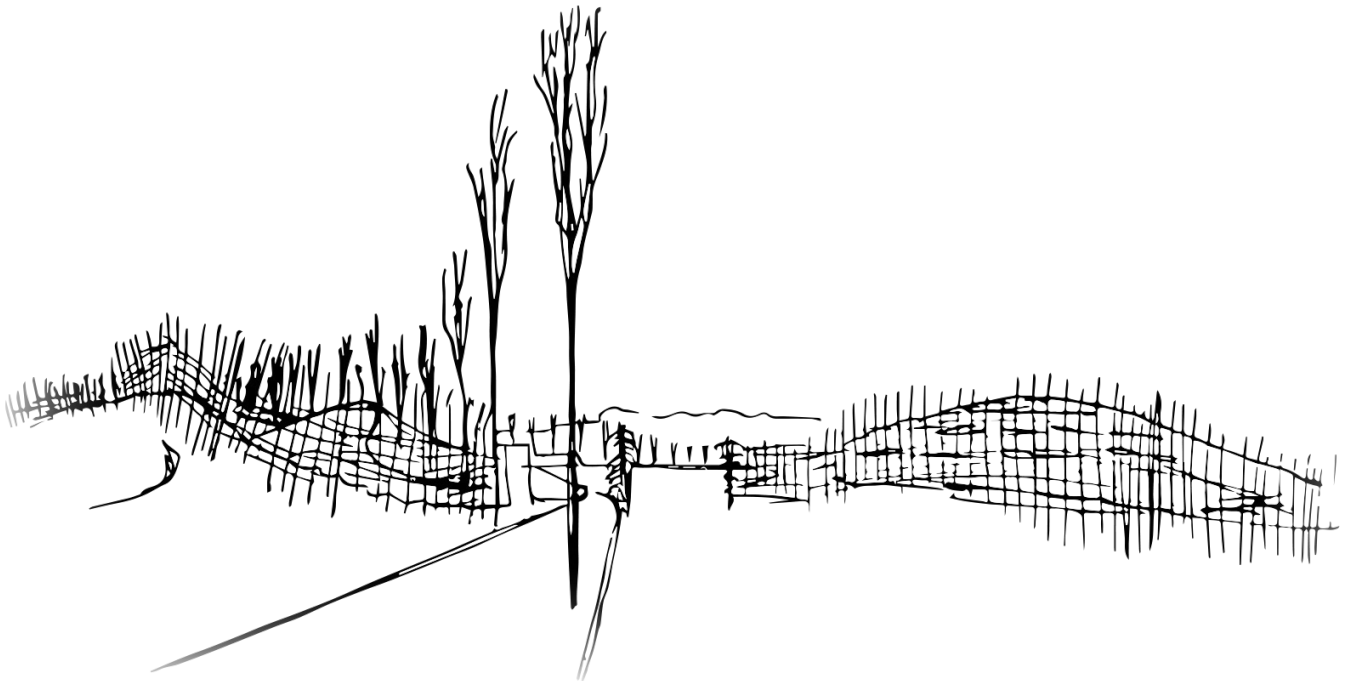


Poética en la arquitectura catalana contemporánea: arquitectura como paisaje, paisaje como arquitectura

De La Ricarda y la Casa Ugalde, al Parc Cementiri Nou d'Igualada y el Parc de Pedra Tosca

Doctorando: Joan Casals Pañella

Director: Dr. Alfred Linares Soler





UNIVERSITAT POLITÈCNICA
DE CATALUNYA
BARCELONATECH

*Poética en la arquitectura catalana
contemporánea: arquitectura como
paisaje, paisaje como arquitectura:
de La Ricarda y la Casa Ugalde,
al Parc Cementiri Nou d'Igualada
y el Parc de Pedra Tosca*

Joan Casals Pañella

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 repositori institucional UPCommons (<http://upcommons.upc.edu/tesis>) i el repositori cooperatiu TDX (<http://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 UPCommons o TDX. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a UPCommons (*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 repositorio institucional UPCommons (<http://upcommons.upc.edu/tesis>) y el repositorio cooperativo TDR (<http://www.tdx.cat/?locale-attribute=es>) 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 UPCommons. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a UPCommons (*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 institutional repository UPCommons (<http://upcommons.upc.edu/tesis>) and the cooperative repository TDX (<http://www.tdx.cat/?locale-attribute=en>) 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 nor availability from a site foreign to the UPCommons service. Introducing its content in a window or frame foreign to the UPCommons service is not authorized (*framing*). These 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.

TESIS DOCTORAL

Poética en la arquitectura catalana contemporánea:
arquitectura como paisaje, paisaje como arquitectura.
De La Ricarda y la Casa Ugalde, al Parc Cementiri Nou d'Igualada
y el Parc de Pedra Tosca

Doctorando: Joan Casals Pañella

Director: Dr. Alfred Linares Soler

Tesis presentada para obtener el título de Doctor
por la Universitat Politècnica de Catalunya

Programa de doctorado del Departament de Projectes Arquitectònics
de l'Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona

Grupo de Investigación: REARQ

Septiembre

2019

AGRADECIMIENTOS

Debo confesar que, en el año 2009, justo antes de empezar el Màster en Teoria i Pràctica del Projecte d'Arquitectura (MTPPA) en la Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona (ETSAB), no podía imaginarme que hoy estaría aquí escribiendo estas líneas completando mi tesis doctoral. Y es que todavía recuerdo como si fuera ayer, las muchas conversaciones que mantuve con la Sra. Luz Soro sentado en aquel taburete redondo de la quinta planta para preguntar sobre la posibilidad de iniciar o no esta aventura. Siempre que coincido con ella por la ETSAB, intercambio una sonrisa que sin duda agradezco con estas primeras palabras.

De ese máster, me acuerdo también de algunos de mis compañeros de estudios, con los que me inicié en el camino hacia la investigación. Maite Bravo, Marta Domènech, Sebastian Harris, Dayana Cevallos, Renata Pinheiro, José Luis Uribe, Carlos Arleo, José Luis Sanuy, Nuno Lobo y M.^a Eugenia Mercado también son un poco culpables de este documento, pues con ellos me pregunté por primera vez sobre la importancia de investigar en la arquitectura. De hecho, fue esta una de las primeras preguntas que nos formularon algunos profesores del máster, y para mí, las mejores hipótesis las lanzaron profesores como el Dr. Luis Ángel Domínguez, el Dr. Josep Muntañola y por supuesto el Dr. Alfred Linares Soler, tutor de mi tesina de máster, director de esta tesis doctoral y soporte y motivación fundamental de este trabajo.

Cursado el máster, llegaron los consejos del Sr. Antoni Morell del Àrea de Carrera Investigadora de la Agència de Gestió d'Ajuts Universitaris i de Recerca (AGAUR), la obtención de la beca predoctoral (FI-DGR 2011) otorgada por el AGAUR, las gestiones de la Sra. Lena Sostres de la Unitat d'Assessorament i Suport Laboral a la Recerca del Centre de Transferència de Tecnologia (CTT) de la Universitat Politècnica de Catalunya (UPC), las incondicionales muestras de apoyo del vicerrector de Recerca de la UPC, el Dr. Xavier Gil, y sin duda, los inagotables consejos de la Sra. Consuelo Jurado, Cap de l'Àrea del Personal Docent Investigador de la ETSAB.

De la beca, lógicamente agradecer la necesaria financiación que me ha permitido llevar a cabo parte de esta investigación, pero, sobre todo, la oportunidad de poder ejercer como docente durante los tres años que conviví en el Departament de Projectes Arquitectònics. El primero, al lado del Dr. Jordi Romeu. Los dos siguientes, al lado del Dr. Carles Ferrater, que no solo me permitió adentrarme en el maravilloso mundo de la docencia, sino que también me permitió escuchar las valiosas experiencias de compañeros que, como las de Xavier Pouplana, Julio Mejón, Eduard Gascón, Alberto Peñín, Ramón Sanabria, Feliu Llobet y Mercè Sans, me ayudaron a reconstruir parte del tiempo de esta tesis, que por razones obvias, no tuve ocasión de vivir.

Y es en este sentido que también quiero agradecer la voz que, en el curso de esta investigación, me prestaron amablemente a modo de entrevista el Dr. Carles Ferrater (catedrático del Departament de Projectes Arquitectònics (DPA) de la ETSAB) —de nuevo la proximidad de Carles—, el Sr. Federico Correa (excatedrático del DPA de la ETSAB), el Dr. Oriol Bohigas (exdirector de la ETSAB), el Sr. Lluís Clotet (exprofesor del DPA de la ETSAB y cofundador del estudio PER), el Sr. Josep Llinàs (exprofesor del DPA de la ETSAB), el Dr. Carles Fochs (excatedrático de la Escola Tècnica Superior d'Arquitectura del Vallès (ETSAB) y exdirector del Arxiu Coderch), el Dr. Joan Margarit (poeta y excatedrático del Departament d'Estructures a l'Arquitectura Secció d'Estructures (DEASE) de la ETSAB), el Dr. Fernando Álvarez Prozorovich (profesor del Departament de Composició (DC) de la ETSAB y coautor de la restauración de La Ricarda), la Sra. Benedetta Tagliabue (Miralles-Tagliabue EMBT), el Sr. Rafael Aranda (RCR arquitectes), la Sra. Eva Prats (colaboradora en el proyecto del Parc Cementiri Nou d'Igualada), la Sra. Carme Pinós (Estudio Pinós), el Dr. Elías Torres (profesor del DPA de la ETSAB), el Dr. Xavier Rubert de Ventós (filósofo y exprofesor del DC de la ETSAB), el Dr. Juan José Lahuerta (exprofesor del DC de la ETSAB), el Dr. Francesc Fontbona (filósofo y director de la Unitat Gràfica de la Biblioteca de Catalunya de Barcelona), el Dr. Joan Nogué (catedrático de geografía humana de la Universitat de Girona (UdG) y director del Observatori del Paisatge de Catalunya de Olot), el Dr. Jordi Pigem (filósofo y escritor especialista en el binomio cultura y naturaleza), el Dr. Llorenç Soldevilla (catedrático de Literatura y Paisaje de la Universitat de Vic (UdV), el Dr. Miquel Vidal (profesor del Departament d'Urbanisme i Ordenació del Territori (DUOT) y del Màster Universitari en Paisatgisme (MBLandArch) de la ETSAB), el Sr. Martí Franch (ingeniero técnico agrícola y arquitecto del paisaje), el Sr. Lluís Millet Serra (exprofesor del DUOT de la ETSAB), el Dr. Pere Solà (filósofo y sociólogo de la Universitat Autònoma de Barcelona (UAB) y el Dr. Enric Pol (catedrático de Psicología ambiental de la Universitat de Barcelona (UB). Sin duda, han sido estas voces junto a la inestimable colaboración de Gemma Munné (estudiante de Filología en la Universitat Oberta de Catalunya (UOC) en las transcripciones lo que me ha permitido acotar mi investigación, entender el contexto de la misma y observar cuál es el estado de la cuestión de la temática que aquí se plantea.

En esta misma dirección, tampoco puedo olvidarme aquí de las conversaciones mantenidas con el Sr. Ferran Amat (actual propietario de la Casa Ugalde), la Sra. Marita Gomis (hija de la familia Gomis-Bertrand), el Sr. Pepe Coderch (hijo de Coderch de Sentmenat), la Sra. Victòria Bonet (hija de Bonet Castellana), el Sr. Nahum Villèlia (hijo del escultor Moisés Villèlia), la Sra. Teresa Amat Planchat (presidenta de l'Associació Pedra Tosca y coordinadora del Parc de Pedra Tosca), el Sr. Ernest Oliveras (arquitecto municipal del Ajuntament de les Preses), el Sr. Carles Crespo (arquitecto municipal del Ajuntament d'Igualada), el Sr. Josep Moix (encargado de la ejecución de la jardinería del Parc Cementiri Nou d'Igualada), el Sr. Esteve Miret (encargado de la ejecución de la metalistería del Parc

Cementiri Nou d'Igualada), el Sr. Alberto Noguerol (arquitecto titular del concurso del Parc Cementiri Nou d'Igualada), la Sra. Victòria Giró (colaboradora en el concurso del Parc Cementiri Nou d'Igualada), el Sr. Joan Callís (colaborador en el proyecto del Parc Cementiri Nou d'Igualada), el Dr. Rafael Díez (profesor del DPA de la ETSAB y autor de la tesis Coderch: variaciones sobre una casa), el Dr. Juan Fernando Rodenas (profesor de la Universitat Rovira i Virgili (URV) y autor de la tesis Antonio Bonet. Poblado Hifrensa (1967-1975)) y el Sr. Jordi Enrich Jorba (autor del Concert Peripatètic en el Parc Cementiri Nou d'Igualada). A ellos les debo parte del conocimiento que hoy tengo sobre alguno de los principales «héroes» de los casos de estudio escogidos en esta investigación.

En este sentido, y recordando parte de las fuentes documentales a las que se ha recurrido en esta tesis, tampoco puedo olvidarme de nuevo de la Sra. Marita Gomis (responsable del Archivo Familiar depositado en la calle Balmes 436), la Sra. Montse Viu (archivera del Arxiu Bonet Castellana que hay depositado en el Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya (COAC), la Sra. Mari Pau Pàmols (responsable del Archivo del Arxiu Municipal del Prat), el Sr. Nahum Villèlia (responsable del Arxiu Familiar Moisès Villèlia), la Sra. Júlia de Balle y la Sra. Gemma Puigvert (secretarias del estudio RCR arquitectes y responsables de gestionar mi visita al LABA Espai Barberí), la Sra. Gemma Bretcha (responsable del Centro de documentación del Observatori del Paisatge de Catalunya), la Sra. Montse Grabolosa (responsable del Centro de documentación del Centre de Documentació del Parc Natural de la Zona Volcànica de la Garrotxa (CDPNZVG), —de nuevo— la Sra. Teresa Amat Planchat (presidenta de l'Associació Pedra Tosca), el Sr. Mateu Batallé (secretario de la Alcaldía del Arxiu Municipal de Les Preses), la Sra. Anna Colomer (auxiliar de la Biblioteca Marià Vayreda de Olot), el Sr. Jordi Nebot (corresponsable del Museo Comarcal de la Garrotxa), la Sra. Mireia Fornells (secretaria del estudio EMBT y responsable de gestionar mi visita al Arxiu EMBT), el Sr. Emiliano Armani (responsable de la Fundació Enric Miralles), la Sra. Marta Vives (responsable del Arxiu Comarcal de l'Anoia), —de nuevo— el Sr. Pepe Coderch (responsable del Arxiu Coderch), el Sr. Agustí Grivé (arquitecto municipal del Ajuntament de Caldes d'Estrac), la Sra. Tamara Alfaro (bibliotecaria de la Biblioteca Can Milans de Caldes d'Estrac), la Sra. Núria Gil (responsable del Arxiu fotogràfic del COAC), la Sra. Sandra Esteban (bibliotecaria de la Biblioteca del Museo Nacional d'Art de Catalunya (MNAC), la Sra. Neus Vilaplana Moreno (responsable de la Biblioteca y del Arxiu Gràfic de la ETSAB), la Sra. Elisenda Pintor (responsable del Servei d'Obtenció de Documents de la ETSAB), la Sra. Glòria Ramoneda (responsable de la Biblioteca de la ETSAB), la Sra. Susana Landrove (directora de la Fundación Docomomo Ibérico) y la Sra. Mireia Barnadas (secretaria técnica de la AADIPA).

Es evidente que hubiera sido imposible llegar aquí sin la ayuda inestimable de todas estas personas, sin el compromiso de todas las instituciones que aquí y a

lo largo de la tesis se citan y sin la fuerza incondicional que me han transmitido muchos amigos y familiares que me han acompañado durante todos estos años.

A vosotros, y especialmente a mi hija Aina y a mi esposa Anaís —a quien dedico esta tesis por su inagotable paciencia y constante apoyo—, muchas gracias.

Des de l'1 de Juny de 2011 fins al 31 de Maig de 2014 amb el suport del Comissionat per a Universitats i Recerca (CUR) del Departament d'Innovació, Universitats i Empresa (DIUE) de la Generalitat de Catalunya i del Fons Social Europeu.



Generalitat de Catalunya
Departament d'Innovació,
Universitats i Empresa
**Comissionat per a Universitats
i Recerca**



Fons Social Europeu

SUMARIO

AGRADECIMIENTOS	3
LISTADO DE ABREVIATURAS Y SÍMBOLOS	11
GLOSARIO	15
Capítulo 1. Introducción	19
A. OBJETO DE ESTUDIO	19
B. ENFOQUE DE LA INVESTIGACIÓN	20
1. Tesis	20
2. Antítesis	22
3. Hipótesis	30
C. LOS CASOS DE ESTUDIO	33
D. LIMITACIONES	34
1. Sobre el marco físico	34
2. Sobre los referentes artísticos	34
3. Sobre los casos de estudio	35
E. METODOLOGÍA	36
1. Sobre el enfoque metodológico	36
2. Sobre las fuentes metodológicas	46
Capítulo 2. La poética y la arquitectura	65
A. SOBRE POÉTICA Y ARQUITECTURA	65
1. Sobre poética	65
2. Sobre poéticas	68
3. Sobre poética y arquitectura	71
B. EL INTERÉS DE UNA POÉTICA EN LA ARQUITECTURA	82
1. Algunas semejanzas entre la poética y la arquitectura	82
2. Breve revisión de conceptos. Construcción del marco teórico	93
3. Poética y arquitectura ahora	105

Capítulo 3. El paisaje y la arquitectura en Catalunya	107
A. DEL PAÍS AL PAISAJE Y DEL PAISAJE, AL PAISAJE CULTURAL	107
B. EL NACIMIENTO DE UN INTERÉS PAISAJÍSTICO EN CATALUNYA	119
C. EL PAISAJE COMO CULTURA EN EL PROYECTO DE ARQUITECTURA	135
D. EL PAISAJE HOY COMO POÉTICA: CAMBIOS DE PARADIGMA	163
Capítulo 4. La construcción de una posible teoría poética en la arquitectura en Catalunya	175
A. INTRODUCCIÓN A LOS CASOS DE ESTUDIO	176
1. La Casa Ugalde (1951-1955)	176
2. La Ricarda (1949-1963)	188
3. El Parc Cementiri Nou d'Igualada (1985-1996)	205
4. El Parc de Pedra Tosca (1998-2004)	225
B. LA CONSTRUCCIÓN DE LA TRAMA POÉTICA EN LA ARQUITECTURA	245
1. La precomprensión de la acción desde el <i>mythos</i> (<i>mimesis</i> I)	246
2. La configuración de la acción como puesta en intriga (<i>mimesis</i> II)	297
3. La refiguración como intercambio de significaciones (<i>mimesis</i> III)	319
C. EL PAISAJE COMO CULTURA VIVA EN LA ARQUITECTURA CATALANA CONTEMPORÁNEA	343
Del «campo» a la «ciudad»...	344
Capítulo 5. Epílogo	355
A. SOBRE LAS COORDENADAS DE APROXIMACIÓN	355
B. APORTES A UNA POSIBLE «TEORÍA DEL PROYECTO ARQUITECTÓNICO»	357
C. FUTURAS LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN	359
1. Sobre otros marcos físicos	359
2. Sobre otros <i>pathos</i> contemporáneos	359
3. Sobre otros casos de estudio	360

Bibliografía	361
A. BIBLIOGRAFÍA GENERAL	361
B. BIBLIOGRAFÍA DE LOS CASOS DE ESTUDIO	370
Listado de ilustraciones	375
I. DIAGRAMAS	375
Diagramas realizados por el autor de la tesis	375
II. DOCUMENTACIÓN GRÁFICA	375
Documentos dibujados por el autor de la tesis sobre casos de estudio principales	375
III. DOCUMENTACIÓN ORIGINAL	376
Documentos originales sobre los casos de estudio principales	376
Documentos originales sobre otros casos de estudio	380
IV. FOTOGRAFÍAS	380
Anexo A. Documentación gráfica	411
Anexo B. Documentos originales	435
Anexo C. Entrevistas y exégesis	481
1. OBSERVACIONES INICIALES	481
1.1. Sobre el estado de la cuestión	481
1.2. Sobre el contexto	485
1.3. Sobre los casos de estudio	487
1.4. Sobre algunas exégesis realizadas	489
2. SELECCIÓN DE ENTREVISTAS	491
01. Rafael Aranda, 02. Fernando Álvarez, Prozorovich, 03. Helio Piñón, 04. Francesc Fontbona, 05. Marita Gomis, 06. Eva Prats, 07. Oriol Bohigas, 08. Carles Ferrater, 09. Lluís Clotet, 10. Josep Llinàs, 11. Joan Nogué, 12. Llorenç Soldevilla, 13. Jordi Pigem, 14. Miquel Vidal, 15. Federico Correa, 16. Elías Torres, 17. Xavier Rubert de Ventós, 18. Juan José Lahuerta, 19. Carme Pinós, 20. Carles Crespo, 21. Benedetta Tagliabue y 22. Carles Fochs	
3. SELECCIÓN DE EXÉGESIS	677
01. Albert Viaplana y Helio Piñón en TVE 2 en 1990 y	
02. Enric Miralles en Southern California Institute en 1989	

LISTADO DE ABREVIATURAS Y SÍMBOLOS

AADIPA	Agrupació d'Arquitectes per a la Defensa i la Intervenció en el Patrimoni Arquitectònic
AC	Actividad Contemporánea
ACEC	Associació Catalanista d'Excursions Científiques
AEC	Associació d'Excursions Catalana
AGAUR	Agència de Gestió d'Ajuts Universitaris i de Recerca
ARCA	Arxiu de Revistes Catalanes Antigues
BDA	Die Bund Deutscher Architekter
BIM	Building Information Modeling
CIAM	Congreso Internacional de Arquitectura Moderna
CTT	Centre de Transferència de Tecnologia
CCUC	Catàleg Col·lectiu de les Universitats de Catalunya
CCHU	Consejo Consultivo del Hábitat Urbano
COAC	Col·legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya
COAM	Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid
CDPNZVG	Centre de Documentació del Parc Natural de la Zona Volcànica de la Garrotxa
DRAE	Diccionario de la Real Academia Española
DC	Departament de Composició
DEASE	Departament d'Estructures a l'Arquitectura Secció d'Estructures

DOCOMOMO	Documentation and Conservation of buildings, sites and neighbourhoods of the Modern Movement
DPA	Departament de Projectes Arquitectònics
DUOT	Departament d'Urbanisme i Ordenació del Territori
EEUU	Estados Unidos de América
ETSAB	Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona
ETSAV	Escola Tècnica Superior d'Arquitectura del Vallès
EUA	Estados Unidos de América
FAD	Fomento de las Artes y del Diseño
GATCPAC	Grup d'Arquitectes i Tècnics Catalans per al Progrés de l'Arquitectura Contemporània
GATEPAC	Grupo de Artistas y Técnicos Españoles para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea
HAA	Historia del Arte y de la Arquitectura
ICGC	Institut Cartogràfic i Geològic de Catalunya
MBLandArch	Màster Universitari en Paisatgisme
MNAC	Museo Nacional d'Art de Catalunya
MTTPPA	Màster en Teoria i Pràctica del Projecte d'Arquitectura
PPT	Parc de Pedra Tosca
PCNI	Parc Cementiri Nou d'Igualada
RACO	Revistes Catalanes amb Accés Obert
RAE	Real Academia Española
RIBA	Royal Institute of British Architects

SEAT	Sociedad Española de Automóviles de Turismo
TDX	Tesis Doctorals en Xarxa
UAB	Universitat Autònoma de Barcelona
UCLA	University California Los Angeles
UdG	Universitat de Girona
UdV	Universitat de Vic
UFPB	Universidad Federal de Paraiba
UIMP	Universidad Internacional Menéndez Pelayo
UNESCO	United Nations Educational Scientific and Cultural Organization
UOC	Universitat Oberta de Catalunya
UPC	Universitat Politècnica de Catalunya
UFPB-PPGAU	Universidad Federal de Paraiba
URL	Universitat Ramon Llull
URV	Universitat Rovira i Virgili

GLOSARIO

Se incluyen algunos términos de previsible compleja interpretación por no ser comúnmente utilizados en el contexto en el que aparecen. Cada uno de estos términos viene acompañado de una breve explicación que sirve para introducirse someramente en los mismos.

Acción: en la poética, conjunto de preocupaciones, costumbres e intereses profundos del hombre capaces de erigir *mythos* con contenido social (Aristóteles, 2004).

Actitud inventiva: interés del arquitecto por crear respuestas novedosas respecto de los intereses profundos del hombre, de los cambios que se producen en la sociedad y de las limitaciones materiales de cada tiempo.

Arquitecto-poeta: paralelismo por el que cabe reconocer a un arquitecto como hacedor, constructor o creador artístico que lejos de escribir/construir poemas, se muestra capaz de explicar proyectos en relación a preocupaciones, costumbres e intereses profundos del hombre (Linares, 2006).

Proyecto-de-arquitectura-poema: paralelismo por el que cabe reconocer en un proyecto de arquitectura una estructura dramática que contiene respuestas inventivas respecto a preocupaciones, costumbres e intereses profundos del hombre (Linares, 2006).

Capacidad poética: capacidad de emocionar creando (Aristóteles, 2004).

Catharsis: emoción o efecto de cierta conmoción intelectual consecuencia del reconocimiento de preocupaciones, costumbres e intereses profundos del hombre que se produce en un relato (Aristóteles, 2004).

Crear: labor por la que el arquitecto-poeta, apartándose de la idea de producir algo de la nada, paradójicamente consigue poner a la luz en el proyecto de arquitectura, una nueva lectura de una vieja acción, de manera que la caduca acción, siendo reconocible, pueda convertirse en algo de nuevo emocionante, es decir, de nuevo con interés real para el hombre (Ricoeur, 1977).

Dimensión física: ámbito espacial de donde parte y se sitúa la acción del arquitecto-poeta (Heidegger, 2000).

Dimensión social: ámbito temporal de donde parte o se sitúa la acción del arquitecto-poeta (Heidegger, 2000).

Mimesis: imitación en la que en la poética, lejos de hallar repetición, duplicidad o copia, se hallará una relación de semejanza entre cosas distintas por la que la realidad se verá recompuesta, restaurada y renovada (Ricoeur, 1995).

Metáfora: desplazamiento del significado de un término y sustitución del mismo por otro de similar que permite crear un nuevo sentido. Mecanismo del que de dominarse precisamente depende la capacidad del arquitecto-poeta por fundamentar rigurosamente en el proyecto de arquitectura lo concreto del habitar del entorno, de su geografía y de su historia y no simplemente sus rasgos epifenoménicos. El proceso metafórico supone dos movimientos, el primero de *destrktion* (en sentido heideggeriano) del sentido propio el texto. El segundo movimiento, el deslizamiento de significado. Este doble movimiento basado en la analogía -comparación- y la verosimilitud o distancia asumible del deslizamiento- es el mecanismo de invención del lenguaje, desde el propio lenguaje. Los arquitectos generamos constantemente metáforas «arquitectónicas», especialmente Le Corbusier, que acuñó las de «*la machine à habiter*» o la «*promenade architecturale*» que es la metáfora del espacio y el tiempo, o como diría Steven Holl, del espacio como la relación de la «luz con el tiempo», o con A. Smithson, los «*mat buildings*». Otra cosa son las «arquitecturas que son cosas», como la casa barco, la casa gato o la casa «*hot dog*» y hasta qué punto aceptamos la verosimilitud de la ironía asplundiana (Ricoeur, 1977).

Mythos: acontecimiento cultural existente en el que una realidad colectiva reconoce su ser en el tiempo y que la arquitectura en tanto que poética a través de la intriga es capaz de explicar a través del proyecto-de-arquitectura-poema alejándose de cualquier relato fabuloso de un hecho inexistente (Ricoeur, 1995).

Muthos: Acción que se ejecuta con astucia y de manera oculta, que lejos de perseguir provocar un enredo o embrollo, ambiciona la voluntad de construir el argumento del relato entrelazando acciones con contenido social que se estructuran a través de un pensamiento. Así, cabe precisar la ineludible relación *mythos-muthos* pues construir la intriga es en realidad construir un relato a partir de acciones míticas. En este sentido Sloterdijk, explica por medio de Platón, el cambio esencial que supone el texto escrito en el cambio de concepción del filósofo en la Grecia clásica. La mitología, transmitida de generación en generación, por medio de la voz, basada en el éxtasis, se traduce por el paso de la ilusión al fundamento (Ricoeur, 1995).

Paisaje: medio físico y social construido directa o indirectamente por el hombre ubicado indistintamente más o menos cerca de la ciudad o del campo (Nogué, 2007)

Arquitectura como paisaje: metáfora que explica el acto fundacional en el cual la arquitectura pone en valor los fenómenos físicos y temporales de un territorio en un determinado momento de la historia.

Paisaje como arquitectura: metáfora que explica el conjunto de conocimientos esenciales referidos a los fenómenos físicos y sociales de un territorio que son capaces de estructurar la arquitectura en un determinado momento de la historia.

Poética (de Aristóteles): término por el cual referirse a todas aquellas cuestiones que en general tienen que ver con la creación y en particular con la creación artística, en el que se pone el acento en el interés por descubrir qué medios deben usarse para conseguir en un momento determinado de la historia que una obra sea lo más bella posible de manera que sea capaz de producir en un público general cualquiera el efecto artístico que le es propio. En este sentido, pronto debe quedar aquí apartada cualquier interpretación estática anclada en el tiempo o cualquier visión esteticista vacía de contenido que plantee que en la poética o bien existen paradigmas inmutables o bien existen planteamientos arbitrarios que no tengan por fin último los intereses del hombre. En realidad, en la poética en general y en la poética en la arquitectura en particular, o bien se encuentra un interés por establecer una relación íntima con la cultura ligada necesariamente a su propia temporalidad o bien no debería hablarse ni de poética ni de arquitectura. De hecho, en esta tesis se plantea que si en la arquitectura no hay poética, en la arquitectura tampoco podrá “encontrarse arquitectura”, pues detrás de la invención del arquitecto no puede haber sino una estructura de relato que alejada de toda arbitrariedad, contenga implícitamente el reconocimiento por parte de otro, es decir que asegure su valor y contenido social el cual ineludiblemente responde a inquietudes y necesidades objetivables que forman parte de una cultura, de un lugar, de unos usos y costumbres que ante todo abren una posibilidad de futuro (Aristóteles, 2004).

Reconocimiento: Desvelamiento de cierta conmoción intelectual que se produce en la tragedia al pasar de la ignorancia al conocimiento. En tanto se reconoce, se comprende y en tanto se comprende, se manifiesta la posibilidad de apropiarse de un relato que se presenta como ayuda hacia el devenir (Ricoeur, 2005).

Capítulo 1. Introducción

A. OBJETO DE ESTUDIO

Título:

Poética en la arquitectura catalana contemporánea: arquitectura como paisaje, paisaje como arquitectura. De La Ricarda y la Casa Ugalde, al Parc Cementiri Nou d'Igualada y el Parc de Pedra Tosca.

Hipótesis:

En la arquitectura catalana, algunos arquitectos contemporáneos comparten una actitud poética con algunos de los más célebres arquitectos que revolucionaron la arquitectura en la segunda mitad del siglo xx.

Objetivos principales:

1. Reivindicar la poética como actitud creativa propia de la arquitectura que permite mantener el arte al servicio del hombre conectando el construir con el habitar en un contexto sociofísico dado.
2. Reivindicar el valor de la relación arquitectura-paisaje en el proyecto de arquitectura en general y en el proyecto de arquitectura contemporánea en particular.

Objetivos derivados:

1. Desmitificar la noción de poética recuperando su noción clásica aristotélica.
2. Desmitificar la noción de paisaje definiendo su relación íntima con la cultura.
3. Definir una actitud poética en la arquitectura reivindicando algunos de los valores más profundos de la arquitectura catalana en general y de la arquitectura catalana contemporánea en particular.

B. ENFOQUE DE LA INVESTIGACIÓN

1. Tesis

En periodos de confusión como el nuestro, en los que parece que la arquitectura está alcanzando cotas de un alto desinterés estético, volvemos a convivir con el lastre de algunas críticas, que, ancladas en nuestra institución, sostienen que camino hacia la contemporaneidad, avanzamos perdidos sin rumbo, siguiendo a quienes pasada la segunda mitad del siglo xx nos apartaron de los principios que aprendimos en la arquitectura moderna:

«[...] Los actuales edificios emblemáticos son una muestra de la decadencia absoluta en que está la arquitectura. Al abandonar la tradición moderna en los '50 se cometió un acto suicida. Si el clasicismo, anterior a la modernidad, había durado 450 años, ¿quién podía pensar que la revolución más grande de toda la historia de la arquitectura, podría durar solo 20? En los años sesenta se llegó a la conclusión de que se debía pasar a otra cosa, y desde entonces, he contado catorce intentos de sustituir la arquitectura moderna por pequeñas doctrinillas, conjeturas, que han durado 6 o 7 años cada una. [...]».

Helio Piñón. *La Nación*, 29 de abril de 2009, p. 3.

Contribuyendo así a la dilatada banalización de lo contemporáneo, asistimos a la reapertura de un debate, que encierra fundamentalmente tres obstáculos que aquí se advierte que la arquitectura pronto tendrá que superar:

1.1. De nuevo se ponen en duda el valor y la vigencia de la noción clásica de una estructura poética en la arquitectura

El hecho de incitarnos a culpar a quienes nos hicieron abandonar los principios de la arquitectura moderna, es ciertamente una proposición que aboga por recuperar todas aquellas insinuaciones que a finales de los años setenta señalaron a Robert Venturi —y a su discurso esencial aristotélico sobre la estructura creativa de la arquitectura— como el origen que propició abrir la puerta a los caminos que nos han llevado a la situación actual (Piñón, 1977). En realidad, las categorías asimilables a la peripecia, al reconocimiento y al lance poético que desarrolló Venturi en su traducción de Aristóteles a los arquitectos, fueron un intento de desmitificar precisamente alguno de los presupuestos que, a mediados del siglo xx, amenazaban con banalizar el valor de la arquitectura moderna (Muntañola, 1981).

1.2. De nuevo se pone en duda cómo debemos entender nuestra institución arquitectónica

El hecho de empujarnos a seguir la tradición de la arquitectura moderna tal y como aquí se expresa, no deja de ser una nueva invitación a entender nuestra profesión como una doctrina cerrada y completa que se transmite como un conjunto de normas, en vez de un sistema abierto, definitivamente inacabado, donde lo importante no es aquello que ya está establecido, sino la posibilidad que existe de construir variaciones que permiten pensar en una idea de progreso (Linares, 2006).

1.3. De nuevo se ponen en duda algunas de las cuestiones fundamentales que históricamente han revolucionado la arquitectura

El hecho de mostrar un absoluto convencimiento hacia la vigencia de la que se considera la revolución más grande que se ha vivido en toda la historia no solo invita a pensar que un acontecimiento como este difícilmente pueda volver a ocurrir, sino que además, elimina toda posibilidad de plantear que la presente aparición de nuevas tecnologías o los cambios sociales que se advierten aproximándose pudieran tener algún tipo de influencia sobre nuestra actividad. Esto, actualmente y entre otros, bien pudiera estar promulgando que nuestra profesión pudiera permitirse ignorar las actuales consecuencias de la digitalización y aceleración de la historia (Rifkin, 2011), así como la toma de consciencia generalizada de los límites de nuestro planeta (Pigem, 2009). Cambios sociales y tecnológicos realmente cerca de los que de alguna manera propiciaron la aparición del periodo artístico que, como es el caso del movimiento moderno, todavía hoy reconocemos como el referente de nuestra actividad intelectual (Norberg-Schulz, 2005).

Nota [01]. El *mythos*, aunque forma parte de la memoria/proyección de una cultura o sociedad, debiéndose considerar por ello algo esencial en la poética en tanto que estructura y organiza el relato dándole sentido sociocultural, no por ello debe hacer olvidar que en realidad siempre está subordinado a la intriga (*muthos*) —a la intención— con la que el poeta lo explica/trama/transforma en el poema, y por ello a la capacidad/responsabilidad del poeta por articular el mismo en el poema para dar así la posibilidad de nuevas y futuras lecturas.

Nota [02]. Aunque ya se ha advertido en el glosario el significado de este tipo de paralelismos, conviene aquí recordar que en la posible relación arquitectura-poética y por extensión arquitecto-poeta o proyecto-de-arquitectura-poema, tan solo se quiere hacer énfasis en la posible tarea compartida por la que tanto el arquitecto como el poeta suelen plantear/explicar sus obras en relación a unas posibles preocupaciones, costumbres e intereses profundos del hombre, siendo el poeta escritor de poemas y el arquitecto constructor de proyectos y edificios.

Nota [03]. El significado de cualquier arquitectura se halla en la obra misma, no en la interpretación que pueda realizar un usuario que la refigure. Este, en función de su experiencia, desvelará lo que para él está oculto en la obra. En realidad, Aristóteles no se concentra tanto en cómo se hace una tragedia para que emocione sino que expone, por encima de todo, como este proceso de invención no es arbitrario o mucho menos artístico en el peor sentido posible interpretativo del término. Alejado totalmente de una idea de un proceso irracional o alucinatorio,

2. Antítesis

Sin poder ver en el horizonte la voluntad de aclarar todas estas cuestiones, por lo menos actualmente dos claras tendencias pseudoaristotélicas en la arquitectura hacen sospechar que no conseguimos avanzar:

Una primera tendencia, y probablemente la más reconocible, corresponde con un interés que muestra últimamente la arquitectura por ampararse consciente o inconscientemente bajo alguna intencionalidad cultural inexistente. Es decir, por proyectar apartándose de la dimensión social de la arquitectura.

En este camino, la incapacidad por articular el *mythos* (Nota [01]) en un relato, uno de los criterios más sólidos que como veremos Aristóteles orienta hacia la existencia del objeto artístico (Aristóteles, 2004), se produce por lo menos por tres razones fundamentales:

1. *La inexistencia del mythos*. Porque el arquitecto-poeta imita acciones que no pertenecen a la realidad colectiva donde se ancla el objeto arquitectónico.

Este fenómeno puede asociarse habitualmente al olvido, omisión o confusión, consciente o inconsciente, de las necesidades colectivas del lugar de la acción que debe imitarse para tramar el *mythos* en el proyecto-de-arquitectura-poema (Nota [02]).

Es el mismo Aristóteles quien trata de aclararnos este punto cuando argumenta que la poética es «imitación no de personas, sino de acción y vida» (Aristóteles, 2004:49). Primero, porque nos previene de caer en el previsible y habitual error de imitar de forma estática, gregaria y literalmente a personas y no a sus actos. Segundo, porque habiendo advertido esto, nos confirma que no cualquier acción del hombre es lo que debe imitarse desde una actitud intencional crítica, dinámica y transformadora, sino tan solo aquellos padecimientos, costumbres y acciones de vida que forman parte de una memoria colectiva en la que un habitante o público cualquiera, que participa de la misma y que tiene un mínimo de sensibilidad artística, será capaz de reconocer experimentando entonces una profunda emoción.

En esto se insistirá más adelante, pero conviene ya no caer en el error, que llevó a muchos poetas válidos del Renacimiento a promulgar una lamentable teoría pseudoaristotélica en la que la absoluta incapacidad de emocionarse del público sirvió, y todavía hoy sirve, para pensar que el valor de un proyecto de arquitectura recae en la subjetividad de la valoración que un público cualquiera pueda hacer del mismo (Nota [03]). Sin duda, confusión grave, que además suele utilizarse de excusa para evitar asumir el posible fracaso de alguien que muchas veces amparándose en su genialidad o en el poder de su imaginación, en realidad como

bien apunta Bernard Weinberg por su incapacidad de tramar con acierto, acaba pensando que es mejor definir uno mismo las necesidades o preocupaciones de un posible público específico, que intentar reconocer, tramar y proyectar con las que realmente pertenecen al lugar donde se ancla el objeto arquitectónico, que es por lo que realmente el tiempo acaba poniendo en valor a la obra arquitectónica (Weinberg, 2003). Es la calidad de la construcción-trama que compone el arquitecto-poeta lo que da valor al proyecto-de-arquitectura-poema, y la capacidad del proyecto-de-arquitectura-poema de explicar novedosamente a cualquier público los acontecimientos culturales que corresponden a una realidad colectiva en tanto que existen en los lugares donde intervenimos, lo que convierte lo que puede parecer una simple intervención arquitectónica, en algo extraordinario que fuera de toda predeterminación —como bien explica Heidegger en su Informe Natorp sirviendo de referente a Weinberg—, nos permite reconocer en un único instante el ser en el mundo en el que vivimos, gracias a haber sido y como una nueva posibilidad de ser (Heidegger, 2002).

Sin duda, se irá profundizando en esto a lo largo de la tesis, pero de momento valga como buen ejemplo de esta intencionalidad cultural inexistente como consecuencia de la inexistencia del *mythos* en la obra arquitectónica, ese conjunto de prácticas que, camufladas bajo la sombra de la autoridad de algunos eventos internacionales, la mayoría de veces llenan nuestras ciudades de artefactos que, amparándose en la cierta idea de que es posible trasladar un *mythos* de manera que sea válido en todos los lugares del mundo, acaban provocando que los habitantes que realmente participan de la trama propuesta poco puedan emocionarse con el espectáculo tantas veces finalmente dejado a su abandono (Nota [04]). Ver Fig. [01].



Aristóteles enseña por lo contrario, que detrás de la invención —en nuestro caso arquitectónica— debe haber un arquitecto que piensa en una estructura de relato, que asegure su valor y contenido social y por ello que responda a inquietudes y necesidades objetivables que permitan abrir nuevas posibilidades de futuro.

Nota [04]. Es evidente que existen *mythos* universales que no solo pertenecen a un determinado lugar, como por ejemplo los de orden ético, pero una cosa es tramar un *mythos* que tiene un carácter universal y otra cosa bien distinta es tramar un *mythos* que el arquitecto pretende que sea universal pero que, en realidad, o bien no existe en ningún lugar concreto o bien no existe en el lugar donde concretamente se ancla indefinidamente el objeto arquitectónico.

Fig. [01]. Plaza Europa, Recinto Ferial L'Hospitalet de Llobregat, 2010. Es habitual encontrar en grandes ciudades del mundo eventos internacionales que predicando un intercambio cultural, provocan un espacio residual —tantas veces abandonado— en nuestras urbes de difícil solución. Véase en Barcelona el autodenominado Fórum Universal de las Culturas 2004 o el mismo Pueblo Español construido en Montjuïc en 1929 con motivo de la Exposición Universal. Otras comunidades españolas tampoco habrían evitado este tipo de abandonos. Véase, por ejemplo, la Exposición Universal de Sevilla celebrada en 1992.

Nota [05]. Tanto los cambios sociales, culturales e históricos, como también algunos efectos externos como son la evolución de las técnicas y tecnologías, forman ciertamente la base de los cambios trascendentales en la historia de la arquitectura. Véase así, por ejemplo, el reclamo del sol para combatir la tuberculosis y la aparición de la terraza plana transitable en la arquitectura, o desde la desaparición del cemento de puzolanas que explica la construcción por parte del Imperio romano de una arquitectura civil y que supuso un retroceso importante en una tradición constructiva que alcanzó unas altísimas cotas de complejidad, hasta la reciente aparición de los perfiles laminados de acero o el desarrollo de los elevadores, base ciertamente de desarrollo de la arquitectura del movimiento moderno.

2. *El agotamiento (o el porvenir) del mythos*. Porque la acción que el arquitecto imita no persiste en la realidad colectiva donde se ancla el objeto arquitectónico.

Aunque este fenómeno también pueda tener que ver con la segunda tendencia que aquí se reconoce como la de la «imitación del metro», este más bien se concentra con el hecho de caer en el error de imitar acciones caducas y por tanto poner en intriga *mythos* que han sido agotados. Las acciones, nos dice Aristóteles (2004:49), tienen una condición temporal, pues las costumbres, los padecimientos y los actos del ser humano suceden en el tiempo y en tanto que suceden en el tiempo, su uso puede gastarlas. Cuando esto sucede, es necesario revisar la acción para interrogarse de nuevo acorde a su posible nuevo interés. De lo contrario, el arquitecto-poeta podrá verse imitando una acción lejos de su tiempo acompañado de las nefastas consecuencias de este acto.

Podríamos encontrar notables momentos en la historia en los que es posible advertir como la arquitectura queda señalada cuando se resiste a dejar de tramar un *mythos*, que bien la sociedad o bien la misma institución arquitectónica evidencia su agotamiento porque este ya no responde a una verdadera necesidad presente en el hombre o porque no corresponde con el uso de una tecnología acorde a su tiempo (Nota [05]). Probablemente, el abandono del academicismo a favor de un lenguaje nuevo en correspondencia a las nuevas necesidades y posibilidades de la tecnología del siglo xx sería un ejemplo paradigmático de esto. En esta misma dirección, fenómenos como el de la reciente toma de conciencia colectiva de los límites de nuestro planeta, que incluso parece que pronto podría obligarnos a replantear la fundamental relación arquitectura-paisaje, podría ser otro ejemplo de lo que ocurre cuando se imita una acción que posiblemente se encuentra al

Fig. [02]. Manga del Mar Menor, Murcia, 2010. Este paraje, como podrían ser también ciertas zonas de la costa catalana, plantea interrogarse sobre la caducidad, vigencia y aparición de nuevos *mythos*. Sobre si no es posible el descanso humano cerca de la naturaleza sin consumir indefinidamente la naturaleza. Sobre si no existen nuevas maneras o nuevas posibilidades de disfrute de la naturaleza más acordes a las necesidades de conservación de nuestro planeta. Sobre si no existen, en definitiva, *mythos* que empiezan a agotarse frente de nuevos *mythos* que empiezan a consolidarse.



borde de su agotamiento: la posibilidad del descanso humano cerca de la naturaleza mediante una villa a primerísima línea del mar. Ver Fig. [02].

3. *La copia del mythos*. Porque, incluso cuando la acción existe y persiste en la realidad colectiva donde se ancla el objeto arquitectónico, el arquitecto no la imita, sino que la copia literalmente.

Es muy habitual confundir el hecho de imitar, que es establecer una relación de semejanza entre cosas distintas, con el de copiar, que es repetir algo sin establecer ninguna diferencia. Adviértase ya hasta qué punto conviene dominar estos mecanismos de transformación que corresponden con el buen uso de la metáfora y de la analogía (Nota [06]), porque probablemente como bien apunta Aristóteles, este sea el principal motivo por el que hoy sea fácil observar como nuestras ciudades y nuestros campos se llenan de artefactos que copian formas que provienen del hombre o de la naturaleza o de otra galaxia, sin capacidad alguna de generar emoción. Muchos son los casos que amparándose en el uso de la metáfora, caen en el error de pensar que se están fundamentando rigurosamente en lo concreto del sitio, de su geografía, de su historia e incluso de sus *mythos*, con el referirse a unos rasgos epifenoménicos de esta realidad. Una «fijación obsesiva en una idea con autoengaño y menoscabo de la realidad» nos dice el profesor Antonio Armesto (2000:42), en la que aquí se considera que se vuelcan la mayoría de las críticas que intentan determinar las razones por las cuales es mejor huir de un pensamiento poético en la arquitectura. Ver Figs. [03], [04] y [05].



Nota [06]. La tantas veces rechazada e infravalorada metáfora en el ámbito de la arquitectura, veremos a lo largo de la tesis como es en realidad el mecanismo que precisamente permite combatir el sistema de *mythos* agotados que se comentaba en el punto anterior. El cambio sustancial interpretativo de este mecanismo, ciertamente se da a través de la deconstrucción de Derrida como consecuencia del texto *La metáfora viva* de Paul Ricoeur, el cual sostiene que la metáfora en realidad es invención. Los arquitectos generamos constantemente metáforas arquitectónicas. Véase por ejemplo a Le Corbusier acuñando la «machine à habiter» o la «promenade architecturale» que es la metáfora del espacio y el tiempo. Otra cosa distinta son «las arquitecturas que son cosas» y hasta qué punto aceptamos la verosimilitud de la ironía asplundiana.

Figs. [03], [04] y [05]. De izquierda a derecha: Hotel Vela, Barcelona (España), 2009; Museo Nacional del Té, Zhejiang (China), 1991; y Escuela Infantil El Gato, Baden Württemberg (Alemania), 2011.

Sin duda, es muy frecuente ver como la arquitectura cae en el mal uso de la metáfora tratando de señalar en la forma del edificio, algún fenómeno secundario que pertenece al lugar donde se ubica el edificio pero que no tiene realmente influencia sobre él (Fig. [03]), o algún fenómeno secundario de la función interna que se desarrolla en el interior del objeto construido (Fig. [04]), o en los peores casos, alguna figura que ni responde al lugar ni al uso del edificio, sino más bien a un ridículo capricho que al construirse suele convertir la arquitectura en una pesada broma (Fig. [05]).

Respecto a esto, de nuevo es asombrosa la claridad de Aristóteles: «el [reconocimiento] menos artístico y el más empleado, a causa de la incompetencia de los poetas, [es] el [reconocimiento] que se produce por señales» (Aristóteles, 2004:74). No producirá emoción lo que se reconoce por señales, sino lo que resulta de los hechos mismos, al producirse la sorpresa por circunstancias verosímiles, asevera Aristóteles, pues la señal no produce intriga en la trama, sino evidencia y como consecuencia, decepción (Aristóteles, 2004:78). Ver Fig. [06].

Fig. [06]. Parque temático Port Aventura, Salou, 2012. Los parques temáticos suelen ser víctimas del mal uso de la metáfora concentrando en general todo su esfuerzo —sin posibilidad de éxito alguno— tratando de hacer verosímiles hechos que fácilmente se perciben como inverosímiles. El continuo fracaso y quiebra de estos espacios comerciales bien podría hacer pensar que cabe asociarlo a la equivocada y extendida idea que defiende que es suficiente referirse a unos rasgos epifenoménicos de una realidad en vez de fundamentarse rigurosamente en lo concreto de su sitio, de su geografía o de su historia e incluso de sus *mythos* para dar sentido sociocultural a una obra arquitectónica.



Otra tendencia reconocible de las dos que se apuntaban inicialmente, es la que aquí se reconoce como «la imitación del metro», alternativa más habitual de quienes critican la dimensión poética de la arquitectura como consecuencia de ampararse bajo alguna intencionalidad cultural inexistente. Suele ser habitual proponer como mejor alternativa de esta tendencia, el imitar un conjunto de formas estándares, que, aunque puedan distar de toda cultura, suele pensarse que en algún momento de la historia se les reconoció el mérito de haber participado por lo menos y de alguna manera en la construcción de un *mythos* arquitectónico. Sobre esto, Aristóteles también es muy claro: «el arte que imita solo con meras palabras y con los metros [...] por el momento sigue sin nombre» (Aristóteles, 2004:34). A lo que añade que: «el poeta debe ser poeta de argumentos más que de metros, ya que es poeta porque imita, e imita las acciones» (Aristóteles, 2004:57).

En este camino hacia la incapacidad de tramar un verdadero *mythos*, con el que cuenta Aristóteles que sería posible alcanzar la *catharsis* o el fin último de la poética (Nota [07]), tres dificultades detectadas se advierte también aquí que contribuyen a la aparición de este fenómeno:

1. *La omisión del mythos*. Porque el arquitecto cae en el error de imitar el metro que contribuyó a construir un *mythos* arquitectónico, en vez de imitar la acción que fundamentó la trama de los hechos de este *mythos*.

Esto es algo que suele suceder tanto a los que se introducen en el campo de la creación artística, y por extensión al campo de la arquitectura, como a quienes pueden considerarse más avanzados. El mismo Aristóteles es de nuevo quien dedica unas líneas muy aclaratorias respecto a este fenómeno: «los principiantes de poesía, [...] logran afinar en el lenguaje y en los caracteres, antes que en la trama de los hechos, al igual que les ocurría a casi todos los poetas antiguos» (Aristóteles, 2004:50).

Resulta realmente sencillo comprobar como esta tendencia continúa hoy representando una de las mayores dificultades que más cuesta superar a los alumnos que se inician en la arquitectura. Sucede casi cada vez que un estudiante tiene que componer un proyecto y su profesor le aconseja revisar una referencia arquitectónica que considera que le podrá ayudar a tramar el *mythos* arquitectónico de su proyecto. Es fácil ver como el estudiante suele caer en el error de imitar las formas de esa referencia, olvidándose por completo de imitar la trama de los hechos que dio origen a la misma, que es lo que en realidad da el sentido de apoyarse en ese referente y no en otro, y que debería haber dado origen también a tratar de institucionalizar al estudiante a través de ese ejemplo y no otro (Linares, 2006).

2. *La fascinación por el espectáculo*. Porque el arquitecto cae en el error de pensar que solo el espectáculo permitirá involucrarse en la trama, en vez de pensar que, en realidad, «el miedo y la compasión» que es lo que involucran a un espectador cualquiera, deberán surgir de la misma trama de los hechos que configura el proyecto-de-arquitectura-poema.

Evidentemente que una parte de la composición de una tragedia también tiene que ver con el aderezo del espectáculo, es decir, con la escenografía y la puesta en escena y con todo lo que ello conlleva, pues la tragedia es una imitación de una acción, que se produce actuando, argumenta Aristóteles (2004:48). Ahora bien, esto no debe hacernos caer en el error de entender que la buena composición de un proyecto de arquitectura depende de la existencia del espectáculo, pues bien subraya Aristóteles, que «es preferible y propio del mejor poeta que el miedo y la compasión que permiten alcanzar el reconocimiento que lleva al espectador a la *catharsis*, salga de la misma trama de los hechos y no del espectáculo» (Aristóteles, 2004:67).

Nota [07]. La *catharsis*, consecuencia del reconocimiento, además de producir algún tipo de emoción, tiene carácter de curación, no tanto en el sentido freudiano del psicoanálisis sino en cuanto a su capacidad por desvelar lo oculto y en cuanto a su poder por contribuir al fin sociocultural del poema. En tanto reconocemos, comprendemos, y en cuanto comprendemos, podemos sacar nuestras propias conclusiones, es decir, apropiarnos de un relato, que al hacerlo nuestro puede ayudarnos en nuestro devenir. Ciertamente el fin último de la poética.

De nuevo sorprende aquí la contemporaneidad de las palabras de Aristóteles avanzándose más de dos mil años pues nos advierte de las consecuencias que puede traer el confiar al espectáculo el resultado de una obra poética: «perseguir esto mediante el espectáculo es menos artístico y conlleva gastos» (Aristóteles, 2004:67). Hoy en día es fácil observar como algunos arquitectos confían única y exclusivamente al espectáculo el resultado de sus propuestas arquitectónicas. Esto, sin duda, no solo degrada la relación calidad-perdurabilidad con la de atractivo-espectáculo, sino que suele inundar nuestras ciudades de arquitecturas que cada vez más transmiten la sensación de que no se han hecho pensando en las necesidades reales del hombre.

Quizá un buen ejemplo de ello es la renovada confianza en la tecnología, como un ente capaz de resolverlo todo, que sin duda está sustituyendo la imitación de la acción por el metro, creando arquitecturas incapaces de construir verdaderos *mythos* arquitectónicos. Algo curioso al respecto podría ser la sorpresa de la reciente reedición del recordado libro *El mito de la máquina*, en el que Lewis Mumford hace casi medio siglo nos advertía a propósito de la relación entre técnica y cultura. Mumford explica que hay que entender su necesario equilibrio pues la confianza ciega en la tecnología independiza el discurso de las necesidades humanas y la negación absoluta hacia todo lo tecnológico podría incrustar a una sociedad en el más remoto de los pasados. Observando algunos distritos de nuestras ciudades, parece que el texto vuelve a ser más que necesario para luchar contra esta fascinación del espectáculo por el espectáculo y nada más (Mumford, 2011). Ver Fig. [07].



Fig. [07]. Distrito 22@, Barcelona, 2009.

3. *La repetición o simple restauración del metro.* Porque el arquitecto cae en el error de repetir o como mucho restaurar el «metro» que contribuyó a construir un *mythos* arquitectónico, en vez de imitar la acción que fundamentó la trama de los hechos de este *mythos*.

Aunque esta es una tendencia equiparable a la de la «omisión del *mythos*», esta suele darse sobre todo en arquitectos-poetas que suelen sostener una larga experiencia. Pues, sin perjuicio de que muchos otros pudieran también caer en el mismo error, son sobre todo los «poetas antiguos» (Aristóteles, 2004:50) quienes mayoritariamente, seducidos o más bien acomodados en la manipulación de unos modelos que con mucho sudor tuvieron que aprender, sufren más por desprenderse de ellos cuando es necesario atender a nuevos paradigmas. Ahora bien, no es tanto una cuestión de a quién, sino a qué se debe este fenómeno, pues realmente esto es un lastre que acompaña a la arquitectura desde todos los tiempos, y sobre todo desde que reapareció en el Renacimiento la voluntad de convertir nuestra profesión en una actividad objetivable, en la que se insiste en una visión de un modelo ideal que la arquitectura deberá repetir en detrimento de una actitud adecuada, que es lo que en realidad debería permanecer.

Esto sin duda nos recuerda el caso de los tratados arquitectónicos y la voluntad universal de codificación de la arquitectura, como mecanismo de control ideológico que lleva aparejada una visión cerrada de nuestra profesión en contraposición a una visión en la que es posible pensar en cambio, progreso y no por ello abandono de unos valores. A todo esto, nos dice Manfredo Tafuri, que un «arte que no quiere crear nuevos significados [...] sino que más bien prefiere exaltar [...] un verdadero aceptado sin discusiones [...] no puede hacer más que alejar de sí toda tentación a comprometerse con comprobaciones históricas» (Tafuri, 1973:40).

Sin duda estas palabras de Tafuri serán las que podrán reconocerse en los órdenes, medidas y proporciones de algunos de los mejores libros de tratadística arquitectónica o en las torres, barras y cajas que algunos cursos considerados hoy avanzados en el proyecto de arquitectura nos intentan explicar, evidentemente sin éxito; el por qué es mejor pensar simple y llanamente en asociar todos estos elementos hasta el fin de nuestros tiempos. De hecho, tanto es así que incluso se nos invita a proyectar sin utilizar metáforas, dando a entender con esto, que antes es mejor intentar no pensar en la idea de un posible progreso en la arquitectura, que poder caer en falsos desplazamientos de significado, que para nada tienen que ver con la viva metáfora de Aristóteles que tan bien nos explica Paul Ricoeur (1980). Ver Figs. [08] y [09].

Sin duda, en esto la tesis dedicará varias páginas más adelante, pero cabe adelantar aquí qué elemental será la metáfora en nuestro tiempo, en el que crucial parece que será cruzar lo local con lo universal para evitar caer en explicaciones



Curso avançado de projetos
**PROJETAR SEM METÁFORAS:
do edifício à cidade**
ARQUITETO HELIO PIÑÓN

ESCOLA DA CIDADE
Rua General Jardim 65, São Paulo SP
Tel 11 3258 8108
www.escoladacidade.org



Helio Piñón. Proposta de reurbanização do Largo da Batata, Pinheiros, SP, 2012. Vista aérea.



Helio Piñón. Proposta de reurbanização do Largo da Batata, Pinheiros, SP, 2012. Vista parcial.

Figs. [08] y [09]. De arriba abajo, portada del libro III del tratado arquitectónico *I quattro libri dell'architettura* de Andrea Palladio, 1570, y panfleto del curso avanzado de proyectos «Proyectar sin metáforas», de Helio Piñón, 2014.

simplificadas de la historia que imposibilitan la creación de nuevos significados. Pues es evidente que hoy en día, el camino para tratar de mostrar al mundo que cada individuo piensa y existe presuponiendo que los demás piensan y existen de la misma manera, como algunos proyectos nos intentan hacer creer, solo conduce al agotamiento de nuestra profesión, pues negar a la arquitectura la posibilidad de abrir diálogos relacionando espacio y tiempo es eliminar la posibilidad de generar cultura como la que seguro se espera en nuestro porvenir (Muntañola, 2000:132-136). Ver Fig. [10].



Fig. [10]. Infografía de una propuesta proyectada conscientemente sin metáforas en relación a la reurbanización del Largo da Batata, Pinheiros, 2012.

3. Hipótesis

Atrapados en un posible contexto, en el que paradójicamente parece que tanto existe un presumible rechazo hacia el interés que pueda tener una poética en la arquitectura, como una también sospechosa aversión hacia la dudosa calidad que suscitan las prácticas que se separan consciente o inconscientemente de este pensamiento complejo, esta investigación considera oportuno preguntarse sobre el valor y la vigencia de una poética en el proyecto de arquitectura, pues sospecha que detrás de los textos de Aristóteles se esconden las prácticas que en un momento de dificultad como el nuestro, tanto necesita nuestra profesión.

De hecho, es lo que de algún modo sugirieron algunas voces, como la del conocido historiador británico William J. R. Curtis (1948) o como la de nuestro catedrático de Composición de la ETSAB, el Dr. Josep Maria Montaner (1954). Ellos, refiriéndose a la arquitectura realizada por algunos arquitectos catalanes,

y acotando ya con esto el marco de estudio de esta investigación, anunciaron la persistencia de un posicionamiento común por el que diferentes arquitectos, en distintas épocas y en desiguales situaciones, hubieran podido trabajar de forma similar, respecto un mismo clima, geografía, cultura y tradición, hasta alcanzar con éxito nuestra cuestionada contemporaneidad:

«[...] but beneath the surface *there is an invisible tradition, whose underlying themes replay themselves in the styles of each era.* [...] it is like a hidden spatial code which is handed on from generation to generation. [...] may be found in the work of Antoni Gaudí a century ago, only to resurface in another form in the work of José Antonio Coderch at mid-century, then to metamorphose again in architectural [...] projects of recent years [...]. [...] transmitted almost unconsciously and *which may influence ways of seeing and thinking even in an otherwise contemporary expression.* [...]».

(Curtis, 2004:7)

«[...] Durant més d'un segle, [...] l'arquitectura catalana s'ha anat entrecreuant [...] Continuament s'ha produït un entrecreuant amb influències internacionals molt diverses [...]. Però malgrat la durada del període [...] *hi ha una sèrie de filaments culturals i formals que es van trenant —apareixen i desapareixen—* en les obres de Gaudí, Jujol, Sert o Coderch [...] ressorgint en l'obra de les generacions següents. [...] [És el] *que defineix la peculiar modernitat de l'arquitectura catalana, la seva història contemporània.* [...]».

(Montaner, 2005:186)

Una visión particular de la arquitectura entendida como resultado de una continuidad histórica, que pronto hizo pensar que quizá algunos de los arquitectos que pertenecen a nuestra reciente actividad, todavía hoy podrían compartir aquella actitud poética esencialmente inventiva, con la que decía Venturi a través de sus categorías aristotélicas (Venturi, 1972), que algunos de los más célebres arquitectos de la arquitectura moderna revolucionaron la arquitectura del siglo xx. Pues en las palabras de estos célebres críticos, alejándose de cualquier interpretación estática, bien parecía anunciarse que en algunos arquitectos todavía era posible detectar la persistencia de aquella fundamental postura creativa, que advertía Aristóteles cuando decía que en la poética se imitan acciones, a pesar de que, en cada tiempo, las acciones que pudieran imitarse, en tanto que acciones de vida ligadas a su propia temporalidad, pudieran también cambiar (Aristóteles, 2004:49).

Un persistente y sospechoso interés por atender los padecimientos, costumbres y necesidades cambiantes del hombre, en relación a un clima, geografía y tradición,

que habiendo forjado verdaderos acontecimientos culturales que varían en el tiempo, hizo pensar que de comprobarse su rigor y validez, trazando alguno de los fundamentales puentes de interés por los que parece que es posible vincular la arquitectura a un pensamiento poético, quizá podría contribuir a reivindicar alguno de los esenciales caminos que aquí se considera que están siendo actualmente explorados en la arquitectura.

De hecho, es en este sentido que esta investigación pone el acento en este renovado interés por el que parece que el mundo se inclina hacia una relativamente moderna y renovada visión del paisaje; uno de los *pathos* más notables de nuestro tiempo que, paradójicamente, siendo el que aquí se intuye que con más claridad podría contribuir a la construcción de alguno de los *mythos* más representativos del particular habitar de una significativa poética en la arquitectura catalana contemporánea, también forma parte de uno de los planteamientos más cuestionados con los que actualmente convive nuestra profesión: los límites en la relación que existe entre la arquitectura y el paisaje.

Debate abierto, por tanto, al que sin duda conviene estar atentos, pues es en realidad el valor de la dilatada y fructífera relación temporal y física que establece la arquitectura con su contexto, lo que realmente como veremos más adelante se sitúa en el centro del conflicto cuando nos interrogamos sobre la importancia del paisaje en nuestra profesión.

Fructífera relación, inherente y fundamental en el proyecto de arquitectura, de la que de nuevo hoy más que nunca conviene reconsiderar, tanto como acto fundacional que la arquitectura establece con su anclaje, es decir, como acción en la que la arquitectura alcanza su mayor mérito poniendo en valor los fenómenos físicos y temporales de un lugar para devenir paisaje, como cuando el paisaje resulta ser el conocimiento esencial constitutivo de la arquitectura, es decir, cuando son sus fenómenos temporales y físicos los que construyen la arquitectura. Pues es en la comprensión de este binomio constante sobre *pathos* y *mythos* cambiantes, que determina alguna de las más profundas metáforas de la arquitectura en general, y del proyecto de arquitectura contemporáneo en particular, del cual se piensa que no solo depende la conservación de alguna de las construcciones sociales más valiosas creadas por el hombre, sino también la razón fundamental por la cual se adivina aquí que probablemente se sustentará parte del futuro e interés social que pueda tener el porvenir inmediato de nuestra profesión.

Práctica singular, compleja y llena de contradicciones, de la que cabe decir que, por lo menos en la actitud de algunos arquitectos catalanes, a pesar de la superficialidad con la que se la ha tratado durante los últimos cincuenta años, a pesar de la polémica que puedan haber suscitado sus protagonistas principales e incluso a pesar de los graves errores cometidos sin duda también en la relación arquitectura-paisaje, poéticamente, sigue camino de una nueva dimensión, ya implícita en

algunas obras que, como tratará de demostrar esta tesis, hoy en día podemos disfrutar, incluso renovándose y gozando de buena salud, creando nuevos escenarios arquitectónicos capaces de volver a generar emoción.

C. LOS CASOS DE ESTUDIO

Para profundizar en las ideas que realmente aquí se quieren explicar, se propone principalmente comparar la obra de La Ricarda de Antonio Bonet Castellana (1949-1963) y la Casa Ugalde (1951-1955) de José Antonio Coderch de Sentmenat y Manuel Valls, con el Parc Cementiri Nou d'Igualada (1985-1996) de Enric Miralles y Carme Pinós y el Parc de Pedra Tosca (1998-2004) de Rafael Aranda, Ramón Vilalta y Carme Pigem (RCR arquitectes). Un conjunto de intervenciones proyectadas, construidas y habitadas, que situándose en el marco de estudio escogido y abordando la temática propuesta para esta investigación:

1. Se ubican en franjas temporales suficientemente concretas y distanciadas como para pensar que con más certeza será posible adivinar hasta qué punto:
 - I. Algunos de nuestros arquitectos contemporáneos sostienen la misma actitud inventiva que proclamaron algunos de nuestros más celebres arquitectos modernos, pues los ejemplos escogidos permiten tanto profundizar en una posible y última expresión viva de ese espíritu transformador e inconformista que mostraron algunos de los hombres que pertenecieron al movimiento moderno, como indagar en un periodo en el que se piensa que reina una absoluta inestabilidad como consecuencia de un total abandono de estos principios.
 - II. En nuestro momento contemporáneo es posible advertir una particular actitud poética en la relación arquitectura-paisaje, pues las obras seleccionadas permiten tanto observar un periodo reciente en el que verdaderamente existieron un conjunto de estrategias creativas relacionadas con las esencias culturales de unos medios concretos, como un tiempo en el que parece que ya no es posible conseguir que estos mismos criterios se pongan al servicio de los nuevos paradigmas que reclama nuestra sociedad.
2. Sostienen una ejemplaridad suficiente como para sospechar que será posible desmitificar:
 - I. Un pensamiento poético en la arquitectura recuperando la noción clásica de Aristóteles, pues son obras reconocidas en las que parece posible advertir que, con independencia de la trayectoria anterior o posterior de sus autores, han evitado caer en fáciles mimetismos, manteniendo una verdadera actitud transformadora.

- II. La noción de paisaje en el proyecto de arquitectura, pues son ejemplos en los que se adivina la posibilidad de demostrar cómo es en realidad la estructura temporal y física del paisaje, es decir, su relación íntima con la cultura y no su simple apreciación esteticista, lo que realmente aparece en el proyecto de arquitectura como un elemento fundacional indispensable.
3. Existe suficiente información accesible como para pensar que será posible tanto realizar un trabajo de campo suficiente como para poder ejemplificar las bases teóricas que se pretenden desarrollar, como garantizar que este no repite enfoques anteriormente señalados.

D. LIMITACIONES

En toda investigación científica existen un conjunto de renunciaciones que contribuyen a abordar con éxito las hipótesis que se formulan. Es en este sentido que aquí se advierten las siguientes limitaciones:

1. Sobre el marco físico

En relación al marco de estudio en el que se pretende desarrollar esta investigación, si bien es cierto que se descubre por el especial interés que pudiera tener en relación a la construcción de una significativa poética en la arquitectura, debe quedar claro que esta tesis solo muestra una posible lectura de las muchas que pudieran darse en relación al conjunto de múltiples particularidades e influencias por las que se podría caracterizar la arquitectura que se construye en este emplazamiento. Ciertamente, no se juzga aquí qué es y qué no es arquitectura catalana, sino cómo es y cómo no debería ser una posible actitud poética en la arquitectura construida en el territorio catalán, en relación a una de sus múltiples particularidades como es el caso de la relación cultural que se establece con el paisaje.

2. Sobre los referentes artísticos

A propósito de los referentes artísticos a los que se refiere fundamentalmente el contexto temporal de la investigación, aunque adquieren cierta relevancia por ser parte del objeto de comparación que se formula en la hipótesis, debe entenderse que tan solo existe interés por profundizar en uno de los principios fundamentales de entre todos los diversos, complejos y dilatados posibles que se desprenden de los mismos. Así, debe quedar claro que aquí no se debate qué es y qué no es arquitectura moderna y mucho menos qué es y qué no es arquitectura contemporánea, sino en qué sentido podemos entender algunos aspectos de la arquitectura contemporánea, como continuidad de este espíritu inventivo respecto de los

cambios que se producen en la realidad que tanto caracterizó a la arquitectura del movimiento moderno.

3. Sobre los casos de estudio

En cuanto a los casos de estudio que principalmente han sido escogidos para llevar a cabo las comprobaciones de la presente investigación, aunque el deseo es enfocarse fundamentalmente al estudio de los aspectos de significación poética en el proyecto de arquitectura en esta relación cultural que la arquitectura establece con el paisaje, conviene advertir que si ya de por sí cualquier edificio podría ser analizado a partir de contemplar cualquier escenario de análisis posible, por lo que respecta a la dimensión significativa de la arquitectura, no solo no existen otras naturalezas distintas a la de la poética que también podrían contemplarse, sino que además es difícil establecer unos límites claros entre ellas. Así, cabe entender que no existe una fórmula clara que permita adivinar exactamente dónde empiezan o dónde acaban las categorías poéticas: los términos bajo los cuales se produce el significado estético, las estrategias retóricas: los argumentos con los que la arquitectura se convierte en verosímil, o incluso las tipologías semióticas: la forma que en las diferentes culturas ha tomado la arquitectura como *mimesis* entre el construir, el habitar y el pensar (Muntañola, 1981:69).

De hecho, es por ello que debe entenderse que solo podrá mostrarse una posible lectura poética de las muchas posibles que pudieran darse. Sin ir más lejos, es en el mismo hacer de arquitecto donde se reconoce que reside la misma dificultad de poner en valor estas tres naturalezas simultáneas que se comentan y donde se reconoce el interés precisamente de esta tesis. Pues más allá de querer proponer un catálogo de categorías, estrategias o tipologías arquitectónicas, que bien podrían motivar su correcto uso, se advierte por encima de esto la urgencia, necesidad e interés por construir un posible discurso, en el que sea factible comprobar cómo la estructura dramática que reside en un proyecto-de-arquitectura-poema, y por tanto, cómo la actitud poética que sostienen algunos arquitectos a la hora de proyectar, es lo que realmente permite construir tramas arquitectónicas en las que verdaderamente es posible mantener el arte al servicio del hombre. Algo que sin duda no ha sido demostrado en los diversos estudios a los que han sido sometidos los casos de estudio seleccionados para esta investigación, y que se intuye que podría contribuir a la comprensión de cómo poéticamente, la *mimesis* se convierte en algo activo, fecundo y productivo en el proyecto de arquitectura, reconociendo con ello un camino de profundización teórica como posibilidad de contribuir a mejorar y desmitificar nuestra señalada praxis actual.

E. METODOLOGÍA

1. Sobre el enfoque metodológico

La estrategia metodológica que se postula para esta investigación tratará de seguir fundamentalmente los siguientes pasos (ver Diagrama[01]).

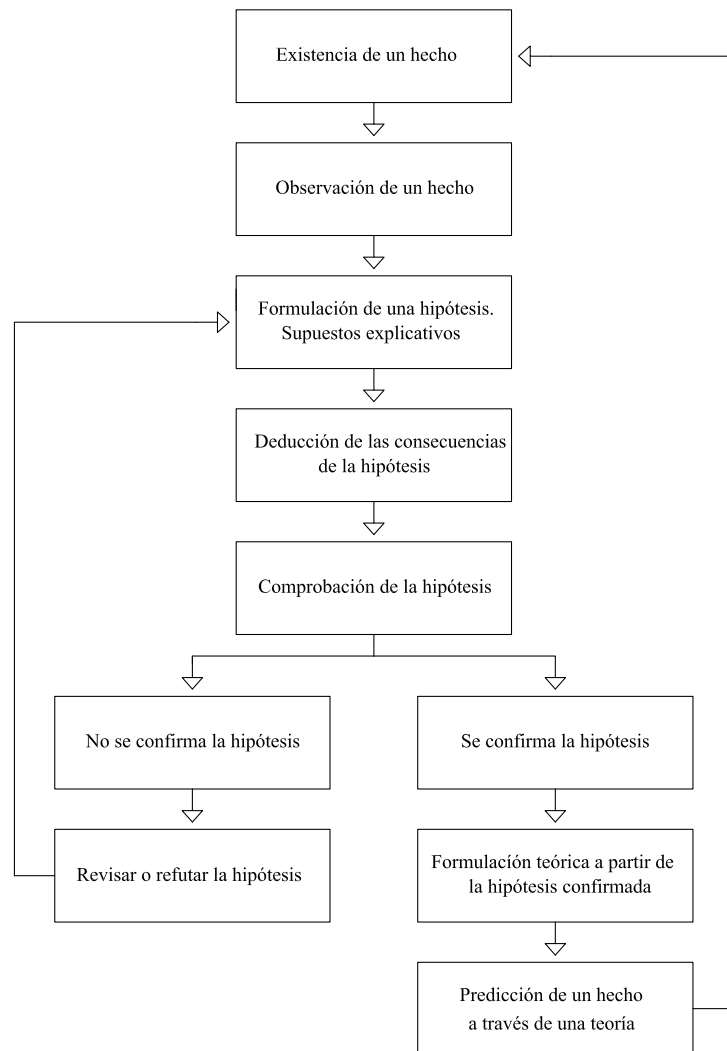


Diagrama [01]. Proceso metodológico seguido en la presente investigación.

1.1. *La observación del hecho*

En una fase preliminar, como consecuencia de la observación directa de algunos fenómenos, el autor de la tesis toma conciencia de que existe principalmente un hecho irregular, que no tiene explicación en el contexto de regularidades que sostienen las teorías aceptadas actualmente por nuestra institución (ver capítulo 1).

Los hechos iniciales observados son los siguientes:

Por un lado, entre los docentes de algunas escuelas catalanas de arquitectura y entre algunos de los más célebres arquitectos que ejercen la práctica del proyecto arquitectónico en el territorio catalán, parece que no solo no existe un interés general por hablar de las relaciones arquitectura-poética, sino que incluso en algunos casos es posible advertir algún rechazo.

Ejemplo de esto se observó directamente en el contexto de algunas entrevistas realizadas durante el desarrollo de la tesis e indirectamente en algunas correcciones de la asignatura de Proyectos arquitectónicos de la ETSAB durante los cursos 2011-2014 (ver capítulo 7. Anexos/C. Entrevistas). En cuanto a esto último, y por citar un episodio representativo, un compañero docente recriminaba la conducta de un estudiante de segundo, por el hecho de haber utilizado los términos «metáfora», «emoción» y «sorpresa» durante la descripción del trabajo que estaba presentando. El profesor sentenció la discusión afirmando que estos términos se referían a hechos muy íntimos que no debían explicarse.

Por otro lado, en el conjunto de prácticas que habitualmente quedan señaladas por el alto desinterés estético que provocan, parece fácil encontrar alguna de las trampas pseudoaristotélicas que conviven habitualmente en nuestra profesión (ver 1. Introducción/B. Enfoque de la investigación/2. Antítesis).

Al contrario de esto, alguna de las prácticas que frecuentemente son reconocidas por nuestra institución suelen ser construidas por arquitectos que, consciente o inconscientemente parece que recurren a una posible teoría aristotélica como explicación de los fenómenos que se persiguen en el proyecto arquitectónico (ver capítulo 7. Anexos/C. Entrevistas).

Se toma conciencia de la existencia del siguiente hecho irregular:

El desinterés generalizado por las relaciones arquitectura-poética que parece que existe actualmente en nuestra profesión, que hoy por hoy parece que impide abrir un debate en el que sea posible preguntarse sobre el posible valor que pudieran tener para el proyecto de arquitectura, sin duda contrasta con la identificación de las causas de alguno de los más notables errores de nuestro tiempo,

pues como mostraban las primeras páginas de esta investigación, parece fácil descubrir en la falta de dominio de este tipo de conexiones, las múltiples trampas pseudoaristotélicas en las que muchos de nuestros arquitectos suelen caer cuando ejercen su práctica.

Teniendo en cuenta que nuestras posibilidades de progreso dependen fundamentalmente de la estrecha y necesaria relación que debe existir entre la teoría y la práctica en el proyecto de arquitectura, debe decirse que parece que estamos delante de un problema considerable, pues de la misma manera que parece fácil demostrar que este tipo de conexiones no suelen interesar en el contexto teórico de nuestra profesión, también lo es que son muchas las veces que suelen darse este tipo de conexiones en el inconsciente de nuestra práctica habitual y también muchas en las que se suele caer en el error.

1.2. La formulación de la hipótesis

En una segunda fase y como consecuencia de los hechos observados se hace una explicación provisional de la irregularidad que se observa.

Se formula la siguiente proposición inicial:

La relación arquitectura-poética que el conjunto de nuestra institución esquivó y señala como culpable del desapego que vive actualmente la arquitectura contemporánea, paradójicamente podría contener las claves del proyectar que tanto reclaman nuestros arquitectos en nuestros antepasados modernos.

Para comprobar dicha proposición, una primera investigación bibliográfica y algunos otros datos observados en algunas visitas arquitectónicas realizadas señalan la posibilidad de proponer inicialmente la siguiente hipótesis:

En la arquitectura ubicada en el territorio catalán, algunos arquitectos contemporáneos comparten una actitud poética con algunos de los más célebres arquitectos que revolucionaron la arquitectura en la segunda mitad del siglo XX.

Con el fin de acotar la investigación arquitectura-poética (ver capítulo 2), se propone realizar la comprobación en relación a un fenómeno singular en la arquitectura contemporánea construida en Catalunya: la atención a la relación arquitectura-paisaje (ver capítulo 3).

Se advierte lo siguiente:

Por un lado, entre algunos de los más célebres arquitectos que ejercen la práctica del proyecto arquitectónico, se aprecia una cierta renuncia a pensar la relación arquitectura-paisaje como algo que hoy merezca una atención distinta a la que

hubiera podido dársele en otros momentos determinados de la historia (ver capítulo 7. Anexos/C. Entrevistas).

Por otro lado, se advierte que la aparición del fenómeno paisaje en nuestra contemporaneidad bien pudiera tener que ver con la reciente toma de consciencia de los límites físicos y sociales del planeta. Algunos informes recientes podrían explicar este fenómeno para nada pretérito, que cada vez más señala un cierto grado de desatención en nuestra profesión Greenpeace (2013).

Se toma consciencia de un hecho irregular:

Parece que en la relación arquitectura-paisaje pudiera haber una generalizada desatención hacia las dimensiones temporales de la noción de paisaje reduciendo el término a sus dimensiones físicas. Pensar que la relación arquitectura-paisaje pudiera ser estática desatendiendo sus dimensiones temporales, bien podría estar causando hoy cierta confusión entre los objetivos profundos de la arquitectura y las necesidades actuales de la sociedad en cuanto a sus paisajes.

Se formula la siguiente proposición inicial:

La aceptación de la temporalidad del término paisaje, en tanto que fenómeno cultural y físico de un territorio, y por tanto de la posibilidad de cambio, transformación o mutabilidad significativa del concepto, que parte de nuestra institución parece apartar de sus intereses, bien podría contener las claves del proyectar contemporáneo que tanto reclama hoy la sociedad a sus arquitectos.

Se formula finalmente la siguiente hipótesis de trabajo:

Tras una nueva investigación bibliográfica y algunos otros datos observados en distintas entrevistas y consultas realizadas con expertos en la materia, se señala la posibilidad de proponer finalmente la siguiente hipótesis de trabajo:

En la arquitectura ubicada en el territorio catalán, algunos arquitectos contemporáneos comparten una misma actitud poética con algunos de los más célebres arquitectos que revolucionaron la arquitectura en la segunda mitad del siglo XX, en relación a las dimensiones físicas y temporales del término paisaje que puede apreciarse a través de la estructura dramática contenida en sus proyectos de arquitectura.

Para comprobar la hipótesis, se escoge la obra de La Ricarda de Antonio Bonet Castellana (1949-1963) y la Casa Ugalde (1951-1955) de José Antonio Coderch de Sentmenat y Manuel Valls, y el Parc Cementiri Nou d'Igualada (1985-1996) de Enric Miralles y Carme Pinós y el Parc de Pedra Tosca (1998-2004) de Rafael Aranda, Ramón Vilalta y Carme Pigem del equipo RCR arquitectes.

1.3. La deducción de las consecuencias de la hipótesis

En una tercera fase se crea un marco teórico en el que se piensa que será posible deducir las consecuencias de las hipótesis formuladas.

Recurriendo entre otras a la bibliografía seleccionada, se hace una primera revisión sobre los campos de comprensión poética (ver capítulo 2) y paisaje (ver capítulo 3) en su relación con la arquitectura.

En cuanto a la relación poética-arquitectura se puede observar fundamentalmente lo siguiente (ver capítulo 2):

Se revela que hablar de poética, lejos de una expresión de cierto equilibrio o de un hecho exclusivo del campo de la literatura o la poesía, es hablar en general de los hechos que en general tienen que ver con la creación y, en particular, con la creación artística. En cuanto a estos procedimientos, se pone de manifiesto que existen acciones que deleitosamente transforman, instituyen e inventan, posibilitando que tiempos pasados tengan en el presente novedosas y productivas posibilidades de ser, mientras suscitan íntimos diálogos con aquellos hechos esenciales de la vida que corresponden con las necesidades cambiantes de la sociedad.

También se aclara que muchas de las lecturas posteriores al texto original de la *Poética* de Aristóteles son en realidad lo que dificulta hoy la comprensión de las ideas que fundamentalmente trató de explicar el maestro griego en su complejo compendio. Así, por ejemplo, se descubre que el interés de Aristóteles por averiguar qué medios deberían usarse para conseguir que una obra de un género determinado fuera lo más bella posible, de modo que produjera en un público general cualquiera el efecto artístico que le es propio, poco a poco fue degenerando en una inoportuna e equivocada tarea por la que, intentando descubrir cuáles tendrían que ser las exigencias exactas de un público concreto para que este mantuviera el interés en una obra concreta, se crea un conjunto de teorías pseudoaristotélicas que aún hoy acompañan nuestros días.

Queda acreditado, afortunadamente, que existen acertadas lecturas que, como la de Bernard Weinberg (2003), permiten precisamente contraponer la latosa y aceptada concepción estática desligada de toda realidad social en la que habitualmente se malinterpreta la obra de Aristóteles. Algo que permite trazar una línea de continuidad entre la comprensión de la *Poética* de Aristóteles (2004) que existe desde hace más de dos mil años, con alguna de las mejores interpretaciones posteriores como sería la de G. W. Leibniz —aquí leído a partir de la magnífica traducción de Gilles Deleuze (1989)— o las de algunos de nuestros mejores pensadores contemporáneos como son Michel Foucault (1999), Merleau-Ponty (1970) o Paul Ricoeur (1977), entre otros.

Se advierte alguna aclaratoria traducción a los arquitectos de lo que pudiera ser un pensamiento poético aplicado en la arquitectura —lamentablemente no comprendida en su totalidad pasada la segunda mitad del siglo xx— a través, por un lado, de entender la aplicación de algunas categorías asimilables a la peripecia, al reconocimiento y al lance poético en nuestra praxis y, por otro, a través de tomar consciencia sobre la necesidad de evitar cualquier intento de transposición directa de estos y otros mecanismos poéticos en nuestra profesión. Así, se observa minuciosamente que todas estas herramientas en realidad solo tienen sentido en el proyecto de arquitectura, si estas son referidas a la imitación de la acción que pone en intriga el *mythos* arquitectónico de la obra. *Mythos* aquí ni alude a una composición verbal, ni a una ficción artificiosa, sino al acto de componer una trama a través de las costumbres, padecimientos y acciones humanas que se imitan en el proyecto de arquitectura. De la misma manera, la propia actividad mimética tampoco aquí alude a una mera copia de la realidad, sino a la voluntad de ordenar, transformar y clarificar dando un nuevo sentido a la acción referida en el mismo proyecto de arquitectura.

Un intercambio sociotemporal entre la obra, el autor y el futuro lector o habitante, que podrá observarse que se produce a través de tres tiempos miméticos. El primero inaugura una especie de precomprensión. El segundo realiza una depuración inteligible de la acción que ha sido imitada. El tercero posibilita un futuro reconocimiento a través de la experiencia de un público cualquiera posibilitando la transición de un mundo prefigurado a un mundo refigurado, por mediación de un mundo configurado. Tiempos que se dan de forma simultánea y constantemente en todo proceso inventivo. Procesos que podrán entenderse más habituales de lo que se piensa en la arquitectura en general y en la arquitectura realizada en el territorio catalán en particular.

En cuanto a la relación paisaje-arquitectura se puede observar fundamentalmente lo siguiente (ver capítulo 3):

Se revela que tras el paisaje, lejos de condición física por la cual habitualmente se reduce el término, es posible comprender un testimonio vivo de las acciones que un conjunto de habitantes despliegan directa o indirectamente más o menos cerca de la ciudad o del campo, siendo a la vez una mirada que conscientemente busca en un instante acotado en el tiempo reivindicar una posible forma de apropiación de las dimensiones físicas o temporales desplegadas en un lugar determinado. Dualidad ciertamente compleja, pues se acredita que ni existe historia que pueda explicar esta definición del paisaje desde todos los tiempos, ni en los tiempos en los que sí existe persiste de forma estática una misma apropiación estética capaz de explicar las distintas proyecciones culturales que cualquier sociedad hace a lo largo de la historia en un espacio determinado.

Partiendo de la pintura oriental del siglo iv, siguiendo por la literatura occidental del siglo xiv, y pasando por los primeros encuadres del siglo xv y los primeros ensayos y el descubrimiento de nuevas bellezas territoriales en el siglo xviii, se observa que en general no fue hasta que el término paisaje se vio adjetivado por la palabra cultura a finales del siglo xix y principios del siglo xx, que el paisaje en Europa no pudo empezar a considerarse en su doble dimensión temporal y física.

Reflexiones pluridisciplinarias como las de Lewis Mumford (1945), por ejemplo, de las que sin duda de algún modo también participa su gran maestro urbanista Patrick Geddes, prestan aquí alguna pista sobre el origen de esta materia compleja. Algo que ciertamente permite conectar con claros precedentes como las teorías de Camillo Sitte (1926) o las prácticas de Rubió i Tudurí (1981), como con claras líneas de progreso como son las visiones teorizadoras de algunos de nuestros más cercanos contemporáneos, como son los casos del antropólogo Amos Rapoport (2008), el geógrafo francés Augustin Berque (1986) o nuestro reconocido arquitecto y urbanista, recientemente desaparecido, Manel Ribas Piera (1975).

Partiendo del simbolismo de Ramon Llull en el siglo xiii, siguiendo por las primeras definiciones catalanas del término en el siglo xvii, y pasando por el romanticismo friedrichiano de Modest Urgell a finales del siglo xix, por el excursionismo de la Renaixença y por las prácticas higienistas de principios del siglo xx, se observa en particular cómo la llamada del paisaje en Catalunya ha sobrellevado una transformación significativa acusada en el tiempo. Así, por ejemplo, puede observarse que, si bien en sus primeros años de existencia el término tan solo fue considerado para indicar un simple telón de fondo, en su último siglo de existencia pasó de ser considerado un conocimiento científico-cultural a formar parte posteriormente de una expresión de un ideal de ocio, para finalmente llegar a nuestros días como una preocupación ambiental.

Una transformación significativa del término paisaje que se entenderá aquí que no ha sido ajena en la arquitectura, pues se aclara que tampoco en nuestra profesión ha existido una relación con una idea de paisaje que desde su consciente nacimiento haya mantenido su razón de ser sin cambios significativos hasta nuestros días. Así, por ejemplo, podrá notarse cuán distinto pudo llegar a ser el significado del paisaje establecido en las villas romanas en tanto fecundo refugio alejado de las preocupaciones de la vida pública, en comparación al espacio exterior cubierto que en el *mas* catalán, sin modificar el tipo, conseguía abrir la arquitectura hacia el territorio dominando así sus vistas. O cuán distinto pudo llegar a ser el significado del paisaje de las villas frente al mar de la segunda mitad del siglo xx y su idea de conquista del hombre frente a la naturaleza, en comparación a la reciente toma de consciencia de los límites de nuestro planeta y consecuente aparición de una voluntad encaminada a revertir algunas lógicas heredadas de la

producción industrial, por las cuales ha sido posible reducir los últimos años el territorio a un simple objeto de consumo.

Tras una primera revisión sobre los campos comprensión poética (ver capítulo 2) y paisaje (ver capítulo 3) en su relación con la arquitectura, se deducen las principales consecuencias de la hipótesis utilizando una lógica proposicional:

Si en la arquitectura realizada en el territorio catalán, algunos arquitectos contemporáneos, en la relación que la arquitectura establece con las dimensiones temporales y físicas del paisaje, comparten una actitud poética aristotélica con algunos de los más célebres arquitectos que revolucionaron la arquitectura en la segunda mitad del siglo xx, entonces debería ser posible detectar en esos mismos arquitectos contemporáneos el mismo posicionamiento vigilante respecto de los cambios que se producen en la realidad que permiten dar respuestas inventivas a las necesidades de la sociedad. Es decir, debería ser posible observar una compartida estructura dramática contenida en el proyecto de arquitectura en la que se produce un intercambio sociotemporal entre la obra, el autor y el futuro lector o habitante.

1.4. La comprobación de la hipótesis

Deducidas las consecuencias de la hipótesis, se procede en una cuarta fase a verificar la proposición formulada en los casos de estudio seleccionados (ver capítulo 4, apartados A y B).

Las obras escogidas se abordan a través de dos grandes bloques:

En el primero (apartado A), se introducen los ejemplos procurando poner en evidencia la dimensión temporal y física donde se hallan cada una de las obras a investigar. Aquí se concentra el esfuerzo en describir los distintos tiempos vividos de cada obra, parcela y emplazamiento. Este planteamiento permite, por un lado, observar en cada ejemplo su proceso proyectual, su proceso constructivo y sus posibles transformaciones sobrevenidas a lo largo de su existencia; por otro lado, facilita en los próximos apartados validar la vigencia o advertir la obsolescencia de cada praxis en nuestros días, pues así es posible analizar en un mismo tiempo obras realmente ubicadas en tiempos distintos.

En el segundo (apartado B), a propósito de la triple *mimesis* se indaga sobre el intercambio sociotemporal entre la obra, el autor y el futuro lector o habitante a través de los tres tiempos miméticos.

En el primer instante, denominado *mimesis* I, se citan algunos fragmentos de cada proyecto que se considera que surgen con la intención consciente o inconsciente de introducir a un espectador cualquiera en el hilo narrativo de una trama que

cada arquitecto ambiciona afrontar en relación al paisaje. Una inicial precomprensión del mundo de la acción poética en la que bien pueden encontrarse unas estructuras inteligibles —que identifican un arquitecto con su lenguaje, motivos y responsabilidades—, unos recursos simbólicos —en los que se advierte cómo cada acción individual consigue legibilidad colectiva— y un carácter temporal —en el que se establece una compleja dialéctica a través de la experiencia del tiempo—.

En el segundo instante, denominado *mimesis* II, se citan algunos fragmentos que se consideran elementos que mediante una confrontación de relatos, ayudan a descubrir el grado de ficción que existe entre el conjunto de variables que componen el edificio proyectado y el conjunto de historias preexistentes que conserva el espacio construido donde se está actuando. Esto permite observar una mediación entre el antes y el después de una trama que, introduciéndose en el reino del «como si», permite explorar los límites de la metafórica relación por la que se hace factible vincular la arquitectura con el paisaje y el paisaje con la arquitectura.

En el tercer instante, denominado *mimesis* III, se citan algunos fragmentos del proyecto que se considera que permiten observar cómo la trama que sostiene el proyecto de arquitectura abandona el plano de la ficción, para reconstruir en medio de contingencias y de peripecias, y bajo la égida de la espera, el argumento de la obra a través de la experiencia de un público cualquiera.

En estos dos primeros bloques del capítulo 4 se observa lo siguiente:

En cuanto al primer bloque, se observa que por un lado, en la Casa Ugalde ha sido modificada sustancialmente la topografía de la parcela, la manera de acceder a la casa y en general el grado de edificación del emplazamiento. Por otro lado, se constata que en La Ricarda han sido realmente modificados los accesos a la finca y también el grado de edificación del emplazamiento. Finalmente, se verifica que tanto en el Parc Cementiri Nou d'Igualada como en el Parc de Pedra Tosca, tan solo han sido añadidos algunos nuevos programas alrededor de las obras que pudieran condicionar las posibles lecturas de las obras y el posible desvelamiento de sus tramas.

En cuanto al segundo bloque, se observa lo siguiente:

En las cuatro obras es posible observar una trama poética que pretende introducir a un espectador cualquiera en el hilo narrativo de un proyecto que cada arquitecto ambiciona afrontar en relación al paisaje, pudiendo observar en cada praxis una inicial precomprensión del mundo de la acción identificando unas estructuras inteligibles, unos recursos simbólicos y un carácter temporal, tal y como han sido anunciados.

En las cuatro obras es posible constatar el grado de ficción que existe entre el conjunto de variables que componen el edificio proyectado y el conjunto de historias preexistentes que conserva el espacio construido donde cada arquitecto está actuando, permitiendo observar a través de resultados significativamente distintos, unos mecanismos relacionales compartidos por los que a través de un conjunto de metáforas es posible pensar una arquitectura como paisaje y un paisaje como arquitectura. Es decir, en las cuatro obras estudiadas, es posible constatar una arquitectura que alcanza su mayor fortuna poniendo en valor los fenómenos físicos y temporales de un paisaje, como un paisaje convertido en un conocimiento esencial constitutivo de la arquitectura.

En las cuatro obras es posible observar que, cuando la trama que sostiene el proyecto de arquitectura abandona el plano de la ficción para reconstruir en medio de contingencias y de peripecias y bajo la égida de la espera el argumento de la obra a través de la experiencia de un público cualquiera, puede esta no conseguir que se experimente la misma significación efectiva, cuando bien existen cambios sustanciales en la obra o en el emplazamiento que puedan deteriorar el grado de intriga de la trama construida. Esto ocurre, sobre todo, cuando un elemento que compone la trama pueda haber sufrido cambios significativos que la obra no consigue atender, como sucede con la evolución del significado de la noción de paisaje.

Las obras analizadas constatan comprender el paisaje como un elemento afecto a su temporalidad, en cuanto a su capacidad por formular propuestas inventivas acorde a las significaciones sociales de sus tiempos. Se consigue verificar que en la arquitectura ubicada en el territorio catalán, algunos arquitectos contemporáneos comparten una misma actitud poética con algunos de los más célebres arquitectos que revolucionaron la arquitectura en la segunda mitad del siglo XX en relación a las dimensiones físicas y temporales del término paisaje.

A partir de aquí la tesis, en el último bloque del capítulo 4 (apartado C), se concentra en mostrar una serie de irregularidades sobre pretéritas regularidades, que constatan si cabe más el hecho demostrado.

1.5. La formulación teórica

En una quinta fase, considerando que la hipótesis ha recibido suficiente evidencia experimental, se desarrolla una breve teoría que sirve para explicar el fenómeno observado en la realidad a través del hecho verificado, permitiendo predecir, comprender y explicar, en cierta forma, los fenómenos estudiados de este ámbito de la realidad (ver capítulo 5. Epílogo). También se apuntan futuras líneas de investigación evidenciando las limitaciones y posibles líneas de continuidad del presente trabajo.

2. Sobre las fuentes metodológicas

Para el desarrollo de la investigación se utilizan las siguientes herramientas metodológicas:

2.1. Entrevistas

La reducida distancia temporal que existe con el objeto de estudio hace pensar en el recurso de la entrevista, como una oportunidad de acceso a un conjunto de fuentes primarias que podrían contribuir a fundamentar algunas de las observaciones iniciales de este trabajo.

I. Elección de los entrevistados

Revisando un amplio conjunto de biografías, se esboza una primera lista de posibles testimonios (ver Diagrama 2) que, con presumible posibilidad de acceso, permitan pensar que con ellos será posible aproximarse a los siguientes campos específicos de interés:

a. El estado de la cuestión

Punto de vista teórico. Se selecciona un conjunto de destacadas personalidades que, desde la arquitectura o desde la filosofía o incluso desde la misma poesía, se pueda considerar que han podido contribuir a la comprensión de la posible relación arquitectura-poética. Es el caso del Dr. Josep Muntañola (catedrático del DPA de la ETSAB), del Sr. Robert Venturi (exprofesor de la Universidad de Pensilvania, Harvard, Yale y Princeton y Premio Pritzker de arquitectura), del Dr. Xavier Rubert de Ventós (filósofo y exprofesor del DC de la ETSAB) y del Dr. Joan Margarit (poeta y excatedrático del DEASE de la ETSAB).

Temática propuesta. Se selecciona un conjunto de notables testimonios que, desde la arquitectura o desde otros campos específicos de conocimiento, se pueda considerar que han podido participar de una posible definición de paisaje en general y/o de paisaje en la arquitectura en particular. Es el caso del Dr. Elías Torres (profesor del DPA de la ETSAB), del Dr. Miquel Vidal (profesor del DUOT y del MBLandArch de la ETSAB), del Sr. Martí Franch (ingeniero técnico agrícola, arquitecto del paisaje y Premio Rosa Barba 2013), del Sr. Lluís Millet Serra (exprofesor del DUOT de la ETSAB), del Dr. Llorenç Soldevila (catedrático de Literatura y paisaje de la UdV), del Dr. Jordi Pigem (filósofo y escritor especialista en las relaciones cultura-naturaleza), del Dr. Joan Nogué (catedrático de Geografía humana de la UdG y director del Observatori del Paisatge de Catalunya de Olot) y del Dr. Francesc Fontbona (filósofo y director de la Unitat Gràfica de la Biblioteca de Catalunya de Barcelona).

b. El contexto

Marco escogido. Se seleccionan un conjunto de destacados arquitectos, ampliamente reconocidos por su actividad académica y/o práctica arquitectónica, en los que sea posible pensar que han podido participar de la arquitectura en Catalunya desde la segunda mitad del siglo xx. Es el caso del Sr. Federico Correa (excatadrático del DPA de la ETSAB y cofundador de Correa & Milà Asociados), del Dr. Oriol Bohigas (exdirector de la ETSAB y cofundador de MBM arquitectes), del Dr. Carles Ferrater (catedrático del DPA de la ETSAB y cofundador de la oficina OAB), del Sr. Lluís Clotet (exprofesor del DPA de la ETSAB y cofundador del Estudio PER), del Sr. Ricardo Bofill (fundador del Taller de Arquitectura), del Sr. Josep Llinàs (exprofesor del DPA de la ETSAB y fundador del estudio Josep Llinàs Carmona) y de los doctores Albert Viaplana y Helio Piñón (ambos excatadráticos del DPA de la ETSAB y cofundadores del estudio Viaplana & Piñón arquitectos).

c. Los casos de estudio

Autores de las obras. Se intenta seleccionar a los autores de las obras objeto de estudio, asumiendo que cuando esto no sea posible, se recurrirá a las personas consideradas más cercanas, como son alguno de sus coautores, colaboradores habituales o familiares más próximos. Es el caso del Sr. Rafael Aranda (RCR arquitectes), de la Sra. Carme Pinós (Estudio Pinós), de la Sra. Benedetta Tagliabue (Miralles-Tagliabue EMBT), de la Sra. Eva Prats (colaboradora en el proyecto del Parc Cementiri Nou d'Igualada), del Sr. Josep Moix (ejecución de la jardinería del Parc Cementiri Nou d'Igualada), del Sr. Esteve Miret (ejecución de la metalistería del Parc Cementiri Nou d'Igualada), del Sr. Alberto Noguerol (titular del concurso del Parc Cementiri Nou d'Igualada), de la Sra. Victòria Giró (colaboradora en el concurso del Parc Cementiri Nou d'Igualada), del Sr. Joan Callís (colaborador en el proyecto del Parc Cementiri Nou d'Igualada), del Sr. Pepe Coderch (hijo de J.A. Coderch) y de la Sra. Victòria Bonet (hija de Antonio Bonet).

Habitantes de las obras construidas. Se intenta seleccionar tanto a los habitantes originales de las obras como a alguno de sus actuales usuarios, aceptando que cuando esto no sea posible, se recurrirá a los testimonios más próximos que muestran disponibilidad para participar. Es el caso de la Sra. Marita Gomis (hija y representante de la familia Gomis Bertrand de La Ricarda), del Sr. Ferran Amat (actual propietario de la Casa Ugalde), del Sr. Carles Crespo (arquitecto municipal del Ajuntament d'Igualada), de la Sra. Teresa Amat Planchat (coordinadora del Parc de Pedra Tosca) y del Sr. Ernest Oliveras (arquitecto municipal del Ajuntament de Les Preses).

Conjunto de expertos. Se intenta seleccionar algunos testimonios que se pueda considerar que han podido investigar en general a los autores de las obras o en particular a las obras objeto de estudio. Es el caso del Dr. Rafael Díez (profesor del DPA de la ETSAB y autor de la tesis *Coderch: variaciones sobre una casa*), del Dr. Juan Fernando Rodenas (profesor de la URV y autor de la tesis *Antonio Bonet. Poblado Hifrensa (1967-1975)*), del Sr. Nahum Villèlia (hijo del escultor Moisés Villèlia), del Dr. Carles Fochs (excatedrático de la ETSAB y exdirector del Arxiu Coderch) y del Dr. Fernando Álvarez Prozorovich (profesor del DC de la ETSAB y coautor de la restauración de La Ricarda).

II. Determinación del tipo de entrevista

Durante la preparación de las entrevistas se hacen las siguientes observaciones:

Se entiende que el hecho de limitar el número máximo de testimonios escogidos en relación a la voluntad de no sobrepasar desmesuradamente los objetivos depositados en el uso de este recurso metodológico, eliminará la posibilidad de obtener datos que precisarán de una cierta representatividad para ser verificados.

Se aprecia la posibilidad de entrecruzar alguno de los posibles cuerpos de interrogación que podrían haber sido previstos inicialmente para un único grupo de testimonios (ver Diagrama [02]), pues se adivina que muchas de las biografías comparten campos de interés con otros grupos de selección.

Se toma consciencia de que el hecho de realizar las entrevistas en los primeros años de investigación, muy probablemente hará perder la oportunidad de indagar en enunciados que más adelante pudieran también servir para el desarrollo de la tesis.

Por ello, se determina plantear un tipo de entrevista basado en las siguientes características:

Con un cuerpo de interrogación con objetivos cualitativos, es decir, que sobre todo permita formular un conjunto de preguntas acorde con el interés específico de cada uno de los testimonios, en relación a los temas que se querían tratar, y que no limite las entrevistas a la repetición de una misma batería de preguntas a cada uno de los entrevistados.

Con un formato que no sea excesivamente estructurado, es decir, partiendo inicialmente de un pequeño guion en el que, en la mayoría de los casos, solo aparezca la información relevante que se quiere tratar, sin negarse a la oportunidad de explorar áreas de conocimiento inesperadas que pudieran surgir espontáneamente durante el transcurso de las entrevistas y sin tener la obligación de ceñirse estrictamente a un cuerpo interrogativo predeterminado.

TESTIMONIO PROPUESTO	CAMPO DE INTERÉS		
	ESTADO DE LA CUESTIÓN	CONTEXTO	CASOS DE ESTUDIO
Alberto Noguero			●
Albert Viaplana		●	
Benedetta Tagliabue		○	●
Carles Crespo			●
Carles Ferrater	○	●	○
Carles Fochs			●
Carme Pinós		○	●
Elias Torres	○	●	
Ernest Oliveras			●
Esteve Miret			●
Eva Prats		○	●
Federico Correa		●	○
Fernando Álvarez Prozorovich		○	●
Ferran Amat			●
Francesc Fontbona	●		
Helio Piñón	●	●	○
Joan Callís			●
Joan Margarit	●	○	○
Joan Nogué			●
Jordi Pigem	●		
Josep Llinàs		●	○
Josep Miàs			●
Josep Moix			●
Josep Muntañola	●	●	●
Juan Fernando Rodenas			●
Llorenç Soldevila	●		
Lluís Clotet		●	○
Lluís Millet	●	●	
Marita Gomis			●
Martí Franch	●	●	
Miquel Vidal	●	●	
Nahum Villèlia			●
Oriol Bohigas	○	●	
Pepe Coderch			●
Rafael Aranda		○	●
Rafael Diez			●
Ricardo Bofill	●	●	
Robert Venturi	●		
Teresa Amat			●
Victòria Bonet			●
Victòria Giró			●
Xavier Rubert de Ventós	●	●	

● Campo de interés abaricable de forma principal.

○ Campo de interés abaricable de forma secundaria.

Nombre Testimonio propuesto inicialmente.

Nombre Testimonio añadido como consecuencia de algunas entrevistas.

Nombre Testimonio descartado finalmente.

Diagrama [02]. Campo de interés abaricable que se sospecha en los entrevistados seleccionados.

Con un formato de respuestas abiertas, es decir, permitiendo a los entrevistados dar las respuestas que consideraran más adecuadas, fomentando el debate en el intercambio informativo y evitando, en la medida de lo posible, emboscadas intelectuales que pudieran crear situaciones que impidieran la observación de las reacciones de los testimonios invitados a participar.

Con una limitación temporal suficiente, es decir, que sin abusar del tiempo que amablemente prestan los entrevistados al autor de esta tesis, sea suficiente como

para poder abordar las cuestiones de interés que aquí se plantean. En este sentido, siguiendo los consejos de algunos compañeros doctorandos que también han utilizado el recurso de la entrevista en su trabajo de investigación, se plantean inicialmente encuentros de no más de 60 minutos.

III. Preparación de las entrevistas

Para la elaboración del guion de las entrevistas se siguen los siguientes pasos:

Se toma la decisión de preparar los encuentros antes de la definitiva confirmación de la posibilidad de celebrar todos los encuentros. Esto supone una ventaja y un inconveniente: la posibilidad de celebrar inmediatamente una entrevista si fuera absolutamente necesario y el riesgo de elaborar un trabajo que pudiera no ver la luz finalmente. La segunda opción ocurrió en muy pocas ocasiones.

En general, se hace una revisión bibliográfica de los textos escritos por los entrevistados escogidos, y en particular, de los textos en los que los entrevistados pudieran haber tratado cuestiones parecidas a las que se planteaba abordar. Con esta acción, por un lado se intenta confirmar el interés del testimonio escogido en relación a los cuerpos de interrogación previstos, y por otro se procura prevenirse de caer en el posible error de repetir enunciados excesivamente tratados por el testimonio.

Acorde con el interés suscitado por cada entrevistado, se elaboran unos guiones provisionales de las entrevistas y se procede a concertar una cita con los posibles testimonios tratando de encontrar el día, lugar o medio de encuentro más adecuado para cada una de las reuniones.

Acontece lo siguiente:

Prácticamente la totalidad de los testimonios contactados aceptan participar de la entrevista, proponiendo un lugar tranquilo para tener el encuentro. Es habitual que este espacio fuera el lugar corriente de trabajo o incluso en algunos casos el mismo hogar de los entrevistados.

En algunos casos, para propiciar el intercambio informativo, se tiene que recurrir a recursos metodológicos alternativos en relación al deseo inicial planteado por el autor de la tesis. De los planteamientos posibles que se proponen, se aceptan los siguientes: realizar la entrevista por Internet a través de videoconferencias utilizando el programa Skype (Jordi Pigem), a través de conversación telefónica (Josep Moix), a través de conversación informal (Teresa Amat, Marita Gomis, Elías Torres, Helio Piñón, Pepe Coderch, Victòria Bonet, Rafael Díez, Juan Fernando Rodenas, Josep Muntañola y Ferran Amat) y, a través incluso, del intercambio de correos electrónicos (Lluís Clotet, Ferran Amat, Marita Gomis y Pepe Coderch).

En otros casos, por varios motivos ajenos al autor de la tesis, se decide abandonar definitivamente el interés por entrevistar a algunos testimonios (Robert Venturi, Albert Viaplana, Ricardo Bofill y Josep Miàs). En los casos de Robert Venturi, Ricardo Bofill y Josep Miàs resulta finalmente imposible establecer contacto directo con ellos. En el caso de Albert Viaplana, se consigue contactar con su hijo, pero este argumenta un reciente desinterés general por conceder entrevistas en el despacho, solicitando en cualquier caso el guion de la misma y enviando como alternativa un pequeño escrito de su padre, ciertamente enigmático, relacionado con la primera y última página de la tesis doctoral que leyó en 1980 con el título *La Arquitectura de la experiencia*. Durante el desarrollo de la tesis, Albert Viaplana (2014) y Robert Venturi (2018) fallecieron.

Para remediar esto, en cierta medida, se propone aportar como fundamento de otras observaciones algunas exégesis realizadas por el autor de la tesis, en relación a algunas conferencias consideradas de interés, pronunciadas por o sobre alguno de los testimonios preseleccionados. Es el caso de una entrevista realizada a Helio Piñón y Albert Viaplana en 1990, emitida por TVE2, y una conferencia impartida por Enric Miralles en el Southern California Institute of Architecture en 1989.

A todo esto, cabe decir que algunas entrevistas se proponen como resultado de recomendaciones producidas en otros encuentros (ver Diagrama 02). Carme Pinós, por ejemplo, propone a Carles Crespo. Carles Crespo, en su caso, aconseja a Alberto Noguerol y a Victòria Giró. Benedetta Tagliabue, por su parte, sugiere a Esteve Miret, Josep Moix y Josep Miàs. Otras entrevistas surgen como aprovechamiento de algunas visitas a determinados archivos. El encuentro con Pepe Coderch se produce, por ejemplo, como resultado de la visita al cerrado Arxiu Coderch de Sant Cugat. Otras entrevistas surgen como resultado de haber asistido a algunas ponencias. El encuentro con Victòria Bonet, por ejemplo, se produce dentro del marco del II Cicle de Diàlegs Tècnics sobre Patrimoni Arquitectònic: Restauració de la casa «La Ricarda», organizado por la Agrupació d'Arquitectes per a la Defensa i la Intervenció en el Patrimoni Arquitectònic (AADIPA) el 11 de febrero de 2013.

IV. El desarrollo de las entrevistas

Para el desarrollo de las entrevistas se toman las siguientes precauciones:

Para no perder el valor de la espontaneidad de las respuestas, se decide no enviar previamente el guion de la entrevista a no ser que este sea solicitado antes de celebrar el encuentro. Solo piden el guion anticipadamente: Elías Torres, Eva Prats, Fernando Álvarez Prozorovich, Helio Piñón, Albert Viaplana, Marita Gomis y Lluís Clotet.

Para no perder detalles y desacelerar el ritmo de las conversaciones, el contenido íntegro de los encuentros se registra mediante la utilización de una grabadora de voz digital de la casa Sony, modelo ICD-P620. Muestran rechazo a ser grabados: Helio Piñón y Marita Gomis. En estos casos, como alternativa, se toman apuntes y notas mediante un bloc de dibujo de 21 x 14,5 cm y un lápiz de minas.

La idea es intentar formular todas las preguntas que derivan de los guiones previstos, pero según el tipo de respuestas, o se varía el orden o se incluyen y formulan otras preguntas que puedan completar el conjunto de las intenciones de la entrevista. En este sentido, por ejemplo, la introducción muchas veces se deja abierta, a la espera de poder observar las primeras impresiones del entrevistado.

Una vez finalizada la entrevista, se hace una primera transcripción literal de las respuestas. La duración suele ser de, al menos, cinco veces el tiempo del encuentro con el entrevistado. Para esta acción se pide colaboración a la estudiante de filología catalana Gemma Munné. Una vez hecha la transcripción, el autor de la tesis corrige el texto literal para intentar convertir el lenguaje oral en escrito, procurando no cambiar el sentido estricto de las palabras. Acto seguido, el texto corregido se envía al entrevistado para que este pueda completar o matizar las respuestas según considere. En algunas ocasiones los entrevistados hacen algunas notas aclaratorias. En otras, los entrevistados confían en la transcripción realizada por el entrevistador. Este es el caso de Benedetta Tagliabue, Carles Crespo, Carles Ferrater, Carme Pinós, Ernest Oliveres, Eva Prats, Federico Correa, Jordi Pigem, Pep Llinàs, Lluís Millet, Marita Gomis, Martí Franch, Miquel Vidal, Rafael Aranda y Xavier Rubert de Ventós. Finalmente, se revisan los comentarios de los entrevistados, de manera que la inclusión de los mismos no introduzca sesgos en las respuestas que puedan manipular el sentido fundamental de las respuestas, y se envía una copia definitiva a todas las partes dando el documento por acabado.

Al final de la tesis, constituyendo el valor real de esta tarea, se incluyen en un anexo aquellas transcripciones consideradas más relevantes en relación a los objetivos depositados en este recurso metodológico (ver capítulo 7. Anexos/C. Entrevistas).

2.2. Bibliografía específica

El acreditable valor de la bibliografía publicada que existe en relación a los campos de conocimiento que corresponden con el objeto de estudio de la presente investigación, planteó revisar esta fuente documental, tanto para comprobar la existencia de posibles parecidos planteamientos investigados, como para tratar de construir un marco teórico suficiente como para poder llegar a deducir las consecuencias de las hipótesis formuladas.

I. Sobre la investigación bibliográfica realizada

En las primeras aproximaciones a la investigación, se decidió hacer algunas búsquedas bibliográficas generales a través de los catálogos digitales que hoy en día existen disponibles a través de Internet en casi todas las páginas web de la mayoría de las bibliotecas especializadas.

Las primeras búsquedas, fundamentalmente se hicieron en los catálogos de las bibliotecas de la UPC, utilizando como palabras clave combinaciones, por ejemplo, como «poética *and* arquitectura» o «arquitectura *and* paisaje», entre muchas otras. Luego, estas y otras búsquedas se ampliaron a otros catálogos como por ejemplo los del Catàleg Col·lectiu de les Universitats de Catalunya (CCUC).

Los primeros resultados fueron bastante reveladores:

En el caso de las búsquedas «poética *and* arquitectura», por ejemplo, se produjeron 35 resultados, de los cuales, tan solo 8 documentos —7 tesis doctorales realizadas entre 1987 y 2014 y 1 libro— realmente mostraban cierta voluntad por abordar el término poética en un sentido aristotélico relacionándolo con la arquitectura

Por lo que respecta a las búsquedas «arquitectura *and* paisaje», se produjeron en cambio 237 entradas, de las cuales, solo 23 de las 237 fueron escritas antes de los años noventa, y solo 21 de las 237 tenían un enfoque relacionado con el proyecto de arquitectura o por lo menos no tenían un enfoque claramente dirigido al arte de la jardinería o del diseño del espacio público, como sucedía con el resto.

Por un lado, esto permitió tomar consciencia de que las relaciones arquitectura-poética, tal y como se hubiera podido deducir de algunas entrevistas realizadas, no era algo que habría creado un fondo documental extenso. Por otro lado, se advirtió que, si el paisaje realmente estaba teniendo en los últimos años un soporte documental amplio desde la arquitectura, este no podía atribuirse a una preocupación por el paisaje en el proyecto de arquitectura en particular, sino más bien por el paisaje en la arquitectura del espacio público en general.

Esto empezaba a dar alguna explicación de los porqués de algunas tensiones aparecidas en las entrevistas cuando se preguntaba a algún proyectista sobre las relaciones arquitectura-poética o cuando se interrogaba por las conexiones arquitectura-paisaje. En el primer caso, la falta documental parecía corresponder con el hecho habitual de encontrar testimonios que no entendían el sentido aristotélico de la relación arquitectura-poética; en el segundo caso, la reciente avalancha documental parecía concordar con el común pensamiento generalizado, en el que la especialización en materia de paisaje podría estar sustituyendo esta materia compleja del área de conocimiento del proyecto arquitectónico.

Dejando estas observaciones anotadas para retomarlas más adelante, se empezó a revisar algunos de los textos encontrados en los buscadores, con el fin de comprobar los enfoques seguidos y averiguar las fuentes que comúnmente se utilizaban. Aquí se realizó un examen bibliográfico extenso sobre algunas tesis leídas, libros o artículos escritos sobre el objeto de estudio, y se empezó a realizar un fichero de lectura en relación a estas y otras consultas posteriores.

Pronto se pudo advertir que sería posible afirmar que en esta tesis doctoral existía la posibilidad de hacer una contribución específica en cuanto al proceso creativo del proyecto de arquitectura en el espacio poético catalán, pues se podía comprobar que la bibliografía existente sobre el objeto de estudio, o bien profundizaba específicamente en aspectos teóricos de pensamiento no aplicados directamente al campo de la arquitectura, o bien los que llegaban a relacionar estos aspectos teóricos con la arquitectura tenían más una misión de anunciar un conjunto de argumentos que permitieran este tipo de relaciones, que no un análisis profundo de la estructura de significado de los mismos en el proyecto de arquitectura en general y en el proyecto de arquitectura catalán contemporáneo en particular.

Hechas estas primeras comprobaciones, entrecruzando bibliografías, escuchando los consejos de algunos expertos consultados y realizando algunas lecturas estructurales en paralelo, poco a poco se fue acotando un listado bibliográfico en el que quedaron señaladas las fuentes primarias u originales existentes que se consideraron fundamentales para el presente trabajo de investigación.

II. Sobre la bibliografía consultada

La bibliografía consultada se dividió fundamentalmente en cuatro campos de conocimiento (ver capítulo 6. Bibliografía):

a. Teorías de pensamiento

En este espacio, en general, se ubicaron algunos de los principales documentos que permiten formular una posible teoría poética aristotélica. Destaca, por ejemplo, la obra de Bernard Weinberg (2003) —trazada a través de la obra de Heidegger (2002)—, pues es precisamente la visión crítica de su principal texto lo que permite realmente contraponer la latosa y aceptada concepción estática desligada de toda realidad social en la que habitualmente se malinterpreta la obra de Aristóteles. Algo que sin duda aquí no pasa desapercibido, pues es lo que se considera que precisamente permite trazar una línea de continuidad entre la comprensión de la *Poética* de Aristóteles (2004) que existe desde hace más de dos mil años, con alguna de las mejores interpretaciones posteriores como sería la de G.W. Leibniz —aquí leído a partir de la magnífica traducción de Gilles Deleuze (1989)— o las de alguno de nuestros mejores pensadores contemporáneos como

son Michel Foucault (1999), Merleau-Ponty (1970) o Paul Ricoeur (1977), entre otros.

b. Teorías sobre paisaje

En esta sección se encuentra una relación de algunos de los principales textos que permiten aproximarse a la condición cultural del paisaje que aquí se quiere explicar. Sin duda alcanzan importancia textos como el de Lewis Mumford (1945), por ejemplo, pues son sus reflexiones pluridisciplinares, de las que sin duda de algún modo también participa su gran maestro urbanista Patrick Geddes, las que más directamente nos dan alguna pista sobre el origen de esta materia compleja. Algo que ciertamente permite conectar, tanto con claros precedentes como las teorías de Camillo Sitte (1926) o las prácticas de Rubió i Tudurí (1981), como con claras líneas de progreso como son las visiones teorizadoras de algunos de nuestros más cercanos contemporáneos, como son los casos del antropólogo Amos Rapoport (2003), el geógrafo francés Augustin Berque (1986) o nuestro reconocido arquitecto y urbanista, recientemente desaparecido, Manel Ribas Piera (1975).

c. Teorías sobre arquitectura

En este apartado, se localizan algunos de los principales textos que permiten aproximarse a un pensamiento poético aristotélico en la arquitectura. Es en este sentido que cabe advertir aquí la importancia que adquiere el famoso texto de Robert Venturi (1972), en el que se traduce para los arquitectos alguno de los fundamentales conceptos de una posible poética arquitectónica, como bien demostraron las descripciones posteriores de Josep Muntanola (1981). De hecho, no solo fue en este documento donde por primera vez se establecieron este tipo de conexiones, sino que también es este hecho el que permite entender todo aquel conjunto de manifestaciones a favor de una arquitectura compleja, que tanto advirtieron arquitectos como F. L. Wright (1970), L. Khan (1944) o A. Aalto (1977) en la segunda mitad del siglo xx y que de algún modo tanto se esforzaron en describir posteriormente teóricos como Christian Norberg-Schulz (2005) a través de Siegfried Giedion (1978), o Keneth Frampton (1985) a través de Gottfried Semper (1989).

d. Casos de estudio

En relación a este capítulo, se cita un amplio conjunto de textos que permiten tanto aproximarse a los autores de los casos de estudio escogidos, como a las propias obras seleccionadas. Aquí cogen especial relevancia, aquellos textos que permiten acercarse a la actitud de algunos autores a través de su propia voz; por ejemplo, los textos *No son genios lo que necesitamos ahora* de Coderch, *És això de Jujol?* de Enric Miralles o *L'arquitectura del volcànic* de Rafael Aranda. También

aquellas monografías que posibilitan la revisión de la obra completa de los autores seleccionados; por ejemplo, *La Obra De Antonio Bonet* de Federico Ortiz y Miguel Baldellou, *J.A. Coderch De Sentmenat 1913-1984* de Carles Fochs o *Enric Miralles: obra completa* de Juan José Lahuerta. O aquellos estudios que facilitan el acceso al conocimiento de los detalles de algunas de las obras que se quieren analizar y que contribuyen a demostrar que estas prácticas no han sido estudiadas desde el punto de vista teórico que sostiene la presente investigación; por ejemplo, *La Ricarda: Antonio Bonet* de Fernando Álvarez, Felipe Pich-Aguilera y Jordi Roig, *Coderch: Casa Ugalde* de Josep M.ª Montaner o *Igalada Cemetery: Enric Miralles and Carme Pinós* de Anatxu Zabalbeascoa.

2.3. *Visitas de obras*

La posibilidad real de acceso al conjunto de casos de estudio seleccionados, y la convicción de que la experiencia de la arquitectura es algo insustituible y necesario para el conocimiento de la misma, hicieron pensar en la visita como una herramienta fundamental para el análisis de las obras arquitectónicas.

I. Preparación de las visitas

Para aprovechar al máximo este recurso metodológico se determinó en la medida de lo posible adquirir previamente una serie de conocimientos:

Primero se hicieron algunas lecturas relacionadas directa o indirectamente con los autores o con las obras objeto de investigación (ver capítulo 6. Bibliografía/d. Casos de estudio). Se citan aquí algunos de los principales documentos consultados antes de realizar las visitas:

La Ricarda, Antonio Bonet Castellana:

— Álvarez, F., Pich-Aguilera, F., & Roig, J. (1996). *La Ricarda: Antoni Bonet*. Barcelona: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya.

— Álvarez, F., & Roig, J. (2005). La Ricarda (Antonio Bonet Castellana, 1949-1963). *Tectónica: Monografías de Arquitectura, Tecnología y Construcción*, 2005(18).

— Ortiz, F.F., & Baldellou, M.Á. (1978). *La Obra De Antonio Bonet*. Buenos Aires: Summa.

La Casa Ugalde, José Antonio Coderch:

— Díez Barreñada, R., & Fundación Caja de Arquitectos (2003). *Coderch: Variaciones Sobre Una Casa*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.

— Fochs, C. (1989). *J. A. Coderch de Sentmenat 1913-1984*. Barcelona: Gustavo Gili.

— Montaner, J. M. (1998). *Coderch casa Ugalde house*. Barcelona: COAC.

Parc Cementiri Nou d'Igualada, Enric Miralles y Carme Pinós:

— AA.VV. (1996). *Enric Miralles: Obra completa*. Madrid: Electa.

— AA.VV. (2002). *Enric Miralles: 1983-2000*. Madrid: El Croquis.

— Zabalbeascoa, A. (1996). *Igualada Cemetery: Enric Miralles and Carme Pinós*. Londres: Phaidon.

Parc de Pedra Tosca, Rafael Aranda, Carme Pigem y Ramón Vilalta:

— AA.VV. (2004). *RCR Aranda Pigem Vilalta Arquitectes: Entre la Abstracción y la naturaleza*. Barcelona: Gustavo Gili.

— AA.VV. (2008). *RCR ARQUITECTES: 2003-2007*. Madrid: El Croquis.

— Aranda, R. (1999). *Exfoliacions 1988-1999: Aranda, Pigem, Vilalta, Arquitectes*. Olot: Museu Comarcal de la Garrotxa, Fundació Caixa de Girona.

Segundo, se hicieron algunas visitas relacionadas directa o indirectamente con los autores o con las obras objeto de investigación. Se citan aquí las más destacables que se hicieron durante el desarrollo de la investigación:

De Antonio Bonet Castellana se visitaron los Apartamentos Chipre, Madrid, Reus y Cala Viña, el Canódromo de la Meridiana, la Casa Rubio, el Edificio Mediterráneo, el Poblado Hifrensa y el estudio del arquitecto de la planta baja de la calle Cavallers.

De José Antonio Coderch se visitaron la Casa Senillosa, la Casa Catasús, el edificio de viviendas en la calle Johann Sebastian Bach, la Casa Luque, las viviendas La Barceloneta, las Cocheras de Sarrià, los Edificios Trade, el Real Club de Golf El Prat, la casa del propio arquitecto en la Plaza Calvó y evidentemente, el edificio de ampliación de la ETSAB.

De Enric Miralles se visitaron el Puente industrial para mercancías y servicios para Camy-Nestlé, el Instituto La Llauna, el antiguo Centro Cívico en Hostalets de Balenyà, el Polideportivo de Huesca, las instalaciones para el tiro con arco, las cubiertas del Paseo Icaria, el Mercado de Sta. Caterina, la Biblioteca Pública de

Palafolls, el Parque Diagonal Mar, el Parlamento de Edimburgo y la Torre del Gas.

De Aranda, Pigem y Vilalta se visitaron la Biblioteca Joan Oliver, el Pabellón 2x1, el Edificio de oficinas Plaza Europa, las Bodegas Bell Lloc, el Espai Barberí, el Pabellón de acceso a la Fageda d'en Jordà, el Pabellón del Baño, el Puente La Lira, el Restaurante, Pabellones y Edificio de banquetes Les Cols y el Estadio de Atletismo y el Espacio urbano volcánico de Olot.

En cuanto a las visitas más destacables relacionadas directa o indirectamente con los casos de estudio seleccionados, se hicieron las siguientes:

A nivel nacional podrían citarse, por ejemplo, la Cripta Güell y el Park Güell de Antoni Gaudí, la Casa Planelles y el Mas Bofarull de Jujol, la Casa Bloc y el Taller de Miró en Mallorca de Josep Lluís Sert, los apartamentos en Torredembarra de Josep M.^a Sostres, la Casa Vilavecchia y el Museo Episcopal de Federico Correa, la ampliación del Cementerio de Sant Pere en Badalona y el Centre d'Art Santa Mònica de Viaplana-Piñón, el Barrio Gaudí de Reus y La Muralla Roja de Calpe de Ricardo Bofill, la Fundación Alicia y el Depósito de Aguas de Lluís Clotet, los teatros La Atlántida y Metropól de Josep Llinàs, el CEIP Lluís Vives y el IES La Serra de Carme Pinós, y el Palau Balaguer y el edificio de viviendas 111 de Ricardo Flores y Eva Prats.

A nivel internacional podrían citarse, por ejemplo, la Casa del Chá y las Piscinas de Matosinhos de Alvaro Siza, el Monasterio de La Tourette y la Capilla de Ronchamp de Le Corbusier, el Cementerio y la Biblioteca de Estocolmo de Asplund, el Sanatorio Antituberculoso de Paimio y la Iglesia de Imatra de Alvar Aalto, la Capilla de la Resurrección y la Iglesia Markuskyrkan de Lewerentz, y las oficinas Olivetti y el Cementerio de Brion de Carlo Scarpa.

Y tercero, a través de consultas a archivos oficiales, se intentó recopilar una documentación original suficiente, tanto para poder acompañar las visitas de un conjunto documental que facilitara la comprensión de las obras, como para poder pensar que con ello sería posible llevar a cabo un pequeño análisis previo a las visitas a realizar.

II. Las visitas

Siguiendo estos pasos y tras realizar una primera visita a la Casa Ugalde, la Casa La Ricarda, el Parc Cementiri Nou d'Igualada y el Parc de Pedra Tosca, se observaron las siguientes dificultades:

Se detectaron algunas incongruencias documentales, en las que puntualmente las diferencias entre lo construido y lo proyectado dificultaban la comprensión actual de las obras.

Se advirtió que la documentación existente, en algunos casos o bien era insuficiente o bien era inadecuada para poder explicar algunas de las primeras conclusiones advertidas en las visitas.

Se determinó lo siguiente:

Recurrir al dibujo, como aproximación rigurosa al objeto construido, como soporte fundamental de la experiencia, pero sobre todo aquí, como una base documental más, del punto de vista a tratar en determinados pasajes de la tesis, pues el objeto del dibujo en esta investigación no es el de «dibujar la tesis», sino el de poder contar con una herramienta por la cual facilitar, entre otras cosas, el acercamiento a las cuestiones particularmente investigadas.

III. Los dibujos

Para realizar los dibujos fue necesario acudir de nuevo a las obras, tomar fotografías, medidas y apuntes interpretativos e introducir finalmente los datos obtenidos a los programas de diseño vectorial utilizados. Para ello, al inicial equipo de trabajo formado por un conjunto de planos, una cámara fotográfica digital Panasonic DMC LX5 y un bloc de dibujo de 21 x 14,5 cm con lápiz de minas 4b, se le añadió una pequeña cinta métrica de 5 m y un medidor láser HILTI PD 42.

Algunos planos originales obtenidos en archivos oficiales y algunas bases informáticas prestadas al autor de la tesis u obtenidas a través del Institut Cartogràfic i Geològic de Catalunya (ICGC), facilitaron el levantamiento y vectorización de los dibujos.

Respecto a la Casa Ugalde, el Sr. Ferran Amat prestó, por ejemplo, un archivo en formato PDF con el estado actual de la topografía y un archivo CAD con un levantamiento en planta, alzado y sección sin emplazamiento, realizado en 1998 por el Sr. Jordi Tió bajo el encargo de la familia Misol. A propósito de la Casa La Ricarda, el Sr. Jordi Roig (coautor de la restauración de la obra de Bonet) prestó un archivo CAD con un levantamiento en planta y alzado sin emplazamiento y sin mobiliario utilizado para la restauración de 1997. En relación al

Parc Cementeri Nou d'Igualada, el Sr. Carles Crespo prestó un archivo CAD con un levantamiento topográfico en planta y sin emplazamiento realizado recientemente. En cuanto al Parc de Pedra Tosca, el Sr. Rafael Aranda prestó una amplia documentación en formato PDF que correspondía prácticamente con la realidad construida.

En tanto que se advirtió que serían varias las visitas necesarias para dar fin a estos trabajos, se pensó en no concentrar las mismas en un tiempo y estación determinados, pues se vio la oportunidad de aprovechar estas jornadas para ir conociendo mejor los contextos de las obras y tener la oportunidad de comprobar las hipótesis que se iban formulando durante el dilatado proceso de la investigación.

Aunque en general los dibujos se pueden consultar realizando una lectura general de la tesis, al final del documento un anexo los reúne para facilitar el acceso conjunto de los mismos (ver Anexos/A. Documentación gráfica).

2.4. Revisión de archivos originales

Durante el proceso de la investigación, se advirtió la existencia de algunos archivos en los que pareció que era posible consultar algunas fuentes primarias de interés, relacionadas con alguna de las cuestiones referidas en el objeto de estudio.

Como parte del soporte documental de la tesis, se decidió acudir a los siguientes archivos (ver Diagramas[03] y [04]).

I. Archivos públicos

NOMBRE DEL ARCHIVO CONSULTADO	DIRECCIÓN DEL ARCHIVO	PERSONA DE CONTACTO	MOTIVO DE CONSULTA
Arxiu Municipal de l'Ajuntament de Les Preses	C. Major 2, Les Preses.	Sr. Ernest Oliveres (arquitecto municipal) y Sr. Mateu Batallé (secretario de Alcaldía).	Proyecto ejecutivo presentado para la obtención de la licencia de obras del Parc de Pedra Tosca.
Arxiu històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya (COAC). Arxiu Bonet Castellana	C. Arcs 1-3, 4a Planta, Barcelona.	Sr. Andreu Carrascal y Sra. Montse Viu (archiveros del COAC).	Memorias, planimetrías y fotografías de las obras: La Ricarda, Punta Ballena, Solana del Mar y Politur.
Arxiu Fotogràfic COAC. Fons fotogràfic Francesc Català-Roca i fons fotogràfic Oriol Maspons	C. Arcs 1-3, 4a Planta, Barcelona.	Sra. Núria Gil (responsable Arxiu Fotogràfic COAC).	Fotografías realizadas por Català-Roca de La Ricarda de Antonio Bonet y La Casa Ugalde, la Casa de La Marina, los Edificios Trade y Girasol de José Antonio Coderch. Fotografías realizadas por Maspons de la Ricarda de Bonet.
Arxiu Municipal de l'Ajuntament del Prat de Llobregat	Pl. Catalunya 39 - 41, El Prat.	Sra. Mari Pau Pàmols (responsable del Archivo).	Planos y fotografías históricas de la ciudad del Prat de Llobregat y del antiguo Delta del Llobregat.
Observatori del Paisatge de Catalunya	C. Hospici 8, 1ª Planta, Olot.	Sra. Gemma Bretcha (responsable del centro de documentación).	Documentación relacionada con el Parc de Pedra Tosca y el Bosc de Tosca. Incluye artículos sobre piedra seca, arquitectura rural y otros.
Centre de Documentació del Parc natural de la Zona Volcànica de la Garrotxa	Av. Santa Coloma s/n, Olot.	Sra. Montse Grabolosa (responsable del centro de documentación).	Documentación relacionada con el Plan Especial de la Arquitectura del Parc de Pedra Tosca, arquitectura de lo volcánico y libros sobre masías del Parque Nacional.
Associació Pedra Tosca	El Baixador de Codella, Les Preses.	Sra. Teresa Amat (presidenta de l'Associació Pedra Tosca y coordinadora del Parc de Pedra Tosca).	Presentaciones, folletos y fotografías relacionadas con las actividades que se desarrollan en el Parc de Pedra Tosca.
Arxiu Comarcal de la Anoia (ACAN)	Pl. de la Creu 18 - Cal Maco, Igualada.	Sra. Marta Vives (responsable archivo).	Memorias, planos y mediciones de del concurso y primeras fases de ejecución del Parc Cementiri d'Igualada. Fotografías históricas de la ciudad. En esta biblioteca se puede consultar un ejemplar de la primera edición de la conferencia pronunciada por el Mossèn Josep Gelabert i Rincón titulada "Vora-Tosca".
Biblioteca Marià Vayreda	C. Pati 2, Olot.	Sra. Anna Colomer (bibliotecaria Marià Vayreda).	Aproximación al patrimonio y a la diversidad artística, paisajística, y natural de la comarca olotina. En el conjunto del edificio del antiguo Hospici se puede visitar también la exposición "Francesc Vayreda. De l'impressionisme al Noucentisme a Catalunya".
Museu de la Garrotxa	C. Hospici 8, 3ª Planta, Olot.	Sr. Jordi Nebot (responsable del Museo Comarcal).	Proyectos presentados para reformar la Casa Ugalde.
Ajuntament de Caldes d'Estrac	Pl. de la Vila s/n, Caldes d'Estrac.	Sr. Agustí Grivé (servicios Técnicos del Ayuntamiento).	Planos y fotografías históricas y sobre todo, documentación relacionada con las temas de Caldes asociada al movimiento higienista.
Biblioteca Can Milans	C. Església 6, Caldes d'Estrac.	Sra. Tamara Alfaro (bibliotecaria Can Milans).	

Diagrama [03]. Archivos públicos consultados.

Biblioteca del MNAC	Palau Nacional. Parc de Montjuïc s/n, Barcelona.	Sra. Sandra Esteban (bibliotecaria MNAC).	Aproximación a las relaciones arquitectura-paisaje a través de las descripciones de Plinio en relación a las villas romanas. Bibliografía general y específica relaciona con el objeto de la tesis y lectura de algunas tesis depositadas en el almacén como son las presentadas por el Dr. Carles Ferrater, el Dr. Albert Viaplana, el Dr. Victor Neves, el Dr. José Blas Ocejo, el Dr. Jordi Tomasa i Juyol y el Dr. Claudi Martínez i Borrell. En el Arxiu Gràfic entre otros también interesó consultar algunos documentos como por ejemplo el proyecto final de carrera de Enric Miralles.
Biblioteca de la ETSAB	Av. Diagonal 649, Barcelona. Campus Diagonal Sud. Edifici A.	Sra. Neus Viaplana (responsable de la Biblioteca y del Arxiu Gràfic de la ETSAB) y Sra. Elisenda Pintor (responsable del Servei d'Obtenció de Documents de la ETSAB).	Aunque la mayoría de documentos fueron conseguidos desde el SOD de la ETSAB, también se visitó esta biblioteca para consultar algunos documentos, como fue la tesis leída recientemente por el Dr. Roger Sauquet.
Biblioteca de la ETSAV	C. Pere Serra 1-15, Sant Cugat del Vallès. Edificio SC2.	Sra. Glòria Ramoneda (responsable de la Biblioteca de la ETSAV).	Consulta relacionadas con la exposición: "La vivienda moderna en España, 1925-1965" y soporte para poder contactar con algunos propietarios de algunas de las visitas de las obras consultadas.
Fundación DOCOMOMO IBÉRICO	Pl. Nova 5, 2ª Planta, Barcelona.	Sra. Susana Landrove Bossut (directora Fundación DOCOMOMO IBÉRICO).	Información sobre las jornadas del "II cicle de Diàlegs Tècnics sobre Patrimoni Arquitectònic: Restauració de la casa La Ricarda".
AADIPA	Plaça Nova 5, 6ª Planta, Barcelona.	Sra. Mireia Barnadas (secretaria técnica de l'AADIPA).	

Diagrama [03]. Archivos públicos consultados.

II. Archivos privados

NOMBRE DEL ARCHIVO CONSULTADO	DIRECCIÓN DEL ARCHIVO	PERSONA DE CONTACTO	MOTIVO DE CONSULTA
Arxiu Familiar Gomis-Bertrand	C. Balmes 436, 4º C-D, Barcelona.	Sra. Marita Gomis (familia Gomis-Bertrand).	Correspondencia Ricardo Gomis-Antonio Bonet Castellana, álbum de fotografías realizadas en La Ricarda y planimetrías varias (jardinería, mobiliario, primeras organizaciones programáticas...).
Arxiu EMBT	C. Passatge de la Pau 10 bis, Principal, Barcelona.	Sra. Mireia Fornells (secretaria estudio EMBT).	Existen tres carpetas con un numeroso conjunto de croquis, fotografías, planos y textos realizados por Enric Miralles relacionados con el concurso, proyecto y construcción del Parc Cementiri Nou d'Igualada archivados desde 1985.
Fundació Enric Miralles	C. Passatge de la Pau 10 bis, Bajos, Barcelona.	Sr. Emiliano Armani (responsable fundación).	Maqueta concurso Parc Cementiri Nou d'Igualada.
Arxiu Familiar Moisès Villèlia	Km.16 Molló.	Sr. Nahum Villèlia (Familia Villèlia).	Existen un conjunto de planos y fotografías de los jardines realizados por Moisès Villèlia en el exterior de la casa La Ricarda de Antonio Bonet.
LABA Espai Barberí	C. Jurista Joan Pere Fontanella 26, Olot.	Sra. Júlia de Balle y Sra. Gemma Puigvert (secretarias RCR arquitectes).	Planos, dibujos y fotografías del Parc de Pedra Tosca y Pista de Atletismo.
Arxiu Coderch	C. Pere Serra 1-15, Sant Cugat, ETSAV.	Sr. Pepe Coderch (responsable archivo).	Memorias, planimetrías, croquis, fotografías y otros relacionados con las obras de: La Casa Ugalde, Torre Valentina, Casa Coderch y Golf El Prat.
Arxiu personal Carme Pinos	Diagonal 490, 3ª 2ª, Barcelona.	Sra. Carme Pinós (arquitecta).	Documentos relacionados con la primera etapa Miralles-Pinós. En este archivo se guardan algunos croquis iniciales del Parc Cementiri Nou d'Igualada.

Nombre Archivo consultado

Nombre Archivo que finalmente no se pudo consultar

Diagrama [04]. Archivos privados consultados.

2.5. Consulta de portales en Internet

Durante el proceso de la investigación, también se advirtió la existencia de un conjunto de portales en los que pareció que era posible consultar algunas fuentes primarias de interés, relacionadas con alguna de las cuestiones referidas en el objeto de estudio.

Como parte del soporte documental de la tesis, se decidió acudir a los siguientes portales (ver Diagrama [05]).

NOMBRE DEL PORTAL CONSULTADO	DIRECCIÓN DEL PORTAL	MOTIVO DE CONSULTA
Institut Cartogràfic i Geològic de Catalunya	http://www.icc.cat/	Acceso abierto a planos cartográficos, mapas antiguos y fotografías históricas de las ciudades y entornos del Prat de Llobregat, Caldes d'Estrac, Les Preses e Igualada.
Revistes Catalanes amb Accés Obert (RACO)	http://www.raco.cat/index.php/raco	Acceso abierto a revistas catalanas. Destacan las consultas realizadas a las revistas " <i>Cuadernos de arquitectura</i> ", " <i>Quaderns d'arquitectura i urbanisme</i> ".
Arxiu de revistes catalanes antigues (ARCA)	http://www.bnc.cat/digital/arca/	Acceso abierto a revistas catalanas antiguas. Destacan las consultas realizadas a las revista " <i>Veü de Catalunya</i> " y " <i>D'ací d'aillà</i> ".
UPCommons	http://upcommons.upc.edu	Acceso abierto a revistas y congresos de la UPC. Destacan las consultas a la revistas " <i>Annals d'arquitectura</i> ", " <i>DC Papers</i> " y " <i>DPA</i> " y algunos conferencias como las pronunciadas en los congresos " <i>Jornada Antoni Bonet</i> ", " <i>Jornada Coderch</i> " o " <i>Enric Miralles i la creativitat</i> " entre muchos otros.
Books Google	http://books.google.es/books?hl=es	Acceso parcial y abierto a libros en general. Buena herramienta para consultas puntuales a capítulos de un libro que no se dispone físicamente como ocurrió en el caso de " <i>Els orígens medievals del paisatge català</i> " de Jordi Bolòs.
Mapa Literari Català	http://mapaliterari.cat/ca/	Acceso a un buscador de literatura catalana indexada geográficamente por todo el mundo. Se utilizó para crear paralelismos entre la arquitectura y la literatura en relación a algunas acciones paisajísticas en parecidos emplazamientos como sería el caso de Caldes de Estrac, Coderch y " <i>Vistes al mar</i> " de Joan Maragall.
Tesis Doctorals en Xarxa	http://www.tdx.cat/	Acceso a un buscador de tesis doctorales en red. Fueron consultadas por ejemplo la tesis de Roger Sauquet " <i>La ciutat de repòs i vacances del Gatpac (1931-1938). Un paisatge pel descans.</i> ", la de Juan Fernando Rodenas " <i>Antonio Bonet Poblado Hifrensa, 1967-1975</i> " y la de Sonia Vázquez " <i>Pacios del silencio : mecanismos arquitectónicos para la emoción en los patios modernos interiorizados y contemplativos en las casas españolas de los años 1950-60.</i> "
Diccionario de la Real Academia Española	http://lema.rae.es/drae/	Acceso al contenido de la 22.ª edición del Diccionario de la Real Academia española y las enmiendas incorporadas hasta 2012. Fueron consultadas fundamentalmente palabras como poética, paisaje, territorio y otras.
Tesoro de la lengua castellana o española	http://fondosdigitales.us.es/fondos/libros/765/21/tesoro-de-la-lengua-castellana-o-espanola/	Acceso al diccionario etimológico escrito por Sebastián de Covarrubias.

Diagrama [05]. Portales en Internet consultados.

Capítulo 2. La poética y la arquitectura

A. SOBRE POÉTICA Y ARQUITECTURA

1. Sobre poética

¿A qué nos referimos cuando hablamos de poética?

Parece difícil adivinar en el término «poética» algo que no exprese una cualidad de una persona, cosa o lugar. Parece difícil no entender en la palabra «poética» un claro ideal de belleza, una justa expresión de cierto orden o un hecho exclusivo del campo de la literatura o la poesía.

Habituales y dilatadas simplificaciones de las que incluso la misma XXIII edición del Diccionario de la Real Academia Española (RAE) participa, pues si alguien se conforma con los resultados de este reconocido y más que consultado glosario, abundantemente encontrará descripciones en las que sobre todo entender una especie de adjetivo propio o relativo a la poesía, en el que principalmente cabe pensar en idealidad, espiritualidad, y cómo no, belleza; términos todos ellos que habitualmente llevan a confusión.

Solo algunas de las acepciones que se ocultan tras las extensas páginas de este distinguido diccionario permitirán dirigir una mirada atenta hacia algo sustantivo. Una de ellas, vagamente intentará trazar puentes con el arte. Otra, tejer conexiones inmediatas con la ciencia. La más clara, dando por entendido que este aparente e impenetrable vocablo cabrá situarlo entre el arte y la ciencia, presentará una especie de tratado, en el que sin ir más lejos con la descripción, explicará que en su interior se exponen un conjunto de conocimientos, advirtiendo que son precisamente los de poética, concluirá redundantemente la reseña.

Pronto se comprenderá que la «poética» no será fácil de descifrar a través de volúmenes como los de la Real Academia Española. Más pronto aun, se deberá entender que incluso teniendo la oportunidad de leer el mismo texto que escribió Aristóteles (384 a. C.-322 a. C.), hace más de dos mil años, no será posible, ni recomendable tampoco intentarlo, tratar de descifrar totalmente, y menos aún

por separado, cada una de las palabras, afirmaciones o fragmentos que construyen las complejas y ambiguas páginas del singular compendio anunciado, pues como será fácil comprobar en las próximas páginas, no son cifras exactas, fórmulas universales o enunciados aislados capaces de perpetuar respuestas; lo que precisamente aquí se podrá encontrar.

Solo partiendo del griego clásico, y desde la precisión que ofrece un buen diccionario etimológico (Corominas, 1981), se encontrarán algunos interesantes vestigios. Aquí, se podrá advertir que el término poética no será más que una derivación del verbo *poieo* y que su traducción literal significará hacer, crear o dar a luz. Así, se podrá entender que la poética será el término que por extensión Aristóteles utilizará para referirse a todas aquellas cuestiones que tienen que ver con la *poiésis*, es decir, con los hechos que en general tendrán que ver con la creación y en particular con la creación artística.

Nota [01]. En el avance de las páginas podrá observarse cómo el acercamiento de la arquitectura a la poética de Aristóteles corresponde, en realidad, con la voluntad de alejarse de la idea de un arquitecto considerado como un genio iluminado por una musa irracional, y a la vez aproximarse a la idea de un método racional de abstracción de la experiencia histórico-narrativa fundamentalmente de naturaleza paradójica.

Ahora bien, para Aristóteles, crear tampoco tendrá que ver con el producir algo de la nada, como reducidamente también plantean muchas acepciones con las que habitualmente estamos obligados a convivir. Crear, por lo contrario, lejos de una acción todopoderosa (ver Nota [01]), dirá el maestro griego mediante la viva voz de uno de sus mejores intérpretes, es un tipo de acción por la que, a través de la *mimesis* de un hecho sustancial conocido por el hombre, es posible desplazar su sentido inicial, para convertirlo en algo semejante, reconocible y de nuevo emocionante (Ricoeur, 1977).

Afirmaciones que brevemente anuncian acciones que deleitosamente transforman, instituyen e inventan, posibilitando que los tiempos pasados tengan en el presente nuevas posibilidades de ser. Propositiones que minuciosamente suscitan íntimos diálogos con los hechos esenciales de la vida para acercarse verdaderamente a las necesidades siempre cambiantes de la sociedad. Principios que, como veremos en las próximas páginas, sin duda nada tendrán que ver con todos aquellos planteamientos esteticistas vacíos de contenido que habitualmente se le atribuyen equivocadamente a la poética, y que tantas veces contribuyen al ocultamiento de una fructífera racionalidad paradójica que existe en el proyectar del arquitecto y que resulta necesaria para transformar la realidad compleja en la que vivimos. Ver Fig. [11].

«[...] La función del poeta no es narrar lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, y lo posible, conforme a lo verosímil y necesario [...]»

Aristóteles, 2004:56



Fig. [11]. Referencias que Coderch utilizó para llegar a su conocida lámpara Disa (1952). Todas estas imágenes se encuentran guardadas en el Archivo Coderch bajo la palabra lámpara.

2. Sobre poéticas

¿Qué se ha dicho sobre la Poética de Aristóteles?

La *Poética* de Aristóteles tiene una dilatada y casi impenetrable historia.

Ubicar su origen ya es toda una hazaña; tan solo algunas citas constantes que hace el autor en el libro de la *Retórica* y alguno de los presupuestos que se conocen sobre la vida de Aristóteles permiten situarlo entre los años 334-330 a. C. Comprender su evolución en sus primeros siglos de existencia, algo casi imposible; una especie de estado letárgico es lo que le deparó al único libro que se conserva de los dos, que aún sin poder hoy confirmarlo, probablemente fueron escritos.

Fue el influjo humanista ejercido a finales del siglo xv lo que lo convertiría en uno de los documentos más influyentes de toda la literatura occidental. También fueron parte de los comentarios que se hicieron a partir de entonces lo que dificulta hoy la posibilidad de reconocer las ideas que originalmente trató de explicar Aristóteles, pues no todos los textos progresaron en la misma dirección, ni todos las poéticas traducidas tuvieron siempre como origen al mismo autor.

Véase, por ejemplo, al respecto los textos y sobre todo las difíciles interpretaciones que derivan directamente del *Arte Poética* de Horacio —más conocido por la *Epístola a los Pisones*— escrita entre los años 15-20 a. C., del *Arte Poética* de Boileau escrita en 1674 o incluso del *Primer Curso de Poética* de Paul Valery escrito en 1937; escritos que ciertamente dificultan una posible tentativa de comprensión unitaria.

Quizá por ello, prestan aquí ayuda las aclaraciones que en 1953 Bernard Weinberg (1909-1973) leyendo a Heidegger (2002) hizo en su reconocido escrito *De Aristóteles a Pseudo-Aristóteles*, contraponiendo su visión dinámica enraizada culturalmente a la aceptada concepción estática desligada de toda realidad social con la que históricamente determinadas formas del idealismo estaban interpretando la *Poética* de Aristóteles. En origen, explicaba Weinberg, la poética había concentrado su interés en averiguar qué medios deberían usarse para conseguir que una obra de un género determinado fuera lo más bella posible, de modo que produjera, en un público general cualquiera, el efecto artístico que le es propio. Pasado el tiempo y bajo la influencia de unos desacertados comentarios, concluía Weinberg, las indicaciones de Aristóteles fueron convertidas en una inoportuna tarea por la que equivocadamente intentar descubrir cuáles tendrían que ser las exigencias exactas de un conjunto de espectadores concretos, para que estos mantuvieran el interés en una obra cualquiera (Weinberg, 2003).

Un lamentable cambio de rumbo, que no solo apostaba por abandonar el sentido y única dirección previstos sobre la ineludible dimensión social que establecía Aristóteles en su clara relación obra-espectador, sino que también abría definitivamente la posibilidad de pensar que el poema resultante, entendido como hecho artístico fundamental, podía llegar a convertirse en una colección de partes dispares congeladas en el tiempo que, como acciones aisladas sin argumento, ya no precisaban pensar en ningún tipo de garantía de interrelación armoniosa.

Intentando fechar el malogrado punto de inflexión, fácilmente puede deducirse que no pudo suceder antes de la aparición de la traducción latina de Giorgio Valla (1447-1500) en 1498, pues no se tiene constancia de ninguna otra traducción en la antigüedad que constituyera verdaderamente un conocimiento sobre el texto. Pero tampoco antes que el tratadista Francesco Robertello (1516-1567) publicara en 1548 lo que acabó siendo considerado el primer gran comentario y verdadera influencia del texto de Aristóteles en Europa; pues como base fundamental de análisis en el Renacimiento, hay que pensar que fue este realmente el texto que completaba profundamente la ya reconocida versión de Alessandro Pazzi (1483-1530) publicada en 1536.

Con Robertello, los principios de organización interna, la necesidad y la probabilidad aristotélicas transmutaban claramente en principios por los que poner en relación la obra con las creencias de un público que por primera vez proporcionaba todos los criterios que determinaban el contenido y la forma de la obra «poética». Clara inversión del público hacia la obra y no a la inversa como indicaba Aristóteles, que poco a poco haría nacer una auténtica teoría pseudoaristotélica que alcanzaría una especie de culminación en la Italia del siglo XVI.

Ludovico Castelvetro (1505-1571), por ejemplo, plantearía en 1570 que pensar que el público tenía que ser el elemento esencial a tener en cuenta ya no era suficiente; para él entonces, incluso sería necesario describir y delimitar el carácter del público y con ello, irremediablemente, cambiar de forma definitiva el punto de vista.

La obra se reducía así a pasajes extraordinarios, los fondos se llenaban con decorados inusuales y la compleja relación espacio-tiempo en la que tanto insistía Aristóteles en su texto, se simplificaba a un mero «aquí y ahora». Todo se hacía para deleitar a un público concreto. Todo convertía el mensaje de una obra colectiva que debía ser «para todos», al solo «para unos pocos privilegiados», que para más inri, aquí incluso se consideraban ignorantes.

Bastos ejemplos podrían encontrarse también de cómo los teóricos franceses desembocaron en doctrinas parecidas. Servirían, por ejemplo, las aparatosas opiniones de Georges de Scudéry (1601-1667) y Jean Chapelain (1595-1674) en 1637 sobre *Le Cid*, escrito por Pierre Corneille (1606-1684), en las que la base

fundamental del análisis, sin más imaginación que el equivalente italiano de Castelvetro, se concentraba en un código moral, rígido y estable, sobre conocimientos generales de la audiencia que el poeta necesariamente debía tener en cuenta.

Ciertamente aparecerían cuestiones relativas al carácter, a la verosimilitud y al tiempo, pero nuevamente, no con el enfoque en busca del placer colectivo que describía Aristóteles en su *Poética*, sino subordinando estos a fines utilitaristas sobre un público que, si en algo se diferenciaría de la versión italiana en ese momento, era en la voluntad de querer que este fuera mucho más sofisticado.

El paso final de esta lamentable evolución se encontraría probablemente en el tratado *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* escrito en 1746 por el abad Charles Batteaux (1713-1780). Batteaux, aquí incluso llegó a pensar que los medios que supuestamente podían permitir agradar a un público tenían que buscarse en el propio gusto del poeta. Trágico giro este último, pues con esto el interés de la obra poética como creación artística ya no solo dejaba de residir en la capacidad de su trama por explicar a cualquier público los *mythos* que la obra pretendiese representar, sino que además pasaba a considerar fundamental la simple valoración que un público hecho a la medida de un autor, inevitablemente soberbio, pudiera hacer de la misma. Nada más lejos del interés colectivo que inaugura la dimensión social que fundamenta a la poética. Nada más lejos de aquel poeta que al final de la obra silenciosamente desaparece tras la *catharsis* de un público realmente emocionado, como en general describen las enseñanzas de Aristóteles (2004).

Ciertamente, una enumeración completa de las ediciones, traducciones, estudios y comentarios de la *Poética* como la que propone el libro *A Bibliography of the Poetics of Aristotle* escrito por A. Lane Cooper (1875-1959) y Alfred Gudeman (1862-1942) en 1928, daría una visión más extensa sobre cómo las teorías aristotélicas en general y las visiones pseudoaristotélicas en particular habrían ido transformándose hasta llegar hasta nuestra época moderna.

Algunos de estos planteamientos «nuevos», poco a poco fueron abandonando la idea de hacerse ciertas preguntas: ¿cómo integrar una parte de la obra en el conjunto de una estructura artística?; ¿qué hechos colectivos verdaderamente podrían ser reconocibles por cualquier público?; ¿cuáles deberían ser los medios, objetivos y resultados de una obra poética en general? La dilatada ausencia de este tipo de interrogantes quizá podría explicar alguno de los porqués de las habituales teorías sin prácticas o prácticas sin teoría que sin ninguna intencionalidad cultural existente, continúan contribuyendo hoy a la confusión, reducción y sobre todo rechazo de lo que en realidad supone un pensamiento poético aristotélico para una actividad artística.

De aquí que las próximas páginas planteen aproximarse al posible interés que aquí se considera que existe entre la poética y la arquitectura en particular, pues no solo se piensa que es posible pensar en este tipo de conexiones, sino que además se plantea que es y sigue siendo algo necesario para esta dilatada profesión. También en la arquitectura siguen arrastrándose este tipo de lamentables desórdenes. Afortunadamente, la tradición aristotélica todavía no ha sucumbido a la visión del mundo cerrado y estático que propusieron algunas teorías pseudoaristotélicas en el Renacimiento como las que aquí someramente ya se han podido observar.

3. Sobre poética y arquitectura

¿Qué dice la arquitectura sobre la Poética de Aristóteles?

Tan solo es necesario realizar una búsqueda bibliográfica en una reconocida biblioteca, como lo es por ejemplo la de la Escuela de Arquitectura de Barcelona, para advertir que no solo no existe un interés especial por entrecruzar las palabras arquitectura y poética, sino que incluso resulta extraño encontrar resultados que pretendan establecer profundos vínculos entre estos términos en un claro sentido aristotélico (ver capítulo 1.- Introducción/E.- Metodología/e.2.- Sobre las fuentes metodológicas/2.- Bibliografía específica).

Pronunciar la palabra poética delante de un conjunto de arquitectos que ejercen la práctica de la profesión o acercarse a la descripción de un proyecto mediante el uso de términos que remitan a mecanismos utilizados en la poética tampoco tendrá mejor fortuna, siempre parecerá difícil encontrar conscientemente un especial interés por este tipo de conexiones complejas (ver Anexos/C.- Entrevistas).

Las diversas y evidentes connotaciones que existen sobre el término poética y las excesivas y dilatadas adjetivaciones que se han hecho sobre la expresión del conjunto, pocas veces serán ajenas a los ojos de un atento y reputado arquitecto. Alguien que, habitualmente, por su moderna formación y reconocido prestigio, no solo rehuirá de poder quedar señalado por el posible afín al decoro, al exceso o al espectáculo como son los sentimientos que despiertan frecuentemente dichas conexiones, sino que menos aún querrá verse al lado de todos esos casos de malas praxis, que comúnmente se condenan por su posible afinidad poética aunque respondan en realidad a débiles planteamientos pseudoaristotélicos.

Yendo incluso un poco más lejos con esto, habrá quien se pregunte como ya ocurrió en el último tercio del pasado siglo, si realmente este tipo de planteamientos no podrían ser incluso contraproducentes para el bien de nuestra profesión, pues al fin y al cabo nuestros antepasados modernos no parece que se interrogaran acerca de la importancia de estas cuestiones, y sin embargo, jamás

parece que hubo alguna notable duda sobre el reconocimiento de sus prácticas (Jencks, 1980).

De hecho, proponiendo tal atrevimiento, no se corren menos riesgos que los que Robert Venturi (1925-2018) asumió cuando ante una arquitectura reciente que estaba excluyendo sus valores inherentes a favor de nuevas formas simplificadas, propuso por primera vez volver a la que suponía él la misma actitud poética con la que alguno de los más célebres arquitectos modernos revolucionaron la historia. Nada entonces, como ocurre ahora, vaticinaba que todos fueran a ser capaces de comprender las categorías asimilables a la peripeca, al reconocimiento y al lance poético, que expuso fundamentalmente en su recordado libro alzándose a favor de la complejidad y contradicción en la arquitectura (Venturi, 1972). Ahora bien, ¿no hubiera sido más contrario para nuestra profesión no señalar lo que vivamente se adivinaba entonces como el origen de una lamentable pandemia?

Como la de Venturi, la tesis que aquí se defiende tampoco admite tomar los efectos de una posible desacertada interpretación teórica por las causas de una falta de atención hacia una posible teoría de una célebre práctica, pues vive también atrapada en un contexto, en el que tanto experimenta un presumible rechazo hacia las posibles conexiones teóricas que puedan darse en la relación arquitectura-poética, como hacia las dudosas prácticas que se separan de estos muchas veces ignorados planteamientos.

Es más, piensa que solo tendría sentido sumarse a quienes se apartan abandonando claramente estos caminos, si fuera cierto que este fuera el antídoto que nuestros más reconocidos maestros modernos utilizaron para alcanzar su éxito; pero, ¿y si fuera posible demostrar que alguno de estos célebres arquitectos de la modernidad sostuvieron una clara actitud poética en su profesión? Si entonces abandonáramos el camino que esta investigación plantea, ¿no estaríamos aceptando también con ello que no es necesario para una institución como la nuestra, tratar de conectar una teoría arquitectónica con su práctica?

Quizá por ello, aquí se defiende que alejarse de estas cuestiones es en realidad alejarse también de la arquitectura. Quizá por ello se piensa que en realidad el origen de nuestros males pudiera estar en un conjunto de comportamientos que ocurren y se repiten en periodos y lugares concretos. Como debatiendo acerca de la comprensión esencial del verdadero origen de lo moderno. Como algo en lo que justo finalizada la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), la arquitectura concentró alguno de sus mayores esfuerzos en Catalunya.

Ciertamente, explican los textos que la arquitectura moderna reaccionó en contra de las posturas historicistas y sus formalismos academicistas por su afán por congelar la arquitectura en formas definitivas controladas por instituciones cerradas al progreso y a los cambios sociales y culturales (Giedion, 1978). Recuerdan

los más grandes maestros como las posibilidades que ofrecieron los descubrimientos de nuevos materiales, tales como el hormigón, el acero y el vidrio, como consecuencia del estallido de la Revolución Industrial, propiciaron tal hazaña (Frampton, 1984). Pero, ¿por qué solo aisladamente recuerdan algunos libros que la arquitectura no nació para quedar reducida a un arte cuyo oficio se pudiera reducir a una mera y necesaria organización espacial? ¿Por qué con tanta facilidad se olvida que, tras el éxito de la arquitectura moderna, estuvo también la nueva visión artística con la que sus protagonistas supieron poner ante los ojos las cualidades básicas del mundo cambiante en el que vivían para ayudar al hombre a sentirse identificado? (Norberg-Schulz, 2005). ¿Acaso no es este el sentido último de cualquier modernidad? ¿Acaso no podría ser este el fin último de una poética en la arquitectura?

En el contexto catalán, los primeros síntomas de una posible poética en la arquitectura moderna sin duda tardaron en llegar. Pronto aparecieron prácticas como el relativamente temprano Pabellón de Radio Barcelona (1922) de Nicolau María Rubió i Tudurí (1891-1981), finalizado siete años antes que el mismo Pabellón Alemán de Mies para la Exposición Universal de 1929, o incluso claras e insistentes alusiones a las corrientes europeas del momento, como lo fueron el Casal Sant Jordi (1929-1931) de Francesc Folguera (1892-1960), el edificio de viviendas ubicado en la antigua letra R de la Vía Augusta (1930-1931) de Germán Rodríguez Arias (1902-1987), o el también edificio de viviendas Genara López (1929-1930) de la calle Muntaner 342-348 de Josep Lluís Sert (1902-1983). Pero lo cierto es que aún más pronto la volatilidad de la República (1931-1934), el inminente desastre de la Guerra Civil (1936-1939) y el posterior y lamentable silencio vivido durante los largos primeros años de dictadura franquista, de algún modo truncaron estos posibles primeros planteamientos.

Tampoco la idea sobre el camino a seguir en la arquitectura a finales de los años treinta era lo más clara posible como para posibilitar un correcto asentamiento de lo que debieran ser unas buenas bases para una práctica que, acorde a la nueva vida que el cine, los barcos o los aviones anunciaban insistentemente a la burguesía, fuera capaz de dar las mejores respuestas posibles a las carencias que la alarmante demografía evidenciaba en la ciudad principal catalana. La Escuela de Arquitectura de Barcelona no era entonces partidaria de hechos que anunciaran con optimismo planteamientos con carácter inventivo; la entonces impasible adhesión a los anacronismos del clasicismo hacían imposible escapar del historicismo que desprendían pavorosamente las clases de la época (Rovira, 2003). Tampoco las prácticas efectivas existentes, como eran algunos de los edificios que aquí se citan, o el aislado interés por el trabajo que realizaban los activos miembros del GATCPAC (1930-1936), grupo Este del GATEPAC fundado entre el 25 y 26 de octubre de 1930 en Zaragoza, o incluso el improbable encuentro que en 1932 pudiera darse con alguno de los grandes maestros modernos europeos que preparaban en Barcelona el IV Congreso de los CIAM, eran argumentos

suficientes como para pensar que era posible entender realmente los verdaderos intereses sociales que la arquitectura de vanguardia había ya explicado en Europa hacía más de una década.

El mismo Sert, junto al profesor Adolf Florensa (1889-1968), de algún modo quiso explicar esto en una conferencia organizada por la Asociación de Alumnos de la ETSAB en 1934, interrogándose sobre qué camino debiera tomar en Catalunya la arquitectura contemporánea de entonces. La pregunta que fue respondida en un discurso dividido en tres partes dejó algunos interesantes apuntes:

«[...] Las teorías sobre la moderna arquitectura llevaron a los arquitectos de algunos países a la creación de una arquitectura «funcional» que, prescindiendo de las necesidades espirituales del individuo, ha dado por resultado obras que no pueden satisfacer nuestras aspiraciones, que van siempre más allá de las necesidades materiales. [...] En lugar de adoptar de estos el espíritu de creación y de cosa hecha sin prejuicios, copiaron los elementos que hoy podemos llamar de «decoración maquinista» [...] eliminando todo el espíritu y los elementos básicos de la obra que se quiere imitar. [...]

[...] la arquitectura, que ha de ser manifestación de nuestra época, seguirá la misma orientación general en todos los países. [...] Pero esto no modifica el fondo racional y las características más arraigadas de cada pueblo. Propugnar caricaturas de «Masías» en forma de chalets, como expresión de la arquitectura catalana, es hacer marcha atrás y no creer en el porvenir de nuestro país. Debemos defender una arquitectura de clima, una arquitectura mediterránea hecha para un sol intenso, una atmósfera diáfana y un paisaje amable. [...] Si analizamos las obras hechas en las tierras mediterráneas, creaciones de espíritu de distintas épocas, veremos que están ligadas por unas características que se repiten con miles de años de diferencias y que encontramos en todas las costas de este mar. [...]

[...] La buena arquitectura no se ha hecho nunca por fórmula ni siguiendo al pie de la letra una doctrina [...] Ni copiar la arquitectura de otras épocas, ni estilos históricos, ni decoración de barcos, ni funcionalismo mal entendido, sino una arquitectura de hoy, arquitectura viva, palpante y joven, creación constante. [...] Podemos, para obtener esto, aprovechar todos los medios que tenemos a mano, desde los más tradicionales a los más modernos [...] siempre que estén controlados por un espíritu de orden, claridad y respeto a las constantes milenarias, osatura espiritual de todas las grandes creaciones arquitectónicas. [...]

Josep Lluís Sert. *AC*, n.º 16, pp. 43-44

Es evidente que a Sert le preocupaba el notable retraso que vivía la arquitectura en Catalunya en relación a las vanguardias que existían en el resto de Europa, pero también la incapacidad creativa y el grado de desatención social y temporal en el que se encontraba sumergida entonces la arquitectura moderna. ¿Cómo iba nuestra arquitectura a superar su situación, si su mayor y apenas recién nacido referente ya estaba cayendo en una profunda crisis ideológica en la que tan solo era capaz de mostrar su incapacidad limitándose a copiar las propias formas de su inmediato pasado, pensando que con ello sería suficiente para seguir cubriendo las necesidades de la sociedad a la que servía?

En tan solo diez años de existencia moderna, se abría la misma brecha que se halla entre quienes explotan el poder evocativo de las citas y alusiones para sustanciar un discurso independiente dirigido a construir una nueva realidad, de los que profundizan en recuperar el exacto significado de unas citas para intentar con ello esconder las necesidades reales de esta nueva realidad. En tan solo una década de progreso, empezaba a quedar claro que quienes seguían a los maestros que en un momento de la historia se preocuparon de dar continuidad a la profesión tratando de crear nuevos significados sobre algunas viejas metáforas, se encallaban de nuevo y precipitadamente en los escollos de la voluntad de su propio discurso (Tafuri, 1973).

Pronto la arquitectura dejó de encontrar las razones de su existencia en la voluntad de desarrollar nuevos medios de expresión y de experiencia destinados a servir a las necesidades específicas del hombre, pero más pronto aún se imponía en nuestra profesión un programa que ya no era capaz de hacer de los *mythos* de la sociedad el origen principal de la forma arquitectónica. De clarificar el significado de los tejidos históricos de las ciudades. De construir estructuras poéticas que realmente propusieran ligar los preciados valores del pasado con los fenómenos cambiantes del presente. De posibilitar un futuro porvenir.

El eco de una institución en la que de nuevo una colección de principios apartaría del camino la ineludible condición social de la arquitectura. La brisa de un nuevo tratado renacentista en el horizonte, que lamentablemente permitiría pensar que el proyecto de arquitectura podría entenderse en realidad como una actividad formalmente objetivable y no como un mecanismo abierto en continua transformación.

Pues qué decir si no de la célebre relación de edificios que Walter Gropius (1893-1969) recogió en 1925 bajo el título *Internationale Architektur*, o de la más aún recordada recopilación que Henry-Russell Hitchcock (1903-1987) y Philip Johnson (1906-2005) organizaron en Estados Unidos anticipándose en 1932 al cierre de la Bauhaus que protagonizaría posteriormente Adolf Hitler (1889-1945) el 11 de abril de 1933. Un conjunto de obras seleccionadas fundamentalmente por su parecido formal, que por olvidar precisamente a todas aquellas

que se alejaban entonces de los cánones ortodoxos elegidos para la exposición, acabaron convirtiendo el acuñado término *International Style* en un camino por el que reducir el sentido profundo del que es todavía un ineludible referente de innovación constante para nuestra contemporaneidad.

Lo cierto es que nunca estuvo por encima el interés por defender la palabra estilo y de hecho la misma escuela de Gropius era ampliamente reconocida entonces por su arquitectura abierta y dinámica con el mundo. Una escuela, por ejemplo, que tenía la voluntad de mejorar la vivienda de la clase baja, como un paso hacia adelante respecto del estado general de incertidumbre alentado por las lamentaciones que el expresionismo alemán arrastraba con el fin de la Primera Guerra Mundial (1914-1918). O una escuela que, entre otros, si proponía unos modelos estándares, no porque entendiera que era necesario rechazar la individualidad del hombre, sino porque, por lo contrario, comprendía que entonces era vital precisamente para el hombre tener un fácil acceso a unos esquemas en serie que con posibilidad de constante transformación y cambio pudieran representar de la mejor manera posible un tiempo y espacio muy particulares (Hereu, 1994:259-260).

Tiempo en el que, sin profundizar mucho en esto, la nueva concepción del espacio moderno había encontrado en la abstracción, el cubismo y en el punto de vista relativo descubierta recientemente por Albert Einstein (1879-1955), un modo de superar la estancada entidad absoluta y estática del sistema barroco de Isaac Newton (1643-1727). Pero tiempo también en el que, entre otros, una vez superados los determinismos formales del pasado, como bien explica la hoja inaugural publicada en 1926 por la Bauhaus de Dessau bajo el título *Bauhaus. Dessau Grundsätze der Bauhausproduktion*, sobre todo se evidenciaba un claro y generalizado compromiso hacia una experimentación artística constante que iba en la dirección de satisfacer las cambiantes necesidades que entonces precisaba la sociedad.

Solo la voluntad por establecer unos principios generales que permitieran dar una expresión arquitectónica a este nuevo movimiento artístico, explicaría cómo pudo reducirse todo este entusiasmo por una nueva forma de vida, este interés por universalizar esta clara voluntad por hacer de la arquitectura una actividad al servicio del hombre, o incluso esta exigencia de un nuevo lenguaje acorde al abandono de las ataduras de un academicismo paralizante, en una simple revolución a favor de construir una arquitectura que a partir de entonces pareciera que tan solo era necesario repetir. Un sugestivo entusiasmo por la posibilidad de volver a conformarse con considerar la historia como un hecho que no era necesario formular, que explicaría cómo pudo nuestra profesión volver a pensar que para poder asegurar su continuidad, tan solo sería necesario limitarse a copiar el conjunto de objetos míticos que entonces ofrecía el presente, en vez de imitar verdaderamente el sentido de las acciones que hacían del proyectar del arquitecto

una suma a favor de las necesidades de esta sociedad que el avance de la técnica entonces hacían posibles.

Sin duda, en los años treinta ya era necesario empezar a reivindicar que las ideas del conocido estilo internacional necesitaban ser actualizadas con el espíritu iniciático de sus pioneros modernos, y afortunadamente, algunas obras como las que llegaron a exhibir algunos arquitectos inconformistas del GATCPAC, volvieron entonces a preguntarse cómo podía ser posible mantener vivo el carácter inventivo de las vanguardias, aceptando la quietud de toda tradición.

Así, aquellas obras que empezaban a conformarse con poner solamente el énfasis en el hormigón, en las ventanas horizontales y en general en las construcciones estandarizadas, como también ocurría de algún modo paralelamente en el paso pictórico que se da en los *objets type* a los *objets à réaction poetique* mostrados en el ático Beistegui (1929-1931) de Le Corbusier (Pizza, 1999:189-191), cambiaron ligeramente de rumbo. Con unos recursos mucho más limitados que los que podían tenerse en el extranjero, empezaron a luchar contra el nuevo academicismo de vanguardia que empezaba a expandirse por el mundo, para sumar una intensa reivindicación del modernismo contra el espíritu equívoco del *art déco*. Como empezando a creer de nuevo en una renovada valoración del purismo popular que había caracterizado durante siglos el espíritu de la arquitectura desarrollada cerca de las orillas del Mediterráneo, y que la evidente crisis que sufría entonces la arquitectura del movimiento moderno en Rusia y Alemania, de algún modo en Catalunya había hecho olvidar (Bohigas, 1970).

Caminos que Josep Lluís Sert (1902-1983), Torres Clavé (1906-1939) y Juan Baptista Subirana (1904-1978), entre otros, investigarían en la Casa Bloc (1932-1936), el Dispensario Antituberculoso (1934-1937) o incluso el ambicioso *Pla Macià* (1932-1936). Pero sobre todo, caminos creativos con verdadera actitud poética, que tanto en lo que sería la Ibiza de Erwin Browner (1898-1971) redescubierta en 1929 por Germán Rodríguez Arias (1902-1987) con su casa en San Antonio, como en las casetas «fin de semana» construidas en Garraf de también Josep Lluís Sert y Torres Clavé, o incluso en la revolucionaria propuesta no construida para la *Ciutat de Repòs i de Vacances* (1931-1938), permitirían reencontrar más tarde sus más profundos cimientos.

Ciertamente, todo esto aquí tuvo que esperar, pues lamentablemente, el 30 de diciembre de 1936 el local del GATCPAC quedaba requisado, la actividad del grupo en suspenso y sus vivas propuestas archivadas. La dictadura sufrida no solo no prometía una temprana posibilidad de revisión; hacía además desaparecer de la escena al conjunto de profesionales que entonces servían de referente, sumando una nostalgia por un clima patriótico, que aunque nunca tuvo aquí el mismo entusiasmo por las fórmulas imperialistas que exhibía el pavoroso Ministerio del Aire que se alzaba en el centro del país, no negó tampoco durante toda una larga

década una pasión por quedar reducida a repetir pesimistamente unos anacrónicos modelos «brunelleschianos».

Pocos arquitectos supieron entonces no hacer del fugaz periodo moderno una experiencia como si no hubiera existido nunca. Quizá Raimon Duran Reynals (1895-1966) fue de los pocos arquitectos que en proyectos como la torre Muñoz (1949-1952) o las Filaturas Fabra i Coats (1941-1944) más supo estar a la altura. Reynals trató de huir del monumentalismo academicista que exhibían las propuestas de sus contemporáneos Bonet Garí (1893-1993) en el Banco Vitalicio (1947-1949), Francesc de Paula (1883-1965) en sus edificios de viviendas del número 368 de la calle Balmes (1946), o incluso Eusebi Bona (1890-1972) en el Banco Español de Crédito (1940-1950). Nada que ver en todo caso con aquella apuesta por una suma de elementos modernos revisados a través de una arquitectura tradicional, que parecía que, en algunas obras del GATCPAC, sin caer en el pintoresquismo, eran capaces de manifestar una época que si en general había sido compartida en toda Europa, en particular aquí respondía a una serie de hilos culturales ligados a un clima, territorio y sociedad muy característicos.

Algunas voces y algunos ecos de algunos ejemplos lejanos sin duda contribuyeron de algún modo a superar entonces esta lamentable situación. El texto *Monumentality* de Louis Kahn (1901-1974) escrito en 1944, recordando las lecciones del pasado para construir los edificios del futuro, anunciaba un hilo de esperanza que apelaba a las instituciones del hombre como lugares de concentración donde se intensifica el espíritu del ser. La conferencia de Frank Lloyd Wright (1867-1959) pronunciada en 1939 bajo el título *The Sir George Watson Lectures of the Sulgrave Manor Board*, recuperaba la oportunidad de pensar en la idea de volver a universalizar aquel concepto de arquitectura orgánica que ya había sido descrita en 1908 como muestra de una arquitectura honesta y atenta a la diversidad regional. La charla de Alvar Aalto (1898-1976) —a propósito del texto *Humanizing of Architecture* de 1940— pronunciada ante las doce personas que en 1949 asistieron al ciclo de conferencias celebradas en el Ateneu Barcelonès, como bien hizo constar el fundador del Grupo R (1951-1959), Antoni de Moragas i Gallissà (1913-1985) en 1983 (Muntañola, 2013), posibilitó la reconstrucción del nexo cultural que le faltaba a la arquitectura catalana con la etapa anterior.

Muchos de los alegatos de Alvar Aalto eran justo lo que en la segunda mitad de siglo necesitaba Catalunya; censuras a todo aquello que pudiera estar haciendo olvidar las variaciones que existen en la cultura de cada sociedad; rebates a cualquier falsa estabilidad que pudiera presentarse como una situación cómoda dentro de un sistema claramente inestable, estableciendo de algún modo inconscientes paralelismos con la «Teoría de las Catástrofes» de René Thom (1923-2002); propuestas a favor de una estandarización viva como práctica real para nuestra arquitectura anticipándose con ello con cierta productividad póstuma al Ricoeur que escribiría en 1975 su *Métaphore vive*. Visión, en definitiva, de una arquitectura

ciertamente dinámica, diversa y transformable que estuviera atenta a los cambios, a las culturas y a las necesidades de una sociedad construida por *mythos* inestables (Aalto, 1952:19-39).

Una posible poética en la arquitectura que rápidamente sería cruzada con una lúcida interpretación personal del funcionalismo, con una reivindicación de los parámetros artísticos y compositivos de la arquitectura y con un interés por las vanguardias del momento y por el mantenimiento de las tradiciones, el territorio y el confort psicológico, en los mismos propósitos docentes llevados a cabo por el profesor Federico Correa (1924-) entre los años 1959 y 1966 (Bohigas, 1970). Posicionamiento que una nueva generación compuesta de ilustres nombres, tales como el de José Antonio Coderch (1913-1984), Josep Maria Sostres (1915-1984) o Josep Pratmarsó (1913-1985), sin duda encontraría en el grato encuentro con la Escuela de Amsterdam, en las reconocibles influencias del *Neoliberty* italiano de la Torre Pireli (1950) de Gio Ponti (1891-1979), de la Casa Borsalino (1952) de Ignazio Gardella (1905-1999) o de la Torre Velasca (1958) de Ernesto Nathan Rogers (1909-1969), o incluso en una viva muestra de la vuelta del retorno del intelecto escrito, un posible sustento teórico-práctico de esta nueva y pocas veces reconocida como la última bifurcación aristotélica:

«[...] L'actitud personal del poeta que deixa de considerar-se un home il·luminat, un geni solitari, un creador inspirat per una musa irracional, per esdevenir un home com els altres, un treballador intel·lectual que s'uneix als altres homes en el camp de la cultura [...] El mètode d'abstracció de l'experiència real que ja no és mitològic-simbòlic, sinó històric-narratiu; [...] L'objecte de la poesia que ja no és l'art per l'art, sinó una paraula, un cant o un crít dirigit a la comunitat dels lectors en disponibilitat d'escoltar o d'entendre [...]».

Bohigas, 1962:20

El avance del tiempo fue completando el sustento teórico-práctico con mensajes como el de «Bauen Wohnen Denken» pronunciado por Heidegger en Darmstadt en 1951, el nacimiento del Team X con el «Manifiesto de Doorn» en el CIAM de Aix-en-Provence en 1954, y el fin de la rigurosa Carta de Atenas en la reunión de Otterlo en 1959 o los planteamientos del «Universal Civilization and National Cultures» escrito por Ricouer en *History and Thruth* en 1961; pero la llegada de los sesenta y, sobre todo, la arbitraria interpretación de muchos de sus influyentes y relevantes escritos internacionales introdujeron desafortunadamente a la arquitectura catalana en una nueva polémica.

Fue el caso de *La architettura de la città* de Aldo Rossi (1931-1997) —publicado en Padua en 1966 aunque traducido al castellano en 1971 por Gustavo Gili—, de la *Teorie e storia dell' architettura* de Manfredo Tafuri (1935-1994) —publicado

en Laterza en 1968 y publicado en una edición española en 1972 bajo el título *De la vanguardia a la metrópoli*—, y, sobre todo y por encima de todos, el de *Complexity and Contradiction in Architecture* de Robert Venturi (1925–2018) —escrito en Roma en 1962, publicado en Nueva York en 1966 y traducido al castellano en 1972—.

Ejemplares mayoritariamente señalados como simples llamadas destinadas a degenerar la arquitectura en una especie de mezcla de estilos históricos y modernos sin contenido ni interés estético alguno, para hacer olvidar la línea de continuidad metodológica y ética que había guiado la profesión desde las vanguardias de los años veinte hasta las grandes realizaciones de las décadas de los cincuenta y sesenta (Jencks, 1980). Compendios que, por lo contrario, como bien atestigua el pensamiento de los pensadores Roland Barthes (1915–1980), Michael Foucault (1926–1984) o Jaques Derrida (1930–2004), tan solo pretendían de algún modo volver a deconstruir la modernidad para abrir los estándares pseudoestéticos, pseudocientíficos o pseudoéticos que seguían apoderándose de la arquitectura en Europa.

De todos, el texto de Venturi fue quizá el que aglutinó la mayor parte de las críticas. Claramente no se comprendió su posicionamiento en contra de muchos de los extendidos presupuestos que se hacían entonces de la arquitectura moderna, su voluntad de aventurarse a favor de descubrir estructuras verdaderamente inventivas que permitieran afrontar los problemas actuales del diseño arquitectónico, y menos aún su reconocimiento por primera vez a la poética como mecanismo por el cual acercarse a una arquitectura que plantea no olvidar las necesidades del hombre. Todo un análisis de la estructura arquitectónica en clave aristotélica donde por primera vez advertía que era posible recuperar aquel discurso esencial capaz de producir cultura que no existe de forma predeterminada dentro de ningún organismo represor. Clara primera aproximación teórica hacia una poética en la práctica arquitectónica, que perseguía el interés de volver a emocionar al hombre transformando un contexto físico y temporal existente, como supieron también hacer incluso de forma consciente o inconsciente muchos de los grandes maestros de la modernidad (Muntañola, 1981).

Muchos atentos investigadores como Josep Muntañola (1940–), Alfred Linares (1952–) o Félix Solaguren (1956–), ponían entonces, a partir de este discurso, algunas de las bases teóricas de este papel poético-contextualizador con el que a partir de Robert Venturi parecía que era posible contemplar de nuevo futuros escenarios de análisis en los que entender esta dimensión significativa de la arquitectura en clave aristotélica. También muchos avezados arquitectos, como lo fueron entonces Enric Soria (1937–), Lluís Clotet (1941–) o Albert Viaplana (1933–2014) —por citar unos pocos nombres ilustres de una lista que en el avance de las páginas irá ampliándose—, supieron mostrar por encima de muchas prácticas confusas, un renovado quehacer arquitectónico que, respondiendo

probablemente sin saberlo a todos estos planteamientos teóricos, poéticamente contribuyó a la tarea de restaurar una ansiada modernidad.

Caminos con verdaderas ideas de innovación continua y revolución constante capaces de responder a unas siempre cambiantes necesidades del hombre, que pronto podrá aquí observarse cómo silenciosamente supieron trazar verdaderos puentes con la historia y la cultura de los lugares para encontrar las verdaderas raíces de la arquitectura reciente. Ver Fig. [12].

«[...] Si la única forma de tradición, de transmisión del pasado, consiste en seguir los caminos de la generación precedente con una adhesión tímida o ciega a sus éxitos, la tradición no se debería apoyar... la tradición tiene un significado mucho más amplio. La tradición no puede heredarse, solo puede obtenerse mediante un gran esfuerzo. [...] implica percepción, no solamente del pasado como pasado, sino del pasado como presente... [...] tiene una existencia simultánea y compone un orden simultáneo. [...]».

Venturi, 1972:20



Fig. [12]. Sala Beckett de Eva Prats y Ricardo Flores, 2016.

B. EL INTERÉS DE UNA POÉTICA EN LA ARQUITECTURA

1. Algunas semejanzas entre la poética y la arquitectura

La dimensión social y temporal de la arquitectura

Una pronta lectura de la *Poética* puede provocar la sospecha de un abismo insalvable con la arquitectura:

Directamente, es difícil encontrar alguna palabra en el texto de Aristóteles que vagamente permita establecer alguna conexión con la arquitectura:

«[...] Y puesto que hacen la imitación actuando, en primer lugar, a la fuerza, una parte de la tragedia será el aderezo del espectáculo. [...]».

Aristóteles, 2004:48

Indirectamente, cuando una superflua cita sobre algún elemento espacial propio del teatro puede hacer pensar lo contrario, poco crédito le da el autor a la progresión de tal sospecha:

«[...] es posible que el miedo y la compasión surjan del espectáculo, pero también de la trama misma de los hechos —lo cual es preferible y propio del mejor poeta—. Y es que el argumento debe estar trabado de tal modo que, aun sin verlos, el que oiga el devenir de los hechos se horrorice y sienta compasión por lo que acontece [...] perseguir esto mediante el espectáculo es menos artístico y conlleva gastos. [...] Y puesto que el poeta debe perseguir, a través de la imitación, el placer que surge de la compasión y del temor, está claro que esto debe quedar implicado en la trama [...]».

Aristóteles, 2004:67

Si en general, fácilmente es posible descubrir en las palabras de Aristóteles un cierto desinterés por el espacio y su visualidad: «aun sin verlos, [que] *el que oiga el devenir de los hechos se horrorice...*», y por extensión, una cierta fijación a la necesidad de expresar en lenguaje verbal el itinerario temporal único que presenta la tragedia: «[...] el que oiga el devenir de los hechos *se horrorice...*» (Aristóteles, 2004:67); en particular, más fácil aún es advertir que, ciertamente, la arquitectura no utiliza normalmente el soporte de las palabras para construir. Es más, la visualidad de la representación espacial permanente que queda después del proceso constructivo en la arquitectura es realmente el principal mecanismo que permite establecer un verdadero juicio estético en nuestra profesión, pues un arquitecto,

bien sabe que son planos y dibujos más que palabras lo que utiliza para edificar, igual que sabe que es la visualidad del espacio construido lo que permite realmente «el reconocimiento de la forma de lo observado» (Piñón, 2007:23).

Por lo contrario, algo muy distinto ocurre si nos acercamos minuciosamente al texto de Aristóteles fijándonos en algunos detalles fundamentales:

1. En la *Poética*, Aristóteles no pone realmente el acento en la necesidad de usar ineludiblemente un lenguaje oral o escrito como es la palabra:

Ni por activa, pues simplemente lo considera un medio, de la misma manera que lo es el material que sirve para construir cualquier arquitectura: «[...] algunos imitan muchas cosas con colores y formas, reproduciéndolas, unos por arte, otros por costumbre, otros valiéndose de la voz [...]» (Aristóteles, 2004:33).

Ni por pasiva, pues claramente señala repetidamente que el valor que reside en la poética no depende del mero hecho de utilizar la palabra de por sí: «[...] el arte que imita solo con meras palabras y con los metros, bien sea combinándolos entre sí, o bien empleando uno de los tipos, por el momento sigue sin nombre [...]» (Aristóteles, 2004:34).

Ahora bien, medio que solo tendrá valor si el «poeta» mediante su uso, consigue una correcta concatenación en relación a una trama: «[...] los principiantes de poesía, lo primero logran afinar en el lenguaje y en los caracteres, antes que en la trama de los hechos, al igual que les ocurría a casi todos los poetas antiguos. [...] Si alguien pintara un cuadro con los más bellos colores, pero mezclados de manera confusa, no agrada tanto como si dibujara una figura sobre un lienzo blanco. [...]» (Aristóteles, 2004:50). Ver Fig. [13].

Y también medio, que sin tener por qué coincidir necesariamente con el que se usa en una tragedia, podrá ser cualquier otro alejado de la palabra siempre y cuando este permita también conseguir despertar las emociones que experimentan los que asisten a cualquier representación poética. Así, Simónides de Ceos (556 a. C.-468 a. C.) en el siglo VI-V a. C., por ejemplo, argumentaba que «la pintura [puede ser] como [una] poesía silenciosa y la poesía como [una] pintura parlante» (Aristóteles, 2004:10). Miguel de Cervantes (1547-1616), por su parte, en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, cuatro días antes de morir en 1616 afirmaba que «La historia, la poesía y la pintura simbolizan entre sí y se parecen tanto que, cuando escribes historia, pintas y cuando pintas, compones. [...]» (Aristóteles, 2004:11). Finalmente, el arquitecto Josep Muntàñola, citando a Friedrich Hölderlin (1770-1843) y tratando de acercarse un poco más a nuestra profesión, afirmaba en 1981 que la arquitectura podía ser una tragedia muda, de la misma manera que la tragedia podía ser una arquitectura invisible, siendo la poética de ambas esencialmente la misma (Muntàñola, 1981:63).

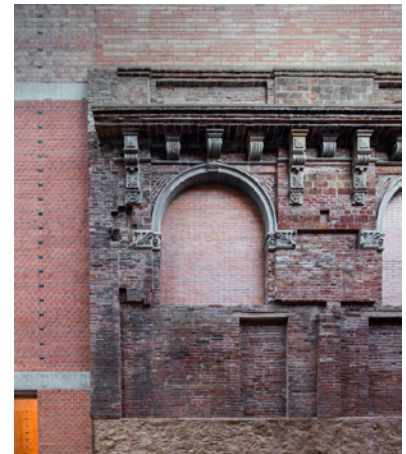


Fig. [13]. Cristalería Planells, obra de H Arquitectes finalizada en Barcelona en 2016. En la obra de H Arquitectes, la materialidad escogida fuera de todo capricho, claramente ha sido propuesta para conseguir un medio que permita una correcta y fabulosa concatenación en relación a una trama, pues la cerámica escogida fácilmente se vincula a la memoria de la antigua cristalería. Así, sin malograr lo existente, sino más bien lo contrario, se introduce una pequeña transformación en lo existente que permite adaptar el espacio antiguo a un momento y uso actuales.

2. El tiempo de la tragedia que define Aristóteles en la *Poética*, igual que ocurre con el espacio de la arquitectura, no se limita a simples fracciones de tiempo universal y de espacio geométrico:

Esto, como bien indican las palabras de Paul Ricoeur, uno de los más fieles intérpretes de Aristóteles, claramente contribuye a establecer fructíferas conexiones entre la poética y la arquitectura, pues acerca el tiempo de la tragedia al arte de construir, salvando de algún modo la aparente desatención que la poética tiene con el espacio construido de la arquitectura.

Para Ricoeur, por ejemplo, si «[...] el espacio construido es una especie de mezcla entre lugares de vida, *que envuelven al cuerpo viviente*, y un espacio geométrico *en tres dimensiones*. [...]» (Ricoeur, 2003:13), el tiempo de la tragedia es un instante —ese lugar de vida del espacio construido— donde hay más que un presente: «[...] el ‘presente del pasado’ —la memoria—, el ‘presente del futuro’ —la espera— y el ‘presente del presente’ —la atención. [...]» (Ricoeur, 2003:12). Ver Fig. [14].



Fig. [14]. Intervención de Josep Lluís Mateo en el pueblo de Ullastret en 1983-1985. Véase como Mateo consigue en esta obra congelar en el espacio un instante de tiempo donde el presente, el pasado y el futuro se comprimen frente a un espectador cualquiera.

También Gaston Bachelard (1884-1962), de una manera muy clara y concisa, se acerca al significado de este complejo «lugar de vida» que describe Ricoeur, en un sugerente texto llamado curiosamente *La poética del espacio*:

«Creemos a veces que nos conocemos en el tiempo, cuando en realidad solo se conocen una serie de fijaciones en espacios de la estabilidad del ser [...] [pues] [...] el espacio conserva tiempo comprimido. [...] Localizar un recuerdo en el tiempo es solo una preocupación de biógrafo [...]. [...] es más urgente [...] la localización de nuestra intimidad en los espacios. [...]».

Bachelard, 1983:38-39

Como en el tiempo de la tragedia, parece que el espacio arquitectónico no puede entenderse sino como temporalidad también de un conjunto de hechos vividos. Un tiempo mixto o un espacio mixto que bien parece que el propio quehacer de arquitecto de algún modo permite ordenar sumando y desvelando sus capas de historia.

Ahora bien, historias-tiempos en el espacio de la arquitectura que solo serán del interés de Aristóteles:

A.- Si por un lado, encontrando la justa medida de las acciones que se imitan en una tragedia —pues «[...] la tragedia es la imitación de una acción seria y completa [...]» (Aristóteles, 2004:47)—, estas consiguen exceder de unas meras anécdotas individuales sabiendo poner el acento en una historia colectiva. Como bien hace notar la *Poética*, lo que da verdadero sentido a una tragedia es que la acción que se imita y se representa en ella, socialmente pueda ser entendida dentro de un determinado contexto cultural: «Y es que por eso les agrada ver las imágenes, porque al mismo tiempo que las contemplan aprenden y van deduciendo qué es cada cosa [...]. Pues en el caso de que no haya visto antes lo imitado, no le producirá placer como imitación, sino por la ejecución o por el color o por alguna otra cosa por el estilo. [...]» (Aristóteles, 2004:42). Es decir, que el arquitecto, en el papel de poeta, consiga realmente transformar su acción individual en un verdadero proyecto colectivo dirigido hacia el conjunto de la sociedad: «[...] pues la tragedia es imitación no de personas, sino de acción y de vida [...]» (Aristóteles, 2004:42). Ver Fig. [15].

B.- Si por otro lado, las acciones que se imitan en la tragedia tienen un sentido dinámico en relación a la dimensión colectiva hacia donde se dirigen. Pues si el objeto de la imitación de la poética es la imitación de costumbres, padecimientos y acciones del ser humano: «[...] estos son los padecimientos colectivos que deben buscarse. [...]» (Aristóteles, 2004:68), será necesario que dichas acciones del hombre sean puestas en tiempo, es decir, actualizadas, pues difícilmente será



Fig. [15]. Edificio de viviendas ubicado entre la calle Roig y la calle Carme de Barcelona. Obra de Pep Llinàs realizada entre 1989-1994. Llinàs, en el corazón del Raval, recordando el trazado histórico de la calle Roig, consigue redefinir el sentido de las relaciones entre lo particular y lo colectivo en la arquitectura dejando muestra de un excelente encuentro entre dichos polos.



Fig. [16]. Casa Villavecchia de Federico Correa y Alfons Milà, construida en 1955. Obsérvese como los arquitectos aquí, lejos de conformarse con heredar una tradición, consiguen restaurarla sumando en la obra todas las comodidades y elementos de una vida entonces considerada moderna. El tiempo en la tragedia, así como el espacio construido en la arquitectura, trabajan para conseguir representar ambos aspectos «visibles» de los *mythos* que cristalizan en la sociedad.



3.- En la *Poética*, Aristóteles se esfuerza repetidamente en señalar, por encima de cualquier otro pasaje, la trama de los hechos de la tragedia:

«[...] el elemento más importante de todos es la trama de los hechos; pues la tragedia es imitación no de personas, sino de acción y de vida, y la felicidad y la infelicidad están en la acción, y el objetivo es un tipo de acción, no la calidad. [...]. Y los personajes son tales o cuales según el carácter; pero según las acciones son felices o lo contrario. De ahí que no actúen para imitar los caracteres, sino que revisten los caracteres gracias a las acciones. De modo que los hechos y el argumento son el objetivo de la tragedia, y el objetivo es lo principal de todo. Además, sin acción no puede haber tragedia, pero sin caracteres, es viable. [...]».

Aristóteles, 2004:49

Punto clave, sin duda este, pues el hecho de hacer recaer todo el peso de la poética en la capacidad de tramar/imitar bien una acción para que esta, en congruencia

con unos caracteres, se convierta en un *mythos* con verdadero sentido para el hombre, es precisamente lo que permite correlacionar la estructura de la trama de los hechos o el argumento del tiempo de la tragedia con la estructura de conformar un construir a partir de un habitar heideggeriano del espacio arquitectónico, pues por encima de todo, pone en evidencia que arquitectura y poética comparten un mismo fin y efecto sociotemporal.

Ahora bien, correlación en la que:

1.- Por un lado, no habrá que confundir imitar acciones con imitar formas como simple búsqueda de proporciones o como mero interés por reproducir los contornos de la naturaleza, como evidencian muchas de las habituales interpretaciones pseudoaristotélicas que se hacen de este punto (ver capítulo 1.- Introducción/B.- Enfoque de la investigación/b.2.- Antítesis).

Por lo contrario, imitar acciones, para Aristóteles, es una actitud activa y productiva, que persigue por encima de todo encontrar la justa medida entre lo físico y lo social, pues por ello la *Poética* recuerda encarecidamente que:

A.- «[...] la tragedia es imitación *no de personas, sino de acción y de vida* [...]» (Aristóteles, 2004:42); antídoto para los arquitectos que caen en el error de pensar que la poética arquitectónica reduce el ejercicio de la profesión al plantear una simple imitación de formas. Ver Fig. [17].



Fig. [17]. Edificio Experimental Muuratsalo de Alvar Aalto. Véase como el maestro finlandés, lejos de imitar una forma física, propone imitar una forma de vida propia de la cultura finlandesa: vivir cerca de la naturaleza, esto es, junto al calor del fuego, el frescor del agua de los lagos y la calidez de la madera de los bosques, revisando sus posibilidades de uso acorde a su tiempo moderno.



Fig. [18]. Llar d'Infants en Pratsdip, obra de David Tapias y Núria Salvadó completada entre 2009-2010. Véase además, como el entorno se convierte en una oportunidad de repensar el mismo y no simplemente como posibilidad de repetirlo.

Así de esta manera, por ejemplo, es como debe reconocerse la proximidad con unas granjas vecinas autoconstruidas que se advierte en el nuevo jardín de infancia propuesto por David Tapias y Núria Salvadó en el municipio de Pratsdip (Tarragona). Los arquitectos, en esta intervención, no se limitaron a imitar las texturas —las formas— provisionales del lugar que con el tiempo habían configurado en un entorno local un paisaje urbano propio reconocible por sus habitantes. En realidad, Tapias y Salvadó plantearon imitar las posibilidades técnicas de una dilatada manera de construir en un lugar concreto, para proponer una nueva manera de habitar contagiada brillantemente de la memoria colectiva del emplazamiento. Sugiriendo una nueva implicación activa del usuario que integra la intervención en la memoria colectiva.

B.- «[...] [Si solo] se yuxtaponen discursos llenos de caracteres y de elocución y forma de pensar bien elaborados, no se conseguirá aquello que [es] labor de la tragedia; [...]» (Aristóteles, 2004:50); cura para quienes piensan equivocadamente que en una poética arquitectónica aristotélica solo se persigue una arbitraria concatenación de elementos o caracteres no referidos a una única totalidad, *mythos* o fábula.

«[...] hay elementos que pueden parecer estándares, minimalistas o descontextualizados, pero como comenta Alberto, [...] poca gente se ha atrevido a utilizar estos elementos de una manera directa. Quizá porque se han dado cuenta de que no podían quedarse solo con lo que tenían de abstracto —en el sentido de poder universalizarlos— sin quitarles a la vez aquello que tenían de auténticos en el lugar. Sin quitarles aquello que tenían de consistentes solamente por la presencia de los otros».

Ver Anexos/C.- Entrevistas/C3.- Selección de exégesis/Viaplana-Piñón

Mimesis en la arquitectura, alejada por tanto de fáciles copias, de simples repeticiones o de arbitrarias sumas. Más bien como viva conexión de una trama (el construir), con un *mythos* (el habitar), a través de un pensar (el proyectar), que solo tendrá sentido dentro del sistema que la obra propia produce con su argumento.

Es de hecho así como puede entenderse la concatenación de escenarios que se dan en el tránsito hacia los restos de la construcción prehistórica que nos propone Toni Gironès en su espacio transmisor del túmulo megalítico en Seró. Un intrigante recorrido compuesto de una luz tamizada, un olor a campo y una presencia de la arcilla que, lejos de cualquier mezcla arbitraria, se dirige en realidad a construir una trama exclusivamente enfocada a la posibilidad de contemplar milenarias estelas de la historia que no pierden de vista su relación con los paisajes agrícolas de la comarca. Ver Fig. [19].

Algo parecido ocurre con las viviendas unifamiliares construidas en Palafrugell por Emiliano López y Mónica Rivera. La intervención, primero, toma la decisión



Fig. [19]. Espacio transmisor del túmulo/dolmen megalítico de Seró de Toni Gironès construido entre 2007-2012. Lejos de cualquier arbitrariedad, los pasajes propuestos por Gironès se enfocan a una única totalidad contenida en el argumento de la obra.

de no aplanar una parcela llena de árboles con fuerte pendiente aunque en la misma se plantee edificar dos viviendas unifamiliares. Acto seguido, se muestra la voluntad de recurrir a un material que, como el corcho, es capaz de preservar el carácter boscoso del emplazamiento apostando por reducir las emisiones y el consumo energético de la construcción. Finalmente, se plantea una construcción ligera basada en el uso de elementos que se prefabrican. Los elementos que configuran esta obra no son componentes casuales concatenados de forma arbitraria. Son elementos referidos a una única totalidad que persigue hacer comprensible una trama que surge acorde a un tiempo y lugar muy precisos. El trabajo de los arquitectos se concentra en hacer posible la comprensión de una fábula que poco a poco se va anunciando: hoy en día, para resolver la relación arquitectura-paisaje es necesario resolver cuestiones climáticas que, como las que competen a la eficiencia energética de los edificios, afectan al conjunto del planeta. Ver Fig. [20].

2.- Por otro lado, tampoco hay que olvidar que no es cualquier tipo de acción la que señala Aristóteles que debe imitarse para conseguir construir un buen



Fig. [20]. Dos casas de corcho de Emilio López y Mónica Rivera, Palafrugell, 2012-2016. La obra de López y Rivera obtuvo la máxima calificación energética posible.

argumento o trama de los hechos en la *Poética*: «[...] la composición de la tragedia más hermosa no debe ser simple, sino compleja [...]» (Aristóteles, 2004:63):

«[...] Y es que también las acciones a las que imitan los argumentos son, de por sí, así. Entiendo por ‘acción simple’ aquella que, una vez ha sucedido, tal como se ha definido, de forma continua y unitaria, se produce el cambio de fortuna sin peripecia ni reconocimiento; y por ‘compleja’ aquella en la que el cambio de fortuna va acompañado de reconocimiento, de peripecia o de ambas. [...]».

Aristóteles, 2004:59

Las tres partes del argumento de la poética —«[...] dos partes del argumento son la peripecia y el reconocimiento; la tercera es el padecimiento. [...]» (Aristóteles, 2004:61)—, que Robert Venturi traduce al lenguaje de los arquitectos como los principales umbrales que tanto posibilitan la invención como la relectura en un proyecto de arquitectura «[...] cuando [estos] refleja[n] las complejidades y contradicciones del contenido y significado [del mismo].» (Venturi, 1972:39).

Pues qué decir de la «peripecia»: «[...] el cambio de las acciones en sentido contrario de acuerdo al curso natural o verosímil de las cosas. [...]» (Aristóteles, 2004:59), del «reconocimiento»: «[...] un cambio de la ignorancia al conocimiento [...]» (Aristóteles, 2004:60), o del «lance poético»: «[...] acción destructora o dolorosa [...]» (Aristóteles, 2004:62); categorías a las que Aristóteles confía el grado de paradoja (ficción) que la trama debe tener para posibilitar la *catharsis* del espectador. O del fenómeno «lo uno y lo otro»: «[...] relación de la parte con el todo [que] recalca [...] los dobles significados [...]» (Venturi, 1972:51), o de «el elemento de doble-función»: «[...] aspectos de uso y estructura [...] [que recalcan] las dobles funciones» (Venturi, 1972:51), o de «el elemento convencional»: «[...] [la] irregularidad excepcional, que modifica [...] el orden regular [...]» (Venturi, 1972:39). Todos ellos niveles contradictorios de significado y uso que, implicando el contraste paradójico (grado de ficción) en la construcción de la arquitectura (Venturi, 1972:70), invitan a recordar mientras se disfruta de las innovaciones que presenta el proyecto-de-arquitectura-poema, posibilitando a un observador cualquiera una percepción más viva que conduce a la *catharsis*. Ver Nota [02].

Categorías, niveles o mecanismos proyectuales que, evidentemente, solo tendrán sentido si estos son referidos a la imitación de la acción que construye el *mythos* arquitectónico de la obra; la construcción de un lugar para ser habitado. De hecho, ningún hecho paradójico conseguirá implicar a un espectador, si este no sale de la misma trama que construye el argumento de la obra: «[...] estas deben surgir de la trama misma del argumento, de modo que resulten de los hechos que han sucedido anteriormente, bien por necesidad o por verosimilitud. Pues

Nota [02]. La *catharsis* o emoción es un efecto de cierta conmoción intelectual consecuencia del reconocimiento de acciones profundas del hombre en un relato. La estética, ciertamente, es un factor que bien puede avivar la *catharsis* pero es el tiempo, la costumbre o la referencia a la historia que se reconoce en el relato lo que fundamenta principalmente la emoción en la *Poética* de Aristóteles. «No es Poesía, simple adventicio adorno de la realidad de verdad, ni transitoria exaltación espiritual, entusiasmo o entretenimiento. La Poesía es el fundamento y soporte de la historia», explica Heidegger (2000:31) leyendo a Hölderlin.

hay una diferencia notable entre que una cosa suceda a causa de algo, o después de algo» (Aristóteles, 2004:59).

El antiguo Banco Español de Crédito ubicado en la Plaza Catalunya de Eusebi Bona (1890-1972), construido entre los años 1941-1942, podría brevemente ayudar a explicar aquí este conjunto de circunstancias. Si observamos con atención el edificio, veremos como en uno de los extremos se alza una torre discretamente descentrada en relación al conjunto construido por el arquitecto. Hecho paradójico que para nada resulta caprichoso u oportunista como en principio pudiera pensarse. La torre sutilmente descentrada en realidad está centrada (construida) en relación a la manzana (un habitar concreto) que sirve al conjunto de una plaza (el contexto colectivo donde se inscribe la acción individual del arquitecto). Ejemplar grado de ficción en la construcción de una trama proyectual, en una arquitectura con un arquitecto, que si es protagonista lo es únicamente por servir verdaderamente a los intereses del conjunto de la sociedad. Ver Fig. [21].



Fig. [21]. Banco Español de Crédito (1942) ubicado en la Plaza Catalunya, del arquitecto Eusebi Bona (1890-1972).

Posibles semejanzas entre la poética y la arquitectura que en ningún caso proponen aquí imposibles transposiciones directas término a término de una materia a otra, pues cualquier intento de trasladar directamente las complejas palabras de Aristóteles a nuestra profesión solo produciría el mismo esquematismo reductivo que resulta siempre de las fáciles simplificaciones que se hacen de este pensamiento complejo.

Simplemente, como complemento perfecto de un proyectar que casi siempre se cree solamente intuitivo, que como voz lejana cristalizada en la mente de un arquitecto posiblemente pueda facilitar el paso hacia un pensamiento verdaderamente complejo, que sin caer en fáciles abstracciones de nuevo sea capaz de poner en evidencia, precisamente dónde y cómo se produce arquitectura. Instrumento cultural eficaz, por tanto, útil también para comprobar la calidad de una obra, que permitirá adentrarse en los difíciles aspectos que envuelven al espacio y el tiempo arquitectónicos, evidenciando qué arquitecturas son más capaces de hacer verosímil un construir, con un habitar, en un contexto sociofísico dado. Pues es de hecho así como en realidad nos invita Aristóteles y su magnífico discípulo Robert Venturi a reconocer, como veremos en las próximas páginas, qué «arquitecturas» tendrán más o menos interés para el hombre:

«Una arquitectura de complejidad [...] no abandona el conjunto [...].»

Venturi, 1972:141

2. Breve revisión de conceptos. Construcción del marco teórico

Campos de comprensión

¿Cómo debería ser una obra para que esta pudiera conseguir ser lo más bella posible, de modo que produjera el efecto artístico que como creación artística le es propio?

Respondiendo a esta cuestión básica del ámbito del arte, en la *Poética* de Aristóteles se definieron por primera vez algunos de los conceptos fundamentales que hoy permiten establecer alguno de los principales paralelismos que existen entre el tiempo de la tragedia y el espacio de la arquitectura. Veamos a continuación una breve revisión de los mismos, como posible sustento teórico de los futuros escenarios de análisis que mantendrá esta investigación.

Empezando de la manera más elemental posible y a la luz de la magnífica traducción realizada en el año 2004 por parte de la doctora Alicia Villar Lecumberri (1962), se puede afirmar que la poética definida por Aristóteles, en tanto creación

artística, es imitación que tiene como fin y efecto último generar emoción. Para ello y por ello, se imitan costumbres, padecimientos y acciones humanas, y los medios, maneras y objetos a imitar determinan el tipo de poética, destacando entre todas la tragedia, por ser la que mejor logra su fin (Aristóteles, 2004:10-14).

Imitación, por tanto, en la poética conlleva acción, y en la tragedia, se trata de una acción seria y completa, de una extensión considerable, de la que se acompaña un lenguaje adecuado, empleado por separado y en sus diferentes partes, y en la que tiene lugar la acción y no el relato, y que por medio de la compasión y el miedo, se alcanza la *catharsis* de tales padecimientos (Aristóteles, 2004:47).

Dejando para más adelante la cuestión de la emoción poética, que Aristóteles explicará básicamente como el objetivo y consecuencia que en un proceso inventivo persigue y produce el paso de la ignorancia al conocimiento, de esta manera tan peculiar Aristóteles señala dos conceptos claves para la comprensión de la poética en la arquitectura:

1.- *El de la construcción de la trama o imitación de la acción* (mythos)

Mythos aquí ni alude a una composición verbal, ni a una ficción artificiosa con la que a veces se intenta encubrir una verdad. Por lo contrario, *mythos* aquí hace referencia al acto de componer una trama. Es decir, el acto de poner en intriga las costumbres, padecimientos y acciones humanas que se imitan de manera que la narración/construcción se convierta en una historia/proyecto «serio y completo» con capacidad de mantener verdaderamente el interés del hombre.

2.- *El de la propia actividad mimética* (mimesis)

Mimesis aquí tampoco alude a una mera imitación/representación de la realidad, ni menos aún a una simple copia de la misma. Por lo contrario, responde al acto de configurar una acción desde el *mythos*. Es decir, a la voluntad de ordenar y transformar a través de la trama, entendiendo que el acto de ordenar y transformar aquí significa también clarificar y dar un nuevo sentido a dicha acción.

Paul Ricoeur lanza algunas magníficas e interesantes advertencias a tener en cuenta en la comprensión de estos dos primeros conceptos (Ricoeur, 1995):

En primer lugar, explica que la relación entre *mimesis* y *mythos* deberá entenderse sobre todo y ante todo como un proceso interdependiente. La instrucción fundamental que en realidad lanza Aristóteles en la *Poética*: construir la trama de los hechos, *el mythos*, como el «qué» de la *mimesis* (Ricoeur, 1995: 86). Lo que sin duda anuncia un proceso en el que la *mimesis* deberá tramarse/proyectarse, como posibilidad de enaltecer el sentido de la acción imitada en el *mythos*, pues de lo contrario, la acción imitada quedaría reducida a una mera representación

o copia de la realidad observada, como ocurría en algunos ejemplos abordados en los primeros compases de esta tesis (ver 1.- Introducción/B.- Enfoque de la investigación/b.2.- Antítesis/3.- La copia del *mythos*).

Algo que sin duda introduce a la siguiente observación, pues en segundo lugar, el binomio *mimesis-mythos* habrá que entenderlo también como un proceso de construcción activo opuesto al carácter pasivo de la noción de copia; pues imitar no significa duplicar la realidad, sino recomponerla, rehacerla, de modo que la cercanía a la realidad humana —que es lo imitado— se una a la distancia impuesta por la construcción de la trama (el *mythos*). Pero también como una viva muestra del carácter operante de los conceptos de la poética, pues tanto la representación de la acción (*mimesis*) produce precisamente la disposición de los hechos mediante la construcción de la trama, como a la vez la disposición de los hechos (*mythos*) «re-produce» la acción de la *mimesis*. «¡Curiosa imitación, la que compone y construye eso mismo que imita!» dirá en este sentido Ricoeur, dejando claro que en la poética, la construcción del *mythos* es lo que paradójicamente constituye la *mimesis* (Ricoeur, 1977:62).

De aquí que no debe extrañar que la *mimesis* pronto encuentre en la metáfora un útil y fundamental mecanismo inventivo, pues como veremos en el avance de las páginas, el mismo desplazamiento de sentido constitutivo que permite el establecimiento de esta categoría en la poética, corresponde a la necesaria elevación de sentido operada por la *mimesis*, que debe producirse mediante la construcción del *mythos* en la tragedia.

Lo que anuncia la definitiva advertencia que aquí nos brinda Ricoeur, pues en tercer lugar, en la relación *mimesis-mythos* también deberá descifrarse la posibilidad de tramar sobre una reconocible realidad social. Referencia sin duda al ser-en-el-mundo, pero no como una simple revelación o copia de lo real, sino como proposición heideggeriana, en la que un corte propuesto por el espacio de la ficción ante unas posibles caducas interpretaciones hace posible encontrar una especie de nueva descripción del mundo camino de los nuevos *mythos* del presente. De hecho, es la misma naturaleza imitada —la acción humana— lo que permite garantizar a Aristóteles que la imitación del *mythos* se refiera necesariamente a una verdadera realidad social y no a una simple composición artificial; una especie de redescipción metafórica que propone una reactivación del mundo revelado en un contexto contemporáneo.

Ahora bien, ¿cómo se produce este intercambio sociotemporal entre la obra, el autor y el futuro lector o habitante en el caso de la arquitectura? Dado por comprendido el sentido predominantemente productivo de la *mimesis* en su acercamiento al *mythos* en el proceso de la construcción de la trama, Ricoeur se detiene para explicar la relación entre lo que considera los tres «tiempos»

miméticos que se dan simultánea y constantemente en un proceso inventivo (Ricoeur, 1995:114).

Así, en un primer tiempo —señalado por Ricoeur como *mimesis* I— se inaugura una especie de precomprensión de una acción, que establece un puente común entre un autor de una obra y un lector imaginado, en la que se hacen presentes los rasgos estructurales, simbólicos y temporales de lo que será una posible construcción de una trama que contendrá el drama, que el poeta motivadamente pretende abordar.

Proceso inicial, también llamado prefigurativo, sin duda notable en la arquitectura, pues encontrará en el binomio construir-habitar heideggeriano su más fiel paralelismo narrativo. Sin duda, drama siempre complejo a resolver por el arquitecto-poeta, que aparece como posibilidad de revisar tanto una vieja conocida forma de construir relacionada con una nueva experiencia de habitar, como una caduca forma de habitar relacionada con una ocurrente nueva forma de construir; puente sin duda entre realidad y ficción en un plano en el que la acción imitada —esta nueva forma de construir desde un habitar posible y viceversa—, se muestra desde un primer instante como posibilidad de ser recreada a través del pensar del arquitecto.

Lo que da paso al segundo tiempo —señalado por Ricoeur como *mimesis* II— o proceso configurativo en el que existe una depuración inteligible de la acción que ha sido imitada a través de tres niveles progresivos fundamentales:

El primero, descrito como la puesta en intriga o síntesis temporal de lo heterogéneo, presenta en el espacio la tensión dramática que existe entre el conjunto de variables que componen el edificio proyectado y el conjunto de historias preexistentes que conserva el espacio «construido» donde se está actuando. El segundo, explicado como la inteligibilidad, permite el paso de lo inextricable a lo comprensible, mostrando la cohesión que existe entre los diversos elementos o variables que participan de la trama. El tercero, precisado como la intertextualidad, señala la capacidad de permanencia de la acción del arquitecto, en la medida que lo propuesto demuestra que tanto es capaz de guardar en su interior la huella de los tiempos del habitar del pasado, como de proyectarse hacia nuevas maneras de habitar —limitadas por las posibilidades de la materia— transformando historias de vida caducas.

Tiempo configurativo evidentemente, en el que cabe entender que existen solapamientos constantes con los otros dos momentos de la *mimesis*, pues de ello depende tanto la posibilidad de remonte hacia lo supuesto en la precomprensión inicial de la trama, como la oportunidad de descenso hacia un futuro y posible reconocimiento de la misma como describe el tercer instante señalado por Ricoeur. *Mimesis* III o momento refigurativo, en el que la trama abandona el

plano de la ficción, para reconstruirse de forma efectiva a través de la experiencia de un público, que definitivamente da un sentido a la obra, posibilitando la transición de un mundo prefigurado a un mundo refigurado por mediación de un mundo configurado.

Una lectura real en el ámbito de lo posible, en el que sin duda será exigido un trabajo de memoria al público que finalmente participe de la obra, pues serán las propias expectativas y necesidades temporales de este lo que se verá confrontado con las proposiciones descritas en la trama del proyecto-de-arquitectura-poema. El mismo trabajo de memoria que, en la capacidad de hacer verosímil un habitar desde un construir, el magnífico pensar del arquitecto-poeta habrá intuido para conseguir verdaderamente reorganizar lo antiguo dejando paso a lo nuevo (Ricoeur, 2003).

Mimesis, que lejos de limitarse a reproducir el mundo del receptor, se liberará de la inmediata representación para descubrir precisamente en la realidad, las dimensiones o aspectos de la experiencia que antes de la obra no existían. Capacidad sin duda de renovar o abrir un camino por el que Ricoeur hablará en muchos de sus escritos, de la poética como «el arte de componer tramas», abogando constantemente por una actividad creadora respecto de cualquier clase de estructuras estáticas, de paradigmas acrónicos o de invariantes intemporales (Ricoeur, 1995:83).

Sirva revisar brevemente otra obra galardonada por el Fomento de las Artes y del Diseño (FAD) para advertir la frecuencia con la que incluso se produce este intercambio sociotemporal. Canje, paradójicamente, tantas veces tenido por alejado en nuestra profesión, como tantas veces incluido consciente o inconscientemente como parte de un fructífero proceso inventivo en el proyecto de arquitectura.

El ejemplo aquí escogido es la Casa Bastida de los arquitectos Ramon Bosch y Bet Capdeferro ubicada en la incomparable cala Sa Riera de Begur (Girona). Una rehabilitación llevada a cabo entre los años 2013 y 2014 que tuvo por objetivo restaurar una casa unifamiliar construida desde los años cincuenta a través de diversas fases. Ver Fig. [22].

Al margen de la precariedad advertida en muchas de las soluciones constructivas encontradas en la casa preexistente, los arquitectos por encima de todo plantearon principalmente abordar un drama con la siguiente trama: ¿cómo aquí recuperar hoy la fructífera relación arquitectura-paisaje que tan buenos frutos dejó la tradición moderna?

En un primer instante y al margen de la necesaria reparación de las múltiples patologías encontradas en la casa, Bosch-Capdeferro advirtieron dos intereses. Por un lado, poner en duda una caduca forma de construir: la que hoy ocupando



Fig. [22]. Casa Bastida antes de la rehabilitación de Bosch-Capdeferro.

nuestras costas sin criterio y sin medida parecía aquí haber desfigurado la belleza del lugar. Por otro lado, proponer una nueva forma de habitar: la que a los arquitectos les parecía que podría permitir de nuevo a un habitante cualquiera reencontrar el valor de un lugar ciertamente diezmado en el que parecía necesario actualizar respuestas a posibles urgentes necesidades presentes. Ver Fig. [23].

En un primer instante, los arquitectos propusieron reconsiderar las distribuciones interiores del edificio, superponer al volumen construido un elemento ligero y crear un nuevo patio en el interior de la edificación existente. Evidenciaron la profunda exposición de la casa a un ambiente claramente marino, tomaron consciencia de la necesidad de resolver la relación entre los espacios más íntimos de la casa y los más concurridos de la playa alledaña y constataron la necesidad de mejora sustancial del confort climático de la casa. Pensaron con ello que iban a favorecer tanto la aparición de sistemas pasivos climáticos —como son la ventilación cruzada, el control de la exposición a la radiación solar o a la brisa marina—, como a la vez permitir la aparición de filtros que tanto podrían aislar visualmente la relación público-privada de la casa, como desdibujar los agresivos límites heredados de la edificación preexistente en su relación con el mediato e inmediato paisaje. Ver Documento [DO-E01].

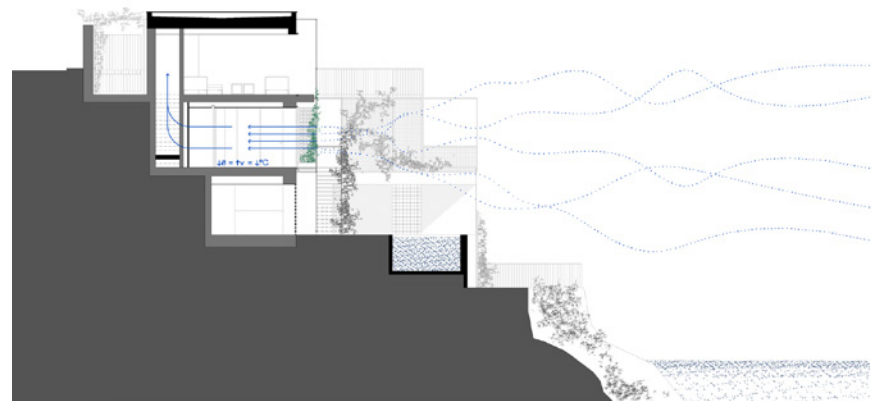
Es en un segundo instante, a medio camino del primero pero también a medio camino de lo que posteriormente se reconocerá como el tercer y definitivo instante de este proceso creativo, cuando el pensar de los arquitectos pareció volcarse en reflexionar sobre cuáles eran los rasgos estructurales, simbólicos y temporales que permitían realmente construir su trama.

Una nueva posibilidad de ser parece depurarse tanto recordando la presencia de una cala repleta de sedimentos provenientes de un primer asentamiento pesquero



Fig. [23]. Fotografía de la cala Sa Riera de Begur tomada antes de los años 50.

Documento [DO-E01]. Sección transversal. Casa Bastida, Ramon Bosch y Bet Capdeferro, Begur, 2012-2014

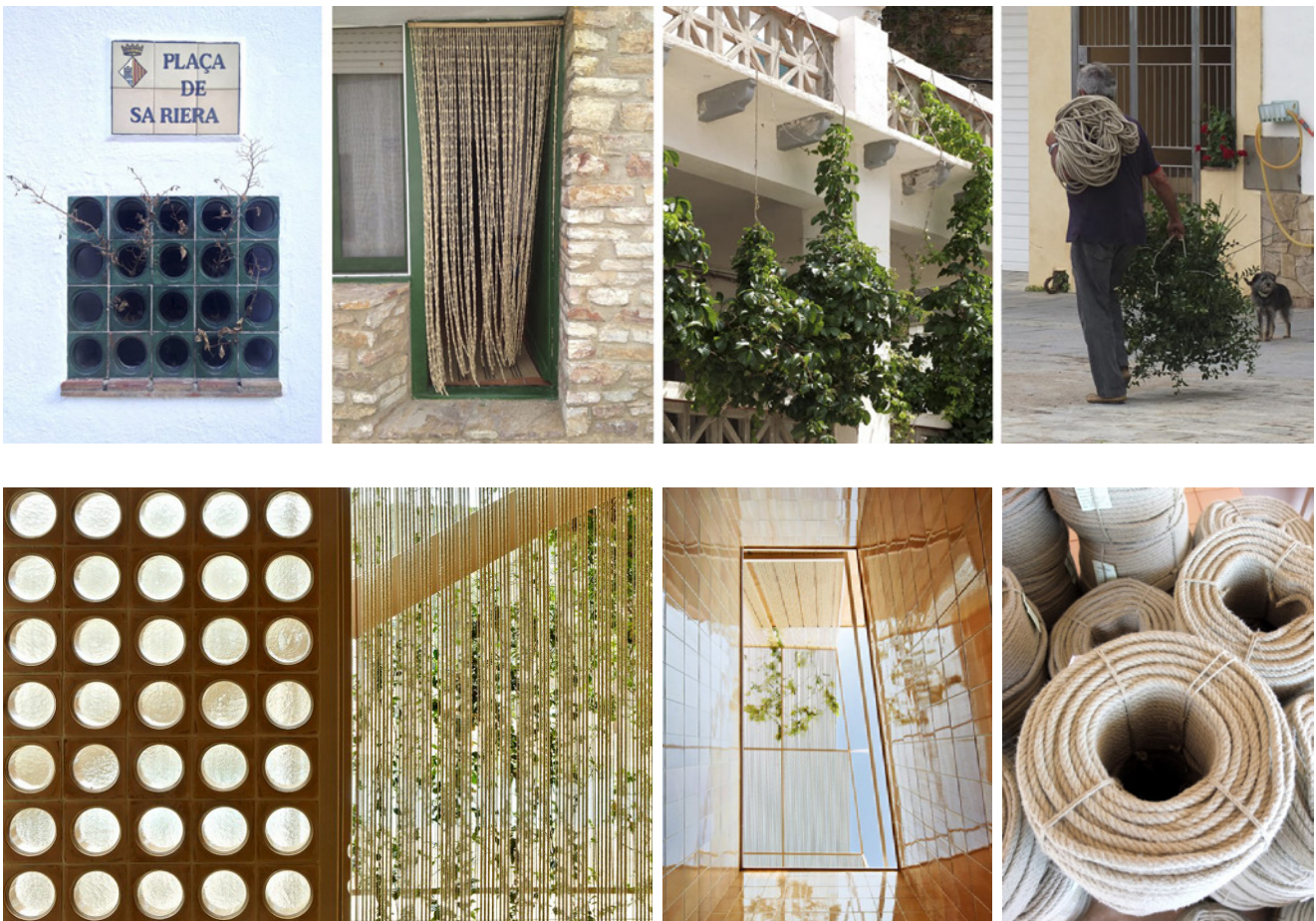


(ver de nuevo Fig. [23]), como reinterpretando las estrategias espaciales, climáticas y constructivas de una tradición bien próxima.

Proponiendo unas piezas vidriadas producidas en la localidad próxima de La Bisbal, unas piezas comunes de celosía utilizadas habitualmente en la cercanía como sistemas de ventilación de fachadas y unas cuerdas cosidas a mano —a las que junto unas plantas enredaderas se les encomienda la función de filtro igual que sucede en los vecinos accesos—, se pone en intriga una historia preexistente con una historia proyectada. Ver Fig. [24].

La calidad de la ejecución de la trama hace que en la experiencia del visitante, en un tercer y definitivo instante, se consiga hacer presente un conjunto de elementos que históricamente han formado parte de la memoria colectiva de unas particulares construcciones en la costa. Ahora bien, el esfuerzo de los arquitectos

Fig. [24]. Conjunto de fotografías en las que puede observarse como los autores de la obra plantean establecer algún tipo de relación discontinua con la tradición constructiva y social del lugar. La acción parece tratar de mostrar la posible cohesión de todo un conjunto de elementos y la capacidad que los mismos tendrán para transformarse y procurar respuestas acordes a un tiempo nuevo.



no ha sido el de conseguir traer al presente un pasado, sino el de transformar un pasado que en realidad es motivadamente puesto en tiempo. Ver Fig. [25].

Fig. [25]. A través de una magnífica reinterpretación contemporánea de un conjunto de viejas historias conocidas, los arquitectos dan la posibilidad a cualquier atento visitante de emocionarse reconociendo una particular relación con un viejo contexto.

Véase, por ejemplo, el acabado vidriado de las cerámicas y de la nueva vibración de luz que se consigue proporcionar al interior del espacio dotándole de una inesperada calidez solar. O las densidades del nuevo paramento que, tanto consiguen regular los distintos grados de relación doméstica que la casa adquiere con su inmediato exterior, como matizar la relación entre el edificio existente y su emplazamiento privilegiado. O el renovado límite exterior que lentamente



difumina los límites de la edificación adaptándolo harmónicamente a su inmediato entorno boscoso mientras domina las brisas marinas protegiéndose o abriéndose de las mismas. Ver Fig. [26].

Paradojas con posibilidad de ser resueltas por un atento habitante en las que el arquitecto se aparta para dejar ya a su visitante todo el protagonismo. Como en los «4' 33"» de la partitura de John Cage, en la que el silencio propuesto por el compositor hace que el material sonoro de la obra sean los ruidos que producen sus mismos espectadores. O como en el Bosque de Oma de Agustín Ibarrola, donde solo la participación activa del observador permitirá reconocer los distintos puntos de vista de la obra. Suerte de tarea que amaga la intención de que en un momento determinado surja el reconocimiento de un público cualquiera; instante en el que el ciclo sociofísico que introduce la triple *mimesis* se cierra. Ver Fig. [27].

Surge a partir de aquí la idea de la poética, como proceso capaz de mantener el arte al servicio del hombre en el que, descubriendo el carácter temporal y social de la arquitectura, parece que de nuevo es posible pensar en la posibilidad de existencia de una activa y creativa institución que persiste atenta a los cambios. Pues ni hay ni puede existir una poética sin una relación íntima con una dimensión cultural, pues los *mythos* se construyen a partir de costumbres, padecimientos y acciones humanas que posibilitan un reconocimiento que provoca la *catharsis*. Ni hay ni puede pensarse una poética atada a paradigmas inmutables en el tiempo, pues detrás de la poética siempre hay una actitud inventiva, que como hemos visto, inaugura y provoca cambios.

La misma visión dinámica arraigada culturalmente que Weinberg —a propósito de Heidegger (2000)— señalaba en esta tesis (ver capítulo 2.- La poética y la arquitectura/A.- Sobre poética y arquitectura/a2.- Sobre poéticas), y que hoy permite establecer un hilo de continuidad entre la comprensión de la *Poética* de Aristóteles y algunos de sus más célebres pensadores posteriores, como sería el



Fig. [26]. Fotografía de la Casa Bastida tomada desde la playa de Sa Riera. Puede observarse cómo la casa ha conseguido estrechar su relación con el entorno actualizando en dicha relación el interés por reducir las demandas energéticas que tanto plantea hoy nuestro tiempo.

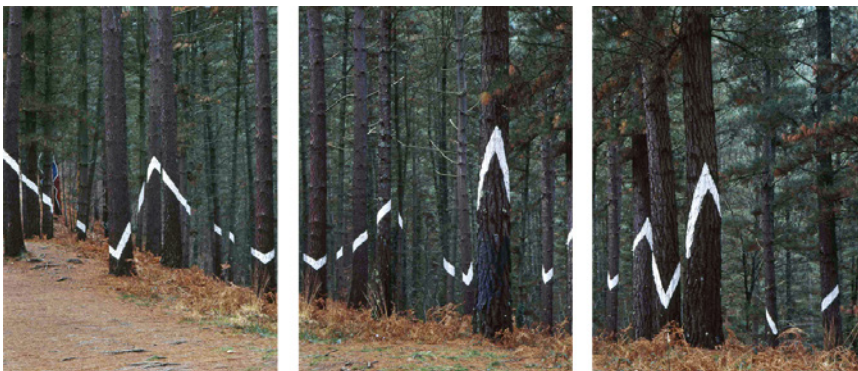


Fig. [27]. El Bosque Pintado o Bosque de Oma, obra de Agustín Ibarrola realizada en 1984. Pinturas sobre árboles en el que las figuras y perspectivas son distintas en función del lugar donde cada uno se sitúa.

caso de Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716) —uno de los tres grandes racionalistas del siglo xvii junto con René Descartes (1596-1650) y Baruch Spinoza (1632-1677)—, hasta llegar a nuestros días.

Pues qué decir sino de Leibniz, que a los ojos de su mejor intérprete, Gilles Deleuze (1925-1995), cabe recordar que fundamenta la idea básica de existencia en el concepto dinámico de acontecimiento, el cual sustituye y supera la concepción clásica y estática del predicado entendido como atributo. Los «predicados acontecimientos» dice Leibniz. Predicados que no suceden sin más, sino que por lo contrario, se hacen suceder en un sentido específico. Predicados-poemas-plegues, que tienen su fundamento en la naturaleza de las cosas que el sujeto formula. Predicados bajo los cuales, un arquitecto-poeta, en nuestro particular paralelismo, tendrá la posibilidad de presentar la verdad de una variación (Deleuze, 1989:59-62).

Institución en la arquitectura, como sistema que no podrá heredarse simplemente, sino más bien formularse indefinidamente, pues bajo el punto de vista de la poética, esta deberá reinventarse desde la convencionalidad de lo conocido, desde las posibilidades que ofrecen los materiales y desde las necesidades sociales que se intuyen del porvenir (Giedion, 1978); pero tampoco podrá transformarse sin ser convalidada por quienes participan de la misma, pues también en el cambio deberán conservarse los valores inherentes que durante siglos persisten en la profesión.

Dilatado dilema será el resolver cómo es posible asegurar la permanencia de unos valores (invariancias) en los cambios que deberán producirse como consecuencia de formular proposiciones (variancias) que verdaderamente sean capaces de adaptarse a los tiempos, pues muchas veces será el mismo control excesivo sobre variancias tomadas como invariancias; o por lo contrario, el a veces inexistente control sobre las invariancias lo que se convertirá en un arma de doble filo para quienes quieran hacer una tarea imposible, el convertir una serie de acciones individuales en colectivas.

Valioso antídoto es el que nos prestan las palabras de Leibniz hasta llegar a nuestros días, para apartarse de la relación causa-efecto que tras tales malintenciones podría haber establecido David Hume (1711-1776) en el siglo xviii, explicando que causa y efecto podían ser identificados por separado. En Hume, al contrario de Leibniz, la causa podía ser comprendida sin que se mencionara su capacidad de producir tal efecto. En los predicados de Leibniz no, pues afortunadamente ya no hay causas y efectos, sino motivos (necesidades y expectativas sociales) para producir unos efectos (cambio, transformación y progreso).

Así, podremos llegar a alcanzar el pensamiento contemporáneo, pues el predicado entendido como acción, para nuestro más fiel intérprete de Aristóteles, Paul

Ricoeur (1913-2005), también es motivo de algo. Un motivo, dirá Ricoeur, es la razón última de alguien que le lleva a hacer algo. Explicar el motivo, por tanto, es explicar el sentido de hacer algo, por lo que por ello se establece cierta responsabilidad. El cometido de ser de una determinada manera en el mundo (Ricoeur, 1977:49-56).

Poner en movimiento un sistema para producir un nuevo estado inicial del mismo que provoca cambios. Cuando observo, señala Ricoeur, dejo que las cosas sucedan. Cuando actúo, las hago suceder (Ricoeur, 1977:30). Percepción del tiempo verdaderamente poético, opuesto a la visión cartesiana del mismo, que en el intento de acabar con el silogismo aristotélico empleado durante toda la Edad Media, llegó incluso a considerar que existían principios innatos que bien pudieran estar reposando inmutables en la eternidad.

En esta misma dirección, Michel Foucault (1926-1984), ante la continuidad de un viejo discurso, también propuso aquella discontinuidad que le permitía crear nuevos sentidos, distinguiendo entre los elementos de control de la verdad y los mecanismos que permiten verdaderamente generar nuevas certezas. Para Foucault (1999), por ejemplo, la tópica oposición entre lo verdadero y lo falso —cuando no es una proposición que surge en el interior de un discurso, sino que solo aparece con la voluntad de saber cuál ha sido la intención de verdad del mismo—, es síntoma de un mecanismo que solo tiene por objeto sostener una certeza sin posibilidad de revisión.

Por lo contrario, afirma que cuando aparece una nueva proposición dentro de un discurso, que tiene por cometido decir por fin lo que estaba articulado silenciosamente allá lejos, sin que antes se hubiera pronunciado de esta determinada manera, el sueño de una repetición enmascarada en el horizonte desaparece. Un comentario permite construir nuevos discursos, asevera Foucault. Permite decir algo más aparte del texto conocido (Foucault, 1999:28-29).

De hecho, sirva la lengua (ver Nota [03]), en este conjunto de analogías, como mejor ejemplo para demostrar cómo una ley admitida en una colectividad no tiene por qué representar una regla libremente consentida sino todo lo contrario. La lengua, por ejemplo, es un producto heredado de generaciones precedentes y hay que tomarla tal cual es. Un producto si cabe que por derivar de factores históricos se resiste inmutable a toda sustitución arbitraria, pero que no por ello, sin embargo, no pueda ser modificada de un momento a otro. Para que entre en cuestión, solo es necesario que el planteamiento se base en una norma razonable, expone por ejemplo Ferdinand de Saussure (1857-1913) en el capítulo II de su *Curso de lingüística general*. Pues el tiempo, que asegura la inmutabilidad del significado, también tiene otro efecto en apariencia contradictorio: su propia mutabilidad.

Nota [03]. La esencia de la poética puede comprenderse mediante la esencia del lenguaje y de la arquitectura, pues puede observarse cómo la estructura temporal del lenguaje y de la arquitectura son realmente análogas. Quienes utilizan el lenguaje y quienes formulan la arquitectura, tiempo a tiempo transforman sus instituciones engrandeciendo con nuevos significados —nuevas historias— sus dimensiones temporales. La poética no toma jamás el lenguaje —o la arquitectura— como si fuera un simple material que está allí para heredarse. La poética «hace hacedero el lenguaje [y por extensión a la arquitectura]» (Heidegger, 2000:32).

Nota [04]. Es precisamente la metáfora la herramienta que permite destruir la unión entre significado y significante introduciendo un nuevo contexto. De hecho, la metáfora es el principal recurso poético por el cual es posible inventar/crear/proponer verdaderamente una arquitectura compleja.

Como en la lengua, cualquier institución es radicalmente incapaz de defenderse contra los factores que desplazan minuto tras minuto la relación entre significado y significante (ver Nota [04]). Situada a la vez en la masa social y en el tiempo, nadie puede cambiar nada en ella, a la vez que cualquier acción —cualquier predicado entendido como acontecimiento— puede implicar cualquier *alteración*, que al cabo de cierto tiempo permita observar *desplazamientos sensibles* (Saussure, 1945:92-104).

De nuevo se hace necesario hablar de la metáfora como mecanismo de transformación que permite que una nueva acción individual, fruto de una experiencia personal, pueda conseguir con el tiempo entrar a formar parte de un sentido colectivo, pues en la metáfora hay un doble movimiento, explica Ricoeur. Al frente se sitúa una palabra, de la que inmediatamente surgen dos ideas distintas. La primera, inicialmente resiste su sentido exacto —perlas de tu boca, por ejemplo—. Una etiqueta que tiene un pasado que, por su impertinencia semántica, resulta de interpretación literal imposible. La segunda aporta una nueva interpretación —dientes blancos—. Nueva, pero apropiada. Extraña, pero evidente. Sorprendente, pero satisfactoria. Lo que crea, lo descubre. Lo que descubre, lo inventa. Y lo que inventa, lo consigue deslizándose y destruyendo el sentido literal imposible, creando así nuevos giros sobre la vieja palabra (Ricoeur, 1977:317-322). Ver Fig. [28].



Fig. [28]. Conjunto de joyas diseñadas por Dalí entre 1941 y 1979 en las que ironiza sobre el paso del tiempo, la literalidad imposible de las metáforas y su consecuente desgaste, buscando evocar en el espectador el valor emblemático de cada material, de acuerdo a su momento en la historia.

Gesto doble pues, el del lenguaje literal, que dice lo que quiere decir, su significado, y la derivabilidad del lenguaje figurado, que dice de otra manera, otra cosa que su significado, flotando a la deriva, *indecidiéndose*, en un cierto vacío de sentido. Pues cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas, optando por una, prescinde de las otras necesariamente. La indecisión obliga a escoger y la elección hace necesario comprobar, lo cual permite reformular todo un sistema. Como el sol —dice Patricio Peñalver introduciendo el texto de Jaques Derrida (1930-2004) en su texto aquí oportuno sobre la *deconstrucción* (Derrida, 1989:28-32)—, la metáfora sale y se pone, abre el campo visual inaugurando el lenguaje y se retira, encadenando una serie trópica ineludible capaz de provocar tales efectos indefinidamente.

Una mirada histórica al origen que se esfuerza en leer allí, en los primeros pasos de una definición —los primeros posibles diría Leibniz—, los elementos que dan verdadera significación, para posteriormente descomponer los estratos profundos de su sentido y así crear con ello, a partir de nuevas acciones, nuevas lecturas posibles, que abran lo que antes había sido reprimido o excluido que, en definitiva, es el sentido de una verdadera interpretación poética a la luz de sus orígenes aristotélicos.

3. Poética y arquitectura ahora

¿Por qué hablar de poética y arquitectura ahora?

«[...] Lleno está de méritos el Hombre; mas no por ellos; por la Poesía ha hecho de esta Tierra su morada».

Heidegger (2000:31) citando a Hölderlin

Existe una indiferencia generalizada hacia la posibilidad de reabrir un debate en el que sea posible reflexionar sobre el interés que pudiera tener para el proyecto de arquitectura las relaciones que existen entre la poética y la arquitectura. Por un lado, esto contrasta paradójicamente con alguna de las más frecuentes trampas pseudoaristotélicas que sin posibilidad de revisión persisten dilatadamente tras alguno de los más notables errores por los que queda señalada habitualmente nuestra práctica (ver capítulo 1.- Introducción/B.- Enfoque de la investigación/b.2.- Antítesis). Por otro lado, esto mismo proclama —como bien han intentado alertar las enseñanzas de Aristóteles a lo largo de todo este segundo capítulo de profundización teórica— el posible despertar de una institución peligrosamente desinteresada en la necesidad de entender nuestra profesión como un sistema en continua transformación, abierto a los cambios que depara el porvenir de nuestra sociedad.

Inapetencia sin duda, a la que doblemente conviene dar respuesta: como importante sospecha inicial, por la que se piensa que precisamente detrás de la poética se podría encontrar el verdadero sentido por el que tanto se reclama seguir a alguno de nuestros más preciados arquitectos modernos; y como urgente convencimiento de que quizá alguno de los más esenciales caminos que bien pudieran estar explorándose en la arquitectura contemporánea, bien pudieran tal vez no estar recibiendo suficiente atención. Pues qué decir de este renovado interés por el cual parece que nuestra sociedad se inclina de nuevo hacia una renovada visión del medio físico y social construido que resulta fundamental para la vida del hombre. Tanto lo que podría estar contribuyendo en Catalunya a la construcción de alguno de los *mythos* más representativos del particular habitar de la arquitectura contemporánea, como también uno de los planteamientos sin duda más cuestionados actualmente por el conjunto de nuestros profesionales (ver Anexos/C.- Entrevistas).

Renovado interés sobre un dilatado dilema, al que de nuevo conviene estar muy atentos si realmente queremos continuar dando respuestas verdaderamente inventivas respecto de los fenómenos colectivos que preocupan a nuestra sociedad, sin sucumbir u olvidar los valores inherentes que residen desde todos los tiempos en la arquitectura. Pues parece que de nuevo poéticamente será necesario, tanto descubrir cómo poner en acción los fenómenos físicos y temporales que



Fig. [29]. Famosa pintura de Paul Klee titulada *Angelus Novus* en 1920. Ángel alegórico de la historia entendida como catástrofe en tanto que cambio brusco de estado de un sistema dinámico, provocado por una mínima alteración de uno de sus parámetros.

contienen hoy nuestros paisajes, como volver a preguntarse sobre cuáles son realmente las dimensiones físicas y temporales que ciertamente permiten estructurar el conjunto de arquitecturas que la sociedad reclama hoy a los arquitectos. Desafío al mismo proyectar del arquitecto contemporáneo, en el que sin duda detectar cualquier mínima variación que pudiera alterar cualquier parámetro, se piensa aquí que será la clave del éxito en la comprensión de la difícil y cada vez más compleja relación que la arquitectura establece con el paisaje y el paisaje con la arquitectura. Ver Fig. [29].

«[...] Hay un cuadro de Klee (1920) que se titula *Angelus Novus*. Se ve en él a un Ángel al parecer en el momento de alejarse de algo sobre lo cual clava su mirada. Tiene los ojos desenchajados, la boca abierta y las alas tendidas. El ángel de la Historia debe tener ese aspecto. Su cara está vuelta hacia el pasado. En lo que para nosotros aparece como una cadena de acontecimientos, él ve una catástrofe única, que acumula sin cesar ruina sobre ruina y se las arroja a sus pies. El ángel quisiera detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado. Pero una tormenta desciende del Paraíso y se arremolina en sus alas y es tan fuerte que el ángel no puede plegarlas. Esta tempestad lo arrastra irresistiblemente hacia el futuro, al cual vuelve las espaldas mientras el cúmulo de ruinas sube ante él hacia el cielo. Tal tempestad es lo que llamamos progreso [...]».

Walter Benjamin. *Tesis sobre la filosofía de la historia*. Tesis IX, 1940

Capítulo 3. El paisaje y la arquitectura en Catalunya

A. DEL PAÍS AL PAISAJE Y DEL PAISAJE, AL PAISAJE CULTURAL

¿A qué nos referimos hoy cuando hablamos de paisaje?

Hasta ahora, la tesis se ha concentrado en general en descifrar someramente el interés que pudieran tener las relaciones que existen entre la arquitectura y la *Poética* de Aristóteles como posibilidad de redescubrir en el proyecto una actitud capaz de dar respuestas verdaderamente inventivas respecto de los cambios que se producen en la sociedad. A partir de ahora, la investigación intentará fundamentar particularmente esta posible poética en la arquitectura contemporánea de Catalunya, señalando concretamente el paisaje como una de las cuestiones que actualmente más inquietud pudiera estar despertando.

A pesar de que el paisaje ha adquirido una notable importancia en nuestros días, no existe una clara delimitación epistemológica que defina verdaderamente el término. Es más, convivimos con un abuso y desgaste semántico que conviene intentar aclarar lo antes posible, pues es muy habitual ver el paisaje involucrado en una época en la que ni tan siquiera existía la palabra, como muchas las ocasiones en que se puede leer definiciones que difícilmente aclaran el sentido profundo que amaga el concepto como consecuencia de su dimensión temporal (Maderuelo, 2005).

Algo de luz arroja al respecto la XXIII edición del Diccionario de la Lengua de la Real Academia Española y sus dos tan interesantes como confusas acepciones sobre la palabra paisaje. La primera describe un «territorio que puede ser observado desde un sitio». La segunda señala un «espacio admirable por su aspecto artístico».

Ambas definiciones coinciden claramente en señalar dos aspectos fundamentales de la definición de paisaje. Por un lado, la ineludible presencia de una física extensión de terreno, llámese ya territorio, entorno o medio. Por otro lado, la necesaria existencia de una acción del hombre condicionada por su propia temporalidad; la de ver, considerar o llegar a percibir artísticamente para poner en valor esa extensión de terreno en un momento determinado de la historia. Útiles descripciones a las que conviene estar muy atentos, pues ambas ni aceptan que

el valor de un paisaje sea estático, ni que dependa del punto de vista de quien lo esté observando, ni mucho menos que el paisaje pueda reducirse a su necesaria condición física, como muchas veces hace pensar lamentablemente la tópica oposición que suele centrar el debate del paisaje en torno a lo natural como opuesto a lo artificial, o a lo rural como contrario de lo urbano. Sin duda, una de las más habituales trampas de las que pronto conviene prevenirse, pues ni hay ni quedan paisajes realmente naturales; pues cada rincón de la Tierra directa o indirectamente ha tomado forma a partir de la intervención humana, como tampoco hay ni existen paisajes sin personas; pues el hombre es precisamente quien da forma al paisaje en la medida que desarrolla en él su propia cultura a través de todos los tiempos (Seeland, 2008).

El paisaje es, en realidad, un testimonio vivo de las acciones que un conjunto de habitantes despliega directa o indirectamente e indistintamente más o menos cerca de la ciudad o del campo, pero también una mirada que conscientemente busca en un instante acotado en el tiempo transmitir o reivindicar una posible forma de apropiación de las dimensiones físicas y temporales que ese conjunto de habitantes despliega en un lugar determinado (Nogué, 2007:12).

Muy probablemente, los primeros síntomas de aparición de un interés por el paisaje ciertamente próximo al de nuestra época reciente podrían encontrarse en algunos poemas de las Seis Dinastías de la China del siglo IV, como los concentrados en la naturaleza de Xie Lingyun (385-433), en algunas pinturas como las de los lienzos de Gu Kaizhi (344-405), o en algunos escritos, como el finalizado sobre el año 440 titulado *Introducción a la pintura del paisaje —Hua shashui xu—* de Zong Bing (375-443) —propios de la doctrina taoísta—. Una primera muestra de una cierta admiración y búsqueda de perfección espiritual del hombre a través de la naturaleza que tendría que esperar al auge de la dinastía Tang (618-907), y sobre todo al de la dinastía Song (960-1279), para poder empezar a hablarse verdaderamente de un paisaje como un género realmente con claro protagonismo (Berque, 2009). Ver Fig. [30].

Influencias en cualquier caso bien lejanas a Occidente, pues no sería hasta la primera mitad del siglo XIX cuando, frente a aquellos siglos de grandes obras europeas llenas de colorido, de demostración de dominio de la sombra y de la profundidad del espacio, los logros de aquellas valiosas primeras manifestaciones paisajísticas orientales empezarían a ser tomados en consideración. Ciertamente que muchos siglos antes, ya habían exhibido un abultado interés por evitar una discontinuidad entre el hombre y la naturaleza, una significativa preocupación por encontrar los valores del paisaje en la energía vital (*qi*) y, sobre todo, una indudable apuesta por aproximar todo este mundo respetando la espontaneidad de un espectador cualquiera (*wuwei*). Pero la realidad es que tuvieron que pasar muchos años para que estos avances dejaran de ser tomados como meros dibujos



Fig. [30]. *Clearing Snow on Mountain Peaks* de Cao Zhibai (1271-1355), pintado durante la dinastía Yuan.

de aparente simpleza, supuesta falta de realismo y presunta arbitrariedad en el uso de la perspectiva (González, 2005:72).

En realidad, el paisaje, ni fue considerado en Europa como un género propio hasta que los holandeses lo desarrollaron en plenitud durante el siglo xvii ni recibió suficiente atención hasta que los tratadistas publicaron sus primeros ensayos de temática exclusiva paisajística en el siglo xviii. El europeo, en realidad, tenía en mente una idea de naturaleza sustentada básicamente por una visión religiosa de la misma. Como una visión de un fondo global de la historia donde unos personajes actuaban casi sin dejar huella. Como un escenario alejado ciertamente del hombre, que incluso en muchas ocasiones llegaba a odiarse por su inaccesibilidad. Qué decir si no de aquellas peligrosas aristas que solo en el Romanticismo por primera vez fueron puestas en valor como atrayentes abismos alpinos (Roger, 2007).

Ciertamente, la más lejana manifestación escrita en relación al paisaje que recuerda la historia de Occidente —obviando las alusiones a la huella emocional del paisaje que pudieron dejar Dante (1265-1321) en el canto IV del Purgatorio de *La Divina Comedia* y Bocaccio (1313-1375) en el *Decamerón*, entre algunos otros textos—, corresponde a la tantas veces mencionada ascensión al Mont Ventoux por parte del humanista italiano Francesco Petrarca (1304-1374). En esta ocasión, el también considerado padre del alpinismo fue impulsado por primera vez por el deseo de contemplar un lugar célebre por su altitud. Por ello escaló el 26 de abril de 1336 la montaña más alta de la región francesa de Provenza. Sin duda, una especie de primera piedra hacia una posible comprensión del paisaje, que en realidad se produjo más por el panorama que se podía percibir desde una cima precedida de una ascensión peligrosa que no por una insólita y pretendida apreciación de los valores culturales de una región, que en este caso sumaba casi dos mil metros de altura (Milani, 2008). Petrarca, de hecho, decía así:

«[...] *Impulsado únicamente por el deseo de contemplar un lugar célebre por su altitud, hoy he escalado el monte más alto de esta región, que no sin motivo llaman Ventoso. Hace muchos años que estaba en mi ánimo emprender esta ascensión; de hecho, por ese destino que gobierna la vida de los hombres, he vivido desde mi infancia, y ese monte, visible desde cualquier sitio, ha estado casi siempre ante mis ojos. El impulso de hacer lo que cada día me proponía, finalmente se apoderó de mí... [...]*».

Morrás, 2000:25-35

En esta misma dirección, el escritor francés François Rabelais (1494-1553), en el contexto de la segunda novela satírica de las cinco novelas escritas en el siglo xvi sobre la historia de los gigantes Gargantúa y Pantagruel, daría un paso más inventando en 1534 la palabra «Beauce» para designar la belleza de un país.

Rabelais, en boca de su personaje de ficción Gargantúa, observando a su yegua como con su cola reducía todo un bosque de una región fértil de Orleans a un campo de leña rota, a consecuencia del pánico que le había procurado a la bestia la presencia de unos abejones en la escena, puso en boca de su protagonista la expresión «Je trouve beau ce». El famoso «encuentro bello esto», que obviando alguna ocurrencia anterior como las dilatadamente discutidas definiciones de Jean Molinet (1435-1507) en 1493, se empezaría a utilizar a partir de entonces para hablar de paisaje hasta que la llegada oficial del término quedara inaugurada en el diccionario latín/francés de Robert-Estienne (1503-1559) en 1549 (Roger, 2007:24-25).

Gesto parecido en pintura podría encontrarse también por primera vez en las acuarelas de la mano de Alberto Durero (1471-1528) en la década de 1490, pues en ningún otro sitio de Occidente se habían encontrado antes encuadres sin personajes como los que realmente podían mostrar entonces *Vista al Innsbruck* (1495), *Vista al Arco* (1494) o *Paisaje de los Alpes* (1494), por ejemplo. Pinturas que, a pesar de no tener verdaderamente una voluntad por ver arte en el territorio más allá de su aspecto físico, tuvieron al menos más continuidad que algún precedente como fue el fresco titulado *Efectos del buen gobierno en la ciudad y el estado* pintado en 1340 por parte del prerrenacentista Ambrogio Lorenzetti (1290-1348), en el que una serie de ambientes rurales y urbanos daban por resultado una obra de absoluta novedad en el panorama artístico de la época.

Ahora bien, Durero le debió mucho al efecto que produjo el descubrimiento de la perspectiva por parte de Filippo Brunelleschi (1377-1446) entre 1416 y 1420, y sobre todo a la magia de las pinceladas de Patinir (1480-1524) sobre aquellos paisajes habitualmente justificados por grandes o pequeñas escenas con motivos más o menos religiosos. Sin duda, lo que permitió progresiva y laboriosamente introducir en los cuadros un fondo natural en el interior de una ventana que no solo sumaría luminosidad a la escena, sino que poco a poco se iría ensanchando hasta ocupar realmente todo el protagonismo del lienzo. Ver Figs. [31], [32] y [33].

Eso sí, un paisaje en el siglo xv —todavía alejado de toda apreciación extrafísica que no podía entonces alcanzar el sentido que todos hoy conocemos—, pues si bien es cierto que la temática de la representación, por primera vez, se centraba y se concentraba en una porción única y exclusiva de la superficie terrestre, también lo es que esta todavía era considerada desde un punto de vista más bien físico, geográfico y sobre todo descriptivo. Ver Fig. [34].

La verdadera transformación pictórica del paisaje realmente empezó a producirse en el siglo xviii. Véase, por ejemplo, *Die Alpen* escrito en 1729 por el poeta y científico suizo Albrecht von Haller (1708-1777), texto siempre citado como referente en el invento de los Alpes. O *A New Method of Assisting the Invention in*



Figs. [31], [32] y [33]. A la derecha abajo, la Biblioteca Laurenciana de Miguel Ángel (1524-1527); a la izquierda, *The Werl Altarpiece* realizado en 1438 por el pintor Robert Campin (1375-1444); y, a la derecha arriba, *The Virgin of Chancellor Rolin* realizado en 1435 por Jan van Eyck (1390-1441). La aparición de la ventana que permite la perspectiva, como un fondo contrapuesto a los vanos ciegos de la Laurenciana, poco a poco irá sumando hacia la insistencia al estudio y meditación reiterada de lo que ocurre fuera de los límites del propio lienzo, llegando a crear incluso un cuadro dentro de un cuadro.



Fig. [34]. *Paisaje de los Alpes* de Alberto Durero (1471-1528), 1494.

Drawing Original Compositions of Landscape publicado en 1785 por el teórico del arte de origen ruso Alexander Cozens (1717-1786), escrito donde se supera la imitación de los aspectos naturales del territorio. O *Institutions Chimiques* redactado en 1745 por el escritor y filósofo franco-helético Jean-Jaques Rousseau (1712-1778), tratado en el que la mirada sustituye la actitud especulativa del conocimiento. O *Kritik der Urteilskraft* firmado en 1790 por el filósofo alemán Immanuel Kant (1724-1804), obra donde el fundamento de la belleza aparece ya como algo que no es objetivo. O incluso la primera ascensión que se produjo al Mont-Blanc por parte de Jacques Balmat y el doctor Michel Gabriel Paccard en 1786, escrita por el geólogo suizo Horace-Bénédict de Saussure (1740-1799). ¿Acaso no fueron estas primeras señales de la aparición de una nueva sensibilidad que remaba en la dirección de superar el espíritu lógico matemático de los siglos anteriores?

Una definición de paisaje que tanto se alejaría del *paysage* entendido como la simple «tableau qui représente quelque campagne» que proponía Pierre Richelet en 1680, como se apartaría del reducido «[...] Aspect d'un pays [...]» que promovería el *Dictionnaire Universel de Antoine Furetière* en 1690. Que tanto dejaría atrás la reducción del territorio a su dimensión física como promovía el estricto determinismo del *Système de la nature* escrito por Paul Henri Thiry d'Holbach (1723-1789) en 1770, como empezaría a abandonar las reacciones negativas que aún le produjeron las irregularidades orográficas más rigurosas de la superficie a Charles Louis de Secondat (1689-1755) en su viaje realizado desde la ciudad austríaca de Graz hasta la ciudad holandesa de La Haya en 1773.

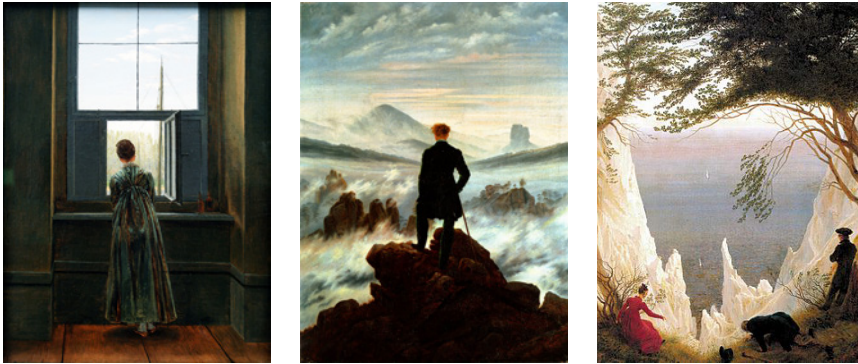


Fig. [35]. *Paisaje con Apolo y Mercurio* de Claude Lorrain (1600-1682), 1645.

Cuestión sin duda, a la que el profesor italiano de Historia de la Estética del Departamento de Filosofía de la Universidad de Bolonia, Raffaele Milani, hizo un amplio inciso destacable en su libro *El arte del paisaje*. Antes del siglo XVIII, exponía Milani, los sentimientos no aparecían así de vivos. El interés estaba muy vinculado al país pero no verdaderamente al paisaje. El interés por las montañas y las rocas de artistas como Leonardo da Vinci (1452-1519), Piero della Francesca (1415-1492) o Andrea Mantegna (1431-1506), solo provenía del aliciente científico del atractivo misterioso de las minas y las azufrenas. Antes del XVIII, los paisajes idealizados de los barrocos Nicolas Poussin (1594-1665), Claude Lorrain (1600-1682) y Salvatore Rosa (1615-1673) no eran una interpretación del mundo a través de una apreciación cultural, sino una recreación de un mundo perfecto ajeno al paso del tiempo, reflejo del propio mundo interior del artista (Milani, 2008:67-68). Ver Fig. [35].

Fueron las pinturas de los románticos Caspar Wolf (1735-1798), Caspar Friedrich (1774-1840) y William Turner (1775-1851), entre muchos otros, las que mostraron una nueva actitud en relación a la percepción del territorio. Un interés y placer estético por las catástrofes, por los desastres o por las cumbres más altas, que ya no se limitaba de forma pasiva a reproducir un ideal, sino que por lo contrario,

proponía desencadenar una actitud activa por explorar la diversidad y posibilidad del territorio, que pronto llevaría a descubrir a los artistas más inquietos, «nuevas bellezas» que permitirían la percepción de presencias ocultas de la historia y de la cultura de los lugares. Ver Figs. [36], [37] y [38].



Figs. [36], [37] y [38]. De izquierda a derecha, *Mujer asomada en la ventana* de 1820, *El caminante sobre el mar de nubes* de 1817-1818, y *Los acantilados de Rugen* de 1818, todas obras de Caspar David Friedrich (1774-1840). Puede observarse como persiste una cierta evolución de la ventana flamenca, que poco a poco se ve construida a través de una naturaleza que no solo se acepta tal y como es, sino que además esta incluso permite encontrar en el mismo sentido de mirar el acto de construir paisaje.

Percepción, sin duda, que tendría también su paralelismo en el campo de la jardinería. Pues qué decir sino del nacimiento del jardín paisajístico inglés acontecido a finales del siglo xvii, a partir de la evolución iniciada por William Kent (1685-1748), desarrollada por Lancelot Brown (1715-1783) y concluida por el prisma botánico de Humphry Repton (1752-1818). Con ellos, atrás quedaban las limitaciones medievalistas, las acotaciones de las villas renacentistas italianas o las geometrías impuestas a la naturaleza de André Le Notre (1613-1700) para los alrededores de los palacios del barroco francés. Un retorno a la naturaleza, ciertamente próximo en algunos aspectos a la actitud de los jardines japoneses desarrollados a partir del siglo xvii, que rompería con cualquier tipo de esquema mecanicista del pasado. Jardines sin escenografía, alejados de todo lo que pudiera nacer lejos de las propias condiciones del territorio. Con gran respeto por lo existente. Con una cierta mirada puesta en la cultura de los fragmentos de la historia, que inexplicablemente Repton, a principios del siglo xix, de nuevo rompería declinándose generalmente por volver a embellecer el aspecto de un paisaje salvaje, que entonces apenas había sido descubierto (Bosch, 1984:111). Ver Figs. [39], [40] y [41].

Ahora bien, el jardín paisajístico y la posibilidad de empezar a pensar en la naturaleza como posible fuente de recursos culturales no murieron con Repton, sino lo contrario, pues algunas de las grandes remodelaciones urbanas del siglo xix empezaron a inscribirse en este discurso paisajístico heredado de los primeros jardines ingleses. Véase, por ejemplo, al respecto los planteamientos propuestos por el estadounidense Frederick Law Olmsted (1822-1903) y el británico Calvert Vaux (1824-1895) para el Central Park de Nueva York (1857-1873), o

Fig. [39]. Vista fotografiada por Yasuhiro Ishumoto en 1953-1954 mostrando el modernísimo aspecto salvaje del jardín de la villa imperial Katsura (1615-1662).



Fig. [40]. Parque Tiergarten diseñado en 1830 por Peter Joseph Lenné.



Fig. [41]. Vista del jardín Sheringham Hall Park ubicado en Norfolk de Hemphry Repton, inaugurado en 1812 mostrando de nuevo un interés por reincorporar el mundo botánico y el eclecticismo en la jardinería como mostraban las pinturas de Lorrain, Poussin o Pannini antes de que el jardín paisajista fuera una realidad en Inglaterra.



el de los franceses Georges-Eugène Haussmann (1809-1891) y Jean-Charles-Adolphe Alphand (1817-1891) para el plan Hausmann de París (1853-1870); sin duda relanzaron esta entendida puesta en valor de la naturaleza en la concepción del espacio público. ¿Acaso no hubo en estas prácticas la voluntad de abrir un debate por el que dar al fin al territorio las categorías de medio y fin en sí mismas?

Las fuertes epidemias sufridas por Estados Unidos y Europa en 1839 como consecuencia de la insalubridad de las ciudades de la época, la necesidad de adaptación de los centros de las ciudades a raíz del constante crecimiento de estas y la aparición de nuevos medios de transporte consecuencia del estallido de la Segunda Revolución Industrial (1880-1914), y el interés acontecido por las teorías naturistas de los precursores Jacques Élisée Reclus (1830-1905) y León Tolstói (1828-1910) ciertamente hicieron que modelos atentos a lo existente aparecieran entonces como la mejor respuesta posible.

De aquí que a finales del siglo XIX, los geógrafos alemanes y franceses también tomaran el relevo del paisaje como fundamental objeto de estudio, algo prácticamente acotado en su totalidad desde su nacimiento en el campo del arte. Nuevas miradas, sin duda, en plena guerra científica entre el positivismo naturalista y el antipositivismo historicista, entre una lanza a favor de la explicación y otra por la comprensión de un mundo complejo, que poco a poco abanderarían el desarrollo del paisaje. Primero, con Alfred Hettner (1859-1941), acuñando el término *Landschaft*, como plena convicción en que la naturaleza y el hombre forman parte inseparable de la caracterización de las regiones. Después, con Paul Vidal de La Blache (1843-1918) y su interpretación antipositivista de la incidencia mutua entre naturaleza y sociedad. Finalmente, con la defensa del paisaje como manifestación visible de la actividad humana de los discípulos de Vidal, Jean Brunhes (1869-1930) y Lucien Febvre (1878-1956), quedarían establecidas las bases para alcanzar el concepto contemporáneo de paisaje cultural (Galimberti, 2013).

Ideas sin duda que Patrick Geddes (1852-1932) retomaría en 1909 de La Blache, de Reclus y de Le Pay, en su famoso *Valley Section* para explicar que en la realización de cualquier proyecto urbano, a partir de entonces sería necesario partir tanto de una comprensión de los factores geográficos e históricos de la vida de las ciudades, como además de una comprensión sociológica que otorgara elementos suficientes para elaborar una lectura complementaria del lugar. Lo que Lewis Mumford (1895-1990), en su *Regional Planning Asociation of America* en 1923, pondría sobre la mesa para reivindicar la importancia de tener en cuenta las dimensiones culturales e históricas en la relación ciudad-región, en un momento de la historia en el que justamente Estados Unidos se limitaba superficialmente a recrear la imagen de las ciudades europeas (Hall, 1996).

Ahora bien, no fue hasta que apareció el texto *The Morphology of Landscape*, escrito en 1925 por el profesor Carl O. Sauer (1889-1975), que volviendo a revisar

el concepto heredado del neerlandés *Landschaft*, fue realmente inaugurada la definición de paisaje como cultura. Idea como resultado de la acción de un grupo social sobre un paisaje natural, siendo la cultura el agente y la naturaleza el medio (Sabaté, 2008:250-253). Ver Diagrama [06].

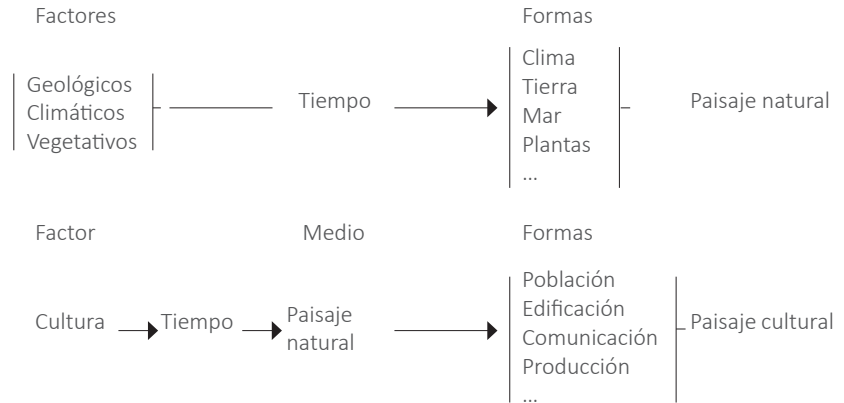


Diagrama [06]. Sauer, en 1925, aporta por primera vez la idea de que bajo la influencia de una determinada cultura, el paisaje natural se ve sujeto al desarrollo, transformándose así ineludiblemente en una realidad construida.

Sauer, que había estudiado tanto en Alemania como en Chicago, junto a los geógrafos de la escuela de Berkeley, desarrolló una idea de paisaje viva, como una imagen coherente en continuo proceso de desarrollo y transformación, caracterizada por una cultura o sucesión de culturas vinculadas a un lugar concreto. Registro del ser humano sobre el territorio que, como un memorial al trabajador desconocido, el profesor Joaquín Sabaté (2008) a principios de siglo simplificaría así:

«[...] paisaje cultural es un ámbito geográfico asociado a un evento, a una actividad o a un personaje histórico, que contiene valores estéticos y culturales. [...] la huella del trabajo sobre el territorio... [...]».

Sabaté, 2008:253

Esfuerzo por acotar el término paisaje en clara correspondencia con los planteamientos de Sauer, que entidades como el National Park Service o como la misma UNESCO ejemplificarían también en 1972. Sin ir más lejos, esta última, en su Convención para la protección del patrimonio cultural y natural, dio una definición que más de veinte años después se aprobaría en la Sesión 22 del Comité de Patrimonio Mundial para explicar lo que entonces también empezaba a ser una creciente preocupación por el patrimonio sociocultural:

«[...] Constatando que el patrimonio cultural y el patrimonio natural están cada vez más amenazados de destrucción, no solo por las causas tradicionales de deterioro sino también por la evolución de la vida social y económica que las agrava con fenómenos de alteración o de destrucción aún más terribles [...]».

«[...] Considerando que el deterioro o la desaparición de un bien del patrimonio cultural y natural constituye un empobrecimiento nefasto del patrimonio de todos los pueblos del mundo [...]».

«[...] A los efectos de la presente Convención se considerará 'patrimonio cultural': [...] los lugares: obras del hombre u obras conjuntas del hombre y la naturaleza así como las zonas, incluidos los lugares arqueológicos que tengan un valor universal excepcional desde el punto de vista histórico, estético, etnológico o antropológico. [...]».

UNESCO, 1972

Clara consideración del paisaje en su doble aspecto temporal y físico como resultado de una lenta y larga estratificación a conocer necesariamente en cualquier posibilidad de transformarla, que aunque fuera sobre todo desde un punto de vista administrativo, preservador y político, en su propuesta por preservar el equilibrio entre el hombre y su territorio venía a suplir, a finales del siglo xx, el repentino giro neopositivista que pasada la segunda mitad de siglo parecía que en las proximidades de Europa, de nuevo, tomaba rumbo hacia visiones geométricamente más descriptivas del paisaje, como por ejemplo la visión rusa.

Cierto es que en las primeras décadas del siglo xx, las fuertes influencias de la geografía alemana e inglesa hicieron que alguno de los geógrafos rusos pronunciaran el término *Landschaftovédenie*, como idea por la que pensar en la coexistencia de la realidad natural y humana en lo que sería una ciencia del paisaje cercana a las investigaciones de Sauer, pero a partir del segundo cuarto de siglo y hasta los años setenta, estas descripciones antrópicas desaparecieron totalmente con la llegada de la objetivación, naturalización y utilitarismo absoluto de las investigaciones geográficas del paisaje de nuevo al servicio de la Revolución de octubre de 1917 (Frolova, 2001).

De aquí que tres reacciones aparecieran pronto para volver a profundizar sobre el concepto de paisaje en tanto que fenómeno cultural. Kevin Lynch (1918-1984), en *La imagen de la ciudad*, coetáneo del fenomenólogo Merleau-Ponty (1908-1961), a través de la llamada «Geografía del Comportamiento» se interesó, por ejemplo, por aquellas teorías que entonces permitían pensar simultáneamente el paisaje como física realidad visible y como existencia invisible constituida por fenómenos culturales vivos. William Bunge (1928-) junto a los geógrafos David

Harvey (1935-), Milton Santos (1926-2001) y Horacio Capel (1941-), encabezando de algún modo la llamada «Geografía Radical», fundaron sobre las bases de la necesidad de superar algunos aspectos de los paradigmas cuantitativistas, la propuesta de volver a indagar sobre aquellos aspectos del conocimiento en los que tanto el positivismo como el materialismo y la fenomenología tenían puntos en común por los que proporcionar amplias y adecuadas interpretaciones sobre una realidad sociofísica determinada. Max Sorre (1880-1962), discípulo de Vidal de La Blache y fiel seguidor de las enseñanzas de *L'Homme et la Terre* de Eliseo Reclus, contribuiría al desarrollo de la llamada «Geografía Humana», en tanto que corriente encargada de estudiar las relaciones que existen entre el hombre y el medio físico donde este desarrolla su habitar (Capel, 1981).

Toda una revalorización moderna del término paisaje que ciertamente a finales del recién pasado siglo, adjetivando conscientemente el sustantivo con la palabra cultura, encontró su fundamento, pues no pudo haber entonces una motivación más suficiente, ante el auge y proliferación de los nuevos no lugares que a partir de entonces, en una clara incapacidad de diálogo con el valor de los recursos naturales y culturales existentes del territorio, aparecieron haciendo eco de un lamentable empeño por destruir ciertos lugares de memoria (Sabaté, 2008). Ver Fig. [42].



Fig. [42]. Restos de la antigua colonia griega de Rhode redescubiertos en Rosés.

«[...] toda la Tierra, incluso sus territorios más salvajes, ha sido alterada por el hombre. [...] los cambios hechos por el hombre son evidentes hasta en las áreas más 'puras'. [...] el concepto de paisajes culturales es porque él solo, ya nos conduce a una unificación entre naturaleza y cultura [...]».

Rapoport, 2008:36

B. EL NACIMIENTO DE UN INTERÉS PAISAJÍSTICO EN CATALUNYA

El paisaje como cultura de un lugar

En un territorio en el que se sabe siempre vinculado al lado de las corrientes de pensamiento más vivas de Occidente, parece fácil imaginar la posibilidad de ciertas dosis de proximidad hacia un interés paisajístico como el que durante varios siglos pudo despertarse cerca de las pinturas de los románticos alemanes, de los campos de los jardines ingleses o de alguna de las propuestas urbanísticas francesas acontecidas junto a alguna de las fructíferas investigaciones californianas como las que en este mismo capítulo recientemente pudieron ser observadas. Ahora bien, la coincidencia no debe hacer olvidar todo ese conjunto de circunstancias culturales, históricas e incluso económicas que tantas veces existen realmente alrededor del binomio hombre-medio dentro de una determinada sociedad, y que sin su presencia en realidad no sería posible la aparición de una tan respaldada sensibilidad como la que existe en el territorio catalán.

De hecho, si observáramos con atención el conjunto de los países que en un momento de la historia hubieran podido estar cerca de estas circunstancias, pronto daríamos cuenta de que no siempre podríamos hablar con facilidad de lo que aquí pudiéramos llamar un interés por el paisaje, pues aunque pudiera parecer lo contrario —como bien recuerda Maderuelo citando a Berque—, realmente es posible hablar tanto de culturas que ciertamente nunca hubieran sido eminentemente paisajísticas, como de culturas que habiéndolo sido, no tuvieran por qué seguir siéndolo (Maderuelo, 2005:17).

Sirven sin duda de ayuda aquí, las investigaciones en las que el profesor Berque a lo largo de varios años, primero en *Les raisons du paysage* en 1995 y luego en varios escritos por lo menos hasta llegar a *La pensée paysagère* en 2008, definió por primera vez una suma de factores por los que determinar cuándo pudiéramos estar delante o no de uno de estos supuestos, pues con clara voluntad de salir de este obstáculo, acumulaba aquí siete criterios que a su entender debieran darse para verdaderamente poder hablar de paisaje dentro de una determinada cultura (Berque, 2009:60-61):

El primero se refería a la presencia de una literatura oral o escrita que versara sobre la belleza de los lugares. El segundo relacionado con el primero, incluía la toponimia de dichas pronuncias. El tercero hacía referencia a la presencia de jardines destinados a recreo. El cuarto, a la arquitectura conscientemente planificada para disfrutar de hermosas vistas. El quinto, a las pinturas que representaban el entorno. El sexto, a una o varias palabras para decir paisaje. El séptimo, y hasta el momento su último criterio, a una reflexión explícita sobre el paisaje.

Múltiples criterios por los que parece que el hombre establece directa o indirectamente vínculos con los espacios que habita, que ya hace años que desde múltiples perspectivas científicas es posible comprender por qué o por qué no se dan en algunos lugares concretos.

Sin detenernos mucho en esto, pues no es objeto de esta tesis adentrarse profundamente en los procesos cognitivos que dan cuenta de la interacción de las personas con los entornos y sus principales efectos, el mismo uso del concepto de apropiación del espacio permitiría empezar ya a entender estas circunstancias observando cómo el hombre se hace a sí mismo mediante las propias acciones que realiza en un contexto sociocultural e histórico. Conquista del espacio por parte del hombre que fue primero explicado en la psicología soviética de Lev Vygotski (1896-1934), después a partir de Alekséi Leóntiev (1903-1979) y por Abraham Moles (1920-1992) en la década de los sesenta, y finalmente puesto en conocimiento de la comunidad científica a través de la conferencia internacional promovida por Perla Korosec-Serfaty (1944-) en el año 1976 como mecanismo básico del desarrollo humano (Pol, 2005).

Sobre esto, el profesor de Psicología Ambiental Enric Pol explica, por ejemplo, un denominado modelo dual de la apropiación resumido en dos interesantísimos caminos principales: el de la acción-transformación y el de la identificación simbólica. A través de la acción, describe Pol, las personas, los grupos y colectividades transforman el entorno dejando en él una huella que se incorpora en sus procesos cognitivos y afectivos de manera activa y actualizada. Mediante la identificación simbólica, resume finalmente Pol, la persona o el grupo se reconoce en un entorno al que atribuye elementos definitorios propios de su identidad (Pol, 2005:283).

A partir de esta suma de ideas, no parece demasiado arriesgado pensar que el espacio apropiado, o por lo contrario, no apropiado, pudiera ser considerado como un factor decisivo en cuanto a la posibilidad de identidad hombre-medio dentro de un determinado grupo social. Tampoco parece que pueda quedar demasiado lejos pensar que en lugares donde hubiera podido existir una dilatada, cercana y consciente apropiación-transformación de un determinado territorio, pudieran despertarse más acusadamente comportamientos-identificaciones —ya sean artísticas o no—, más bien más responsables hacia el propio entorno cultural y físico del territorio que pudiera haber sido habitado.

En este conjunto de hipótesis, y evidentemente ahora generalizando, algunos casos como el griego no dejarían de sorprendernos, pues el ímpetu por desarrollar en la antigüedad una actitud esencialmente humanista no pudo hacer sino acabar adquiriendo lo que vemos hoy como una desacertada costumbre, de relegar a un segundo término todas aquellas cuestiones físicas que, como la naturaleza y sus

creaciones, consideraban que no podían tener ninguna relación con el hombre (Maderuelo, 2005:18).

Por lo contrario, y por lo menos en este sentido con cierto grado de excepcionalidad, parece que sería de justicia hablar de Catalunya como uno de esos lugares que, como también ocurre en tantos otros países europeos, sostendría un amplio conjunto de circunstancias económicas, sociales e históricas que hoy, en los términos de Berque, permitirían hablar de paisaje como un profundo pósito de afortunada identificación hombre-medio.

Pues qué decir de la posible consciencia de territorio que pudiera haber habido en Catalunya. Por un lado, un emplazamiento habitado y humanizado por distintas culturas durante por lo menos más de dos mil años. Que pudo ver sobre una misma estructura, desde el encuentro de los primeros colonizadores griegos con los poblados íberos, hasta el largo periodo de romanización que finalizó con la llegada de los visigodos. Que pudo observar como de la coincidencia de cuestiones tan fundamentales como la presencia de una fuerte epidemia de cólera, el derrumbamiento de unas murallas o la aparición de una primera entidad excursionista, junto al nacimiento del movimiento denominado *Renaixença*, pudo surgir una importante invitación por la que directa o indirectamente reconocer el legado cultural depositado en el territorio. Que pudo ver como un conjunto de ciudadanos eran motivados a una reflexión intelectual, literaria y artística, que hizo del siglo XIX la etapa de más auge vivida en la historia del paisaje peninsular (Fontbona, 1979). Por otro lado, un enclave históricamente caracterizado por no haber tenido grandes latifundios, que bien pudo tener una próxima ocupación del territorio, acorde a una demografía territorialmente mucho más repartida que la que existía en otros países (Cortada, 1998:223). Véase si no al respecto, la imagen que Pere Gil transmitía en el siglo XVI-XVII en su *Llibre primer de la història Catalana en lo qual se tracta de Història o descripció natural de Cathaluña*:

«[...] [Catalunya] tota ella es habitada, ni per ningun camí se poden caminar casi tres o quatre lleguas que nos encontren viles ò llochs, ò almenys cases y hostals bons... [...]».

Iglèsies, 2002:XL

Toda una evocación sobre la posible alta densidad de un territorio en plena Edad Moderna catalana, que tendría su continuidad en pleno siglo XVIII en palabras del geógrafo Vilà Valentí con su «d'una casa ja es pot veure, més o menys lluny, l'altra» (Vilà, 1994:155-157), y que canciones como *País Petit* compuesta en 1980 por Lluís Llach (1948-), incluso acabarían haciendo del dato histórico un tópico popular por excelencia en nuestra época contemporánea: «El meu país és tan petit que des de dalt d'un campanar sempre es pot veure el campanar veí» (Lluís Llach, *País Petit*, Verges 50 (1980).

Sin duda, alusiones al fondo romano del cual también fueron nuestras costumbres y nuestras familias durante siglos, que tuvo sin duda su presencia en las villas, hasta la invasión visigoda y su continuidad en el desarrollo del *mas* desde el siglo VIII hasta la consolidación del tipo en el siglo XVI. Pues qué decir si no de la suma de elementos que conforman el *mas*, entendido siempre indisolublemente tanto como construcción, como conjunto de sectores territoriales diversos. Una estructura que desde los campos de cultivo, pasando por las pasturas hasta alcanzar los límites de otras propiedades, aún hoy da muestra documental de como durante siglos el hombre se relacionó con el territorio dominando la tierra visualmente y a su vez protegiéndose y abasteciéndose inteligentemente de la misma de manera inseparable (Vilà, 2001:2-17).

Lo que bien seguro contribuyó, no limitándose a las actividades agrícolas sino por lo contrario extendiéndose a todas las actividades económicas ligadas al aprovechamiento de las condiciones y posibilidades que la naturaleza ofrecía, a una práctica comprensión de lo que debiera ser una fructífera relación sociedad-medio (Iglèsies, 2002:XXXIII).

Lo que también coincide en el transcurso de estos siglos con la aparición por primera vez de la palabra paisaje en el territorio catalán. Según el lingüista Joan Corominas (1905-1997) (citado en Romà i Casanovas, 2003:15), aunque en realidad el término solo se utilizaba para referirse a una manera de pintar un medio, como también sucedía aún con la palabra paisaje que había sido pronunciada casi un siglo antes en castellano, fue en el diccionario *Gazophylacium catalano-latinum* escrito por el latinista Joan Lacavalleria (1640-?) en 1696, donde apareció en catalán por primera vez escrito.

Igual que en Europa, también en sus inicios hubo que esperar aquí a que la palabra superara su encasillamiento pictórico. El vasco Esteban de Terreros y Pando (1707-1782), en 1787 en el *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes y sus correspondientes de las tres lenguas Francesa, Latina é Italiana*, lo conseguiría por primera vez en la península ibérica explicando que el paisaje era el aspecto de un país que podía verse con la vista. Josep Aladern (1869-1918), un siglo más tarde en el *Diccionari popular de la Llengua Catalana*, lo hacía en Catalunya, afirmando en 1906 que el paisaje debía entenderse aquí como algo que exigía cierta mirada profunda del territorio (Romà i Casanovas, 2003:16).

Dos circunstancias explicarían claramente lo poco prematura que fue en realidad la aparición de una consciente palabra que, en el sentido también de Berque, sirviera aquí para hablar de paisaje:

La primera, como bien apuntaba Francesc Roma i Casanovas, cabe imaginar situaciones anteriores en las que para hablar de la belleza de un medio pudiera utilizarse una palabra distinta, como pudo ser en este caso «paradís». Una palabra que, sin tener ningún vínculo etimológico con el término paisaje, bien venía ya en la Edad Media catalana a solventar la dificultad de superar lo intrascendente que podía significar entonces la realidad física para el mundo medieval, pues Dios —lo trascendente entonces— no podía encontrarse sino en un lugar alejado de la contemplación del mundo exterior como era considerado el paraíso (Romà i Casanovas, 2003:31-34).

La segunda, como bien fue indicado en este mismo capítulo (ver capítulo 3.- El paisaje y la arquitectura/A.- Del país al paisaje y al paisaje cultural), cabe entender que si bien prácticamente hasta finales del siglo XIX el paisaje había sido acotado en el campo del arte desde su nacimiento, no fue hasta estas mismas fechas que Catalunya empezó a superar los tres largos siglos de escasa actividad política, cultural y sobre todo artística que, con el Decreto de Nueva Planta de Felipe V, prácticamente habían sido suprimidas en su totalidad (Ortega, 1999:85).

De hecho, superadas todas estas dificultades en la *Renaixença*, curiosamente apareció una literatura oral y escrita que versó tanto sobre la belleza de los lugares, que incluso acabó cogiendo mucho más peso que en otras regiones de Europa, como sin duda evidenciaban entonces los territorios más próximos a Catalunya (Sala, 2012:70).

Incluso hubo aquí entonces una primera reflexión explícita formalizada por el pintor Joan O’Neill i Rossiñol (1828-1907) en un texto que fue llamado *Tratado de Paisaje*, en 1862. Un texto que no solo trataba de sistematizar con mentalidad nazarenista lo que para este curioso artista de trazos románticos y de habla catalana debiera ser la pintura del paisaje entonces, sino que además descubriría por primera vez al modernismo europeo el interés del paisaje de Mallorca (Fontbona, 1979:168-175).

En este salto a las islas, el galardonado profesor de literatura Toni Sala (1969-) también recordaba como Ramon Llull (1232-1315) en el *Llibre de meravelles* escrito a finales del siglo XIII, ya se acercaba al paisaje aunque fuera solo de manera simbólica y periférica en el «gran boscatge» donde ubicaba todas las escenas de su texto. Fondo, como explica Sala, solamente escenográfico entonces, pues incluso décadas después todavía sería reproducido por Dante en las primeras líneas de *La Divina Comedia* insistiendo en una *selva selvaggia*, y dos siglos después, en 1490, Joanot Martorell (1413-1468) en *Tirant lo Blanc* aún lo utilizaría como decorado aunque este empezara a ser realmente descrito, creado y recreado: «En la fètil, rica e delitosa illa d’Anglaterra habitava un caballer valentíssim» (citado en Sala, 2012:72).

Fueron realmente los sucesos que acontecieron a finales del siglo XIX lo que convirtió el paisaje periférico en centro real de la escena literaria catalana. Carles Aribau (1798-1862) en 1833 con su *Oda a la Pàtria* abriría el camino a los *Gaiters*, describiendo el Montseny y el Llobregat. Jacint Verdaguer (1845-1902) seguiría el mismo camino describiendo la plana de Vic de su niñez y el Canigó (1866) de sus aventuras como buen representante del excursionismo. Joan Maragall (1860-1911), con *Les muntanyes* de 1901, estrenado el siglo XX, colocaría por primera vez el paisaje como único protagonista de la composición como nunca se había hecho antes (Sala, 2012:75):

«[...] Quan m’he adreçat i he mirat, la muntanya, el bosc i el prat me semblaven altrament: tot semblava una altra cosa. [...]».

Joan Maragall. *Les muntanyes*. Barcelona: Edicions La Magrana, 1998, pp. 627-629

Ahora bien, si Maragall representaba un paisaje idílico, como Poussin, Lorrain o Rosa habían ejemplificado en sus cuadros del siglo XVII, serían los herederos Joaquim Ruyra (1858-1939), Victor Català (1869-1966) y Prudenci Bertrana (1867-1941) quienes mostrarían cómo Caspar Friedrich lo había hecho un siglo antes, los «abismos» del territorio:

«[...] Grecs i Romans els seguiren de llur glòria i retaló i en la gleua ensembolliren misteris i resplendor [...]».

Victor Català. Montflorit, 1942, consultado el 10 de diciembre de 2015 en Endrets: Geografia Literària dels Països Catalans, <<http://www.endrets.cat/text/782/montflorit.html>>

Clara presencia de una literatura y una toponimia que versaban sobre la belleza de los lugares que tendría también sus paralelismos en la pintura. Modest Urgell (1839-1919) con su *Tormenta*, su *Barca solitaria* (1913) y sus *Paisatges* (1885-1995) siempre tristes y misteriosos, además de influenciar posteriormente la más pura línea naturalista que tanto gustaba a los modernistas Santiago Rusiñol (1861-1930) y Ramon Casas (1866-1932), sería quien más recordaría en Catalunya aquellas imágenes fieles y directas que sin preparación esteticista definían la síntesis romántica alemana. Ver Figs. [43], [44], [45] y [46].

Ahora bien, si hubiera que destacar un nombre por encima de otros, este debería ser el de Ramon Martí Alsina (1826-1894), pues enmarcado dentro de las más modernas corrientes europeas, él fue precisamente el verdadero creador de la escuela paisajística catalana. A su obra, de hecho —valga por ejemplo *Els Encants Vells* de 1870—, debió sin ir más lejos su éxito Modest Urgell (1839-1919), Baldomero Galofré (1849-1902) y por supuesto el pintor y excursionista



Figs. [43], [44], [45] y [46]. De arriba abajo, Caspar David Friedrich y su *Monje a la orilla del mar* pintado en 1808, Modest Urgell y su *Tormenta*, *Barca solitaria* (1913) y *Paisatge* (1885-95). Tanto Urgell como Friedrich compartieron en siglos distintos tanto una idea de negación de un paisaje idealizado, fantástico o pintoresco, como una voluntad de plasmar con cierto realismo y naturalismo cualquier escena cotidiana. Escenas, eso sí, vestidas de aires románticos.

Joaquim Vayreda (1843-1893): iniciador de la extraordinaria Escuela paisajística de Olot, conocida popularmente como «la *Barbizon* de Catalunya», uno de los centros neurálgicos del arte catalán en la segunda mitad del siglo XIX (Fontbona, 1979:72).

Todo ello, evidentemente, como bien recuerda Fontbona, obviando primeros indicios como ya podían verse en las telas de Abdó Ricart I (?-1691), Joan Grau (?-1720) o Josep Loyga (?-1709). Pero, sobre todo, olvidando claros primeros síntomas de una posible historia de la pintura del paisaje, como los que ya podían encontrarse en Catalunya en pleno Romanticismo europeo, en lienzos como los de Antoni Viladomat (1678-1755), pues en realidad, coincidiendo con el periodo de estabilización económica del país producida por el final de la Guerra de Sucesión (1701-1713), fueron estas las más iniciales aproximaciones existentes con respecto al paisaje catalán moderno como género autónomo (Fontbona, 1979:9-12).

De hecho, así sería de algún modo considerada la pintura del paisaje en Catalunya. Como una especie de peculiaridad regional dentro del conjunto de España que, siguiendo las sendas de las vanguardias francesas más vivas, incluso pronto acabaría marcando un cierto camino propio en la convicción de no querer seguir representando mitos de glorias patrias del pasado.

Ciertamente, aquella Catalunya unida al centralismo de España, por lo menos en el campo del arte, ya se diferenciaba por su adhesión directa a los géneros más realistas de Europa. En realidad, no eran grandes solemnidades lo que pintaban los cientos de emprendedores que aquí buscaban su propio arte, sino paisajes como los que a una sociedad aún en el siglo XIX atrapada en el interior de unas casi infranqueables murallas, le podía entonces interesar.

De hecho, fue el derribo de las murallas de Barcelona en 1854 como consecuencia de las necesarias posturas higienistas que empezaban a imponerse en Europa, y sobre todo el impulso por redescubrir el territorio que promovieron los hombres de la *Renaixença*, lo que realmente propició aquí esta cierta predilección hacia el paisaje. Pintores, escritores y poetas empezaron a buscar tras las murallas aquellos paisajes que creían que, por su interés cultural próximo, podrían interesar a una sociedad volcada y preocupada por recuperar sus coordenadas perdidas durante largos años de decadencia. Versos, historias y pinturas a medida, pensadas para ser adoradas en las paredes de palacios, comenzaron también aquí a sustituirse comprendiendo la naturaleza como fuente de riqueza. Algo que no pudo cuajar de la misma manera en el resto de la península, pues entre otros, cabe entender que los pintores castellanos, al contrario que los artistas catalanes, aún en la mitad del siglo XIX se debían a un público con intereses mucho más próximos a lo que podríamos definir como temáticas oficiales (Romà i Casanovas, 1996:24).

De hecho, es así como deben entenderse, por ejemplo, las múltiples adhesiones a las entidades excursionistas que a partir de 1876 ocuparían nombres tan ilustres como el de Joaquim Vayreda, Jacint Verdaguer o Àngel Guimerà (1845-1924). Pues ciertamente, el excursionismo catalán no surgió como una actividad de práctica deportiva que solo preconizaba el contacto con la naturaleza y el descubrimiento de sus valores y secretos, como ciertamente ocurría en el resto de Europa gracias a hazañas como la protagonizada por el cristalero Balmat junto al médico Paccard en la cima del Mont Blanc el 8 de agosto de 1786. El excursionismo aquí surgió sobre todo, y de aquí que tuviera tan buena acogida, como posibilidad de prestar a la ciudadanía la posibilidad de reconocer en el paisaje la historia de una cultura que durante siglos había sido diezmada.

De hecho, fue doble el motivo que a partir del 26 de noviembre de 1876 originó y enraizó lo que primero fue la *Associació Catalanista d'Excursions Científiques* (ACEC), luego la *Associació d'Excursions Catalana* (AEC) (1878) y finalmente en 1891 lo que todavía hoy se conoce como el *Centre Excursionista de Catalunya* (CEC): la voluntad de dar a conocer la tierra y el interés de fomentar la práctica de actividades deportivas al aire libre (Romà i Casanovas, 1996:37-45).

Valgan si no las palabras que Josep Fiter (1857-1915), uno de los fundadores más ilustres del ACEC, exclamaba en el primer acto de constitución de la entidad reseñando una excursión hecha justo un año antes:

«[...] Vulga Déu que, temps a venir, ens poguem honrar d'haver contribuït, una vegada més a sentar el bon nom de Catalunya, a treballar en profit de la nostra pàtria! Jo així ho espero. [...]».

Josep Fiter. Noviembre de 1877 (citado en Romà i Casanovas, 1996:137)

Lo que el resto de figuras ligadas al mundo de la *Renaixença* y al de los *Jocs Florals* recogerían para sus propósitos en la órbita del primer catalanismo, o lo que de la misma forma poco a poco quedaría patente en las distintas secciones de los estatutos, que se irían consolidando en estas particulares asociaciones. Ahora bien, un acento en la relación hombre-territorio que el paso del tiempo también iría matizando. Pues si con las murallas abajo cabía ubicar el nacimiento del excursionismo catalán cerca de la esfera de la promoción de la realidad catalana en la relación cultura-medio, a finales del siglo XIX, este sentimiento hacia las ruinas de la historia fue decantándose hacia esa dilatada tendencia del alpinismo europeo que consideraba suficiente el mero acercamiento a la naturaleza como un fin ocioso en sí mismo.

Un trasvase realmente cada vez más extendido entre la sociedad, ya que sin poder llegar a decirse que se produjo una rotura total con las prácticas tradicionales — pues otras entidades como el *Institut d'Estudis Catalans* en 1907 ya se encargaba

de estas gestas—, realmente sí puede decirse que el excursionismo viraba primero hacia las finalidades lúdicas propias de esta actividad para encontrar posteriormente en el mismo medio «natural» la expresión de un ideal.

Sin duda, voces de un primer naturismo que invitaba a los ciudadanos a huir del excesivo artificialismo que ofrecían entonces las ultradensificadas ciudades, para encontrar en la naturaleza misma un ambiente reparador y sedante como podían sugerir entonces los seis volúmenes de *El Hombre y la Tierra* del geógrafo francés Élisée Reclus, o las *Últimas palabras* del escritor ruso León Tolstói. También reacciones al industrialismo inmoral, a la creciente desigualdad social y a la evidencia de que la medicina tradicional no conseguía hacer frente a las fuertes epidemias que entonces azotaban la evidente insalubridad de las ciudades, que presentaba el campo como un verdadero remedio (Rosselló, 2003).

Surgía así en una Catalunya poco ajena a estas circunstancias, un nuevo «excursionismo» ciertamente adherido a las parecidas traducciones de *La desnudez* de Richard Ungewitter o de la *Cultura de la desnudez* de Heinrich Pudor, que bajo el nombre de *Körper Kultur*, originaban un curioso movimiento en Alemania a principios del siglo xx (ver Fig. [47]). Nació así también un conjunto de primeras asociaciones que, como la primera Sociedad Vegetariana Española fundada en Madrid en 1903 o la posterior Lliga Vegetariana de Catalunya fundada en Barcelona en 1908, pronto empezaría a difundir estas ideas a través de populares revistas. Fue, por ejemplo, el caso de *El régimen naturalista* (1904–1913) o la *Revista Vegetariana Naturalista* (1909–1915), a las que por lo menos habría sumar la valenciana *Helios* (1916–1939), la barcelonesa *Pentalfa* (1926–1937) o la coruñesa *Vida naturista* (1926–?) (Rosselló, 2011).



Fig. [47]. Se muestran dos miembros del grupo «Amics del Sol» en una instantánea tomada en la primera década del siglo xx; un colectivo vinculado especialmente al excursionismo en general, y al excursionismo de Montserrat en particular, en el que es fácil localizar entre sus obras textos que detallan los itinerarios de esta mítica montaña catalana.

Un conjunto de propuestas profundas que promovían volver al medio natural para luchar contra la destrucción del planeta y la degeneración del hombre, que según el sociólogo Josep Maria Rosselló (citado esta vez en Theros, 2012), aquí solo ya tomó cinco vertientes distintas: el vegetarianismo social, el vegetarianismo naturista, la trofología como oposición de los dos anteriores, la *Lliure Cultura* que defendía el nudismo, comer vegetales y disfrutar de la naturaleza, y el Naturismo Libertario, que aceptaba todas las corrientes anteriores apenas sin discrepancias (Theros, 2012).

Proposiciones inicialmente cercanas a la curación del cuerpo y de la mente. Próximas a la nostalgia de los ritos ancestrales del cuerpo desnudo frente a la naturaleza. Contiguas a las ideas del vegetarianismo y de la hidroterapia en el sentido de los primeros balnearios europeos. Alejadas realmente de aquel ímpetu que llevó a los primeros excursionistas catalanes a descubrir en el territorio la cultura de su patria.

La voluntad de querer alejarse de los principales focos de infección, la idea de querer combatir ciertas dolencias con la bondad de las aguas termales y la toma de conciencia del favor de los estudios hidrológicos en relación a los beneficios de los baños en el mar, pronto empezaron a fomentar el éxodo de las ciudades entre muchas familias aristócratas y burguesas (Moreno, 2007). Leyes como la del descanso dominical vigente a partir de 1904, la posibilidad de llegar en tren a las costas o la aparición de relevantes actividades complementarias de ocio próximas a unos iniciales aislados centros de reposo, aún más pronto propiciaron el nacimiento de una práctica habitual en aumento que rápidamente las clases populares recogerían, para descubrir cerca de la costa y de los bosques de la ciudad, verdaderos paisajes donde salir a comer y pasar el día (Jiménez, 2006:156-157).

Una especie de culto al sol influenciado de algún modo por el nuevo turismo norteamericano que, empezando prácticamente desde su nacimiento a distinguirse del primer hombre aristocrático de las playas frías, daba paso a un importante cambio social que ni siquiera los avances en la bacteriología, la inmunología y la farmacopea pudieron frenar en los años veinte; antesala del *boom* que en los años sesenta dejaría el litoral catalán plagado de arquitecturas que, con más o menos acierto, serían conscientemente planificadas para disfrutar en el sentido de Berque de «unas hermosas vistas» (Moreno, 2007:91).

Ahora bien, la falta de salubridad y las pésimas condiciones de vida del hombre de la ciudad de principios del siglo xx no solo se intentaron corregir con los recursos médicos de la época. Mucho también tuvieron que decir en el panorama catalán higienista los ecos de las teorías urbanísticas, que como muchas de las que ya fueron observadas anteriormente, llegaron de Alemania de la mano de la *Gross-Stadt*, de Inglaterra con las *Garden-Cities* y de Estados Unidos con el *City Planning*.

Cebrià de Montoliu (1873-1923), gran traductor de John Ruskin (1819-1900) y claramente afín a las ideas de William Morris (1834-1896), Ebenezer Howard (1850-1920) y Patrick Geddes (1854-1932), pudo ser quizá quien —entre muchos otros— con más fuerza introducía aquí estas «nuevas» visiones tanto como secretario de la Societat Cívica Ciutat Jardí fundada en 1912, como director de la revista *Civitas* entre 1911 y 1919. Fue este por lo menos un claro intento por conseguir una ciudad autosuficiente que fuera capaz de combinar los beneficios de la ciudad y de un campo recién redescubierto. Cuatro años después de la fundación Societat Cívica, Cebrià expresaba así sus objetivos en un periódico local:

«[...] Salvo algunos pequeños, pero laudables esfuerzos que se habían intentado en forma siempre aislada y dispersa, casi nada hallábamos cerca de nosotros que nos pudiera servir de guía para encaminar nuestros pasos, y a la vez que rendíamos homenaje a aquellos heroicos precursores nuestros, no nos quedó más recursos que volver los ojos más allá de las

fronteras, *fijándonos en los grandes modelos que las naciones más civilizadas nos mostraban* de la manera como un pueblo debe *resolver los complejos y espinosos problemas que en nuestros días plantean las grandes concentraciones industriales y urbanas, con un claro concepto armónico de las profundas necesidades higiénicas, económicas, morales, educativas y estéticas* de las poblaciones afectadas, y con colaboración total combinada de las acciones individual, societaria y gubernamental, como único medio para reaccionar contra el abrumador medio-ambiente, efecto de la secular ignorancia y desidia en las cuestiones que nos ocupan. [...]».

Societat Cívica La Ciutat Jardí. La exposición de Construcción Cívica y Habitación popular. *La Vanguardia*, 8 de junio de 1916, p. 8

Ciertamente, el momento de una fuerte presencia de proyectos residenciales como el propuesto para el Park Güell (1900-1914) por el arquitecto Antoni Gaudí (1852-1926), una obra que promovía, aunque solo fuera para unos pocos afortunados, la conciliación de una vida urbana dentro de un marco incomparable de belleza natural que en este caso había sido petrificada. O la aparición de propuestas colectivas como la de la Ciutat de Repòs i Vacances (1931-1938), un proyecto con el que el grupo de arquitectos del GATCPAC, encabezados principalmente por Josep Lluís Sert (1902-1983) y el también excursionista Josep Torres Clavé (1906-1939), prometían a través de una interesante promoción inmobiliaria una vida alejada de los problemas de la ciudad. Toda una certera interpretación moderna de la «caseta i l'hortet», que planteaba la posibilidad de disfrutar colectivamente de un paisaje social que ofrecía simultáneamente reposo, salud y deporte. O de la sobre todo presencia en Barcelona entre 1915 y 1923 del arquitecto paisajista francés Jean-Claude Nicolas Forestier (1861-1930) —discípulo de Haussmann y Alphand—, que fue llamado por el líder de la Lliga Regionalista Francesc Cambó (1876-1947) —aconsejado por el mismo arquitecto Josep Lluís Sert (1902-1983)—, para crear un parque para la Exposición Internacional de Barcelona prevista para el año 1929; práctica que, con la misma dosis de respeto con la que sus jardines eran propuestos para adaptarse al medio, preparaba lo que pronto sería un escenario idóneo para la aparición del reconocido paisajismo que exhibiría años después en Barcelona Nicolau Maria Rubió i Tudurí (1891-1981) (Bosch, 1984).

Ejemplos colectivos a favor de tratar de evitar la masificación del urbanismo vacacional, que por un lado prometían una vida mejor alejados de los problemas de la ciudad y en contacto con la naturaleza, pero, por otro lado y con ciertas dosis de productividad póstuma, anunciaban también posibles caminos para evitar la destrucción de nuestros medios de vida, sin caer en el error del continuo urbano que, eliminando todo signo de cultura, desafortunadamente acabó en nuestros días llenando parte de las costas y bosques catalanes con intervenciones más o menos sensibles bajo la excusa de un supuesto amor al paisaje (Berque, 2008:18).

Ideas que tuvieron que esperar por lo menos dos décadas a ser retomadas, pues poco pudo pensarse en el desarrollo de este conjunto de interesantes propuestas en la poco normalizada situación política y económica que vivía el país en los primeros años del conflicto bélico (Moreno, 2007:189-196), de la misma manera que poco pudo preverse la nefasta dimensión masiva que el turismo cogería como claro motor económico del país entre los años 1951 y 1960 (Moreno, 2007:189).

En esta época, la política dejó a un lado los problemas ambientales del país para tomar como objetivo fundamental el convertir el turismo en una gran empresa. Un planteamiento clave para el desarrollo económico del país o para la voluntad de restablecimiento de las relaciones internacionales bloqueadas durante la guerra por las tropas del régimen, que sirve aquí también para entender uno de los últimos giros que el paisaje pudo tomar a partir de la segunda mitad del siglo xx en Catalunya. Pues si bien el retorno a la naturaleza propiciado por el higienismo de los años treinta ya había empezado a mostrar un cierto distanciamiento con los objetivos culturales de los primeros excursionistas catalanes, el desarrollismo turístico de los años cincuenta-sesenta pudo ser de algún modo lo que a favor del *boom* del ocio, inconscientemente, promovería la idea sobre una posible despreocupación por los mismos recursos naturales y culturales del territorio.

Ahora bien, el ánimo político de provocar una situación de *tabula rasa* en todo lo referente a los avances en la arquitectura y el planeamiento urbanístico social que habían sido promovidos por la República, no pudieron en realidad con el entusiasmo de algunos de nuestros más preciados maestros, que bien habían aprendido la lección participando directamente de muchas de las ideas expuestas por el GATCPAC en su anterior etapa como estudiantes. Ver Figs. [48], [49] y [50].

Esto es algo en lo que se fijó la arquitecta Eva Prats (1965-) en su propuesta de tesis doctoral en relación a la arquitectura del ocio en el Delta del Llobregat. Fijándonos en su escrito, fácilmente puede deducirse cómo en los años cincuenta-sesenta ya hubo también un conjunto de intervenciones construidas que, por lo menos de forma aislada, se inclinaban por restaurar aquel conjunto de propuestas dedicadas al ocio que en los años treinta había ya reclamado la sociedad cerca del mar bajo las pinedas. Prácticas que, con respecto a los recursos naturales y culturales del territorio, fueron capaces de ofrecer juego, aventura y sobre todo fructífera exploración paisajística en un ejercicio de auténtica convivencia de medio y uso ya en los inicios de la segunda mitad del siglo xx (Prats, 2003:52).

Tampoco desaparecieron con el conflicto bélico las ideas promovidas por Josep Ensens i Pujadas (1866-1940) en 1916 en lo que sigue siendo hoy la recordada ciudad-jardín propuesta en la costa catalana. Una intervención entre la playa de Sant Pol y Sa Conca en la que, por un lado, entre 1917 y 1935, el arquitecto Rafael Masó (1880-1935) dibujó en un terreno árido y rocoso ubicado a pocos



Figs. [48], [49] y [50]. De arriba abajo, casas para «fin de semana» de J. L. Sert y J. Torres Clavé en 1935, *camping* Cala Go-Go de Antonio Bonet y Josep Puig Torné en 1961 y *camping* La Ballena Alegre de Francesc Mitjans en 1960, como muestra de algunas de las propuestas del turismo social del momento.

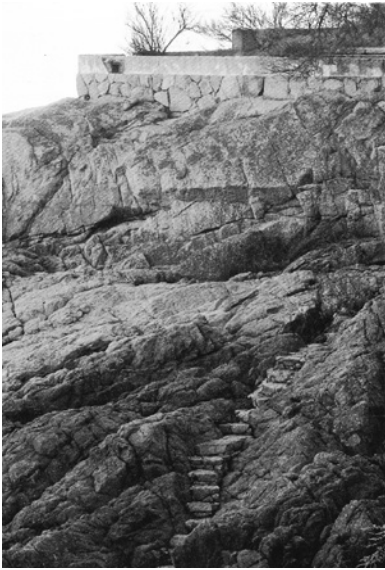


Fig. [51]. Fotografía actual del Camí de Ronda realizado por el arquitecto Francesc Folguera.

metros del mar, un núcleo urbano recordando los de los proyectos británicos de las primeras décadas del siglo xx. Y por otro lado, entre 1941 y 1960, el arquitecto Francesc Folguera (1891-1960) dio continuidad a este trabajo, fomentando una arquitectura francamente silenciosa, equilibrada y atenta al sentido de lugar como aún hoy desprende su ejemplar Camí de Ronda ante la naturaleza más salvaje de S'Agaró (Moldoveanu, 1996). Ver Fig. [51].

Josep Pla describía así esta, sin duda, intervención respetuosa con el medio:

«[...] El camí segueix el curs del litoral en el sentit exacte de la paraula, sense ponts que l'atropellin ni calçades que l'escurcin. Segueix amb calma, el dibuix de les petites cales, de les diminutes platges, dels penya segats. Assenyala exactament la topografia de la costa, ara en sentit ascendent, ara baixant amb suavitat les declinacions del terreny i sempre col·locant-se en les exigències de la mesura humana, sense pujades fatigants ni pendents massa ràpids [...]».

Moldoveanu, 1996:37

Claras reminiscencias a la visión de los paisajes fieles y directos sin preparación esteticista en la más pura línea pictórica-naturalista que tanto había gustado a modernistas como Santiago Rusiñol (1861-1930) (ver Fig. [52]) que, si por un lado recuerda toda aquella propuesta territorial llevada a cabo por Rubió i Tudurí durante los años treinta, por otro lado rememora toda aquella actitud depositada posteriormente en la posguerra en el conjunto de jardines destinados al recreo con la que Berque, en su búsqueda de una cultura eminentemente paisajística, sin duda de nuevo aquí quedaría deleitado (Berque, 2009:60-61).



Fig. [52]. *El pati blau* de Santiago Rusiñol, 1892.

Tomando el relevo de Montoliu en la administración barcelonesa tras los exilios de la Guerra Civil, Rubió i Tudurí fue nombrado en 1917 *cap* de Jardines y director de Parcs Públics de l'Ajuntament de Barcelona hasta 1937, y director de la revista *Civitas* y secretario de la Societat Cívica Ciutat Jardí en 1920. Impulsó además fructíferas visiones como la del «Pla de distribució en zones del territori català» en 1931 o la de la «Barcelona Futura» en 1929. Y es de hecho con este extrovertido «excursionista» (ver Figs. [53] y [54]) que pudo vislumbrarse un camino por el cual entender la ciudad, los espacios libres y la arquitectura, como una práctica que necesariamente debiera estar en completa armonía con los rasgos temporales y físicos de los lugares (Bosch, 1984). Ver Fig. [55].

En realidad, poco a poco irían tomando fuerza estos lugares prácticamente considerados en su necesidad de no ser objeto de transformación ante la evidencia de la posible amenaza del continuo urbano edificado que a partir de los años setenta parecía consolidar una colonización periférica desordenada. Como si empezara a hacerse realmente evidente que el concepto de naturaleza y cultura



podía empezar a retroceder de forma inagotable frente a una nueva y mayoritaria cierta pretensión de llevar entonces los beneficios de la ciudad al campo (Piera, 1990:55).

Esto mismo explicaba Manuel Ribas Piera (1925-2013) en *Ciudad y Paisaje* en 1975 y en su última lección en 1996. Primero, afirmando que en tanto la naturaleza cada vez más estaba siendo más culturalizada, también cada vez más quedaba más obsoleta la tópica y dilatada oposición entre el campo y la ciudad (Piera, 1975). Finalmente, augurando que el paisaje en los próximos años acabaría

Figs. [53] y [54]. Arriba, *Al mig del Sàhara, a la matinada en marxa vers al Sud* de 1932, y abajo *Paisatge amb el sol vermell* de 1955. Acuarelas realizadas por Rubió i Tudurí durante sus expediciones y cacerías en África.



Fig. [55]. Plaça Francesc Macià de 1929 fotografiada en 1939, en la que puede adivinarse un acercamiento progresivo a la contemporánea idea de paisaje, también desde el jardín que con la idea de llevar a la urbe los beneficios del campo —en un claro marco higienista—, parecía tomar consciencia de la dilatada tradición principalmente agrícola que, en su definición de territorio, explicaba la existencia de un lugar considerado construido por el hombre desde tiempos inmemoriales.

superando al viejo urbanismo, en cuanto el primero sería verdaderamente capaz de comprender el territorio como un sistema total construido, hubiera sido o no edificado directamente por el hombre (Piera, 2013).

Viraje preocupado por la construcción contemporánea del territorio, en el que la arquitectura aquí, y muy concretamente un conjunto de arquitectos del que pudo participar una posible Escuela de Barcelona (Bohigas, 2002), dieron ejemplo en la suma importante de espacios públicos que fueron encargados en los años ochenta con motivo de las Olimpiadas de 1992 (ver Fig. [56]). Un grupo bastante coherente aunque no por ello unitario que, en actuaciones de pequeña escala ubicadas sobre todo en medios urbanos, consiguió revolucionar el proyectar del espacio público de la ciudad desde la arquitectura, logrando abrir un camino revulsivo frente a los cambios que se producían en la realidad. Pronto voluntades teorizadoras como la de Rosa Barba (1948-2000) o prácticas relevantes entre muchas otras como las de Bet Galí (1950-), Beth Figueras (1957-2010) o Imma Jansana (1954-), recogieron este fructífero legado abanderando una cierta vanguardia preocupada por los nuevos retos que iban a depararle a partir de entonces al paisaje en la arquitectura. Ver Fig. [57].

Qué decir en este sentido de conferencias como la pronunciada por la Organización de las Naciones Unidas en Estocolmo en junio de 1972, de crisis como la del petróleo en 1973 o incluso de fotografías como la que pudo tomar Neil Armstrong capturando con una Hasselblad una instantánea de la Tierra en 1969. No eran solo unos primeros síntomas de una convergente preocupación ambiental, sino también una viva muestra de un cierto punto de inflexión internacional en el desarrollo de políticas a favor de nuestros medios que empezaba a anunciar lo que debería ser el paisaje a partir de los años setenta: una respuesta colectiva por la que restaurar el daño causado a la dimensión cultural y física de nuestros territorios. Justo lo que la sociedad ya no dejó de reclamar a los arquitectos hasta llegar a nuestros días.

Fig. [56]. A la izquierda, una fotografía de la conocida Plaça dels Països Catalans de Albert Viaplana y Helio Piñón. Un ejemplo de indudable aporte de detalle, abstracción y encaje en el proyecto del espacio público realizado entre 1981-1983.

Fig. [57]. A la derecha, se muestra la restauración del vertedero de Garraf de los arquitectos Batlle i Roig iniciada en 2001. Una propuesta que compartió la idea de recuperar, interpretar y reactivar lo existente, para curar las heridas de un pasado mientras se procuraba una nueva y sostenible manera de revivir un paisaje.



C. EL PAISAJE COMO CULTURA EN EL PROYECTO DE ARQUITECTURA

¿Cómo se relaciona la arquitectura con el paisaje y el paisaje con la arquitectura?

Desde el último tercio de siglo, en la arquitectura, igual que en muchas otras disciplinas, han proliferado gran cantidad de publicaciones interesadas en el paisaje. De ello puede entenderse que quizá nuestra institución podría estar tomando consciencia de los límites ambientales que existen en nuestro planeta, considerando los posibles cambios que por ello puedan producirse en la relación conceptual que el arquitecto establece con el territorio y atendiendo de algún modo a la necesidad de tener un compromiso inventivo hacia las necesidades que cualquier tiempo reclama.

En base a esta tendencia, términos como el de «paisajismo» o el de «arquitectura del paisaje» han resonado últimamente ocupando multitud de escritos, tratando de dar un poco de luz a las dudas que suelen despertar estos conceptos. Concentrando todo el discurso en el espacio público, insistiendo en la materia viva y obviando explicar los límites de las profundas relaciones que existen entre el paisaje y el proyecto de arquitectura, son pocos los que parece que realmente lo han conseguido.

Fueron, de hecho, los mismos programas de las primeras asignaturas que trajeron el término paisaje a las aulas de la Escuela de Arquitectura de Barcelona (Torres, 2013:181), lo que de algún modo ya contribuyó a esta situación confusa, pues poco pudieron hacer para evitar reducir el abasto que tiene el paisaje en el ámbito del proyecto arquitectónico. Asignaturas que fueron poco más que una temática concentrada sobre todo en la figura de Gaudí y en la historia de los jardines, como fue el caso de la Arquitectura paisajística y jardinería que dirigieron ilustres profesores como Lluís Riudor Carol (1906-1989) y Josep María Sostres Maluquer (1915-1984) bajo la Real Cátedra Gaudí (1959-1968), o como la que posteriormente dirigiría Juan Bassegoda i Nonell (1930-2012) relevando la asignatura de Sostres hasta 1977.

Muy probablemente por ello, Manuel de Solà-Morales (1939-2012) y Manuel Ribas Piera (1925-2013) apoyaron en el curso 77-78 a Elías Torres (1944-) en la idea de impartir en la Escuela de Barcelona de Bohigas, una asignatura destinada a descubrir verdaderamente qué podía ser la enseñanza de la arquitectura del paisaje dentro del ámbito de proyectos. Torres, tras impartir *Landscape Architecture* junto a Charles W. Moore (1925-1993) en la School of Architecture de la University California of Los Angeles (UCLA), parece que había advertido dos cuestiones. Por un lado, pudo comprobar como el paisaje —en realidad él solo se refería a los espacios públicos y los parques— empezaba a formar parte de los encargos profesionales de los arquitectos. Por otro lado, sabía que los arquitectos

que no trabajaban entonces en la administración, no solían tener un sustantivo conocimiento en la práctica o en la teoría de este singular hacer de arquitecto, como sí ocurría por el contrario, en países como los anglosajones, Francia o Italia (Torres, 2013:5).

De hecho, tanto fue la consciencia de este déficit, que en 1984 el profesor Ribas Piera junto al profesor Miquel Vidal (1947-), sumaron a la idea un curso de posgrado que, retomado posteriormente por Rosa Barba, incluso hoy puede verse su continuidad —por lo menos administrativamente hablando— en el Máster de Arquitectura del Paisaje que actualmente se imparte en la ETSAB. Ahora bien, cursos que siempre fueron más cercanos a un reconocible intento por hacer del relieve, del agua y de la vegetación verdaderos elementos de composición de la arquitectura, que no a una voluntaria contribución verdadera a la tarea de desmitificar la reducida visión que muchas veces ha considerado el paisaje en el proyecto de arquitectura, como si solo de un fondo que pudiera aderezarse se tratara.

Fue recientemente Torres quien explicó como el mismo intento de tratar el paisaje en una asignatura aparte del proyecto tenía unos peligros a los que asignaturas como la suya sin quererlo incluso pudieron llegar a contribuir: crear una especialidad que erróneamente hiciera pensar que era posible separar el paisaje del cuerpo de los proyectos arquitectónicos, en vez de enfatizarlo como un fundamento indisoluble del mismo (Torres, 2013:5).

Véase si no, por ejemplo, el caso de la definición de lo que actualmente se explica y no sin razón como la finalidad de lo que comúnmente se conoce como «paisajismo». Por un lado, se explica como una materia que tiene por objeto exclusivamente referirse a un fragmento del territorio que es proyectable, que suele ser próximo a la idea de un espacio público con una determinada escala que no es planificable. Por otro lado, como una especialidad donde se entiende que, fundamentalmente, deben participar materiales vivos haciendo del factor material-tiempo un hecho en este sentido determinante (ver Anexos/C.- Entrevistas/ Miquel Vidal).

En el fondo es una cuestión de aclarar conceptos, ya que profesores como Vidal, Piera o Torres, lo que en realidad durante muchos años han intentado explicar a través de sus asignaturas es la idea de que el arquitecto, en tanto que gran proyectista en-el-entorno, también debe ser conocedor de los mecanismos que permiten proyectar-el-mismo-entorno.

Ahora bien, mecanismos claramente pertinentes ante retos del espacio público, como por ejemplo sucedió en los años ochenta —más aún vistos algunos posteriores e inertes debates como el que, sobre todo fuera de nuestra profesión, puso incluso en duda a nuestros arquitectos en torno al modelo urbanístico de Barcelona y sus plazas duras (Capel, 2007)—, que en ningún caso deben hacer

olvidar los que comúnmente desde el proyecto de arquitectura sirven para construir en-el-entorno y con-el-entorno; realidad compleja, que ya vimos en los primeros compases de este tercer capítulo, cómo precisa hoy ser analizada ampliamente desde el concepto de paisaje: término que comprende la dimensión temporal y física del territorio que precisamente cada vez más se aleja más de sus connotaciones más «naturalistas», para preocuparse verdaderamente por los cambios culturales, que como son los que se refieren al clima, cada vez más acontecen en la sociedad de forma más profunda.

Debe así ya olvidarse la reducida idea que explica que un arquitecto que reflexiona sobre el paisaje en el proyecto de arquitectura pudiera estar limitándose en los mejores casos, presentando una voluntad en la que solo cabe adornar un entorno o, en los peores casos, mostrando un dudoso planteamiento en el que parece que solo quisiera obedecer a una impostura naturalista de carácter formal.

Nada que ver tiene en esta tesis relacionar la arquitectura con el paisaje y el paisaje con la arquitectura con todo ese conjunto de prácticas sin teoría o teorías sin práctica, que piensan que el componer-en-y-con-el-paisaje es confundirse-en-o-con-el-paisaje. Ante todo debe entenderse —y así muchos profesores lo tratan de explicar—, que aunque la arquitectura sirva a unas formas de vida, esté hecha de materiales que provienen de nuestros entornos o tenga más o menos relieve, jamás deberá confundirse esta, ni con una geografía, ni con una prolongación natural de las leyes de la naturaleza y ni mucho menos con un ser vivo (Armesto, 2000). Ver Figs. [58] y [59].



Figs. [58] y [59]. Arriba, se muestra el Museo Episcopal de Vic finalizado en 2002 por Federico Correa (1924-). Debajo, recordando los montajes de Archigram, el Graz Art Museum construido en el año 2003 por Peter Cook (1936-) y Colin Fournier (1944-). Dos intervenciones arquitectónicas en paisajes culturales urbanos parecidos, donde fácilmente podrán diferenciarse dos actitudes bien distintas: una comprometida con el paisaje a través de congruencias constructivas significativas (arriba), y otra (debajo) comprometida más bien con la idea de ejemplificar o bien una manera de parasitar el paisaje a través de la arquitectura, o bien una manera de utilizar el paisaje como un telón de fondo que permite destacar una forma singular arquitectónica o bien una muestra de una arquitectura que ampliamente intenta demostrar que desconoce y no tiene voluntad de conocer el paisaje donde se ancla (De Gracia, 2009:86).



Figs. [60] y [61]. Arriba, véase el caso, por ejemplo, de la Casa Elías finalizada en Bellver de la Cerdanya en 1948 por Josep María Sostres (1915-1984). Abajo, la Casa Stennäs finalizada en la Isla de Lisön en 1937 por Erik Gunnard Asplund (1885-1940). Exquisitas labores de inserción en un medio en las que un solo gesto, asumiendo significativas críticas a los postulados racionalistas más ortodoxos e incorporando con naturalidad hallazgos como los fenomenológicos del organicismo, consigue tanto aportar una construcción adecuada a un paisaje, como enriquecer y evidenciar la presencia del mismo.

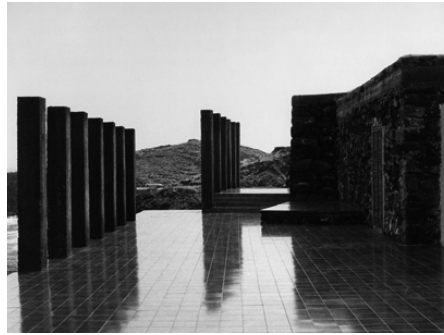
Debemos prevenirnos de la voluntad de establecer a través de la copia una extraña fusión con el paisaje, como también de la insistencia de exhibir una más que considerable autonomía formal y constructiva respecto del paisaje. Suelen ser estas simples prácticas las que en realidad hacen olvidar todos aquellos casos en los que tantas veces maravillosamente la figura y el fondo interaccionan participando de una dialéctica ambiental absolutamente enriquecedora. Sin que existan prevalencias absolutamente dominantes de ninguno de los dos componentes. Sin que sea necesario renunciar al uso o a una materialidad temporalmente adecuada (De Gracia, 2009:75). Ver Figs. [60] y [61].

Principios de colaboración constante por los que, como ya ocurría en los primeros compases de la tesis, cabe sin duda citar de nuevo a Aristóteles señalando a quienes caen en el mal uso de mecanismos de transformación poética como es el caso de la metáfora. Una herramienta que permite innovar estableciendo una relación de semejanza entre cosas distintas, de la que de dominarse depende la capacidad de poder fundamentar rigurosamente en el proyecto de arquitectura, lo concreto del habitar del entorno, de su geografía y de su historia y no simplemente los rasgos epifenoménicos de estas mismas realidades (ver 1.- Introducción/B.- Enfoque de la investigación/b2.- Antítesis/3.- La copia del *mythos*).

Mecanismo sin duda al que la arquitectura se debe hoy más que nunca para alcanzar buenas correspondencias con el paisaje, como las que a la arquitectura se le reclama, pues es en este complejo recurso donde precisamente es posible establecer límites claros y relaciones fructíferas entre términos aparentemente tan distintos.

Metáfora, por tanto, como distancia justa que, por un lado, permite comprender el proyecto-de-arquitectura-poema como un acto fundacional que la arquitectura establece con su anclaje, es decir, como una acción en la que la arquitectura descubre, revela o adivina un paisaje poniendo en valor los fenómenos físicos y temporales de un entorno. Y por otro lado, permite comprender simultáneamente el paisaje como un conocimiento esencial constitutivo de la arquitectura, es decir, como fenómeno temporal y físico que fundamenta, formaliza o incluso alza la arquitectura a través de un complejo proceso inventivo.

Dilema constante en el proyecto de arquitectura, del cual ni mucho menos deberá pensarse que es necesario resolver a favor de uno de los extremos de la ecuación relacional planteada, como bien por ejemplo podrían hacer pensar las formas, maneras o estrategias por las que a veces la arquitectura construye el paisaje o a su vez el paisaje construye la arquitectura. Por lo contrario, pronto deberá advertirse como de forma ciertamente abstracta y sin simplificaciones no podrán entenderse los elementos de dicha ecuación sino estableciendo relaciones recíprocas. Ver Figs. [62], [63] y [64].



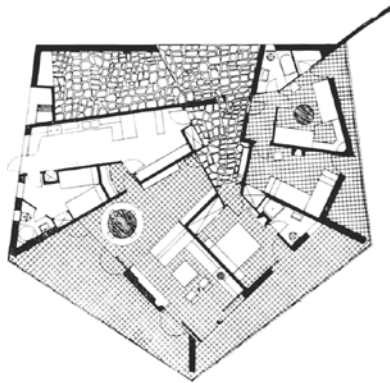
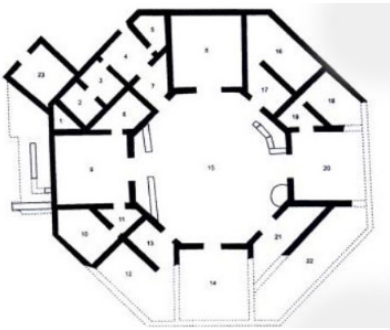
Figs. [62], [63] y [64]. De arriba abajo, Casa en Pantelleria de Lluís Clotet (1941-) y Oscar Tusquets (1941-) construida entre 1972-1975, Casa Rozes de Jose Antonio Coderch (1913-1984) construida entre 1961-62, y Velódromo de Horta de Esteve Bonell (1942-) y Francesc Rius (1941-) inaugurado en 1984. Los extremos de la ecuación relacional arquitectura-paisaje alcanzan distintas intensidades dependiendo de diversos factores, tales como el tiempo, el lugar y el arquitecto que envuelven cada obra. Aun y así, en todas las obras de interés pueden adivinarse elementos propios de los dos extremos metafóricos planteados.

Quizá en ningún otro lugar como en Delfos, pudiera hallarse una arquitectura y un paisaje más capaz de reproducir estas relaciones interdependientes. Una arquitectura capaz de construir un paisaje en el que fuera posible satisfacer las exigencias de un pueblo para el cual el ritual religioso constituía su proyección práctica. Pero también un paisaje capaz de convertirse en un sistema activo en tanto que constructor de una arquitectura con posibilidad de dar luz a todo un mundo hasta entonces invisible (Martienssen, 1956:127). Ver Fig. [65].

Amedée Onzenfant (1886-1966), el pintor cubista francés y amigo de Le Corbusier desde 1918, al volver a visitar Delfos, evidenciaba dichas relaciones arquitectura-paisaje haciendo la siguiente afirmación:



Fig. [65]. Vista del Anfiteatro de Delfos, al lado de las ruinas del Templo de Apolo, construido en el siglo IV a. C.



Figs. [66], [67] y [68]. De arriba abajo, edificio de planta ortogonal del complejo de la Villa de Can Farrerons en Tarragona construido entre los siglos III y IV, y planta y fotografía de la Casa Júlia de Federico Correa y Alfons Milà construida en Cadaqués entre 1956 y 1960. Puede observarse en estos dos proyectos como

«Miré el armonioso edificio desde todos los ángulos, desde lejos, desde cerca, desde más cerca todavía. *Escalé la ladera de la colina para verlo desde otro punto de vista.* [...] Todo cooperaba. Hasta donde la vista podía decidir, todo era coherente, unánime y necesario. [...] *Cuando ascendí todo subió conmigo,* y el escenario del gran Delfos acompañó mi movimiento. [...] En todas partes de Grecia, [...] *todos los elementos son únicos y distintos y aparecen enorgullecerse de sí mismos, al saberse necesarios para el todo.*»

Martienssen, 1956:147-148

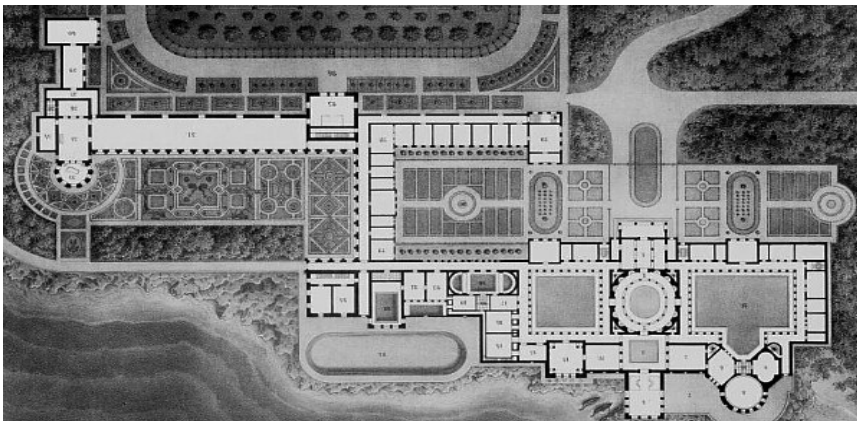
Vivo advertimiento de unas correspondencias metafóricas en la relación arquitectura-paisaje, que no pueden sino deducirse también como parte de un proceso inventivo. De hecho, por mucho que pudiera pensarse que dichas conexiones interdependientes hubieran podido existir de la misma manera y desde todos los tiempos aunque solo fuera de forma inconsciente, tan pronto cabrá evidenciar que ni el paisaje es un término dilatado de la arquitectura, como advertir que en todos los tiempos en los que el concepto ha existido, no ha persistido como resultado de una única forma de apropiación estética posible. De hecho, no solo no es posible pensar en un objeto arquitectónico capaz de representar cualquier proyección cultural que cualquier sociedad a lo largo de la historia hubiera podido ejemplificar en un territorio concreto, sino que ni siquiera existe en la arquitectura como ocurre también en tantas otras profesiones, una idea de paisaje que, desde su consciente nacimiento en la era moderna, hubiera mantenido su razón de ser sin transformación alguna hasta nuestros días.

Los mismos romanos que en el siglo I llegaron a cantar a la belleza de los lugares, a crear jardines destinados al placer o incluso a pintar ciertas vistas del entorno en sus cuadros, reforzarían sin duda esta idea. En este sentido, sin querer por ello poner en duda su posible sensibilidad paisajística, no solo debe decirse que no consiguieron realmente hacer una reflexión explícita sobre el paisaje (Berque, 2009:61), sino que menos aún volcaron sus intereses en proyectar una arquitectura realmente pensada conscientemente para disfrutar, reconocer o evidenciar la cultura que entonces pudiera haber inscrita en el territorio (Maderuelo, 2005:13). Ver Figs. [66], [67] y [68].

De hecho, es la misma antítesis entre el *otium* y el *negotium* que existe en la cultura romana traducida en las *Epístolas* de Plinio el Joven (61-115) en las que quedan descritas villas tan fundamentales como la Laurentino o la Tusculana (González, 2005), que reforzando esta tesis, bien explica hoy cómo los romanos podían planear entonces una supuesta relación arquitectura-paisaje sin tener consciencia de la existencia del término.

Así, por ejemplo, las villas señoriales de los romanos, ubicadas en el campo en el comienzo del Imperio, quedan descritas como un fecundo refugio alejado de las preocupaciones de los cargos de la vida pública de la ciudad —el *negotium*—, en el que sobre todo se podía encontrar el reposo, la tranquilidad y el espacio necesarios para consagrarse al estudio en su tiempo libre —el *otium*—. Un acercamiento al territorio que perseguía fundamentalmente el apartarse de la contaminación espiritual que prometían los negocios de la ciudad para poder así dedicarse a aquellas cosas que como la reflexión y el estudio se consideraba entonces que podían llevar al hombre a alcanzar su grandeza; nada que ver con la voluntad de los posteriores descubrimientos paisajísticos del Romanticismo o de la posible apropiación paisajística de la arquitectura contemporánea (Ussani, 1984).

Un templo, del que no podrá negarse en todo caso que prometía el goce de sus habitantes, rodeándoles de jardines, bosques y prados de carácter claramente pastoral. En el que existía un interés por concretar una ubicación, situación y orientación específicas que, siguiendo los consejos de los agrónomos de la época, perseguía el disfrute de una temperatura agradable, el deleite de unas corrientes de aire benéficas y el aprovechamiento de unos recursos naturales que hicieran de la villa una arquitectura admirable. Ver Figs. [69] y [70].



el centro del proyecto evidencia dos relaciones bien distintas con el paisaje. En la Villa de Can Farrerons el atrio, el centro de toda casa romana, es una estancia aislada completamente del exterior que se abre únicamente a las vistas del cielo a través del cual respiran aisladamente el resto de estancias de la casa. En la Casa Julia, el distribuidor central de la casa, también el centro del proyecto analizado, sitúa al habitante ante la posibilidad de descubrir los diversos puntos de vista del territorio que ofrece la construcción a través de cada una de las estancias. Algo que persigue establecer un claro diálogo con el paisaje cultural existente.

Figs. [69] y [70]. Litografías de una de las dos villas de Plinio —la villa Laurentina— dibujadas por Karl Friedrich Schinkel (1781-1841) en 1835. Schinkel, por ejemplo, profundamente admirado por Mies van der Rohe —probablemente por su compartida búsqueda de la razón arquitectónica en los materiales y en la técnica, sondeando a principios del siglo XIX las *Cartas* de Plinio, las descripciones de Vitruvio de las villas romanas y los recientes descubrimientos de Pompeya y Herculano—, se interesó por las conexiones con el territorio que a su juicio la arquitectura de las villas ofrecían más allá de su utilidad y razón constructiva.

Pocas dudas, en este sentido, deja Plinio en el aire acerca del posible interés de las villas por establecer relación visual con el entorno o de la capacidad por situarse en una determinada posición y de una determinada manera en el mismo en las descripciones que escribe sobre la villa Laurentina en la *Carta XVII* del *Libro II* dirigida a Galo:

«Delante de la galería hay un prado (xystus) lleno de violetas. *El reflejo del sol* en la galería calienta el terreno, y al mismo tiempo lo *resguarda del viento Norte* [...]. También resguarda del Sur, de manera que *por todos lados ofrece abrigo contra vientos diferentes*. La comodidad que se encuentra en invierno en este paraje, aumenta en verano. Por la mañana puede pasearse en el prado a la sombra de la galería; por la tarde, en la alameda o en los demás parajes del jardín más cubiertos por la sombra [...]. Al extremo del prado y de la galería, en el jardín, hay un pabellón separado (diaeta) al que llamo mis delicias [...]. Aquí *hay un salón*, especie de estufa solar (heliocaminus), *que por un lado mira al prado, por otro al mar y por los dos recibe el sol* [...]. En la parte que da al mar he construido una azotea (zotheca) [...] en la que pueden colocarse un lecho y unas sillas, y por medio de una vidriera que se acerca o se aleja, o de unas cortinas que se corren o descorren, se une esta azotea a la cámara, o si se quiere, se la separa: los pies del lecho están hacia el mar, y el cabecero hacia la casa. *Al lado están los bosques, y por tres ventanas distintas se goza de estas tres diferentes vistas y a la vez se confunden en una sola.*».

Giedion, 1975:253

Ahora bien, villas, templos o arquitecturas que aún no formaban parte de una arquitectura particularmente pensada y proyectada como posibilidad de descubrir en el territorio ese ente contenedor de cultura construido por el hombre desde tiempos remotos, como el que hoy se conoce a través de la palabra paisaje (Sabaté, 2008). El mismo Plinio en la *Carta VI* del *Libro V*, enviada a Domicio Apolinar, se encargó de matizar este confuso pasaje, recordando el interés paisajístico que realmente podía haber detrás de aquellas villas; encontrar en el territorio el lugar donde huir y aislarse del estrés y de las angustias de la vida de la ciudad:

«He aquí por qué *prefiero mi villa toscana* [...] En efecto [...] más profundo (*altius*), más fecundo (*pinguius*) y por tanto más alejado de las preocupaciones (*securius*) es ahí el reposo (*otium*); ninguna obligación de toga, nadie a la vista que moleste, todo plácido y sereno [...] Ahí estoy bien de alma y cuerpo *porque ejercito el alma con el estudio y el cuerpo con la caza.*».

Citado en Ussani, 1984:14

En el siglo I, las villas romanas eran en realidad el retiro de los potentados; por mucho que la arquitectura permitiera el disfrute de unas vistas desde o hacia las mismas; a pesar de que pudieran mostrar una particular preocupación ambiental en relación a su encaje físico o aunque la posición en el territorio generara admiración desde lugares lejanos (Fornell, 2009). Ahora bien, esto no quita que la arquitectura fuera entonces aquel viejo espacio que favorecía la vida campesina, que recordando el claro objeto de las primeras villas rústicas del final de la República romana, hoy permite establecer una particular traducción en nuestras tierras enfocada a la explotación del territorio (Grupo 2C, 1981:17-19).

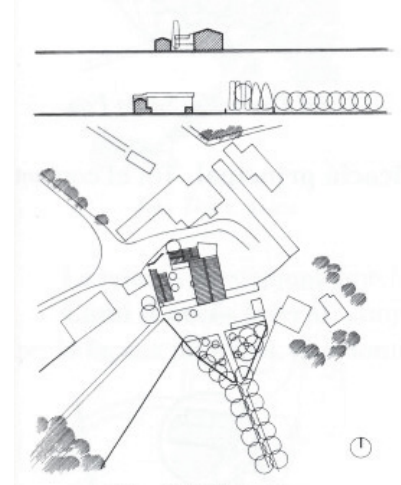
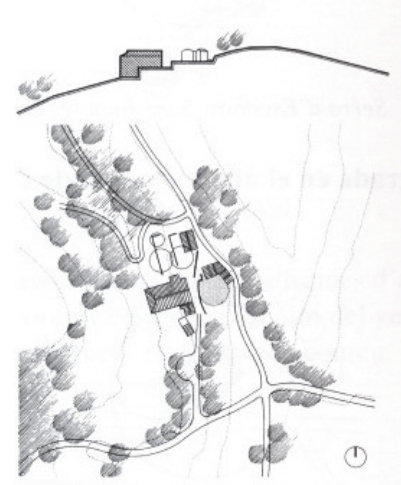
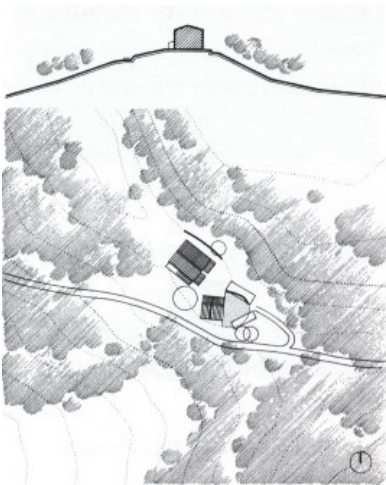
De hecho, es el mismo Vitrubio quien ya recordaba, en el capítulo VI del Libro VI de sus *Diez libros de arquitectura*, cómo la disposición de las casas de campo, si bien definía y situaba sus diferentes partes de la casa en relación a una topografía, orientación y posición específicas, entre otras, esto era principalmente un enfoque que sobre todo respondía a la voluntad de mejora de las tareas del campo:

«[...] el primer aspecto que se debe considerar es el que se refiere a la salubridad que condiciona la orientación y la construcción de las casas de campo. Sus dimensiones se acomodarán a las medidas de las tierras y al volumen de las cosechas que se recojan. [...] En los corrales, la cocina ocupará el lugar más cálido. Junto a la cocina, los establos de bueyes tendrán sus pesebres orientados hacia la chimenea y hacia el este, ya que los bueyes pierden su violencia si ven la luz y el calor. [...] La anchura de los establos no debe ser menor de diez pies ni mayor de quince pies; su longitud se fijará de modo que cada par de bueyes ocupe, al menos, siete pies. Las salas de baño también se situarán junto a la cocina, pues así quedará cerca el servicio para el aseo de los campesinos. Asimismo cerca de la cocina se colocará la almazara, pues de este modo será más fácil elaborar la cosecha de aceite. También contigua a la cocina estará la bodega de vino, orientada hacia el norte, por donde entrará la luz a través de unas ventanas, pues si estuviera orientada hacia otro punto donde el sol pudiera recalentar la bodega, por efecto del calor el vino almacenado terminará turbio y sin grados. [...] *Si fuera a construirse en las casas de campo alguna estancia más elegante, se han de observar las normas [...] teniendo siempre en cuenta que no han de suponer ningún estorbo para las labores propias del campo. Debe ponerse el máximo cuidado en que todos los edificios queden perfectamente iluminados. [...] debe procederse siempre de forma que las aberturas de las ventanas queden situadas en cualquier parte que permita contemplar el cielo; así se lograrán edificios bien iluminados. Es muy necesaria la luz en los triclinios y en otras habitaciones, pero sobre todo en los pasillos, rampas y escaleras ya que con frecuencia se cruzan unas personas con otras, cargadas con fardos.*».

Vitrubio, 1995:156-158

Fig. [71]. Arriba, una casa de campo en Sant Feliu de Pallarols vigilando su conjunto de tierras asociadas.

Fig. [72]. Abajo, de izquierda a derecha, esquemas que explican como las casas de campo solían implantarse y ordenarse en el territorio buscando siempre las condiciones que más podían favorecer la explotación agrícola: ya fuera adaptándose a una topografía existente que en cualquier caso su pendiente tenía que permitir un mínimo cultivable, orientando la fachada más representativa al sur dominando visualmente y desde esa superficie los campos de cultivo que contenía el conjunto edificado, y situándose cerca de zonas con presencia de agua y caminos de comunicación que beneficiaran las labores de explotación del cultivo.



Así de hecho es, por ejemplo, cómo el escritor y periodista Joaquim Gironella i Garañana (1906-1992) explicaba una posible relación arquitectura-paisaje que en la masía catalana podía darse:

«[...] la família prop de la llar [...] es troba aplegada esperant l' hora de sopar [...]. *Vora del foc, el cap de família [...] senyalava als mossos la feina per al dia següent.* [...] *aleshores [...] el pastor comentava la marxa del ramat, i els amos i servents feien càbales sobre les collites: quan es compaginaven i es distribuïen els dies que baixarien a la terra plana, per gaudir d'unes hores d'esbargiment,* propi de les Fires i Festes de Sant Narcís, a Girona, de les de Santa Creu, a Figueres; o de les del Tura, a Olot. [...].»

Gironella i Garañana, 1975:74

Una arquitectura que dominaba visualmente el territorio llegando a nutrirse y a protegerse por él mismo. Que sabía escoger su emplazamiento con sumo cuidado y paciente observación hasta el punto de llegar a formar parte incluso de una especie de red que estructuraba el paisaje (Bonet, 1981). Pero que solo podía entenderse como resultado de una estructura agraria, mixta y autosuficiente que, desarrollándose en el sur de los Pirineos Orientales entre los siglos VIII y IX, fue pensada prácticamente en exclusividad para el propósito del trabajo familiar de la tierra (Grupo 2C, 1981:11). Ver Figs. [71] y [72].

Es así como debe entenderse la palabra catalana «mas» y su descripción que, desde el siglo XI, íntima e indisolublemente relaciona una casa con una porción de territorio (Grupo 2C, 1981:13). De hecho, el largo proceso hacia la creación de este tipo que, finalmente se consolidó en el siglo XVI, no tuvo sino por origen el

derecho de *aprisió* que en la Catalunya Vella dio derecho a la concesión legal de unas tierras con la condición de que sus nuevos dueños las aprovecharan para su explotación (Grupo 2C, 1981:18). Poco debe extrañar en este sentido que, una vez la tierra fue ocupada bajo estas premisas, todo un abanico de estratos sociales, señores eclesiásticos y sobre todo un conjunto de campesinos de condición humilde, fueran dirigidos a la finalidad inmediata de la supervivencia persiguiendo una primera cosecha. Tampoco debe extrañar que, en el *mas* del siglo XI, aún tuviera que demorarse la voluntad moderna de disfrute de unas vistas así como el interés por adivinar en el territorio un paisaje en tanto que cultura específica.

En realidad, hubo que esperar a que la relectura de los clásicos condujera a un renacer de la Antigüedad, para que estas cuestiones intranquilizaran a los teóricos y artistas del siglo XV hasta el punto de propiciar un cambio. Pues como bien recuerda Maderuelo (2005:13), no fue desarrollada una cultura de la mirada que planteara realmente contemplar el territorio como objeto de placer estético, hasta que se inventó la perspectiva óptica y hasta que empezó a ponerse en valor los fenómenos lumínicos y cromáticos de la pintura.

La aparición de las villas mediceas en el Renacimiento empezó a mostrar particularmente estos signos de cambio de actitud en la relación arquitectura-paisaje. La proximidad de las villas a los caminos concurridos y la regularidad de las expediciones comerciales empezaron a posibilitar un transporte de las mercancías alejado del habitual hasta entonces ataque de los bandidos. Estas circunstancias permitieron empezar a observar, por ejemplo, cómo aquellos muros gruesos con ventanas pequeñas que todavía conservaban cierta voluntad defensiva hacia el mundo exterior, poco a poco empezaban a mostrar una predisposición a ensanchar sus aberturas tratando de transformar el trabajo y el temor en contemplación placentera (Maderuelo, 2002:70). Ver Figs. [73] y [74].

Véase si no la ejemplar Villa medicea Fiesole, citada también por Maderuelo (Maderuelo, 2002:70) siguiendo a Ackerman (2006: 82-88). Se trata de una villa construida sobre el 1455 en una media ladera desde la cual se dominaba el valle Arno y la ciudad de Florencia. Al contrario de la casa romana, donde los habitantes vivían sobre todo cegados al exterior y volcados hacia el atrio, la Villa Fiesole



Fig. [73]. Fotografía actual de la Villa Fiesole construida poco antes de 1455 por el arquitecto florentino Michelozzo (1396-1472).

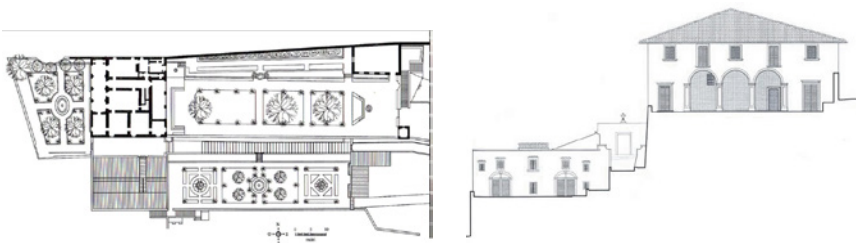


Fig. [74]. Planta y sección de la Villa Fiesole. Puede observarse como la idea del antiguo atrio romano empieza a cubrirse a la vez que las fachadas se abren a las vistas y a los jardines proyectados en la parcela. Una arquitectura que contribuye también a la construcción de un jardín que por primera vez era concebido como prolongación de la arquitectura (Ackerman, 2006).

empieza a prescindir del patio y de cualquier otro elemento arquitectónico que, como la torre de vigilancia, los matacanes o las almenas, habían perdido sentido ante la posibilidad de abrir unas logias con arcos de medio punto para volcar claramente hacia el exterior las vistas de la sala de la planta principal.

En el fondo, la idea es una clara alusión a los escritos de Alberti finalizados en 1452 y editados en 1485 (Alberti, 1991:7), pues en realidad fueron estos escritos los que enunciaron de algún modo todas estas cuestiones en el Renacimiento al referirse a cómo había de elegirse el entorno de cualquier edificación en el capítulo IV del Libro I de su *Re Aedificatoria*:

«Volviendo al tema de la *elección del entorno*, convendrá que tenga tal conformación que, *desde todos los puntos de vista, les resulte agradable a sus habitantes en consonancia con la naturaleza* y con el resto de las personas con que han de convivir. Y en efecto, *yo no edificaré [...] sobre una cima de los Alpes escarpada y de difícil acceso [...].* Evitaré también los pasajes desiertos [...]. Y no me agrada si hay que vivir en un sitio como la isla de Oenoe del Ponto, solamente a base de huevos de aves, o a base de bellotas, como vivían en algunos sitios de Hispania en época de Plinio. Así pues, querría que no faltara nada que fuera a ser de utilidad. [...] Y sé que hubo pueblos que buscaron que los confines de sus territorios estuvieran constituidos por zonas totalmente áridas y apartadas a lo largo y ancho para ponérselo difícil a sus enemigos. [...] Pero a mí, a la hora de levantar edificios en general, el medio que más me gusta es el que tenga accesos múltiples y de distinto tipo, por medio de los cuales pueda transportarse con comodidad lo que se necesite. [...] Y ese medio no será ni húmedo por la abundancia de agua ni duro por la sequía, sino acogedor y apropiado. [...] *en ningún otro lugar se emplazará más inadecuada e indebidamente un edificio, sea de la clase que sea, que encerrándolo en el interior de un valle:* en efecto —para pasar por alto el resto de cosas que son evidentes: *los edificios están ocultos sin prestancia alguna y, arrebatado el efecto agradable del paisaje, no poseen ningún encanto—* [...]. Así pues, *la conformación del lugar será digna y agradable, en absoluto baja y como hundida, sino elevada y a manera como de mirador, un lugar por donde corra un agradabilísimo aire en forma de brisa continua.*».

Alberti, 1991:67-69

Como un mirador que tanto permitiera descubrir o introducirse en un paisaje —aún ciertamente limitado por la necesidad de transformación estética del territorio—, que en todo caso provocaría una multitudinaria progenie de villas luminosas camino de la era moderna, donde las idealizadas palabras de Palladio sobre su Villa Capra (1550) en sus *Quattro Libri dell'Architettura* en 1570 (Ackerman, 2006:86) encabezarían la lista. Ver Fig. [75].

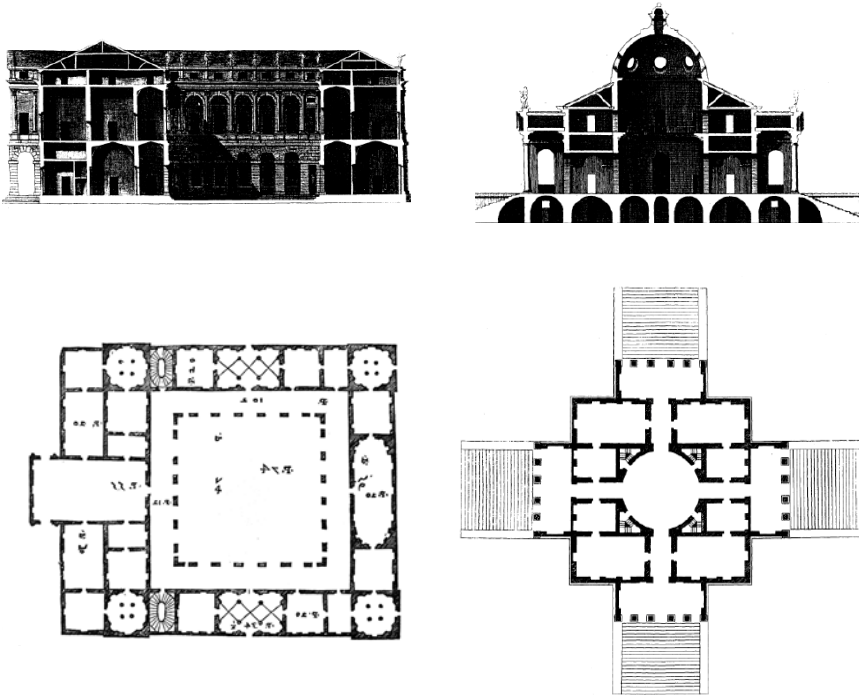


Fig. [75]. A la izquierda, plantas y secciones del Palazzo Thiene construido en Vicenza en 1570 y, a la derecha, Villa La Rotonda construida también en Vicenza en 1550, ambos por Palladio. Puede apreciarse en la contraposición como en la Villa La Rotonda, el atrio ya es reducido, cubierto e incluso transportado a las fachadas principales en un auténtico ejercicio de perseguir conscientemente desde el interior la contemplación de la belleza que pudiera hallarse en el exterior del edificio independientemente de que esta pudiera ser urbana o rural, pues La Rotonda, por su proximidad con la ciudad de Vicenza, no fue distinguida por Palladio, al contrario de lo que suele pensarse, como una de sus casas de campo.

«El emplazamiento es el más bello y agradable que hallarse pueda, pues se encuentra sobre un pequeño otero de fácil acceso, regado en un costado por el Bacchiglione, un río navegable; y en el otro circundado por las más hermosas colinas, que asemejan un gran teatro y hállanse cultivadas con excelentes frutales y viñas exquisitas; de modo que, por cualquier lado, goza de los más espléndidos panoramas, algunos de los cuales son limitados, amplios otros, y unos terceros cerrados solo por el horizonte, debido a lo cual el edificio posee pórticos en cuatro costados».

Palladio, 1797:48

Una clara evolución hacia la contemplación de la belleza de los lugares, que en nuestro particular contexto bien pudo quedar reflejado en la transformación del *mas* en el siglo XVIII. Qué decir de la incorporación de las galerías que se adhieren al tipo consolidado en el siglo XVI, para sin modificar el tipo, conseguir obtener un espacio exterior cubierto y doméstico que, incorporado como prolongación de la *gran sala* central, permitió abrir definitivamente hacia el territorio, el espacio más reservado que por excelencia la casa rural catalana bien pudo heredar del atrio romano (Grupo 2C, 1981:53-57). Ver Figs. [76] y [77].

Figs. [76] y [77]. De izquierda a derecha, parte de la pintura *Tríptico de Merode* de Robert Campin (1375-1444) realizada sobre el 1425, y fotografía de la Galería del Farró en la Vall de Bianya incorporada en el siglo XVII.



En un momento de auge económico como el que entonces vivía la agricultura catalana, en el que las medidas de seguridad empezaban a pasar a un segundo plano, no parece demasiado desafortunado adivinar en estas galerías reflexiones estrictamente incidentes en la relación arquitectura-paisaje (Grupo 2C, 1981:53-57). Ver Diagrama [07].

De algún modo, esto es lo que Alberti advertía póstumamente en la nueva finalidad que podían llegar a tener los huecos en los muros de las edificaciones en el capítulo XI del Libro I de su *Re Aedificatoria*:

«[...] Y todos los huecos que se hayan practicado con el fin de obtener luz, de ningún modo hay que construirlos a baja altura. Porque *la luz se percibe con el rostro*, no con los pies; y sucede además que *la luz puede ser interceptada por esta o aquella persona que está en medio*, y el resto del lugar quedar en adelante un tanto oscuro. Inconveniente que no se tiene si la luz penetra de lo alto.»

Alberti, 1991:88

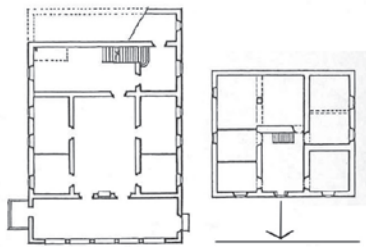


Diagrama [07]. Esquema de formación de la galería comparando Can Cabrafiga de la Vall de Bianya con Can Rodés de Fornells de la Selva. Puede apreciarse como fácilmente podrán establecerse paralelismos entre el interés del paisaje contenido en la ventana pictórica y su posterior ensanche para fijar la mirada en el mismo ya fuera en la pintura o en la arquitectura.

La misma estrategia de defensa hacia los bandidos que durante los siglos XVI y XVII habían ofrecido los castillos, las murallas y las *torres de guaita* por todo el litoral catalán, también giraba hacia el mayor interés que despertaba la posibilidad de contemplar la belleza de un lugar, aunque de esta aún solo se pudiera tener consciencia porque el territorio hubiera sido manipulado conscientemente por el hombre. Ver Fig. [78].

Síntomas de una nueva manera de acercarse al paisaje a través de la arquitectura y a la arquitectura a través del paisaje, que pronto tendrían continuidad en proyectos como el ya anteriormente comentado Park Güell. Gaudí, con la palabra



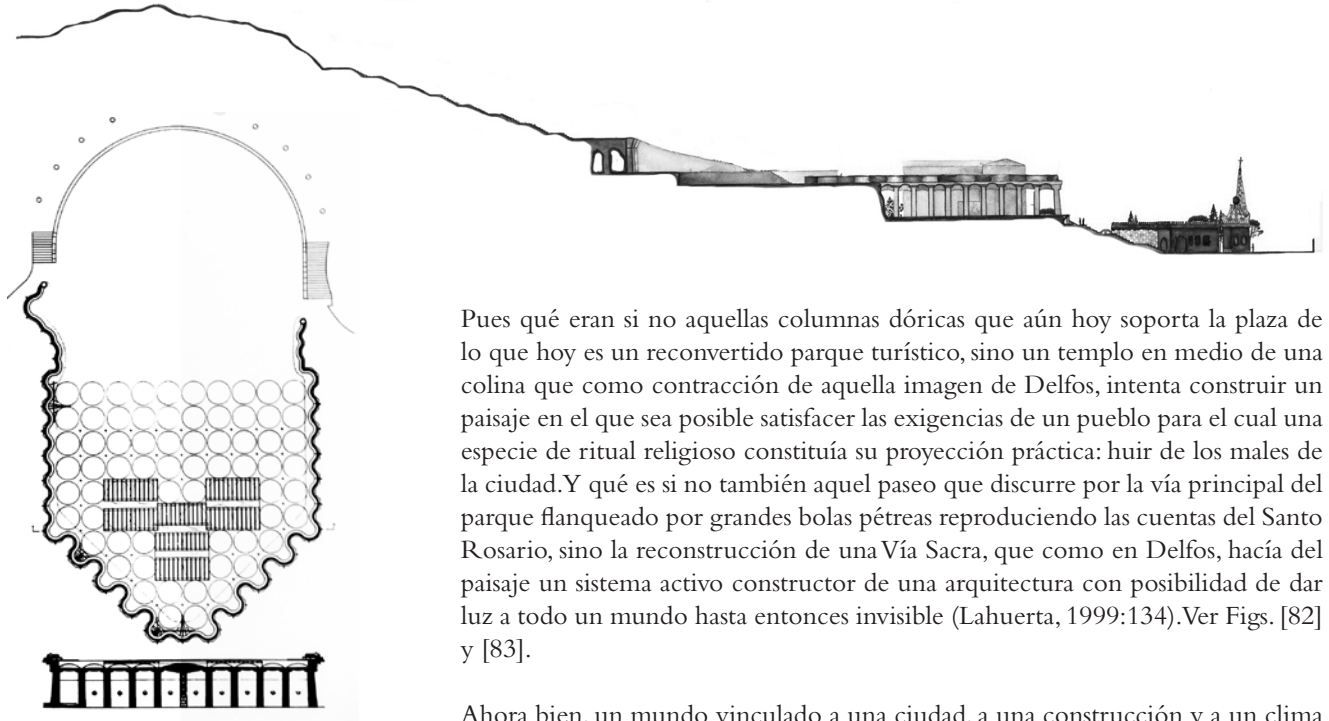
Fig. [78]. Torre dels Encantats vista desde la playa de Caldes de Estrach en una fotografía realizada en la segunda mitad del siglo xx; preside hoy el paisaje del litoral habiendo perdido toda función defensiva.

paisaje ya descubierta y con la influencia inglesa y el mito higienista bien próximos al contexto de su proyecto, no solo invitaba entonces a la burguesía barcelonesa del momento a encontrar fuera de la ciudad las condiciones de higiene que entonces no podía ofrecer el medio urbano. El arquitecto catalán, con el Park, también mostraba el despertar de una preocupación por tener el dominio visual de unas inmediatas coordenadas a la vez que se mostraba interesado por buscar en las mismas coordenadas el fundamento de una arquitectura ciertamente compleja: un lugar ciertamente alejado, inaccesible y cerrado con un muro de apariencia casi infranqueable. También un espacio con un centro abierto en el que se hallaba una superficie construida con dos supuestos elementos fundamentales de toda agrupación urbanística: la plaza y su mercado (Cirici, 1956). Debajo, explicaba Cirici, una vasta sala con ochenta y seis columnas dóricas escondía lo que hubiera sido el mercado, si el proyecto hubiera sido finalizado. Encima, continuaba Cirici, una gran plaza circular bordeada por un banco ondulante, en el que trabajó específicamente Josep Maria Jujol (1879-1949) como fiel colaborador de Gaudí, se abría a las vistas para mostrar un lugar donde se pretendía celebrar grandes espectáculos con un incomparable mirador de la montaña, de la ciudad y del mar de Barcelona a principios del siglo xx. Ver Fig. [79].

Una conocida explanada denominada el Teatro Griego, en la que Delfos estaba muy presente. De forma más bien indirecta, citando al mismo vizconde de Güell, vanagloriándose al recordar a su padre explicando con emoción cuando por primera vez en la península sonó en el «gran salón» de su palacio ubicado en Nou de la Rambla, un concierto con el mismo Himno a Apolo hallado en Delfos en 1893 entre las ruinas (Lahuerta, 1999:154). De forma sobre todo directa, porque igual que en el recinto sagrado de Delfos, el Park de Gaudí, encerrado en un muro, se extendía reposando sobre la pendiente de una colina, para ubicar en el centro un templo: el mercado, y sobre él, en la parte más alta, dominando el paisaje un teatro: la gran plaza (Lahuerta, 1999:164-165). Ver Figs. [80] y [81].



Fig. [79]. Fotografía tomada en 1912 de una multitud bailando sardanas en la gran plaza del Park Güell.



Figs. [80] y [81]. Arriba, sección esquemática de la inserción en la montaña en la que reposa el Park Güell. Debajo, la sección y planta de la gran plaza del Park Güell elaborada por Elías Torres y Martínez Lapeña en 2002.

Pues qué eran si no aquellas columnas dóricas que aún hoy soporta la plaza de lo que hoy es un reconvertido parque turístico, sino un templo en medio de una colina que como contracción de aquella imagen de Delfos, intenta construir un paisaje en el que sea posible satisfacer las exigencias de un pueblo para el cual una especie de ritual religioso constituía su proyección práctica: huir de los males de la ciudad. Y qué es si no también aquel paseo que discurre por la vía principal del parque flanqueado por grandes bolas pétreas reproduciendo las cuentas del Santo Rosario, sino la reconstrucción de una Vía Sacra, que como en Delfos, hacía del paisaje un sistema activo constructor de una arquitectura con posibilidad de dar luz a todo un mundo hasta entonces invisible (Lahuerta, 1999:134). Ver Figs. [82] y [83].

Ahora bien, un mundo vinculado a una ciudad, a una construcción y a un clima social y cultural específicos (Solà-Morales, 1987) que, claramente en la continuidad de lo construido frente a lo no construido o en el enfrentamiento de lo artificial con lo natural que perseguía Gaudí en su obra, bien al contrario de los postulados de Élisée Reclus, aún no perseguía un feliz reencuentro con la tierra (ver capítulo 7.- Anexos/C.- Entrevistas/Juan José Lahuerta).

Véase si no cómo el poeta Joan Maragall (1860-1911), uno de los personajes que construyeron la figura de Gaudí, explicaba cómo Gaudí paseando por el Park Güell describía su proximidad con la materia:

Figs. [82] y [83]. A la izquierda, fotografía en la que puede observarse actualmente la Vía Sacra que lleva al Templo de Apolo en Delfos. A la derecha, fotografía actual del camino del Santo Rosario, con el que pueden establecerse fáciles analogías.



«Uno de estos días, Gaudí me invitó a ir a visitar el Parque Güell. [...] Él, en su trabajo, en la lucha, *en la materia para formar la idea, ve la ley del castigo y se deleita*. No pude disimular mi repugnancia por semejante sentido negativo de la vida [...]».

Citado en Lahuerta, 1991:20

En el Park Güell, huir de la ciudad aún era más un intento fallido por alejarse del castigo, del pecado y de la debilidad asociadas a la urbe, que no la esperanza de encontrar el goce en la belleza de un territorio nuevo recién descubierto. En realidad, un viejo resonar de las Cartas de Plinio, en las que la vida retirada de la ciudad también era más un disfrute atormentado por el recuerdo de un castigo, que no una simple expresión de deleite como consecuencia de descubrir un territorio capaz de ofrecer un verdadero refugio para el hombre. Ver Fig. [84].

Un resguardo, en todo caso, que no tardaría en llegar, pues pronto la arquitectura moderna y su particular visión inventiva del mundo transformaría este posicionamiento gaudiniano exhibido en el Park. Ciertamente, esta especie de odio hacia lo construido, este querer apartarse de los principales focos de infección y esta voluntad de encontrar todo aquello que la medicina tradicional no alcanzaba, pronto empezarían a ser transformados en un cierto amor incondicional hacia un paisaje —en este momento más indirecta que directamente construido por el hombre—, del que solo cerca del mismo parecía que era posible alcanzar la bondad de un tiempo nuevo. Ver Fig. [85].

Una arquitectura que por primera vez se alzaría conscientemente para posibilitar, en el sentido de Berque (2008), el disfrute de unas hermosas vistas dando un paso más en la evolución de la relación arquitectura-paisaje: la necesidad de higiene que hasta entonces había fomentado el éxodo de las ciudades en busca de la salud cerca del campo sería la misma que —sumada a las mejoras del transporte, las leyes del descanso y el ocio asociados a los centros de reposo, entre otros—, invitaría a descubrir lugares desde la arquitectura donde hallar nuevos espacios de placer.

Tomando consciencia de esta nueva situación, rezaba así por ejemplo el n.º 7 de la revista AC del GATEPAC:

«El deporte, la vida higiénica al aire libre, el perfecto equilibrio físico, constituyen hoy día *una necesidad ineludible para las masas*. El ritmo veloz, absorbente y dinámico de la vida moderna, exige estos paréntesis de contacto directo con una atmósfera absolutamente sana. Existe la necesidad, pero no los medios fáciles de satisfacerla. Es preciso, pues, *crearlos, de una manera inteligente y racional*. [...]».

AC, n.º 7, p. 17



Fig. [84]. Dos hileras de árboles de piedra, coronados por anchos maceteros en los que se plantaron pitas. Metáfora de la «sequedad» de una tierra terriblemente artificial, en la que Gaudí petrificaba una imposible escapatoria.

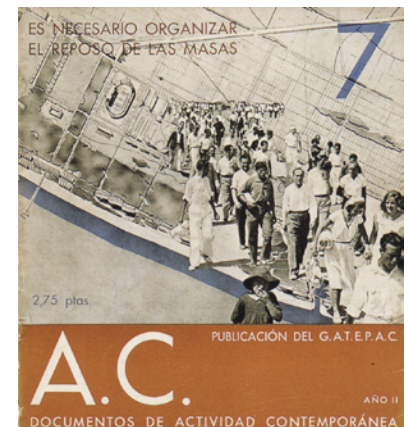


Fig. [85]. Portada de la revista AC n.º 7 en la que se hace evidente la necesidad del reposo de las masas y su correspondiente organización.

O así, por ejemplo, insistía en lo que debía tenerse en cuenta a la hora de proyectar una vivienda destinada a la salud y al ocio:

«1.º Debe tener *un contacto directo con la naturaleza*. 2.º Librar al ocupante de la impresión de que vive oprimido por un mínimo excesivo. 3.º Una máxima protección contra insectos, cambios de temperatura, lluvia, vecinos curiosos. 4.º Facilitar el orden y la simplicidad [...]. 5.º *Coste mínimo de construcción y conservación*. 6.ª *Una perfecta armonía de la vivienda con el paisaje que la rodea*.».

AC, n.º 7, p. 17

Así mismo explicaba también cuál era el posible compromiso, que hacia toda una tradición aprendida en la relación arquitectura-paisaje, había que continuar teniendo ante los nuevos retos que se presentaban:

«1.º *El clima y los elementos naturales que rodearan la vivienda*. Buscar la proximidad de los árboles ya que son un gran elemento de protección contra los elementos. Debe evitarse, sin embargo, los arbolados demasiado densos que privarían casi en absoluto de una buena renovación del aire. Así como una excesiva vegetación junto a la casa que atraería las aglomeraciones de moscas, mosquitos, etc. 2.º *Topografía y naturaleza del terreno*. El lugar de emplazamiento debe tener la suficiente pendiente para impedir que las aguas, en caso de lluvias persistentes, queden encharcadas frente la casa. El mejor emplazamiento para estas casetas de verano es una ladera de montaña orientada al Este. [...]. 3.º *Distancia del pueblo o ciudad y medios de comunicación*. [...] El lugar no debe ser demasiado próximo al centro de la población. Ni demasiado apartado de ella. [...]».

AC, n.º 7, pp. 17-18

Ciertamente, la arquitectura moderna de los años treinta tuvo consciencia de tener que dar variantes a un programa que solo antes había sido parcialmente reservado a la élite y que ahora empezaba a envolver a todo el conjunto de la sociedad. Pero además, tuvo que pensar cómo conseguir estos cambios, teniendo en cuenta todas las invariantes de una tradición que, poniéndose delante del paso, por lo menos obligaba de nuevo a preguntarse cómo debía ser entonces la relación arquitectura-paisaje.

Respondiendo a las nuevas demandas de una sociedad que cada vez más era afín a un cierto excursionismo de ocio, y situados delante de territorios recién descubiertos como era el caso de la costa catalana en aquellos momentos, pocos arquitectos, sin caer en pintoresquismos, supieron acercarse entonces al racionalismo

de los años veinte y conseguir que la pureza del objeto que había desprendido la primera modernidad en Europa, no hiciera aquí olvidar lo aprendido durante siglos en materia de paisaje.

La elitista Ibiza de los años treinta descubierta por Germán Rodríguez Arias, sin duda aquí fue un buen recurrente. *La isla que no necesita renovación arquitectónica* rezaba en esta dirección el n.º 6 de la revista *AC* (ver Fig. [86]); una isla de la que el mismo texto explicaba en distintos números —véanse por ejemplo *AC* 6, 8, 18 y 21— como los arquitectos catalanes modernos podían aprender por su manera de adaptarse al clima de estos lugares, por su manera de construir encontrando una escala que realmente fuera sensible con el hombre, y por su manera de alcanzar un sentido racional, lógico y universal adecuado a cada tiempo:

«[...] Sencillez, claridad, orden, limpieza, ausencia absoluta de preocupación decorativista y de originalidad; tradición constructiva a base de soluciones felices. *Ibiza posee todas estas altas virtudes*. [...] Ibiza, para el arquitecto moderno, es el sitio ideal de meditación y descanso. [...]».

AC, n.º 6, pp. 28-30

De hecho, aún hoy nuestro Colegio de Arquitectos es quien sigue rezando sobre Ibiza y el continuo aprendizaje que es posible hacer del paisaje de su isla, de la misma manera que son muchos los arquitectos que siguen mirando este lugar como referente de actitud arquitectónica frente al paisaje en el proyecto de arquitectura:

«El que *m'interessava era comprendre com s'havia construït aquest paisatge i en aquest sentit, els meus primers dibuïxos, que estudiaven les cases rurals com a objectes aïllats, eren insuficients per entendre les relacions que les cases i els seus elements estableixen amb la construcció del paisatge*. [...] va ser inevitable, en primer lloc, seguir dibuixant i veure com els murs i els camins s'articulaven sobre el relleu fins a trobar una altra casa i, en segon lloc, seguir allunyant-se progressivament en forma de zooms, per veure com els que semblaven els límits d'una propietat en realitat enllaçaven amb una altra, i amb una altra, sense ruptures, formant una estructura contínua apreciable en la seva totalitat només a l'escala global de l'illa.».

Stefano Cortellaro. *Casa, territori i paisatge*. Sala d'exposicions COAC, Tarragona, 2016

Buenos ejemplos sin duda también fueron para compañeros como Sert, Clavé y Subirana, proyectos de Le Corbusier como la *Maison de Week-end* (1935), la *Casa Mathes* (1935) o la *Casa Madrot* (1930). La particular forma de entender aquí



Fig. [86]. Fotografía publicada en el n.º 6 de la revista *AC* en la que puede apreciarse una calle de Ibiza con un conjunto de construcciones espontáneas.

la libertad formal, la economía de costes y sobre todo la nueva posibilidad de higiene, luz y placer que aportaban a la arquitectura algunos inventos modernos como, por ejemplo, la separación entre la fachada y la estructura, propiciaron, entre otros, la aparición de grandes ventanales horizontales que permitieron definitivamente adentrar en el paisaje la arquitectura, y la arquitectura en el paisaje (Ramos Caravaca, 2014). Ver Figs. [87] y [88].

Fig. [87]. De izquierda a derecha, planta de la Casa Madrot (1930) de Le Corbusier contrapuesta a la planta tipo E de las casetas «fin de semana» en Garraf de J. L. Sert (1934-1935).

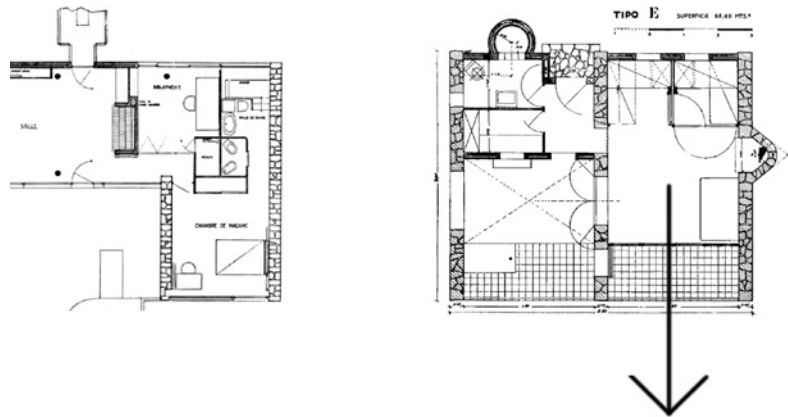


Fig. [88]. De izquierda a derecha, escalera en clara voluntad de continuidad con el paisaje en la Casa Madrot y ventanal adentrando la sala principal totalmente en el paisaje en las casetas *Week-end* de J. L. Sert. Esta será una tendencia que fácilmente podrá observarse en la arquitectura de la segunda mitad del siglo XX, incluso creando una terraza exterior que muchas veces no solo tendrá una superficie que podrá llegar a doblar la interior sino que, ubicándose en el exterior, pasará a ser la «sala» construida más importante.



Ahora bien, herramientas que reflejaban una particular visión moderna en su relación con el paisaje que, por un lado, demostraban comprender la estandarización sin renunciar al trabajo artesanal; y por otro lado, conseguían asimilar las posibilidades de la producción de la industria sin dejar a un lado el interés por una construcción sencilla mediante el recurso de las técnicas locales. Pero, sobre todo, parecían alcanzar la nueva racionalidad propuesta para las nuevas demandas de la sociedad sin olvidar la tradición que había precedido a la arquitectura en

Catalunya durante siglos en su relación con el entorno. En esta dirección sin duda iba la Ciudad del Reposo que necesitaba Barcelona, como el mismo número 7 de la revista *AC* rezaba en los años treinta:

«De existir, la ciudad de reposo que necesita Barcelona, influiría enormemente en la psicología y en el espíritu de sus habitantes».

AC, n.º 7, p. 24

A 15 km de Barcelona, en la faja que bordeaba toda la cuenca del Llobregat hasta llegar a las costas de Garraf, con la memoria puesta en las posturas higienistas pero con el acento claramente dirigido hacia el culto al sol que en los años treinta ya empezaba a incorporarse en los nuevos *mythos* y aspiraciones del conjunto de la sociedad, la arquitectura proyectaba aquí hacer visible en un paisaje hasta entonces invisible, la posibilidad de una nueva vida disfrutando de los beneficios del mar. Ver Fig. [89].

Afán por descubrir nuevos paisajes de ocio y salud que en todo caso la Guerra Civil haría esperar por lo menos dos décadas, pues no fue hasta que la actividad política empezó de alguna manera a estabilizarse y que la censura impuesta por la dictadura permitió reabrir la mirada al mundo contemporáneo que existía lejos de la península, que fue posible desarrollar todo este tipo de planteamientos en los años treinta; turno de quienes por unas u otras circunstancias habrían resistido a las primeras embestidas del conflicto bélico y de quienes aun por ello, insistían en los conocimientos y en la actitud inventiva que fueron sostenidas en agrupaciones como la del GATPAC aquí en Catalunya o como las del GATEPAC en el resto de España.

Sin duda es el caso de arquitectos como alguno de los ilustres miembros del Grupo R (1951-1961), pues fueron muchas de sus actitudes y sus iniciativas (ver Fig. [90]) las que mostraron el camino de la recuperación y restauración del



Fig. [89]. Le Corbusier desnudo pintando en 1939 un fresco en la blanquísima casa de Eileen Gray, ubicada en Cap-Martin. Le Corbusier, igual que muchos otros arquitectos reconocidos, como fueron Sert y Bonet Castellana, buscó también en las costas mediterráneas un ambiente reparador del que también cabe decir que en realidad fue muy elitista.

Fig. [90]. Fotografía inmortalizando la primera exposición celebrada en 1952 por los miembros del Grupo R en las Galeries Laietanes. Fueron varias las iniciativas de esta asociación encaminadas a llevar el conocimiento arquitectónico a otros campos de estudio, que permitieran enderezar el camino que debía tomar la profesión en la segunda mitad del siglo XX. Esto consiguió aglutinar a personajes tan fundamentales de la intelectualidad catalana como Joan Teixidor, Tàpies y Josep M.ª de Sagarra, entre otros. Ahora bien, este no fue siempre un grupo unitario exento de polémicas, pues también hubo momentos de tensión como la escisión de Valls y Coderch antes de que el Grupo R concluyera su actividad en 1961.

mismo posicionamiento inventivo de sus antecesores modernos, sosteniendo de nuevo un gran compromiso renovador, restaurador y revulsivo (Annals, 1983), hacia los retos que entonces el tiempo pedía afrontar:

«[Habla Antoni de Moragas] [...] Recordo que amb el Grup R, amb Sostres com a director del grup, *vam resseguir tots i cadascun dels edificis del GATCPAC*: els vam analitzar, criticar, els vam intentar entendre, vam dicuixar i copiar el seu abecedari i vocabulari lingüístic, *però sense utilitzar-lo*, perquè creïem que allò era una cosa que pertanyia al passat. *Creïem que calia introduir a l'arquitectura un nou sentit basat en la incorporació de la psicologia, de l'aspecte lúdic, de tota aquesta cosa més humana.*».

Muntañola, 2013:6-13

Una actitud más humana y abierta a nuevos y diversos campos del conocimiento, con posibilidad de actualizar viejas tecnologías del pasado, que no solo permitió superar la frialdad de los conflictos bélicos de la época sino que además pondría a la arquitectura al servicio de la inminente eclosión del turismo de masas; una cuestión prioritaria para la economía del país, que pronto convertiría la costa y sus acantilados vírgenes, en el lugar donde más claramente podría apreciarse los caminos que tomaría la arquitectura en su relación con el paisaje a partir de la segunda mitad del siglo xx.

Así, abriendo las puertas de forma insólita a la intelectualidad catalana, al arte, a la industria, a la sociología y al urbanismo, empezaría a surgir proyectos, tales como ciudades de vacaciones, casas de veraneo y hoteles o *campings* e instalaciones deportivas ligadas al tiempo festivo, dirigidos a descubrir nuevos mundos, donde la vida en reposo pudiera ser posible en las abundantes mayorías (Ramos Caravaca, 2014).

Nuevos espacios colectivos que dejaron algunas memorables villas frente al mar. Véase por ejemplo La Ricarda (1949-1963) de Antonio Bonet Castellana, la Casa Ugalde (1951-1955) de José Antonio Coderch, la Casa Júlia de Federico Correa (1956-1960), el Chalet Pérez del Pulgar de Francisco Juan Barba Corsini (1957-1958), la Casa Rubio (1959-1962) también de Bonet Castellana o la Casa Bronner (1960) de Erwin Bronner en Ibiza; prácticas que, configurándose hacia las posibles nuevas vistas que ofrecían unos enclaves casi vírgenes, se esforzaban por descubrir a unos pocos afortunados, algunas de las bellezas más preciadas que el paisaje catalán podía ofrecer en la década de los años cincuenta. Ver Fig. [91].

Con la misma voluntad de encontrar un cierto equilibrio entre la arquitectura y el paisaje de estas primeras villas frente al mar, algunos conjuntos tipológicos más agrupados sumarían también nuevos hallazgos en la costa (ver Fig. [92]): véanse,



Fig. [91]. Casa Rubio de Antonio Bonet Castellana y Josep Puig Torné construida entre 1959-1962. La Casa Rubio es uno de los ejemplos paradigmáticos de nuestra arquitectura situada en primera línea de mar. Ubicada en un terreno abrupto del Cap de Salou, Bonet decidió situar la zona de estar en la planta de arriba, para disponer de mejores vistas, y las habitaciones en la planta baja. Una serie de escaleras y plataformas conducen a la piscina y al mar. El terreno va creando pequeños rincones con ángulos muy agudos, de los que surge la composición triangular de la casa, que está formada por dos triángulos girados, uno en cada planta. De este modo, el edificio se adapta a la forma del acantilado, intentando destacar lo menos posible. La mayoría de los muros están contruidos con las piedras del lugar aceptando las particularidades del sitio.

por ejemplo, los cuatro moteles en Torredembarra (1954-1957) de Josep Maria Sostres, el conjunto de diez apartamentos con restaurante, bar y piscina ubicados en el Puerto de San Miguel de Ibiza (1964-1965) de Raimon Torres —hijo de Josep Torres Clavé—, o los alojamientos en Cap de Salou conocidos por Xipre (1960-1962), Madrid (1961-1962) o Cala Viña (1961-1962), por citar algunos de los más representativos de Bonet Castellana y Josep Puig Torné. Ver Figs. [93], [94] y [95].

Proyectos estos últimos que, a pesar de sus diferencias, todos formaron parte de un complejo turístico desarrollado durante los cinco primeros años de la década de los sesenta, en el que destacaba el recurrir a técnicas constructivas sencillas, el tener especial atención a la topografía, a la orientación y a la vegetación existentes, y el tener una cierta preocupación para que todos los usuarios pudieran disfrutar de las vistas que el lugar podía ofrecer a través de la arquitectura (Roel, 2010).



Fig. [92]. Arriba de una costa prácticamente virgen, se alzan los apartamentos Cala Viña en los años sesenta.



Figs. [93], [94] y [95]. De izquierda a derecha, apartamentos Cala Viña (1961-1962), Xipre (1960-1962) y Madrid (1961-1962) de Antonio Bonet Castellana y Josep Puig Torné. Puede observarse como la adición de una terraza al proyecto permitía articular el alojamiento destinado al reposo con su medio más inmediato: el mar, el sol y la playa.

Un planteamiento que a través de una escala de intervención mucho más extensiva en términos de ocupación del territorio, también propondrían algunos auténticos complejos turísticos mayoritariamente dirigidos a la clases medias trabajadoras, como los que de nuevo ofrecieron Bonet y Puig Torné en Politur (1965) o como los que propuso Josep Antoni Coderch en Torre Valentina (1959-1965).

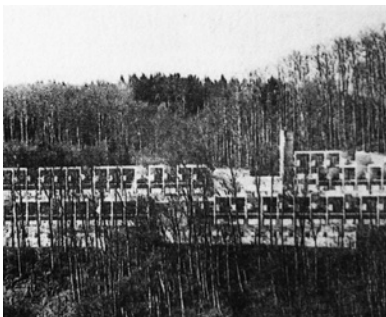
Sin duda, una oportunidad perfecta para ensayar distintos modelos de agregación en territorios recién descubiertos que, por un lado, contribuyó a demostrar que era posible proyectar la gran densidad persiguiendo una relación territorial sostenible. Pero por otro lado, atestiguó un interés práctico por desarrollar programas de vivienda colectiva en consonancia a algunas teorías urbanísticas internacionales que invitaban al arquitecto a establecer estructuras que permitieran considerar cada comunidad en su particular ambiente. Qué decir en este sentido de las lecciones planteadas entre otros por George Candilis (1913-1995), Aldo Van Eyck (1918-1999) o el matrimonio formado por Alison (1928-1993) y Peter Smithson (1923-2003) introduciendo el *Team X* en el *Manifiesto de Doorn* (1954).



A propósito de esto, el mismo Coderch, aunque hizo un ejercicio ejemplar en esta también pretensión de algún modo de democratizar las vacaciones, no dudó en cualquier caso en expresar su preocupación en la memoria de una Torre Valentina, que incluso anunciaba en sus logros relacionales con el paisaje el haber conseguido la permanencia de un pinar integrado en una masa arquitectónica (ver Figs. [96] y [97]):

«No sé si el proyecto que presento es un intento para resolver un problema importante de actualidad: tratar de hacer compatible la edificación con la integridad de nuestras costas. Cada día es mayor el número de personas que construyen al borde del mar destruyendo el paisaje y convirtiendo la costa en una deprimente ciudad lineal. [...]».

J. A. Coderch, Barcelona, agosto de 1959



Es evidente que la mirada de Coderch poco lejos podía estar de pensar en aquellas fotografías de una casi inexplorada Costa Brava, que él mismo guardaba en la retina de su archivo y de su memoria, en relación al enclave de este proyecto y al de tantos otros próximos a su natal Espolla. Ver Fig. [98].

De hecho, es en esta dirección y como antídoto a posteriores situaciones que la historia ha mostrado, que probablemente debería ser comprendido todo aquel conjunto de espacios colectivos que, aglutinados bajo la nomenclatura de *camping*, propusieron aquí en la segunda década del siglo xx un conjunto de recintos de acampada asociados a servicios, tales como zonas deportivas, áreas de baños o zonas de descanso.

Figs. [96] y [97]. De arriba abajo, fotografía de una maqueta con la que Coderch explicaba Torre Valentina y fotografía del predecesor complejo Siedlung Halen (1955-1961) de Atelier 5 construido también en medio de un bosque.

Viejo recuerdo de una arquitectura reversible que aquí incluso llegaría a representar una de las más grandes adaptaciones del turismo social construidas hasta el momento, que bien recordaría la voluntad de la «Casa desmontable para playa» que propusieron en 1932 el grupo Este del GATEPAC en la Plaza Berenguer:

«[...] *Su condición de desmontable ha sido la idea básica de nuestro proyecto. La mayor parte de casetas para *weekend* que se construyeron actualmente son fácilmente montables y desmontables difícilmente. [...]*».

AC, n.º 7, p. 22

Y qué decir si no del también paralelismo contemporáneo posible, al que Le Corbusier también se sumaría, ubicando en 1952 su *Le Cabanon* al lado del bar de su amigo Thomas Rebutato o en 1956 incluso instalando cinco unidades de *camping* en Cap Moderne siguiendo los mismos principios:

«[...] Tengo un castillo en la Costa Azul que tiene 3,66 metros por 3,66 metros. *Lo hice para mi mujer y es un lugar extravagante de confort y gentileza. Está ubicado en Roquebrune, sobre un sendero que llega casi al mar. Una puerta minúscula, una escalera exigua y el acceso a una cabaña incrustada debajo de los viñedos. Solamente el sitio es grandioso, un golfo soberbio con acantilados abruptos [...]*».

Desmoulins, 2014:39

Ideas en las que sin duda podría observarse cómo las unidades turísticas podían ser reducidas a la mínima expresión, tanto permitiendo descubrir al usuario un lugar preferencial para el disfrute de su tiempo libre, como una manera de prever soluciones a futuros compromisos en términos de ocupación del territorio (Martín Tost, 2014). Ver Figs. [99] y [100].



Fig. [98]. Fotografía encontrada en el archivo Coderch en la carpeta del proyecto Torre Valentina, en la que puede apreciarse el estado natural del emplazamiento donde iba a construirse el complejo de Coderch en los años sesenta.

Figs. [99] y [100]. De izquierda a derecha, detalles del montaje de la «Caseta desmontable para playa» (1932) propuesta por los miembros del Grupo Este del GATEPAC, y detalle interior de la construcción en seco de *Le Cabanon* (1952) de Le Corbusier. A pesar del carácter efímero de los dos proyectos, no pasa desapercibido como en el caso de *Le Cabanon* —obra realmente llevada a la práctica— hay además una clara voluntad de encajar en el paisaje la arquitectura a través de ventanas que fijan sus detalles desde el interior y del uso de materiales próximos al lugar desde el exterior.

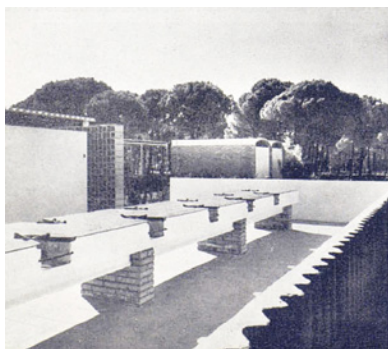
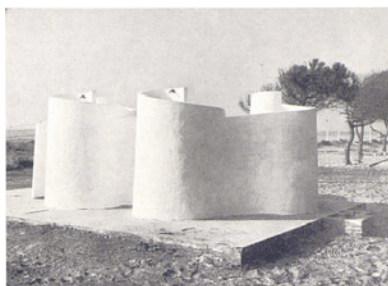


Fig. [101]. Paso cubierto hacia la recepción, junto a las cocinas y duchas comunitarias del *camping* La Ballena Alegre. Puede apreciarse como hay un interés por construir un conjunto de instalaciones diseminadas por el bosque —entre la playa y la autovía— tratando de dar servicio a un amplio número de usuarios que se dispondrían temporalmente próximos a estas construcciones realizadas, siguiendo criterios modernos en cuanto a la nueva relación arquitectura-medio y en cuanto al uso artesanal de las posibilidades que podía ofrecer la industria.

Algo que, por un lado, y a pesar de que tuviera una larga tradición en Europa, aquí no pudo darse más allá del excursionismo de ocio, la rama más tardía que aquí desarrolló esta actividad. Pero tampoco hasta la existencia de, entre otros, un derecho de vacaciones pagadas como el que se produjo en la Ley de Contrato de Trabajo en 1931. O la llegada del automóvil a la población como la que apareció gracias al nacimiento de la Sociedad Española de Automóviles de Turismo (SEAT) en 1949. O, por supuesto, la construcción de infraestructuras suficientes que facilitarían la comunicación como fue el caso de la autovía que se inauguró en Castelldefels en 1954; que, en consonancia con las conexiones propuestas por el GATCPAC en los años treinta, finalmente permitió comunicar Barcelona con uno de sus entornos naturales más inmediatos, aunque fuera dos décadas después de la propuesta.

De hecho, fue a partir de aquí que empezaron a surgir complejos vacacionales cercanos a Barcelona, dispuestos a poner ante los ojos nuevos paisajes, como lo hicieron el caso de La Ballena Alegre (1958-1970) o el de El Toro Bravo (1962-1964) de Francesc Mitjans (1909-1906), o el de la Cala Gogó (1961) de Bonet y Puig Torné a partir de los años sesenta. Ver Fig. [101].

Ciertamente una evolución directa del excursionismo de acampada que, por un lado, reflejaba la voluntad de abandonar el excesivo nomadismo de dicha actividad a favor de conseguir unos servicios mínimos que sumaran comodidad y restaran improvisación al reto. Y, por otro lado, daba continuidad al espíritu de los primeros exploradores, en la idea de pensar que para sumergirse en las bellezas del territorio no era necesario castigar toda su extensión sino simplemente acercarse.

Bien pronto estas construcciones sencillas vinculadas a esta plataforma natural donde eran construidas que, como si de una «gran sala» expandida hacia el exterior en forma de terraza se tratara, cobraba tanto o más protagonismo que el objeto edificado, olvidarían el equilibrio con el que fueron proyectadas, confundiendo lo que en realidad hasta entonces había sido una relación moderna entre la arquitectura y el paisaje. De hecho, en menos de dos décadas, «aquellos terrenos debidamente delimitados y acondicionados para facilitar la vida al aire libre, en los que se pernoctaba bajo tiendas de campaña, remolques habitables o a través de elementos similares fácilmente transportables» —palabras con las que la Orden Ministerial definía un *camping* el 28 de julio de 1966—, pasaron a ser en el Real Decreto 2545 del año 1982, «una forma de hábitat urbano sucedáneo de la segunda residencia» que ya generaba un asentamiento mucho más estable y permanente que cualquier previsión podía pensar (Martín Tost, 2014).

Acorde con el fenómeno del creciente turismo, aquellas primeras villas delante del mar mostrando como Caspar Friedrich un nuevo mundo posible a unos cada vez más afortunados espectadores, aquellas primeras agrupaciones que de

forma más democrática permitían disfrutar en comunidad del paisaje o aquellos servicios diseminados como esculturas en medio del bosque que en entornos de belleza incalculable hacían del mismo territorio aventura y exploración, como metáforas gastadas por su excesivo uso y constante repetición, empezaron a tener miles de réplicas. Acto seguido, dejaron de alcanzar la actitud revulsiva de los primeros descubrimientos modernos. Finalmente, demostraron absoluta incapacidad por conservar las coordenadas que durante siglos había permitido aquí un feliz equilibrio entre la arquitectura y su medio (Pié, 2007).

Una preocupación, sin embargo, que el mismo GATEPAC ya hacía ciertamente previsible en los primeros compases de la modernidad, pues bien mostraban cierto nerviosismo al pensar que el territorio ya no solo sería visto como un soporte de una actividad inherente en la arquitectura, sino como la misma posibilidad de goce que podía producirse en su consumo. Ver Fig. [102].

Así, de hecho, presentaba la zona de descanso escogida para la Ciudad del Reposo la revista *AC*:

«[...] A la izquierda: tres aspectos de la zona verde inmediata a la playa, emplazamiento del proyecto de ciudad de reposo. Afortunada y milagrosamente virgen de todo intento urbanístico debido a la falta total de medios de comunicación. [A la derecha] pequeñas infiltraciones urbanísticas, hasta ahora sin importancia, en esta zona. Horroriza pensar a dónde llegaríamos por este camino. Ideal de estos urbanistas: una plaza de Catalunya cerca del mar.»

AC, n.º 7, p. 26

Ciertamente, si hasta finales de los años cincuenta, el desarrollo económico de la península se había beneficiado del fenómeno creciente del turismo y la arquitectura, a partir de ello había conseguido proponer nuevas tipologías arquitectónicas posibilitando nuevas maneras de gozar del mundo, a principios de los años sesenta, cuando el turismo aquí empezó a convertirse en un fenómeno de masas, nuestra profesión empezó a someter al territorio a un proceso degenerativo demostrando también una rechazable capacidad por destruir el paisaje.

Poco a poco, aquellas sutiles infiltraciones que a través de medidas intervenciones, entre otras, habían sido capaces de constituir un equilibrado soporte para contemplar el paisaje, empezaron a convertirse en desmedidas y pesadas colonizaciones, que ya fuera en su dispersión o en su concentración, degeneraban, en cualquier caso, lo esencial de lo que en realidad aspiraban contemplar del territorio.



Fig. [102]. De nuevo, el GATEPAC, señalando los caminos que no debiera tomar la arquitectura en el paisaje.

Caso ejemplar de ello en la península —aunque Catalunya aquí con municipios como el de Platja d’Aro, Torredembarra o Cubelles, no quedaría exenta— sería el frente marítimo de Benidorm (Iribas, 2003). Ciertamente, Benidorm demostró saber cómo no hacer un despilfarro extensivo por un consumo de un suelo considerado sobre todo muy valioso económicamente, pero olvidó pensar que en su crecimiento infinito en altura, en términos de moralidad, quizá difícilmente conseguiría hallar coherencia con ese tan preciado frente que hace que cada año miles de personas acudan para intentar disfrutar de la belleza de unas playas a las que, paradójicamente, apenas les queda ya existencia.



Afortunadamente, algunas crisis como la del petróleo en los años setenta, aunque a la vista está que no fueron suficientes, por lo menos empezaron a hacer evidentes los límites de nuestro planeta, haciendo notoria la obsolescencia que podían alcanzar algunos viejos modelos industriales que, como el de la conquista del sol, únicamente parecían basar su economía en la explotación y el consumo hasta su agotamiento de materias primas como fueron, en la segunda mitad del siglo xx, nuestros paisajes.

Modelos sin duda caducos que adivinaban la necesidad de un profundo cambio en las nuevas costumbres acontecidas en la sociedad durante los últimos años, pues la pérdida de nuestros paisajes no quedó reducida al campo de lo físico en la mente de nuestros ciudadanos.



Pronto, investigaciones como las que a Sauer le permitieron en 1925 hablar por primera vez de cultura en los paisajes, serían incorporadas en conferencias que, como la de Estocolmo de 1972 pronunciada por Naciones Unidas, explicaban al conjunto de la sociedad que en el paisaje, de forma inseparable, no dejaban de confluir valores físicos y temporales que debían considerarse en cuanto a su posible extinción.

Es, de hecho, lo que a la arquitectura en general y en el proyecto de arquitectura en particular, de algún modo le permitió empezar a plantear, aunque solo fuera de forma aislada, preocupaciones ambientales mucho más globales de las que hasta entonces se habían postulado en la relación a establecer con el paisaje. En realidad, la sensación de pérdida total que empezó a producirse en el auge de arquitecturas cada vez más ajenas a los límites ambientales del planeta, también empezó a despertar la evidencia de que olvidando revisar los *mythos*, y por extensión las acciones que en cada tiempo deben imitarse, incluso la misma actitud revulsiva que sostuvieron algunos de los más célebres arquitectos de la pasada modernidad podría caer en alguna de esas viejas trampas pseudoaristotélicas. Algo que, como veremos a continuación, demostraría una total incapacidad por continuar haciendo de la arquitectura un buen soporte para construir el paisaje, y del paisaje un buena estructura temporal y física para construir la arquitectura, como durante tantos años en Catalunya ha sido posible. Ver Fig. [103].

Fig. [103]. Solo tomando como referencia los primeros 500 metros frente a la costa, entre los años 1987 y 2005 se pasó de consumir 2 ha de suelo diarias a 58 000 ha/día. La repetición de un *mythos* —una equilibrada villa frente al mar como posibilidad de descanso humano— y no la mimesis de su acción —la posibilidad de revisión del mismo acorde a su temporalidad—, hoy evidencia la caducidad de ciertos modelos.

D. EL PAISAJE HOY COMO POÉTICA: CAMBIOS DE PARADIGMA

¿Cómo debería ser hoy una moderna relación entre la arquitectura y el paisaje?

«Mientras que, en el Sur, los pobres emigran a las ciudades, los urbanitas de los países ricos aspiran actualmente, como primera o segunda residencia, al hábitat campestre. *El deseo de vivir en contacto con la naturaleza* explica tal tendencia. Este es un fantasma presente tanto en Europa como en Japón o en Estados Unidos, aunque los modos culturales sean diferentes. [...]».

Berque, 2008

En el último tercio del pasado siglo, pudo observarse cómo muchos de los lugares que en los años cincuenta prácticamente estaban sin explorar, pasaban a ser colonizados de forma violenta amparándose fundamentalmente en un dudoso amor hacia el paisaje. Ver Fig. [104].

Girando en el sentido inverso de las agujas del avance del actual tiempo contemporáneo, la repetición de modelos realmente cada vez menos enfocados a unas necesidades colectivas y cada vez más volcados a unos intereses sobre todo individualizados, empezaron a reducir el territorio a un simple objeto de consumo de masas. Este hecho, por un lado, inauguró un intervenir de dudosa sostenibilidad climática, injustificable posición ética e inaceptable capacidad de destrucción estética (Berque, 2009:108). Pero, por otro lado, además se inclinó por abanderar un proceso en el que, poco a poco, la arquitectura quedó reducida a parte de un lamentable intercambio comercial, donde sería posible prescindir de tomar decisiones estrictamente favorables al conjunto de la sociedad a partir de entonces. Ver Figs. [105] y [106].

Delirio constructivo aparentemente imparabile y alineado con dar continuidad a unas lógicas obsoletas heredadas de la producción industrial que en realidad se ubicaba muy lejos de aquella vida que la arquitectura moderna había conseguido proponer en equilibrio con las dimensiones físicas y temporales del territorio. Pues, por un lado, promovía el abandono de aquellas materias primas que iban siendo consumidas. Pero, por otro lado, alentaba la idea de dejar a su suerte a todos aquellos útiles que, aunque hubieran podido procurar grandes beneficios en el pasado, su supuesta incapacidad por seguir sumando futuros rendimientos —sobre todo económicos— pronto les hacía quedar obsoletos.

Qué decir aquí, en este sentido, del paisaje como materia prima y de la arquitectura peligrosamente entendida tan solo como un simple procurador de un entonces tantas veces desequilibrado consumo. Lamentable anuncio de una



Figs. [104], [105] y [106]. De arriba abajo, una irónica fotografía de F. Adam titulada *La casa de los 4x4 x4* criticando la tantas veces insostenible relación hombre-territorio del siglo XXI; fotografía relativamente reciente de las casetas «fin de semana» de J. L. Sert (1934-1935) inmersas en un proceso especulativo del suelo, contrapuesta a la visión publicada en la revista *AC* n.º 19.

arriesgada práctica degenerativa, en la que pronto pudo apreciarse cómo algunos territorios, por ejemplo, perdían cada vez más aquellos contenidos que hasta entonces habían resultado ser significativos para el hombre. O cómo aparecían arquitecturas y paisajes cada vez más residuales, que pretendidamente vendidos con aparente inutilidad, en realidad iban quedando en el olvido ubicándose en un espacio entre una ciudad y un campo cada vez más desdibujados. Ver Fig. [107].

Fig. [107]. Fotografía en la que puede verse un paisaje a medio camino de la ciudad y del campo, reposando en el olvido tras un intento de una nueva urbanización fallida en la ciudad de Barcelona. La acumulación de vías de transporte, la soledad de infinitos bloques residenciales construidos sin habitar, la presencia de solares vacíos y descampados sin límites definidos o los edificios abandonados de la industria, del comercio y del ocio del siglo pasado, fruto del cese de una actividad que no fue sustituida por otra, hoy forman parte de la realidad del paisaje del siglo XXI.



Un terrible cambio en la concepción de la dilatada relación arquitectura-paisaje que anunciaba algunas cuestiones fundamentales sobre las cuales reflexionar. En primer lugar, se ponía en duda la necesidad de que la arquitectura tuviera que seguir alineada con aquellos intereses del hombre que dilatadamente habían sido depositados en la memoria de un lugar concreto, pues eliminando el valor del lugar en realidad también se estaba eliminando de la ecuación arquitectura-paisaje el valor temporal y físico del territorio. En segundo lugar, se planteaba la posibilidad de pensar que la pérdida del sentido de lugar que durante siglos había permitido al hombre responsabilizarse de los paisajes que había habitado (Pol, 2005), podía entonces quedar por ejemplo como una vieja manera de mirar el mundo que no tenía necesidad de ser sustituida. O aún peor, como una circunstancia que podía ser sustituida simplemente a través de una vertiginosa lógica —sin poética alguna— que, lamentablemente, planteaba pensar que quizá para el hombre podría ser suficiente con vivir una experiencia virtual del mundo. Ver Fig. [108].

De hecho, hoy en día, la tecnología permite este tipo de experiencias virtuales y de algún modo así, por ejemplo, explicaba la posibilidad de expansión de dicho fenómeno en nuestra contemporaneidad el antropólogo francés Marc Augé:

«[...] Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que *no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar*. La hipótesis aquí defendida es que *la sobremodernidad es productora de no lugares*, es decir, de espacios que no son en sí lugares antropológicos y *que, contrariamente a la modernidad baudeleriana, no integran los lugares antiguos*: estos, catalogados, clasificados y promovidos a la categoría de “lugares de memoria”, ocupan allí un lugar circunscripto y específico. *Un mundo donde se nace en la clínica y donde se muere en el hospital*, donde se multiplican, en modalidades lujosas o inhumanas, los puntos de tránsito y las ocupaciones provisionales (las cadenas de hoteles y las habitaciones ocupadas ilegalmente, los clubes de vacaciones, los campos de refugiados, las barracas miserables destinadas a desaparecer o a degradarse progresivamente) [...] *un mundo así prometido a la individualidad solitaria, a lo provisional y a lo efímero*. [...]».

Augé, 1993:83-84

Espacios sin huellas, que desde su existencia pocas veces consiguen realmente marcar a las personas que los habitan (Augé, 1993), a los que sin duda la pintura estuvo muy atenta en su posibilidad de auge, pues precisamente ese paisaje que en el pasado había sido incluido en una ventana que, como en la arquitectura, también había tardado varios siglos en conseguir ocupar todo el protagonismo del lienzo, poco a poco en esta materia artística también empezaría a desaparecer, en la idea de que el paisaje contemporáneo difícilmente podía ser ya localizado en un lugar concreto. Ver Fig. [109].

Una visión paisajística que la literatura también tendría muy presente como lo ejemplifican muchos relatos recientes de escritores representativos de nuestra contemporaneidad. Quim Monzó (1952-), por ejemplo, expuso también esta



Fig. [108]. Uno de los bioramas realizados con técnicas de fotografía digital en el Centro de Visitantes y Museo Interactivo del Parque Nacional de Cabañeros construido en 2015 por Álvaro Planchuelo, en los que puede observarse como existe un intento de sustituir una experiencia cognoscitiva sobre la composición del mundo por una apariencia virtual de la misma, epifenomenológicamente lo más real posible. Planteamiento ciertamente cuestionable cuando resulta que la realidad que se pretende hacer virtual aún existe, es perfectamente vivible y sobre todo difícilmente sustituible de la misma experiencia humana.

Fig. [109]. Pintura de la muestra *No lugares* de Anka Moldavan expuesta en 2014. Moldavan, como aquí el pintor Albert Puntí en 2013 —gran seguidor de las teorías de Augé—, han querido advertir en sus exposiciones cómo la sociedad hoy vive su historia rodeada de esos no lugares de muchedumbre deshumanizada, como son por ejemplo las grandes áreas de servicio, los grandes vacíos abandonados entre la ciudad y el campo o las nuevas construcciones incapaces de crear significado en nuestra contemporaneidad.

misma voluntad por querer ubicar las narraciones en un tipo de territorio que, en una cierta proximidad al de Ramon Llull, de nuevo perdía sus coordenadas en una falta de cierta concreción:

«Miro per la finestra, no pas perquè no tingui res més a fer, que de coses a fer en tinc sempre un munt —moltes menys en voldria—, sinó perquè la veritat és que ara no em ve de gust fer-ne cap. El que em ve de gust ara és mirar per la finestra. *Miro per la finestra i contemplo l'edifici del davant. Res d'especial.* [...]».

Quim Monzó. Miro per la finestra, *Mil Cretins*. Barcelona: Quaderns Crema, 2007, p. 63

Paisajes que cada vez más mostrarían al hombre la proximidad de una especie de espacio indefinido, mucho menos concreto y mucho más impreciso, que muy al contrario de cualquier situación antes imaginada —pero también muy acorde al pensamiento inestable del devenir de los sistemas caóticos de los nuevos tiempos (Prigogine, 1997)—, se prestaría afortunadamente a mostrarse en la arquitectura a través de conceptos como el de intersticio, residuo o lugar entendido como vacío. Conceptos que bien definía por ejemplo el *terrain vague* de Solà-Morales (1995) en la década de los noventa; nuevas maneras bajo las cuales pensar el territorio, donde el paisaje contemporáneo parece hoy poder reaparecer entendido de nuevo como un límite, en el que, precisamente en su inexactitud, se da la posibilidad de descubrir parte esencial del significado de la contemporaneidad del presente siglo:

«[...] Són llocs aparentment oblidats, on sembla que predomini la memòria del passat sobre el present. [...] llocs obsolets on només certs valors residuals sembla que es mantinguin malgrat la seva completa desafecció envers l'activitat de la ciutat. [...] en definitiva, llocs externs, estranys, que es mantenen fora dels circuits, de les estructures productives... [...] oblidats i restes que romanen fora de la dinàmica urbana... [...] contrainmatge, tant en el sentit de la seva crítica com en el de la seva possible alternativa. [...]».

Solà-Morales, 1995:120

Pues ciertamente, poco a poco, comprendiendo las lógicas de estos nuevos lugares pero sobre todo sus dilatadas poéticas, algunos arquitectos comprometidos con la práctica contemporánea, han empezado a encontrar quizá la mejor definición que hoy pueda utilizarse para comprender el paisaje.

Véase, por ejemplo, el caso de Carlos Ferrater (1944-) al ser preguntado recientemente sobre una posible definición de paisaje (ver Anexos/C.- Entrevistas/ Carlos Ferrater):

«[...] *Paisaje yo lo entiendo como un espacio límite. Lugar límite, sobre todo. Entre el cielo y la tierra, la tierra y el mar, la ciudad construida y el campo... [...] Lugares en continuo cambio. Fíjate que cuando piensas en una ciudad siempre piensas en este tipo de situaciones. Vas a buscar estos límites. El paisaje lo asimilo a esta idea de límite. De frontera. De bisagra entre dos mundos. En el momento que haces esto hay un diálogo entre dos historias. [...] El grado de respuesta aparece cuando estás situado en este punto. La memoria siempre funciona en estas situaciones...*».

O véase si no a Josep Llinàs (1941-), tratando de explicar el encuentro de lo particular y lo comunitario en su magnífica intervención ubicada entre la calle del Carmen y la calle Roig de Barcelona. Una propuesta en la que, ante elementos tan claramente cotidianos como opuestos, el arquitecto optaba por situarse precisamente en la venturiana ambigüedad de sus fronteras (ver Anexos/C.-Entrevistas/Josep Llinàs):

«[...] el objetivo del edificio, y la idea del edificio [...] tenía que ver con *desdibujar la frontera* entre lo que es público y lo que es privado. [...] recuperar este diálogo que *a mí me parece importantísimo*. [...]».

El anuncio de arquitecturas complejas con capacidad para contener distintas historias, para explicar escenarios con transiciones borrosas o para construir espacios de encuentro con multiplicidad de puntos de vista superpuestos que, por un lado, hizo plantear aquí encontrar en multitud de enclaves hasta entonces inexplorados nuevos lugares donde intervenir. A finales de siglo, aún lo eran por ejemplo, gran parte de los ejes fluviales, de las líneas de transporte, o los puertos o las canteras abandonadas o la mayoría de construcciones que habían quedado en desuso como consecuencia de una sociedad industrial cada vez más alejada de nuestros días (Montaner, 2008:234). Pero, por otro lado, también nuevas maneras de proyectar, en las que parecía querer anunciarse la necesidad de que volviera a predominar, tanto una nueva búsqueda de equilibrios ambientales, como sobre todo una renovada voluntad de recreación de una memoria recientemente sepultada que, actualizándose, permitiera dirigirse como jamás antes (Sabaté, 2008:249) a dar nuevas respuestas a las necesidades climáticas que empezaban a acontecer en el presente siglo.

Una posibilidad de ser rescatados de un aparentemente imparable proceso degenerativo, que en realidad ya empezó a hacerse visible en la administración de la década de los ochenta (Martínez Lapeña, 1988). De hecho, bajo estas directrices, gran parte de los encargos públicos solicitaron la ayuda a algunos de los más aclamados despachos del siglo XXI. En realidad, era necesario reparar las heridas de un pasado reciente que hacía evidente un cambio de paradigma propiciado por el agotamiento de un *mythos*.

Algunas crisis como la del petróleo (1973-1986), la de Wall Street (1987) y la posterior a las Olimpiadas de Barcelona (1992-1994) —a las que por lo menos aquí cabría sumar la del crac del ladrillo (2008-2014)—, de algún modo se sumaban a estos mensajes de la Administración. En primer lugar, anunciando que tarde o temprano tocaría vivir una época más dedicada a la reconstrucción de lo construido —en un sentido amplio de la idea—, que no a la propuesta de continuar construyendo todo aquello que aún pudiera quedar por construir. Pero, en segundo lugar, advirtiendo a la arquitectura de la urgente necesidad de tomar realmente consciencia de los límites ambientales que afectaban al conjunto del planeta; acotación que en realidad ya había sido introducida fuertemente en la consciencia colectiva de la sociedad en general.

Ante el reto de regenerar las dimensiones de un paisaje, que primero se había destruido, luego poco a poco abandonado y finalmente olvidado por la explotación hasta el límite del territorio, cobraba verdadero interés la idea de reducir, reutilizar y reciclar la arquitectura. Una vieja conocida posibilidad por la que volver a dar un nuevo sentido funcional a todo aquello que lo había perdido. Pero también una interesante oportunidad por la que intentar recuperar el valor de un valioso pasado vivido actualizando su sentido. Y es que en realidad, a principios del presente siglo, no solo se empezaría a tomar consciencia del patrimonio cultural que había sido aniquilado hasta entonces, entre otros, en una ocupación desmesurada del suelo, sino también empezaría a adivinarse que a partir de entonces ya no sería posible alcanzar los logros de la relación que la arquitectura tuvo con el paisaje y el paisaje con la arquitectura durante la modernidad, si no se empezaba a pensar distinto; si no se empezaba a plantear que además del impacto local, cabría tener en cuenta el impacto global que pudiera tener en el clima cada una de las futuras decisiones proyectuales que a partir de entonces tuvieran que tomarse.

Un intervenir en lo construido que en realidad pide hoy mucha más complejidad que en el pasado, pues en realidad ya no resulta suficiente para la sociedad que un arquitecto se contente con utilizar esas mismas piedras recogidas del campo con las que habitualmente fueron construidos los muros de las casas de *payés* cuyo origen espontáneo parece hoy casi imposible alcanzar situarlo. Tampoco resulta suficiente hoy con recurrir a todos esos mismos fragmentos cerámicos unidos básicamente con argamasa cuya procedencia solo podría ubicarse cerca del material desechable de algunas fábricas de mosaico o cerca de algunos fragmentos de platos y tazas de café de loza blanca que tan buena acogida tuvieron en el modernismo catalán bajo el nombre de *trencadís* y que tan útiles resultaron por primera vez en sinuosas arquitecturas como la de la finca Güell de Pedralbes (1883-1887). Tampoco alcanza hoy con recurrir a todos aquellos mismos embalajes de imágenes religiosas que fueron reutilizados por Jujol como bancos en Vistabella (1918), somieres de cama como armado de muro en Montferri (1926) o herramientas del campo en desuso como rejas en la Casa Bofarull (1914)

(Llinàs, 2004). Lejos quedan hoy todas estas actitudes de ser capaces de contribuir a que la relación arquitectura-paisaje vuelva a estar en equilibrio, si todos estos antecedentes materiales e inmateriales del proyectar local del arquitecto catalán no plantean a partir de ahora perseguir además una mirada mucho más amplia que por lo menos empiece a tener en cuenta realmente el favor de los intereses colectivos en relación a los límites de nuestro planeta. Ver Fig. [110].

En realidad, se trata de la comprensión simultánea de un mundo que ha cambiado y que ahora se ubica entre las fronteras de lo particular y lo universal tal y como el sociólogo Roland Robertson (1938-) lo recoge en 1995 acuñando por primera vez el concepto de *glocalización* (Salas, 2002:52-53). Unas pistas por las que ya empieza a ser posible entender aquí el paisaje en su contemporánea condición contradictoria, pero sobre todo, un conjunto de indicaciones por las que pronto cabrá advertir que podría darse la vuelta a toda aquella preocupante y aparentemente irreversible situación iniciada tras el fugaz éxito de la arquitectura de la segunda mitad del siglo xx.

Ahora bien, hay que avanzar con precaución bajo estas premisas pues tratando de comprender la arquitectura como también algo local que ineludiblemente repercute en la globalidad del territorio, de nuevo se hará necesario prevenirse de caer en muchas de las vigentes trampas pseudoaristotélicas que, latosamente desde el Renacimiento, acompañan nuestra práctica hasta nuestros días también en su relación con el paisaje (ver capítulo 1.- Introducción/B.- Enfoque de la tesis/b2.- Antítesis).

Efectivamente, la voluntad de conseguir restaurar el equilibrio ambiental alcanzado por la arquitectura moderna de la segunda mitad del siglo xx actualizando dicha armonía a los *mythos* de nuestro tiempo, esconde también un desafortunado intento por descifrar completa y aisladamente los aspectos de este paisaje y de esta actividad contemporánea tan sumamente complejos como necesariamente contradictorios. Hay que avanzar con sumo cuidado pues esto podría llevar a caer en una absoluta confusión de cómo deberían ser atendidos algunos de estos actuales *mythos*, haciéndonos proponer ciertos reduccionismos que en muchos casos acabarían incluso por deslocalizar si cabe aún más la arquitectura en el paisaje.

Qué decir aquí, por ejemplo, si no de una de las más dudosas actividades acontecidas en los últimos años que, refugiándose muchas veces en pseudoestéticas como por ejemplo la de lo pintoresco, de nuevo encontró en la omisión del *mythos* y en la repetición del metro (ver capítulo 1.- Introducción/B.- Enfoque de la tesis/b2.- Antítesis), un desafortunado intento por reparar las heridas de nuestro más cercano tiempo pretérito.



Fig. [110]. Cubierta de la Casa Bofarull (1914) de Josep M.^º Jujol. Puede apreciarse como mucho antes de que la palabra reciclaje existiera en nuestro habitual lenguaje, este era utilizado de manera casi espontánea en la arquitectura. El caso de Jujol aquí resultaría ejemplar, pues su habilidad por convertir materiales residuales en verdaderas obras de arte, incluso se adelantaría a lo que más tarde de algún modo se aproximaría al Arte Povera. De hecho, el reciclaje en Jujol no solo debe ser considerado como una actitud de carácter práctico, sino también como un posicionamiento inventivo en cuanto existe una voluntad de desplazar el significado de un objeto conocido para conseguir crear un nuevo significado.

Fig. [111]. Anacrónica urbanización de Binibèquer Vell. Un complejo turístico construido entre 1964-1970 por el aparejador Antoni Sintes Mercadal (1921-1981) con la difícilmente explicable participación de Francisco Juan Barba Corsini (1916-2008), en el que una imitación de las formas de las antiguas casas de pescadores de Menorca intentan hacernos creer que nos encontramos delante de un conjunto donde será posible comprender las capas medievales de una historia que paradójicamente jamás existió aquí. Todo un ejercicio de suplantación de lo genuino por lo inauténtico, en el que no solo se menoscaba de forma grave la dimensión cultural de la arquitectura sino que además demuestra un absoluto desinterés por las profundas necesidades colectivas del hombre, tales como el vivir la poética de los espacios.



Lo que por lo menos ayudará aquí a identificar la tenue, pero sin duda existente, frontera que existe entre un simple parque temático y la realidad compleja que esconde un auténtico paisaje cultural contemporáneo. Frágil linde en la que pronto también será preciso distinguir la diferencia que existe en la interpretación de un tiempo pasado. Así, en el primer caso, puede observarse un pasado reducido a un simple testimonio basado en la nostalgia, donde la ilusión y el espectáculo acaban por convertir a la memoria en una simple atracción turística con claro objeto comercial (Sabaté, 2008:257). De la misma manera que en el segundo caso, podrá observarse un pasado planteado desde un riguroso uso de la tradición, que podrá jugar en el presente una función social activa, tanto para tratar de recuperar el valor de unos espacios cargados de significados propios de una interacción hombre-medio acontecida a lo largo del tiempo, como para refundar sobre los mismos nuevas posibles lecturas que acorde a las necesidades del presente permitan un verdadero enriquecimiento colectivo camino hacia el futuro. Ver Fig. [112].

Qué decir también si no, por otro lado, de la posible fascinación por el espectáculo (ver capítulo 1.- Introducción/B.- Enfoque de la tesis/b2.- Antítesis) que como aún vigente y claro enredo pseudoaristotélico, de nuevo hoy provoca una



Fig. [112]. Centro comercial La Roca Village construido en 1998 por el equipo internacional L35 en las afueras de Barcelona. La imitación tipológica de una calle, con su plaza o su rambla comercial, de una imaginaria ciudad catalana de finales-principios de siglo, absolutamente deslocalizada, en la que fácilmente podrá advertirse el vacío cultural que resta tras el grotesco espectáculo que cada día se escenifica en este tan reclamado hoy atractivo turístico.

desafortunada y dilatada tendencia en la que parece que vuelve a ser posible pensar que, recurriendo solamente al uso de una tecnología lo más actualizada posible, será suficiente como para obtener las respuestas a todos cuantos compromisos particulares y temporales puedan establecerse en cualquier proyecto de arquitectura con el paisaje (Mumford, 2011). Craso error este último, especialmente activo en la relación arquitectura-paisaje puesto que por exceso, podría llegar a independizar totalmente el discurso arquitectónico de las necesidades humanas convirtiendo, incluso nuestros medios, en una especie de contenedor o depósito de recursos y de residuos tecnológicos (ver Fig. [113]). Y, por ausencia, podría por lo contrario llegar a negar toda posibilidad de usar una existente



Fig. [113]. Cúpulas de la energía de la definitivamente inacabada Ciudad del Medio Ambiente (2008-2014) ubicada en Garray (Soria). La propuesta de una nueva ciudad de dos magníficos arquitectos como lo es Emilio Tuñón (1959-) y lo era Luis Mansilla (1959-2012), que paradójicamente ajenos precisamente al medio, que construye un paisaje en este caso ubicado en Castilla y León, pretendían integrar un nuevo núcleo urbano en un entorno natural protegido, confiando únicamente el éxito del equilibrio arquitectura-medio al uso de una tecnología muchas veces llamada autosuficiente.

tecnología avanzada, tanto condenando al hombre al más remoto de sus pasados como impidiendo su posible y necesario desarrollo (De Gracia, 2009:173-176).

Un lamentable tropiezo que suele acontecer por falta de saber dónde cabe encontrar el equilibrio entre la técnica y la cultura. Algo que tantas veces despierta, quizá como reacción al mismo, un fatal encuentro con el que, posiblemente sea fácil adivinar, uno de los tres más habituales engaños pseudoaristotélicos con los que hoy tiene que convivir el proyecto de arquitectura al relacionarse con el paisaje. Pues qué decir si no de la voluntad de la repetición del metro (ver capítulo 1.- Introducción/B.- Enfoque de la tesis/b2.- Antítesis), y de la visión cerrada del mundo que lleva aparejada la misma, en contraposición a la compatible posibilidad de pensar en el cambio y en el progreso a la vez que en la conservación de unos valores que contiene el territorio. Algo sin duda hoy que, ante la evidencia del agotamiento de un *mythos*: el de la ocupación desmesurada de nuestros medios, propone otro: el de la ultraprotección de los mismos medios; equivocada aunque pretendida medida para comprender las necesidades de nuestro tiempo, en el que antes de pensar en qué hacer con lo que irremediamente ya ha sido construido, se propone la reposición de lo construido a su estado primitivo. Ver Fig. [114].

Una idea de la preservación que sin duda aún será más encarecidamente perversa cuando la voluntad de volver a poner en valor un medio, sobre todo responde al objeto de captar mayores recursos económicos y no a la oportunidad de

Fig. [114]. De arriba abajo, en la agreste cala Tulip en el Cap de Creus, el complejo de vacaciones del Club Mediterranée del arquitecto Pelai Martínez inaugurado en 1962, y la intervención de Martí Franch (2005-2010) por la que, amparándose entre otros en la Ley de Protección del Cap de Creus de 1998, el complejo fue derribado para conseguir reducir el impacto ambiental del conjunto construido proponiendo un recorrido a través de los valores inherentes del lugar. No se pone aquí en duda la excelente intervención de Martí Franch, sino si en realidad era necesario derribar este magnífico complejo, que por lo menos ofrecía una equilibrada combinación de vida natural, actividades lúdicas y deporte, antes que derribar muchas otras dudosas intervenciones que existen en la costa catalana o incluso antes de pensar si no hubiera sido posible actualizar a nuestro tiempo dicha propuesta.



promover un mejor desarrollo sociedad-medio, que simplemente por ello aspire a un cierto reconocimiento. Seguramente, es quizá la mayor de las distinciones posibles que existe entre la simpleza de un parque temático y la complejidad de un paisaje cultural. Es decir, entre el sentido de un recinto en el que unas sonrientes comparsas de un normalmente decorado tematizado tan solo aspiran a huir de cualquier necesidad común y, el valor de un medio, en el que a través del proyecto de arquitectura se intenta redescubrir sus capas de historia para aportar valiosas informaciones que permitan posteriormente transformar a nuestra sociedad a través de plantear un complejo intercambio de significaciones (Sabaté, 2008). Ver Fig. [115].

En todo caso, trampas pseudoaristotélicas arrastradas desde el Renacimiento, que tantas veces muestran una arquitectura sumergida en el paisaje alejada de buenas intenciones, que no deberá hacer pensar que no existe un conjunto de prácticas que, por lo contrario, tratando de atender verdaderamente a nuestros actuales *mythos*, de nuevo se interrogan acerca de cómo debería ser hoy una moderna relación entre la arquitectura y el paisaje. Preguntas sobre discretos cambios de paradigma, que poéticamente reclaman adentrar en el paisaje la arquitectura y la arquitectura en el paisaje, proponiendo intervenciones tan próximas y equilibradas en cuanto a la construcción y los materiales del entorno del proyecto, como globales y genéricas en cuanto a la necesidad de sus respuestas colectivas. Cuestiones que sitúan al arquitecto en medio del paso de la sociedad industrial, basada en el desarrollismo, el consumo de territorio y la sustitución continua, camino de una sociedad posindustrial preocupada por relacionar las nuevas intervenciones arquitectónicas con los estratos existentes (Montaner, 2008).

Como una renovada actitud que tendría en cuenta las arquitecturas industriales, los ejes fluviales, las infraestructuras, los puertos, las canteras y todas aquellas preexistencias que aún sin uso sobreviven de nuestro inmediato pasado. Que recompondría ecosistemas rehaciendo fragmentos de bosque, recuperando antiguos sistemas agrarios, volviendo a poner en acción antiguas canteras abandonadas, suturando tejidos urbanos, remodelando grandes conjuntos industriales. Que contrarrestaría infinitamente la huella destructora de nuestro pasado reciente. Que demostraría la capacidad del hombre de regenerar su hábitat.

Signos de esperanza que para las próximas páginas motivan proponer el estudio de algunos nuevos y viejos ejemplos que permitan comprobar hasta qué punto en Catalunya podría existir una actitud poética en la arquitectura contemporánea en la que precisamente el paisaje podría comprenderse como un elemento vivo sometido a los cambios del tiempo y de la sociedad.



Fig. [115]. Fotografía reciente de la Cripta de la Colònia Güell de Antoni Gaudí construida entre 1908-1914. Un ejemplo perverso de cómo un proceso de revalorización cultural del pasado puede acabar convirtiéndose en un lamentable museo que ni permite entender el pasado ni proyectarse hacia el futuro. Qué decir aquí si no de una intervención que si bien ha podido mejorar unos desperfectos constructivos, a su vez ha separado el proyecto de su medio enjaulando el mismo en una especie de desafortunada voluntad de impedir que la iglesia de un barrio pueda seguir perteneciendo a los habitantes del mismo.

Capítulo 4. La construcción de una posible teoría poética en la arquitectura en Catalunya

Hasta ahora la tesis se ha concentrado en anunciar, en una aproximación teórica, el posible interés que pudieran tener las relaciones que existen entre la arquitectura y la *Poética* de Aristóteles, como posibilidad de reconstruir un discurso en el que poniendo el acento en el paisaje de nuevo fuera posible encontrar respuestas inventivas respecto de los cambios que se producen en la sociedad. A partir de ahora, en este último capítulo de profundización práctica, la investigación se centrará intensamente en verificar dichas hipótesis adentrándose en un breve conjunto de ejemplos seleccionados ubicados en Catalunya.

Para ello, como ya fue anunciado al principio del presente trabajo (ver capítulo 1.- Introducción/C.- Los casos de estudio), sin perjuicio de establecer puentes con otras prácticas pero con la voluntad de no entorpecer los objetivos marcados, la tesis fundamentalmente estudiará la estructura dramática que en relación a la dimensión física y temporal del paisaje bien pudiera existir entre: La Ricarda (1949-1963) de Antonio Bonet Castellana y la Casa Ugalde (1951-1955) de José Antonio Coderch de Setmenat y Manuel Valls, y el Parc Cementiri Nou d'Igualada (1985-1996) de Enric Miralles y Carme Pinós y el Parc de Pedra Tosca (1998-2004) de Rafael Aranda, Ramón Vilalta y Carme Pigem.

Ciertamente, casos de estudio de gran ejemplaridad, escogidos en franjas temporales suficientemente distanciadas como para pensar que, a partir de ellas, será posible observar cómo la metafórica relación arquitectura-paisaje —*a priori* compartida entre los cuatro ejemplos— habría podido experimentar cambios, y cómo frente a los mismos, se habría podido mantener una actitud transformadora sin caer en fáciles mimetismos.

A continuación, el análisis de las cuestiones planteadas.

A. INTRODUCCIÓN A LOS CASOS DE ESTUDIO

1. La Casa Ugalde (1951-1955)

La Casa Ugalde (1951-1955) de José Antonio Coderch de Setmenat y Manuel Valls Vergés fue construida sobre unos terrenos ubicados en el municipio de Caldes d'Estrac. Ver Dibujo [a01].



Dibujo [a01]. Plano de emplazamiento de la Casa Ugalde en el año 1951. Dibujo del autor de la tesis. Localizable a escala 1:8000 en el Anexo/A.- Documentación gráfica.



Fig. [116]. Fotografía aérea de la colina donde se emplaza la Casa Ugalde. Imagen tomada durante la construcción de la casa entre 1951 y 1955.

Todo empezó en el corazón de la comarca del Maresme, a unos escasos hoy 37 km de Barcelona en sentido oriental, cuando don Eustaquio Ugalde Urosa —quien fue el primer propietario de la casa objeto aquí de análisis—, sentado bajo un algarrobo, «vio unas vistas que le gustaron una barbaridad» (Sòria, 1997:57). Ver Figs. [116] y [117].

En realidad, Caldes no había sido un lugar que hubiera pasado inadvertido antes de la fijación del Sr. Ugalde en la década de los cincuenta. El mismo Modest Urgell —nuestro particular Caspar Friedrich— ya con su mirada, empezando a huir de las epidemias que azotaron Barcelona en 1870, reivindicó camino de Olot alguna de sus marinas en 1866 (ver Figs. [118] y [119]), de la misma forma que Jacint Verdaguer en 1881, explorando este paraje en plena expansión de la *Reinaxença*, dejó patente su interés pocos años después en su conocido escrito *Vora la mar* (Grau, 2004:24-39):



Fig. [117]. Fotografía de Caldes d'Estrac tomada en 1928 desde la Torre dels Encantats.



Fig. [118]. Vista de la colina donde se ubicaría la Casa Ugalde tomada antes de 1900.



Fig. [119]. Óleo sobre lienzo de Modest Urgell titulado *Barcas*. Pintura realizada también antes de 1900 representando una playa de la costa catalana.

«[...] Al cim d'un promontori que domina les ones de la mar, quan l'astre rei cap a ponent declina, me'n pujo a meditar. [...]».

Jacint Verdaguer. *Vora la mar*. 10 de enero de 1883

Figs. [120] y [121]. A la izquierda, fotografía de la Estación de Caldetas en 1905 en la que puede observarse un tren camino de Barcelona. A la derecha, fotografía de un grupo de bañistas en el año 1900 situados justo delante de la estación de ferrocarriles.



Tampoco habían pasado inadvertidas las bondades de las aguas termales del municipio emanando de diversas fuentes; uno de los primeros trazados ferroviarios de la península ya había permitido, en el último cuarto del siglo XIX, hacer disfrutar a alguno de los terratenientes más importantes de Barcelona de la posibilidad de curarse de muchas de sus dolencias a través de la hidroterapia sin tener que aventurarse en peligrosos viajes. Ver Figs. [120] y [121].



Fig. [126]. Fracción de una fotografía en la que puede apreciarse el estado habitual de ocupación de las playas más cercanas a la ciudad de Barcelona en 1932. Ante dichas playas emplazadas en plena zona industrial —Barceloneta, Poble Nou, Badalona, Montgat, Masnou, etc.—, el GATCPAC invitaba a huir a través de pequeñas infiltraciones en el paisaje, como fueron las propuestas de la Ciutat del Repós o de la Caseta desmontable para playa.

De hecho, poco tardaron estas cercanas corrientes marinas en transformar un inicial sencillo lugar de cura en un finalmente complejo centro de reposo, donde el poder gozar del juego y del ocio acompañados de ilustres personalidades podían ser aclamadas posibilidades. Es más, así es como en realidad debe entenderse, por ejemplo, que entre 1917 y 1924 el establecimiento hasta entonces más bien de carácter sanitario denominado Banyes Colón pasara a denominarse Casino Colón (ver Fig. [122]), y que junto a esto apareciera la idea de ocupar los primeros metros de la costa de este particular emplazamiento construyendo un opulento paseo conocido como el dels Anglesos. Ver Figs. [123] y [124].

Todo un auténtico aparador donde nuevos ricos de la época, favorecidos mayoritariamente por el textil, trataban de mostrar su magnificencia en lo que, en realidad, tan solo era un latoso intento por construir una utópica ciudad-jardín, en la que paradójicamente las ideas de Howard olvidaban la coherencia de la implantación del sistema en relación al paisaje del conjunto de Caldes. Ver Fig. [125].

Así, de hecho, sin saber muy bien cómo tendría que resolverse la relación arquitectura-paisaje —más allá de las hipótesis formuladas entonces por la revista *AC* (ver Fig. [126])—, aparecía aquí una llegada ingente de visitantes pertenecientes a clases sociales más amplias, ansiosos por alejarse de la falta de condiciones higiénicas que aún en los años treinta exhibía Barcelona. Un conjunto de forasteros,

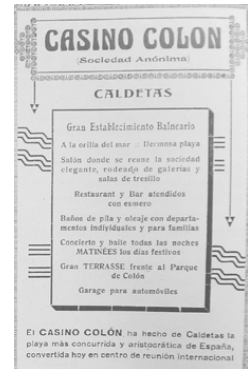


Fig. [122]. Arriba, cartel publicitario impreso en 1916 sobre el recién llamado Casino Colón explicando que, gracias a él, Caldetes era la playa más concurrida y aristocrática de España.

Figs. [123] y [124]. A la izquierda fotografías de la Platja de les Barques con el Colón al fondo presidiendo el Passeig dels Anglesos.

Fig. [125]. En primera línea de mar, el Passeig dels Anglesos fotografiado en 1920. Una viva muestra de lo que fue una colonización del territorio a través de un muestrario de notable arquitectura burguesa, en la que la pretendida idea de higienismo fue más bien mostrada como un simple factor propagandístico. Es fácil encontrar aquí propietarios que acudían a solventes arquitectos que, como Nicolau Maria Rubió i Tudurí en la casa Perarnau, parece difícil pensar que pudieran ser ajenos a dichas circunstancias.

deseosos de perseguir un naciente culto al sol, que enseguida sería arropado por la mejora de los transportes, la aparición de relevantes actividades complementarias de ocio, y sobre todo por la posibilidad de un cada vez más accesible descanso dominical.

Ahora bien, una posible primera invasión que dos motivos fundamentales harían que quedara medio interrumpida. En primer lugar, porque muchas de las casas que habían sido construidas a primera línea de mar con propósito turístico fueron abandonadas con el inicio de la Guerra Civil. En segundo lugar, porque



Fig. [127]. Passeig dels Anglesos en 1941 después de los temporales.

el maravilloso frente marítimo con el que este lugar se había dado a conocer quedó prácticamente destruido en su totalidad tras empezar a sufrir un conjunto de temporales que justo al finalizar el conflicto bélico azotaron Caldes de forma ininterrumpida. Ver Fig. [127].

Fue tomando consciencia de todas aquellas playas devastadas apenas sin arena o de aquellos antiguos balnearios convertidos en opulentos casinos que cada vez más habían caído en desuso por las antiguas prohibiciones de Primo de Rivera, que Ugalde valoró en los años cincuenta la posibilidad de edificar una casa que le permitiera alejarse de estas circunstancias. En mente tenía la idea de gozar sin ser visto, de unas vistas hacia el mar, hacia la montaña y hacia Barcelona, desde lo que entonces tan solo era una colina aislada sin ningún tipo de asentamientos residenciales. Ver Fig. [128].



Justo cuando más se pensaba que había sido agotado aquel cierto atractivo que contribuyó a principios del siglo xx a la llegada de nuevos visitantes, Ugalde adquirió una parcela de poco más de media hectárea, con una pendiente de más de veinte grados y con una fuerte presencia de matorrales, pinos y algarrobos —junto a una palmera—, para inaugurar lo que iba a ser bautizado como la urbanización Torre Vella. Ver Fig. [129].

Fig. [128]. Arriba, fotografía de la colina donde se ubicaba la Casa Ugalde recién construida.

Fig. [129]. Abajo, fotografía del emplazamiento de la Casa Ugalde con la casa recién construida.

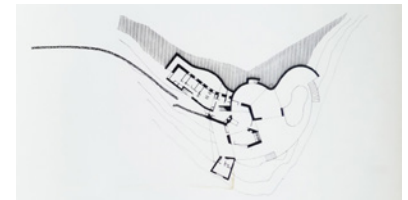


Coderch, por su lado, recibió el encargo el 18 de octubre de 1951, replanteó la obra proyectada entre el 27 de agosto y el 7 de septiembre del mismo año, y certificó el final de las tareas constructivas el 25 de febrero de 1955, tal y como muestran las actas conservadas en su Archivo de Sant Cugat del Vallès.

De los 5339 m² de parcela iniciales que fueron adquiridos por Ugalde después de la construcción de la casa, tal y como aún hoy indica el levantamiento topográfico realizado en 1998 por el arquitecto Jordi Tió Sauleda, solo fueron conservados 4487 m² (ver Nota [01]). De los 650 m² de ocupación en planta baja que fueron proyectados por Coderch, entre pavimentaciones, muros y edificaciones, solo fueron construidos 600 m² aproximadamente. Un aparcamiento cubierto y un tramo de 30 m de un muro de contención, de un total de 70 m, que pretendían guiar al usuario a través de un ceremonioso recorrido desde el exterior hacia el interior de la casa, fueron fundamentalmente los sacrificios del proyecto original. Ver Dibujo [a03] y [a04] y Documento [DO-a02].



Nota [01]. Existe en el Archivo de Coderch un plano en el que se acota la superficie de la parcela del Sr. Ugalde datado en julio de 1961. En él puede comprobarse como la parcela entonces era acotada con 5339 m² en comparación a los 4487 m² que acabó adquiriendo tres décadas más tarde el Sr. Amat (actual propietario de la casa). En todo caso, la superficie del terreno original de Ugalde no parece que fuera un dato que Coderch conociera con exactitud pues él mismo, en la memoria del proyecto de 1951, explicaba que el terreno originalmente medía 6050 m². Una superficie que por otro lado tampoco era del todo exacta pues hoy el ordenador permite desvelar como, en realidad, en el plano de emplazamiento de Coderch había una superficie grafiada de 6564,33 m² de parcela.



Documento [DO-a02]. Dibujo original hallado en el archivo donde se aprecia lo que finalmente fue construido por Valls y Coderch. En realidad, los arquitectos nunca publicaron la versión finalmente construida sino la proyectada.

Dibujo [a03] y [a04]. Abajo, plano de la Casa Ugalde proyectada contrapuesto al plano de la obra que fue construida en 1951. Dibujo del autor de la tesis. Localizable a escala 1:800 en el Anexo/A.- Documentación gráfica.

Nota [02]. Puede comprobarse en el registro de la propiedad n.º 4 de Mataró las distintas transmisiones que la propiedad ubicada en el n.º 16 de la calle Torrenova tuvo en sus primeros años de existencia. Ver n.º de finca 556, 756, 757 y 2052.

Nota [03]. Sería incluso Coderch quien, después de haber pasado unos días en la Casa Ugalde (ver cartas escritas en su Archivo), asombrado por la posibilidad de disfrutar aisladamente de este lugar, propondría de nuevo al Ayuntamiento de Caldes construir un nuevo y pequeño refugio de apenas 48,50 m² para pasar los fines de semana en los 40 000 palmos que pasaron a ser de su propiedad en 1954.

Una vez fue terminada la construcción, aunque siempre fue utilizada como segunda residencia, pasó rápidamente a manos de distintos propietarios en muy pocos años. De hecho, ni siquiera Ugalde y su familia habitaron la casa durante mucho tiempo. Primero de forma temprana, el 1 de octubre de 1961 fallecía su impulsor don Eustaquio. Años más tarde, en el año 1966, la Sra. Elvira —la viuda de don Eustaquio— transmitía la propiedad heredada a la familia Misol. Finalmente, en 1992 la finca era adquirida por la familia Amat quien hasta hoy sigue siendo el actual propietario. Ver Nota [02].

Ahora bien, no fueron estos los únicos exploradores que, a partir de 1951, verían la posibilidad de repetir la hazaña de Ugalde cerca de este paraje (ver Nota [03]). Adquiriendo nuevas superficies de terreno en la misma recién creada urbanización y ocupando sus parcelas durante toda la década de los sesenta, no serían pocos los veraneantes que, con menos acierto que más, harían crecer de forma desmesurada la aparición de viviendas de fin de semana haciendo así cada vez más difícil la tarea de preservar el paisaje del cual Ugalde había querido responsabilizarse en 1951. Ver Dibujo [a02].



Dibujo [a02]. Plano de emplazamiento de la Casa Ugalde en el año 2016. Dibujo del autor de la tesis. Localizable a escala 1:8000 en el Anexo/A.- Documentación gráfica.

De hecho, fue precisamente este acento hacia al valor de lo existente lo que pareció pedir Ugalde a Coderch y Valls cuando presencié por primera vez este emplazamiento. Véase si no cómo describían los arquitectos la casa en la memoria del proyecto:

«[...] La casa se ha construido sobre una colina que domina el mar. Esta colina tiene unos 100 metros aproximadamente de altura sobre la población de Caldetas que está a 40 km al Norte de Barcelona. El terreno tiene una fuerte pendiente y *había que construir sobre él respetando unos pinos muy hermosos.*

Los Ugalde querían construir esta casa, si era posible construirla *teniendo en cuenta los puntos de vista más interesantes que ellos habían señalado sobre el terreno.*

Hay una vista magnífica que domina de una parte toda la costa de Barcelona, el mar al Sur, y del otro lado hay una vista sobre la Villa de Arenys y su pequeño puerto de pescadores. Al Este hay otra vista sobre grandes montañas y un pueblecito del tiempo de los moros.

Es una casa que me la han dejado proyectar libremente, pero basándome exactamente en las instrucciones de los propietarios. Estas son las condiciones que han dado el carácter de los planos. [...]».

J. A. Coderch. Memoria del proyecto. Archivo Coderch, 1951

Ciertamente, Coderch y Valls parecieron mostrarse interesados a través de su arquitectura en poner en valor el paisaje que Ugalde les había mostrado desde esa colina elevada sobre el centro de Caldes. Pero también parecieron preocuparse por entender cómo los ingredientes fundacionales de ese paisaje podían ser en realidad precisamente los conocimientos esenciales constitutivos que podrían contribuir a construir su arquitectura.

En este sentido, Valls y Coderch, no solo contribuyeron a poner ante los ojos un paisaje que para muchos entonces restaba oculto en la voluntad de hacer disfrutar de unas vistas a un cliente que, como tantos otros entonces, anhelaba una posibilidad de reposo aislado cerca de la naturaleza. Además, acudiendo al uso de materiales locales, que ciertamente fueron combinados magistralmente, e inclinándose por atender a unas preexistencias materiales e inmateriales encontradas en el territorio, consiguieron fundar una arquitectura imposible de separar de su mediato e inmediato contexto. Ver Nota [04].

Nota [04]. En el análisis de este caso de estudio que se acometerá en este capítulo, podremos ir comprendiendo cómo Coderch y Valls demuestran sumo dominio de los mecanismos poéticos que metafóricamente permiten relacionar tanto la arquitectura con el paisaje, como el paisaje con la arquitectura.

Así, partiendo de un punto fijo, primero fueron dibujadas las vistas que querían disfrutarse, los árboles que pretendían conservarse y la topografía en la que el proyecto planteó incorporarse. Después, una serie de muros de contención contruidos mediante piedra del lugar en calada en blanco siguiendo las curvas de nivel definieron un acceso y un conjunto de terrazas. Sobre ellas, finalmente fueron dispuestos unos volúmenes cuyos forjados fueron contruidos con hormigón y revestidos con baldosa de tierra cocida de color rojo formando unos porches encarados al mar, al interior y a las vistas de la ciudad de Barcelona. Ver Fig. [130].



Fig. [130]. Fotografía del paseo introductorio que conduce al interior de la casa desde el exterior de la parcela acompañado de un conjunto de muros de contención contruidos mediante piedra del lugar.

Nota [05]. En la memoria del proyecto presentado al Ayuntamiento en 1951, Coderch explica que la superficie de vivienda proyectada es de 225 m² en un total de 354 m² de superficie contruida en la parcela. Esto en realidad no corresponde ni con las medidas del proyecto ni con las medidas de la obra finalmente contruida en 1955. La superficie contruida de la vivienda en realidad fue de 370 m² de los que sería necesario sumar una gran plataforma, un conjunto de muros y una piscina que ocuparon además 398,44 m² aproximadamente.

En la superficie de la casa proyectada (ver Nota [05]), fácilmente pueden distinguirse tres alas —dos de ellas superpuestas en dos plantas— con usos bien diferenciados, como fue habitual en la obra de Coderch (Díez, 2003). En la planta baja, una vez superada la entrada de la casa, un pequeño vestíbulo con chimenea ofrece la posibilidad de acceder o bien a la zona de servicios o bien a la sala de estar o bien a la escalera que lleva a las habitaciones principales.

La zona de servicios tiene instalada una cocina con una mesa para sentarse, una despensa y dos pequeñas habitaciones con baño. La zona de estar tiene dos áreas diferenciadas; la de estar junto a una segunda chimenea —en la cual la altura del techo es disminuida— y la de estar junto a la mesa del comedor más relacionada con la piscina. En la planta baja, aunque no en todos los planos sale grafiado, finalmente fue proyectado y contruido un pequeño baño que empieza en el interior de la casa y acaba en el exterior de la misma, ventilando en una especie de patio inglés formado por los muros de contención propuestos.

La zona donde se ubican las habitaciones no se encuentra en un mismo nivel. A ella se accede por una escalera que pronto genera un pequeño distribuidor. Al frente, se puede acceder a pie plano a la habitación principal. Esta habitación tiene

lavabo, una pequeña terraza cubierta y un acceso privado al exterior. Haciendo un giro de 180 grados, una pequeña escalera permite acceder a un pequeño vestíbulo donde superando un baño será posible entrar a una segunda habitación. Desde esta habitación se puede acceder a una terraza privada encarada a la entrada de la parcela. Desde esta terraza también es posible salir al exterior. Al lado de la habitación principal, salvando unos peldaños más, será posible acceder a un pequeño estudio con una terraza orientada a las vistas del mar. A todo esto, Coderch sitúa en el exterior de la casa una plataforma pavimentada donde se prevé desarrollar la vida al aire libre. Aquí, por ejemplo, puede encontrarse la habitación de invitados que tiene un baño privado, la piscina que está presidida por un algarrobo voluntariamente atrapado por la construcción y los varios porches que la disposición de la casa propone.

Al respecto de este programa, cabe decir que por lo menos hasta 1955 no hubo muchas variaciones entre el proyecto y la obra construida más allá de lo comentado acerca del trozo de muro y del aparcamiento que al final no fueron construidos, y de los pequeños ajustes que pueden apreciarse en los planos conservados del proceso de obra en cuanto a la configuración definitiva de algunos espacios domésticos de la casa.

Visitando hoy la obra, si bien puede continuar afirmándose que actualmente no hay cambios sustanciales en la edificación conservada, en relación a la configuración y distribución original de la casa más allá de la actualización de algunas alas como la de servicio y la reparación de algunos elementos constructivos que se mostraron defectuosos en general por falta de mantenimiento, no puede afirmarse lo mismo en cuanto al entorno de la casa se refiere, a la parcela edificada o a la manera de acceder al interior de la vivienda.

Revisando algunos planos historiográficos, fácilmente podrán observarse algunas de estas cuestiones fundamentales a analizar. Ya pudo comprobarse en este capítulo como la Casa Ugalde, después de que fuera construida, poco a poco empezó a abandonar su privilegiada posición solitaria hasta el punto de verse cada vez más rodeada de desafortunadas casas que persiguiendo el *mythos* iniciado por los Ugalde, propusieron repetir su gesta, copiando hasta el límite físico del entorno el modelo tipológico recurrido. Ahora bien, debe también advertirse cómo en realidad durante este proceso de transformación del entorno, entre los años sesenta y noventa principalmente, también fueron aconteciendo en la parcela de los Ugalde ciertos cambios a tener en consideración como es el caso de la aparición de una plataforma en la parte sur del terreno. Esta, no solo eliminó varias cotas topográficas de la parcela, sino que además, dejando reposar la vivienda prácticamente sobre un terreno horizontal, habilitó posteriormente la aparición de un aparcamiento y un acceso rodado hasta el frente de la casa que modificaron sustancialmente la manera de introducirse y aproximarse a la vivienda. Ver Dibujo [a05].

Fue el mismo Coderch en vida quien empezó a valorar estos cambios cuando fue preguntado sobre los mismos. En una ocasión comentó que «[...] hacer la Casa Ugalde en un terreno plano [era] una monstruosidad, un pecado mortal [...]» (Sòria, 1997). En otro momento afirmó que ya no valía la pena visitar la casa: «[...] [mejor] no la vaya a ver. Antes, alrededor tenía el monte, con arena, matorrales, algarrobos, y una palmera, y ahora tiene... gazon, un campo de fútbol..., ¡qué estupidez! [...]» (Pizza, 1984).

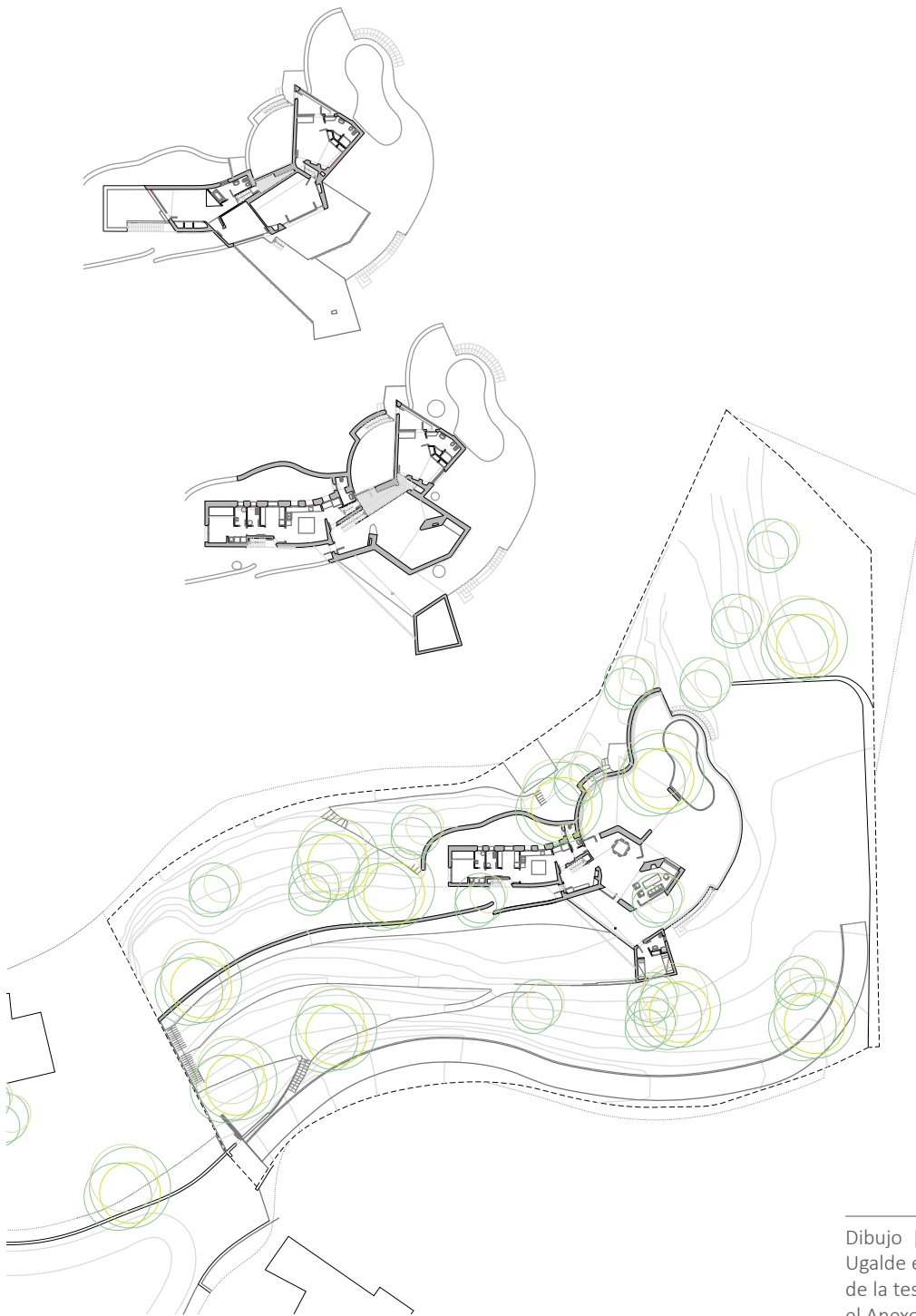
¿Por qué la Casa Ugalde dibujada sobre un terreno plano, fue considerada por Coderch como una monstruosidad? ¿Por qué ese cambio en la parcela, bajo el juicio de Coderch, podía no hacer valer la pena visitarla? ¿Qué hubiera opinado entonces sobre esa nueva manera de aproximarse a la vivienda de forma mucho más directa, un Coderch, que ni siquiera publicó la Casa Ugalde sin dibujar ese muro que acompañando al visitante al interior de la casa, parecía introducirse en el campo hasta un pequeño aparcamiento que en realidad nunca llegó a construirse? ¿Qué hubiera pensado sobre todas esas casas que junto su obra hoy evitan incluso percibir la colina que les da sustento?

En la memoria que escribió Coderch para el proyecto de la Torre Valentina en 1961, se apunta una posible hipótesis de respuesta:

«No sé si el proyecto que presento es un intento para resolver un problema importante de actualidad: tratar de hacer compatible la edificación con la integridad de nuestras costas. *Cada día es mayor el número de personas que construyen al borde del mar destruyendo el paisaje y convirtiendo la costa en una deprimente ciudad lineal.*».

J. A. Coderch. Memoria del proyecto Torre Valentina. Archivo Coderch, 1961

En la misma dirección, vale la pena también recuperar algunas palabras de Coderch afirmando, con cierta preocupación, con qué propósito le fue encargada la Casa Ugalde: «para salvar [un paisaje] y para [así poder] disfrutarlo» (Sòria, 1997).



Dibujo [a05]. Planimetrías de la Casa Ugalde en el año 2016. Dibujo del autor de la tesis. Localizable a escala 1:500 en el Anexo/A.- Documentación gráfica.

Nota [06]. Bonet Castellana definía con estas mismas palabras el objeto de la casa en la memoria que escribió de la misma en febrero de 1963. Ver Archivo Histórico COAC. La Ricarda. En realidad la casa dejó de ser una primera residencia justo al concluir la obra, pues lo aislada que se encontraba respecto del transporte público —complicando el acceso de los hijos a los institutos—, hizo que el uso quedara reducido al de una segunda residencia que siempre estuvo acompañada de mucha actividad intelectual. Ver Anexos/C.- Entrevistas/Marita Gomis. Cabe recordar que no fue hasta 1950 que la Autovía de Castelldefels fue inaugurada.

2. La Ricarda (1949-1963)

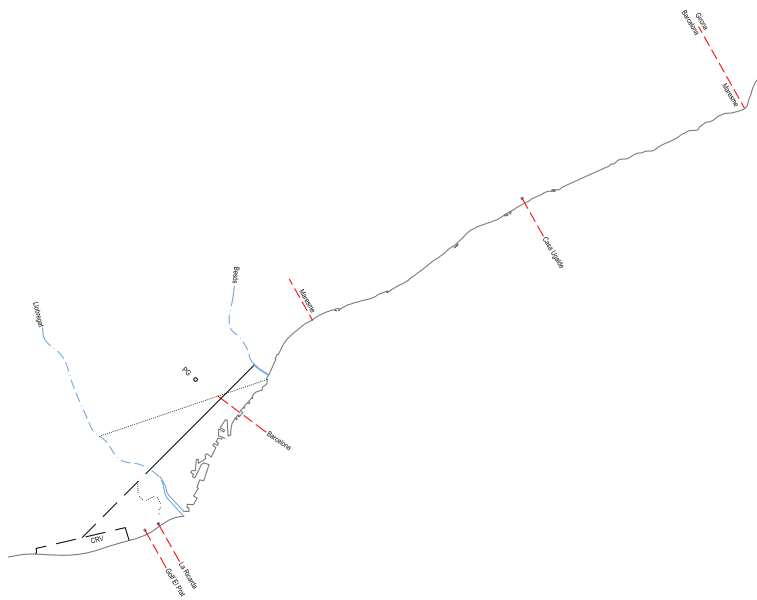
La Ricarda (1949-1963) de Antonio Bonet Castellana fue construida en un terreno ubicado entre dos de las lagunas que durante siglos conformaron el Delta del Llobregat. Ver Dibujo [b02] y Fig. [131].

A unos 15 km a poniente de Barcelona, muy cerca del bosque de pinos marítimos donde fue propuesta la misma Ciudad del Reposo del GATCPAC (ver Dibujo [b01]), Ricardo Gomis e Inés Bertrand propusieron a Antonio Bonet la construcción de una casa «para una familia numerosa y de mucha vida social» (ver Nota [06]). Ver Fig. [132].

Ciertamente no le debió parecer este un lugar nuevo a Bonet. De forma directa, pudo haber tenido ocasión de ojear en las páginas de la revista *AC* la fijación que el GATCPAC podía tener sobre este cercano emplazamiento cuando ingresó como estudiante en septiembre de 1933. De forma indirecta, pudo también



Dibujo [a02]. Plano de emplazamiento de la Casa Ugalde en el año 2016. Dibujo del autor de la tesis. Localizable a escala 1:8000 en el Anexo/A.- Documentación gráfica.



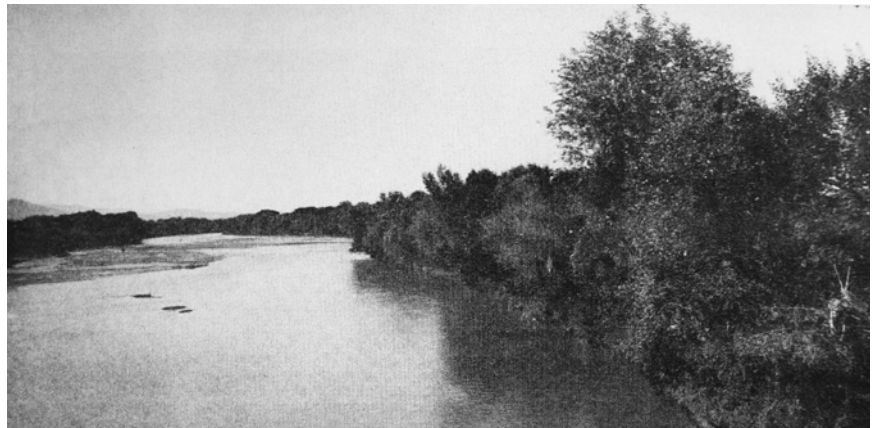
Dibujó [b01]. La Ricarda ubicada en relación a la Casa Ugalde y a la Ciudad del Reposo proyectada en la década de los años treinta. Dibujo del autor de la tesis. Localizable a escala 1:600 000 en el Anexo/A.- Documentación gráfica.



Figs. [131] y [132]. A la izquierda, fotografía de una parte del Delta tomada en la década de los años veinte, con la Laguna de La Ricarda al fondo y en el primer plano la antigua Torre de La Ricarda construida en 1820; la única casa que hasta los años treinta había sido aquí edificada. La Ricarda de Bonet fue construida entre la Laguna de La Ricarda y la de L' Illa. A la derecha, bosque propuesto para la Ciudad del Reposo del GATCPAC.

haber intercambiado impresiones con Josep Lluís Sert y Josep Torres Clavé sobre la cuestión de intervenir en los bosques vírgenes donde iba a situarse la Ciudad del Reposo durante los años que estuvo colaborando en su estudio (1932-1936), entre muchas otras coincidencias que tuvo a lo largo de los años con estos dos célebres maestros catalanes modernos. Pero incluso en su exilio sudamericano, fundando el Grupo Austral acordándose de los estatutos del GATCPAC y huyendo de las interpretaciones reduccionistas del movimiento moderno, tuvo pronto también la ocasión de enfrentarse a un entorno muy parecido como fue

el de Punta Ballena, dos años antes de que le fuera encargada la casa que hoy conocemos como La Ricarda. Ver Figs. [133] y [134].



Figs. [133] y [134]. Arriba, Laguna del Sauce en la Solana del Mar fotografiada en 1947 y debajo, Laguna de La Ricarda en el Prat fotografiada entre 1920 y 1930. El entorno de Solana del Mar también fue visitado por la familia Gomis-Bertrand en los años cincuenta. Una visita que Ricardo Gomis comenta a Bonet a través de una carta escrita en 1987 como determinante para el encargo definitivo de la casa.

Nota [07]. En la memoria del primer edificio de la Solana del Mar escrita en 1947, Bonet explica así una de las que considera constantes de su arquitectura.

Una inserción de un centro de turismo en la desembocadura al mar del Río de la Plata, en la que bosque, playa, sierra y laguna en una extensión de más de 1500 hectáreas, serían las joyas propuestas a exaltar a través de una delicada arquitectura en la que «el esfuerzo por la incorporación de la obra del hombre, al ámbito natural en que está ubicada» siempre estuvo muy presente. Ver Nota [07].

En este mismo sentido, Rafael Alberti escribía después de la visita al Río de la Plata construido por Bonet:

«[...] El arquitecto catalán ha cambiado de orilla. *Una sierra, una laguna, un bosque y una playa van a abrirle la escena donde ha de situar su primera y maestra creación.* Estamos ya en 1945. No quiero imaginarme ahora, dejada la romana Tarraco, caminando por la Vía Augusta hacia la

Barcelona natal de Antonio Bonet. Pero *aunque el paisaje es otro, también recorro carretera de pinos, paso poblados junto al mar, me hundo en pálidos médanos suaves, para meterme al fin en un bosque profundo, un apretado bosque en cuyo fondo voy a encontrar a un arquitecto del Mediterráneo, dispuesto a abrir la luz en sus umbrías, haciendo entrar en ella al hombre, inaugurando así una vida nueva en un lugar solo antes de pájaros, viento entre ramas invisibles, dunas deshabitadas, orillas casi en soledad.*».

C.R.C. Galería de Arquitectura, Barcelona, 1987

Tampoco estos humedales eran absolutamente nuevos para la familia Bertrand. Manuel Bertrand Salsas (1848-1911), el abuelo de Inés, por ejemplo, en 1885 ya había adquirido unos terrenos próximos a la Laguna de La Ricarda que le permitieron participar entonces muy activamente en este territorio. Es más, tal y como recuerda alguna de sus biznietas (ver Anexos/C.-Entrevistas/Marita Gomis), incluso hizo aquí diversas actuaciones con cierta relevancia para la población del Prat. Plantó, por ejemplo, unas pinedas para fijar las dunas de arena que restaban desprotegidas frente a la marea en la playa. Saneó también el territorio añadiendo arena y tierra para convertir el suelo en fructíferos campos de cultivo. Y construyó algunos edificios como por ejemplo el de la central de telegrafía que proyectó el mismo Josep Puig i Cadafalch o el de la Granja La Ricarda, que incluso acabó por convertirse en la explotación lechera más importante de Catalunya en 1911. Ver Fig. [135].

Intervenciones ciertamente alentadoras ante la que hasta entonces había sido una malograda vida pratense pues no vivieron la misma suerte los habitantes que habían trabajado estas tierras antes del último cuarto del siglo XIX. Antes de los aportes del abuelo de Inés al territorio, se acusaba realmente la falta de medidas de higiene del entonces pequeño núcleo urbano del Prat, así como la insalubridad de las casas de campo donde vivían en convivencia con los animales. Pero, sobre todo, se padecía los efectos fatales de la continua exposición a enfermedades, que como la del paludismo, frecuentemente se veía incrementada con las plagas que provocaban plantaciones por inundación como la del arroz, así como se sufría las pérdidas como consecuencia del constante desborde de los ríos sobre las cosechas duramente trabajadas durante todo el año. Ver Fig. [136].

Además de los trabajos de la familia Bertrand, algunas decisiones de carácter más bien administrativo mejoraron realmente la situación. Gran interés tuvo, por ejemplo, prohibir el estancamiento de los prados, mejorar las condiciones de salubridad de las nuevas viviendas que se edificaban tanto en la ciudad como en el campo e instalar redes de saneamiento. También fue bien acogida la idea de reforzar los caminos, canales y puentes para la llegada de las aguas. Aunque la

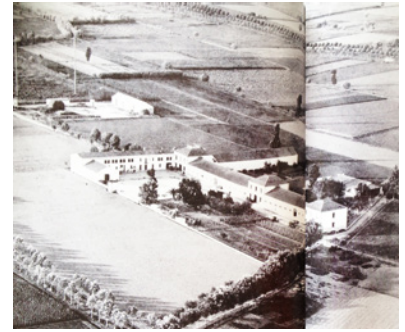


Fig. [135]. Vista aérea del conjunto de la Granja La Ricarda. La obra fue encargada al arquitecto Joan Torras i Guardiola, al ingeniero Francisco Bastos y al constructor Josep Monés i Jané, quien fue el futuro alcalde del Prat.



Fig. [136]. Fotografía tomada en 1907 en el sector de La Ribera captando una grave inundación. 1907 fue recordado como «l'any de les cinc riurades». La última riada de consideración ocurrió en 1944, nada en comparación a la riada del 17 de enero de 1898 conocida como la de Sant Antoni; esta última destruyó caminos, averió las líneas del ferrocarril Barcelona-Vilanova estrenadas en 1881 y provocó una víctima mortal además de la muerte de numerosos animales.

Figs. [137] y [138]. A la izquierda, fotografía de uno de los pequeños campos de aviación que fueron instalados inicialmente en el Delta. A la derecha, imagen de la primera y polémica ampliación del aeropuerto, pues las tierras donde este fue instalado fueron expropiadas argumentando su baja calidad. El primer aeródromo ocupó una finca que era conocida como la Volateria. Un nombre que fue adoptado por la gran cantidad de aves que podían encontrarse en este emplazamiento. Aun y así, en 1949 era difícil pensar en la dimensión que finalmente cogió el aeropuerto.



aparición de pequeñas y nuevas infraestructuras es lo que realmente consolidó este territorio. Ver Figs. [137] y [138].

Figs. [139], [140] y [141]. A la izquierda, la Can Bertrand, Torre de La Ricarda o Casa Vella; las tres denominaciones con las que se conoció a este edificio residencial donde la familia Bertrand solía veranear. Se trata de una planta baja con dos superiores, que tiene una terraza, un mirador y un volumen adosado en una sola planta destinado a los *masovers*. El acceso directo al lago, la preocupación por unas vistas y el cuidado de los jardines denotan el uso recreativo que tuvo destinado esta finca. En medio, una pequeña embarcación remando por el río Llobregat entre 1920 y 1930. A la derecha, el embarcador de la Casa Vella, que permitía acceder a la Laguna de La Ricarda en barca, fotografiado en 1988. La falta de caminos importantes en origen convirtió al río en un elemento importante como medio de transporte. Algo que poco a poco fue transformándose en un elemento de recreo.

Ahora bien, si se tuviera que citar un precedente de La Ricarda de Bonet este sin duda debería ser la Torre de La Ricarda, denominada familiarmente como la Casa Vella; una masía construida en 1820, de unos 1000 m² de superficie, ubicada en una extensa hacienda de más de 100 hectáreas junto a la Laguna de La Ricarda, que fue comprada por Manuel Bertrand i Salsas a una sociedad de cazadores a finales del siglo XIX, en la que la familia Bertrand solía reunirse en sus tiempos de asueto. Ver Fig. [139].

Bertrand i Salsas aquí haría dos operaciones fundamentales: en 1910, hacer llegar por primera vez línea eléctrica a una finca del Prat. En 1921, hacer desviar ligeramente uno de los brazos de la Laguna de La Ricarda para que esta llegara a la Torre y permitiera acceder a la misma en barca. Ver Figs. [140] y [141].

Generaciones posteriores también harían sus aportes a la hacienda heredada. Eusebi Bertrand i Salsas (1877-1945), hijo de Manuel Bertrand i Salsas, en 1940 propuso, por un lado, ampliar la Casa Vella para poder albergar a los *masovers* que entonces cuidaban de estas tierras y, por otro lado, recurrió a reputados arquitectos —como fueron los casos de Duran i Reinald y Lluís Bonet— para hacer construir un conjunto de útiles pozos de aguas freáticas para ser usadas dentro

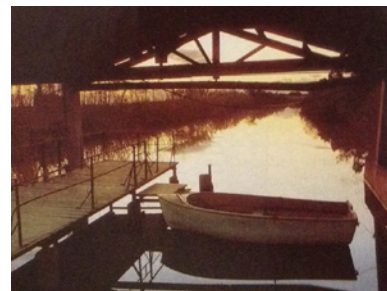




Fig. [142]. Arriba, la denominada Torre del Lago construida en 1949 por Manuel Bertrand i Mata, dentro del recinto de La Ricarda.

Fig. [143]. A la izquierda, parcelación que Manuel Bertrand hizo para dejar una franja de bosque a cada uno de sus hijos. La fotografía muestra como poco a poco las lagunas fueron desapareciendo ante la aparición de nuevas construcciones. En esta fotografía tomada en 1983, puede apreciarse como el *camping* Cala Gogo sustituye el antiguo estanque de L'Illa.

de esta propiedad. Por su parte, Manuel Bertrand i Mata (1905–1963) —nieto de Manuel Bertrand i Salsas—, en 1949 primero construyó una casa de veraneo a 80 m del mar justo al lado de la Laguna de La Ricarda; después dividió esa misma porción de la hacienda familiar para dejar en 5 parcelas, una franja de bosque hacia el mar a cada uno de sus cinco hijos. Fue precisamente la parcela que quedó delimitada a poniente por la Laguna de L'Illa, la que Inés Bertrand y Ricardo Gomis propusieron para su hogar, cuando decidieron empezar a construir su vida juntos. Ver Figs. [142] y [143].

Encontrado el lugar, como hasta entonces había sido costumbre en la familia Bertrand, tan solo faltaba dar con el más adecuado arquitecto. El Sr. Gomis le preguntó a su amigo —el sombrerero Prats— sobre quién debía ser el arquitecto de su futura casa. Prats no tuvo dudas en recomendar: Antonio Bonet Castellana. Ver Nota [08].

Bonet recibió probablemente el encargo de esta casa aprovechando una escala que hizo en Barcelona en agosto de 1949 para volver de la séptima edición de los CIAM celebrada en Bérgamo. Posteriormente envió una primera propuesta desde Buenos Aires el 4 de febrero de 1950. Más tarde presentó en Barcelona el

Nota [08]. Existe una entrevista en la que Antonio Bonet explica este suceso. Puede encontrarse aquí el enlace consultado durante la elaboración de esta tesis: <<http://www.youtube.com/watch?v=9drWM-MEFikw>>. Joan Prats dio soporte a Ricardo Gomis en la iniciativa de la asociación Discòfils-Associació Pro Música, teniendo por sede el GATCPAC del Paseo de Gràcia. Discòfils fue el antecesor del Club 49, la institución catalana más dinámica e imaginativa del momento para la promoción del arte nuevo. En algunos textos, por lo contrario, se llega a afirmar que primeramente el proyecto fue ofrecido a Sert quien declinó el encargo. Esta versión en todo caso no ha podido contrastarse en esta investigación (Álvarez, 1996:8).

proyecto definitivo sobre mayo de 1953, replanteó la casa en diciembre de 1957 y, tras instalarse definitivamente en Barcelona, entre mayo y junio de 1958 dirigió con detalle la construcción hasta certificar el final de obra en febrero de 1963.

Observando la primera propuesta que inicialmente no fue aprobada por la familia Gomis-Bertrand, y teniendo en la retina la que Bonet ejecutó definitivamente, fácilmente podría pensarse que esta primera tentativa no guardaba apenas relación respecto del paisaje donde la casa debía ubicarse. Ver Documento [DO-b01].

Como si hubiera incluso un cierto lenguaje que Bonet hubiera heredado en el taller de Le Corbusier que se estuviera imponiendo entonces por encima de las exigencias específicas que demandaba el lugar escogido por la familia Gomis-Bertrand. Ver Figs. [144] y [145] y Documentos [DO-b01] y [DO-E02].

Siendo coincidentes dichas referencias, lo cierto es que el primer proyecto y el segundo, en realidad, siempre guardaron una cierta estrecha relación en cuanto a su interés por relacionarse con el paisaje. De hecho, la disyuntiva que Bonet pareció plantear entre sus dos propuestas, en realidad no era exactamente la de pensar si la casa tenía o no que relacionarse con el paisaje, sino la de descubrir cómo tenía que ser dicha relación en este paisaje.

Documento [DO-b01]. Plano de planta baja de la primera propuesta de La Ricarda, enviado a la familia Gomis-Bertrand en 1950. En este primer plano en realidad puede ya apreciarse como existe una cierta atención por la situación de los vientos dominantes y de la salida y puesta del sol tanto en invierno como en verano, una preocupación por los caminos que discurrían entre la masa forestal existente, y un interés por salvar la inundabilidad del terreno proponiendo elevar la casa.

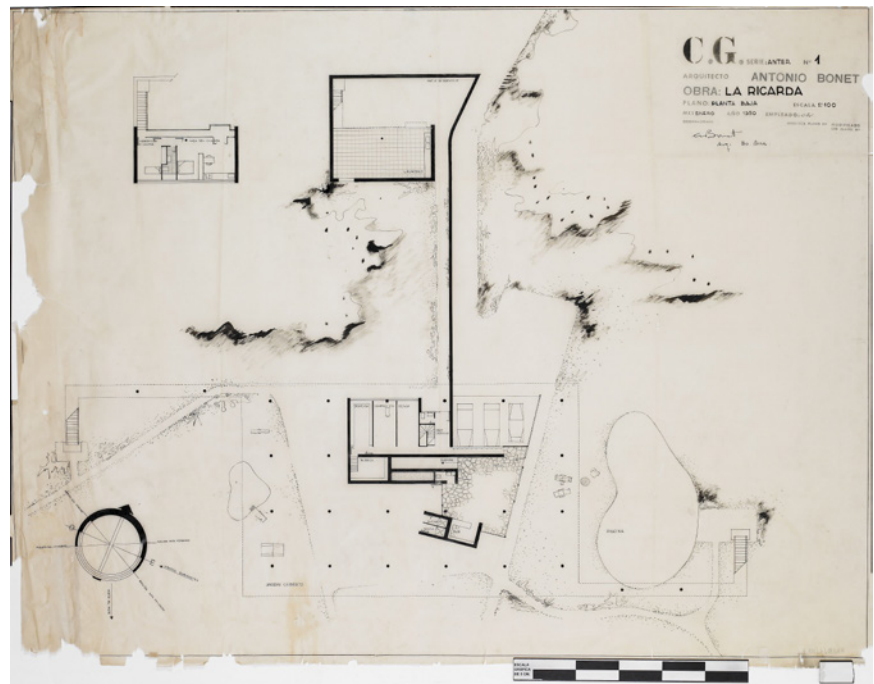
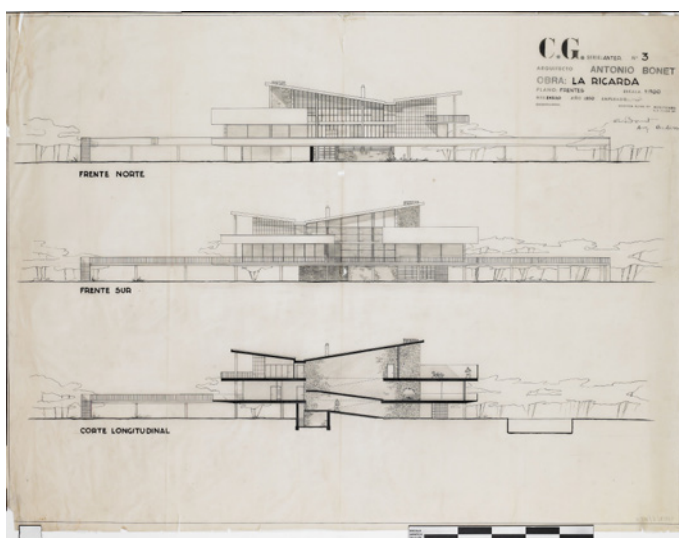
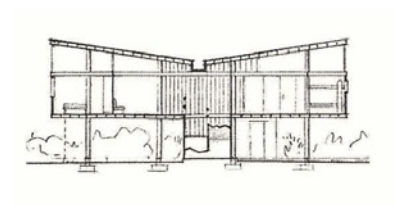




Fig. [144]. A la izquierda arriba, fotografía del Campamento Obrero provisional construido por Bonet en Punta Ballena entre 1947 y 1950.

Fig. [145]. A la izquierda en el centro, fotografía tomada en 1950 de la maqueta de la primera propuesta realizada por Bonet.



Documento [DO-E02]. Arriba, Maison de Week-end Jaoul Proyecto de Le Corbusier, 1937.

Documento [DO-b01]. A la izquierda, plano de secciones de la primera propuesta de La Ricarda enviado a la familia Gomis-Bertrand en 1950.

En ambas propuestas parecía quedar claro un interés por desarrollar la vida en un plano principal elevado del suelo que consiguiera salvar las humedades del terreno, una voluntad por comunicar el espacio interior con el bosque colindante y una inclinación por aprovechar la exposición solar de forma inteligente en una cierta unidad volumétrica; inquietudes que en realidad poco a poco fueron transformándose hasta llegar a la propuesta que finalmente fue construida.

Véase, por ejemplo, la descripción que hace Bonet sobre su proyecto en la carta que envía a sus clientes el 4 de febrero de 1950 para explicar su primera propuesta:

«[...] En esta casa se puede hacer una vida muy alegre, higiénica y espiritual. En fin espero que con lo que os mando podáis comprender bien todo lo que la casa es. Lástima que no podamos conversar sobre ella directamente. Celso ha visto la maqueta y habló conmigo varias veces. Quizá él os pueda explicar la casa con un lenguaje menos profesional y más directo. Conviene que Bofill vea los planos para estudiar la realización. Me gustaría que la mostrarais a Prats. [...]».

Características esenciales del partido adoptado.

1.º Planta principal, en la que se desarrolla casi toda la vida de la casa, colocada a una cota, que sin estar alejada del jardín, tiene visibilidad perfecta, buena aireación, *separación absoluta del suelo, salvando así el problema de la humedad* y creando debajo de ella una zona fresca, al aire libre, ideal para el verano.

2.º *Prácticamente toda la vida de la casa se desarrolla en un solo plano.*

3.º La vida de la casa se prolonga por intermedio de los grandes cristales corredizos (del suelo al techo) al exterior ya *que todos los ambientes dan a grandes terrazas protegidas por aleros profundos, terrazas que a su vez se comunican fácilmente con el jardín.*

4.º El asoleamiento está asegurado por la orientación de la casa: está estudiado de manera que la casa esté protegida en verano del sol y de la excesiva luminosidad por intermedio de los aleros (o un sistema especial en la galería). En cambio en invierno, el sol más bajo, penetra hasta el fondo de la casa.

5.º *La casa está estudiada para que se pueda “pasear” por ella. No está compuesta por una serie de paralelepípedos colocados uno al lado del otro, sino por espacios y formas arquitectónicas que se suceden y se descubren a medida que se pasea por la casa. [...]».*

Ahora bien, la visita que hicieron Ricardo Gomis e Inés Bertrand a Argentina con motivo de asistir a la boda de su hermano Celso Gomis ayudó en realidad a que Bonet comprendiera cómo esta familia en realidad quería vivir ese paisaje eminentemente conocido. Ver Nota [09].

En este sentido, a diferencia de la Casa Ugalde y de las cuatro torres que acabaron construyendo los hermanos de Inés Bertrand en esa franja que dejó su abuelo Manuel Bertrand i Mata, no fue del interés de Inés Bertrand y Ricardo Gomis conseguir unas vistas constantes y privilegiadas sobre un mar que conocían en este caso sobradamente. Más bien, como parecía ocurrir en el Campamento Obrero que pudieron ver en Punta Ballena, prefirieron verse sumergidos en medio de un bosque en el que solo pudieran verse guiados al mar a través de pequeños senderos, dunas, sonidos o aromas como el de la sal. Es decir, optando mejor por un proyecto que quedara más bien sumergido en un paisaje, que no en uno que en principio se alzara sobre las vistas de ese mismo paisaje, como más bien pareció sugerir la primera propuesta que fue presentada inicialmente por Bonet (ver Figs. [146] y [147]). Así, de hecho, llegó en 1953 la segunda y definitiva propuesta que empezó a ejecutarse en 1957. Ver Fig. [148].

En esta segunda propuesta la casa fue situada en el interior de la hacienda familiar de más de 100 ha. Se ubicó expresamente en la parte más posterior de la parcela de más de 4 ha que el abuelo Bertrand había dejado para Inés. Se propuso construir sobre una sutil plataforma elevada de casi una hectárea —8000 m²— de superficie de manera que así pudieran salvarse las humedades del territorio. 900 m² de la plataforma fueron ocupados con un edificio compacto compuesto de distintos pabellones comunicados. Al edificio se anexaron un conjunto de porches que sumaron 140 m² de superficie. Más tarde apareció también encima de la plataforma un volumen circular de 18 m² conteniendo un conjunto de vestuarios. Ligeramente alejado del plano artificial propuesto, se propuso un estudio-depósito-de-agua de unos 25 m² marcando de algún modo el horizonte.



Nota [09]. La visita que hicieron Ricardo Gomis e Inés Bertrand a Argentina con motivo del casamiento de Celso Gomis —hermano de Ricardo— fue aprovechada para visitar en 1950 Punta Ballena junto a Bonet. Entre 1950 y 1953 no existe correspondencia entre el arquitecto y el cliente. Es a través de hablar con Marita Gomis y de observar las circunstancias de la obra que pueden adivinarse algunos factores que pudieron determinar algunas decisiones. Ver Anexos/C.- Entrevistas/Marita Gomis.

Figs. [146], [147] y [148]. De izquierda a derecha, vista general del Campamento Obrero provisional construido por Bonet en Punta Ballena; fotografía en el bosque de Punta Ballena sobre 1950; y maqueta de la segunda propuesta fotografiada en 1953.



Documento [DO-b02]. A la izquierda, plano de emplazamiento de La Ricarda.

Documento [DO-a06]. A la derecha, anotaciones tomadas por Coderch en el emplazamiento de la Casa Ugalde. Puede notarse como entre ambos dibujos sobre todo existe una diferencia básica: en La Ricarda, el inmediato entorno de la casa aparece desdibujado con poco interés de hallar precisión y en la Casa Ugalde ocurre exactamente lo contrario.



Figs. [149] y [150]. Arriba, vista de la Casa Ugalde tomada cerca de una playa de Caldes dominando su acrópolis. Abajo, vista de la Casa Ugalde incorporada como un anfiteatro en una topografía natural.

Aunque esto será debidamente estudiado en el transcurso del presente capítulo, resulta oportuno detenerse un instante en esta descripción introductoria de la casa, para hacer constar algunos incisos sobre cómo en realidad Bonet planteó en La Ricarda la relación arquitectura-paisaje, a diferencia de Coderch y Valls en la Casa Ugalde. Atendiendo a este planteamiento, fácilmente podrá pensarse que no es cierto que existiera realmente una interdependiente relación metafórica arquitectura-paisaje compartida entre estos dos proyectos. A primera vista, y a pesar de la pretensión de la segunda propuesta aprobada por la familia Gomis-Bertrand, parece, por ejemplo, que La Ricarda inicialmente planteara más construir el-paisaje que construir con-el-paisaje como bien puede suscitar algunos documentos originales de la Casa Ugalde en comparación a los de esta obra de Bonet. Ver Documentos [DO-b02] y [DO-a06].

En realidad no es posible eliminar uno de los dos lados de la ecuación arquitectura-paisaje aquí propuesta, basándose reducidamente en que, *a priori*, en un proyecto uno de los extremos del dilema pueda mostrarse de manera más o menos intensa. Aunque el modo de relacionar la arquitectura con el paisaje y viceversa pueda tener estrategias, planteamientos e incluso resultados distintos, lo cierto es que en ambos casos existe, tanto un cierto interés por hacer que la arquitectura alcance su mayor fortuna poniendo en valor los fenómenos físicos y temporales de un lugar para devenir paisaje, como por hacer del paisaje un conocimiento esencial constitutivo de la arquitectura.

Por ello, en la Casa Ugalde, puede entenderse que existe un interés de cierta posición de dominio de la arquitectura sobre un paisaje que se descubre poniéndolo así de algún modo en valor. Pero que también aquí, en una posición inicial aparentemente más subordinada, existe el interés por incorporarse a un paisaje, en este caso, introduciendo en el proyecto una topografía, una vegetación y unos materiales existentes, que realmente anuncian la válida, compleja y contradictoria voluntad de querer subordinarse simultáneamente a aquello a lo que la casa misma puede a veces parecer únicamente querer conquistar con la arquitectura. Ver Figs. [149] y [150].

Algo parecido ocurre en la obra de La Ricarda, aunque la estrategia adoptada y el resultado *a priori* sean tan distintos con respecto a la Casa Ugalde. Bonet, reposando en una sola planta por debajo de la copa de unos pinos existentes, por un lado, parece estar presentando un artificio que ha naturalizado sus elementos materiales compositivos tras haber hecho del paisaje un conocimiento esencial constitutivo de su arquitectura. Sin embargo, y a la vez, también parece estar presentando, en la voluntad de construir una topografía artificial sobre la que se alza el edificio, una manera de conquistar la naturaleza salvaje de un entonces paisaje indómito (ver Nota [10]). Ver Figs. [151], [152] y [153].



Figs. [151], [152] y [153]. De izquierda a derecha, La Ricarda descansando sobre la plataforma elevada en construcción; La Ricarda incorporada al jardín construido sobre la plataforma; y La Ricarda y plataforma incorporadas al bosque.



Precisamente con esta misma compleja actitud relacional explicó Bonet en febrero de 1965 el programa de La Ricarda:

«[...] Esta villa de veraneo está situada [...] en medio de un bosque cercano al mar. Es por esta razón que se ha intentado una gran interrelación entre los espacios interiores de la casa y los exteriores del paisaje. De aquí se desprende que la casa se inmerge entre la naturaleza, creando siempre espacios exteriores para realizar una vida en contacto con el paisaje.

Se ha estudiado un elemento único, arquitectónico-estructural, modulado, cuyo juego en el espacio va creando sucesivamente los espacios interiores como estar, comedor, dormitorios, etc.: los espacios intermedios como terrazas y porches y los espacios que quedan entre estos módulos, van “abrazando” el jardín.

Este módulo cuya cubierta es una bóveda, va soportado por cuatro pilares en sus esquinas [...]. El módulo es múltiplo del submódulo que rige toda la obra. Placas de piedra del suelo, puertas, armarios, pasillos, carpinterías, exterior, etc.

[...] El acceso se hace enfrentándose con una pileta de agua y la visión se prolonga hacia el exterior a través de una zona ajardinada más cerrada. Un núcleo de circulaciones interiores comunica a la zona de

Nota [10]. Estos elementos aquí analizados no son los únicos que permiten hablar de una interdependiente relación metafórica arquitectura-paisaje compartida en estos proyectos, de la misma manera que la conquista o la subordinación no son la única manera de mostrar la relación arquitectura-paisaje. En el siguiente apartado de este mismo capítulo serán exploradas otras estrategias que se dan en la relación arquitectura-paisaje, así como otros elementos de análisis que permiten hacer afirmaciones como la de pensar que en ambos casos es la arquitectura la que contribuye a la construcción de un paisaje, de la misma manera que es en ambos casos el paisaje el que realmente contribuye a la construcción de una arquitectura, aunque dichas metáforas alcancen distintas intensidades en cada uno de los proyectos.

estar, nuevamente la visión se prolonga hacia el jardín y los espacios intermedios (terrazas y cubiertas) y luego al jardín con árboles.

El programa de necesidades es un poco especial, lo que trae como consecuencia que el estar se pueda adaptar para reuniones y conciertos.

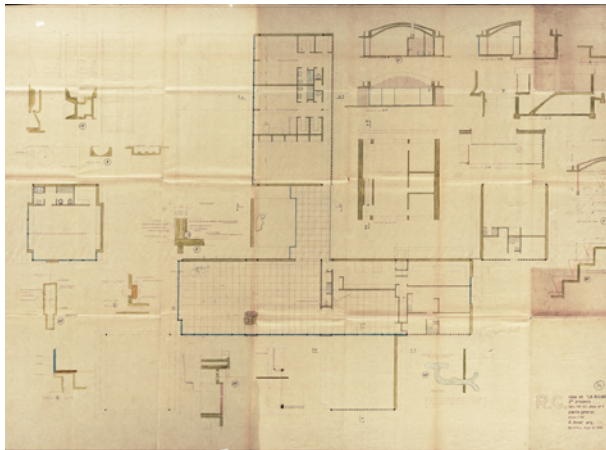
Los espacios exteriores se han cuidado con esmero para prolongar la vida al aire libre en las zonas de piscina, lo mismo que en ciertos espacios exteriores más cerrados para la prolongación de los dormitorios. El dormitorio de los padres constituye un núcleo más independiente inmerso en el jardín. [...].

[...] Toda la casa está construida sobre *una plataforma que permite ver el mar desde cualquier punto de la casa.*».

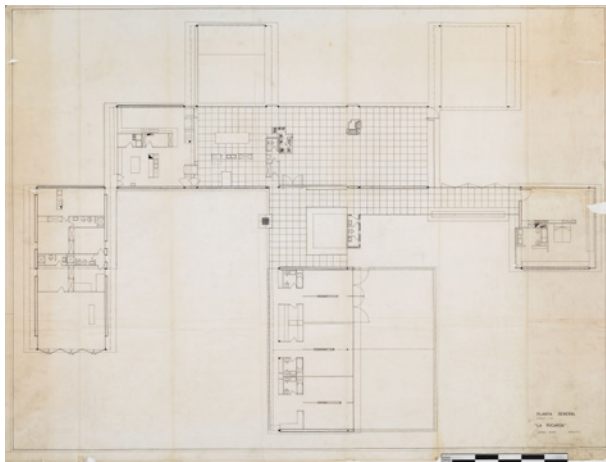
Antonio Bonet. Memoria del proyecto Villa La Ricarda. Febrero, 1965

Inicialmente, cuatro módulos de 8,80 x 8,80 m concatenados por el alero definieron los espacios comunes de la casa, tales como el salón, el comedor y la cocina. Dos módulos más, en esta ocasión tan solo techados o parcialmente cubiertos, se situaron delante de estos espacios comunes para hacer ganar a la sala y al comedor espacio al jardín. Perpendicular a estos primeros cuatro módulos, pero en una posición retirada, un nuevo módulo cerrado pero abierto a un patio, ubicado justo antes del acceso a la sala que se encargaba de recibir al visitante de la casa. Desde allí, avanzando perpendicularmente hacia el norte, dos módulos más definían los 6 dormitorios de la casa que podían abrirse a un patio ubicado en medio de un jardín exterior más privado. Paralelo a estos dos módulos, y de forma tangencial a la cocina, un módulo y medio configuraron el espacio destinado al servicio. Medio módulo más fue destinado al aparcamiento privado. Por último, un módulo aislado dispuesto en medio del jardín configuró la habitación de los padres. Ver Documentos [DO-b03] y [DO-b04].

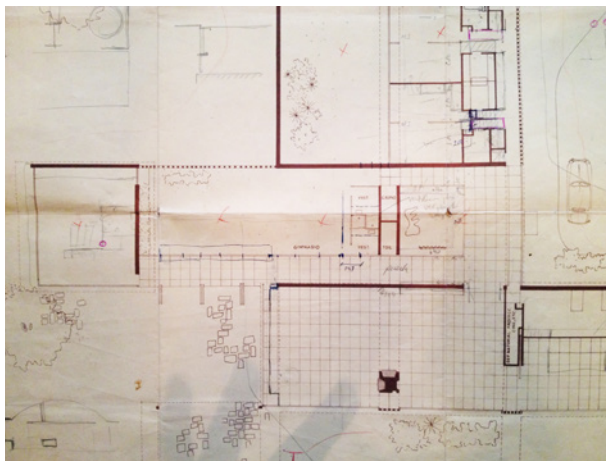
Durante la construcción perfectamente modulada, pocos cambios hubo en relación a este programa, más allá de los pequeños ajustes que hubo en la obra y de algunas sugerencias que fueron propuestas a Bonet. Primero fue sugerido apartar el conjunto de la casa ligeramente hacia el este, para evitar las molestias que algunos campistas ocasionaban cuando instalaban sus campamentos justo donde en la década de los setenta se instaló el *camping* Cala Gogó desecando definitivamente la Laguna de L'Illa. Después, fue indicado ubicar en el exterior de la casa los vestuarios que estaban inicialmente previstos en el interior, justo detrás del patio con el que la casa recibía a sus visitantes, para evitar que la familia entrara arena dentro de la casa. Ver Documento [DO-b05].



Documento [DO-b03]. Planta distribución general de mayo de 1953. Archivo familiar.



Documento [DO-b04]. Planta distribución general sin fechar. Versión que fue construida. Archivo COAC.



Documento [DO-b05]. Planta distribución de abril de 1957 en la que puede apreciarse aún los vestuarios anexos al patio de entrada. Archivo familiar.

Nota [11]. Todas estas sugerencias están, o bien recogidas en la correspondencia que existe entre Bonet y Gomis (ver cartas 27.08.1953 y 15.08.1953), o bien a través del testimonio de Marita Gomis, quien tantas veces ayuda a reconstruir la historia de la casa (ver Anexos/C.-Entrevistas/Marita Gomis). En este sentido, Marita también explica cómo le fue sugerido a Bonet que cortara los menos pinos posibles que existían de origen en la parcela. Esto por ejemplo puede observarse en los tres retranqueos que la plataforma hace, uno delante de la piscina, otro detrás de los vestuarios y otro frente a la cocina. Ciertamente la obra de Bonet demuestra como atendió a todas las sugerencias sin renunciar ni un ápice a su voluntad. El mismo Alberti recuerda como Bonet en el bosque de Lussich solo eliminaba lo necesario para ofrecer el bosque existente al disfrute del hombre. Asimismo, por ejemplo, si uno observa la galería construida, se da cuenta de que al final logró que esta no tuviera apenas presencia, de la misma manera que los vestuarios fueron revestidos con una cerámica verdosa que prácticamente desaparece en el jardín.

Finalmente, fue señalada la necesidad de comunicar la casa a través de una galería no necesariamente hermética, para que existiera un cierto abrigo entre la casa y un último módulo que Bonet había dejado en el exterior pensando que ese sería el mejor lugar para la habitación de los padres (ver Nota [11]). Ver Figs. [154], [155] y [156].

Visitando hoy la obra, y en relación a la configuración y distribución original de la casa, pocos cambios sustanciales pueden apreciarse en la edificación conservada más allá de algunos pequeños capítulos de restauración. La intervención de Fernando Prozorovich y Jordi Roig ejecutada entre 1997 y 2003 en la que se restauraron las bóvedas como resultado de ciertas carencias proyectuales dando respuesta al envejecimiento de la estructura y de algunas carpinterías, sin duda sería la más notable. La actuación ciertamente modificó algunas secciones estructurales convirtiendo algunos elementos ligeros en elementos más gruesos, pero no es un cambio que realmente tome protagonismo. En relación a la conservación del entorno mediato e inmediato de la obra de Bonet Castellana, ciertamente no puede afirmarse lo mismo.

Pronto el territorio próximo a la casa empezó a experimentar cambios sustanciales que sin duda afectaron a la convivencia de la obra construida con su entorno. Apenas diez años después de certificar el final de la obra, la familia Gomis-Bertrand pudo ver cuál sería el camino de los próximos años. Entre 1972 y 1973, la Laguna de L'Illa era secada para instalar el *camping* Cala Gogó haciendo inevitable el empezar a pensar que la obra de Bonet no seguiría ubicada en un territorio salvaje por mucho tiempo. En 1990, si el aeropuerto propuso empezar a ampliar sus terminales, en el año 2004, sobre los mismos terrenos donde fue construido Cala Gogó, construiría una controvertida tercera pista, que haría

Figs. [154], [155] y [156]. A la izquierda, galería de conexión entre la casa y la habitación de los padres; arriba a la derecha, vestuarios integrados en el jardín; y, debajo a la derecha, retranqueo de la plataforma para salvar la presencia de unos árboles.



incluso derribar la antigua Granja de La Ricarda para reubicar la misma en una nueva parcela. En el año 2004, ni el río Llobregat escaparía de este imparable progreso. Se desviaría dos km al sur para primero permitir la ampliación del Puerto de Barcelona y después convertir este territorio pratense en una nueva zona de actividades logísticas y de distribución de mercancías. Ver Dibujo [b03].

También el territorio más próximo a la casa viviría ciertos cambios. Concretamente, la manera de acceder a la casa. En origen, el acceso desde Barcelona se hacía a través de la antigua carretera Barcelona-Castelldefels, la cual prácticamente correspondía con la autovía en los años cincuenta. Una vez llegado al Prat, se circulaba dirección al antiguo aeródromo. Justo antes de entrar a esa entonces pequeña infraestructura se llegaba a un camino que llevaba a la antigua Torre de La Ricarda —la Casa Vella—. Ver Fig. [157].

Accediendo a la finca familiar, junto al embarcadero de la Torre, un camino bordeado con chopos introducía al visitante en el bosque de pinos marítimos bordeando de algún modo la Laguna de La Ricarda. Luego, el camino giraba

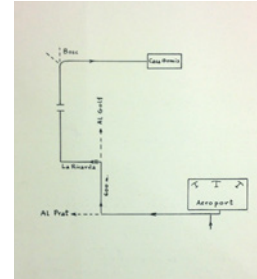


Fig. [157]. Invitación del Club 49 a Bonet para asistir a un evento musical. En él aparece de forma esquemática cómo acceder a La Ricarda.



Dibujo [b03]. Plano de emplazamiento de La Ricarda en el año 2016. Dibujo del autor de la tesis. Localizable a escala 1:40 000 en el Anexo/A.- Documentación gráfica. Desde la segunda mitad del siglo xx, el Delta del Llobregat ha tenido que soportar la pérdida de campos de cultivo, lagunas y bosque, en favor de la ampliación del Puerto de Barcelona, del rápido crecimiento del Aeropuerto de Barcelona, el desvío del cauce del río Llobregat y la aparición de cada vez más numerosas infraestructuras de transporte e industrias.



Fig. [158]. Concierto de piano de Claude Helffer en La Ricarda dentro del Cicle Música Oberta celebrado en 1965.

Nota [12]. Se habrá observado como durante la introducción a La Ricarda de Bonet, el nombre de «La Ricarda» se utiliza para identificar distintos elementos. Como bien explica Marita en sus visitas a la obra de Bonet, La Ricarda en primer lugar es una laguna, es el territorio que la rodea y es una granja, e incluso son todas las casas familiares que hay en este territorio. Lo curioso es que solo la obra de Bonet fuera conocida con el nombre del territorio donde se asienta.

para salvar las ciénagas introduciendo a la escena un pequeño sendero rodeado de tamarindos. Ese sendero era el que introducía de nuevo al visitante dentro del bosque camino del mar. Girando a la derecha y atravesando el bosque avanzando paralelo al mar, al final del camino esperaba La Ricarda. Al adentrarse en la obra de Bonet, el mar era descubierto. Ver Anexos/C.- Entrevistas/Marita Gomis.

También como en la Casa Ugalde, hoy se accede a la casa de una forma mucho más directa, evitando en este caso concreto recorrer los cerca de 2 km de prados, lagunas y bosques que antes eran necesarios vislumbrar entre la Casa Vella y La Ricarda de Bonet.

Este cambio no poco sustancial vino provocado por un conjunto de acontecimientos. Ya fue anunciado como la casa bien pronto dejó de ser utilizada como primera residencia. Es más, solo los últimos años de construcción pudo ser utilizada con este propósito, pues el aislamiento de la vivienda respecto del transporte público pronto entró en conflicto con algunas necesidades familiares inmediatas, como fue por ejemplo el hecho de que en 1963 las hijas del matrimonio Gomis-Bertrand no podían acceder fácilmente a sus institutos viviendo en esa retirada ubicación. Así, la casa, inmediatamente después de ser construida, pasaría a utilizarse tan «solo» como un lugar de encuentro sociofamiliar, que eso sí, acabaría por convertirse en quizá el mejor refugio del arte catalán que hubo en Barcelona en los últimos quince años de franquismo. Ahora bien, también ese mismo año 1963, aquel pequeño aeropuerto, que en 1949 había empezado a ampliar sus instalaciones mediante pequeñas expropiaciones, alcanzaba por primera vez la cifra de un millón de pasajeros anuales. En 1977, ya fueron más de 5 millones. Hoy, más de 40 millones.

Pronto, la agresión sonora del constante despegue de aviones hizo de La Ricarda un espacio inhabitable sustituyendo el silencio de un espacio por el ruido del motor de cientos de reactores. Sin duda, algo poco propicio para la audición directa de las obras contemporáneas que la casa solía ofrecer y fomentar. Ver Fig. [158].

Abandonada la función última de la casa, solo quedaba la explotación agraria y ganadera de las tierras, propiedad de la familia Bertrand. Esto, ciertamente poco a poco también fue generando ciertas incomodidades entre quienes cuidaban de las tierras colindantes y quienes querían acceder puntualmente a las viviendas privadas que existían dentro de la finca. Para evitar tener que compartir el acceso, se propuso la apertura de un pequeño atajo por el lado oeste de La Ricarda. Hoy, después de advertir el aeropuerto durante varios kilómetros, de forma realmente poco sorprendente, un simple giro a campo abierto introduce directamente la casa. Ver Nota [12].

3. El Parc Cementiri Nou d'Igualada (1985-1996)

El Parc Cementiri Nou d'Igualada (1985-1996) —a partir de ahora también PCNI— de Enric Miralles y Carme Pinós fue construido entre 1985 y 1996 en un terreno alejado 2 km del centro de la ciudad de Igualada. Ver Dibujo [c03] y Fig. [159].

El 21 de noviembre de 1983, el Ayuntamiento convocó un concurso con la idea de construir un cementerio que permitiera ampliar el viejo camposanto de la ciudad. Para ello, el Consistorio sugirió comprar unos terrenos, ciertamente



Dibujo [c03]. Plano de emplazamiento del PCNI dibujado en 1977 antes de que el concurso fuera convocado. Dibujo del autor de la tesis. Localizable a escala 1:20 000 en el Anexo/A.- Documentación gráfica. El cementerio de Miralles y Pinós fue ubicado en el nuevo Polígono Industrial Les Comes, un área industrial proyectada en 1970 que empezó a urbanizarse en 1977 justo al otro lado de la N-II. De hecho, no fue hasta 1950 que el término municipal fue ampliado hasta alcanzar la N-II desplazando la vieja conexión Lleida-Barcelona del centro de la ciudad de Igualada. Ciertamente, en 1983 la parcela donde se pensó ubicar el nuevo cementerio estaba realmente alejada del centro de la ciudad, a 2 km del casco antiguo de Igualada y a 70 km de Barcelona en posición noroeste.

Fig. [159]. Polígono Industrial Les Comes en 1985. Las parcelas fueron compradas expresamente por el Ayuntamiento de Igualada al Institut Català del Sòl para ubicar allí el nuevo cementerio de la ciudad. Las parcelas fueron adquiridas formalmente en diciembre de 1985.

residuales en el prácticamente recién inaugurado Polígono Industrial Les Comes. Un emplazamiento ubicado justo por encima de la carretera N-II que a partir de 1959 empezó a delimitar el término municipal de Igualada por la vertiente norte. Ver Fig. [160].

Ya a finales del siglo XVIII, las teorías higienistas habrían hecho desplazar de la ciudad lo que aún hoy se conoce como Cementiri Vell d'Igualada, una necrópolis que, a partir de 1819, sustituyendo el antiguo cementerio medieval ubicado junto a la capilla dedicada a Santa María en la Plaça del Bruc, ya hizo que fuera habitual ver largos cortejos fúnebres. Entonces se partía de la Plaza de la Iglesia, se avanzaba por el Paseo Verdaguer y se caminaba hasta el final de la Avenida Pau Casals; lugar donde por fin se daba sepultura a los entonces difuntos ciudadanos de Igualada. Ver Fig. [161].

Ahora bien, poco a poco la extensión del municipio igualadino y su pequeña demografía cambiaron y aquellos 4,2 km² de superficie, que en el siglo XVIII aún



Fig. [160]. Dos fotografías de 1985 en las que puede apreciarse el estado original de la parcela del Polígono Industrial Les Comes donde fue ubicado el cementerio de Miralles y Pinós.



Fig. [161]. Fotografía del cortejo fúnebre del alcalde de la ciudad de Igualada, Francesc Llansana Torrents, el 21 de diciembre de 1956. Este tipo de cortejos fueron muy habituales hasta que el Cementiri Vell quedó desbordado.

rodeaban las antiguas murallas de la ciudad, empezaron a ampliarse como consecuencia del crecimiento económico propiciado tanto por las industrias textiles como por las pioneras adoberías o industrias de género de punto. En 1925, por ejemplo, el territorio ya alcanzó los 8,5 km² que ostenta hoy la superficie urbana de Igualada. En los años cincuenta, se empezaron a construir barrios de viviendas ubicados en los extremos de la ciudad para albergar la fuerte inmigración que tuvo el municipio en esos momentos. Definitivamente, en los años setenta fue necesario proyectar en el municipio un nuevo polígono residencial para dar cabida a sus más de 30 000 habitantes censados en el municipio; el Cementiri Vell quedó totalmente rodeado impidiendo así su previsible necesidad de ampliación. Ver Fig. [162].



Fig. [162]. Fotografía del Cementiri Vell tomada en 1958. En esta fotografía puede apreciarse como entonces se añadió una nueva fila de nichos con su correspondiente cubierta. El Cementiri Vell, proyectado por Josep Bofarull entre los años 1817 y 1819, tuvo diversas ampliaciones debidas entre otros al crecimiento demográfico del municipio. En 1909, por ejemplo, el arquitecto Pau Salvat i Espasa hizo la primera. En 1919 el arquitecto Josep Pausas i Coll la segunda. En 1940 el arquitecto B. Bassegoda reconstruyó la capilla que fue destruida durante la Guerra Civil.

Pronto, el Ayuntamiento advirtió que debía buscar nuevos terrenos para ampliar el cementerio de la ciudad. Primero optó por comprar una parcela muy cerca de Igualada en el municipio de Santa Margarita de Montbui, pero como seguían vivos los conflictos territoriales que se dieron en el siglo x entre los distintos municipios que rodeaban Igualada, tuvo que desestimar ofrecer este destino a los fallecidos de los familiares igualadinos. La segunda opción —la escogida—, fue una finca de 34 ha de aspecto medio abandonado, ubicada en un callejón sin salida del nuevo Polígono Industrial Les Comes. Delimitada a norte, este y sur por un meandro formado por la riera d'Òdena, la parcela tenía una pendiente que aparentemente parecía no ser útil para dar cabida al uso industrial que el suelo tenía por destino. Ver Anexos/C.- Entrevistas/Carles Crespo, y Fig. [163].

Nota [13]. Carles Crespo explica que la idea no era hacer un parque sino aprovechar la oportunidad de introducir el cementerio en un entorno «natural» preexistente, igual que el Cementiri Vell estaba introducido en un entorno urbano. Ver Anexos/C.- Entrevistas/Carles Crespo.

En realidad, no había otro terreno en todo el municipio que pudiera admitir el uso de un cementerio como equipamiento, y tratando de dar la vuelta a la controversia que el aspecto del lugar pudiera inaugurar entre los ciudadanos, el Ayuntamiento decidió nombrar al camposanto «Parc Cementiri». En realidad, teniendo Igualada ya un cementerio en la ciudad, no parecía tan equivocada la idea de pensar entonces en la posibilidad de tener una necrópolis inmersa en el campo. Ver Nota [13].

Así por lo menos advertían las bases del concurso el 21 de noviembre de 1983 sobre lo que el jurado iba a valorar de las propuestas que fueran presentadas:

«[...] 8.- Valoració dels treballs:

Es valorarà especialment la integració de les edificacions en el seu entorn paisatgístic i la relació qualitat del projecte amb el seu cost. [...]».

Fig. [163]. Fotografía aérea de la parcela donde tenía que ubicarse el cementerio de Miralles-Pinós. Puede apreciarse como la misma queda delimitada por la riera d'Òdena y una marcada topografía en descenso. Un territorio desdibujado, un estado límite o un paisaje residual ubicado entre un polígono industrial todavía por desarrollar y unas zonas de cultivo con aspecto de aparente desuso.



Lo cierto es que a pesar del aspecto de cantera abandonada, que pudiera o que aún hoy alguien pudiera percibir al visitar por primera vez el entorno de la parcela escogida, el cementerio se iba a ubicar en medio de un paisaje de altísimo valor geológico como es el correspondiente al de la Depresión Central de Catalunya.

Un lugar ciertamente singular, pues justo en el extremo oriental de un brazo del océano que hace 40 millones de años —a finales del Eoceno— se extendía a lo largo de la Depresión del Ebro desde el Atlántico al oeste, el progresivo levantamiento de los Pirineos hizo que entre Montserrat y la sierra litoral catalana, el agua salada quedara atrapada sometiendo al territorio a unas altísimas condiciones de aridez. Cuando el agua empezó a evaporarse, en las cimas entonces empezaron a aparecer unas sales y depósitos característicos de los fondos marinos profundos. Con el tiempo, este poso pasó a ser reconocido con el nombre de Margues d'Igualada; nada más y nada menos, el nombre internacional con el que se reconoce a las formaciones que conforman el paisaje característico del entorno natural de Igualada. Ver Fig. [164].

Del acta del concurso puede apreciarse que se presentaron 25 propuestas anónimas escondidas bajo un lema. En una primera reunión del jurado, el día 17 de abril de 1983, 10 resultaron finalistas: AIRE, ATTIS, HADES, MUR DE LA NIT, PLATAFORMA, TRIADE, ZEMENTIRI, FINISTERRE, CIUTAT DELS VIUS y NIGREDO. En una segunda reunión, dos años después, el 3 de mayo de 1985 se otorgó el primer premio a la propuesta ZEMENTIRI, el segundo a la propuesta PLATAFORMA y el tercero a la propuesta ATTIS. También se dieron 4 accésits: AIRE, TRIADE, HADES y MUR DE LA NIT.

Así justificó el jurado la elección del primer premio:



Fig. [164]. Fotografía de un conjunto de los *badlands* o cárcavas de erosión apreciables en el entorno de Igualada. Sobre estas margas azules-grises tan solo puede desarrollarse una pequeña capa vegetal con poco espesor. Es fácilmente erosionable por la acción del aire y de las aguas de escorrentía.

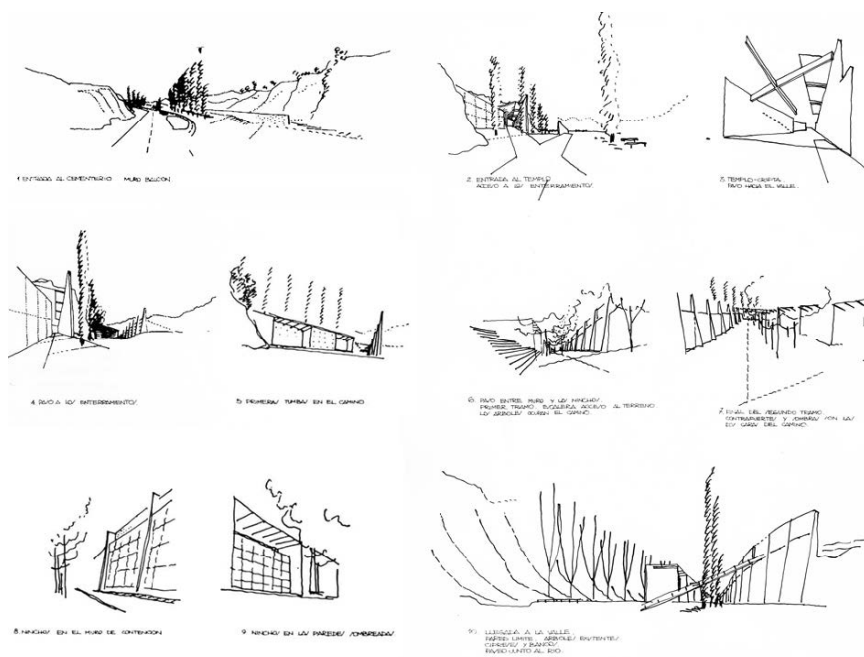
«[...] Zementiri, resol l'ordenació amb un sol gest: Una incissió en el terreny que prén la forma d'un camí en "zig-zag" que devalla cap al nivel de la riera. S'ha valorat, especialment, la capacitat de recrear la forma del Cementiri tradicional adaptant-la a un lloc amb marcades característiques geogràfiques. El cementiri i el lloc s'intersequen mantenint cadascun la seva propia forma i identitat. El valora també l'acurat tractament donat a l'espai per cerimònies religioses i l'atenció dispensada als aspectos constructius. [...]».

Acta del Fallo del Concurso, 3 de mayo de 1985

Con objeto de dar a conocer a las personas ganadoras, el jurado abrió los sobres con una sorpresa mayúscula (ver Documento [DO-c02]). Zementiri correspondía a un trabajo realizado por unos jóvenes entonces realmente desconocidos: Alberto Noguerol del Río, Enric Miralles i Molis, Carme Pinós i Desplat y Victòria Giró i Ribot.

Alberto Noguerol era un profesor compañero de Enric Miralles en la ETSAB, que en una cena anterior a la fecha de entrega del concurso, le comentó a él y a Pinós que aunque ya se había inscrito en la convocatoria de Igualada, finalmente no iba a presentar su propuesta puesto que quería evitar asumir las complicaciones técnicas propias de un cementerio. Aprovechando la inscripción

Documento [DO-c02]. Bocetos presentados en el concurso por Miralles-Pinós en 1983. Al concurso también se presentaban Albert Viaplana y Helio Piñón. Recientemente este tándem de arquitectos había ganado el concurso de la Plaça dels Països Catalans (1983) con una manera de dibujar que era absolutamente novedosa en la arquitectura realizada en el territorio catalán del momento. Un dibujo con el mínimo de líneas capaz de contener todo un proyecto que no pudo pasar desapercibido por un Enric Miralles que trabajó con ellos a partir de 1973 siendo un colaborador destacado entre 1978 y 1983, y una Carme Pinós que cada tarde iba al despacho de Viaplana admirada por sus perspectivas. Ciertamente, los dibujos presentados por Miralles y Pinós al concurso de Igualada, bien pudieron hacer pensar al jurado que estaban adjudicando el concurso a un estudio con indudable solvencia como era el de Viaplana-Piñón en aquel entonces; más después de haber visto su reciente experiencia en la ampliación del Cementerio de Badalona (1984). Ver Anexos/C.- Entrevistas/Carles Crespo + Carme Pinós + Eva Prats.



de Noguerol, Miralles y Pinós pensaron en utilizar la misma para enviar una propuesta. Algo en lo que Noguerol estuvo de acuerdo.

Por su lado, Victoria Giró, vinculada a Òdena por unas bodegas familiares, en ese momento estaba ayudando puntualmente en el despacho Miralles-Pinós. Ella fue quien por ejemplo avanzó en los trabajos de la maqueta que se presentó al concurso, y que hoy custodia el MOMA de Nueva York. Ver Fig. [165].

La finalidad del concurso era la de disponer de un anteproyecto que sirviera de base para la redacción de un proyecto definitivo que diera cabida a un nuevo parque-cementerio. El anteproyecto tenía que adjuntar un plan de etapas a realizar en el plazo de diez años acorde a la demanda que tuviera el equipamiento. El total de nichos inicialmente previsto era de 2500. Entendiendo que el cementerio iba a estar situado lejos del punto de partida habitual de los cortejos fúnebres y que ahora el acceso al recinto más bien sería a través del coche, se pensó también en la posibilidad de construir junto al cementerio, una capilla y un pequeño edificio de servicios, que de paso contuviera algún velatorio y alguna pequeña sala de autopsias. Realmente, entonces el índice de mortalidad de la N-II era muy alto y el municipio no disponía de un equipamiento donde se pudieran dar todos estos servicios.

Miralles escribió inicialmente esta memoria (ver Nota [14]):

«En este caso explicar el proyecto sería insistir en lo que los planos proponen... casi mejor contar algunas cuestiones previas y el modo de ser de este camino cementerio.

Un cementerio no es una tumba... no es esa relación con el paisaje y con el olvido... Parece como si los muertos de todos nos deje inmóviles.

Ahora nos movemos por un paisaje inmóvil. *Al mirar el lugar como cementerio lo inmovilizamos*: este primer acto ya es un signo abstracto: luego una suma de signos: camino, llegada, cripta... dejan quieto este lugar.

En el paisaje este camino es una nube de árboles repitiendo el perfil existente... se anda bajo estos árboles y los enterramientos están en las paredes de este corte. El paso es de una anchura que oscila entre los doce y los quince metros. Las sombras de la construcción se proyectan sobre las paredes de los enterramientos. Contrafuertes y ese ritmo de sombras definen las paredes...

La capilla es un punto de mira al fondo del valle... se atraviesa...

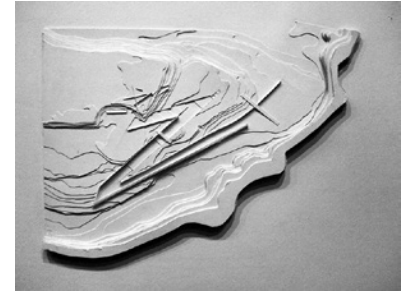


Fig. [165]. Maqueta de la propuesta ganadora Zementiri. Puede apreciarse en ella, como bien indicaba el jurado, un gesto que en forma de Z desciende toda la topografía hacia la riera d'Òdena, resolviendo todo el conjunto. Destaca al final del recorrido una especie de puente que anuncia un retorno alternativo en forma de T.

Nota [14]. En el Arxiu Comarcal Anoia, y en las visitas que fueron realizadas en el año 2013, no se ha podido hallar la memoria del proyecto Zementiri presentada en 1983. En el Arxiu EMBT, se ha podido hallar un texto manuscrito por Miralles que corresponde a una memoria del proyecto sin fechar guardado en una carpeta con título «Zementiri 1985». Sin poder decir que este texto es el de la memoria original del proyecto presentado en el concurso, por lo menos sí puede afirmarse que es una versión muy temprana del mismo.

Descendiendo bajo los árboles, saliendo de corte hacia el río: algo parecido a un paseo y unos árboles existentes parece que llegues desde muy lejos y que el camino que iniciaste te ha llevado a otra parte.

El lema, una broma sobre el resultado de las intenciones. *Es más una propuesta que un proyecto.*».

Memoria Zementiri. Archivo EMBT. Carpeta «Zementiri 1985»

El texto fue acompañado de estos tres paneles que fueron presentados en el concurso bajo el lema Zementiri. Ver Documento [DO-c01].

Así, Miralles y Pinós justificaron años después estos primeros dibujos en una entrevista:

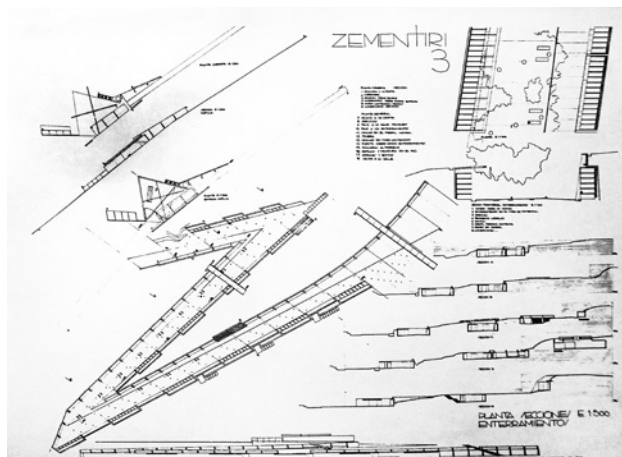
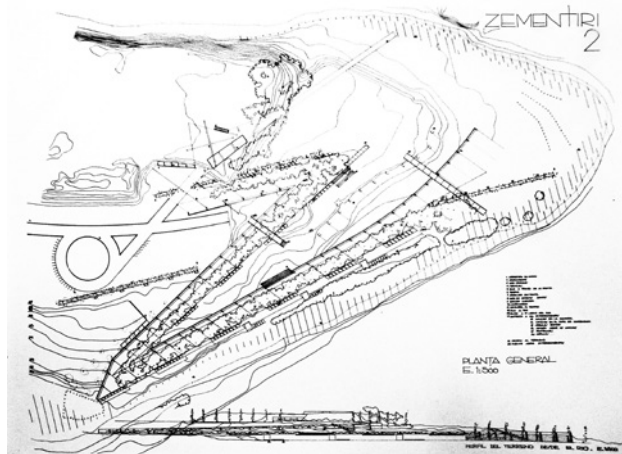
«[...] Al concurso presentamos una propuesta que esencialmente pretendía representar la idea de una larga fractura en la tierra en la cual estarían situadas las sepulturas. Los recorridos para las procesiones y para los visitantes quedarían a un nivel superior de modo que, realmente, la tierra de los muertos ya no sería la tierra de los mortales. Siempre siguiendo una idea simple hemos pensado dar a esta fractura la forma de una zeta, una razón ligada a la topografía de la zona: un pequeño valle rocoso delimitado por un río y por bajas montañas. Con la zeta se podía obtener la mayor longitud de la fractura en el estrecho espacio del valle. Pero sobre todo nos gustaba muchísimo jugar con la inicial de la palabra cementerio, que en catalán se dice precisamente zementiri [...].».

Tagliabue, 1989

Ahora bien, en 1987, cuando Miralles y Pinós fueron llamados a construir su propuesta, aquellas líneas que encontraron para dialogar con la topografía como una forma natural de deambular por un camino empezaron a experimentar algunas variaciones (ver Documento [DO-c03]). Así, Miralles y Pinós explicaron estas primeras modificaciones:

«[...] Ganando el concurso sentimos sin embargo la necesidad de transformar las ideas abstractas en espacios propiamente dichos. Por esta razón hemos cambiado el diseño de la planta tan drásticamente. Además por razones económicas la zeta se ha reducido a solo dos signos. De todos modos, para nosotros es un cambio aparente porque somos conscientes de que la idea sigue siendo la misma. El cambio tiene que ver solo con la profundización de la búsqueda espacial. Nos gusta considerar la nueva planta como un ablandamiento de la zeta, una transformación en ese [...].».

Tagliabue, 1989



Documento [DO-c01]. Los tres paneles que fueron presentados al concurso bajo el lema Zementiri.

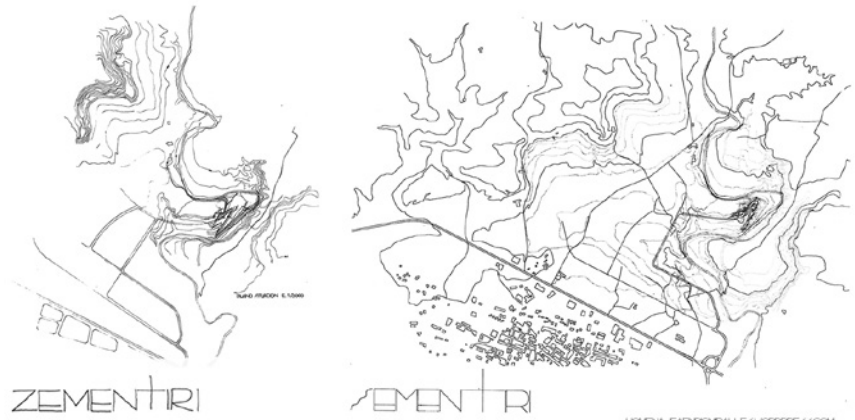


Documento [DO-c03]. Plano de la Primera fase presentado al Ayuntamiento en marzo de 1987.

Es recurrente escuchar como el paso de la «Z» a la «S» que se da entre las plantas del proyecto del concurso y la propuesta presentada al Ayuntamiento en 1987, responde principalmente a la voluntad de adaptarse mejor a la topografía existente. Ver Documento [DO-c04].

Lo cierto es que el cambio de proyecto no fue motivado pensando que la primera propuesta no había tenido suficientemente en cuenta las relaciones arquitectura-paisaje; cosa distinta es que con ello aprovecharan para reflexionar más sobre

Documento [DO-c04]. Plano de situación presentado al concurso bajo el lema Zementiri y a la derecha, plano de ubicación presentado posteriormente al concurso bajo el lema de Sementiri. Es fácil observar como el camino serpenteante que aparece en la versión posterior al concurso, en origen presentaba líneas mucho más duras en relación a las curvas de nivel.



cómo tenían que ser dichas relaciones. En realidad, si Miralles y Pinós ablandaron la «Z» fue porque tomaron consciencia de que por razones económicas, solo iba a ser posible construir una primera ala de las tres que tenían que ejecutarse. Ver Anexos/C.- Entrevistas/Carme Pinós.

Inicialmente, la hendidura inscrita en el terreno que debía formar el camino donde a lado y lado se iba a sepultar a los fallecidos, como una especie de cortafuegos en el que los árboles que crecen en el interior con el tiempo borran la herida realizada en el terreno (ver Fig. [166]), llegaba a un riachuelo donde unos nuevos senderos permitían saltar por encima del cementerio sin tener que pasar entre los muertos para volver a la vida. Cuando el encargo eliminó dos de los tres brazos de la Z que inicialmente habían sido proyectados, los arquitectos advirtieron que ese descenso ciertamente alegórico podía convertirse en una especie de broma pesada: un cementerio con «un camino sin retorno». Ver Fig. [167].



Fig. [166]. A la izquierda fotografía del Huajialing, Dingxi County, Gansu, encontrada en la carpeta «Zementiri 1985» del Archivo EMBT. A Miralles y Pinós les interesó la idea de crear una especie de hendidura que tanto les permitiera enterrar a los muertos bajo tierra como usar un sistema de nichos que permitiera, como pedían las bases, un mayor número de usuarios en el cementerio. Forzando incluso más la idea, se pensó que los árboles que pudieran colocarse en esa hendidura acabarían por enterrar incluso el camino.

Fig. [167]. A la derecha, fotografía de Esther Rovira realizada entre 1987 y 1991, tomada una vez el rebaje inicial del Parc Cementiri Nou d'Igualada fue ejecutado. Puede observarse como al final del camino ha aparecido una plaza.

Pronto, Miralles y Pinós se encargaron de eliminar esa posible interpretación confusa especializando ambos lados de la grieta introducida en la parcela. En esta dirección propusieron nuevas vías de escape, recorridos alternativos y plazas dispuestas de tal modo que pudieran ser exploradas de manera ciertamente intrigante por parte de los distintos usuarios que fueran a visitar el Parc Cementiri Nou d'Igualada.

Ahora bien, aunque el proyecto no se hizo con la idea de forzar a nadie a recorrer el mismo en un sentido concreto, sí que en cambio se pensó en un cierto orden complejo en cuanto a una posible ceremonia que pudiera celebrarse en el recinto. Así, explica Carme Pinós la voluntad de la arquitectura propuesta (ver Anexos/C.- Entrevistas/Carme Pinós):

«[...] A pesar de que el Cementerio era laico, es decir, abierto a todas las religiones, *había toda una referencia a la religión católica muy clara.* [...]»

Cualquier pequeño espacio que hay en el Cementerio, tiene una historia detrás. [...] Todas las decisiones que tomábamos estaban referidas a *esta idea de entrar a la tierra y presentar una liturgia muy veladamente*. Que no se notara [...]. Muchas veces he dicho que el arquitecto es más próximo a un director de cine que a un escultor. Nosotros tenemos que imaginar la puesta en escena y hacer el espacio que detona esta escena. [...] imaginarte la gente en la capilla, con el coche que siempre queda en la puerta “esperando con el cigarrillo”. Cuando estás en la capilla, el coche también forma parte, porque está aparcado allá dentro justo en aquella puerta que nunca llegó a estar. Era una puerta transparente, con todo números que hacían referencia a los Mandamientos. El coche se veía desde allí. A partir de *aquí te imaginas la gente bajando por un lugar y el coche yendo por otro*. Todo este ritual forma parte de la arquitectura. Piensas estos rituales y después haces el espacio físico que los hace posibles. [...]».

O así, más precisamente, explicaba Enric Miralles el interés de la arquitectura propuesta (ver Anexos/C.- Exégesis/Enric Miralles):

«[...] no forzamos a nadie a recorrer el proyecto en un sentido concreto aunque la ceremonia tenga previsto un orden. El coche llega al interior de la capilla con las flores, el ataúd y todo lo que es necesario. Luego cuando la ceremonia finaliza el coche se retira ascendiendo y la gente desciende a través de las rampas, de los puentes y las escaleras previstos hasta encontrar su nicho. Siempre como pidiéndole a la gente que se olvide de alguna manera de tu proyecto para que piense cómo le gustaría recorrer este camino. [...]».

Ritual de la muerte, explicado de algún modo a través de recorrer un paisaje natural ciertamente «artificializado», en el que sin duda, estando atentos a algunas pistas que en 1995 dejó Miralles tras visitar el Cementerio de Ritoque, parece posible advertir un doble recorrido ceremonial: desde la vida hacia la muerte y desde la muerte hacia la vida. Ya con el PCNI muy avanzado, Miralles, junto a Benedetta Tagliabue, Elías Torres y Martínez Lapeña fueron llamados a presentar en la Universidad de Valparaíso una monografía que el Dr. Aquiles González había escrito sobre la arquitectura de Catalunya. En esa visita, cuentan los testimonios que Miralles visitó el Cementerio de Ritoque construido en 1976 por Juan Ignacio Baixas, Jorge Sánchez y Juan Purcell. Tras esa visita, al volver a España, fue requerido por Carles Crespo a solucionar el desagüe de la cubierta del edificio de servicios. Miralles entonces dibujó unos croquis iniciales. Ver Documento [DO-c05] y Fig. [168].

En uno de esos croquis, sobre una perspectiva general en la que puede apreciarse la cubierta de la capilla y del edificio de servicios del PCNI, escribió este texto:



Documento [DO-c05]. A la izquierda, perspectiva dibujada por Miralles del Parc Cementiri Nou d'Igualada junto a un pequeño texto en el que él mismo hace cita de las travesías de la UCV en clara alusión a la visita que en 1995 hizo a Valparaíso.

Fig. [168]. A la derecha, maqueta realizada en 1995 para solucionar el desagüe de la cubierta del edificio de servicios.

«[...] Se habla de las Travesías de la UCV. Son viajes al interior del Continente Americano inspiradas en el Poema de Amereida. Se adopta como una experiencia de aprendizaje que coadyuva a la observación viva. Cada Taller emprende una travesía al año. El origen poético está inspirado en la visión de Amereida [...]».

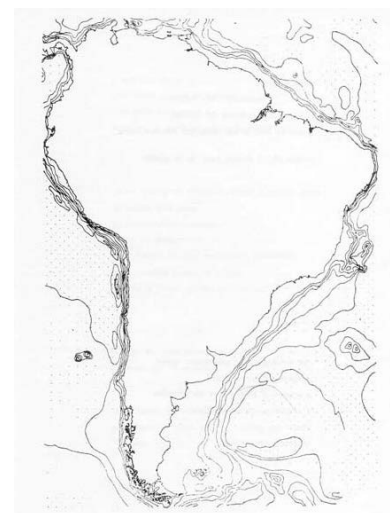
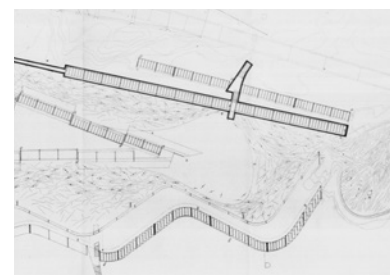
Croquis 1995. Archivo EMBT. Carpeta «Zementiri 1985»

Tanto Miralles como Pinós no habían visitado el Cementerio de Ritoque antes del concurso de Igualada, pero ciertamente ambos quedaron muy congratulados cuando cada uno por su cuenta pudo acceder a la Ciudad Abierta de Valparaíso. De hecho, ambos en vida reconocieron muchos puntos en común entre ambas propuestas. Pinós lo explicaba por ejemplo en la entrevista que en esta tesis se expone. Miralles lo hizo en su momento a los compañeros que le acompañaron en el viaje a Chile. Ver Anexos/C.- Entrevistas/Benedetta Tagliabue.

Quizá tanta alabanza algo tuvo que ver con aquella curiosa manera de dibujar el plano de América del Sur que se exhibe en el poema épico de Amereida; una visión que reúne el *Poema de la Eneida* con el territorio de América que desde 1965 ilumina la labor de los arquitectos de la Ciudad Abierta.

Compárese, si no, el plano de América del Sur que aparece en la página 9 del *Poema de Amereida* con el plano n.º 4 que Miralles y Pinós presentaron al Ayuntamiento de Igualada. Ver Documentos [DO-c06] [DO-c10].

En ambos documentos se muestra una voluntad coincidente por dibujar una especie de proposición espacial muy próxima al *Dasein* y a ese pensar fenomenológico heideggeriano en el que lo que se sustrae, en realidad, sostiene lo que quiere mostrarse. Así, por ejemplo, en el plano de *Amereida* la tierra extrañamente aparece en blanco trazando tan solo las cotas marinas que envuelven un vacío en el que se le supone el contenido. De la misma manera, en el plano de Miralles-Pinós, la tierra también dibujada en blanco sostiene un conjunto de objetos que



Documento [DO-c06]. Arriba, fragmento del plano n.º 4 presentado al Ayuntamiento de Igualada en marzo de 1987.

Documento [DO-c10]. Abajo, dibujo en planta del contorno sudamericano expuesto en la página 9 del *Poema de Amereida* escrito en 1965.

Nota [15]. La relación de la *Eneida* de Virgilio y de los recorridos planteados en el Parc Cementiri Nou d'Igualada es un planteamiento que el Dr. Alfred Linares ha sostenido durante muchos años. Dichas conjeturas parecen poder constatarse en las directas referencias manuscritas por Enric Miralles en 1995 y las evidentes conexiones del *Poema de Amereida* con la *Eneida* de Virgilio. Esta posible refiguración del espacio será sometida a ensayo en los procedentes apartados de este capítulo.



Fig. [169]. Fotografía de Esther Rovira tomada entre 1987 y 1991 durante las primeras excavaciones.

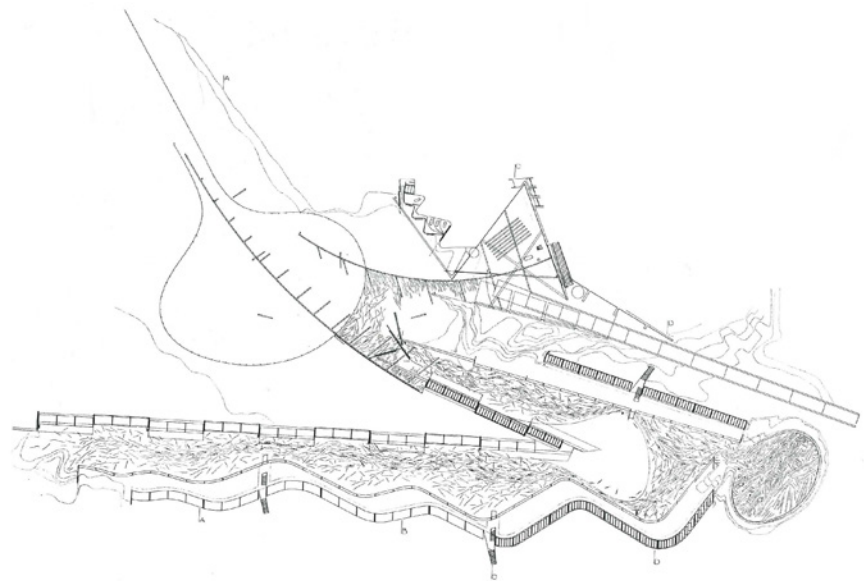
Documento [DO-c07]. Planta del proyecto previsto a realizar en 1987, publicado en la revista *El Croquis* entre 1987 y 1991.

delimitan una especie de vacío donde se desarrolla en realidad el programa que da interés al Parc Cementiri Nou d'Igualada.

Una referencia gratamente coincidente que inevitablemente da cita a los Libros V y VI de la comentada *Eneida* de Virgilio y que bien seguro ayudará a comprender la estructura dramática que esta obra arquitectónica sostiene en sus distintos tiempos hermenéuticos. Véase si no, por un lado, el descenso que explica Eneas a la mansión de los muertos para ver por última vez a su padre Anquises, y por otro lado, el posterior ascenso de Eneas al mundo de los vivos por la Puerta de Marfil; desarrollo de una trama de la que toma referencia el *Poema de Amereida* y que directamente cita Miralles en 1995. Ver Nota [15].

Ahora bien, no todos los intereses sostenidos por Miralles pudieron llegar a llevarse a cabo durante los largos años de construcción del cementerio. En realidad, entre 1987 y 1991 se ejecutó la primera parte del PCNI finalizando la avenida principal de nichos, el acceso y la plaza final con el suelo pavimentado de maderos creosotados. Ver Fig. [169].

Entre 1990 y 1991 se construyó el edificio de servicios y el ala de nichos anexos al edificio de la capilla que conecta a través de unas escaleras los dos niveles de nichos ejecutados. Entre 1993 y 1995 se construyó parcialmente la capilla de forma triangular. En 1996 la obra interrumpió la ejecución de sus distintas fases previstas quedando de algún modo definitivamente por concluir. Ver Documento [DO-c07].



Lo cierto es que el constructor del PCNI —el Sr. Castells— había entrado en suspensión de pagos en 1993, dificultando así en 1995 a Miralles —ya separado de Pinós— y a Crespo —el aún hoy arquitecto municipal de Igualada—, el encargo de finalizar muchos de los trabajos iniciados. Ver Nota [16].

La verdad es que desde un principio, mientras el PCNI empezó a construirse, la normativa que regulaba los servicios funerarios en España cambió, permitió que se liberaran sus servicios y promovió que apareciera una nueva funeraria en Igualada: la funeraria Anoaia.

Poco a poco la idea de finalizar el Cementiri Nou empezó a parecer no tener sentido.

Por un lado, el tanatorio de la ciudad de forma muy temprana había puesto en duda la utilidad del edificio de servicios del PCNI.

Por otro lado, la costumbre de los igualadinos de velar a sus difuntos en sus habituales parroquias, rápidamente señaló las pocas posibilidades de uso que podría tener la capilla prevista por Miralles-Pinós. De hecho, la única vez que en realidad fue utilizado el oratorio fue para el trágico y temprano funeral del propio Enric.

Finalmente, muchas de las concesiones que fueron dadas, tanto en el Cementiri Vell como en el PCNI, fueron también devueltas. Al parecer, con el paso del tiempo, la gente perdió la costumbre de mantener los nichos familiares, así como la de enterrar a los seres queridos en el interior de un nicho. Esto propició que muchas «plazas» del nuevo y del viejo camposanto quedaran libres, que de nuevo se volviera a enterrar en ambos cementerios y que se apartara la idea de pensar en futuras ampliaciones.

Por ello, entre 1987 y 1996, en el total del conjunto tan solo fueron construidos, por un lado, los 200 m² previstos para el edificio de servicios conteniendo la sala de autopsias, el pequeño almacén, el depósito para cadáveres, la zona de sacristía y la pequeña zona de espera. Por otro lado, los 1000 m² previstos inicialmente para la capilla dejándola sin pavimentar y sin ningún tipo de cerramiento. A lo que cabría añadir los 798 nichos de los 2500 inicialmente previstos que ocuparon 685 m² en tres franjas de enterramientos construidas en distintos niveles, y los 10 panteones familiares que finalmente se apoderaron de 125 m² de superficie dentro de las aproximadamente 10 ha de ocupación total del cementerio. Ver Dibujo [c05].

Así habían descrito Miralles y Pinós estos distintos escenarios del proyecto en la memoria presentada en abril de 1987:

Nota [16]. Miralles y Pinós oficialmente empezaron a trabajar juntos en 1983 hasta que en 1989 se separaron. El PCNI fue sin duda su primer gran encargo aunque antes ya habían participado en otros concursos como por ejemplo en el del Cementerio de Aranda de Duero. Entre 1990 y 1994, Miralles trabajó en solitario, y a partir de 1995 hasta su muerte en el año 2000 junto a Benedetta Tagliabue en el estudio EMBT. En 1993 Miralles, para reducir costes, propuso por ejemplo introducir unos pilares en la capilla, que permitieran reducir en parte las necesarias armaduras previstas para forjar y soportar el peso de la cubierta ajardinada. En este caso concreto, Miralles hizo construir cuatro pilares; tres pilares de hormigón y un pilar metálico que fácilmente pudiera diferenciarse de los tres de hormigón previstos, de manera que el cambio sirviera para conseguir también una velada y voluntaria alusión a la religión cristiana a través del número 3. Pinós siempre ha sido algo crítica con la manera como Miralles finalizó la capilla, argumentando que la solución inicial era más limpia, con menos elementos en la cubierta.



Dibujo [c05]. Planta del proyecto que fue realmente construido en 1996 dibujado en el año 2016. Dibujo del autor de la tesis. Localizable a escala 1:1250 en el Anexo/A.- Documentación gráfica.

«La configuración del proyecto vino ya desde el enunciado del programa “un parque cementerio”. [...] El lugar, territorio de Igualada dentro del término municipal de Odena, está delimitado por una riera casi seca al pie de un gran desnivel que ya pertenece a Odena, se encuentra al final de un polígono industrial: podemos decir que los *límites de la parcela los configura la topografía*. Seguir la topografía hasta descender a la riera y el concepto de que los muertos tenían que estar enterrados dentro de la tierra, aunque por el número de ellos nos veíamos obligados a utilizar nichos, resumen el cementerio. Así *el cementerio es un paseo excavado en tierra que recorriendo la parcela de una punta a otra, volviendo hacia atrás para volver otra vez* [...].

[...] La capilla excavada en el terreno configura su forma tres muros de contención de hormigón visto. El techo, una losa de hormigón ondulada suspendida desde unas jácenas también de hormigón. [...] La estructura que soporta dicho techo es dos grandes jácenas en forma de cruz de

hormigón visto. Tres grandes recortes en la losa con paredes y una mampara de celosía de hormigón serán los lucernarios que iluminan la capilla. [...] El pavimento del camino hacia la capilla desde la carretera es un pavimento de hormigón *in situ* con incrustaciones de madera creosotada y piezas prefabricadas de hormigón. Todos los paramentos interiores son de hormigón blanco sin ningún revestimiento ni acabado. [...] Una puerta circular que gira sobre rodillos en su base es la entrada al edificio de servicios. [...].

[...] El edificio de servicios está construido como la capilla, es decir, excavado en el terreno y es la forma de este muro que nos define las distintas dependencias: sacristía, depósito de cadáveres, sala de disección, vestidor, aseo, entrada, y sala de espera. Un muro de pavés siguiendo el perfil del lucernario cierra las dependencias de la zona de espera. Las puertas en este muro son también de pavés sobre un marco metálico. La sacristía está separada por una puerta corredera de marco tubular metálico. Una puerta giratoria circular de chapa metálica separa la sacristía de la capilla [...].

[...] Las dos caras del camino están formadas por los enterramientos, que funcionan como muro de contención del mismo. La entrada al camino de enterramientos la forma por un lado un muro de contención y por el otro un muro también de hormigón exento rematado en su parte superior por una celosía de hormigón. [...] Cada una de las caras que definen el camino de enterramientos es distinta. Una de las caras está formada por unos módulos de nichos que avanzan o retroceden alternativamente. Todos los enterramientos están coronados por un capitel de hormigón prefabricado que permite almacenar tierras en la parte superior de las tumbas. [...] El hormigón de los enterramientos tendrá aditivos férricos para definir su color. [...] Cada enterramiento tiene un doble cerramiento, una losa de hormigón retirada del plano frontal. Y una losa romboide de piedra o fundición que no cubre totalmente el hueco y es la lápida para inscripciones. En la misma losa inferior del nicho un agujero es el lugar donde fijar las flores. En esta zona de dos niveles de enterramientos unas escaleras prefabricadas de hormigón y colocadas sobre resaltes en los muros comunican el camino de enterramientos con la zona superior del parque. El pavimento de la zona de enterramientos es de tres tipos: adoquines de hormigón formando el dibujo de doble círculo en la zona central (sin árboles). Filas de adoquines alternativamente con maderos creosotados incrustados en un pavimento de hormigón de árido grueso. Pavimento de maderos creosotados incrustados en pavimento de hormigón en la plaza circular exterior a los enterramientos. En esta zona, como en las que no son necesarios muros de contención, las tierras se sostienen por un sistema de tierra armada rematado exteriormente por un mallazo. Son los

taludes en la zona de entrada. En los laterales de la capilla, en los finales de los enterramientos y en la plaza enterrada [...].

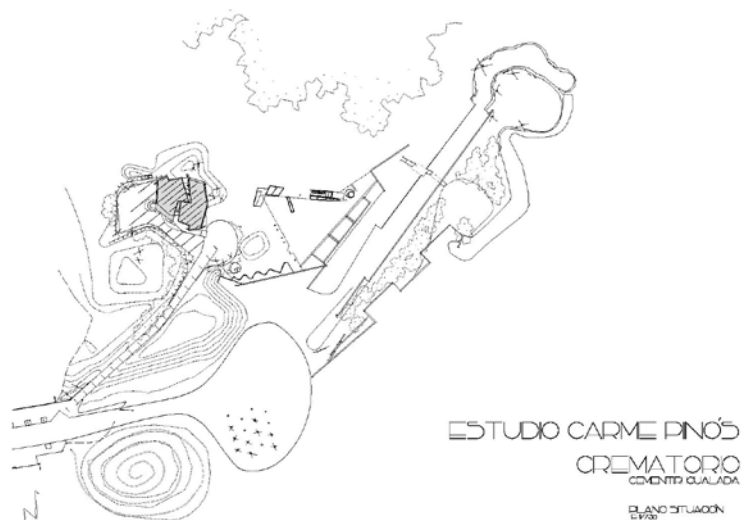
[...] La idea principal del ajardinamiento es la de plantar árboles en el interior del camino de enterramientos. Árboles de hoja caduca descritos en el plano de jardinería. Mientras que el ajardinamiento de pequeñas flores limitadas por setos recortados en una de sus caras, es lo que define el perímetro superior de este corte. En la zona de entrada, unos almendros se colocan sobre un pavimento asfáltico, y unos chopos definen el inicio de la zona de enterramientos. Los márgenes laterales se cubren con diente de león. Bajo los árboles, y entre los setos se plantarán flores y plantas a ras de suelo que sean compatibles con el árbol o arbusto. El talud de entrada, y la parte superior de la capilla la consideramos una zona más ajardinada. Árboles de distintos colores, plantas... [...]. En esta zona el suelo debe estar permanentemente arado (surcos), y en una zona de este suelo estará el plantel de rosas para la reposición y el cuidado de las tumbas. [...].

Memoria Fase Inicial Zementiri. Archivo Anoia. Abril, 1987

Pocos cambios ha habido en el recinto de Miralles y Pinós desde 1996. Tan solo durante estos últimos años, coincidentes con una renovada y generalizada preocupación ambiental, se ha podido ver en el recinto un interés por poner de nuevo en valor esta obra tanto por su exquisita relación arquitectura-paisaje como por su posibilidad de poder explorar nuevas posibilidades de uso.

Recientemente, el mismo Ayuntamiento, a través de Carles Crespo, fijando unas pancartas en el recinto, primero propuso, por ejemplo, explicar a cualquier visitante cómo un paisaje residual en el que parecía difícil poder adivinarse algún interés significativo en 1983, en realidad podía ayudar a la tarea de hacer comprender a una sociedad el valor de la memoria de un territorio concreto. Pronto advirtió la administración igualadina que para que dichas «pancartas» pudieran realmente ser leídas, sería necesario reutilizar algunos viejos espacios para usos que pudieran necesitar lugar donde desarrollarse en el municipio.

Así, primero se propuso pavimentar la capilla, pretendiendo con ello la posibilidad de poder reutilizar puntualmente esta para algunos eventos musicales que suelen celebrarse en la época estival de la comarca. En esta misma dirección, encima de la capilla, donde inicialmente Miralles y Pinós proyectaron un jardín frondoso que nunca pudo ser ejecutado (ver Fig. [166]), y pensando en las necesidades del municipio, propusieron construir un nuevo crematorio que posibilitara reactivar de nuevo el uso del Parc Cementiri Nou d'Igualada. Ver Documento [DO-c08].



Documento [DO-c08]. Planta con el nuevo crematorio de Igualada construido por Carme Pinós entre 2015 y 2016. Junto al crematorio, Pinós parece recuperar la vieja idea de un jardín frondoso encima de la capilla.



Fig. (170). Fotografía actual del jardín del nuevo crematorio sobre la antigua capilla ejecutado por el paisajista Albert Bestard.

Introducido el PCNI, nótese ya de nuevo las diferencias y semejanzas que pudieran darse entre la obra presentada por Miralles-Pinós y los dos primeros proyectos aquí ya introducidos en cuanto a la posibilidad de existir una compartida e interdependiente relación metafórica arquitectura-paisaje entre estos tres proyectos.

Por un lado, como ya ocurrió en la obra de Bonet y de Coderch-Valls, en el PCNI pudiera parecer *a priori* que es posible simplificar un sentido relacional de la ecuación arquitectura-paisaje, pues bien pudiera parecer que uno de los dos extremos del dilema pudiera estar mostrándose de manera más o menos intensa.



Figs. [171] y [172]. Arriba, fotografía en la que puede apreciarse el PCNI inaugurado/conquistado/imponiéndose al paisaje complejo de Igualada. Debajo, fotografía de Giovanni Zanzi mostrando el PCNI integrado/subordinado/sometido al mismo paisaje.

Nota [17]. Aunque pueda parecer que Miralles y Pinós integraron su obra en la topografía del recinto tal y como la encontraron, en realidad esta fue excavada 2 m por debajo de su cota. Las tierras fueron acumuladas en una pequeña colina artificial que a través de un pavimento en espiral acompaña el acceso al PCNI, recordando la obra de Robert Smithson en el desierto de Utah.

Aunque esta pudiera ser una percepción fácil e inmediata en el PCNI, pronto deberá advertirse que en realidad existen claramente los dos sentidos relacionales de la ecuación arquitectura-paisaje sin poder prescindirse en cualquier caso de cualquiera de sus dos extremos. Ciertamente, el PCNI plantea tanto inaugurar un paisaje —en este caso de una riqueza tan extraordinaria como caída en el olvido— a través de la arquitectura, como construir tanto física como significativamente dicha arquitectura con los elementos constitutivos de este mismo paisaje. Ver Figs. [171] y [172].

Nótese al respecto como la oportunidad de redescubrir en una parcela ciertamente residual de Igualada un territorio geológicamente complejo brinda un notorio artificio como el que proponen Miralles y Pinós en la riera d'Òdena. Pero, obsérvese, a la vez, como existe la simultánea posibilidad de observar cómo son en realidad las dimensiones físicas y temporales del mismo territorio que se conquista, los elementos que fundamentan una arquitectura que integra sus rituales en un lugar que paradójicamente se presenta como si jamás hubiera sido manipulado por el hombre. Ver Nota [17].

Todo esto en realidad se desarrollará en el avance de las páginas, pero en todo caso es importante que quede claro ya, que el hecho de que exista una compartida e interdependiente relación metafórica arquitectura-paisaje entre el PCNI, la Casa Ugalde y la Ricarda, no significa que el paisaje comparta la misma significación efectiva en estos tres proyectos. Es más, la manera de relacionarse el Parc de Pedra Tosca —que inmediatamente será presentado— y el Parc Cementiri Nou d'Igualada con el paisaje, poco se acerca de poder compartir significación con los proyectos de la Casa Ugalde o La Ricarda. Lejos está el Parc de Pedra Tosca —a partir de ahora también PPT— y el PCNI de viejas conquistas como la del higienismo frente a la insalubridad, la de la contemplación frente a la necesidad de protección o de la posibilidad de descanso y de disfrute del fin de semana en un entorno salvaje frente a la rutina y el trabajo. Un conjunto de victorias, compartidas en parte en la Casa Ugalde y La Ricarda, que desafortunadamente el tiempo hizo pensar que el paisaje podía entenderse como una especie de materia prima en el que el consumo del territorio y la sustitución continua podrían ser motores inextinguibles. Por lo contrario, la proximidad que exhiben el PPT y el PCNI en su lectura del paisaje hacia la importancia de relacionar la arquitectura con los estratos existentes del pasado, más bien se alinea a una idea que podría definir la arquitectura contemporánea por excelencia en su relación con el paisaje: REDESCUBRIR más que DESCUBRIR a través de la arquitectura; las dimensiones físicas y temporales de un territorio podrían hoy resolver las fracturas ambientales que sufre nuestro tiempo.

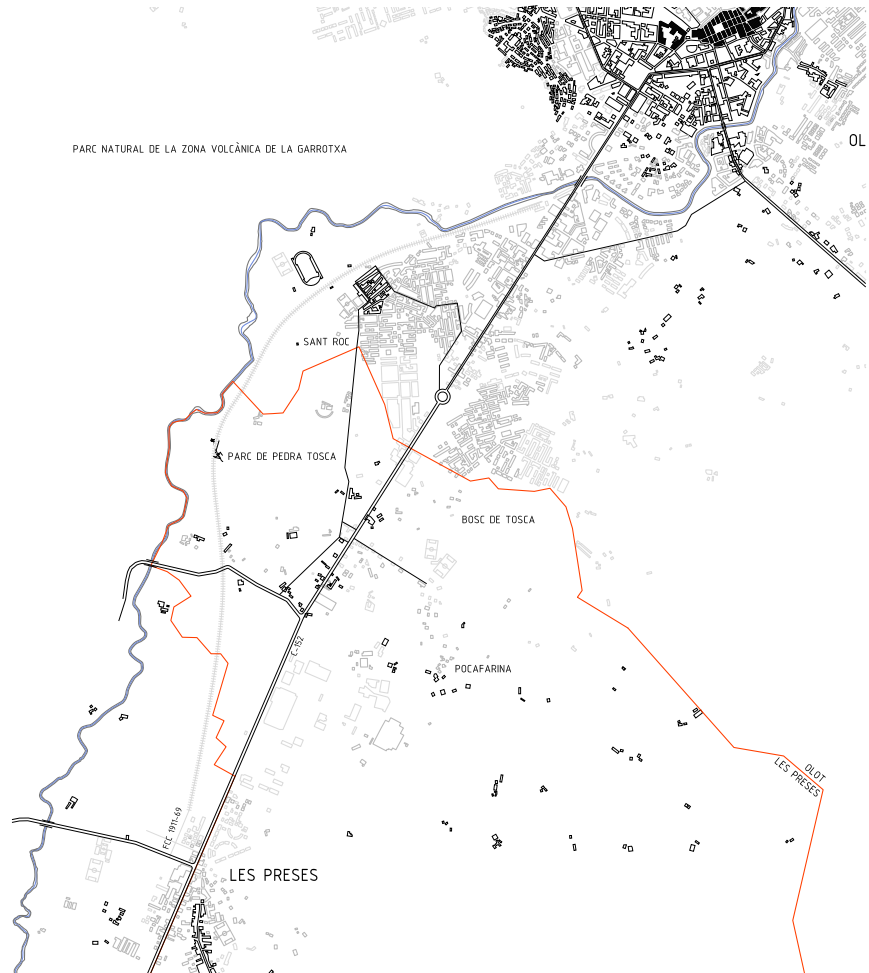


Figs. [174] y [175]. Arriba, fotografía de Pere Durán en la que puede apreciarse en primer plano el río Fluvià antes de entrar en Olot delimitando el PPT. Abajo, fotografía tomada por los arquitectos del PPT en la que puede apreciarse el aspecto natural del Boratosca.

Dibujo [d04]. Plano de ubicación del Parc de Pedra Tosca dibujado en el año 2016. Dibujo del autor de la tesis. Localizable a escala 1:20 000 en el Anexo/A.- Documentación gráfica.

A poco más de 100 km de Barcelona, a unos escasos 2 km de Olot y en el extremo noreste del Bosc de Tosca, el PPT lo acotan por sus extremos la carretera comarcal 152 que une Olot con Santa Coloma de Farners y un antiguo trazado ferroviario convertido en un concurrido carril bici que, prácticamente en paralelo al río Fluvià, une hoy la capital de La Garrotxa con la ciudad de Girona. Ver Dibujo [d04] y Fig. [174].

Una particular llanura, entre los valles altos del Fluvià, Brugent y Llémna, que hace 17 000 años pudo ver cómo la colada del Puig Jordà acababa facilitando una circulación subterránea de agua que convertía el territorio en un fértil humedal. También un antiguo bosque, en origen compuesto mayoritariamente de robles que al verse inundado de piedras, conos y prominencias volcánicas tras la erupción, pasó popularmente a conocerse con el nombre de «Boratosca». Ver Fig. [175].



Ahora bien, Boratosca o también Vora-tosca, no fue el único nombre popular que tuvo el bosque donde se ubica el PPT, propiedad hasta mediados del siglo XVIII del Monestir de Sant Benet de Bages. También fue conocido por Bosch de toska y Malatosquera. El primero en referencia a quienes en origen fueron los mayores ocupantes del territorio: los robles y las piedras toscas. El segundo en relación a la difícil empresa que se acometió por necesidad de supervivencia en este particular contexto. Esto último ya lo explicaba el estudioso Mossèn Josep Gelabert i Rincón (1859-1936) en 1917. Decía Gelabert que, si por tosquera debe entenderse un lugar donde se extraen toscas, en pocos lugares podrá observarse el resultado de una tarea tan bella y titánica como la que aconteció en este escabroso paraje (Gelabert, 1949:5-6). Ver Fig. [176].

Lo cierto es que no fue hasta mediados del siglo XVIII que el Bosc de Tosca dejó de ser un baldío lleno de rocas basálticas, escorias volcánicas y lavas acompañadas de prominentes robles confinados todos a impedir avanzar el paso. En esa fecha, la Desamortización de Mendizábal (1836) puso en subasta pública propiedades que, como la del entonces Bosc de Tosca, habían estado en manos de la Iglesia. El objetivo de la Desamortización fue tanto aumentar la riqueza nacional como intentar crear una clase media de labradores propietarios. Gracias a este acontecimiento histórico, miles de humildes familias pudieron cultivar la tierra resolviendo en parte su necesidad de subsistencia. Fue entonces cuando el Bosc de Tosca se convirtió en un lugar donde la roturación —en catalán, el *artigatge*— pudo empezar a ser posible.

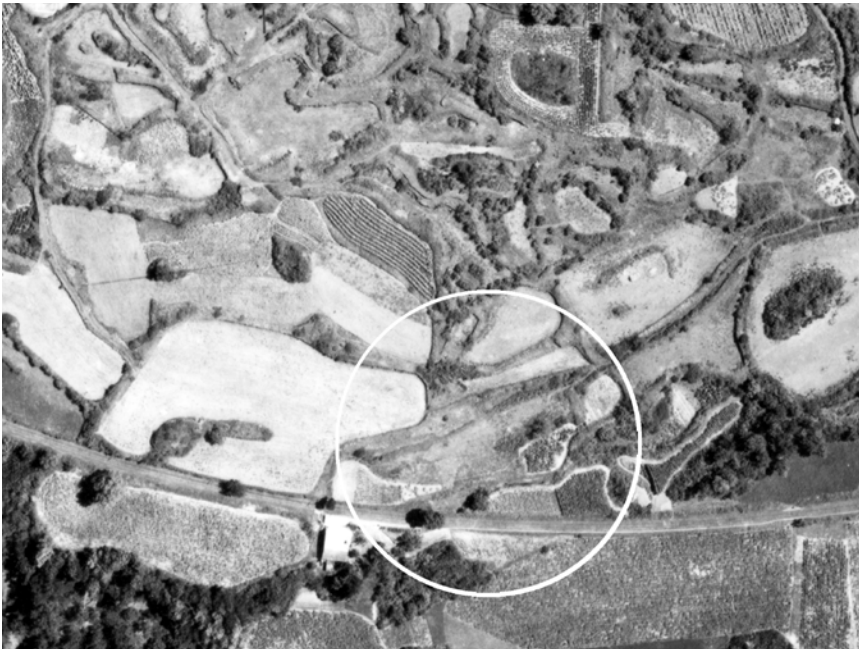


Fig. [176]. Fotografía de acceso al Parc de Pedra Tosca antes de la intervención del equipo RCR arquitectes.



Fig. (178). En la figura puede verse la enorme cantidad de árboles y piedras que los campos acumulaban antes de que el hombre empezara a cultivarlos. Se estima que fueron apartados de los campos unos 200 000 m³ de piedras formando más de 150 km de sinuosos trazados laberínticos.

Fig. (177). Dibujo de la Zona Volcànica de La Garrotxa en el que puede apreciarse el posible aspecto del suelo tras la erupción del volcàn Puig Jordà.

Condicionados por los cordones lávicos que estructuraban el paisaje del Bosc de Tosca, la antigua propiedad eclesiástica de Sant Benet de Bages fue fragmentada casi de forma natural en cientos de minifundios particulares de menos de 1 ha de superficie en la mayoría de los casos. A través de la mano del hombre y gracias a la paciencia de unos pocos campesinos, las tierras fueron convertidas en terrenos cultivables.

Es por lo menos lo que ocurrió en el área que se conoce hoy por Parc de Pedra Tosca dentro del Bosc de Tosca, pues los campesinos que recibieron sus tierras a mediados del siglo XVIII en esta zona tuvieron que talar los árboles que ocupaban sus campos y posteriormente apartar la enorme cantidad de piedras que cubrían sus ansiadas áreas de cultivo para que estas pudieran plantarse. Ver Figs. [177] y [178] y Documento [DO-d04].

Así lo explicaba Gelabert:

«[...] Tallat el Bosch del Vora-tosca, tal volta en la época en que van eixar d'esser terrenes amprius aquella regió restà una gran tosquera o sia una gran extensió de terreno rublert de pedres tosqes, ja apilonades, ja escampades que recubrien en no pochs sentits alguns terrenes de conreu. Al objecte de ferlos produir va procedirse al titànich treball de traure les pedres dels punts cultivables y col·locarles al seu entorn a modo de murs o tanques».

Gelabert, 1949:8

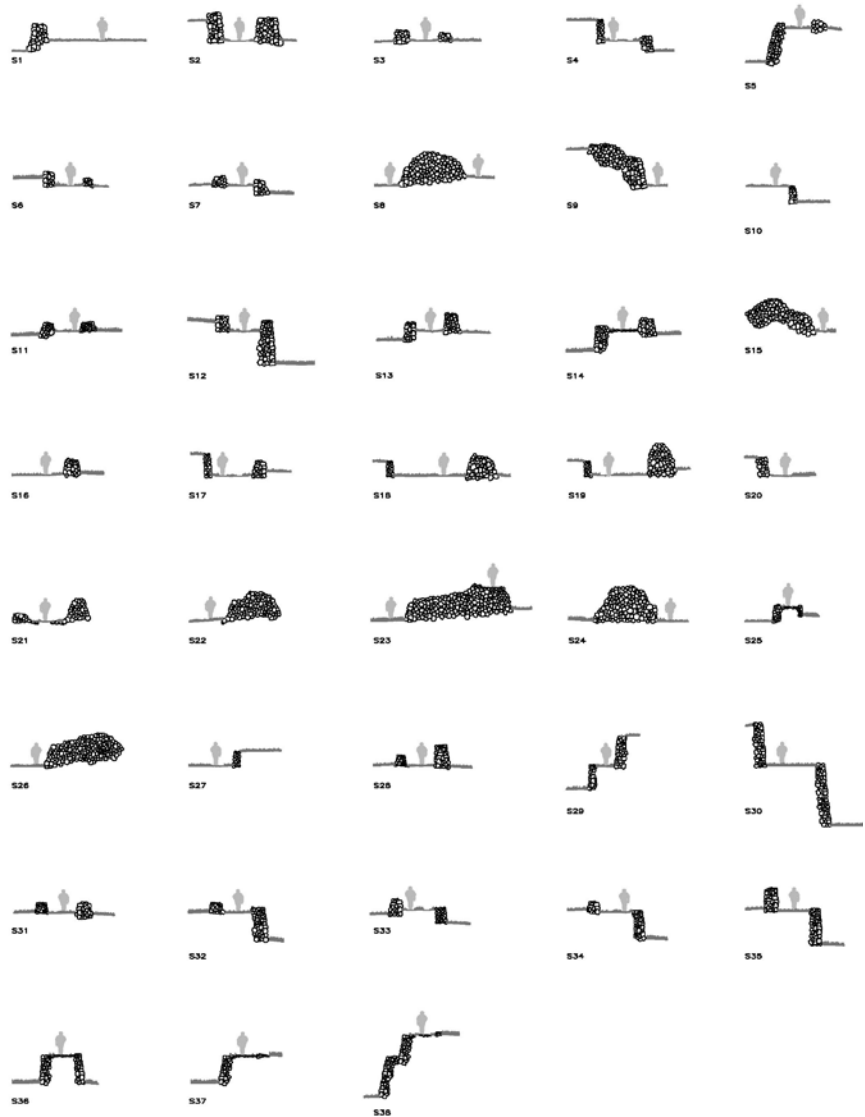




Documento [DO-d04]. Plano elaborado por RCR arquitectes en el que se estudian los elementos antrópicos en el PPT. Puede apreciarse los muros y cabañas que fueron construidos resiguiendo las preexistencias volcánicas existentes.

Y así es de hecho como debe entenderse ese conjunto innumerable de márgenes, cabañas y caminos construidos mediante la técnica de la piedra seca —esto es, la construcción de muros de gravedad mediante el uso de piedra sin utilizar argamasas— que hay distribuidos a lo largo del Bosc de Tosca en general y particularmente en el PPT. Ver Documento [DO-d05].

Ciertamente, cientos de construcciones con alto valor arquitectónico realizadas con las mismas piedras que fueron expulsadas hace 17 000 años por el volcán Puig Jordà, que delimitando cada una de las propiedades —e incluso dando cobijo a las herramientas y a los animales usados en las tareas del campo—,



Documento [DO-d05]. Plano elaborado por RCR arquitectes en el que se estudia la forma, posición y características de los muros que existen en el interior del PPT. RCR también estudió los caminos y las cabañas del PPT. Pueden consultarse dichos estudios en el anexo de la presente tesis.

convirtieron la tierra en útiles suelos cultivables capaces de explicar valiosas formas geológicas del pasado. Ver Fig. [179].

Ahora bien, tierras que pronto caerían en el olvido a pesar de su posible interés geológico, ambiental e histórico y a pesar de su aporte a la economía de subsistencia de la zona. Por un lado, porque los avances tecnológicos de la agricultura, pusieron en evidencia la dificultad de mecanizar unas tierras inundadas de caminos con accesos estrechos. Por otro lado, porque la demanda de mano de obra en otros sectores privados haciéndose bien presente llamó a los campesinos que cuidaban estas tierras a abandonar sus campos para ocupar puestos mejor remunerados.

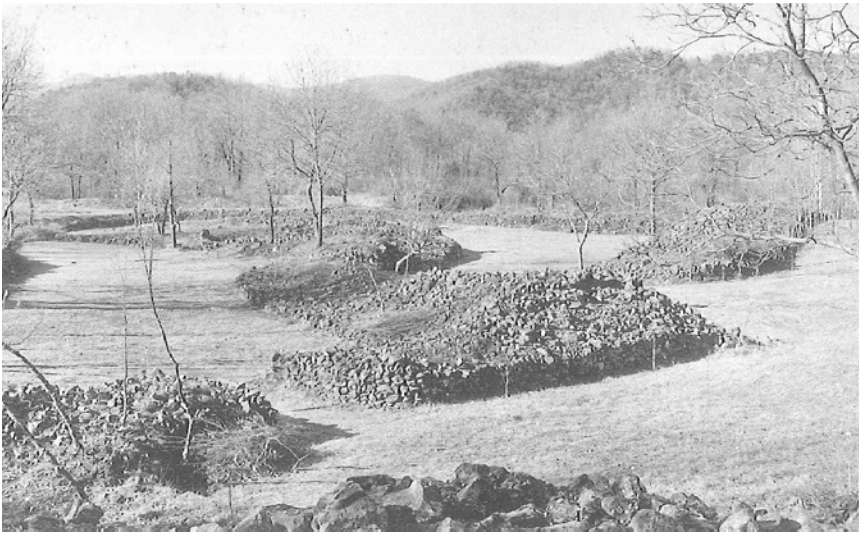


Fig. [179]. Vista del PPT justo al finalizar la intervención de RCR arquitectes en 2004, mostrando un aspecto original en relación a cómo fueron configurados los campos en el siglo XVIII.

De hecho, fue así como este paisaje, a mediados de los años cincuenta del pasado siglo, empezó a convertirse en una especie de tierra de nadie, en el que la ocupación ilegal, las actividades furtivas y la expansión del barraquismo poco a poco hicieron mella. Ver Figs. [180], [181] y [182].

Un proceso de degradación que no empezó a atenderse hasta que en 1975 se empezaron a publicar un seguido de artículos denunciando la irreversibilidad a la que estaba siendo sometida en general la Zona Volcànica de La Garrotxa. Pero, además, cuando por fin en 1982 hubo una respuesta por lo menos proteccionista incluyendo el Bosc de Tosca dentro del Parc Natural de la Zona Volcànica de la Garrotxa (PNZVG), los fondos nacionales destinados al área del PPT —el ámbito que solo ocupa un 10 % de todo el conjunto— quedaron relegados a un segundo lugar dándole prioridad a la también castigada franja del volcán Croscat. Ver Fig. [183].

Figs. [180], [181] y [182]. Distintas fotografías tomadas antes de la intervención de RCR arquitectes en las que puede apreciarse como en muy pocos años el PPT empezó una grave proceso de degradación. Entre los años cincuenta y los ochenta del pasado siglo fueron denunciados hechos como el de extracción de piedra para la construcción, uso del terreno como vertedero; y construcción de tejados y cerramientos ilegales que, bajo la presión urbana, empezaron su expansión desde Olot hacia Les Preses invadiendo el Bosc de Tosca.

Fig. [183]. Imagen del volcán Croscat fotografiado en 1976, entonces convertido en cantera donde se extraían gredas para la producción de ladrillos y pistas de tenis. El crecimiento urbano e industrial provocó todo un seguido de agresiones graves a los medios que como esta amenazaron seriamente el territorio de La Garrotxa. La Ley 2/1982 de 3 de marzo de 1982 aprobó por unanimidad la protección de la Zona Volcànica de La Garrotxa. No fue hasta 1991 que en el volcán Croscat se prohibieron las extracciones.



15



16



17



18



19



110



111



112

Muy probablemente, todos estos infortunios no hubieran sucedido —o por lo menos no con la misma intensidad— si se hubieran escuchado las palabras que el mismo Mn. Gelabert pronunció dirigiéndose el 7 de diciembre de 1916 a las autoridades del momento denunciando hechos parecidos:

«[...] Mn. Gelabert, [...] adreçà una exhortació a les autoritats. [...] suplicant-li [...] buscar la manera que fossin declarats Parcs Nacionals els més formosos indrets de Vora-Tosca i que per part de l'Autoritat s'arbitressin els mitjans més idonis perquè, si no podia recuperar-se el molt que en interès científic i artístic han perdut dits llocs [...] cessés si més no l'estat d'abandó en què s'han tingut durant tant de temps i es possessin a cobert de tot nou intent de destrucció [...]».

Mallarach, 1982:17-19

Lo cierto es que la intervención en el PPT no pudo empezar a hacerse realidad hasta que el alcalde de Les Preses, el Sr. Daniel Correbitles, tuvo la financiación suficiente como para dar respuesta a tal empresa. Así, de hecho, fue como en el

año 2002, ayudado por un proyecto europeo denominado Life Medi Ambient, emprendió la idea de crear un lugar de encuentro social donde tanto conservando el patrimonio natural y artificial de la zona como recuperando su biodiversidad fuera posible generar nuevas lecturas que permitieran dar respuestas a las necesidades del futuro.

Por encargo directo del Consistorio, hacía un año que ya existía una firme propuesta de intervención a modo de proyecto ejecutivo firmada por el equipo RCR arquitectes. En realidad, no debe extrañar que los arquitectos hubieran sido escogidos directamente por parte de la administración descartando otros posibles. Por un lado, al tratarse de un encargo con honorarios de contratación inferiores a 30 000 €, no fue obligatorio por parte del Ayuntamiento celebrar concurso público alguno.

Por otro lado, no parece que entonces alguien pudiera pensar en mejor equipo. Aranda, Pigem y Vilalta habían sido asesores del PNZVG desde 1989, habían estudiado las características constructivas, geológicas y ecológicas de la Zona Volcànica de la Garrotxa en diversos artículos, como por ejemplo son los que abundaban entonces publicados en la revista gerundense *Vitrina*, y además incluso habían intervenido en el mismo Bosc de Tosca; véase, por ejemplo, el Estadio de Atletismo (1991–2001) ubicado a escasos metros del acceso del PPT justo en la frontera entre Olot y Les Preses. Ver Fig. [184] y Documento [DO-d01].

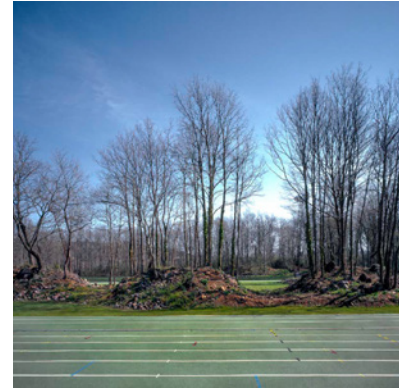


Fig. [184]. Fotografía actual del Estadio de Atletismo de RCR arquitectes. Magnífico y próximo ejemplo de incorporación de la arquitectura a un entorno complejo.



Documento [DO-d01]. Plano de situación del PPT en relación a sus límites físicos: carretera comarcal 152 y río Fluvià. Puede apreciarse la posición del parque en relación al Estadio de Atletismo. Plano elaborado por RCR arquitectes.

Así, por ejemplo, describía RCR arquitectes el objeto del proyecto en octubre de 2011:

«[...] Per part de l'Ajuntament de Les Preses es tè clar que aquest projecte és tan sols l'inici, l'espurna que ha de fer possible anar entenent una manera d'actuar a fi de fer viable la recuperació d'uns espais excepcionals que están en vies de degradació. [...] Protegir i recuperar uns espais únics fomentant la neteja, la creació d'uns conreus determinats, la conservació i restauració de murs i cavanets i alhora la creació d'uns itineraris —peatonals i restringits— per a poder mostrar, en definitiva, una part de la nostra història i evitar que aquests espais i els elements que els configuren es vagin malmetent [...]».

Memoria descriptiva del Proyecto Ejecutivo. Octubre de 2011.
Ajuntament de Les Preses

El proyecto en general partía de dos grandes planteamientos. Por un lado, el de recuperar el valor geológico, morfológico y etnográfico de un paisaje que la falta de uso, el posterior abandono y el crecimiento descontrolado de la vegetación habían hecho caer en el olvido. Por otro lado, el de restaurar el sentido social de este lugar complejo, para que él mismo de nuevo tuviera cabida tanto en el presente como en el futuro. Varias operaciones generales fueron sugeridas al Ayuntamiento para llevar a cabo estas dos tareas.

Primero se propuso crear un acceso que, sirviendo de umbral entre el mundo interior y exterior del Bosc de Tosca, fuera capaz de predisponer a cualquier visitante a tomar contacto con la especificidad de este lugar concreto. Ver Fig. [185] y Documento [DO-d08].

Después se dibujaron dos itinerarios, uno de principal y uno de secundario, señalizados con 26 puntos pensados para detenerse un instante, con la intención de que en su recorrido y contemplación se facilitara la comprensión del conjunto del medio recuperado. Ver Documento [DO-d02].

En esta misma dirección se describieron 6 actuaciones concretas repartidas por el PPT. Ver Documento [DO-d07].

En la actuación 1, correspondiente al espacio de recepción del PPT, por un lado, unos paneles verticales de acero corten explicarían al visitante lo que podría encontrarse tras atravesar el umbral. Por otro lado, unos intrigantes muros de contención contruidos con láminas de acero corten rellenos de piedras toscas, recordando la morfología de los propios muros del Bosc de Tosca, acompañarían al visitante hacia el interior del parque. Ver Documento [DO-d10] y Fig. [186].

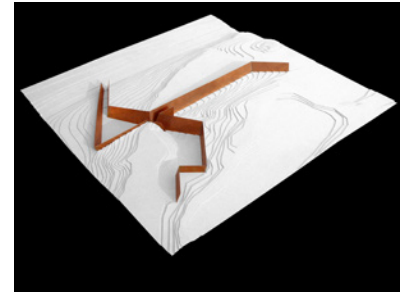
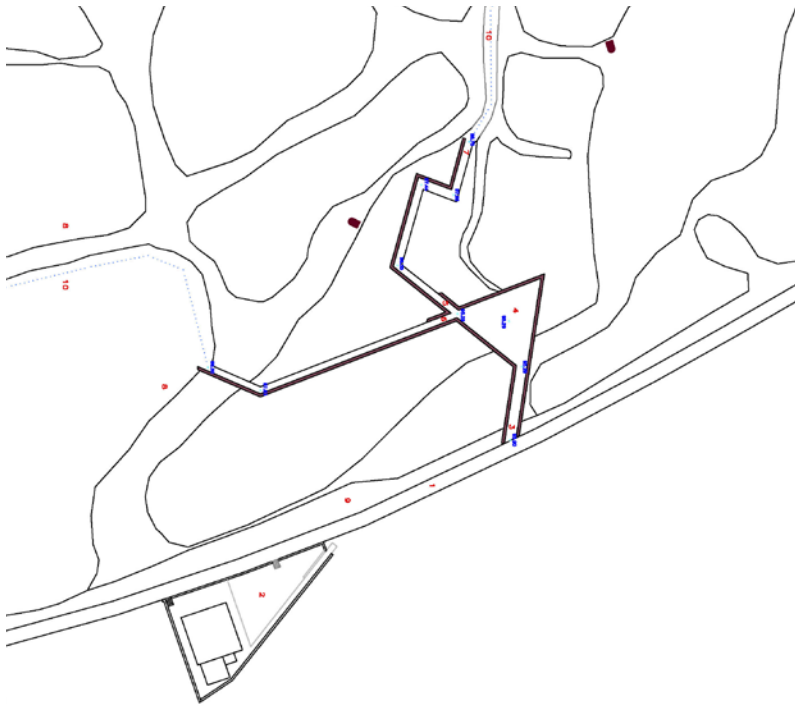
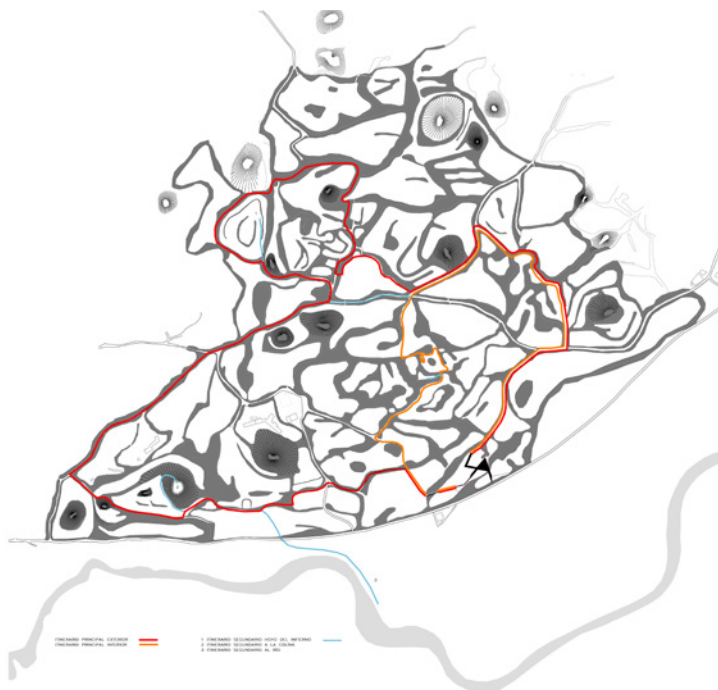


Fig. [185]. Maqueta inicial de la entrada al PPT.

Documento [DO-d08]. Plano de detalle que RCR propone para la entrada al parque. RCR aquí intenta crear un umbral a través de dibujar un vacío que evoca las antiguas artigas del Bosc de Tosca.



Documento [DO-d02]. Plano de los distintos recorridos que RCR propone al visitante para reconocer los distintos paisajes que ocurren en el PPT.

Documento [DO-d07]. Plano de actuaciones en itinerarios donde se resume el proyecto propuesto por RCR arquitectes.

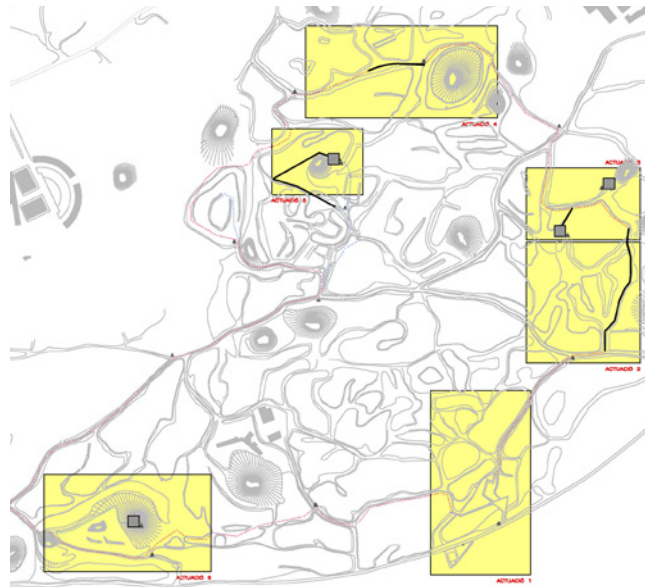
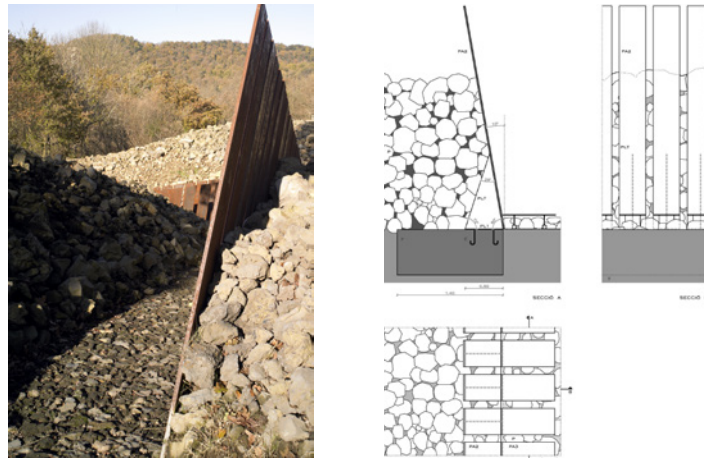


Fig. [186]. A la izquierda, fotografía de Eugeni Pons capturando un pasaje del acceso principal al PPT.

Documento [DO-d10]. A la derecha, plano de detalle de los nuevos muros de contención del PPT.

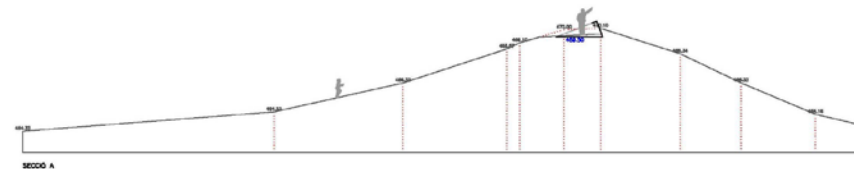
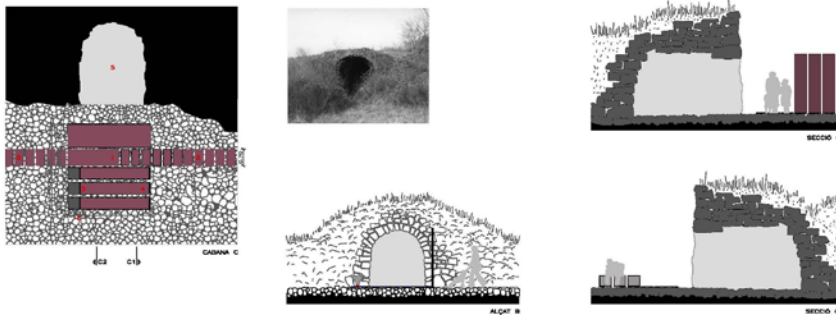
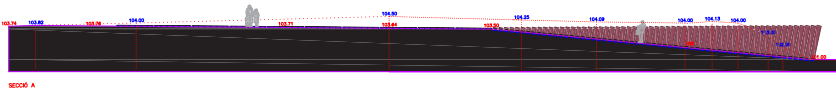
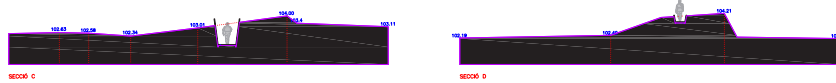


En la actuación 2, 4 y 5 a modo de pasarela, unas piezas de acero corten elevadas 5 cm sobre el suelo y separadas entre sí varios centímetros permitirían atravesar algunos apilamientos de piedras dejando fisuras similares a los caminos existentes en el PPT. Ver Documento [DO-d11].

En la actuación 3, delante de las cabañas existentes, un manto de acero corten construiría un camino cuyo final recogería un banco y un panel informativo que facilitaría al visitante un alto en el camino. Ver Documento [DO-d12].

En la actuación 6, aprovechando —un *tussol*— la estructura natural elevada del terreno volcánico se propondría construir un plano desde donde contemplar la singularidad de este lugar. Documento [DO-d13].

También se analizó el estado de los muros y las cabañas existentes y el aspecto de los campos de cultivo y de la vegetación actual, proponiendo reparar 7000 m² de construcciones de piedra seca reconstruyendo todas las cabañas, caminos y muros dañados. Ver Documento [DO-d03].



Documento [DO-d11]. Plano de detalle con sección de los nuevos caminos propuestos en el PPT. Dichos caminos se proyectaron con la intención de comunicar zonas hasta ahora inaccesibles.

Documento [DO-d12]. Plano de detalle de un punto de observación frente a una cabaña existente del PPT.

Documento [DO-d13]. Plano de detalle del mirador propuesto encima de un *tussol* del PPT.



Fig. [187]. Croquis con fotografía de distintos pasajes del parque donde puede apreciarse cómo la actuación de limpieza permitió reforzar vivamente el aspecto original del lugar.

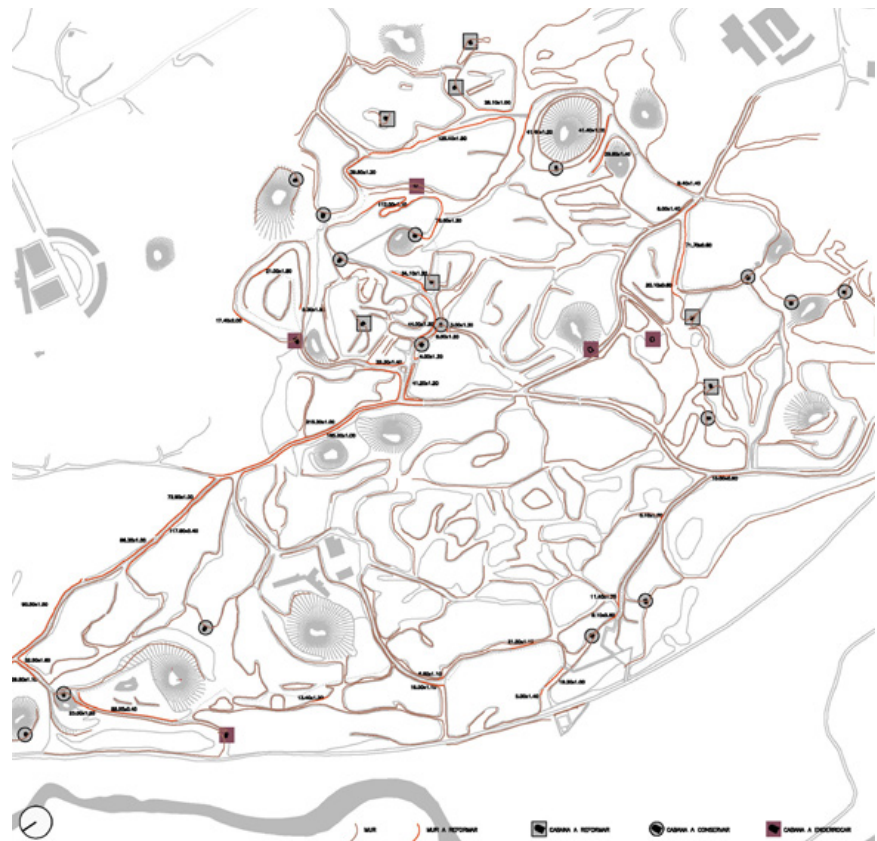
Documento [DO-d03]. Plano de actuación propuesto en los muros, caminos y cabañas del PPT.

Luego, se planteó desarrollar un sistema de canalización de riego enterrando los depósitos y aprovechando los desagües de la carretera principal de manera que algunas viejas zonas de cultivo pudieran volver a ser operativas. Finalmente, se pensó en hacer una limpieza importante de vegetación que había crecido de forma descontrolada, de manera que la singularidad original de este paraje volviera a hacerse presente. Ver Fig. [187].

Este proyecto de 250 ha fue desarrollado entre el año 1998 y el año 2002. Un año después de recibir la financiación europea —en el año 2003—, la obra empezó con un presupuesto de 243 485 €. En el año 2004 la obra finalizó y el parque fue inaugurado.

Ciertamente hubo algunas renunciaciones por parte de los arquitectos autores del proyecto durante el proceso de construcción.

Parte de la explicación la daba el mismo Rafael Aranda al autor de esta tesis (ver Anexos/C.- Entrevistas/Rafael Aranda):

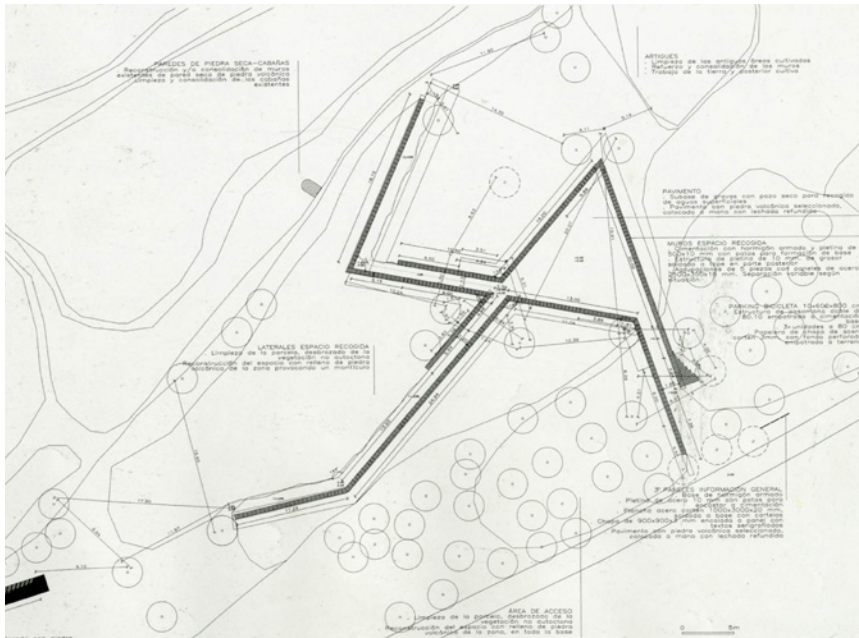


«[...] El proyecto del Parc de Pedra Tosca [...] yo siempre digo que es un proyecto hecho totalmente desde el lugar. [...] Incluso cuando se estaba ejecutando, seguíamos leyendo para conseguir que la obra cada vez alcanzara más relación con el lugar. [...] Lo tenías que ir haciendo por capas. No podías entrar de golpe. Se tenía que ir entendiendo y moldeando poco a poco. Ir descubriendo. A medida que ibas limpiando, ibas descubriendo. Y a medida que ibas descubriendo, ibas viendo hasta dónde debías intervenir. Hasta dónde sacabas ese árbol, hasta dónde ese muro de piedra... Fue así. Un proyecto que se explica a partir de cómo nos lo habíamos encontrado. A partir de cómo los diferentes espacios iban apareciendo. [...]».

Así, por ejemplo, aquella actuación prevista para el acceso en la que se pretendía crear un vacío acumulando piedras en sus bordes, como si de una nueva artiga se tratara, detuvo uno de sus brazos de contención previstos para intentar integrar mejor la actuación a la topografía existente. Ver Documento [DO-d09] y Figs. [188] y [189].

Ciertamente, también hubo algunos recortes presupuestarios durante el proceso de construcción que bien obligaron a renunciar o por lo menos a simplificar alguna de las soluciones propuestas en el proyecto ejecutivo.

En cuanto a las renunciaciones, destacar la eliminación de las interesantes fisuras hechas en los muros existentes a través de plataformas elevadas y el aprovechamiento de



Figs. [188] y [189]. Fotografías de la actuación realizada en el acceso, donde puede apreciarse como los arquitectos leyeron en la idea de acumular piedras para generar un vacío la mejor opción para presentar el significado del parque a cualquier visitante.

Documento [DO-d09]. Plano actualizado de la actuación realizada en el acceso del PPT.



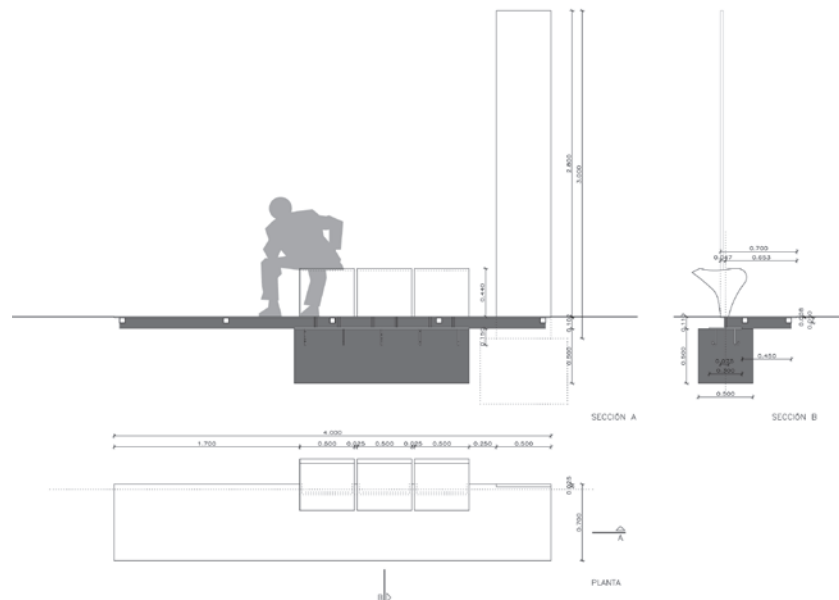
Fig. [190]. Fotografía de uno de los 26 puntos señalados en el PPT tomada recientemente. En la fotografía puede apreciarse el aspecto de un *tussol*.

la estructura natural que contemplaba la posibilidad de construir un mirador al PPT encima de una protuberancia volcánica.

En cuanto a las simplificaciones, destacar la sutil solución final adoptada para señalar los 26 puntos de interés del parque. En este caso, una pequeña plancha de acero se encarga de crear un ámbito para detenerse. Un pequeño banco de piedra de formas antropomórficas invita a sentarse y a contemplar el paisaje que se quiere explicar. Finalmente, un monolito de acero hace la función de panel informativo permitiendo identificar el lugar donde llegar desde cierta distancia. Ver Documento [DO-d14] y Fig. [190].

Ciertamente, en el Parc de Pedra Tosca tan pronto puede leerse un proyecto capaz de poner en valor un paisaje, como a la vez inclinado por entender cómo los mismos elementos fundacionales de este paisaje pueden llegar a ser conocimientos esenciales constitutivos de una nueva arquitectura.

Ahora bien, como ya fue anunciado en anteriores páginas, en proyectos como el Parc de Pedra Tosca, igual que ocurría en el Parc Cementiri Nou d'Igualada, debe pronto entenderse que, siendo de nuevo el paisaje un invitado a participar metafóricamente en su relación con la arquitectura, no por ello debe pensarse que este aún conservará el mismo significado que en la Casa Ugalde y en La Ricarda. En realidad, debe entenderse que lo que antes era un valioso descubrimiento, una posible conquista del hombre frente a la naturaleza y sobre todo una imprescindible posibilidad de salud, descanso y bienestar, ahora sobre todo es una



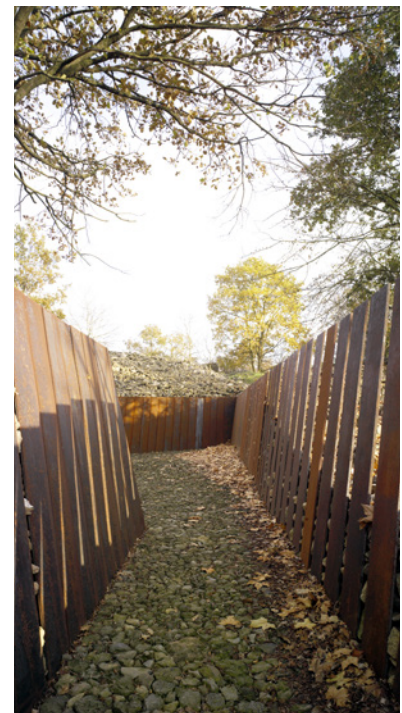
Documento [DO-d14]. Plano actualizado de la actuación realizada en cada uno de los 26 puntos señalados en los itinerarios del PPT.

necesidad en la que, casi por primera vez, se toma consciencia de que el hecho de redescubrir las capas de un pasado que contiene profundas historias del hombre, se convierte en el presente en algo imprescindible para avanzar inventivamente hacia el futuro.

De aquí que el interés del Parc de Pedra Tosca no deba reducirse por cuestiones que irán siendo analizadas en el avance de las páginas, como son sin duda sus brillantes estrategias metafóricas en la relación arquitectura-paisaje. A partir de ellas, sin duda podrá apreciarse cómo la naturaleza se artificializa para sumergir y fundamentar la arquitectura en la condición más salvaje del Bosc de Tosca (ver Fig. [191]), a la vez que el artificio —la arquitectura— se naturaliza para precisamente redescubrir si cabe más la naturaleza a través de la arquitectura (ver Fig. [192]). Pero a partir de estas estrategias, lo que sobre todo podrá contemplarse es una amplia capacidad por posibilitar nuevas lecturas capaces de restaurar el sentido social de un lugar complejo.

Así, de hecho, es como debe entenderse el PPT en general y los modelos participativos que en particular se muestran en el PPT ante cualquier visitante que decide adentrarse en la obra de RCR arquitectes. El interés por generar intriga, a través de los distintos escenarios que pueden recorrerse en el parque, por un lado, permiten apreciar un proyecto que tiene la voluntad de que el usuario reconozca

Figs. [191] y [192]. De izquierda a derecha, puede apreciarse una topografía artificial que recuerda la acumulación natural de piedras que existe en el interior del PPT, contrapuesta al vacío que deja un muro artificial que ha sido construido recordando las condiciones naturales y habituales de las divisorias que pueden encontrarse en el PPT.



un pasado de naturaleza volcánica que pudo dar utilidad a un material supuestamente inservible para producir alimentos. Pero, por otro lado, y sobre todo, tiene la intención de que el usuario reflexione sobre cómo sería posible hoy volver a poner en acción este medio realmente complejo.

De aquí que el PPT no solo haya mostrado interés por recuperar algunos cultivos tradicionales característicos del pasado como son el fajol, el centeno o las alubias introduciendo nuevos como la colza, la menta o algunas plantas aromáticas y medicinales, por citar algunos ejemplos. Además de ello, el PPT se ha mostrado especialmente abierto a la divulgación práctica mediante talleres y seminarios de oficios tradicionales que puedan tener continuidad en el presente. Ahora bien, poniendo singular énfasis en todas las diversas iniciativas privadas y populares que relacionadas con el ocio y la cultura espontáneamente han ido siendo sugeridas a los administradores del parque a lo largo de sus años de vida. Ver Fig. [193].

De hecho, es fruto de esta positiva incidencia social como cabe entender que surgieron paralelas iniciativas en el entorno inmediato del PPT. Véase así, por ejemplo, el caso del equipamiento que promovió el vecino Ayuntamiento de Olot, junto a la Pista de Atletismo que indica el final del Parc de Pedra Tosca, ejecutado entre los años 2009 y 2011. Ver Figs. [194] y [195] y Documento [DO-d15].

Toda una intervención volcada en mantener constantemente vivo el interés del usuario, en el que pronto podrá advertirse cómo intentando maximizar la



Fig. [193]. Pasaje del PPT en el que por iniciativa popular se ha utilizado el medio como un lugar de encuentro relacionado con el ocio y la cultura del lugar.

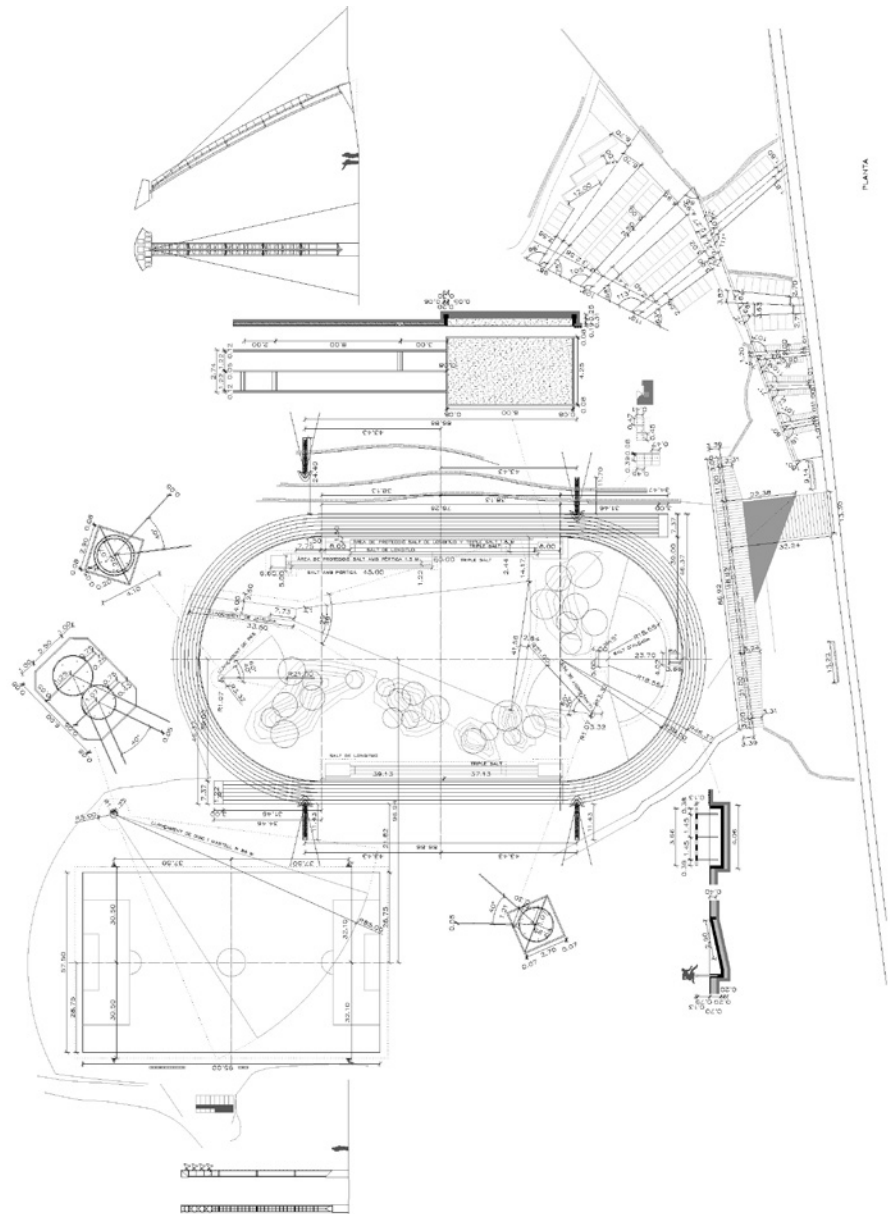


Figs. [194] y [195]. Arriba, fotografía nocturna del nuevo Equipamiento de la Pista de Atletismo de Olot tomada desde la pista, y abajo, fotografía de la Pista tomada desde la posición actual del nuevo equipamiento. El nuevo equipamiento deportivo permite dinamizar si cabe más el entorno del PPT ofreciendo posibilidades de uso del entorno inmediato del parque, incluso nocturnas.

experiencia espacial en un medio, esto es, pensando poéticamente la arquitectura como paisaje y el paisaje como arquitectura, en realidad es posible reabrir un mundo de nuevas significaciones sociales, culturales e históricas camino de conseguir dar respuestas inventivas en relación a las necesidades ambientales de nuestro tiempo.

Ahora bien, ¿hasta qué punto existe esta trama poética en los casos de estudio anunciados? ¿Hasta qué punto y de qué modo consiguen estos ejemplos seleccionados alcanzar dicha estructura dramática en su metafórica relación con el paisaje?

Avancemos a las próximas páginas.



Documento [DO-d15]. Plano actualizado de la Pista de Atletismo con el equipamiento deportivo incorporado junto al carril bici que conduce al PPT.

B. LA CONSTRUCCIÓN DE LA TRAMA POÉTICA EN LA ARQUITECTURA

Introducidos en el apartado A del capítulo presente los casos objeto de estudio, las próximas páginas avanzarán con el objetivo de responder fundamentalmente a las siguientes preguntas:

¿Existen realmente algunos arquitectos catalanes contemporáneos que hoy en día comparten la misma actitud poética en relación al paisaje, más que algunos de los más célebres arquitectos modernos que revolucionaron la arquitectura en la segunda mitad del siglo xx?

¿Es posible pensar que persiste una estructura poética en el proyecto de arquitectura, en la que la metafórica relación arquitectura-paisaje hubiera podido experimentar cambios, y que frente a los mismos, algunos arquitectos contemporáneos habrían podido mantener una actitud transformadora sin caer en fáciles mimetismos?

¿Hasta qué punto o en qué sentido algunos arquitectos catalanes contemporáneos siguen pensando consciente o inconscientemente en una estructura de relato dramática que asegure un valor y contenido social de la obra como nueva posibilidad de futuro?

¿Cómo se produce este intercambio sociotemporal entre la obra, el autor y un futuro habitante?

A propósito de la triple *mimesis*, a lo largo de la tesis se ha podido observar que entre la actividad de explicar un relato y el carácter temporal de la existencia humana existe una correlación que no es puramente accidental y menos aún arbitraria. Es más, el relato, tanto en la tragedia —argumenta Ricoeur (1995)— como en la arquitectura —defiende esta investigación—, solo alcanza su plena significación cuando realmente se convierte en una condición de la existencia temporal.

Este intercambio sociotemporal, tal y como fue observado en el capítulo 2 del presente texto (ver capítulo 2.- La poética y la arquitectura/B.- El interés de una poética en la arquitectura/b.2.- Breve revisión de conceptos), se produce a través de tres instantes llamados *mimesis* I, *mimesis* II y *mimesis* III. De los tres, cabe insistir en que *mimesis* II es el eje principal del canje, pues de forma simultánea, el acto de poner en intriga el relato, en realidad, reclama tanto el remonte a la precomprensión inicial de la trama —*mimesis* I—, como el descenso hacia un futuro —*mimesis* III— en el que un espectador cualquiera, teniendo la oportunidad de reconocer la trama, pondrá momentáneamente fin al drama que en el caso de la arquitectura un arquitecto pretende con interés abordar:



Figs. [196] y [197]. Arriba, el edificio moderno Lake Shore Drive de Mies construido en 1948-1951 en EE UU, y abajo, el anacrónico Banco Vitalicio de Lluís Bonet Garí construido entre 1942-1950 en Barcelona. Véase como el aislamiento respecto a Europa debido a la Guerra Civil española provocó una importante desorientación artística incapaz de superar un lenguaje academicista caduco.

1. La precomprensión de la acción desde el *mythos* (*mimesis* I)

La imitación de la acción como presentación del drama

Se citan algunos fragmentos del proyecto que se considera que surgen con la intención consciente o inconsciente de introducir a un espectador cualquiera en el hilo narrativo de una trama que un arquitecto ambiciosa afrontar.

Existe un primer instante, en el que un arquitecto —en los mejores casos sin una idea preconcebida— atiende a una petición de un cliente —a veces puede ser él mismo—, recoge un conjunto de datos físicos y temporales de un medio donde se plantea anclar un objeto arquitectónico y, sumando una propia experiencia personal y profesional vivida, propone un proyecto de arquitectura que plantea resolver un drama a través de una trama que se sugiere desarrollar.

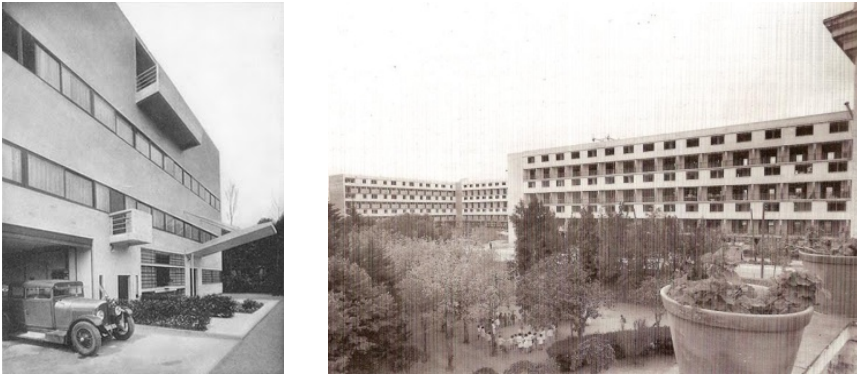
Una inicial precomprensión del mundo de la acción en la que bien explica Ricoeur (1995), pueden encontrarse unas estructuras inteligibles (en las que se identifican un agente con su lenguaje, sus motivos y responsabilidades), unos recursos simbólicos (en los que se advierte la dimensión social que conferirá a la acción individual legibilidad colectiva) y un carácter temporal (en el que se establece una compleja dialéctica a través de la experiencia del tiempo).

Una ocasión de reconsiderar, desde un pensar particular de un arquitecto, una vieja manera de construir ante la necesidad de una nueva forma de habitar. Aunque, a la vez, también una oportunidad de reexaminar desde ese mismo pensar una vieja manera de habitar ante la posibilidad de una nueva forma de construir; puente entre realidad y ficción, que primero Coderch-Valls y Bonet por un lado, y después RCR y Miralles-Pinós por otro, se piensa que aquí supieron recrear, componiendo cada uno una trama en sus respectivos proyectos objeto de análisis alrededor de una metafórica relación arquitectura-paisaje.

Empezamos revisando las estructuras inteligibles del mundo de la acción recordando muy brevemente —pues son ampliamente conocidos— los caminos trazados por Coderch y Bonet desde sus primeros años de formación hasta las propuestas de la Casa Ugalde y La Ricarda, respectivamente.

José Antonio Coderch (Barcelona 1913-Espolla 1984) fue un arquitecto que tan pronto se alejó del heredado universalismo clásico de los periodos de entreguerras, como del conformismo académico que se vivía en la Escuela de Barcelona en los años treinta. Ver Figs. [196] y [197].

En sus primeros años de formación, le fueron ofrecidos algunos puentes entre la arquitectura tradicional y la arquitectura moderna. Participó así, por ejemplo, de aquella renovada visión arquitectónica que mostraba una posibilidad de abrir camino a través de algunas obras de algunos miembros del GATCPAC. Pero, también en esta dirección, escuchó alguno de aquellos alegatos que, como fue el que Josep Lluís Sert pronunció a jóvenes estudiantes de la ETSAB en 1934, defendían entonces la necesidad de seguir una tendencia moderna que no olvidara adaptarse a las costumbres y tradiciones locales. Ver Figs. [198] y [199].



Figs. [198] y [199]. De izquierda a derecha, desde el purismo de la Villa Stein en Francia de Le Corbusier en 1927 al edificio abierto «mediterráneamente» al paisaje de la Casa Bloc de Sant Andreu de Josep Lluís Sert, Josep Torres Clavé y Joan Baptista Subirana en 1934-1936.

Un cierto hilo conductor que le alejaría de una retórica tecnicista, de una abstracta producción industrial y de una simple interpretación estética de la máquina propia de su anterior generación. Ahora bien, también le acercaría, por lo contrario, a algo más próximo a la producción artesanal, al interés por el lenguaje popular y al deseo por rehumanizar la arquitectura moderna. Un conjunto de hechos que le permitieron, tanto establecer conexiones con el pensamiento de pioneros predecesores como F. L. Wright, A. Aalto o A. van Eyck, como fundar vínculos con las enseñanzas que recibió de su gran maestro Josep Maria Jujol entre 1931 y 1936 en las aulas de Barcelona. Ver Figs. [200] y [110].



Fig. [200] y [110]. A la izquierda, fotomontaje de Coderch a través de una fotografía de Català-Roca en el que se proyecta un edificio imaginario a través de un conjunto de barracas extraídas de la construcción popular. A la derecha, cubierta de la Casa Bofarull de Jujol en la que una suma de elementos populares construyen la cubierta. Toda una expresión de una tradición viva, que apuesta por la naturalidad con la que se produce la arquitectura anónima sin renunciar a producir por ello valores urbanos modernos.



Fig. [201]. Patio interior de la Casa de las Flores de Secundino Zuazo, construida entre 1930-1932. Quizá uno de los conjuntos más representativos de la modernidad racionalista en la década de los años treinta, en el que puede apreciarse un interés por acercarse a los principios higienistas de la época buscando una vivienda más funcional, ventilada e iluminada que ciertamente tiene la habilidad de incorporarse a la imagen urbana de su entorno.

De sus inicios profesionales tampoco puede olvidarse mencionar aquí su paso por Madrid entre 1940 y 1943, su trabajo junto a Pedro Muguruza —director general de Regiones Devastadas— y sobre todo el interés que tuvo entonces por la figura de Secundino Zuazo. Zuazo, por ejemplo, le transmitió a Coderch la idea de necesaria y constante autoexigencia del arquitecto en relación a su obra; un mensaje que acompañaría toda la labor de Coderch desde entonces. Pero además, con Zuazo, Coderch pudo estar cerca de alguien que desde 1910 se preocupó por conocer los movimientos que propugnaban en Europa siendo, asimismo, uno de los precursores en introducir en España una arquitectura moderna que pedía estar atenta a su entorno. Ver Fig. [201].

Así, de hecho, Coderch hablaba de Zuazo en 1970 en el n.º 141 de la revista *Arquitectura*:

«[...] En Madrid oí hablar de don Secundino, conocí sus obras y decidí intentar trabajar también con él. [...] trabajé con él hasta que volví a Barcelona y de él aprendí lo más importante de mi vida profesional. [...] A él le debo, directa o indirectamente, todo lo que sé. El me enseñó a romper un proyecto terminado; él me enseñó a volver y volver a empezar; él me enseñó lo que era nuestra profesión y muchas cosas más. [...] me contaba infinidad de cosas sobre nuestro oficio y sobre todo lo divino y humano. [...]».

Quaderns d'arquitectura i urbanisme, 1982, n.º 150, Cano Lasso, p. 71

Ahora bien, no es posible revisar las estructuras inteligibles del mundo de la acción en Coderch, sin pasar por la posterior, inmediata e influyente arquitectura italiana de Gio Ponti y Bernardo Rudofsky, y de aquel conjunto de revistas que, como eran entonces *Domus*, *Architettura* o *Lo Stile*, consultaba Coderch en sus inicios al igual que sus contemporáneos. En ellas fácilmente podían advertirse una suma de pequeñas casas, casi siempre dispersas en un bosque o escampadas entre unas rocas frente al mar, que manteniendo sus constantes racionales y sus influencias estéticas provenientes del neoplasticismo, tomaban consciencia de su entorno. Un conjunto de arquitecturas que permitían una contemplación moderna del paisaje a través de unos filtros, de unos patios y de recorrer unos caminos perfectamente estudiados como, por ejemplo, evidencia con claridad el *Progetto per un albergo nel bosco a San Michele* en Capri (1938). Ver Figs. [202], [203] y [204] y Documento [DO-a07].

También es un dato relevante que Coderch, proveniente de una familia ampurdanesa, además fuera arquitecto municipal de Sitges entre 1941 y 1951 estableciendo su despacho con Valls en 1941 en Barcelona. Quizá su cercanía con el mar y su diario contacto con la ciudad más fácilmente le hicieron comprender, tanto unos primeros clientes atraídos entonces por la necesidad de recuperar el

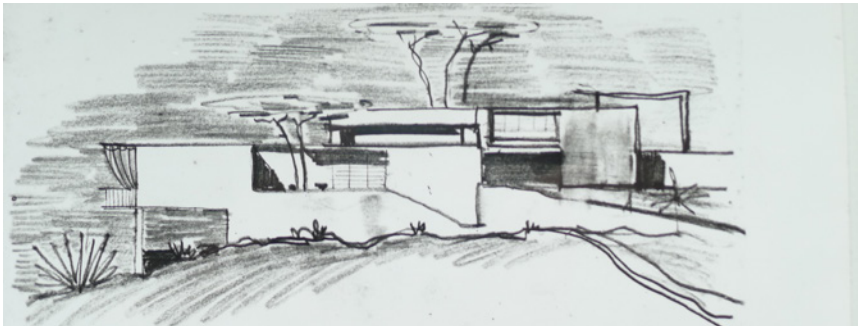
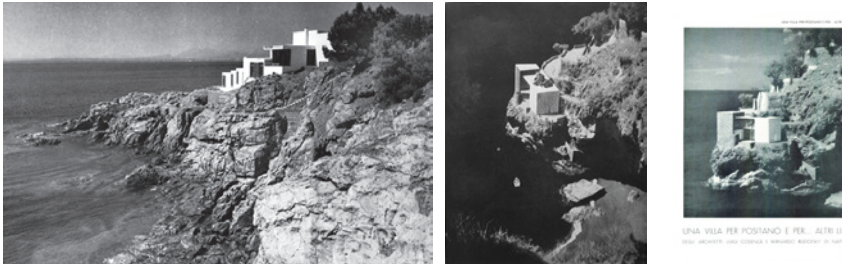


Fig. [202]. Arriba a la izquierda, fotografía de Català-Roca de la Casa Rozes construida por Coderch en 1962.

Fig. [203]. Arriba en el centro y a la derecha, Villa a Positano construida en 1936 por Luigi Cosenza e Bernardo Rudofsky en una página de la revista *Domus*.

Fig. [204]. En el centro, dibujos originales de Gio Ponti del Hotel para la isla de Capri construido en 1938. Puede observarse la parecida disposición de los volúmenes en el paisaje e incluso las similitudes en el trazo de los dos dibujos.

Documento [DO-a07]. Abajo, dibujo original de la Casa Ugalde realizado por Coderch-Valls durante la elaboración del proyecto de arquitectura.



Fig. [205]. Fotografía de autor desconocido del Raval industrial en 1940.

contacto con la naturaleza, como a la vez la vergonzosa situación que evidenciaba aún Barcelona en la segunda mitad del siglo xx. Ver Fig. [205].

También, la suerte de propuestas que pudo hacer Coderch cerca de la naturaleza dieron la posibilidad a este arquitecto de acercarse a algunas vanguardias del momento, permitiéndole de nuevo tomar consciencia de la importancia de un entorno, de una materia y de unas costumbres particulares. Ver Figs. [206] y [207].

De hecho, a mitad de los años cuarenta, en las obras de Coderch empezó a evidenciarse la voluntad de conseguir organizar un conjunto de ambientes residenciales, que ampliando las rigideces lingüísticas del llamado estilo internacional, consiguieron a través de distintas estrategias compositivas una inmediata y particular puesta en relación con el paisaje circundante en cada obra. Una preocupación realmente sugerida por los primeros maestros modernos, que Coderch acogió explorando un esquema tripartito en el que las zonas de reposo, las salas de estar y las zonas de servicio eran ubicadas en tres alas diferenciadas estableciendo vínculos con un cierto organicismo. Ver Fig. [208].

Figs. [206] y [207]. De izquierda a derecha, la Casa Kauffman de Neutra (1946-1947) y la Villa Mairea de Aalto (1939). En este conjunto de proyectos, de la misma forma que ocurre con la Casa Ugalde de Coderch, el uso de materiales tradicionales ya nada tiene que ver con la construcción tradicional.



Una especie de ideal de casa en relación con el paisaje que de hecho permite plantear ciertos puntos de contacto entre la obra de Coderch y de Bonet. Véanse así, por ejemplo, las proximidades entre los imponentes trazos fundacionales que exhiben la planta de los apartamentos Xipre de Bonet construidos en 1960-1962 y la planta de la Casa Luque de Coderch construida en 1964-1966. Ver Figs. [209] y [210].

A priori, estos ejercicios pueden parecer prácticas de aparente pura geometría acordes a unos modelos de una cercana modernidad (ver Figs. [211], [212] y [213]). Sin embargo, tras esas formas debe entenderse una manera de proyectar que, más allá de querer hallar precisión, se interesaba por el atractivo de la luz natural en el interior de las estancias, la adaptación de la construcción a la topografía existente y, sobre todo, la posibilidad de sumergir a la sociedad en un

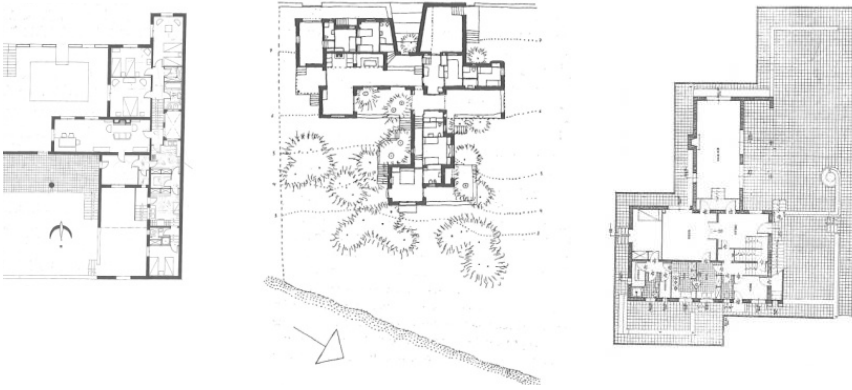
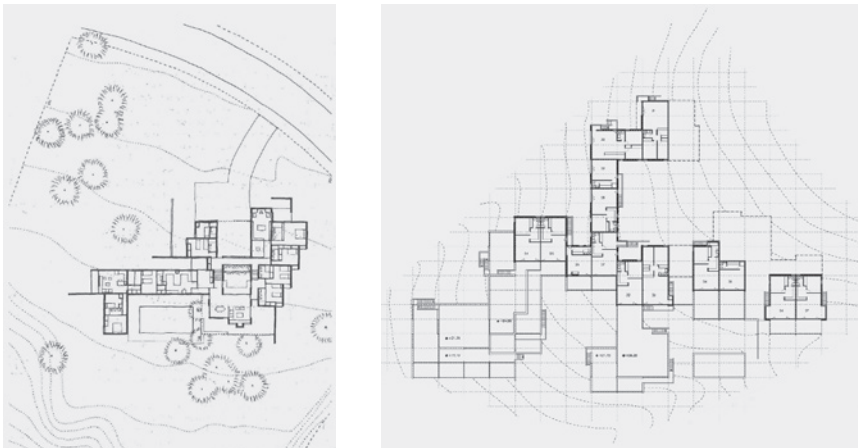
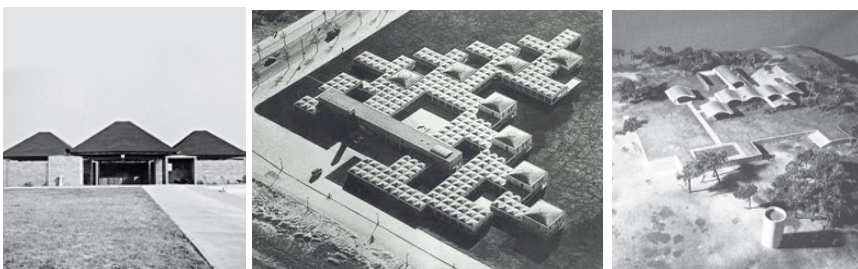


Fig. [208]. De izquierda a derecha, las plantas de los proyectos de Les Forques (1945), la Casa Ferrer Vidal (1946) y la planta de la Casa Pérez Marañet (1946).



Figs. [209] y [210]. De izquierda a derecha, las plantas de la Casa Luque de Corderch (1964-1966) y las del proyecto de los apartamentos Xipre de Bonet (1960-1962).



Figs. [211], [212] y [213]. De izquierda a derecha, fotografía de los Baños Trenton (1954-1959) de Louis Kahn y un escorzo del Orfanato municipal de Ámsterdam (1955-1960) de Aldo van Eyck y de La Ricarda de Bonet (1949-1963). Pueden observarse imponentes trazos expandiéndose por el territorio que permiten acercarse al organicismo celular de Eyck, Kahn, Wright, entre otros.

paisaje muchas veces descubierto por primera vez gracias a la arquitectura. Ver Figs. [214] y [215] y Documento [DO-b07].

Ciertamente, Antonio Bonet Castellana (Barcelona, 1913–1989), igual que Coderch, cuando cursó los estudios que le llevaron a la obtención del título de arquitecto entre 1929 y 1936, poco se interesó en los modelos clásicos regionalistas comunes en las enseñanzas de la Escuela de Barcelona. De hecho, alejándose también de toda esa retórica neoclásica, pronto ingresó como estudiante en el GATCPAC (1933) y empezó su andadura profesional en el estudio de Josep Lluís Sert y Josep Torres Clavé (1932–1936). Un estudio vanguardista entonces, donde, entre otros, pudo participar directamente en el *Pla Macià* preparado por Le Corbusier, en la construcción del Pabellón para la Exposición Universal de París diseñado por el mismo Sert y Lacasa, y establecer por primera vez contacto con algunos artistas, como fueron los casos de Picasso, Miró y Calder, en 1937.

Un arquitecto que contribuyó como Coderch a la restauración de una arquitectura moderna en Catalunya, que pronto quedaría en cualquier caso ciertamente

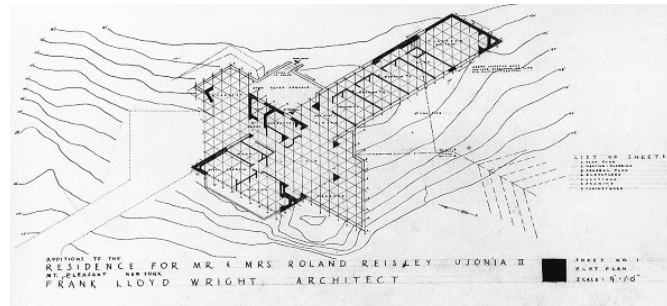
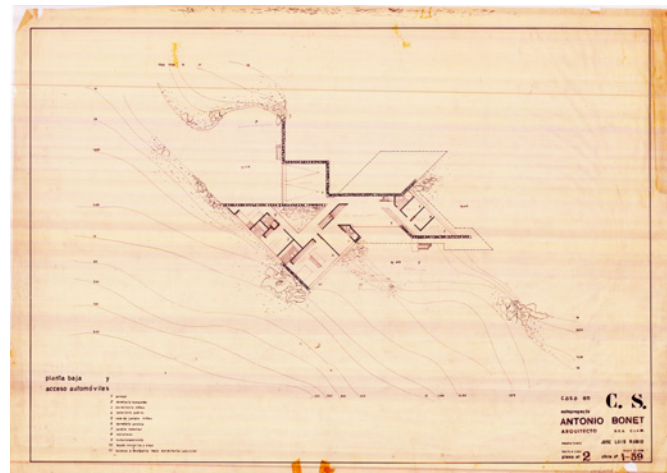


Fig. [214]. Arriba, a la derecha, planta de Reisley House (1951) de F. L. Wright.

Fig. [215]. Arriba, fotografía actual de la Casa Rubio (1959-1962).

Documento [DO-b07]. Abajo, a la derecha, plano original de la Casa Rubio realizado por Bonet en mayo de 1959.



desligado de su tierra como consecuencia de los conflictos bélicos próximos. Recuérdese aquí por ejemplo que Bonet, ante el inicio de la Guerra Civil española (1936-1939), se fue a París al estudio de Le Corbusier (1936-1938). Y, por otro lado, ante la antesala de la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), inició su joven andadura sudamericana que finalmente se prolongaría hasta 1963. Ver Nota [01].

Ahora bien, no es posible revisar las estructuras inteligibles del mundo de la acción en Bonet si no es recordando estos exilios y especialmente su colaboración con Le Corbusier en su estancia parisina. La propia obra de Bonet deja bien patente el interés especial que sostuvo el arquitecto catalán por el surrealismo y por el uso de la bóveda aprendidos en el estudio francés; un estudio entonces símbolo del funcionalismo y racionalismo estricto de la modernidad que en realidad en ese momento estaba más cerca de los *objets á réaction poetique* que de los *objets type*, como ya podía apreciarse en el comentado anteriormente ático de Beistegui en 1929-1931. Véase, por ejemplo al respecto, el seguimiento que mantuvo durante su estancia parisina a los círculos del café Deux Magots alrededor de la figura de André Breton. En esta dirección, son claras las similitudes de la versión libre de la Maison de Week-end Jaoul que, a partir de la estructura de la Ville Savoye de Poissy, propuso Bonet junto el pintor Roberto Matta a Le Corbusier en el despacho ubicado en el sexto piso de la Rue de Sèvres, en comparación a la casa Paraguay y Suipacha construida en 1939 o al propio diseño de la silla BKF, cuya autoría compartió con F. Hardoy y J. Kurchan compañeros de Bonet en el atelier parisino. Ver Figs. [216], [217], [218] y [219] y Documento [DO-b08].

Unas influencias que, en los inicios de su aventura sudamericana, lejos de estancarse como unas simples tramas estéticas, aparecieron como una posible evolución del primitivo purismo, como un camino por el que superar el funcionalismo devenido academia y como una reflexión sobre la irracionalidad de la guerra y del interés por humanizar una arquitectura entonces distraída de las verdaderas necesidades del hombre.

Nota [01]. La obra de Bonet se puede dividir en tres etapas: la primera etapa sudamericana 1939-1949, la segunda etapa sudamericana 1949-1963 (donde alterna el trabajo entre España y Argentina) y la tercera etapa 1963-1989 (donde se instaló definitivamente en España). Aunque la Argentina de finales de los años treinta nunca pudo desligarse de los tremendos antagonismos ideológicos mundiales y menos aún del conflicto civil español, bien seguro que las influencias vividas por Coderch en España y Bonet en Argentina fueron distintas.

Figs. [216], [217] y [218]. Abajo, fotografía de la cubierta de las Escuelas de la Sagrada Familia de Gaudí. De izquierda a derecha, interior de la Casa Celle-Saint-Cloud de L. C., y ático de la casa Paraguay y Suipacha construida por Bonet en 1939 en Buenos Aires, cuyo espacio acabó siendo su propio estudio.



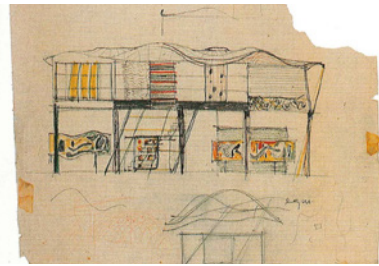
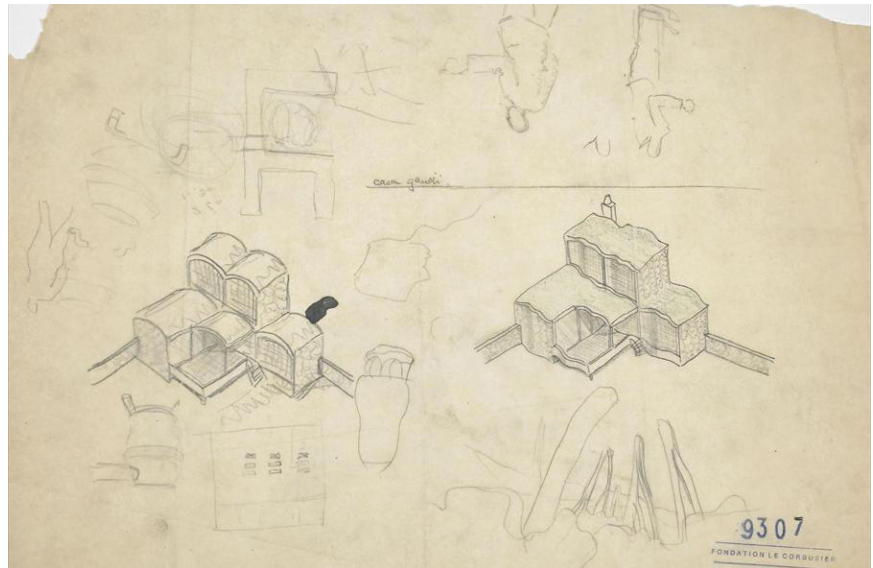


Fig. [219]. Arriba, sección de la versión de la Maison de Week-end Jaoul realizada por Bonet y Matta. Le Corbusier se interesó por la propuesta de Bonet y Matta, pues bien le recordó la visita a la Sagrada Familia que realizó en 1928 junto a Sert, en la que mostró entusiasmo por las cubiertas tradicionales catalanas de las escuelas para los hijos de los operarios del templo. Algo ciertamente en concordancia con recientes ensayos previos como el de la Celle-Saint-Cloud construido en 1934.

Documento [DO-b08]. A la derecha, plano original de la Celle-Saint-Cloud, Francia, 1934, de Le Corbusier.



Véase al respecto el contenido del primer manifiesto titulado *Voluntad y Acción* publicado en junio de 1939 por el Grupo Austral fundado por Bonet, Hardoy y Kurchan (ver Nota [02]):

«[...] La *arquitectura actual* se encuentra, [...] *desprovista del espíritu de sus iniciadores*. [...] *el funcionalismo esclavo del adjetivo, no ha resuelto los problemas* planteados por los grandes iniciadores. [...] El arquitecto, aprovechando tópicos fáciles y epidérmicos de la arquitectura moderna, ha originado “La nueva academia”, refugio de mediocres dando lugar al “estilo moderno”. [...] Las *actuales escuelas de arquitectura* —almacenes de estilos, [...]—, han *contribuido a crear el estado de desorientación existente* entre los arquitectos. [...] El *arquitecto*, agobiado por la búsqueda de soluciones técnicas, [...] se ha *separado cada vez más del contacto con las otras artes plásticas*, [...]. La libertad completa que ha permitido a la pintura llegar hasta el *surrealismo, denunciando verdades establecidas y planteando problemas psicológicos*, no ha sido comprendida por el arquitecto esclavo de su formación. [...] La *arquitectura funcional* con todos sus prejuicios estáticos e intransigencia pueril llegó —por incomprensión del espíritu de la frase *machine a habiter* [...]—. [...] El panorama actual de la arquitectura nos muestra el establecimiento de normas y sistemas que son la antítesis del espíritu de lucha de maestros como Lloyd Wright, Gaudí, Eiffel, Perret, Le Corbusier... [...] El ejemplo que la *pintura* da a las demás artes plásticas, *liberándose de todo prejuicio moral, social y estético*, debemos *aprovecharlo* los arquitectos de nuestra generación para *revisar los “dogmas” arquitectónicos* que nos han sido legados. *El surrealismo nos hace llegar al fondo de la vida individual*. Aprovechando su lección, *dejaremos de*

Nota [02]. El Grupo Austral, fundado sobre los estatutos del GATCPAC, pero con un punto crítico puesto sobre la tantas veces incomprensión de los mismos por parte de alguno de sus ejecutores, publicó tres números en su revista. El primero, alejado de la idea de concentrar el esfuerzo en la repetición de unas formas, hizo un manifiesto sobre la arquitectura poniendo el acento en el hombre como motor fundamental de la invención; el segundo se concentró en el urbanismo rural; y el tercero, concentrado en mostrar la casa Paraguay y Suipacha, destacó alusiones al mundo de los sistemas industriales y de la construcción seriada.

despreciar al “protagonista” de la casa para realizar la verdadera machine del habiter [...]».

Nuestra Arquitectura, separata, junio de 1939

Compréndase así también, por ejemplo, el acento que ponía Bonet en el uso de la bóveda; simple primero y seriada a partir de los años cuarenta (ver Nota [03]). Una manera de proyectar que nada que ver tenía con la idea de repetir estrictamente una forma de concepción abstracta; menos aún con la voluntad de querer limitarse a reflejar una simple proyección de una cubierta en planta. Al contrario, el uso de la bóveda en Bonet era el resultado de una incesante búsqueda por querer proyectar una rica sucesión espacial flexible. De aquí que el sistema fuera transgredido cuando el uso interior previsto de una obra así podía enriquecerse o cuando el gesto permitía abarcar de forma más completa las realidades específicas de un paisaje cualquiera. Ver Figs. [220], [221] y [222].



Nota [03]. Aunque Bonet tenía que conocer el uso de la bóveda de la tradición catalana, bien pudo prestar también atención en el año 1943 al artículo que el ingeniero uruguayo Eladio Dieste (1917-2000) publicó en la *Revista de Ingeniería* titulado *Bóveda espejo*, en el que hacía referencia al sistema para hacer una bóveda de doble capa. De hecho, Dieste fue el asesor estructural de Bonet en la Casa Berlingieri (1945-1948) en la que se proyectaron unas bóvedas de 6,30 m de luz apoyadas sobre un muro corrido. Bonet, sin embargo, no acudió a la ayuda de Dieste para resolver las luces de 7,30 m apoyadas sobre pilares metálicos que planteaba de forma novedosa la obra de La Ricarda.



Ahora bien, en esta idea de acercar de nuevo la arquitectura al hombre acuñada bajo el término surrealismo, no puede faltar aquí citar de nuevo a Coderch y el diálogo que para la IX Trienal de Milán (1951) Coderch y Rafael Santos Torroella proponen en un pabellón, en el que el arte popular y las inquietudes de la época eran sintonizadas, haciendo participar del acto a escultores como Jorge Oteiza, ceramistas como Antoni Cumella y orfebres como Ramon Sunyer. Ver Figs. [223] y [224].

Lo que en 1961 se traduciría en un recordado artículo escrito por Coderch en la revista *Domus* cuyo título rezaba: «No son genios lo que necesitamos ahora»:

«[...] No, no creo que sean genios lo que necesitamos ahora. [...] Algo de tradición viva está todavía a nuestro alcance [...]. Necesitamos aprovechar lo poco que de tradición constructiva y, sobre todo, moral ha quedado [...]. Necesitamos que miles y miles de arquitectos [...] trabajen con una cuerda atada al pie,

Fig. [220]. Arriba a la a la derecha, Terminal Municipal de Ómnibus Salto de Néstor Minutti y Eladio Dieste en 1973-1974. Puede observarse un conjunto de bóvedas autoportantes apoyadas sobre una línea de pilares.

Figs. [221] y [222]. Arriba a la izquierda, fotografía de las casas en Martínez (1941-1943) y, en el centro, la Casa Berlingieri (1945-1948) de Bonet. En ambos proyectos, las bóvedas apoyadas sobre un muro corrido generan una secuencia de pabellones enlazados mediante una galería exterior.

Fig. [223]. A la izquierda, Machado, Coderch y Santos Torroella. Torroella, nacido en Portbou, fue quizá el mejor crítico de arte especializado en la figura de Salvador Dalí, además de hermano de la pintora surrealista Ángeles Santos Torroella.

Fig. [224]. A la derecha, fotografía actual del exterior de la Casa Ugalde. Aún hoy, es fácil advertir vivamente las influencias recibidas del surrealismo en la obra de Coderch, surgiendo inevitables alusiones al mundo onírico al que se aproxima la cercana obra de Dalí.



Fig. [225]. Arriba, el parador polifuncional llamado Solana del Mar construido por Bonet en la costa uruguaya en 1947.

Fig. [226]. Abajo, la Casa Rubio construida por Bonet y Puig i Torné en la costa catalana en 1962. Es en estos primeros proyectos construidos cerca de la costa donde curiosamente pueden encontrarse más fácilmente en Bonet signos de interés por hacer partícipe al paisaje de la arquitectura y viceversa.

para que *no* puedan ir demasiado lejos de la tierra en la que tienen raíces [...]. [...] sin preocuparse del *resultado final* que, [...] *no es un fin en sí, sino una consecuencia*. Se considera que cultura o formación arquitectónica es [...] conocer [...] los signos exteriores de riqueza espiritual de los grandes maestros. Luego nos lamentamos de que [...] *nuevas urbanizaciones resultan antihumanas casi sin excepción en todo el mundo*, de que se destrozan nuestras viejas ciudades y se construyen casas y pueblos como decorados de cine a lo largo de nuestras hermosas costas mediterráneas. [...] *Se admiran sus obras [las de los grandes maestros], o mejor dicho, las formas de sus obras y nada más, sin profundizar para buscar en ellas lo que tienen dentro*, lo más valioso, que es precisamente lo que está a nuestro alcance. [...] casi todos los arquitectos quieren ganar mucho dinero, o ser Le Corbusier; y esto el mismo año en que acaban sus estudios [...]. [Antes] *Se realizaban obras de todas clases, que tenían un valor humano que se da hoy muy excepcionalmente. [...]*».

No son genios lo que necesitamos ahora, *Domus*, 1961

Puntos de contacto entre la obra de Coderch y la de Bonet que no solo acabaron en el compartido interés por superar con dosis de humanismo los estancamientos producidos por las reducidas interpretaciones sobre lo que debiera ser la arquitectura moderna en los años cincuenta. También un conjunto de proyectos frente a la costa precipitaron en ambos arquitectos el interés por desbordar definitivamente los cauces del funcionalismo, permitiendo de nuevo que el objeto arquitectónico adquiriera verdadero interés en su acoplamiento a un paisaje que, en muchos casos, por primera vez desvelaba su belleza y verdadero significado gracias a la arquitectura. Ver Figs. [225] y [226].

De hecho, es precisamente en la costa; en la antítesis de una abundantemente rechazada vida en la ciudad sin posibilidad de descanso, higiene o libertad; en la oportunidad de descubrir la bondad de un tiempo nuevo cerca de la naturaleza; en la posibilidad de encontrar salud consignada más en el sol y en el calor de las

playas que en las aguas frías de antaño; o en la ocasión de encontrar ocio y placer donde antes tan solo había motivos medicinales con comprometidos viajes, donde la tesis considera que más fácilmente será posible progresar en la precomprensión del mundo de la acción en las obras de la Casa Ugalde y de La Ricarda.

El ambiente en la costa en los años cincuenta fácilmente planteó a Coderch y Bonet la posibilidad de ofrecer legibilidad colectiva a unas acciones individuales que planteaban entonces una compleja dialéctica a través de la experiencia del tiempo. De forma consciente o inconsciente, Coderch y Bonet imitaron unos *mythos* introduciendo así a un conjunto de habitantes en el hilo narrativo de una trama poética que fue desarrollada cada una en un espacio y tiempo muy concretos.

Para descubrir cuáles son los rasgos estructurales y simbólicos de la construcción de esta trama, véase por ejemplo cómo Coderch nos introduce en el drama en su proyecto de la Casa Ugalde:

Recorridos los 37 km que separan Caldetas de Barcelona, un camino ascendente —conocido hoy como calle Torrenova— permite ascender desde la costa a lo alto de una alejada colina en la que un pequeño «templo» de color blanco aparece aislado como dominando un paisaje que aún no ha sido desvelado a su visitante. Ver Fig. [149] y Dibujo [a03].

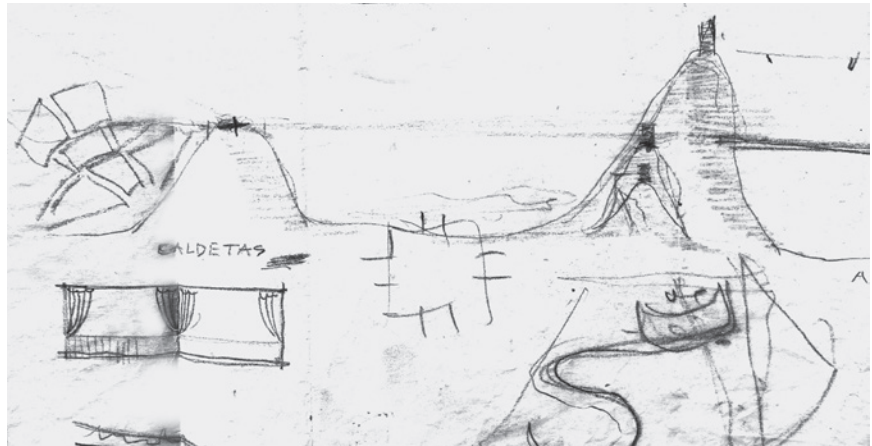


Fig. [149]. La Casa Ugalde desde la playa de Caldetas.

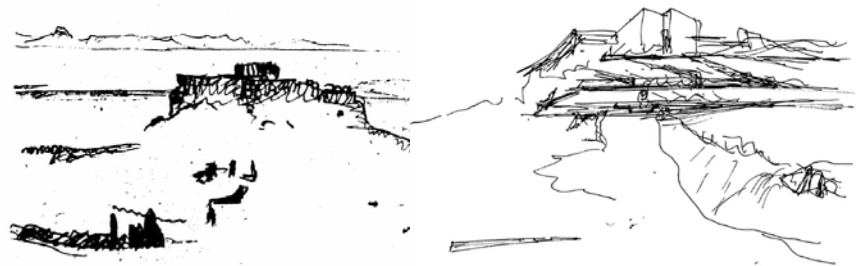
Dibujo [a03]. Fragmento del dibujo [a03]. Plano de emplazamiento de la Casa Ugalde en el año 1951. Dibujo del autor de la tesis.

Una posible mirada fija hacia el objeto arquitectónico se ofrece al observador en una inicial primera percepción. La visualización de la obra se presume dilatada a la vez que se prevé continuada. El interés por aproximarse al volumen construido impone un tiempo ciertamente fenomenológico. La escena invita a pensar la celebración de algunos ritos ancestrales. Fácilmente se pensará en Delfos y cómo se llamaba entonces a los fieles a ascender la Vía Sacra para ofrecer un sacrificio frente a las puertas del templo de Apolo. La *promenade architecturale* que aquí se ofrece en realidad también posibilita la lectura o advertimiento de una nueva ceremonia social: la que permite descubrir en un paisaje, un nuevo símbolo de salud, ocio y libertad. Ahora bien, todo esto es solo para un cliente, el Sr. Ugalde. Ver Figs. [227] y [228] y Documento [DO-a08].

Documento [DO-a08]. Croquis original hallado en el Archivo, en el que Coderch dibuja la Casa Ugalde y la Torre dels Encantats poniendo énfasis en la posición de dominio visual del paisaje.



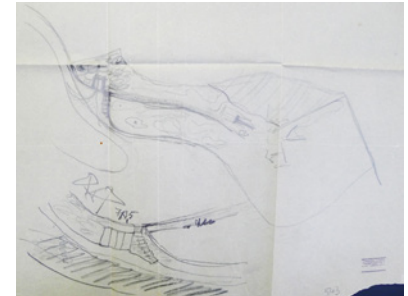
Figs. [227] y [228]. Abajo y de izquierda a derecha, croquis de la Acrópolis de Atenas realizado en el viaje que Le Corbusier realizó por Oriente en 1911, y croquis de la Casa del Té Boa Nova de Álvaro Siza construida en Matosinhos en 1959. La noción de *promenade architecturale*, entendida como paseo arquitectónico, tiene quizá en Le Corbusier su referente más intenso y a Martienssen, en su ensayo sobre la idea de espacio en la arquitectura griega, su mejor historiador. Ciertamente, la idea de recorrido como experiencia sociotemporal es una estrategia habitual entre los pioneros modernos y entre sus más fieles seguidores.



Superada la colina, un recorrido de aproximación ceremonioso invita a aparcarse presumiblemente un coche en el final de un muro que integra una puerta (ver Documento [DO-a08]). Una vez abandonado el vehículo con el que se ha llegado a la casa, el proyecto plantea a su visitante superar diez escalones para ubicarse en el mismo nivel donde se encuentra la planta baja de la Casa Ugalde. Desde este punto, el proyecto planteaba separar 70 m al visitante del interior de la casa. Avanzando hacia esa dirección, aparece en el fondo un porche orientado al oeste enmarcando un paisaje que aún no es posible ver. A la izquierda, un muro de piedra encalado en blanco también hace presencia pareciéndose volcar a que el visitante encuentre por fin refugio. Ver Fig. [129] y Documento [DO-a09].



Avanzando el paso, el arquitecto poco a poco parece querer revelar al visitante el significado del lugar a través de un pequeño sendero que se dirige al porche. En el trayecto, enseguida se identifican unos árboles cuya existencia solo puede comprenderse anterior al muro. La atmósfera creada por el arquitecto parece muy próxima a la idea de estar descubriendo un territorio indómito que poco ha querido alterarse. Ver Figs. [130] y [229].



Documento [DO-a09]. Croquis original hallado en el Archivo, en el que Coderch detalla el acceso que pensaba para la casa desde el aparcamiento. En realidad, el aparcamiento no fue jamás construido, y de los 70 m de muro tan solo fueron construidos 40 m. En todo caso, siempre fue necesario salvar unos escalones para ubicarse en el camino que contiene el muro que conduce al acceso principal de la casa.

Fig. (129). Vista general de la casa donde se puede apreciar el muro con el sendero que introduce al interior de la casa.

Fig. [130]. A la izquierda, vista del acceso fotografiada por Ramón Prat en 1998.

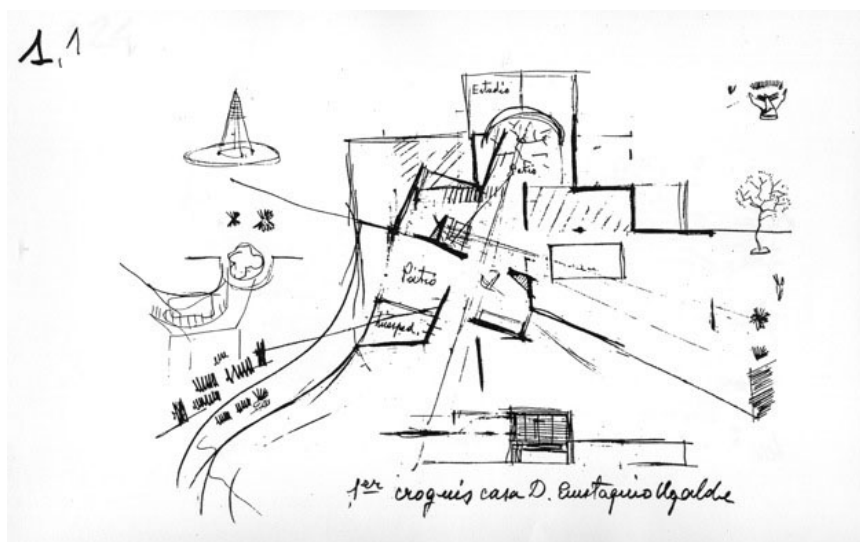
Fig. [229]. A la derecha, vista del camino de acceso a la casa desde el porche fotografiada por Català-Roca en 1951.



Fig. [230]. Vista actual del momento en el que el muro se interrumpe indicando un sendero que, como en el jardín de Borges, se bifurca.

Documento [DO-a10]. Primer croquis de la Casa Ugalde. Es igualmente sobre-cogedor el giro que el lugar provoca en el esquema ortogonal heredado del estricto funcionalismo con el que partían siempre todos los encargos de Coderch. Ya el primer croquis de la casa muestra cómo el rígido esquema en forma de «T» con el que el arquitecto habitualmente distribuía la zona de estar, la zona de reposo y la zona de servicio en sus proyectos, se ve obligado a girar para que la arquitectura encaje de forma natural o por lo menos de manera poco artificiosa en el emplazamiento escogido.

La aproximación a la casa prevé un instante de tensión máxima: justo antes de que el paisaje se haga presente, el muro que ayudaba al visitante a avanzar hacia el porche se rompe mostrando un camino alternativo. La bifurcación sugiere que quizá no será el porche el elemento que desvelará el paisaje, postulándose el interior de la casa como elemento para resolver la disyuntiva. La intriga en este punto es realmente notable. Parece anunciarse al visitante la obligación de tomar uno de los dos caminos posibles. La toma de consciencia de la dificultad que supone esta elección probablemente hace que el arquitecto deje algunas pistas en el espacio para saber por dónde continuar. Observando con detalle la escena, puede percibirse como un pavimento se ha sumado al muro pareciendo con ello indicar por dónde conviene avanzar el paso. El pavimento se dirige al interior de la casa. Probablemente, el visitante aún no lo sabe, pero solo falta un plano horizontal superior —el primero que aparece una vez superado el vestíbulo de entrada— para que casa y paisaje sean construidos al instante. Ver Fig. [230] y Documento [DO-a10].



Superada la puerta de acceso, la *promenade* de aproximación ceremoniosa empieza a anunciar su fin. Ahora bien, antes será necesario superar un último escollo. Un muro que no llega al techo en el vestíbulo anuncia sin dejar ver el posible desenlace de la trama de esta tragedia. La intriga de nuevo provoca el avance. Un deslizamiento posibilita que el ámbito cerrado del *hall* se extienda minuciosamente hacia el exterior. Que un espacio aparentemente interior, delimitado por un conjunto de muros, de pronto sea convertido en un patio. La diferenciación entre exterior e interior se complica. El habitante casi sin darse cuenta puede ver como un paisaje ajeno hasta ese instante se ha hecho presente gracias a la arquitectura. El arquitecto parece indicar con ello que una nueva posibilidad de

habitar acorde a un tiempo nuevo por fin será posible. Desde esta posición y en primer plano, se puede ver el mar. Detrás, con cierto esfuerzo, aún puede divisarse el campo. Muy a lo lejos, pero ya con cierta dificultad, una especie de sombra tan solo permite recordar el largo camino recorrido desde la urbe. Ver Figs. [231], [232], [233] y [234].



Figs. [231] a [234]. De arriba a abajo, fotografía del vestíbulo de acceso extendiéndose al patio exterior de la casa, fotografía del exterior una vez superado el patio y fotografías del exterior de la casa. Nótese como la silla BKF es fotografiada conscientemente por Català-Roca en presencia de Coderch en más de una ocasión para mostrar la Casa Ugalde.

En el hilo narrativo de la trama poética que fue desarrollada en el proyecto de La Ricarda, también es posible descubrir cuáles son los rasgos estructurales y simbólicos a los que Bonet recurre en su obra:

Tan solo 15 km y un giro comprometido a la izquierda a la altura de El Prat, cruzando dos carriles con poca visibilidad, separaban una vida abundantemente insalubre, sin descanso y estresada en la ciudad de Barcelona, de una vida alegre, higiénica y espiritual en contacto con la naturaleza. Es por lo menos lo que había prometido Bonet a la familia Gomis-Bertand en su carta escrita en febrero de 1950, coincidiendo con la presentación de su primera propuesta, igual que de algún modo lo prometieron los integrantes del GATCPAC a los barceloneses en los años treinta en su propuesta de la Ciudad del Reposo. Ver Fig. [235].

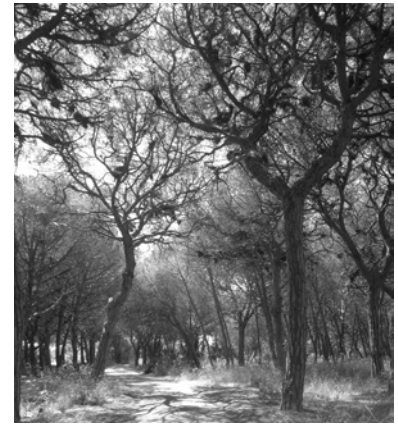
Fig. [235]. Fotografía de la Autovía de Castelldefels inaugurada en 1954. Esta antigua carretera vino a sustituir la antigua calzada que unía Barcelona con Castelldefels siguiendo su mismo trazado. Unos cipreses separaban los dos carriles de ida de los dos de vuelta. Aunque mejoró el acceso respecto a la antigua calzada, esta vía aún era considerada peligrosa en los años de su inauguración. A pesar de ello, esto facilitó, en todo caso, el acceso a un territorio en el que empezarán a proliferar un conjunto de proyectos que promovían actividades lúdicas colectivas al aire libre bajo las pinedas del Delta del Llobregat. *Campings*, como el de La Ballena Alegre, y otros servicios colectivos fueron instalados en la década de los años sesenta alrededor de la costa permitiendo que gran parte de la sociedad pudiera disfrutar del territorio de una forma sostenible. Una práctica extendida hasta nuestros días que, lamentablemente poco a poco, quedó relegada cuando la posibilidad de poseer suelo privado para el disfrute fue extendida en la sociedad.



Tomado el desvío y dirigiendo el vehículo hacia al antiguo aeródromo, un camino —familiarmente conocido por Cal Minguet— ofrecía entonces la posibilidad de adentrarse o bien inmediatamente en el inicial campo de aviación o bien en la antigua Torre de La Ricarda resiguiendo un trazado en línea recta. Accediendo a la finca familiar, justo en el embarcadero de la laguna que Bertrand i Salsas hizo desviar un brazo hasta la Torre (ver Fig. [136]), un camino escoltado de chopos blancos que bordeaba la marisma se aproximaba al interior de un bosque de pinos con un terreno realmente muy horizontal. Algunos de estos árboles correspondían con los que habían plantado la misma familia Bertrand; otros sin embargo habían nacido naturalmente. Introducirse en todo caso en este bosque no era algo inmediato; antes era necesario avanzar el paso, salvar así una zona pantanosa

y tomar un camino que giraba hacia la derecha incorporando a esta *promenade* natural un pequeño sendero armado de tamarindos. Ver Figs. [236] y [237].

Dejando atrás la última senda, cualquier visitante quedaba definitivamente cubierto bajo las copas de la pineda. La única posibilidad, entonces, planteaba dirigirse hacia el mar a través de recorrer una recta de más de medio kilómetro. Al llegar al final de la recta, un frente espeso de pinos impedía de nuevo la visión directa del agua. Un nuevo giro a la derecha paralelo al mar era entonces ofrecido como alternativa al imposible paso. Tomando la bifurcación, el ansiado mar y las promesas de la casa de La Ricarda parecían aproximarse tras más de 2 km de periplo. Ver Dibujo [b04].



Figs. [236] y [237]. Fotografías de la secuencia del acceso.



Dibujo [b04]. Fragmento del dibujo [b03]. Plano de acceso a La Ricarda en el año 1963. Dibujo del autor de la tesis.



Figs. [238] y [239]. Arriba, fotografía del parador Solana del Mar sumergido bajo el bosque de Lussich (1947). Debajo, Bonet en uno de sus caminos construidos en Punta Ballena.

Bien seguro que Bonet aceptó esta manera tradicional de aproximarse a la casa que un poco venía dada por los caminos existentes en el frondoso recinto de la familia Bertrand. Probablemente le recordaría el viejo bosque de Lussich en el que él mismo silenciosamente planteó abrir caminos en los que tanto era importante descubrir a través de ellos la belleza del entorno como saber cómo construirlos para por lo menos no perder el interés real del emplazamiento. Ver Figs. [238] y [239].

Así, por ejemplo, explicaba Alberti la intervención de Bonet en Solana del Mar en 1948:

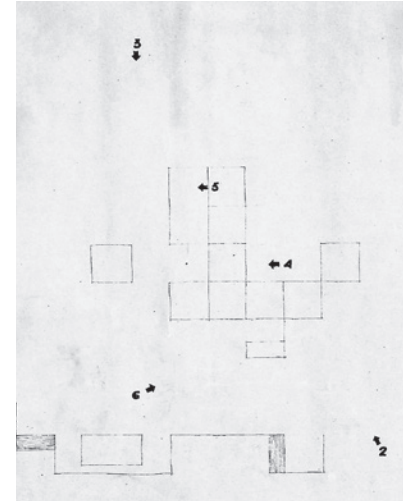
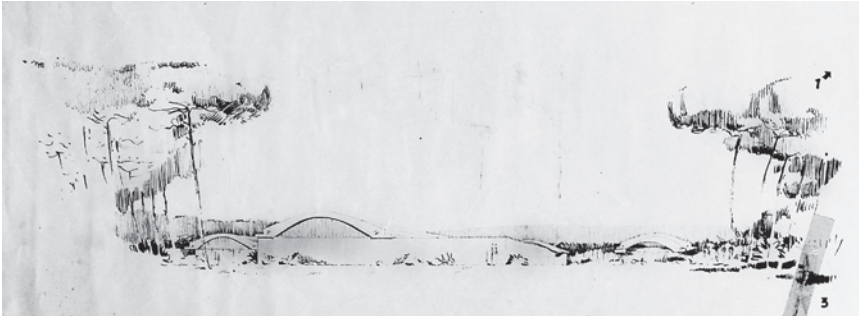
«[...] Cuando Antonio Bonet se instaló en la vieja casa del bosque, ya decidido el plan que le daba poderes para transformarlo, la primera pregunta que asomó a sus ojos, no sin filo de miedo seguramente, fue: *¿cómo meterme en ese bosque, cómo penetrarlo, tocarlo sin dañarlo, sin herirlo en su maravilla?*

Delante del bosque, tapado por su extensa espesura, se halla el mar, golpeando el cegador marfil de una playa de seis kilómetros. Árboles, arenas y olas. Hay que exaltar el bosque, haciéndolo visible por dentro, pero sin destruirlo; hacer que el océano mire a su corazón y que este a su vez pueda mirar su azul sin sacrificio de su oculta belleza. [...]».

C.R.C. Galería de Arquitectura, Barcelona, 1987

Quizá por ello, al final del largo camino recorrido, un último giro a la izquierda de 90 grados introduce al visitante a través del proyecto, o bien a una rampa que permite aparcar el coche en un aparcamiento cubierto o bien delante de un atrio, que por no poder contemplar otra posibilidad, el arquitecto fuerza al visitante a creer que será el acceso principal de la casa. Ver Figs. [240] y [241] y Documento [DO-b09].

Bonet, en realidad, aquí está apostando por prolongar la *promenade* existente. Para ello, construye un nuevo umbral que enseguida se presenta necesario superar para descubrir el nuevo mundo que ansía habitar su cliente. Ahora bien, justo cuando la tensión es máxima; cuando la presencia del mar incluso puede oírse sin posibilidad de confusión, un cambio de sentido es propuesto por el arquitecto. Por un lado, el atrio parece no permitir aún vislumbrar el paisaje que a través de los sentidos permite pensar en su más que posible proximidad. Por otro lado, el atrio, que *a priori* tenía que posibilitar la entrada a la casa se muestra hermético; aparentemente impenetrable, dilatando la intriga y, por ello, forzando a que el visitante participe de forma activa de la creación que en breve va a producirse.



Documento [DO-b09]. Arriba a la izquierda, en la primera posición de la columna, croquis realizado en mayo de 1953 por Bonet dibujando el acceso de la casa desde el camino. Bonet señala en el proyecto unos puntos de vista de interés que en la misma lámina dibuja.

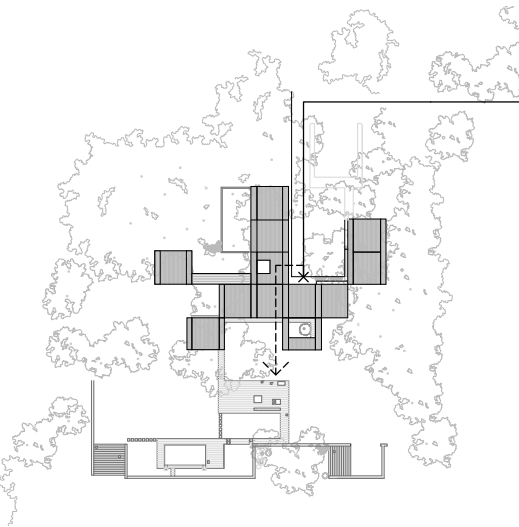
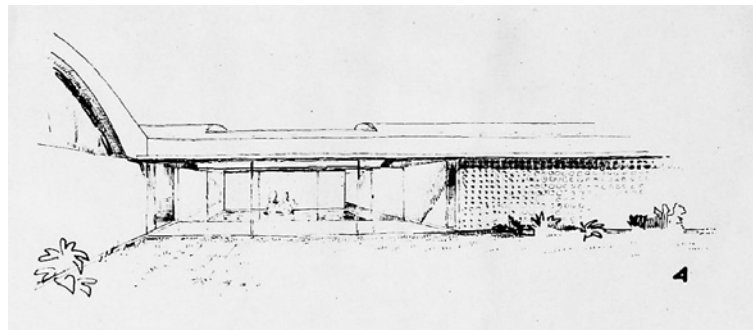
Figs. [240] y [241]. Debajo del croquis, secuencia final de aproximación a la casa. Bonet propone un giro de 90° para introducir al usuario en un atrio previo a la entrada de la casa en forma de «U» que, siendo el único acceso posible a la casa, se muestra inicialmente hermético.

Documento [DO-b09]. A la derecha, en la primera posición de la columna, croquis realizado en mayo de 1953 por Bonet dibujando totalmente transparente el plano este de la fachada del atrio de acceso.

Figs. [242] y [243]. Debajo del croquis, fotografía actual del lado este del atrio mostrando tal y como se construyó entre 1953-1963. Debajo, fotografía actual atravesando la única puerta practicable que permite entrar en la casa a través del ala este.

Dibujo [b06]. Abajo, esquema sobre el dibujo [b06]. Plano de acceso a La Ricarda en el año 1963. Dibujo del autor de la tesis.

Afortunadamente, la materialidad de la obra revela en uno de los tres lados del atrio una posible salida a la paradoja que en el espacio ha sido anunciada. El distinto grado de transparencia de los paramentos dirige la mirada hacia un plano ciego orientado al este. Una puerta opaca flota entre dos cristales transparentes. Lo aparentemente impenetrable, sin hacerse totalmente evidente, anuncia en realidad la posibilidad de avanzar el paso. Ver Figs. [242] y [243], Dibujo [b06] y Documento [DO-b09].



Al abrir la puerta, un patio interior transmite en el interior la compleja y contradictoria idea de haber entrado en un exterior recordando así aquel texto de la memoria de la casa en el que Bonet explicaba su voluntad de interrelacionar los espacios interiores con los exteriores de la casa. Ver Figs. [244] y [245].



Figs. [244] y [245]. A la izquierda, fotografía actual del patio interior con el conocido *impluvium* que recuerda aquellos estanques con fondo plano que recogían el agua de la lluvia justo en el vestíbulo de las antiguas casas de los griegos, etruscos y romanos. A la derecha, fotografía de Maspons con una escultura elaborada con materiales ciertamente humildes suspendida en el patio del escultor Moisès Villèlia.

Conservando la intención *bonetiana* en la memoria de lo acontecido hasta el momento, un nuevo giro a la izquierda de nuevo muestra dos puertas pivotantes de madera que intencionadamente se distinguen del resto del paramento que se presenta pintado en blanco. Al abrirlas, el paso de la ignorancia al conocimiento pronto va a producirse. La ausencia de marcos hace de algún modo desaparecer las puertas de la pared. Es el momento en el que el ansiado mar aparece ante los ojos custodiado por el refugio de una gran sala. La expectación prolongada en la intriga contrasta con la intensidad e instantaneidad de este momento. La condición salvaje del lugar ha sido domesticada a través de la arquitectura como si un nuevo paisaje hubiera sido construido gracias a ella. La *catharsis* prefigurada en la trama corresponde con la oportunidad de habitar la bondad de un tiempo nuevo cerca de la naturaleza; *mythos*, ciertamente, de un tiempo en el que descubrir paisajes de placer y ocio debió resultar muy moderno y significativo al habitante de recién pasada la segunda mitad del siglo xx. Ver Figs. [246], [247] y [248].

Figs. [246], [247] y [248]. De izquierda a derecha, dos fotografías del interior de la casa tomadas por Oriol Maspons y fotografía del entorno existente tomada durante el proceso de obra.



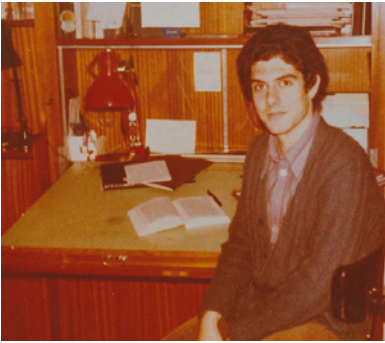


Fig. [249]. Arriba, fotografía de Enric Miralles en casa de sus padres en el primer año de carrera.

Fig. [250]. Abajo, Rafael Moneo en 1986, en la II Semana Cultural de la ETSAB, enseñando los principios tipológicos de la obra de Alvar Aalto. Cuando llegó a Barcelona en la primavera de 1971, la Facultad de Arquitectura estaba cerrada por las revueltas estudiantiles que enfrentaban los últimos coletazos del franquismo. Durante el curso 73-74, Moneo proporcionó a sus alumnos un profundo conocimiento de la obra de Le Corbusier tomando el libro *Le Corbusier: Obra Completa* como libro de lectura obligatoria. En 1992, después de visitar en la India la obra de Khan y Le Corbusier, Miralles compró «El Archivo Le Corbusier» mostrando su continuo interés por el maestro suizo.

Dos limitaciones por lo menos cabe advertir, planteando la posible existencia de ciertas dosis de continuidad en algunos arquitectos contemporáneos en cuanto a la posibilidad de poder compartir hoy la misma actitud poética frente al paisaje que sostuvieron algunos de los célebres arquitectos modernos aquí estudiados. En primer lugar, bien distintos cabe advertir que fueron los *mythos* que tuvieron que ser considerados en la frontera del fin del pasado siglo. En segundo lugar, bien distintas cabe percibir que son las estructuras inteligibles que, de algún modo, permiten identificar someramente a Enric Miralles con Carme Pinós o a Rafael Aranda, a Carme Pigem y a Ramón Vilalta con unos lenguajes, motivos y responsabilidades específicos, en relación a las acciones que se imitan en la prefiguración de la trama que como defiende esta tesis desarrollan los proyectos del Parc Cementiri Nou d'Igualada y el Parc de Pedra Tosca, respectivamente.

Enric Miralles Moya (Sant Feliu de Codines 1955-Barcelona 2000) y Carme Pinós i Desplat (Barcelona 1954), ambos autores del Parc Cementiri Nou d'Igualada, igual que Coderch y Bonet también estudiaron arquitectura en la ETSAB, aunque lo hicieron entre 1972 y 1978. Ver Fig. [249].

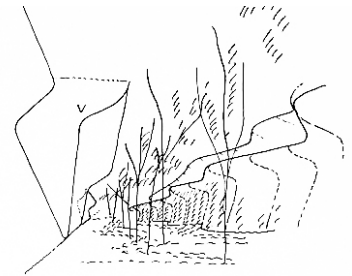
Ahora bien, esta fue una década bien distinta a la que vivieron Coderch y Bonet en la ETSAB. Hubo, por ejemplo, una más amplia coincidencia de grandes profesores como lo fueron Albert Viaplana (1933-2014), Manuel de Solà-Morales (1939-2012) o Rafael Moneo (1937-), quien relevó a Federico Correa. También las aulas pudieron inundarse de más amplios debates nacionales e internacionales sobre la profesión. En esta dirección, véase, por ejemplo, la dilatada discusión entre los defensores del idealismo (Tous i Fargas) frente a los valedores del realismo (Oriol Bohigas) o revívese, por ejemplo, la polémica discusión que Robert Venturi en 1972 sostuvo traducida al castellano con Charles Jencks interrogándose sobre cómo restaurar el sentido de la modernidad sin caer ni en graves olvidos ni en fáciles mimetismos. Ahora bien, también hubo acalorados enfrentamientos políticos, que impidieron una vida académica exenta de revueltas estudiantiles; coincidiendo con la llegada de la democracia después de 40 años de dictadura, fácilmente puede imaginarse el ambiente de finales de los años setenta. A su vez, algunos viejos modelos industriales basados únicamente en el consumo de materias primas hasta su agotamiento también empezaban entonces a alertar en crisis, como la que protagonizó el petróleo, de la necesidad de profundos cambios sociales.

Una intensa etapa de estudiante en la que es sabida la afinidad que tuvieron Miralles y Pinós por las clases magistrales de composición que solía dictar Moneo teniendo entre otros como gran eje a la figura de Le Corbusier; maestro que ciertamente interesó a Miralles durante toda su carrera (ver Fig. [250]). Miralles apreció en Moneo esa forma humanista de hacer sentir la arquitectura, alejada por supuesto de lo estrictamente cartesiano. Sin duda, un incesante interés por la dimensión social en la arquitectura en la que Moneo situaba el interés de lo

colectivo en el centro del proceso creativo, buscando en viejos ensayos posibles nuevas respuestas a los entonces intereses contemporáneos. En este sentido, pueden recordarse las clases magistrales sobre Heinrich Tessenow, Mies van der Rohe, Frank Lloyd Wright, Alvar Aalto, John Hejduk, Charles Francis Voysey, Romaldo Giurgola, Gerrit Rietveld, Louis Kahn, Richard Meier, Léon Krier o Aldo Rossi, base crítica de su proyecto docente.

También quedó Miralles fascinado por la obra de Andrea Palladio en su visita como estudiante a Venecia en 1977 con motivo de un seminario del arquitecto italiano, y por el trabajo de Michelangelo Buonarroti en los distintos paseos que realizó por Italia a lo largo de su vida. De la misma manera que Coderch miró a Italia en los años cincuenta, Miralles se interesó por aquella visión de la arquitectura entendida sobre todo como un lugar de encuentro, donde particularmente se reproducen un conjunto de acontecimientos propios de la escena colectiva.

Ciertamente, una arquitectura del pasado de la que bien Miralles supo descifrar detrás de sus pliegues y de sus aparentemente innecesarias complicaciones, un interés por captar el movimiento, una inclinación por superponer el tiempo y un aliciente por enlazar diferentes tramas proyectuales en las que, conservando los valores inherentes de los extremos, parecía posible presentar el pasado, como en los pliegues-predicados de Leibniz, como parte de cualquier variación contemporánea. Ver Figs. [251], [252], [253] y [254].



Figs. [251], [252], [253] y [254]. A la izquierda, el Teatro Olímpico en Vicenza de Palladio (1580), fragmento de la Piedad de Miguel Ángel (1498-1499) y San Carlo alle Quattro fontane de Borromini (1599-1677); y, arriba, croquis del Parc Cementiri Nou d'Igualada. El dinamismo, la extensión y la teatralidad que se exhiben en la obra de Miralles tienen mucho que ver con el interés por el movimiento y la superposición de planos y volúmenes que consiguen las «complejidades» ópticas del Barroco, y poco que ver con la estética de lo complicado, gratuito y banal.

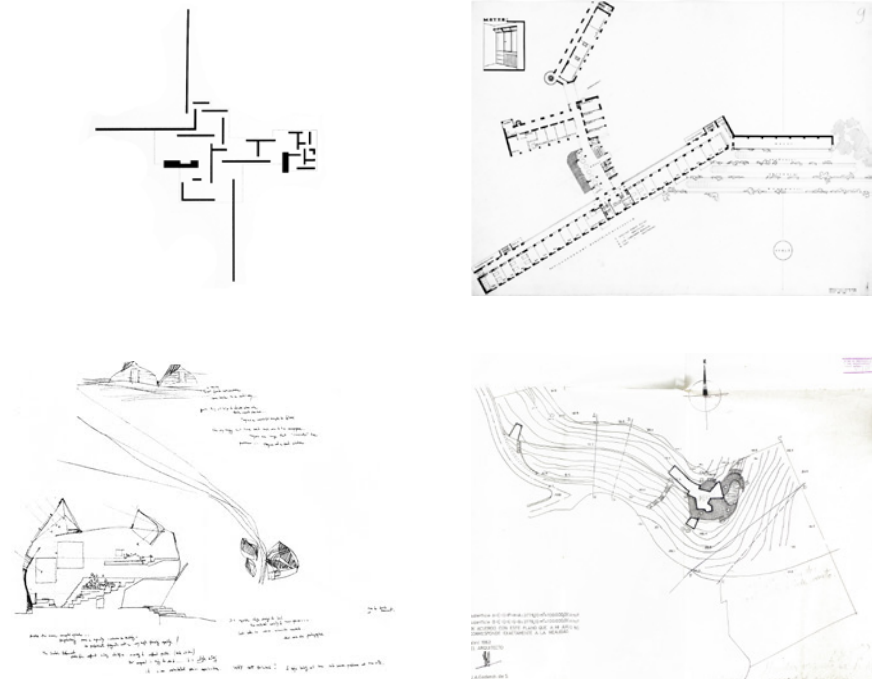
Nota [04]. En 1979 Miralles se inscribe en dos cursos de doctorado «F. L. Wright» que impartió J. M. Sostres y «Texto y discurso de las vanguardias» a cargo de H. Piñón. En 1982 se matricula de dos cursos más: «Historia de la arquitectura catalana desde el Renacimiento hasta la actualidad» y «Los primeros modernos». Miralles, aunque pronto creó un universo propio, siempre estuvo muy ligado al entorno de la ETSAB. Como estudiante, en 1973 empezó a colaborar en el estudio Viaplana-Piñón, siendo un colaborador destacado en 1978 hasta 1983 que es cuando abandonó el estudio. Nada más finalizar la carrera, se reincorporó a la ETSAB como docente hasta 1999.

Tampoco cabe olvidar de Italia, las clases que recibió de Manfredo Taffuri durante el seminario de Andrea Palladio. Ciertamente, pudo afianzar del maestro italiano un compromiso con la historia, vista esta más como un tiempo que cabe formular que como un periodo que simplemente debe heredarse en la espera. De la misma manera, de Italia también cabe recordar su primer encuentro con Alison y Peter Smithson, ambos miembros del mismo *Team X* (1953-1981) del que participó Coderch en 1959 presentando su proyecto Torre Valentina. A ellos cabe atribuirles las ideas de relacionar la arquitectura con el tejido sociocultural del que participa, el interés por huir de cualquier forma que no resulte de la atención prestada a la construcción, a las personas y a los lugares de los que la arquitectura forma parte y la renuncia a la idea de una ciudad medida, completa y acabada que no asuma su necesaria predisposición al cambio. Ver Figs. [255], [256] y [257] y Documento [DO-a01].

Abonados los derechos del título en 1978, Miralles en 1979 se incorporó a la ETSAB como profesor asociado. Inició entonces su curso de doctorado (ver Nota [04]) poniendo en valor las influencias interdisciplinares que existen en la arquitectura en su lectura de 1988. No es banal citar aquí la tesis de Miralles. Gracias a ella obtuvo una beca de investigación por la que Miralles y Pinós pudieron hacer una permanencia relevante en EE UU. Allí pudieron descubrir el Land Art de Richard Long, James Turrell y Robert Smithson, pero sobre todo,

Figs. [255], [256] y [257]. Arriba de izquierda a derecha, planta de emplazamiento del Brick Country House de Mies (1932) y planta de emplazamiento del Sanatorio de Paimio (1929-1932); y, debajo a la izquierda, croquis del Parlamento de Edimburgo de Miralles-Tagliabue (1999-2004). Hacer que la arquitectura no quede presa de sus propios límites, que la forma sea una conclusión necesaria más que un objetivo predeterminado o que la intervención arquitectónica se conciba como algo inconcluso, será obsesiones en todos los proyectos de la obra de Miralles.

Documento [DO-a01]. Abajo a la derecha, planta de emplazamiento de la Casa Ugalde hallada en el Archivo Coderch.



compartieron momentos con ilustres académicos como es el caso de Leonardo Benévolo, y por supuesto estudiaron valiosas obras como las de F. L. Wright, George Howe o Louis Khan. Ver Figs. [258], [259], [260] y [261].

Pronto entendieron Miralles y Pinós que también era necesario buscar fuera de la escuela una complementaria educación para formarse como arquitectos en sus primeros años de estudios. Pinós, por su parte, mientras estudiaba y ayudaba por mandato paterno a dirigir la finca agrícola que tenía en Balaguer su madre, encontró en el profesor Lluís Nadal, detalle y rigor. Pudo ver en él, también, aquella manera de crear espacios a partir de reflexionar cómo era necesario vivirlos tan característica de su devoción por Alvar Aalto. Ahora bien, ella siempre explica que en realidad su interés era el de salir corriendo del despacho de Nadal, para



Figs. [258], [259], [260] y [261]. De izquierda a derecha y de arriba abajo, Escuela de Hunstanton de P. y A. Smithson (1951-1954), Parc Cementiri Nou d'Igualada, Convento Sainte Marie de la Tourette de Le Corbusier (1957-1960), y el Instituto Salk de Estudios Biológicos de Louis Kahn (1959-1965). Nótese por ejemplo la influencia del brutalismo norteamericano y europeo en la obra de Miralles-Pinós representado por los Smithson en Europa y por Khan en EE UU. No faltan alusiones al *beton brut* de Le Corbusier.



acabar las últimas horas del día escuchando a Albert Viaplana; despacho donde Miralles se había incorporado como estudiante en 1973 y donde estaría hasta 1985.

Entre 1974 y 1981, Viaplana y Piñón se despojaron de excesos como los que todavía exhibía la casa Jiménez de Parga. Sobrevivían entonces de las dotaciones de los concursos que ganaban. Fue en esta época cuando el despacho empezó a destacar mostrando un dibujo con un único valor de línea (ver Nota [05]) capaz de exhibir una acentuada voluntad por encontrar la justa medida de los elementos a utilizar. Una manera de entender el proyecto próxima a Peter Eisenman y

Nota [05]. Enric Miralles reivindicó como aportación personal la realización de una serie de dibujos sintéticos tan característicos de esta segunda época del despacho de Viaplana-Piñón. Cuando Miralles dejó de colaborar en el despacho, como castigo al desplante, se destruyeron y redibujaron todos sus dibujos sin hacerle mención en ninguna publicación. Estos dibujos tendrían continuidad en el despacho con Carme Pinós.

John Hedjuk; quien además concentraba el esfuerzo en descubrir la arquitectura que en realidad había depositada en cada lugar. Ver Fig. [262].

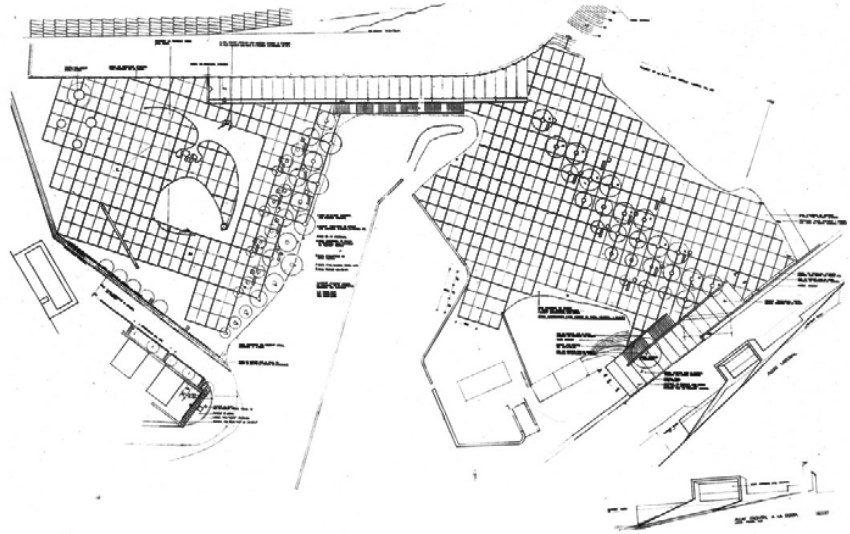
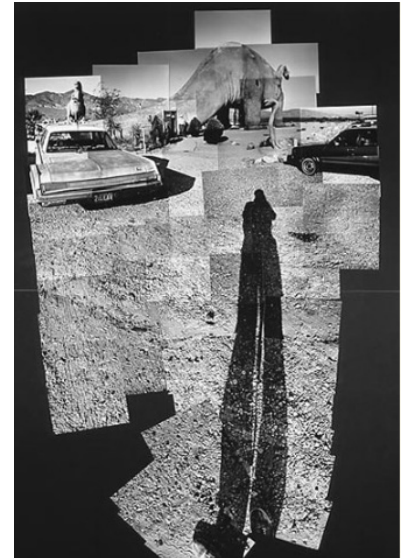
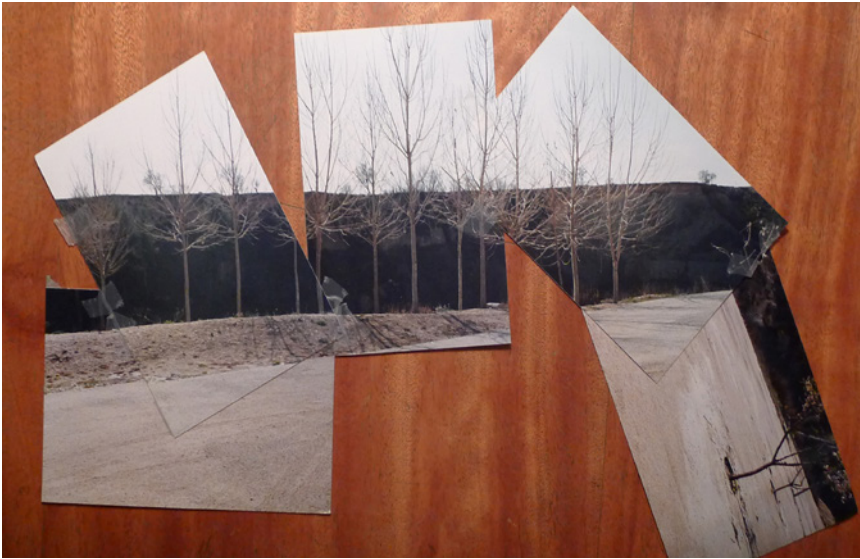


Fig. [262]. Ampliación del Cementiri de Sant Pere en Badalona, de Viaplana-Piñón (1984). Es notorio como, rehuyendo de lo gratuito, Viaplana-Piñón, igual que Bonet y Coderch, acudían a una lectura de la profesión abierta a distintos movimientos artísticos. Aquí, por ejemplo, véase el contorno de un cuadro de Miró escalado a las dimensiones del lugar después de un importante trabajo de topografía y adaptación al terreno.

La estética del dibujo fragmentado, a veces dislocado y con apariencia caótica, muchas veces hace vincular la arquitectura de Viaplana-Piñón y posteriormente la de Miralles-Pinós con una idea de desconstruccionismo en el que la forma parece que tan solo sigue a la fantasía. Enric, por lo contrario, igual que Viaplana-Piñón, para nada aceptaba la espontaneidad de la línea y menos aún ver asociada su arquitectura de parecidos formales al constructivismo ruso a esta reducida traducción a la arquitectura del pensamiento derridiano. La línea en estos tandems de arquitectos fácilmente puede adivinarse guiada vigilando su relación con el conjunto, y si por algo es posible hablar de deconstrucción en estas arquitecturas únicamente lo es por la incansable voluntad que se exhibe por descomponer los estratos profundos de la realidad en la que si algo se pretende es encontrar en sus variaciones nuevas lecturas posibles. Qué decir por ejemplo al respecto sobre las variaciones de los retratos de Giacometti o sobre los famosos recortes fotográficos de Miralles y de la tan característica superposición de David Hockney; instantes de tiempos distintos que se superponen tratando de descubrir en distintos puntos de vista —en sus inflexiones— lo verdaderamente complejo y esencial de la realidad. Ver Figs. [263] y [264].

Sin haber abandonado el despacho de Viaplana-Piñón, en 1983 Miralles y Pinós, justo después del éxito de la Plaça dels Països Catalans (1981-1983) —éxito como modelo de recuperación y protección de los espacios públicos en la ciudad

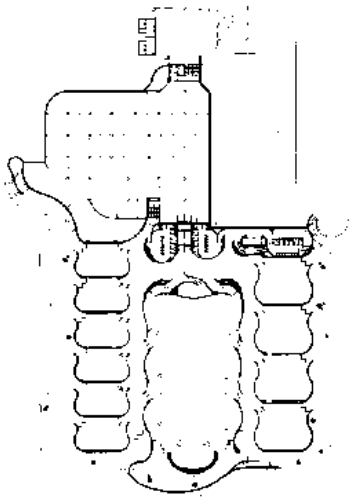
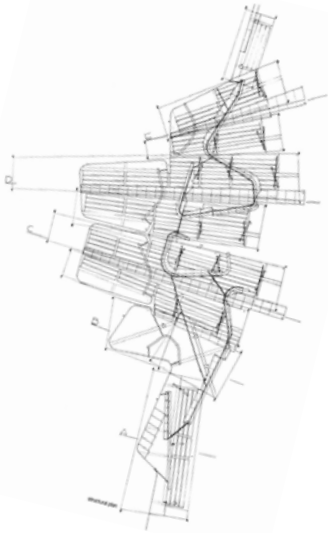


de Barcelona en los años ochenta—, iniciaron su propia aventura iniciando también una época de concursos. Primero fue el concurso para el Ayuntamiento de Alcañiz (1983), luego el del Cementerio de Aranda de Duero (1983) y el mismo año el Parc Cementiri Nou d'Igualada. Después hubo el concurso de Alghemesí (1984) y tras resultar ganadores del Parc Cementiri Nou d'Igualada en 1985, Miralles fue expulsado del despacho de Viaplana-Piñón emprendiendo así la aventura en solitario junto con Pinós. Ver Documento [DO-c11].

Figs. [263] y [264]. A la izquierda, montaje fotográfico del aparcamiento del Parc Cementiri Nou d'Igualada realizado por Miralles, y a la derecha, montaje fotográfico Prehistoric Museum Near Palm Springs (1982) realizado por David Hockney.



Documento [DO-c11]. Plano original presentado al concurso del Cementerio de Aranda de Duero (1983). Esta propuesta, que no resultó ganadora, muy probablemente animó a presentar la propuesta para el PCNI con muy poco tiempo de margen, pues Miralles y Pinós con este proyecto ya conocían lo que era enfrentarse a un cementerio. Nótese la correspondencia del dibujo empleada con el trabajo de Viaplana-Piñón.



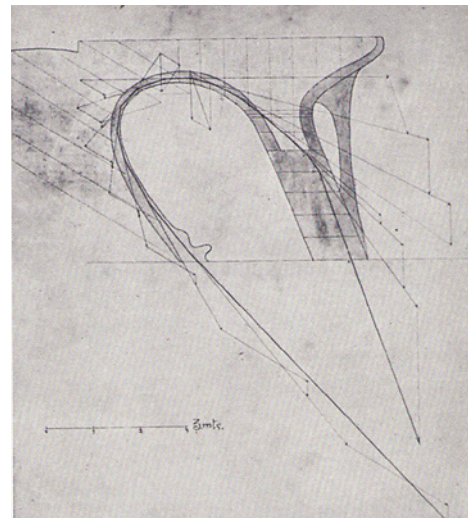
Figs. [265] y [266]. Arriba, planta del proyecto Tir amb arc de Miralles-Pinós (1989-1992), y abajo, planta de la ampliación de la ETSA de Gaudí de Coderch (1985).

Figs. [267] y [268]. A la izquierda, nichos en obra en el Parc Cementiri Nou d'Igualada, y a la derecha, sección de la jardinera del Park Güell de Gaudí.

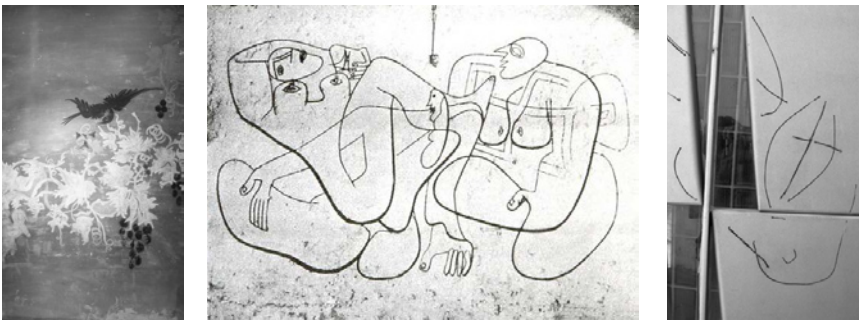
Ahora bien, en este breve acercamiento al universo creativo que permite aproximarse someramente a las estructuras inteligibles del mundo de la acción que contribuyeron a tramar el proyecto del Parc Cementiri Nou d'Igualada, no puede faltar mencionar aquí el conocido interés que Miralles-Pinós tenían en general por la obra de sus cercanos Gaudí, Jujol o Coderch. Asimismo, lo recuerdan algunos de sus primeros colaboradores explicando cómo las tareas del despacho eran mezcladas habitualmente con visitas a las obras de algunos de estos arquitectos locales (ver Anexos/C.- Entrevistas/Eva Prats).

Tampoco el fácil posible advertimiento en Miralles-Pinós de una cierta sensibilidad compartida, en cuanto a una arquitectura que reaccionaba de un modo parecido ante un mismo clima, topografía y tradición específicos, debe reducir estas posibles conexiones a una posible y simple limitación regionalista en estos arquitectos contemporáneos. Nada más lejos de este habitual planteamiento, si en algo atraían Gaudí, Jujol o Coderch a Miralles-Pinós era sobre todo por la capacidad inventiva que demostraban tener estos arquitectos a la hora de explorar las complejas trazas culturales y los profundos estratos de la historia con un rigor constructivo y vanguardismo excepcionales. Ver Figs. [265] y [266].

Ciertamente, Miralles-Pinós encontraron, en algunas de las referencias descritas, algunas de las respuestas necesarias para hacer frente a aquellos apriorismos formales que habían empezado a extenderse de forma gratuita a partir de los años sesenta en la península. Un tiempo en el que los resquicios entre la ciudad y la naturaleza habían empezado a generar espacios intermedios para el paisaje, como ese que tan bien aprovechó Gaudí para el Park Güell (ver Figs. [267] y [268]) aunque fuera bajo circunstancias bien distintas a los problemas que tuvieron que empezar a resolverse a partir de la segunda mitad del siglo xx.



Época en la que un paisaje social estaba naciendo como resultado de encajar un mosaico compuesto de preexistencias que, aún sin uso, trataban de sobrevivir de un inmediato pasado en el que consumir territorio había sido moderno. Lapso en definitiva en el que algunos arquitectos, como Miralles-Pinós, planteaban ya precisamente restaurar aquella concepción clásica de la arquitectura moderna que insistía en la idealización de los programas sociales. Qué mejor ejemplo podían tener aquí sino el de Jujol, el arquitecto tarraconense que creaba sobre lo ya existente transformándolo por completo para conseguir conectar la arquitectura con un paisaje sociotemporal circundante. Ver Figs. [269], [270] y [271].



Figs. [269], [270] y [271]. De izquierda a derecha, grabados de Jujol en Vistabella (1923), grabados de Le Corbusier en la casa E.1027 de Eileen Gray en Cap Martin (1938), y grabados de Miralles en el Parc Cementiri Nou d'Igualada (1985-1996).

Con ciertas dosis de continuidad a lo comentado anteriormente, Ramón Vilalta Pujol (Vic, 1960), Rafael Aranda Quiles (Olot, 1961) y Carme Pigem Barceló (Olot, 1962) —RCR arquitectes—, autores del Parc de Pedra Tosca, obtuvieron el título de arquitecto en 1987, en la entonces prácticamente recién fundada Escuela Técnica Superior de Arquitectura del Vallès. Ya desde sus inicios este centro docente destacaba por su especial atención a los aspectos paisajísticos de la arquitectura. De hecho, bajo su mandato, son fácilmente visibles la continuidad de los valores de una tradición constructiva que desde muchos años atrás venía apostando por: un racionalismo en la implantación de la estructura, una gran elegancia en los detalles y una especial sensibilidad por la topografía y el emplazamiento. Ver Figs. [272] y [273].



Figs. [272] y [273]. De izquierda a derecha, se muestran los proyectos del Jardín Botánico de Carlos Ferrater, Bet Figueras y José Luis Canosa (1995-1999), y la escalera mecánica de Toledo «La Granja» de Elías Torres y Martínez Lapeña (2000). Elías Torres y Martínez Lapeña fueron, entre muchos otros, profesores de Vilalta, Aranda y Pigem en los años ochenta.



Figs. [274] a [278]. A la derecha y de arriba abajo, óleo sobre tabla de Joaquim Vayreda realizado sobre 1887-1890, y acuarela de Rubió i Tudurí titulada *Grup de Cinocèfals* realizada entre 1920-1930. Arriba, acuarelas sobre el Parc de Pedra Tosca de RCR arquitectes realizadas durante la prefiguración del proyecto del PPT. Fácilmente puede adivinarse un hilo de continuidad entre los primeros encuadres *plein air* de la Escuela Paisajística de Vayreda, las acuarelas de Rubió i Tudurí en sus exploraciones africanas y las acuarelas de los RCR arquitectes; todos sistemas para prefigurar la realidad de manera que sea posible captar la esencia del elemento que primero se observa y luego se proyecta.

El interés por el paisaje, en todo caso, no era algo que a los RCR les hubiera venido de nuevo. Vilalta entre 1973-1976 y Pigem entre 1977-1979 ya habían realizado sus cursos en la extraordinaria Escuela de Bellas Artes de Olot, que había sido el centro neurálgico del arte catalán en el siglo XIX y que fue reconocida gracias a Joaquim Vayreda como la *Barbizon* de Catalunya (ver capítulo 3/b.- El nacimiento de un interés paisajístico en Catalunya). Ver Figs. [274], [275], [276], [277] y [278].



Tampoco quedaron aquí las primeras aproximaciones al paisaje en los RCR. Vilalta, por ejemplo, hizo su posgrado entre 1987-1989 en el Máster de Arquitectura del Paisaje que Manuel Ribas Piera había fundado en 1984, finalizó sus cursos de doctorado de Arquitectura del paisaje entre 1988-1990 e impartió docencia entre 1989-2016 como profesor de Urbanismo y de Arquitectura del paisaje en la ETSAB. Pigem, por su parte, impartió docencia entre 1992-2005 en la ETSAB como profesora de proyectos y en la ETSAB como profesora de Arquitectura del paisaje. Finalizados los estudios, y sin pasar por otros estudios de arquitectura como sí hicieron Miralles-Pinós, pronto valoraron volver cerca de su conocida tierra natal. En 1988 se establecieron en Olot bajo el nombre de RCR arquitectes. En 1989 fueron nombrados asesores del Parque Natural de Interés Nacional de la Zona Volcànica de La Garrotxa. Ver Figs. [279], [280] y [281].



Figs. [279], [280] y [281]. A la izquierda, unos jóvenes Vilalta, Aranda y Pigem compartiendo su tiempo con amigos y familiares en su tierra natal. En el centro, una de las diversas publicaciones en las que durante años los miembros de RCR estudiaron el territorio y la arquitectura de La Garrotxa mostrando su interés por la misma. A la derecha, vista aérea del área volcánica de La Garrotxa.

En 1991, empezaron una serie de intervenciones locales. En ellas pusieron en valor un interés paisajístico existente que pronto permitiría reconocer un quehacer arquitectónico muy característico, en el que, huyendo de cualquier figuración territorial directa que pudiera hacer caer en fáciles mimetismos, la topografía, el reconocimiento del límite o la repetición rítmica —elementos prestados del territorio— serían recursos habituales. Ver Figs. [282], [283] y [184].



Figs. [282], [283] y [184]. De arriba abajo, Pabellón de Acceso a la Fageda d'en Jordà (1993-1994) y Pabellón de Baño Tussols-Basil (1995-1998); y, a la izquierda, Estadio de Atletismo Tussols-Basil (1991-2001). Todas obras construidas en Olot.

Ahora bien, interés por una tierra natal que alejado de toda limitación provincialiana nunca quedó reñido por la voluntad de alcanzar un conocimiento más amplio. Así, por ejemplo, aprovecharon Vilalta, Aranda y Pigem la invitación «Una estancia en Tokio» de IC Works Company para indagar en los años noventa sobre la arquitectura japonesa y los orígenes modernos. Ver Figs. [284] y [285].

Figs. [284] y [285]. Imágenes de Vilalta, Aranda y Pigem en Japón. La sucesión del espacio que existe entre el exterior y el interior de la arquitectura japonesa es algo que RCR recuerda habitualmente de su viaje.



De igual modo, también aprovecharon el viaje que realizaron en la misma época a EE UU para apreciar allí aquella sensación de clasicismo combinado con cierto primitivismo heredado de las cuales elementales de F. L. Wright, Mies van de Rohe o Louis Khan, entre tantos arquitectos de la modernidad que apreciaron en sus inicios. Ver Figs. [286], [287] y [288].



Figs. [286], [287] y [288]. De izquierda a derecha, se muestra el templo de Katsura, el Unity Temple de Wright (1905-1908) y una de las primeras obras de RCR, el Pabellón de Invitados Can Cardenal (1991-1992).

Y en esta misma dirección, también como Coderch, Bonet, Miralles y Pinós, tuvieron devoción por el arte en general comprendiendo la arquitectura desde un punto de vista multidisciplinar. Fácilmente, así, podrá advertirse cómo algunas obras de RCR se nutren de las composiciones abstractas de Picasso, Rothko o

Soulages, o de las esculturas de Chillida, Oteiza o Judd. Ver Figs. [289], [290], [291] y [292].

Ahora bien, un conjunto de referencias provenientes del arte abstracto, que no deben hacer olvidar sus conexiones con el arte del medievo. Véase así, por ejemplo, la abadía de Silvacane —la más antigua abadía cisterciense de Provenza— y ese mundo de espacios diversos, construidos con un solo material al que —como Rothko, Oteiza o Judd— tantas veces recurre RCR (ver Figs. [293] y [294]). En realidad, se trata de un conjunto de obras que a través de un mínimo y medido gesto persiguen sustentar el principal argumento de un proyecto. Ahora bien, todas expresan una singularidad que de forma inevitable alude al Land Art, y sobre todo, a ese interés por introducir a un visitante en un paisaje que es capaz de revelar su significado gracias a una sigilosa intervención del hombre. Ver Figs. [295], [296] y [185].

Praxis contemporánea por excelencia por la que se piensa que es posible reconocer un tiempo nuevo en nuestros medios, pues esa misma experiencia que puede avivar el arte en un lugar determinado para revelar su profundo sentido, es precisamente la que se piensa que continúa hoy contribuyendo en la arquitectura a poner en evidencia el significado que actualmente sostienen nuestros paisajes. Un significado que ya no es posible encontrar cerca de una materia prima que espera ser consumida como hasta hace poco estaba sucediendo. Al contrario, el paisaje hoy solo puede pensarse como un elemento que necesita restaurarse/reactivarse en tanto fuente de historias compartidas; en tanto base de nuevos espacios de colectividad.

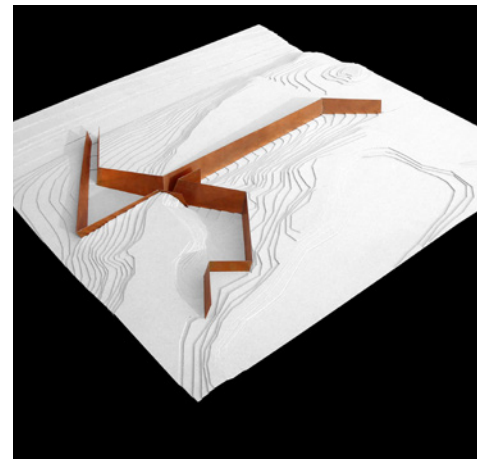
Una lectura del paisaje que nos brinda precisamente aquí la oportunidad de seguir profundizando en la precomprensión que presumiblemente inaugura la *mimesis* en la trama arquitectónica que Miralles-Pinós y Vilalta, Pigem y Aranda formularon en la obras del Parc Cementiri Nou d'Igualada y del Parc de Pedra Tosca. De hecho, en base a esta nueva comprensión del paisaje y analizando cómo los arquitectos nos introducen en el drama que sus obras tramán, fácilmente será posible observar este trasfondo de nueva legibilidad colectiva que establece una compleja dialéctica a través de la experiencia del tiempo que tanto reclama hoy la comprensión de nuestros medios. Es decir, los recursos simbólicos y el carácter temporal de la acción de la que forman parte los nuevos *mythos* que de forma consciente o inconsciente imitaron Miralles-Pinós y Vilalta, Pigem y Aranda formulando sus respectivos proyectos.



Figs. [289], [290], [291] y [292]. De arriba abajo, *Untitled* de Donald Judd (1988), *Untitled* de Mark Rothko (1960), Casa Fuele (1997-2001), y Casa M-Lidia (2000-2002) de RCR arquitectes.

Figs. [293] y [294]. A la derecha, Abadía de Silvacana (s. XII), y a su derecha, Bodegas Bell-Lloc (2003-2017).

Figs. [295], [296] y [185]. Abajo de izquierda a derecha, *Rift 1* de Michael Heizer (1968), *Shift* de Richard Serra (1970-1972), y maqueta del Parc de Pedra Tosca de RCR (1997).



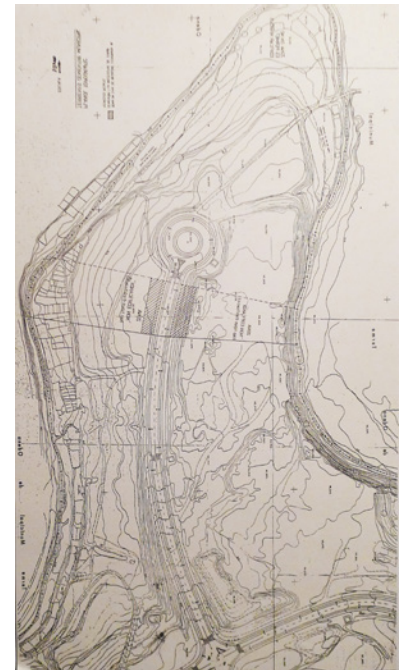
Véase, al respecto, cómo Miralles y Pinós nos introducen en el drama que presenta el proyecto del Parc Cementiri Nou d'Igualada:

Observando la posición del antiguo camposanto igualadino respecto de su centro, se hace evidente que la ciudad ya llevaba años queriendo apartar de la vida corriente los problemas de higiene y los misterios sin resolver que la muerte siempre esconde. De hecho, la ubicación escogida para el nuevo PCNI prolongaba, si cabe más, aquellos cortejos fúnebres que se iniciaban por costumbre en las habituales parroquias de los familiares difuntos y concluían en sepultura al final de la Avenida Pau Casals, coincidiendo con las afueras de la urbe. Ver Dibujo [c02].

Las parcelas alejadas 2 km del centro de Igualada, ubicadas entre el final del Polígono Industrial Les Comes y una cañada con un riachuelo en su base (ver Documento [DO-c12]), no hicieron abandonar a Miralles-Pinós la intención de querer explicar la muerte como algo que en realidad cabe entender muy próximo a lo que sucede en la vida cotidiana.



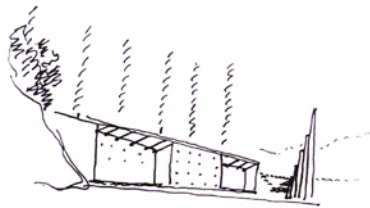
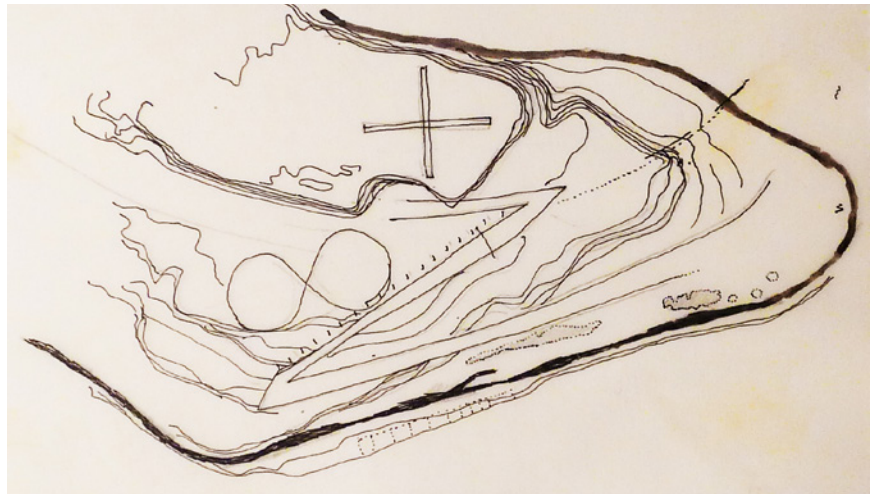
Dibujos [c02]. Fragmento del dibujo [c02]. Plano de emplazamiento del Parc Cementiri Nou d'Igualada simulado proyectado en 1929. Dibujo del autor de la tesis.



Documento [DO-c12]. Plano topográfico de la parcela donde se ubica el Parc Cementiri Nou d'Igualada entregado en las bases del concurso. En el mismo se señalan zonas no edificables y zonas donde cabe resolver el giro de transportes pesados.

Pronto en realidad, los arquitectos redescubrieron en un paisaje residual de no evidente alto valor geológico un espacio capaz de explicar el drama de la muerte. Para ello, los arquitectos pensaron en los desniveles, depresiones y constantes temporales y particulares de la parcela proponiendo un camino en forma de «Z» cuyo desarrollo fue ligado a la manera habitual de acceder a un relieve preexistente. El camino supuso una fractura en la tierra. En ambos lados del sugerido surco se propuso «enterrar» las futuras sepulturas del camposanto. Ver Documento [DO-c13].

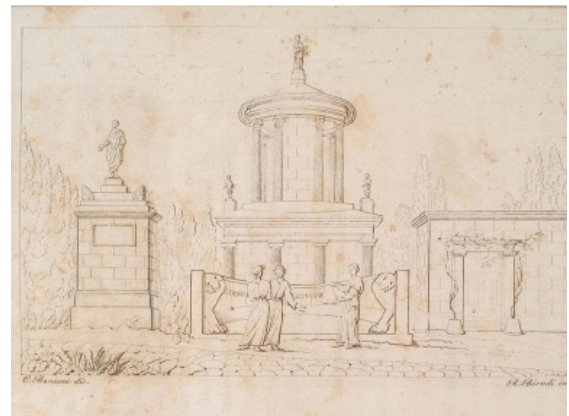
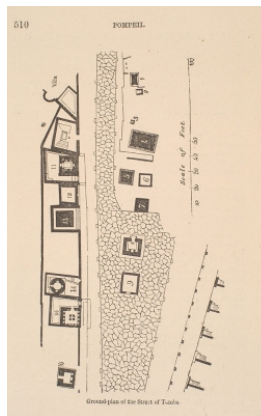
Documento [DO-c13]. Croquis inicial de la primera propuesta para el concurso del Parc Cementiri Nou d'Igualada.



5 PRIMERA TUMBA EN EL CAMINO

Documento [DO-c02]. Bocetos presentados al concurso del Parc Cementiri Nou d'Igualada en los que puede leerse la frase «primeras tumbas en el camino».

Figs. [297] y [298]. Planta y perspectiva de la Calle de los Sepulcros de Pompeya mostrando una escena cotidiana de la urbe.



En la simple experiencia de recorrer el paisaje donde se ubica el cementerio propuesto, fácilmente puede adivinarse el significado que la arquitectura aquí desea explicar; el paso de la vida a la muerte y de la muerte a la vida.

Accediendo al recinto, y dejando atrás las visuales del entorno industrial del cual cualquier visitante parte, aparece una loma marcada por un conjunto de anillos concéntricos de hormigón que inscribe en el terreno el símbolo del infinito recordando la Colina de la Memoria del Cementerio de Asplund. Al fondo, un poso de fondos marinos formado por margas azules y grises se anuncia transmitiendo la idea de haber colonizado una arquitectura que poco a poco irá haciéndose presente en la visita. En una posición intermedia, puede localizarse un gran surco inmerso en el paisaje. Como en la colina de Asplund, no parece fácil distinguir aquí el principio y el final de lo proyectado. La distinción entre naturaleza y arteificio, aunque posteriormente será resuelta, por ahora ha sido complicada de forma consciente. La sensación es que los arquitectos han construido una paradoja espacial que sirve para anunciar el drama que a continuación va a desarrollarse. Ver Figs. [299] y [300] y Documento [DO-c14].

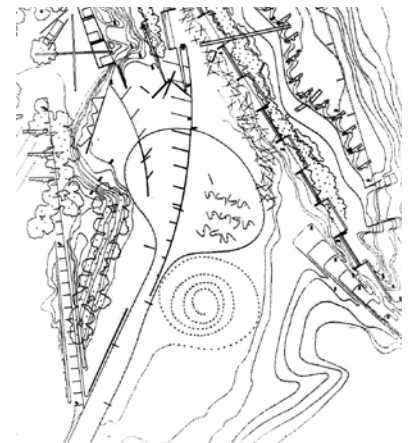
Avanzando el paso, se supera la colina llegando a la plaza principal de acceso (ver Documento [DO-c03]). Aquí, el camino principal se bifurca. En uno de los posibles senderos, unas grandes cruces de hierro custodian una rampa con taludes en ambos lados. De forma aleatoria —aunque solo en apariencia—, se incorporan al surco unos troncos incrustados en el pavimento mientras unos pequeños árboles anuncian la intención de rellenar el vacío que ha sido creado minuciosamente. Desde esta posición es fácil advertir la proximidad de un pequeño arroyo ubicado bajo el valle. El hallazgo no se convierte en algo superfluo para la trama arquitectónica. Las analogías utilizadas por los arquitectos consiguen que, lo que hasta hacía poco tan solo era un sutil corte integrado en una topografía existente,



Figs. [299] y [300]. De arriba abajo, fotografía del autor de la colina del Parc Cementiri Nou d'Igualada y fotografía de R. Smithson trazando el camino en Spiral Jetty.

Documento [DO-c03]. A la derecha, fragmento del emplazamiento dibujado en 1987 por Miralles-Pinós.

Documento [DO-c14]. A la izquierda, croquis de acceso al recinto dibujado por Miralles-Pinós en 1985.





Figs. [301] y [302]. En el centro, fotografía de Giovanni Zanzi tomada durante la obra del Parc Cementiri Nou d'Igualada y a la derecha, fotografía del autor con la obra finalizada.

Documento [DO-c02]. Arriba, bocetos presentados al concurso del Parc Cementiri Nou d'Igualada en los que puede leerse la frase «Entrada al templo/Acceso a los enterramientos».



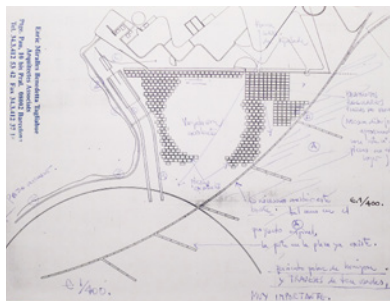
se presente ahora como un verosímil río del propio lugar que parece haber sido congelado. Ver Figs. [301] y [302] y Documento [DO-c02].

En realidad, el tiempo de todo el camposanto es el que parece haber sido detenido por un instante, consiguiendo la acción que el visitante cobre protagonismo, pues ante él se crea una nueva posibilidad de ser (reconocer en un paisaje el camino de la vida y la muerte) ante la experiencia de haber sido (vida como principio y fin inevitables).

Ahora bien, Miralles-Pinós, a partir de aquí, no fuerzan a nadie a recorrer la obra proyectada en un sentido concreto. Más bien componen una trama en la que si existe una ceremonia con previsión de un cierto orden —un doble orden en realidad, veremos— es porque también existe el interés de que la trama contenga una carga dramática suficiente como para que cualquier público pueda reconocer el ser en el mundo del que participa; la realidad colectiva que existe en el lugar donde se desarrolla el drama.

En esta dirección, en la misma plaza principal de acceso, un único edificio cerrado se presenta como alternativa a la rampa. Está previsto que delante llegue el coche fúnebre con los restos mortales. La idea es que aquí se descargue el féretro utilizando una mesa compuesta por una losa de mármol con una rueda parecida a la de una bicicleta. Una vez el cuerpo sea descargado, en el suelo se prevé instalar un pavimento compuesto por losas de hormigón sin junta, para que pueda circular el artefacto previsto con la caja mortuoria. Ver Documento [DO-c15].

El edificio no es más, pero tampoco nada menos, que el logro de un desplazamiento de tierras protegido con una cubierta ajardinada. El interior contiene una capilla prevista para que los visitantes puedan celebrar la ceremonia del entierro de sus familiares. La construcción es realmente austera, realizada íntegramente en hormigón y con un único motivo decorativo: una lograda luz teatral que



Documento [DO-c15]. Anotaciones de Enric en 1985 detallando el pavimento de acceso al edificio de servicios y capilla. En realidad, tanto la mesa como el pavimento proyectados fueron sustituidos. La mesa finalmente fue construida mediante una estructura de hierro que monta sobre un eje dos pequeños neumáticos. Las losas fueron eliminadas del proyecto para evitar desafortunados tropiezos.

tanto recuerda a la del convento de La Tourette. Ver Fig. [303] y Documento [DO-c02].



En el interior de la capilla el proyecto prevé que los familiares celebren el acto litúrgico despidiendo a su difunto. Está previsto que el coche espere fuera a que finalice la ceremonia y una vez finalice esta, el fêretro vuelva al vehículo. Aprovechando la quietud del surco, que hábilmente ha sido congelado tanto física como metafóricamente, el proyecto plantea que el vehículo descienda hasta alcanzar una plaza enterrada rodeada de nichos —algunos incluso amenazando con la puerta medio abierta— donde muchos troncos se acumulan en el suelo como esperando un turno amenazante. Ver Documentos [DO-c02] y [DO-c16].

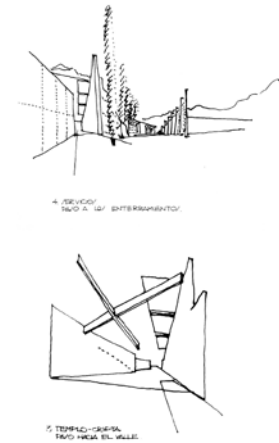
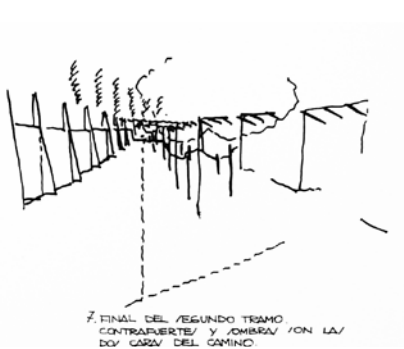


Fig. [303]. A la izquierda, fotografía del autor del interior de la capilla. Fotografía actual.

Documento [DO-c02]. Arriba, bocetos presentados al concurso del Parc Cementiri Nou d'Igualada en los que pueden leerse las frases «Templo-Cripta. Paso hacia el valle» (abajo) y «Paso a los enterramientos» (arriba).

Documento [DO-c02]. A la izquierda, bocetos presentados al concurso del Parc Cementiri Nou d'Igualada en los que puede leerse la frase «Segundo tramo. Contrafuerte. Las dos caras del camino».

Documento [DO-c16]. A la derecha, dibujo de la plaza elipsoidal con la posición de los nichos, los troncos y los árboles.

Mientras, atravesando primero la capilla y luego las tumbas, se espera que los familiares desciendan por otro camino que les permitirá tomar consciencia de la proximidad de la muerte. Al llegar al final del valle, su ser querido, que habrá sido transportado con un vehículo, estará esperando allí recibir su última despedida. Ver Anexos/C.- Entrevistas/Carme Pinós y Fig. [304].



Fig. [304]. Fotografías tomadas por Benedetta Tagliabue en 1992 en las que puede apreciarse el descenso entre los nichos.

Es el momento en el que Miralles-Pinós nos harán revivir el Libro VI de la *Eneida* como fundamento esencial de este poema-proyecto-de-arquitectura:

Si recordamos el canto de Virgilio, Eneas en este capítulo ha pedido a Sibila — quien guarda las lindes del Averno— visitar la mansión de los muertos para ver por última vez a su padre, Anquises. Eneas y Sibila emprenden su viaje llegando a la barca de Caronte, quien debe pasarles a la orilla opuesta. En el texto, la barca empieza a llenarse de agua, amenazando un posible hundimiento, aunque consigue alcanzar el extremo opuesto. Eneas y Sibila no tardan en encontrar a Anquises, quien no duda en mostrarles otros seres que como él han de subir aún a la vida. Ver Figs. [305] y [306].

Fig. [305]. Arriba a la izquierda, fotografía de la obra *Dissipate* de Michael Heizer realizada en 1968. Fácilmente podrán establecerse relaciones entre el Land Art y la obra de Miralles-Pinós, aunque el uso de materiales considerados «pobres» también denota las influencias del Arte Povera y de la voluntad de provocar una reflexión entre la materialidad y el objeto artístico.





Fig. [306]. Al lado de Heizer, fotografías tomadas por Giovanni Zanzi durante la obra del Parc Cementiti. Puede apreciarse como Miralles-Pinós representan la posible tensión de la barca de Caronte, tumbando los muros que dan acceso a la plaza, ubicando lápidas abiertas en la misma y dejando un aspecto bruto en los elementos de acabado acechando en todo momento al visitante.

Eneas y Sibila no tardan en abandonar los infiernos por la puerta de marfil. «Fácil es descender al Averno, porque día y noche está abierta la puerta del negro Plutón. Pero es penoso esfuerzo y muy dura prueba, volver sobre los pasos y otra vez remontarse a la luz de la vida» (Virgilio, 1978:125). Ver Fig. [307].



Fig. [307]. Fotografías de Hisao Suzuki en las que puede apreciarse lo tortuoso que puede llegar a ser volver sobre los mismos pasos una vez el cuerpo difunto ha sido enterrado. No solo pesa la carga emocional del instante que puede estar viviéndose, sino también la inclinación de las escaleras que empujan hacia los nichos —la muerte—, la propia pendiente del ascenso y el largo camino de retorno.

Superado el obstáculo, «Ven de pronto ante sí una risueña llanura que forman deliciosas praderas y rumorosos bosques, residencia sin duda de los seres felices... Allí es el aire puro y cristalino, y se halla todo envuelto en una suave luz de púrpura» (Virgilio, 1978:138). Ver Fig. [308] y [309].



Fig. [308]. De izquierda a derecha, fotografías del autor mostrando la secuencia de retorno ascensional volviendo a pasar a través de los nichos, de la capilla y finalmente ascendiendo por una sobredimensionada escalera que conduce al actualmente frondoso jardín de la cubierta.

Fig. [309]. Fotografía actual de los jardines ubicados en la cubierta de la capilla, obra reciente de Carme Pinós y del paisajista Albert Bestard. Puede observarse, como complemento del actual crematorio, la creación de una atmósfera de bosque mediterráneo en los estadios jóvenes de sucesión ecológica con arbolado autóctono, y masas de aromáticas y matas mediterráneas, que a excepción de los nuevos senderos construidos no dista en exceso de la propuesta original de jardinería propuesta en el ejecutivo por Miralles-Pinós en 1987. Ver Documento [DO-c09].

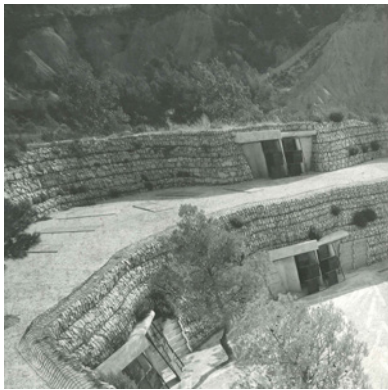


Fig. [310]. Fotografía de Duccio Malagamba. Puede observarse como distintos elementos del paisaje componen la arquitectura en un ejercicio de integración total que, en todo caso, no confunde naturaleza y artificio.

A pesar de que el Parc Cementiri Nou d'Igualada es de naturaleza laica —así lo constata la propia voz del autor (ver Anexos/C.- Entrevistas/Carme Pinós)—, podrán encontrarse multitud de capítulos —historias encajadas unas dentro de otras— en los que fácilmente podrá advertirse una invitación a descubrir el significado de toda una liturgia/arquitectura. Esta, de forma más o menos velada, toma presencia en formas, materias y recorridos que el proyecto ofrece al visitante y poco a poco va desvelándose a medida que el paisaje va ordenando sus preexistencias y mostrando su morfología y compleja temporalidad. A medida que poca evidencia queda de aquel lugar que equivocada y lamentablemente una vez fue simplemente considerado residual. En la medida que Miralles-Pinós supieron inaugurar a través de la *mimesis* una trama arquitectónica capaz de atender los nuevos *mythos* que sostiene hoy el paisaje. Ver Fig. [310].

Una misma lectura del paisaje a la luz de sus nuevos *mythos* contemporáneos, presumiblemente, también inaugura la *mimesis* en la trama arquitectónica que Vilalta, Pigem y Aranda formularon en la obra del Parc de Pedra Tosca:

Entre los años sesenta y ochenta, de forma generalizada, fueron abandonadas las longevas «artigues» que habían sido cultivadas tras la erupción volcánica del Puig Jordà dejando sin valor el trabajo de unos campesinos que durante más de un siglo apartaron piedras y construyeron cientos de caminos, muros y cabañas para poder subsistir en una pequeña porción del Bosc de Tosca. A finales del siglo xx, el Ayuntamiento de Les Preses pensó que era necesario revertir esta situación. Intentando responder a las nuevas demandas sociales del entorno, no hubiera sido un brillante pensamiento conformarse con la idea de plantear un ejercicio de jardinería aunque este hubiera sido llevado a cabo por un conjunto de grandes especialistas en la materia. Tampoco hubiera sido suficiente empresa conformarse con la propuesta de un mero museo al aire libre esperando que este pudiera llenarse de visitas algunos fines de semana.

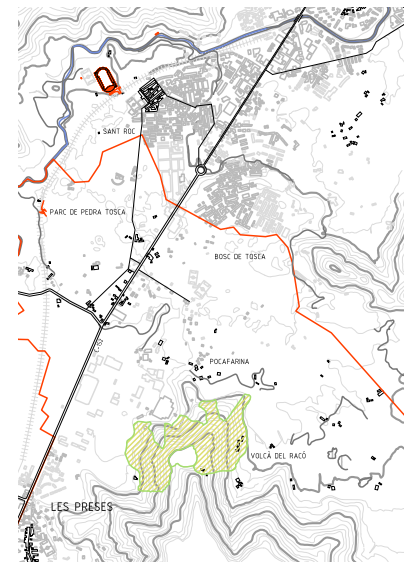
El equipo de RCR pronto comprendió que en el PPT era necesario generar una actuación que permitiera reconocer en este paisaje eminentemente cultural, la posibilidad de una nueva forma de habitar atenta al clima, a las preexistencias sociofísicas y a las necesidades actuales del tiempo de sus habitantes. En realidad, una idea muy próxima a los espacios de intercambio social de sus olotinas construcciones colindantes como la Pista de Atletismo de Olot (1991-2000), el Pabellón del Baño Tussol-Basil (1995-1998) o el Equipamiento del Estadio (2009-2011). Ver Dibujo [d03].

En la recepción del PPT, junto al antiguo apeadero de Codella, una especie de umbral entre el mundo interior y exterior del Parc fue propuesto con la idea de predisponer inicialmente a cualquier visitante a tomar contacto con la especificidad de Bosc de Tosca (ver Figs. [311], [312] y [313]):

«[...] Cuando tuvimos que plantearnos cómo mover a la gente para decirles: ¡Atención, que estáis entrando en un lugar especial!, simplemente pensamos en cómo crear una artiga, ahora [...]».

Ver Anexos/C.- Entrevistas/Rafael Aranda

De forma consciente, la entrada es propuesta como un elemento de un cierto grueso. La intención es la de dilatar el paso, de manera que el tiempo de acceso también se prolongue pensando que así el trayecto permitirá reconocer simultáneamente varios escenarios a la vez: la geología volcánica del emplazamiento, la tectónica valiosa del lugar y el laborioso origen laberíntico construido de la mano del hombre. Todo lo que en realidad escondía este abandonado paraje. Ver Figs. [314] y [315].



Dibujo [d03]. Fragmento del dibujo [d03]. Plano de emplazamiento del Parc de Pedra Tosca dibujado en 2016. Dibujo del autor de la tesis.

Fig. [311] y [312]. Secuencia de entrada y vacío creado que introduce desde el apeadero de Codella al interior del PPT. Fotografías de H. Suzuki.



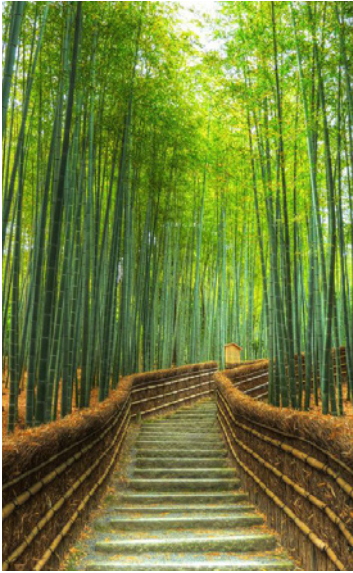
Fig. [313]. Fotografías de la cubierta del equipamiento del Estadio de Atletismo (2009-2011). Fotografías de Landezine.



Figs. [314] y [315]. De izquierda a derecha, correspondencias entre la maqueta del PPT de dimensiones 75 x 76 x 10 cm y un río de lava. Hay una clara alusión al contexto del emplazamiento traducido en figuras abstractas que reiteradamente invitan a reflexionar sobre un paisaje que se presenta como posible constructor de una arquitectura-historia-poema realmente velado.



La propuesta de RCR también parece haber sido impregnada aquí de aquellos senderos de piedra, cambios de ejes y sinuosos ritmos que, como en el Bosque de Bambú del Monte Arashiyama de Kioto, posibilitan un avance intrigante en el cual el paisaje parece custodiar el significado de un conjunto de valiosas historias. Ver Figs. [316], [317] y [318].



Un recorrido de aproximación ceremoniosa en el que poco a poco la distinción entre naturaleza y arteficio, sin llegar a confundirse, empieza a complicarse. Las distintas realidades permanecen cada una en su sitio, pero el arteficio parece naturalizarse y la naturaleza artificializarse; doble gesto magistral en el que cabe apreciar hasta qué punto se evita caer en fáciles mimetismos, pues para nada aquí ha sido necesario copiar las formas de la naturaleza para conseguir tales efectos. Sencillamente, el proyecto ha sido fundamentado en lo concreto del habitar del entorno, de su geografía y de su historia y así lo advierte la intervención en sus primeros plafones informativos: «restaurar como posibilidad de redescubrir viejas historias, entendidas como base de colectivos usos futuros».

Una escena inicial que también puede entenderse a través del Templo de Agua de Tadao Ando en Tsuna y ese sendero de arena blanca que invita misteriosamente a adentrarse entre dos muros que sumergen al visitante al interior de una sala principal. Ahora bien, si en el templo es la destinada al *Hompujuki*, en el Parc de Pedra Tosca es la que se reconoce paradójicamente como una nueva de las viejas artigas preexistentes. Ver Figs. [319], [320] y [321].

Figs. [316], [317] y [318]. De izquierda a derecha, bosque de bambú en Kioto, PPT y Pabellones Les Cols de RCR (2002-2005).

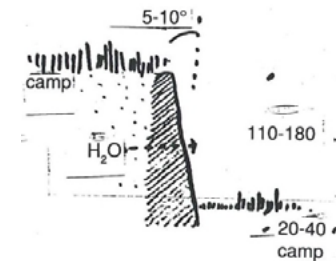
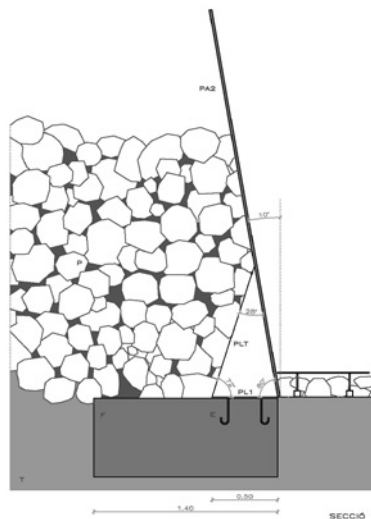
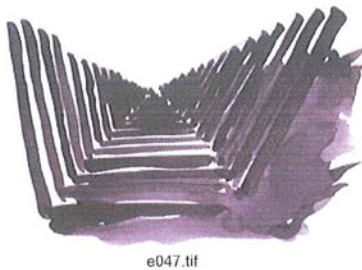


Figs. [319], [320] y [321]. De derecha a izquierda, la artiga que propone RCR en el PPT, el muro introductorio del PPT y el Templo del Agua de Tadao Ando construido en 1991. RCR parece heredar el mismo recurso introductorio, ceremonioso y poético de la arquitectura japonesa.

Documento [DO-d16]. A la izquierda, croquis original de la primera escena del PPT.

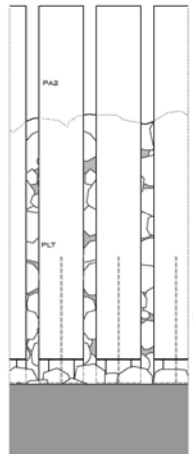
Documento [DO-d10]. En el centro, plano de detalle de los muros propuestos por RCR en el PPT.

Fig. [322]. A la derecha, sección constructiva de los muros preexistentes en el PPT. Nótese la morfología intencionadamente parecida que existe entre los muros propuestos y los preexistentes.



Una vez el umbral inicial ha sido superado, la trama del proyecto se desarrolla en una suma de caminos, barracas y muros construidos con piedra seca que parten y culminan a raíz de este primer pasaje. El uso de una geometría aristada con materiales que, como el acero autopatinable, parecen provenir del mismo núcleo de la tierra, invitan a pensar en el origen volcánico del lugar. La disposición secuencial, rítmica y acumulativa genera un lenguaje reconocible por el visitante conocedor de este territorio. Las estrechas láminas inclinadas entre 5 y 10 grados, dispuestas cada diez centímetros acumulando casi 3 metros de altura, abren paso mientras un fácil recuerdo de la sección constructiva de los viejos muros de piedra seca del entorno aparece en este segundo pasaje. Ver Documentos [DO-d10] y [DO-d16] y Fig. [322].

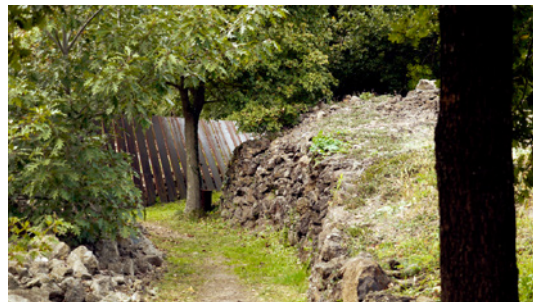
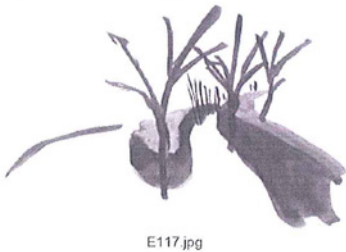
La acción imitada permite ver, tras los perfiles, un mar de piedras y escorias de diferentes magnitudes acumuladas y contenidas por gravedad. La posibilidad de establecer diferencias a través de la analogía y la semejanza pronto activa el factor sorpresa del descubrimiento en el visitante. Un muro drenante, sin existencia de argamasas, convierte el proyecto en una suerte de mecanismo que restaura, con austeridad material y economía de medios, la propia disposición ataluzada de las piedras en los muros utilizadas en los límites de las parcelas que fácilmente pueden encontrarse en el interior del Parc. Parece que de nuevo, el hombre ha acumulado piedras que se encontraban en el bosque. ¿Podría ser ahora con la voluntad de encontrar un sentido social novedoso poniendo en evidencia el sentido productivo de la *mimesis*? Ver Figs. [323] y [324] y Documento [DO-d10].



Figs. [323] y [324]. De izquierda a derecha, gaviones en el Parc Cementiri Nou d'Igualada y muros en el Parc de Pedra Tosca. La inexistencia de argamasas en los muros de piedra seca, siendo una condición singular de los muros preexistentes del PPT, es algo que además provoca una reflexión entre objeto y sujeto que recuerda mucho las estrategias recurrentes del Arte Povera compartidas por RCR y Miralles-Pinós en distintos proyectos. El sujeto, al advertir que el objeto tanto es como no es —en este caso preexistente—, advierte una paradoja que siendo no fortuita le alerta hacia el reconocimiento de la trama que el proyecto sostiene.

Documento [DO-d10]. A la derecha, croquis original de la primera escena del PPT.

Superada la escena introductoria, la forma quebrada de las líneas de acero se contraponen a las corpulentas masas rocosas permitiendo establecer «nuevos claros» en actos intermedios que nos conducen hacia el interior de antiguos escenarios de vida. Ver Documento [DO-d17] y Fig. [325].



Documento [DO-d17]. A la izquierda, croquis original del final de la primera escena del PPT.

Fig. [325]. A la derecha, secuencia en la que la escena introductoria al drama es superada y se accede al interior de dilatadas escenas de vida.



Fig. [326]. Barraca enfrentada a monolito de acero en tanto que sistema de señalización en uno de los claros recuperados del pasado.

En este momento, las operaciones de ir y venir se suceden en el Parc. Puede buscarse resguardo, en las distintas cabañas que fueron construidas en los muros; viejo sistema de protección y lugar de almacenaje de las herramientas utilizadas en los campos de cultivo. Aunque también puede hallarse cobijo en los 26 espacios que se ofrecen al visitante como nuevos escenarios de reflexión. Ver Fig. [326].

En uno de estos 26 espacios, frente a un claro en el bosque —limpio de malezas tras la intervención de RCR— y sobre un suelo tendido artificial, dos volúmenes reposan en pie alterando con delicadeza el escenario inicial: un banco de piedra denominado *Iola* y un monolito de acero en cuyo plano se describe lo particular de cada emplazamiento. Ver Documento [DO-d17] y Fig. [327].

Documento [DO-d17]. Croquis y fotografía de la intervención de limpieza propuesta por RCR en uno de los 26 pasajes del PPT.



Fig. [327]. Fotografía del autor en la que puede apreciarse el tendido de acero soportando los dos volúmenes en un pasaje del PPT denominado *El Tusoll* correspondiente al n.º 2.

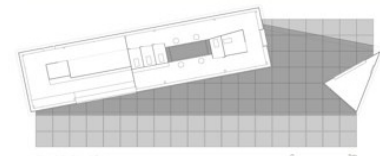


El paisaje en aparente estado virgen —pues en realidad, como fue comentado, fue modificado directamente por el hombre en la Desamortización de Mendizábal a mitad del siglo XVIII— se encuentra con un nuevo orden que revela los avances del presente. Nuevos elementos que tanto permiten reconocer las huellas que dejaron los antepasados como invitan a un público cualquiera a introducirse en un nuevo estado mental, participativo y comprensivo que posibilita cambios de sentido en la interpretación de este espacio.

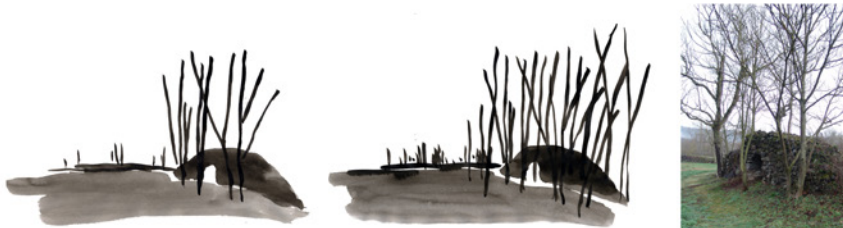
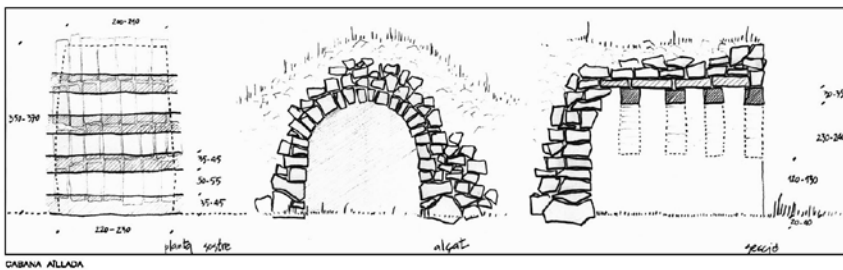
Recordando el precedente Pabellón de Acceso a la Fageda d'en Jordà (1993-1994) (ver Fig. [328]) o el aún más próximo Pabellón 2x1 (1999-2000) (ver Fig. [329]) no faltarán alusiones a la clásica gramática tripartita aprendida por RCR de F. L. Wright y de su Unity Temple, en el que una plataforma prepara el escenario, una zona intermedia se destina a la actividad humana y una cubierta protege en voladizo al hombre de su intemperie.

En la misma dirección que E. G. Asplund en la Casa Stennäs, el suelo artificial propuesto en el PPT se contrapone a las geometrías naturales del contexto en una especie de dislocación que permite encuadrar las vistas (ver Fig. [61]). En la isla de Lisön —emplazamiento de la Casa Stennäs— el hecho sucede frente al archipiélago de Estocolmo. En el escenario 2 del PPT (véase Fig. [327]), el acontecimiento ocurre frente a una pequeña elevación del terreno originada por la actividad volcánica denominada «El Tussol»; suficiente y mínima tensión visual considerada con la que RCR prevé provocar la atención del visitante.

Tampoco es fortuito el monolito de acero. Fácilmente hace pensar en uno de los tres tipos de cabañas que existen en el PPT, la cual es denominada *cabana aïllada*; un hito en el camino que se presenta con independencia de la construcción de los muros. La elección puede parecer que tiene cierto interés por aproximarse a aquel conjunto de figuras primarias que hacen presentes de forma retórica aspectos esenciales de la poética del arte primevo. En realidad, el interés recae en remar en la dirección de conseguir una expectación prolongada en la intriga, que ya pronto contrastará con la instantaneidad del reconocimiento del suceso, como sucede en el «Campo de Relámpagos» que propuso Walter de Maria en 1977. Ver Documentos [DO-d06] y [DO-d17].



Figs. [328], [61] y [329]. De arriba abajo, Pabellón 2x1 (1999-2000), Casa Stennäs (1937) y planta del Pabellón de Acceso a la Fageda d'en Jordà (1993-1994). Viva muestra de cómo una sencilla pero contundente manipulación puede permitir un cambio de sentido en el relato provocando el reconocimiento del argumento.



Documentos [DO-d06] y [DO-d17]. Arriba, esquema dibujado por RCR en el que se describe el sistema constructivo de una cabaña aislada. Debajo, croquis de RCR poniendo en valor una cabaña aislada escondida bajo la maleza y fotografía de la misma.



Figs. [330] y [331]. De arriba a abajo, cávea del teatro Dionisio en Atenas (s. IV a. C.) y gradas en la Pista de Atletismo de RCR (1991-2000).

El banco ciertamente antropomórfico construido con piedra artificial completa la escena. El cambio de material se hace presente irrumpiendo de nuevo el orden equilibrado del paisaje preexistente. La acción sitúa a un observador cualquiera entre dos mundos: el aparentemente natural y el fundamentalmente artificial. Forma y función muestran un equilibrio perfecto facilitando el uso. Con ello se hace presente un fragmento extraído de las gradas de la adyacente Pista de Atletismo que invita a sentarse y observar. Aunque también aparece en escena una sección de una cávea de un teatro griego cualquiera poniendo énfasis en la capacidad del hombre por adaptarse a las preexistencias de tiempos inmemorables. Ver Figs. [330] y [331].

La consecuencia de maximizar la experiencia de este paisaje pronto se hace muy presente. La posibilidad de las lecturas que los visitantes pueden realizar en esta porción del Bosc de Tosca, pronto posibilita crear en un lugar lleno de viejas historias un nuevo paisaje social. Ver Fig. [332] y Documento [DO-d19].

Poco queda hoy de aquel paisaje que a mediados del siglo XX empezó aquí a considerarse residual empenándose en destruir sus valiosos lugares de memoria. Por lo contrario, parece que las diversas iniciativas espontáneas que han ido surgiendo relacionadas fundamentalmente con el ocio, el descanso y la cultura, a raíz de la intervención del equipo RCR, reman en la dirección de comprender fenómenos colectivos mucho más amplios de los que hasta ahora realmente había sido necesario contemplar. Como intentando desvelar el significado de una posible arquitectura sostenible, atenta al clima y a las preexistencias, que sin renunciar al presente, entiende que el paisaje quizá ha hecho un cambio de paradigma donde se hace necesario redescubrir con un enfoque distinto lo que antes fue descubierto, consumido y posteriormente abandonado.

Documento [DO-d19]. Planta y sección de la escena 2 denominada «El Tussol»; dicese de una pequeña elevación originada por la actividad volcánica. Antes, base de plantaciones de interés agrícola. Ahora, lugar de intercambio social.

Fig. [332]. Fotografías donde puede apreciarse como por iniciativa popular van surgiendo nuevas lecturas del lugar que generan nuevas posibilidades de habitar el PPT. Destacan así zonas pensadas para conciertos de música, de narración de cuentos o de divulgación de oficios en peligro de extinción que reinterpretan las escenas centenarias que existen en el interior del PPT.



2. La configuración de la acción como puesta en intriga (*mimesis* II)

El acontecimiento como creación de significado

Se citan algunos fragmentos del proyecto que se consideran elementos que, mediante una confrontación de relatos, ayudan a descubrir el grado de ficción que existe entre el conjunto de variables que componen el edificio proyectado y el conjunto de historias preexistentes que conserva el espacio construido donde se está actuando.

Tal y como fue observado en el apartado B del capítulo 2 de la presente tesis, en el intercambio sociotemporal entre la obra, el autor y un futuro habitante existe un instante llamado *mimesis* II. Es el momento en el que el arquitecto pone en intriga las costumbres, padecimientos y acciones humanas que se imitan en el proyecto-de-arquitectura-poema, teniendo tanto la oportunidad de remontar hacia lo supuesto en la precomprensión inicial de la trama, como la posibilidad de descender hacia un futuro reconocimiento de la misma por parte de la experiencia de un público cualquiera.

Una mediación entre el antes y el después de la trama, en el que la confrontación de relatos en el tiempo aparece como un fructífera empresa entre innovación y sedimentación. A su vez, una suerte de herramienta capaz de transformar en una única totalidad significativa, los distintos acontecimientos que se hacen suceder en el proyecto para dar un sentido nuevo a la acción que se imita, de manera que esta pueda ser leída en un tiempo contemporáneo de forma novedosa.

Un instante, en definitiva, que ciertamente se adentra en el reino de la metáfora y del «como si» (Ricoeur, 1995:130). Ahora bien, este no es un marco próximo a algún intento de encubrir una verdad. Por lo contrario, la metáfora en Aristóteles indica un magnífico camino por el que establecer una relación de semejanza entre cosas distintas, y esto es precisamente lo que la tesis propone para descubrir los límites de la metafórica relación por la que es posible vincular la arquitectura con el paisaje y el paisaje con la arquitectura. Es decir, para observar una arquitectura «como si» fuera paisaje y un paisaje «como si» fuera arquitectura en los cuatro casos de estudio hasta ahora aquí explorados.

Para ello, tres niveles progresivos fundamentales advierte Ricoeur (1995) que deben ser tenidos en cuenta en el tiempo configurativo de la acción. El primero, llamado síntesis temporal de lo heterogéneo, confronta los distintos relatos de la acción. El segundo, nombrado inteligibilidad, persigue la cohesión de cada variable. El tercero, denominado intertextualidad, explora la capacidad de permanencia en el cambio. Afianzados los tres niveles con éxito, el acto de narrar se convierte en el acto de narrar de nuevo.

Por ahora, la tesis aplaza para el último apartado del presente capítulo, el análisis a nivel significativo que puede existir en la metáfora arquitectura-paisaje en tanto acercamiento al descenso hacia un futuro reconocimiento de un público cualquiera. Con ello, la idea es concentrar ahora el esfuerzo en el examen de las conexiones relacionales de la metáfora arquitectura-paisaje que se dan en los cuatro casos aquí objeto de estudio, como aproximación al instante creativo donde se configura la acción en la trama del proyecto de arquitectura.

Después de una breve introducción y una primera aproximación —sobre todo prefigurativa— a la Casa Ugalde, a La Ricarda, al Parc Cementiri Nou d'Igualada y al Parc de Pedra Tosca, dos ideas pueden formularse en relación a la metáfora arquitectura-paisaje. Por un lado, en la metáfora de «la arquitectura como paisaje», puede entenderse un acto fundacional que la arquitectura establece con su anclaje; es decir, una acción en la que la arquitectura alcanza su mayor mérito poniendo en valor los fenómenos físicos y temporales de un lugar para devenir paisaje. Por otro lado, en la metáfora «del paisaje como arquitectura» puede adivinarse que el paisaje resulta ser el conocimiento esencial constitutivo de la arquitectura; es decir, cuando son los fenómenos temporales y físicos de un lugar los elementos que construyen la arquitectura. Ahora bien, ante estas posibles definiciones, con matices y en un reducido acto de simplificación, podría llegar a pensarse que la Casa Ugalde y La Ricarda estuvieran tramando más la metáfora en la que es posible pensar una arquitectura «como si» fuera paisaje, y el Parc Cementiri Nou d'Igualada y el Parc de Pedra Tosca se hallaran tramando más la metáfora por la que es factible hablar de un paisaje «como si» fuera arquitectura. Ver Figs. [129], [152], [191] y [306].

En realidad, como ya fue anunciado en anteriores capítulos, esta tesis defiende que no es posible eliminar uno de los dos lados de la ecuación que compone la metáfora arquitectura-paisaje aquí propuesta, basándose reducidamente en que *a priori* en un proyecto uno de los extremos del dilema pueda mostrarse de manera más o menos evidente. Por lo contrario, se defiende que aunque el modo de relacionar metafóricamente la arquitectura con el paisaje y el paisaje con la arquitectura pueda tener estrategias, medios o relatos e incluso resultados distintos, siempre conviven dos extremos. Por un lado, el que muestra un interés por hacer que la arquitectura alcance su mayor fortuna poniendo en valor los fenómenos físicos y temporales de un lugar para que este devenga paisaje. Por otro lado, el que determina una voluntad por hacer del paisaje un conocimiento esencial constitutivo de la arquitectura.

Tres acciones se formulan para tratar de adivinar la convivencia de los dos extremos de la metáfora arquitectura-paisaje en los casos objeto aquí de estudio. En primer lugar, se propone aislar cada una de las cuatro obras propuestas. En segundo lugar, se plantea poner el acento en algún fragmento que permita descubrir el grado de ficción que existe entre el conjunto de variables que compone el



Figs. [129], [152], [191] y [306]. De arriba abajo y de izquierda a derecha, la Casa Ugalde y La Ricarda; y, el Parc Cementiri Nou d'Igualada y el Parc de Pedra Tosca. A grandes rasgos y comparando dos a dos las cuatro obras anunciadas, bien parece que algunas obras se estén decantando por una de las dos metáforas expuestas obviando aparentemente uno de los dos extremos de la ecuación relacional planteada.

proyecto de arquitectura y el conjunto de tiempos que conserva el lugar donde se interviene. En tercer lugar, se insta a progresar el análisis a través de profundizar en los tres niveles progresivos fundamentales que advierte Ricoeur (1995) en el tiempo configurativo de la acción. Progresando así el análisis fácilmente, además, será posible observar como la reactivación de un tiempo social revelado en un contexto contemporáneo puede formar parte de un proceso inventivo de construcción activa opuesto al carácter pasivo de la noción de copia. Un procedimiento que aleja a las arquitecturas seleccionadas de cualquier tipo de planteamiento cercano a la impostura, al engaño o al decoro (ver capítulo 2/B.- El interés de una poética en la arquitectura/b.2.- Breve revisión de conceptos).

Ahora bien, nótese ya desde un principio como unos mecanismos compartidos parecen subyacer entre las cuatro obras objeto aquí de estudio cuando se interroga sobre su posible proximidad con la idea de una metáfora que recoge tanto una arquitectura como paisaje como un paisaje como arquitectura. Respectivamente, fácilmente podrá adivinarse cómo, por un lado, mediante un proceso de «artificialización de la naturaleza» la arquitectura parece conquistar, descubrir o poner en valor los fenómenos físicos y temporales de un territorio haciendo que estos devengan paisaje. De la misma manera, y de forma simultánea podrá observarse cómo, por otro lado, a través una acción de «naturalización del artificio» el paisaje parece poner en tiempo y lugar a la arquitectura convirtiéndose este en un conocimiento esencial constitutivo.

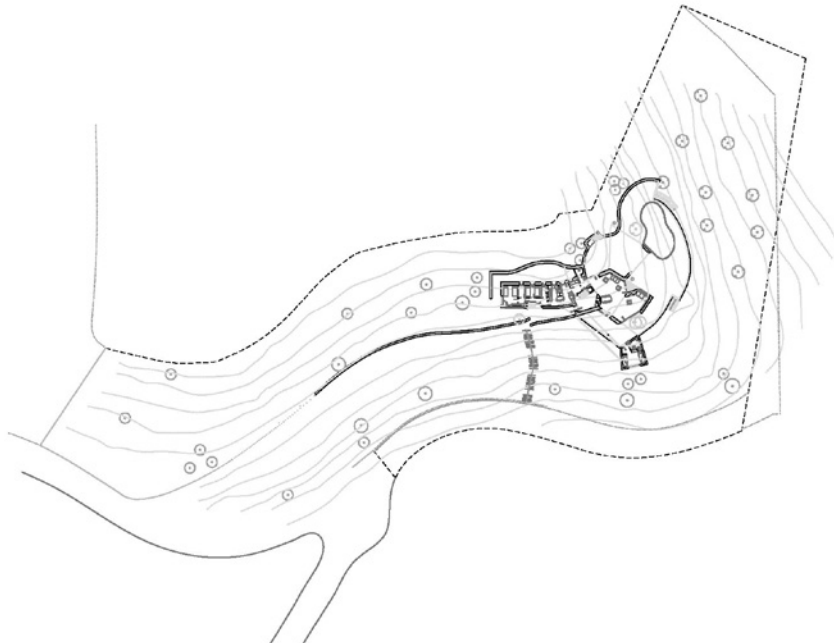
Casa Ugalde (1951-1955)

El fragmento escogido de la Casa Ugalde para analizar las cuestiones aquí anunciadas es el muro de piedra enladrado en blanco que desde el exterior de la parcela guía al visitante hacia un posible resguardo.

Se trata del muro con el que el proyecto prometía separar al visitante unos 70 m del exterior de la parcela al interior de la casa en su acercamiento, y que fue considerablemente reducido durante el proceso de construcción acotando la longitud a unos 40 m. Presumiblemente, la previsión de venta por parte del Sr. Ugalde de las parcelas adyacentes, de donde partía el muro, provocó dicho cambio. Muy probablemente, Valls y Coderch no debieron estar muy conformes con esta pequeña alteración proyectual-constructiva, pues en vida, jamás publicaron la casa con esta definitiva configuración. Ver Dibujo [a03].

Debido al acortamiento, el acercamiento a la casa varía ligeramente. Sin las parcelas adyacentes edificadas, sigue siendo posible acceder a la casa recorriendo los 40 m de muro edificados. Ahora bien, al no haber construido el estacionamiento cubierto que estaba previsto en el proyecto, pondrá al descubierto una alternativa más evidente, aunque no menos intrigante, en cuanto a la posibilidad de acceder a la finca.

Tras ascender la colina, que domina el mar, el campo y Caldetas, un camino conduce el vehículo del visitante a la parte media de la parcela ofreciéndole



Dibujo [a03]. Plano de ubicación de la Casa Ugalde grafiando lo realmente construido. Dibujo del autor de la tesis. Localizable a escala 1:800 en el Anexo/A.- Documentación gráfica.

unos peldaños de piedra integrados en el suelo para salvar el desnivel existente. Superando el declive de unos veinte grados de inclinación, aparece por primera vez la porción de muro que fue realmente construida mostrando inicialmente un aspecto impenetrable. La brecha, de un metro aproximadamente, que existe entre el muro de 40 m que contiene una curva de nivel y el muro de unos 10 m que sobresale de la misma casa es prácticamente imposible de percibir desde esta nueva posición. Este hecho hace necesario el avance para alcanzar el punto de inflexión inesperado que, como ya fue comentado en el apartado anterior de la tesis, participa activamente en la dramatización inicial del proyecto como futura posibilidad de reconocimiento de la trama.

Ahora bien, la intriga generada en la aproximación no solo restaura lo que en la prefiguración inicial del proyecto ya había sido previsto en la acción de transitar el muro de 70 m de longitud. Además, parece querer repetir en una escala menor lo que ya ocurría en una escala mayor. En realidad, aquel templo aislado que disponía encima de una apartada colina, la posibilidad de descubrir un paisaje como nuevo símbolo de salud, ocio y libertad, ahora de cerca y encima de una ligera pendiente, ofrece novedosamente un detalle de la compleja arquitectura que a lo lejos fue inicialmente ofrecida al visitante para su futuro disfrute. Ver Fig. [333] y Documento [DO-a11].

De esta manera, se hace visible la metáfora de una arquitectura como paisaje; la que pone en valor, hace evidente o se enfoca, a descubrir las dimensiones físicas y temporales de un territorio indómito. Metáfora que, en una cierta posición de dominio, muestra como el artificio en conjunto conquista la «naturaleza» añadiéndole una materia transformada por el hombre que dota al lugar de nueva temporalidad. Ver Fig. [128].

Ahora bien, cabe advertir que no solo es en conjunto que se desarrolla la comentada metáfora. Además, son cada uno de los elementos constructivos que componen la casa en particular los mecanismos que contribuyen a construir una única totalidad significativa que dota al espacio construido de un excepcional grado de ficción.



Fig. [333]. Fotografía de Català-Roca, del acceso principal de la casa en 1951.



Documento [DO-a11]. Dibujo original de Valls mostrando la colina que cabe superar para hallar el acceso principal de la casa.



Fig. [128]. Casa Ugalde (1951) dominando Caldetas sobre su colina.

Volvamos de nuevo al muro que separa la casa 40 m del final de la parcela. Se trata de un muro de contención de piedra unido con argamasa acabado con pintura a la cal de color blanco que mide unos 40 cm de ancho. Superados los escalones que nos conducen a la plataforma de acceso, el muro ya no invita tan claramente desde esta posición a adentrarnos a la casa como sugería el proyecto desde el bosque de pinos. Por lo contrario, más bien señala un camino en el que las parcelas vecinas edificadas parece posible adentrarse en el campo una vez nos encontramos bajo el porche en el interior de la casa. Ver Figs. [229] y [130].



Figs. [229] y [130]. A la izquierda, vista del muro dirigiéndose hacia el campo tomada desde la Casa Ugalde en 1951, y a la derecha, vista del muro dirigiéndose a la Casa Ugalde tomada en 1998.

La confrontación con los distintos relatos de la acción pronto se hace presente. El muro hace debatir entre dos realidades distintas en las que existe una cierta relación de semejanza. Por un lado, el recuerdo de los muros de piedra seca propios de los bancales, de las terrazas o de los márgenes del campo próximo se hace presente en un entorno en el que la vegetación, la topografía o la propia materialidad del lugar se presentan como elementos sin domesticar. Por otro lado, el encalado del muro hace imposible pensar en la ausencia aquí de la mano del arquitecto invitando con ello a reflexionar sobre la temporalidad del muro que ante los ojos ahora está presente. Ver Figs. [334] y [335].



Figs. [334] y [335]. A la izquierda, fotografía de un paisaje de Espolla, tomada por Coderch, y a la derecha, fotografía donde pueden apreciarse las características terrazas ataluzadas propias de los campos de cultivo.

El grado de ficción eleva la tensión dramática de este suceso. El muro, como los árboles y la topografía, se muestran «como si» hubieran estado antes que el proyecto. «Como si» Coderch y Valls hubieran decidido tan solo encalar un muro preexistente como una manera de mostrar lo conquistado, lo apropiado o sometido a la artificialidad de su arquitectura. Ahora bien, si se explora realmente la capacidad de permanencia de la acción en el cambio, fácilmente puede apreciarse alguna importante diferencia con los muros preexistentes: la existencia de argamasa delata que fue propuesto y construido por los arquitectos.

De hecho, es precisamente así como se hace simultáneamente visible la metáfora del paisaje como arquitectura. En realidad, el paisaje aquí es el elemento que se convierte en un elemento esencial de la arquitectura a través de «naturalizar» el artificio que es propuesto por los arquitectos. Véase, por ejemplo, el mismo uso de la piedra del lugar para la construcción de un muro que conscientemente imita los adyacentes, u obsérvese cómo la medida alusión a las escaleras integradas en la propia sección de los muros, que facilitan a los campesinos la comunicación entre los distintos niveles de terrazas de sus campos, invade la atmósfera de toda la casa. Incluso analícese cómo la intención de incluir la obra a una topografía, a una vegetación o a los elementos constructivos habituales de una tradición popular mediterránea se incorpora en el proyecto de manera sofisticada. ¿Acaso no existe la intención en todos estos elementos de crear un instante en el que tras una superposición de tiempos exista una nueva posibilidad de ser, gracias al reconocimiento de un antes haber sido? ¿De recrear, desde el pensar de un arquitecto, una vieja conocida forma de construir con una posible nueva experiencia de habitar? ¿De poner en duda una caduca forma de habitar a través de una nueva forma de construir que reflexiona sobre los fundamentos de un paisaje como elementos esenciales de la arquitectura? Ciertamente, los elementos recurridos se parecen, pero en realidad son y responden a tiempos distintos posibilitando la creación de nuevos giros sobre viejas palabras. De algún modo, permitiendo que el acto de narrar se convierta en el acto de narrar de nuevo, formalizando la acción un nuevo tipo de vivienda popular frente al mar; símbolo de salud, ocio y libertad en la segunda década del siglo xx. Ver Figs. [336], [337] y [338].

Figs. [336], [337] y [338]. De izquierda a derecha, escalera de acceso exterior en la Casa Ugalde —junto a la piscina—, escalera interior —también integrada en el muro— dando acceso a la planta superior de la Casa Ugalde, y escalera integrada en el muro ataluzado en un margen de un campo de cultivo.



La Ricarda (1949-1963)

El fragmento escogido de La Ricarda para proseguir con el examen señalado es una plataforma horizontal que eleva la casa sobre la topografía existente, como medida de prevención de las sabidas inundaciones del emplazamiento.

Se trata de una tribuna horizontal de grandes dimensiones construida por un sistema de zapatas, jabalcones y vigas riostras de hormigón armado que sustenta los pilares de la casa. Sobre sus ejes forma un conjunto realmente cuadrículado de módulos de 8,80 m x 8,80 m. Este cubre una superficie aproximada de 8000 m² la cual se rellena de arena y tierra plantándole encima un campo de césped. Ver Figs. [339] y [340] y Documento [DO-b10].

La plataforma aquí señalada, que Bonet inventa para dar continuidad en el exterior a la vida interior que ha sido proyectada, impone con un gesto absolutamente artificial una idea de orden que consigue domesticar la condición salvaje

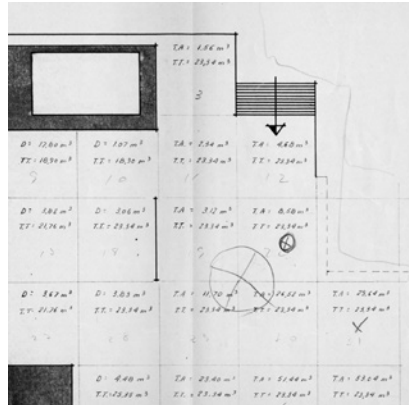
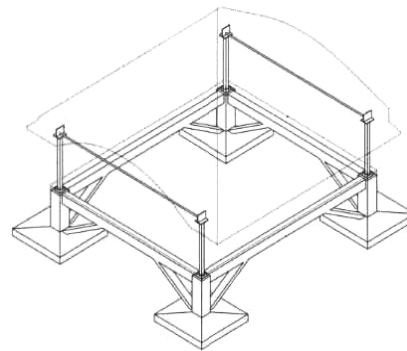
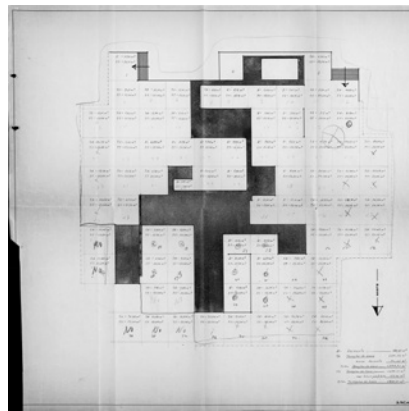
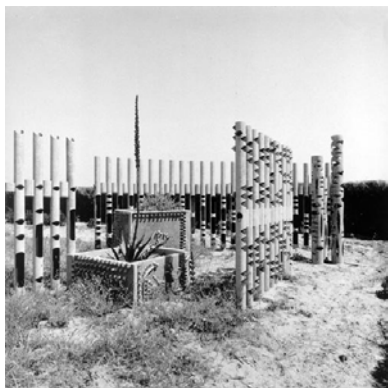


Fig. [339]. Arriba a la izquierda, fotografía en la que aparece el Sr. Gomis junto al sistema que sustenta la casa y la plataforma.

Fig. [340]. Debajo a la izquierda, esquema del sistema constructivo empleado para construir la plataforma sobre la que se eleva la casa.

Documento [DO-b10]. A la derecha, plano de desmonte y terraplenado —original a E 1:200— en el que se señalan 130,65 m³ de desmonte, 1244,91 m³ de terraplenado de arena y 1822,21 m³ de terraplenado de tierra. En el plano se muestra módulo a módulo la cantidad de desmonte o terraplenado necesario a ejecutar.



del lugar. *A priori*, nada tiene que ver la génesis del elemento construido con el frondoso recinto familiar. El contraste que existe es evidente. Por un lado, una maravillosa superficie de césped que siempre es fotografiada con aspecto de recién cortada. Por otro lado, un conjunto de plantas monocárpicas y de dunas golpeadas por el mar que al bajar de la plataforma dan fe de la vigente condición salvaje que existe fuera de los límites de la arquitectura. En esta disparidad, no parece demasiado complicado reconocer la metáfora de una arquitectura como paisaje; aquella que construye paisaje a partir de descubrirlo, conquistarlo o ponerlo en valor. Ver Figs. [341] y [342].



Figs. [341] y [342]. Arriba, fotografías del denominado «Jardí de La Ricarda» tomadas en 1965. Obra de Moisés Villèlia, ubicada entre el mar y la plataforma. A la derecha, fotografías de Arco Ospon del jardín proyectado por Bonet. Las obras de Villèlia en La Ricarda, creadas a través de transformar unos tubos de fibrocemento procedentes de los desechos de la industria, muestran un carácter ciertamente primitivo que como restos de una civilización ausente se contraponen al orden de todo aquello que aquí ha sido domesticado.

Ahora bien, puede notarse que existen diferencias en la manera en que Coderch y Bonet «domesticar» la naturaleza en los respectivos proyectos aquí objeto de estudio. Coderch, por ejemplo, posa con sumo cuidado su artificio sobre una pendiente natural, mientras que Bonet opta por construir su propia pendiente imponiendo un nuevo orden horizontal sobre el relieve existente. Quizá aquí se podría hablar de que existen situaciones en las que la metáfora de la arquitectura como paisaje pueda revelarse más o menos atenta a las circunstancias temporales y físicas del entorno, y que cabe por ello poner en duda la validez de algunas imposiciones al entorno que ignoran sus dimensiones temporales y físicas. Ahora bien, ¿por ello se puede afirmar aquí que Bonet realmente ignoraba las circunstancias sociofísicas existentes del entorno o más bien cabe afirmar que en todo caso las estaba atendiendo?

La tesis defiende que la plataforma que propone Bonet comprende precisamente la naturaleza sociofísica del lugar. Entre otras razones, porque elevando la casa y su terreno colindante se considera que Bonet está previniendo en realidad a los futuros habitantes de los abundantes e históricos problemas de inundación y humedades que conviven en el emplazamiento. Algo que Bonet consigue elevando la casa algo más de un metro en su encuentro con la pendiente del terreno natural que se dirige al mar en el lado sur, y elevando menos de medio metro en el acceso en el lado norte suavizando el resalte mediante una ligera pendiente tal y como sucedía con la primera propuesta presentada por el arquitecto en 1950.

Ahora bien, si Bonet pensó en estas circunstancias particulares del entorno, cabe preguntarse por qué escondió de algún modo el sistema a los ojos de sus habitantes haciendo casi imposible detectar en un primer instante el origen artificial de su plataforma. ¿Por qué, por ejemplo, las alejadas escalinatas que dan acceso desde la casa a la playa uniendo el ser de las dos realidades aquí enfrentadas —la artificial y la natural—, es prácticamente el único elemento que permite descubrir el origen realmente artificial de la plataforma? Ver Figs. [343] y [344].

Si entendemos que el rigor constructivo en Bonet reside en una actitud menos alarmada por la manida «sinceridad constructiva» y más reflexiva con la idea de construir una relación con el lugar a través de la fuerte expresión de sus propios elementos constructivos, se entenderá que aquí el arquitecto no está tanto tratando de ocultar una verdad —pues al final la muestra sin ningún complejo—, sino que más bien pospone la certeza a través de un sutil grado de ficción. Y la intención es muy clara: por un lado, Bonet consigue que tanto la casa como la plataforma sean elementos inseparables de su trama. Pero sobre todo, consigue alargar si cabe más la intriga con la que ha acompañado a sus visitantes a propósito de ofrecerles la oportunidad de habitar la bondad de un tiempo nuevo cerca de la naturaleza. Ahora bien, un tiempo que no se conquista con plenitud conformándose con atravesar el volumen construido a través del atrio y de la sala como ha podido pensarse anteriormente. Por lo contrario, Bonet plantea que dicha coyuntura se conquista cuando se desciende unas escaleras que se sinceran constructivamente con el habitante, pues en ese preciso momento es cuando se consigue que artificio y naturaleza —cada uno en su sitio sin mezclarse— inicien un fructífero diálogo en el que confrontando los distintos relatos de la acción el habitante pueda alcanzar la *catharsis*.

Qué decir de la puesta en intriga como camino hacia la emoción artística y de la visibilidad que cabe advertir que adquiere aquí la metáfora de un paisaje como arquitectura. Pues es «naturalizando» el artificio de la plataforma, esto es, poniéndola en tiempo gracias a hacer del paisaje un conocimiento esencial constitutivo de la arquitectura, que precisamente se consigue representar en el espacio la tensión dramática que existe entre el conjunto de variables que componen el



Figs. [343] y [344]. Arriba, fotografía de Martti Jaatinen en la que puede apreciarse el límite entre la arquitectura y su encuentro con el territorio salvaje. Abajo, fotografía de las escaleras que dan acceso a la playa desde la plataforma, posando entre otros Antonio Bonet, Ricardo Gomis y Joan Miró.

edificio proyectado y el conjunto de historias que conserva el medio donde se interviene.

En esta dirección, nótese por ejemplo la suave rampa con la que Bonet absorbe el casi medio metro que existe entre el atrio principal de la casa y el camino rodado de acceso. ¿Acaso la rampa no crea una transición totalmente imperceptible en la que el visitante sin darse cuenta ha sido situado encima de una plataforma artificial que por sus grandes dimensiones difícilmente podrá adivinar sus límites? Ver Figs. [240].



Figs. [240]. Fotografía de la rampa de acceso al atrio tomada por el autor recientemente. A la derecha, fotografía del atrio tomada por José Hévia en 2009.

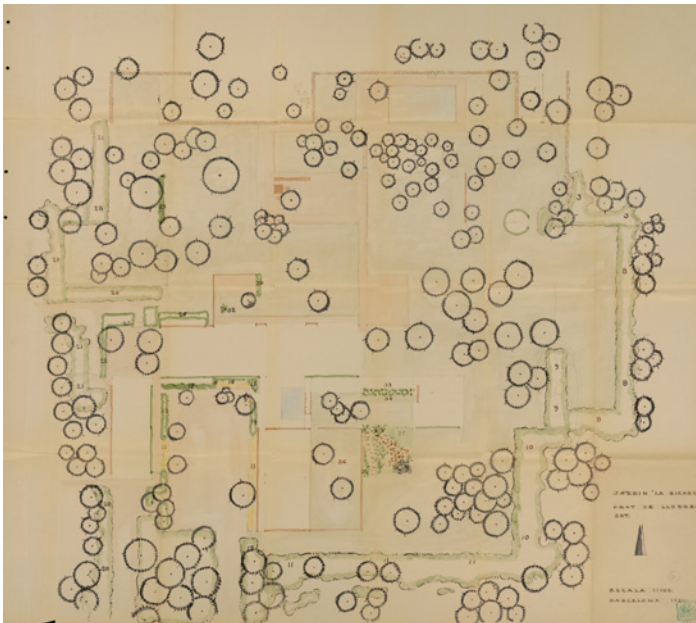


Fig. [345]. Atrio fotografiado desde la cubierta de La Ricarda. Fotografía tomada en 2015 por Adrià Goulà.

O véase el eco de las dunas y los pinos en la cubierta que se extiende en horizontal flotando sobre la plataforma. ¿Acaso la insistencia en la dimensión horizontal del lugar no provoca que los límites verticales desaparezcan haciendo que incluso pierdan su interés? Ver Fig. [345].

A propósito de esto, qué decir de la vegetación preexistente que se conserva sobre la plataforma. ¿Acaso no hay una intención de incorporar en lo proyectado la naturalidad del entorno? ¿Cómo explicar si no la voluntaria invasión de atzavaras en el paso que permite conectar la casa con la habitación de los padres? ¿Cómo

explicar si no la obstinación por revestir con baldosas verdes o marrones vitrificadas algunas paredes de la casa colindantes con los tonos de la vegetación exterior? ¿Acaso no existe una intención de hacer desaparecer el artificio de la plataforma a través de la búsqueda de una coincidencia cromática y de una creación de una suerte de juego de reflejos? Ver Figs. [346] y [347] y Documento [DO-b06].



Figs. [346] y [347]. Arriba a la izquierda, atrio galería cubierta en el paso hacia la habitación de los padres fotografiada por Adrià Goulà. Arriba a la derecha, revestimientos en paredes mediante cerámica vitrificada fotografiados por el autor.

Documento [DO-b06]. Plano de jardinería elaborado en 1961 donde pueden apreciarse los retranqueos y la posición aproximada de la vegetación existente y propuesta. Plano firmado por Narberhaus.

Y qué decir de la urbanización interior de la sala mediante sutiles alfombras verdes. ¿No existe aquí una intención mimética de dar continuidad en el interior a lo que ocurre en un exterior, que siendo inmediatamente artificial, en realidad poco a poco ha cogido la sustancia sociotemporal del emplazamiento persiguiendo la cohesión de cada variable? Ver Figs. [348] y [349].



Figs. [348] y [349]. Arriba, fotografía de las alfombras de «césped» en el interior de la sala. Abajo, fotografía de las «alfombras» de césped en el exterior de la casa. Fotografías de Adrià Goula tomadas en 2015.

Solo los tres requiebros introducidos por Bonet para evitar talar más árboles de lo necesario y las dos grandes escalinatas que dan acceso a la casa desde la playa aparecen revelando el origen constructivo de la plataforma. Ciertamente, no se trata de un descubrimiento brusco, sino más bien de un acto que sucede tras permitir al habitante explorar con la máxima intriga la capacidad de permanencia en el cambio de las variables que participan de la trama. Quizá por ello la casa en realidad puede explicarse, entre muchos otros, como un devenir de espacios en constante transición que sutilmente hace participar a su habitante de la complejidad de un paisaje que poco a poco se va revelando ante sus ojos hasta convertirse en *mythos*; el disfrute que fue deseado por los habitantes de las grandes urbes en la segunda mitad del siglo xx.

Parc Cementiri Nou d'Igualada (1985-1996)

El fragmento escogido del Parc Cementiri Nou d'Igualada para progresar con el estudio apuntado es un surco que fractura la tierra incorporándose a la topografía existente a modo de hendidura.

Se trata de la calle principal del cementerio que desciende desde la cota de acceso hasta una plaza. El recorrido tiene una longitud aproximada de 140 m y aunque llega a tener unos 30 m de ancho, tanto en el acceso al surco como en la plaza se estrecha el paso hasta los 6-7 m de ancho. Unas grandes cruces de hierro custodian el acceso. Las cruces hacen la función de verja y una vez superadas un conjunto de nichos contenidos en unas cajas de hormigón a lado y lado de la hendidura acompañan la bajada. Se suman al tránsito unos árboles que parecen colonizar la herida y unos travesaños de madera que han sido incrustados en el suelo. Al llegar a la plaza, los nichos de hormigón son sustituidos por un muro de piedras atrapado por unas mallas electrosoldadas. La contención integra las entradas de un conjunto de panteones. En el suelo, una serie de tumbas conservan su lápida medio abierta demostrando la presencia de una amenaza.

De lejos, parece que el paisaje fuera en sí la propia arquitectura propuesta. De cerca, parece, sin embargo, que la arquitectura ciertamente hubiera construido el inmediato paisaje. La realidad es que la arquitectura desvela aquí un territorio abandonado —incluso considerado residual— haciéndolo devenir paisaje. A la vez, paradójicamente, es el paisaje el que presta sus dimensiones físicas y temporales a la arquitectura, convirtiéndose en conocimiento esencial constitutivo de una práctica, que aún hoy muestra de forma impávida un excepcional grado de ficción entre el conjunto de variables que compone el proyecto de arquitectura y el conjunto de tiempos que conserva el emplazamiento. Ver Figs. [172] y [350].

Veamos cómo son confrontados los distintos relatos de la acción y cómo se persigue la cohesión de sus variables al explorar su capacidad de permanencia en el cambio.

Miralles y Pinós, en una primera decisión, plantearon rebajar dos metros el suelo por debajo de la cota natural del terreno situando en esta posición el inicio del surco objeto de análisis. La tarea enterró de partida prácticamente la totalidad del proyecto. Como consecuencia, un gran volumen de tierras fue extraído y acumulado en una pequeña colina que tanto recuerda la intervención de Robert Smithson en el desierto de Utah. Ver Figs. [169] y [351].

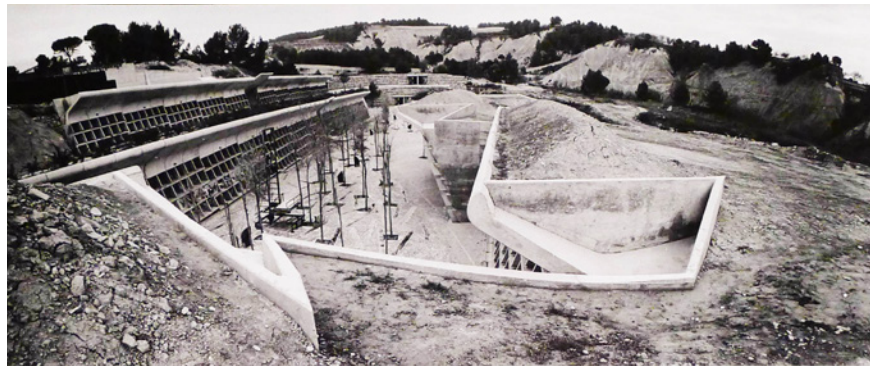
Aunque el gran desmonte con el que se artificia el estado «natural» de la parcela queda silenciado después del proceso constructivo, existe un interés por parte de Miralles y Pinós en que la acción pueda ser desvelada en el instante de la refiguración de la obra. La idea es que las distintas variables que configuran el gesto



Fig. [172]. Arriba, fotografía de Giovanni Zanzi en la que se enfoca el exterior del surco desde la distancia.

Fig. [350]. Debajo, fotografía de Giovanni Zanzi, en la que se enfoca el interior del surco objeto de análisis desde la proximidad.

Miralles-Pinós ciertamente incorporaron su arquitectura en una topografía preexistente. Ahora bien, no lo hicieron posando su artificio sobre una colina existente como hicieran Valls-Coderch en la Casa Ugalde, sino más bien hundiendo su propuesta bajo un relieve alterando la sección existente.



Figs. [169] y [351]. A la izquierda, fotografía de Esther Rovira realizada entre 1987 y 1991 tomada durante las primeras excavaciones. A la derecha, fotografía reciente de David Cabrera mostrando la plaza de acceso principal desde la colina artificial proveniente del desmonte.





Figs. [267], [305] y [352]. Fotografías tomadas por Giovanni Zanzi durante la obra del Parc Cementiri Nou d'Igualada. Puede apreciarse la antinatural pendiente que adquieren alternativamente los nichos permitiendo a la acción revelar su origen artificial.

permitan a cualquier visitante redescubrir a través de la intriga el paisaje que existe frente a sus ojos, y a través del mismo, comprender el paso de la vida a la muerte que en definitiva es el motor del programa de la arquitectura propuesta.

La zanja hace evidente así la presencia de la metáfora de la arquitectura como paisaje. En realidad, la acción se enfoca a poner en valor, conquistar o apropiarse de un territorio, que deviniendo paisaje acaba convirtiéndose en cómplice de una trama proyectual. En la medida que la obra es transitada, el transeúnte sutilmente puede descubrir su origen artificial.

Véase, por ejemplo, la configuración y disposición de los nichos mortuorios construidos íntegramente con hormigón precolado. Las tumbas arman una suerte de contención con un alero que permite el enterramiento del propio sistema en la grieta integrándose perfectamente en el surco. Ahora bien, el sistema de contención alterna una geometría ataluzada de pendiente tan intrigantemente antinatural como reveladora de su origen artificial. Ver Figs. [267], [305] y [352].

Algo parecido ocurre con la construcción de los muros de piedra que integran las entradas de los panteones del cementerio. ¿Acaso el estrechamiento del surco al anunciarse el muro de piedra no condiciona la percepción del elemento constructivo? ¿Acaso la malla electrosoldada que atrapa las aparentes piedras del propio lugar no demuestra la voluntad de revelar una conquista del artificio? La mínima tensión visual que provoca la presencia de unas mallas de hierro en la pendiente del relieve invita realmente a participar de la escena provocando un cambio de sentido de la acción que llama a comprender la trama de la obra. En realidad, se trata del mismo recurso al que acudió Asplund en la Casa Stennäs dislocando sus dos volúmenes construidos, Coderch calando en blanco un muro de piedra o Bonet situando un campo de césped en el entorno salvaje de su plataforma. Ver Fig. [353].



Fig. [353]. Fotografías tomadas por Esther Rovira durante la obra del Parc Cementiri Nou d'Igualada. Como en el Land Art, una mínima manipulación permite un cambio de sentido en los acontecimientos previsibles generando una atmósfera de tensión suficiente para provocar una reflexión al público visitante.



Fig. [354]. Vistas de la hendidura invadida por el crecimiento de los árboles, los troncos y los cantos rodados mostrando un aspecto de cañada.

Fig. [355]. Fotografía tomada por Giovanni Zanzi en 1996. Puede apreciarse al fondo las formaciones que conforman el paisaje característico de Igualada en consonancia, pero también estableciendo diferencias, con la epidermis del Parc Cementiri Nou d'Igualada.

Ahora bien, no solo existe en el Parc Cementiri Nou d'Igualada un interés por mostrar una conquista de la arquitectura sobre la naturaleza; una determinación por la que ha sido posible poner en valor un territorio abandonado. De forma simultánea, también existe una inclinación resguardada bajo la metáfora del paisaje como arquitectura, por la que a través de la ficción ha sido posible poner en tiempo y lugar el artificio, convirtiendo el paisaje en conocimiento esencial constitutivo de la compleja trama arquitectónica que aquí se celebra.

A propósito de esto, véase por ejemplo la configuración de la piel de la sección de la hendidura: un pavimento construido con cantos rodados de tonos claros recuerda fácilmente aquí el lecho de un río adyacente que manifiesta su presencia a través de una cañada. Unos travesaños de tren envejecidos, que quedan incrustados entre las piedras, afianzan la idea de la proximidad del afluente. Unos árboles, emergiendo del subsuelo, parecen estar curando naturalmente la artificial herida. Ver Fig. [354].

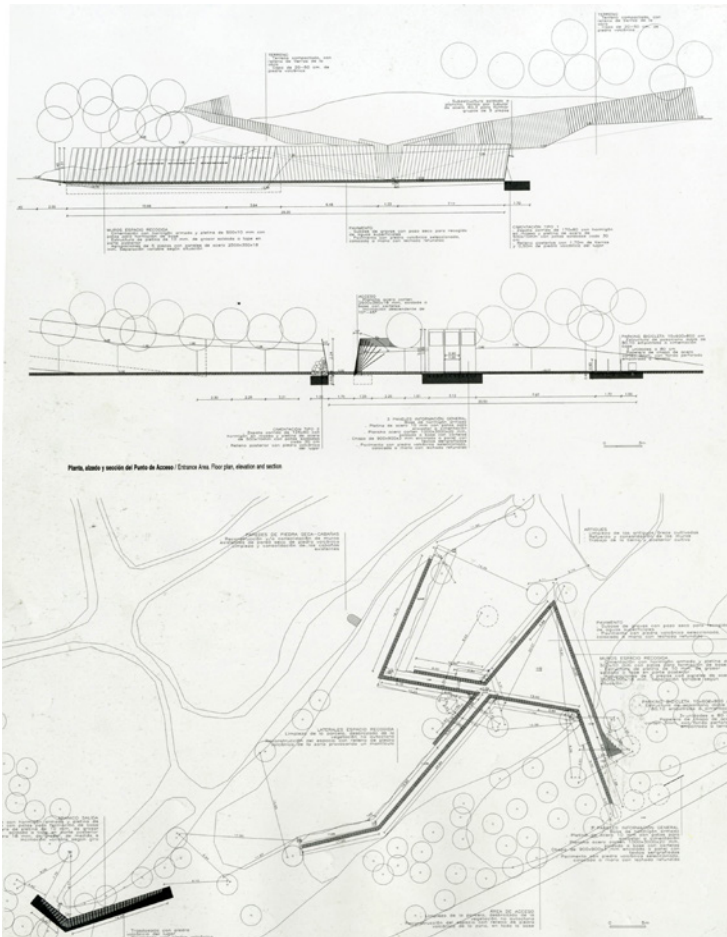
En esta misma dirección, nótese cómo los taludes de hormigón gris azulado parecen haber sido conquistados por las cárcavas de erosión de las depresiones del entorno. O cómo los propios panteones se esfuerzan en mostrar un aspecto primitivo cercano al lenguaje de las próximas grutas montserratinas. O cómo el tratamiento general de los materiales se esfuerza por explicar el paso del tiempo en el desgaste intencionado de la arquitectura. ¿Acaso el proyecto no se vuelca en naturalizar —poner en tiempo— su artificio para tejer un diálogo con el paisaje que rebasando lo estrictamente geográfico consiga fundamentar una trama que explique a cualquier visitante el drama de la muerte? Ver Fig. [355].



Parc de Pedra Tosca (1998-2004)

El fragmento escogido del Parc de Pedra Tosca para concluir con el análisis del presente apartado es el vacío que se propone como umbral entre el interior y el exterior de la intervención.

Se trata de un espacio triangular creado a partir de tres accesos. La unión de los accesos crea una especie de patio de unos 160 m². El patio se encuentra justo al lado de la recepción del PPT. Al mismo se llega andando desde un carril bici que comunica Olot con Les Preses. Para ello es necesario atravesar un camino de unos 20 m de largo custodiado por dos muros de contención. Los muros están formados por un gran montículo de piedras volcánicas acumuladas sobre unas gruesas láminas de acero autopatinable encastadas en el suelo. Ver Documentos [DO-d09] y [DO-a06].



Documento [DO-a06]. Arriba, anotaciones tomadas por Coderch en el emplazamiento de la Casa Ugalde.

Documento [DO-d09]. Plano de ejecución del umbral ubicado en la recepción del Parc de Pedra Tosca.

Nótese el sumo detalle compartido entre Coderch y RCR en cuanto a la señalización y acotamiento de los distintos elementos del emplazamiento que en cada caso merecen la atención de los arquitectos. Nótese también como el proceso de apropiación de la Casa Ugalde en comparación con el PPT es distinto; mientras Coderch posa su arquitectura sobre una colina preexistente, RCR desmonta una colina para posar bajo la misma su arquitectura como más bien hicieron Miralles-Pinós en el Parc Cementiri Nou d'Igualada.



Figs. [356] y [357]. Arriba, vista aérea de la artiga propuesta por RCR encajada en su entorno. Debajo, imagen previa de la escena introductoria del PPT antes de la intervención de RCR.

Después de caminar unos minutos en paralelo acompañados por el carril bici, que permite divisar desde el exterior el Bosc de Tosca, unas láminas plegadas en abanico y unos paneles informativos advierten de la posibilidad de adentrarnos en un lugar de memoria que hasta ahora había caído en el olvido. El cúmulo de piedras que soportan los muros metálicos parece haber separado las tierras del lugar permitiendo penetrar hacia su interior a través de un sendero de piedras volcánicas. En el interior se muestra una artiga atrapada por una secuencia de acero. Dentro de la artiga, se ofrecen dos senderos. El primero permite abandonar la idea de introducirse en el PPT. El segundo posibilita seguir introduciéndose en el PPT: un mundo volcánico compuesto de caminos, barracas y muros que, configurando un conjunto de diversas artigas, invita a reflexionar durante el tránsito sobre cómo volver a activar este territorio. Ver Figs. [356] y [357].

La confrontación con los distintos relatos de la acción que sustenta la trama pronto se hace presente. El vacío, los árboles y las piedras acumuladas se muestran «como si» hubieran estado aquí antes de la llegada de RCR. La precisión de la geometría creada, la misma presencia del hierro y su disposición puntualmente artificiosa no amagan la voluntad de los arquitectos de sumar al emplazamiento una nueva temporalidad revelando la mano del hombre.

Durante el proceso constructivo, persiguiendo la cohesión de todas las variables, se inaugura un debate entre dos tiempos distintos a través de un excepcional grado de ficción:

En un primer instante, la trama parece apoyarse en la metáfora de una arquitectura como paisaje haciéndose así evidente una nueva conquista del hombre sobre la naturaleza. Ahora bien, en este caso, se trata más bien de una reconquista, pues el logrado nuevo claro en el bosque más bien tiene por intención poner en valor las dimensiones físicas y temporales de un territorio complejo que custodia un conjunto de historias olvidadas. Ver Figs. [358] y [359].

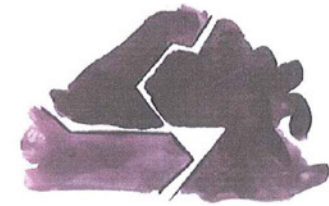
Con una piel de hierro autopatinable construida mediante pletinas verticales de 2500 x 350 x 18 mm agrupadas de 5 en 5 sobre una base soldada de 500 x 10 mm

Figs. [358] y [359]. A la izquierda, Rafael Aranda replanteando *in situ* la posición del vacío que representa una nueva de las viejas artigas. A la derecha, el vacío creado a través de un desmonte del terreno. En un tiempo anterior, las artigas en el emplazamiento fueron creadas apartando y acumulando piedras extraídas de los campos para facilitar zonas de trabajo.



se crea una envolvente que delimita el vacío esculpado. La piel propuesta es rellenada posteriormente con las mismas piedras volcánicas del entorno. El conjunto parece indicar que el elemento artificial está atrapando/conteniendo un muro de piedra natural creando una cierta tensión visual que predispone a tomar contacto con la especificidad del Bosc de Tosca. En realidad, no es un conjunto de piedras lo que atrapa aquí la arquitectura, sino el significado de la propia historia que contiene el lugar. Ver Figs. [360], [361], [362], [363] y [364] y Documentos [DO-d18] y [DO-d19].

De forma simultánea a este primer instante, los arquitectos parecen también recurrir a la metáfora del paisaje como arquitectura. Ciertamente, la posibilidad de poner en tiempo y lugar el vacío creado, RCR la consigue haciendo del paisaje un conocimiento esencial constitutivo de la arquitectura. De hecho, es realmente como se consigue en el PPT representar completamente en el espacio la tensión dramática que existe entre el conjunto de variables que compone la arquitectura propuesta y la temporalidad que conserva el medio donde se interviene explorando la capacidad de permanencia en el cambio de los elementos que participan de la escena.



e012.tif



e098.tif

Documentos [DO-d18] y [DO-d19]. Croquis originales donde primero se reconoce una artiga existente y posteriormente se propone un vacío recordando la misma.



Figs. [360], [361] y [362]. Arriba y de izquierda a derecha, distintos instantes de la construcción del vacío.



Figs. [363] y [364]. Artigas preexistentes en el Parc custodiadas por muros de piedra seca volcánica. Puede apreciarse en la fotografía a Rafael Aranda reconociendo el paisaje. De nuevo, la presencia del artificio de manera contranatural provoca un punto de inflexión llamando a comprender la trama del proyecto de arquitectura. La distinción entre naturaleza y artificio empieza a complicarse. El solape entre pasado, presente y futuro empieza a evidenciarse en un instante.



Figs. [365], [366] y [367]. De arriba abajo, puede apreciarse la piel con las láminas parcialmente separadas, la inclinación del muro artificial y la colonización vegetal en un muro del PPT.

Véase, por ejemplo, los 5-10 grados de ladeo que presenta la piel que envuelve el vacío propuesto. ¿Acaso no existe una pretensión de hacer pensar en la precisa inclinación de los muros de piedra seca del Bosc de Tosca? ¿Por qué si no RCR, en determinados pasajes de la escena, separa las láminas unos centímetros? ¿No recuerda el hecho las juntas vacías sin argamasas de las cercas y caminos del entorno? ¿No crea además la decisión, la posibilidad de que la vegetación del medio siga colonizando el artificio? ¿O por qué dejar ver a través de la piel de hierro el conjunto de piedras volcánicas acumuladas que construyen en realidad el vacío? ¿Acaso no existe la voluntad de que el nuevo material propuesto dialogue con el origen tectónico del lugar? ¿Acaso no existe el interés de que se descubra con ciertas dosis de intriga de dónde parte la temporalidad con la que los arquitectos aquí configuran a través de la *mimesis*? Ver Figs. [365], [366] y [367].

Pensando el paisaje como arquitectura, el artificio consigue aquí absorber la sustancia sociotemporal del emplazamiento sin necesidad de caer en fáciles mimetismos, pero además, el paisaje posibilita poner ante los ojos un mundo de nuevas posibles significaciones que se formalizan acorde a la temporalidad de un visitante cualquiera, como podrá comprobarse en el próximo apartado.

Ciertamente, la convivencia de los dos extremos de la metáfora arquitectura-paisaje siempre ha tenido presencia en la trama de cada uno de los proyectos analizados, aunque ciertamente haya podido manifestarse relacionamente de manera particular. Ahora bien, este equilibrio relacional, fácilmente advertible y poco impasible al paso del tiempo, ¿no debería cuestionar hoy su posible armonía en relación a la extinción o proyección de los *mythos* que alrededor de la relación arquitectura-paisaje han sustentado los cuatro proyectos aquí analizados en distintos momentos de la historia?

Dado el vínculo temporal que establecen tanto la arquitectura como el paisaje, ¿es posible pensar que los cambios acontecidos hoy en las parcelas y en los alrededores de las arquitecturas estudiadas pudieran haber ocultado esa capacidad inventiva que en origen ha parecido tener la arquitectura por descubrir un paisaje, como a su vez el paisaje por construir una arquitectura? ¿Qué vigencia cabría darle hoy por ejemplo a esta relación metafórica arquitectura-paisaje, significativamente entendida sobre todo como descubrimiento? ¿Cómo es posible poner hoy en valor un paisaje a través de una arquitectura? ¿Y una arquitectura a través de un paisaje?

Se analiza a continuación.

3. La refiguración como intercambio de significaciones (*mimesis* III)

El reconocimiento como posibilidad de emoción

Se citan algunos fragmentos del proyecto que se considera que permiten observar cómo la trama que sostiene el proyecto de arquitectura abandona el plano de la ficción para reconstruir, en medio de contingencias y de peripecias y bajo la égida de la espera, el argumento de la obra a través de la experiencia de un público cualquiera.

Tras finalizar la construcción, el arquitecto desaparece, un ocupante dispuesto a habitar el espacio construido —de forma más o menos dilatada en el tiempo— entra en escena, y con ello, la arquitectura, adquiriendo pleno sentido, despliega sobre el habitante la capacidad del proyecto por revelar su significado, en un juicio que dependiendo de diversos factores permitirá comprender la acción formulada en la unidad de la trama.

El visitante —o visitantes— juzgará según su propia facilidad de acogida, pero la calidad de la obra arquitectónica no dependerá en ningún caso de la experiencia, paciencia o expectativas con las que pueda alguien cualquiera enfrentarse a la proposición del sentido del proyecto. En realidad, la calidad residirá en la capacidad que tenga la trama creada en el proyecto de arquitectura por alumbrar/inventar respecto del sentido social del lugar donde se inscribe una obra arquitectónica.

Es por ello que esta transición de un mundo prefigurado a un mundo refigurado a través de la configuración no deba entenderse como una lectura que resiste estática, pues cada tiempo en realidad cuestiona el sentido de la trama en un proceso circular ininterrumpido que es capaz de poner en evidencia el agotamiento o perdurabilidad de los *mythos* sustentados en la intriga en cada obra.

De aquí el interés de la tesis por concentrar el esfuerzo en el análisis de la metáfora arquitectura-paisaje, ahora en un nivel significativo, pues, ¿en una lectura atenta acorde a un habitar activo y receptivo actualizado realmente será posible sostener que las obras aquí estudiadas continúan teniendo la misma significación efectiva? ¿Será posible pensar que es posible seguir experimentando y de la misma forma el placer de cada proyecto? (Ricoeur, 1995:147). ¿Por qué, si no?

Acercándonos hoy a la Casa Ugalde, poco parece que queda de aquella deshabitada colina, en la que don Eustaquio vio en soledad «unas vistas que le gustaron una barbaridad» (Sòria, 1997:57).

El desmesurado incremento de las infraestructuras de transporte, el descontrolado crecimiento de la vegetación del entorno y la llegada incesante de nuevos

exploradores entre los años sesenta y noventa persiguiendo con desafortunadas y repetitivas prácticas los logros de Valls y Coderch, realmente apagaron la atmósfera del lugar advertida por sus primeros descubridores. Hoy, la posibilidad de tomar refugio en un hábitat privado que permita vida y salud en contacto con la naturaleza, armonía entre los habitantes y disfrute de los avances técnicos, realmente queda lejos. Ver Fig. [368] y Dibujo [a02].

Fig. [368]. Fotografía reciente del autor en la que puede apreciarse la colina donde se ubica la Casa Ugalde totalmente urbanizada.



Dibujo [a02]. Plano de emplazamiento de la Casa Ugalde dibujado en el año 2016. Dibujo del autor de la tesis. Localizable a escala 1:8000 en el Anexo/A.- Documentación gráfica. Puede observarse como la Casa Ugalde hoy está totalmente rodeada por desafortunadas réplicas que juntas componen la denominada urbanización Torre Vella.



Figs. [369] y [370]. A la izquierda y de arriba abajo, fotografías recientes del autor en las que puede apreciarse el estado actual del emplazamiento donde se ubica la Casa Ugalde.

Figs. [128] y [149]. A la derecha y de arriba abajo, comentadas fotografías ya de Català-Roca donde puede apreciarse el emplazamiento en una posición próxima a la recientemente fotografiada. Véase como la llegada de infraestructuras, el crecimiento descontrolado de la vegetación y la ocupación desmesurada del territorio han desfigurado el escorzo con el que la Casa Ugalde recibía a sus visitantes en 1951.

Difícilmente sea posible advertir encima de esa codiciada colina aquel templo blanco que desde todo lo alto exhibía su dominio sobre un paisaje aún por develar en los años cincuenta. Apuradamente pueda imponerse hoy una mirada fija al hoy prácticamente ocultado objeto arquitectónico, que consiga de nuevo llamar a aproximarse para celebrar lo que en su día fue una rica ceremonia social. La realidad es que seguir descubriendo en Caldes un paisaje como símbolo de salud, ocio y libertad para unos pocos, tan solo parece hoy convivir con la idea de seguir consumiendo si cabe más un territorio destruyendo así todo posible interés colectivo. Ver Figs. [369], [370], [128] y [149].

Superada la colina, y no sin dificultad por encontrar el camino que realmente entre sus múltiples bifurcaciones permite llegar a la casa, una puerta corredera muestra hoy la parcela totalmente cerrada y aislada de su inmediato entorno desde una cota inferior al volumen construido, rompiendo en cierta manera la continuidad arquitectura-paisaje prevista en la prefiguración. Ver Figs. [371] y [129].



Figs. [371] y [129]. Arriba, fotografía reciente del autor de los límites de la parcela de la Casa Ugalde, y abajo, la misma fotografía tomada por Català-Roca mostrando la ausencia de límites en 1951.

Avanzando sobre el obstáculo accionando un sistema electrónico y sin bajar todavía del vehículo utilizado para llegar a la casa, aparece un camino de unos 80 m de largo y 3 m de ancho pavimentado con una baldosa hidráulica gris de 15 x 15 cm. El camino invade el orden natural de la parcela, invitando a rodear la casa hasta encontrar una explanada de tierra de unos 600 m². Al detener el medio de transporte utilizado en este punto, un muro de contención revela la realidad artificial de la planicie. Ver Fig. [372].

Fig. [372]. De izquierda a derecha, fotografías recientes del autor en las que se puede observar una secuencia de acceso al interior de la Casa Ugalde desde la entrada de la parcela.



La acción de transitar el camino, con un punto de vista que hasta el último momento permite divisar la casa en posición elevada, dispone en cierta medida al visitante a recordar el recorrido ascensional que podía darse en los años cincuenta, acercándose a un templo ciertamente alejado desde la costa. Ver Dibujo [a04].



Dibujo [a04]. Plano de ubicación de la Casa Ugalde dibujado en el año 2016. Dibujo del autor de la tesis. Localizable a escala 1:800 en el Anexo/A.- Documentación gráfica. Nótese la variación de cotas topográficas en la parcela respecto a las planimetrías de 1951.

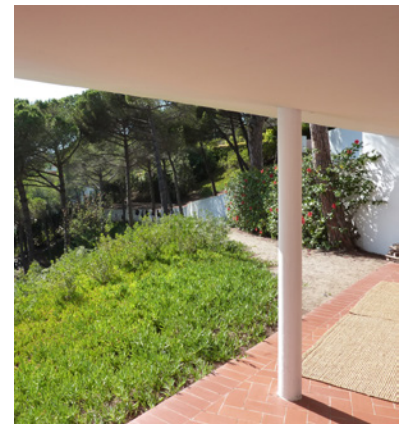
Ahora bien, el encuentro repentino, brusco y violento con la casa hace que la fortuita intriga del suceso desaparezca de inmediato. El camino poco a poco ha ido reduciendo la distancia con la casa y al bajar del vehículo la cota prácticamente ha sido equiparada. Tan solo unos escalones separan la plataforma de la casa; ascendidos los mismos, la vegetación del entorno apenas permite prestar atención al mar aunque esté presente. Tras una espera poco prolongada en el tiempo, la decepción ante el descubrimiento fácilmente se hará presente.

Perdido todo el grado de ficción de la aproximación, queda aún introducirse en la casa. Desde dentro, se conserva el recuerdo de aquella entrada que venía acompañada de un muro enlucado en blanco que permitía adentrarse en el campo. Esto lleva a ubicarse bajo el porche de la casa. Ahora desde aquí, se divisa al fondo el final de una parcela y el inicio de tantas otras dando fe de una ocupación a todas luces desmesurada. Sin abandonar el techo que aún da resguardo, en primer plano, una artificiosa vegetación que invade la pendiente demuestra que la naturaleza salvaje del lugar ha sido domesticada totalmente. El hallazgo en realidad advierte que en este espacio —en realidad, también en nuestro tiempo— no queda ya esta condición de la naturaleza. De hecho, la casa parece haberse rendido ante la evidencia de que hoy ya no consigue conquistar más que su propia parcela. Como aseverando sobre el sentido caduco del *mythos* que en origen trató de poner en intriga Coderch y Valls con esta arquitectura. Ver Figs. [229] y [373].

Se constata algo parecido al aproximarse hoy a la finca de La Ricarda. Tampoco aquí existen cambios sustanciales respecto del edificio construido en el año 1963 por Bonet Castellana, pero no puede decirse lo mismo en cuanto al entorno inmediato del proyecto, el cual en origen se incorporaba de forma brillante a la trama del proyecto arquitectónico.

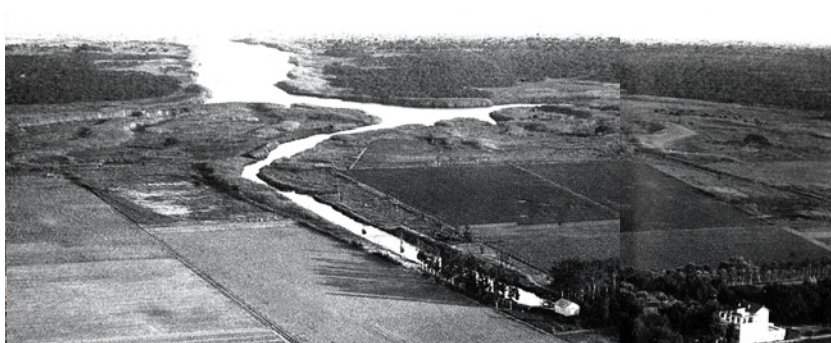
Poco queda hoy de aquella *promenade* con la que accediendo a la finca familiar a través de la Casa Vella, un camino de chopos que acompañaba a la Laguna de La Ricarda sumergía al visitante en la sombra de un bosque de pinos de copa ancha que concluía en el atrio de la casa Gomis-Bertrand.

El acceso actual, que pospone perimetralmente la entrada a la finca para acceder a la obra de Bonet, tan solo es capaz de poner en evidencia tres cuestiones. En primer lugar, que el crecimiento demográfico del Prat ha recortado los campos de cultivo que había en los alrededores de La Ricarda. En segundo lugar, que aquel plácido río que emanaba biodiversidad en los años sesenta ha sido convertido en uno de los centros logísticos de distribución de mercancías más importantes de España. En tercer lugar, que el espacio donde antes había la Laguna de L'Illa ahora lo ocupa una tercera pista que, teniendo poco en cuenta la génesis del entorno, ha ampliado un aeropuerto para recibir anualmente millones de pasajeros que día a día desacreditan, si cabe más, el *mythos* de un refugio para el fin



Figs. [230] y [373]. Arriba, fotografía del porche de la Casa Ugalde tomada en 1951 por Català-Roca, y abajo, misma fotografía tomada recientemente por el autor.

de semana cerca de la naturaleza, lejos de los excesos de la urbe como tramaba La Ricarda. Ver Figs. [374] y [131] y Dibujo [b03].



Figs. [374] y [131]. Arriba, fotografía reciente de la Playa del Prat mostrando en primer plano el aeropuerto. Abajo, fotografía mostrando el aspecto del entorno tomada un siglo atrás.

Dibujo [b03]. Plano de emplazamiento de La Ricarda dibujado en el año 2016. Dibujo del autor de la tesis. Localizable a escala 1:40 000 en el Anexo/A.- Documentación gráfica.

Hoy, tras varios kilómetros acompañados de numerosas infraestructuras de la industria y del transporte, una pequeña verja señala la entrada a una parcela a escasos metros de la tercera pista del aeropuerto. Desde este punto, un sendero denominado «camí de Cal Minguet», permite adentrarnos a la finca familiar por su lado oeste. Ver Figs. [375] y [376] y Dibujo [b05].



Dos tramos separan al visitante de la casa. El primer tramo en línea recta recorre una distancia de 130 m a campo descubierto. Durante el recorrido, fácilmente podrá advertirse el nuevo Centro Municipal de Vela, la nueva Estación de Bombeo con la que el aeropuerto drena las aguas pluviales de su infraestructura y un mirador con el que se intenta restaurar la Laguna de L'Illa mediante la creación de una balsa. Girando a la izquierda se inicia el segundo tramo. Se trata de un camino descubierto de 100 m de longitud que se enfoca al interior de la parcela. Al recorrer este tramo, en el lado derecho, aparece La Ricarda sumergida en un bosque de pinos. Ver Fig. [377].

A pesar de los cambios acontecidos en la manera de aproximarse a la casa, cabe decir que el momento en el que se produce el encuentro conserva aún ciertas dosis de intriga. Ciertamente, el bosque ha perdido frondosidad y el aislamiento frente al exterior es menos posible, pero la obra arquitectónica consigue, en un primer instante, hacer olvidar lo visto en el entorno inmediato, devolviendo de algún modo al visitante a un tiempo pasado. Ver Fig. [378].

Figs. [375] y [376]. A la izquierda, fotografía de la carretera que acompaña durante la aproximación a La Ricarda, y último escollo que cabe salvar para acceder a la finca de La Ricarda.

Dibujo [b05]. Arriba, plano de acceso a La Ricarda dibujado en el año 2016. Dibujo del autor de la tesis. Localizable a escala 1:7500 en el Anexo/A.- Documentación gráfica.



Fig. [377]. De izquierda a derecha, fotografías recientes del autor en las que se puede apreciar una secuencia de aproximación a La Ricarda desde el nuevo acceso a la parcela. El acceso original a la parcela no ha sido eliminado de las tierras de la familia Gomis-Bertrand, sino restringido a los masoveros que cuidan los terrenos.

Fig. [378]. Panorámica del autor tomada recientemente desde el nuevo Mirador de L'Illa.



Una vez en frente de la casa continúa el reto de atravesar el umbral que materializa la propia obra arquitectónica con un atrio ciego. A pesar del paso de los años, la posibilidad de avanzar la zancada a través de un plano de madera flotando entre unos cerramientos que transparentan el interior de la casa sigue haciéndose evidente. En el interior, el patio continúa anunciando la relación de la casa con el paisaje que existe alrededor. Girando a la izquierda, la sala sigue mostrando en el exterior una conquista del hombre frente a la naturaleza a través de una plataforma verde de grandes dimensiones. El ansia por reconocer la condición salvaje del lugar que ha sido domesticada gracias a la arquitectura continúa avivando las ganas de atravesar la plataforma. Todo parece indicar que alcanzar la *catharsis* prefigurada en el proyecto de arquitectura aún será posible bajando alguna de las escaleras que conducen a la playa. Desafortunadamente, la desaparición de fundamentales variables de la trama congela de inmediato toda expectativa generada.

La presencia de un mundo salvaje en contraste con el artificio de la arquitectura ha desaparecido totalmente, eliminando el elemento principal sobre el que Bonet disponía un excepcional grado de ficción en la trama de su obra. Al oeste, la presencia de los edificios colindantes se hace evidente de la misma manera que en los años setenta el *camping* Cala Gogó irrumpió desecando la laguna adyacente. Al sur, las dunas parecen haber desaparecido de las inmediaciones de la plataforma dificultando el ingreso de la construcción en el paisaje. En el cielo, el despegue y aterrizaje constante de los aviones muestra el contagio ruidoso de un emplazamiento que parece haber sido artificializado totalmente. Frente al mar, una valla de alambre ondulado, cercando la parcela, aísla completamente la casa del paisaje que el proyecto proponía sumergir a sus habitantes en la prefiguración. Ver Figs. [379] y [380].

Los cambios sucedidos en el entorno mediato e inmediato de la Casa Ugalde de Coderch y de La Ricarda de Bonet han propiciado alteraciones sustanciales en la relación arquitectura-paisaje. Estas variaciones, ciertamente han condicionado la refiguración de las tramas en estas célebres obras maestras de la modernidad, convirtiendo lo que fue una compleja, profunda y colectiva emoción en decepción.



Figs. [379] y [380]. De arriba abajo, fotografía del entorno inmediato desde la plataforma de La Ricarda, y fotografía de los límites de la parcela donde se ubica la obra de Bonet Castellana desde la playa (actualmente nudista). Obsérvese en la foto inferior en primer plano un espigón de piedra, la cerca de alambre y más al fondo a la derecha el depósito de agua de La Ricarda completamente aislado de su entorno. El espigón actualmente ha creado un cambio de sección imposible de salvar con la cerca. La arena y las dunas han sido considerablemente reducidas.

Ahora bien, ¿es realmente la pérdida de intriga o falta de ficción de la trama consecuencia de la alteración física del entorno lo único que hoy propicia el desencanto aquí experimentado? ¿Y si fuera también la insistencia en la ficción de un *mythos* que podría resultar caduco lo que imposibilita seguir experimentando de la misma forma el placer artístico que la carga dramática de los dos proyectos estudiados en origen facultaba?

La Casa Ugalde y La Ricarda —obras representativas de la arquitectura moderna catalana—, aunque persisten siendo casos de valor que conviene retener, no por ello hoy continúan teniendo la misma significación efectiva. En realidad, el paisaje, uno de los esenciales parámetros afectos al tiempo que contiene las metáforas que estas dos obras manejan de forma ejemplar, ya no significa lo mismo y, por ello, el sentido de la trama queda cuestionado en una lectura actual.

El descubrimiento aparentemente inagotable del paisaje por parte de la arquitectura, esto es, la conquista de la contemplación frente a la necesidad de protección, la victoria del higienismo frente a la insalubridad o la posibilidad de disfrute semanal cerca de la naturaleza frente a la rutina y el trabajo de la urbe, poco a poco fraguó un delirio constructivo propiciando la colonización de muchos lugares que en los años cincuenta prácticamente estaban sin explorar. Esta malograda

rutina instaló en nuestra praxis un conjunto de obsoletas lógicas heredadas de la producción industrial. A partir de entonces, el equilibrio logrado por los primeros modernos en la relación arquitectura-paisaje fue sustituido por la idea de que podía ser factible consumir cualquier territorio que fuera divisándose.

Tras comprobar la degradación paisajística que consolidó este pensamiento, en los años setenta empezó a tomarse consciencia de los límites ambientales que afectan al conjunto del planeta. En primer lugar, cobró interés la idea de regenerar las dimensiones temporales y físicas de aquellos paisajes, que primero habían sido destruidos, luego abandonados y finalmente olvidados a su suerte. En segundo lugar, se empezó a poner de manifiesto que para lograr los éxitos alcanzados por la arquitectura moderna en su relación con el paisaje, sería necesario pensar propuestas realmente acordes a las nuevas demandas —a los nuevos *mythos*— de la sociedad; proposiciones que además de mostrar una preocupación por el impacto local de las intervenciones, se inquietan por el impacto global que pudiera tener en el clima cualquier decisión proyectual que tuviera que tomarse.

Nota [06]. En el apartado C del capítulo 3 de la presente tesis fueron mencionadas muchas praxis de la arquitectura del ocio dirigidas a descubrir colectiva e individualmente nuevos mundos, donde la vida en reposo era posible en equilibrio con el paisaje. Cuando muchas de estas intervenciones empezaron a replicarse de forma indefinida o muchas apuestas de ocio cerca de la naturaleza, como las propuestas por los campamentos de fin de semana, empezaron a prolongar sus ocupaciones más efímeras, el equilibrio arquitectura-paisaje se rompió empezando un proceso de degradación de nuestros medios.

Un cambio de paradigma que empezó a precisar de una mirada amplia difícilmente representada por la intención de continuar consumiendo territorio para el disfrute de unos pocos como argumentan hoy la Casa Ugalde y La Ricarda. Por lo contrario, la evidencia del agotamiento del *mythos* presumiblemente sustentado en la trama de cada una de estas dos obras pone hoy de manifiesto la urgencia por refundar la relación arquitectura-paisaje para convertirla de nuevo en un ente de enriquecimiento colectivo, como lograron ejemplificar en su tiempo muchas de estas prácticas de la primera modernidad que hoy cabe presumirlas obsoletas. Ver Nota [06].

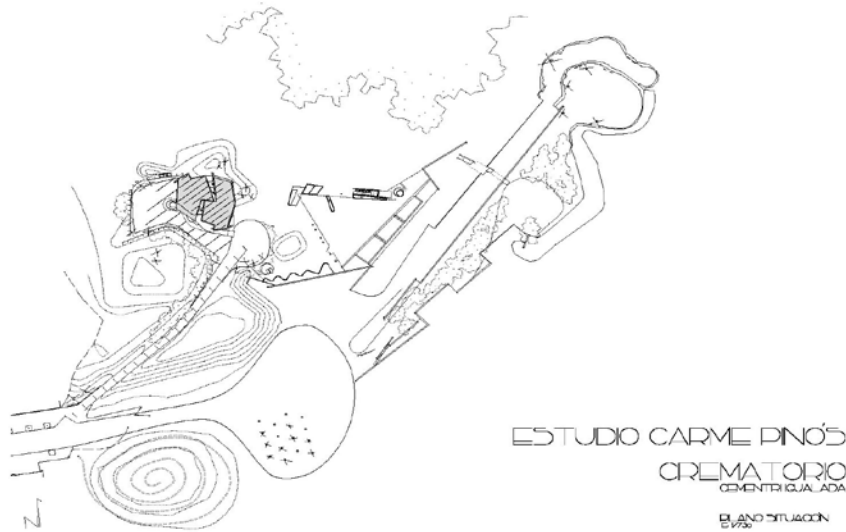
Un paisaje, sin embargo, que entendido como un elemento vivo sometido a los cambios del tiempo y de la sociedad bien pudo empezar a estar representado en obras como las del Parc Cementiri Nou d'Igualada y el Parc de Pedra Tosca.

Nota [07]. Como ya fue comentado en el apartado A de este capítulo, la necesidad de completar el camposanto ya había desaparecido en 1983 cuando empezaron las obras. Primero, la liberación de los servicios funerarios, la aparición de nuevas funerarias y la externalización de los servicios forenses. Luego, las costumbres igualadinas de velar a los difuntos en las parroquias familiares y las pocas posibilidades del uso previsto para la capilla. Finalmente, la pérdida del hábito de conservar los nichos familiares de generación en generación y la transformación del déficit de sepulcros del municipio en superávit.

Algo más de dos décadas han pasado desde que Miralles-Pinós inacabaron en cierta forma la obra del Parc Cementiri Nou d'Igualada (ver Nota [07]). Pinós, en 1989, separada de Miralles, cedió provisionalmente la obra a su compañero. Miralles, en 1996, con dificultades presupuestarias, finalizó parte del techo de la capilla dando fin a su posible futura intervención en el emplazamiento. De hecho, el 4 de julio de 2000 Miralles murió, siendo malogradamente uno de los primeros habitantes de la obra.

A pesar del paso de los años, pocos cambios ha habido en el emplazamiento que realmente condicionen el grado de ficción de la trama de la obra de Miralles-Pinós. Descartando el aumento de las infraestructuras de transporte y la acumulación de nuevas industrias en el inmediato contexto, solo cabe hacer mención del nuevo edificio que se alza algo alejado sobre la colina que techa la capilla

del Parc Cementiri Nou d'Igualada. Se trata de un crematorio de unos 252 m² construido por Carme Pinós entre septiembre de 2015 y junio de 2016. El proyecto fue consecuencia de un encargo directo del Consistorio. La pretensión del Ayuntamiento era completar con la intervención la ausencia del ajardinamiento de la cubierta previsto en el plano 35 del proyecto ejecutivo presentado al Ayuntamiento en 1987. Ver Documento [DO-c08].



Documento [DO-c08]. Plano de situación donde puede apreciarse el nuevo crematorio dibujado recientemente por Carme Pinós sobre la colina del Parc Cementiri Nou d'Igualada.

Desde el punto de vista de la tesis —evidentemente aún sin suficiente distancia crítica sobre la obra en solitario de Pinós—, se plantea que solo con algunos matices es posible afirmar que puede hoy seguir experimentándose de la misma forma la significación efectiva a través del argumento, que en origen pudo tramar el proyecto de Miralles-Pinós, en su metafórica relación con el paisaje. De hecho, la última intervención de la arquitecta en el Parc Cementiri Nou d'Igualada, en realidad refuerza en gran medida la carga dramática de la obra original, aunque quizá no comprenda de forma suficiente el significado actual de la noción de paisaje como sí lo hizo la obra que firmó con Enric.

El funeral del propio Miralles, el 5 de julio del año 2000, pudo ser la primera vez que se diera completamente desarrollo a la liturgia prevista en la prefiguración del proyecto del Parc Cementiri Nou d'Igualada. De hecho, fue esta vez la única que la capilla se puso en funcionamiento para el fin que fue previsto.

Bajo ese espacio triangular, 250 personas sentadas y 350 de pie siguieron en aquella ocasión una ceremonia religiosa. Tras el rito, y tras unos emocionados minutos de silencio, la larga comitiva acompañó el féretro en un breve recorrido



Fig. [381]. Artículo de *La Vanguardia* reflejando el día 5 de julio del año 2000 el funeral de Enric Miralles.

Fig. [382]. Fotogramas de la película dirigida por Richard Copans en 2010 sobre el Parc Cementiri Nou d'Igualada. La dificultad de acceder a las tumbas es uno de los factores que hoy dificulta el alumbramiento del sentido social de la obra de Miralles-Pinós, pues el pretendido grado de ficción a alcanzar en la configuración se ve distraído en la refiguración de un proyecto que presenta puntuales pero importantes cuestiones de uso a resolver.

custodiado por unos muros de hormigón que mostraban un conjunto de nichos vacíos. La comitiva no tardó en encontrar el lugar donde dar sepultura a uno de los mentores del camposanto. El emplazamiento escogido fue uno de los panteones excavados en la ladera. El acto fue de una solemnidad digna de los cortejos fúnebres de la antigüedad. Ver Fig. [381].

Tras visitar la «mansión de los muertos», poco a poco la comitiva volvió sobre sus pasos al «mundo de los vivos». El reputado arquitecto Rafael Moneo llegó cuando la mayoría de los amigos de Enric se habían ido. El Parc Cementiri Nou d'Igualada volvió entonces a ser aquel lugar congelado que habían proyectado Miralles y Pinós. Allí, frente al panteón donde reposaba Miralles, estaba Benedetta Tagliabue. Moneo, consciente de la dificultad de remontar el duro golpe, animó a Benedetta a finalizar la obra empezada por Enric. Así lo hizo Benedetta en los años siguientes, y así lo hizo Pinós cuando Crespo llamó a continuar el PCNI.

El PCNI aún hoy sostiene la capacidad inclusiva con la que el proyecto fue fundamentado. Realmente, es gracias a la disposición para absorber los pequeños cambios que van produciéndose en el entorno que el aumento de las infraestructuras de transporte y la acumulación de nuevas industrias en la zona para nada afectan en la percepción que pueda hacerse del proyecto. De hecho, la obra de Miralles-Pinós continúa fundamentando la misma trama que, tejiendo un diálogo con el paisaje, es capaz explicar de forma emotiva el drama de la muerte conservando totalmente el grado de ficción dispuesto en la prefiguración. Es más, desde que la obra fue entregada al público, nada impide enfrentarse a la proposición proyectual planteada por Miralles-Pinós. Ahora bien, otra cosa distinta es que el cementerio haya tenido un uso menos intenso del previsto y que el problema de accesibilidad esté menos resuelto de lo esperable hoy en día. Ver Fig. [382].



Por su parte, el nuevo edificio de Pinós, aunque *a priori* pueda parecer lo contrario, no rehúye del PCNI. De hecho, aunque el crematorio tenga su propio acceso, este no solo no se aparta del diálogo que en conjunto la obra de Miralles-Pinós establece con el paisaje, sino que además se suma intentando establecer puentes sigilosos que permiten incorporar la nueva obra a la trama del PCNI. En realidad, el crematorio no viene a contraponerse a nada, sino a dar respuesta a las nuevas costumbres funerarias que alumbró el siglo XXI. Ver Figs. [383], [384] y [385].

Por un lado, el crematorio parece que se aísla del Parc Cementiri Nou d'Igualada. Primero se separa ligeramente de la capilla y del edificio de servicios, después se acerca a la estética de las cubiertas metálicas de las industrias adyacentes y, finalmente, se eleva de forma sutil dominando visualmente la vieja intervención. Ver Figs. [386] y [387].

Ahora bien, por otro lado, y de forma simultánea, presenta también la voluntad de integrarse en la obra que le precede.



Fig. [383]. Arriba a la derecha, fotografía de Jesús Arenas con el Tanatorio de Pinós integrado en el paisaje del Parc Cementiri Nou d'Igualada.

Fig. [384]. Arriba a la izquierda, ortofotoplano tomado en 2018 donde puede apreciarse el nuevo crematorio de Carme Pinós posado sobre la colina del Parc Cementiri Nou d'Igualada.

Fig. [385]. Abajo a la izquierda, fotograma de la película de Richard Copans donde puede apreciarse en el año 2010 la colina sin el crematorio, tal cual fue finalizada por Miralles en 1996.



Fig. [386]. Abajo, fotografía de Jesús Arenas mostrando el edificio de servicios con el Tanatorio de Pinós sobresaliendo sigilosamente al fondo.

Fig. [387]. Arriba, fotografía del autor tomada antes de la ejecución del tanatorio mostrando el edificio de servicios del Parc Cementiri Nou d'Igualada. La nueva obra de Pinós parece continuar la materialidad de su anterior intervención integrándose perfectamente.



Muestra de ello puede sustraerse al analizar cómo se incorpora el crematorio a las sombras y a la artificial materialidad del PCNI. Véase, por ejemplo, como las cárcavas de erosión de las depresiones adyacentes parecen haber sido conquistadas por los planos inclinados de hormigón de color gris azulado con los que se imponen los muros portantes del crematorio. O véase como, por lo contrario, son esos mismos muros los que han sido suavizados por las sombras de esas mismas cárcavas traducidas con una piel cerámica negra que suma un renovado material al conjunto. De nuevo aquí la arquitectura parece haberse esforzado en poner en valor un paisaje, pero también las dimensiones físicas y temporales del paisaje parecen haber sido tenidas en cuenta como elemento constitutivo de la arquitectura.

Ahora bien, si puede decirse que el crematorio se integra en la obra que le precede, es sobre todo porque se suma a la trama del Parc Cementiri Nou d'Igualada

incorporando a la misma el sentido temporal que adquiere una planicie de unos 1200 m² revestida por un conjunto de plantas aromáticas que de forma abundante hacen resaltar el color púrpura. La llanura en realidad responde al plano 35 proyectado de algún modo en 1987 por Miralles-Pinós (ver Documento [DO-c09]). En ese documento puede observarse la jardinería prevista en la cubierta, pero sobre todo la intención de la misma: «al volver sobre los pasos para remontarse a la luz de la vida» los visitantes del camposanto ahora pueden gozar de unas «deliciosas praderas y rumorosos bosques» tal y como Eneas encontró tras abandonar los infiernos por la «puerta de Marfil» (Virgilio, 1978:125). Nada más y nada menos que lo que Miralles y Pinós en 1987 proyectaron encontrar tras ascender a la cubierta de la capilla a través de una monumental escalera. ¿Qué sentido tenía aquí si no sobredimensionar ese elemento constructivo? ¿Qué sentido tenía aquí si no sumar al espacio una luz de tan alta teatralidad? Ver Figs. [308], [388], [389] y [390].

Ciertamente, la intervención de Pinós en el PCNI refuerza en gran medida la carga dramática de la obra original añadiendo pero sobre todo completando alguna de las partidas que quedaron por construir tras la muerte de Miralles. Ahora



Figs. [308]. A la derecha, y de arriba abajo, secuencia de ascenso al jardín, atravesando primero los nichos y luego ascendiendo a la escalera ubicada en la capilla.

Fig. [388]. A la izquierda y abajo, fotografía de la cubierta de la capilla tomada antes de la ejecución del nuevo crematorio.

Fig. [389] y [390]. A la izquierda arriba y en medio, secuencia de aproximación al crematorio una vez ascendida la escalera de la capilla.



Fig. [391]. Fotografía de John Rios, mostrando el estado actual de la capilla del Parc Cementiri Nou d'Igualada. Obsoleta estructura que a iniciativa municipal sirve de acontecimientos musicales mayoritariamente en la época estival.

Nota [08]. La melancolía por los éxitos del pasado suele tener asociada una habitual lectura estática del tiempo pretérito alejada de la visión aristotélica. En la actualidad, existen grandes arquitectos que confunden el término «poética» sin atender a su verdadera significación social y temporal reduciéndolo a los términos de belleza o armonía. Paradójicamente, Pinós, queriendo no distorsionar la gran poética del PCNI, la distorsiona de algún modo con su crematorio, pues a pesar de conservar el equilibrio material alcanzado, su obra, poco atenta a las circunstancias temporales del paisaje, demuestra puntual incapacidad por sostener la misma actitud inventiva que de forma póstuma sostuvo el trabajo que firmó con Miralles en cuanto a su relación significativa con el paisaje. Esto revela la urgencia por incorporar un pensamiento poético aristotélico al pensar del conjunto de los arquitectos con el fin de evitar caer precisamente en sus trampas, además de poner en evidencia la vigencia de este pensar en la arquitectura.

bien, quizá el crematorio no comprende de forma suficiente el significado actual de la noción de paisaje como sí lo hizo la obra que se proyectó con Enric en 1983. Al respecto de esto, la tesis plantea necesario anotar aquí que aunque el crematorio de Pinós parece haber atendido a la materialidad que le es propia al paisaje donde se posa, también parece, por lo contrario, haber olvidado la relación significativa que establece el paisaje de forma ineludible con el tiempo. Sin duda, algo que sí conseguía mostrar aquella póstuma visión climática que tuvo el PCNI en 1996, advirtiendo un cambio de paradigma en la futura comprensión del paisaje en el siglo XXI.

A propósito de esto, aunque quizá de forma pormenor, se encuentra a faltar la idea de preservación del medio que el PCNI conseguía a través de reducir la huella de la intervención. En el PCNI esto era apreciable en las cubiertas enterradas de los nichos y en las cubiertas del edificio de servicios y de la capilla. Ahora bien, pero también en la apuesta por el uso de materiales naturales; como las piedras utilizadas en los muros de contención, la propia reutilización de materiales; como las tierras procedentes de la excavación para la formación de los relieves o las traviesas de tren a modo de pavimento o el uso de tapas del alcantarillado para registrar la huesera del camposanto.

En esta misma dirección, pero probablemente de forma más importante en cuanto a significación efectiva del camposanto, se encuentra a faltar en el crematorio aquella capacidad inventiva —en tanto que actitud que tuvo en origen el PCNI— por descubrir en un territorio abandonado un conjunto de historias colectivas que reactivándolas permitieron recrear la compleja trama de un proyecto arquitectónico. En realidad, dicho éxito ha sido sustituido por la incapacidad en pensar en aprovechar, reutilizar o restaurar un conjunto de estructuras antiguas que ni de origen dieron vida a su uso previsto. La capilla o el edificio de servicios del PCNI realmente podrían haber evitado aquí la acción de seguir construyendo sin saber muy bien qué hacer con todo lo que ya existe construido. Quién mejor que el autor para reflexionar sobre qué hacer con una vieja estructura que ya no es útil pero que sigue formando parte de un complejo relato. Quién mejor que el autor para tratar de averiguar cómo un viejo espacio que tiene sin duda la posibilidad de acoger nuevos usos puede transformarse sin que la acción elimine el relato que sostiene el conjunto de la trama del proyecto arquitectónico. Ver Fig. [391].

Cierta incapacidad de alumbrar hoy respecto del sentido climático que el paisaje acoge en nuestros días, motivada por una estática visión del pasado; ente que desafortunadamente tantas veces se hereda sin posibilidad de revisión (Taffuri, 1973), pero sobre todo inducida paradójicamente en palabras de la autora «por la voluntad de integrarse en el cementerio sin distorsionar [su] gran poética» (ver Nota [08]) (Pinós, 2017). Una torpeza que afortunadamente no ha evitado, en todo caso, paralelas iniciativas municipales que aún sin tener la asiduidad deseable (ver

Fig. [392]) intentan reactivar estas estructuras para, acorde a nuestros tiempos, dar nuevos sentidos a lo construido permitiendo tomar consciencia de los límites de nuestro planeta y del significado del paisaje en nuestra contemporaneidad.

En esta dirección también se dirige la obra de Jordi Enrich Jorba y del «Concert Peripatètic» realizado en 2015. A través de velas de globos aerostáticos que perdieron su utilidad para volar, pero no su capacidad para transformarse desde su esencialidad para ponerse de nuevo al servicio del conjunto de la sociedad, Enrich propuso en la capilla del PCNI un ambiente atmosférico que ciertamente acercó la muerte a la cotidianidad de la vida como hicieron Miralles y Pinós. De esta manera, como en los paseos aristotélicos peripatéticos, consiguió proporcionar al público que asistió a la acción una nueva experiencia de espacio. Precisamente lo que permite crear un nuevo relato sobre un viejo relato afianzando la posibilidad de múltiples futuras lecturas de un mismo lugar. Ver Fig. [393].



Fig. [392]. Arriba, fotografía del interior de la capilla del Parc Cementiri Nou d'Igualada habilitada como improvisada sala de cine. Se proyecta *Ayer no termina nunca*, película dirigida por Isabel Coixet en 2013.



Fig. [393]. A la izquierda, fotogramas del vídeo de Marc Vila donde se ven unas instalaciones de Jordi Enrich Jorba gracias a las cuales se desarrolla un concierto de violoncelo en la capilla e inmediaciones del Parc Cementiri Nou d'Igualada en el marco del European Balloon Festival 2015. Aquí, tres globos aerostáticos se reutilizan para acompañar la sin duda acertada música de Bach.

Poco más de una década ha pasado desde que RCR arquitectes finalizara la obra del Parc de Pedra Tosca en Les Preses. Los arquitectos, en este emplazamiento, por un lado, recuperaron el patrimonio geológico, histórico y climático del emplazamiento, que había sido abandonado a su suerte tras seguir un conjunto de lógicas propias de la sociedad industrial. Por otro lado, habilitaron el umbral que permite acceder a este fragmento del Bosc de Tosca. Pero, sobre todo, posibilitaron un debate entre tiempos distintos, que tras recorrer kilómetros de muros, caminos y cabañas, incita a reinterpretar a través de nuevas lecturas espontáneas un lugar lleno de historias distintas.

Nota [09]. El Parc de Pedra Tosca no solo ha motivado un gran interés social durante sus primeros años de existencia, sino que además ha sido reconocido con algunos prestigiosos premios de la crítica profesional, como son el Premio Europeo de Paisaje Rosa Barba concedido en el año 2006, el Premi d'Arquitectura de les Comarques de Girona también en el año 2006, y el Premi X + Verd otorgado en el año 2007 en el marco del Congrés Europeu Ciutat Verda celebrado en Barcelona.



Fig. [394]. Pasaje del PPT en el que puede apreciarse cómo por iniciativa popular se ha tomado provecho de las características de un *tusso* existente para utilizarlo como escenario donde realizar recitales de poesía al aire libre.

Fig. [395]. Arriba de izquierda a derecha, diversas fotografías de actividades realizadas en el PPT. Aquí, por ejemplo, visitas guiadas con burros al interior del Parc y recolección de plantas medicinales.

Figs. [180] y [181]. Abajo de izquierda a derecha, estado de abandono y ocupación inicial antes de la intervención del PPT.

En este sentido, pocos cambios han sucedido en torno al PPT que hayan podido condicionar el grado de ficción a partir del cual esta construcción ha sido capaz de alumbrar respecto del sentido social e inventivo que sostiene su trama durante los primeros años de existencia. De hecho, cabe decir que hoy el Parc continúa suscitando el mismo interés colectivo que bien despertó en su origen (ver Nota [09]), haciéndose difícil en esta tesis no afirmar que esta obra continúa teniendo hoy la misma significación efectiva que cuando fue finalizada.

Al respecto de esto, cabe decir que desde el año 2004 la Associació del Parc de Pedra Tosca —con sede en el mismo Parc— ha sido hasta hoy la entidad encargada de velar fauna, flora y patrimonio sociocultural relativo a la piedra seca, organizando actividades en torno a estos hechos sustanciales de la propuesta. De hecho, es la entidad que suele apoyar todo este tipo de iniciativas populares que, producto del debate espontáneo, han ido surgiendo gracias a la obra de RCR. Así, al margen de los cursos dedicados a la piedra seca transmitidos por maestros del sistema y a las plantas medicinales que imparten las *avies remeieres* como expertas en la materia, hoy es habitual ver ciertas actividades de ocio que conviven con la cultura y tradición existentes en el Bosc de Tosca. Precisamente, el conjunto de tareas que suman y depositan nuevas capas de tiempo al complejo emplazamiento restaurado. Ver Figs. [394], [395], [180] y [181].

Ahora bien, es cierto que algunas de las decisiones técnicas adoptadas en el Parc, como por ejemplo la elección del sistema de fijación del texto informativo aplicado sobre la señalización vertical, no tuvieron el resultado esperado por los



arquitectos. Construida con paneles de plancha de acero, la señalización se sitúa a lo largo de los distintos recorridos del parque. El texto se degradó con rapidez, una vez instalado. La intención de los arquitectos era que el texto se integrara en el panel de acero como si alguien, quizá los arquitectos mismos, hubiera escrito de su propia mano las diferentes indicaciones, como se inscriben en un viejo tronco mensajes de autores anónimos. La elección de este sistema de fijado propició que el texto se erosionara con rapidez, haciéndolo ilegible. La erosión del texto, su evidente fracaso, rompió con la ironía —el acuerdo previo con el espectador—, es decir, hizo fallar la estrategia poética a partir de la cual los arquitectos se concentraron en sugerir una intervención en esta zona volcánica, alejada de procesos de intervención agresivos, que recuperara para los usuarios una comprensión del parque como un territorio virgen e incontaminado. Este pequeño problema dificultó en cierta manera la capacidad del proyecto por revelar su significado y con ello una mejor comprensión de la intervención realizada y los criterios utilizados para realizarla. Ver Figs. [396] y [397].

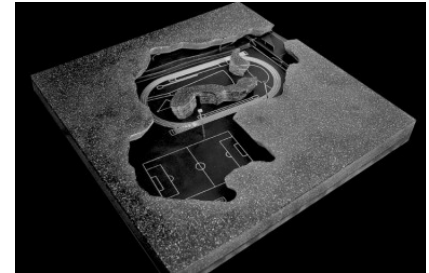
La solución inicial no era una placa adherida al monolito como puede apreciarse hoy en una visita cualquiera, sino una especie de película fijada con un barniz supuestamente preparado para la intemperie del emplazamiento, que sin coger grueso permitía integrar sutilmente el texto en un elemento vertical de acero haciendo que este tomara apenas presencia. De esta manera, el proyecto, era capaz de conservar toda su intriga, pues conseguía dilatar al máximo un escrito donde en realidad se exponía una explicación sobre la intención de la obra: disponer un nuevo orden en un paisaje compuesto de multitud de capas de historia. Tomando ahora realmente presencia el mensaje, el reconocimiento resulta mucho menos artístico, pues este demasiado pronto hace evidente la intención proyectual. Al respecto de esto, tal y como se advertía al principio de la tesis, con asombrosa claridad recuerda Aristóteles que: «el [reconocimiento] menos artístico y el más empleado, a causa de la incompetencia de los poetas, [es] el [reconocimiento] que se produce por señales» (Aristóteles, 2004:74). De ahí el intento de RCR por evitar, a toda costa, la advertencia de una señal, pues conscientes o no de un pensamiento poético aristotélico, pensaron que no produce emoción todo aquello que se reconoce por señales, sino lo que resulta de los hechos mismos, al producirse la sorpresa por circunstancias verosímiles; como asevera el pensador griego, la señal no produce intriga en la trama, sino evidencia y como consecuencia decepción (Aristóteles, 2004:78).

También es cierto que algún cambio en el entorno del Parc ha ampliado si cabe más la capacidad del PPT por revelar su significado. Es el caso por ejemplo de la aparición del equipamiento que favorece el uso del Estadio de Atletismo (ver Nota [10]) ubicado en el límite entre Olot y Les Preses. En realidad, la voluntad de extender la trama en otros lugares cercanos, ciertamente con historias compartidas, ha contribuido favorablemente a agrandar las expectativas con las que cualquier usuario puede llegar a enfrentarse a la proposición del proyecto



Figs. [396] y [397]. Arriba, un panel informativo del PPT deteriorado en el año 2010. Abajo, otro panel informativo con el sistema de anclaje reparado en 2012. RCR no quería distraer la comprensión de la trama de su obra en señales que resultaran excesivamente obvias. Lo que no supo es escoger la tecnología adecuada para resolver la poética que pretendía su obra. La tecnología escogida en el año 2004 no funcionó. El necesario reemplazo realizado en 2012 aún no utiliza la tecnología que la trama de la obra exige.

Nota [10]. La Pista de Atletismo (1991-2001) de RCR forma parte de un conjunto de actuaciones realizadas en torno al Bosc de Tosca, a las que puede sumarse el Pabellón 2x1 (1999-2000), el Pabellón del Baño (1995-1998) y ahora el citado Equipamiento del Estadio (2009-2011). La Pista de Atletismo fue finalista en los Premios Mies van der Rohe y ganador del FAD de opinión y de la categoría Ciudad y Paisaje en el año 2003.



Figs. [398], [399] y [400]. En medio, ortofotoplano del Estadio de Atletismo con el equipamiento insertado; a la izquierda, vista aérea del estadio sin el equipamiento y, a la derecha, maqueta de la intervención. Puede observarse en la maqueta y en las vistas como el estadio está inmerso en un claro que existe en el bosque, enterrado 12 m sobre la cota de acceso.

Documento [DO-d20]. Plano de emplazamiento del Estadio de Atletismo en relación a la posición aproximada del Parc de Pedra Tosca.

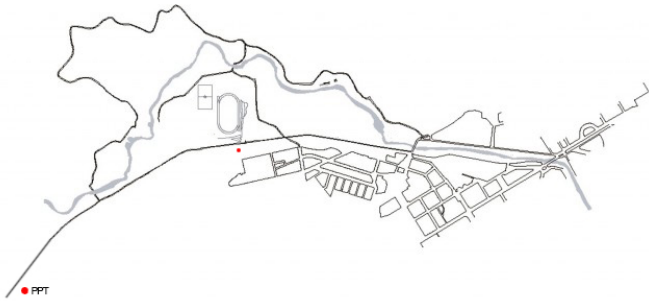


Fig. [401]. Sección del Equipamiento del Estadio de Atletismo.



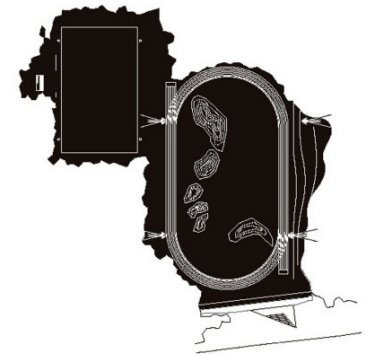
objeto aquí de estudio. Además, muchas similitudes pueden trazarse entre estas dos actuaciones en cuanto a su metafórica relación con el paisaje en general y en cuanto a su comprensión temporal del término paisaje en particular.

A un escaso kilómetro del acceso al PPT, siguiendo la traza del carril bici que conecta Olot con Girona, justo en el límite del Parque Natural y el barrio de Sant Roc, se encuentra el nuevo Equipamiento del Estadio de Atletismo (ver Documento [DO-d20] y Figs. [398], [399] y [400]). El edificio de 865 m² se resuelve en dos alturas separadas doce metros. A cota de acceso, junto al carril bici se sitúa un bar con algunos servicios. A cota deportiva, frente a la pista, se ubica un gimnasio junto a unos vestuarios que facilitan el uso del conjunto. Ver Fig. [401].

La obra ocupa una posición privilegiada respecto a la existencia de dos claros en un bosque de roble albar, que habilita un meandro del Fluvià que abre su paso frente a la colada volcánica depositada por el Puig Jordà. Ver Documentos [DO-d21] y [DO-d22].

Su carácter de umbral, reforzado con una gran cubierta suspendida entre un muro y el propio volumen del edificio, crea una puerta abierta hacia lo que se presenta como un antiguo escenario de vida. La trama del proyecto arquitectónico parece apoyar inicialmente esta posible nueva conquista del hombre sobre la naturaleza. Ver Figs. [402] y [403].

Cruzando el umbral, un conjunto de muros, taludes y rampas, que formalizan un descenso adaptado a la topografía existente, invita a correr en plena naturaleza. Los arquitectos, a través de esta suma de elementos constructivos, recrean



Documentos [DO-d21] y [DO-d22]. Arriba, croquis inicial del Equipamiento del Estadio de Atletismo grafizando el río Fluvià, el carril bici y el bosque que rodea la intervención. Abajo, planimetría del Equipamiento y del Estadio de Atletismo ocupando el vacío del bosque.

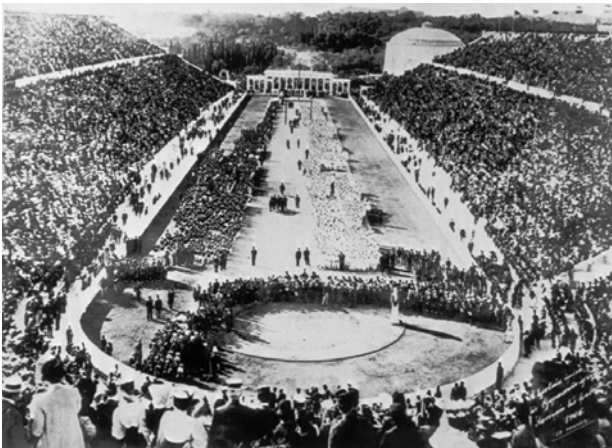
Figs. [402] y [403]. A la izquierda arriba, fotografía de Pep Sau desde el interior del umbral que crea el Equipamiento del Estadio de Atletismo. El equipamiento construye una especie de grada en la planta superior, que magnifica de algún modo el espectáculo que se celebra en la planta inferior recordando los estadios olímpicos de la antigua Grecia. A la izquierda abajo, fotografía del autor mostrando el Equipamiento del Estadio de Atletismo desde el carril bici.

conscientemente en el presente la celebración de unos juegos olímpicos que, como en el pasado, se festejaban al aire libre. Ver Fig. [404].



Fig. [404]. Secuencia fotográfica donde puede apreciarse la naturalidad con la que se comunican las dos plantas separadas 12 m de altura. Fotografías de Simón García y Pep Sau.

La adaptación topográfica parece extenderse en los bancales de naturaleza pétreo que minuciosamente han sido ubicados alrededor de la pista. La idea de los arquitectos es que, aprovechando la pendiente existente, un público cualquiera pueda contemplar el suceso deportivo sentado desde una posición privilegiada. Ver Figs. [405] y [406].



Figs. [405] y [406]. A la izquierda, Estadio Panatenaico de Atenas fotografiado el 6 de abril de 1896 (fecha de los primeros Juegos Olímpicos modernos). A la derecha, bancadas de piedra aprovechando la topografía natural del terreno recordando una cávea griega.

Ahora bien, la trama del proyecto parece también inclinarse por fundamentar la arquitectura en la sustancia sociotemporal del emplazamiento. Por un lado, la materialidad y la manera de construir la obra instan a reconocer la tectónica volcánica del emplazamiento, la luz filtrada a través de las sombras de las robledas próximas e incluso el sonido del crujir de las hojas que tanto condiciona la percepción del lugar. Ver Figs. [407], [408] y [409].



Figs. [407], [408] y [409]. De izquierda a derecha, robledo adyacente, pavimento construido mediante barras corrugadas superpuestas a gravas de piedra volcánica, y piel exterior compuesta de lamas de acero autopatinable. Es notable el esfuerzo que existe en la obra de RCR arquitectes por conseguir a través de la arquitectura una materialidad equilibrada con los elementos materiales del lugar donde intervienen.

Por otro lado, la misma colada volcánica acompañada de unos árboles, que cuidadosamente ha sido salvada en el centro de la pista de entrenamiento, contribuye a enfatizar la idea de una carrera que sucede al aire libre. Según las estaciones, los árboles cambian su transparencia y este hecho hace que los corredores aparezcan y desaparezcan de forma espontánea. Los arquitectos, conservando estos elementos preexistentes en el centro de la pista, de algún modo tratan de convertir el mismo elemento natural en un elemento «artificial» que en su transformación apoya la trama de la obra arquitectónica. Ver Fig. [184].

Ahora bien, los árboles en medio del equipamiento y la cantidad de carriles dispuestos impiden en realidad que pueda celebrarse en este emplazamiento, competiciones oficiales de mayor alcance. Al respecto de esto, ha habido algunas críticas aisladas que, preguntándose fundamentalmente por qué la decisión de los arquitectos por conservar un conjunto de árboles es tan importante como para impedir que Olot pueda tener aquí una pista oficial de atletismo. Este hecho ciertamente recuerda a aquellos factores históricos que se resisten a abandonar momentáneamente cualquier preciada zona de confort ante la posibilidad de un cambio de paradigma. En realidad, entendiendo los factores, que como por ejemplo en el lenguaje minuto a minuto desplazan la relación entre significado y significante (Saussure, 1945), fácilmente podrá entenderse por qué aquí no era coherente construir una pista oficial de atletismo. La respuesta es muy sencilla: en nuestro tiempo, no todo programa puede valer para todo lugar y por tanto es necesario detectar los límites físicos y temporales que cada paisaje tiene. De hecho, esta podría ser la tarea más complicada que le deparan a nuestra profesión los próximos años. Quizá la empresa más difícil a la que aquí RCR tuvo que enfrentarse.

De hecho, es por este motivo que aquí es posible hablar de una actitud poética compartida en la relación que la arquitectura establece con el paisaje entre las obras del Parc de Pedra Tosca y el Parc Cementiri Nou d'Igualada y la Casa Ugalde y La Ricarda. En realidad, las cuatro praxis comparten ciertos mecanismos proyectuales que precisamente les permiten comprender cabalmente el paisaje como un elemento vivo sometido a los cambios de la sociedad. Un conjunto de estrategias que permiten formular propuestas inventivas con verdadera

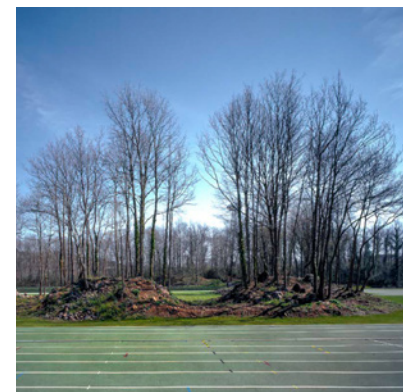


Fig. [184]. Fotografía de la Pista de Atletismo en uso mostrando en medio del trazado unos árboles que acompañan los restos de una colada volcánica.

capacidad de transformación social, acorde a las particulares exigencias de sus tiempos distintos.

Una conclusión que permite hoy considerar la arquitectura como paisaje, y el paisaje como arquitectura, sin caer en fáciles mimetismos o ridículas copias. Un descubrimiento que permite huir de simples apreciaciones esteticistas evitando hacer de la ficción un engaño, como el que tantas veces prolonga en la arquitectura las leyes de la naturaleza, en vez de las costumbres depositadas en la cultura de cada territorio. Un hallazgo que posibilita comprender que el paisaje, ya no solo precisa de intervenciones que sean equilibradas y próximas en cuanto a la construcción y a los materiales del entorno del proyecto, sino que además necesita propuestas que sean comprensibles globalmente en cuanto a su capacidad por atender los retos ambientales que preocupan al inmediato porvenir de nuestra sociedad. Un resultado que concede hoy la posibilidad de advertir que, incluso las más célebres arquitecturas, quedarán señaladas cuando estas se resistan a abandonar aquellos *mythos* que por no responder a una presente necesidad del hombre evidencian su agotamiento. Un desenlace que faculta hoy entender que para contrarrestar la huella destructora de nuestro pasado reciente cabrá buscar entre muchos viejos escenarios de vida una productiva memoria como base de nuevas sostenibles posibilidades de ser, en un paisaje: medio que, en definitiva, custodia toda nuestra cultura.

En realidad, de nada servirá dominar con cierta maestría las dilatadas metáforas que permiten relacionar la arquitectura con el paisaje y el paisaje con la arquitectura, si no somos capaces de tramar en el proyecto de arquitectura atendiendo a los cambios de paradigma del término paisaje. Si no somos capaces de proyectar el paisaje verdaderamente de forma inventiva, es decir, siguiendo las trazas de la *Poética* de Aristóteles.

C. EL PAISAJE COMO CULTURA VIVA EN LA ARQUITECTURA CATALANA CONTEMPORÁNEA

A través de las obras del PCNI de Miralles y Pinós y del PPT de Aranda, Pigem y Vilalta, se ha podido advertir que existen realmente algunos arquitectos catalanes contemporáneos que en los últimos años han compartido la misma actitud poética en relación al paisaje que, por los menos, sostuvieron algunos de los más célebres arquitectos modernos en alguna de sus obras, como es el caso de la Casa Ugalde de Coderch y de La Ricarda de Bonet Castellana. Es decir, la tesis ha podido comprobar que estos arquitectos en este conjunto de obras por lo menos fueron capaces, cada uno en su tiempo distinto, de proyectar tramas inventivas con verdadera capacidad de transformación social advirtiendo el paisaje como un elemento vivo sometido a los cambios de la sociedad.

Por ello, ahora es posible entender que, por lo menos durante un periodo largo de tiempo, ha existido en el marco del contexto estudiado una particular estructura poética en el proyecto de arquitectura acompañada de un cierto dominio de las dilatadas metáforas que permiten pensar la arquitectura como paisaje y el paisaje como arquitectura demostrando dos particularidades. Por un lado, cabe hablar de una estructura poética que ha sabido en cada tiempo prolongar en la arquitectura las costumbres, padecimientos y acciones humanas depositadas en la cultura de cada territorio. Por otro lado, cabe hablar de una actitud proyectual que ha conseguido evitar con maestría caer en fáciles mimetismos. Este hecho, sea de forma más o menos generalizada o de manera más o menos consciente, hasta cierto punto permite pensar que, hasta hace muy poco, algunos de los que participan de la arquitectura catalana contemporánea siguen pensando en una estructura dramática que en la metafórica relación arquitectura-paisaje asegura un valor y contenido social de la obra como nueva posibilidad de futuro. Ahora bien, ¿es posible pensar por ello que la mayoría de los arquitectos que concurren hoy en el contexto catalán son capaces de continuar atendiendo de forma inventiva estos últimos cambios significativos del término paisaje como hicieron los arquitectos aquí estudiados?

Sin duda, aún es pronto para responder esta interrogante, pues no se dispone de suficiente distancia crítica como para realizar hoy con garantías un profundo análisis que aborde verdaderamente la cuestión anunciada. Ahora bien, a pesar de ello, la tesis plantea que por lo menos sí puede decirse que, afortunadamente, existen ya multitud de prácticas aflorando entre nosotros que permiten sospechar la existencia de una sobre todo joven voluntad que se inclina por restaurar poéticamente el paisaje acorde a sus nuevos significados. Una actitud bastante generalizada que trata de poner de nuevo en acción las dimensiones físicas y temporales del paisaje; apostando por actuaciones que parecen querer garantizar el consumo responsable del suelo y mostrándose favorable a revertir el derroche irresponsable vivido los últimos años. Un posicionamiento que trata de crear alternativas

constructivas nuevas a favor del uso y disfrute colectivo de un medio que hoy cabe entender cada vez más artificializado, se encuentre este más o menos cerca de la ciudad o del campo. Una manera de hacer que empieza a mostrar un camino por el que podría ser posible causar de nuevo emoción al hombre desde el proyecto de arquitectura en su relación con el paisaje; como lo consiguieron algunos *célebres arquitectos en la modernidad*. Como lo han conseguido recientemente algunos de los arquitectos contemporáneos aquí estudiados atendiendo a las actuales necesidades sociales.

Nota [01]. En el apartado D del capítulo introductorio de la tesis puede apreciarse el conjunto de renuncias que han contribuido a abordar con éxito las hipótesis que han sido formuladas estableciendo así ciertos límites en la investigación.

Puede aquí apreciarse, en realidad, como la tesis se vuelca en demostrar por encima de todo cómo la actitud poética que sostienen algunos arquitectos a la hora de proyectar es lo que realmente permite construir tramas arquitectónicas en las que verdaderamente es posible mantener el arte al servicio del hombre, algo que sin duda ha sido demostrado a través de los casos de estudio escogidos principalmente en esta investigación y que se intuye realmente que contribuirá a la comprensión de cómo, poéticamente, la mimesis se convierte en algo fecundo y productivo en el proyecto de arquitectura, poniendo en valor un camino de profundización teórica muy ligado en realidad a las habituales buenas prácticas que nuestra profesión admira.

Aunque ahora sobrepasaría ampliamente los límites pretendidos en este trabajo (ver Nota [01]) comprobar la validez de estas nuevas prácticas en un futuro estudio, no solo reforzaría la tesis de esta investigación, sino que además permitiría construir una preciada recopilación que, por un lado, ayudaría a poner en valor lo que ahora tan solo puede intuirse como un rico periodo de tiempo de la arquitectura catalana. Pero, por otro lado, contribuiría a contraponer todas aquellas críticas que, paradójicamente, ponen en duda nuestra praxis actual por no aceptar precisamente una distinta manera de relacionarse significativamente con el paisaje.

En definitiva, un conjunto de prácticas relevantes, por lo menos a los ojos de este doctorando, por el que cabe augurar que la arquitectura catalana contemporánea probablemente pronto tendrá un célebre reconocimiento en el mundo. Ciertamente, algo que bien valdrá la pena tener en cuenta en futuras investigaciones que tengan por interés dar continuidad a esta tesis. Ardua empresa, que aquí de momento termina, con la ejemplaridad que hay detrás de unas obras que a continuación se citan. Quizá pensando que estas, entre muchas otras, por lo menos no deberían faltar en un deseable futuro ejercicio de recopilación historiográfica (ver capítulo 5/Epílogo/C.- Futuras líneas de investigación).

Del «campo» a la «ciudad»...

Del campo a la ciudad, una serie de prácticas de las que se considera que en el futuro no deberían faltar en una deseable recopilación, parecen hoy inclinarse por restaurar poéticamente el paisaje acorde a sus nuevos significados. Algunas de ellas muestran una voluntad por aportar alternativas constructivas a favor del uso y disfrute de nuestros medios. Es el caso, por ejemplo, de la restauración del Depósito Controlado de la Vall d'en Joan, llevada a cabo entre 1999 y 2010 por los arquitectos Enric Batlle, Jordi Roig y la ingeniera agrícola Teresa Galí-Izard. La intervención es consecuencia de un encargo de la Diputación de Barcelona. En esta ocasión, dos disciplinas tan distintas como la arquitectura y la ingeniería juntaron de forma unánime sus esfuerzos para un objetivo común: formalizar la propuesta que hoy ha devuelto el esplendor orográfico y vegetal de un valle en el que desde 1974 hasta el año 2006 fueron depositadas las basuras de la metrópoli

de Barcelona acumulando más de 70 m de escombros. Afortunadamente, los avances en los modelos de gestión de los residuos evolucionaron hacia una manipulación de los desechos cada vez más sostenible, propiciando que el vertedero quedara clausurado en el año 2006. Ante esta oportunidad, Batlle y Roig y Galí-Izard plantearon dos actuaciones fundamentales. Por un lado, y para acelerar la recuperación de los valores paisajísticos perdidos propusieron: reducir la pendiente de las terrazas del emplazamiento, recoger el agua de lluvia para destinarla al riego, minorar las infiltraciones de agua evitando que estas tuvieran que ser depuradas, simplificar las capas de sellado, restaurar una pequeña edificación convirtiéndola en útil recepción informativa y aprovechar la intervención para producir electricidad para más de 10 000 personas/año. Por otro lado, trazaron una serie de conexiones entre el proyecto, los senderos del Parque Natural del Garraf y la historia del lugar, permitiendo que cualquier visitante espontáneo pudiera revivir la memoria sufrida por el emplazamiento. Para ello, un conjunto de desechos atrapados en unos gaviones fueron conscientemente convertidos en contenciones puntuales del proyecto; el recuerdo de una mala costumbre del lugar transfigurada en fecundas ruinas contemporáneas. Ver Fig. [410].

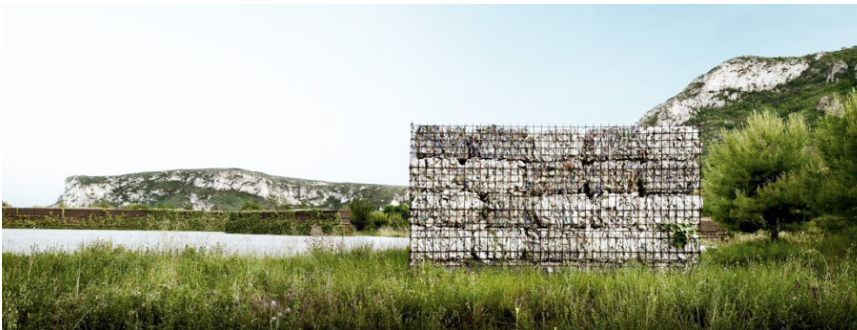


Fig. [410]. De arriba abajo, fotografías de Jordi Surroca donde puede apreciarse el resultado de la intervención de Batlle y Roig. En la entrada, unos gaviones atrapan un conjunto de residuos, utilizándose el sistema como puntual contención y advertencia sobre el pasado del lugar restaurado.

La recuperación del Reg de les Hortes Termals llevada a cabo entre 2013 y 2015 por Marta Serra, Elena Albareda, Joaquim Arcas y Adrià Martín de Cíclica y Jordi Calbetó de CAVAA arquitectes formaría parte de la misma lista. Ahora bien, sería además un magnífico ejemplo para advertir una actuación reciente en las fronteras de una pequeña urbe, que se inclinó por restaurar poéticamente el paisaje, restituyendo el derroche causado por el descontrolado crecimiento urbano del pasado siglo. El encargo fue de la Regidoria d'Espais Públics i Sostenibilitat del Ayuntamiento de Caldes de Montbui. El proyecto de arquitectura realmente concentró sus esfuerzos para revertir la degradación de 3,7 ha de campos de cultivo que fueron abandonados fundamentalmente como consecuencia de la contaminación causada a unos acuíferos termales próximos a la ciudad de Barcelona. Para ello se propusieron varias actuaciones. Por un lado, se propuso recuperar el uso de unas aguas termales y mejorar la accesibilidad al conjunto. Por otro lado, resiguiendo las mismas trazas romanas del asentamiento, se procuró una suerte de caminos que permiten deambular por el conjunto. Afianzadas estas dos primeras intervenciones, se planteó restaurar la convivencia social de una amplia comunidad de hortelanos del emplazamiento. El proyecto realmente tuvo muy buena acogida entre los campesinos y muestra de ello fue la fácil reapropiación que hicieron del lugar. En realidad, gran parte del éxito de la propuesta se fundamentó en la idea de trazar puentes con su habitual paisaje hortícola y esto se consiguió a través de utilizar sistemas constructivos propios de la autoconstrucción apoyados por sistemas realmente innovadores. A propósito de esto, y aunque solo sea para hacer un inciso, véase por ejemplo el recurso de la fitodepuración con macrófitas plantadas sobre jardineras flotantes que tienen por fin asimilar la materia orgánica residual sin alterar la oscilación de una balsa pública que sirve para acumular y refrescar el agua para el riego por inundación; un tipo de riego establecido en la zona que permite prescindir de sistemas mecanizados que precisan mantenimiento. Ver Fig. [411].

Fig. [411]. Fotografía de Adrià Goulà donde puede apreciarse la intervención integrada en el paisaje hortense de Caldes de Montbui. La presencia de elementos propios de la autoconstrucción hortícola de la zona contribuye a la integración material paisajística de la intervención. Destaca así, por ejemplo, el uso de los bolos graníticos en la acequia principal, los pichulines y tobas cerámicas a sardinel o las mallas en los cerramientos. Ciertamente, la integración trasciende la materialidad proponiendo respuestas inventivas acorde a las distintas temporalidades del emplazamiento.



En la misma dirección, pero restituyendo un tejido industrial degradado en medio de la ciudad de Barcelona, destaca el nuevo Museo Can Framis ubicado en la zona de nuevo desarrollo del 22@. El encargo lo promovió la Fundació Vila Casas. La propuesta llevada a cabo entre 2007 y 2009 la firmaron Jordi Framis y Jordi Badia de BAAS arquitectura. La idea era realizar una intervención de sutura que respondiera al abandono de unas antiguas fábricas que aún son reflejo de la realidad industrial que existió en el entorno. Para ello, por un lado, se propuso la unión de las naves existentes para albergar allí una célebre colección privada de pintura catalana. Por otro lado, se procuró una plaza de acceso que a la vez sirviera como escenario de múltiples actividades artísticas y ciudadanas, proponiendo una construcción a favor del uso y disfrute colectivo del medio urbano. La obra propuesta, huyendo paradójicamente de la simple reconversión en museo del entorno deteriorado, contribuye hoy a crear un espacio de respiro del ambiente excesivamente deshumanizado del entorno. Muestra de ello es la configuración del patio. En este espacio, unos viejos pavimentos de adoquines recuperados de las viejas fábricas y unas tapias revestidas con mortero de cal reflejan los diferentes estratos de tiempo del lugar, sirviendo y entregándose de nuevo a las posibles nuevas necesidades de uso de la ciudad. Ver Figs. [412] y [413].



Fig. [412]. Fotografía de Simón García, mostrando el patio que se entrega a la ciudad con la intervención.

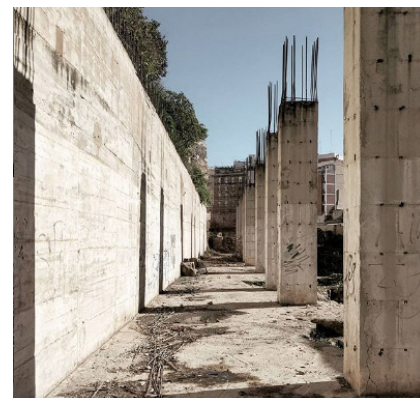
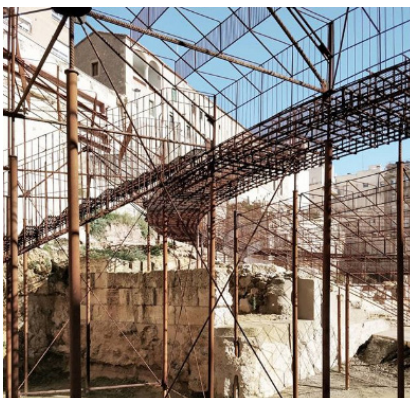


Fig. [413]. Fotografía de Fernando Guerra, mostrando la unión de las dos naves.

La reforma del Teatre Romà de Tarragona, llevada a cabo entre 2017 y 2018 por el arquitecto Toni Gironès, es un gran ejemplo de cómo hacer frente al daño causado al patrimonio cultural en los últimos años a través de una loable actitud poética. El encargo lo promovió el Departamento de Cultura de la Generalitat con el apoyo del Ministerio de Fomento. La actuación puso el acento en restituir las agresiones sufridas en un antiguo teatro de fundación romana como consecuencia de la especulación inmobiliaria urbana. Para ello, Gironès diseñó una estructura de hierro. El sistema propuesto reconstruyó en parte el teatro existente recreando una posible experiencia que tanto puso en valor las ruinas que se conservan en la parcela como denunció el maltrato que hasta entonces había recibido la historia del lugar. Ahora bien, la intervención no se limitó a recuperar el patrimonio conservado en este paisaje urbano, sino que además contribuyó a regenerar el barrio donde se ubica esta nueva arquitectura. Es más, incluso consiguió reconectar la ciudad alta con la baja, creando un nuevo espacio para espectáculos y un circuito lúdico-deportivo que conecta este *Teatre* con las *Termes* y el *Nimfeu* de la ciudad de Tarragona. Ver Figs. [414] y [415].



Figs. [414] y [415]. Arriba, fotografía de Toni Gironès donde puede verse la recreación de la cávea del teatro que permite el proyecto haciendo comprensible al visitante la envergadura del monumento en la época romana. Abajo, fotografías de Arnau Tiñena donde a través de conservar unos pilares puede apreciarse el resto de un intento de una irrespetuosa edificación reciente sobre el yacimiento. Las columnas se han dejado con la voluntad de explicar todas las capas de historia del lugar a las generaciones próximas.



En el camino de garantizar el consumo responsable del suelo, destaca la Biblioteca de les Aigües de Barcelona, proyectada y construida entre 1992 y 1999 por Lluís Clotet e Ignacio Paricio. En este caso, el encargo fue promovido por la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona. Los arquitectos fomentaron a través de esta intervención un cambio de uso en un edificio construido en 1874 por Josep Fontserè. De esta manera, una estructura pesada formada por grandes muros de fábrica de ladrillo que servía para almacenar en la cubierta el agua que debía abastecer los lagos y cascadas del parque de la Ciutadella, fueron convertidos en un espacio catedralicio lleno de cultura, tranquilidad y reposo. Un lugar en el que se puede leer, trabajar e incluso meditar mientras se recuerda una vieja cisterna ubicada en la cubierta que alimentaba en el pasado a unos jardines de inspiración inglesa. Una intervención que piensa en no herir el edificio original. Que piensa en la arquitectura preexistente como un valioso contenedor en el presente que quizá en el futuro podría llegar a albergar otros usos. Ahora bien, que propone con respeto, pero sin melancolismo por el pasado. Véase, por ejemplo, el conjunto de elementos prefabricados para la formación de escaleras, forjados o estanterías. En realidad, la actuación transforma el espacio, pero con un cierto grado de reversibilidad. Originando nuevos espacios de distinta altura y carácter, pero a la vez conservando la atmósfera del lugar. Dejando que sea el visitante quien encuentre el espacio más adecuado en relación a su estado de ánimo. En definitiva, devolviendo al paisaje de la ciudad un tejido de nuevo productivo y flexible. Ver Figs. [416] y [417].

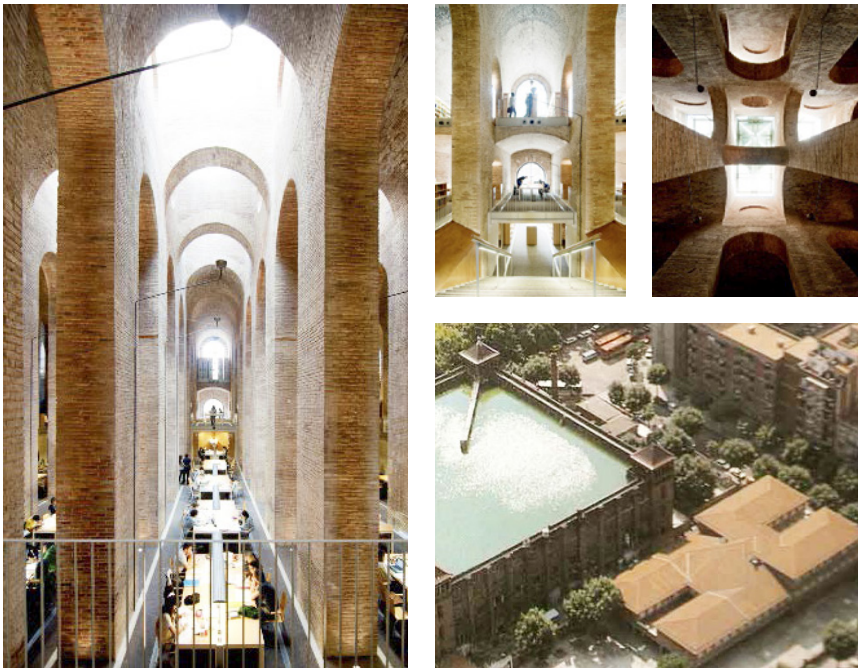


Fig. [416]. Fotografías de Simón García mostrando el esqueleto y la cubierta del antiguo edificio de Josep Fontserè, hoy convertido en biblioteca.

Fig. [417]. Abajo a la derecha, edificio de Josep Fontserè funcionando como depósito.

En la senda de poner de nuevo en acción las dimensiones físicas y temporales de nuestros medios, hay que localizar la nueva sede de la Sala Beckett ubicada en el barrio de Poble Nou de Barcelona. Una intervención proyectada y construida entre 2011 y 2016 por los arquitectos Ricardo Flores y Eva Prats. El encargo fue de la sala con apoyo del Institut de Cultura de Barcelona. La actuación proyectó un teatro con la idea de dar cabida a un nuevo lugar de creación y de encuentro social que conviviera entre los fantasmas de la abandonada cooperativa Paz y Justicia de la calle Pere IV construida en 1924. El proyecto no solo recupera el espíritu de un viejo edificio presente en el paisaje colectivo del barrio, sino que reincorpora con naturalidad ficciones nuevas que a través de nuevos usos permiten llevar esta ruina ciertamente contemporánea hacia delante. Consiguiendo que el peso de un tiempo pasado participe de una nueva temporalidad que ambiciona seguir actualizándose gracias a la participación de sus vecinos y antiguos cooperativistas. Ver Fig. [418].



Fig. [418]. Fotografías de Adrià Goulà, mostrando cómo Flores y Prats han conseguido que lo viejo y lo nuevo funcionen a la vez, como si los viejos fantasmas de la cooperativa Paz y Justicia esperaran la llegada de la Sala Beckett para imaginar nuevos mundos distintos.

En la misma dirección pero poniendo el acento en el consumo energético de nuestras actuaciones, debe citarse el nuevo Centro Cívico Lleialtat Santseca. Una intervención proyectada y construida entre 2012 y 2014 por los arquitectos David Llorente, Josep Ricart, Xavier Ros y Roger Tudó de H arquitectes. El encargo fue de la promotora pública BIMSA. La propuesta, en esta ocasión, trató de responder al deterioro social causado por el abandono de la antigua cooperativa obrera del distrito barcelonés de Sants, procurando sobre todo una intervención climáticamente sostenible que propiciara un nuevo potencial de uso para programas imprevistos en el barrio. En esta dirección, la propuesta primero derribó todo aquello que no era reutilizable. Después, integró —no simplemente singularizando o sacralizando— todo aquello que permitía el nuevo uso previsto. Finalmente, propuso un espacio intermedio bioclimatizado de un alto valor arquitectónico, que tanto vertebra todas las circulaciones del conjunto como reactiva el paisaje urbano donde se ancla el edificio preexistente. Ver Fig. [419].

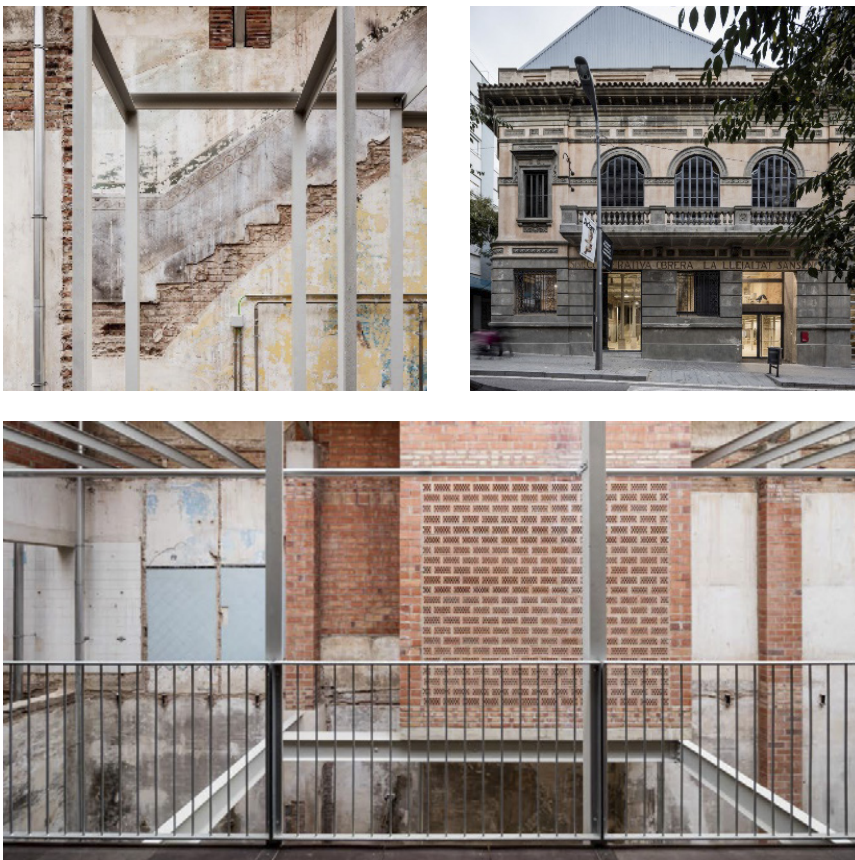


Fig. [419]. Fotografías de Adrià Goulà, en las que, por un lado, puede apreciarse la antigua cooperativa reintegrada en su barrio propiciando su reutilización, y por otro, el interior propuesto por H Arquitectes en el que —inspirados en el Teatro Oficina de Lina Bo Bardi— establecen un diálogo intenso entre lo preexistente y lo ahora existente.

En la idea de identificar la continuidad de una poética en la arquitectura catalana contemporánea no puede faltar el Espai Barberí ubicado en Olot. Una intervención proyectada y construida entre 2004 y 2006 por los mismos Aranda, Pigem y Vilalta de RCR arquitectes. El encargo fue autopromovido por los propios arquitectos. La intervención puede entenderse como una continuidad de las ideas desplegadas en el Parc de Pedra Tosca. En este caso, la intervención se concentró en una antigua fundición de campanas en estado ruinoso. El recinto había sido construido a inicios del siglo xx y tras su obsolescencia industrial fue inmediatamente abandonado. Los arquitectos con su intervención revertieron esta situación convirtiendo el espacio en un estudio y laboratorio de arquitectura. La reforma primero concentró sus esfuerzos en consolidar unas viejas estructuras. Después propuso reorganizar unas antiguas naves. Finalmente, permitió albergar y dejar paso a un nuevo uso que da continuidad en el presente a la atmósfera fabril de la parcela y del entorno urbano donde se ubica el proyecto, convirtiendo el lugar en auténtico espacio de experimentación e intercambio de conocimientos. Hoy, el centro acoge a cientos de estudiantes que cada año acuden a experimentar la praxis de la profesión a través de los talleres internacionales que organizan alrededor de la idea de paisaje los propios arquitectos autores de la obra. Ver Fig. [420].



Fig. [420]. Fotografías de Hisao Suzuki, mostrando parte del interior del actual Espai Barberí. Un ejercicio donde se reorganiza el pasado para dar cabida a nuevos usos del presente.

A propósito de restaurar poéticamente el paisaje acorde a sus nuevos significados de manera que la arquitectura garantice un consumo responsable del suelo; de comprender la ruina como sustento de una nueva vida o de intervenir en lo construido y abandonado como un camino por el que es posible entender la preocupación ambiental que esconde hoy el paisaje, cabe citar a la casa Can Jordi i n'Àfrica en Montuïri (Mallorca). Una intervención proyectada y construida entre 2010 y 2016 por los arquitectos Jaume Mayol e Irene Pérez de Ted'A arquitectes. El encargo fue de naturaleza privada. En este caso, la práctica, con delicados argumentos climáticos, propone reutilizar la piedra de marés de una antigua edificación destinada a convertirse en simples escombros, para enlazar en un profundo diálogo el presente y el pasado de una arquitectura con carácter intrínsecamente mallorquín. La obra obliga a reflexionar y a poner en valor un trabajo artesanal que, si años atrás cinceló unas regueras para construir un espacio denominado «abeuradors» donde se vertía la lechada, hoy habilita una novedosa piel que construye una fachada que, con su volumen precipitado en la esquina de la parcela, se entrega completamente a la calle. La intervención consigue realmente consolidar el tejido del mermado paisaje urbano donde se ubica la arquitectura. Se trata de un ejemplar ejercicio en el que el grado de ficción de la trama del proyecto de arquitectura únicamente es protagonista por servir a las inquietudes presentes en la sociedad. ¿Acaso no debe ser esta la función última de la arquitectura? ¿Acaso no es esta la función última de la *Poética* de Aristóteles? Ver Fig. [421].

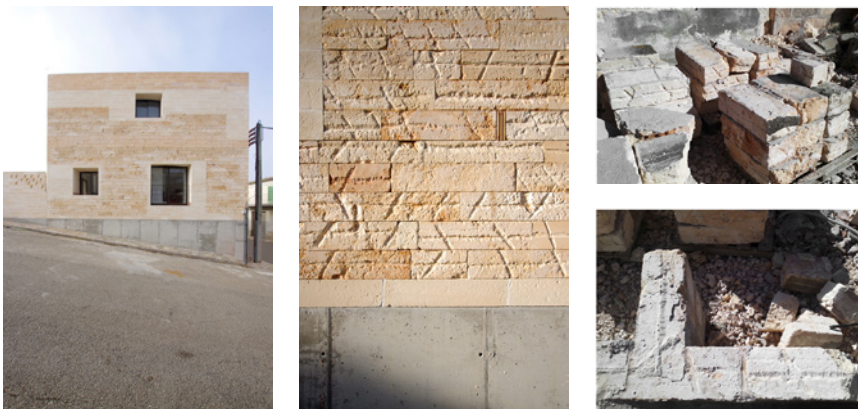


Fig. [421]. Fotografías de Ted'A arquitectes en las que puede apreciarse la reutilización de las piedras de marés encontradas en una pequeña edificación de la misma parcela, reconvertida hoy en una arquitectura que da respuesta a un uso distinto del solar. Una arquitectura que encuentra hoy el equilibrio entre la arquitectura y el paisaje, interrogándose sobre qué hacer con lo que ya existe construido y poniendo en duda la idea de seguir construyendo y consumiendo recursos sean estos más o menos urbanos, más o menos artificiales, o más o menos de naturaleza pública.

Capítulo 5. Epílogo

A. SOBRE LAS COORDENADAS DE APROXIMACIÓN

En un momento de la historia en el que parece que coexisten un conjunto de teorías sin prácticas y prácticas sin teoría, algunas voces de nuestra institución, preguntándose cómo debemos entender nuestra profesión, señalan algunas prácticas como culpables de la situación actual, indicándonos la necesidad de apartarnos de una actitud que acompaña al hombre desde hace más de dos mil años y que algunos arquitectos reivindicaron consciente o inconscientemente para la arquitectura en la segunda mitad del siglo xx.

De nuevo, se pone en duda el valor y vigencia de la noción clásica de un pensamiento poético en la arquitectura. De nuevo, anhelando el retorno de alguno de los principios de nuestra preciada arquitectura moderna en la incapacidad de percibir alguna de sus más profundas grandezas, vemos como seguimos tropezando una y otra vez en alguna de las trampas pseudoaristotélicas, que claramente entorpecen el progreso de nuestra profesión, haciéndonos olvidar la ineludible necesidad de estar atentos y de ser capaces de proponer respuestas verdaderamente inventivas respecto de los cambios que se producen en la realidad.

Es precisamente en este contexto contemporáneo en el que vivimos, en el que ya no cabe duda de que el paisaje se ha convertido en uno de los *pathos* más claros de nuestro tiempo, que esta tesis considera que más que nunca conviene seguir fijándonos en aquellos arquitectos que todavía sostienen una auténtica actitud poética en la arquitectura como esencialmente demostraron algunos de nuestros más próximos arquitectos modernos. En realidad, solo si somos capaces de proclamar este posicionamiento inventivo hacia el medio físico y social construido, que resulta fundamental para la vida del hombre, seremos realmente capaces de percibir hechos como los que, por ejemplo, evidencian hoy que más que nunca ya no podemos continuar pensando que de las prolíficas metáforas que a lo largo de la historia han permitido considerar la arquitectura como paisaje y el paisaje como arquitectura, podrán valer las mismas respuestas que dieron algunos de nuestros más ilustres maestros hace más de medio siglo. Es más, aunque estos particulares mecanismos de transformación poética seguirán siendo una constante en el proyectar del arquitecto, no todos los modelos aprendidos del pasado tendrán cabida en el conjunto de *mythos* verdaderamente culturales que realmente están construyendo el porvenir del siglo xxi.

Para volver a crear arquitecturas capaces de poner en acción los fenómenos físicos y temporales que actualmente contienen nuestros paisajes o para volver a ver cómo simultáneamente son precisamente estas mismas dimensiones de los paisajes lo que permite estructurar el conjunto de arquitecturas que hoy en día construimos, será necesario tener en cuenta fenómenos colectivos mucho más amplios de los que hasta ahora hemos estado obligados a considerar. Será necesario tomar conciencia de, y sobre todo poner en tiempo, todas aquellas arquitecturas que siguen sin atender los límites que existen en nuestro planeta y que demuestran tener un inexistente compromiso o incapacidad inventiva hacia todo ese conjunto de situaciones locales concretas, que una a una, como es el caso de la particular ocupación desmesurada de nuestros medios, construyen el cúmulo de hechos globales a los que sin duda hoy ya tenemos que responder como arquitectos.

Más que nunca será necesario preguntarse qué tipo de actuaciones arquitectónicas y urbanísticas garantizan un consumo responsable de suelo, que no solo evite los efectos nocivos del agotamiento de nuestros recursos naturales, sino también el de nuestros cada vez más diezmados bienes culturales, que silenciosamente desaparecen junto al daño que causamos a nuestros paisajes sean estos más o menos urbanos. Cuestionarse sobre cuáles son las prácticas que responden a la imperante necesidad de recurrir a una actualizada tecnología que permita reducir los efectos nocivos del consumo energético desmesurado de nuestros edificios. Pero que además eviten desfigurar la fructífera relación que la arquitectura siempre ha establecido con el paisaje, propiciando la aparición de alternativas constructivas nuevas, como respuestas precisas a la suma amplia de necesidades colectivas a favor del uso, disfrute y conservación de nuestros medios. Interrogarse sobre quiénes son los arquitectos que comprenden que cada vez más se están desdibujando las fronteras entre nuestros campos y ciudades, entre nuestros espacios construidos y no construidos, o entre nuestros prácticamente ya inexistentes medios naturales y nuestros medios cada vez más artificiales. Pero que además de ello también demuestran saber cómo intervenir en esos puntos singulares con precaución de no eliminar la complejidad y ambigüedad de todas estas realidades distintas, que cada vez más conviven y convivirán simultáneamente en nuestro tiempo.

De hecho, es en este sentido en el que deben entenderse algunos de los planteamientos que formulan algunas de las prácticas que han sido exploradas durante el transcurso de esta investigación. En realidad, aunque latosamente muchos de estos enfoques tipo siguen hoy poniéndose en duda por un amplio conjunto de arquitectos que participan de nuestra actividad, es precisamente en la actitud que reside en estos arquitectos investigados donde podemos reconocer la misma capacidad poética que sostuvieron algunos de los más célebres arquitectos que participaron de nuestra reciente modernidad. Es decir, el mismo posicionamiento inventivo que permite entender nuestra profesión como una institución inacabada que transforman los arquitectos que participan en tanto que son capaces

de comprender los valores aprendidos del pasado, atendiendo a las necesidades del presente y razonando sobre las exigencias del inmediato porvenir.

Sin duda, habrá que ver qué ocurre con toda la suma de fenómenos que también resuenan en nuestra contemporaneidad y que, de la misma manera que ocurre con el paisaje, siguen sin atenderse adecuadamente por no ser bienvenidos totalmente en nuestro sector profesional. Qué decir de las avalanchas tecnológicas, avances informáticos o sobre las posibilidades que ofrecen las herramientas de Internet y una posible actitud poética frente a las mismas. Seguro que será necesario tener en cuenta hasta qué punto es posible relacionar estos fenómenos en nuestro espacio y tiempo contemporáneos. Seguro que en cuanto a una posible poética en la arquitectura contemporánea que se construye en el territorio catalán, la arquitectura como paisaje y el paisaje como arquitectura deberán ser considerados estela de una valiosa vanguardia artística en la que será de mérito reconocerle supreciado lugar en el mundo.

B. APORTES A UNA POSIBLE «TEORÍA DEL PROYECTO ARQUITECTÓNICO»

Entendiendo que las consideraciones que aquí se escriben son una muestra de los hechos deducidos a través de un conjunto de parámetros que no pretenden en ningún caso postularse como los únicos posibles, puede afirmarse que esta tesis fundamentalmente demuestra que:

1. En una posible arquitectura catalana contemporánea:

I. Se puede observar una actitud que recupera la noción clásica de Aristóteles, es decir, que tiene la capacidad de sostener un posicionamiento atento y verdaderamente inventivo respecto de los cambios que se producen en la realidad huyendo de fáciles mimetismos, tal y como consciente o inconscientemente sustentaron algunos de nuestros más próximos maestros de la modernidad en alguna de sus más célebres intervenciones.

II. Se puede entender nuestra profesión como una institución abierta a la idea de progreso, que contribuye a dar respuestas a algunas de las preocupaciones fundamentales que históricamente han revolucionado la arquitectura, como es el caso de los cambios de paradigmas que se producen en la ineludible relación arquitectura-paisaje.

III. Se puede pensar en una idea de paisaje relacionada íntimamente con la cultura, como una estructura temporal y física que, huyendo de simples apreciaciones esteticistas, se sitúa como un elemento fundacional indispensable de la arquitectura en general y del proyecto de arquitectura en particular.

2. Recuperar un pensamiento poético aristotélico en el proyecto de arquitectura podría contribuir realmente a mejorar la praxis actual, pues permitiría a nuestros arquitectos reincorporar una nomenclatura por la cual sería posible tomar consciencia:

I. De la existencia de algunos caminos inventivos de profundización teórica que, como claro soporte de la práctica habitual, podrían contribuir a evitar muchas de las trampas pseudoaristotélicas en las que inconscientemente tropiezan muchos de los arquitectos que ejercen su profesión cuando intentan relacionar las esencias culturales y geográficas de los escenarios colectivos donde intervienen.

II. De la necesidad de considerar la dimensión temporal de la arquitectura, pues podría contribuir a evitar repetir algunos de los enfoques que dejan de ser válidos y que desfiguran algunos de los fenómenos constantes y necesarios como lo son los vínculos que la arquitectura establece con el paisaje, ya sea cuando la arquitectura se convierte en el acto fundacional del paisaje, o cuando el paisaje resulta ser el conocimiento esencial constitutivo de la arquitectura.

III. De la importancia de poner en valor la dimensión social de la arquitectura, pues podría contribuir a evitar rechazar sistemáticamente muchos de los fenómenos sociales que acontecen en nuestra realidad y que dejan de atenderse por pensar que no es necesario establecer con ellos relaciones espacio-temporales que sean capaces de restaurar el sentido social de nuestra profesión.

3. La *Poética* de Aristóteles debe seguir siendo considerada como una teoría del conocimiento esencial para la práctica y el debate del proyecto arquitectónico contemporáneo fundamentalmente para:

I. Continuar entendiendo nuestra profesión como algo inacabado que transforman los arquitectos que participan, en tanto que comprenden los valores aprendidos del pasado, atienden las necesidades del presente y razonan sobre las exigencias próximas del inmediato porvenir.

II. Encontrar caminos creativos que no solo permitan no destruir la capacidad de emocionar de las obras que ya han sido construidas sino que permitan emocionar de nuevo conectando el sentido de construir con el del habitar de nuestra actual situación contemporánea.

III. Volver a demostrar a nuestra sociedad la función que tiene la arquitectura en cuanto a la preservación del bienestar físico y social de nuestro necesario «ser en el mundo» en el siglo XXI.

Pues si no hay poética en la arquitectura, en realidad no puede haber arquitectura.

C. FUTURAS LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN

Cualquier investigación desarrollada con un mínimo de entusiasmo contribuye a despejar algunas incógnitas sobre el tema tratado, pero de forma simultánea contribuye a generar nuevas preguntas que ciertamente abren muchas veces indefinidamente nuevas vías de trabajo. Atendiendo al trabajo expuesto, en este último apartado se presentan algunas propuestas que —sin perjuicio de otras posibles— pueden ser objeto de interés de futuros investigadores que deseen dar continuidad a las cuestiones que en esta tesis han sido planteadas.

1. Sobre otros marcos físicos

La tesis ha abordado la posibilidad de existencia de una significativa poética en la arquitectura, limitando la cuestión a través de observar cómo nuestra profesión establece conexiones con un fenómeno singular de un territorio como es la particular relación cultural establecida durante siglos con el paisaje en Catalunya. Existe un amplio conjunto de circunstancias económicas, sociales e históricas que permitirían hablar de parecidos vínculos con el paisaje en otros territorios. Descubrir la posibilidad de existencia de una significativa poética en la arquitectura a través de similares vínculos en estos otros emplazamientos —véanse, por ejemplo, los casos de Finlandia, Portugal o Suiza—, por un lado, permitiría observar cómo conviven compartidas preocupaciones en otros lugares observando interesantes particularidades territoriales. Pero por otro lado, además invitaría a tomar consciencia en nuestra profesión de la *Poética* de Aristóteles en tanto pensamiento compartido en distinguidas escuelas de arquitectura alrededor del mundo.

2. Sobre otros *pathos* contemporáneos

La investigación ha concentrado el esfuerzo en demostrar la existencia de una poética en la arquitectura en relación al paisaje limitando los fenómenos por los que demostrar la presencia de este pensamiento complejo en nuestra profesión. Ahora bien, existen multitud de fenómenos pertenecientes a nuestro espacio y tiempo contemporáneos que, no solo permitirían alumbrar con la misma eficacia sobre la cuestión aquí investigada, sino que además permitirían estudiar cómo cabría encajar todo esto en nuestra praxis de forma verdaderamente inventiva teniendo realmente en cuenta el fin social de nuestra profesión. Véase al respecto la aparición de herramientas digitales que como el BIM utilizan lógicas basadas en el diseño paramétrico para tratar, entre otros, de controlar desde el inicio del proyecto todos los parámetros que puedan afectarlo, la eclosión de realidades virtuales que permiten experimentar en un mismo tiempo espacios distintos o

cambios que día a día suceden como resultado de las avalanchas tecnológicas, avances informáticos o las posibilidades que ofrecen las herramientas de Internet.

3. Sobre otros casos de estudio

El presente estudio ha planteado demostrar que existen realmente algunos arquitectos catalanes contemporáneos que, en los últimos años, han compartido la misma actitud poética en relación al paisaje que por los menos sostuvieron algunos de los más célebres arquitectos modernos en alguna de sus obras. El trabajo se ha limitado a observar la Casa Ugalde de José Antonio Coderch y La Ricarda de Antonio Bonet Castellana, y el Parc Cementiri Nou d'Igualada de Enric Miralles y Carme Pinós y el Parc de Pedra Tosca de Rafael Aranda, Carme Pigem y Ramón Vilalta del equipo RCR arquitectes. Algunas otras praxis y muchos otros arquitectos posiblemente también permitirían demostrar la misma hipótesis con parecido grado de efectividad. Ahora bien, dado que no todas las obras y todos los arquitectos catalanes posibles permitirían demostrar la proposición formulada, plantear un trabajo más enfocado a una recopilación historiográfica que se interrogara verdaderamente sobre una actitud poética en nuestro tiempo contemporáneo parece que podría ser una tarea de interés, pues en realidad podría contribuir a mostrar de forma realmente generalizada las consecuencias y el estado de salud de este pensamiento complejo en nuestra arquitectura reciente.

A. BIBLIOGRAFÍA GENERAL

Siguiendo el formato APA, se cita por orden alfabético una lista con los principales documentos consultados relacionados con la metodología, las teorías de pensamiento, arquitectura y paisaje y otras fuentes de conocimiento recurridas en la presente investigación.

Aalto, A. (1952). Sesiones de crítica de arquitectura. *Revista Nacional de Arquitectura*, 1952(124), 19-39.

— (1977). *La humanización de la arquitectura*. Barcelona: Tusquets.

— AA. VV. (1975). *AC/G.A.T.E.P.AC 1931-1937*. Barcelona: Gustavo Gili.

AA. VV. (1981). *La masia: historia i tipologia de la casa rural catalana*. Barcelona: Grupo 2c.

AA. VV. (1983). 25 anys d'arquitectura catalana. *Annals d'arquitectura*, 1983(3).

AA. VV. (1995). El excursionismo catalán y los deportes de montaña. *Apunts: Educación Físico y Deportes*, 1995(41), 80-86.

Ackerman, J. S. (2006). *La villa: forma e ideología de las casas de campo*. Madrid: Akal Arquitectura.

Alberti, L. B. (1991). *De Re aedificatoria: Leon Battista Alberti*. Madrid: Akal.

Aristóteles; Villar Lecumberri, A. (2004). *Poética*. Madrid: Alianza.

Armesto, A. (2000). Arquitectura y naturaleza: tres sospechas sobre el próximo milenio. *Documents de Projectes d'Arquitectura*, 2000(16), 34-43.

Auge, M. (1993). *Los no lugares: espacios del anonimato. Una antropología de la sobre-modernidad*. Barcelona: Gedisa.

Bachelard, G. (1983). *La Poética Del Espacio* (2.ª ed.). México DF: FCE.

Berque, A. (1986). *Les raisons du paysage. De la chine antique aux environnements de synthèse*. Saint-Énimie: Hazan.

- (2008). Los «rurbanitas» contra la naturaleza: el amor al paisaje destruye el campo. *Le Monde diplomatique en español*, 2008(148), 18.
- (2009). *El pensamiento paisajero*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Bohigas, O. (1962). Cap a una arquitectura realista. *Serra d'or*, 1962(5), 17-20.
- (1970). *Polemica d'Arquitectura Catalana*. Barcelona: Ediciones 62.
- (2002). Una posible «Escuela Barcelona». *Revista de crítica arquitectònica*, 2002(8).
- Bonet, Y. (1981). Cuando se contempla el campo catalán. En *La masia: historia i tipologia de la casa rural catalana* (p. 7). Barcelona: Grupo 2c.
- Borges, J. L. (1997). El jardín de los senderos que se bifurcan. En *Ficciones* (pp. 99-115). Barcelona: Alianza.
- Bosch Espelta, J. (1984). *Nicolau Maria Rubió i Tudurí: La Creación Del Moderno Paisajismo Mediterráneo*. Madrid: Doce Calles.
- Capel, H. (1981). *Filosofía y ciencia en la geografía contemporánea*. Barcelona: Editorial Barcanova.
- (2007). El debate sobre la construcción de la ciudad y el modelo Barcelona. *Revista electrónica de geografía y ciencias sociales. Universidad de Barcelona*, XI(233). Recuperado el 15 de febrero de 2007 de <<http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-233.htm>>.
- Català, V. (1942). Montflorit, 1942. *Endrets: Geografia Literària dels Països Catalans*. Recuperado el 10 de diciembre de 2015 de <<http://www.endrets.cat/text/782/montflorit.html>>.
- Cirici, A. (1975). *L'arquitectura catalana*. Barcelona: Teide.
- Corominas, J. (1981). *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Madrid: Gredos.
- Cortada, L. (1998). *Estructures territorials, urbanisme i arquitectura poliorcètics a la Catalunya preindustrial* (vol. 2). Barcelona: Institut d'Estudis Catalans.
- Curtis, W. (2004). Architecture and the expanding city: Barcelona at the end of the twentieth century. En Costa, G. (ed.), *Barcelona 1992-2004* (p. 7). Barcelona: Gustavo Gili.

- De Gracia, F. (2009). *Entre el paisaje y la arquitectura: apuntes sobre la razón constructiva*. San Sebastián: Nerea.
- Deleuze, G. (1989). *El Pliegue*. Barcelona: Paidós.
- Delgado, J. M., y Gutiérrez, J. (1995). *Métodos y técnicas cualitativas de investigación en ciencias sociales*. Madrid: Síntesis.
- Derrida, J. (1989). *La Deconstrucción en las fronteras de la filosofía*. Barcelona: Paidós.
- Desmoulin, C. (2014). *Eileen Gray et Le Corbusier*. Cap Moderne: Carapace.
- Fontbona, F. (1979). *El Paisatgisme a Catalunya*. Barcelona: Destino.
- Foucault, M. (1999). *El Orden Del Discurso*. Barcelona: Tusquets.
- Frampton, K. (1985). *Historia Crítica De La Arquitectura Moderna*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Frolova, M. (2001). Los orígenes de la ciencia del paisaje en la geografía rusa. *Revista electrónica de geografía y ciencias sociales. Universidad de Barcelona*, V(102).
- Galimberti, C. I. (2013). Paisaje cultural y región. Una genealogía revisitada. *Revista digital Geographos*, 4(54), 542-563. Recuperado el 15 de febrero de 2018 de <<http://web.ua.es/revista-geographos-giecryal>>.
- Giedion, S. (1975). *La arquitectura, fenómeno de transición*. Barcelona: Gustavo Gili.
- (1978). *Espacio, tiempo y arquitectura: el futuro de una nueva tradición*. Madrid: Dossat.
- Gironella i Garañana, J. (1975). La masia catalana, guardadora de les nostres estimades tradicions. *Revista de Gerona*, 1975(70), 73-75.
- González, J. (2005). *Plinio el Joven. Cartas*. Madrid: Gredos.
- González, M.^aT. (2005). *La Pintura del paisaje: del taoísmo chino al romanticismo europeo: paralelismos plásticos y estéticos*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Bellas Artes.
- Greenpeace (2013). Destrucción a toda costa. Análisis del litoral a escala municipal. *Greenpeace*. Recuperado el 26 de diciembre de 2018 de <<http://www.greenpeace.org/espana/es/reports/Destruccion-a-toda-costa-2013/>>.

Hall, P. (1996). *Ciudades del mañana. Historia del urbanismo en el siglo xx*. Barcelona: Ediciones del Serbal.

Heidegger, M. (1971). *El Ser y El Tiempo*. México DF: FCE.

— (1995). *Construir, Habitar, Pensar*. Barcelona: ETSAB-UPC.

— (2000). *Hölderlin y la esencia de la poesía*. Barcelona: Anthropos Editorial.

— (2002). *Interpretaciones fenomenológicas sobre Aristóteles. Informe Natorp*. Madrid: Trotta.

Hereu, P., Montaner, J. M., Oliveras, J. (1994). *Textos de arquitectura de la modernidad*. Madrid: Nerea.

Hernández Sampieri, R. (2000). *Metodología de la investigación*. Barcelona: Ediciones Península.

Iglèsies, J. (2002). *Pere Gil, S.I. (1551-1622) i la seva geografia de Catalunya. Seguit de la transcripció del llibre de la història catalana en lo qual se tracta de història o descripció natural, ço es de coses naturals de Cathaluña*. Barcelona: Societat Catalana de Geografia. Institut d'Estudis Catalans.

Iribas, J. M. (2003). Evolución de las rutinas del espacio; las diferentes tipologías turísticas. En *Arquitectura moderna y turismo: 1925-65* (pp. 141-153). Valencia: DOCOMO Ibérico.

Jencks, C. (1980). *El Lenguaje De La Arquitectura Posmoderna*. Barcelona: Gustavo Gili.

Khan, L. (1944). Monumentalidad. En *Writings, lectures, interviews* (pp. 45-46). Nueva York: Rizzoli International Publications, Inc.

Kvale, S. (2011). *Las entrevistas en investigación cualitativa*. Madrid: Ed. Morata.

Lahuerta, J.J. (1991). *Gaudí. Imágenes y mitos*. Barcelona: Lunwerg.

— (1999). *Antoni Gaudí*. Madrid: Electa.

Linares, A. (2006). *La enseñanza de la arquitectura como poética*. Barcelona: Ediciones UPC.

Llinàs, J. (2004). *Josep Llinàs acerca de la obra de Josep Maria Jujol*. Sant Cugat del Vallès: Associació d'Idees.

- Lynch, K. (1984). *La imagen de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Maderuelo, J. (2002). Paisaje y villa en la Toscana. *Matèria. Revista internacional d'art*, 2002(2), 59-74.
- (2005). *El paisaje. Génesis de un concepto*. Madrid: Abada Editores.
- Maragall, J. (1998). *Les muntanyes*. Barcelona: Edicions La Magrana.
- Martienssen, R. D. (1956). *La idea del espacio en la arquitectura griega*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Martínez Lapeña, J. A. (1988). *Tiempos de reconstrucción*. Almería: Documentos de Arquitectura, n.º 3.
- Melgosa, F. J. (2000). Turismo de salud: Termalismo y balnearios. En *III Congreso de turismo universidad y empresa* (pp. 359-386). Benicàssim: Tirant lo Blanch.
- Merleau-Ponty, M. (1970). *Lo visible y lo invisible: seguido de notas de trabajo*. Barcelona: Seix Barral.
- Milani, R. (2008). *El Arte Del Paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Moldoveanu, M. (1996). *S'Agaró: ciutat jardí a la costa catalana: 1916-1996: arquitectura d'un somni*. Girona: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, Demarcació de Girona.
- Montaner, J. M. (2005). *Arquitectura Contemporània a Catalunya*. Barcelona: Edicions 62.
- (2008). *Reciclaje de paisajes: condición posmoderna y sistemas morfológicos. El paisaje en la cultura contemporánea*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Moreno, A. (2007). *Historia del turismo en España en el siglo xx*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Morrás, M. (2000). *Petrarca, Bruni, Valla, Pico della Mirandola, Alberti, Manifiestos del humanismo*. Barcelona: Península.
- Mumford, L. (1936). The art galleries: The course of abstraction. *The New Yorker*, XII, 21 de marzo, 61-62.
- (1945). *La Cultura De Las Ciudades*. Buenos Aires: Emecé.

— (2011). *El mito de la máquina*. Logroño: Pepitas de Calabaza.

Muntañola i Thornberg, J. (1981). *Poética y arquitectura: Una lectura de la arquitectura posmoderna*. Barcelona: Anagrama.

— (2000). *Topogénesis: Fundamentos de una nueva arquitectura*. Barcelona: Edicions UPC.

— (2013). Antoni de Moragas. Hem de parlar. *Revista Diagonal*, 2013(35), 6-13.

Nogué i Font, J. (2007). *La construcción social del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Norberg-Schulz, C. (2005). *Los principios de la arquitectura moderna: sobre la nueva tradición del Siglo xx*. Barcelona: Reverté.

Ortega, R. (1999). *Espill. Història*. Barcelona: Vicens Vives.

Palladio, A. (1797). *Los cuatro libros de arquitectura de Andrea Palladio Vicentino*. Madrid: Imprenta Real.

Peña, J. (2002). *Poética del tiempo: ética y estética de la narración*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, S.A.

Pié, R. (2003). Cuatro cuestiones sobre el turismo de masas y el Movimiento Moderno. En *Arquitectura moderna y turismo: 1925-65* (pp. 193-196). Valencia: DOCOMO Ibérico.

— (2007). *Aportacions catalanes en el camp de la urbanística i de l'ordenació del territori, des de Cerdà als nostres dies*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, Societat Catalana d'Ordenació del Territori: Agrupació d'Arquitectes Urbanistes de Catalunya.

Pigem, J. (2009). *Buena crisis: Hacia un mundo postmaterialista*. Barcelona: Kairós.

Piñón, H. (1977). *Arquitecturas Catalanas*. Barcelona: La Gaya Ciencia.

— (2007). *Ideas y formas*. Barcelona: Edicions UPC.

— (2009). *La Nación*, 29 de abril, p. 3.

Pizza, A. (1999). *La Tradició renovada: Barcelona anys 30*. Barcelona: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya.

- Pol, E. (2005). La apropiación del espacio: una propuesta teórica para comprender la vinculación entre las personas y los lugares. *Anuario de Psicología*. Barcelona: Facultat de Psicologia, Universitat de Barcelona, 36(3), 281-297.
- Prats, E. (2003). Arquitectura del Lleure al delta del Llobregat, 1954-1965. En *Arquitectònics: Mind, Land & Society* (pp. 49-65). Barcelona: Edicions UPC.
- Prigogine, I. (1997). *Las Leyes Del Caos*. Barcelona: Crítica.
- Ramos Caravaca, C. (2014). ¿Cómo se afronta el reto del turismo de masas desde la arquitectura? En *VI Seminario Internacional de Investigación en Urbanismo*. Barcelona: DUOT.
- Rapoport, A. (2003). *Cultura, arquitectura y diseño*. Barcelona: Edicions UPC.
- (2008). Las relaciones entre la mente, el territorio y la sociedad desde una perspectiva medio ambiental. En *Arquitectònics: Mind, land & society* (pp. 33-61). Barcelona: Edicions UPC.
- Ribas Piera, M. (1975). *Ciudad y paisaje*. Barcelona: ETSAB, Laboratorio de Urbanismo.
- (1990). *Jardins de Catalunya*. Barcelona: Edicions 62.
- (1995). *Nicolau M. Rubió i Tudurí i el planejament regional*. Barcelona: Alta Fulla.
- (2003). De què va, això del paisatgisme? *Visions*, 2003(2), 68-77.
- (2013). Lliçó de comiat. *Quaderns de recerca en urbanisme*, 2013(2), 136-145.
- Ricoeur, P. (1977). *La Metáfora Viva*. Buenos Aires: Megápolis.
- (1981). *El Discurso De La Acción*. Madrid: Cátedra.
- (1995). *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*. México DF: Siglo XXI Editores.
- (2003). *La Memoria, La Historia, El Olvido*. Madrid: Trotta.
- (2003). Arquitectura y narratividad. En *Arquitectura y hermenéutica* (pp. 9-29). Barcelona: Edicions UPC.
- (2005). *Caminos Del Reconocimiento: Tres Estudios*. Madrid: Trotta.

Rifkin, J. (2011). *La Tercera revolución industrial: cómo el poder lateral está transformando la energía, la economía y el mundo*. Barcelona: Paidós.

Roger, A. (2007). *Breve tratado del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Romà i Casanovas, F. (1996). *Història Social De l'Excursionisme Català: Dels Orígens a 1936*. Vilassar de Mar, Barcelona: Oikos-Tau.

— (2003). Vida i mort del paisatge de muntanya a Catalunya. *Espais: revista del Departament de Política Territorial i Obres Públiques*, 2003(49), 30-39.

— (2004). *Del Paradís a la Nació. La muntanya a Catalunya. Segles xv-xx*. Valls: Cossetània Edicions,

Roqueta, S. (1994). *Nicolau M. Rubió i Tudurí. Aquarel·les. Impressions Africanes*. Barcelona: ETSAB.

Rossello, J. M. (2003). *La vuelta a la naturaleza. El pensamiento naturista hispánico (1890-2000)*. Barcelona: Virus.

— (2011). Más de cien años de vegetarianismo naturista. Sus cinco etapas (1890-2003). *Vegetus*, 2011(18), 28-37.

Rovira, J. M. (2003). *José Luís Sert*. Milán: Electa.

Rowe, C. (1999). *Manierismo y Arquitectura Moderna y Otros Ensayos*. Barcelona: Gustavo Gili.

Rubert de Ventós, X. (1963). *El arte ensimismado*. Barcelona: Ariel.

Rubió i Tudurí, N. M. (1981). *Del Paraíso al jardín latino: origen y formación del moderno jardín latino*. Barcelona: Tusquets.

Sabaté, J. (2008). Paisajes culturales y proyecto territorial. En *El paisaje en la cultura contemporánea* (pp. 249-273). Madrid: Biblioteca Nueva.

Sala, T. (2012). Paisatge, literatura i perifèria. Franges. En *Els paisatges de la perifèria* (pp. 66-81). Olot: Observatori del Paisatge de Catalunya.

Salas, H. (2002). *Antropología, estudios rurales y cambio social. La globalización en la región lagunera*. México DF: Instituto de Investigaciones Antropológicas, Universidad Nacional Autónoma de México.

Saussure, F. (1945). *Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Losada.

- Seeland, K. (2008). Paisaje y diversidad cultural. En *Paisatge i salut* (pp. 264-287). Olot: Observatori del Paisatge de Catalunya; Barcelona: Departament de Salut de la Generalitat de Catalunya.
- Semper, G. (1989). *The Four Elements of Architecture and Other Writings*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sitte, C. (1926). *Construcción de ciudades según principios artísticos*. Barcelona: Canosa.
- Solà-Morales, I. (1987). Gaudí, Berlague i Sullivan en la crisi de l'arquitectura de l'edat clàssica. *Annals*, 1987(4).
- (1995). Terrain Vague. En Cynthia C. Davidson (ed.), *Anyplace* (pp. 118-123). Nueva York: Anyone Corporation; Cambridge: The MIT Press.
- Tafari, M. (1973). *Teorías e historia de la arquitectura: hacia una nueva concepción del espacio arquitectónico*. Barcelona: Laia.
- Theros, X. (2013). Catalans en pilotes. *El País*. Recuperado el 16 de diciembre de 2015 de <http://ccaa.elpais.com/ccaa/2012/04/25/catalunya/1335384558_096788.html>.
- Torres, E. (2013). *Arquitectura del paisaje. Ejercicios y lecciones. Cursos desde 1977-78 a 1998-99*. Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya.
- UNESCO (1972). Convención sobre la protección del patrimonio mundial, cultural y natural. Recuperado el 26 de diciembre de 2018 de <<http://www.mecd.gob.es/mecd/dms/mecd/cultura-mecd/areas-cultura/patrimonio/patrimonio-mundial/patrimonio-mundial-unesco/definicion/convention-es.pdf>>.
- Ussani, V. (1984). Otium y pax en Plinio el Joven. *Nova Tellus*, 1984(2), 7-26.
- Venturi, R. (1972). *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Vilà-Valentí, J. (2001). *Aspectes geogràfics i territorials del mas. El mas català durant l'edat mitjana i la moderna (Segles ix-xviii). Aspectes arqueològics, històrics, geogràfics, arquitectònics i antropològics*. Barcelona: Consell Superior d'Investigaciones Científiques, Institució Milà i Fontanals, Departament d'Estudis Medievals.
- Virgilio (1978). *Eneida*. Barcelona: Antalbe.
- Vitruvio (1995). *Los diez libros de Arquitectura*. Madrid: Alianza Forma.

Weinberg, B. (1953). *From Aristotle to Pseudo-Aristotle*. Spring, CO: Comparative Literatura.

Wright, F. L. (1970). *An organic architecture: The architecture of democracy: The Sir George Watson Lectures of the Sulgrave Manor Board for 1939*. Londres: Lund Humphries.

B. BIBLIOGRAFÍA DE LOS CASOS DE ESTUDIO

Se cita por orden alfabético una lista con los principales documentos consultados relacionados con los casos de estudio escogidos en la presente investigación.

1. La Casa Ugalde

AA. VV. (1995). *Fotografies antigues de Caldes: 1870-1962*. Caldes d'Estrac: Arrels Cultura.

Armesto, A., & Díez Barreñada, R. (2008). *José Antonio Coderch*. Barcelona: Santa & Cole.

Coderch, J.A. (1961). No son genios lo que necesitamos ahora. *Domus*, 1961(384), 21-26.

Díez Barreñada, R. (2003). *Coderch: Variaciones Sobre Una Casa*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.

Donato, E. (1981). El jove Coderch. *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*, 1981(144), 18-20.

Fochs, C. (1989). *J.A. Coderch de Sentmenat 1913-1984*. Barcelona: Gustavo Gili.

Grau, L. (2004). *Estiueig a Caldes, una aproximació*. Caldes d'Estrac: Ajuntament de Caldes.

Montaner, J. M. (1998). *Coderch casa Ugalde House*. Barcelona: COAC.

Piñón, H. (1976). Tres décadas en la obra de José A. Coderch. *Arquitecturas bis*, 11(I), 6-14.

Pizza, A., & Rovira, J. M. (2000). *En busca del Hogar. Coderch 1940-1964*. Barcelona: COAC.

Pouplana, X., & Rahola, V. (1981). La casa Ugalde: un arbre. *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*, 1981(144), 21-23.

Soria, E. (1997). *Conversaciones con J. A. Coderch de Sentmenat*. Murcia: Colección de Arquitectura n.º 32, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos.

2. La Ricarda

AA. VV. (1939). Austral 1. *Nuestra Arquitectura*, 1939(6), Buenos Aires.

AA. VV. (1939). Austral 2. *Nuestra Arquitectura*, 1939(6), Buenos Aires.

AA. VV. (1939). Austral 3. *Nuestra Arquitectura*, 1939(12), Buenos Aires.

AA. VV. (1999). Delta del Llobregat. Viatge a la terra de les sorpreses. Descubrir Catalunya, 1999(21).

AA. VV. (2000). *Club 49. Reobrir el Joc, 1949-1971*. Barcelona: Edició del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya.

AA. VV. (2003). *Masies del Prat. L'Albufera i la Ribera*. El Papiol: Efadós, SL.

AA. VV. (2010). *La formació d'una ciutat. El Prat del Llobregat*. El Prat del Llobregat: Ajuntament del Prat del Llobregat.

Álvarez, F. (1996). *Antoni Bonet Castellana: 1913-1989*. Barcelona: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya.

Álvarez, F., & Roig, J. (1987). *Antonio Bonet y el Río de la Plata*. Barcelona: CRC. Galería de Arquitectura.

— (2004). La restauración de La Ricarda. *Arquitextos*, 5(55). Recuperado el 16 de diciembre de 2015 de <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq055/arq055_01.asp>.

— (2005). La Ricarda (Antonio Bonet Castellana, 1949-1963). *Tectónica: Monografías de Arquitectura, Tecnología y Construcción*, 2005(18).

Álvarez, F., Pich-Aguilera, F., & Roig, J. (1996). *La Ricarda: Antoni Bonet*. Barcelona: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya.

Andreu de Palma, P. (2009). *Prat de Llobregat (Ensayo histórico) Edició facsímil*. El Prat del Llobregat: Ajuntament del Prat de Llobregat.

Bonet, A. (1966). Villa La Ricarda: Antonio Bonet, arquitecto. *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*, 1966(64), 33-37.

Martín Tost, X. (2014). *Arquitectura del turismo informal: La ocupación temporal del espacio natural en los campings* (tesina de máster). La Salle, Universidad Ramon Llull, Barcelona.

Ortiz, F. F., & Baldellou, M. Á. (1978). *La Obra De Antonio Bonet*. Buenos Aires: Summa.

Pizza, A. (1987). El Viatge. Antonio Bonet Castellana. *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*, 1987(174).

Ródenas, J. F. (2015). Antonio Bonet y Josep Puig Torné. Series triangulares en Cap de Salou. *Ra. Revista de arquitectura*, 2015(17), 57-64.

Sanz, A. (1965). Una lección de arquitectura en la costa catalana. *Arte y Hogar*, 1965(313), 22-30.

3. Parc Cementiri Nou d'Igualada

AA. VV. (1995). *Enric Miralles, Martínez Lapeña & Torres Tur: arquitectos catalanes*. Ciclo Internacional de Arquitectura 1993. Ed. ARQ de la Escuela de Arquitectura de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

AA. VV. (2002). Enric Miralles: 1983-2000. *El Croquis*, 2002(2).

AA. VV. (2011). *Enric Miralles, 1972-2000*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.

Bigas Vidal, M. (2006). *Enric Miralles. Procesos metodológicos en la construcción del proyecto arquitectónico* (tesis doctoral). Universitat de Barcelona, Departament de Dibuix, Barcelona.

Lahuerta, J.J. (1996). *Enric Miralles: obra completa*. Madrid: Electa España.

Miralles, E. (1988). És això de Jujol? *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*, 1988(179-180), 52-55.

Muntañola i Thornberg, J. (1994). Las estructuras de la memoria en la arquitectura de Enric Miralles. *Revista 3ZU, Revista del Departamento de Composición de la ETSAB*, 1994(3), 71-77.

Prieto, N. (2017). Crematorio de Igualada. Recuperado el 27 de diciembre de 2018 de Tectonicablog <<http://tectonicablog.com/?p=108168>>.

Proyecto Cementiri Nou d'Igualada - Fase inicial 1987 (s.a.) (2015). Recuperado el 27 de diciembre de 2018 de <https://homenajeaenricmiralles.wordpress.com/2015/11/11/2a-parte_-proyecto-nuevo-cementerio-de-igualada-fase-inicial-1987/>.

Soria López, F.J. (2005). *Naturaleza reinventada: una comunicación profunda. Nuevo cementerio de Igualada, España* (tesis doctoral). ETSAB, UPC, Barcelona, pp. 135-156.

Tagliabue, B. (1989). No es serio este cementerio. *L'Architettura Cronache e Storia*, 1989(409), 844-845.

Zabalbeascoa, A. (1996). *Igualada Cemetery: Enric Miralles and Carme Pinós*. Londres: Phaidon.

4. Parc de Pedra Tosca

AA. VV. (2003). RCR ARQUITECTES: 1999-2003. *El Croquis*, 2003(115-116).

AA. VV. (2004). *RCR Aranda Pigem Vilalta Arquitectes: Entre la abstracción y la naturaleza*. Barcelona: Gustavo Gili.

AA. VV. (2005). *On*, 2005(266), 128-141.

AA. VV. (2007). RCR ARQUITECTES: 2003-2007. *El Croquis*, 2007(138).

AA. VV. (2011). *La Casa de pagès al Parc Natural de la Zona Volcànica de la Garrotxa: les cases que no criden*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament d'Agricultura, Ramaderia, Pesca, Alimentació i Medi Natural.

AA. VV. (2012). RCR ARQUITECTES: 2007-2012. *El Croquis*, 2012(162).

Aranda, R. (1997). *L'arquitectura del volcànic*. S.L.: S.n.

— (1999). *Exfoliacions 1988-99: Aranda, Pigem, Vilalta, Arquitectes*. Olot: Museu Comarcal de la Garrotxa, Fundació Caixa de Girona.

Aranda, R., Pigem, C., & Vilalta, R. (1990). Les obres de pedra seca a la zona volcànica de la Garrotxa. Aproximació sobre llurs característiques constructives i ecològiques. *Vitrina*, 1990(5), 117-128.

Aranda, R., Pigem, C., Vilalta, R., & Falgarona, J. (1997). Arquitectura volcànica. La casa de pagès al parc natural de la zona volcànica de la Garrotxa. *Vitrina*, 1997(9), 54-64.

Bassols, E. (2008). Els volcans salvats. *Revista de Girona*, 2008(251), 60-65.

— (2013). *El patrimoni arquitectònic rural del Bosc de Tosca (les Preses, la Garrotxa). Un patrimoni protegit, però... conservat?* Les Preses: Parc Natural de la Zona Volcànica de la Garrotxa.

Curós, J. (2006). *Les Pareds de pedra seca del Bosc de Tosca*. S.L.: S.n.

Gelabert, M. J. (1949). *Vora Tosca*. Olot: Biblioteca Olotina.

Mallarach, J. M. (1982). *Salvem el Bosc de Tosca*. Les Preses: Olotí Olot, n.º 141.

Listado de ilustraciones

I. DIAGRAMAS

Diagramas realizados por el autor de la tesis

- Diagrama.01. Proceso metodológico seguido en la presente investigación.
- Diagrama.02. Campo de interés abarcable que se sospecha en los entrevistados seleccionados.
- Diagrama.03. Archivos públicos consultados.
- Diagrama.04. Archivos privados consultados.
- Diagrama 05. Portales en internet consultados.
- Diagrama 06. Esquema traducido de Sauer, C. O. (1925). *The Morphology of Landscape*.
- Diagrama 07. Esquema de adición de la galería en la masía catalana.

II. DOCUMENTACIÓN GRÁFICA

Documentos dibujados por el autor de la tesis sobre casos de estudio principales

- D-a01. Plano Emplazamiento, E/ 1:8000, 1951. Casa Ugalde, J.A.Coderch y M. Valls, 1951-1955.
- D-a02. Plano Emplazamiento, E/ 1:8000, 2016. Casa Ugalde, J.A.Coderch y M. Valls, 1951-1955.
- D-a03. Plano Ubicación, E/ 1:800, proyecto propuesto. Casa Ugalde, J.A.Coderch y M. Valls, 1951-1955.
- D-a04. Plano Ubicación, E/ 1:800, proyecto construido. Casa Ugalde, J.A.Coderch y M. Valls, 1951-1955.
- D-a05. Planimetrías, E/ 1:500, 2016. Casa Ugalde, J.A.Coderch y M. Valls, 1951-1955.
- D-b01. Emplazamiento, E/ 1:600.000, 1949. Casa La Ricarda, Bonet Castellana, 1949-1963.
- D-b02. Emplazamiento, E/ 1:40.000, 1949. Casa La Ricarda, Bonet Castellana, 1949-1963.

- D-b03. Emplazamiento, E/ 1:40.000, 2016. Casa La Ricarda, Bonet Castellana, 1949-1963.
- D-b04. Acceso, E/ 1:7.500, 1963. Casa La Ricarda, Bonet Castellana, 1949-1963.
- D-b05. Acceso, E/ 1:7.500, 2016. Casa La Ricarda, Bonet Castellana, 1949-1963.
- D-b06. Ubicación, E/ 1:1.200, 2016. Casa La Ricarda, Bonet Castellana, 1949-1963.
- D-b07. Ubicación, E/ 1:800, 2016. Casa La Ricarda, Bonet Castellana, 1949-1963.
- D-c01. Emplazamiento, E/ 1:600.000, 1949. Parc Cementiri Nou d'Igualada, E.Miralles y C. Pinós, 1985-1996.
- D-c02. Emplazamiento, E/ 1:20.000, 1929. Parc Cementiri Nou d'Igualada, E.Miralles y C. Pinós, 1985-1996.
- D-c03. Emplazamiento, E/ 1:20.000, 1977. Parc Cementiri Nou d'Igualada, E.Miralles y C. Pinós, 1985-1996.
- D-c04. Emplazamiento, E/ 1:20.000, 2016. Parc Cementiri Nou d'Igualada, E.Miralles y C. Pinós, 1985-1996.
- D-c05. Ubicación, E/ 1:1.250, 2016. Parc Cementiri Nou d'Igualada, E.Miralles y C. Pinós, 1985-1996.
- D-c06. Planimetrías, E/ 1:800, 2016. Parc Cementiri Nou d'Igualada, E.Miralles y C. Pinós, 1985-1996.
- D-d01. Emplazamiento, E/ 1:600.000, 1949. Parc Pedra Tosca, RCR arquitectes, 1998-2004.
- D-d02. Emplazamiento, E/ 1:60.000, 2016. Parc Pedra Tosca, RCR arquitectes, 1998-2004.
- D-d03. Emplazamiento, E/ 1:40.000, 2016. Parc Pedra Tosca, RCR arquitectes, 1998-2004.
- D-d04. Emplazamiento, E/ 1:20.000, 2016. Parc Pedra Tosca, RCR arquitectes, 1998-2004.

III. DOCUMENTACIÓN ORIGINAL

Documentos originales sobre los casos de estudio principales

- DO-a01. Plano Emplazamiento, Abril 1962. Casa Ugalde, J. A. Coderch y M. Valls, 1951-1955. Arxiu Coderch. Casa Ugalde.
- DO-a02. Planta baja y Planta superior sin mobiliario y con topografía, sin fechar. Casa Ugalde, J. A. Coderch y M. Valls, 1951-1955. Arxiu Coderch. Casa Ugalde.
- DO-a03. Planta baja y Planta superior con mobiliario y con topografía, 1951. Casa Ugalde, JACoderch y M. Valls, 1951-1955. Arxiu Coderch. Casa Ugalde.

- DO-a04. Planta baja y Planta superior sin mobiliario y sin topografía, 1981 Casa Ugalde, JACoderch y M. Valls, 1951-1955. Quaderns d'arquitectura i urbanisme núm. 144.
- DO-a05. Planta aparcamiento, 1952. Casa Ugalde, JACoderch y M. Valls, 1951-1955. Arxiu Coderch. Casa Ugalde.
- DO-a06. Replanteo inicial, sin fechar. Casa Ugalde, JACoderch y M. Valls, 1951-1955. Arxiu Coderch. Casa Ugalde
- DO-a07. Alzado de la casa, sin fechar. Casa Ugalde, JACoderch y M. Valls, 1951-1955. Arxiu Coderch. Casa Ugalde
- DO-a08. Croquis de la panorámica, sin fechar. Casa Ugalde, JACoderch y M. Valls, 1951-1955. Arxiu Coderch. Casa Ugalde
- DO-a09. Croquis del acceso, sin fechar. Casa Ugalde, JACoderch y M. Valls, 1951-1955. Arxiu Coderch. Casa Ugalde
- DO-a10. Primer croquis del proyecto, sin fechar. Casa Ugalde, JACoderch y M. Valls, 1951-1955. Arxiu Coderch. Casa Ugalde
- DO-a11. Alzado lado mar, sin fechar. Casa Ugalde, JACoderch y M. Valls, 1951-1955. Arxiu Coderch. Casa Ugalde.
- DO-b01. Planta baja y secciones de la 1ª propuesta, Enero 1950. Casa La Ricarda, Bonet Castellana, 1949-1963. Arxiu COAC. Antonio Bonet Castellana. La Ricarda.
- DO-b02. Emplazamiento y jardín 2ª propuesta, sin fechar. Casa La Ricarda, Bonet Castellana, 1949-1963. Antonio Bonet Castellana. La Ricarda.
- DO-b03. Planta general 2ª propuesta, Mayo 1953. Casa La Ricarda, Bonet Castellana, 1949-1963. Arxiu Familiar. Balmes 436.
- DO-b04. Planta general 2ª propuesta, sin fechar. Casa La Ricarda, Bonet Castellana, 1949-1963. Arxiu COAC. Antonio Bonet Castellana. La Ricarda.
- DO-b05. Planta general 2ª propuesta, Abril 1957. Casa La Ricarda, Bonet Castellana, 1949-1963. Arxiu Familiar. Balmes 436.
- DO-b06. Planta jardinería 2ª propuesta, Abril 1961. Casa La Ricarda, Bonet Castellana, 1949-1963. Arxiu Familiar. Balmes 436.
- DO-b07. Planta baja, Mayo 1959. Casa Rubio. Arxiu COAC. Antonio Bonet Castellana. Casa Rubio.
- DO-b08. Croquis, 1934. Celle-Saint-Cloud. Fondation Le Corbusier.
- DO-b09. Plano de perspectivas, 1953. Casa La Ricarda, Bonet Castellana, 1949-1963. Arxiu COAC. Antonio Bonet Castellana. La Ricarda.
- DO-b10. Planta general de desmontes, 1957. Casa La Ricarda, Bonet Castellana, 1949-1963. Arxiu Familiar. Balmes 436.
- DO-c01. Planos de concurso, 1983. Parc Cementiri Nou d'Igualada, E.Miralles y C. Pinós, 1985-1996. Arxiu EMBT.

- DO-c02. Croquis de concurso, 1983. Parc Cementiri Nou d'Igualada, E. Miralles y C. Pinós, 1985-1996. Arxiu EMBT.
- DO-c03. Planta Emplazamiento, 1987. Parc Cementiri Nou d'Igualada, E. Miralles y C. Pinós, 1985-1996. Arxiu EMBT.
- DO-c04. Planta Situación, 1987. Parc Cementiri Nou d'Igualada, E. Miralles y C. Pinós, 1985-1996. Arxiu Comarcal Anoia. Parc Cementiri Nou d'Igualada.
- DO-c05. Croquis proceso, 1995. Parc Cementiri Nou d'Igualada, E. Miralles y C. Pinós, 1985-1996. Arxiu EMBT.
- DO-c06. Plano núm. 4 Proyecto Ejecutivo, 1987. Parc Cementiri Nou d'Igualada, E. Miralles y C. Pinós, 1985-1996. Arxiu Comarcal Anoia. Parc Cementiri Nou d'Igualada.
- DO-c07. Planta y secciones generales, 1987-91. Parc Cementiri Nou d'Igualada, E. Miralles y C. Pinós, 1985-1996. *El Croquis* 30(49-50), p. 56.
- DO-c08. Planta y secciones generales nuevo crematorio, 2016. Parc Cementiri Nou d'Igualada, C. Pinós, 2016. <<http://www.cpinos.com/index.php?op=1&ap=10&id=92>>.
- DO-c09. Plano núm. 35 Proyecto Ejecutivo, 1987. Parc Cementiri Nou d'Igualada, E. Miralles y C. Pinós, 1985-1996. Arxiu Comarcal Anoia. Parc Cementiri Nou d'Igualada.
- DO-c10. Plano América del Sur. AA. VV. (1986. *Contour map of the coastline of America. Amareida*. Valparaiso: Talleres de Investigaciones Gráficas, p. 9.
- DO-c11. Panel Concurso, 1984. Cementerio de Aranda del Duero. Arxiu EMBT.
- DO-c12. Plano topográfico de la parcela, Sin fechar. Parc Cementiri Nou d'Igualada, E. Miralles y C. Pinós, 1985-1996. Arxiu Comarcal Anoia. Parc Cementiri Nou d'Igualada.
- DO-c13. Croquis inicial, Sin fechar. Parc Cementiri Nou d'Igualada, E. Miralles y C. Pinós, 1985-1996. Arxiu EMBT.
- DO-c14. Croquis de acceso, Sin fechar. Parc Cementiri Nou d'Igualada, E. Miralles y C. Pinós, 1985-1996. Arxiu EMBT.
- DO-c15. Anotaciones sobre la pavimentación de acceso, Sin fechar. Parc Cementiri Nou d'Igualada, E. Miralles y C. Pinós, 1985-1996. Arxiu EMBT.
- DO-c16. Plaza elipsoidal, Sin fechar. Parc Cementiri Nou d'Igualada, E. Miralles y C. Pinós, 1985-1996. Arxiu EMBT.
- DO-d01. Plano Emplazamiento, 2004. Parc Pedra Tosca, RCR arquitectes, 1998-2004. Arxiu RCR arquitectes. Parc de Pedra Tosca. Plano P02.
- DO-d02. Plano itinerarios, 2004. Parc Pedra Tosca, RCR arquitectes, 1998-2004. Arxiu RCR arquitectes. Parc de Pedra Tosca. Plano P34.
- DO-d03. Plano de muros y cabañas, 2001. Parc Pedra Tosca, RCR arquitectes, 1998-2004. Arxiu RCR arquitectes. Parc de Pedra Tosca. Plano D-3.

- DO-d04. Plano elementos antrópicos, 1990. Parc Pedra Tosca, RCR arquitectes, 1998-2004. AAVV Les obres de pedra seca a la zona volcànica de la Garrotxa. Aproximació sobre llurs característiques constructives i ecològiques. Vitrina núm.5, 1990, p.120.
- DO-d05. Plano de estudio de caminos, 2001. Parc Pedra Tosca, RCR arquitectes, 1998-2004. Arxiu RCR arquitectes. Parc de Pedra Tosca. Plano B-07_4.
- DO-d06. Plano de estudio de caminos, 2001. Parc Pedra Tosca, RCR arquitectes, 1998-2004. Arxiu RCR arquitectes. Parc de Pedra Tosca. Plano B-07_2.
- DO-d07. Plano de actuaciones, 2001. Parc Pedra Tosca, RCR arquitectes, 1998-2004. Arxiu RCR arquitectes. Parc de Pedra Tosca. Plano D-1.
- DO-d08. Plano de actuación 1, 2001. Parc Pedra Tosca, RCR arquitectes, 1998-2004. Arxiu RCR arquitectes. Parc de Pedra Tosca. Plano E-01_1.
- DO-d09. Plano de actuación 1, 2001. Parc Pedra Tosca, RCR arquitectes, 1998-2004. El Croquis 138 p.40.
- DO-d10. Plano de actuación 1, 2001. Parc Pedra Tosca, RCR arquitectes, 1998-2004. Arxiu RCR arquitectes. Parc de Pedra Tosca. Plano E-01_1.
- DO-d11. Plano de actuación 4, 2001. Parc Pedra Tosca, RCR arquitectes, 1998-2004. Arxiu RCR arquitectes. Parc de Pedra Tosca. Plano E-04_3.
- DO-d12. Plano de actuación 3, 2001. Parc Pedra Tosca, RCR arquitectes, 1998-2004. Arxiu RCR arquitectes. Parc de Pedra Tosca. Plano E-03_2.
- DO-d13. Plano de actuación 6, 2001. Parc Pedra Tosca, RCR arquitectes, 1998-2004. Arxiu RCR arquitectes. Parc de Pedra Tosca. Plano E-06_3.
- DO-d14. Plano de detalle puntos de descanso, 2001. Parc Pedra Tosca, RCR arquitectes, 1998-2004. Arxiu RCR arquitectes. Parc de Pedra Tosca. Plano 28.
- DO-d15. Plano emplazamiento, 2011. Pista de Atletisme y Equipament, RCR arquitectes, 1991/2009-2012. Arxiu RCR arquitectes. Parc de Pedra Tosca. Pista de Atletisme. Plano 11.
- DO-d16. Croquis, Sin fechar. Parc Pedra Tosca, RCR arquitectes, 1998-2004. Arxiu RCR arquitectes. Parc de Pedra Tosca. Archivo II-104.
- DO-d17. Croquis, Sin fechar. Parc Pedra Tosca, RCR arquitectes, 1998-2004. Arxiu RCR arquitectes. Parc de Pedra Tosca. Archivo II-104.
- DO-d18. Croquis, Sin fechar. Parc Pedra Tosca, RCR arquitectes, 1998-2004. Arxiu RCR arquitectes. Parc de Pedra Tosca. Archivo II-104.
- DO-d19. Croquis, Sin fechar. Parc Pedra Tosca, RCR arquitectes, 1998-2004. Arxiu RCR arquitectes. Parc de Pedra Tosca. Archivo II-104.
- DO-d20. Plano emplazamiento, Sin fechar. Pista de Atletismo y Equipamiento, RCR arquitectes, 1991/2009-2012. Arxiu RCR arquitectes.
- DO-d21. Croquis emplazamiento, Sin fechar. Pista de Atletismo y Equipamiento, RCR arquitectes, 1991/2009-2012. Arxiu RCR arquitectes.

DO-d22. Croquis vegetación emplazamiento, Sin fechar. Pista de Atletismo y Equipamiento, RCR arquitectes, 1991/2009-2012. Arxiu RCR arquitectes.

Documentos originales sobre otros casos de estudio

DO-E01. Sección transversal. Casa Bastida, Ramon Bosch y Bet Capdeferro, Begur, 2012-2014. <<https://www.boschcapdeferro.com/ca/obra/casa-bastida.html>>.

DO-E02. Plantas y secciones. Maison Week-end Jaoul, Le Corbusier, 1937. Quaderns núm. 174, p. 59.

IV. FOTOGRAFÍAS

Fig. 01. Plaza Europa (L'Hospitalet de Llobregat), 2010. Fotografía de Nils Becker, Toyo Ito AA. <http://www.plataformaarquitectura.cl/2010/06/28/torres-porta-fira-edificios-hotel-y-oficinas-en-la-plaza-europa-toyo-ito-aa-y-fermin-vazquez-b720-arquitectos/lr_nb_403-420-torres-fira_4>.

Fig. 02. La Manga del Mar Menor (Murcia), 2010. Fotografía realizada por Greenpeace. <<https://anselmolucio.wordpress.com/2010/07/20/en-20-anos-una-legislacion-permisiva-ha-enladrillado-las-costas-espanolas>>.

Fig. 03. Hotel Vela, Barcelona, 2009. <http://comunicacion-fccco.fcc.es/static/WFccco/boletines/esp/2010/Boletin_julio_2010/obras_01.htm>.

Fig. 04. Museo Nacional del Té, Zhejiang (China), 1991. <<http://www.sopitas.com/site/265491-edificios-que-imitan-a-las-cosas>>.

Fig. 05. Escuela Infantil El Gato, Baden-Württemberg-Alsacia (Alemania-Francia), 2011. <<http://www.mymodernmet.com/profiles/blogs/tomi-ungerer-ayla-suzan-y-ndel-kindergarten-die-katze>>.

Fig. 06. Parque temático Port Aventura, Salou, 2012. <<http://www.dailymail.co.uk/travel/holidaytypes/article-2181649/PortAventure-theme-park-Costa-Dorada-Spain.html>>.

Fig. 07. 22@ Barcelona, 2009. Fotografía de Iwan Baan. <http://www.sevenstreets.com/image-uploads/2014/02/05AMedia-ICT_cloud9.jpg>.

Fig. 08. I quattro libri dell'architettura, Andrea Palladio, 1570. <<http://www.flickr.com/photos/28288777@N08/3258116764/sizes/o/in/photostream>>.

Fig. 09. Panfleto del curso: Proyectar sin metáforas. Marzo-Noviembre 2014. <<http://escoladacidade.org/site/wp-content/uploads/2013/12/cartaz-Pinon-DEF.pdf>>.

Fig. 10. Infografía de la propuesta del proyecto de reurbanización del Largo da Batata. Pinheiros, 2012. <<http://escoladacidade.org/site/wp-content/uploads/2013/12/cartaz-Pinon-DEF.pdf>>.

- Fig. 11. Referencias que Coderch utilizó para llegar a su conocida lámpara Disa (1952). <<http://hacedordetrampas.blogspot.com.es/2011/06/lampara-coderch-de-jose-antonio-coderch.html>>.
- Fig. 12. Sala Beckett, Eva Prats y Ricardo Flores, Barcelona, 2016. Fotografía de Adrià Goulà. <<http://hicarquitectura.com/2016/09/flores-prats-arquitectos-sala-beckett>>.
- Fig. 13. Cristalería Planells, H Arquitectes, Barcelona, 2016. <<http://www.harquitectes.com/projectes/centre-civic-cristaleries-planell-barcelona>>.
- Fig. 14. Pavimentación en Ullastret, Josep Lluís Mateo, Girona, 1983-1985. <<http://hicarquitectura.com/2016/10/mateo-arquitectura-revisitando-ullastret>>.
- Fig. 15. Viviendas Carme-Roig, Pep Llinàs, Barcelona, 1989-1994. <http://www.arxiusarquitectura.cat/arquitectura_det.php?id=217>.
- Fig. 16. Casa Villavecchia, Federico Correa y Alfons Milà, Cadaqués, 1956. <http://docomomoiberico.com/index.php?option=com_k2&view=item&id=722:casa-villavecchia-viviendas-modernas-en-el-casco-antiguo-de-cadaques&lang=es>.
- Fig. 17. Experimental House, Alvar Aalto, Noormarkku (Finlandia), 1952-53. <<http://www.stepienybarno.es/blog/2011/10/04/la-casa-experimental-de-alvar-aalto>>.
- Fig. 18. Llar d'Infants en Pradip, obra de David Tapias y Núria Salvadó completado entre 2009-10. <<http://nosalvado73.wixsite.com/nuriasalvado/els-dips-c1t82>>.
- Fig. 19. Espacio transmisor del túmulo / dolmen megalítico de Seró, obra de Toni Gironès construido entre 2007 y 2012. <<http://www.tonigirones.com/es/sero-es>>.
- Fig. 20. Dos casas de corcho, Emiliano López y Mónica Rivera, Palafrugell, 2012-2016. <<https://lopez-rivera.com/project/two-cork-houses>>.
- Fig. 21. Antigua sede de Banesto ubicada en la Plaza Catalunya. Eusebi Bona, 1942. <<http://www.panoramio.com/photo/39378334>>.
- Fig. 22. Casa Bastida, Ramon Bosch y Bet Capdeferro, Begur, 2012-2014. Fotografías de estado actual. <<https://www.boschcapdeferro.com/ca/obra/casa-bastida.html>>.
- Fig. 23. Cala de Sa Riera. <<https://www.boschcapdeferro.com/ca/obra/casa-bastida.html>>.
- Fig. 24. Casa Bastida, Ramon Bosch y Bet Capdeferro, Begur, 2012-2014. Fotografías del contexto de la obra. <<https://www.boschcapdeferro.com/ca/obra/casa-bastida.html>>.
- Fig. 25. Casa Bastida, Ramon Bosch y Bet Capdeferro, Begur, 2012-2014. Fotografía de José Hevia de la obra. <<https://www.boschcapdeferro.com/ca/obra/casa-bastida.html>>.

- Fig. 26. Casa Bastida, Ramon Bosch y Bet Capdeferro, Begur, 2012-2014. Fotografía de José Hevia de la obra en el paisaje. <<https://www.boschcapdeferro.com/ca/obra/casa-bastida.html>>.
- Fig. 27. Bosque de Oma, Agustín Ibarrola, 1984. <<http://www.agustinibarrola.com/wp-content/uploads/2014/05/ibarrola-arte-bosque-oma.jpg>>.
- Fig. 28. Joyas de Dalí diseñadas entre 1941 y 1979. <<https://adelaleonsegui.wordpress.com/tag/salvador-dali/>>.
- Fig. 29. Paul Klee, Angelus Novus, 1920. <<http://www.penhook.org/angelusnovus.htm>>.
- Fig. 30. Clearing Snow on Mountain Peaks, Cao Zhibai (1271-1355) pintado durante la Dinastía Yuan. <https://en.wikipedia.org/wiki/Cao_Zhibai#/media/File:Cao_Zhibai_-_Clearing_Snow_on_Mountain_Peaks.jpg>.
- Fig. 31. The Werl Altarpiece, Robert Campin, 1438. <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/72/Robert_Campin_-_The_Werl_Altarpiece_%28right_wing%29_-_WGA14439.jpg>.
- Fig. 32. The Virgin of chancellor Rolin, Jan van Eyck, 1435. <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d9/Jan_van_Eyck_070_Virgin_of_Chancellor_Rolin_adj.jpg>.
- Fig. 33. Biblioteca Laurenciana, Miguel Angel, 1524-1571. <<https://auoleu.wordpress.com/2014/10/01/languida-tarde-de-martes-en-la-biblioteca-publica/>>.
- Fig. 34. Paisaje de los Alpes, Dureror, 1494. <<https://reproarte.com/es/seleccion-de-temas/a-estilo/alto-renacimiento/paisaje-de-los-alpes-detail>>.
- Fig. 35. Paisaje con Apolo y Mercurio, Claude Lorrain, 1645. <https://es.wikipedia.org/wiki/Claudio_de_Lorena#/media/File:Claude_Lorrain_014.jpg>.
- Fig. 36. Mujer asomada en la ventana, Caspar Friedrich, 1820. <<http://www.elcuadrodeldia.com/post/101745331118/caspar-david-friedrich-mujer-asomada-a-la>>.
- Fig. 37. El caminante sobre el mar de nubes, Caspar Friedrich, 1817-18. <<http://porelamordelart.blogspot.com.es/2013/05/las-10-pinturas-favoritas-de-los.html>>.
- Fig. 38. Los acantilados de Rugen, Caspar Friedrich, 1818. <https://es.wikipedia.org/wiki/Acantilados_blanco_en_R%C3%BCgen>.
- Fig. 39. Jardín de la villa imperial Katsura, 1615-1662. <<https://mymodernmet.com/yasuhiro-ishimoto-katsura-imperial-villa>>.
- Fig. 40. Parque Tiergarten, Peter Joseph Lenné, 1830. <<https://nicswanderlust.files.wordpress.com/2013/01/p1340153.jpg>>.
- Fig. 41. Jardín Sheringham Hall Park de Hemphry Repton, 1812. <https://en.wikipedia.org/wiki/Sheringham_Park#/media/File:Sheringham_Park_1.JPG>.

- Fig. 42. Restos de la antigua colonia griega de Rhode en Roses. <<https://manelmiro.files.wordpress.com/2011/02/rhode.jpg>>.
- Fig. 43. Caspar David Friedrich, Monje a la orilla del mar, 1808. <<http://www.artehistoria.com/v2/obras/6192.htm>>.
- Fig. 44. Modest Urgell, Tormenta. <<https://www.pinterest.es/pin/84864774200266891/?lp=true>>.
- Fig. 45. Modest Urgell, Barca Solitaria, 1913. <<http://www.artnet.com/artists/modesto-urgell-y-inglada/barca-solitaria-1uWw9jDyw7vDcROY9HbKOW2>>.
- Fig. 46. Modest Urgell, Paisatge, 1885-1895. <<http://museunacional.cat/es/colleccio/paisaje/modest-urgell/108378-000>>.
- Fig. 47. Dos miembros del grupo «Amics del Sol» en una instantánea tomada la primera década del siglo xx. Rosselló, J. M. (2011) Más de cien años de vegetarianismo naturalista. Sus cinco etapas (1890-2003). *Vegetus, diciembre*(18), 30.
- Fig. 48. Sert, J.L. y Torres Clavé, J. (1935). Dos Casas para «fin de Semana». *AC*(19), 36.
- Fig. 49. Cámping La Ballena Alegre, Francesc Mitjans, 1960. <http://www.docomomoiberico.com/index.php?option=com_k2&view=item&id=1465:camping-la-ballena-alegre&lang=es>.
- Fig. 50. Cámping Cala Go-Go, Antonio Bonet y Josep Puig Torné, 1961. Ramos Caravaca, Carolina. ZIGZAG ¿Cómo se afronta el reto del turismo de masas desde la arquitectura? (De Platja d'Aro al Mediterráneo). A: Seminario Internacional de Investigación en Urbanismo. «VI Seminario Internacional de Investigación en Urbanismo, Barcelona-Bogotá, junio 2014». Barcelona: DUOT, 2014, p. 18.
- Fig. 51. Camí de Ronda de S'Agaró. Fotografía actual de Mihail Moldoveanu. Moldoveanu, Mihail. *S'Agaró: ciutat jardí a la costa catalana: 1916-1996: arquitectura d'un somni*. Girona: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, Demarcació de Girona, 1996, p. 116.
- Fig. 52. El pati blau, Santiago Rusiñol, 1892. <https://ca.wikipedia.org/wiki/Santiago_Rusi%C3%B1ol_i_Prats#/media/File:Rusi%C3%B1olMontserat.jpg>.
- Fig. 53. Al mig del Sahara, Rubió i Tudurí, 1932. Roqueta, S., Nicolau, M. (1994). *Rubió i Tudurí. Aquarel·les. Impressions Africanes*. Barcelona: ETSAB, p. 19.
- Fig. 54. Paisatge amb el sol vermell, Rubió i Tudurí, 1955. Roqueta, Santi, Nicolau M. (1994). *Rubió i Tudurí. Aquarel·les. Impressions Africanes*. Barcelona: ETSAB, p. 38.
- Fig. 55. Plaza Calvo Sotelo, Rubió i Tudurí. Fotografía de 1939. <<http://orgullosademicuidad.blogspot.com.es/2013/10/calvo-sotelo-francesc-macia.html>>.

- Fig. 56. Plaça Països Catalans, Albert Viaplana y Helio Piñón, 1981-83. <<http://www.viaplana.com/Pla%E7a%20paisos%20catalans/Foto-11.jpg>>.
- Fig. 57. Restauración del vertedero de Garraf, Batlle i Roig, 2001. <<http://www.batlleiroig.com/es/landscape/recuperacio-paisatgistica-de-labocador-del-garraf>>.
- Fig. 58. Museo Episcopal de Vic, Federico Correa, 2002. COLITA (2002). *El Museu Episcopal de Vic. La construcció d'un Museu*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, p. 22.
- Fig. 59. Graz Art Museum, Peter Cook y Colin Fornier, 2003. <<http://www.archconsult.com/en/projects/cooperative-projects/kunsthhaus-graz>>.
- Fig. 60. Casa Elías nº 6, Josep Maria Sostres, 1948. AA. VV. (1975). Sostres, J. M. Arquitecto. *Revista 2c Construcción de la ciudad*, 8(4), 19.
- Fig. 61. Casa Stennäs, Erik Gunnard Asplund, 1937. <<http://intranet.pogmacva.com/es/obras/46927>>.
- Fig. 62. Casa en Pantelleria, Lluís Clotet y Oscar Tusquets, 1972-1975. <<http://www.tusquets.com/fichag/38/06-pantelleria>>.
- Fig. 63. Casa Rozes, Jose Antonio Coderch, 1961-1962. <<http://mapashita80.blogspot.com.es/2008/06/jos-antonio-coderch.html>>.
- Fig. 64. Velódromo de Horta, Esteve Bonell y Francesc Rius, 1985. <http://www.google.es/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=5&ved=0ahUKEwiblp_p8LvLAhUFRhQKHRfJAXYQFgg2MAQ&url=http%3A%2F%2Finformesdelaconstruccion.revistas.csic.es%2Finformesdelaconstruccion%2Farticle%2Fdownload%2F1882%2F2425&usq=AFQjCNF2QPDqDDP7sQB5BLAt7kGraVduFw&sig2=E1s3glxe6WzJbm1hahM6gg>.
- Fig. 65. Ruinas del Templo de Apolo, Trofonio y Agamedes, siglo IV a. C. <<http://erasmusopole.blogspot.com.es/2011/01/grecia-20-delfos-y-la-vuelta-atenas.html>>.
- Fig. 66. Villa Can Farrerons, Tarragona, siglo III y IV. García-Entero, V. (2005). *Los balnearios domésticos — ámbito rural y urbano — en la hispania romana*. Madrid: CSIC, p. 130.
- Fig. 67. Casa Júlia, Federico Correa y Alfons Milà, 1956-1960. <http://www.docomomoberico.com/index.php?option=com_k2&view=item&id=556:casa-julia&lang=es>.
- Fig. 68. Casa Júlia, Federico Correa y Alfons Milà, 1956-1960. <<http://arquetypes.tumblr.com/post/109570421671/federico-correa-y-alfonso-mil%C3%A1-casa-juli%C3%A1>>.
- Fig. 69. Shinckel, Litografía de una posible planta de la Villa Laurentina, 1835. Philipp, K. J. (2000). *Karl Friedrich Schinke: spate Proiecte*. Londres: Axel Menges, pp. 25-31.

- Fig. 70. Shinckel, Litografía de una posible imagen de la Villa Laurentina, 1835. Philipp, K. J. (2000). *Karl Firedrich Schinke: spate Progecte*. Londres: Axel Menges, pp. 25-31.
- Fig. 71. Casal de Campderric a Sant Feliu de Pallerols. Aranda, R., Pigem, C. & Vilalta, R. (2011). *La Casa de pagès al Parc Natural de la Zona Volcànica de la Garrotxa: les cases que no criden*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament d'Agricultura, Ramaderia, Pesca, Alimentació i Medi Natural, p. 24.
- Fig. 72. Esquemas de análisis de las condiciones de implantación y ordenación de las masías catalanas. Aranda, R., Pigem, C., Vilalta, R. & Falgarona, J. (1997). *Arquitectura volcànica. La casa de pagès al Parc Natural de la Zona Volcànica de la Garrotxa. Vitrina, 1997(9)*, 56-57.
- Fig. 73. Villa Fiesole, Michelozzo, 1455. <<http://www.regione.toscana.it/ville-e-giardini-medicei/villa-medici-di-fiesole>>.
- Fig. 74. Plantas y secciones de la Villa Fiesole. <<http://www.villamedicifiesole.it/villa-plan.html>>.
- Fig. 75. Villa Almerico (1550) contrapuesta al Palazzo Thiene (1570) construida en Vicenza por Palladio. Palladio, A. (1797). *Los cuatro libros de arquitectura de Andres Paladio, Vicentino*. Madrid: Imprenta real, Láminas VIII, XIII y XIV.
- Fig. 76. Tríptico de Merode, Robert Campin 1425. <http://cultura.elpais.com/cultura/2015/03/24/actualidad/1427200112_171991.html>.
- Fig. 77. Can Cabrafiga de la Vall de Bianya junto Can Rodés de Fornells de la Selva. AA.VV. (1981). *La Masía: Historia y Tipología de la Casa Rural Catalana*. Barcelona: Grupo 2c, p. 45 y 56.
- Fig. 78. La Torre dels Encantats vista desde la playa de Caldes de Estrach. Archivo ICC. RF. 47177.
- Fig. 79. Bailes en la gran plaza. La Sardana. Fotografía original de la Princesa Pilar, 1911. Torres, E. & Martínez Lapeña, J. A. (2002) *Park Güell*. Barcelona: Gustavo Gili, p. 18.
- Fig. 80. Sección esquemática reelaborada por el autor. Archivo original realizado en 2007 por Cecil Howell; Máster en Arquitectura del Paisaje graduado por la UC Berkeley. <<https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/b1/20/93/b120930df9765a9951f176b3749c385d.jpg>>.
- Fig. 81. Planimetrías del Park Güell. Torres, E. & Martínez Lapeña, J. A. (2002) *Park Güell*. Barcelona: Gustavo Gili, pp.10 y 22.
- Fig. 82. Fotografía tomada en la Vía Sacra de Delfos en 2013 por Michael Runkel de Cordon Press cedida a National Geographic. <http://www.nationalgeographic.com.es/historia/grandes-reportajes/delfos_7276>.
- Fig. 83. Fotografía tomada en uno de los paseos del Park Güell en 2011 por la articulista Ana María Ferrín. <<http://amf2010blog.blogspot.com.es/2011/11/gaudi-proposito-de-reus-parte-44.html>>.

- Fig. 84. Maceteros en el Park Güell. Lahuerta, J. J. (1999). *Antoni Gaudí*. Madrid: Electa, p. 139.
- Fig. 85. Portada revista *AC número 7*. AA. VV. (1975). *AC/GATEPAC 1931-1937*. Barcelona: Gustavo Gili. [AC núm. 7 p. portada].
- Fig. 86. Fotografía de una calle de Ibiza tomada en los primeros años 30. AA. VV. (1975). *AC/GATEPAC 1931-1937*. Barcelona: Gustavo Gili. [AC, núm. 6 p. 30].
- Fig. 87. Casa Madrot, Le Corbusier, 1930. <http://www.urbipedia.org/index.php?title=Villa_de_Mandrot>.
- Fig. 88. Casetas fin de semana —Tipo E—, J. L. Sert, 1934-1935. AA. VV. AAA. VV. (1975). *AC/GATEPAC 1931-1937*. Barcelona: Gustavo Gili. [AC, núm. 19 p. 38].
- Fig. 89. Le Corbusier pintando un mural en las paredes de la casa de Eileen Gray. <http://www.urbipedia.org/index.php?title=Villa_de_Mandrot>.
- Fig. 90. Miembros del Grupo R mostrando sus obras en la primera exposición de la asociación celebrada en 1952. Fons fotogràfic Català-Roca del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya.
- Fig. 91. Casa Rubió, Antonio Bonet Castellana y Josep Puig Torné, 1959-1962. Fons Bonet Castellana del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya.
- Fig. 92. Fotografía de la Cala Viña desde la costa. Fons Bonet Castellana del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya.
- Fig. 93. Apartamentos Cala Viña, Antonio Bonet Castellana y Josep Puig Torné, 1961-1962. <http://www.docomomoiberico.com/index.php?option=com_k2&view=item&id=731:apartamentos-cala-vinya&lang=es>.
- Fig. 94. Apartamentos Xipre, Antonio Bonet Castellana y Josep Puig Torné, 1960-1962. <<http://hdl.handle.net/2099.1/12764>>.
- Fig. 95. Apartamentos Madrid, Antonio Bonet Castellana y Josep Puig Torné, 1961-1962. <http://www.docomomoiberico.com/index.php?option=com_k2&view=item&id=730:apartamentos-madrid&lang=pt>.
- Fig. 96. Torre Valentina, J.A. Coderch, 1959-1965. Archivo Coderch. Carpeta Torre Valentina.
- Fig. 97. Halen Housing, Atelier 5, (1955-1961). AA. VV. (2000). *Atelier 5 / einföhrung von* (introducción, Friedrich Achleitner). Basilea: Birkhäuser, p. 25.
- Fig. 98. Fotografía aérea del emplazamiento previsto para la Torre Valentina. Archivo Coderch. Carpeta Torre Valentina.
- Fig. 99. Caseta desmontable para playa, GATEPAC, 1932. *AC*, núm. 7, p. 23.
- Fig. 100. Le Cabanon, Le Corbusier, 1952. <<http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=4659&sysLanguage>>

e=fr-fr&itemPos=1&itemCount=1&sysParentName=Home&sysParentId=64>.

- Fig. 101. La Ballena Alegre, Francesc Mitjans, 1958-1970. *Cuadernos de arquitectura*, núm. 43, pp. 28-29.
- Fig. 102. Zona prevista para la Ciudad de Reposo del GATEPAC. *AC*. núm. 7, p.26.
- Fig. 103. La Manga del Mar Menor (Murcia) vistas en 1956 y en un estado actual reciente. <<http://www.deconcrete.org/2010/07/17/coastskyline>>.
- Fig. 104. La casa de los 4x4x4, fotografía de F.Adam. Berque, A. (2009). *El pensamiento paisajero*. Madrid: Biblioteca Nueva, p. 109.
- Fig. 105. Casetas «fin de semana», J.L. Sert. Fotografía reciente. <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/11.130/3788>>.
- Fig. 106. Casetas «fin de semana», J. L. Sert. Fotografía 1934-1935. *AC*, núm. 19, p. 33.
- Fig. 107. Urbanización abandonada a media construcción en Finestrelles (Barcelona). Fotografía del autor.
- Fig. 108. Biorama en el Centro de Visitantes y Museo INteractivo del Parque Nacional de Cabañeros, Álvaro Planchuelo, 2015. Fotografía de Ricardo Santonja. <<http://www.plataformaarquitectura.cl/cl/784586/centro-de-visitantes-y-museo-interactivo-del-parque-nacional-de-cabaneros-alvaro-planchuelo/56fa0726e58ece8fe400001e-centro-de-visitantes-y-museo-interactivo-del-parque-nacional-de-cabaneros-alvaro-planchuelo-foto>>.
- Fig. 109. No lugares, Anka Moldavan, 2014. <<http://infoenpunto.com/not/14207/-lsquo-no-lugares-rsquo-de-anka-moldovan-en-el-instituto-cultural-rumano-en-madrid>>.
- Fig. 110. Cubierta de la Casa Bofarull, Josep M^a Jujol, 1914. <<http://venezia.llull.cat/2012cf/espanyol/projecte/antecedents.cfm>>.
- Fig. 111. Binibèquer Vell, Antoni Sintés Mercadal, 1964-1970. <http://www.aparholidays.com/MENORCA/BINIBECA_CASA.html>.
- Fig. 112. Centro Comercial La Roca Village, L35, 1998. <<https://plus.google.com/photos/117254945120156633414/photo/5923131556615524946?banner=pwa>>.
- Fig. 113. Cúpulas de la Ciudad del Medio Ambiente, Tuñón-Mansilla, 2008-14. <<http://www.elmundo.es/espana/2014/08/31/540238afca47419b1b8b4579.html>>.
- Fig. 114. Club Mediterrané, Pelai Martínez, 1962. <http://www.gooood.hk/_d271505335.htm>.
- Fig. 115. Cripta de la Colonia Güell, Antoni Gaudí, fotografiada actualmente. <http://www.gaudiallengaudi.com/images/G_C_Guell_Campanar_i_finestres_lat_dret.JPG>.

- Fig. 116. Fotografía aérea de Caldes d'Estrac tomada entre 1951-1955. Archivo Coderch. Casa Ugalde.
- Fig. 117. Fotografía de Caldes d'Estrac tomada desde la Torre dels Encantats en 1928. AA.DD. (1995). Fotografies Antigues de Caldes 1870-1962. Arrels Cultura. Caldes d'Estrac.
- Fig. 118. Fotografía de Caldes d'Estrac tomada desde la playa en 1900. AA.DD. (1995). Fotografies Antigues de Caldes 1870-1962. Arrels Cultura. Caldes d'Estrac.
- Fig. 119. Barcas, Modest Urgell, anterior a 1900. <<http://www.balclis.com/es/subastas/2013-05-15/1248-barcas>>.
- Fig. 120. Fotografía de la Playa de Marcelino de Caldes d'Estrac tomada en 1900. AA.DD. (1995). Fotografies Antigues de Caldes 1870-1962. Arrels Cultura. Caldes d'Estrac.
- Fig. 121. Fotografía de la Estación de Caldetas tomada en 1905. AA.DD. (1995). Fotografies Antigues de Caldes 1870-1962. Arrels Cultura. Caldes d'Estrac.
- Fig. 122. Cartel publicitario del Casino Colón de Caldes d'Estrac en 1916. AA.DD. (1995). Fotografies Antigues de Caldes 1870-1962. Arrels Cultura. Caldes d'Estrac.
- Fig. 123. Fotografía de la Playa de las Barcas de Caldes d'Estrac tomada en la década de 1920. AA.DD. (1995). Fotografies Antigues de Caldes 1870-1962. Arrels Cultura. Caldes d'Estrac.
- Fig. 124. Fotografía de la Playa de las Barcas de Caldes d'Estrac tomada en la década de 1920. AA.DD. (1995). Fotografies Antigues de Caldes 1870-1962. Arrels Cultura. Caldes d'Estrac.
- Fig. 125. Fotografía del Passeig dels Anglesos de Caldes d'Estrac tomada en la década de 1920. AA.DD. (1995). Fotografies Antigues de Caldes 1870-1962. Arrels Cultura. Caldes d'Estrac.
- Fig. 126. Fragmento de una fotografía de una playa cercana a Barcelona tomada en la década de 1930. AC, núm. 7, p. 25.
- Fig. 127. Fotografía del Passeig dels Anglesos de Caldes d'Estrac tomada tras los temporales de 1941. AA.DD. (1995). Fotografies Antigues de Caldes 1870-1962. Arrels Cultura. Caldes d'Estrac.
- Fig. 128. Fotografía de la Casa Ugalde tomada por Català-Roca desde la Torre dels Encantats en la década de 1950. Archivo Coderch, Casa Ugalde.
- Fig. 129. Fotografía de la Casa Ugalde tomada por Català-Roca desde el exterior de la parcela en la década de 1950. Archivo Coderch, Casa Ugalde.
- Fig. 130. Fotografía reciente de Ramon Prat del muro de contención que conduce al interior de la Casa Ugalde. Montaner, J. M. (1998). *Coderch. Casa Ugalde*. Barcelona: COAC, p. 90.

- Fig. 131. Fotografía del Delta del Llobregat tomada en los años 20. AA. VV. (2010). *La formació d'una ciutat. El Prat del Llobregat*. El Prat del Llobregat: Ajuntament del Prat de Llobregat, pp. 14-15.
- Fig. 132. Fotografía del bosque de pinos marítimos donde se pensó ubicar la Ciudad del Reposo. AC, núm. 7, p. 26.
- Fig. 133. Fotografía de la Laguna del Sauce en la Solana del Mar tomada en 1947. Arxiu COAC, Bonet Castellana, carpeta Solana del mar.
- Fig. 134. Fotografía de la Laguna de La Ricarda fotografiada entre 1920 y 1930. Fernández Trabal, J. (2009). *Prat de Llobregat (ensayo histórico)*. Pare Andreu de Palma. El Prat de Llobregat: Ajuntament del Prat de Llobregat.
- Fig. 135. Vista aérea de La Granja de La Ricarda fotografiada sobre 1911. AA. VV. (2010). *La formació d'una ciutat. El Prat del Llobregat*. El Prat del Llobregat: Ajuntament del Prat de Llobregat, pp. 76-77.
- Fig. 136. Fotografía de una inundación en La Ribera captada en 1907. Fernández Trabal, J. (2009). *Prat de Llobregat (ensayo histórico)*. Pare Andreu de Palma. El Prat de Llobregat: Ajuntament del Prat de Llobregat.
- Fig. 137. Vista aérea de la unificación de los tres campos de aviación que existían en el Prat sobre 1936. AA. VV. (2010). *La formació d'una ciutat. El Prat del Llobregat*. El Prat del Llobregat: Ajuntament del Prat de Llobregat, p. 48.
- Fig. 138. Fotografía de un avión de pasajeros fotografiado en 1949. AA. VV. (2010). *La formació d'una ciutat. El Prat del Llobregat*. El Prat del Llobregat: Ajuntament del Prat de Llobregat, p. 49.
- Fig. 139. Dibujo a lápiz de la Torre Vella de La Ricarda, también denominada Can Bertand. AA. VV. (1989). *Masies del Prat. Fotografies de Colita*. El Prat del Llobregat: Ajuntament del Prat de Llobregat, p. 14.
- Fig. 140. Fotografía de una pequeña embarcación navegando por la Laguna de La Ricarda entre 1920 y 1930. Fernández Trabal, J. (2009). *Prat de Llobregat (ensayo histórico)*. Pare Andreu de Palma. El Prat de Llobregat: Ajuntament del Prat de Llobregat.
- Fig. 141. Fotografía de una pequeña embarcación atracada en el pequeño embarcadero de la Torre Vella tomada en 1988. Archivo Familia Bertrand. Revista La Llibreta núm. 13. La Caixa.
- Fig. 142. Fotografía de la Torre del Lago. Ficha núm. 53 del AMR.12 del Prat del Llobregat.
- Fig. 143. Montaje del autor con planos historiográficos del año 1983. Arxiu municipal del Prat del Llobregat.
- Fig. 144. Fotografía del campamento obrero provisional construido por Bonet en Punta Ballena entre 1947 y 1950. Arxiu COAC, Bonet Castellana, carpeta Solana del mar.
- Fig. 145. Fotografía de la maqueta de la primera propuesta. Arxiu COAC, Bonet Castellana, carpeta La Ricarda.

- Fig. 146. Fotografía del campamento obrero provisional construido por Bonet en Punta Ballena entre 1947 y 1950. Arxiu COAC, Bonet Castellana, carpeta Solana del mar.
- Fig. 147. Fotografía del bosque en Solana del Mar. Arxiu COAC, Bonet Castellana, carpeta Solana del mar.
- Fig. 148. Fotografía de la maqueta de la segunda propuesta. Arxiu COAC, Bonet Castellana, carpeta La Ricarda.
- Fig. 149. Fotografía de la Casa Ugalde tomada desde la Playa por Català-Roca en 1951. Archivo Coderch. Casa Ugalde.
- Fig. 150. Fotografía de la Casa Ugalde tomada desde el bosque por Jose Hevia en la actualidad. AA .VV. (2010). *Jose Antonio Coderch. Casas*. Barcelona: 2G Libros (núm. 33), p. 33.
- Fig. 151. Fotografía de la Ricarda en obra. Archivo Familia Bertrand.
- Fig. 152. Fotografía actual de la Ricarda tomada por José Hevia en 2009. Fundación DOCOMOMO. Documentos: Casa Gomis (La Ricarda).
- Fig. 153. Fotografía de La Ricarda sumergida en el bosque tomada desde la torre de aguas. Archivo Familia Bertrand.
- Fig. 154. Fotografía de la galería de conexión a la habitación de los padres tomada por Martti I Jaatinen. Archivo Familia Bertrand.
- Fig. 155. Fotografía de un porche exterior con los vestuarios integrados al jardín en el fondo tomada por José Hevia en 2009. Fundación DOCOMOMO. Documentos: Casa Gomis (La Ricarda).
- Fig. 156. Fotografía de un retranqueo de la plataforma en el jardín. Autor de la tesis.
- Fig. 157. Invitación personal de Ricardo Gomis a Bonet Castellana para asistir a un concierto en La Ricarda. Arxiu COAC, Bonet Castellana, carpeta La Ricarda.
- Fig. 158. Concierto de piano de Claude Helffer celebrado en La Ricarda en 1965. AA. VV. (2000). *Club 49. Reobrir el Joc, 1949-1971*. Barcelona: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, p. 82.
- Fig. 159. Ortofotografía del Polígono Industrial Les Comes, Igualada, 1985. Arxiu Comarcal Anoia.
- Fig. 160. Fotografías de la parcela del Parc Cementiri Nou d'Igualada tomada en 1985. Arxiu Comarcal Anoia.. Fuente: Carles Crespo.
- Fig. 161. Cortejo fúnebre del Alcalde de la ciudad de Igualada, Francesc Llansana Torrents. Arxiu Comarcal Anoia. Fotografía 4736. Fotografía tomada el 21 de Diciembre de 1956.
- Fig. 162. Reforma y ampliación del Cementiri Vell Igualada. Arxiu Comarcal Anoia. Fotografía 4273. Fotografía tomada en 26 de Mayo de 1956.

- Fig. 163. Fotografía aérea de la parcela del Parc Cementiri Nou d'Igualada antes de ser construida. <https://homenajeaenricmiralles.files.wordpress.com/2014/10/05_solar.jpg>.
- Fig. 164. Badlands de Igualada. <<http://www.foro-minerales.com/forum/download.php?id=106005&sid=05f1f74d5d075b27cc47dcf9127717a5>>.
- Fig. 165. Fotografía de la maqueta del concurso del Parc Cementiri Nou d'Igualada. <https://homenajeaenricmiralles.files.wordpress.com/2014/10/15_maqueta-011.jpg>.
- Fig. 166. Fotografía de Huajialing, Dingxi County, Gansu. Archivo EMBT. Carpeta Zementiri, 1985.
- Fig. 167. Fotografía del rebaje inicial del Parc Cementiri Nou d'Igualada de Esther Rovira tomada entre 1987 y 1991. Archivo EMBT. Carpeta Zementiri, 1985.
- Fig. 168. Fotografía de la maqueta del desagüe del edificio de servicios del Parc Cementiri Nou d'Igualada. Archivo EMBT. Carpeta Zementiri, 1985.
- Fig. 169. Fotografía de las primeras excavaciones del Parc Cementiri Nou d'Igualada de Esther Rovira tomada entre 1987 y 1991. Archivo EMBT. Carpeta Zementiri, 1985.
- Fig. 170. Fotografía del jardín actual construido bajo la capilla del Parc Cementiri Nou d'Igualada. <<http://www.abpaisatgistes.cat/ca/espais-publics/jardi-del-crematori-al-cementiri-nou-digualada>>.
- Fig. 171. Fotografía del edificio de servicios del Parc Cementiri Nou d'Igualada. Archivo EMBT. Carpeta Zementiri, 1986.
- Fig. 172. Fotografía del Parc Cementiri Nou d'Igualada tomada desde la distancia por Giovanni Zanzi. Archivo EMBT. Carpeta Zementiri, 1985.
- Fig. 173. Fotografía aérea del Parc de Pedra Tosca tomada recientemente sin fechar por Pep Callís. Curós, J. (2006). *Les parets de pedra seca del Bosc de Tosca*. S. l.: PNZVG, p. 6.
- Fig. 174. Fotografía del río Fluvià antes de llegar a Olot. Fotografía de Pere Durán. *Revista de Girona*, 2005(231), 84.
- Fig. 175. Fotografía del Parc de Pedra Tosca donde puede apreciarse un cúmulo de piedras acumuladas. Archivo RCR arquitectes. Carpeta Parc de Pedra Tosca. Fotografía IO67.
- Fig. 176. Fotografía satélite del Parc de Pedra Tosca antes de la intervención de RCR arquitectes. Archivo RCR arquitectes. Carpeta Parc de Pedra Tosca. Fotografía IO52.
- Fig. 177. Erupción del volcán Puig Jordà. *El Croquis* 138, p. 28.
- Fig. 178. Zoom en un cúmulo de piedras y árboles acumulados. Archivo RCR arquitectes. Carpeta Parc de Pedra Tosca. Fotografía M06.

- Fig. 179. Fotografía del Parc de Pedra Tosca tras la intervención de RCR arquitectes tomada en 2004. Sáez, M. (2004). La pedra seca. *Quaderns de la Revista de Girona*, 2204(114), 78.
- Fig. 180. Fotografía tomada por Teresa Amat en la que puede apreciarse la degradación del Parc de Pedra Tosca. Archivo Personal. Fotografía enviada al autor de la tesis.
- Fig. 181. Fotografía tomada por Esther Huertas y mostrada en una conferencia sobre el Plan de recuperación y mejora del Parc de Pedra Tosca. Archivo Personal. Fotografía enviada al autor de la tesis.
- Fig. 182. Fotografías en las que se muestran los antecedentes que se encontraron RCR arquitectes en el Parc de Pedra Tosca. Archivo RCR arquitectes. Carpeta Parc de Pedra Tosca. Plano B-10_2.
- Fig. 183. Fotografía del volcán Croscat tomada antes de 1982. <<http://parcsnaturals.gencat.cat/es/detalls/Article/Historia-de-proteccio-del-parc-00022>>.
- Fig. 184. Fotografía de la pista de Atletismo de RCR arquitectes <<http://www.landezine.com/index.php/2010/12/tussols-basil-track-and-field-stadium>>.
- Fig. 185. Fotografía de la maqueta de la entrada al Parc de Pedra Tosca. Archivo RCR arquitectes. Carpeta Parc de Pedra Tosca. Fotografía I09.
- Fig. 186. Fotografía de un pasaje de la entrada al Parc de Pedra Tosca. Fotografía de Eugeni Pons. Carpeta Parc de Pedra Tosca. Fotografía I056_e31
- Fig. 187. Croquis de actuación en el PPT con fotografías del resultado. Carpeta Parc de Pedra Tosca. Plano P36.
- Fig. 188. Fotografía de la construcción de un pasaje de la entrada al Parc de Pedra Tosca. Carpeta Parc de Pedra Tosca. Fotografía 468.
- Fig. 189. Fotografía de un pasaje interior Parc de Pedra Tosca. Fotografía de H.Suzuqui. Carpeta Parc de Pedra Tosca. Fotografía 04.
- Fig. 190. Fotografía de uno de los 26 puntos señalados en el interior del Parc de Pedra Tosca. Autor de la tesis.
- Fig. 191. Fotografía de un pasaje de la entrada al Parc de Pedra Tosca. Fotografía de H.Suzuqui. Archivo RCR arquitectes. Carpeta Parc de Pedra Tosca. Fotografía 03.
- Fig. 192. Fotografía de un pasaje de la entrada al Parc de Pedra Tosca. Fotografía de Eugeni Pons. Archivo RCR arquitectes. Carpeta Parc de Pedra Tosca. Fotografía I056_e06.
- Fig. 193. Fotografía tomada por l'Associació del Parc de Pedra Tosca en la que puede apreciarse un encuentro en el PPT. Archivo personal. Fotografía enviada al autor de la tesis.
- Fig. 194. Fotografía del Equipamiento de la pista de Atletismo de RCR arquitectes. Autor de la tesis.

- Fig. 195. Fotografía de la pista de Atletismo de RCR arquitectes. <<http://www.landezine.com/index.php/2010/12/tussols-basil-track-and-field-stadium/061-2-2>>.
- Fig. 196. Lake Shore Drive, Mies, 1948-1951. <<https://www.metalocus.es/es/noticias/mies-van-der-rohe-restaurado-apartamentos-860-880-de-lake-shore-drive>>.
- Fig. 197. Banco Vitalicio de España, Lluís Bonet i Garí, 1942-1950. <http://www.arxiusarquitectura.cat/arquitectura_det.php?id=1462>.
- Fig. 198. Villa Stein, Le Corbusier, 1927. <<http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=5525&sysLanguage=en-en&itemPos=76&itemCount=78&sysParentId=64&sysParentName=home>>.
- Fig. 199. Casa Bloc, GATCPAC, 1934-36. <<http://1.bp.blogspot.com/-t0VTXgAZr-Q/UgElzWck0eI/AAAAAAAAAQo/3SWCjA9fDRY/s1600/1.jpg>>.
- Fig. 200. Fotomontaje de un edificio imaginario a través de un conjunto de barracas. Archivo Coderch, Documentos generales.
- Fig. 201. Casa de las Flores, Secundino Zuazo, 1930-1932. *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*, 1982(150), 83.
- Fig. 202. Casa Rozes, Coderch, 1962. <<http://joseantoniocoderch.org/casa-rozes>>.
- Fig. 203. Villa Positano, Luigi Cosenza e Bernardo Rudofsky, 1937. *Domus* 1937, p. 11.
- Fig. 204. Hotel para la isla de Capri, Gio Ponti, 1938. <http://www.gioponti.org/en/archives/work-detail/dd_32990_5944/design-for-an-hotel-in-the-wood-at-san-michele-capri>.
- Fig. 205. Raval industrial, Barcelona, 1940. <https://www.lamarea.com/wp-content/uploads/2015/01/Raval_industrial_40-e1421433794862.jpg>.
- Fig. 206. Casa Kauffman, Neutra, 1946-47. <<https://www.pinterest.es/pin/428756827007589414/?lp=true>>.
- Fig. 207. Villa Mairea, A. Aalto, 1939. <<https://www.villamairea.fi/en/villamairea>>.
- Fig. 208. Planimetrías de los proyectos de Les Forques, Casa Ferrer Vidal y Casa Pérez Marañet. Díez Barreñada, R. (2003). *Coderch: Variaciones sobre una casa*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.
- Fig. 209. Planimetría Casa Luque, Coderch, 1964-66. Díez Barreñada, R. (2003). *Coderch: Variaciones sobre una casa*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.
- Fig. 210. Apartamentos Chipre, Bonet, 1960. <<http://fundacion.arquia.es/es/registrosudoe/Realizaciones/Ficha/4513?urlback=%2Fes%2Fregistrosudoe>>.

- Fig. 211. Baños Trenton, L.Khan, 1954-1959. <<https://ar.pinterest.com/pin/494481234060881324>>.
- Fig. 212. Maqueta del Orfanato Municipal Amsterdam, Aldo van Eyck, 1955-60. <<http://hasxx.blogspot.com/2011/09/amsterdam-orfanato-aldo-van-eyck.html>>.
- Fig. 213. Maqueta de la segunda versión de La Ricarda de Bonet. AA. VV. (1996). *La Ricarda. Antonio Bonet*. Barcelona: COAC, p. 73.
- Fig. 214. Reisley House, F.L. Wright, 1951. <<http://wright-up.blogspot.com/2013/08/a-visit-to-roland-reisley-house-in.html>>.
- Fig. 215. Casa Rubio, Bonet, 1959-1962. Fotografía José Hevia. http://fundacion.arquia.es/files/public/media/vCODCvvtnu3t2tiZjPRxRooGgm8/NTkxMTI/MA/CATA40_01casa.jpg>.
- Fig. 216. Escuelas Sagrada Familia. Fotografía de 1909. <https://es.wikipedia.org/wiki/Escuelas_de_la_Sagrada_Familia#/media/File:Escuelas_Sagrada_Familia.jpg>.
- Fig. 217. La Celle-Saint-Cloud, Le Corbusier, 1934-1938. <<http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=4882&sysLanguage=en-en&itemPos=28&itemCount=79&sysParentId=64&sysParentName=>>>.
- Fig. 218. Ático Casa Paraguay-Suipacha, Bonet, 1939. Arxiu COAC, Bonet Castellana, carpeta Edifici Paraguay i Suipacha.
- Fig. 219. Maison de week-end Jaoul, Le Corbusier, 1937. Arxiu COAC, Bonet Castellana, carpeta Maison Jaoul.
- Fig. 220. Terminal Municipal de Omnibus, Eladio Dieste, 1973-1974. <<http://www.fadu.edu.uy/eladio-dieste/wp-content/blogs.dir/258/files/terminal-autobus-salto/SMA-CS029-003.jpg>>.
- Fig. 221. Casas en Martínez, Bonet, 1941-1943. Arxiu COAC, Bonet Castellana, carpeta Cases a Martinez.
- Fig. 222. Casa Berlingieri, Bonet, 1945-1948. Arxiu COAC, Bonet Castellana, carpeta Casa Berlingieri.
- Fig. 223. Machado, Coderch y Santos Torroella. Archivo Coderch, Documentos generales.
- Fig. 224. Casa Ugalde, Coderch, 1951-1955. Fotografía de Ramón Prat. MONTANER, Josep M. Coderch. Casa Ugalde. Barcelona: COAC, 1998, p.74-95.
- Fig. 225. Parador Solana del Mar, Bonet, 1947. Arxiu COAC, Bonet Castellana, carpeta Parador "La Solana".
- Fig. 226. Casa Rubio, Bonet, 1962. Arxiu COAC, Bonet Castellana, carpeta Casa Rubio.
- Fig. 227. Croquis de la Acropolis, Le Corbusier, 1911. Le Corbusier (1985). *Towards New Architecture*, Estados Unidos: Dover Publications.

- Fig. 228. Croquis de la Casa del Té, A. Siza, 1959. <<https://www.metalocus.es/es/noticias/la-renovada-casa-de-cha-de-siza-ahora-es-el-restaurante-del-chef-rui-paula>>.
- Fig. 229. Casa Ugalde, Coderch, 1951-1955. Fotografía de Català-Roca. Archivo Coderch, Casa Ugalde.
- Fig. 230. Casa Ugalde, Coderch, 1951-1955. Fotografía reciente. Autor de la tesis.
- Fig. 231. Casa Ugalde, Coderch, 1951-1955. Fotografía de Ramón Prat. Montaner, J. M. (1998). *Coderch. Casa Ugalde*. Barcelona: COAC, pp. 74-95.
- Fig. 232. Casa Ugalde, Coderch, 1951-1955. Fotografía de Ramón Prat. Montaner, J. M. (1998). *Coderch. Casa Ugalde*. Barcelona: COAC, pp. 74-95.
- Fig. 233. Casa Ugalde, Coderch, 1951-1955. Fotografía de Català-Roca. Archivo Coderch, Casa Ugalde.
- Fig. 234. Casa Ugalde, Coderch, 1951-1955. Fotografía de Català-Roca. Archivo Coderch, Casa Ugalde.
- Fig. 235. Autovía de Castelldefels, 1954. AA. VV. (2000). *La formació d'una ciutat. El Prat del Llobregat*. El Prat del Llobregat: Ajuntament del Prat de Llobregat, p. 37.
- Fig. 236. Camino acceso a La Ricarda. Fotografía de finales de los años 60. AA. VV. (1996). *La Ricarda*. Antonio Bonet. Barcelona: COAC, p. 43.
- Fig. 237. Camino acceso a La Ricarda. Fotografía reciente. Autor de la tesis.
- Fig. 238. Parador Solana del Mar, Bonet, 1947. Arxiu COAC, Bonet Castellana, carpeta Parador «La Solana».
- Fig. 239. Caminos en Solana del Mar, Bonet, 1947. Arxiu COAC, Bonet Castellana, carpeta Parador «La Solana».
- Fig. 240. Rampa acceso a La Ricarda. Foto reciente. Autor de la tesis.
- Fig. 241. Atrio de La Ricarda. Fotografía de José Hevia en 2009. Fundación DOCOMOMO. Documentos: Casa Gomis (La Ricarda).
- Fig. 242. Fachada principal de acceso de La Ricarda. Foto reciente. Autor de la tesis.
- Fig. 243. Vestíbulo principal de La Ricarda. Foto reciente. Fotografía de Sonia Vázquez Díaz.
- Fig. 244. Impluvium de La Ricarda. Foto reciente. Fotografía de Sonia Vázquez Díaz.
- Fig. 245. Impluvium y vestíbulo de La Ricarda. Arxiu COAC, Bonet Castellana, carpeta La Ricarda. Fotografía de Maspons.
- Fig. 246. Acceso a la gran sala de La Ricarda. Arxiu COAC, Bonet Castellana, carpeta La Ricarda. Fotografía de Maspons.
- Fig. 247. Jardín y gran sala de La Ricarda. Arxiu COAC, Bonet Castellana, carpeta La Ricarda. Fotografía de Maspons.

- Fig. 248. Entorno de La Ricarda. Fotografía durante el proceso de obra. Arxiu COAC, Bonet Castellana, carpeta La Ricarda.
- Fig. 249. Miralles en casa de sus padres en 1972. <<https://homenajeenricmiralles.wordpress.com/2017/01/06/moises-gallego-rememora-a-enric-miralles/#jp-carousel-4428>>.
- Fig. 250. Moneo en la II Semana Cultural de la ETSAB enseñando principios tipológicos de la obra de Alvar Aalto en 1986. <<http://www.elmundo.es/cataluna/2017/10/27/59f3812b22601d18138b4603.html>>.
- Fig. 251. Teatro Olímpico de Vicenza, Palladio, 1580. <[http://www.italia.it/es/ideas-de-viaje/arte-e-historia/el-teatro-olimpico-de-vicenza.html#prettyPhoto\[idee_vacanze\]/5](http://www.italia.it/es/ideas-de-viaje/arte-e-historia/el-teatro-olimpico-de-vicenza.html#prettyPhoto[idee_vacanze]/5)>.
- Fig. 252. Fragmento de La Piedad de Miguel Ángel (1498-99). AA. VV. (2011). *Enric Miralles, 1972, 2000*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, p. 53.
- Fig. 253. San Carlo alle Quattro fontane, Borromini, 1599-1677. <<https://www.bluffton.edu/homepages/facstaff/sullivanm/italy/rome/carlofontane/0091.jpg>>.
- Fig. 254. Croquis inicial del Parc Cementiri Nou d'Igualada. Archivo EMBT. Carpeta Zementiri, 1985.
- Fig. 255. Planta emplazamiento Brick Country House, Mies, 1932. <<https://www.pinterest.es/pin/555561304006774590>>.
- Fig. 256. Planta emplazamiento Sanatorio Paimio, Alvar Aalto, 1929-1932. <https://wiki.ead.pucv.cl/Cerro_Las_Delicias,_calle_E.Ibsen-Avenida_Noruega_Hospital_Dr._Eduardo_Pereira_ex_sanatorio_Valparaiso>.
- Fig. 257. Croquis del Parlamento de Edimburgo, Miralles-Benedetta, 1999-1904. <<https://www.pinterest.es/pin/569142471645171520>>.
- Fig. 258. Escuela de Hunstanton, P. y A. Smithson, 1951-1954. <<https://es.wikiarquitectura.com/edificio/escuela-hunstanton/#lg=1&slide=0>>.
- Fig. 259. Capilla inacabada del Parc Cementiri Nou d'Igualada, Miralles-Pinós, 1985-1996. Autor de la tesis.
- Fig. 260. Covento Sainte Marie de la Tourette, Le Corbusier, 1957-60. Fotografía de Javier Ibarrola. <<https://azukarillo.files.wordpress.com/2012/05/image7.jpeg>>.
- Fig. 261. Instituto Salk Estudios Biológicos, L. Kahn, 1959-1965. <<https://sancheztaffurarquitecto.files.wordpress.com/2008/11/instituto-salk-de-estudios-biologicos-1959-1965.jpg>>.
- Fig. 262. Planta ampliación del Cementiri de Sant Pere en Badalona, Viaplana-Piñón, 1984. *El Croquis*, 1987(28), 137-141.
- Fig. 263. Collage fotográfico del Parc Cementiri Nou d'Igualada. Archivo EMBT. Carpeta Zementiri, 1985.

- Fig. 264. Collage fotográfico «Prehistoric Museum Near Palm Spreings», David Hockney, 1982. <<http://www.davidhockney.co/works/photos/photographic-collages>>.
- Fig. 265. Planta Tir amb arc, Miralles-Pinós, 1989-1992. *El Croquis*, 49(50), p. 100.
- Fig. 266. Planta ampliación ETSAB, Coderch, 1985. Fochs, C. (1989). *Coderch*. Barcelona: Gustavo Gili, p. 203.
- Fig. 267. Fotografía de seguimiento de obra del Parc Cementiri Nou d'Igualada. Archivo EMBT. Carpeta Projecte, 1986.
- Fig. 268. Sección de la jardinera del Parc Güell de Gaudí. <<https://homenajeaenricmiralles.files.wordpress.com/2015/05/seccion-gaudi.jpg>>.
- Fig. 269. Grabados de Jujol en Vistabella. Autor de la tesis.
- Fig. 270. Grabados de Le Corbusier en la casa E.1027 de Eileen Gray en 1939. <<https://www.pinterest.es/pin/543387511283292397>>.
- Fig. 271. Grabados en la puerta de acceso al edificio de servicios del Parc Cementiri Nou d'Igualada. Caralt, D. *Jujol versionat? Els graffitis de Miralles a Igualada*. Barcelona: ETSAB, p. 275.
- Fig. 272. Jardín Botánico, Carles Ferrater, 1995-1999. <http://ferrater.com/?oab_proyecto=1028&idioma=_es>.
- Fig. 273. Escalera mecánica «La Granja», Torres-Lapeña, 2000. Autor de la tesis.
- Fig. 274. Óleo sobre tabla, Joaquim Vayreda, 1887-1890. <<http://www.museunacional.cat/es/colleccio/campo-de-trigo-estudio/joaquim-vayreda/045804-000>>.
- Fig. 275. Acuarela titulada «Cinocèfals», Rubió i Tudurí, 1920-30. Rubió i Tudurí, N. M. (1994). *Aquarel·les. Impressions Africanes*. Barcelona: ETSAB, 1994.
- Fig. 276. Acuarelas Parc Pedra Tosca, RCR, 1998. Archivo RCR arquitectes. Carpeta Parc de Pedra Tosca.
- Fig. 277. Acuarelas Parc Pedra Tosca, RCR, 1998. Archivo RCR arquitectes. Carpeta Parc de Pedra Tosca.
- Fig. 278. Acuarelas Parc Pedra Tosca, RCR, 1998. Archivo RCR arquitectes. Carpeta Parc de Pedra Tosca.
- Fig. 279. Vilalta, Aranda y Pigem con amigos en su tierra natal. Exposición «RCR arquitectes. Creatividad compartida» en el Palau Robert de Barcelona celebrada entre el 26 de marzo y el 13 de septiembre de 2015. Fotografías del autor de la tesis.
- Fig. 280. Portada de la investigación: «Les obres de pedra seca a la Zona Volcànica de la Garrotxa». AA. VV. (1990). *Les obres de pedra seca a la Zona Volcànica de la Garrotxa. Vitrina*, 1990(5).
- Fig. 281. Vista aérea de la Garrotxa tomada en 2016. <https://www.elnacional.cat/es/cultura-ideas-artes/ruta-volcanes-garrotxa_107169_102.html>.

- Fig. 282. Pabellón de acceso Fageda d'en Jordà, RCR, 1993-1994. <<https://rcrbunkafundacio.cat/fons-rcr/obres/o-ii-60-pabellon-de-acceso-a-la-fageda/349>>.
- Fig. 283. Pabellón de baño Tussols-Basil, RCR, 1995-1998. <<https://rcrbunkafundacio.cat/fons-rcr/obres/o-ii-86-pavello-del-bany-tossols-basil/418>>.
- Fig. 284. Aranda y Pigem en una casa japonesa sentados en el suelo. Exposición «RCR arquitectes. Creatividad compartida» en el Palau Robert de Barcelona celebrada entre el 26 de marzo y el 13 de septiembre de 2015. Fotografías del autor de la tesis.
- Fig. 285. Vilalta, Aranda y Pigem paseando por Kyoto. Exposición «RCR arquitectes. Creatividad compartida» en el Palau Robert de Barcelona celebrada entre el 26 de Marzo y el 13 de Septiembre de 2015. Fotografías del autor de la tesis.
- Fig. 286. Villa Imperial Katsura, 1615-1662. <<https://julietaferoz.files.wordpress.com/2012/02/b-l-o-g-fotografc3ada-julieta-feroz-katsura-interieur-des-hauptgebc3a4udes-c2a9-ishimoto-yasuhirobauhause28090archiv-museum-fucc88r-gestaltung-21.jpg>>.
- Fig. 287. Unity Temple, F.L. Wright, 1905-1908. <<https://flwright.org/researchexplore/unitytemple>>.
- Fig. 288. Can Cardenal, RCR, 1991-92. <<http://rcrbunkafundacio.cat/fons-rcr/obres/o-i-45-can-cardenal/359>>.
- Fig. 289. Untitled, Donald Judd, 1988. <<https://davidzwirnerbooks.com/product/donald-judd-kukje>>.
- Fig. 290. Untitled, Mark Rothko, 1960. <<http://www.markrothko.org/wp-content/uploads/2014/07/Untitled-1960-by-Mark-Rothko.jpg>>.
- Fig. 291. Casa Fuelle, RCR, 1997-1901. <<https://rcrbunkafundacio.cat/fons-rcr/obres/o-ii-103-casa-fuelle/305>>.
- Fig. 292. Casa M-Lidia, RCR, 2000,02<<https://rcrbunkafundacio.cat/fons-rcr/obres/o-iii-121-casa-m-lidia/358>>.
- Fig. 293. Abadía de Silvacana, siglo XII. <<https://www.france-voyage.com/francia-guia-turismo/abadia-silvacane-130.htm>>.
- Fig. 294. Bodegas Bell-Lloc, RCR, 2003-2017. <<http://rcrbunkafundacio.cat/fons-rcr/obres/o-iv-157-caves-bell-lloc/328>>.
- Fig. 295. Rift 1, M. Heizer, 1968. <http://sevenmagicmountains.com/timeline_events/rift-1>.
- Fig. 296. Shift, Richard Serra, 1970-1972. <<https://www.pinterest.es/pin/502432902151440868>>.
- Fig. 297. Xilografía en Planta de la Calle de los Sepulcros de Pompeya realizada en 1868. <http://pompei.sns.it/prado_front_end/index.php?page=Home&id=4924>.

- Fig. 298. Xilografía en Perspectiva de la Calle de los Sepulcros de Pompeya realizada en 1830. <http://pompei.sns.it/prado_front_end/index.php?page=Home&id=4546>.
- Fig. 299. Colina del Parc Cementiri Nou d'Igualada. Autor de la tesis.
- Fig. 300. R.Smithson caminando a través de su Spiral Jetty en 1970. <<https://www.arquine.com/los-no-lugares-de-robert-smithson>>.
- Fig. 301. Fotos de la plaza con bifurcación de caminos en el Parc Cementiri Nou d'Igualada. Archivo EMBT. Carpeta Zementiri, 1986.
- Fig. 302. Fotos de la plaza con bifurcación de caminos en el Parc Cementiri Nou d'Igualada. Autor de la tesis.
- Fig. 303. Interior de la capilla del Parc Cementiri Nou d'Igualada. Fotografía reciente. Autor de la tesis.
- Fig. 304. Pasos a través de los nichos del Parc Cementiri Nou d'Igualada. Archivo EMBT. Carpeta Zementiri 1986. Fotografías realizadas en 1992 por Benedetta Tagliabue.
- Fig. 305. Dissipate, Michael Heizer, 1968. <http://1.bp.blogspot.com/_E_dDmmPkEcY/TQM5OvXW2MI/AAAAAAAAUA/vDdqSiu5_l/s1600/heizer_dissipate.jpg>.
- Fig. 306. Construcción de los nichos en el Parc Cementiri Nou d'Igualada. Archivo EMBT. Carpeta Zementiri, 1986. Fotografías realizadas por Giovani Zanzi durante la obra.
- Fig. 307. Pasos a través de los nichos del Parc Cementiri Nou d'Igualada. Fotografías con obra finalizada de Hisao Suzuki.
- Fig. 308. Secuencia hacia la cubierta de la capilla del Parc Cementiri Nou d'Igualada. Autor de la tesis.
- Fig. 309. Crematori del Parc Cementiri Nou d'Igualada, Carme Pinós. Fotografía de Octubre de 2017. <<http://abpaisatgistes.cat/es/espacios-publicos/jardin-del-crematorio-en-el-cementerio-nuevo-de-igualada>>.
- Fig. 310. Encaje topográfico de los nichos del Parc Cementiri Nou d'Igualada. Archivo EMBT. Carpeta Zementiri 1986. Fotografía realizadas por Duccio Malagamba.
- Fig. 311. Fotografía de H.Suzuki. <<https://rcrbunkafundacio.cat/fons-rcr/obres/o-ii-104-parc-de-pedra-tosca/277>>.
- Fig. 312. Fotografía de H.Suzuki. <<https://rcrbunkafundacio.cat/fons-rcr/obres/o-ii-104-parc-de-pedra-tosca/275>>.
- Fig. 313. Equipamiento del Estadio de Atletismo, RCR, 2009-2011. <<http://www.landezine.com/index.php/2010/12/tussols-basil-track-and-field-stadium>>.
- Fig. 314. Maqueta Parc de Pedra Tosca. Archivo RCR arquitectes. Carpeta Parc de Pedra Tosca. Fotografía i14.

- Fig. 315. Río de Lava del volcán Etna, Sicilia. <<http://footage.framepool.com/es/shot/381633786-fundido-rio-de-lava-etna-roca-de-lava>>.
- Fig. 316. Pasillo de acceso a los Pabellones de Les Cols, RCR, 2002-05. Autor de la tesis.
- Fig. 317. Bosque de Bambú, Arashiyama, Kioto. <<https://www.pinterest.co.kr/pin/21110691987389163>>.
- Fig. 318. Caminos introductorios en el Parc de Pedra Tosca. <<http://www.landezine.com/index.php/2010/12/pedra-tosca-park-by-rcr>>.
- Fig. 319. Caminos introductorios en el Parc de Pedra Tosca fotografiados en invierno. RCR (2004). *Entre la abstracción y la naturaleza*. Barcelona: Gustavo Gili, p. 97.
- Fig. 320. Templo del Agua, Tadao Ando, 1990-1991. TADAO, Ando. Tadao Ando: 1983-2000. *Espacio, Abstracción y Paisaje* (2000). Madrid: El Croquis.
- Fig. 321. Nueva artiga en Parc de Pedra Tosca. Archivo RCR arquitectes. Carpeta Parc de Pedra Tosca. Fotografía I057_e08 Eugeni Pons.
- Fig. 322. Sección constructiva de los muros preexistentes del Parc de Pedra Tosca. RCR (2004). *Entre la abstracción y la naturaleza*. Barcelona: Gustavo Gili, p. 96.
- Fig. 323. Gaviones en Parc Cementiri Nou d'Igualada. Autor de la tesis.
- Fig. 324. Muros en Parc de Pedra Tosca. Autor de la tesis.
- Fig. 325. Secuencia en la que la escena inicial del Parc de Pedra Tosca es superada. <<http://www.landezine.com/index.php/2010/12/pedra-tosca-park-by-rcr>>.
- Fig. 326. Un pasaje del Parc de Pedra Tosca en la que puede apreciarse una barraca aislada del muro que la construye. Autor de la tesis.
- Fig. 327. Pasaje 2 del PPT denominado El Tussol. Autor de la tesis.
- Fig. 328. Pabellón de Acceso a la Fageda d'en Jordà. RCR (1993-1994). AV-Monografías, núm. 13, p. 27.
- Fig. 329. Pabellón 2x1, RCR, 1999-2000. <<https://rcrbunkafundacio.cat/fons-rcr/obres/o-99-9-pavello-2x1-del-tossols-basil/229>>.
- Fig. 330. Cávea del teatro Dioniso, Atenas, s. IV a. C. Jové Sandoval, J. (2003). *Alvar Aalto: Proyectando con la naturaleza*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Fig. 331. Gradas Pista Atletismo, RCR, 1991-2000. <<https://rcrbunkafundacio.cat/fons-rcr/obres/o-i-43a-equipament-estadi-datletisme/309>>.
- Fig. 332. Conjunto de fotografías tomadas por Teresa Amat en la que puede apreciarse la actividad social del PPT. Archivo Personal. Fotografía enviada al autor de la tesis.
- Fig. 333. Casa Ugalde, Coderch, 1951-1955. Fotografía de Català-Roca. Solapamiento de muros. Archivo Coderch, Casa Ugalde.

- Fig. 334. Fotografía tomada por Coderch con número B-18069. Archivo Coderch, carpeta Paisaje de Espolla.
- Fig. 335. Paisaje Garriguense escalonado por los márgenes. Tarragó, S. (1990). *Construcció de pedra seca*. Barcelona: Aguazul, p. 30.
- Fig. 336. Escaleras integradas en un muro ataluzado. Tarragó, S. (1990). *Construcció de pedra seca*. Barcelona: Aguazul, p. 50.
- Fig. 337. Casa Ugalde, Coderch, 1951-1955. Fotografía de Català-Roca. Escalera en el exterior. Archivo Coderch, Casa Ugalde.
- Fig. 338. Casa Ugalde, Coderch, 1951-1955. Fotografía de Català-Roca. Escalera en el interior. Archivo Coderch, Casa Ugalde.
- Fig. 339. Esquema adaptado del sistema estructural adoptado en La Ricarda. *Tècnica*, núm. 18, Rehabilitación de la Ricarda, p. 70.
- Fig. 340. Sr. Gomis al lado de la cimentación de La Ricarda. Archivo Familia Bertrand.
- Fig. 341. Jardí de La Ricarda. Archivo Moisés Villèlia.
- Fig. 342. Catálogo Cucurny. Fotografía de Arco Ospon. Archivo Familia Bertrand.
- Fig. 343. Límite de parcela en La Ricarda. Fotografía de Martti Jaatinen. Archivo Familia Bertrand.
- Fig. 344. Antonio Bonet, Ricardo Gomis y Joan Miró posando entre otros en una de las escalinatas de La Ricarda. Archivo Familia Bertrand.
- Fig. 345. Atrio desde las cubiertas de La Ricarda. Fotografía de Adrià Goulà, 2015. <<http://www.adriagoula.com/es/photos-commissioned-work/casa-la-ricarda.html>>.
- Fig. 346. Galería de La Ricarda. Fotografía de Adrià Goulà, 2015. <<http://www.adriagoula.com/es/photos-commissioned-work/casa-la-ricarda.html>>.
- Fig. 347. Revestimientos de cerámica vitrificada en La Ricarda. Autor de la tesis.
- Fig. 348. Alfombras de «césped» en interior de La Ricarda. Fotografía de Adrià Goulà, 2015. <<http://www.adriagoula.com/es/photos-commissioned-work/casa-la-ricarda.html>>.
- Fig. 349. Alfombras de césped en exterior de La Ricarda. Fotografía de Adrià Goulà, 2015. <<http://www.adriagoula.com/es/photos-commissioned-work/casa-la-ricarda.html>>.
- Fig. 350. Cubierta nichos prefabricados en el Parc Cementiri Nou d'Igualada. Archivo EMBT. Carpeta Zementiri, 1986. Fotografías realizadas por Giovanni Zanzi durante la obra.
- Fig. 351. Colina artificial en el Parc Cementiri Nou d'Igualada. <<https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-267850/clasicos-de-arquitectura-cementerio-igualada-enric-miralles-carne-pinos/519598acb3fc4b-c89b000085-ad-classics-igualada-cemetery-enric-miralles-carne-pinos-photo>>.

- Fig. 352. Paseo de nichos prefabricados en el Parc Cementiri Nou d'Igualada. Archivo EMBT. Carpeta Zementiri, 1986. Fotografías realizadas por Giovanni Zanzi durante la obra.
- Fig. 353. Muros de piedra con malla electrosoldada en el Parc Cementiri Nou d'Igualada. Archivo EMBT. Carpeta Zementiri, 1986. Fotografías realizadas por Esther Rovira durante la obra.
- Fig. 354. Detalles del surco en el Parc Cementiri Nou d'Igualada. Zabalbeascoa, A. (1996). *Igualada Cemetery. Enric Miralles and Carme Pinós*. Londres: Phaidon Press Limited, pp. 31 y 42. Fotografía de Hisao Suzuqui y Enric Miralles.
- Fig. 355. Plaza en forma de elipse al final del surco en el Parc Cementiri Nou d'Igualada. Archivo EMBT. Carpeta Zementiri, 1986. Fotografías realizadas por Giovanni Zanzi tras la obra.
- Fig. 356. Fotografía aérea del acceso al Parc de Pedra Tosca. Archivo RCR arquitectes. Carpeta Parc de Pedra Tosca. Fotografía i053.
- Fig. 357. Fotografía acceso PPT antes de la intervención. Archivo RCR arquitectes. Carpeta Parc de Pedra Tosca. Fotografía D152.
- Fig. 358. Fotografía replanteo obra. Archivo RCR arquitectes. Carpeta Parc de Pedra Tosca. Fotografía D207.
- Fig. 359. Fotografía proceso de obra. Archivo RCR arquitectes. Carpeta Parc de Pedra Tosca. Fotografía D216.
- Fig. 360. Fotografía proceso de obra. Archivo RCR arquitectes. Carpeta Parc de Pedra Tosca. Fotografía D261.
- Fig. 361. Fotografía proceso de obra. Archivo RCR arquitectes. Carpeta Parc de Pedra Tosca. Fotografía D288.
- Fig. 362. Fotografía proceso de obra. Archivo RCR arquitectes. Carpeta Parc de Pedra Tosca. Fotografía D480.
- Fig. 363. Fotografía visita de Rafael Aranda. Archivo RCR arquitectes. Carpeta Parc de Pedra Tosca. Fotografía D122.
- Fig. 364. Fotografía de una artiga del Bosc de Tosca. Archivo RCR arquitectes. Carpeta Parc de Pedra Tosca. Fotografía D281.
- Fig. 365. Fotografía proceso de obra. Archivo RCR arquitectes. Carpeta Parc de Pedra Tosca. Fotografía D442.
- Fig. 366. Fotografía proceso de obra. Archivo RCR arquitectes. Carpeta Parc de Pedra Tosca. Fotografía D395.
- Fig. 367. Fotografía muro existente en el Bosc de Tosca. Archivo RCR arquitectes. Carpeta Parc de Pedra Tosca. Fotografía D097.
- Fig. 368. Panorámica de Caldes d'Estrac tomada en 2016. Autor de la tesis.
- Fig. 369. Zoom hacia la colina de la Casa Ugalde tomada en 2016. Autor de la tesis.

- Fig. 370. Zoom hacia la colina de la Casa Ugalde desde la playa tomada en 2016. Autor de la tesis.
- Fig. 371. Fotografía de la puerta actual de entrada a la parcela de la Casa Ugalde tomada en 2016. Autor de la tesis.
- Fig. 372. Secuencia del acceso actual al interior de la Casa Ugalde tomada en 2016. Autor de la tesis.
- Fig. 373. Fotografía desde el porche de la Casa Ugalde tomada en 2016. Autor de la tesis.
- Fig. 374. Fotografía reciente del estado actual de la Playa del Llobregat. En primer plano el aeropuerto de Barcelona. AA. VV. (2010). *La formació d'una ciutat. El Prat del Llobregat*. El Prat del Llobregat: Ajuntament del Prat de Llobregat, p. 117.
- Fig. 375. Fotografía de la carretera de aproximación a la finca de La Ricarda. Tomada desde la «Casa Vella». Autor de la tesis.
- Fig. 376. Cerca que conduce al nuevo acceso a la finca de La Ricarda. Autor de la tesis.
- Fig. 377. Secuencia del acceso actual al interior de La Ricarda. Autor de la tesis.
- Fig. 378. Panorámica del entorno de la finca de La Ricarda. Autor de la tesis.
- Fig. 379. Fotografía del entorno de La Ricarda desde la obra de Bonet. Autor de la tesis.
- Fig. 380. Fotografía hacia La Ricarda de Bonet desde la Playa nudista del Prat. Autor de la tesis.
- Fig. 381. Artículo sobre el funeral de Miralles. La Vanguardia, Miércoles 5 de Julio de 2000, p.46.
- Fig. 382. Fotogramas de la película Ricard Copans sobre el Parc Cementiri Nou d'Igualada. <<https://www.youtube.com/watch?v=7himriJx5-s>> [2018].
- Fig. 383. Fotografía del Tanatorio de Carme Pinós integrado en el Parc Cementiri Nou d'Igualada. Fotografía de Jesús Arenas. <<http://tectonicablog.com/?p=108168>>.
- Fig. 384. Ortofotoplano Crematorio del Parc Cementiri Nou d'Igualada. <<https://www.google.es/maps/place/Cementerio+de+Igualada>>.
- Fig. 385. Fotogramas de la película Ricard Copans sobre el Parc Cementiri Nou d'Igualada. <<https://www.youtube.com/watch?v=7himriJx5-s>>. [2018].
- Fig. 386. Fotografía del Tanatorio de Carme Pinós integrado en el Parc Cementiri Nou d'Igualada. Fotografía de Jesús Arenas. <<http://tectonicablog.com/?p=108168>>.
- Fig. 387. Fotografía del edificio de servicios del Parc Cementiri Nou d'Igualada. tomada antes del Crematorio de Carme Pinós. Autor de la tesis.

- Fig. 388. Fotografía de la cubierta de la capilla antes del crematorio de C.Pinós. Autor de la tesis.
- Fig. 389. Fotografía de la cubierta de la capilla del Parc Cementiri Nou d'Igualada tomada antes del Crematorio de Carme Pinós. <http://www.grcstudio.es/portfolio/p-l-o-t_-11-parque-del-cementerio-de-igualada-miralles-pinos>.
- Fig. 390. Aproximación al Crematorio del Parc Cementiri Nou d'Igualada desde el techo de la capilla. Fotografía de Jesús Arenas. <<http://tectonicablog.com/?p=108168>>.
- Fig. 391. Interior de la capilla del Parc Cementiri Nou d'Igualada. Fotografía de John Rios. <http://www.grcstudio.es/portfolio/p-l-o-t_-11-parque-del-cementerio-de-igualada-miralles-pinos>.
- Fig. 392. Fotografía tomada por Carles Crespo en la que puede apreciarse la proyección de la película *Ayer no termina nunca* en la capilla del Parc Cementiri Nou d'Igualada. Archivo Personal. Fotografía enviada al autor de la tesis.
- Fig. 393. Fotograma del *Concert Peripatètic* de Jordi Enrich en el Parc Cementiri Nou d'Igualada. Fotos y vídeos de Marc Vila. <<https://vimeo.com/133437942>>.
- Fig. 394. Fotografía tomada por Teresa Amat en la que puede apreciarse un recital de poesía en el Parc de Pedra Tosca. Archivo Personal. Fotografía enviada al autor de la tesis.
- Fig. 395. Fotografías tomadas por Teresa Amat en la que pueden apreciarse distintas actividades en el interior del Parc de Pedra Tosca. Archivo Personal. Fotografía enviada al autor de la tesis.
- Fig. 396. Fotografía del panel informativo que existe en el acceso del Parc de Pedra Tosca tomada en año 2010. Autor de la tesis.
- Fig. 397. Fotografía del panel informativo núm.1 que existe en el interior del Parc de Pedra Tosca tomada en año 2012. Autor de la tesis.
- Fig. 398. Ortofotoplano del Estadio de Atletismo de los RCR con el nuevo Equipamiento insertado. <<http://hicarquitectura.com/2017/03/rcr-arquitectes-estadio-de-atletismo-tussols-basil-olot>>.
- Fig. 399. Vista aérea del Estadio de Atletismo sin el Equipamiento. <<http://hicarquitectura.com/2017/03/rcr-arquitectes-estadio-de-atletismo-tussols-basil-olot>>.
- Fig. 400. Maqueta del Nuevo Equipamiento del Estadio de Atletismo. <<http://hicarquitectura.com/2017/03/rcr-arquitectes-estadio-de-atletismo-tussols-basil-olot>>.
- Fig. 401. Sección del Nuevo Equipamiento del Estadio de Atletismo. Archivo RCR arquitectes. Carpeta Estadio de Atletismo. Documento P06.
- Fig. 402. Fotografía del acceso al Nuevo Equipamiento del Estadio de Atletismo tomada en 2013. Autor de la tesis.

- Fig. 403. Fotografía en el interior del acceso al Nuevo Equipamiento del Estadio de Atletismo tomada por Pep Sau. <<https://rcrbunkafundacio.cat/fons-rcr/obres/o-i-43a-equipament-estadi-datletisme>>.
- Fig. 404. Secuencia de fotografías de las rampas que dan acceso a la Pista de Atletismo. Fotografías de Pep Sau y Simón García. <<https://rcrbunkafundacio.cat/fons-rcr/obres/o-i-43a-equipament-estadi-datletisme/https://www.metalocus.es/es/noticias/estadio-de-atletismo-tussols-basil-por-rcr-arquitectes>>.
- Fig. 405. Estadio Panatenaico de Atenas fotografiado el 6 de Abril de 1896. <<https://www.pinterest.es/pin/133911788890109674>>.
- Fig. 406. Fotografía de las bancadas en el Estadio de Atletismo tomada en 2010. Autor de la tesis.
- Fig. 407. Robleda en el entorno del Bosc de Tosca. <<http://loparte.francescsoler.cat/2018/11/tardor-a-la-garrotxa-les-preses>>.
- Fig. 408. Detalle del pavimento de acceso en el Nuevo Equipamiento del Estadio de Atletismo. Fotografía de Simón García. <<https://www.metalocus.es/es/noticias/estadio-de-atletismo-tussols-basil-por-rcr-arquitectes>>.
- Fig. 409. Detalle de la piel del Nuevo Equipamiento del Estadio de Atletismo. Fotografía de Simón García. <<https://www.metalocus.es/es/noticias/estadio-de-atletismo-tussols-basil-por-rcr-arquitectes>>.
- Fig. 410. Depósito Controlado, Batlle & Roig y Teresa Galí-Izard, Vall d'en Joan, 1999-2000. Fotografía de Jordi Surroca. <<http://www.batlleiroig.com/es/landscape/recuperacion-paisajistica-del-vertedero-del-garrafa>>.
- Fig. 411. Reg de les Hortes Termals, CAVAA + Cíclica, Caldes de Montbui, 2013-2015. Fotografía de Adrià Goulà. <<https://www.cavaa.net/portfolio/hortes-de-caldes-de-montbui>>.
- Fig. 412. Museo Can Framis, BAAS y Jordi Framis, Barcelona, 2007-09. Fotografía de Simón García. <<https://www.arqfoto.com/museo-can-framis>>.
- Fig. 413. Museo Can Framis, BAAS y Jordi Framis, Barcelona, 2007-09. Fotografía de Fernando Guerra. <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/729404/museo-can-framis-en-el-22-jordi-badia/fernando_guerra-museo_can_framis-01>.
- Fig. 414. Teatre Romà, Toni Gironès, Tarragona, 2017-2018. Fotografía de Toni Gironès. <https://www.arquitectes.cat/sites/default/files/teatre_roma_carrusel_01.jpg>.
- Fig. 415. Teatre Romà, Toni Gironès, Tarragona, 2017-2018. Fotografía de Arnau Tiñena (NUA arquitectures). <<https://www.instagram.com/arnautr>>.
- Fig. 416. Biblioteca de les Aigües de Barcelona, Clotet y Paricio, Barcelona, 1992-1999. Fotografías de Simón García. <http://www.arqfoto.com/dt_gallery/biblioteca-diposit-de-les-aigues>.

- Fig. 417. Biblioteca de les Aigües de Barcelona, Clotet y Paricio, Barcelona, 1992-1999. Fotografías de Simón García. <<https://www.arquitecturayempresa.es/noticia/deposito-de-las-aguas-biblioteca-upf-de-barcelona-por-clotet-paricio-arquitectos>>.
- Fig. 418. Sala Becket, Flores y Prats, Barcelona, 2007-2009. Fotografías de Adrià Goulà. <<http://www.adriagoula.com/es/photos-commissioned-work/nueva-sala-beckett.html>>.
- Fig. 419. Centre Cívic Lleialtat Santseca, H Arquitectes, Barcelona, 2012-2014. Fotografía de Adrià Goulà. <<http://www.adriagoula.com/es/photos-commissioned-work/rehabilitacion-del-centro-civico-lleialtat-san.html>>.
- Fig. 420. Espai Barberí, RCR arquitectes, Olot, 2004-2006. Fotografías de Hisao Suzuqui. <<https://rcrbunkafundacio.cat/fons-rcr/obres/o-iv-158-espai-barberi>>.
- Fig. 421. Casa Can Jordi i n'Àfrica, Ted A arquitectes, Montuïri, Mallorca, 2010-2016. Fotografías de Ted A. <<http://www.tedaarquitectes.com/index.php?/projectes/2010-can-jordi-i-nafrica/2>>.