

La obra de Mora / Piñón / Viaplana

ARQUITECTURA DE LA RAZON. ARQUITECTURA DEL SENTIDO

Tres casas de Mora, Piñón, Viaplana

Ignasi Solà-Morales



1. Bruno Taut. Viviendas en Schillerpark (1924-25). Exterior

2. Le Corbusier. Apartamentos en la Wiesenhot Siedlung de Stuttgart (1927). Exterior.



«La historia del arte no es como una biblioteca atestada de sucesivos tomos de la que uno puede sacar a su antojo un libro cualquiera de una de las estanterías. El arte destruye su pasado. En concreto esto quiere decir que todos los grandes constructores han sido grandes destructores: derriban el templo de madera para sustituirlo por un nuevo templo de piedra». (V. Sklovsky. Literatura i Kinematograf. Berlín 1923.)

1. — CASA ROS (1968)

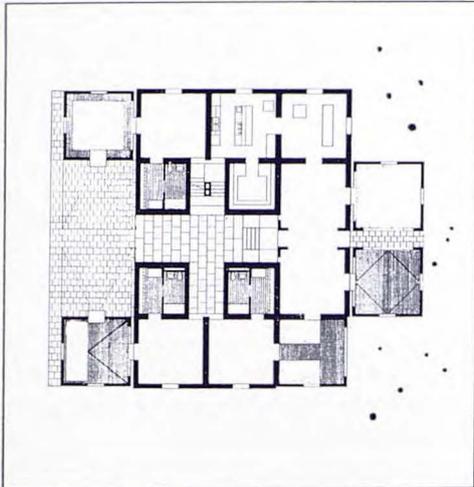
Ninguna ambigüedad mayor que la de la casa Ros en Sant Pol de Mar, prácticamente la primera obra acabada por el equipo Mora, Piñón, Viaplana. La sorpresa que producen sus dos fachadas mayores podría pensarse que es casi una broma, la experiencia de una arquitectura reversible, formada por la contigüidad de lenguajes distintos, si no advertiéramos, al mismo tiempo, que lo que en ella se nos anuncia no pasa de ser el tanteo de una línea de trabajo arquitectónico cuya confirmación se producirá sólo unos años más tarde. Se trata todavía de una obra con demasiados compromisos y demasiados titubeos para tomarla como un manifiesto.

La fachada posterior, por la que se accede, procede muy literalmente del expresionismo que vía **neoliberty** había hecho estragos en la Barcelona de los años 60. Eran los años en que el gusto **Wendingen** era explotado una y otra vez como respuesta a la vez culta y populista a la crisis de fe en la «arquitectura moderna». La fachada principal, en cambio, se acerca, también literalmente, al magisterio del Le Corbusier purista de las villas de los años 20. La descomposición de volúmenes, organizados en emergencias y penetraciones, la disposición sincopada de los huecos, las estilizaciones verticales, la trituración de los paños de pared, en una cara, se contraponen al ritmo más fácil y claro del porche, al limpio volumen prismático, a la uniformidad de los huecos en la otra.

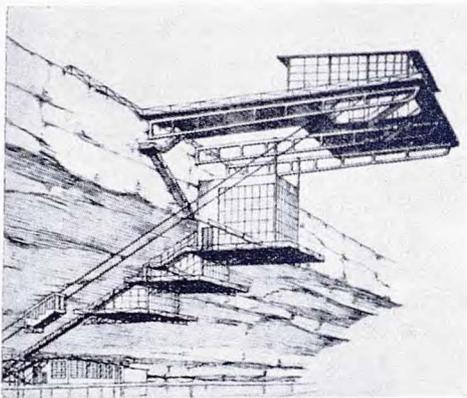
En cuanto a la organización distributiva se trata de un sistema extraordinariamente preciso de espacios, con un enorme esfuerzo por obtener su máxima articulación. Hay un uso de la iluminación cenital valorando el doble nivel en el que se organiza un programa, en realidad bastante convencional, que pretende recobrar y explicar, con su valoración de la doble escala y de la continuidad del muro, la altura total del interior de la caja envolvente del edificio, del espacio contenedor en el que se descomponen posteriormente las dependencias.

Una primera preocupación es, pues, la de establecer elementos que recompongan la unidad métrica y formal del conjunto, estableciendo para ello la interferencia de tratamientos de escala distinta que expliquen que las partes no son anteriores al todo sino que se producen como resultado de una tensión entre un interior dinámico y expansivo y un límite exterior cerrado por una geometría cúbica y elemental, inerte a toda tentación de difuminarse orgánicamente sobre el paisaje.

Este hervidero de acontecimientos internos se produce por una minuciosa atención al diseño de las partes. Una tradición también **liberty** y, en definitiva, hija de una atención por el confort entendido como gratificación particular de cada uno de los usos del edificio, produce una suma de previsiones que con bastante independencia aparecen en el lugar oportuno como sin previa advertencia: los ventanales en esquina estratégicamente situados en la minuciosa previsión del mobiliario interior, la fija distribución

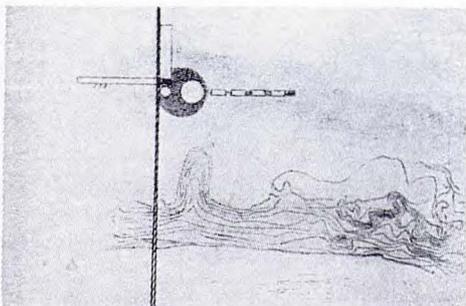


3. Louis Kahn. Planta de la casa Fleisher en Filadelfia (1959).



4. N. Ladovskij. Proyecto de Restaurante sobre la escollera (1922).

5. J. Leonidov. Proyecto para el Instituto Lenin, Moscú. Planta (1927).



ordenada de los dormitorios, los lucernarios, el muro calado frente a la escalera, el espacio intermedio del porche, los despieces de pavimentos, antepechos o alicatados...

Es el comienzo de un exceso. Es una tendencia, sobre la que tendremos ocasión de volver una y otra vez, que tiende a proponer para cada escala de problemas de diseño todo un repertorio lingüístico, toda una arquitectura en muchos casos mostrada, sin excesivos pudores, en su vinculación con tradiciones ya conocidas, codificadas, cuyos nombres y apellidos no pueden escapar a quien esté en el juego de la arquitectura y de su historia.

Pero esta complicación de niveles sucesivos de intervención, un tanto heterogéneos, cada uno dominado más por su propia lógica que por la simple deducción de su conexión al sistema general del edificio, son objeto de una articulación a través de un hilo conductor que los reúne y unifica. Es el sistema —tímidamente dinámico aquí— de los espacios de circulación. No es la miesiana homogeneidad del espacio, sino la kahniana distinción entre espacios sirvientes y espacios servidos la que parece actuar aquí como espina dorsal que, en los recorridos, por su tratamiento diferenciado y continuo, establece el nexo entre los puntos singulares y diversos que han ido apareciendo a lo largo del tratamiento pormenorizado de los problemas de uso de la vivienda.

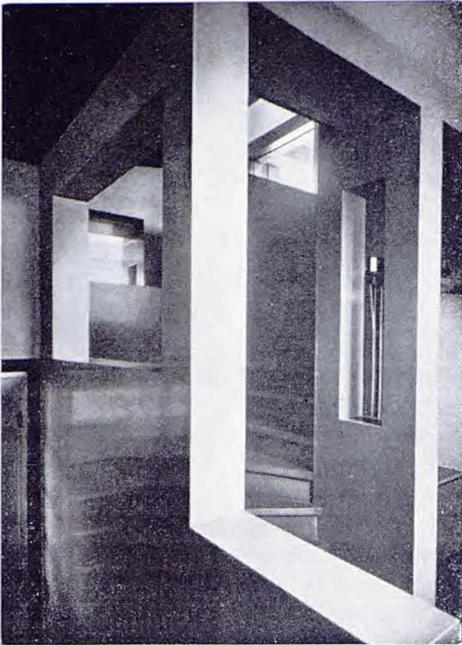
Se trata de hilvanar sobre un sólo recorrido que va de un extremo a otro de la casa, de una a otra planta la totalidad de unidades con su peculiar carácter, para reunir las bajo el techo común de la envolvente casi prismática que constituye el edificio.

2. — CASA PUIG (1973)

Que las características descritas para la casa Ros sean como el primer anticipo de lo que en las obras posteriores va a suceder es casi la tesis inicial de este estudio. Los proyectos de Mora, Piñón. Viaplana desde el primer proyecto —la inacabada casa Esteller en Onda, de 1967— hasta las casas de mediados de los años setenta, volverán una y otra vez sobre problemas que ya aquí se descubren como base de unos determinados temas a partir de los cuales la obra se diseña.

Cuando cinco o seis años más tarde se plantearán nuevamente dos proyectos de vivienda unifamiliar en las casas Puig y Jiménez de Parga, ambas con programas complejos y con unas dimensiones bastante importantes, la obra de este grupo ha pasado por experiencias que ayudan a entender el camino seguido pero que no tienen la continuidad que va a inaugurarse: son la serie de casas en Vilassar, con el experimento de las formas en abanico como primer tanteo de las posibilidades del giro y de la rotura formal en las casas Busquets, Ocaña y Sans; o el énfasis de la articulación del proyecto girando en torno al núcleo de escalera de la casa Reig; o el voluntario y ya explícito cambio de lenguaje en el tratamiento del edificio, entendido como yuxtaposición, como «uno y dos», de la cooperativa de la caja rural de Sueras.

El salto importante se aprecia en todos los proyectos a partir de 1973. Hay una seguridad en los propósitos que antes era sólo tímido escaqueo. Hay también la referencia a temas ya experimentados. Hay, sobre todo, no hay que olvidarlo, la violenta aparición en escena del post-kahnismo americano y europeo que barre de la escena arquitectónica los restos del neoexpresionismo y del neoliberalismo.

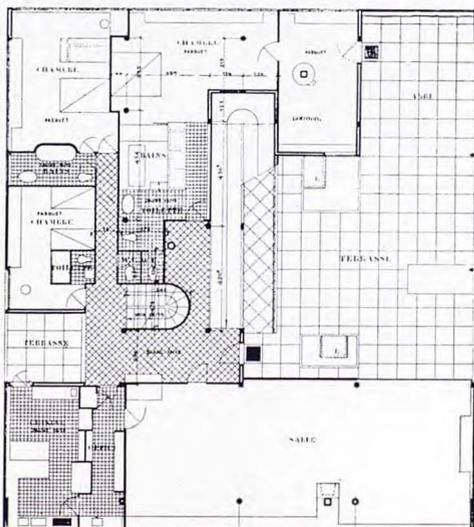


6. Adolf Loos. Casa Moller, Viena (1928). Interior.



7. D.G. Schindler. Casa R.L. Harris, Los Angeles (1942). Exterior.

8. Le Corbusier. Ville Savoie, Paris (1929). Planta primera.



Así la librería «Dau al Set» en Valencia se plantea desde la idea de la inclusión, de las relaciones que puedan establecerse entre espacio contenedor y formas contenidas. El proyecto de Sant Just constituye la recuperación de la primacía de la definición tipológica en el proyecto de vivienda. El proyecto de Residencia de Ancianos constituye el primer coqueteo con el neoadademicismo, con la intención de explotar —via Venturi— ciertos recursos de la ya no olvidada ni despreciada, sino cada vez más querida tradición monumentalista. La casa Puig consiste, en cambio, en el ejercicio más completo de montar el tema de una vivienda unifamiliar de ciudad jardín sobre el énfasis del recorrido como articulación dinámica de un fluido sistema espacial.

La casa Puig está planteada sobre la distorsión de tres muros paralelos formando idealmente una doble cruja. Sus quiebros, sus aproximaciones y separaciones no hacen otra cosa que enriquecer el doble espacio originariamente longitudinal en cuya distorsión se basará la obra.

El carácter asignado a los tres muros es básico en este edificio. El muro exterior que corre paralelo a la línea de calle liga el edificio al suelo, salvando la obsoleta distancia entre el edificio y el espacio público de la calle al tiempo que, por la dimensión total del lienzo y a pesar de sus roturas, da ya la imagen completa de su desarrollo lineal, con el valor del eje direccional sobre el que el espacio interior se organiza. Este muro es cierre del edificio y del solar, pantalla casi ciega de separación entre el interior y el exterior, muro dinámico marcando la embocadura del acceso y diafragma perforado recortando un panorama sobre le jardín.

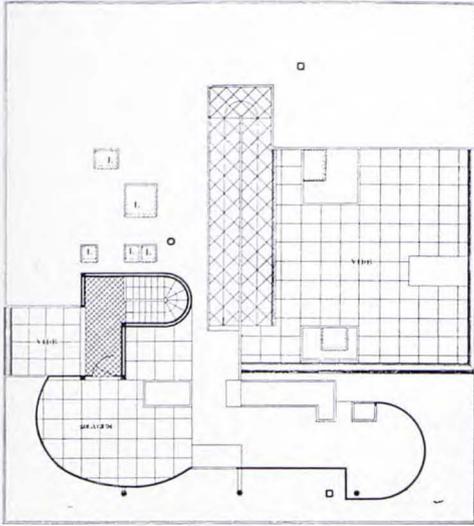
El muro central, entre las dos hipotéticas crujiás, es el soporte del edificio. El recorrido ascendente, a través de plataformas escalonadas desde la planta baja y el retorno por la otra cara hasta la escalera helicoidal apoyan sobre esta verdadera espina dorsal que, fuera, al exterior, se expresa también con todo su valor longitudinal.

El tercer muro, el que cierra el edificio a poniente es el más estático. Perforado por los grandes vanos de las escaleras paralelas a su directriz, y el patio superior sobre el que se ordena el grupo de estancias de la parte alta, constituye el elemento más fijo y delimitador del edificio por su cara abierta al espacio privado del jardín.

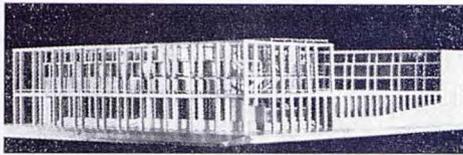
Sobre este esquema inicial, sacado sin duda en su forma de montaje de la tradición constructivista a la que cada vez estará más referido el trabajo de Mora, Piñón, Viaplana, hacen su aparición los procesos de distorsión.

Así el sistema dinámico de plataformas ascendentes tomado tal vez del proyecto de restauración de Ladovskij o el uso dinámico de los muros de evidentes resonancias leonidovnianas se complica por un irrenunciable deseo de cualificar en detalle cada parte, cada subespacio, cada nivel y sobre todo las relaciones ya no lineales, según el esquema matriz, sino adyacentes, tangenciales, diagonales. Si se utilizan aquí estos adjetivos de raíz geométrica es porque el proyecto tiende a establecer, gracias a la distorsión, pero también gracias a las perforaciones suplementarias que estas distorsiones permiten, una tupida red de relaciones visuales entre los distintos espacios mucho más allá de las que el eje espacial del recorrido central propone inicialmente.

Estamos de nuevo ante el tipo de problemas apuntados al comienzo. Sobre una forma inicialmente unificada la diversidad de licencias, casi diríase trucos, tiende a hacer más y más complejo el sistema espacial, los diversos niveles de su tratamiento por el diseño. Las interferencias que sobre el tema inicial se producen adquieren una clara voluntad manierista y sólo porque el

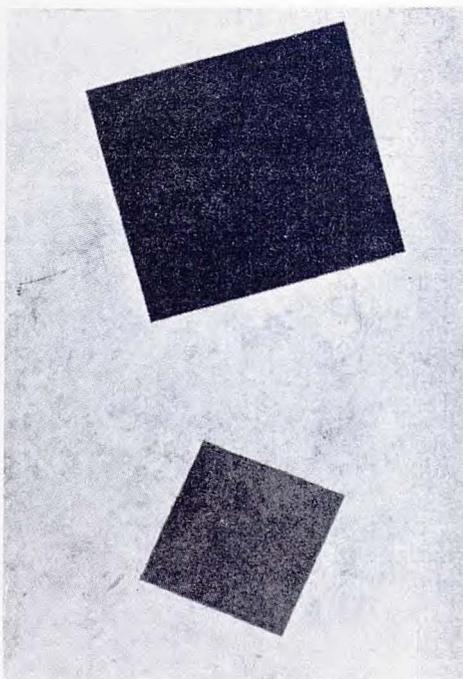


9. Le Corbusier. *Ville Savoie, Paris (1929)*.
Planta solarium.



10. G. Terragni, C. Cattaneo, P. Ligneri, *Palacio de Congresos de Roma (1937-42)*.
Maqueta.

11. C. Malieovich. «*Carré rouge et carré noir*» (1918). Museo de Arte Moderno, N. York.



esquema central es muy potente es posible «aguantar» la suma de acontecimientos que se producen no ya con independencia sino a veces en contra de esta propia ley unificadora.

El propósito es un propósito barroco. Cada problema tiene un registro propio y los elementos de la composición se desarrollan según lógicas autónomas a las que sólo es posible ligar con recursos de orden superior que inserten la lógica de cada nuevo acontecimiento en una matriz general que los reúna.

La arquitectura en sus distintas secuencias necesita de un escenario, de un espacio virtual más amplio en el que desarrollar los monólogos que suscitan los temas de la forma. No sólo son las citas a Loos, a Schindler, a Le Corbusier, como ya se ha dicho, al constructivismo de Ladovskij, Leonidov o Melnikov, sino la exuberante atención que las partes, hasta en los más pequeños detalles de acabado, siguen mereciendo a través de una yuxtaposición de recursos tomados con una buena dosis de indiferencia de repertorios de origen muy diverso.

Razón y sentido, lógica de la construcción formal y erótica de la percepción figurativa son puntos de partida conflictivos que exigen cada uno su mayor parte en un irresuelto compromiso. La casa Puig en su orden escenográfico, en el dinamismo de su estructura formal queda una y otra vez rota, transgredida, ocupada por temas menores que solo pueden interferir y yuxtaponerse al modelo global.

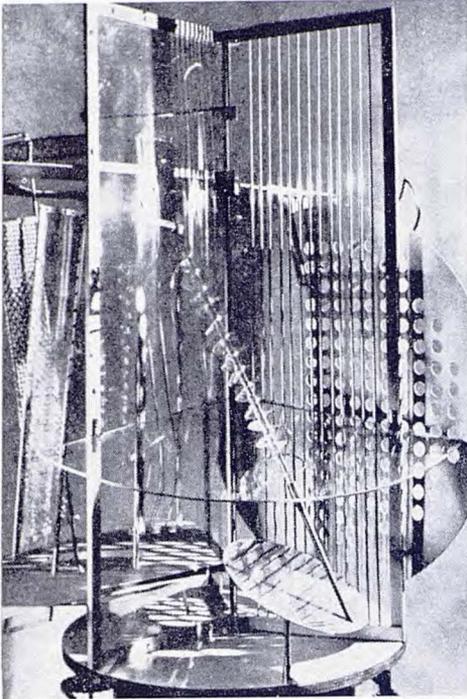
3. — CASA JIMENEZ DE PARGA

El tema espacial de la casa Puig entorno al que se desarrolla el proyecto es el del recorrido, el camino, la senda, etc. Por el contrario, el proyecto de la casa Jiménez de Parga parte de la idea del recinto como tema espacial sobre el que plantear el edificio.

Muy próxima tanto cronológica como físicamente a la casa Puig, la casa Jiménez de Parga constituiría más que el paso siguiente de un determinado proceso, el ejercicio paralelo partiendo de los supuestos comunes ya apuntados pero con las diferencias que puedan producirse no sólo por la mayor complejidad y ambición del programa sino también por la matriz formal de la que este proyecto parte.

Efectivamente aquí la forma originaria es la de un contenedor, un cuadrado que define el recinto que deberá constituir el espacio **aprivoise**, literalmente «privatizado», «domesticado», en el que encerrar el sistema de dependencias y espacios menores de la casa. Así el primer gesto sería el de acotar, con una forma geométrica simple, un cuadrado, un área en la que luego se inscriban las partes del edificio entendido como un complejo. Sobre esta operación inicial de definición de la forma matriz como en la **ville Savoie** de Le Corbusier o en el proyecto de Palacio para la EUR de Terragni se actúa luego en el interior de este cercado, separado ya del territorio circundante. En la casa Jiménez de Parga esta primera delimitación parece tomada casi al azar, emplazada sin ninguna directriz exterior y colocándose como casualmente en relación al territorio. Por el contrario, el edificio que va a desarrollarse «dentro» se produce con una directriz girada que establecerá, más allá del recinto, una relación axial con la avenida de acceso y el eje de la carretera.

La balaustrada «ochocentista», colocada según esta directriz girada y definiendo el eje central del acceso de evidente sabor monumentalista sería el



12. L. Moholy Nagy. «Light-prop». Weimer. 1922.

elemento ordenador de esta operación de giro superpuesta a la inicial delimitación del recinto.

Operación de gran complejidad la de superponer el doble proceso de la axialidad y del recinto a través de un giro. Pero la ordenación posterior de la casa establecerá progresivos niveles de intervención en los que la lógica de nivel superior será primero cambiada por una nueva «idea» que luego entrará en contacto y, por supuesto, en conflicto con lo ya establecido, produciéndose la determinación de los espacios a través de esta constante dialéctica entre los sucesivos niveles de definición formal.

Así, por ejemplo, la forma de la vivienda remite en realidad a la organización canónica de la vivienda unifamiliar aislada en «L» tan utilizada por ejemplo por J. A. Coderch. Pero lo que sucede es que esta forma se distorsiona en primer lugar por una voluntaria potenciación de los recorridos en el interior que buscan, a través de una trama próxima al laberinto, la descomposición del espacio cerrado de la casa en un sistema fluido en el que reencontramos el gusto de Mora, Piñón, Viaplana por los dobles espacios, la circularidad de los recorridos, la multiplicación de las transparencias, el «vaciado» de partes formalmente construidas, etc., etc. La referencia a las arquitecturas imposibles pintadas por Escher es sólo un dato parcial. La casa Jiménez de Parga es también la acumulación de otros procesos que no se explican sólo con esta referencia.

Más que al «**Carré blanc sur fond blanc**» de Malievich, sería más aproximado referirse a los ejercicios analíticos de Moholy-Nagy en la Bauhaus para señalar el tipo de procedimiento dominante. No se trata de un ascético trabajo de reducción del hecho arquitectónico a relaciones de formas puras sino de un proceso de investigación de la forma, partiendo primero de un sistema geométrico abierto a relaciones de toda índole: giros, cambios, continuidades, yuxtaposiciones, ensamblajes, tal como desde el cubismo analítico la abstracción no ha cesado de investigar. Pero también se trata, en segundo lugar, de la imposibilidad de partir de cero, o dicho de otra manera, de la aceptación de una cierta contaminación de realidad, del hecho bruto de la memoria y el sentido que llevan hacia la experiencia del **collage** y del fotomontaje. Se trata del hecho inevitable de la existencia de la arquitectura, de su historia, de su tradición, que gravita incontrolablemente en el arquitecto que trabaja en la invención formal.

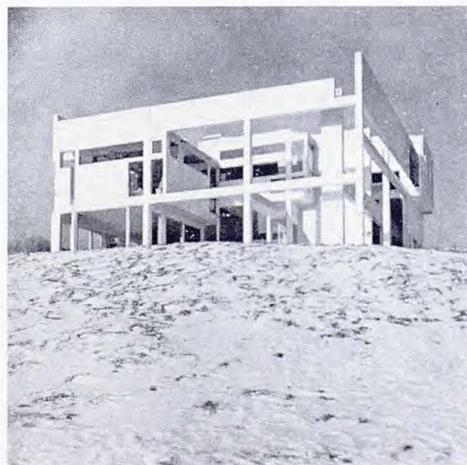
Esta es una fuente de proyectación tan importante como la primera, que en el caso de la casa Jiménez de Parga no sólo no es excluyente sino que se superpone a ella.

Efectivamente la casa está llena de personajes conocidos, de fragmentos, de citas: la masía catalana, la villa neoclásica, la tradición doméstica inglesa, Teragni, Aalto, Venturi, los «Five»...

La lógica de la evocación y de la descontextualización de materiales ya conformados aparece con tanta o mayor fuerza que el ejercicio geométrico de composición al que antes se hizo referencia.

Diríase que con mayor seguridad que en obras anteriores, sin ningún reparo, sino por el contrario, como procedimiento proyectual conscientemente asumido el sistema del **collage** hace su aparición en este edificio con toda la ironía de la que es capaz la arquitectura de la crisis actual. No se trata de una recuperación a la **lettre** de concepciones históricas del proyecto sino de la más elemental operación de tomar indistinta y fragmentariamente los materiales que la memoria ofrece desde una cultura arquitectónica que hoy por hoy aparece como los tomos de una biblioteca repleta con las obras completas de la disciplina.

13. Peter Eisenman. House I (1967). Exterior.



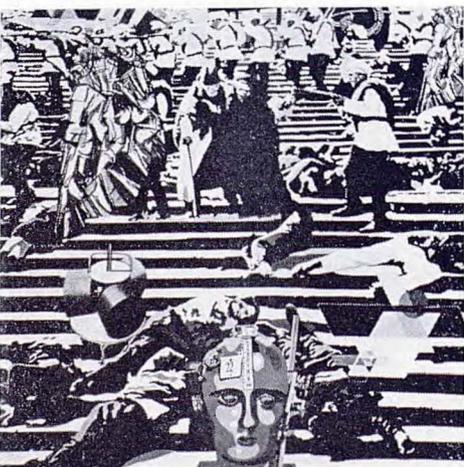


14. Equip Crònica. «Cayetana en la cocina» (1966).



15. Equip Crònica. «El sublime acto de la Creación» (1970).

16. Equip Crònica. «Odessa Mon amour» (1971).



4. — «LE PLAISIR DU TEXTE»

En el trabajo pictórico del **Equip Crònica** hay una serie de «obras-denuncia» que proceden del realismo populista de la **Estampa Popular**, y que hacia 1966-68 dan lugar a obras como «Retablo de Roberto Alcázar, el caballero Español» o «Cayetana en la cocina». El problema disciplinar de la pintura parece curvarse sobre sí mismo y los trabajos abandonan la referencia a las obras históricas tomadas sólo como material capaz de producir el **shock** informativo.

Es interesante constatar el camino por el que van sucesivamente avanzando estas obras en las que la reflexión se centra cada vez más en el propio acto de pintar, en los «cómos» y «porqués» de la pintura a los que la figura velazqueña del «pintor-que-se-pinta-a-sí-mismo-en-el-escenario-de-su-acción-de-pintar» constituye el paradigma de ese proceso de introspección. Será hacia 1972, por ejemplo con la serie **Compositions** cuando el proceso de circularidad de la pintura sobre sí misma parece cerrarse en esos ejercicios de montaje de materiales ya codificados en la memoria histórica de la disciplina pictórica y ello permite un tipo de obras basadas en el ensamblaje de iconos de Lèger, Goya, Velázquez, Einsenstein, Picasso, Duchamp, etc., etc. La cuestión es altamente significativa para el tema que aquí nos interesa. La pintura —la arquitectura— ha abandonado de puntillas, sin demasiadas estridencias, pero a la postre claramente, toda intención explícita «reformadora», «social», etc. queda desnuda ante sí, mirándose al espejo. El trabajo de pintar —de proyectar— es un ejercicio libre, desinhibido, que circula a través de un espacio diríase virtual, el espacio delimitado por su propia tradición, por los límites que la cultura pictórica —arquitectónica— tiene de su propia realidad.

La crisis de indentidad de la pintura —arquitectura— contemporánea se resuelve en la ejercitación de técnicas, métodos, procedimientos, poéticas **dejà vu**, en la creciente yuxtaposición de las mismas, en el juego malabar entre ellas. No sólo porque se trate de hacer pintura —arquitectura— de arte y ensayo, sólo proyectable en los pequeños salones selectos de un público iniciado o porque sólo esta pintura —arquitectura— sea accesible, utilizable, comprable por élites con un nivel adquisitivo muy por encima de la del ciudadano medio.

No hay por qué hacer ningún reproche a tan pequeño e insignificante despilfarro en una sociedad de irracionalidades de dimensiones infinitamente mayores y de más trágicas consecuencias. Se trata, por el momento, sólo de entender dónde se encuentra esta arquitectura que ya no debemos explicar con los ingenuos instrumentos de la «tradición moderna».

Reflexión sobre sí misma de la disciplina, acumulación de conocimientos en un proceso de asimilación lanzado a la fascinación del juego de sus instrumentos, la arquitectuara recupera más allá de la nostalgia de su juventud perdida, la lógica del placer de su producción, la pulsión negativa que subyace a toda ruptura de significantes. Porque toda producción de significado tiene una socialidad potencial que sólo puede ser negada desde el academicismo estético o desde el moralismo social.

Frente a los oficientes de la catástrofe o a los seguidores de escuelas y sectas, la violenta y sutil irrupción de esta arquitectura es todavía una apasionante invitación a entender y a gozar, más allá de cualquier indiferencia.

I. S-M.