, Txertoa, 1975 (3ª edición). Oteiza reflejaba en sus escritos la influencia del pensamiento de Heidegger, en especial sobre la interacción del arte, la arquitectura y el paisaje. Para Oteiza el espacio metafísico de la escultura no debe ser ajeno a su emplazamiento "El arte trastorna el orden aparente del mundo exterior", transformando a su vez la relación del espectador con el paisaje y con la obra.

⁹ Publicado en Nueva Forma 20, "La casa-patio y un chalet en Puerta de Hierro", Septiembre, 1967.

¹⁰ Chillida, Susana; *Elogio del Horizonte. Conversaciones con Eduardo Chillida*, Destino, 2003. Chillida, también influido en cierta medida por la relación espacio-lugar que promulgaba Heidegger, era muy consciente del problema de la escala cuando una escultura dialogaba con el horizonte "En el elogio del horizonte he buscado la escala que me ha parecido justa para ayudar al hombre a pasar de lo pequeño que es a la grandeza del horizonte". Según Chillida la escultura define el plano intermedio que debe equilibrar lo íntimo con el infinito.

¹¹ Navarro Baldeweg, Juan; "El horizonte en la mano", discurso leído por Navarro Baldeweg en el acto de su recepción pública en la Real Academia de San Fernando el 19 de octubre de 2003. Fue publicado en Navarro Baldeweg, Margarita; *Juan Navarro Baldeweg, Una caja de resonancia*, Pretextos de Arquitectura, 2007.



[3] Casa Huarte, croquis del cerramiento escalonado y camuflado por la vegetación dibujado por Molezún, Publicado en Nueva Forma, nº20, "La casa-patio y un chalet en Puerta de Hierro", Septiembre, 1967.

[4] Pabellón de España en la Exposición Universal de Bruselas, 1958. José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún. Legado Ramón Vázquez Molezún. Fundación COAM.

[5] Casa Huarte. Ajardinamiento con enredaderas de la cubierta vegetal y los bancales. Legado Ramón Vázquez Molezún. Fundación COAM.

[6] Casa Huarte. Ajardinamiento de las cubiertas del pabellón de servicio. Fotografía del Archivo de la Familia Huarte.

[7] Casa Huarte. Patio de entrada. Grandes macetas flaquean los pilares del porche. Legado Ramón Vázquez Molezún. Fundación COAM.

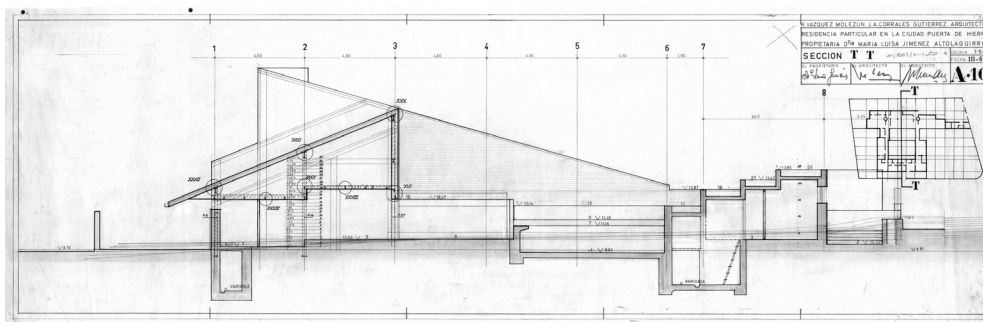
[8] Casa Huarte, croquis dibujado por Molezún, publicado en Nueva Forma, nº20, "La casa-patio y un chalet en Puerta de Hierro", Septiembre, 1967.

[9] Casa Huarte. Macetas de pequeño formato situadas al borde la piscina. Legado Ramón Vázquez Molezún. Fundación COAM.

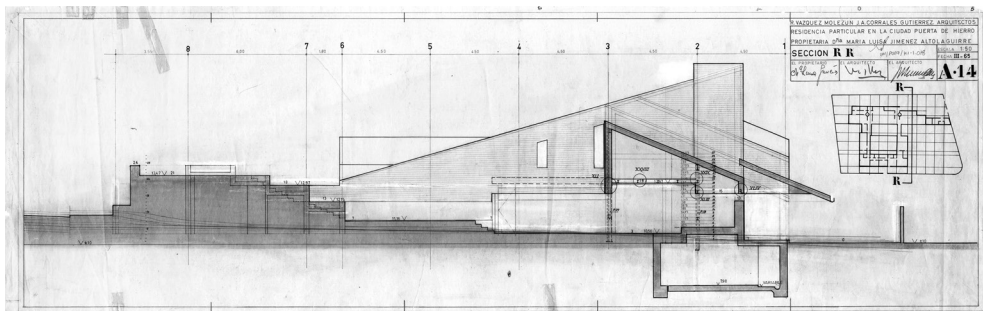
[10] Casa Huarte. Patio de relación. Fotografía: Miguel de Guzmán.

[11] Casa Huarte. Patio privado. Fotografía del Legado Vázquez Molezún. Fundación Coam.

[12] Casa Huarte. Faldón de cubierta ascendente. Fotografía del Legado Vázquez Molezún. Fundación Coam.



[13] Casa Huarte, sección T-T por el patio privado y piscina, plano A-16, Proyecto de Ejecución, Marzo, 1965. Legado Ramón Vázquez Molezún, Fundación Coam.



[14] Casa Huarte, sección R-R transversal por el patio de relación, plano A-14, Proyecto de Ejecución, Marzo, 1965. Legado Ramón Vázquez Molezún, Fundación Coam.

representado en el croquis equilibra la escala de la perspectiva, entre la escala íntima del hombre y la monumental del infinito. Es un plano intermedio variable que se subdivide en dos o tres planos según el patio en que se sitúe el observador: dos planos en el patio de relación y en el patio íntimo (plano del suelo y plano vertical); y tres en el patio privado (plano del suelo y dos planos verticales). El plano del suelo en el patio de relación de la Casa Huarte es un plano inclinado ascendente, resultante de la línea imaginaria que va uniendo la coronación de los tres muros de contención aterrazados. En el patio privado la inclinación de ese plano es similar y en el patio íntimo (de dormitorios) ese plano inclinado se interrumpe por el muro de cerramiento del solárium.

Mirada. Recorrido visual

Durante el recorrido por la Casa Huarte el horizonte visual se percibe cambiante. El espectador activo experimenta una mutación de la mirada debido a la existencia de distintos horizontes en la triple secuencia de patios estanciales. Navarro Baldeweg nos ayuda a comprender el funcionamiento de la mirada dinámica: "Al desplazarse la mirada, el paisaje se desdobra multiplicándose en innumerables paisajes y se despliega en fondos que abarcan lo próximo y lo lejano. La vista se proyecta en el espacio y también habita en el tiempo"¹². Si desplazamos la mirada en la Casa Huarte de izquierda a derecha al observar el jardín desde el estar de padres aparece el volumen de la biblioteca recortando el plano de fondo y limitando la perspectiva por el lateral. Al mismo tiempo podemos ver el patio de la piscina a través de ese volumen gracias a la ventana corrida que lo recorre longitudinalmente. Los diferentes planos superpuestos aumentan la profundidad. Dentro de la experiencia del recorrido visual el paisaje en la Casa Huarte se va desdoblado, como explicaba Navarro Baldeweg, en varios paisajes de distinta naturaleza a los experimentados segundos antes. Esta mirada dinámica que modifica la experiencia de la percepción del horizonte aparece también fuera del ámbito de los patios estanciales. El recorrido tangencial del patio de entrada a la parcela en su desproporción ancho-largo incorpora una secuencia de visuales marcadas por la potencia del plano descendente del techo y el plano vertical de fachada recortado que va comprimiendo el ángulo de visión.

Límite

La concepción de límite es fundamental a la hora de definir un horizonte. Heidegger asociaba el límite con el concepto de frontera referida al espacio. Así, definió espacio como algo dentro de una frontera, entendida esta como "aquello a partir de donde algo comienza a ser lo que es" y espacio "es lo que se ha dejado entrar en sus fronteras"¹³. Los planos nos definen distintos límites y estos a su vez definen distintos espacios que son uno. Esta concatenación de espacios definidos por sus límites nos proporciona la sensación de profundidad que es fundamental en la percepción de los horizontes construidos. De la cubierta ajardinada del pabellón de servicio de la Casa Huarte emerge un plano oblicuo como cubierta de lo habitable (comedor y biblioteca). Esta plataforma inclinada [12] construye un límite del horizonte entre la casa, la naturaleza inmediata y el infinito (el cielo)¹⁴. El plano inclinado de la cubierta tiene un efecto simétrico al del trazado imaginario de la visión diagonal que genera el aterramiento ascendente del jardín [10]. Estas dos acciones potencian el efecto de cornisa del jardín elevado y enmarcan la visión del horizonte. En el patio de relación esa cornisa se define por la coronación del muro superior de las terrazas ajardinadas y en el patio de la piscina por el plano superior de la cubierta vegetal del cuerpo de servicio [11]. Cuando el horizonte queda enmarcado lateralmente por la arquitectura a modo de patio abierto, el efecto pictórico de la vista, el efecto de profundidad y la sensación espacial se multiplican.

¹² Ibidem., según Navarro la mirada dentro del horizonte visual es una acción dinámica en la que no solo participa el espectador moviendo la cabeza, también es posible un desplazamiento del observador en el tiempo dentro del espacio físico convirtiendo el horizonte en "un lienzo que se acerca o se aleja".

¹³ Op. Cit., Heidegger, Martin; "Construir, habitar, pensar", *Conferencias y artículos*, Ed. del Serbal, 2001. El espacio dentro de los límites, "espacio que se ha dejado entrar en sus fronteras" según Heidegger, es el que queda definido por los planos perspectivas, que en la Casa Huarte son el plano oblicuo que marca la visual ascendente hacia el jardín y las fachadas y muros perpendiculares a los patios de la edificación principal.

¹⁴ Lamentablemente el plano oblicuo de la Casa Huarte no fue concebido para ser transitable. Al caminar por la cubierta (con una pendiente del 15°) da la impresión de que la razón de su existencia es ser recorrida ascendentemente para alejarnos del mundo idílico del jardín "hundido" y poder observar la secuencia de patios desde una vista elevada. Es el complemento al plano del jardín que asciende hasta la cota de nacimiento del plano oblicuo creando un continuum, de manera que el límite de la casa "vuelve" a la proyección vertical de su punto de partida.

¹⁵ Op. Cit., Navarro Baldeweg, Juan; "El horizonte en la mano", publicado en Navarro Baldeweg, Margarita; *Juan Navarro Baldeweg, Una caja de resonancia*, Pretextos de Arquitectura, 2007. Navarro se refiere al horizonte como un fondo sobre el que se fijan las figuras. El espectador las interpreta en una acción en la que participan su mirada, su inteligencia y su memoria.

Siluetas recortadas

La instalación "La columna y el peso" pertenecía a la serie que Juan Navarro Baldeweg llamó "Piezas de gravedad" o "Piezas de equilibrio". En esta instalación las piezas "nos hablan de una pertenencia a un lugar. La columna vive y habita en el campo de gravedad"¹⁵. La razón de ser de esas instalaciones era fijar las piezas como figuras en un horizonte sobre el cual interpretarlas. El objeto actúa en ese horizonte de interpretación. Ese horizonte es su espacio vital, un lugar para su existencia. En la Casa Huarte los árboles y las esculturas son siluetas que recortan el fondo (horizonte) situadas en el plano intermedio, entre nuestra posición y la del fondo (infinito), lo que genera una sensación de profundidad que aumenta la distancia visual entre el observador y el fondo no referenciable (el cielo).

La vinculación de la escultura con la arquitectura ha sido constante a lo largo de la historia de la arquitectura. Dentro del Movimiento Moderno Mies recogió el testigo de ejemplos clásicos como la Casa del Fauno en Pompeya, donde la escultura cualificaba el espacio exterior y suponía una referencia visual desde el interior de la vivienda. En el Pabellón de Barcelona de Mies van der Rohe la posición de la escultura de Kolbe en el plano de agua al fondo de la estancia definía el recorrido visual desde el patio exterior hacia el interior, dando profundidad y generando un espacio diagonal dentro de un esquema cartesiano. En la Casa Esters de Mies van der Rohe (Krefeld, Alemania, 1928) la escultura transforma la percepción del horizonte. La casa se utiliza actualmente como sala de exposiciones, en el jardín se han colocado varias esculturas. La edificación se encuentra situada sobre una plataforma a nivel del terreno a la cota de acceso y elevada sobre la plataforma inferior del jardín. Dos esculturas de Richard Serra de la misma altura están alineadas en perpendicular a la plataforma de la vivienda, en la zona inferior del jardín. La cota superior de las esculturas está en línea con la cota de la plataforma de la vivienda dibujando de esta manera una línea horizontal imaginaria.

En la Casa Huarte aparecen unas esculturas fijas en el patio de relación y otras móviles en los patios privados [15] e íntimo que, como en el caso del pabellón de Barcelona, generan distintos recorridos visuales diagonales que rompen el estatismo aparente de la planta cartesiana. Estas esculturas, especialmente las del patio de relación, afectan a la percepción del horizonte visual ya que lo recortan por encima del plano de referencia que forman los diferentes bancales escalonados que crean ese horizonte ascendente –arquitectura, escultura y horizonte–. El efecto que produce la aparición de siluetas recortadas en la visual modifica sustancialmente la percepción del plano del horizonte. Estas esculturas funcionaban como "cualificadores" espaciales, su posición en el jardín influía en la percepción espacial y visual de la Casa Huarte, en especial la escultura de Oteiza "El Prometeo encadenado" situada en el patio de relación. Visualmente la disposición de las esculturas introduce nuevos ángulos perspectivas del jardín desde el patio y el espacio interior como alternativa a la perspectiva frontal perpendicular a los estares y a la perspectiva diagonal definida por los diedros de los muros del jardín del patio de relación y el patio íntimo que el proyecto planteaba.

Corrales y Molezún mostraron en el proyecto de la Casa Huarte como el hombre, al actuar sobre el medio, transforma inevitablemente el paisaje. Crearon una singular casa-patio abierta a la luz y la vegetación, modelando el paisaje mediante un proceso aparentemente sencillo, que delataba un profundo entendimiento del lugar, donde la naturaleza se adaptaba a la arquitectura y la arquitectura a la naturaleza [16]. Mediante cuidadas estrategias de proyecto y hábiles transformaciones topográficas crearon un nuevo un nuevo horizonte visual en el que la arquitectura, el hombre y el infinito interactuaran. Ante la imposibilidad de elevarse para dominar y buscar el horizonte, la casa se "hundió" artificialmente. Esta innovadora estrategia fue posible gracias a la visión transversal de Corrales y Molezún y su reticencia a encasillar los proyectos dentro de una tipología definida.

** Pablo Olalquiaga Bescós es arquitecto (1997) por la ETS de Arquitectura de Madrid. Ha colaborado con los estudios Alison & Peter Smithson Architects y David Chipperfield Architects. Actualmente codirige el estudio Olalquiaga Arquitectos, cuyo trabajo ha sido publicado y premiado en el ámbito nacional e Internacional. Desde 2005 es profesor de Proyectos Arquitectónicos en la Facultad de Arquitectura de la Universidad Alfonso X el Sabio. En 2013 dirigió el Workshop "Built Landscapes" en la Gediminas Technical University de Vilnius en Lituania. Ha dado charlas, conferencias y participado en debates en diversas universidades españolas y extranjeras.*

[15] Casa Huarte, patio de hijos, "Aislamiento de un espacio vacío", 1958, talla en piedra 45 cm x 25 cm x 30 cm, Jorge Oteiza. Fotografía del Legado Vázquez Molezún, Fundación Coam.

[16] Casa Huarte, "Monumento al Prisionero Político Desconocido" ó "Prometeo Encadenado", 1952-1968, talla en piedra de Calatorao. 646 cm x 96 cm x 72 cm, Jorge Oteiza. Vista desde la cubierta del pabellón de servicio. Fotografía del Archivo de la Familia Huarte.

