

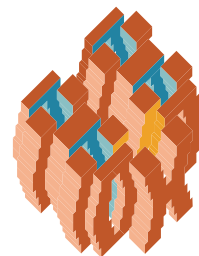
LA ÚLTIMA COMUNIDAD WALDEN (7)

Taller de Arquitectura y la vivienda colectiva
(1 9 7 1 - 1 9 7 8)

RAQUEL ÁLVAREZ ARCE

JOSÉ MANUEL MARTÍNEZ RODRIGUEZ - NOELIA GALVÁN DESVAUX

UNIVERSIDAD DE VALLADOLID





Universidad de Valladolid



PROGRAMA DE DOCTORADO EN ARQUITECTURA

TESIS DOCTORAL:

**LA ÚLTIMA COMUNIDAD WALDEN (7).
Taller de Arquitectura y la vivienda colectiva (1971-1978)**

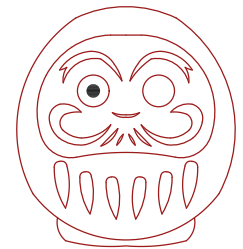
Presentada por **Raquel Álvarez Arce** para optar al grado de
Doctora por la Universidad de Valladolid

Dirigida por:
Noelia Galván Desvaux
José Manuel Martínez Rodríguez

A mis padres, por apoyarme en el inicio de cada nueva aventura.

A Jairo, por ir a mi lado en cada camino.

A Jimena, por esperar a mi llegada siempre con una sonrisa.



AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, deseo dar las gracias a mis tutores, sin los que de ninguna manera esta tesis hubiera sido posible:

A José Manuel Martínez, Chema, por contagiarme de su entusiasmo desde el primer día con el gran reto que es la vivienda colectiva; por inundar esta investigación de la pasión con la que se enfrenta a cada nuevo proyecto y demostrarme que nunca se puede dejar de aprender en este fascinante campo que es la arquitectura. Por dejarme disfrutar de su genialidad en cada conversación, aunque él nunca se de cuenta. A Noelia Galván, por el enorme entusiasmo, ánimo y siempre buen humor que ha trasladado a las innumerables horas de trabajo que ha llevado esta investigación desde el momento en el que aceptó esta propuesta. Por hacer de tutora, guía y amiga en esta aventura que es la vida universitaria e investigadora. A ambos les estaré eternamente agradecida.

A Pedro García Hernández, por cederme toda la documentación que tenía en su poder proveniente del archivo de Ricardo Bofill sin la que la realización de esta tesis hubiera sido imposible. A Jordi Amigó y Patricia Badosa del Arxiu Municipal de Sant Just Desvern, por su amable disponibilidad en todo momento para acceder a los archivos del ayuntamiento, tanto de forma presencial como telemática. A Manuel Núñez Yanowski por cederme su tiempo y fotos personales. A Serena Vergano por hacerme llegar documentos inéditos del *Taller*.

A mis padres, Ascen y Fernando, ya que sin su apoyo económico esta tesis no hubiera tampoco sido posible ya que no ha contado con ninguna financiación, pero sobre todo por su apoyo incondicional. A mis tíos, Pili y César por acogerme y ayudarme en cada visita al edificio *Walden 7*. A Jairo por su comprensión y cariño, y a Jimena por cada sonrisa.

A mis compañeros de la sección de Expresión Gráfica Arquitectónica, en especial a Carlos Montes, del que, aunque se acuse de viejo profesor, nunca me cansaré de escuchar sus correcciones. A Gio y Julio por cuidar del barco. A Manu, Paula, Maika y a Marta por las revisiones. Y a otras muchas personas que de una u otra manera me han ayudado y a las que desde aquí les doy las gracias.

INDICE

INTRODUCCIÓN	XV
OBJETO DE ESTUDIO	XVII
OBJETIVOS	XIX
METODOLOGÍA	XXI
ESTADO DE LA CUESTIÓN	XXIII
FUENTES	XXIV
ESTRUCTURA DE LA TESIS	XXV

EL TALLER

I.1. ESPAÑA AL FINAL DE LOS SESENTA. EL APERTURISMO EN LA DICTADURA	3
I.1.1 DICTADURA, RESISTENCIA Y SOCIEDAD	3
EL DESARROLLISMO Y LA APERTURA EN LA ESPAÑA DE LOS SESENTA	3
LAS MOVILIZACIONES ESTUDIANTILES Y OBRERAS	7
I.1.2 VIVIENDA PARA LA URGENCIA	11
LOS POBLADOS DIRIGIDOS Y EL ÉXODO RURAL	11
LAS BARRIADAS URBANAS DE PROMOCIÓN PRIVADA	12

I.1.3 EL RESURGIR DE LO MODERNO	14
LA LLEGADA DEL RELEVO MODERNO	14
LAS NUEVAS TEORÍAS EN LA ARQUITECTURA DE LOS SESENTA	17
EL REALISMO Y <i>LA ESCUELA DE BARCELONA</i>	19
I.2. CÓMO CONSTRUIR EL <i>WALDEN</i>	25
.....	
I.2.1 UNA <i>FACTORY</i> EN BARCELONA	25
LA MAQUINARIA DEL <i>TALLER</i>	25
DEL LÁPIZ AL <i>COLLAGE POP</i>	33
PENSAR CON MAQUETAS	43
HABITAR LA FÁBRICA	51
I.2.2 EL CAMINO HASTA EL <i>WALDEN</i>	69
1960-1964: LOS PRIMEROS PROYECTOS	69
1964-1968: MODULAR Y SISTEMATIZAR VIVIENDAS	72
1968-1970: LAS CIUDADES EN EL ESPACIO	75
I.2.3 VOLUNTAD POR CONSTRUIR	76
LA PARADOJA DEL LUGAR	76
DE LA CEMENTERA AL <i>BOSQUE</i>	79
LOS INQUILINOS Y EL <i>TALLER</i> : MISMAS IDEAS, MISMO LENGUAJE	89
CONSTRUYENDO A ESCALA. LAS MAQUETAS DEL <i>WALDEN</i>	95

LA CASA

II .1 LA CASA COMO HÁBITO	<u>103</u>
.....	
II.1.1 NUEVOS MODOS Y FORMAS	103
DEL FUNCIONALISMO AL HÁBITO	103
EL FIN DE LA FAMILIA TRADICIONAL	110
II.1.2 DE LA FAMILIA AL INDIVIDUO	115
LA CASA BURGUESA VS. LA CASA NO JERARQUIZADA	115
PEQUEÑO GRAN ELECTRODOMÉSTICO	119
II .2 HACIA UNA VIVIENDA MODULAR	<u>124</u>
.....	
II.2.1 LA VIVIENDA SEMINAL	124
LA FAMILIA COMO SUMA	124
DISTINTAS AGRUPACIONES DE VIVIENDAS	129
II.2.2 SISTEMAS DE AGREGACIÓN	132
LA BÚSQUEDA DEL MÓDULO BASE	132
EL WALDEN DESDE UN CUBO	135
II .3 HABITAR LA SALA	<u>139</u>
.....	
II.3.1 ESPACIOS INDETERMINADOS	139
DEL HÁBITO A LA HABITACIÓN	139
ESPACIOS INDEFINIDOS, ESPACIOS FLUIDOS	142
LA CASA COMO SUMA DE ESTANCIAS	151

II.3.2 RECUPERAR LA DOMESTICIDAD	156
LA BÚSQUEDA DEL CONFORT	156
DE HABITACIONES Y MÁQUINAS	162

LA CALLE

III .1 DE CARA A LA CALLE	183
.....	
III.1.1 RECUPERAR LA CALLE	183
APREHENDER DE LA CALLE INDUSTRIAL	183
LA CALLE DEL MOVIMIENTO MODERNO	189
LA CALLE MEDITERRÁNEA DE <i>TALLER DE ARQUITECTURA</i>	198
III.1.2 LOS ESPACIOS INTERMEDIOS	205
LA TRANSICIÓN CASA-CALLE	205
CONSTRUIR EL UMBRAL	207
DILATACIONES Y CONTRACCIONES EN LA CALLE DEL <i>WALDEN 7</i>	210
III.1.3 LA CALLE <i>REALISTA</i>	215
CASAS CON FACHADA	215
HACIA UN NUEVO LENGUAJE VERNACULAR	217
UN MODERNISMO REINVENTADO	223
III .2 LUGARES DE ENCUENTRO	231
.....	
III.2.1 UN GRAN PATIO DE VECINOS	231
CLUSTER, CORRALA, FAMILISTERIO	231
LA DUALIDAD DEL PATIO EN EL <i>WALDEN</i>	235

III.2.2 CUBIERTAS HABITADAS	241
DE LA CUBIERTA, UN PLANO	241
UNA HABITACIÓN COMUNITARIA	244
III .3 INFINITOS RECORRIDOS	251
.....	
III.3.1 UNA CASBAH VERTICAL	251
LA CASBAH COMO REFERENTE	251
DE LA <i>STREET</i> A LA CALLEJUELA	254
III.3.2 SISTEMATIZAR EL CAOS	261
EL WALDEN NO ES UN ÁRBOL	261
DE LA SUMA DE CALLES, UN BARRIO	266

LA CIUDAD

IV.4 DE LA CIUDAD HISTÓRICA A LA CIUDAD DEL FUTURO	271
.....	
IV.4.1 UTOPIA O DISTOPÍA	271
LA CIUDAD NUNCA CONSTRUIDA	271
EL DESCONTENTO CON LA CIUDAD MODERNA	274
DEMOLER LA MODERNIDAD	277
IV.4.2 REFLEXIONES SOBRE LA CIUDAD	280
LA CIUDAD CULTURALISTA EN EUROPA. LA <i>TENDENZA</i>	280
LA NO-CIUDAD	285
LA CIUDAD DE <i>TALLER DE ARQUITECTURA</i>	289

IV.5 GENERACIÓN GEOMÉTRICA DE FORMAS ARQUITECTÓNICAS	295
.....	
IV.5.1 CRECIMIENTOS GEOMÉTRICOS EN TALLER DE ARQUITECTURA	295
DE LA MALLA AL CUBO	295
DEL CUBO A LA MALLA	301
LA MALLA DEL WALDEN 7	305
IV.5.2 ORDENANDO LA ISLA WALDEN	316
CONVIENDO CON LAS PRE-EXISTENCIAS	316
EXTENDIENDO LA MALLA	321

LA COMUNIDAD. COMO CONCLUSIÓN

BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES

BIBLIOGRAFÍA	348
HISTORIA	348
GENERAL	349
HISTORIA DE LA ARQUITECTURA	350
TEORÍA DE LA ARQUITECTURA	350
ARQUITECTURA ESPAÑOLA	353
ARQUITECTURA INTERNACIONAL	355
TALLER DE ARQUITECTURA	358
FUENTES BIBLIOGRÁFICAS	360
FUENTE DE LAS IMÁGENES	366

ANEXOS

ENTREVISTA A MANUEL NUÑEZ YANOWSKY 19.01.2021	379
ENTREVISTA A RICARDO BOFILL 24.05.2011	405
PLANTAS GENERALES	425

INTRODUCCIÓN

Esta tesis doctoral surge de un interés personal por los mecanismos de proyecto que relacionan el edificio de vivienda colectiva con la ciudad, además de la firme convicción de que el único camino que existe para pensar los asentamientos del mañana, pasa por recuperar la relación de la vivienda con el espacio público¹. Hacer vida en la calle, como afirmarí­a Aldo van Eyck durante toda su trayectoria, recuperando la actividad vibrante que poco a poco se ha ido perdiendo en los nuevos barrios. Y así, con la proliferación de bloques de vivienda en la periferia de nuestras ciudades, herederos de un lenguaje moderno mal entendido, hemos ido perdiendo los espacios para la sonoridad y la vida pública.

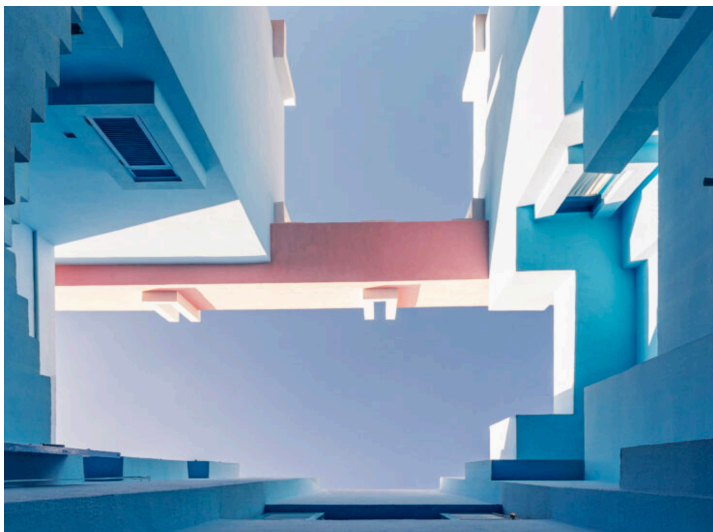
De manera que esta investigación pretende reflexionar sobre la vivienda colectiva, pero también sobre su relación con la calle y la ciudad, y sobre el modo en que esto afecta a la vida en sociedad. La búsqueda de estas ideas se focalizará en el estudio de un caso paradigmático, el edificio *Walden 7* que *Taller de Arquitectura* realizase entre 1971 y 1978 en Sant Just Desvern. El equipo, encabezado por Ricardo Bofill, fue postergado de la escena arquitectónica nacional, quizás por el polémico carácter del arquitecto catalán y, sobre todo, por los vínculos posmodernos de sus grandes proyectos de vivienda realizados en Francia, tras la obra de este edificio que nos ocupará.

Sin embargo, los proyectos que *Taller de Arquitectura* llevó a cabo durante finales de los años sesenta y setenta, están siendo retomados en la actualidad, a través de coloridas y fotogénicas imágenes que inundan las redes sociales, y de publicaciones, que, liberadas de las ataduras de la generación pasada, retoman la lectura de estas viviendas entendiéndolas como modelos de un nuevo modo de habitar.

¹ Esta cuestión tomó especial relevancia durante el desarrollo de este trabajo en la pandemia, cuando nuestra vivienda se convirtió en nuestro imago mundi y nos vimos privados del espacio de la calle



1. Fotografía de Nigel Henderson de niños jugando en la calle del barrio de Benthall Green



2. Una de las coloridas imágenes que inundan Internet del edificio de *La Muralla Roja* de *Taller de Arquitectura*

Así, yendo más allá de su sugerente carácter estético, los edificios a los que nos referimos son un *rara avis*, a través de los que *Taller de Arquitectura* pretendía reflexionar sobre la ciudad del futuro. Influenciados por las distintas corrientes arquitectónicas nacionales, pero sobre todo internacionales y las líneas de pensamiento que recorrían Europa a finales de los años sesenta, *Taller de Arquitectura* empezó a imaginar en este proyecto como debía ser la sociedad española del futuro, y trató de iniciar ese cambio a partir de sus propuestas de vivienda.

El edificio *Walden 7* se presenta como el final de una línea de investigación que los arquitectos comenzarían con su obra para el *Barrio Gaudí* en la localidad de Reus, al que le seguiría el edificio de apartamentos vacacionales de *Castell Kafka* en Sitges, los edificios en el conjunto de la *Manzanera* en Calpe, la *Muralla Roja* y *Xanadú*, así como las distintas propuestas teóricas para su *ciudad en el espacio*, frustradas en su intento de construcción, como es el caso del barrio de Moratalaz en Madrid.

Por tanto, en el edificio de *Walden 7* se recogieron todas las ideas que el equipo de arquitectos venía desarrollando acerca de la ciudad en el espacio y de la vida en comunidad. Del mismo modo que Thoreau dedicó su experimento en *Walden* (Thoreau, Anderson, 1962) a todos aquellos hombres descontentos con la vida y el tiempo en el que viven, *Taller de Arquitectura* trata de mostrarnos que el camino para reconciliarnos con nuestro tiempo, debe de pasar por la colectividad a través del espacio en el que vivimos.

Por este motivo, creemos que el edificio de *Walden 7* es el idóneo para estudiar todas aquellas ideas, que estos arquitectos desarrollaron acerca de los modos de vida entendidos desde la célula habitacional, los sistemas de crecimiento de estos módulos vinculados al organicismo topológico y su conexión con lo público a través de la ciudad en el espacio: la ciudad del futuro en la ciudad vertical.

OBJETO DE ESTUDIO

El objeto de estudio de este trabajo de investigación es el proyecto *Walden 7* de *Taller de Arquitectura*. El edificio es un caso singular en el panorama arquitectónico nacional de la época, tan sólo comparable con los desarrollos teóricos del módulo *HELE* de Rafael Leoz, en cuanto a la experimentación geométrica, o con edificios como *Torres Blancas* de Sáez de Oiza, en cuanto a la idea de organicismo y la monumentalidad de la pieza. Pero, aun así, el caso de *Walden* es aún más interesante si cabe ya que propone un ideario que va desde lo arquitectónico a lo social, pasando por las consiguientes cuestiones económicas y constructivas.

Por otro lado, el grupo de arquitectos que conformaba en ese momento el estudio *Taller de Arquitectura*, tenía un perfil interdisciplinar y albergaba en sus filas a escenógrafos y poetas, entre otros. Su carácter revolucionario estaba influenciado por las corrientes políticas de pensamiento que se estaban desarrollando en Europa a finales de los sesenta, pero, sobre todo, por las tendencias de la arquitectura internacional, en la que se enlazaban teorías mega-urbanas sobre la construcción de ciudades espaciales, y un posmodernismo incipiente, que se centraba en retomar la arquitectura monumental a través de iconos históricos cercanos al usuario.

Sin embargo, el edificio *Walden 7*, y en general la obra de *Taller de Arquitectura* de los años sesenta y setenta, ha sido dejada de lado por la crítica arquitectónica de la época. Teóricos como Antón Capitel, o Antonio Piza, han denostado la obra del Taller (Baldellou, Capitel, 1995, p.566), seguramente influenciados por la animadversión a la figura de Ricardo Bofill, cuya máxima siempre ha sido el diferenciarse de los compañeros de profesión, y no siempre del modo más correcto.

Lo cierto es que los edificios del *Taller*, y concretamente el *Walden 7*, muestran una reflexión profunda sobre la casa y la ciudad, que el equipo de arquitectos quiso compartir en su publicación de 1968 *Hacia una formalización de la ciudad en el espacio* (Bofill R., Goytisolo J.A., Ponç J., 1968). El edificio, por tanto, se presenta como un ejercicio meditado sobre la vivienda colectiva y la vida en comu-



3. Fotografía de uno de los patios del *Barrio Gaudí* en Reus



4. Fotografía de los espacios comunes de la planta baja del edificio *Walden 7*

nidad, que metafóricamente se lleva hasta el nombre del proyecto, criticando el modo de vida moderno y reivindicando la necesidad de encontrar un espacio en el que experimentar nuestra propia naturaleza.

Además del conocido ensayo de Thoreau, *Walden o la vida en los bosques* (Thoreau, Anderson, 1962), donde el ensayista americano reflexionaba sobre la vida en soledad y el contacto con la naturaleza; la propuesta de *Taller de Arquitectura* toma también su nombre del libro de ciencia ficción *Walden 2. Hacia una sociedad científicamente construida* del también americano Burrhus Frederick Skinner (1976). El libro planteaba una sociedad utópica, construida a partir de las teorías de conducta presentes en 1948, en donde el objetivo principal era que cada miembro alcanzase la felicidad como individuo, mientras funcionaba como parte de un colectivo.

En el libro de Skinner, el protagonista visita *Walden 2* en un encargo para investigar esta nueva comunidad que vivía ajena a la sociedad americana del momento. A través del libro vemos como existen otras colonias, hasta la última comunidad, la sexta, que se estaba empezando a crear tras la tercera, cuarta y quinta experiencia. El nombre del *Walden 7* por tanto, es una clara referencia al libro de Skinner y su sociedad comunal utópica que busca la felicidad del hombre.

OBJETIVOS

Esta tesis tiene como objetivo principal el estudio del *Walden 7* de *Taller de Arquitectura* en cuanto a los distintos criterios arquitectónicos que hicieron que las ideas sobre la vida en comunidad tomaran finalmente forma arquitectónica.

OBJETIVO PRINCIPAL 1: Explicar el proceso de modernización de los edificios de vivienda de la época a través de los diseños de *Taller de Arquitectura*, y en particular del diseño del *Walden 7*.

SECUNDARIOS:

- ... Estudiar el contexto arquitectónico y la situación socio-económica de la época
- ... Estudiar la obra de *Taller de Arquitectura*, referentes, relaciones y proyectos
- ... Conocer la idiosincrasia del estudio de arquitectos y su evolución en el tiempo
- ... Establecer el vínculo entre los miembros de *Taller de Arquitectura*, así como la simbiosis que dio lugar al proyecto de *Walden 7*.

OBJETIVO PRINCIPAL 2: Analizar la estrategia de diseño del *Walden 7* y la respuesta que *Taller de Arquitectura* ofrece en cuanto a la vida en comunidad

SECUNDARIOS

- ... Recopilar la documentación inédita del proyecto, así como de la ordenación de la *Isla Walden* y la transformación de los restos de la fábrica en la casa-estudio de Bofill.
- ... Analizar las distintas herramientas gráficas que acompañan el proceso de proyecto (dibujo, maqueta, *collage*) como método para una comprensión más completa del edificio *Walden 7* y las obras previas de *Taller de Arquitectura*.
- ... Estudiar gráficamente estos modelos de estudio, entendiendo el di-



5. Fotografía de la maqueta del conjunto de la *Isla Walden* realizada por Serena Vergano durante el desarrollo de la obra



6. Fotografía de las *calles en altura* en los últimos pisos del *Walden 7*

bujo como medio de aprendizaje, pero también como generador de conocimiento.

... Establecer las pautas del proceso de proyecto desde el inicio de demolición de la factoría *Sansón* hasta la construcción del edificio de *Walden 7*.

OBJETIVO PRINCIPAL 3: Analizar el proyecto de *Walden 7* desde los conceptos de *casa*, *calle* y *ciudad* para comprender las distintas escalas de la propuesta, así como su desarrollo dentro del modelo de vivienda colectiva que los arquitectos plantean.

SECUNDARIOS

... Realizar el análisis y descripción de las células habitacionales como prototipos de vida en comunidad, pero también desde la tecnificación propia de la época.

... Establecer el vínculo de estos módulos de vivienda con el espacio de conexión, entendiendo que en los espacios intermedios se encuentra la verdadera esencia del edificio.

... Discernir los procesos y procedimientos espaciales que *Taller de arquitectura* utiliza en el edificio en cuanto al sistema de crecimiento del mismo.

OBJETIVO PRINCIPAL 4: Valorar el impacto que el proyecto de *Walden 7* tuvo en su contexto histórico cercano, así como en la evolución del modelo de vivienda colectiva en la arquitectura española

SECUNDARIOS

...Conocer la evolución histórica de la arquitectura doméstica colectiva.

...Valorar la influencia de los diseños de *Taller de Arquitectura*.

...Detectar las acciones que los arquitectos establecieron como invariantes y que podrían servir como metodología de proyecto en el futuro.

METODOLOGÍA

La metodología de trabajo de esta tesis doctoral se ha dividido en tres etapas principales: documentación, comprensión y análisis. La primera de ellas que se refiere a la revisión bibliográfica de libros, artículos y filmografía publicados y al trabajo de archivo que nos permita la compilación de planimetría y fotografías de época. En este sentido la documentación era escasa y se encontraba dispersa, habiendo accedido a ella a través de varios medios. También se incluye aquí las entrevistas a diversos miembros del estudio, algunas realizadas en primera persona.

La segunda, que pasa por el entendimiento propio del edificio y de las ideas del equipo de arquitectos, conlleva un primer momento de ordenación del proceso de proyecto según criterios planimétricos. En esta fase el dibujo de exploración toma el protagonismo a través de la restitución gráfica del proceso de proyecto, entendiendo que las distintas versiones, aunque no se llegasen a construir, aportan interesantes visiones sobre el edificio construido. Este redibujado digital tanto bidimensional como tridimensional se ha hecho siguiendo los planos originales e interpretándolos desde el rigor en los momentos en que ha sido necesario.

La tercera etapa responde al análisis de proyecto *Walden 7* a partir de tres grados de aproximación influenciados por las *escalas de asociación*² propuestas

² Durante el desarrollo de los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna (CIAM) los arquitectos debían presentar sus propuestas sobre la *Grillé CIAM*, una cuadrícula que analizaba los proyectos a partir de las cuatro categorías propuestas en la *Carta de Atenas*: vivienda, trabajo, ocio y circulación. Pero el matrimonio Smithson decidió presentar en noveno CIAM su propuesta para *Golden Lane* bajo su propia cuadrícula a la que llamaron *Urban re-identification*. En ella analizaban el proyecto bajo una serie de categorías que hoy conocemos como *Escalas de Asociación*.



7. Dibujo de Saul Steinberg

por Alison y Peter Smithson en el CIAM de Aix-de-Provence en 1956. Estas escalas eran casa, calle, distrito y ciudad, y respondían a la interacción entre los individuos y su nivel de cercanía.

Basándonos en este método, la tesis aborda el análisis del edificio *Walden 7* desde las escalas de *casa, calle y ciudad*, en el que hemos sistematizado las características propias del proceso de proyecto y su aplicación directa a cada una de las categorías de análisis. En este punto planteamos un dibujo de evocación, a través del cual recreamos determinados conceptos analítico a través de axonometrías o perspectivas. Del mismo modo surge un dibujo diagramático que pretende comunicar y sintetizar las ideas que rigen el texto.

Este modo de trabajo hace que el dibujo y en particular la narrativa gráfica, sea el protagonista de esta tesis, como lo era en el proyecto del *Walden 7* donde sus arquitectos experimentaron con numerosos recursos gráficos.

Tras este trabajo han surgido unas conclusiones que vienen a refrendar lo aquí expuesto y que en definitiva muestran esta solución arquitectónica a la vivienda colectiva y a los nuevos modos de vida en comunidad.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

La obra de *Taller de Arquitectura* está ampliamente publicada, principalmente por los libros realizados por el propio Ricardo Bofill. Más allá de los extensos reportajes fotográficos, los textos que acompañan las publicaciones suelen ser pequeños resúmenes de los proyectos en los que el arquitecto no suele profundizar en el proceso proyectual.

Los conjuntos de vivienda que el *Taller* realiza hasta los años setenta han sido estudiados por Pedro García Hernández en su tesis doctoral "*La agregación modular como mecanismo proyectual residencial en España: el Taller de Arquitectura*" defendida en la *Escola Tècnica i Superior d'Arquitectura La Salle-Universitat Ramon Llull*, en 2013. Sobre el proyecto *Walden 7* en concreto, existe un artículo publicado en la revista *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, N°244, en Diciembre de 2004, publicado por Fernando Marzá y Neus Moyano, y un pequeño libro editado por el ayuntamiento de Sant Just Desvern titulado *Walden i mig* en el que los responsables del Arxiu Historic de Sant Just Desvern entrevistan a los arquitectos y vecinos del *Walden 7*, así como una introducción histórica al sitio en el que se localiza el edificio de viviendas.

El atractivo que esta generando en la actualidad los edificios realizados por *Taller de Arquitectura* ha hecho que la revista *Apartmento*, haya dedicado dos números especiales a la obra del *Taller*. Uno de ellos es *Ricardo Bofill: A taylor made world*, con una entrevista del equipo de arquitectos *Arquitectura-G*, el otro un fantástico reportaje fotográfico acompañado de una pequeña historia escrita por el ilustrador Jordi Labanda, llamado *La Fábrica. Ricardo Bofill*. Así como la editorial Gestaltent, que ha publicado un nuevo libro sobre la obra del *Taller* en 2019.

Sin embargo, no existe ningún texto que reflexione sobre el proceso de proyecto del *Walden 7*, abordándolo como el final de una etapa en taller de arquitectura, en cuanto el estudio de la vivienda colectiva como experimento social.



8. Fotografía del libro publicado por Gestalten, de la obra de *Taller de Arquitectura*



9. Fotografía de las cajas donde se encuentran los distintos proyectos de la *Isla Walden* en el Archivo Histórico de Sant Just Desvern

FUENTES

Para llevar a cabo esta investigación se ha hecho uso de los fondos bibliográficos de las bibliotecas de la Universidad de Valladolid, especialmente del fondo de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la misma. También se ha hecho uso de los fondos de la biblioteca del Colegio Oficial de Arquitectos de Barcelona, en especial los fondos en donde se encuentran las publicaciones de la época.

En cuanto a fuentes primarias se ha hecho uso de los fondos del archivo de Ricardo Bofill *Taller de Arquitectura*. Tanto la consulta de imágenes y planimetrías publicadas en su página web como del propio archivo. No sabemos a ciencia cierta el estado de los fondos de este, ya que no se ha permitido acceder al. Sin embargo los documentos de los proyectos de los años sesenta y setenta fueron documentados y digitalizados completamente por el Dr. Pedro García Hernández que amablemente cedió toda la documentación al inicio de la tesis haciendo posible esta investigación.

También se ha hecho uso de todos los archivos referentes al *Walden* contenidos en los fondos del Arxiu Historic de Sant Just Desvern, así como de la información relativa al sitio en donde se levanta el edificio. En el archivo de la localidad se encuentran las planimetrías de las distintas fases del proyecto (ante-proyecto, memorias, ordenación, ejecución) así como fotografías de las distintas fases de la obra.

Además se han realizado entrevistas a algunos miembros del *Taller*, así como recuperado la conversación que el Dr. Pedro García Hernández mantuvo con Ricardo Bofill durante el desarrollo de su tesis. Todas están recogidas en los anexos del documento de esta investigación.

ESTRUCTURA DE LA TESIS

La tesis se estructura en cuatro bloques, tres de los cuales responden a las escalas de *casa*, *calle* y *ciudad* y un primero en el que se sitúa la situación socio-cultural en la que aparece el edificio *Walden 7*, así como la presentación del equipo *Taller de Arquitectura*.

En el primer bloque, por tanto, se realiza una aproximación a la situación política, social y cultural, así como de las corrientes arquitectónicas que estaban surgiendo en la escena nacional de finales de los años sesenta, haciendo hincapié en la Escuela de Barcelona, de la que, de una forma u otra, *Taller de Arquitectura* formaba parte.

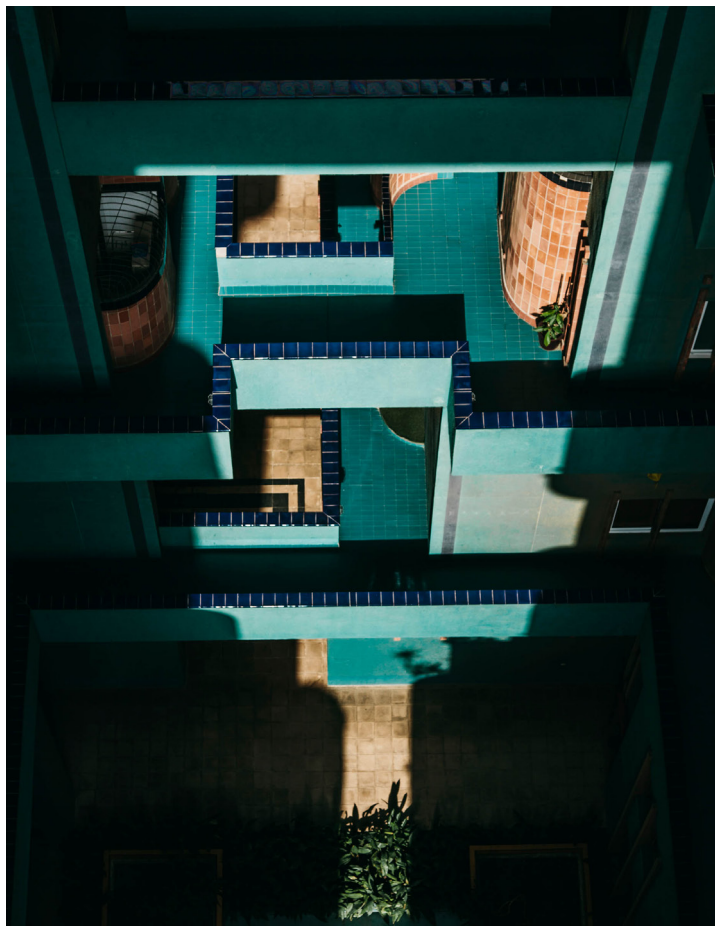
Tras estudiar y analizar el momento en el que se encuentra el equipo de arquitectos, se presenta *Taller de Arquitectura*, las figuras que formaban parte de este grupo, la estructura del estudio, y el método de trabajo, haciendo un análisis pormenorizado de las herramientas gráficas que utilizaba el *Taller*. También se muestra en este bloque la trayectoria del *Taller* hasta el edificio del *Walden 7*, así como las circunstancias y condiciones que hacen posible que este edificio nazca en los suburbios de la Barcelona de principios de los años setenta.

Este bloque tiene la voluntad de responder a la premisa de Bernard Tschumi cuando este afirma que *"la arquitectura está vinculada a los acontecimientos de la misma manera que el policía con el criminal"* (Tschumi, 2001, p.121)

El segundo bloque comienza con el análisis a través de las escalas de asociación del edificio, desde su elemento más pequeño, la casa. Gracias a un análisis de las distintas corrientes de pensamiento de la casa, desde su versión sociológica y la idea de familia, hasta la arquitectónica con el concepto de hábito, nos acercamos a entender como *Taller de Arquitectura* se enfrenta al problema de la casa, como refugio, dentro de la vivienda colectiva, y como las distintas corrientes de pensamiento afectan a la manera con la que el equipo se va a posicionar ante la vivienda de una nueva sociedad.



10. Ricardo Bofill y Serena Vergano en la cubierta del edificio del *Barrio Gaudí*



11. Fotografía de las calles en altura en uno de los patios del *Walden 7*

Compartiendo el pensamiento de Le Corbusier, en el que solo es posible entender la ciudad desde el elemento de la casa, *Taller de Arquitectura* entiende la vivienda como un elemento seminal, capaz de hacer ciudad, con el que construir su propuesta de *ciudad en el espacio*. La forma de enfrentarse a estos problemas es entender la vivienda como un elemento modular.

Una vez establecido la célula base de vivienda, ésta se une a otras células para dar cobijo a más individuos. Pero *Taller de Arquitectura* hace un estudio de cómo se va articular esta vivienda para que la casa se presente como un espacio en el que vivir en comunidad, conservando siempre un espacio para el desarrollo personal del individuo. Esto se consigue a partir de una serie de mecanismos de proyecto con el *Taller* logra diseñar una vivienda flexible, propia de un lenguaje contemporáneo.

Tras el bloque de la casa, continúa el análisis de la siguiente escala: la calle. *Taller de Arquitectura* retoma el discurso de los arquitectos de la *Tercera Generación*, adaptando los mecanismos de proyectos presentes en las propuestas de los miembros del Team X entre otros, aplicándoles el filtro de la ciudad mediterránea.

Así, las calles en altura que aparecen en el *Walden 7*, presentan las características propias de la ciudad mediterránea, con secciones estrechas, dilataciones y contracciones, o recobecos. Influenciados por las corrientes italianas del momento, las viviendas del *Walden 7* no van a mostrar una cara uniforme hacia estas particulares calles en altura. Estas se verán afectadas por las características del lugar, un modernismo catalán pasado por el filtro de la modernidad que contribuye a generar la atmósfera de una ciudad mediterránea.

Al concebir la calle, al igual que Alison y Peter Smithson, como un espacio de encuentro, debemos de hablar de los distintos espacios que *Taller de Arquitectura* plantea en su edificio para el encuentro ocasional de los vecinos. El patio y la cubierta se convierten en espacios que no solo articulan o protegen el conjunto, sino en oportunidades para fomentar la vida en comunidad. Espacios dinámicos en donde los vecinos se encuentran y que comparten características con distintas arquitecturas vernáculas y modernas.

La referencia a la arquitectura vernácula es tal, que *Walden 7* se presenta como una casbah en altura. Sus calles estrechas y serpenteantes, generan un sistema de calles en altura ordenado, con el que el *Taller* consigue crear una idea de caos aparente. Todo este análisis nos acompaña hasta la última parte de la tesis, el bloque dedicado a la ciudad.

Todos los estudios sociales que habían influenciado a los arquitectos europeos de los años cincuenta, y a *Taller de Arquitectura*, van a desencadenar, además de la voluntad de estos de recuperar los espacios de encuentro, de nuevo un debate sobre la ciudad. Aunque la ciudad del Movimiento Moderno nunca se construyó, los nuevos barrios de viviendas europeos que estaban colonizando toda Europa, se construyeron bajo las premisas funcionalistas de los primeros años del movimiento moderno.

La desconexión con los asentamientos humanos provocaron que a partir de los años sesenta, en la escena Europea se dieran dos corrientes de pensamiento. Por un lado la visión culturalista de la ciudad que apostaba por recuperar los espacios representativos de la ciudad tradicional, por otro las utopías mega-estructurales, que incluso podríamos llegar a llamar distopías, en los que se negaba la ciudad. De una parte aparecían, entre otros, los arquitectos italianos de la *Tendenza*, reunidos en torno a la figura de Aldo Rossi. Por la otra las propuestas heredadas de la ciencia ficción de *Archigram*, *Superstudio*, y *Archizoom*.

Todas estas corrientes de pensamiento van a encontrarse en el proceso creativo de *Taller de Arquitectura*, que finalmente va a poder plasmar sus teorías de la ciudad en el espacio en el proyecto de *Walden 7*. Durante el desarrollo del proyecto, el *Taller* va a enfrentarse a las limitaciones de plantear un sistema plenamente geométrico a la hora de ordenar la *ciudad en el espacio*, si no querían dejar de lado las pre-existencias, o abandonar el carácter mediterráneo de las ciudades tradicionales que tanto había inspirado al equipo.

El recorrido por las tres *escalas de asociación* en el *Walden* nos arrastra hasta la conclusión de este texto, que responde a la "escala" *comunidad*. A través de las distintas asociaciones *Taller de Arquitectura* logra conseguir una comunidad heredera la propuesta por Skinner, y que marca un cambio de rumbo en el *Taller*, no sin antes sentar las bases para un nuevo modelo de vivienda colectiva.



12. Fotografía del *Walden 7* desde el Archivo Histórico de Sant Just Desvern

EL TALLER





I.1. ESPAÑA AL FINAL DE LOS SESENTA. EL APERTURISMO EN LA DICTADURA

I.1.1 DICTADURA, RESISTENCIA Y SOCIEDAD

EL DESARROLLISMO Y LA APERTURA EN LA ESPAÑA DE LOS SESENTA

España inicia la década de los años sesenta introduciéndose en lo que muchos estudiosos consideran como el segundo periodo del franquismo. La primera mitad del régimen se había caracterizado, en cuanto a sus políticas económicas, en convertir España tras la Guerra Civil en un modelo autárquico, con el objetivo de transformar el país en una unidad económica auto-suficiente. De esta manera se pretendía llevar a cabo un modelo económico que buscaba remplazar los productos de importación por productos nacionales.

Esta política autárquica terminó por llevar al país a una situación insostenible, produciendo disturbios sociales de distinto tipo durante la década de los cincuenta. Esto sumado al estrangulamiento económico que estaba sufriendo el país por la deuda exterior, terminó por generar un cambio de gobierno, fomentado por Carrero Blanco, que en aquel momento era la cabeza de la Subsecretaría de la Presidencia. Carrero Blanco convenció a Franco para renovar la cúpula del gobierno, introduciendo en los ministerios económicos a dos tecnócratas: Alberto Ullastres y Mariano Navarro Rubio.

Los nuevos miembros de gobierno llevan a cabo lo que conocemos como "*Plan de Estabilización*", aunque su verdadero nombre es el de "*Nueva Ordenación Económica*", que se aprobó el 2 de Julio de 1959. El plan consistía en un paquete de medidas cuyo objetivo era la liberalización económica del país (Ibáñez Salas, 2013, p.139) y se lleva a cabo por sugerencia de la Organización Económica de la Comunidad Europea (OECE). Con este plan, los nuevos ministros pretendían



13. Familia en los años 50 fotografiada por el cineasta Carlos Saura, expuesta en su muestra "*España años 50*"



14. Franco rodeado por los tecnócratas del Opus Dei en su gobierno de 1959

“dar una nueva dirección a la política económica, a fin de alinear la economía española con los países del mundo occidental” (García Delgado, 2000 p.145). Estos cambios, orquestados por la OECE, permiten a España entrar en la organización como miembro de pleno derecho (Ibáñez Salas, 2013 p.141).

El plan unificó el cambio exterior de la peseta, intentó también estimular la productividad, controlar las subidas salariales y los precios, y estableció un sistema de convenio colectivos (Maravall, 1978 p.50).

Y así, la política económica de los años sesenta vino marcada por los objetivos propuestos por el Plan de Estabilización. Estos fueron alcanzados con bastante rapidez: la estabilización de los precios, el tipo de cambio de la peseta mantenido y el saneamiento de la balanza de pagos. Esto último se consiguió gracias a que la deuda de las importaciones se combinó con el aumento de los ingresos por las primeras inversiones extranjeras y por el turismo.

En los años de crecimiento, la inversión industrial en España provino en un 20% del extranjero (Ibáñez Salas, 2013 p.145-146) . Esta situación, junto a la devaluación de la peseta, hizo que los turistas empezaran a llegar en masa, haciendo que el turismo se convirtiera en la principal industria del país. Este proceso económico dio lugar a un proceso de aperturismo lento y tímido que se vio reflejado en los diferentes gobiernos de la década de los sesenta.

Una vez conseguidos los objetivos del Plan de Estabilización, el gobierno de Franco lleva a cabo el *I Plan de Desarrollo Económico y Social*, que debía desarrollarse de 1964 a 1967, y cuyo objetivo era elevar el nivel de vida en España, logrando la equiparación con el resto de países desarrollados. Entre sus objetivos se hallaba la creación de puestos de trabajo, el crecimiento del Producto Nacional Bruto (PNB) y hacer un cambio en los sectores productivos: se busca un aumento de la productividad en la agricultura y el trasvase de la población al territorio urbano, lo que conllevará la creación de distintos planes de vivienda en las ciudades.

En 1969 se aprueba el *II Plan de Desarrollo* que sigue la misma filosofía que el anterior plan, aunque introduciendo una variante, ya que con el segundo plan el gobierno pretendía fomentar las exportaciones.

Estos planes hicieron que el crecimiento económico español entre 1960 y 1974 fuera espectacular. España pasó de ser un país agrícola a ser un país industrializado. Antes de 1960 el 40% de la población activa se dedicaba a las tareas agrarias, siendo en 1981 un escuálido 14%. Todo ello no quita para que se deban tener en cuenta una serie de carencias notables: escaso apoyo a la investigación, estancamiento agrícola, regresión fiscal, dureza de las condiciones laborales, exceso de emigración externa y la persistencia de núcleos de pobreza a lo largo del territorio nacional (Ibáñez Salas, 2013 p.145-146).

Los planes de desarrollo lograron que España viviera por primera vez una auténtica prosperidad económica que alcanzó a casi la población entera, convirtiendo a esta en una auténtica sociedad de consumo.

El desarrollismo produjo, principalmente, la constitución de la clase media, con sus propias necesidades de ocio, espectáculo y entretenimiento, movilidad y consumo, aspiración a la enseñanza, y una incipiente cultura del viaje que puso a esta parte de la sociedad en contacto con Europa (Sanchez-Biosca, 2007, p.94). Esta situación terminó generando cambios en el panorama socio-cultural español.

Los electrodomésticos, la figura del Seat 600, la televisión, se convirtieron en emblemas de la época, representando las nuevas formas de vida de los españoles. La televisión, junto a la radio, toma un importante papel como vehículo del consumo cultural y de la uniformización de esta. Aunque las emisiones de televisión en Madrid datan de 1956, la televisión solo alcanza un verdadero impacto en la vida española a mediados de los sesenta.

Uno de los grandes éxitos sociales de la televisión son los telefilms de procedencia norteamericana, estos introducen en los hogares españoles otras formas de vida, otras imágenes y ritmos diferentes a los del panorama nacional. A la llegada de la televisión a los hogares, hay que sumarle la incorporación de los cine-clubs y tele-clubs por toda la geografía española, impulsada por el ministro de Información y Turismo, Manuel Fraga, en 1962. Esto provocó que el público español se acercara al nuevo cine moderno europeo. La llegada de la televisión a más de la mitad de la población, y la llegada del cine a todo el territorio



15. Área de almacenamiento de los Seat 600 en los años sesenta, en la antigua fábrica de la Zona Franca de Barcelona



16. Familia junto a su Seat 600 con matrícula de Madrid



17. Foto de la playa de Benidorm en 1960



18. The Beatles a su llegada al aeropuerto de Madrid en 1965

nacional supusieron una ventana desde la que mirar lo que pasaba fuera de las fronteras españolas.

Y así, el dinamismo tecnológico que se estaba viviendo en Europa eclosiona en los 60 con la cultura española. A pesar del control que ejercía el gobierno de Franco sobre los contenidos culturales y el ocio de masas, este aperturismo permite que lleguen a España otras formas de sociabilidad y diversión ajenas, si es que no hostiles, al pensamiento del gobierno (Moradiellos 2011, p.36). El pelo largo, la música *rock*, el *bikini*, etc. Llegan a España de la mano de las juventudes universitarias y del turismo.

La llegada de las discotecas en los años 60 a la costa del levante español, por parte de la población exiliada argelina a imitación de los locales que poblaban París. El auge de las discotecas y el triunfo del *twist*, cambiaron las formas de relación social de la población española. El turismo hizo el resto, importando usos y costumbres foráneos que los españoles incorporaron a su forma de vida.

Durante los primeros años de la década de los sesenta, aumenta el consumo de música francesa e italiana. La primera, por ser la que los dueños argelinos ponían en las sesiones musicales de sus discotecas costeras, y la segunda, por ser la preferida de los festivales de música como *San Remo* o *Eurovision*. Estos ritmos van a ser adoptados por los grupos musicales nacionales como el *Duo Dinámico*.

Hacia la mitad de la década, los medios estatales de comunicación empezaron a dar presencia a la música proveniente de los países anglosajones. Y así el *rock'n'roll* llega a la cultura de masas, a pesar de que los medios más conservadores se oponían al nuevo estilo de música, y lo que este conllevaba, ya que representaba ideas opuestas a las defendidas por el estado.

El verdadero boom de la música británica llega en la segunda mitad de los años sesenta, con la llegada de los grupos de moda. *The Beatles* se convierte en el fenómeno global que conocemos, produciendo lo que se ha llamado la *British Invasion*, imponiendo en todas partes el *rock* británico, revolucionando el mundo del *pop* y del *rock'n'roll*.

En España, al igual que en el resto de Europa, empiezan a surgir grupos como *Los Brincos* o *Los Bravos*, que alcanzan el éxito internacional con su canción *Black is Black* en 1966. También los que ya gozaban de popularidad como *El Dúo Dinámico* o los *Pekenikes* se adaptaron a los nuevos ritmos. Igualmente durante esta época, la mitad de los años sesenta, empiezan a surgir grupos, tanto en Cataluña como en Valencia, que interpretan sus canciones exclusivamente en catalán, como *Els Xocs* o *Els Dracs*.

Es, por tanto, entre 1964 y 1970, cuando el *rock* y el *pop* alcanzan su máximo apogeo en la España franquista. La radio, la televisión, la prensa, el cine, la publicidad, la literatura, la moda, el arte y la sociedad entera estaban sometidas a su influencia, especialmente la juventud española, que empieza a reconocer el *rock* como una forma de expresión propia.

En los últimos años de la década de los sesenta, al *rock'n'roll* se le suman otros géneros como el *soul*, el *folk rock* (representado por Bob Dylan), el *acid rock* y la *psicodelia*. A final de los sesenta, el *rock* no solo se había consolidado en el país, sino que se había convertido en la principal manifestación juvenil en España.

A pesar de la ideología reaccionaria y autoritaria del régimen, la nueva moda se impone hasta tal punto de condicionar casi cada manifestación cultural, social y estética de la juventud del país, que identifica el *rock* y el *pop* como el sonido de su generación y uno de sus principales cauces de expresión cultural y estética.

LAS MOVILIZACIONES ESTUDIANTILES Y OBRERAS

Las manifestaciones en contra del régimen franquista fueron mas intensas durante la década de los sesenta, pero esto no quiere decir que durante los años previos no existiera una oposición al gobierno. Una de las causas que provocó el cambio de gobierno de 1957, y que llevó a cabo el plan de estabilización, fueron las Huelgas de la Primavera de 1956. Estos paros fueron los más importantes desde la guerra y mostraban las nuevas reivindicaciones obreras (Tuñón de Lara, 1980 p.290) a las que se sumaron las primeras manifestaciones del movimiento estudiantil. El cambio ministerial y sus reformas dieron al gobierno de Franco unos años de tranquilidad hasta 1962, momento en el que comenzó una



19. Fotografía del conjunto musical Los Bravos



20. Manifestación estudiantil en la Complutense de Madrid en 1968 con intervención de los "grises"

lucha ininterrumpida contra el gobierno desde el movimiento obrero y el estudiantil.

Al igual que en el resto de Europa y América, en España la década de los sesenta se caracteriza por protestas juveniles. Pero mientras que en las protestas de fuera de las fronteras del territorio nacional, los jóvenes españoles luchaban por la creación de parcelas de libertad elementales básicas, inexistentes en un país recientemente integrado en el Occidente democrático (Ibáñez Salas, 2013, p.162).

El movimiento obrero fue recuperando poco a poco la capacidad de los sindicatos de las primeras décadas del siglo y se agrupó principal, pero no únicamente, dentro del Sindicato Vertical a partir de una organización ideada por los comunistas, las Comisiones Obreras (CC.OO.). Estas supieron aprovechar la reglamentación sobre convenios sindicales de 1958 para introducirse en la estructura del régimen hasta 1967, año en el que el franquismo las devolvió a la clandestinidad de la que provenían.

El crecimiento de la capacidad de huelga del movimiento obrero se fue incrementando durante toda la década de los sesenta, hasta el punto en el que en 1970 tuvieron lugar en España casi 1600 huelgas. El objetivo del movimiento obrero durante estas manifestaciones era conseguir la libertad sindical y el derecho a negociar los convenios colectivos.

Por otro lado, la oposición al régimen por parte de los jóvenes se estructuraba en torno al movimiento universitario. El movimiento estudiantil surge a la vez que una serie de tendencias dentro de la política española confluyen. La primera de ellas es la admisión de España como miembro de las Naciones Unidas, de la UNESCO y del Fondo Monetario Internacional (FMI) entre otras. Los intentos para entrar en estas organizaciones incluyeron algunos pasos limitados hacia una liberación política, de cara a mejorar la imagen internacional de España.

Esto hizo que una literatura menos ortodoxa empezara a circular con menos restricciones. Escritores como Unamuno, Ortega, Baroja y Machado dejaron de ser vistos como subversivos, y las universidades fueron convirtiéndose poco a poco en foros de discusión. Algunas de ellas empezaron a editar revistas universitarias

como *Alcalá* o *Revistas*, que se utilizaron a veces como plataformas de puntos de vista culturales y políticos heterodoxos y reformistas.

También el grupo de liberales y republicanos no exiliados empezó a presentarse más activo. Desde las universidades se organizaron homenajes a escritores anti-fascistas, para manifestar la oposición democrática al régimen y para expresar demandas de liberalización y democratización.

Con los años sesenta se comenzó un proceso de consolidación del movimiento estudiantil. Entre 1960 y 1961 las protestas de los estudiantes se centraron en la oposición al creciente control de la enseñanza superior por parte del Opus Dei, y, por otro lado, en el grave desempleo entre los licenciados de algunas carreras como Derecho y Filosofía y Letras. Huelgas y sentadas dieron lugar a sanciones como detenciones y pérdidas de matrícula, lo que estimuló la solidaridad entre los estudiantes

En otoño de 1961, el FLP, el PCE y el PSOE organizaron en Madrid la formación clandestina de un sindicato estudiantil: la Federación Universitaria Democrática Española (FUDE), que fue tomando poco a poco el control de la representación de los estudiantes en las universidades. En 1963 estaba presente en 9 de los 12 distritos universitarios, concretamente en Madrid, Barcelona, Bilbao, Granada, Oviedo, Sevilla, Valencia, Valladolid y Zaragoza (Maravall, 1978, p.168).

En 1964 la FUDE organiza en Madrid, Bilbao y Barcelona la *Semana de la Renovación Universitaria*, que se constituyó como una crítica abierta al régimen, lo que hizo que el gobierno prohibiera continuar el evento tras dos conferencias y suspendiera los actos organizados por la FUDE.

Esto dio lugar a un choque violento entre el gobierno y el movimiento estudiantil, y como represalia el gobierno cerró la Universidad de Madrid. Las medidas tomadas por el régimen produjeron una aguda politización en las universidades y una mayor radicalización en la lucha estudiantil (Maravall, 1978, p.168).

A partir de este momento los estudiantes universitarios volverían a pedir, no ya la democracia en sus propias organizaciones, sino en la sociedad española. En los años sucesivos las manifestaciones de los estudiantes se repitieron, normal-



21. Cargas en la universidad de Sevilla durante el Estado de Excepción de 1969



22. Raimon en el concierto organizado en la Facultad de Económicas de Madrid en Mayo de 1968

mente seguidas de choques con la policía. Las represalias contra los estudiantes generaban más solidaridad entre estos, por lo que, de 1965 en adelante, el movimiento estudiantil consiguió una simbiosis grande con un alumnado altamente movilizad.

Las organizaciones universitarias pasaron a tener una imagen pública definida y sus líderes y militantes tenían un alto grado de visibilidad pública, lo que resultó en un mundo político transparente desde el que reivindicar el cambio de la política española. Durante estos años la represión política de estos movimientos fue muy intensa, y el gobierno tuvo que recurrir con frecuencia a cerrar universidades (Maravall, 1978 p.179).

Todo esto produjo que una subcultura notablemente compleja se fuera desarrollando dentro de las universidades, con actividades que incluían seminarios sobre Lautremont, surrealismo o Trotsky, discusiones sobre la nacionalización de la banca, o la creación de comités anti-imperialistas pro-Vietnam. Tal y como se puede leer en las entrevistas que acompañan al libro *"Dictadura y disentiimiento político. Obreros y estudiantes bajo el franquismo"* de José María Maravall, los estudiantes sentían que le ganaban posiciones al régimen:

"Había una vida fantástica dentro de las universidades, con obras de teatro, películas, librerías de los estudiantes, conferencias, charlas, seminarios, carteles, revistas, murales que ahora atacaban directamente al régimen, denunciando la represión y la dictadura." Entrevista número 42 (Maravall, 1978, p.175)

Las protestas estudiantiles se fueron intensificando año tras año, provocando la declaración de Estados de excepción por parte del régimen, lo que implicaba la prohibición de la circulación de personas y vehículos en horas y lugares determinados o el ejercicio de registros domiciliarios. Los disturbios continuaron hasta la muerte de Franco, en lo que fue una lucha incansable por parte de las juventudes universitarias por obtener un país democrático.

I.1.2 VIVIENDA PARA LA URGENCIA

LOS POBLADOS DIRIGIDOS Y EL ÉXODO RURAL

Durante el periodo autárquico del franquismo, las ciudades industriales españolas habían acumulado un notable déficit de viviendas. Esto era debido a que, hasta 1955, la construcción residencial de origen privado experimentó una paralización pronunciada a causa de la poca capacidad adquisitiva de la población, sumado a que el estado tampoco llevó a cabo políticas de vivienda que cubrieran las necesidades de vivienda del momento (Bertán Abadía, 2002, p.28). Los planes de estabilización y la apertura del régimen y del país al exterior, permitieron la llegada de capital y el desarrollo de políticas de vivienda que se dividieron en dos etapas.

La primera etapa coincide con la década de los años cincuenta. Esta se inicia tras el pacto de 1954 con el gobierno americano de Eisenhower, que abrió los canales para acceder a los escasos materiales de construcción. Desde el punto de vista arquitectónico, esta etapa se caracteriza por un perfil más experimental y por su voluntad de encontrar una solución a la vivienda en España.

De esta época son los ejemplos de los *poblados dirigidos*, iniciativas urbanísticas de las grandes ciudades, destinados a absorber la necesidad de vivienda que sufrían las urbes industriales en aquel momento. La carencia de vivienda se incrementó por la alta inmigración desde los núcleos rurales a las metrópolis industriales, lo que generó problemas de chabolismo en las grandes ciudades. Estos poblados se realizaban desde el estado, a través del Instituto Nacional de Vivienda, desde la Obra Sindical del Hogar y el Ministerio de Trabajo (Bertrán Abadía, 2002, p.35).

Los arquitectos que formaron parte de estas experiencias fueron los que más adelante se han denominado como pioneros de la arquitectura moderna en España. Por ejemplo, Francisco Javier Sáenz de Oiza diseñó el poblado de *Fuencarral A*, mientras que Alejandro de la Sota proyectaba por su parte el poblado *Fuencarral B*. Otros ejemplos son el poblado de Canillas de Luis Cubillo Arteaga estaba inspirado en la obra de Arne Jacobsen, o el proyecto de Rafael Leoz jun-



23. Foto de época del poblado dirigido de *Entrevías* de Sáenz de Oiza, Alvear Criado y Sierra Nava (1956-1959)



24. Fotografía de uno de los poblados de colonización que realiza José Luis Fernández de Amo entre 1954 y 1963



25. Anuncio en Prensa de la inmobiliaria Urbis SA en 1963 de las promociones de viviendas en Moratalaz

to a Joaquín Ruiz Hervás, en el que desarrollaron el complejo de *Orcasitas* (ya desaparecido). Este proyecto que animó a Leoz a embarcarse en su investigación sobre la vivienda modular y a buscar formas de estandarizar la construcción buscando una solución al problema de vivienda local.

Todos estos proyectos continuaban la línea de investigación que se inició con los *pueblos de colonización* y que buscaba recuperar el espíritu de la arquitectura moderna en una España, hasta entonces, aislada.

LAS BARRIADAS URBANAS DE PROMOCIÓN PRIVADA

El plan de Estabilización de 1959 incrementó los movimientos de población hacia los núcleos urbanos que se habían industrializado. La migración desde los pueblos hacia las ciudades fue tal, que en el periodo de 1961 a 1970 se aceleró el proceso de la formación de las áreas metropolitanas españolas (Cortés Alcalá, 1992, p.70). El exceso de migración impulsó un primer reconocimiento de la importancia que estaba adquiriendo el problema del alojamiento en las ciudades e impulsó las primeras medidas concretas de política de vivienda del país.

Las políticas que se pusieron en marcha iban dirigidas a paliar los déficit ya existentes de vivienda y a hacer frente a las nuevas necesidades derivadas del desarrollo económico. Los planes se basaron en el desarrollo de vivienda social a partir de los Planes de Urgencia Social y una nueva Ley del Suelo (Cortés Alcalá, 1992, p.71) desarrollada por el gobierno tecnócrata que optó por hacer del problema del alojamiento un mercado de vivienda.

De esta manera la vivienda pasó de ser un bien necesario a convertirse en un bien material. Esto hace que el sector de la construcción termine convirtiéndose en uno de los pilares de la política del desarrollismo franquista, junto al turismo y a la industria del automóvil.

El modelo residencial que se desarrolla durante estos años se concentra en la producción masiva de grandes conjuntos de viviendas. La construcción de estas grandes promociones de vivienda se llevan a cabo en los municipios periféricos

de las ciudades industriales, lo que empieza a configurar las áreas metropolitanas de las principales ciudades españolas.

Generalmente, este salto desde los núcleos urbanos a las afueras metropolitanas se debe a que los propietarios del suelo de la periferia más inmediata a las ciudades estaban reteniendo su venta con una intención especulativa. Esta transformación metropolitana hace crecer la población de los municipios de las afueras de una forma vertiginosa (Cortés Alcalá, 1992 p.71).

El modelo de construcción productivista de las viviendas de esta época no tiene nada que ver con las primeras soluciones de vivienda social. Si en los años cincuenta podíamos analizar ejemplos de Oiza, Rafael Leoz o Alejandro de la Sota, durante esta época se llevan a cabo lo que actualmente denominamos como *polígonos de viviendas* dentro de las ciudades, caracterizados por grandes construcciones residenciales en los que se aplicaban unos cánones mal entendidos de Arquitectura Moderna, en el que el principio único es la repetición y la economía del uso del suelo.

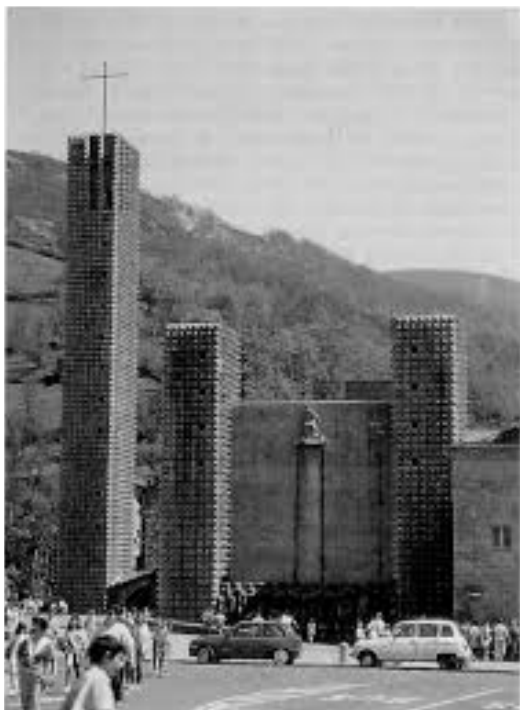
Por ejemplo, en la actual región urbana de Barcelona se construyeron varias de estas promociones durante los años sesenta. Los polígonos realizados en torno a la ciudad condal a partir de 1965 consisten en promociones de gran tamaño, con dimensiones entre las 20 y las 25 hectáreas, en las que se disponía un elevado número de viviendas, siempre superior a las 2000 unidades, "*de discutibles ordenaciones y baja calidad técnica de los proyectos*" (Antonio Font en VVAA, 2002, p.74).

Con estas características se realizaron en el área metropolitana de Barcelona el barrio de *Bellvitge* en Hospitalet de Llobregat, en 1964, con 9780 viviendas, o el barrio de *La Mina* en San Adrián de Besos, que se inicia en 1969 y se termina en 1975, con un total de 2029 viviendas.

Esta forma de urbanizar provocó una gran crisis urbana: los problemas del transporte, la falta de equipamientos, la ausencia de urbanización, las malas condiciones de las viviendas, etc. crearon un ambiente favorable para que los movimientos ciudadanos crecieran rápidamente, exigiendo las medidas necesarias para hacer de los nuevos barrios un lugar digno en el que vivir.



26. Fotografía de *Bellvitge* en 1969



27. Fotografía de época del Santuario de Arantzazu, de Saenz de Oiza y Laorga (1949)

1.1.3 EL RESURGIR DE LO MODERNO

LA LLEGADA DEL RELEVO MODERNO

La Guerra Civil Española y los años posteriores afectaron a todos los ámbitos de la sociedad española, incluida la práctica de la arquitectura. El inicio de la arquitectura racionalista en España, promovida por el GATEPAC, se vio truncado con el conflicto bélico y abandonado hasta la década de los cincuenta.

Durante los años de la posguerra, el régimen de Franco impulsó el uso de un academicismo militar en los edificios públicos, una tendencia arquitectónica historicista que fue la que se impartió y fomentó desde las escuelas de arquitectura. Pero con la llegada de los años cincuenta el panorama arquitectónico nacional va a experimentar un cambio.

El año 1949 ha sido señalado con cierta claridad por críticos e historiadores como la fecha de transición entre la Arquitectura Historicista y la Arquitectura Moderna en España (Baldellou, Capitel, 1995 p.387). Esto se debe a que durante este año se van a realizar una serie de concurso nacionales muy significativos en los que empezaron a aparecer propuestas que buscaban un compromiso entre historicismo y modernidad. Estos proyectos fueron presentados por los arquitectos más jóvenes, que buscaban superar la Arquitectura Historicista practicada de forma literal, *pero en gran modo ignorantes de la Arquitectura propiamente Moderna* (Ibid p.387). Es en este momento cuando Saenz De Oiza y Laorga ganan el concurso del Santuario de Arantzazu, y Cabrero y Aburto el del edificio de la Casa de Sindicatos en Madrid, entre otros.

La evolución hacia el Movimiento Moderno, por tanto, se va a llevar a cabo por la generación más joven de arquitectos. Ésta estaba formada por los técnicos nacidos entre 1912 y 1915 y que se gradúan en torno a 1944. Podríamos decir que las figuras más representativas son Cabrero (1912), Vallas (1912), Arturo (1913), Coderch (1913), Fisac (1913), de la Sota (1913), Moragas (1913), Fernandez del Amo (1914) o Sortes (1915). Estos arquitectos presentan el primer frente de rebeldía ante la postura historicista adoptada por los compañeros de más edad (Fullaondo, Muñoz, 1996 p.19), y buscan que la arquitectura españo-

la de vanguardia alcance la modernidad que estaba ocurriendo en el resto de Europa. Este afán por alcanzar a sus compañeros europeos hará que los arquitectos españoles, que en la fundación del GATEPAC en 1930 rondaban los 15 años, se embarquen en una intensa aventura para alcanzar al resto de Europa, a la vez que deberán superar su propias crisis, dificultades y revisiones que ya se estaban empezando a producir en la arquitectura occidental (Baldellou, Capitel 1995, p.385).

La década de la arquitectura española de los cincuenta estuvo marcada por dos focos que coincidían con las dos únicas escuelas de arquitectura del país: Madrid y Barcelona. Las dos escuelas formaron a los arquitectos según su modo de pensar y tradición, definiendo dos tendencias claras.

Por su parte, la escuela de Barcelona, que en los años previos a la guerra civil había manifestado una mayor cercanía a la arquitectura de vanguardia de la Europa central, tuvo que plegarse a las tendencias historicistas del régimen dictatorial. Sin embargo esta manifestación previa, y su conexión más cercana con la arquitectura italiana gracias al contacto con Milán (Baldellou, Capitel, 1995 p.400), hacen que la arquitectura culta catalana de los años cincuenta estuviera en estos años más comprometida con la moderación que significaba un desarrollo profundamente continuista de los principios del Estilo Internacional tal y como se practicaban fuera de España.

Durante los años cincuenta, los proyectos arquitectónicos catalanes, en especial los realizados en Barcelona, se limitaron a la arquitectura residencial, ya que no existían casi concursos. Esto hacía que el profesional catalán moderno estuviera más enraizado en la sociedad catalana, con un trabajo más convencional, lo que les permitía no depender de los concursos nacionales, a los que no acudieron casi nunca.

Es el caso de las figuras de José Antonio Coderch, junto a su compañero Manuel Valls, y José María Sortes. Sus proyectos residenciales permiten apreciar una continuación de los principios racionalistas y una conexión mayor con el desarrollo internacional del Movimiento Moderno.

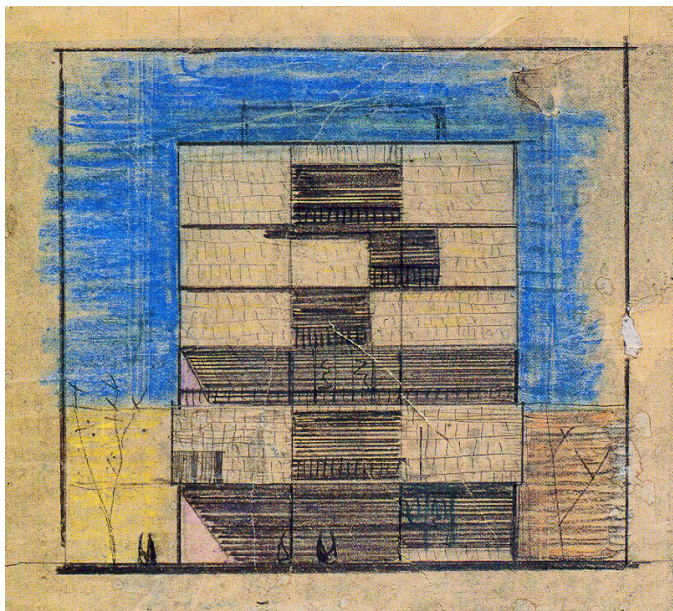
Muchos de los arquitectos catalanes se reunieron en torno al *Grupo R*. En agos-



29. Fotografía de época de la *Casa Ugalde* en 1951



28. Miembros del *Grupo R* mostrando su obra con motivo de su primera exposición en 1952



30. Alzado del edificio del *Gobierno Civil* de Tarragona de Alejandro de la Sota (1957-1964)

to de 1951 se constituyó la primera junta directiva del grupo, cuyo propósito común era incorporarse al desarrollo de la arquitectura moderna. Sin embargo la idea de lo que era la modernidad no era común en los nueve miembros que componían el grupo. Coderch y Valls, que defendían la idea de modernidad ligada a la imagen mediterránea que había sido desarrollada veinte años antes por la división catalana del GATEPAC, el GATPAC, y que reconocía en el *racionalismo contemporáneo el ámbito propicio para el desarrollo riguroso de la iconografía vernácula* (Piñon, 1996, p.14). Junto a ellos se encontraban Oriol Bohigas, Moragas, Josep Maria Sortes y Joaquim, que desde su posición defendían intereses distintos. Esto dió como resultado que Coderch y Valls abandonaran en 1953 un grupo que nunca se caracterizó por una unidad de pensamiento, pero que podríamos decir que inició lo que en la década de los sesenta se va a denominar como *Escuela de Barcelona*.

En Madrid, sin embargo, sí que se produjo una tendencia en cierto modo colectiva de lo que se podría denominar la vanguardia de la arquitectura moderna española. Los arquitectos en Madrid estaban algo más aislados de la escena arquitectónica internacional, ya que no disfrutaban de la conexión con Italia que se daba en Barcelona. Esto provocó que los arquitectos se nutrieran sobre todo de las imágenes del Movimiento Moderno originario. Por ejemplo, Alejandro de la Sota establece un fuerte vínculo con la arquitectura alemana que surge en torno a la Bauhaus (Baldellou, Capitel, 1995 p. 400-401). También Miguel Fisac empezó a experimentar con algunas intenciones orgánicas en su forma de proyectar, contaminándose de la arquitectura popular, así como de la expresión de la naturaleza de los materiales, que se podría definir como un eco de la arquitectura Wrightiana. La obra de Fisac se adelanta al cambio que se va a producir de forma global en la arquitectura española de los años sesenta, y que el arquitecto ya inicia en 1951 en su localidad natal, con su propuesta para el *Instituto Laboral de Daimiel*.

A finales de la década de los cincuenta, el triunfo del Estilo Internacional era definitivo entre los arquitectos españoles, aunque este presenta distintas interpretaciones entre los que se han denominado los pioneros de la arquitectura moderna en España. Por un lado, las versiones radicales y tardo-primitivas en las que los arquitectos mimetizaban con los grandes pioneros de la arquitectura moderna, como Sáenz de Oiza, De la Sota o Cabrero. Por otra parte, las propues-

tas de los arquitectos que estaban más en línea con la situación del momento cultural exterior, como Coderch y García Paredes. Y, por último, los que ya tenían en cuenta algunas consideraciones e indicios de revisión como Miguel Fisac.

LAS NUEVAS TEORÍAS EN LA ARQUITECTURA DE LOS SESENTA

La finalización de la Torre Velasca en Milán en 1958 por el grupo de arquitectos BBPR y la disolución un año más tarde de los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna (CIAM) pusieron en relieve la crisis a la que estaba sometida la arquitectura ligada al Movimiento Moderno internacional (Flores, 1989, p.11) durante la década de los años cincuenta. Esta crisis internacional repercutió en la búsqueda de una nueva modernidad, pero que no va a tener respuesta en los arquitectos españoles, que durante estos años centraron sus esfuerzos en ponerse a la altura de la arquitectura internacional.

A la llegada de los años sesenta, la escena arquitectónica española empieza a verse influenciada por las corrientes arquitectónicas internacionales; los textos de Bruno Zevi, de Ernesto Nathan Rogers, o la revisión realizada por la escuela inglesa del brutalismo se abrirán paso en una escena arquitectónica que había centrado sus esfuerzos en traer de nuevo el Estilo Internacional a la cultura arquitectónica del país.

Los textos de Bruno Zevi introducirán, con una fuerza notoria, el organicismo en España. La tesis del crítico italiano, en la que reivindicaba las obras de Frank Lloyd Wright, o del finlandés Alvar Aalto, va a suponer en la escena española un cambio de rumbo, ya que para muchos representarán la nueva modernidad frente a la arquitectura racionalista (Baldellou, Capitel , 1995, p. 415).

La arquitectura orgánica ya había aparecido en los años cincuenta en España. Las obras de Miguel Fisac ya presentaban los valores materiales, formales y plásticos del movimiento organicista, o en la obra de José Luis Fernández del Amo, que trabajó entre los años cincuenta y sesenta construyendo poblados para el Instituto Nacional de Colonización. En sus proyectos Del Amo presentaba propuestas con una notable y atractiva calidad, como el proyecto de *Vegaviana* en Cáceres (1954) donde el arquitecto lograba la convivencia entre los principios



31. Fotografía del interior del *Instituto Laboral de Daimiel* de Miguel Fisac de 1951



32. Dibujo de un proyecto utópico de *Torres Blancas* donde se suceden las torres de Saenz de Oiza en un parque

arquitectónicos modernos y los valores formales de la tradición rural española (Baldellou, Capitel, 1995 p.425,426).

Los textos de Zevi no hicieron más que confirmar una manera de proyectar ya presente en algunas arquitecturas de los años cincuenta. Los arquitectos españoles pudieron ponerle el nombre de organicismo a la idea de proyectar *rescatando el "aura" de los pueblos antiguos* (Ibid p.126).

Pero la gran obra organicista española fue el edificio *Torres Blancas* (1962-1968) de Javier Sáenz de Oiza. La propuesta de Oiza se empezó proyectando como un edificio corbuseriano de la primera época, como un edificio aislado en el paisaje, abierto a la luz y el sol, estructurándose al modo de las unidades de habitación, *como una construcción auto-suficiente, con elementos de servicio en su coronación que querían hacer de él una especie de "micro-ciudad" de gran "paquebote" varado en el terreno* (Baldellou, Capitel p.433). Pero la torre se fue transformando, tomando influencias de la obra de Wright, como la torre *Price* o la fábrica *Johnson*. De esta manera Oiza sintetizaba en un proyecto la dualidad presente en la arquitectura española, por un lado los principios de la arquitectura racionalista representados por las teorías de Le Corbusier, por otro una nueva idea de modernidad, relacionada con los principios de la arquitectura orgánica, traída a España gracias a los escritos de Bruno Zevi.

Como hemos comentado, los textos de Zevi no fueron la única influencia que llegó al territorio español. Las ideas del arquitecto milanés Ernesto N. Rogers, adentradas en la idea de la recuperación de los valores históricos y de lo que denominaron las "pre-existencias ambientales" (Baldellou, Capitel, 1995 p. 415) influenciaron mayoritariamente a las nuevas figuras de la arquitectura catalana.

Los arquitectos asociados Oriol Bohigas Guardiola y Josep María Martorell, miembros del "Grupo R", abrazaron las premisas italianas en sus proyectos. Su gran obra construida, junto al carácter de Oriol Bohigas, *que siempre se encontraba en la primera línea del acontecer cultural* (Fullaondo, Muñoz, 1996 p. 50), puso el foco en este movimiento que al arquitecto catalán le ha gustado siempre llamar *realista*, y que hoy conocemos como *Realisme* catalán.

La llegada de todas estas teorías trastocó el panorama español, que hasta en-

tonces se presentaba en cierta manera coherente. Paralelamente a la finalización de Torres Blancas en 1968, empezaba a finalizar también parte de la búsqueda del ideal de modernidad tan ansiado por la arquitectura española. La aventura moderna iniciaba su declinar como ideal perfecto y definitivo, preparando la crisis que abriría los tiempos “posmodernos” (Baldellou, Capitel, 1995 p.435).

EL REALISMO Y LA ESCUELA DE BARCELONA

.....

Durante los años sesenta, la arquitectura catalana, representada por la ciudad de Barcelona, disfrutaba de la conexión con las tendencias internacionales de una manera más directa que la arquitectura que se estaba realizando en Madrid. Esto se debe a que en Barcelona no se cortó tan drásticamente el desarrollo de la arquitectura moderna como en la capital. Las dinámicas que se habían iniciado con el GATPAC seguían presentes en Barcelona, gracias, entre otras cosas, a la formación del *Grupo R* durante los años cincuenta, cuyo propósito básico fue fomentar el debate entre los profesionales de la arquitectura.

Otra de las herramientas que tenían los arquitectos catalanes para fomentar la arquitectura moderna fue la creación de los premios por el Fomento de las Artes y el Diseño, que todavía conocemos como los premios FAD. Estos fueron fundados por Oriol Bohigas en 1958, con el objetivo de impulsar las corrientes de vanguardia y reconocer la calidad en los nuevos caminos e investigaciones abiertas entonces respecto a los lenguajes tradicionales.

Todo esto también se fomentaba gracias a las visitas de arquitectos internacionales presentes desde principios de los años cincuenta. Por ejemplo, Bruno Zevi visita Barcelona en 1950 y Alvar Aalto en 1951, en unas conferencias gestionadas por la comisión cultural del Colegio de Arquitectos de Cataluña (COAC), bajo la dirección de Moragas (VVAA, 1994, p.17).

El desarrollo del país, con la rápida conversión económica y su industrialización a pasos forzados, además de la transformación del sector turístico y de la construcción, dieron un impulso final a este proceso de transformación con consecuencias en la forma de vida comunitaria, principalmente en los grandes centros urbanos. Esta situación animó a los arquitectos a buscar nuevas plataformas de



33. Oriol Bohigas y Josep Martorell representando la R del Grupo en 1954



34. Fotografía del equipo MBM, de izquierda a derecha Mackay, Martorell y Bohigas



35. Detalle de la fachada del edificio de viviendas de la calle Compte Borrel del estudio de MBM (1966)

debate que promovieran la reflexión ante la urbanización salvaje e indiscriminada que se estaba dando en las ciudades de todo el país.

Esta situación fue la que fomentó la creación en 1959 de lo que conocemos hoy como los *Pequeños Congresos*. Al parecer, Oriol Bohigas decide poner en marcha la creación de una estructura de debate entre los dos polos de la arquitectura moderna del país, y así se celebra en 1959 el primer *Pequeño Congreso* en Madrid, donde se encuentran el mundo profesional de la capital y el de la ciudad condal, con la asistencia en Madrid de 40 arquitectos barceloneses¹.

Durante toda la década de los sesenta, los *pequeños congresos* se fueron realizando con regularidad, compuestos principalmente por arquitectos de Madrid y Barcelona, a los que más adelante se les unieron representantes del País Vasco, Andalucía y Portugal. Las discusiones versaban con frecuencia sobre temas monográficos, por ejemplo, en el congreso de 1960 se debatió sobre la arquitectura vinculada al uso turístico, en 1961 sobre las viviendas mínimas estandarizadas, en 1963 y en 1964 se volverá a debatir el tema del urbanismo turístico, con la asistencia al congreso del 64, en Tarragona, de George Candilis, miembro del *Team X*.

Esta situación pone de manifiesto la intención de debate de los arquitectos catalanes y su voluntad de superar las premisas del Estilo Internacional, buscando una arquitectura que respondiera a su tiempo. Durante los años sesenta la conexión con la arquitectura internacional también se intensifica. Al igual que en los años cincuenta, la relación con la vecina Italia se incrementa, *estableciéndose un provechoso intercambio de ideas-aunque prevaleciera el sentido desde Italia hacia España- entre el mundo catalán y el milanés* (Pizza, Rovira 202 p.15). Así, las ideas defendidas desde Milán por el arquitecto Ernesto Nathan Rogers, adentradas en la idea de la recuperación de algunos valores históricos y la idea de las pre-existencias ambientales, son recogidas por los arquitectos catalanes.

1 *"Hay que decir lo que es esto de los PP.CC. Un buen día llega Oriol Bohigas a Madrid, va a ver a su paisano Perpiñá y le habla de la lástima que estemos tan desconectados los de Madrid y Barcelona que ni nos conocemos de vista. A Perpiñá se le ocurre que me ponga una carta y que tratemos de organizar algo. Esta carta es realmente muy importante, yo la llamo la Carta Fundacional y de ella parte una organización de Pequeños Congresos que se inicia con buen éxito en Madrid con la visita de cuarenta arquitectos barceloneses"* Carlos de Miguel en (Pizza, Rovira 2002 p.11)

En 1966, el premio FAD de arquitectura fue otorgado al edificio residencial de la calle Compte Borrel, del estudio MBM¹. Óscar Tusquets escribe un artículo sobre este edificio, donde analiza la contribución del equipo MBM al legado “realista”, vinculando su trabajo con la arquitectura italiana. En el artículo, Tusquets también reconoce en el trabajo reciente de MBM *una importante ampliación del bagaje referencial, testimoniado por lo demás también por la producción de los arquitectos más jóvenes* (Pizza, Rovira 2002 p.31), lo que lleva al autor a presentar una posible *Escuela de Barcelona*, basado en estas premisas *realistas*.

Será Bohigas quien recoja esta idea de *Escuela de Barcelona* y se encargue de legitimar la aportación de Tusquets, con un texto en el número 118 de 1968 de la revista *Arquitectura*, llamado “Una posible escuela de Barcelona”. En el, Bohigas enumera las hipotéticas características comunes del grupo:

“1) La naturaleza y procedencia de los encargos; 2) La voluntaria, consciente y culta adecuación a estas realidades modestas; 3) El seguimiento muy firme de la dicción más exigentemente racionalista; 4) El intento de romper hasta el máximo los códigos establecidos; 5) El pesimismo; 6) Un cierto gusto por las actitudes críticas, irónicas, básicamente inseguras, ambiguas y, hasta nos atrevemos a decir, francamente cínicas; 7) El elogio del escándalo como revulsivo y la llamada frivolidad como actitud crítica y pesimista; 8) Una cierta posición cultural; 9) La coherencia del estilo formal” (Pizza, Rovira 2002 p.32)

El texto, que destaca por la vaguedad de las cuestiones arquitectónicas, iba acompañado de ilustraciones de una serie de proyectos de los estudios más activos en ese momento en Barcelona. En el texto podemos encontrar las propuestas de los estudio de Correa y Millá, de Clotet, Tusquets, Bonet y Cirici, de Bofill, de Cantellops y Rodrigo, de Domènech-Puig-Sabater, y del mismo MBM del que Bohigas formaba parte.

En general, el texto tiene más de reconocimiento de unas formas de vida compartidas por los miembros que de adopción de una teoría arquitectónica. Al parecer, esta idea nace de una publicación del periodista Joan Sagarra, quien utilizó el término *gauche divine* para referirse a los representantes de la cultura autóctona, en su mayoría profesionales liberales, *unificados por un estila de vida*



36. Fotografía de un recorte de periódico en el que aparecen Ricardo Bofill y Serena Vergano, en el que se les aglutina bajo la idea de la “Gauche Divine”. Archivo de Serena Vergano

¹ El estudio MBM está formado por Josep María Martorell, Oriol Bohigas y David Mackey



37. Fotografía de alguno de los "miembros" de la *Escuela de Barcelona*: Federico Correa, Ricardo Bofill y Oriol Bohigas

en franca oposición a las convenciones del régimen y que intentaban practicar, en los límites de lo posible, momentos de libertad y transgresión (Pizza, Rovira 2002 p.32).

Pero más allá de la crítica a la vaguedad del texto de Bohigas, sí que se puede hablar de ciertas características comunes en la arquitectura de la llamada *Escuela de Barcelona*. Se ha subrayado en repetidas ocasiones la concepción estrictamente "volumétrica" de las construcciones, con una abundancia de los llenos sobre los vacíos, y donde los elementos de decoración, como los bancos, farolas o mamparas, son resueltos con muros macizos (Pizza, Rovira 2002 p.32). Esto muestra una gran atención a los detalles en general, que se suelen resolver con materiales pobres como la cerámica, de una forma expresiva. Podríamos decir que esta forma de trabajar conecta también a los arquitectos catalanes con el *new brutalism* y su forma de reflejar la naturaleza de los materiales y sus métodos de construcción, ya que la conexión con la arquitectura internacional no se limitaba únicamente a la corriente italiana².

En general los arquitectos catalanes querían mostrar que sus propuestas presentaban cierta unidad, que existía una especie de ideario bajo el nombre de la "escuela de Barcelona". En contrapunto a este espíritu de unidad aparece la figura de Ricardo Bofill. Al igual que Bohigas, Bofill era un habitual en la escena cultural barcelonesa, y no dudará en unirse a las discusiones arquitectónicas del momento.

En un texto publicado en la revista *Zodiac*, Bofill manifestaba su perplejidad ante el concepto de "realismo". El arquitecto catalán dudaba de la importancia de esta teoría en la profesión arquitectónica, y declaraba que el único momento válido de la arquitectura catalana fue la época del modernismo. En el texto también llegaba a descalificar la época racionalista de los años 30 del GATPAC. Estas afirmaciones no pueden entenderse como una crítica al Movimiento Moderno. En la misma publicación, el arquitecto catalán señala a José Antonio Coderch como el mejor arquitecto, como el técnico de mayor talla nacional de la década, y qui-

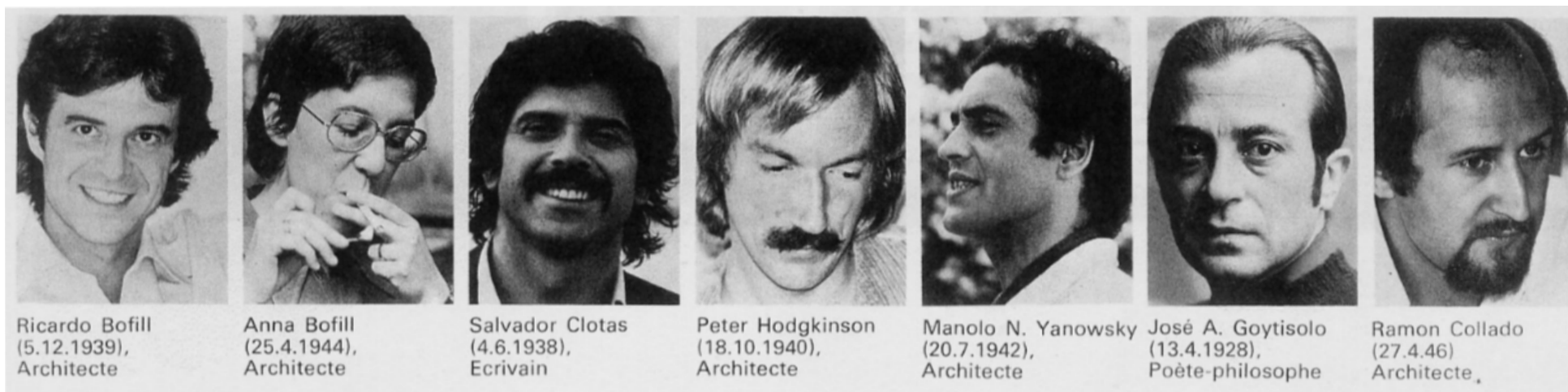
2 A partir de 1964, con la elección de Moragas como decano, el COACB empieza a organizar más actividades para los arquitectos de Barcelona desde la Comisión de Cultura. Así, en 1964 se celebran conferencias de Jacob Bakema, Giancarlo di Carlo, Hugh Casson o Gaston Bardet, conectando a los arquitectos catalanes con la escena arquitectónica internacional.

zás el único que encuentra una personal forma de expresión que está realmente arraigada en la tradición viva de su país (Bofill en Fullaondo, Muñoz 1996 p.44)

Poco antes de la publicación de Tusquets, en una serie de artículos publicados en la revista *Siglo 20* en 1965, Bofill ya era abiertamente crítico con la deformación estilística del *Realismo* y sus aspiraciones totalitarias, pues consideraba que este tenía principalmente al culto del detalle constructivo (Pizza, Rovira, 2002 p.26).

Estas opiniones de Ricardo Bofill, contrarias a lo que podríamos denominar el interés o el esfuerzo común de sus compañeros catalanes del momento, ponen de manifiesto esa oscilación entre la *inclusión indebida* y la *autoexclusión complaciente* (Pizza, Rovira, 2002, p.40) de la que muchos críticos acusan al arquitecto catalán. Antón Capitel llega a decir de la obra de Ricardo Bofill en los años sesenta, que *"participa bastante poco de nuestra cultura en lo que tiene de idiosincracia propia y se relaciona más con ciertas vertientes de la cultura francesa, sajona y americana"* (Baldellou, Capitel, 1995 p.566). Además, Capitel acusa a Bofill y su *Taller de Arquitectura* de practicar *"un modo moderno, escenográfico y desconventionalizado, evocativo y colorístico, que resultó ser un importante antecedente de la arquitectura "post"* (Ibid, p.566).

A pesar de esa sensación de unidad que tanto Bohigas como Tusquets querían hacer ver con sus escritos, en torno a 1968, los arquitectos más jóvenes hacen explícita la intención de tomar distancia de la *Escuela de Barcelona*. Estos arquitectos se vieron atraídos por los modelos de vida americanos, por los textos de Robert Venturi y Denise Scott Brown, como *"Complejidad y Contradicción en la Arquitectura"* o el ensayo *"Learning from Las Vegas"* que se publicó en *Architectural Forum* en 1968, además de las ideas de Aldo Rossi, que también llegan a Barcelona a final de los sesenta. Las nuevas teorías suponen el fin de la *Escuela de Barcelona*, haciendo que los arquitectos catalanes al iniciar los años setenta abracen el ideario *pop*. En 1970 Bohigas pone de manifiesto este cambio al manifestar que *"La arquitectura más reciente se ha desengañado totalmente respecto a su antigua vocación de transformar la sociedad"* (Bohigas en Pizza, Rovira 2002 p.123), anunciando el cambio de mentalidad que llega a la arquitectura catalana con el cambio de década.



38. Fotografía de los miembros del Taller en la publicación *Architecture d'aujourd'hui* de noviembre de 1975

1.2. CÓMO CONSTRUIR EL WALDEN

1.2.1 UNA FACTORY EN BARCELONA

LA MAQUINARIA DEL TALLER

Aunque la fundación del *Taller*¹ no está definida, es probable que la fecha de consolidación del grupo fuera 1964, cuando se le encarga a *Taller de Arquitectura* el proyecto del *Barrio Gaudí* en la localidad de Reus (García Hernández, 2013 p.58). Según la revista *L'architecture d'aujourd'hui*, en 1975 *Taller de Arquitectura* era un equipo multidisciplinar formado por arquitectos, matemáticos, ingenieros, escritores y sociólogos (VVAA 1975 p.57), que trabajaban, todos ellos, en torno a su fundador, Ricardo Bofill.

Ricardo Bofill Levi nace en 1939 en Barcelona y es el segundo hijo del matrimonio formado por Emilio Bofill y de María Levi. Emilio Bofill provenía de una de las familias burguesas catalanas de costumbres conservadoras, pero, según su hijo, era un hombre independiente, por lo que se relacionaba con ambientes

¹ La revista *Architecture d'aujourd'hui* establece la fundación del *Taller* en 1964, mientras que la revista *AD* la fija en 1965.

más progresistas². Su madre, María Levi, era italiana proveniente de Venecia y de origen judío.

El matrimonio Bofill-Levi tuvo 3 hijos: José, Ricardo y Anna. El mayor de los tres hermanos, José, debía dar continuidad a la herencia familiar, tanto en el plano social como en el plano empresarial, algo extendido en las familias burguesas de la época (García Hernández, 2013 p.58). Pero el primogénito fallece de forma prematura por una enfermedad (tisis) por lo que Ricardo pasa a tomar el rol del primogénito de la familia. Al parecer fue voluntad de María Levi que Ricardo estudiase arquitectura y de esta manera continuara con los negocios familiares.

Tanto Emilio Bofill como María Levi se volcaron para fomentar en Ricardo Bofill el interés por la arquitectura: la madre convenciendo a su hijo de que era un genio y de que tenía mucha facilidad para la arquitectura, ya que en vez de dar una solución daba cinco³, y el padre, por su parte, llevando a su hijo a las obras y al estudio.

Curiosamente, Emilio Bofill fue el secretario del Colegio de Arquitectos durante la Guerra Civil, y estuvo vinculado al GATPAC. Tras la guerra deja de trabajar como arquitecto, y desde entonces trabaja durante casi toda su vida como constructor. Pero su formación y su compromiso con el *Movimiento Moderno*, hicieron de él un constructor atípico dentro de la escena barcelonesa. Quizás la obra más significativa de Emilio Bofill en su papel de constructor fue la Ricarda de Bonet Castellana (García Hernández, 2013 p. 58), lo que lo convirtió en el empresario de referencia entre los arquitectos de la escena de vanguardia en Barcelona.

Tras los esfuerzos de sus padres, Ricardo Bofill comienza los estudios de arquitectura en la escuela de Barcelona, pero es expulsado de esta. Los motivos no

² *"El meu pare és d'una família burgesa, catalana antiga, més aviat de dretes, es va fer d'esquerra republicana, continua a esquerra republicana, va ser amb tota la família catòlica, ell un home independent"* Ricardo Bofill en (Solé, 1998, p.20). *"Mi padre es de una familia burgesa catalana, antigua, más bien de derechas, y se va a hacer de esquerra republicana, continua en esquerra republicana, va a ser en una família catòlica, un home independent"* Traducción de la autora

³ *"Quan jo tenia 6 mesos va decidir que jo era un geni (...) després decia que jo tenia molta facilitat, i que en comptes de donar una solució en arquitectura en donava cinc"* Bofill en (Solé, 1998, p.21)

quedan claros: Bofill, al parecer, forma parte del primer sindicato libre dentro de la universidad y también se relaciona con comunistas⁴, por lo que cabe la posibilidad de que estuviera involucrado en algunas de las huelgas de estudiantes de la Universidad de Barcelona. Estas huelgas acabaron con la pérdida de matrícula de los estudiantes relacionados con los disturbios, lo que puede estar relacionado con la expulsión de Ricardo Bofill de la escuela de arquitectura de Barcelona. Tras su expulsión, el arquitecto catalán continúa, y termina, sus estudios en Ginebra, Suiza.

El equipo original de *Taller de Arquitectura* se forma por Ricardo y su primo Xavier Bagué, también arquitecto de formación. Bagué, al igual que Bofill, termina la carrera de arquitectura fuera de España, en su caso, Francia. Bagué es de los primeros en abandonar el *Taller*, pero a su vez participa en los primeros proyectos de viviendas modulares como el *Barrio Gaudí*, o el conjunto de la *Manzanera*. También es uno de los cuatro autores de la publicación del *Taller* "*Hacia una formalización de la ciudad en el espacio*".

La salida de Bagué del estudio parece deberse a un conflicto entre los dos primos, y coincide con la llegada de Carlos Ruiz de la Prada⁵ un *señorito de Madrid* (Revista Triunfo, 1968, p. 47) dispuesto a invertir en las ideas del *Taller*. Según Xavier Bagué:

"La aparición de Ruiz de la Prada y la relación que se estableció con Ricardo me pareció una cierta traición, pues Carlos (Ruiz de la Prada) era una persona muy alejada de mis convicciones y aportó al Taller una nueva forma de enfocar los encargos y unas ansias mercantilistas que para mis ideales de aquel entonces fueron como un jarro de agua fría" (Xavier Bagué en García Hernández, 2013 p.218)

La llegada de Ruiz de la Prada va a estar relacionada con la promoción del edificio *Walden 7*. Bagué abandona el *Taller* antes del comienzo del proyecto, por lo



39. Ricardo Bofill, José Agustín Goytisolo y Carlos Ruiz de la Prada en el estudio del *Taller* en la Calle Nicaragua en 1968

4 "À l'université, j'ai fondé le premier syndicat libre. Une provocation au régime de Franco. J'ai fréquenté les communistes espagnols, qui étaient les seuls, alors, à mener véritablement le combat" (Bofill, 1989, p.17)

5 Carlos Ruiz de la Prada es el tío de la diseñadora Agatha Ruiz de la Prada, que también paso brevemente por el taller.



40. Casa Staempfly. Harndern y Bombelli, Cadaqués (1960)

que finalmente no forma parte del equipo que pone en práctica las ideas de la publicación de la *ciudad en el espacio*

Al inicio del *Taller*, junto a los dos primos estaba Ramón Collado. Collado era el amigo de la infancia de Ricardo Bofill, hermano de leche e hijo de la criada de la casa Bofill-Levi. Al principio Collado no tenía formación ninguna, y actuaba como *chico para todo*, pero poco a poco fue tomando responsabilidades, formándose, y ocupándose de las direcciones de obra en los proyectos del *Taller*, hasta llegar a ser el encargado de las construcciones de los proyectos. Collado le debía una gran fidelidad a Ricardo Bofill, y es su hombre de confianza, por lo que, cuando el *Taller* se expande durante los años setenta, pasa a ser el director de la oficina en París (García Hernández, 2013 p.60).

Poco a poco se van uniendo al *Taller* otros miembros que terminarán por definir al equipo que llevará a cabo el proyecto del *Walden 7*. Uno de los miembros más carismáticos es Manuel Núñez Yanowsky. Núñez Yanowsky conoció a Ricardo y a Xavier de la mano de Fabià Puigcerver, que era escenógrafo, director y actor, considerado figura clave en la renovación del teatro catalán contemporáneo. Puigcerver era amigo de Bofill y Bagué por su relación con el PSUC (Partido Socialista Unificado de Cataluña), con el que a su vez estaba relacionado Núñez Yanowsky.

Manolo Núñez es hijo de un republicano español que huye tras la Guerra Civil y se refugia en la Unión Soviética, donde luchó en la segunda Guerra Mundial. Núñez Yanowsky nace en Samarcanda, Uzbekistán y en 1957, a los 15 años de edad, se traslada a España. Aquí estudia arte dramático en la escuela de Adriá Guay, en donde se especializa en dirección y escenografía.

Y así el *Taller* comienza su andadura con Bofill, Bagué, Nuñez Yanowsky y Collado, pero dado que ninguno de los tres tenían la titulación habilitante para firmar los proyectos, los primeros encargos los firma Emilio Bofill. Es por esto por lo que Manuel Núñez Yanowsky describe los comienzos del *Taller* como "*4 personas integradas en la empresa de D. Emilio Bofill*" (Núñez Yanowsky en Solé i Ubeda, 1998 p. 42).

El cuarto pilar creativo de *Taller de Arquitectura* es su miembro más internacio-

nal: Peter Hodgkinson. Hodgkinson llega a España de la mano del arquitecto inglés, de origen americano, Peter Harnden (1913-1971). Harnden realizó junto al arquitecto italiano Lanfranco Bombelli (1921) viviendas unifamiliares durante los años sesenta en la localidad de Cadaqués. A partir de la década de 1950, Cadaqués se convirtió en un centro cultural importante, donde se reunían personajes como Marcel Duchamp, Man Ray o Mary Callery, probablemente atraídos por la figura enigmática de Salvador Dalí.

Aconsejados por Coderch, Harnden y Bombelli decidieron comprarse una casa en Cadaqués e instalar su despacho en Barcelona. Hasta entonces habían trabajado en el departamento de exposiciones del *Plan Marshall*, con sede en París, con el fin de difundir el *american way of life* en Europa, y su manera de entender la modernidad, que estaba muy ligada al concepto de confort.

Tras esta experiencia, Hodgkinson decide abandonar el estudio de Peter Harnden y asentarse en la ciudad condal. Las recomendaciones de su anterior jefe le permiten entrevistarse con dos de los estudios más prometedores de la Barcelona del momento: con Correa y con Ricardo Bofill. Hodgkinson comenta en una entrevista lo siguiente:

“Entré en el Taller exactamente el uno de octubre de 1966, tras la entrevista que mantuve con Ricardo durante ese verano. Me decidí por Bofill tras entrevistarme con Correa, y con Mackay. Me pareció un estudio más dinámico, más divertido y con un trabajo más interesante para mí” (Hodgkinson, en García Hernández, 2013, p.219)

Hodgkinson realiza sus estudios en la *Architectural Association* de Londres, y su conocimiento de primera mano de la actividad del grupo ARCHIGRAM hace que en el momento en el que accede al *Taller* entre como colaborador al mismo nivel que Manolo Núñez. Pero más allá de los miembros con una vertiente más técnica o relacionados de manera más directa dentro del mundo de la arquitectura, el *Taller* destacaba por ser un equipo multidisciplinar con miembros provenientes de distintos campos.

Es el caso, por ejemplo, del poeta José Agustín Goytisolo. En 1964, Goytisolo habla con el *Taller* de la posibilidad de construir un grupo de dos mil viviendas



41. Fotografía de Ricardo Bofill y Serena Vergano en el *Barrio Gaudí* en Reus



42. Ricardo Bofill rodeado, de izquierda a derecha, por Peter Hodgkinson, Goytisolo, Manolo Nuñez y Ramón Collado

en Reus (Revista Triunfo, 1968, p. 47). Este encargo, que viene por parte de su familia política, hace que Goytisolo pase a formar parte del equipo, o más concretamente que *Taller de Arquitectura* se conforme como tal.

También formaba parte de este grupo Serena Vergano. La primera mujer de Ricardo Bofill, y madre de su primer hijo. Vergano es una actriz italiana que convivía con Bofill en los primeros años del *Taller*.

La hermana de Ricardo, Anna Bofill, que aparece en las publicaciones de la época al final de la obra del *Walden* como miembro del *Taller*, termina la carrera en 1972, por lo que está finalizando sus estudios a la vez que se desarrolla el proyecto de Sant Just Desvern. Actualmente se está relacionando el trabajo de tesis doctoral de Anna Bofill "*Contribución al estudio de la generación geométrica de formas arquitectónicas y urbanas*" con los trabajos del *Taller*, pero la hermana menor de Ricardo Bofill se incorporó al equipo en la segunda fase del proyecto del *Walden*⁶. Además, su tesis doctoral fue defendida en 1975, cuando la obra del *Walden 7* estaba finalizándose.

Otro de los miembros que se incorpora al *Taller* a la vez que se inicia el proyecto del *Walden* es Salvador Clotas. Clotas es escritor y un conocido miembro de la esfera política catalana, perteneciente al Partido Socialista Catalán. Amigo de Bofill, se incorpora al equipo cuando se comienza el proyecto y actúa como "*director gerente*" (Salvador Clotas en Solé i Ubeda, 1998 p. 32).

Todos ellos formaban lo que podría denominarse el núcleo duro del *Taller*, pero el equipo sufre modificaciones a lo largo de los años. Cuando se inicia el proyecto del *Walden 7* al equipo del *Taller* se suman: María Dolors Rocamora (que actúa como aparejadora del proyecto), Joan Malagarriga (delineante y estudiante de arquitectura), Hilario Pareja, Raymond Guardia, Xavier Montsalvage, José Margalef, Lorezo Marqués, Luis Amargós, Jose María Rocías, Joaquim Jansana, Enrique López y Xavier Grau (Collado en Solé i Ubeda 1998 p.37).

Ante tan diverso grupo, con figuras de distintas procedencias y formación aca-

⁶ "Anna Bofill entró casi en *Walden*. En los proyectos anteriores era aún muy joven y estaba estudiando la carrera. Su papel fue siempre de apoyo pero no intervino nunca en los temas creativos". (Xavier Bagué en García Hernández, 2013 p.228)

démica, es pertinente preguntarse cómo funcionaba entonces el *Taller*. Ricardo Bofill habla de los inicios del taller en los años sesenta en su libro *Espaces d'un vie*:

“Desde el principio en los años 60, planeé ir más allá de la realización de objetos aislados para emprender el diseño de los barrios de la ciudad. El trabajo en equipo era por tanto indispensable. La ambición superó al individuo. (...) En esta especie de comunidad que formamos entonces, nos cruzamos tanto filósofos, como poetas, pintores, escultores y arquitectos. Mirando hacia atrás no se como llegábamos a fin de mes. Muchas veces pasábamos quizás una veintena de personas reflexionando sobre un solo proyecto que nos parecía que iba a cambiar el mundo. Dibujábamos mucho, estudiábamos las teorías, elaborábamos métodos de composiciones geométricas que hoy en día son muy valiosas para mí. Al final construíamos muy poco” (Bofill, 1989 p.37,38) Traducción de la autora

Pero nos podemos hacer una idea de que cómo se organizaba el equipo gracias a la aparición de Taller de Arquitectura en publicaciones especializadas de la época, que pusieron el foco en el equipo gracias al proyecto del *Walden 7*.

En la revista *AD* de julio de 1975 al hablar del método de trabajo del *Taller*, defienden que se trata de una tarea difícil de describir, ya que el grupo era muy creativo y estaba desarrollando constantemente⁷. Según *AD* el proceso era el siguiente: Bofill y Salvador Clotas hacían el primer contacto con el cliente, después Clotas y Julio Romea analizaban las implicaciones financieras de aceptar el proyecto.

Cuando Clotas habla de su cometido en el *Taller* lo define como atípico: no intervenía en ninguna de las cosas relacionadas con la arquitectura, pero se encargaba de la administración del personal, de las relaciones políticas, las relaciones con los bancos, con los promotores... Su tarea, para Clotas, *estaba muy relacionada con la figura de Ricardo Bofill, lo que le hacía vivir los proyectos desde dentro*⁸. A partir de este momento, según *AD* era difícil definir los roles dentro

⁷“Whilst it is difficult to pin down the working methods of such creative, constantly developing group, a typical project might come into the Taller as follows...” *AD*, Julio 1975 p. 402

⁸“molt relacionat amb el ricardo, la qual cosa em feia viure els projectes molt des de dins” Salvador Clotas en Solá 1998 p.32.



43. Dibujo de Feliks Topolski de Carnaby Street, Soho, en los sesenta. Lapiz y ceras, circa 1965

del estudio, pero en un proyecto normal los miembros del *Taller* solían tomar los siguientes roles:

Primero actuaba el *equipo de ideas*, del que formaban parte Ricardo y Anna Bofill (suponemos que a partir de 1972), Clotas, Goytisolo y Manolo Núñez. Anna Bofill define a este grupo como el *departamento de estudios* (Anna Bofill en Solé i Ubeda, 1998 p.28) El equipo ejecutaba una tormenta de ideas, a las que Manolo Núñez denominaba *histerias colectivas*⁹, dentro de las posibilidades del proyecto, el lugar o cualquier cosa que pudiera pasar por su mente. Durante este proceso Goytisolo solía actuar como el *hombre de la calle* valorando las implicaciones de lo que el *Taller* proponía, preguntando por qué y cómo pensaban hacer lo que planteaba el equipo.

Goytisolo aclara que, en este equipo que el denominaba de anteproyectos, también estaba Serena Vergano. La actriz italiana ayudaba fotografiando las distintas fases de ideas, del lugar, y de su trabajo gestionando la biblioteca del *Taller*, que era muy completa e interdisciplinaria (Goytisolo en Solé i Ubeda, 1998 p.38).

Tras estas primeras reuniones, Anna Bofill y Goytisolo reunirían las ideas en un escrito mientras Núñez, *un extraordinario e imaginativo geómetra, traduciría las ideas en complejos esquemas indefinidos del tipo de Feliks Topolski*¹⁰. El resultado de estos esquemas es un laberinto de líneas en el que el cliente - o cualquier otra persona- podrían leer lo que quisieran (AD, Julio 1975, p.402).

Una vez que el cliente decidía qué alternativa quería llevar a cabo, el esquema lo heredaba Peter Hodgkinson y su equipo profesional. En esta fase, el equipo liderado por el arquitecto inglés, trasladaba los esquemas a formas tangibles, desarrollando el proyecto de ejecución del edificio. A partir de esta fase, los proyectos pasaban al proceso final, con el equipo liderado por Ramón Collado, que se encargaba de construirlo.

Podríamos comparar la forma de trabajo del equipo con la *Factory* de Andy War-

9 Manuel Nuñez en entrevista realizada por la autora el 19 de Enero de 2021. En anexos

10 Feliks Topolski fue un artista de origen polaco que trabajó como ilustrador en la segunda guerra mundial, dibujando las batallas. Tras la guerra Topolski consiguió la nacionalidad inglesa y siguió ilustrando imágenes del momento, eventos y también retratos.

hol: el equipo americano era un equipo multidisciplinar capaz de crear imágenes gráficas, cine, música... El equipo catalán trabajaba de la misma forma pero siempre vinculando la producción del *Taller* al proyecto de ese momento. Todo lo que se trabajaba se vinculaba a una idea, no eran proyectos independientes, sino un conjunto imaginado en torno a un concepto.

El *Taller* fue transformándose según pasó el tiempo, centrándose cada vez más en los trabajos de arquitectura y dejando de lado el resto de la producción artística.

Cuando *Taller de Arquitectura* da el salto a Francia, con la construcción de las nuevas ciudades, los miembros del equipo empiezan a variar. Salvador Clotas deja sus trabajos de gestión al finalizar el *Walden*. Goytisolo también abandona el *Taller* por tener un desencuentro de origen económico con Ricardo Bofill, Anna Bofill también termina saliendo del equipo para dedicarse de manera más profesional a su verdadera pasión, la música. Y finalmente Manuel Núñez abandonó el *Taller* durante los proyectos en las nuevas ciudades en Francia, concretamente durante el proyecto de *Les Halles*, tras ser contactado por un organismo francés que le invita a iniciar su carrera en solitario.

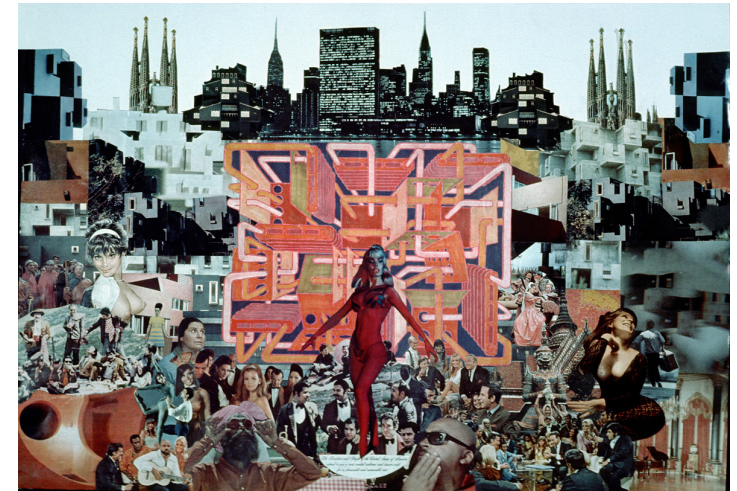
Sólo Ramón Collado y Peter Hodkingson continuaron en el *Taller*, que poco a poco se fue transformando, centrándose en la figura de Ricardo Bofill, pasando de llamarse *Taller de Arquitectura* a RBTA (Ricardo Bofill. Taller de Arquitectura)

DEL LÁPIZ AL COLLAGE POP

.....

Las herramientas del arquitecto suelen ser el lápiz y el papel, pero, tras la llegada de Peter Hodkingson al equipo, *Taller de Arquitectura* empieza a hacer uso de una herramienta ya presente en los principios de la Arquitectura Moderna, el *collage*. Este cambio de herramienta gráfica, si bien parece ser una forma de comunicación más que de trabajo, los equipara a otros grupos de la arquitectura internacional del momento.

Debido a la formación de Peter Hodkingson en la AA, el arquitecto inglés había tenido contacto de primera mano con el grupo *ARCHIGRAM*, ya que, antes de



44. Uno de los collages realizados por Peter Hodkingson en el *Taller*



45. "Just what it makes today's homes so different so appealing?" Richard Hamilton 1956

su traslado a España, trabajó con Peter Warren y Peter Cook. A la llegada al equipo de Ricardo Bofill, animó a los miembros del *Taller* a incorporar estas técnicas en su día a día:

"Incorporé al Taller gran parte del bagaje que aprendí con todos ellos. Cambié las presentaciones de los proyectos y la forma de dibujar, pues se hacía todo a lápiz."
(Hodkinson en García Hernández, 2013 p.219)

La mayoría de los *collage* que encontramos en el *Taller*, son aquellos relacionados con la publicación y el ideario de *Ciudad en el Espacio*. Tras la publicación en 1968 de *Hacia una formalización de la ciudad en el espacio*, *Taller de Arquitectura* participa en una exposición conjunta en el Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña (COAC), bajo el nombre "Expo-Mente 1". Junto a los *collages* de la publicación, el *Taller* expone una serie de paneles en color con los que quiere mostrar el contenido ideológico de la ciudad en el espacio.

Estos dos tipos de *collages* (los de la publicación y los de los paneles), nos permiten hacer una división respecto a su fin. Los *collages* que acompañan la publicación hablan de las cualidades espaciales de la *ciudad en el espacio*, los paneles, sin embargo, se presentan como un manifiesto.

Esta idea de entender el *collage* como un manifiesto nace de relacionar esta técnica con el punto de vista del *ready-made* de Duchamp, como una serie de objetos descontextualizados que una vez ensamblados toman un nuevo significado (Linares, 2018, p. 39). Es entender el *collage* como un medio para generar nuevas estrategias de composición, como una herramienta conceptual en la que la propia arquitectura se convierte en imagen; es decir: la producción frente a la reproducción de arquitectura.

Ya en 1965 Richard Hamilton utilizó el *collage* como una forma de representar la situación política y social de ese momento en su cuadro "Just what it makes today's homes so different so appealing?". En el cuadro no se hace una reflexión sobre el espacio, sino que el autor intenta mostrar en una imagen, de forma lúdica, los objetos cotidianos y de consumo que representaban la cultura de

masas del momento: una chica de estilo *pin-up*, un cine, un *lolly-pop* gigante, una aspiradora o un televisor.

El límite de elementos que aparecen en el cuadro los pone el artista; podrían ser más o menos elementos, sin embargo el reciclaje de estas imágenes y su acumulación en el cuadro permiten al autor crear una composición que invita a la reflexión.

Para algunos críticos el cuadro de Hamilton marca el inicio del espíritu *pop* que "en y desde el arte, se caracterizaba por la búsqueda de una nueva relación arte-vida difusa, entusiasta, propositiva, provocativa y novedosa; expresión de una sociedad contemporánea que se reinventaba en términos de libertad, autonomía, participación y creatividad, a ritmo vertiginoso" (Arcos Ettlin, 2015, 21).

Hamilton, que realiza el cuadro para la exposición *This is Tomorrow*, formaba parte del *Independent Group* junto a Alison y Peter Smithson. Los Smithson recogen esta idea de lo lúdico como proceso de proyecto y definirán el concepto de "as found" como "el según se encuentra, donde el arte está en recoger, darle la vuelta y poner con... y lo encontrado donde el arte está en proceso y en el ojo del observador" (Smithson, 1990 p.201-202). Su estrategia de trabajo se basaba en recopilar objetos, fragmentos de imágenes que posteriormente utilizaban para conseguir, partiendo de realidades fragmentadas, una nueva lectura de la idea de partida. La variedad de los fragmentos y las múltiples referencias propiciaban la creatividad, ya que se conseguía una idea, un concepto, que surgía a partir de crear un orden dentro de fragmentos aleatorios.

Esta forma de trabajar parece ser la adoptada por *Taller de Arquitectura* en los *collages* en los que no pretenden mostrar un proyecto o un espacio, sino expresar de manera gráfica las ideas con las que está trabajando en ese momento el equipo, siempre manteniendo esa idea de *pop-art*. Es el caso, por ejemplo, del póster central que acompaña su publicación *Hacia la formalización de la ciudad en el espacio*. El póster es un gran cartel en el que superponen fragmentos de todo tipo:

Las fotos de la maqueta de su propuesta de la *ciudad en el espacio* se entremezclan con imágenes de proyectos del *Taller* como el conjunto *Xanadú* en



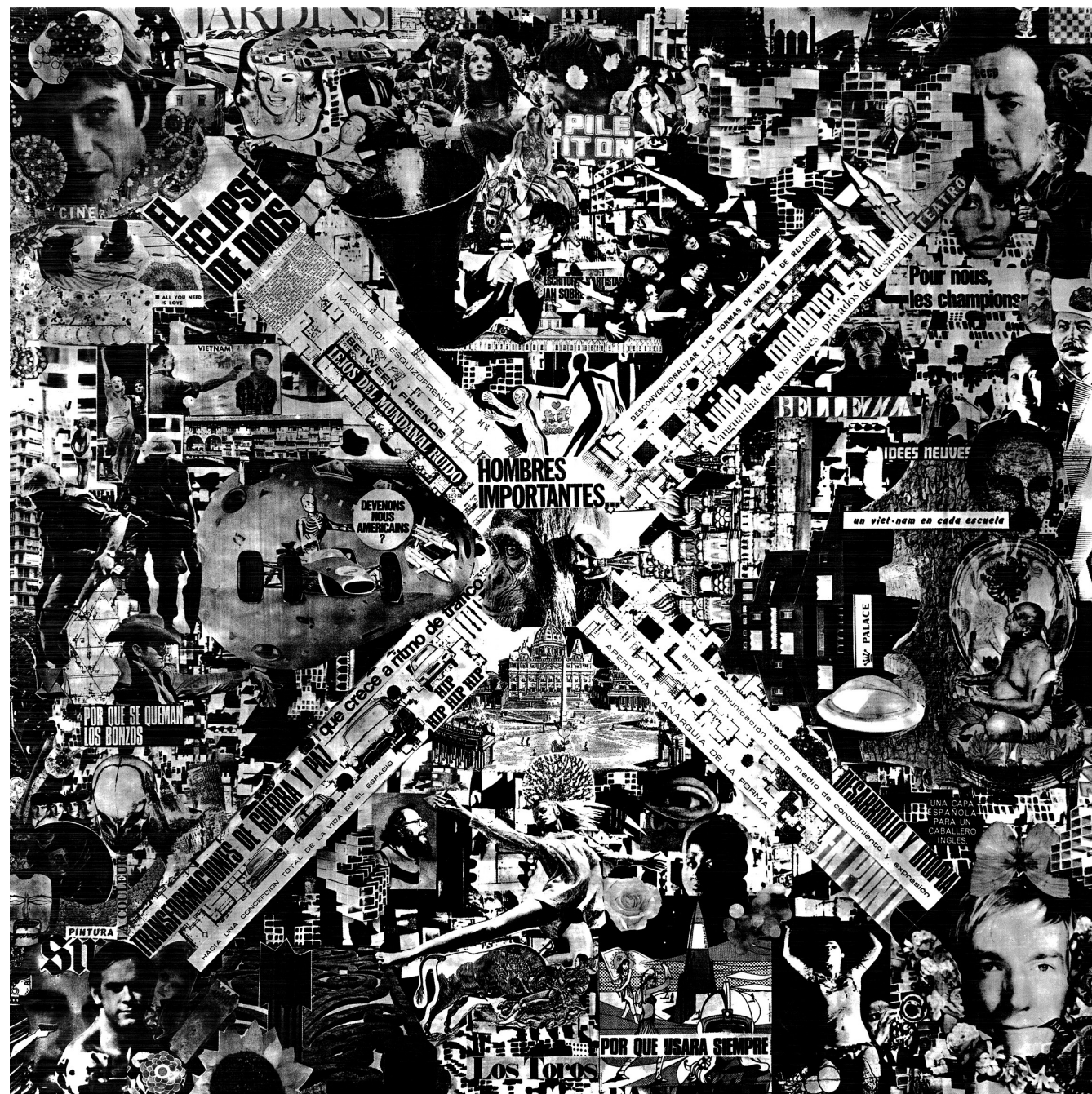
46. Collage del taller en el que se puede observar como el edificio *Xanadú* puede crear un *skyline* infinito



47.



48.



49. Póster central de la publicación "Hacia una formalización de la ciudad en el espacio"

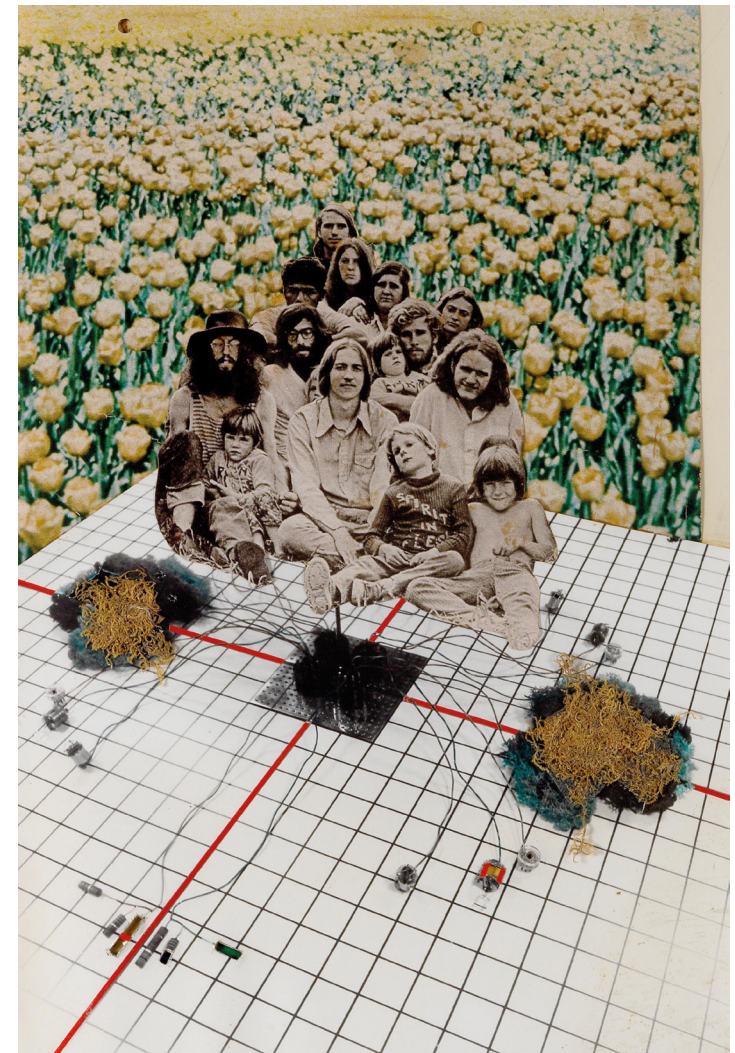
Calpe, y ejemplos de la arquitectura barroca como la Basílica de San Pedro en el Vaticano y la plaza de Bernini. De esta manera el *Taller* quiere defender que sus propuestas están respaldadas por las experiencias arquitectónicas del pasado, y que sus proyectos presentan la arquitectura del futuro pegando fragmentos de imágenes de naves espaciales y paisajes lunares con astronautas.

No debemos olvidar que todos los miembros del *Taller* defendían políticas socialistas, esto explica la aparición en el póster de fotos de distintos líderes comunistas, de la guerra de Vietnam o frases que invitaban a la revolución como "*En cada escuela un Vietnam*". El *Taller* mostraba sus cartas con estas imágenes, dejando ver que sus propuestas para la ciudad del futuro estaban basadas en un ideario socialista alejado del régimen político al que estaba sometida la España del momento.

Sobre toda esta amalgama de imágenes aparecen recortes de revistas que hacen que el póster se llene de referencias a la cultura pop española del momento: un dibujo de un torero, fotos de los *Beatles*, de actores americanos, el personaje de cómic Tintín... De esta manera el taller quiere acercar sus ideas a la cultura popular.

Este uso de referentes pop les sirve como vínculo de unión con la gente. Esta estrategia que consiste en utilizar imágenes propias de la cultura popular, tiene cierto paralelismo con los del grupo italiano *Superstudio*. Según Salgado de la Rosa viñetas del *storyboard* *Un viaggio nelle regione della ragione* (Salgado de la Rosa, 2012 p.239) van acompañadas de referencias icónicas de la cultura pop, como método para acercar la arquitectura al gran público (Ibid p.243).

En uno de los paneles realizados para la exposición del COAC, y cuya autoría es de Peter Hodkingson (García Hernández, 2013 p.35), el fondo del *collage* muestra la silueta de una hipotética ciudad en la que aparece el *skyline* de Manhattan. Los rascacielos se presentan como el símbolo del progreso occidental en los años veinte, como las nuevas catedrales modernas, y van acompañados del templo de la Sagrada Familia en Barcelona, el edificio *Xanadú* en Calpe, el *Castell Kafka* en Sitges, ambos de *Taller de Arquitectura*, además de fotos de la maqueta de la propuesta para Moratalaz.



50. "Una parabola per un design domestico" (1971) Collage del grupo italiano SuperStudio



51. Collage de la perspectiva del salón y la fachada sur de la Resor House. Mies Van der Rohe (1939)

Esta combinación de imágenes muestra, al igual que en la *ciudad en el espacio*, una ciudad del futuro, respaldada por las experiencias del pasado, en este caso la basílica de Gaudí o un templo budista. La propuesta para Moratalaz va acompañada, como en el póster central, de imágenes de la cultura popular, en este caso fragmentos de la serie española Curro Jiménez, fotos de fundador de *Play Boy* Hugh Hefner, con una de las "conejitas", fotos de zarzuelas y obras teatrales... En este *collage*, además, Hodkingson superpone un dibujo de líneas curvas, con colores muy saturados (naranjas, rosas) que presentan cierto paralelismo con las portadas de los discos de la música psicodélica de finales de los sesenta, como las de Jimmy Hendrix o Janis Joplin.

Al final, el *collage* se convierte en una herramienta para comunicar una idea. Uno de los paneles utiliza fotos de los *Beatles* con fotos de la ciudad industrial inglesa. Con este *collage* el *Taller* parece querer comunicar que, si el cuarteto de Liverpool fue capaz de comunicar sus ideas a todo el mundo, las ideas del *Taller* sobre la *ciudad en el espacio* también pueden extenderse globalmente.

Quizás el uso de las fotos de la calle industrial inglesa también nos habla de como quiere el *Taller* que sea la ciudad en el espacio. Al igual que Alison y Peter Smithson utilizan las fotos de Nigel Henderson en su panel para el CIAM IX en Aix-de-Provence, el *Taller* parece querer contarnos con este *collage* la importancia de recuperar los espacios de la calle, los espacios de relación y encuentro para los futuros vecinos de la *ciudad en el espacio*.

En otro de los paneles que el *Taller* realiza para la exposición, edificios de Gaudí, como la Pedrera o las casas del jardinero del parque Güell, aparecen rodeados de coches apilados y en llamas. Una imagen apocalíptica (en el fondo aparece también una mancha entre nube de contaminación y bomba atómica) con la que el *Taller* quiere remarcar la necesidad de separar el tráfico de coches de los espacios para peatones.

En algunas ocasiones simplemente el equipo parece jugar con sus propios proyectos, planteando ciudades utópicas en las que sus propuestas colonizan el espacio, siempre acompañados de los símbolos *pop* del momento. Pero el *Taller* también utiliza el *collage* desde un punto de vista menos lúdico. El fotomontaje, la superposición de recortes sobre dibujos o de dibujos sobre foto-

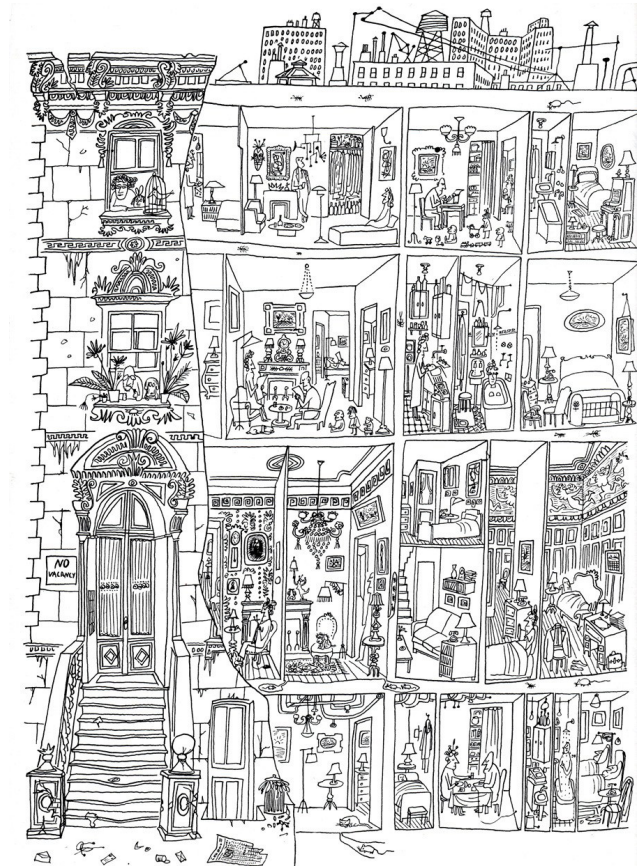
gráficas se presentaba como una herramienta idónea para la representación del espacio arquitectónico.

Esta forma de *collage*, al que podríamos denominar *assamblage*, tiene un carácter más tridimensional, y podemos encontrar referentes a lo largo de la historia de la arquitectura. Ya Mies van der Rohe lo utilizaba para sus proyectos teóricos en la Bauhaus en la década de los años 30 (Vallespín, Cervero, Cabodavía-Arteida, 2017 p.146). Por ejemplo, en su proyecto para la *Resor House*, Mies dibuja una visual de las cristaleras desde un punto de vista bastante forzado. Sobre esta representación profunda, Mies recorta los muebles y los cuadros del interior, pegando en el fondo el paisaje, el riachuelo, las montañas de Wyoming... En este caso el *collage* habla exclusivamente de las cualidades del espacio arquitectónico: la secuencia de los elementos (mueble, cuadro, pilar, cristalera), la relación del interior con el exterior, la continuidad espacial... Todo esto se consigue con una perspectiva dibujada con precisión, y el pegado de tres imágenes estratégicamente colocadas para subrayar la perspectiva.

Mediante el fotomontaje, la acción de recortar y pegar o, en nuestro caso, la acción de dibujar, recortar y pegar, se convierte en un proceso en lo que se recorta y pega es lo estrictamente necesario para explicar una idea previa.

Algunos arquitectos de las décadas de los cincuenta y sesenta que conocían y admiraban a Mies retoman esta técnica. Por ejemplo, Alison y Peter Smithson haciendo uso de el *collage*-fotomontaje como forma de representación, pero dan un paso más, utilizando los recortes para hablar de las cualidades de los espacios que estaban representando. Si Mies van der Rohe jugaba con paisajes, planos y texturas, en los fotomontajes de los arquitectos de los años cincuenta aparece un nuevo elemento: la gente.

Al igual que en los dibujos de Saul Steinberg¹¹, los *collages* de los arquitectos de posguerra representan la vida que podría suceder en los espacios que ideaban, como una forma de cualificar sus proyectos.



52. Uno de los dibujos de Saul Steinberg para su publicación "The art of living " en 1949

11 Saul Steinber (1913-1999) fue un caricaturista e ilustrador estadounidense de origen rumano. Steinberg trabajó durante más de 50 años como ilustrador de The New Yorker y definía dibujar como "una forma de razonar sobre el papel"



53. Collage para la ciudad en el espacio de Taller de Arquitectura

Steinberg realizó ilustraciones, murales y *collages* que mostraban el movimiento de la gente en las calles, o en las casas; la actividad de la ciudad se representa como una atmósfera frenética. En sus viñetas de edificios sin fachada se presenta una escenografía que nos muestra distintas formas de vida. Estas secuencias podrían ser el origen de los dibujos de los fotomontajes de algunos arquitectos.

En el caso de los *collages* de los Smithson para el concurso de reconstrucción de *Golden Lane*, al igual que en los dibujos de las secciones habitadas de Steinberg, aparecen personajes que reproducen escenas de vida cotidiana. Así, en la conocida vista de las calles elevadas para el proyecto, se ve como los Smithson recortan y pegan personajes imitando la actividad que podría darse en esos espacios, buscando recrear la actividad de las calles de la típica ciudad industrial inglesa, en concreto el barrio de Benthall Green donde residía su amigo Henderson¹².

Pero quizás las propuestas del grupo ARCHIGRAM se acercan más a las ideas del *collage POP* que propuso en su día Hamilton. ARCHIGRAM propone lo que se han denominado "*arquitecturas utópicas*", pero su compromiso con la sociedad de su tiempo era claro. Esta situación queda demostrada por su interés por convertir la arquitectura en un elemento de consumo, haciendo que el usuario pudiera elegir el espacio que lo albergaba, la confianza en el desarrollo tecnológico aplicado al hábitat humano y sobre todo, el compromiso propositivo hacia el desarrollo creativo de la sociedad.

Todo esto se veía reflejado en las imágenes de deseo y consumo que el grupo desarrollaba y que debemos reconocer como una de sus mayores virtudes: la potencia visual y comunicacional de sus *collages* sigue resonando y sirviendo de referente en la actualidad. Sus imágenes urbanas, vívidas, coloridas, divertidas, produjeron un cambio de sensibilidad; según Reiner Banham "*Entonces apare-*



54. Collage de ARCHIGRAM para su propuesta de *Instant City*



55. Uno de los *collages* para *Golden Lane* de Alison y Peter Smithson donde se observa desde el plano del suelo la vida de las calles en el cielo

¹² El fotógrafo Nigel Henderson era amigo de la pareja, y reside con su mujer en Benthall Green. Henderson estaba casado con la socióloga Judith Stephen, que en 1941 participaba en un proyecto llamado "Discover Your Neighbour" ("Descubre a tu vecino"), cuyo objetivo era reunir información sobre los hábitos y comportamientos de los barrios obreros ingleses, y exigía como condición previa residir durante la investigación en la zona de estudio (Fernández Villalobos, p.399)



56. Fotografía de la maqueta del Barrio Gaudí

ció Archigram y, desde aquel momento, el mundo no ha sido el mismo" (Banham, R. 1978)

Taller de Arquitectura se apunta a esta tendencia del fotomontaje POP, influido sin ninguna duda por las experiencias previas de Peter Hodgkinson. Las imágenes con las que el *Taller* muestra sus ideas de su propuesta para la *ciudad en el espacio* (tanto la de la publicación como la propuesta para Moratalaz), reflejan esta voluntad de mostrar las cualidades del entorno que están proponiendo.

Por ejemplo, en una sección dibujada de la *ciudad en el espacio*, en la que distintos elementos de la ciudad se van apilando, el *Taller* recorta fotografías de personas, árboles o coches, y otros elementos de la ciudad contemporánea, que se entiende como una acumulación activa de fragmentos. Un vistazo más exhaustivo de la sección nos muestra el tipo de comercio de la ciudad (restaurante chino, tabacos, café El Peñón, futbolines...), también gente andando por las calles elevadas... Estos elementos nos hablan, al igual que en la propuesta de los Smithson, de la cualidad de los espacios públicos.

También encontramos en el *collage* guiños hacia el propio *Taller*, lo que demuestra el espíritu lúdico de los arquitectos. Por ejemplo, en la ciudad podemos encontrar la "Calle Pintor Bagué"¹³, el club "Gran Show Bofill", el teatro Núñez¹⁴ y el Zoo Hodgkinson.

En otra de las secciones dibujadas a mano de la *ciudad en el espacio* podemos ver con más detalle los espacios que proponen, ya que se realiza desde un punto de vista más cercano. Sobre la sección aparecen fotografías de personas, muebles y objetos que nos permiten entender la atmósfera que el grupo buscaba para el complejo. Podemos ver como son los espacios más privados con imágenes que nos muestran su uso familiar, individual, o de trabajo, pero también los espacios de relación: accesos, escaleras, la definición exterior de un determinado tipo de fachada, los espacios que definen la cubierta...

¹³ Tras el abandono de Xavier Bagué del *Taller*, éste termina dedicándose a la pintura.

¹⁴ Recordemos que Manuel Núñez se formó en arte dramático con especialización en dirección y escenografía.

El *collage* por tanto se presenta en *Taller de Arquitectura* en todas sus manifestaciones, como una forma para comunicar al gran público sus ideas, hacerle comprender con un lenguaje próximo al espectador sus propuestas.

PENSAR CON MAQUETAS

.....

El *collage* no fue la única herramienta de trabajo que fue sustituyendo la unicidad del lápiz en el proceso de trabajo del *Taller*. La búsqueda de nuevas formas de vivienda llevaron al *Taller* a experimentar con agrupaciones de células espaciales, y para difundir estas ideas el equipo requirió nuevos medios de representación. Ni el dibujo ni el *collage* eran suficientes para investigar estructuras formales que crecían espacialmente en todas las direcciones, por lo que los miembros de *Taller de Arquitectura* recurrieron al empleo de maquetas, ya que, por su capacidad para plasmar y visualizar distintas propuestas arquitectónicas (Carazo, 2018, p.168), les permitía llevar a cabo un original sistema de trabajo.

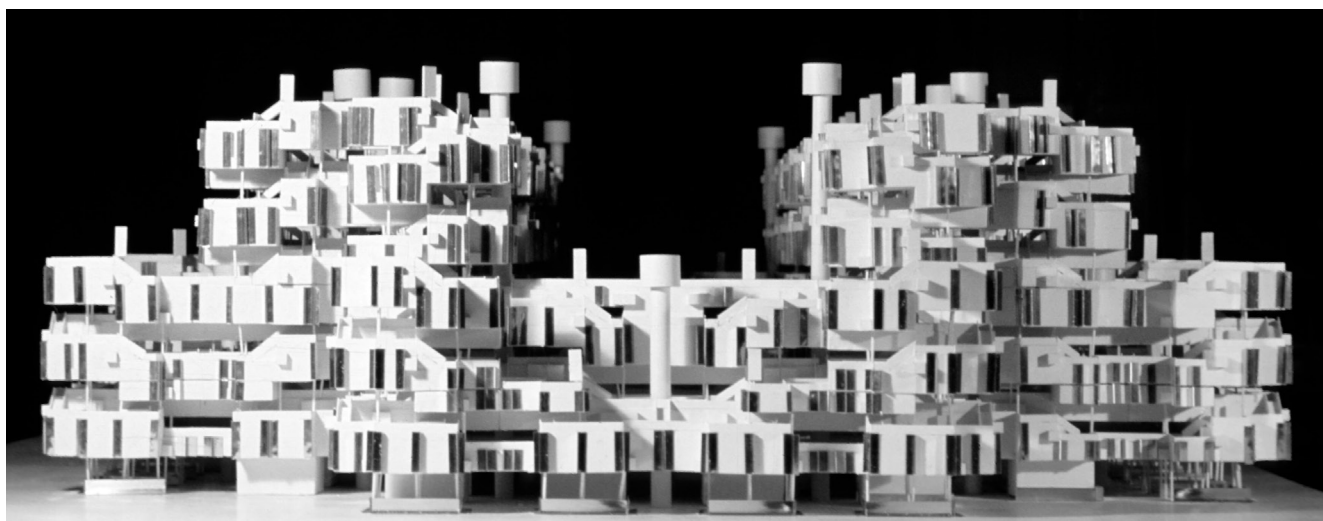
Las maquetas, en sus distintas formas y realizadas con los más variados fines, han sido uno de los sistemas de representación más utilizados por las vanguardias arquitectónicas del siglo XX. Podríamos afirmar que los modelos arquitectónicos llegaron a ser un eficaz sustituto de las laboriosas perspectivas en acuarela utilizadas hasta los años 60, aunque ahora las asociemos a la tradición *Beaux Arts* o al pintoresquismo anglosajón (Carazo, 2018, p.165).

La maqueta se convirtió para las vanguardias en un objeto de persuasión y propaganda de las nuevas corrientes arquitectónicas, en gran parte porque la arquitectura moderna se difundió a través de las revistas y las exposiciones. En estos medios las maquetas tenían para el lector o para el gran público un mayor atractivo que las representaciones gráficas, tal como podemos constatar en la famosa exposición *Modern Architecture* organizada en el MoMA en 1932 (Montes y Alonso, 2018).

Para el proyecto del *Barrio Gaudí*, la primera experiencia del *Taller* con un gran programa residencial, y, como veremos más adelante, el primer proyecto en el que el equipo comienza a experimentar con agrupaciones modulares de vivienda, el equipo va a llevar a cabo, por primera vez, una de estas grandes maquetas.



57. Fotografía de la Sala 2 del MoMA de la exposición *Modern Architecture* en la que se aprecia la maqueta de la Ville Savoy de Le Corbusier



58. Fotografía de la maqueta general del *Barrio Gaudí* el día de la inauguración

59. Detalle de la maqueta del *Barrio Gaudí*

60. Detalle de la maqueta del *Barrio Gaudí*

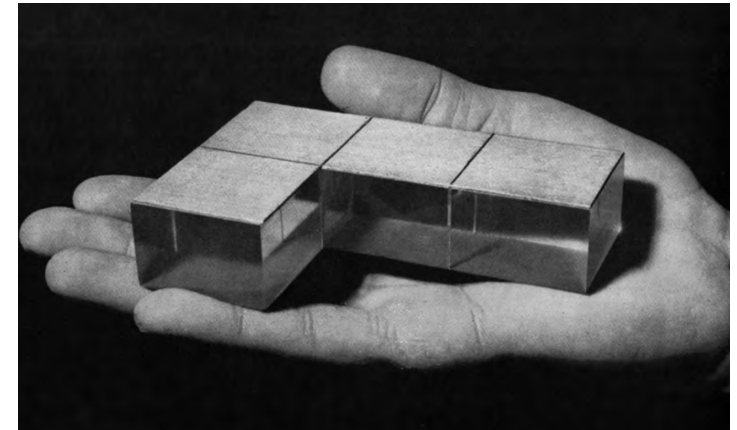
61. Fotografía de la maqueta de la propuesta de la ciudad en el espacio de Moratalaz.

Con el fin de exponer el alcance de su proyecto, *Taller de Arquitectura* construyó esta gran maqueta con la que mostrar toda la complejidad del conjunto el día de la inauguración del nuevo barrio de la localidad de Reus. Como vemos en la fotografía, la maqueta del proyecto del *Barrio Gaudí* se concibe como un diorama, casi como una representación *kitch* de la realidad, no siendo ajena, en cierto modo, a la corriente *pop* que se venía imponiendo en el panorama arquitectónico europeo, cuyo mejor exponente, como hemos visto, era el grupo *Archigram*. Con todo, no debemos olvidar que este tipo de maquetas figurativas tenían también un cierto propósito comercial, ya que se realizaban con el fin de convencer y seducir a los promotores, autoridades y agentes inmobiliarios. El *Taller* seguirá haciendo uso de estas maquetas para presentar el proyecto de la *ciudad en el espacio* de Moratalaz, o en el propio proyecto de la *Isla Walden*, ambos inconclusos. La mayor parte de estas maquetas ha desaparecido, pero las fotografías que se conservan dan fe de un valioso patrimonio arquitectónico no construido de nuestra aún cercana historia (Bergara, 2016, 38).

Tras el proyecto del *Barrio Gaudí*, Ricardo Bofill visitará junto a Xavier Bagué y Manolo Nuñez Yanowski el taller del arquitecto madrileño Rafael Leoz. Este encuentro será el detonante de un cambio evidente en la manera de concebir la vivienda modular dentro de *Taller de Arquitectura*, pero también en la forma de afrontar el proceso proyectual. La maqueta pasará de utilizarse como un elemento de comprobación y revisión a ser una herramienta fundamental en el proceso de ideación.

El interés del equipo catalán por Rafael Leoz se centró, principalmente, en su más conocido diseño de vivienda: el módulo Hele. Una pieza que, en su forma más elemental, consiste en un módulo formado por cuatro unidades cúbicas, agrupadas de tal manera que forman la letra L (Moya, 1978, p.38).

Como bien sabemos, también Leoz utilizaba las maquetas para desarrollar sus ideas. En una de sus imágenes más conocidas, el módulo Hele descansa sobre una mano abierta, probablemente la del propio arquitecto. Una visión que de alguna manera recuerda a la conocida fotografía de la maqueta estructural de la Unidad de Habitación de Le Corbusier, en la que el bloque residencial es entendido como un botellero, siendo el bloque el soporte y la casa una botella. Ambas maquetas nos muestran la vivienda como un elemento autónomo, un



62. Fotografía de la maqueta del módulo HeLe sobre la mano de Rafael Leoz

elemento agregativo con el que jugar. De hecho, el módulo de Leoz permitía hasta 123 combinaciones diferentes a partir de un “simple” cubo (López, 2012, p.41).

La investigación de Rafael Leoz animará a los jóvenes arquitectos de *Taller de Arquitectura* a experimentar con una geometría mucha más básica que la que habían utilizado en el proyecto del *Barrio Gaudí*. Es muy probable que recibieran también la influencia de las nuevas corrientes que, de la mano de Louis Kahn¹⁵, propugnaban el retorno a las formas geométricas elementales, como son el cuadrado o el círculo, en cuanto a medio expresivo para recuperar una arquitectura más elocuente.

Sea como fuere, el *Taller* asumirá estas formas básicas en sus proyectos posteriores y justificará el uso de estas unidades espaciales cúbicas defendiendo que “*el cubo, célula tipo que permite la industrialización, admite cualquier diseño y hace posible experimentar distintos comportamientos en su interior*” (VVAA, 1968, p.9).

Proyectos como el de *Castell Kafka* en Reus, *Xanadú* y *La Muralla Roja* en Calpe, y su proyecto más ambicioso, la *Ciudad en el espacio*, parten de estos presupuestos. Durante estos proyectos los componentes del *Taller* desarrollarán un nuevo sistema de trabajo, en el que la maqueta adquiere un papel fundamental para comprender las estrategias de agregación y crecimiento que definen el orden compositivo de estos conjuntos de viviendas.

Al empezar a concebir la vivienda como un organismo formado por la suma de distintos elementos autónomos, el *Taller* abre la puerta a todo un mundo de posibilidades que el equipo supo aprovechar. A su vez, la maqueta, como medio de desarrollo y comprobación del proyecto, añadía un fuerte carácter lúdico –en el sentido descrito por Johan Huizinga en su *Homo Ludens*– que favorecía los procesos de exploración formal.

La cita a Huizinga no es banal, pues los arquitectos, tanto en el periodo clásico, como en la época moderna, siempre se sintieron atraídos por elaboraciones formales que permitieran juegos compositivos y aleatorios. Por otra parte, las

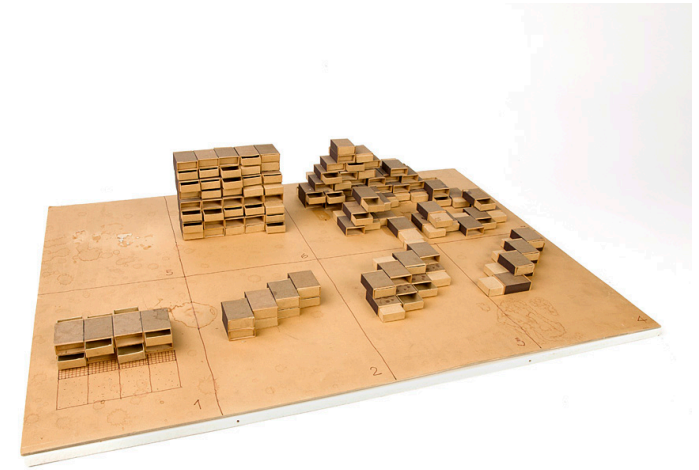
15 Bofill ha manifestado en repetidas ocasiones su admiración por el arquitecto americano.

actividades lúdicas, tal como expuso en su día el historiador Ernst Kris en sus escritos sobre psicología y arte (Kris, 1964), provocaban estados de regresión mental habitualmente ligados a los fenómenos creativos (Montes, 2008).

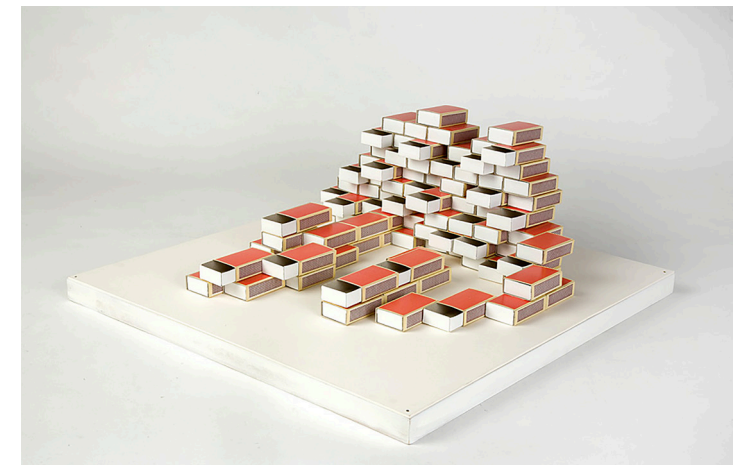
Recordemos que desde finales de los años cincuenta varios arquitectos trabajaron con la idea de agrupaciones formadas por módulos que daban lugar a complejas estructuras formales. La complejidad de este juego combinatorio y aleatorio de formas exigió en la mayoría de los casos realizar maquetas del conjunto durante los procesos proyectuales. Por ejemplo, Herman Hertzberger, aun insistiendo en la utilización del dibujo como medio de comprensión y análisis, prestó un interés particular por las maquetas de trabajo (Rodríguez, 2016, p.101). Hertzberger llegó a publicar en 1959 en la revista holandesa *Forum* una serie de maquetas de agrupaciones residenciales, elaboradas con simples cajas de cerillas, bajo el título *Living Cells*. En España sería Saez de Oiza quien utilizará las tizas para la maqueta de la *Ciudad Blanca* en Alcadia en 1962. Maquetas donde un elemento ajeno al mundo de la arquitectura permite al arquitecto jugar, pensar de nuevo como las manos para encontrar una solución al problema de la vivienda colectiva.

Esta metodología, heredada en cierto modo de las experiencias del taller de Leoz, y avalada por el trabajo de varios arquitectos coetáneos, fructificó en el sistema de trabajo adoptado por *Taller de Arquitectura* en varios de sus proyectos posteriores. Tal como afirma Anna Bofill, fue Manuel Nuñez Yanowsky, como hemos dicho anteriormente, cabeza creativa del taller, quien se encargaría de realizar las primeras maquetas de aquellas propuestas¹⁶.

De ahí surgieron los primeros prototipos de trabajo, entre ellos el proyecto de apartamentos *Castell Kafka* en Sitges, en el que el *Taller* trabajó de 1966 a 1968. En la maqueta Yanowsky juega apilando en distintas direcciones un módulo cú-

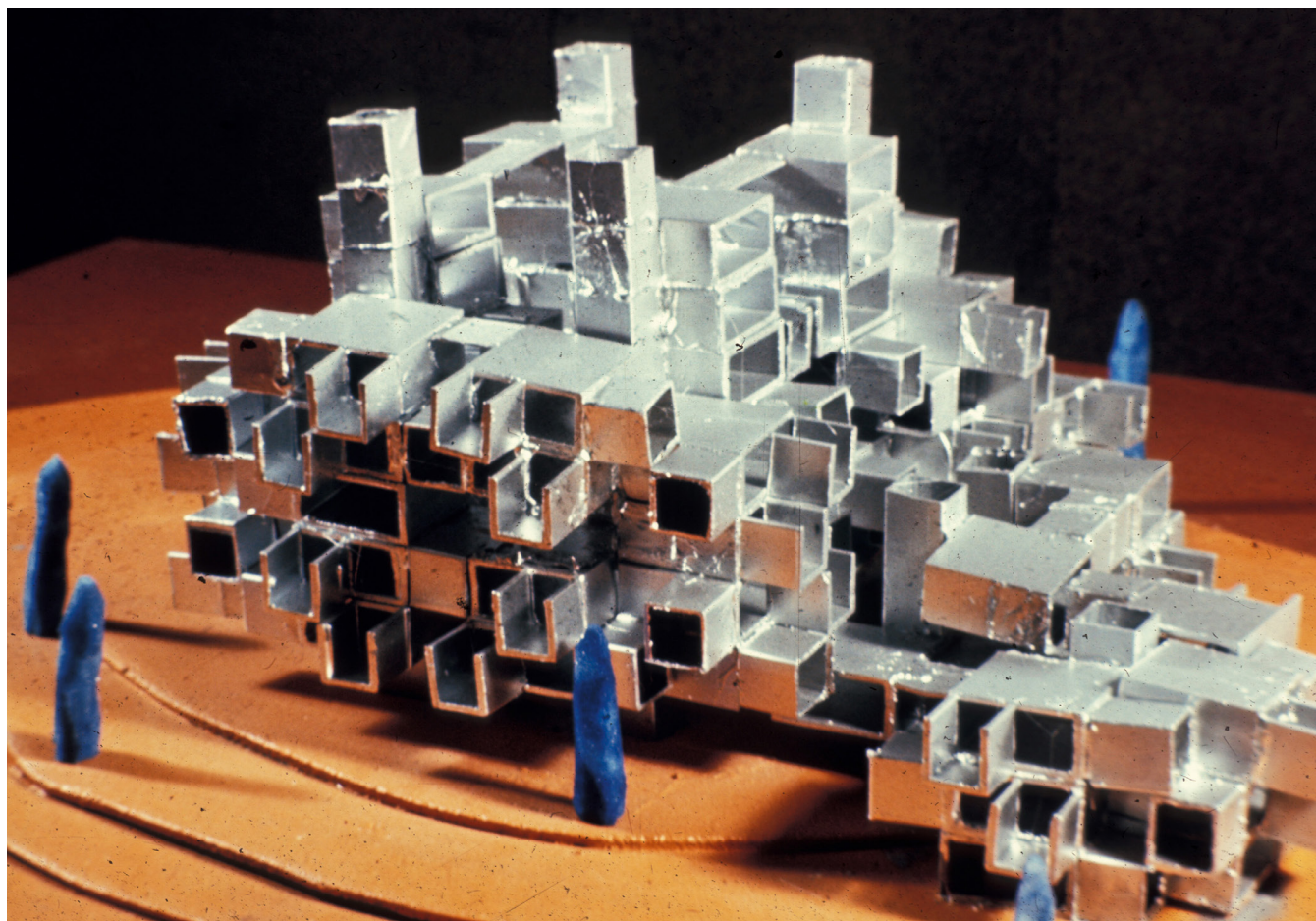
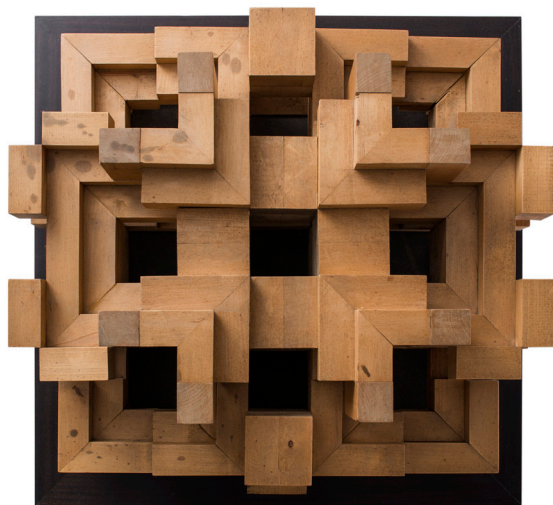


63. Fotografía de las maquetas de Hertzberger para su propuesta *Living Cells*



64. Fotografía de una de las maquetas de Hertzberger realizada con cajas de cerillas

¹⁶ "Manolo realizaba las primeras maquetas y fue responsable de algunos de los primeros proyectos del Taller. La arquitectura del Taller intentó a partir de unos elementos muy simples y de unas reglas de composición llegar a la forma del mismo modo que en la cocina el agrio, dulce, amargo y salado conforman todos los sabores del mundo." Anna Bofill en García Hernández, 2011 p.226



- 65. Vista superior de una de las maquetas de trabajo para la *ciudad en el espacio* de Moratalaz
- 66. Vista volumétrica de la maqueta de Moratalaz
- 67. Vista frontal de la maqueta de Moratalaz
- 68. Maqueta de trabajo de los apartamentos vacacionales *Castell Kafka*
- 69. Maqueta de trabajo

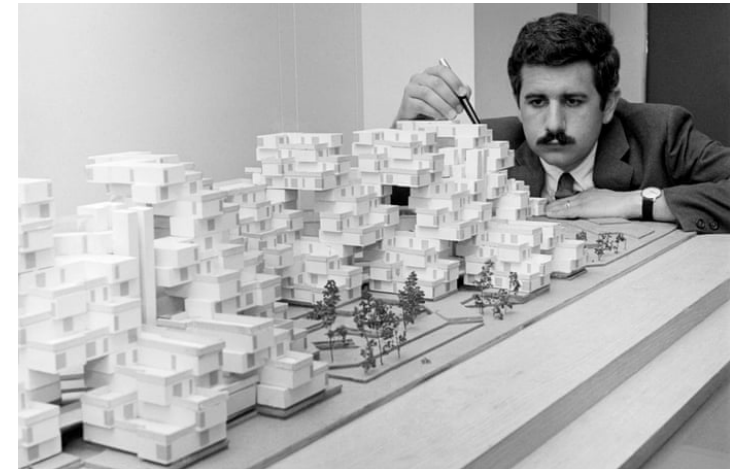
bico que se formaliza, sin mucha precisión, mediante pequeñas secciones de lo que parece un perfil tubular de aluminio.

Las piezas se extienden en todas las direcciones sin un orden aparente, con un sistema de crecimiento que nos recuerda al célebre edificio *Habitat '67*, que levantó Moshe Safdie para la *World's Fair* celebrada aquel año en Montreal. La influencia es reconocida por el propio Núñez Yanowsky al afirmar que “el edificio *Habitat de Montreal* fue importantísimo y nos causó un gran impacto en el planteamiento de los futuros proyectos” (Núñez en García Hernández, 2011, p.233).

Tanto las maquetas del *Taller*, como la de Safdie, exploran las posibilidades de ramificación y estabilidad dentro de este sistema espacial poroso. A pesar de la aparente sencillez y levedad, y la cara de no romper un plato del arquitecto en la fotografía, la maqueta de *Habitat '67* precisó de una subestructura de soporte para tolerar las cargas de los módulos, previendo lo que sería el proceso de construcción del edificio. Sin embargo, *Taller de Arquitectura* optó por un orden geométrico más estricto en su proyecto para *Castell Kafka*, abriendo el camino para sus siguientes obras, en las que la distribución de las viviendas siempre irá ligada a una ley de crecimiento geométrico.

Estas disposiciones de carácter más ordenado las encontraremos también en las maquetas de la propuesta de la *Ciudad en el espacio* de Moratalaz o en las primeras maquetas del *Walden 7*. En todos estos modelos unas piezas de madera se disponen siguiendo leyes de simetría, continuidad o superposición; leyes que, más adelante, Anna Bofill trató de traducir a fórmulas matemáticas en su tesis doctoral presentada en la Escuela de Barcelona en febrero de 1975. La tesis llevaba como título *Contribución al estudio de la generación geométrica de formas arquitectónicas urbanas* y su propósito era “describir un útil matemático para la creación de configuraciones arquitectónicas nuevas” (Bofill, 1975,p3).

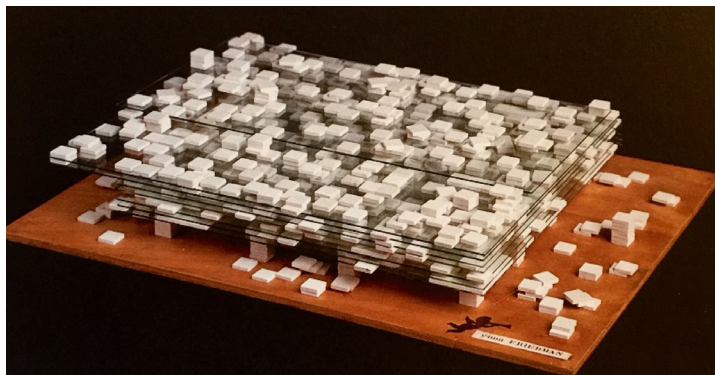
A partir de la introducción de modelos de trabajo en el proceso de proyecto, el trabajo con maquetas del equipo barcelonés evolucionará desde un lenguaje gráfico con el que expresar sus ideas, a la comunicación visual por medio de maquetas, con el fin de transmitir sus propuestas de manera más efectiva. Este nuevo papel que el *Taller* asigna a sus modelos se refleja, principalmente, en su



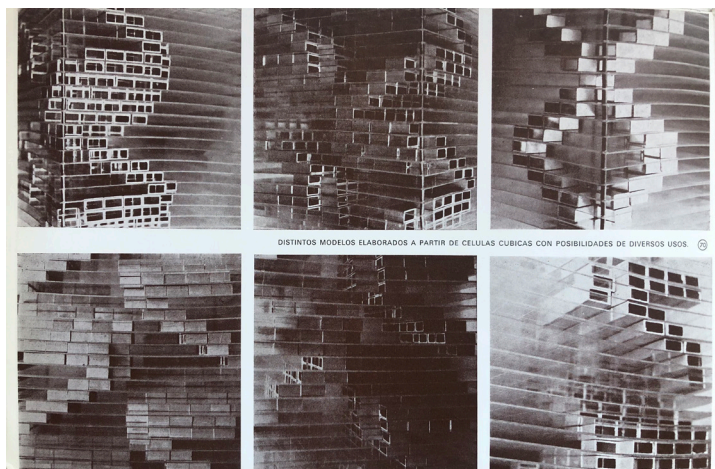
70. Moshe Safdie frente a la maqueta de Habitat '67



71. Moshe Safdie trabajando en el estudio junto a la maqueta



72. Maqueta de Yona Friedman para su ciudad móvil



73. Fotografías de las maquetas realizadas con láminas transparentes por el Taller

libro *Hacia una formalización de la ciudad en el espacio*, que publican junto a la editorial Blume en 1968.

Taller de Arquitectura utilizará en la publicación fotografías de sus maquetas convencionales de algunos de sus proyectos, como las del *Barrio Gaudí*. Las fotografías, realizadas por Deidi von Schaewen¹⁷, muestran las obras del *Taller* de forma cuidadosa, controlando las luces y los fondos, logrando, tal y como dice Bergera "una fotografía de arquitectura a escala, en miniatura, pero de arquitectura al fin y al cabo" (Bergera, 2016 p.19).

Junto a las imágenes de las maquetas del *Barrio Gaudí*, aparecen en el libro editado por Blume doce fotografías maquetadas a doble página de lo que el *Taller* define como "distintos modelos elaborados a partir de células cúbicas con posibilidades de diversos usos". En estas maquetas los módulos de vivienda se disponen sobre láminas transparentes con un carácter mucho más experimental que las maquetas anteriormente descritas.

Este recurso de estratos es común en las maquetas de otros arquitectos coetáneos. El propio Yona Friedman hace uso estas de láminas para ensayar sus teorías de vivienda, y para representar sus visionarias megaestructuras por medio de maquetas.

De una forma análoga, la serie de fotos incluidas en *Hacia una formalización de la ciudad en el espacio* pretendía mostrar las investigaciones del *Taller* sobre modos de vida alternativos y su traslación a los tipos de organización y crecimiento. Se trata de imágenes fragmentarias y seriadas, que han llegado a adquirir un claro interés como formas de expresión artística, independientemente de aquella primera finalidad (Lapeña, 2016,p.113), ya que utilizan las capturas de la cámara como método de recorte y de collage.

La maqueta, por tanto, se introduce en el otro sistema gráfico del *Taller*, el *collage*, ensamblándose con otras imágenes para mostrarnos de nuevo sus propuestas para las grandes ciudades . Nos encontramos con fotomontajes, o primitivas

17 Von Schaewen es una fotografa alemana, licenciada en Bellas Artes, famosa por sus trabajos de fotografía arquitectónica y por su trabajo en la década de los noventa con la editorial Thasen

infografías utilizados para la representación del espacio arquitectónico, gracias a la superposición de recortes de imágenes, dibujos y fotos de maquetas.

En las páginas centrales del libro aparecen distintas maquetas de lo que el *Taller* definía como el módulo M37. Se trata de una forma cúbica de setenta y dos metros de arista que se compactaba parcialmente con células de vivienda de la misma forma geométrica, dando lugar a un hábitat capaz de albergar hasta un máximo de dos mil habitantes (VVAA, 1968, p.68). La imagen que aparece en el libro está formada por ocho piezas recortables del módulo M37. En realidad, se trata de la fotografía de la misma maqueta sometida a giros de noventa grados con el fin de simular distintas organizaciones espaciales. Cada una de estas instantáneas se podía extraer de la superficie del papel, tal y como sucede en los cromos infantiles, para admitir otras posibilidades aleatorias.

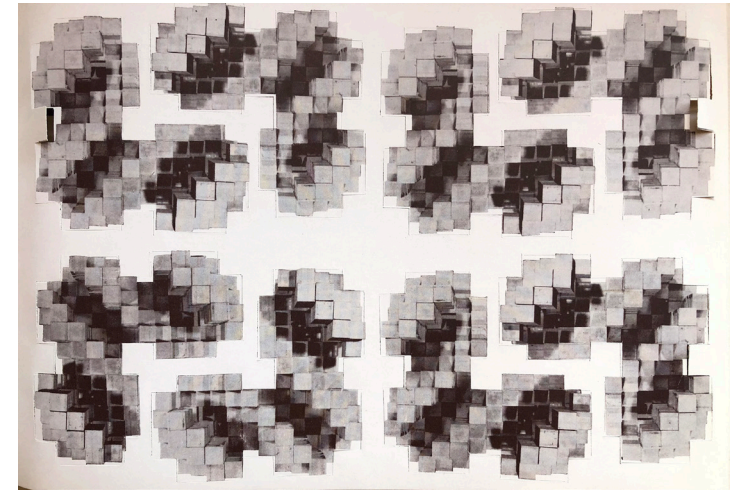
De esta manera, la maqueta tridimensional se convierte, mediante la manipulación fotográfica, en un objeto bidimensional. A través de esta imagen, los miembros del *Taller* pretendían invitar al lector a restituir imaginativamente su volumetría, a jugar con las piezas y a formalizar su propia ciudad modular en el espacio.

HABITAR LA FÁBRICA

El *Taller* fue cambiando la localización de su estudio a lo largo de su historia. Al principio, el trabajo se realizaba en las oficinas de la constructora de Don Emilio Bofill y, una vez terminadas las obras del proyecto de la calle Nicaragua, el *Taller* traslada el estudio al ático en el que vivían Ricardo Bofill y Serena Vergano.

El ático era un triplex de unos 100 metros cuadrados con una terraza en la que se encontraba un olivo y otros cuatro árboles de la flora mediterránea. El estudio del *Taller* se encontraba en la primera planta, *más amplia, con el suelo cubierto de moqueta marrón y cuadros entonados en el mismo color y un cierto aire a la vez decadente y vanguardista, como una mezcla de Gaudí y "drugstore"* (Revista Triunfo, 14 Diciembre 1968, p. 39).

Sin embargo, la adquisición de los terrenos en los que se va a instalar el conjun-



74. Recortables del módulo M37 en la publicación de *Taller de Arquitectura*



75. Fotografía de Ricardo Bofill y Manuel Nuñez Yanowski en el estudio de la calle Nicaragua



76. Los miembros del *Taller* sobre las ruinas de la fábrica la *Sansón* previo a su intervención

to del *Walden 7* dota al *Taller* de una serie de espacios de los que apoderarse y que se van a convertir en un lugar de experimentación para el equipo.

Hacia 1920, unos años antes de que el movimiento moderno empezase su andadura, comienza su historia la fábrica de la *Sansón*. En 1924, debido a su buena comunicación con el puerto y las minas, la empresa *La Auxiliar de la Construcción, S.A. (LACSA)*, decide convertir la pequeña factoría en un centro de producción de cementos *Portland*. La fábrica se registró bajo el nombre de *Sansón* y sufre distintas ampliaciones a lo largo del siglo XX.

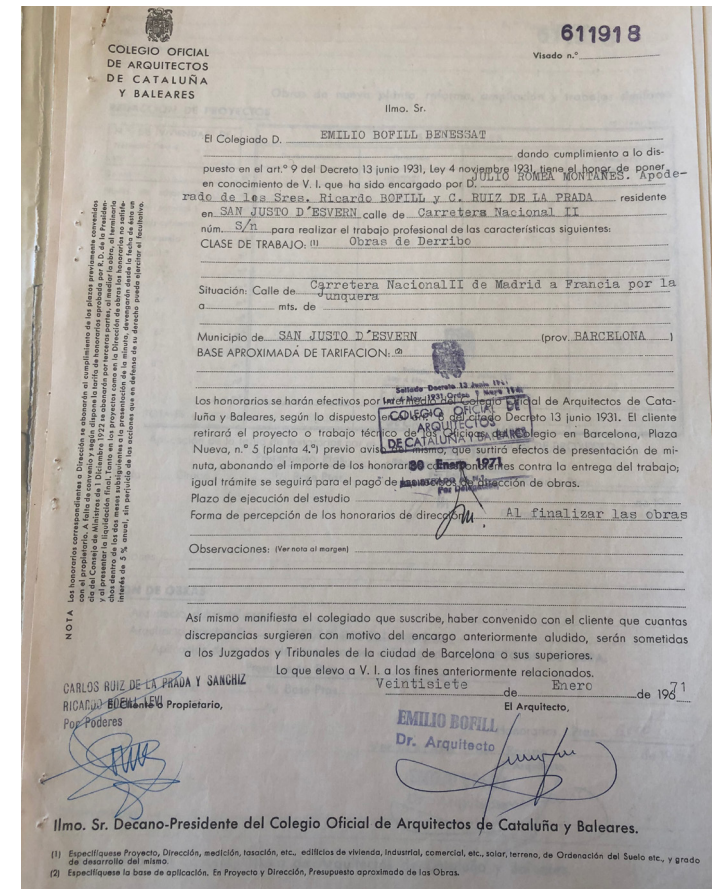
Cuando Ricardo Bofill adquiere junto a su socio Carlos Ruiz de la Prada los terrenos de la cementera que pasarían a ser la *Isla Walden*, las instalaciones de la factoría ocupaban prácticamente todo el espacio de esta gran parcela industrial. Por ello, el 1 de febrero de 1971, se registra en el ayuntamiento de Sant Just Desvern la solicitud para la explanación y preparación del terreno de la antigua fábrica la *Sansón*. En el documento, el *Taller* pide al ayuntamiento iniciar los trabajos de preparación del sitio, mientras se obtiene el permiso municipal para iniciar las obras del *Walden 7*. En la solicitud el *Taller* expone lo siguiente:

“Es conveniente hasta tanto se obtiene el referido permiso municipal, efectuar alguna obra que permita la preparación del terreno para la futura construcción, así como el derribo de las viejas construcciones existentes de la fábrica de cemento y remodelación, limpieza y tratamiento como obra escultórica de los elementos singulares, especialmente los silos, chimenea, etc... que se utilizarán como parte de los servicios comunes de las posteriores edificaciones de nueva planta”¹⁸

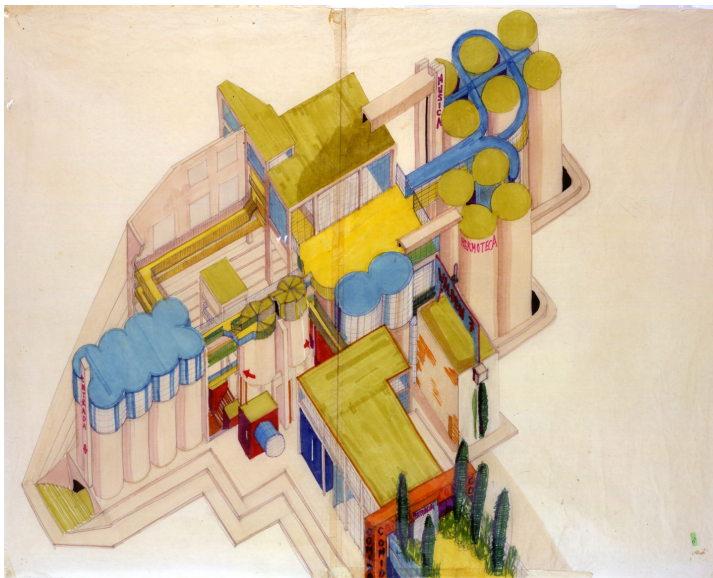
En el proyecto de la primera fase entregado al Ayuntamiento en agosto de 1972¹⁹, se acompaña el edificio del *Walden* (tal y como lo conocemos hoy) con plantas de los restos de la factoría que se adecúan para usos comunes para la *Isla Walden*. Así, la nueva arquitectura se fundía con la existente mediante el vaciado de cinco estructuras para uso de los vecinos. Las estructuras se mostraban libres de particiones interiores, y los restos de los silos se horadaban para conformar un

18 Documento encontrado en el Archivo Histórico de Sant Just Desvern. Debido al volumen del proyecto, los documentos relativos al derribo del solar están archivados a parte de los documentos sobre el *Walden 7*

19 Caja 691 del Archivo Histórico de Sant Just Desvern a fecha 26 de febrero de 2019



77. Documento de comunicación de los trabajos de derribo de los terrenos de la *Sansón* ubicado en el archivo histórico del ayuntamiento de Sant Just Desvern



78. Axonetría del centro social de la Isla Walden



79. Fotografía de los trabajos de demolición en la Sansón

espacio interior lobulado, donde la cubierta quedaba ocupada por una piscina comunitaria.

El espacio de mayor tamaño, donde se producía mayoritariamente el cemento en la antigua fábrica, iba a ser el gran centro social de la *Isla Walden*. Tal y como aparece en una de las axonometrías del proyecto, el conjunto estaría ocupado por una zona de comidas, de música, una "hermoteca"²⁰ ... previos a la conversión de la factoría en la casa estudio de Bofill y *Taller de Arquitectura*.

Aunque en el archivo aparece un pequeño plano en el que *Taller de Arquitectura* marca los primeros elementos que va a dinamitar, no existe un levantamiento en el que se presente el estado completo en el que se encontraba la *Sansón* cuando Bofill la descubre. Según la solicitud para preparar los terrenos:

*"La complejidad de representación en planos del derribo, desaconseja su presentación acompañando a este escrito, sin embargo, se encuentra a disposición de los servicios técnicos una maqueta a escala de los elementos singulares que compondrán la escultura"*²¹

Las fotografías de esta maqueta se encuentran en el archivo de Ricardo Bofill, y aunque el documento del ayuntamiento dice que es una maqueta a escala de los elementos que compondrán la escultura, esta, como veremos más adelante, es mucho más extensa que lo que finalmente se conservó. Pero el modelo, junto a las fotografías de la obra, nos permite hacernos una idea del estado de la fábrica cuando Bofill se encontró con este fantástico universo.

La organización del conjunto no respondía a un planeamiento global, sino a la suma de elementos previos cuya disposición surgía de los diferentes procesos y cadenas de fabricación que habían sido añadidas según las necesidades de la producción. El conjunto formal se presentaba como una serie de piezas estratificadas, que parecen emular la aleatoriedad de la arquitectura vernacular, pero en este caso aplicada a la industria (Bofill en D'Huart, 1984, p.81).

²⁰ Entendemos que esta "hermoteca" se refiere a una hemeroteca.

²¹ Documento encontrado en el archivo histórico de Sant Just Desvern. Debido al volumen del proyecto *Walden 7*, este documento se encuentra archivado a parte.

Bofill supo entender muy bien esta cuestión del orden frente a lo encontrado, lo casual, y así lo muestra el dibujo de la axonometría del edificio, formado por volúmenes casi puros, algo que no correspondía con la realidad. Se trata, por tanto, de ver lo que puede llegar a ser el edificio tras las transformaciones que *Taller de Arquitectura* llevaría a cabo sobre la cementera.

Según Ricardo Bofill el proceso de proyecto de *La Fábrica* se realizó en varias fases. La primera fase se llevó a cabo con "dinamita y taladradoras", y en ella los miembros del Taller buscaban "revelar las formas escondidas y revalorizar ciertos espacios" (Bofill en D'Huart, 1984 p.81), un trabajo para Bofill, comparable al de un escultor. Durante esta parte del proceso el *Taller* hace uso de fotografías de los restos de la factoría en blanco y negro previas a la demolición, sobre las que se marcan en rotulador en color aquellas partes que se van a retirar, en un proceso de *collage* duro en el que desaparece todo lo superfluo hasta revelar la verdadera esencia del espacio industrial. Como si de un proceso escultórico se tratara, el Taller nos muestra esas formas puras escondidas, de los silos y talleres que tanto inspiraron a los primeros arquitectos del Movimiento Moderno, gracias a estos trabajos con dinamita y taladradoras.

Las formas que revelaba este proceso, volúmenes puros herederos del lenguaje de la máquina y punto de partida de la primera modernidad, recuerdan a las fotos que acompañaban al texto de Le Corbusier de 1924 *Vers une architecture*. En la primera parte del manifiesto, *El volumen*, Le Corbusier nos dice que:

*"Nuestros ojos están hechos para ver las formas bajo la luz. Las formas primarias son las más bellas porque se leen fácilmente"*²².

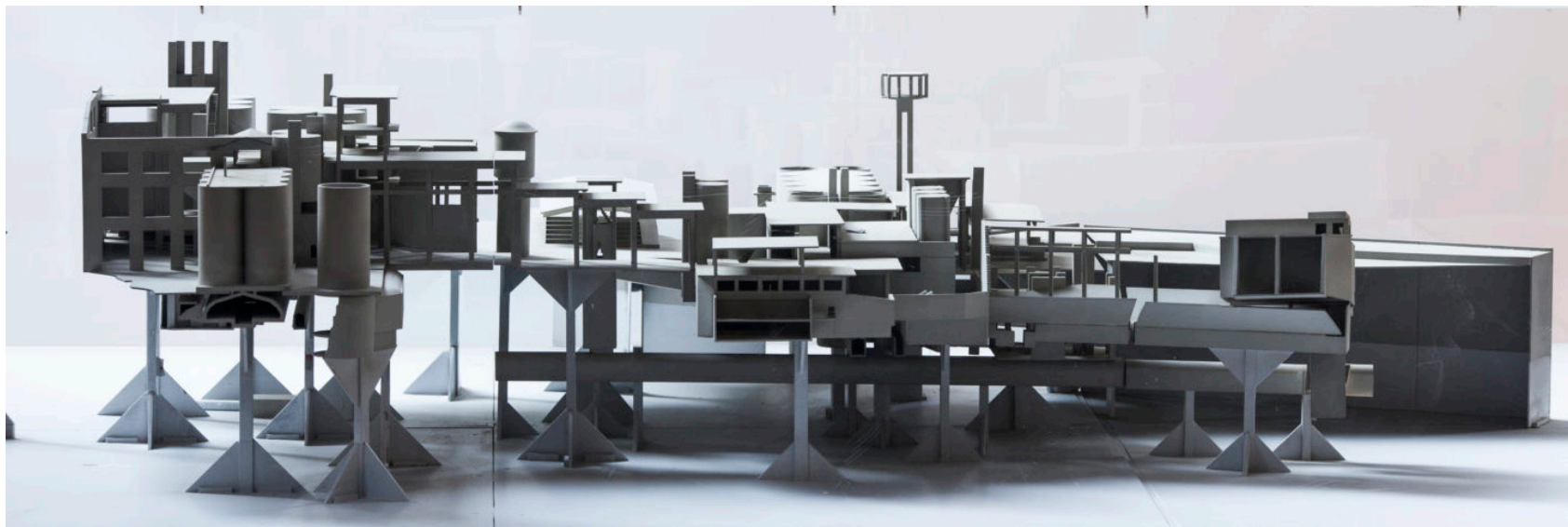
Junto a esta afirmación aparecen fotos de silos de grano americanos, obra de ingenieros *que están en el camino del gran arte*²³. Cuando Bofill habla de su encuentro con la *Sansón*, dice que ve las diferentes tendencias estéticas y plásticas que se habían desarrollado desde la primera Guerra Mundial (Bofill en D'Huart, 1984 p.81). Pese a las continuas críticas del arquitecto catalán hacia uno de los



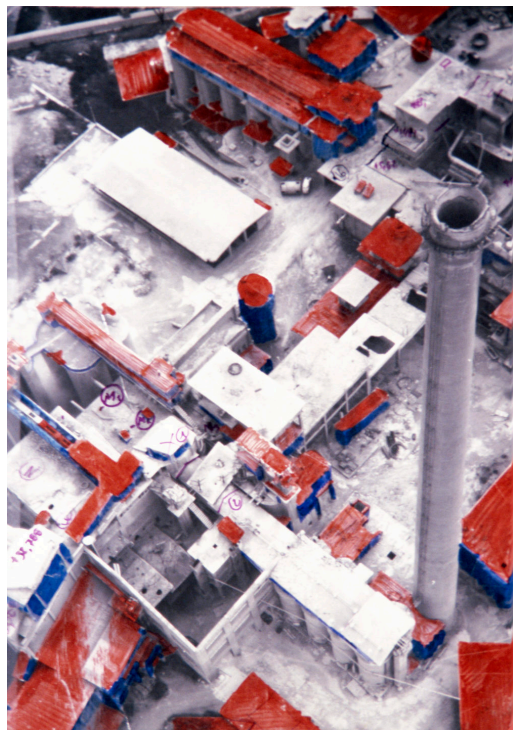
80. Fotografía de los silos de grano que acompañaban el texto de Le Corbusier *Vers une architecture*

22 "Nos yeux sont faits pour voir les forms sous la lumière. Les forms primaires sont les belles forms parce que'elles se lisent clairement". Traducción de la autora. (Le Corbusier, 1925 p.13)

23 "Leurs ouvres sont sur le chemin du grand art" Traducción de la autora. Ibidem



81. Maqueta de *Taller de Arquitectura* de los restos a conservar de la factoría *La Sansón*



82. Fotos de trabajo del *Taller*



83. Fotos de trabajo del *Taller*



84. Fotos de trabajo de *Taller de Arquitectura*

padres de la arquitectura moderna, es evidente que las imágenes de *Vers un architecture* acompañaron a Bofill, al fin y al cabo, un arquitecto ilustrado formado en Ginebra, en su primer recorrido por la cementera.

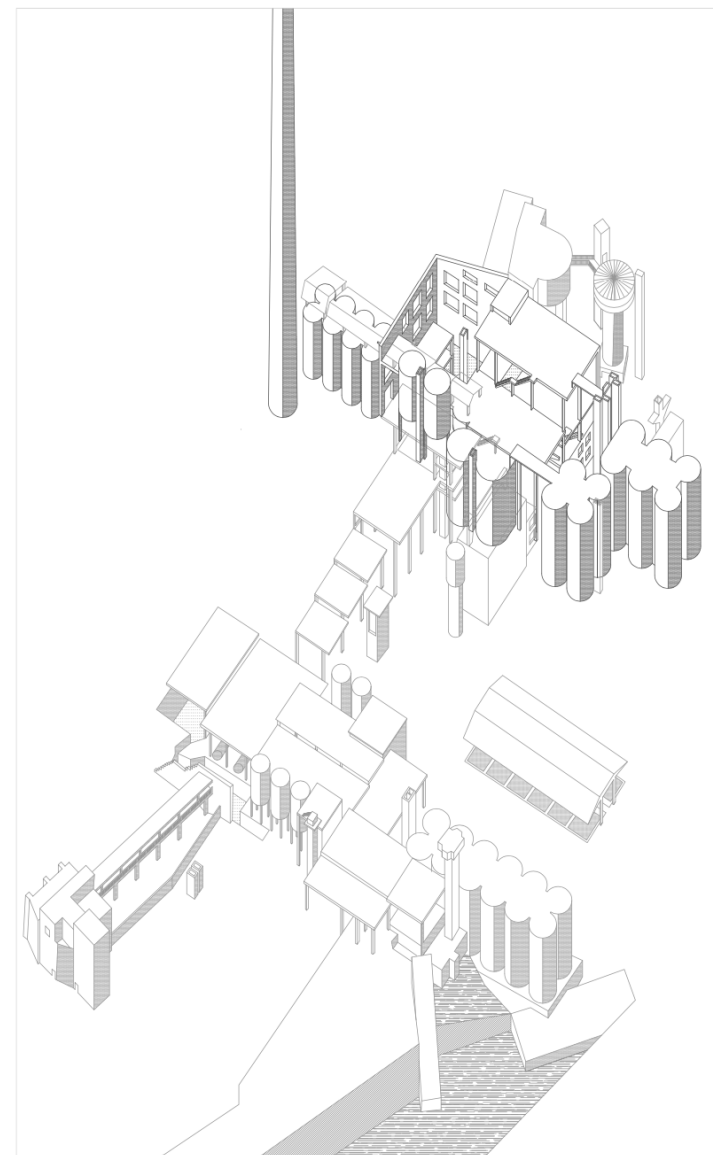
Los grandes depósitos de cemento elevados sobre pilares, las galerías y tuberías subterráneas, hacen que Bofill se sienta sobrecogido por la experiencia del descubrimiento de este espacio industrial; espacios que inspiraron tanto a Le Corbusier como a arquitectos futuristas como Sant'Elia, cuyas propuestas buscaban las formas de los grandes edificios industriales norteamericanos. Las referencias estéticas estaban presentes y al alcance de la mano, Bofill sólo tenía que tomarlas y convertirlas en lo que finalmente iba a convertirse en su vivienda taller.

Como se observa en la maqueta, los volúmenes escultóricos para el centro comunitario de la *Isla Walden* son mucho más extensos que lo que finalmente se ha conservado. Los numerosos silos, forjados, torres y pasarelas que el Taller quería conservar se han visto reducidos a lo que parece que fue la factoría inicial de 1935, con los silos y las tolvas para la producción de cemento.

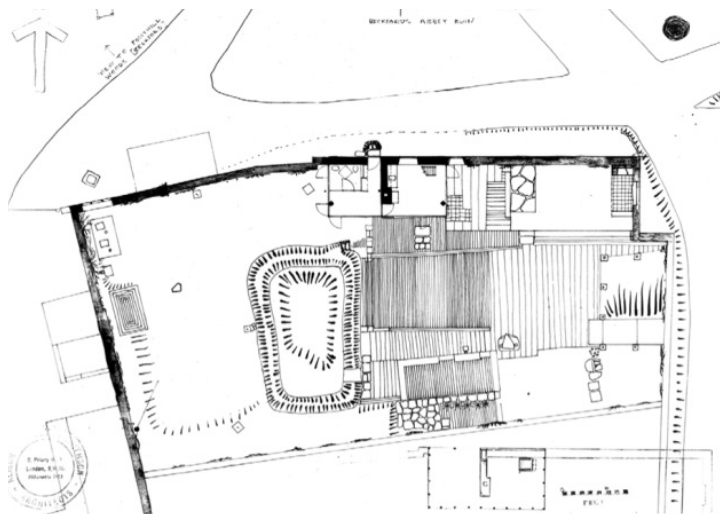
Esta fase escultórica en la que el Taller saca a la luz las formas puras que escondía la *Sansón* pone en contacto el ideario de los arquitectos catalanes con el de las vanguardias artísticas del momento, en particular con la escena newyorkina de los años sesenta y la figura de Andy Warhol. La propia fotografía de la fábrica podría ser una variante de las transformaciones de color a las que el artista somete a sus iconos *pop*. Aquí se trataba de trabajar con fragmentos encontrados, libres de prejuicios, recuperando el valor de lo que ya no sirve, como describía Warhol:

"Siempre me ha gustado trabajar con las sobras, convertir las sobras en cosas. Siempre creí que las cosas desechadas y que todos saben que no valen para nada, pueden llegar a ser divertidas. Es como un trabajo de reciclaje. Siempre pensé que había mucho humor en las sobras" (Warhol en *Ábalos*, 2019 p.131).

Al igual que el artista americano, en la escena europea Alison y Peter Smithson, con sus compañeros del *Independent Group*, van a desarrollar ese concepto de *as found*, trabajando con fragmentos encontrados como una forma de manifes-



85. Dibujo de la autora a partir de una axonometría de *Taller de Arquitectura*. En negro, los restos de la factoría que se conservaron y forman parte actualmente de *La Fábrica*. En gris los restos que el Taller quería conservar para el centro comunitario de la *Isla Walden*



86. Planta del Upper Lawn Pavilion donde Alison y Peter Smithson dibujan minuciosamente las pre-existencias del lugar



87. Gordon Matta-Clark trabajando en su obra *Conical Intersect* en 1975

tar sus inquietudes artísticas. Los Smithson ponen este concepto en práctica de forma experimental con un pequeño proyecto para su casa de verano, el *Upper Lawn Pavilion*, construido entre 1959 y 1962. Los arquitectos ingleses se encuentran con los restos de un *cottage* del que recuperan el hastial norte, el muro de piedra perimetral, el antiguo pozo y el pavimento de piedra de las antiguas edificaciones formando parte del nuevo patio, conservándose tal y como se encontraron. La nueva arquitectura integra lo encontrado, las preexistencias que se grafían minuciosamente, reflejando el afán por sacar a la luz aquello que puede llegar a ser a través del dibujo.

Pero conceptualmente la escala a la que trabaja *Taller de Arquitectura* los acerca más a otro artista plástico de la escena norteamericana, Gordon Matta-Clark. En su trabajo Matta Clark utilizaba edificaciones que se iban a derribar, creando ruinas con las que el artista americano quería revelar las capas ocultas de un significado arquitectónico antropológico que estaba encubierto por la idea de familia y las reglas sociales. A medida que Matta-Clark deshacía las superficies cosméticas de las construcciones, se revelaba información: historias de la construcción, de la estratificación... En lugar de construir, restaurar o añadir elementos a una arquitectura existente, los cortes y aberturas sobre las construcciones quieren atacar el ciclo de producción y consumo que *"siempre opera a expensas de la historia recordada de la ciudad"* (Lleó, 2005 p.162). Según Blanca Lleó, Matta-Clark:

"En lugar de la contención y el cierre, habituales de la tarea del arquitecto, trabajaba con acciones directas que permitían la abertura y el despliegue. Imprimía significado a la ruina" (Lleó, 2005 p.155).

Por su parte, *Taller de Arquitectura*, en lugar de destruir, construye; no quiere imprimir significado a la ruina, quiere darle una nueva función, convirtiéndola en la envoltura del nuevo edificio y colocando al taller en el inicio del pensamiento artístico, filosófico y cultural de la siguiente década, bajo la influencia de figuras como Robert Venturi o Aldo Rossi.

Tras la fase escultórica previa empezó el proceso de limpieza de los silos, ya que, al tratarse de elementos para el almacenaje de cemento, era imposible entrar en los espacios, completamente saturados de polvo. Después el *Taller* empezó con

el ajardinamiento de algunas zonas, ya que según Bofill era necesario sentar los volúmenes sobre un zócalo verde.

La última fase, y quizás la más interesante, es a la que Bofill se refiere como la anulación del funcionalismo. En ella el *Taller* da a las estructuras de la fábrica usos totalmente distintos a los que realizaban en su periodo industrial. El *Taller* inventa un nuevo programa para la factoría, lejos del centro vecinal que al principio planteaban para la *Isla Walden*.

Para llevar a cabo la promoción de la *Isla Walden*, Bofill debe asociarse con el Banco Industrial de Cataluña (BIC). Cuando el BIC firma finalmente el acuerdo de promoción del proyecto con el *Taller*, el destino de los restos de la *Sansón* va a pasar a estar regido por cuestiones económicas. Desde este momento las ruinas de la cementera dejan de ser un espacio social para los vecinos, y es la voluntad de Ricardo Bofill de conservar los restos de la *Sansón* lo que hace que estos pasen a formar parte del pago de los honorarios del *Taller*²⁴, transformando la *Sansón* finalmente en la *Fábrica*, casa estudio del arquitecto.

En un plano fechado en 1974 en el que la vieja zona de producción de cemento se define como "*Futuras instalaciones de Taller de Arquitectura en Walden 7*". El cambio de programa, sin embargo, no hace más que afianzar esa idea de que la forma no tiene porque responder a la función. Esta idea de habitar una fábrica vuelve a relacionar el pensamiento de *Taller de Arquitectura* con el de la escena warholiana y a reafirmar su conducta contra la arquitectura moderna racionalista. Para Iñaki Ábalos:

"Al trasladar su residencia y su taller a edificios y áreas de ciudad abandonados por la dinámica especulativa, el artista, el homo ludens warholiano se apropia de la ciudad, de su centro histórico y reivindica todos los contravalores que la convención -la convención del positivismo- había rechazado, comenzando precisamente por esa instalación en la memoria urbana frente a la tabula rasa siempre propiciada por la modernidad ortodoxa" (Ábalos, 2019 p.129)

Habitar la *Fábrica* no solo suponía una declaración contra la arquitectura moder-



88. Ricardo Bofill dibujando en las ruinas de la fábrica

²⁴ "*Una parte de los honorarios profesionales del Taller se pagaron con trozos de la antigua fábrica, así el Taller de Arquitectura actual se empezó después del Walden*" Malagarriga en Solé i Ubeda, Amigó, 1998 p.40



89.



90. Fotografías de obra del proceso de transformación de la fábrica

na racionalista, también contra el valor proyectual positivista por excelencia, el metro cuadrado. La superficie se sustituye por el volumen y este "se establece como una demanda también contra la metodología del arquitecto ortodoxo de la modernidad y todo su aparato pseudocientífico funcionalista" (Ábalos, 2019 p.130). Según Iñaki Ábalos, en este tipo de espacio, la creatividad desplegada en el habitar es máxima, ya que todas las opciones se abren a la hora de apropiarse del volumen.

Los distintos espacios reflejaban características estéticas que permitieron al Taller delimitar y nombrar cada espacio: *la catedral, el jardín de las delicias, los silos del saber, las catacumbas...* Según Bofill :

"Más tarde, tuvimos que marcar las nuevas construcciones con un vocabulario específico, que integrara los "vocábulos" de la historia de la arquitectura, un vocabulario cultural opuesto al de la arquitectura vernacular" (D'Huart 1984 p.81).

Y así, después de la limpieza, Bofill se enfrenta a la transformación de los restos de la cementera en una nueva arquitectura, cuestión que abordará de diferente forma según la naturaleza de las ruinas. Los silos, que aparecen agrupados en conjuntos de 6, 4 y 2 elementos van a albergar distintas funciones, en función de su relación con el volumen de *La Catedral*. Los 6 silos se convertirán en el estudio de *Taller de Arquitectura, La Catedral* en la residencia de Bofill y los cuatro silos restantes en habitaciones para invitados.

De esta manera *Taller de Arquitectura* empieza a ocupar ese volumen, inspirándose en los espacios y en la luz, disociándose de la idea de forma y programa, rompiendo con la modernidad funcionalista. Para Ricardo Bofill este proceso demuestra que *"cualquier espacio bello y bien concebido puede prestarse a todo tipo de utilización si el arquitecto es hábil"* (Bofill en D'Huart, 1984 p.81), y reiterando la teoría de Bofill de que la realización de un proyecto no es el simple trazado de un punto, sino una reflexión del espacio (Bofill, 1989, p.119).

Pero para otorgar a estos espacios una función era necesario seguir llevando a cabo este proceso de "deconstrucción", demoler para construir. A la manera de Matta Clark, el taller produce cortes y aberturas en los silos para abrir ventanas. Pero mientras el artista americano con sus cortes buscaba crear ruinas que

hablaran de lo antropológico de las construcciones domésticas, el *Taller* busca poner en valor la ruina de esta instalación industrial. Más allá de los mecanismos, tanto desde el lado americano, como del español, parece proponer “atacar el ciclo producción-consumo que opera a expensas de la historia recordada de la ciudad” (Lleó, 2005, p.162). Frente a la destrucción llevada a cabo en las ciudades en los años setenta por la modernidad capitalista, el acto del *Taller*, concretamente de Ricardo Bofill, de mantener parte de la fábrica como un vínculo a la memoria popular de la ciudad los coloca en la misma línea de pensamiento de arquitectos como Manfredo Tafuri y Aldo Rossi, que también criticaron en su momento la destrucción de la ciudad como contexto. Al no destruir la fábrica “lo que se gana es volver a hacer accesible el pasado”²⁵.

Justo a estas acciones de cortar, una vez que la fábrica estaba limpia de los añadidos, *Taller de Arquitectura* comienza un proceso de *coller* arquitectónico que mucho tiene que ver con el trabajo gráfico que estaba desarrollando el equipo. Este proceso de cortar pegar se traslada a *La Fábrica* a partir de un proceso creativo de cortes y suturas:

“Imaginamos ventanas, puertas, escaleras, falsas perspectivas y las aplicamos a las fachadas exteriores y a algunos interiores. Lentamente, con la valiosa ayuda de los artesanos catalanes, la Fábrica se transformó, pero siempre será una obra inacabada” (Bofill en D’Huart, 1984 p.81).

De esta manera aparecen en los alzados de la gran nave que define tanto a la vivienda como a la catedral, una serie de arcos de medio punto que otorgan una nueva imagen al conjunto. La condición posmoderna y del simbolismo arquitectónico en los años setenta es un hecho, como lo es la incorporación irónica de los elementos de la arquitectura clásica que habían sido abandonados por la modernidad. Bofill toma este camino haciéndose eco del carácter surrealista que, según el, encuentra en la fábrica en su primera visita²⁶.

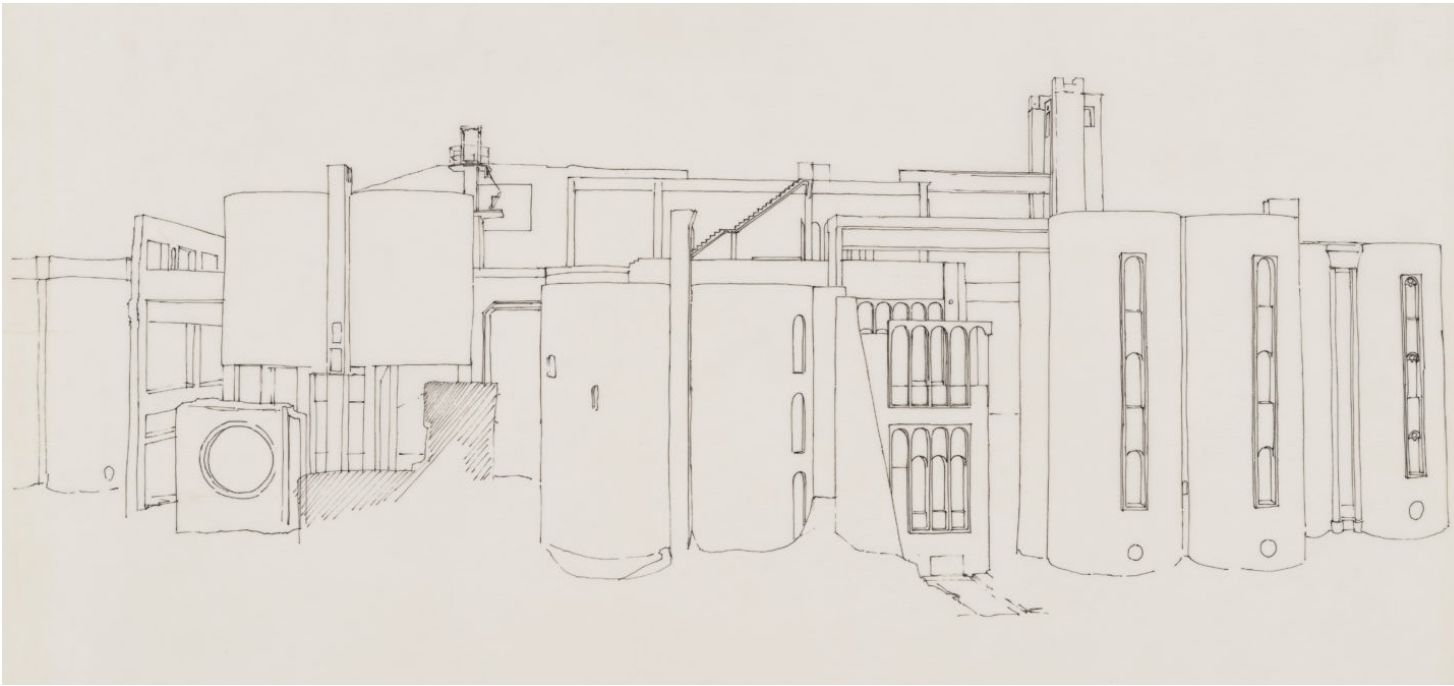
El hecho de que desde el *Taller* se defina un área de la *Fábrica*, que en sus ini-



91. Fotografía de La Fábrica en la actualidad desde los jardines

25 Comentario de Blanca Lleó sobre la obra de Matta Clark en Lleó, 2005 p.163

26 “SURREALISMO: Paradoja de las escaleras que no conducen a ninguna parte. Absurdidad de ciertos elementos colgados en el vacío, espacios potentes e inútiles a la vez, de extrañas proporciones que su tensión y desproporción convierten en mágicos” Bofill en D’Huart, 1984 p.81



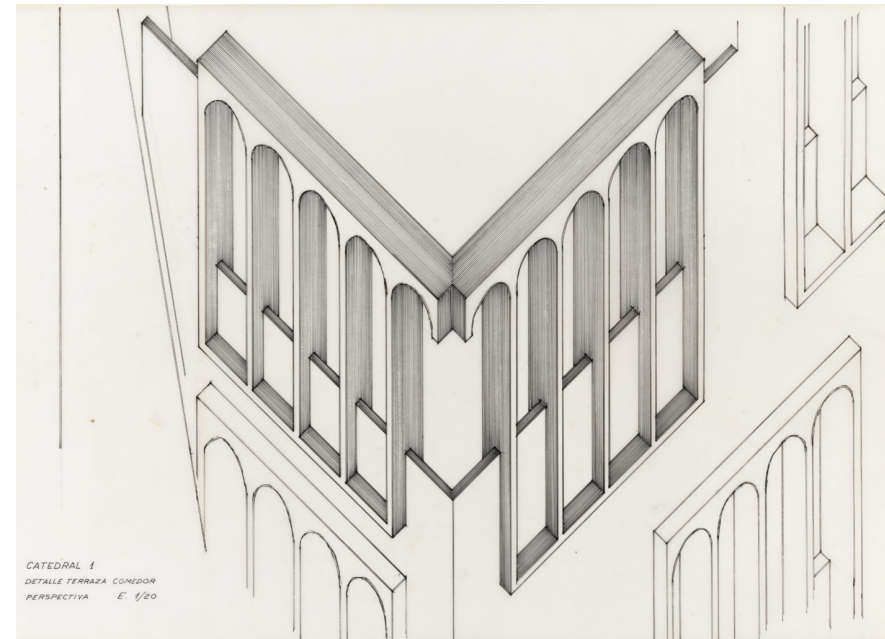
92. Boceto de la vista general de la fábrica



93. Boceto de uno de los silos



94. Uno de los alzados de La Fábrica donde se observan los arcos de medio punto



95. Detalle de las ventanas de medio punto del comedor

CATEDRAL 1
DETALLE TERRAZA COMEDOR
PERSPECTIVA E 1/20

cios se dedicaba a la producción de cemento como *Catedral*, demuestra cierta ironía respecto a la idea de la relación entre forma y función y una reflexión sobre la idea de espacio. La *Catedral* es un espacio con alturas de suelo a techo de unos 10 metros en la que se ha intervenido mínimamente y en la que aún se conservan las antiguas tolvas. Las ventanas con arcos de medio punto acercan la atmósfera de un espacio catedralicio a la antigua zona de producción. Actuando mínimamente en el espacio, este se transforma.

Los arcos continúan en la zona residencial. En el detalle de la esquina del comedor se ve como estos arcos se “encajan” en la pared, como si fuera un proceso de suturas controladas en el que el *Taller* pega un elemento a la estructura existente. En la zona del jardín superior, los arcos continúan y se intersectan con una escalera de hormigón que no lleva a ninguna parte.

Los arcos junto a los elementos industriales, las escaleras que no llevan a ninguna parte y la gran chimenea recuerdan a las figuras metafísicas de Giorgio de Chirico. La desproporción de los arcos que el *Taller* incorpora a las fachadas acerca más aún la imagen de *La Fábrica* a los cuadros de la época metafísica del artista italiano, en donde la arquitectura industrial, representada por las chimeneas en segundo plano, contrasta con fachadas de lo que podría ser una calle urbana en donde aparece una galería porticada de arcos clásicos. En la publicación de los trabajos de Ricardo Bofill y *Taller de Arquitectura* por la editorial Gestalten en 2019, Tom Morris encuentra también esta referencia en las escaleras de caracol que se albergan en algunos de los silos que forman el estudio²⁷. Esbeltos arcos acompañan la subida en espiral de las escaleras del estudio, recordándonos de nuevo los espacios oníricos de Chirico. Arcos, columnas y ventanas románicas²⁸ hacen que la intervención en las ruinas de la *Sansón* se convierta en un caldo de cultivo de las nuevas ideas y proyectos de Bofill.

27 “While there are various spaces held together by spiral staircases inside the turrets-which are pockmarked with Giorgio de Chirico-esque arched fenestration-the central workspace is one gargantuan room” / “Si bien hay varios espacios unidos por escaleras de caracol dentro de las torretas -que están marcadas con una fenestration arqueada al estilo de Giorgio de Chirico- el espacio de trabajo central es una habitación gigantesca” Traducción de la autora. Morris en VVAA, 2019 p.249

28 Los silos en los que se encuentra el estudio se adornan con ventanas propias del Barrio Gótico de Barcelona, en lo que parece un nuevo juego irónico de Bofill al incorporar elementos históricos a un espacio fabril.



96. “El enigma de un día” Giorgio de Chirico, 1914



97. Fotografía de uno de los silos

La idea de releer formas vinculadas a la historia de la arquitectura y recuperarlas libres de todo prejuicio pone en contacto a *Taller de Arquitectura* con las ideas de Louis Kahn, y sus teorías de monumentalidad de las instituciones para crear arquitecturas atemporales capaces de albergar las necesidades del hombre. Según Bofill, Kahn intuye que el Estudio Internacional “no puede trasladarse de Chicago a Barcelona, de Nueva York a Abidjan, y trata de recuperar una cierta idea del Arte en la Arquitectura: la luz, el espacio, la armonía, el clasicismo” (Bofill en James, 1988 p.12). *La Fábrica* se convierte por tanto en una carcasa en la que *Taller de Arquitectura* introduce referencias estéticas a arquitecturas pasadas, creando un *collage* a gran escala, del mismo modo que sus *collages* gráficos comunicaban sus ideas acerca de la ciudad en el espacio.

Otra de las referencias estéticas que Bofill encuentra en su primera incursión en la fábrica es el brutalismo. El carácter internacional del equipo de *Taller de Arquitectura* viene representado principalmente por la figura de Peter Hodgkinson, que es el vínculo evidente del taller con la arquitectura británica, con líneas tan dispares como *the new brutalism* o ARCHIGRAM. La conexión con ARCHIGRAM, como hemos hablado anteriormente, se ve representada principalmente por la producción gráfica del *Taller*, en *La Fábrica* el nuevo brutalismo parece ser otra de las influencias en el proceso de proyecto; es evidente que las ideas brutalistas están presentes desde la clave estética, pero también desde la ética.

Aunque Le Corbusier habla en *Vers une architecture* de los “materiales brutos”²⁹, el brutalismo se relacionó con la idea del tratamiento abrupto de la materia y su aspecto escultural. Años más tarde sería Reyner Banham el que definiría como *New Brutalism* a la nueva dirección de la arquitectura brutalista, cuyos máximos defensores en la Inglaterra de posguerra serían Alison y Peter Smithson. Cuando los Smithson hablan en *Architectural Design* en 1957 de este nuevo brutalismo dicen que:

“Todo el análisis acerca del brutalismo está errado si no toma en cuenta la tentativa brutalista de ser objetiva respecto de la realidad, de los fines culturales de la sociedad, de sus necesidades, sus técnicas, etc. El brutalismo trata de enfrentarse

29 “L’architecture, c’est avec des matières brutes, établir des rapports émouvants” / “La arquitectura es, con materiales brutos (materias primas) establecer relaciones conmovedoras” Traducción de la autora Le Corbusier 1925 p121

con una sociedad signada por la producción masiva y de extraer una áspera poesía de las fuerzas confusas y poderosas que la caracterizan”³⁰

Podríamos decir que este carácter, unido al concepto de *as found* que defiende el matrimonio inglés, y al tratamiento de la materia del primer brutalismo, está presente en el hacer del *Taller* en el conjunto de *La Fábrica*.

Por un lado, el hecho de trabajar con un conjunto que Bofill salva de la demolición completa, da constancia de esa idea de romper con la idea de la producción masiva y con la destrucción de la ciudad³¹. A partir de este momento, el *Taller* trabaja con aquello que se encuentra, y lo pone en valor, dando un paso más allá en ese concepto de “*lo encontrado*” en arquitectura que ya iniciaron Alison y Peter Smithson con el *Upper Lawn Pavilion*. La aproximación brutalista en *La Fábrica* se cierra con el tratamiento de la materia. Las estructuras, tolvas y silos se dejan limpios, sin tratar, mostrando el hormigón armado con el que se construyó. Las superficies de los restos de la cementera nos dejan apreciar como esta fue construida, mostrando las distintas tongadas de hormigón, como una roca sedimentaria cuya textura responde a los viejos encofrados de madera.

Esta idea de dejar las superficies sin maquillar se extiende a los elementos que el *Taller* construye en *La Fábrica*. Por ejemplo, la cara interior de los cerramientos presenta los ladrillos de los que están formados, sin cubrir, mostrando la forma en la que las esbeltas ventanas en forma de arco están realizadas, como si fuera un homenaje a Kahn cuando fantasea con preguntarle al ladrillo qué quiere ser³². Con este juego de acabados, parece que el *Taller* también quisiera

30 Alison y Peter Smithson en *Architectural Design*, Abril de 1957. Recogido en *El nuevo Brutalismo* de Cuadernos Summa Nueva Visión de 1969.

31 Aunque en este caso sea en el extrarradio de esta.

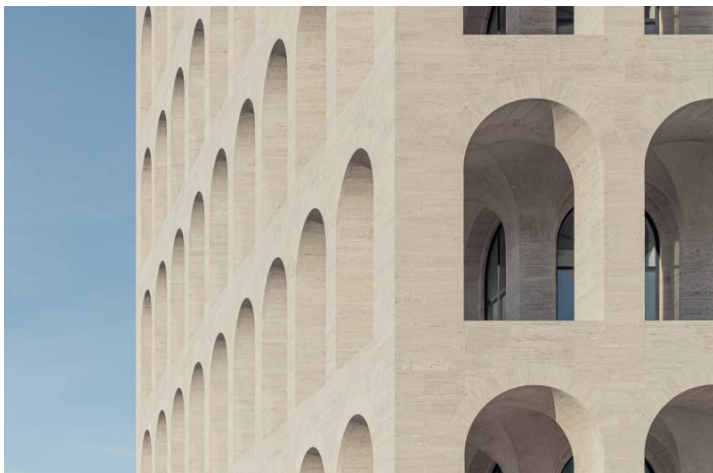
32 “El proyectar exige que se comprenda el orden. Cuando tenemos que vérnoslas con los ladrillos o proyectamos con ellos, debemos preguntar al ladrillo qué quiere y qué puede hacer. Y si preguntamos al ladrillo qué quiere, responderá: “Bueno, querría un arco”. Y entonces diremos: “Pero los arcos son difíciles de hacer. Son más costosos: Creo que el cemento iría igualmente bien por encima de tu apertura. Pero el ladrillo replica: “Ya sé, ya sé que tienes razón, pero si me preguntas qué prefiero, yo prefiero un arco”. Y uno dice: “Pero bueno, ¿por qué eres tan terco?”. Y el arco dice: “¿Puedo hacer una pequeña observación? ¿No os dais cuenta de que estáis hablando de un ser, y que un ser de ladrillo es un arco?”



98. Detalle de los cerramientos y arcos de ladrillo



99. Fotografía de los baños de la escuela de Norwich de los Smithson



100. Palazzo della Civiltà Italiana de Francesco Russo



101. Asamblea Nacional de Bangladesh de Kahn



102. Alzado de la Iglesia Unitaria de Kahn

contarnos, no solo la historia de la construcción de *La Fábrica*, sino también su transformación, sólo posible gracias a la obra de los artesanos catalanes³³.

Esa sinceridad constructiva, que ya los Smithson apelaban en su proyecto de la *Hunston School* en la localidad de Norwich, se ve reflejada también en el tratamiento de las instalaciones. Al igual que en el nuevo brutalismo, las instalaciones se dejan vistas, apelando a la sinceridad constructiva clásica; tuberías de bajantes e instalaciones eléctricas recorren los espacios tanto de la *catedral* como de la zona residencial, al igual que los Smithson habían hecho entre 1949 y 1954 en su proyecto para la escuela de Norwich.

Este proyecto, el de *La Fábrica*, supone un antes y un después para el *Taller*. Previo a la intervención, *Taller de Arquitectura* había centrado su trabajo en las agregaciones modulares y en la idea de construir la *Ciudad en el Espacio*. Pero es con este proyecto con el que el equipo se introduce en un debate que se estaba realizando en la arquitectura internacional y que muestra con claridad la obra de Robert Venturi "*Complejidad y contradicción en la arquitectura*", vanguardista y revolucionaria en la época y que se introduce en el ideario de los arquitectos del *Taller*, iniciándoles en el posmodernismo.

La combinación entre el realismo brutal de la ruina y el surrealismo posmoderno y formalista, en donde se busca el valor expresivo y simbólico de los distintos elementos arquitectónicos, encuentran en *La Fábrica* el lugar donde materializar una nueva forma de entender la arquitectura. La austera racionalidad funcionalista del Movimiento Moderno, con sus premisas de forma y función, se ve superada por una arquitectura que construye una nueva domesticidad en objetos descontextualizados (Ábalos, 2019, p.138) y que retoma con ironía los modelos históricos.

Podríamos decir que el conjunto de *La Fábrica* niega la modernidad. El proceso de encuentro, ocupación y puesta en valor de la ruina de la *Sansón* rompía con el mortífero avance de la ciudad funcionalista. Además, el tratamiento de las fachadas, como las del espacio de la *Catedral*, con sus tres niveles de arcos abarcantes de inspiración gótica, presenta un repertorio de soluciones figurativas y

³³ "Lentamente con la valiosa ayuda de los artesanos catalanes, *La Fábrica* se transformó, pero siempre será una obra inacabada" Bofill en D'Huart 1984 p.81

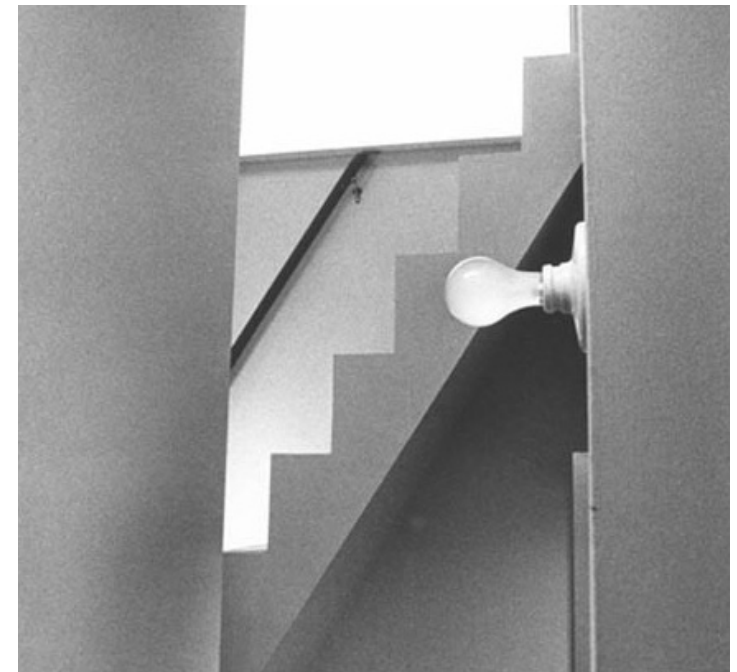
constructivas que nos traen referencias que van desde el racionalismo historicista italiano del *Pallazo della Civiltà Italiana* en Roma a los proyectos de Kahn, sobre quien Bofill ha expresado su admiración en múltiples ocasiones.

Por un lado, las fotografías del proceso de transformación de los silos, con sus cortes, recuerdan a los volúmenes perforados del proyecto de Kahn para la asamblea nacional de Bangladesh, mientras que las fachadas, terminadas con sus arcos, presentan los mismos juegos de desplazamientos en profundidad que la fachada de ladrillo de la Iglesia unitaria de Kahn.

Con este proyecto, el *Taller* se posicionaba en paralelo con una línea de pensamiento que se había iniciado en 1966, cuando, con la aparición de *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, Venturi "lanzara a los cuatro vientos su manifiesto en favor de una nueva riqueza de contenidos en las formas arquitectónicas" (Sainz, 1988,p.5), apoyándose en el uso de lo figurativo como una forma de dar nuevo contenido a los edificios.

El paralelismo es tal que las escaleras que no llevaban a ninguna parte y que produjeron tanta fascinación a Bofill que no pudo más que conservarlas intactas en *La Fábrica*, ya aparecían en la casa de Vanna Venturi, donde el arquitecto americano planteaba una escalera que tampoco lleva a ninguna parte. La escalera de la casa Venturi se estrecha detrás de la chimenea y parece conducir a un espacio superior que no existe, jugando con la contradicción y con una cierta ironía, donde la escalera, por un lado caprichosa e innecesaria, es indispensable para limpiar la ventana alta o cambiar una bombilla. Las escaleras de la fábrica no llevan a ninguna parte, ni siquiera su trazado permite una ascensión cómoda, pero, la igual que las de Venturi, permiten limpiar las altas ventanas de la zona residencial que se encuentran sobre el espacio de *la Catedral*.

Para Bofill, *La Fábrica* representa el fin de las vanguardias y el principio del historicismo (Bofill en James, 1988, p.13), pero podríamos decir que, sin lugar a duda, abre la puerta del *Taller* al simbolismo posmoderno y su contradicción. Contradicción que se ve reflejada en posturas antagónicas, por un lado, la visión de una arquitectura sociológica apoyada en los textos de los arquitectos de pos-



103. Escalera en la casa Vanna Venturi



104. Fotografía de la escalera en la cubierta jardín de *La Fábrica*



105. Fotografía de las tolvas de cemento que se conservan en el espacio de *La Catedral*

guerra que les habían influido y, por otro, las ideas más recientes que vienen de la mano tanto de Venturi, como hemos dicho, como del italiano Aldo Rossi.

El proyecto de *La Fábrica* incrementa la sensación de que tanto la figura de Bofill como la del *Taller* son difíciles de clasificar. Como dice William Curtis³⁴, abandonaron por aburrimiento lo que mejor sabían hacer, refiriéndose supuestamente a los años dedicados a la construcción de sus ciudades en el espacio, para sumergirse después en una deriva que parece que no saben controlar y cuyo final está por determinar. El proyecto de *La Fábrica* se sitúa en un momento anterior a esos proyectos desmesurados. Se trata de un proyecto reflexivo, más cercano a la sinceridad constructiva que al *kitsch* posmoderno fruto del uso indiscriminado y frívolo de la historia.

Los recursos proyectuales que se describen en este capítulo intentan, por un lado, situar a *La Fábrica* en un momento decisivo en la historia del *Taller* en la que posiblemente las tensiones generadas por las distintas formas de pensar de sus miembros pudieron haber sido uno de los motivos del comienzo de la disolución de los miembros originales del grupo. Y, por otro, poner en valor un proyecto en el que la intervención sobre un edificio industrial preexistente y en ruina se anticipó incluso a la idea de conservación del patrimonio industrial.

El proyecto, lejos de cualquier idea relacionada con la conservación del patrimonio, juega con una serie de elementos preexistentes y busca una asociación equilibrada entre lo previo, lo nuevo y lo ampliado, como respondiendo a las palabras de los Smithson cuando, al referirse al Brutalismo, dicen que:

“Trata de afrontar los problemas de una sociedad que se caracteriza por la producción masiva y de construir una ruda poesía sufrida de las fuerzas confusas y poderosas que están en juego” (Smithson, 1957, p.9).

La actitud del *Taller* ante la fábrica y las distintas actuaciones, sitúan al proyecto en un discurso contemporáneo cuyo hilo conductor es el uso de estructuras existentes sin un valor aparentemente especial y que, haciendo de la necesidad

³⁴ “Bofill, como Johnson, es mucho menos clasicista de lo que le gustaría ser (...) el arquitecto se ha perdido entre el lenguaje que controlaba bien, pero que no le gustaba, y un lenguaje que tal vez admira pero que no puede controlar” (Curtis, 1988 p.12)

una virtud, recuperan los espacios destinados a desaparecer, dándoles una nueva oportunidad, entendiéndolos como posible soporte de una función alejada de su original carácter industrial, que pudo ser centro vecinal y terminó siendo un espacio cultural, productivo y doméstico.

1.2.2 EL CAMINO HASTA EL WALDEN

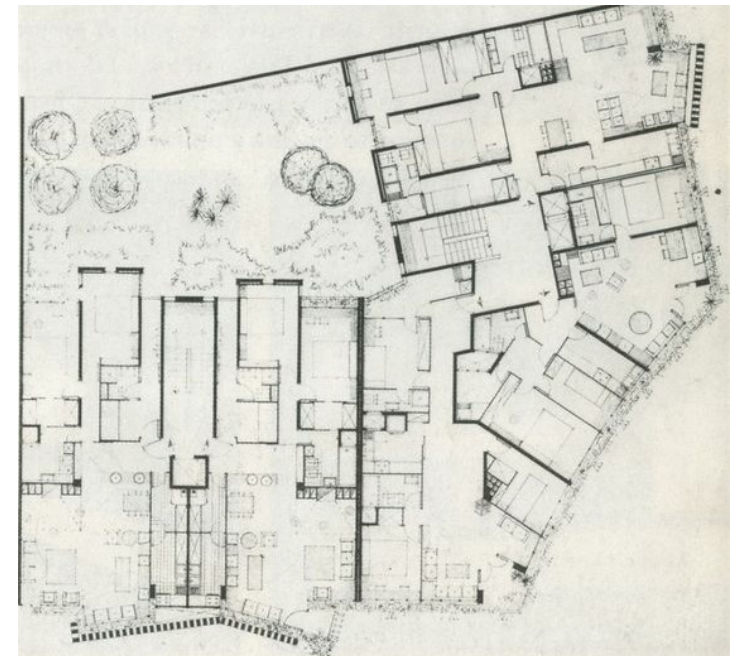
1960-1964: LOS PRIMEROS PROYECTOS

Si hacemos un recorrido por los proyectos realizados por *Taller de Arquitectura* en la década de los sesenta, podríamos entender el proyecto de *Walden 7* como el final de una línea de investigación que comienza con los primeros trabajos del Taller.

Los primeros proyectos que realiza Ricardo Bofill junto a Xavier Bagué son pequeños encargos que llegan de parte de su padre, Emilio Bofill. Más allá de una pequeña vivienda unifamiliar en Ibiza para la tía de Bofill, la mayoría de los encargos del *Taller* consisten en edificios colectivos de viviendas.

Los primeros proyectos fueron tres edificios de vivienda colectiva en Barcelona, encargados por la propia familia Bofill y construidos por la constructora de Emilio Bofill. Los tres edificios se encuentran en la misma zona de la ciudad de Barcelona: en la calle Compositor Bach, 28, en la plaza Sant Gregori Tramaturgo (en la misma calle Compositor Bach, en el número 4) y en la calle Nicaragua, 99, este último premiado con un FAD de arquitectura. Los tres edificios presentan similitudes en su composición, tanto en la formalización como en lo material.

La primera de las características comunes de estos tres proyectos es el rechazo al uso de patios interiores para iluminar las estancias, permitiendo que todas las habitaciones se iluminen de forma natural. Las plantas de los tres edificios recuerdan a las plantas de edificios del organicismo nórdico, con una disposición en abanico. Este tipo de disposición podemos observarlo también en las propuestas de Coderch para sus edificios de vivienda colectiva.



107. Apartamentos en la Calle Bach 4 de Taller de Arquitectura



106. Planta de las viviendas en la Calle Bach 28, de Taller de Arquitectura



108. Apartamentos en la Calle Bach 4



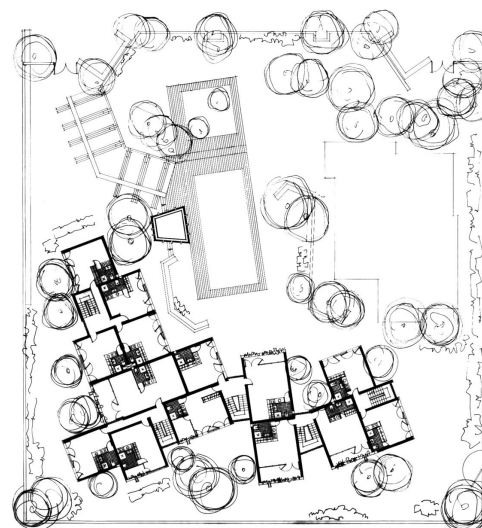
109. Apartamentos en la calle Bach 28



110. Vista del conjunto en la calle Nicaragua



111. Fotografía de los apartamentos *Plexus* en Calpe



APARTAMENTOS EN CASTELDEFELS
 CIUDAD JARDIN (PROVINCIA DE BARCELONA)
 BOPILL ARQUITECTO
 TALLER DE ARQUITECTURA
 Y CONSTRUCCION
 IMPRESO JUNIO DE 1982
 REVISADO JUNIO DE 1982
 PLANTA PRIMERA
 14 APARTAMENTOS, 16 USES SOCIALES
 1000 M² CON TERRAZAS Y 2000 M² TERRAZAS
 Y ESCALERAS, 2 PASADIZOS Y 1 PL.
 BESTE HORNOS

112. Plantas de los apartamentos *El Sargazo* en Castelfelers

En el caso de las viviendas de la calle Compositor Bach, 28, la fachada principal se alinea con la manzana, respondiendo a los planes urbanísticos de la ciudad condal, pero en su fachada interior las habitaciones se giran buscando la mejor orientación y ventilación de las estancias. En el edificio de viviendas de la misma calle a la altura del número 4, ese giro no es posible debido a la morfología de la parcela, pero la disposición de las viviendas hace que todas las estancias tengan ventilación natural y que la mayoría de las viviendas se abran tanto al exterior como al patio interior de la parcela.

Otra de las similitudes en los tres edificios es la presencia de materiales tradicionales, principalmente la cerámica, que se ponen en valor a partir de detalles constructivos que sólo son posibles al trabajar de forma artesanal. El equipo parece querer expresar así su admiración hacia una artesanía en vías de extinción, frente a la industrialización que promovía el estilo internacional. Los detalles de las tres fachadas, especialmente las celosías de las viviendas en el número cuatro de la Calle Bach, muestran un esfuerzo constructivo que *requirió de una mano de obra muy especializada y con una experiencia práctica artesanal de alto nivel*. (García Hernández, 2013 p. 76).

Durante el desarrollo de estos proyectos el *Taller* se componía del propio Ricardo Bofill, Xavier Bagué y un recién llegado Manolo Núñez. El *Taller* en esta época tenía el estudio dentro de la oficina de Emilio Bofill en la plaza Cataluña, y dado que Ricardo terminó sus estudios fuera del país, estos proyectos se pueden encontrar en el archivo del COAC bajo la rúbrica de Emilio Bofill.

Tras estos tres proyectos trabajando entre medianeras Ricardo Bofill busca una oportunidad en la que trabajar en un edificio de viviendas sin condicionantes vecinales. La búsqueda trae dos proyectos: el edificio *Plexus* en el conjunto de la *Manzanera* en Calpe y los apartamentos *El Sargazo* en la localidad de Castelldefels, en el entorno urbano de Barcelona.

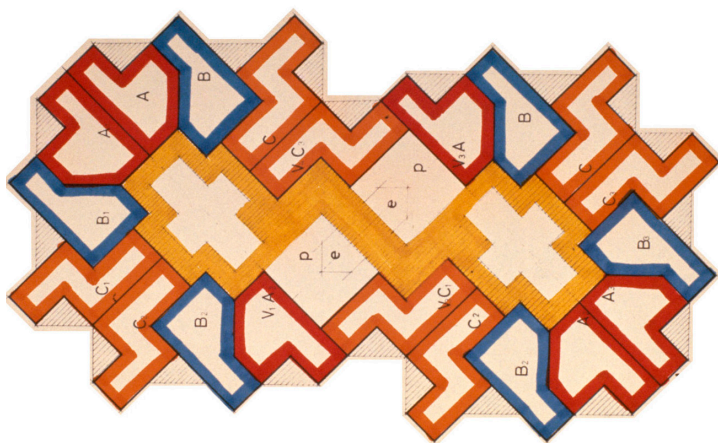
El conjunto *Plexus* es el primero de los proyectos que realiza el *Taller* en el conjunto de la *Manzanera*. Se trata de una serie de viviendas adosadas en las que destaca, al igual que en las viviendas de Barcelona, el uso de los materiales tradicionales. El uso de terrazas de piedra, como en los terrenos agrícolas de la zona,



113. Detalle de las celosías de los apartamentos *El Sargazo*



114. Foto de la maqueta del conjunto del *Barrio Gaudí*



115. Detalle de la distribución de los distintos tipos de vivienda en la planta del *Barrio Gaudí*

y de las celosías de las ventanas enfatiza el lenguaje de “regionalismo crítico” que el *Taller* había emprendido en sus proyectos anteriores.

Por otro lado, en los apartamentos *El Sargazo* (1964) se empieza a apreciar cierta idea de agregación en las viviendas, pero no existe un sistema claro. En el conjunto existen dos tipos de apartamentos, de 25 y de 35 metros cuadrados, y en la planta del conjunto se puede ver como existe una voluntad de que ningún apartamento tenga vistas sobre otro. A pesar de la cierta rigidez de la planta, los pequeños giros de los bloques buscan romper con la tradición racionalista de una composición cartesiana.

Es a partir de 1964, con la llegada del proyecto del *Barrio Gaudí* en Reus, cuando se empieza a trabajar en proyectos donde se empieza a apreciar una modulación de la vivienda y un sistema de agregación.

1964-1968: MODULAR Y SISTEMATIZAR VIVIENDAS

La llegada del encargo del proyecto del *Barrio Gaudí* en Reus, de la mano de Goytisolo, desencadena la formación del *Taller* tal y como lo conocemos hoy. Durante el desarrollo de este proyecto Manuel Núñez abandona temporalmente el estudio para hacer el servicio militar, por lo que no está involucrado en el desarrollo del conjunto de Reus, pero durante su ausencia se une al taller Ramón Collado.

El *Barrio Gaudí* fue una promoción de 500 viviendas destinadas a paliar el déficit de hogares que existía en Reus, provocado por el éxodo rural que estaba sufriendo España en los años sesenta en toda la península. Se trataba de un encargo de viviendas protegidas en el que el *Taller* quería huir de la tipología de bloque que estaba proliferando en las periferias de las ciudades españolas.

El proyecto se definía a una escala urbana donde el *Taller* busca incorporar el mayor número de servicios dentro del barrio (comercios, bares, equipamientos de ocio...), intentando crear una ciudad dentro de otra ciudad. La intención del *Taller* era evitar que los vecinos se tuvieran que desplazar fuera del barrio.

Para ello, el *Taller* hace uso de una serie de células de vivienda, con distintas formas y tipos, que se ensamblan generando un entramado que coloniza el territorio. El conjunto está formado por ocho torres de viviendas conectadas por terrazas peatonales. A su vez, las torres se disponen en torno a un conjunto de patios que crean grandes vestíbulos al aire libre donde se colocan las comunicaciones verticales.

La construcción de las viviendas debía ser económica, por lo que se realizan a partir de muros de hormigón con revestimiento de ladrillo. Además cada uno de los patios se pinta de un color distinto, generando distinciones entre las torres, rompiendo con la uniformidad que suele caracterizar a los grandes planes de vivienda. Pero el uso de módulos de vivienda tan dispares no se vuelve a repetir en los proyectos del *Taller*. Esta situación se debe a la visita de Ricardo Bofill y Xavier Bagué al estudio de Rafael Leoz durante la construcción del *Barrio Gaudí*.

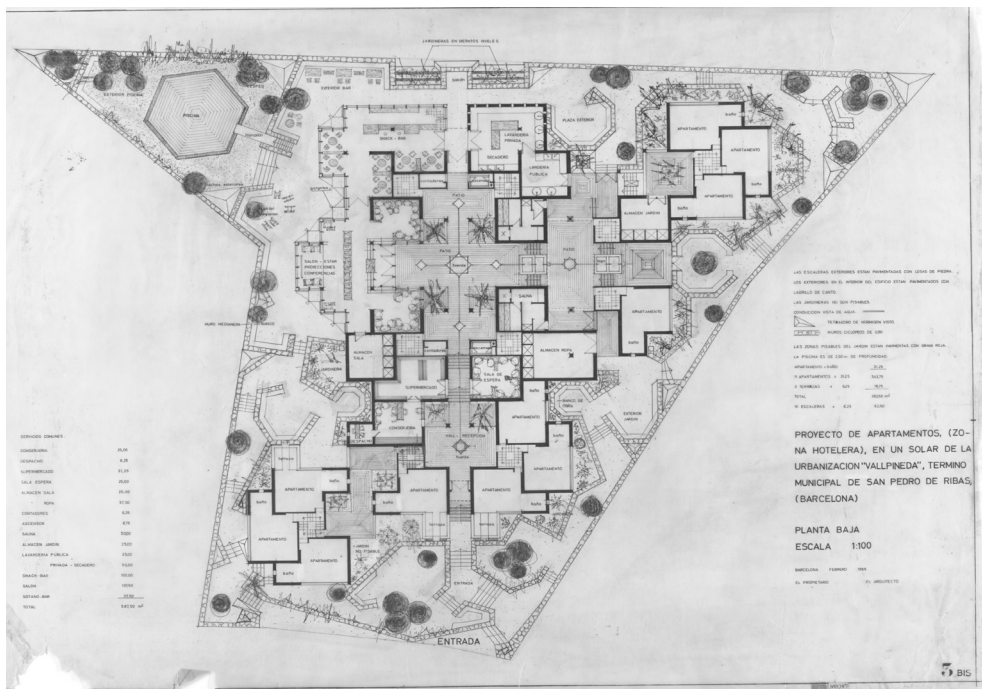
En su visita al estudio, el arquitecto madrileño les enseñó sus trabajos teóricos en los que buscaba desde el campo de la geometría la base para generar un sistema agregativo (García Hernández, 2013 p.84). Esto hizo que desde *Taller de Arquitectura* se abandonara la variedad de módulos o tipos de vivienda por la búsqueda de un orden que permitiera generar sistemas de vivienda que fueran capaces de crecer en el espacio.

Tras el *Barrio Gaudí*, en 1966, llega el encargo del proyecto de los apartamentos *Tres Coronas* en Sitges, pero que el *Taller* rebautiza con el nombre de *Castell Kafka*. El proyecto para estos apartamentos vacacionales viene de la mano de un promotor de origen sueco que tenía en propiedad la parcela en la que se construye el conjunto. La intención del promotor era construir doce viviendas pareadas, pero Ricardo Bofill le convence para hacer el proyecto que le proponía el *Taller*, un conjunto de 90 apartamentos vacacionales que se generan de forma modular en torno a los núcleos verticales de comunicación.

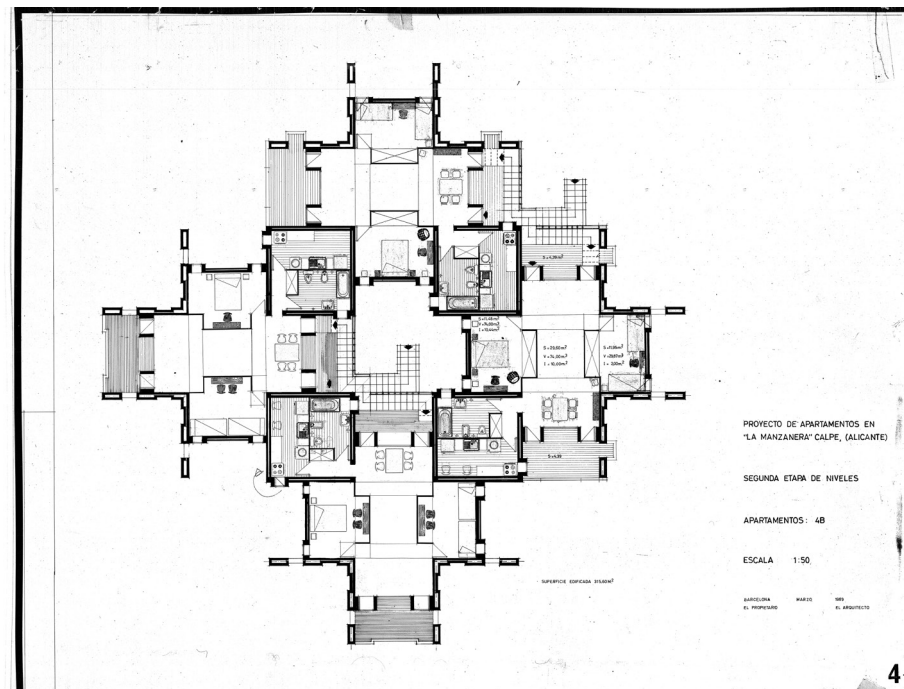
A la vez que se empieza el proyecto del *Castell* el equipo comienza a trabajar en el edificio de apartamentos vacacionales de la *Muralla Roja*. El proyecto formaba parte, al igual que el proyecto *Plexus*, de la urbanización de la *Manzanera*



116. Fotografía de Ricardo Bofill y Serena Vergano "jugando" en el *Barrio Gaudí* en Reus



117. Planta baja del conjunto *Castell Kafka*, del archivo de Ricardo Bofill



119. Planta de detalle de una de las fases del proyecto de la *Muralla Roja*



118. Fotografía de época de *Castell Kafka*, de Carbonell



120. Detalle de uno de los patios de la *Muralla Roja*



121. Fotografía de parte del conjunto de la *Manzanera* en Calpe donde se aprecia el edificio de la *Muralla Roja* y el edificio *Xanadú*

en Calpe. En este caso el conjunto contiene 50 apartamentos de 60, 80 y 120 metros cuadrados.

Después de realizar la *Muralla Roja*, llega el edificio *Xanadú* en 1968, también situado en la urbanización de la Manzanera. Estos tres proyectos (los de la Manzanera y el Castell) dejan de lado la idea de un módulo para cada tipo de apartamento para pasar a producir las distintas tipologías de vivienda a partir de una célula base. Tanto las células base como las formas de agregación varían en cada proyecto, pero existe una reflexión en las tres propuestas que busca refinar el sistema generatriz del edificio.

Estos tres proyectos sobre vivienda vacacional parecen sentar las bases para la investigación sobre la formalización de la *ciudad en el espacio* y las experiencias que la continuarán.

1968-1970: LAS CIUDADES EN EL ESPACIO

En 1968 el *Taller*, en este caso representado por Ricardo Bófill, Xavier Bagué, Carlos Núñez y Peter Hodkingon, publica el libro "*Hacia una formalización de la ciudad en el espacio*" que sentará las bases de sus siguientes propuestas: la *ciudad en el espacio* de Moratalaz, *Walden 7* y el concurso de viviendas de la *Petite Cathedral* para París.

Después de estas tres experiencias el *Taller* empieza a trabajar en proyectos en Francia. En algunos de los proyectos, como el proyecto de la *Maison de'Abraças*, sigue apareciendo cierta modulación en la vivienda, pero no podemos decir que sigan la línea de investigación que se presenta en la *ciudad en el espacio* de Moratalaz, el *Walden* o ya en la última experiencia, la *Petite Cathedral*.

Si tenemos que establecer una fecha, es a partir de 1973 cuando el *Taller* abandona esta línea proyectual: con el proyecto de la *Citadelle* empiezan a aparecer elementos decorativos clásicos, hasta alcanzar un tamaño gigantesco en el caso



122. Fotografía de la publicación "*Hacia una formalización de la ciudad en el espacio*" de 1968



123. Fotografía de una de las plazas del proyecto Los Espacios de Abraxas, posterior a los trabajos sobre la ciudad en el espacio

de las grandes columnas dóricas en el proyecto de *L'espaces de Abraxas* en Marne-la-vallée, cuyo fuste esta hecho a base de los miradores de las viviendas.

Según Chritian Norberg-Schulz, esto se debe a una influencia del lugar, en este caso a la tradición barroca francesa y a la intención del *Taller* de humanizar los espacios a partir de utilizar un lenguaje común para el hombre, siendo este el lenguaje clásico (Norberg-Schulz, 1985 p.13).

Sin embargo, lo más probable es que el fin de la línea de investigación que se inicio con la publicación de *"Hacia una formalización de la ciudad en el espacio"* se deba al abandono, poco a poco, de los miembros del *Taller* que trabajaron en el proyecto del *Walden 7*.

Tras la finalización del edificio de Sant Just Desvern, Goytisolo, Anna Bofill y, quizás la persona más relevante en el proceso de creación del edificio, Manuel Núñez Yanowsky, dejan a *Taller de Arquitectura* y a Ricardo Bofill solos en la nueva etapa del estudio.

1.2.3 VOLUNTAD POR CONSTRUIR

LA PARADOJA DEL LUGAR

El municipio de Sant Just Desvern, la población donde el *Taller* finalmente va a conseguir poner en práctica sus ideas sobre la ciudad en el espacio, es un municipio que forma parte del área metropolitana de Barcelona y que se encuentra en la comarca del Baix Llobregat. La tipología arquitectónica residencial que estaba presente en esta localidad cuando se empieza a poner en marcha el proyecto del *Walden* era del tipo ciudad residencial, con casas unifamiliares aisladas o plurifamiliares, de baja densidad. Bofill llega a calificar la zona como *"una zona horrenda"* (Bofill en *¿Te acuerdas?: Torres Blancas y Walden 7*; 28 de Febrero de 2010, min. 1:05) por lo que la elección del municipio no parece tener nada que ver con la naturaleza del emplazamiento.

Plantea cierta curiosidad por qué un conjunto tan innovado como el *Walden 7* aparece en una ciudad dormitorio de las afueras de Barcelona, sobre todo siendo una zona de marcado carácter obrero en donde se pretendía construir *viviendas para jóvenes provenientes de la burguesía o clase media alta* (Solé i Ubeda, 1998 p.57). Según Josep Lluís Solé, el propio Bofill admite que:

“El ubicar ahí el Walden va a ser fruto puramente de la casualidad; no respondía ni a una teoría determinada sobre la concepción de las periferias urbanas, ni a una reflexión racional de la concepción urbanística de los barrios suburbanos”³⁵ (Ibid p.78);

Solé afirma incluso que, de haber sido así, el *Walden* no se habría construido jamás en Sant Just. Podemos afirmar que la ubicación del edificio en esta población del Baix Llobregat se debe al capricho estético de Ricardo Bofill (Solé i Ubeda, 1998 p.78), un capricho estético más relacionado con la propia parcela en la que se va a construir el *Walden* que con el lugar.

En una entrevista al arquitecto catalán, Bofill describe que, tras la experiencia frustrada en Moratalaz (Madrid), buscaban un lugar en Barcelona en donde llevar a cabo las ideas de la Ciudad en el Espacio:

“En lugar de ser Madrid era Barcelona, lo hicimos ponderar, y en vez de ser tan locos dijimos, definiremos el proyecto, lo definiremos nosotros y lo haremos. Fui a buscar un terreno: yo vivía en Barcelona, cojo el coche y digo bien, buscaré en el campo porque Barcelona es un lugar cerrado y no se puede hacer ninguna experiencia. Llego aquí y entonces estaban destruyendo esta fábrica. Voy a hablar con el portero, lo recuerdo muy bien, y le digo “¿Me deja usted entrar?” y me dice “¡NO!”. “Collons, venga déjeme entrar ¿Qué tal una propina?”.

El universo era fantástico, recordaba las cosas más infantiles, las fábricas, las grutas, los túneles, todo esto. Y a la tarde, voy a firmar con la SANSÓN, por 108 millones de pelus, y no tenía un duro; además me acababan de pegar un pleito, pagué



124. Fotografía de Sant Just Desvern en 1960

³⁵ *“per ubicar hi el Walden va a ser fruit purament de la casualitat; no responia ni a una teoria determinada sobre la concepció de les perifèries urbanes, ni a una reflexió racional de la conoecció urbanística del barri suburbanals”* Traducción de la autora



125. Fotografía de la instalación para la promoción de las viviendas en Moratalaz

*un millón de pelass, y 107 en letras*³⁶ (Ricardo Bofill en Solé i Ubeda, 1998 p.17)

La búsqueda de un lugar donde construir la *ciudad en el espacio* en Barcelona se debe a que la experiencia que se iba a construir en el municipio de Moratalaz, en Madrid, se paraliza antes de iniciar las obras. La razón por la que el proyecto de Moratalaz no se realiza tiene que ver con cómo se gestionó la promoción del proyecto.

A la hora de llevar a cabo el conjunto, *Taller de Arquitectura* quiso crear una sociedad promotora de cooperativistas, autogestionada, y para llevarla a cabo quiere dar a conocer el proyecto mediante un "happening". En el terreno en el que se iba a construir el proyecto se organizó un evento, una gran fiesta, para publicitar de forma espectacular la promoción de las viviendas. Según recuerda Ricardo Bofill, se construyó un escenario construido con andamios que simulaba un edificio ocupado por parejas, tríos, y parejas homosexuales con los que *Taller de Arquitectura* quería anunciar el final de la familia tradicional. Este tipo de declaración en la España franquista no pasó desapercibida, por lo que al día siguiente, el alcalde de Madrid, Arias Navarro ordenó la detención de Ricardo Bofill y paralizó el proyecto (García Hernandez, 2013 p.98).

Tras el evento, el proceso de promoción del conjunto de Moratalaz fue considerado improcedente por las autoridades franquistas madrileñas y se *prohibió de hecho, aunque no de derecho, la continuación y materialización de la idea* (Cruells, 1992 p.17).

Por tanto, la aparición del *Walden* en Sant Just Desvern no se debe a una revisión de la vivienda colectiva, ni una crítica a las promociones de vivienda que se estaban realizando en ese momento en Barcelona concretamente. Tampoco se trataba de una declaración de cómo se debían construir las barriadas obreras

³⁶ "En lloc de ser Madrid era Barcelona, ho vàrem ponderar més, i en comptes de ser tan bojos vam dir, definirem el projecte, el definirem nosaltres, i el farem. Vaig anar a buscar un terreny: jo vivia a Barcelona, agafo el cotxe, i dic bé, fotaré el camp perquè Barcelona és un lloc tancat i no es pot fer cap experiència. Arribo aquí i llavors estaven destruint aquesta fàbrica. Vaig parlar amb el porter, me'n recordo molt bé, li vaig dir, "¿me deixa Vd. entrar?" Em va dir: "No!" "Collons, venga, déjeme entrar, ¿qué tal una propina?" L'univers era fantàstic, recordava les coses més infantils, les fàbriques, les grutes, els túnels, tot això, i a la tarda, vaig firmar amb la SANSON, per 108 milions de peles, i no tenia un duro; a més a més, m'acabaven de fotre un plet, vaig pagar un milió de peles, u 107 en lletres" Traducció de la autora

que estaban ocupando las periferias de las ciudades industriales españolas. La realidad es que *Walden 7* surge en Sant Just Desvern por la voluntad de Ricardo Bofill de construir lo que se empezó a plantear con la publicación de "*Hacia una formalización de la ciudad en el espacio*".

DE LA CEMENTERA AL BOSQUE

Los terrenos en los que se va a instalar la futura "*Isla Walden*" eran propiedad de la compañía *La auxiliar de la Construcción, S.A. (LACSA)*, una empresa fundada el 15 de enero de 1917 y que fabricaba cemento portland artificial. La empresa, que ya tenía otras instalaciones, se instala en Sant Just Desvern por su cercanía a Barcelona, al puerto y a las reservas de cal de Sanda Creu d'Olorda.

La fábrica de Sant Just entra en funcionamiento el 12 de junio de 1920 y, si bien esta se entendía como una factoría de apoyo para las otras fábricas de la empresa, *La Auxiliar* decide ampliar la producción (suponemos por su localización favorable para la exportación) y para ello compra los terrenos aledaños, propiedad del señor Marquets, a menos de 5000 pesetas la mujada³⁷.

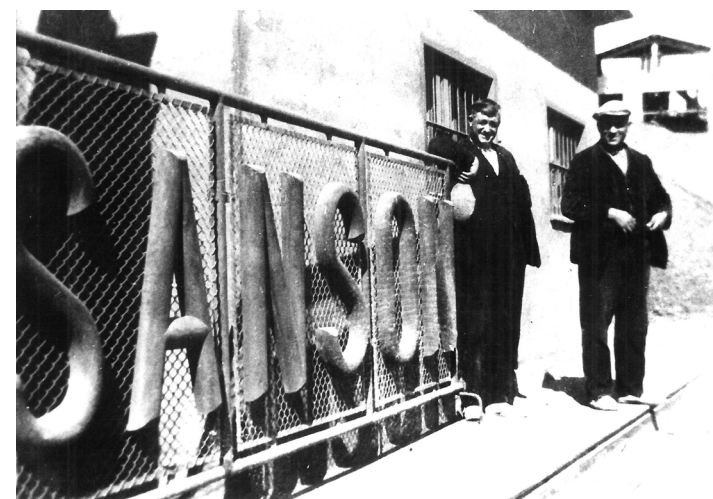
Con la nueva superficie, la compañía transforma la fábrica y la convierte en un centro de producción de cementos portland artificial. La nueva factoría se va a registrar bajo el nombre de "*Sansón*", y su distribución de la producción fue ideada por su director Joaquim Molins, después de viajar por Europa y los Estados Unidos. La fábrica destacó por su automatización, comparada con los procesos artesanales de la época en España.

En el año 1924 se lleva a cabo una obra de gran calado y que modificaría el perfil de la población para siempre. La obra consistió en la construcción de una chimenea de 102 metros de altura que aún se conserva en el lugar. La construcción de esta se terminó en diciembre del mismo año. En mayo de 1925, con motivo del *Salón del Automóvil* de Barcelona, el rey Alfonso XIII, en compañía del ge-

³⁷ La mujada era una medida agaraia usada por los payeses en Cataluña, de origen romano, que equivale a 4.896,50 metros cuadrados. Este tipo de medida era usada en la zona de Barcelona, el Vallés, el Maresme y el Baix Llobregat.



126. Fotografía de los años 20 de la cementera La Sansón en la que ya se aprecia la escala de la chimenea frente al resto de la fábrica



127. Fotografía de la entrada principal de la Sansón



128. La factoría La Sansón de LACSA en Sant Just Desvern en 1935

neral Primo de Rivera, realiza una visita a la fábrica, lo que nos da una idea de la importancia que tenía la factoría en aquel momento.

A partir de 1923 la fábrica producía tanto cemento portland como pucelánico, y gracias a la chimenea generaba unas 110.000 toneladas anuales de cemento. Para dar salida a esta producción se construye una vía férrea hasta la fábrica que se termina en marzo de 1927. La línea estaba conectada a la red de ferrocarriles a la altura de la población vecina de Cornellá. Ésta se utilizaba para llevar el carbón a la fábrica y sacar la producción de cemento. El transporte se hacía con una locomotora que remolcaba dos o tres vagones en cada viaje. La maquinaria se había dado por perdida, pero se encuentra junto a los restos de los vagones durante el verano de 1993, en los trabajos de cimentación de las obras de los pisos que se construyen en esta época en la *Isla Walden*.

Durante el conflicto bélico de la Guerra Civil, de 1936 a 1939, la fábrica va a ser considerada como una industria de guerra y, para garantizar la producción de cemento para las fortificaciones, la Generalitat financiaba la producción. Sorprendentemente, la fábrica no se bombardea, por lo que al finalizar el conflicto estas modernas instalaciones se encuentran integra, lo que hace que se reinicie rápidamente la producción.

En 1947 la empresa comienza a producir prefabricados de hormigón y en 1949 se inicia la producción de cemento natural (unas 5.000 toneladas anuales). A principio de los años sesenta, la fábrica produce 260.000 toneladas de cemento portland, y es la primera fábrica de Cataluña que produce hormigón preparado, conocido como PREBETONG.

El aumento de la producción en los años sesenta, coincidiendo con los años de expansión económica, va a generar una serie de protestas vecinales que se fueron consolidando día tras día. Los vecinos exigían que se instalaran filtros de polvo en las instalaciones de la factoría, ya que, debido a la gran producción, la polución de la fábrica empezaba a afectar a la vida de los vecinos. El 6 de abril de 1964, el pleno del ayuntamiento de Sant Just Desvern se hacía eco de las



129. Fotografía de Alfonso X en la Sansón



130. Fotografía de la fábrica La Sansón en 1964 cuando estaba a pleno rendimiento

protestas y decide calificar la actividad de la cementera como "*molesta, insalubre y nociva*" (Solé, 1998, p.54).

La *Ley de Asociaciones* aprobada por el gobierno en 1964, va a permitir la formación de la "*Asociación de vecinos de San Just Desvern*", que va a organizar rápidamente una campaña en contra de los humos y la polución de la factoría. En abril de 1965 se envían al Ayuntamiento 43 instancias de 43 vecinos protestando contra las molestias del humo y de cemento procedentes de la fábrica Sansón. Esta acción conjunta pretendía influir en la decisión que tenía que tomar la *Comisión Provincial de Servicios Técnicos de Barcelona* sobre el expediente que debía emitir en ese momento sobre la calificación de la actividad de la fábrica.

La *Auxiliar de la Construcción* pretendía ampliar tanto las instalaciones como la producción de la Sansón, pero la oposición del ayuntamiento y de la mayoría de los vecinos va a acabar por forzar que la sociedad instalara una nueva factoría en 1965 en el municipio de Sant Feliu del Llobregat. La nueva factoría en la población vecina ya producía 350.000 toneladas anuales en 1967, por lo que las instalaciones de Sant Just Desvern se van a abandonar progresivamente hasta la venta definitiva de los terrenos a Ricardo Bofill.

Cuando Ricardo Bofill, junto a su socio Carlos Ruiz de la Prada va a llevar a cabo la compra de los terrenos, estos ya no estaban calificados como suelo industrial, sino que ya se trataba de suelo residencial. Este cambio del uso del suelo se debía al propio interés del alcalde de Sant Just Desvern, el señor Josep Lluís Surroca, que fue el regidor del municipio de 1959 a 1972.

El alcalde Surroca se había preocupado siempre del problema del polvo de cemento, que había iniciado las quejas de los vecinos de San Just por las molestias que les creaba. El regidor había tenido numerosas conversaciones con los responsables de la empresa para que se colocasen filtros o se aplicasen medidas correctoras para evitar las molestias. Estas demandas no se van a aplicar por la empresa propietaria de la Sanson, pero, como ya hemos dicho, en 1965 la

empresa decide trasladar la fábrica a San Feliu, no sin antes haber intentado plantear la ampliación de la planta al Ayuntamiento, que obviamente se negó.

El responsable en aquel momento de la cementera, el señor Calderón, planteó al Ayuntamiento la posibilidad de la recalificación de los terrenos de uso industrial a residencial. El Ayuntamiento accede a este cambio porque le interesaba que la factoría abandonara la población, y según palabras del propio alcalde “a enemigo que huye puente de plata” (Solé i Ubeda, 1998 p.78).

Por lo tanto cuando Bofill adquiere el terreno, más allá de que se estuviera procediendo a la demolición de la vieja instalación de la *Sansón*, el área ya era residencial, lo que facilitaba, de algún modo, el llevar a cabo las ideas del *Taller* sobre la *ciudad en el espacio*.

Bofill va a realizar una opción de compra de los terrenos en el mes de julio de 1970, y la firma de los papeles de compraventa se hace el 28 de diciembre del mismo año, por un precio de 108.700.000 pesetas (653.000,00 €) (Solé i Ubeda, 1998 p.55). Esta operación va a ser calificada como “*interesante para La Auxiliar de la Construcción, SA, tanto desde el punto de vista dinerario como valorando su imagen plástica y moral*” (Solé, 1998 p.55).

Aunque en todas las lecturas sobre el proceso de construcción del *Walden* encontramos a Ricardo Bofill como propietario de los terrenos, en el archivo de Sant Just Desvern existe un expediente de derribo en los terrenos en los que se construiría la futura *Isla Walden*. En ese expediente existe un documento en el que Don Emilio Bofill comunica al colegio de arquitectos de Cataluña y Balerares que va a llevar a cabo obras de derribo encargadas por Julio Romea Montañes, apoderado de los Señores. Ricardo Bofill y C. Ruiz de la Prada. Por lo tanto es de entender que Carlos Ruiz de la Prada es socio capitalista de la operación, tal y como daba a entender Agustín Goytisolo en la entrevista de la revista *Triunfo* de 1968.

Tras la obtención de los terrenos, el siguiente paso era encontrar financiación para poder construir el conjunto *Walden*. Tal y como describen Solé y Amigó, las dificultades encontradas en Madrid por la falta de comprensión de los esta-



131. Ricardo Bofill paseando por los restos de la fábrica tras la compra de los terrenos a LACSA

mentos económicos o el rechazo de las autoridades municipales invitan al *Taller* a buscar un cambio de estrategia para costear la construcción del *Walden*³⁸.

Recordemos que el proyecto de la *Ciudad en el espacio* de Moratalaz no se lleva a cabo, entre otras cosas, por la forma que tuvo el *Taller* de promocionar el conjunto. *Taller de Arquitectura* quiso crear una sociedad promotora de cooperativistas, autogestionada, y para dar a conocer el proyecto convoca un “*happening*” que termina con la detención de Ricardo Bofill y la desautorización del proyecto.

Esta experiencia hace que en Barcelona la estrategia fuese distinta. En primer lugar, se busca construir un proyecto menos ambicioso que el de Madrid, el *Walden* no es una ciudad, tiene más una escala de barrio, lo que hace que sea más fácil convencer a los inversores. Además se plantea como una innovación en viviendas sociales, y el *Taller* proporcionaría al cliente-usuario y aquí es donde *Taller de Arquitectura* llevaría a cabo su coartada ideológica.

Las viviendas se califican como vivienda protegida oficial (VPO) gracias a Ricardo Bofill, que es capaz de convencer al ministro de la vivienda D. Vicente Montes Alonso, un tecnócrata influenciado por el aperturismo tanto social como económico de las últimas décadas del franquismo (Solé i Ubeda, 1998 p.56). La denominación de VPO permitía a la sociedad que iba a construir el conjunto reducir la tasa de obras en un 90%, tal y como aparece en los documentos del archivo histórico de Sant Just Desvern, pero esta rebaja no se hace tras, llegar a un acuerdo con el ayuntamiento.

Según Solé y Amigó, en Cataluña había entidades bancarias como hechas a medida para “picar” en un proyecto de este estilo: innovador, proyectado por un arquitecto catalán, “barato” y rechazado por Madrid³⁹, se refieren al Banco Industrial de Cataluña (BIC) o Banca Catalana. Sin embargo, Ricardo Bofill,

38 “*Pensem, a més, que les dificultats trobades a Madrid per la manca de comprensió dels estaments econòmics o el simple rebuig de les autoritats municipals pel projecte de La ciutat en el espai, aconsellaven un canvi d’estratègia a Barcelona*” (Solé, 1998 p.56)

39 “*Cal dir, a més, que a Catalunya hi havia entitats bancàries com fetes a mida per poder “picar” en un projecte d’aquest estil: innovador, projectat per un arquitecte català, ‘barat’ i rebutjat per Madrid, ens referim al Banc Industrial de Catalunya o Banca Catalana*” (Solé, 1998 p.56).

en una entrevista realizada por Pedro García Hernández⁴⁰, comenta que se reunió con Jordi Pujol, que en aquel entonces trabajaba en el Banco Industrial de Cataluña, ya que él quería hacer una *cosa distinta*. Al tenerle una *especial simpatía* los ayudó a financiar la operación, diciéndole: "Ricardo haz la experiencia que quieras hacer y te apoyaremos en lo posible".

Tras asociarse con el BIC, Ricardo Bofill va a generar una sociedad instrumental llamada Ceex 3, que toma su nombre del proceso que los ha llevado hasta el *Walden*. Ceex 3 responde a *Ciudad en el Espacio Experiencia 3* (Solé i Ubeda, 1998 p.57); siendo las dos primeras la publicación *Hacia una formalización de la ciudad en el espacio* y el proyecto fallido de la ciudad en el espacio de Moratalaz. Una vez formalizada la sociedad, todas las comunicaciones con el ayuntamiento las hace Don José Boronat Domingo en nombre de esta. Al mismo tiempo que se formalizaba la promotora, Ricardo Bofill, acompañado por Ruiz de Prada, empezó a establecer relaciones con el ayuntamiento de Sant Just Desvern para llevar a cabo el proyecto.

Como ya hemos dicho, el alcalde en ese momento en Sant Just Desvern era el señor Josep Lluís Surroca, que estuvo en la alcaldía de 1959 a 1972. Bofill y Ruiz de la Prada se reúnen con el aparejador municipal, el Señor Fulgenci Baños, a principios de 1970 para pedir una entrevista formal con el alcalde del municipio. La primera entrevista se había realizado en los locales de Radio Juventut, de la cual era director el alcalde Surroca. Dado el carácter informal de este encuentro, es en las entrevistas posteriores en las que se organiza la operación del *Walden*.

Cuando el director de la cementera pidió la clasificación de los terrenos de la *Sansón* como suelo residencial, el ayuntamiento preparó un plan parcial con toda una serie de condicionantes, como la reserva de espacios públicos, escuelas etc. Todos estos documentos son previos al plan



132. Fotografía aérea de la fábrica la *Sansón* en la década de los sesenta

40 Anexos. Entrevista Ricardo Bofill-Pedro García Hernández 24 de mayo de 2011.



133. Plano de ordenación de la Isla Walden en el anteproyecto de Agosto de 1971

general metropolitano de 1976 (Solé i Ubeda, 1998 p.78), y es probable que fuera el centro de las conversaciones de Bofill con el señor Surroca.

Según Sola y Amigó, Bofill invita al alcalde, en su visita a Radio Juventut, a visitar su estudio. En esa primera reunión estaban presentes los padres de Bofill, Maria Levi y Emilio Bofill, y Carlos Ruiz de la Prada (Solé i Ubeda, 1998, p. 78). En la siguiente reunión en el ayuntamiento, Bofill presentará el proyecto al alcalde, que *no le va a agradar nada, ya que parecía una cosa bastante rara y revolucionaria*⁴¹.

Para convencer al ayuntamiento, Bofill invita a una comisión de concejales a visitar el *barrio Gaudí* en Reus. El alcalde no asiste por no comprometerse demasiado pero si que acuden los concejales Modolell e Higueiras i Ruiz, acompañados por el arquitecto municipal Antoni Amargós.

Esta visita debió ser fructífera para el *Taller*, ya que en el archivo histórico municipal de Sant Just Devern se encuentran los primeros planos de anteproyecto de la primera fase del *Walden*, con fecha agosto de 1971. Los planos están sin visar y van firmados por el Dr. Arquitecto Emilio Bofill.

Junto al anteproyecto de la primera fase aparece un anexo, denominado "*Anexo a la memoria de ordenación de volúmenes del complejo residencial Walden 7*", en el que se acompañaba "*la documentación gráfica que se cree necesaria para indicar exactamente la composición de volúmenes de todo el complejo (...) en el resto de fases la composición, como se puede apreciar en los planos generales, es similar*"⁴². En este anexo aparece una serie de planos en los que se muestra la ordenación completa del *Complejo Residencial Walden 7*.

La ordenación del conjunto va ir variando a lo largo del proyecto, pero ya muestra la idea de 3 volúmenes, de la escala del *Walden* actual. Las

41 "*projecte que no va agradar gaire a en Surroca perquè semblava una cosa bastant estranya i revolucionària*" Traducción de la autora. (Sola, 1998 p.78)

42 Documento encontrado en el archivo histórico municipal de Sant Just Desvern caja 694 en febrero de 2019.

tres “torres” se sitúan en el perímetro de la manzana y están conectadas por una especie de bloques lineales. Estos frentes encierran un gran espacio verde central en el que se pueden apreciar algunos restos de la antigua cementera.

El permiso de inicio de obras se tramita en 1972. En el archivo podemos encontrar los planos del proyecto de ejecución fechados en agosto de este año, y visados en el colegio en octubre del mismo. También se encuentra el permiso para edificar la primera fase, fechado el 20 de octubre de 1972, firmado por el alcalde y el secretario⁴³.

El siguiente conjunto de planos presentan la fase final del conjunto, fechados en agosto de 1973 y visados en octubre del mismo año. A partir de esta fecha los planos están firmados tanto por Emilio Bofill como por Anna Bofill, que para entonces había terminado sus estudios de arquitectura. Esta última fase del proyecto no se va a realizar, sin embargo, si que existe la licencia de obras de la segunda fase, fechada en mayo de 1974.

La razón de por qué no se termina de construir la *Isla Walden* no queda del todo clara. Josep Lluís Solé y Jordi Amigó hablan de una oposición vecinal organizada: de 1977 a 1979 existe una *Comisión Intermunicipal de Urbanismo* formada por personas del movimiento vecinal, representantes de los partidos políticos y arquitectos y urbanistas de los municipios de Sant Joan Despí, Sant Just Desvern y Sant Feliu de Llobregat. Esta comisión va a iniciar movilizaciones para impedir la densificación excesiva de una zona ya superpoblada. Este sentir se va a ver reflejado en todos los primeros ayuntamientos surgidos de las primeras elecciones democráticas.

En el caso del ayuntamiento de Sant Just Desvern, casi todas las fuerzas políticas se van a oponer a la segunda fase del *Walden*, argumentando que este segundo proyecto generaría un crecimiento salvaje y descon-

⁴³ Documento encontrado en el archivo histórico municipal de Sant Just Desvern caja 693, en febrero de 2019

trolado. Todas excepto el PSOE, que se va a atrever a hacer un comunicado público dando su apoyo a la segunda fase. El comunicado decía así:

“El Walden 7 es una experiencia urbanística, y la no construcción de la segunda fase se ha de plantear como la amputación de un todo. La consolidación del complejo puede actuar como un elemento estabilizador y corrector del mercado de vivienda para la clase trabajadora. Su ampliación no representa un crecimiento de población ya que este es controlado por el Plan Comarcal que prevé un incremento normal”⁴⁴.

Podríamos decir que el Partido Socialista no tenía esa “cierta irracionalidad provinciana” de la que acusa a los otros partidos Solé y Amigó (Ibid p.80), sin embargo, puede que tenga más que ver con la afinidad política del Taller con el PSOE, ya que durante los años del franquismo muchos de los miembros del Taller, como Ricardo Bofill o Manuel Núñez Yanowsky, se relacionaron con el Partido Socialista Unido de Cataluña (PSUC) que se transformaría durante la transición en el PSOE. Ricardo Bofill incluso llega a dejar uno de los locales del Taller en 1979 a los socialistas para preparar la campaña de las primeras elecciones municipales (Solé i Ubeda 1998 p.79). Recordemos que en ese momento Salvador Clotas formaba parte de *Taller de Arquitectura*, era afiliado al partido socialista y en aquel momento era el “director gerente” del proyecto *Walden 7*.

Sin embargo, aunque haya cierta coherencia en el discurso, ya que sí que existieron manifestaciones vecinales, no tiene mucho sentido que el permiso de obras se tramitase cinco años antes de las protestas y que no se iniciaran las obras una vez obtenido el permiso por el ayuntamiento. Esto nos hace pensar que quizás la no ejecución de la segunda parte tenga más que ver con un tema económico que con la reacción vecinal.

44 *“El Walden 7 és una experiència urbanística, i la no construcció de la 2 fase s’ha de plantejar, per tant, com l’amputació de un tot. La consolidació del complex pot actuar com a element estabilitzador i corrector del mercat d’habitatges, solucionant un greu problema que pateix el poble en qüestió d’habitatge per la classe treballadora. La seva ampliació no representa un creixement de població ja que aquest és controlat pel Pla Comarcal que preveu un increment normal”* en (Solé i Ubeda, 1998 p.80). Traducción de la autora

LOS INQUILINOS Y EL TALLER: MISMAS IDEAS, MISMO LENGUAJE

Como hemos dicho, la experiencia del *Walden* no se va a financiar como se pretendía hacer con el barrio de Moratalaz, sino de una manera más tradicional, siguiendo los principios establecidos por la ley de la propiedad horizontal. Para ello *Taller de Arquitectura* tenía que buscar compradores que estuvieran interesados en adquirir una vivienda poco tradicional en la España de principios de los años setenta.

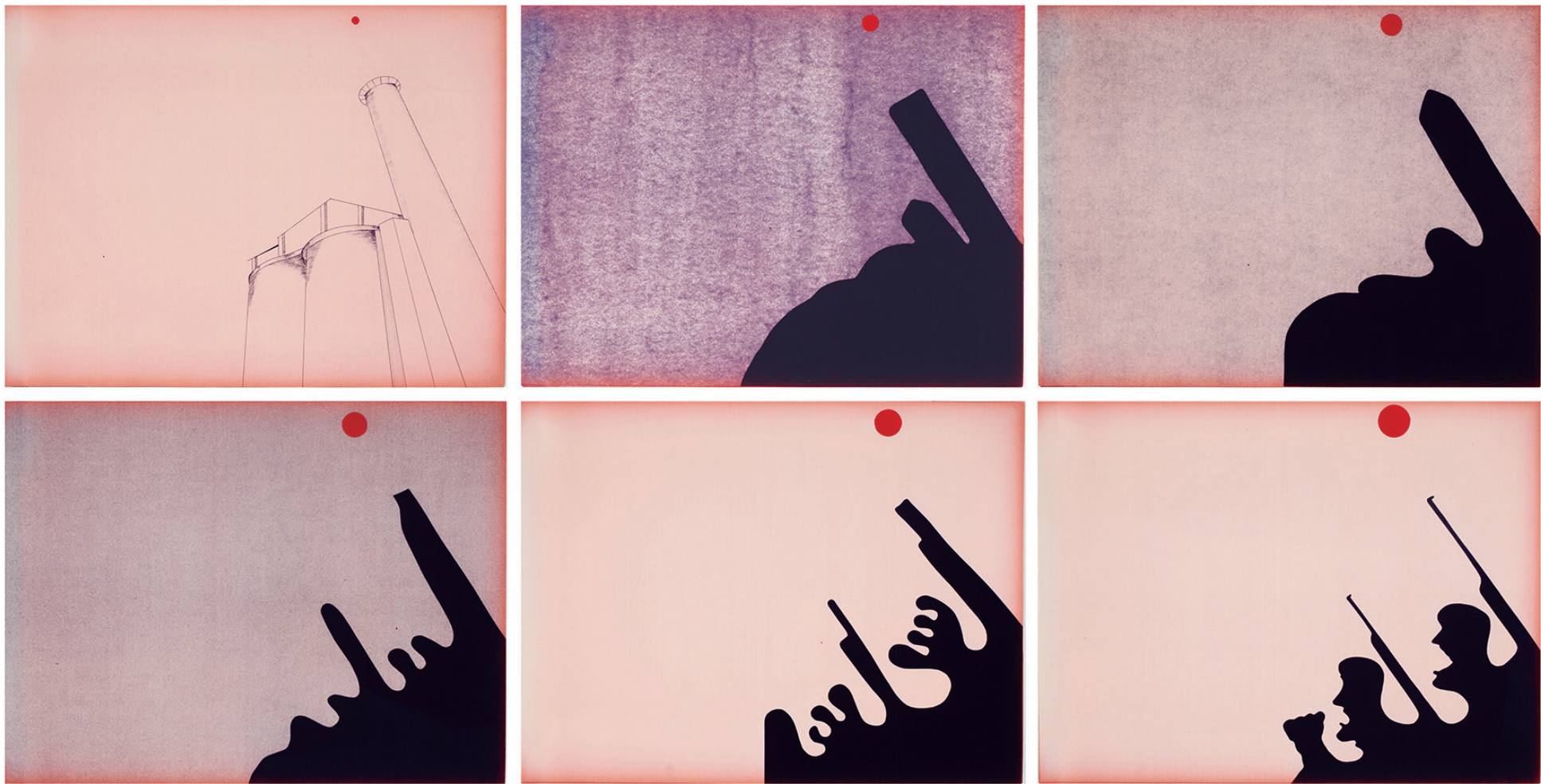
El *Taller* no solo buscaba tener compradores para las viviendas, sino que va a intentar captar un usuario potencial que respondiera a una serie de estereotipos que podríamos resumir en: joven, hombre o mujer, soltero o formando pareja, progresista intelectual o artista o con estudios universitarios (profesional liberal, ingeniero, licenciado, técnico cualificado), procedente de la burguesía o clase media alta, anti-franquista y comprometido de hecho o de espíritu con las ideas de Mayo del 68 y con el deseo de experimentar nuevas maneras de vivir y de relacionarse (Solé i Ubeda, 1998 p.57).

La forma de captar a este tipo de usuario fue mucho más discreta que la manera con la que se promocionó el barrio de Moratalaz. En lugar de hacer una gran fiesta, el futuro propietario de la vivienda en el *Walden* se enteraría de la promoción por un conocido, amigo o compañero de trabajo. El deseo de formar parte de este grupo de "privilegiados" que podría experimentar el vivir en un proyecto de vanguardia, le haría buscar más información. La información la obtendría de la promotora, Ceex3, cuya sede estaba situada en Barcelona capital, en el Paseo de Gracia, esquina con calle Aragón, donde muy amablemente, después de haberle hecho la pregunta de rigor -"¿De parte de quién viene usted?"- y añadir la aclaración de "nos quedan pocos pisos" para hacer aumentar la dosis de deseo del usuario, le mostraban el proyecto (Solé i Ubeda, 1998 p.57).

La documentación que se mostraba a los futuros vecinos era un conjunto de planos donde se podían ver las plantas generales del edificio, secciones del conjunto, alzados, plantas y secciones fugadas de los distintos tipos de viviendas. Pero también perspectivas del gran complejo y de los espacios comunes



134. Fotografía de Daniel D'Argimon en los setenta



135. Primera serie de los dibujos de Argimon de la documentación para la venta del edificio *Walden 7*

acompañados con frases del tipo "En Walden 7 actor y espectador intercambian sus papeles" o "Pasos, comunicaciones y panorámicas a todos los niveles".

Lo que hace destacar a esta documentación, y quizás la parte que servía como prueba de que el usuario sí que estaba comprometido con las ideas de Mayo del 68, son los dibujos que acompañan al anteproyecto creando un discurso paralelo.

Los dibujos son obra de Daniel Argimón (Solé i Ubeda, 1988 p.58), que es considerado como uno de los grandes artistas catalanes de la época. Sus obras durante los años sesenta y setenta destacan por el uso del informalismo y el gusto por la materia y el color. Argimón fue un hombre comprometido políticamente y luchó activamente contra el régimen franquista, por lo que es probable que frecuentara los mismos círculos que los miembros del *Taller*; esto puede explicar la colaboración en el anteproyecto.

En el proyecto hay dos secuencias distintas de dibujos. Ambas se generan como una serie, dibujo tras dibujo forman un fotograma que quiere comunicar un mensaje. Los primeros dibujos muestran una perspectiva forzada de un edificio industrial. El uso de las chimeneas y de los silos parece querer centrar el discurso desde una perspectiva socialista, relacionándose con los disturbios de Mayo del 68. También son representación clara del terreno ocupado por la fábrica de cemento que va a ser demolida, en parte, para construir el *Walden*.

En cualquier caso, la perspectiva de la fábrica se convierte en una mancha informe que, dibujo tras dibujo, se va transformando en un *frente armado*. La última secuencia muestra unas manchas antropomórficas, con rifles a la espalda y puño en alto que parece una invitación de Argimón y *Taller de Arquitectura* a levantarse contra el régimen franquista.

Junto a la masa principal de color negro aparece un pequeño punto rojo que va ganando tamaño desde la primera imagen hasta la última. Este punto podría parecer un capricho estético, pero si lo comparamos con los carteles que se realizan durante las revueltas francesas de Mayo del 68, toma un nuevo carácter.

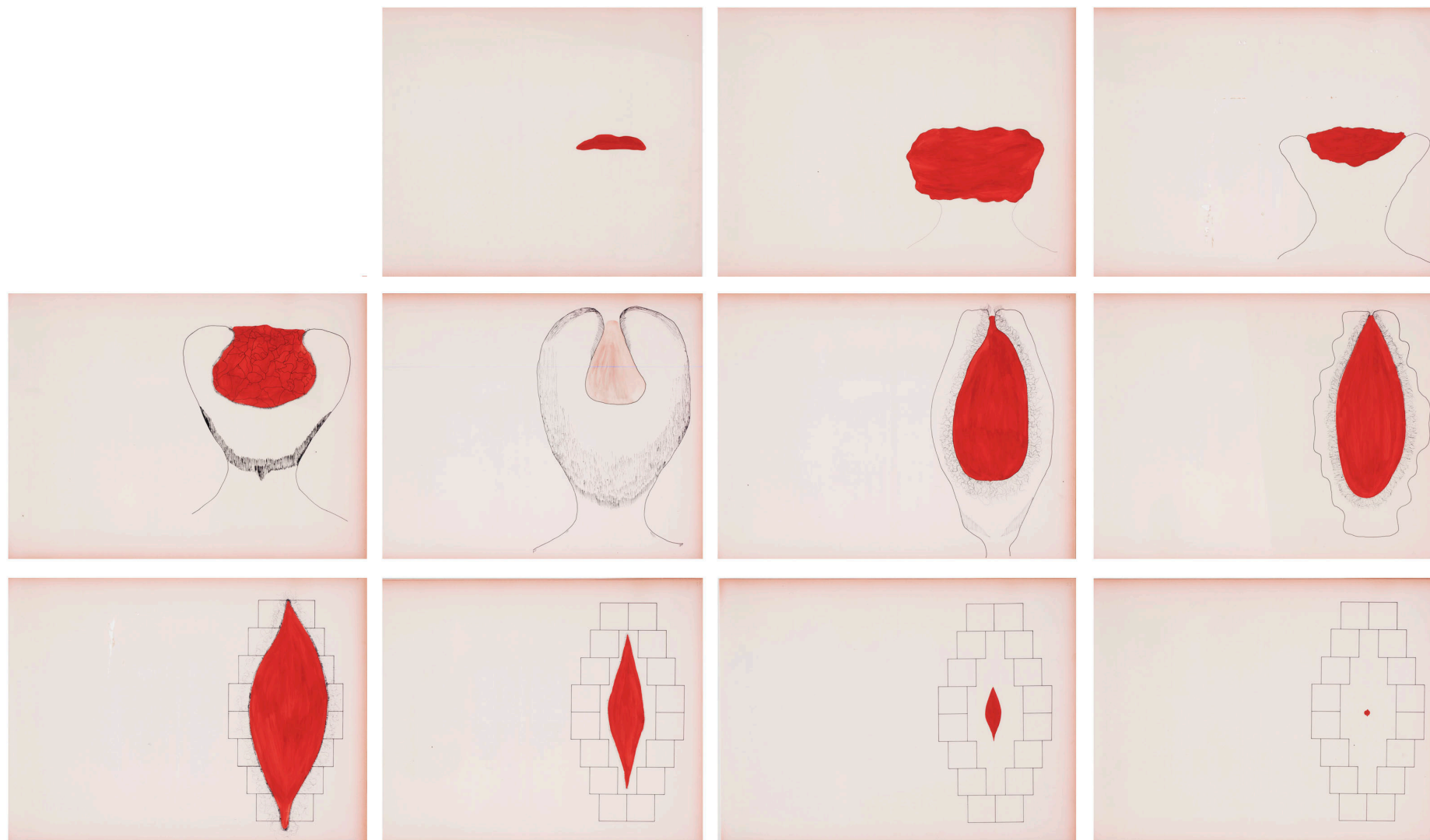
Según la *Real Academia de la Historia*, durante la década de los setenta Argimón



136. Fotografía de la exposición "Choque de Imágenes" en la escuela de Bellas Artes de París donde se mostraban los carteles de las protestas de Mayo del 68



137. Algunos de los carteles de Mayo del 68 que pudieron servir de referencia a Daniel Argimón al realizar los dibujos del *Walden*



138. Fotografía de la segunda serie de dibujos del anteproyecto del *Walden* en la que se observan las distintas transformaciones que terminan en la generación de la sección del edificio *Walden 7*

incorpora objetos y símbolos pertenecientes al vocabulario del *Pop Art*, con una intencionalidad de denuncia social. En este caso, este vocabulario se asemeja a los propios carteles de las revueltas que empiezan en París en la primavera de 1968.

La mayoría de los pósters que acompañaron las protestas de Mayo del 68 salieron de un taller improvisado que algunos estudiantes y profesores montaron en la Escuela de Bellas Artes de París. La escuela era además a la vez el edificio que fue ocupado como centro de la revuelta.

Todos los carteles presentaban cierta unidad: estaban realizados en uno o dos colores, principalmente negro y rojo, y con imágenes recurrentes. Era común encontrar puños en alto, lo que representaba un mensaje claro a manifestarse y luchar por las causas por las que luchaban estudiantes y trabajadores. Otros símbolos recurrentes son los perfiles de fábricas o de chimeneas industriales.

Todos estos elementos aparecen en los dibujos de D'Argimón, incluso el punto rojo de las imágenes podemos relacionarlo con uno de los carteles que invitaba a los trabajadores a seguir ocupando fábricas a través de la frase "*Oui usines occupées*". En este cartel aparece el perfil de una fábrica en el que la chimenea de la factoría actuaba como cuerpo de la letra "i" en la palabra "*oui*". En cierto modo, *Taller de Arquitectura* también estaba haciendo una llamada a ocupar los terrenos que pertenecían a la fábrica *Sansón* con su propuesta visionaria para el *Walden 7*.

Serán estos dibujos un reclamo publicitario para los futuros propietarios, que reconocerían en las imágenes el lenguaje de los carteles parisinos, actuando como símbolos de una inquietud política común entre el *Taller* y el comprador.

Este primer conjunto de imágenes aparece en el documento de difusión del proyecto entre las perspectivas del conjunto de la *Isla Walden* y las vistas de la primera fase. El segundo conjunto de imágenes se localiza entre los planos en los que se presentaban los distintos tipos de vivienda y las plantas generales del edificio.



139. La obra "Rosset" de Daniel D'Argimon de 1977 en la que se aprecian las mismas formas que en los dibujos para el *Walden 7*



140. Fotografía de la maqueta del conjunto *Isla Walden*

Esta segunda secuencia parece tener como objetivo explicar la concepción de la forma del *Walden* de una manera gráfica bastante *revolucionaria* si tenemos en cuenta la mentalidad de la época. D'Argimón desarrolla una elucubración encefálico-sexual para explicar la concepción del *Walden*, en la que la mancha roja de los primeros dibujos vuelve a aparecer, pero esta vez de una manera informe. La mancha roja, rugosa, se va conteniendo poco a poco en una cabeza que va surgiendo desde el suelo, albergando en su interior, como un cáliz, la mancha.

La cabeza se transforma a su vez en una vulva, que termina conteniendo en su matriz la mancha roja inicial, que se expande ocupando el vacío, convirtiéndose en una forma similar al futuro sistema de patios verticales del *Walden*.

En los siguientes fotogramas D'Argimón va transformando esta parte de la anatomía femenina en un despiece geométrico que responde a la disposición en sección de las células de vivienda del edificio.

La representación de la sección del *Walden* sigue albergando la mancha roja, informe, en su interior, pero fotograma a fotograma ésta se va transformando hasta convertirse en el punto rojo de la primera serie. Con esta presencia repetida parece que D'Argimón quiere comunicar que el espíritu revolucionario del 68 no es solo una forma de presentar un interés común entre el comprador y el *Taller*, sino que también ha estado presente en la concepción del edificio.

Ambas series, según Solé y Amigó, debían dejar definitivamente impactado al posible comprador, que tenía que optar entre salir corriendo o tomar la decisión valiente y depositar una reserva de una vivienda de uno, dos, tres o cuatro módulos (Solé, Amigó 1998, p. 35).

La operación tuvo un final satisfactorio para *Taller de Arquitectura*. Al inicio de las obras, gran parte de los pisos se habían vendido, empezando a definir una comunidad de vecinos a los que, a día de hoy, se los conoce como *waldenitas*.

CONSTRUYENDO A ESCALA. LAS MAQUETAS DEL WALDEN

Como hemos hablado anteriormente, tras la visita al estudio del madrileño Rafael Leoz, *Taller de Arquitectura* comenzó a utilizar maquetas durante los procesos de proyecto. Durante el desarrollo del proyecto del *Walden 7*, el *Taller* hace uso de distintos tipos de maquetas, que aparecen de manera paralela al desarrollo de este, gracias al carácter darwiniano de la maqueta, que la permite adaptarse camaleónicamente a cada circunstancia (Carazo, 2018, p.168). El conjunto de estas maquetas definen un patrimonio gráfico que no solo nos acerca a la historia transitada por el *Taller*, sino a aquella otra que podría haber sido (Bergara, 2016, p.34), ya que las fotos nos muestran, no solo el proceso de proyecto, sino las posibles formas que podría haber tomado el edificio, los distintos sistemas estructurales e incluso las siguientes fases del conjunto que nunca se llegaron a construir.

Frente a la maqueta final, que siempre lanza un mensaje más o menos figurativo de lo que la arquitectura aspira a ser, las maquetas de trabajo se sitúan en un estado intermedio de la condición latente de su arquitectura, y ponen en valor la metodología de representación arquitectónica (Bergara, 2016, p.37 y 38), además de mostrarnos como estaba trabajando en ese momento el *Taller*.

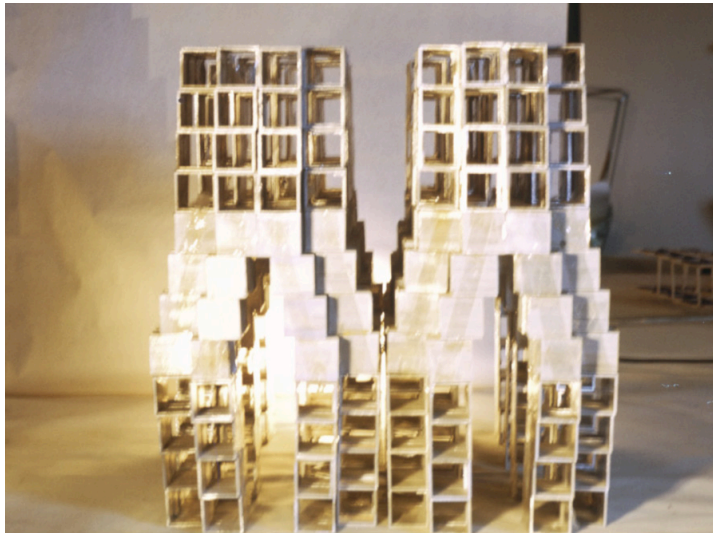
A partir de la combinatoria de las distintas células de vivienda, *Taller de Arquitectura* establecería un módulo básico formado por 4 células, adosadas dos a dos en la parte inferior y superior, dando como resultado un cubo con el que poder "jugar". Como si se tratara del famoso juego infantil de piezas de *Froebel* al que Frank Lloyd Wright siempre hacía referencia, el *Taller* buscará distintas composiciones, apilando los módulos unos sobre otros, desplazándolos sobre uno de los ejes en cada nivel... en definitiva, dando fe de ese *homo ludens* al que se refiere Huizinga, al que la maqueta está directamente unida.

En esta parte del proceso la maqueta refleja perfectamente como esta es un mecanismo de trabajo, su primera función no es comunicar una idea, sino pensar, tal y como dice Campo Baeza, con las manos, aunque en este caso no sea con un lápiz sino de manera espacial.

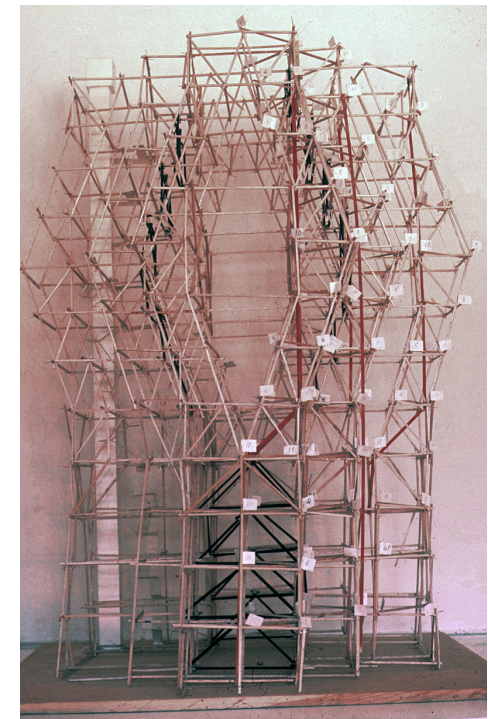
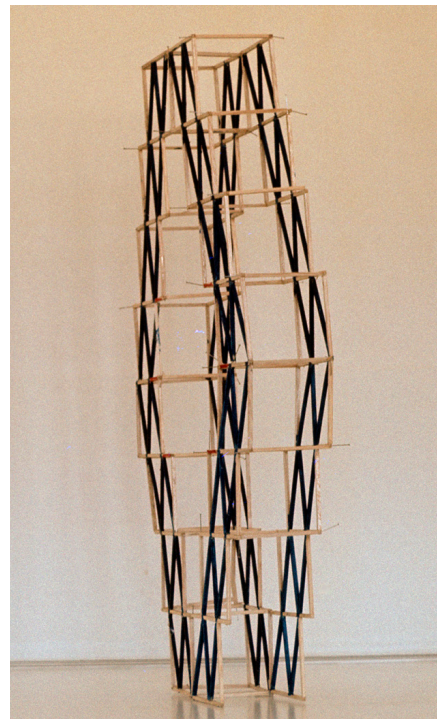
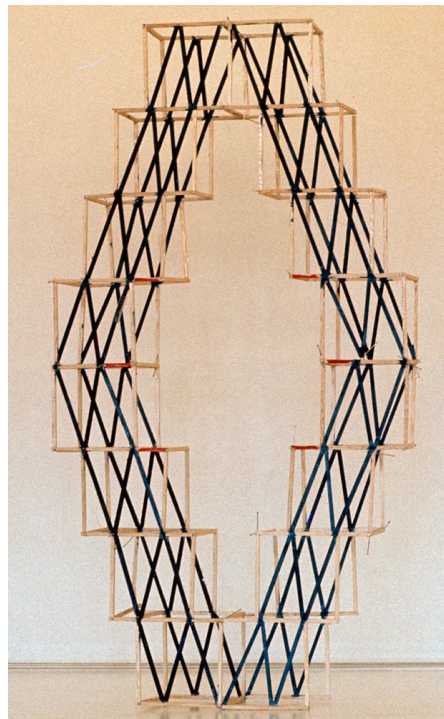
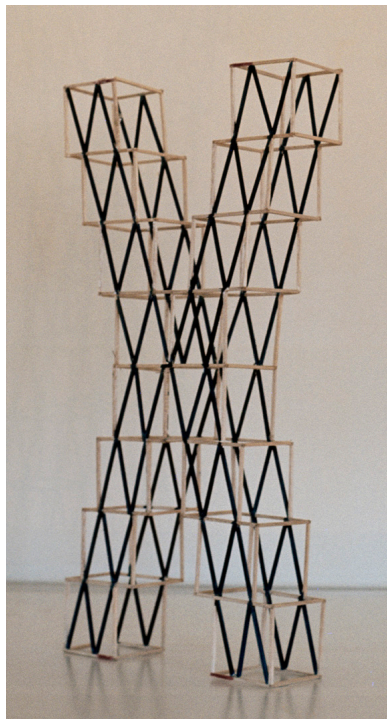
De esta manera, el *Taller* establece el cubo como la unidad estructural con la que



141. Fotografía de los bloques de *Froebel*



142. 143. 144. Fotos de las distintas maquetas iniciales hechas con bloques. Desde una disposición inicial en forma de zigurat a disposiciones más próximas a la imagen final del edificio



145. 146. 147. 148. Fotografías de las maquetas en las que el Taller estudia realizar una estructura en acero para sustentar el *Walden 7*

establecer la imagen de esta tercera ciudad en el espacio. Podemos imaginar que durante este proceso *Taller de Arquitectura* generaría múltiples maquetas con distintas configuraciones en la búsqueda de la imagen final del *Walden*.

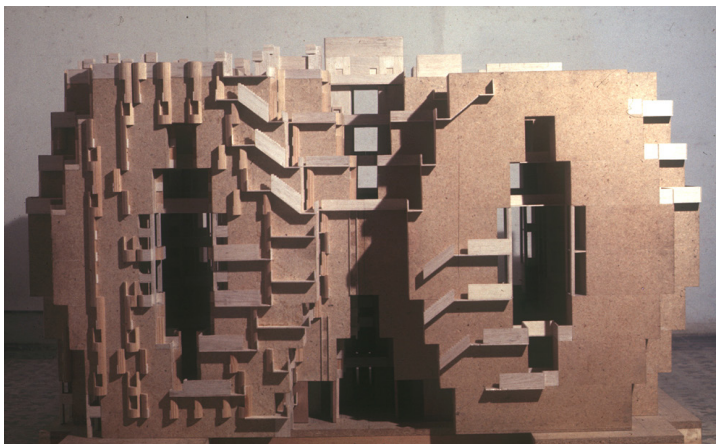
Las maquetas nos mostrarían las distintas configuraciones que pudiera haber tenido el caso, como la que nos muestra una foto en la que las distintas piezas se conforman presentando una forma que se asemeja a un zigurat, configuración que al parecer siempre ha interesado a Ricardo Bofill (García Hernández, 2011, p.255). Las piezas forman una serie de columnas que se van aproximando hasta formar unas torres centrales. Suponemos que esta disposición sería uno de los primeros descartes, ya que la forma final no se asemeja en nada a esta primera disposición.

Poco a poco, los distintos prototipos irían mostrando las reglas que marcarían la disposición de los módulos dentro del edificio y su configuración final. Piezas que se van desplazando sobre uno de los ejes, generando una especie de curva senoidal en vertical que termina definiendo el característico alzado del *Walden* 7. Estos modelos de piezas dan a paso a otro tipo de maquetas, en las que su objetivo no es distribuir los distintos módulos de vivienda, sino entender la forma en la que se distribuyen las cargas.

Otra de las ventajas del trabajo con maquetas es que estas pueden también servir como proceso de exploración en el desarrollo constructivo y estructural (Carazo, 2014, p.64). Estas maquetas, al igual que las maquetas en las que se exploraban las diferentes combinatorias de cubos, siguen siendo maquetas del proceso de proyecto, ya que ayudan al arquitecto a visualizar como se sustenta el edificio, en definitiva, ayudan al arquitecto a pensar los "huesos" del edificio.

Las fotos de las maquetas de esta parte del proceso nos ponen en contacto directo con los famosos modelos de cuerdas del también arquitecto catalán Antonio Gaudí, sobre el que Ricardo Bofill ha mostrado en repetidas ocasiones su admiración. Las imágenes nos muestran como el volumen masivo del edificio se ve reducido a líneas que, ahora ya, nos hablan de la sustentación del *Walden*.

Aunque el parecido con las maquetas de Gaudí nos invita a pensar en un mismo sistema proyectual, los modelos del arquitecto modernista eran previos a la



149. Maqueta del *Walden 7* en la que solo se representa completo la mitad del alzado



150. Fotografía de la maqueta final del conjunto de la isla *Walden 7*

disposición del edificio. La forma arquitectónica de los edificios de Gaudí está sometida a la estructura, que surge como resultado de un proceso interno y autónomo sólo dependiente de la ley mecánica a la que está supeditada la geometría resultado (Úbeda, 2002, p.141). En el caso del *Walden 7* las maquetas de la estructura responden a una búsqueda del sistema de sustentación del edificio, posterior a la configuración formal decidida en la fase previa del proceso de proyecto.

Las maquetas parecen plantear grandes cerchas metálicas, en las que los elementos de la estructura se clasifican por colores: madera para los elementos verticales y horizontales, negro para las diagonales que trabajan a compresión, azul para las diagonales que trabajan a tracción y, por último, rojo para los vuelos que trabajan a flexión.

Se conservan fotos de las distintas maquetas en las que se analizan las distintas disposiciones de los módulos. Como si de una sección en volumen se tratara, podemos ver el análisis de las cargas de la disposición en cruz que define el alzado principal del *Walden 7*, o de los alzados interiores que definen los patios centrales. Hilos y nudos que ayudan a los arquitectos a entender los esfuerzos de los elementos y actúan como una herramienta de trabajo más.

Este análisis estructural se realiza junto a Joan Margarit, doctor arquitecto de estructuras de la escuela de Barcelona. *Taller de Arquitectura* buscaba definir una estructura de acero que fuera capaz de sustentar el edificio. Pero a pesar de este laborioso proceso de trabajo, se optaría por un sistema de hormigón armado con algún refuerzo en acero (García Hernández, 2011, p.151) con el que finalmente se ha construido el *Walden 7*.

Podríamos decir que las últimas maquetas del proceso son las de comprobación de lo proyectado. Como una forma de asegurarse, el taller parece construir estos modelos para ver si lo que soportaba el papel también lo soportaba la realidad.

Una de estas maquetas muestra la configuración del *Walden 7*, con sus calles en altura, balcones y escaleras. Esta maqueta no parece ser la que el *Taller* utilizará para divulgar el proyecto, ya que se encuentra inacabada. Solo la mitad del alzado presenta todos los elementos de la fachada, en el podemos ver los balcones

y las ventanas de las viviendas, las pasarelas de los espacios comunes... Sin embargo, el alzado simétrico sólo tiene modeladas algunas pasarelas y escaleras de la mitad inferior del edificio. A pesar de ello, la maqueta nos permite imaginar el aspecto final del edificio. Podríamos definirla como una maqueta de ensayo y previsualización, donde la maqueta se convierte en un instrumento analítico del proceso proyectual, la imagen chequea, asevera o rechaza las expectativas conceptuales del arquitecto (Bergara, 2016, p.38) antes de tomar una decisión final.

La que sí que parece la última maqueta del proyecto es la única que nos muestra una realidad utópica. Se trata de la representación del conjunto de la *Isla Walden*, ya que, como hemos dicho anteriormente, el edificio construido fue la primera fase del conjunto. Tras la construcción de la primera fase, se debían construir otras dos torres, conectadas por dos bloques lineales de menor altura que cerraban el contorno de la parcela hacia la carretera principal. Los espacios interiores, ocupados por un jardín, también albergaban los restos de la antigua fábrica que un principio iban a usarse como espacios comunes para los vecinos.

La maqueta final nos muestra los edificios, las áreas ajardinadas y las calles circundantes con los coches. La maqueta la podríamos definir como diorama, entendiéndola como la representación realista de lo imaginado por el taller y cuyo fin es convencer al inversor o al futuro inquilino de la *Isla Walden*, mostrándole una ciudad en el espacio, en el municipio de Sant Just Desvern, en la que poder disfrutar de una vivienda innovadora rodeada de áreas verdes.

Todas estas maquetas comprenden un patrimonio gráfico importante sobre esta obra de la arquitectura moderna española. Los modelos nos permiten conocer más a fondo el proyecto, dándonos datos sobre su concepción, y sobre las posibles realidades que se podían haber llevado a cabo. Un patrimonio intangible, el de proceso de proyecto, que se ve respaldado por el patrimonio gráfico que forman las fotografías de las maquetas del proyecto.

Pero el valor de estas maquetas, y sus fotos, se incrementa, ya que no sólo nos dan información sobre el proceso de proyecto, sino sobre realidades que ya no podrán existir. Aunque podemos encontrar los planos de la propuesta completa en el archivo histórico de municipio de Sant Just Desvern, la maqueta nos permite ver como esta ciudad en el espacio podía haber ocupado los antiguos



151. Fotografía de la maqueta del conjunto con la obra del primer módulo de la *Isla Walden* de fondo



152. Fotografía "aérea" de la maqueta del conjunto en el terreno de obra



153. Fotografía de Serena Vergano tomando las instantáneas de la maqueta durante el proceso de obra del *Walden*

terrenos de la cementera la *Sansón*. Las fotografías de la maqueta muestran la existencia de un patrimonio arquitectónico moderno no construido, cuya única y más fidedigna expresión es el reportaje fotográfico que constituye un banco de imágenes de la *cara B* de la historia de nuestra modernidad (Bergara, 2016, p.38).

En una de las fotos de lo que parece el final de la construcción del *Walden 7* podemos observar a Serena Vergano fotografiando la maqueta del conjunto en la obra. De este reportaje son los “fotomontajes” en lo que se superpone la propuesta del conjunto al *Walden 7*, un patrimonio gráfico de una realidad imposible de la que sólo nos cabe preguntarnos si estas fotos eran el último intento del *Taller* de mostrar su propuesta, de ese suelo imaginado durante los años sesenta, de su *ciudad en el espacio*.

LA CASA





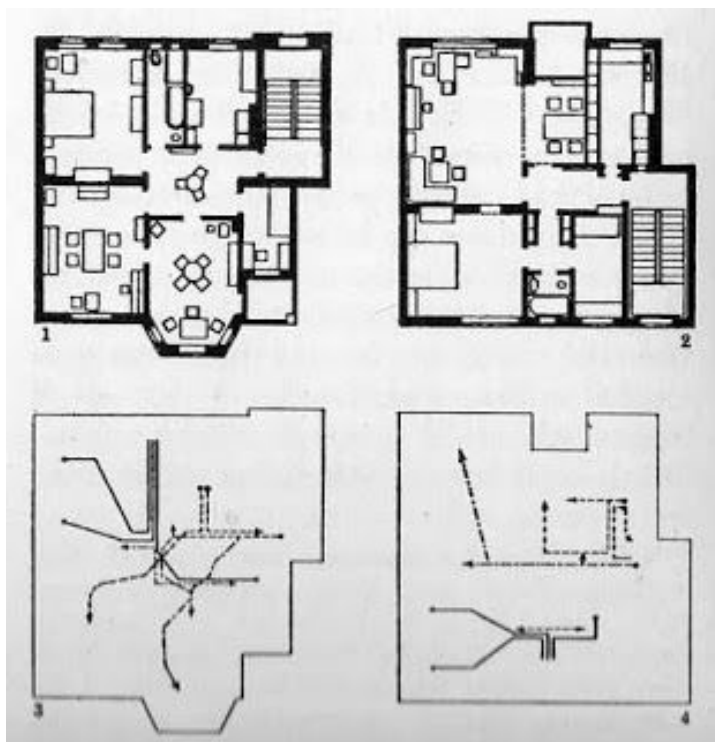
II.1 LA CASA COMO HÁBITO

II.1.1 NUEVOS MODOS Y FORMAS

DEL FUNCIONALISMO AL HÁBITO

Uno de los primeros problemas a los que se enfrentó de manera conjunta el Movimiento Moderno fue dar solución a la vivienda obrera. Esto se intentó llevar a cabo a través de los *Congrés Internationaux d'Architecture Moderne*, los conocidos CIAM. Desde 1928 los CIAM se convirtieron en el lugar donde poner en común las nuevas ideas y valores de la Arquitectura Moderna, estableciéndose como un espacio de investigación y un instrumento de propaganda de los nuevos valores arquitectónicos.

En el primer congreso celebrado en el castillo de *La Sarraz* en Junio de 1928, se debatieron seis puntos a desarrollar que Le Corbusier preparó en un gráfico de colores que se colgó en la sala de reuniones. Estas cuestiones eran: la expresión de la arquitectura moderna; la estandarización; la higiene el urbanismo; la explotación doméstica y la educación en las escuelas; y los gobiernos y el conflicto con la arquitectura moderna (Steinman, 1979, p.12,13). Los miembros del congreso, entre los que se encontraban Gropius, Sert o el mismo Le Corbusier, compartían una visión unánime de estas preguntas, y la declaración adoptaba una actitud bastante radical en cuanto al urbanismo y la vivienda, sobre la que se defendía una preferencia en la regularidad y el abandono de la artesanía para aumentar la producción. En general la declaración redactada por Le Corbusier, *hacia mas hincapie en la construcción que en la arquitectura como actividad elemental del hombre* (Frampton, 1993, p.273), lo que ejemplifica la necesidad de vivienda que tenían las grandes ciudades europeas desde las últimas décadas



154. Esquemas de Alexander Klein en los que compara los recorridos en la vivienda tradicional con los de la vivienda moderna

del siglo XIX, donde, a consecuencia de la industria, el aumento de población había provocado la masificación de edificios con viviendas insalubres para alquilar.

El problema de la vivienda se desarrolló en profundidad en el segundo congreso, celebrado en octubre de 1929 en Frankfurt. Bajo el tema *Die Wohnung für das Existenzminimum*, cuya traducción podría ser la de *Vivienda Mínima*, los arquitectos querían buscar el mínimo relativo habitable frente a los mínimos absolutos que llevaron a cabo los especuladores inmobiliarios de la construcción durante los siglos XIX y XX. Los arquitectos alemanes que hospedaban el congreso consideraban que el problema de la vivienda no debía concentrarse sólo en la industrialización, ni en el tipo de vivienda unifamiliar, sino que el primer paso debía llevarse a cabo por los políticos, desarrollando planes que permitieran a la clase obrera acceder a una vivienda con las condiciones necesarias de habitabilidad.

Podemos decir que la vivienda de la modernidad nace preocupada por la vivienda social, esa es la razón por la que en el congreso de Frankfurt los arquitectos proponen el estudio de la célula de vivienda que compone la residencia colectiva. Este estudio de la célula se realiza a la manera de la Arquitectura Racionalista, estudiando a la sociedad de la época, además de observaciones estadísticas como teorías evolucionistas del momento para encontrar la superficie mínima que garantizara el funcionamiento económico y proyectual óptimo.

El congreso llegó a la conclusión de que las viviendas, en cuanto a términos de higiene se podían reducir considerablemente, mientras que la iluminación y la ventilación debían de aumentarse, además de incorporar la idea de que cada miembro adulto de cada familia tuviera su propia habitación. Por tanto, la casa funcionalista dejaba de lado los modos de vida de la gente a la que quería dar cobijo, en pos de lograr una vivienda salubre e higienizada para la clase obrera.

En este congreso también se debatió sobre la articulación de los espacios en esa búsqueda de la vivienda funcional. El arquitecto ruso afincado en Alemania, Alexander Klein mostraba en una crítica propositiva como la vivienda moderna

presentaba una articulación de los espacios de manera clara, frente a los recorridos caóticos de la vivienda tradicional.

Este punto de vista de la vivienda funcional, en el que la casa respondía a los términos de higiene y funcionalidad se mantiene durante los años de entre guerras hasta después de la Segunda Guerra Mundial.

En los años cincuenta, una vez superado el trauma del segundo conflicto bélico que asedió Europa en menos de un siglo, van a surgir una serie de corrientes arquitectónicas que, una vez conseguido el *cobijo* con la vivienda funcional, van a intentar recuperar el *habitar* del hombre. Esta idea de habitar tiene relación con el famoso texto de 1951 de Martin Heidegger "*Construir, habitar, pensar*". Los arquitectos de posguerra quieren recuperar la idea de sintonía con el lugar, influenciados por el concepto de *cuaternidad* introducido por Heidegger en el texto. Con este concepto el filósofo ponía en contacto la idea de construcción, del lugar, del tiempo y del *hábito* del que reside en ese hogar.

Este concepto de *hábito* es recogido por el sociólogo Pierre Bourdieu, que entiende este como las formas de obrar, pensar y sentir de un individuo, originadas por la posición que una persona ocupa en la estructura social. Hasta los años cincuenta el hábito en la arquitectura moderna se traducía en un programa funcional en la vivienda, que reflejaba de un modo aproximado el modo de vida del hombre, de su conducta o comportamiento. Esta idea de *modo de vida* se ve reflejada en las expresiones anglosajonas *way of life*, que dan paso a la manida expresión *American way of life*, el estilo de vida americano. Este se refiere a un espíritu propiamente norteamericano, que se desarrolla a partir del siglo XVII y cuyos principios son básicamente, la vida, la libertad y la búsqueda de la felicidad.

En los años cincuenta fue el estado norteamericano el que tomó el relevo de la modernización de la casa que habían iniciado los arquitectos alemanes a finales de los años veinte. Este proceso tomó los avances tecnológicos creados para el la Segunda Guerra Mundial, que se trasladaron a la vivienda con facilidad, ya que fueron los fabricantes los que transformaban la industria de guerra en industria de paz, pasando de misiles a lavadoras (Colomina 2006, p.8) a la vez que las instituciones culturales transformaban las estrategias de guerra para nuevos



155. Heidegger en la cabaña, mientras su mujer prepara la comida



156. Imagen de los años sesenta representativa del *American way of life*

finés, como el programa de casas modelo del Museo de Arte Moderno (MoMA) de Nueva York, o el programa de las *Case Study Houses* de la revista *Arts & Architecture*.

Con estas estrategias la arquitectura moderna se mostraba en los Estados Unidos, como una "buena imagen" parte de un paquete total, de un estilo de vida, mas que un objeto artístico y aislado, y esta se situó dentro de la nueva cultura de consumo y de un nuevo culto a la domesticidad (Ibid p.7 y 8).

Durante la Segunda Guerra Mundial, muchos de los arquitectos que comenzaron la modernización de la arquitectura europea emigraron a Estados Unidos (Rybczynski, 1990, p.206) como Mies van Der Rohe o Walter Gropius, creando un curioso sincretismo entre las vanguardias europeas y la tradición local de la casa americana, como se observa en la obra de Richard Neutra o Marcel Breuer.

La variable del *american way of life* hizo que el funcionalismo y los paradigmas de la Arquitectura Moderna europea se transformaran en pos de un mayor confort de la casa, de sus acabados y su mobiliario. La casa moderna se había vuelto a convertir en la protagonista de la arquitectura de su tiempo, sujeta a experimentos que reflejaban los avances técnicos y constructivos, pero también a los cambios de la sociedad y a la manera de entender la vivienda. Esta teoría se confirma con la afirmación de Charles y Ray Eames cuando dicen que:

"Nos interesa la casa como un instrumento fundamental para vivir en nuestro tiempo; la casa como una solución a la necesidad humana de cobijo" (Eames, 2007 p.8)

Cuando los Eames muestran sus propuestas en la revista *Arts & Architecture* de 1945, introducen en sus dibujos elementos que nos hablan, además de un sistema constructivo en acero, ligero, fruto de los avances técnicos de la guerra, de la vivienda como resultado de los usos y costumbres de cada uno de los propietarios para los que serán realizadas. Concretamente las *Case Study Houses* 8 y 9 estaban pensadas para los propios Eames y para John Entenza.

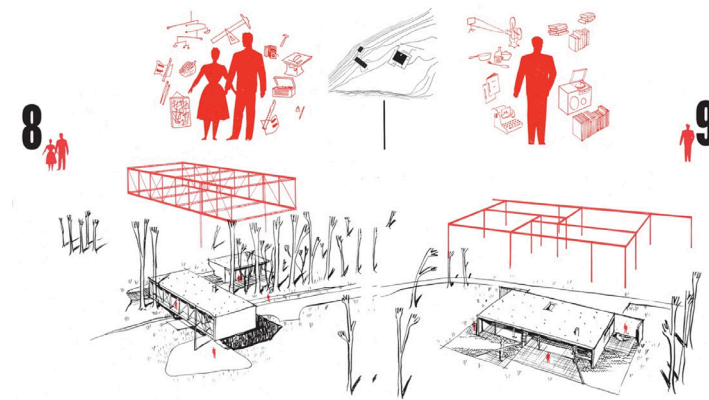
Sobre las perspectivas en las que con color rojo se mostraba el sistema estructural de ambas casas, aparecen, como un guiño divertido, las siluetas de los 3 personajes rodeados de diferentes elementos que describen los usos y costum-

bres de cada uno de ellos. La arquitectura, el arte, la música, la fotografía, incluso lo que parece el típico *american pie* rodea al matrimonio Eames, mientras que Entenza, director de la revista *Arts & Architecture* aparece con un tocadiscos, libros, un proyector de películas, menaje de cocina o una máquina de escribir. Curiosamente estos dibujos se rotulan con el mismo color rojo con el que los Eames representan los sistemas constructivos de ambas viviendas, haciéndonos entender los usos y costumbres de los inquilinos como otro elemento a tener en cuenta a la hora de estructurar el espacio.

Con estas perspectivas los Eames parecen responder a la pregunta que el mismo Charles Eames se hacía un año antes, en 1944, cuando en la misma revista de su amigo Entenza publicaba un dibujo en el que el arquitecto se preguntaba *¿qué es una casa?*¹. Con esta ilustración, Eames parece anunciar que lo importante dentro de la casa es las actividades que alberga respecto a los hábitos del inquilino, más que la distribución de los espacios, ya que en ninguna parte de estos simpáticos garabatos aparece un espacio arquitectónico reconocible.

Sin embargo esa imagen de la casa moderna como elemento de consumo de masas no fue promovida únicamente por los Eames. El MoMA también contribuyó a la difusión de las ideas de la vivienda moderna a base de distintas exposiciones, como con la casa de Marcel Breuer en 1949, la exposición *Tomorrow's small house*, o la casa realizada en el jardín del museo por el arquitecto Gregory Ayn en 1950 para la revista *Woman's home companion*. Todas las muestras tenían como fin que el visitante se imaginara en el interior de esta vivienda pensada para la nueva forma de vida americana y disponible gracias a la prefabricación para su compra por cualquier persona. El MoMA había orientado su discurso hacia la clase media americana (Colomina, 2006 p.41) representada por el *commuter*, la persona que se desplazaba cada día desde su domicilio hasta el lugar de trabajo, en la treintena, que trabajaba en la ciudad pero que vivía en las afueras (*suburbs*) con su mujer e hijos².

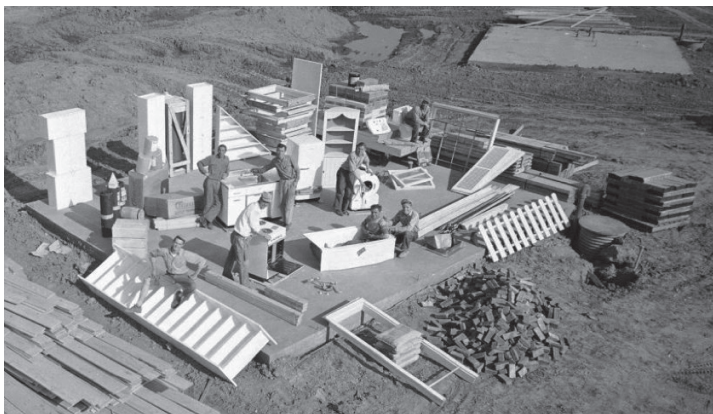
Tanto las propuestas desde la costa oeste con la revista *Arts & Architecture* re-



157. Ray y Charles Eames junto con Eero Saarinen, montaje de la propuesta inicial para sus Case Study Houses. Publicadas en *Arts&Architecture* n°12, diciembre de 1945

1 "What is a house?"

2 Marcel Breuer describió la casa que realizó para el jardín del MoMA como la casa para el hombre que se desplaza (*commuter*) (Ibidem)



158. Fotografía de las “piezas” de montaje de las viviendas de Levittown sobre la base de la vivienda

presentadas por las *case study houses* de los Eames como las muestras llevadas a cabo desde el departamento de Arquitectura del Museo de Arte Moderno de Nueva York quisieron llevar este ideal arquitectónico suburbano a todo el territorio estadounidense.

Sin embargo su intención se vio truncada y terminó fructificando en el modelo de barrio suburbano de casas a dos aguas fabricadas en serie. Quizás el núcleo que mejor represente esta idea sea la población de Levittown en el estado de Nueva York, construido entre 1947 y 1951, donde se construyeron 17.447 hogares que respondían a dos modelos prefabricados, que se ensamblaban como si se tratara de un coche en una cadena de producción.

Esta gran urbanización aunque corrompía el ideal arquitectónico alojó miles de familias, dando solución a la escasez de viviendas que también sufrió Estados Unidos tras la segunda Guerra Mundial. Su promotor, William Levitt, salió en la portada de la revista *Time* el 3 de Julio de 1950 bajo el título “A la venta. Una nueva forma de vida”³, representando el nuevo *american way of life*. A pesar de los muchos detractores de este tipo de urbanización, Denise Scott Brown y Robert Venturi, tras su publicación “*Learning from Las Vegas*”, llevaron a cabo en el curso de primavera de 1970 de Yale un trabajo en el que estudiaron con sus alumnos las distintas modificaciones que los propietarios de las viviendas de Levittown habían realizado por fuera, cómo las habían decorado o como habían arreglado los jardines de manera individual (Colomina, 2011), además de estudiar como se representaba la casa suburbana en los medios de comunicación (televisión, anuncios, revistas o incluso viñetas cómicas). El libro “*Remedial Housing for Architects. Or Learning from Levittown*,” nunca vio la luz, quizás por el rechazo total al modo de vida suburbano que ya estaba presente entre los arquitectos americanos.

Este rechazo también empezaba a florecer entre parte de la sociedad americana, pero desde un punto de vista crítico al conformismo de la clase media⁴.

3 “For sale. A new way of life” Tal y como aparece en la portada de la revista. Traducción de la autora.

4 La cantante folk Malvina Reynolds compuso la canción “*Little Boxes*” en 1962, en la que satirizaba sobre todas las casas suburbanas siendo la misma en distintos colores, hechas en materiales horteras de mala calidad, en las que vivían familias iguales las unas a las otras.

La misma parte que se opondrá a la guerra de Vietnam y al modo de vida establecido por el *american way of life*, como hará desde el lado español *Taller de Arquitectura*.

Estas investigaciones sobre la vivienda pública y social a lo largo del siglo XX, tuvieron un recorrido de ida y vuelta entre Europa y América. La vivienda colectiva, que no deberíamos confundir con la casa o el hogar, se convierte, a partir de los años cincuenta, en la impulsora de los cambios que operan en la sociedad tras la guerra. Los experimentos que se llevaron a cabo en algunas casas unifamiliares sirvieron a los arquitectos como ensayos de lo que más tarde algunos aplicarían sobre la vivienda colectiva. Según Martí Aris:

“La historia de la arquitectura del Siglo XX, es rica en ejemplos en los que una célula de vivienda unifamiliar sirve de base para otro tipo de organizaciones, Así por ejemplo, la casa Schaeffer en Basilea es fruto de una ocasión y de un encargo muy concreto, pero al mismo tiempo, vista en el contexto de la investigación de Hans Schmidt, puede considerarse como el prototipo experimental de un proyecto de viviendas seriadas que nunca llevó a cabo. La casa aislada supera pues su condición de hecho singular y se propone como la regla de una concepción general de la residencia” (Martí Aris, 2000, p.46)

En Europa a diferencia de América estos experimentos forman parte, más que de realidades construidas, de exposiciones, ferias o encuentros en las que no solo participaban arquitectos sino también artistas, filósofos, escultores, pintores o escritores, como la exposición inglesa *This is Tomorrow*, de la que formaron parte los Smithson. Como consecuencia, a partir de los años cincuenta, en Europa se generará una corriente en la que artistas, arquitectos y escritores pondrán en crisis todos los modelos tradicionales. El existencialismo alemán con Heidegger al frente, el estructuralismo holandés con Aldo van Eyck, o las corrientes situacionistas francesas, van a generar la aparición de propuestas que hablan de un cambio en la forma de entender la vida, la familia y por tanto el espacio de la vivienda.



159. Fotografía aérea de Levittown en 1948



160. Imagen publicitaria de los años sesenta

EL FIN DE LA FAMILIA TRADICIONAL

Como hemos visto en la vivienda moderna americana, a la hora de dar respuesta al problema de la casa, no solo entran en juego los principios arquitectónicos, sino conceptos sobre como es la sociedad y como son las formas de vida de aquellos que van a habitar las casas, convirtiendo estas en hogares. Cuando *Taller de Arquitectura* quiere dar respuesta al problema de la vivienda en el edificio *Walden 7*, esta proyectando “la casa” de un tipo de sociedad y de un modo de vivir concreto.

Recordemos que el *Taller* estaba muy influenciado por el pensamiento liberal que venía de Europa, especialmente de las ideas asociadas a la *gauche divine* y las premisas francesas que se reivindicaban desde las protestas de *Mayo del 68*.

Estas ideas tenían poco que ver con las de la generación que empezó su vida tras la segunda Guerra Mundial. La mayoría de los miembros de esta generación centraron sus esfuerzos en establecer las bases de una existencia construida en el bienestar, para no tener que pasar las miserias de la guerra nunca más. Unas ideas que podríamos decir que seguirían presentes en la mayoría de la población española tras el largo periodo de autarquía. Sin embargo, en la Europa de finales de los sesenta, el mundo es distinto al de la década de los cincuenta, y los cambios producidos durante los años de la posguerra ya empiezan a hacerse visibles.

Por ejemplo, la clase obrera ya no es una clase aparte, su nivel de vida y sus aspiraciones de confort empiezan a coincidir con los de la burguesía, por lo que sus demandas cambian, acabando también con la lucha reivindicativa (Palacios Bañuelos, 2015, p.125). Esto se debe a que la prosperidad económica de la posguerra hace que germine en toda Europa occidental una sociedad de consumo americanizada, que se abría paso a la vez que configuraba una cultura de ocio insólita hasta ese momento.

Estas transformaciones influyen en los jóvenes de finales de los años sesenta. En el caso de la sociedad francesa, con los que más próximos se identificaban ideológicamente los miembros del *Taller*, estos cambios se ven reflejados de la siguiente manera:

"Piensan casarse pronto, no quieren tener niños hasta que no dispongan de los medios necesarios para educarlos, su primer objetivo es el éxito profesional, deciden ahorrar para comprarse un coche, no ven una guerra en el horizonte y tienen asumido que su porvenir dependerá de valores como la eficacia, la cualificación y el orden" (Palacios Bañuelos, 2015 p.125)

Al igual que en Norteamérica, en Europa aparece un movimiento juvenil caracterizado por una intensa voluntad de vivir y de liberarse de un mundo que les parece demasiado viejo, y que identifican con la clase media trabajadora americana y su modo de vida suburbial. Estas ideas vienen representadas por el movimiento hippy, la música pop-rock y su invitación a romper los esquemas de la sociedad de consumo.

Entre estos esquemas estaba la idea de los roles familiares. El hombre tenía que centrarse en el trabajo mientras que la mujer se ocupaba de las labores de la casa y del cuidado de los niños. La familia estaba orientada hacia una existencia acomodada, a la paz del hogar y a la protección y desarrollo de los hijos.

La politización de los jóvenes de los sesenta, influenciados entre otros motivos por el conflicto bélico entre Estados Unidos y Vietnam, hizo que las movilizaciones del Mayo del 68, a pesar de empezar como una protesta estudiantil, terminaran atacando otros principios de la cultura oficializada.

Uno de los puntos que se atacaron desde las manifestaciones del 68 fue esta idea de la familia tradicional burguesa. La forma de atacarlo fue desde su pilar más fuerte, la noción de fidelidad que fue el principal objetivo a derrocar de lo que se llamó *"la revolución sexual"*. Con esto se quería desvincular a la mujer, sobre la que recaía con más rigor la noción de fidelidad, del papel de madre.

El nuevo movimiento feminista de los años sesenta luchaba a su vez con el ideal romántico y sentimental; el amor pasa a ser considerado como una prisión y el matrimonio como una esclavitud doméstica, sexual y sentimental (Amann, 2011, p.34). De esta manera, el feminismo buscaba emancipar la sexualidad de las normas morales y disminuir la influencia de lo social en la vida privada (Ibid p.35), lo que suponía separar la sexualidad de la procreación para convertir el sexo en un entretenimiento sin incidencia ni en el desarrollo personal, ni en el proyecto de vida. De esta forma aparece un movimiento a favor de la contra-



161. Una manifestante en las protestas de Mayo del 68 en París



162. En España en la década de los años 70, el 80% de las mujeres eran amas de casa

cepción y con esta “*liberación*” de la mujer, se sucede la idea de la maternidad voluntaria (Prost, A. 1987 p.91 y 92).

Este cambio de mentalidad tuvo como consecuencia que se multiplicaran las parejas jóvenes de no casados que compartían una vivienda, lo que suponía un paso hacia el fin de la familia tradicional. Con esta *lenta pero efectiva e inevitable revolución de las mujeres y otros, gradualmente convierten la sociedad de la familia en una población de individuos* (Carandell, 1985 p.46).⁵

A pesar de que la situación en la España de los sesenta era muy distinta al resto de Europa, la ciudad de Barcelona gozaba de una situación mas abierta que la del resto del territorio nacional lo que permitía a los miembros del *Taller* estar más fácilmente en contacto con las corrientes de pensamiento europeas. Esto sumado al carácter internacional del estudio, hace que estas ideas progresistas y contestatarias se abrieran paso en el proceso creativo de *Taller de Arquitectura*.

Una de las ideas europeas recogidas por los miembros del estudio y que se abrió paso en el desarrollo creativo era la idea de que *la familia no es otra cosa que la reunión de los individuos que la componen momentáneamente*” (Prost, 1987 p.94). Según Atxu Amann, la familia, en un sentido amplio, está definida por un conjunto de personas ligadas entre sí por el matrimonio y la filiación, que se organiza de forma jerárquica centrada en el principio de *dominación patriarcal* (Amann, 2011, p.58).

Los miembros del *Taller*, buscando mostrar estos nuevos modos de habitar, van a reflejar las ideas impulsadas por la segunda ola del feminismo en su propuesta para las viviendas para el *Walden 7*. En una entrevista a Anna Bofill, la arquitecta describe como en las viviendas del *Walden* se ve reflejado este nuevo interés en el individuo:

“Esto sucedía en un época, el año 68, en la que existían psicólogos que decían que la familia estaba en crisis y que se tenían que buscar otras fórmulas de convivencia humana que fueran más allá de la familia, que fueran de dos, de tres... Personas de cualquier sexo, de cualquier edad; es decir, que la familia no tenía

⁵ “*The slow but effective and inevitable revolution of women and others is gradually conveying society of the family into a population of individuals*” Traducción de la autora

que ser obligatoriamente el único núcleo posible, que la vivienda no se había de orientar exclusivamente al núcleo convencional de madre, padre e hijos, sino a otros tipos de agrupaciones individuales. Esto era el futuro, había que dar al individuo otras opciones para escoger el tipo de vivienda”⁶

En el número 149 de 1970 de la revista *L’architecture d’aujourd’hui*, que centraba la publicación en las propuestas arquitectónicas que se estaban dando en Madrid y Barcelona⁷, el *Taller* presenta su propuesta para una *ciudad en el espacio*, una continuación de su publicación de 1968, en la que Salvador Clotas desarrolla más formalmente las ideas que Bofill y sus compañeros habían adelantado de forma más poética en el libro. En las notas iniciales que desarrolla Clotas sobre la ciudad que proponía el *Taller*, el escritor plantea que para lograr una proposición urbana de futuro era necesario superar los obstáculos que representaban en la sociedad del momento la familia, la casa y la propiedad⁸. El *Taller* planteaba que la manera de enfrentarse a estos problemas era la creación de nuevas tipologías de vivienda centradas en el individuo.

En el texto Clotas justificaba esta decisión del *Taller* exponiendo que el cambio de sociedad de la familia al individuo era un cambio inevitable. Según ellos, estas formulas ya estaban siendo ensayadas por grupos contestatarios como los



163. Fotografía de una comuna Hippie en Ibiza en los años setenta

6 *“Això succeïa en un època, els anys 68, en la qual existien psicòlegs que deien que la família estava en crisi i que s’havien de buscar altres fórmules de convivència humana que anessin més enllà de la família, que fossin de dues, tres... persones de qualsevol sexe, de qualsevol edat; és a dir, que la família no havia de ser obligatòriament l’únic nucli possible, que l’habitatge no s’havia d’orientar exclusivament al nucli convencional de mare, pare i fills, sino a altres tipus d’agrupacions individuals. Això era el futur, calia donar a l’individu altres opcions pero escollir el tipus d’habitatge”* Anna Bofill en (Solé i Ubeda, 1988 p.28) Traducción de la autora

7 Esto no hace más que poner de manifiesto esos dos polos arquitectónicos que estaban presentes en el país durante los años 60, la Escuela de Madrid y la Escuela de Barcelona

8 *“Para acumular una propuesta de futuro, es necesario evitar las dificultades o tratar de superar los obstáculos que representan en la sociedad actual la familia, la casa y la propiedad de la casa. Mediante la creación de nuevas tipologías y propuestas diversas, el problema debe abordarse desde sus lados, comenzando por la forma de la casa.”// “Pour accomplir une proposition de futur, il faut éviter les difficultés ou essayer de franchir les obstacles que représentent dans la société actuelle la famille, le logis et la propriété du logis. A travers de la création de nouvelles typologies et propositions diverses il faut attaquer le problème par ses flancs, en commençant ar la forme du logis”.* Salvador Clotas en (*L’architecture aujourd’hui* 149 (1970) p.33). Traducción de la autora



164. Fotografía de una manifestación en 1969 del Provo en Ámsterdam

hippies o las comunas holandesas del Provo⁹, grupos que estaban volviendo a la idea de tribu o comunidad primitiva, pero que presentaban una fórmula transitoria hacia esta sociedad como suma de individuos (Ibid p.34)¹⁰.

Con estas teorías en mente, a la hora de proyectar la vivienda del *Walden 7*, el *Taller* establece que la unidad mínima social no es la familia sino el individuo (Carandell, 1985 p.46)¹¹. Tomar estas ideas como punto de partida, repercutirá a la hora de pensar como es el espacio de la casa. Y es que, a pesar de que la mayoría de los miembros del *Taller* provenía de la burguesía catalana, el afán por ir a la última moda internacional, o de mostrar un tipo de vida que rechazara la moral o la ideología tradicional (Solé i Ubeda, 1998 p.9)¹² va a hacer que *Taller de Arquitectura* quiera acabar con las reglas establecidas por la vida familiar de la clase social de la que la mayoría de ellos provenían. Para ello la casa se va a

9 El movimiento del Provo, cuyo nombre viene de la acción *provocar*, surgió en Holanda y según el historiador americano Rusell Shorto *"Esta clase estaba compuesta por los jóvenes que habían crecido después de la guerra, que no tenían intereses creados en el sistema surgido durante la posguerra, que lo veían como una amenaza al individuo y la creatividad, y que querían provocar un cambio de conciencia."*

10 *"Las fórmulas ensayadas hasta ahora por los sectores contestatarios - hippies, comunidades de provos, etc.- son intentos de proteger a los grupos desatendidos frente a una sociedad que consideran hostil; pero el regreso a la tribu o comunidad primitiva parece una fórmula transitoria. El desarrollo histórico de la humanidad hacia esta sociedad como suma de individuos, en relación con la colectividad, en su conjunto se producirá después de haber superado la etapa familia-patriarcal. " // "Les formules essayées jusqu'à présent par des secteurs contestataires-hippies, communautaires de provos, etc- sont des tentatives de protection de groupes délaissés contre une société qu'ils considèrent hostile; mais le retour à la tribu ou communauté primitive paraît une formule transitoire. Le développement historique de l'humanité vers cette société comme somme d'individus en relation avec l'ensemble de la collectivité se produira après avoir dépassé le stage famille-patriarcat." Ibidem. Traducción de la autora*

11 *"The smaller social cell is not the family but the individual"* Traducción de la autora

12 *"Estos, van a mostrarse atraídos por una moral revolucionaria, van a practicar una moral hedonista que les lleva a coincidir objetivamente con los intereses de la burguesía neocapitalista: les caracterizaba el fan de ir a la última moda internacional, la adquisición de notoriedad pública a raíz de una determinada apariencia o de un tipo de vida, en contra de la moral y de la ideología tradicional a partir de posiciones éticas y estéticas; en resumen, un intento de dar una solución individualista y peculiar a los problemas de la sociedad" // "Aquests, tot i mostrar-se atrets per una moral revolucionària, practicasen una moral hedonista, que els duia a coincidir objectivament amb els interessos de la burgesia neocapitalista; els caracterizava l'afany d'anar a l'ultima moda internacional, l'adquisició de notorietat pública a raó d'una determinada aparenca o tipus de vida, el refús de la moral i de la ideologia tradicional a partir de posicions ètiques i estètiques; en resum, l'intent de donar una solució individualista i peculiar als problemes de la societat"* Traducción de la autora (Solé i Ubeda, 1998 p.9)

estructurar de manera que esta responda a las nuevas formas de habitar, lejos de los modos de vida de la familia tradicional.

II.1.2 DE LA FAMILIA AL INDIVIDUO

LA CASA BURGUESA VS. LA CASA NO JERARQUIZADA

Repensar los modos de vida, implica volver a pensar la casa, replantear como es el espacio en el que el individuo va a habitar. Tal y como dice Iñaki Ábalos *la construcción de un nuevo sujeto implica transformaciones profundas del espacio privado y del espacio público, de las relaciones y vínculos entre ambos* (Ábalos, 2019, p.124).

La vida familiar tradicional contra la que se revelaban los jóvenes europeos y americanos en las décadas de los sesenta y setenta, daba forma a un espacio doméstico que se estableció con el modo de vida burgués. Esta casa "tradicional" burguesa presenta una serie de características que se repite en el tipo de viviendas de esta clase social. Según Prost, en su publicación dentro de *Historia de la vida privada*:

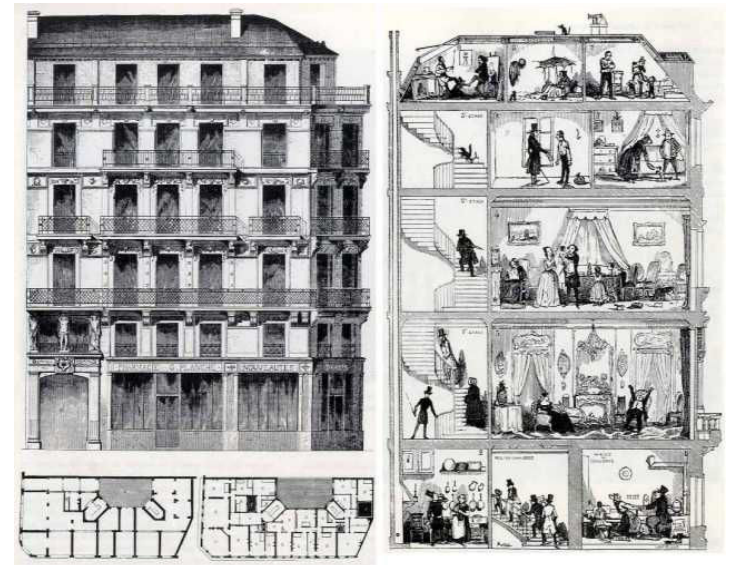
"Para la burguesía (...) el "muro de la vida privada" separa nítidamente dos campos. Detrás de este muro protector, la vida privada coincide bastante exactamente con la familia (...) La residencia o la casa burguesa se caracteriza por otra parte por separar claramente las habitaciones de recepción de las demás." (Prost, 1987 p.15)

En líneas generales podríamos definir la vivienda burguesa como un espacio principalmente privado, en el que los espacios de recepción están separados de los espacios destinados a la familia. Y estos a su vez, en espacios propios mínimos para cada miembro de la unidad familiar, destinados principalmente a habitaciones en las que dormir.

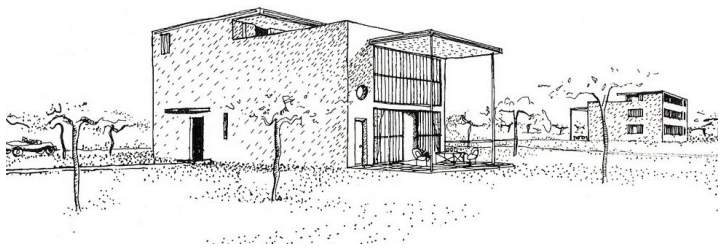
Con el Movimiento Moderno y la gran revolución de la vivienda, esta división de espacios se impuso en todos los hogares. La casa de la arquitectura funcional, con su proyecto de casa positivista, descompuso los espacios que forman



165. Interior de una casa burguesa en el Siglo XIX



166. Caricatura de un edificio de viviendas burgués en el Siglo XIX



167. La máquina de habitar representada por las casas Citroën de Le Corbusier



168. Fotografía del conjunto de Pruitt Igoe en San Luis, Misuri, demolido en 1972, que representa la desconexión entre la arquitectura moderna y el usuario de la vivienda

la vivienda en *piezas para restituirlas en un engranaje mecánico y orgánico de máxima eficiencia: la famosa "máquina de vivir"*(Abalos, 2019, p.83).

Como sabemos, la casa del primer Movimiento Moderno quería resolver principalmente el problema de higiene y salubridad que había surgido con la vivienda especulativa de las grandes ciudades europeas. En estas pequeñas viviendas la vida privada se compartía con aquellos que habitaban en el mismo espacio doméstico, de esta manera el espacio privado para los miembros de la familiar era a su vez el espacio público del grupo familiar (Prost, 1987, p.92).

Al repensar la casa, *Taller de Arquitectura* quiere volver a plantear su sentido existencial, huyendo de la *banalización del pensamiento sobre la casa y sus habitantes* (Ábalos, 2019, p.47) de la primera modernidad. En un proceso paralelo a las revisiones que surgieron a finales de la década de los sesenta de como era el *habitar*, el *Taller* busca recuperar ese modo de vida en común que sucedía en la vivienda de la ciudad industrial, pero que también era la de la vivienda vernácula. El primer paso para abandonar la vivienda y el modo de vida de la familia tradicional era acabar con la distribución separada y jerarquizada de la vivienda burguesa, convirtiendo de nuevo la casa en un espacio compartido, en una habitación común.

Esta idea de convertir la casa en una habitación, no está lejos del concepto de cabaña, ya que *en algunos casos la habitación y la cabaña se identifican hasta tal punto que esta última viene a ser algo así como una habitación con una cubierta* (Monteys, 2015, p.58). Este concepto nos invita a hablar de la casa del autor que origina el nombre de este edificio; la cabaña de Thoreau junto al lago Walden, en Concord Massachusetts. Tal y como se ve en su reconstrucción, es una única habitación con una puerta y dos ventanas opuestas. En ella se encuentra una chimenea, una cama, una mesa, un escritorio y unas sillas. Thoreau vivió en esta cabaña durante dos años, dos meses y dos días, alejado de la vida en sociedad, durante los cuales escribió "*Walden o la vida en los bosques*". En su ensayo, Thoreau desarrolla sus ideas sobre la importancia de vivir en contacto con la naturaleza y también los efectos positivos de vivir en solitario.

Esta idea de cabaña, en la que el espacio se define como una habitación, y en la que lo importante es el individuo, refleja más el punto de vista de *Taller de*

Arquitectura que la cabaña que inicia el debate sobre el habitar en la escena arquitectónica internacional: la cabaña de Heidegger.

Aunque Heidegger en sus escritos habla de la importancia de estar en contacto con la naturaleza, las estaciones y el concepto de tiempo en su idea de la cuaternidad para alcanzar la esencia del habitar, su cabaña/casa estaba definida por varias habitaciones. Con esta división Heidegger quería mostrar *el antiguo poder cohesivo de la familia y su esquema jerárquico e interior* (Ábalos, 2019, p.186), una idea muy contraria al modo de vida que el *Taller* buscaba para su propuesta para el *Walden 7*. No olvidemos que, con esta propuesta, el grupo barcelonés está buscando la solución para un nuevo modo de vida. No se trata de una vivienda unifamiliar en el que un arquitecto busca la solución para un cliente en concreto, el gran problema de la residencia colectiva es dar cobijo a un gran número de personas, y es ahí donde reside el interés de buscar un tipo de vivienda que responda al modo de vida de un grupo de individuos.

Partiendo de estas ideas, si tuviéramos que relacionar la casa del *Walden* con algún prototipo de cabaña, está sería aquella en la que el hogar se definiera por una estancia o habitación en la que se desarrollara la vida en común. La cabaña primitiva surge como protección de lo que era el hogar, el fuego, dentro de esta, lo que desencadenó una optimización de su forma que a partir de una envolvente tipo radial generaba los distintos espacios que albergarían las funciones del hogar. En el centro el fuego como el "corazón" de la vivienda, alrededor de este los hombres como "congregación" y por último el muro o la cerca como "protección" que delimita el espacio habitable.

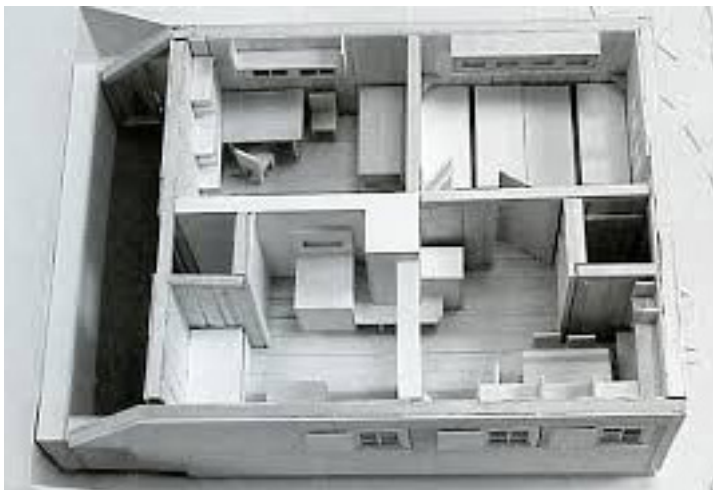
La aproximación a la cabaña primitiva anima a los arquitectos de posguerra a acercarse a las arquitecturas populares y anónimas, en donde la casa estaba formada por un único espacio, en el que se reunía el habitar del hombre. Ya fuese la cabaña primitiva, el megarón o las casas largas danubianas, los arquitectos de los años cincuenta abrazan este concepto de espacio común, compartido, para volver a otorgar a la vivienda el factor humano que la primera generación del movimiento moderno había descuidado (Drew, 1973, p.36) en pos de una casa positivista, jerarquizada, inspirada en el lenguaje y la lógica de la máquina.



169. Foto del exterior de la reconstrucción de la cabaña de Thoreau



170. Interior de la reconstrucción de la cabaña de Thoreau



171. Fotografía de una maqueta en la que se representa las particiones del interior de la cabaña de Heideger

Las viviendas del *Walden 7* van a buscar este acercamiento al hogar primitivo en la articulación de sus espacios, presentando espacios comunes en los que las funciones no están definidas claramente, buscando la ambigüedad propia de un espacio no jerarquizado. El *Taller* tenía como objetivo romper finalmente con la tipología de viviendas que respondía al concepto de la familia tradicional pequeño-burguesa, que querían eliminar desde su propuesta del *Barrio Gaudí*, ya que para ellos “*resultaba una parodia, por un mimetismo de clase de los pisos de la alta burguesía*”(Anon. (ND) p.18).

Esta oposición a esta vivienda compartimentada no solo se debía al rechazo al tipo de vida de la familia tradicional, si no a una reflexión del porque de la compartimentación de los espacios. El *Taller* no quiere deshacerse de las *cualidades de intimidad, de carácter privado y de higiene que aportó el urbanismo racionalista*¹³, pero quiere terminar con una compartimentación de espacios que achaca a la imitación grotesca del modo de vida aristócrata.

Según ellos, la vivienda que respondía al modo de vida de la aristocracia, era asumida por la burguesía que la adaptaba a su poder adquisitivo y a sus posibilidades económicas. Pero la burguesía no disponía de grandes palacios, y debía reducir su superficie además de conservar su propio modo de vida dentro de un esquema heredado. Este mismo fenómeno se producía entre la burguesía y la clase media, y entre esta y la clase obrera. Por lo que se generaba la situación paradójica en la que una vivienda obrera es la reducción al absurdo, a partir de filtraciones sucesivas de un esquema de una morada aristocrática. Entradas, pasillos, pequeños salones... en definitiva un ensamblaje de piezas que no respondían a la manera de vivir su casa, ni en sociedad (Ibid, p.35).

Para *Taller de Arquitectura* esta situación no hacía más que devaluar el aspecto funcional del hogar, por tratarse de la imposición de unas formas de vida que correspondían a otra clase social. Ante esta *falsificación* el *Taller* proponía ensayar una nueva planificación para el problema del habitat humano (Ibidem) entendiendo la casa como una diminuta pieza del mundo real en la que debe

13 “*Nous pouvons cependant conserver les qualités d'intimité de caractère privé, d'hygiène, etc., que nous a apportés l'urbanisme rationaliste.*” // “*Podemos, sin embargo, conservar las cualidades de intimidad de carácter privado, higiene, etc., que nos ha dado el urbanismo racionalista.*” Salvador Clotas en *L'architecture d'aujourd'hui* nº149 1970 p.32 Traducción de la autora

aparecer todo un mundo, ya que en sus partes acoge importantes actividades humanas, y en suma, expresa una actitud u otra hacia la vida (Moore, 1976, p.49). Ante toda esta problemática era necesario que las distintas casas del *Walden* terminaran reflejando este cambio de actitud hacia la vida familiar.

PEQUEÑO GRAN ELECTRODOMÉSTICO

La llegada de los años sesenta supuso, como hemos dicho, un cambio en la forma de entender la vida familiar, que se tradujo en un cambio en la articulación de la vivienda. Esto conllevó también un cambio en la forma de representar este espacio en el que se mostrara la manera en la que se vivía en este nuevo hogar.

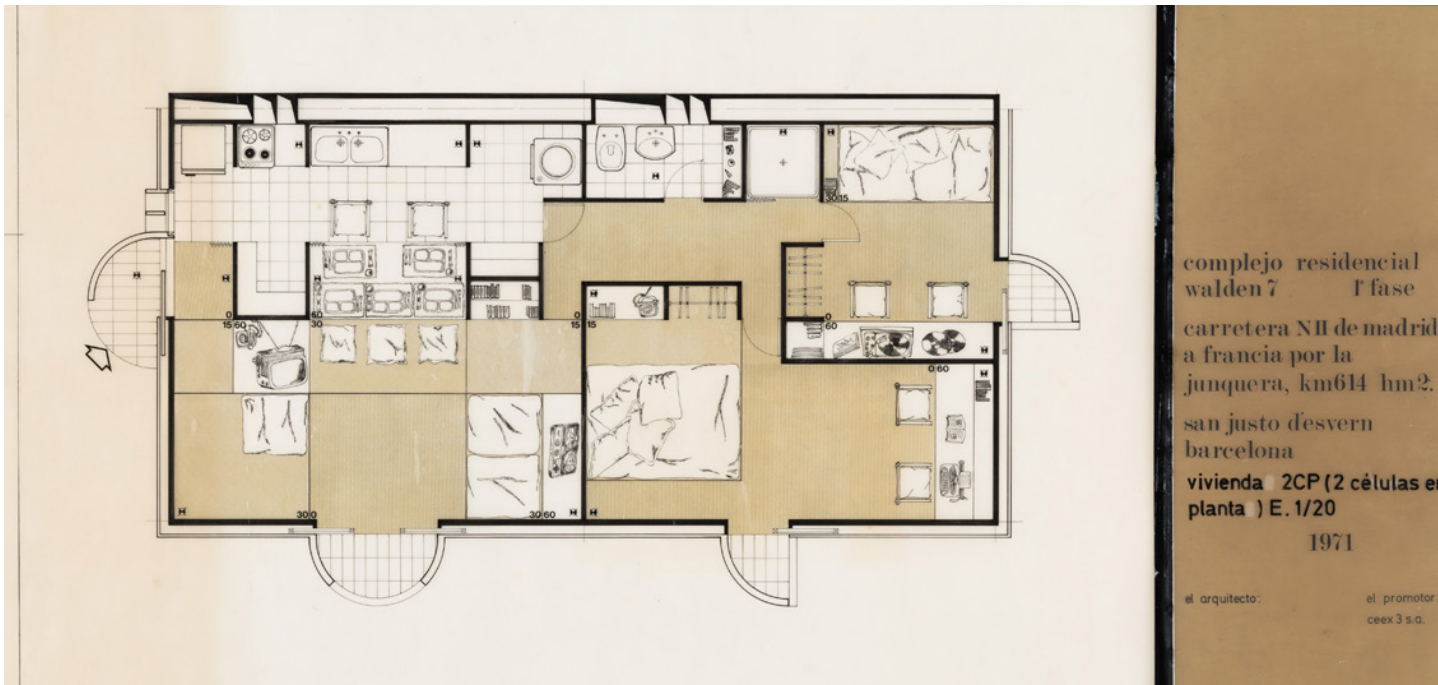
En las plantas del anteproyecto de 1971, con las que *Taller de Arquitectura* representa las distintas distribuciones de las viviendas del *Walden 7*, destaca el sistema gráfico que los arquitectos utilizan para mostrar los espacios. Con un dibujo preciosista en el que aparecen distintos elementos como cojines, menaje de cocina, libros y otros enseres, el equipo consigue que entendamos la vivienda como un espacio en el que el usuario pasa su vida, un lugar habitable independiente de su función pre-establecida.

Dentro de este dibujo detallado cabe destacar la forma en la que el *Taller* representa el pequeño electrodoméstico, ya que no se trata de una proyección plana como sucede con el resto de elementos o aparatos eléctricos como los frigoríficos y las lavadoras. Las televisiones, tocadiscos, aparatos de radio, teléfonos e incluso las máquinas de escribir se representan en una especie de vista axonométrica con todo lujo de detalles. Con esta representación, *Taller de Arquitectura* parece querer remarcar la presencia del pequeño electrodoméstico en la vivienda. Esto se debe principalmente a la circunstancia económicas que estaba ocurriendo en España en ese momento y que va a conllevar una serie de cambios también en las actividades que se van a llevar a cabo dentro de la vivienda.

El aperturismo económico que sufrió el país en la década de los sesenta hasta los primeros años de los setenta, generó cambios evidentes en el ámbito económico del país. Esta época de *desarrollismo* económico produjo principalmente la constitución de una clase media que tenía sus propias necesidades de ocio,



172. Familia viendo la televisión en la década de 1960 en España



173.



174. Planos del anteproyecto con los distintos tipos de vivienda del *Walden* donde se observa la representación de los electrodomésticos

espectáculo y entretenimiento (Sanchez-Biosca, 2007, p.94) lo que genera cambios en el escenario cultural español. Uno de los principales cambios fue la aparición en casi todos los hogares de pequeños electrodomésticos, influenciados por la cultura de consumo iniciada por Estados Unidos después de la Segunda Guerra Mundial, en la que, según Beatriz Colomina, los electrodomésticos encabezaban la lista de objetos más deseados durante los años de posguerra (Colomina, 2009, p.135). Según Vicente Sanchez-Biosca (2007, p.93):

“El uso del plástico, la ampliación del parque de receptores de televisión, compañero de una radio nueva y dinámica que decoraba todos los hogares, el tocadiscos, los transistores Vanguard... son algunos iconos de la década que representaban emblemáticamente las nuevas formas de vida de los españoles”

Esta ampliación del parque de receptores a los que Sanchez_Biosca se refiere se entiende mejor con números: en 1960 solo un 1% de los hogares españoles tenían televisión y solo el 4% disponían de frigorífico. En 1969, dos años antes del anteproyecto del *Walden*, el 62% de aquellos hogares tenían ya televisor y el 63% contaban con refrigerador (Moradiellos, 2011, p.35). Es probable, que en una ciudad como Barcelona, y las poblaciones de su entorno, dado el nivel económico de la zona, estos porcentajes fueran más elevados. Esta irrupción del pequeño electrodoméstico en la vida de las familias españolas del momento, conlleva una variación en la forma de usar los espacios de la vivienda, lo que explica que *Taller de Arquitectura* refleje este cambio en la representación de sus casas. Pero quizás la representación de estos aparatos se deba también a una reflexión más profunda sobre como afecta la radio o la televisión en la vida diaria.

La irrupción de la radio y la televisión en el universo doméstico constituye una mutación social de primera importancia. Dado que la televisión sigue siendo un objeto caro no es posible que cada miembro de la familia posea su propio receptor, por ello esta se suele encontrar en el espacio más familiar, en el espacio que el *Taller* rotula en sus plantas como el espacio de *comer-estar*, desplazando los aparatos de radio y tocadiscos a la escucha individual, a los espacios que denomina *dormir-estar*.

Según Blanca LLeó, la adquisición de todos estos tipos de objetos de consumo intenta paliar el aislamiento que produce la casa suburbana en sus habitantes,



175. Publicidad de tocadiscos a finales de los sesenta



176. Fotografía de familia numerosa con su primer televisor en los años setenta en España

177. Anuncio de venta de televisores en los años setenta en el periódico *El norte de Castilla*

invadiendo el hogar y convirtiéndolo en un espacio impersonal y ajeno al sentido de refugio que una vez tuvo el ambiente doméstico de la familia (LLeó, 2005, p.163). Por lo que podríamos entender que la representación de todos estos elementos en las plantas de las viviendas del *Walden* es una forma con la que el *Taller* pretende romper, una vez mas, con esa idea tradicional de la familia en favor del individuo.

La aparición de estos aparatos electrónicos, sumado a la homogeneidad de los espacios individuales y colectivos, conlleva a un aligeramiento de los límites entre lo público y lo privado. Además, la llegada del teléfono, la radio o la televisión introducen en la vivienda el mundo de la opinión, que para Heidegger, personaje que insistía en la importancia de las estructuras familiares tradicionales, representaba el mundo de la superficialidad y lo inauténtico (Ábalos, 2019, p.185,186). La introducción en la casa de lo público, o al menos lo mediático, ayuda a trastocar el antiguo poder cohesivo de la familia y su esquema jerárquico interior (Ibid, p.186) a favor de la imagen del individuo.

Para el *Taller*, introducir los medios de comunicación dentro de la casa también era una forma de fomentar las situaciones de intercambio y comunicación entre la gente. En un texto para la revista *Architecture d'aujourd'hui*¹⁴ en el que el *Taller* presentaba sus ideas para la ciudad en el espacio, el equipo mantenía que estas situaciones de intercambio y comunicación deberían de estar presentes en todo grupo urbano para evitar su estratificación en clases sociales. Esto lo conseguían disponiendo espacios para el encuentro en sus propuestas. Aún así, el equipo era consciente que este tipo de intercambio se realizaba más fácilmente en ciudades densamente pobladas, por lo que planteaba una solución para aquellas

14 "Toit groupement urbain (...) doit se maintenir vivant et produire contiuellement des situations d'échange et de communication entre les gens, pour éviter sa stratification. Dans les centres peuplés ceci est plus simple, puisque l'agglomération et la mélange de fonctions constituent par eux-mêmes un spectacle; mais dans les groupements de moundre densité on peur provoquer l'intercommuncation et le spectacle citadin en utilisant d'autres méthodes: des circcuits de télévision et de radio, réseaux de téléphone etc." // "Todo grupo urbano (...) debe mantenerse vivo y producir continuamente situaciones de intercambio y comunicación entre personas, para evitar su estratificación. En los centros poblados esto es más sencillo, ya que la aglomeración y la mezcla de funciones constituyen en sí mismas un espectáculo; pero en los grupos de menor densidad se puede provocar la intercomunicación y el espectáculo de la ciudad utilizando otros métodos: circuitos de televisión y radio, redes telefónicas, etc." Salvador Clotas, *L'architecture d'aujourd'hui* n°149 1970 p.32 Traducción de la autora

poblaciones menos densas. Para el *Taller* la solución era fomentar la aparición en las viviendas de los circuitos de televisión, de radio el teléfono etc. De esta forma garantizaban el intercambio de ideas y la relación entre los individuos.

Por tanto es probable que, por una parte, *Taller de Arquitectura* represente el pequeño electrodoméstico en la vivienda como respuesta a la situación social del momento, en la que estos aparatos empezaban a inundar los hogares españoles. Para Nuñez Yanowski era una forma de representar "lo nuevo. *Los Beatles, las news y los partidos de fútbol en la pantalla*"¹⁵. Sin embargo, el interés con el que el *Taller* dibuja estos elementos refleja la intención de *Taller de Arquitectura* de mostrar la vivienda como el refugio de una serie de individuos que viven juntos, frente a una vivienda para la estructura familiar tradicional.



178. Los Beatles en un programa de televisión de la BBC

15 Manuel Nuñez Yanowski en entrevista realizada el 19 de enero de 2012. En anexos

II.2 HACIA UNA VIVIENDA MODULAR

II.2.1 LA VIVIENDA SEMINAL

LA FAMILIA COMO SUMA

Ante todos estos cambios que se estaban produciendo en la sociedad del momento, influenciados por las corrientes filosóficas y los nuevos modos de vida que se estaban abriendo paso en la Europa occidental de finales de los años sesenta, *Taller de Arquitectura* decide que su propuesta de viviendas va a reflejar esos cambios en la sociedad, centrando su atención en el individuo en vez de en el núcleo familiar.

De esta manera el *Taller* parece estar respondiendo a Antoine Prost en *Historia de la vida privada*, cuando describía los siguiente:

“Hace medio siglo la familia se situaba delante del individuo; ahora el individuo pasa delante de la familia. El individuo estaba incorporado a la familia; cuando no se confundía con su vida familiar, su propia vida privada era secundaria, subordinada y a menudo clandestina o marginal. La relación del individuo con la familia se ha invertido. (...) La familia no es otra cosa que la reunión de los individuos que la componen momentáneamente: cada individuo vive su propia vida privada y espera que una familia informal venga a favorecerla. (...) La vida privada se confundía con la vida familiar; a partir de ahora, la familia ha pasado a ser juzgada en función de su contribución al pleno desarrollo de las vidas privadas individuales” (Prost 1987, p.94)



179. *L'Atelier de la rue Condamine*, de Frédéric Bazille

Para *Taller de Arquitectura*, el entender la casa no como el lugar donde convive una familia sino como el refugio de lo que Anna Boffil define como una “*agrupación interindividual*”¹⁶, implica que el espacio de la vivienda va a estar definido por el número de miembros que componen esta agrupación, expresando espacialmente que “*La familia no es la naranja de la que uno toma un gajo, sino más bien el conjunto de uvas individuales que forman un racimo*”¹⁷ (Carandell, 1985 p.46).

En las ideas iniciales del *Taller* para las viviendas del *Walden*, estas se entendían como casas individuales formadas por un cubo de 5x5x5 metros, en las que un individuo podía habitar¹⁸. Este primer *Walden*, al que Manuel Nuñez Yanowsky define como el *Walden* experimental, planteaba que todo el edificio de viviendas se fuera formando a partir de estas piezas de cinco metros de arista en el que un individuo se podía alojar. Dentro de estos cubos se disponía un altillo a media altura con la mitad de superficie de planta, una especie de *mezanine* con la que se lograba que esta vivienda tuviera una superficie total de unos 37 metros cuadrados¹⁹.

Por un lado, esta propuesta venía de esa idea de entender la sociedad como la suma de personas independientes, pero también para dar respuesta a un grupo de individuos que estaban apareciendo en la sociedad y que vivían solos: la población flotante, los estudiantes o los trabajadores recién llegados del campo

16 “A partir de aquí agrupábamos los cubos entre sí para conformar lo que denominábamos agrupaciones interindividuales, que iban mucho más allá del criterio de la familia” Traducción de la autora // “A partir d’aquí agrupàvem els cubs entre si per conformar el que denominàvem agrupacions interindividuals, que anaven molt més enllà del criteri de la família” (Anna Bofill en Solé i Ubeda, 1998, p.28)

17 “The family is not the orange from which one takes a segment, but rather the cluster of individual grapes, which form a bunch” Traducción de la autora

18 “Para un conjunto de individuos, fuera familiar, o fuera empresarial, universitario o societal, me importa un pito. El individuo esta representado por un cubo, y este cubo yo lo puedo desplazar en las 3 dimensiones del espacio y en la diagonal” Manuel Nuñez Yanowski. Entrevista realizada el 19 de enero de 2021 por la autora. En anexos.

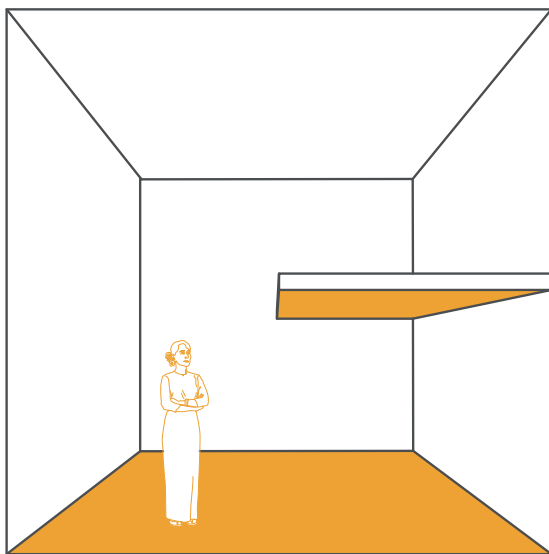
19 “Una especie de 5x5x5, una célula individual, y empiezo a decir bueno, una persona necesita 25 metros cuadrados, que se puede aumentar en 12 metros cuadrados más en una especie de altillo, el cual se hace el despacho con un diván cama baño, y abajo un salón, cocinita, entrada” Manuel Nuñez Yanowski. Entrevista realizada el 19 de enero de 2021 por la autora. En anexos.



180. Fotografía del atelier del pintor Albert Aublet de Edmond Bernard



182. Jonald Judd en su loft en el SoHo en el Nueva York de 1970



181. Espacio destinado a la vivienda de un individuo en el Walden experimental

a la ciudad entre otros (Salvador Clotas en *L'architecture aujourd'hui* n°149 1970 p.36). Para el *Taller*, este grupo poblacional era el más dispuesto a aceptar una nueva aproximación al problema del habitar, además de ser los que establecerían las nuevas formas de vida en la sociedad al tratarse principalmente de jóvenes entre los 20 y los 30 años²⁰.

La primera distribución que va a plantear el *Taller* en este *Walden* experimental estaba influenciada por la tipología del *atelier de artista* que proliferó por toda Europa a lo largo del siglo XIX. Estos "talleres" surgieron en respuesta a un aumento significativo de esta categoría social y profesional. Aunque anteriormente el estatus de artista estaba reservado a una élite intelectual, durante el Siglo XIX este se democratizó y se fue fusionando gradualmente con las artes decorativas o las artes gráficas como la litografía. En la década de 1860, París contaba con varios miles de pintores que gozaban de cierta notoriedad, por lo que los lugares reservados a artistas florecieron en esta época en los nuevos barrios de la ciudad, además muchos de estos artistas eran cercanos al espíritu de la Bohemia.

Durante estos años de finales del siglo XIX la Bohemia hacía referencia un determinado estilo de vida, con una escala de valores que reaccionaba al estilo de vida de la sociedad burguesa, y que adoptaron en particular artistas e intelectuales (Álvarez Sánchez, 2003, p.257). Puede que *Taller de Arquitectura* tuviera esta referencia en mente en sus ideas iniciales, buscando un paralelismo entre los estudios bohemios y sus nuevas viviendas, ya que como hemos dicho anteriormente querían que los vecinos del *Walden* huyeran del modo de vida tradicional y buscaban que entre ellos hubiera intelectuales, artistas o profesionales liberales (Solé i Ubeda, Amigó 1988 p.57)

Los talleres de artistas típicos solían ser grandes volúmenes espaciosos, iluminados por ventanales orientados al norte para mantener la luz constante todo

20 "Suelen ser jóvenes, entre veinte y treinta años. Son ellos quienes establecerán, en el futuro, el modo y las formas de vida y relaciones sociales en la ciudad y ofrecerán una enorme y nueva posibilidad de mercado: se trata del grupo mejor dispuesto a aceptar un nuevo enfoque del problema del habitar" // "Il s'agit généralement de gens jeunes, entre vingt et trente ans. Ce sont eux qui vont établir, dans le futur, le mode et les formes de vie et de rapports sociaux dans la ville et offrir une énorme et nouvelle possibilité de marché: il s'agit du groupe le mieux disposé à accepter une nouvelle approche du problème de la forme de l'habitat" Ibidem. Traducción de la autora

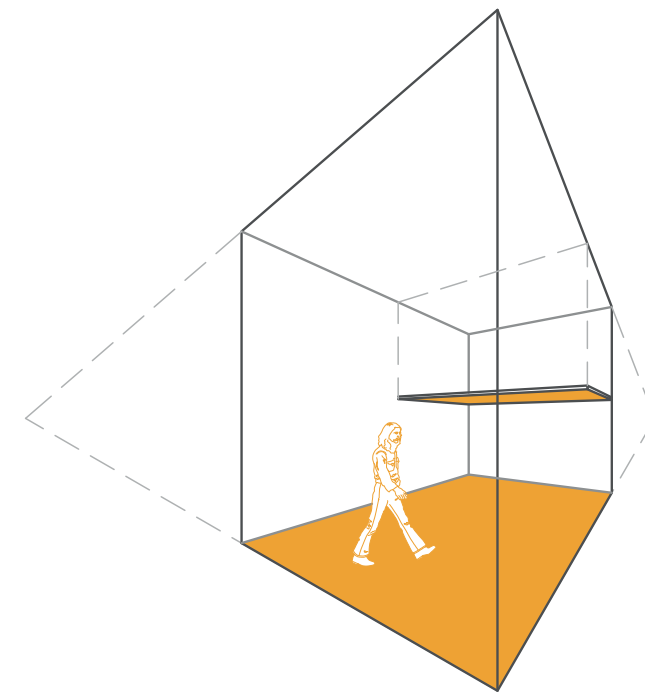
el día. En las fotografías de época y en algunas representaciones de artistas podemos ver que en ocasiones dentro de este gran volumen aparecen altillos o escaleras. Puede que para almacenar cosas, o para tener un punto más elevado para trabajar obras de gran formato.

Pero encontramos una referencia más contemporánea con los miembros de *Taller de Arquitectura*, el *loft* industrial. La tipología del *loft*, surge en la ciudad de Nueva York en torno a los años cincuenta. A principios de la década toda la zona industrial de Manhattan estaba casi deshabitada debido al abandono de las fábricas y almacenes que se habían trasladado a la periferia de la ciudad debido al alto precio de los alquileres. La arquitectura de esta zona que conocemos como SoHo (South Houston), se caracteriza por edificios de varias alturas, con estructura metálica y fachadas de hierro y vidrio construidos entre 1820 y 1880 (Martín Hernández, 2014 p.359).

La política urbana de aquel momento de la ciudad proponía reemplazar estos viejos edificios por una nueva zona residencial, pero el barrio empezó a rehabilitarse por el colectivo de artistas de la ciudad, reunidos bajo la iniciativa *Artist Tenant Asociation* (ATA), que se dedicaba a legalizar la ocupación de estos edificios industriales como espacio residencial. Gracias a ATA en 1964 se aprobó en el estado de Nueva York una ley sobre la vivienda colectiva en la que se reconocía la necesidad de los artistas de disponer de una vivienda-taller de características singulares y el derecho a ocupar aquellas antiguas fábricas y almacenes, con lo que se dio rango legal a una situación que venía de mediados de los años cincuenta (Ibidem). Esto permitió a artistas como Roy Lichtenstein o Gordon Matta Clark asentarse en el SoHo e instalar sus viviendas taller.

Entre los forjados de estos edificios del siglo XIX se asentó esta tipología de vivienda que hoy conocemos como *loft*, que consiste en un espacio sin tabicar, de gran altura libre (en torno a los 5 metros), en la que en alguna ocasión aparecía, al igual que en los *atelier* parisinos, un altillo (Ibid p.360). Según Manuel Martín Hernández:

“El loft se ha convertido en uno de los mitos contemporáneos de la casa por que es un receptáculo hiperadaptable e hiperflexible, capaz de ofrecer innumerables posibilidades y, sobre todo, porque no prefigura ninguna vivienda concreta, por-



185. El espacio destinado al individuo en las viviendas iniciales del *Walden* con el altillo a mitad de altura

del número de individuos que habitan en ella, preparando su vivienda para la sociedad del futuro.

DISTINTAS AGRUPACIONES DE VIVIENDAS

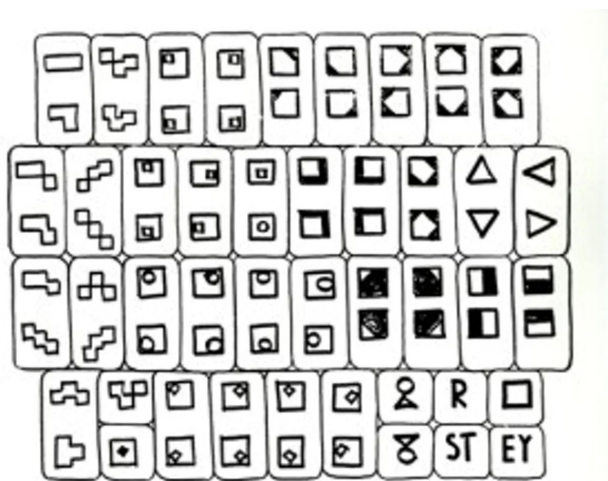
Dentro del *Walden 7* encontramos dos tipos de unidad habitacional, independientemente del número de módulos que las forman, los estudios y las viviendas. Los estudios parecen beber de la idea del *atelier* de artista francés o del *loft* industrial americano, y se plantean como un espacio en el que se puede habitar pero a la vez trabajar

Estas distribuciones a las que *Taller de Arquitectura* denomina *estudios* coinciden con las viviendas de un módulo y algunas distribuciones de dos módulos. Como respondiendo al grupo de arquitectos franceses *Atelier 3*, coetaneos al *Taller*, que en sus investigaciones sobre vivienda defienden que "*el espacio habitado puede definirse como un conjunto de espacios elementales (formulables o no) caracterizados por una función*" (VVAA, 1973, p.141), el equipo español rotula estos espacios como espacios de *estar-dormir-trabajo*. Con esto, los arquitectos ponen de manifiesto esa idea de romper con el funcionalismo dentro de la vivienda. Los espacios ya no responden a un sustantivo, sino a las necesidades funcionales de los que los habitan, transcribiéndose en la realidad por objetos y volúmenes. Ya no existe la cocina o el salón, existen espacios habitables.

Los estudios, en los que aparece esta multifuncionalidad de *estar-dormir-trabajo*, son principalmente agregaciones de un módulo, con una superficie aproximada de 30 metros cuadrados que podrían ser ocupados por una persona, de manera permanente o como espacio de trabajo. El *Taller* plantea también estudios de dos módulos, cada uno de ellos nombrados bajo los epígrafes *dormir-estar* y *trabajo-estar*. Con esta distribución de dos módulos el equipo podría estar dando respuesta a la vivienda de dos individuos, una pareja de profesionales en la que uno de ellos trabaja desde casa. Aunque esta actitud de entender la vivienda como un espacio de trabajo es bastante actual, con dinámicas como el teletrabajo, en el caso de las viviendas de *Taller de Arquitectura* tiene que ver más con la idea de hacer casas para artistas o escritores que trabajaran desde casa, más



185. Maquetas de Herman Hertzberguer para distintas disposiciones de edificios de vivienda colectiva a partir de cajas de cerillas



186. Teclado propuesto por Yona Friedman para la máquina de escribir viviendas

que una casa-oficina se trataba de casas-estudio para jóvenes de profesiones liberales con los que el *Taller* quería poblar su propuesta de vivienda colectiva.

Dentro de los estudios existen distintos tipo de distribuciones en función de la disposición de las piezas mueble o de las cotas de suelo, que estudiaremos en profundidad más adelante. Esta situación permite al *Taller* hacer que cada vivienda, albergando el mismo número de individuos, responda a los distintos modos de vida de los que la habitan. Así, aparece una distribución de estudio de dos células, con una superficie de 60 metros cuadrados, dos espacios para dormir (*dormir-estar* y *dormir-estar-trabajo*). Esta articulación del espacio podría responder a la idea de una casa de una pareja con un hijo, o quizás de manera más liberal, una vivienda para 3 adultos, lo que coincidiría con la ideas del amor libre que el *Taller* quería promover con sus propuestas desde la ciudad en el espacio.

Los estudios aparecen unicamente en las uniones de dos módulos en el plano horizontal. A partir de esta combinatoria el *Taller* denomina a las distintas agrupaciones como *viviendas*, quizás por que en estas ya no aparece la correlación entre el número de individuos que la habitan y el número de módulos que la forman.

La disposición de vivienda formada por dos módulos en disposición dúplex continúa con la idea de que cada módulo responde a un individuo de la unidad familiar, ya que en las plantas se refleja que la planta inferior está destinada a la zona de *comer-estar* y la planta superior a *dormir-estar*. Sin embargo la disposición de dos módulos en la misma planta podría alojar hasta 3 personas, ya que el segundo módulo se articula de manera que aparezcan dos espacios de *dormir-estar*, o lo que es lo mismo, dos habitaciones o estancias.

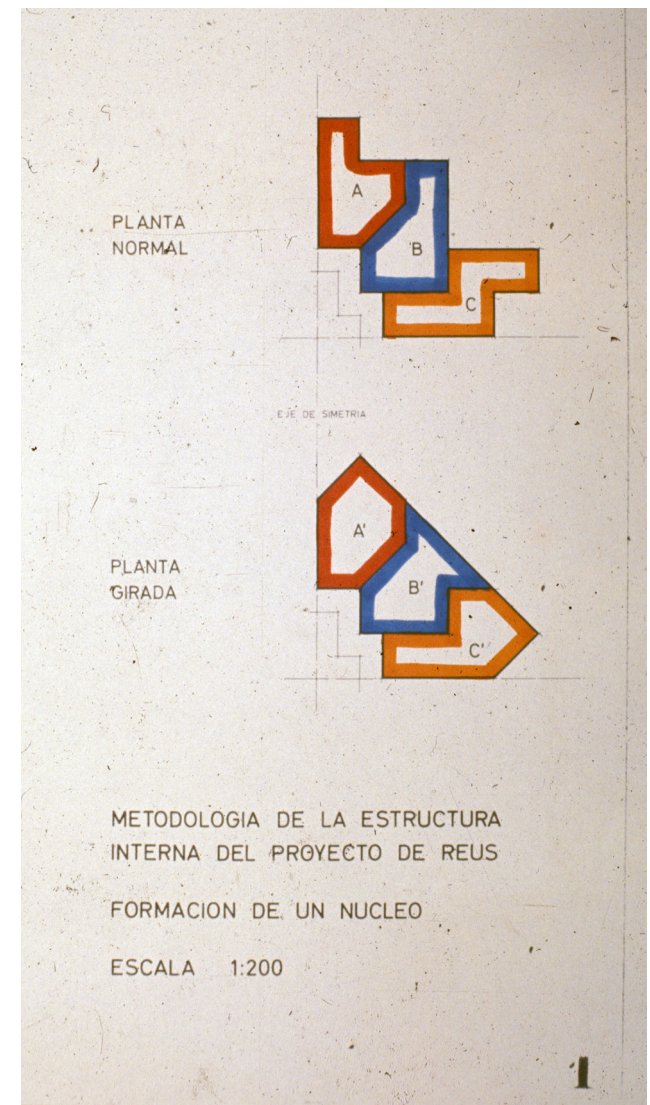
Al aumentar el número de individuos en la unidad, las viviendas crecen. Una unidad formada por 3 módulos podría alojar hasta cuatro individuos. Una mayor unidad familiar necesitaría de una vivienda de 4 módulos que puede llegar a alojar hasta 6 personas.

Más allá de las teorías sociales, este pensar la vivienda, y la familia, como el resultado de una agregación de elementos tiene su base en el pensamiento estructuralista. Según Barthes:

“El objetivo de cualquier actividad estructuralista, sea de carácter reflexivo o poético, consiste en reconstruir un “objeto” de tal modo que en su reconstrucción aparezcan las reglas de su funcionamiento...El hombre estructural toma en sus manos la realidad dada, la descompone y la vuelve a recomponer” (Broekamn, 1974, p.11)

En el estructuralismo el proceso constructivo ocupa el primer plano, la actividad estructuralista tiene que reconstruir un objeto que manifieste respecto a que reglas funciona, (Broekman, 1974, p.170). Tras la Segunda Guerra Mundial, la Arquitectura Moderna enfocó el problema de la vivienda desde el punto de vista fenomenológico, poniendo el énfasis en los mecanismos de comportamiento y percepción, algo que *Taller de Arquitectura* va a tener en cuenta a la hora de articular el interior de las viviendas. Pero la idea estructuralista, basada en la certeza de que existen unas estructuras básicas en la realidad y en el pensamiento, fundamentada en el *análisis de las relaciones entre estructuras y confiando en que toda la actividad humana se caracteriza por el uso del lenguaje* (Montaner, 2013, p.73), hace que la vivienda se empiece a entender como una estructura común a toda actividad humana, y como tal debe de mostrar su proceso de construcción.

Los arquitectos holandeses, especialmente Herman Hertzberguer o Yona Friedman con su maquina para escribir viviendas, también conocida como *flatwriter*, en donde un usuario podía escribir una *lista de deseos* de como quería que fuese su vivienda a partir de unos elementos comunes (Friedman, 2006, p.136). Los arquitectos holandeses plasmaron en sus propuestas esta idea de como la casa debería mostrar la forma en la que se estructura formalmente. Para *Taller de Arquitectura* la unidad familiar es la suma de individuos, por lo tanto la casa, como respuesta espacial a ella, debe ser una suma de elementos que refleje esta estructura social.



187. Metodología para formar el Barrio Gaudí en Reus a partir de los 3 tipos de vivienda y sus simetrías



188. La torre Nagakin de Kisho Kurokawa con sus viviendas modulares obre el mastil de las comunicaciones

II.2.2 SISTEMAS DE AGREGACIÓN

LA BÚSQUEDA DEL MÓDULO BASE

Con el *Barrio Gaudí* en Reus, *Taller de Arquitectura* comenzó su camino con los grandes proyectos de vivienda colectiva. Al inicio del proyecto, el *Taller* planteaba una serie de tipos de vivienda en función de sus metros cuadrados (60,70, 80 y 100) pero la promotora impulsó un único tipo de medida (65 metros cuadrados) que fue el que privó debido a la ley de viviendas subvencionadas (Anon (N.D) p. 18), en donde las variaciones residían en el número de habitaciones a costa de la superficie destinada al *comedor-estar*.

Con esta problemática el *Taller* diseñó tres tipos de vivienda, y sus giros a 90°, y dos más por el maclaje de los distintos núcleos, obteniendo ocho tipos distintos de vivienda, una especie de *Habitat 67* realizado con construcción artesanal²⁴. Las tipologías mostraban distintas formas, y el equipo lograba las distintas plantas del edificio a base de unir las “piezas” de vivienda, como si se tratara de un juego de tángram. Según el *Taller*:

“Esta propuesta de Reus nos ha servido más tarde para combinar entre sí otros proyectos, distintas tipologías de vivienda de distinto número de metros cuadrados y con distribuciones también distintas” en (Anon. (ND). p.19)

Los siguientes proyectos fueron los apartamentos vacacionales *Castell Kafka* en Sitges, y los edificios *Xanadú* y *Muralla Roja* en el conjunto de *La Manzanera* en Calpe. En todos ellos hay un cambio a la hora de formalizar la vivienda, seguramente influenciados por la visita al estudio de Rafael Leoz. Y aunque el proyecto del *Barrio Gaudí* ya mostraba el interés del *Taller* por la matemática y la geometría, *fundamentales en la formación de un buen arquitecto* (Leoz, 1969, p.42),

²⁴ *“Había células espaciales en forma de caja fabricadas en la fábrica. Los módulos se combinaron en muchas permutaciones diferentes para componer la variedad de tipos de casas. Cada casa era una entidad en sí misma, reconocible en el espacio.”//“There were boxlike space cells manufactured in the factory. The modules were combined in many different permutations to make up the variety of house types. Each house was an entity in itself, recognizable in space.” (Moshe Safdie, 1973, p.53). Traducción de la autora*

los siguientes conjuntos presentan composiciones más regulares basadas en la cuadrícula.

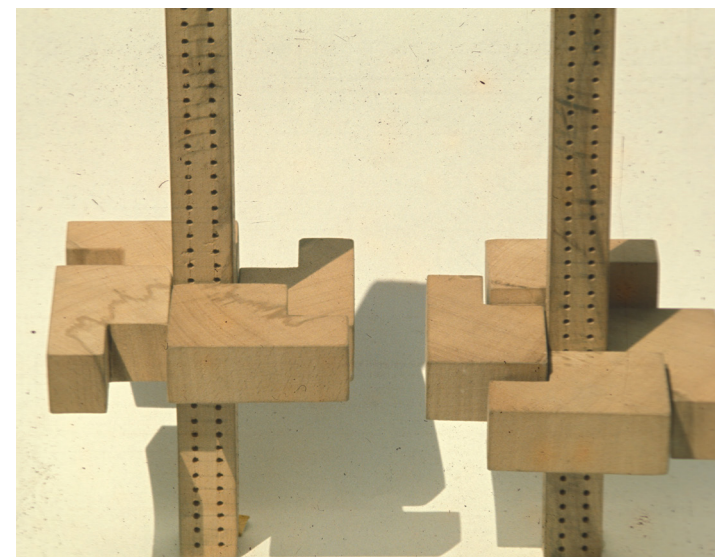
El hecho de que hablemos de la posible influencia de Rafael Leoz en los siguientes proyectos al *Barrio Gaudí* se debe a las ideas sobre mallas espaciales del arquitecto madrileño. Leoz buscaba establecer un sistema que coordinara todas las industrias auxiliares de la construcción, y para ello investiga como dividir el espacio de manera modular, en lo que él llama *redes o ritmos espaciales*. Y así llega a la siguiente conclusión:

“Solamente existen cuatro poliedros con simetría central que tengan la propiedad de macizar el espacio tridimensional cartesiano (...) el cubo o hexaedro regular. El prisma recto de base hexagonal regular, el rombododecaedro, el heptaparaleloedro o poliedro de lord Kelvin” (Leoz, 1969 p.30)

La visita al estudio madrileño animaría a Bofill y al resto de miembros del equipo a establecer su propia red o ritmo espacial, o lo que ellos denominaron *su ciudad en el espacio*. Un trabajo que se inició con el *Barrio Gaudí*, con la utilización de una incipiente malla ortogonal, pero que, mejor elaborada, permitiría mayores posibilidades formales (VVAA, 1968 p.58).

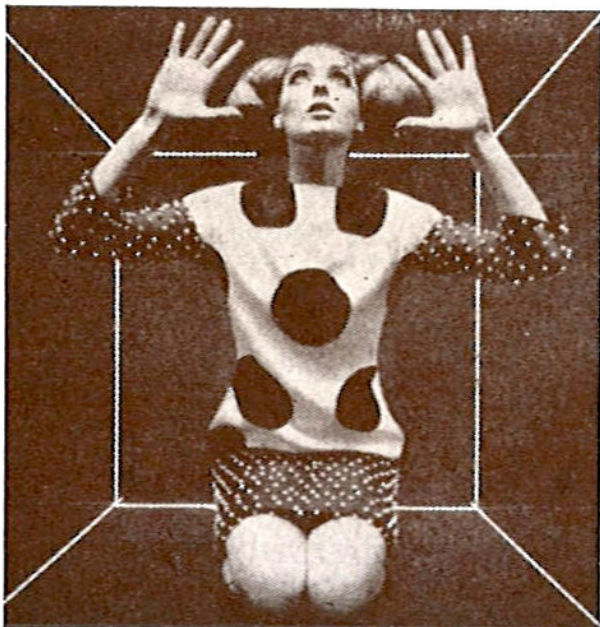
En su publicación de 1968, en la que *Taller de Arquitectura* muestra sus teorías sobre las mallas, el grupo presenta el edificio Xanadu, de 1965, como la primera aproximación de esta *ciudad jardín en el espacio* en la que *cada célula que la compone es absolutamente independiente, pero pueden relacionarse dos o más de ellas entre sí* (Ibid, p.32).

El edificio *Xanadú*, al igual que el edificio de los apartamentos *Tres Coronas* en Sitges²⁵, dispone las células a las que se refiere en su publicación el *Taller*, respondiendo a una distribución en esvástica desde la caja de comunicación vertical, en donde se encuentran las escaleras y ascensores. Las maquetas de proceso de proyecto del edificio en Sitges, muestran un elemento vertical, una especie de tronco donde los distintos módulos se adhieren produciendo un movimiento helicoidal. La maqueta recuerda a los edificios que en ese momento estaban realizando los arquitectos del equipo *Metabolista* japonés, como la

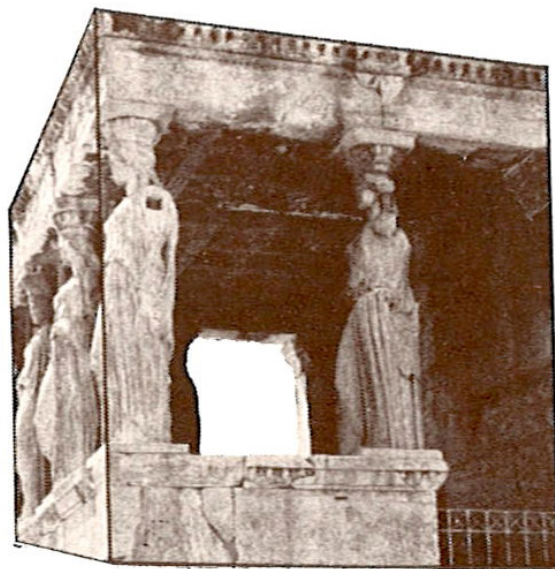


189. Fotografía de las maquetas de *Castell Kafka* en las que se ensayan distintas disposiciones de los módulos que componen la vivienda

25 Castell Kafka



190.



191. Fotomontajes sobre el cubo de la publicación de "Hacia una formalización de la ciudad en el espacio" de 1968 de Taller de Arquitectura

torre *Nagakin* (1970-72) de Kisho Kurokawa o la *Ciudad Marina* de Kiyonori Kikutake, en la que las casas móviles se sujetaban a un mástil (Kiyonori Kikutake en *VVAA* 1965 p.10). Viviendas de distintas secciones que se "enchufaban" a un núcleo central para facilitar su sustitución cuando alcanzaran el final de su vida útil.

Pero las células que disponía el *Taller* en torno a esa pieza vertical no funcionaban de forma independiente, como si realmente se trataran de células de vivienda, si no que se trataban de módulos de planta cuadrada que albergaban las distintas piezas de la casa, cocinas, habitaciones y baños, salas de estar, que necesitaban del resto de piezas para responder al programa funcional básico de una vivienda. Hay que reconocer al *Taller*, que lejos de quedarse con las ideas utópicas de la vivienda celular como una idea de *plug-in* que proponían los metabolistas, o en un plano más cercano Archigram, que *tienden más a la fantasía que a reconocer las necesidades económicas actuales y el aprovechamiento de la industria que ya existe* (Moya Blanco, 1978, p.46), buscan generar un orden en el espacio arquitectónico, a partir del orden ideal (Ibidem) tal y como hacia Leoz.

Y así, *Taller de Arquitectura* plantea en su publicación la elección de una célula tipo que permitiera la industrialización e hiciera posible cualquier clase de diseño en su interior (*VVAA*, 1968, p.8), una célula capaz de generar esa malla necesaria para formalizar la ciudad en el espacio. Arquitectos coetáneos al *Taller* también estaban trabajando con esta idea. Uno de los que llegó a formalizar sus teorías fue Moshe Safdie. Más allá del alarde tecnológico que supuso su edificio para la exposición de Montreal, *Habitat 67*, el arquitecto de origen israelí describe como inició el proceso para llegar a la idea de que la ciudad se podía componer desde la célula base de la vivienda en sus años de universidad:

*"Hubo un momento después de mi quinto año en la universidad, cuando abordé el problema del diseño de la vivienda (...) tomé un bloque de madera y lo corté en pedazos individuales para representar las casas. Luego los agrupé, no pensando en ellos como un edificio sino como casas, en un simple patrón de tablero de ajedrez."*²⁶

²⁶ "There was a moment later in my fifth year at university, when I tackled the housing design problem (...) I took a block of wood and cut it up into individuals pieces to represent houses. Then I grouped them, not thinking of them as a building but as houses, in a simple checkerboard pattern" Traducción de la autora

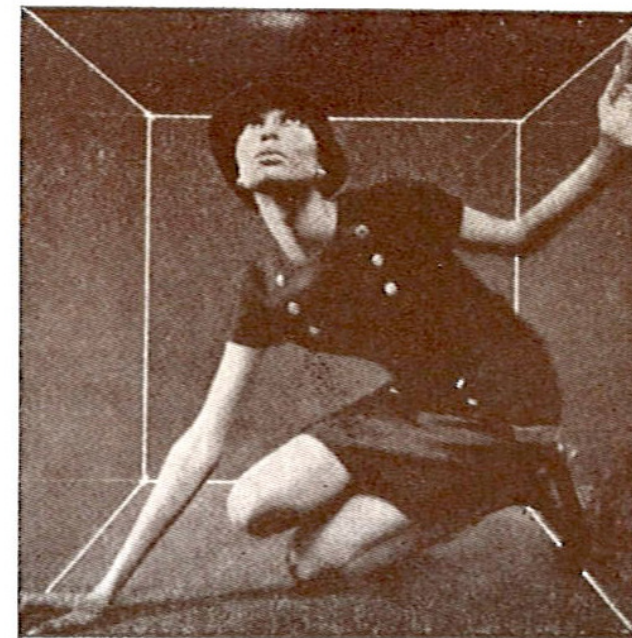
Esta idea de tablero de ajedrez se repite en el proceso de *Taller de Arquitectura* donde, tras el *Barrio Gaudí*, se plantean la idea de un ajedrez en tres dimensiones, donde la altura y la diagonal surgen gracias al movimiento de la pieza del caballo en 3D²⁷ como idea base para estructurar su ciudad en el espacio. Y al igual que Moshe Safie, el *Taller* elige como célula tipo el cubo, por su capacidad de ser industrializado y repetido y seriado. Además de admitir cualquier diseño que identificado a una unidad habitable, *hace posible experimentar distintos comportamientos en su interior* (Ibidem).

Junto a estas afirmaciones, en la publicación de *Hacia una formalización de la ciudad en el espacio*, el *Taller* muestra, en una especie de collage, tres cubos ocupados por distintas personas con una estética setentera, pero también con las cariátides del *Erecteion* de Atenas y el *modulor* de Le Corbusier. Con estos dibujos *Taller de Arquitectura* quiere mostrar el cubo como la nueva unidad espacial, como el nuevo *orden* heredero de los estilos clásicos, como la continuación de la estandarización que quiso comenzar Le Corbusier y su nuevo sistema de medida basado en el hombre, pero sobre todo como una unidad de medida que viene del espacio destinado para el individuo y donde este está representado.

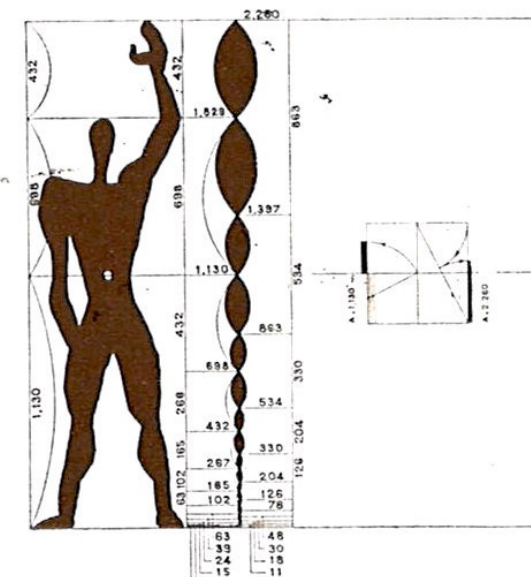
EL WALDEN DESDE UN CUBO

En las experiencias previas al *Walden 7*, *Taller de Arquitectura* va a trabajar desde la idea de modular el espacio a partir de un cubo, pero no entendido este como célula base, si no como geometría básica desde la que trabajar. Los proyectos como el *Xanadu*, o la propuesta de la ciudad en el espacio de Moratalaz muestran, con sus plantas marcadamente ortogonales, una supeditación a la malla generada a partir de un cubo. Pero el estudio en profundidad de las plantas refleja que este se entiende como un elemento que se puede descomponer, *para llegar a establecer agrupaciones que permitieran la organización de una vida más compleja* (VVAA, 1968, p.16), son proyectos en los que se realizan maclajes entre las células cúbicas y así lograr las distintas composiciones como

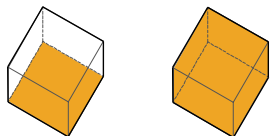
27 Manuel NUñez Yanowski describe que durante un periodo en el que estuvo enfermo trabajaba con la idea de la creación de un espacio tridimensional a partir de un tablero de ajedrez de 8x8. En la entrevista realizada por la autora el 19 de enero de 2021, en anexos.



102.

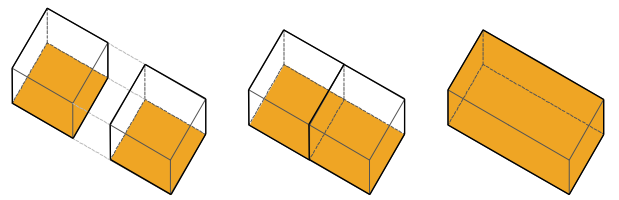


103. Fotomontajes sobre el cubo y la proporción humana de la publicación de *Taller de Arquitectura*

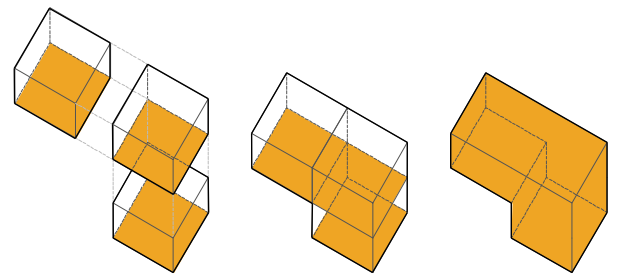


CÉLULA BASE. VIVIENDA-ESTUDIO

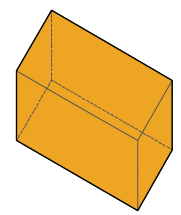
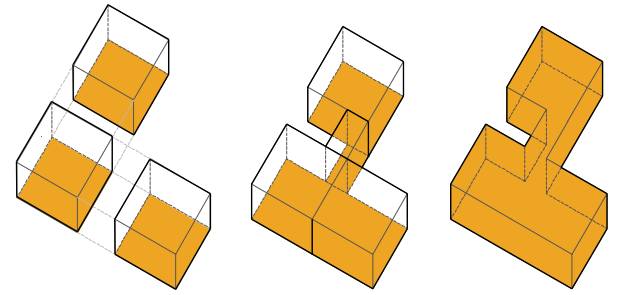
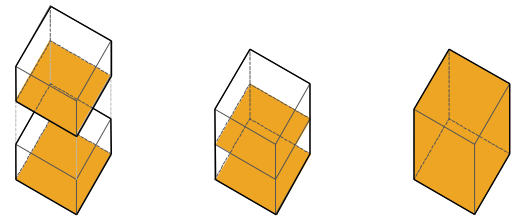
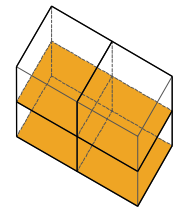
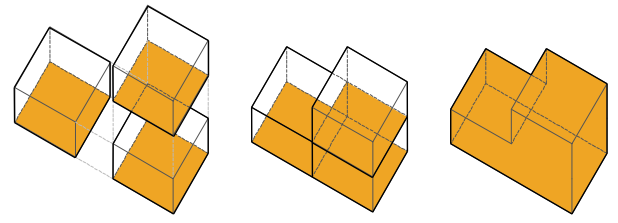
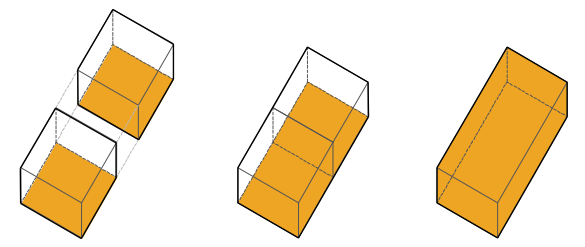
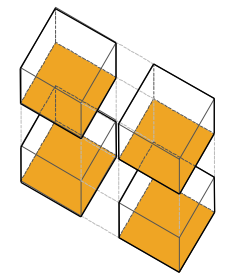
VIVIENDAS DE DOS CÉLULAS



VIVIENDAS DE TRES CÉLULAS



VIVIENDAS DE CUATRO CÉLULAS



194. Diagramas de las distintas agregaciones de viviendas del Walden 7

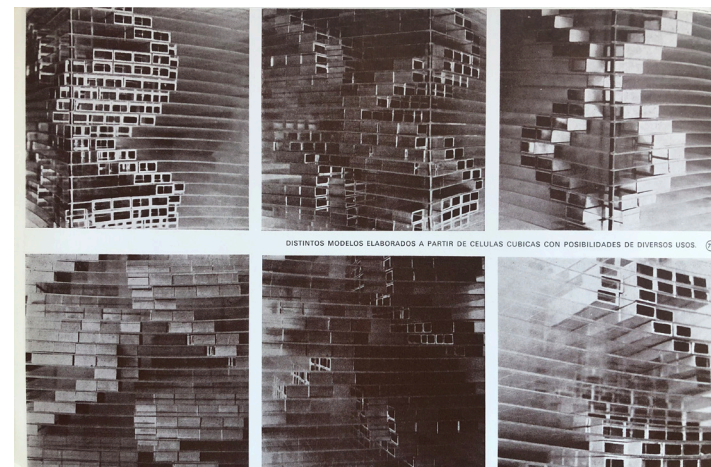
son el *Castell*, *Xanadú* o la *Muralla Roja*. Particularmente en el *Xanadu*, la unidad de vivienda de cada apartamento estaba formada por tres cubos que materializaban los espacios de estar, dormir y servicios. Estos a su vez se agrupaban en torno a un eje vertical donde se encontraban las escaleras; pero como negando la naturaleza formal del edificio el *Taller* añadió elementos decorativos propios de la arquitectura vernácula, barandillas, y unas cubiertas curvas que respondían a paraboloides hiperbólicos (Cruells, 1992, p.204).

El cubo solo se presenta en su proyección horizontal o como contenedor de las distintas piezas que finalmente darán forma a la vivienda. Sin embargo, en el proyecto *Walden*, quizás influenciado por ese primer anteproyecto, esa tormenta de ideas a la que Manuel Nuñez Yanowski denomina *histeria colectiva*²⁸, el cubo, pasa a ser usado en su pureza geométrica, sin someterlo a ningún tipo de modificación.

Es en el *Walden 7* en el que este módulo cúbico es capaz de definir por si mismo una vivienda. Si bien es cierto, el cubo no va a ser tal, debido a la llegada de la Banca Industrial Catalana, pero sí que existe un módulo base, un paralelepípedo de planta cuadrada de algo más de 5 metros de lado y altura de 2,5m. Este módulo base es el que forman las viviendas que responden a la distribución de "estudio" y que van a ser el germen, o la semilla, de todas las viviendas del *Walden 7*.

El cambio se reduce a una forma de estructurar el espacio, de trabajar de manera espacial a trabajar en el plano. Algo que ya sucedía con el módulo Hele de Leoz; éste estaba formado por cuatro cubos si se trabajaba en el espacio o en cuatro cuadrados si se trabajaba en plano (Moya Blanco, 1978, p. 38). Sin embargo la superposición de las dos plantas hace que se conserve esa idea de trabajar con un cubo cuando el *Taller* empieza a establecer como es el *Walden* en la escala de la ciudad.

Desde la suma de este módulo mínimo encontramos hasta tres tipos de distribuciones distintas para las viviendas. Las tipologías de estudio formadas por dos módulos se consiguen cuando las piezas base se unen en horizontal, consiguiendo una composición de unos 60 metros cuadrados de superficie en una



195. Distintos modelos elaborados por el *Taller* a partir de células cúbicas con posibilidad de diversos usos

28 Entrevista realizada a Manuel Nuñez Yanowski el 19 de enero de 2021 por la autora, en anexos.

única sola planta. También existen distribuciones bajo la clasificación de *vivienda* que presentan la misma unión en planta que los *estudios* de dos células en donde la variación reside en la compartimentación del interior de las piezas, y las distribuciones *vivienda* que se consiguen al disponer un módulo sobre otro, creando una distribución tipo duplex. Con este juego simple, el *Taller* consigue tener hasta cuatro tipologías de vivienda, que irán aumentando progresivamente según la disposición de los módulos y su compartimentación interior.

Las viviendas de tres módulos también presentan distintas variaciones en función de lo que podríamos considerar la célula base, en el que se encuentra el espacio común de la vivienda como veremos más adelante. Las agrupaciones de tres módulos se obtienen formando una L, pero aparecen diferencias si la rama larga de la L se encuentra en la planta inferior o superior. Si este lado largo se encuentra en la planta superior dejando el espacio común en la planta inferior, la caja de escaleras de esta vivienda se encontrará en el interior del espacio formado por estos tres módulos. Si por el contrario el lado largo se encuentra en la planta inferior, dejando el espacio común en esta planta junto a un módulo destinado a vivienda, la caja de escaleras se trasladará al exterior de la envolvente. Existe además una distribución de vivienda en la que los tres módulos se encuentran en la misma planta. Esta tipología solo aparece en la primera planta del edificio. Por último, las viviendas de cuatro módulos se consiguen adosando las células base dos a dos, logrando esta vivienda de mayor tamaño.

Aunque en una primera lectura las viviendas del *Walden* se consigan a base de unir distintas piezas destinadas a los espacios comunes o los espacios de dormir, la diferencia con los anteriores proyectos radica en que en caso de compartimentación total del edificio, todos los módulos base pueden actuar de forma autónoma como una vivienda para un individuo. Mientras que en los conjuntos de la Manzanera o de la propia propuesta de la ciudad en el espacio de Moratalaz, esto no era posible, ya que la vivienda se consigue a base de juntar piezas destinadas a una función específica.

Taller de Arquitectura no logró formalizar esta *ciudad en el espacio* a partir del cubo que representaba al individuo, pero su materialización desde esta célula base nos permite afirmar que esta idea sí que estuvo presente en todo el proceso.

II .3 HABITAR LA SALA

II.3.1 ESPACIOS INDETERMINADOS

DEL HÁBITO A LA HABITACIÓN

Como hemos introducido anteriormente, tras la Segunda Guerra Mundial, la *tercera generación* de arquitectos del Movimiento Moderno quiso retomar la idea del origen del habitar del hombre para dar respuesta a la casa de su época, a la nueva casa del hombre moderno, lejos de las ideas de la primera generación que les había *llevado a descuidar el factor humano* (Drew, 1973, p.36). Para ello los arquitectos actúan desde dos vertientes; la primera está relacionada con el carácter físico, con la idea de habitar delimitando un espacio. La segunda es más una relación mental, que entiende el habitar como *la capacidad psíquica que el hombre posee para traducir su modo de vida en un espacio que lo alberga* (Galván Desvaux, 2012 p.35).

Esta idea de que el espacio que alberga al hombre debe responder a los modos de vida de este, rompe que con la forma en la que la arquitectura funcionalista se enfrentaba al problema de la casa, donde el hábito se traducía en una suerte de función o programa que de un modo aproximado reflejaba espacialmente el modo de vida del hombre. Así, la arquitectura de los años cincuenta recupera la idea tradicional que relacionaba el habitar con tener hábitos, por lo que *las habitaciones son, desde luego, lugares para hábitos o donde los hábitos se pueden inscribir dentro de un espacio que los espera* (Georges Teyssot en Melgarejo, 1997).



196. Fotografía de un Tipi en la zona del río Misuri en Estados Unidos en 1891

En esta última afirmación aparecen dos términos que van a ayudarnos a entender mejor este cambio de mentalidad en la arquitectura de la casa de esta tercera generación. El concepto de *habitar* significa para Walter Benjamin dejar huellas, y en estas marcas de su existencia, el hombre demuestra sus *hábitos*. El término *hábito* proviene de la etimología griega *habitus* que se refiere a la capacidad concreta de los seres de realizar actos, y por otro lado a la interiorización de lo externo.

Más allá del término de *hábito* como función, este también se puede referir a la idea de vestido²⁹, como una envolvente que rodea al individuo y sus circunstancias. De esta manera la *habitación* viste un ámbito, y si el cierre fuera un tejido como ocurre en el vestir, encontramos un paralelismo con la tienda o el *tipi* como origen de la habitación, un cierre textil que envuelve nuestro espacio vital y nuestras acciones.

La tienda, el *tipi* o la cabaña toman su forma de proteger el hogar, el fuego como el corazón de la vivienda que actúa como centro desde el que van a aparecer las distintas funciones de manera radial alrededor de este, y a su vez los hombres como congregación. Por último aparece el cierre como protección, el hábito textil que delimita el espacio habitable. Con esta aceptación el término *hábito* aparece la referencia con el concepto límite, el *raum* que describe Heidegger cuando describe sus ideas sobre la existencia del hombre dentro de un recinto delimitado (Habermas, 1985,p.49), o la *habitación*.

Según la Real Academia Española, el término *habitación* se refiere tanto a “un lugar destinado a vivienda” como la “acción y efecto de habitar”. En 1971, poco antes de su muerte, Louis Kahn realiza su famoso dibujo “*The Room*” para la exposición City/2 (City over two), realizada en el Museo de Arte de Philadelphia. Es quizás, este dibujo el más conocido y famoso del arquitecto norteamericano, no solo por su expresividad, sino por lo que Kahn quería transmitir con él, ponien-

29 En una vuelta de hoja la arquitectura se hizo vestido en el baile de Beaux Arts de Nueva York en 1931, en el que los arquitectos se disfrazaron de sus propios edificios, al puro estilo de Sophie y Erika Taeuber con sus trajes Dada en 1922. Encontramos en las fotos del evento a A. Stewart Walker como el Edificio Fuller, Leonard Schultze como una torre Waldorf-Astoria, Ely Jacques Kahn como el Edificio Squibb, Ralph Walker como su torre en Wall Street, Joseph Freedlander como el Museo de la Ciudad de Nueva York y William van Allen como el edificio Chrysler.

do en relieve que este espacio no es únicamente un lugar físico, sino también el lugar en el que se alberga la vida del hombre, poniendo en el interior de esta el punto de partida de la arquitectura, ya que allí es donde se encuentra el habitante.

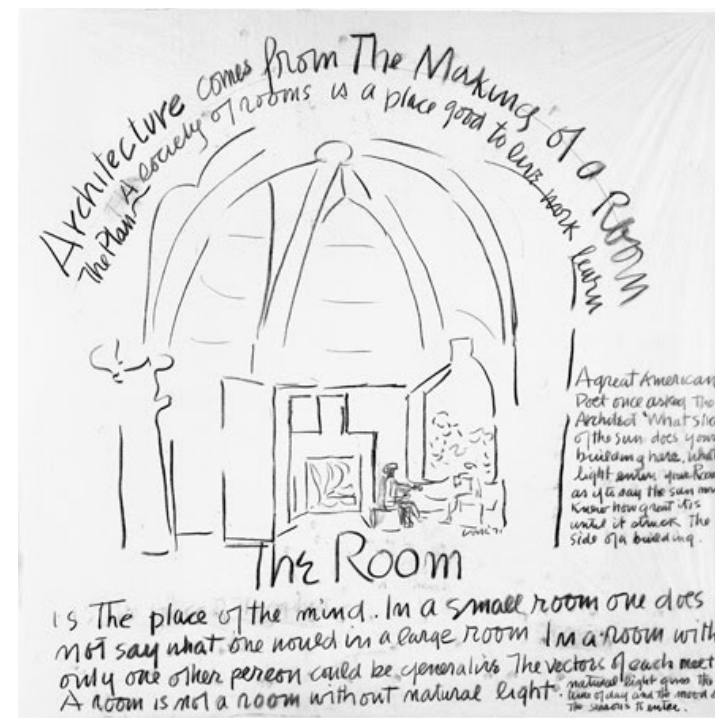
Con este planteamiento, el de concebir la arquitectura desde el espacio que se habita, Kahn se aproximaba a las ideas del padre de la arquitectura americana, Frank Lloyd Wright. Para Wright era vital para la arquitectura moderna que esta recuperara la idea de la habitación, según el: *“La habitación en si misma debe ser vista como arquitectura, o no tendremos arquitectura del Siglo XX”* (Wright 1998, p.397)

Kahn parece repetir el mensaje del maestro en su dibujo de la exposición de Philadelphia, cuando corona este con la frase *“La arquitectura tiene su origen en el hacer de una habitación”*. Esta sala que Kahn nos propone esta formada por una cúpula nervada, una columnas, una chimenea y una ventana, pero lo que hace que este dibujo cobre aún más importancia es que la habitación está habitada. Junto a la ventana el arquitecto dibuja dos personas, ya no es solo la representación de un espacio, se trata de una escena, del griego *“skene”* (σκήνη), cuya etimología viene del término habitar. Kahn muestra la habitación como un espacio compartido, ya que con la aparición de dos personas surgen en esta movimientos, vectores que se encuentran³⁰, remarcando el carácter comunitario del hogar.

Esta concepción espacial rompe con la idea de dimensionar el espacio respecto al fin o función a la que está destinada, de terminar con la tendencia que hace que *las casas han estado formadas por habitaciones dimensionadas de acuerdo con sus fines y limitadas en su número por los recursos económicos y las técnicas que permitían cubrirlas.* (Moore, 1976, p.79). Frank Lloyd Wright inició este cambio con su redefinición de la habitación en su búsqueda de la Arquitectura Orgánica, según Moore:

“El resultado fueron casas en las que la única unidad básica seguía siendo la habitación pero, al menos en las zonas públicas las habitaciones se mezclaban sutil

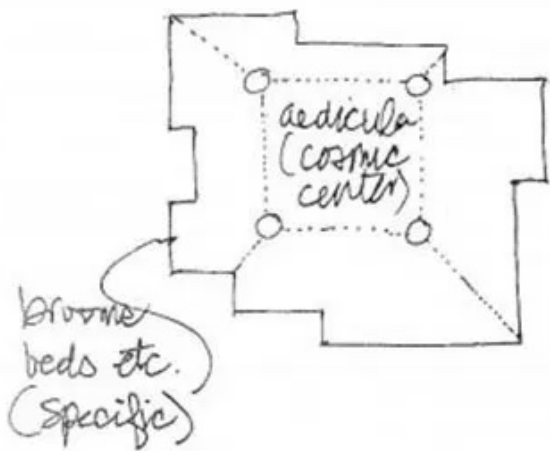
30 En el dibujo de Kahn aparece la anotación: *“In a room with only one other person could be generating the vectors of each meet”*.



197. Dibujo de Kahn donde presentaba sus ideas sobre la habitación para la exposición City/2



198. Fotografía de Moshe Safdie junto a su hija en la obra de *Habitat 67*



199. Diagrama de idea de Charles Moore para su casa en Orinda, California, donde el centro de la casa se encuentra sin ocupar, albergando el *centro cósmico* de la vivienda, en donde las funciones no son específicas

y elegantemente unas con otras para dar lugar a lo que luego se conocería con el nombre de *planta abierta*" (Moore, 1976, p.73)

Con esta idea de planta abierta en mente, el Taller se enfrenta a la vivienda del Walden, donde las divisiones de las células no forman habitaciones independientes si no que generan una sensación de separación (Carandell, 1974, p.46), acabando con las denominaciones de los espacios, como cuarto de estar, salón comedor... abrazando la idea de un espacio indeterminado en el que habitar.

ESPACIOS INDEFINIDOS, ESPACIOS FLUIDOS

El cambio de mentalidad de los arquitectos de los sesenta respecto a la vivienda, hizo que estos empezaran a entender la casa no solo como un problema de superficie sino como una cuestión más amplia en la que se debía tener en cuenta lo social y lo cultural. Sin embargo, la preocupación principal de los jóvenes arquitectos de posguerra que seguía siendo el motivo de discusión principal era la ciudad. Las propuestas que los arquitectos europeos plantearon para las grandes intervenciones urbanas como la reconstrucción de *Golden Lane* tras el bombardeo del Blitz, realizada por los Smithson en 1952, o la nueva ciudad de *Toulouse Le-Mirail*, por parte de Candilis Josic y Woods en 1961, no dejaban de ser copias de los modelos más avanzados de células de vivienda que ya había realizado el movimiento moderno, como la *Unidad de Habitación*, o los inmuebles *Villa de Le Corbusier*.

Por otra parte, los arquitectos de los países del sur de Europa, más pobre y aún inmersos en sus propias contiendas socio-culturales, como Italia, Grecia o España, digerirán todos estos cambios desde posturas más modestas y austeras, aunque radicales.

Desde Estados Unidos, Moshe Safdie recogía toda la experimentación sobre el habitar realizado en el continente americano en los años cincuenta y reflejaba esta evolución de enfrentarse a la casa como un problema funcional, diciendo que esta no era un avión³¹ si no algo mucho más complicado:

³¹ Podría haberse referido directamente a otro tipo de máquina, coche, tren o la *máquina de habitar* de Le Corbusier.

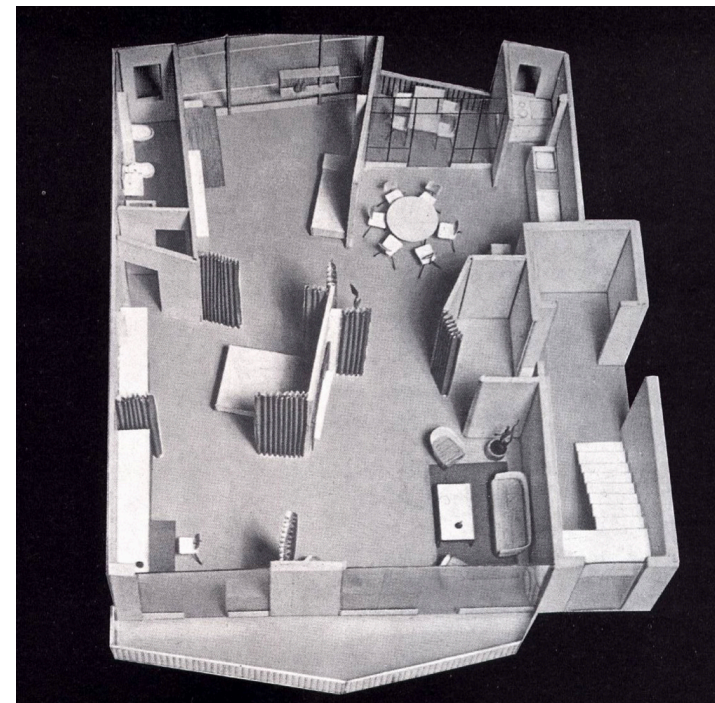
"Una casa es algo mucho mas complejo que un avión. A éste se le puede definir claramente en términos de funcionamiento físico... una casa es un problemas físico, más un complejo problema social, más un complejo problema psicológico"
(Safdie, 1973, p.114)

Este entender la casa como un entorno en el que se debía dar cabida a los distintos hábitos del usuario y los nuevos modos de vida hizo que se empezaran a poner en duda si determinadas funciones merecían un lugar especial dentro de la vivienda (Moore, 1976, p.77). *Taller de Arquitectura*, tras un análisis de las distintas piezas que formaban la vivienda tradicional, llega a la conclusión de que los usos a los que estas son destinadas son fundamentalmente absurdos y decide decir no a las siguientes premisas en sus propuestas de vivienda:

*"No a recibir personas extranjeras en un ambiente diferente al que vivimos, no dormir en una habitación que caricaturiza una intimidad aristocrática, no parodiar las galerías de comunicación entre las habitaciones, no comer en pequeñas áreas ajenas a la cocina , el foyer, etc."*³²

Con esta aproximación se une a la concepción de la casa el negar el programa de la vivienda tradicional, abandonando la idea de relacionar a una habitación con una única función. Charles Moore planteaba también las habitaciones como *espacios no específicos, escenarios vacíos para la acción humana, en los que se realizan los ritos y las improvisaciones de la vida* (Moore, 1976, p.80). Además matizaba Moore que progresivamente los rituales parecen extinguirse de la vida diaria y la improvisación florece, las habitaciones también deberían reflejar este cambio y ser más casuales (Ibid p.86), reflejando la importancia relativa de cada ritual doméstico.

Desde Europa, el Italiano Gio Ponti presentaba un proyecto para la revista *Domus* en 1956. El proyecto *"Habitatge uniambiental per a quatre persones"* planteaba un único espacio dividido por paneles móviles en el que todo el espacio era utilizable, en un juego cruzado de visuales y perspectivas. Mecanismos que



200. Maqueta del proyecto *"Habitatge uniambiental per quatre persones"* de Gio Ponti

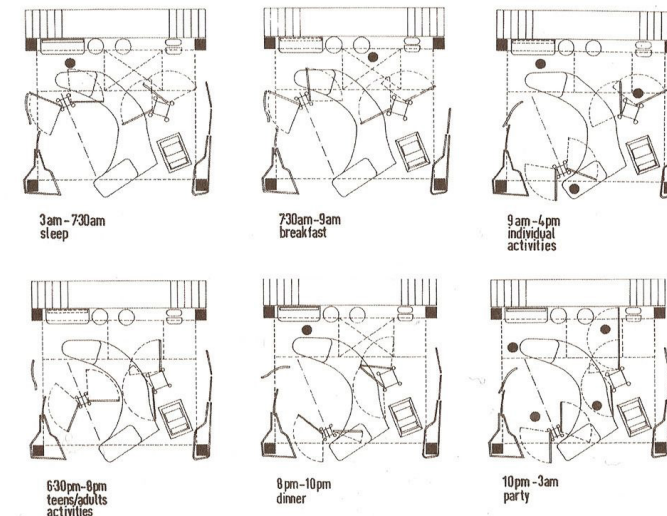
32 *"Ne pas recevoir les personnes étrangères dans une ambiance différente de celle dans laquelle on vit, ne pas dormir dans une pièce qui caricature une intimité aristocratique, ne pas parodie des galeries de communication entre les salons, ne pas manger dans de petites surfaces sans lien avec la cuisine, le foyer etc."* Salvador Clotas en *L'architecture aujourd'hui* n°149 1970 p.36 Traducción de la autora

el arquitecto italiano volvió a utilizar en la casa Adatta, una propuesta para Eurodomus 3, la exposición realizada en Milán en 1970.

Para el *Taller*, dentro de la casa solo existían dos tipos de espacio: *aquellos que son de orden estrictamente vital (como el baño, la cocina o el lugar donde comer) y los que son susceptibles de albergar el resto de funciones*³³. Con esta declaración, *Taller de Arquitectura* quiere acabar con el microzoning de la casa positivista (Ábalos, 2019, p.83), para darle al usuario el mayor espacio posible para vivir. Y así el equipo propone reducir *la función dormir al mínimo espacio necesario*³⁴, estableciendo el espacio para *estar-comer* como el centro de la vivienda, un espacio único en el que convivir.

Esta idea del espacio único ya había sido planteado por el equipo inglés ARCHIGRAM en 1967. Por encargo del periódico *The Weekend Telegraph*, ARCHIGRAM presenta un prototipo para la vivienda de 1990 para una exposición en Londres. Este proyecto, *Living 1990*, planteaba un único espacio habitable en el que todo se podía ajustar a las necesidades del habitante a partir de elementos mueble móviles.

Esta actitud que se ve perfectamente en las plantas para el anteproyecto del *Walden 7*, en donde las distintas estancias se grafían bajo las funciones *dormir-estar, comer-estar, trabajo-estar* o incluso *trabajo-estar-dormir* en el caso de los estudios, ya venía anunciada de una forma más poética en las plantas del anteproyecto de la *ciudad en el espacio* de Moratalaz. Las plantas que el *Taller* reutiliza para la publicación de 1970 en *L'architecture aujourd'hui* n°149 se presentan como una especie de caligramas³⁵ arquitectónicos en el equipo va nombrando los diferentes espacios de la vivienda.

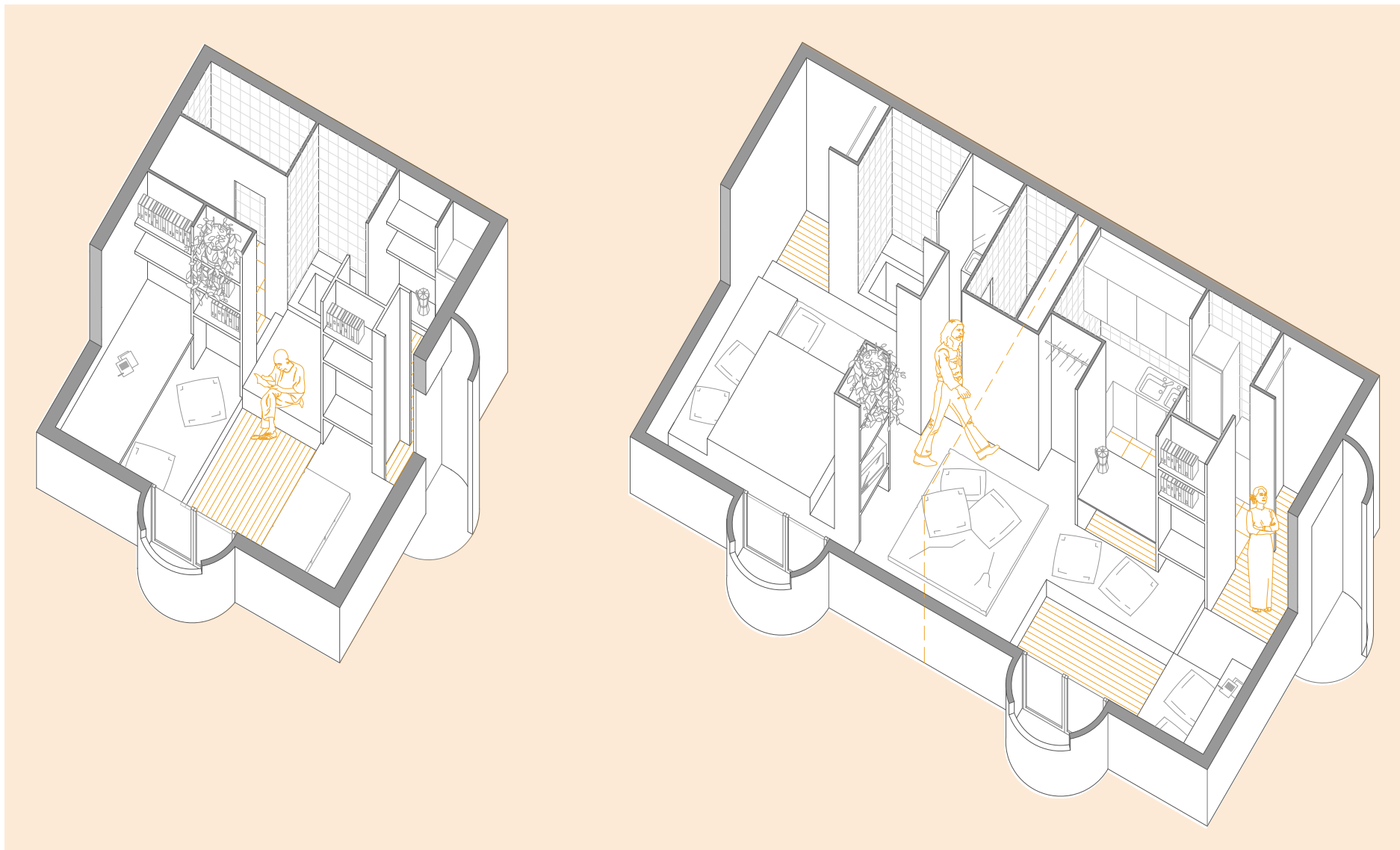


202. Diagramas de posición de los distintos elementos móviles de la vivienda para 1990 de ARCHIGRAM según el momento del día

33 "Nous distinguons (...) deux types d'espace: ceux que nous considérons d'ordre strictement vital (salle de bains, cuisine, coin à manger) et ceux qui sont susceptibles d'arbitrer le reste des activités" Salvador Clotas en *L'architecture aujourd'hui* n°149 1970 p.36 Traducción de la autora

34 "Nous proposons par contre, de réduire la fonction sommeil au minimum s'espace vital nécessaire, en établissant dans le séjour-repas le entre de la demeure" Salvador Clotas en *L'architecture aujourd'hui* n°149 1970 p.36 Traducción de la autora

35 El caligrama (del francés *calligramme*) es un poema visual, frase, o un conjunto de palabras cuyo propósito es formar una figura acerca de lo que trata el poema, en el que la tipografía, caligrafía o el texto manuscrito se arregla o configura de tal manera que crea una especie de imagen visual.



203. Axonometrías de las distribuciones de casa-estudio de uno y dos módulos, donde se puede observar la distribución del espacio mediante cambios en la cota del suelo y elementos tipo mueble

Sobre los espacios destinados al *estar-comer* en las viviendas de la propuesta de Madrid, aparece una especie de gran roseta en la que aparece la palabra *convivencia*. Este espacio para la vida en común podía albergar según el *Taller* actividades relacionadas con el *comer, sonido imagen, aparatos, amigos*, funciones como el *jugar, amar, soñar, estudiar...* en definitiva en palabras del equipo *un espacio para todos y todo*.

Los espacios de orden estrictamente vital como las cocinas albergan otras funciones y acciones como *cocinar, colada, frigo o lavaplatos*, mientras que los baños se separan en dos espacios como espacio *privado*, el destinado al inodoro, y otro espacio destinado a la bañera y al lavamanos, en las que aparecen las funciones de *relax y tocador*, adelantando una actitud hacia el espacio de baño sobre el culto al cuerpo que se terminará concretando en las viviendas del *Walden*.

Es interesante observar como los espacios que la arquitectura destinaría a dormir, el espacio de la habitación, se rotula bajo el nombre de *estancia*. Para el diccionario de Oxford, la estancia es la "*habitación o sala de la vivienda destinada a utilizarse habitualmente*", para la Real Academia Española (RAE), según la segunda acepción es el "*apuesto, sala o cuarto donde se habita ordinariamente*". De esta forma *Taller de Arquitectura* coloca a sus viviendas en la categoría que Iñaki Ábalos define como *casa pragmática*, aquella en la que cada miembro de la familia lleva una vida autónoma, en la que existe un espacio para la convivencia pero también *un mayor respeto a la individualidad* (Ábalos 2019,p.181).

De esta manera, el *Taller* conserva ese espacio familiar, entendido este como el espacio común en el que conviven los individuos que forman esta unidad interindividual, pero otorgándole a cada individuo su propio espacio. Las estancias dan a su ocupante *intimidad*, destinándole un espacio cerrado (*closed*) en el que poder separarse de la vida comunitaria. El último espacio de privacidad, en esa graduación que se dispone en la ciudad en el espacio, donde el exterior es lo más público, el espacio de convivencia es donde se reciben a los amigos y se comparte el vivir, y la estancia pertenece al individuo.

Esta clasificación espacial es la que va a aparecer en las viviendas del *Walden 7*, ya no con una gráfica tan pictórica como en las viviendas de Moratalaz, pero conservando el mismo espíritu. Como hemos dicho, a la hora de describir los



204. Fotografía del interior de la Casa del Futuro propuesta por Alison y Peter Smithson para la exposición de 1956 *This is Tomorrow*

espacios de las casas, los miembros del *Taller* rotulan las áreas con las funciones a las que se van a dedicar esos espacios. Así, aparecen en las plantas espacios para *dormir-estar, estar-trabajar, comer-estar...* Ya no existen la cocina o el salón, lo que aparece en la vivienda son espacios habitables en donde *el concepto "estar" forma parte de todas las dependencias en las viviendas*³⁶.

El área común, ese espacio de convivencia que aparecía en las viviendas de Moratalaz, siempre viene rotulado bajo el espacio de *comer-estar*. En el caso de los estudios, tanto de una como de dos células, este alberga una función más, *estar-dormir-trabajo*. En ambas disposiciones este espacio de convivencia define por completo la vivienda, en el caso del estudio de dos módulos este espacio se duplica. No existe una zonificación entre la zona de día y la zona de noche, la cocina u office se reduce a un elemento mueble que extiende su área de influencia hacia los elementos próximos a ella. El espacio se articula gracias a los elementos mueble y a las variaciones de cota del nivel del suelo.

Taller de Arquitectura parece querer construir un *loft* como el de los artistas americanos a pequeña escala, en donde *la simplicidad del espacio, no despiezada por subdivisiones y mobiliario, le dota de una unicidad propia de la cultura arquitectónica alternativa* (Martín Hernández, 2014 p.360), esta forma de entender el espacio, según Manuel Martín Hernández hace que *las funciones de estar, dormir, cocinar y asearse se dispongan de un modo aleatorio, en función de las necesidades del lugar de trabajo* (Ibidem).

Con esta forma de no otorgar a un espacio de una función concreta, el *Taller* permite al usuario "llenar" la estancia de sus propios hábitos, creando un espacio flexible, capaz de albergar distintas actividades. El *Taller* abraza así la forma de entender la vivienda más que como una habitación como un *espacio fluido*.

Este término fue utilizado por primera vez por el arquitecto americano George Howe, que en 1949 escribió un pequeño texto titulado *"Flowing space: the concept of our time"*. En él *Howe asume que todo es flujo (de tráfico, de mercancías,*

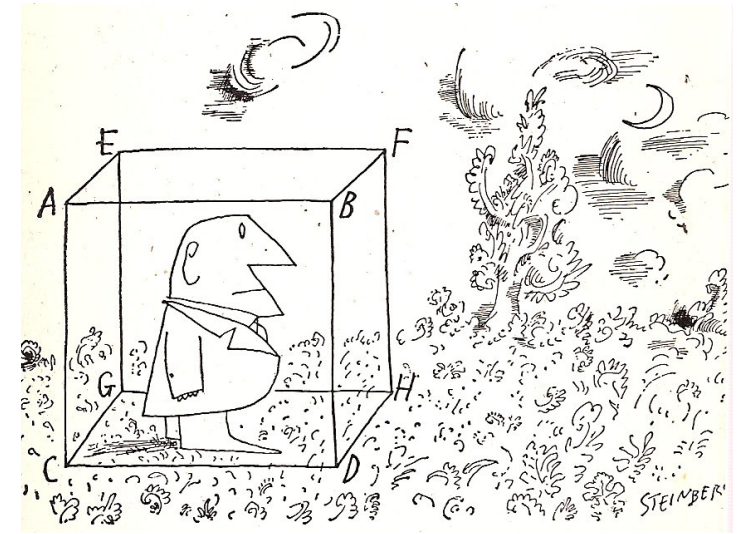
36 Memoria descriptiva para el documento del proyecto de venta del Walden 7 (Archivo de Ricardo Bofill)

de gente) y por ello el espacio real debía convertirse en algo tan fluido como podía serlo el espacio ideal imaginado (Ibid 359). Según Howe:

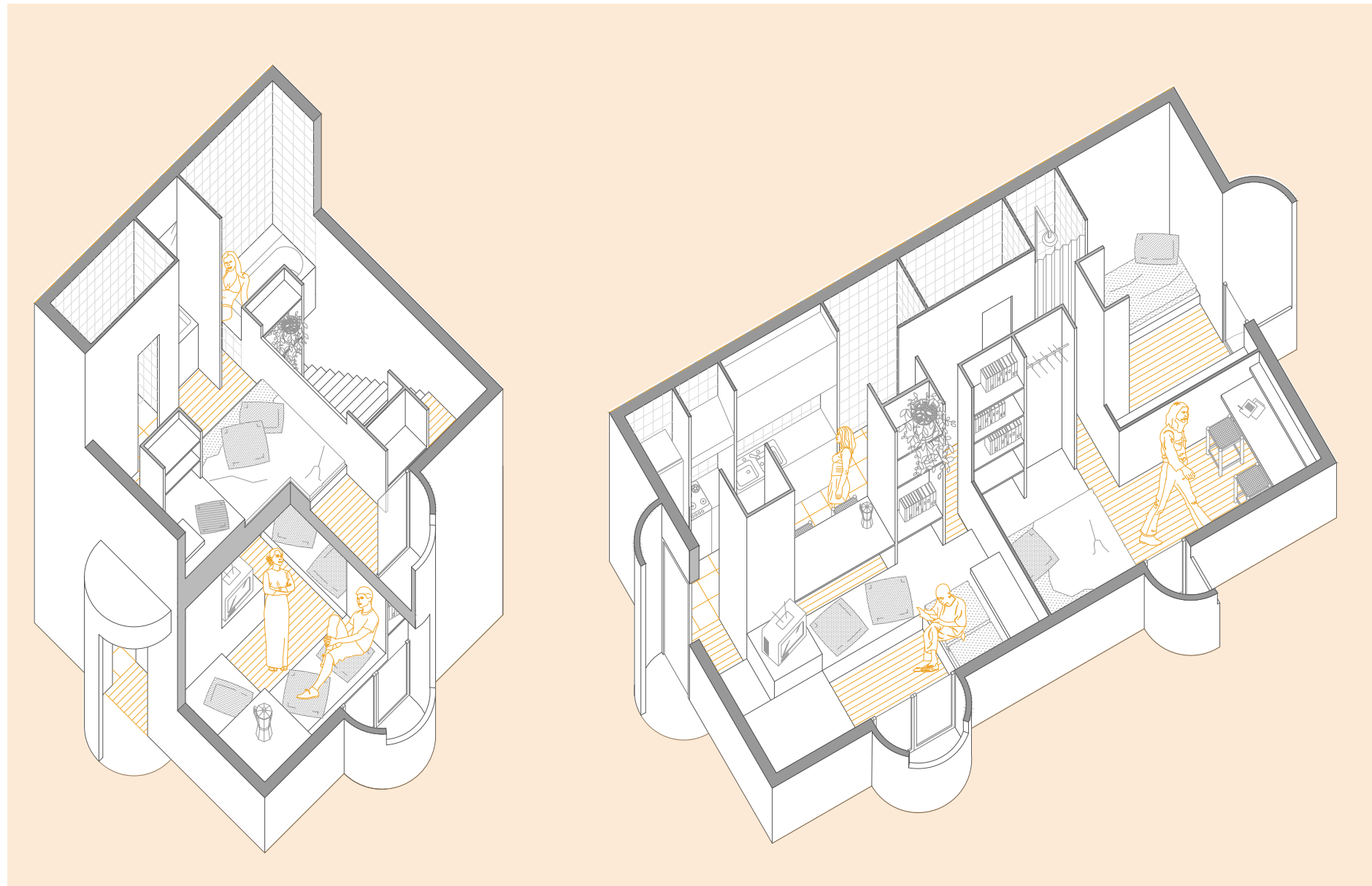
“El espacio no puede estar por mas tiempo cerrado, limitado, sino que ha de estar dirigido mediante una “agregación de planos de referencia”, capaces de definir los movimientos que en el tienen lugar” (Ibidem)

La casa que mejor representa dentro de sus límites esta idea de espacio fluido es la casa que hacen Alison y Peter Smithson para la exposición *This is tomorrow*. Esta casa del futuro realizada por los arquitectos ingleses en 1956, planteaba una vivienda en la que la casa ya no es una suma de estancias determinadas, sino un espacio único y fluido que aloja una serie de órganos artificiales, máquinas que van a hacer posible el total control ambiental (Blanca LLeó 2005 p.200). Libre de los elementos técnicos, el espacio vital es libre, indeterminado, fluido, sin embargo en ella no existe un espacio íntimo para el individuo más allá de las piezas destinadas al baño.

Taller de Arquitectura no va a enfrentarse a la vivienda de esta forma tan radical pero si va a abrazar la idea de entender la vivienda como una sucesión de espacios comunes en las que sigue existiendo un lugar para el individuo, esa idea de estancia en la que este puede estar consigo mismo. La estancia se convierte así en el último punto de esta sucesión de espacios, el lugar más privado en donde el individuo puede llevar a cabo su vida más íntima.



205. Dibujo del caricaturista Saul Steinberg que acompañaba la publicación de *Comunidad y Privacidad* de Alexander y Chermayeff en el que el ilustrador parece representar el espacio privado del individuo



206. Axonometrías de dos tipos de distribución de la casa-vivienda de dos módulos

LA CASA COMO SUMA DE ESTANCIAS

Cuando *Taller de Arquitectura* habla de la casa que proponen para la ciudad en el espacio, dicen que la cualidad que ellos consideran fundamental para todo tipo de alojamiento es su carácter privado³⁷. La casa por tanto es, en palabras de Iñaki Ábalos, *la huida del ágora, del foro, de lo público* (Ábalos, 2019, p.53). Pero este nivel de privacidad se extiende hasta la figura del individuo, mientras que en la casa burguesa, el muro de la vida privada separa nítidamente dos campos, pero en el interior de la vivienda *esta vida privada coincide bastante con la familia* (Prost, 1987, p.15). Para el Taller:

*“Daremos especial importancia a que la familia y el individuo tengan una clara privacidad dentro del hogar, para que pueda lograr el tipo de vida que le parezca más adecuado: el hogar es una especie de lugar sagrado donde cada individuo puede desarrollar su propia personalidad”*³⁸

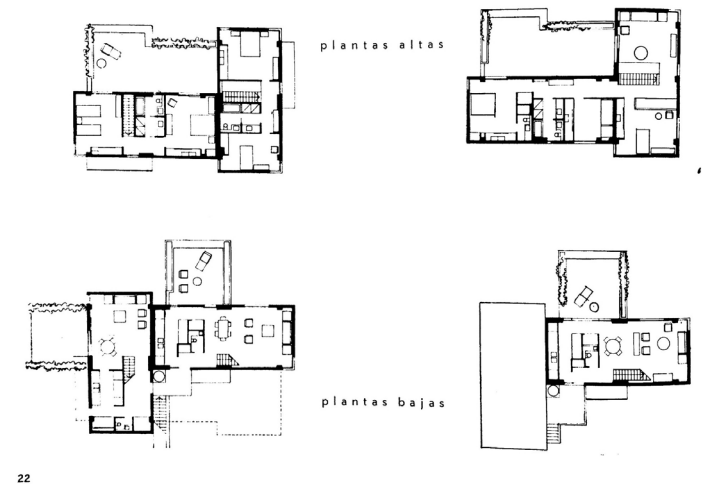
Ese lugar sagrado del que habla Salvador Clotas en nombre del equipo, es el mismo que el *santuario íntimo* al que se refieren Christopher Alexander y Serge Chermayeff en su libro *Comunidad y Privacidad*. Un espacio en el que la jerarquía de lo privado no se limita al muro entre el exterior y la vida familiar de la casa burguesa si no que se extiende hasta *el olvidado mundo de lo privado: el santuario íntimo, el cuarto propio* (Chermayeff, Alexander, 1969 p.275) desde donde el individuo sea capaz de equilibrar los lugares de la escala doméstica y cívica (Ibidem).

Esta afirmación nos invita a traer al discurso a otra figura que hablaba de la necesidad de tener un espacio para uno mismo, Virginia Wolf con su conocida frase *“Una mujer debe de tener dinero y un cuarto propio”*³⁹ para escribir novelas”. Con

37 *“La qualité que nous considerons fondamentale pour tout type de logement est son caractère privé”* Salvador Clotas en *L’architecture aujourd’hui* n°149 1970 p.36 Traducción de la autora

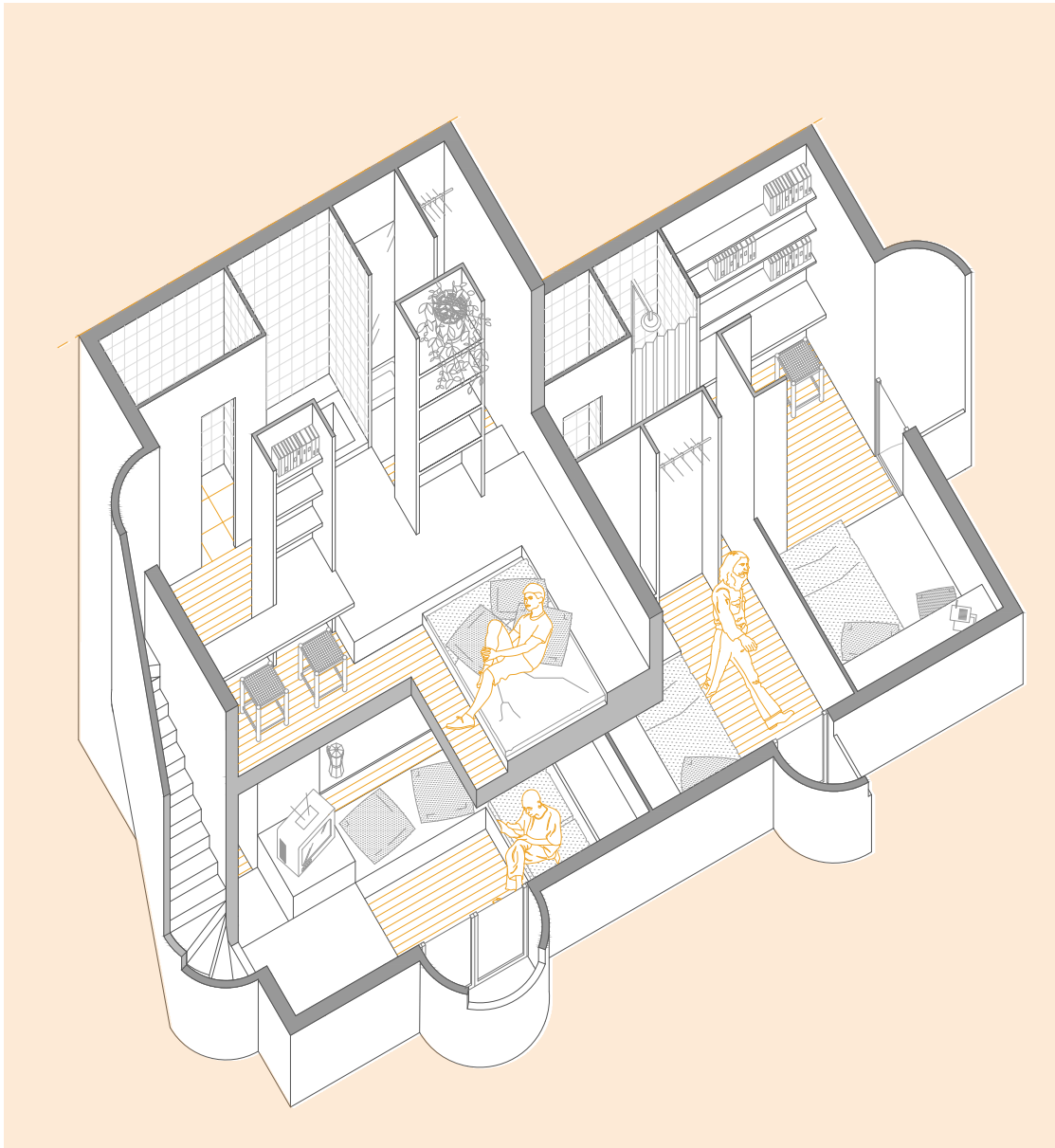
38 *“Nous attacherons une importance particulière à ce que la famille et l’individu aient une intimité nette à l’intérieur de la demeure, de façon qu’il puisse réaliser le type de vie qui lui semble le plus à sa convenance: la demeure est en quelque sorte un lieu sacré où chaque individu développer sa propre personnalité.”* Salvador Clotas en *L’architecture aujourd’hui* n°149 1970 p.36 Traducción de la autora

39 Cuarto o habitación propia. Más allá de los cambios en la traducción normalmente la primera parte suele perderse al reproducir la frase de Virginia Wolf.



22

207. Plantas de las dos tipologías de vivienda del edificio Habitat 67 de Moshe Safdie



0 1 2 3 4 5 10m

208. Axonometría de una vivienda de 3 módulos



209. Fotografía del interior de una de las viviendas del *Walden 7* en la actualidad

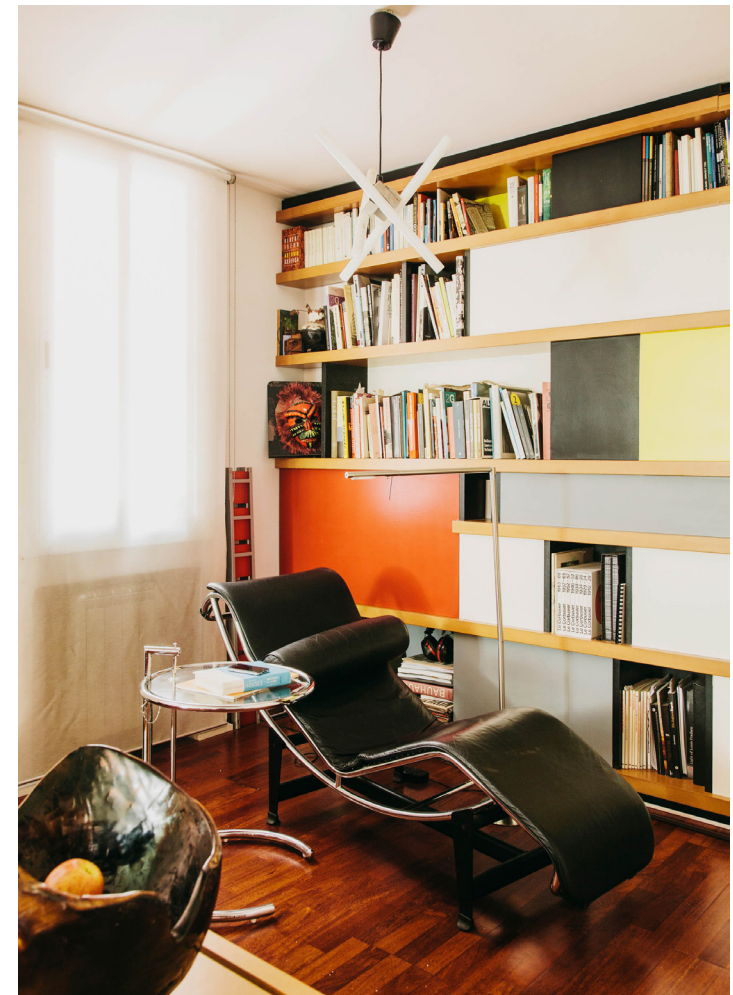
estas palabras la escritora inglesa nos describe a una mujer que se sienta a escribir en su propia habitación, con la puerta cerrada sin que nadie la moleste⁴⁰, un espacio propio del que separarse del resto de las personas que componen su unidad familiar.

A este espacio, como ya hemos visto, los miembros del *Taller* lo definen como estancia, suponemos que para separarlo de la idea del carácter de espacio para dormir que conlleva el término habitación. Pero en el caso de las viviendas del *Walden*, para evitar cualquier tipo de dudas, estos espacios van grafiados como espacios para *dormir-estar*.

Estas estancias, o habitaciones, van a aparecer en las disposiciones de *vivienda*, frente a las distribuciones de *estudio* con su espacio fluido, sin ningún tipo de partición⁴¹, en las casas formadas por dos, tres y cuatro módulos si que aparecen cierres delimitando las estancias individuales. En ellas encontramos, además del espacio para dormir, otros elementos como mesas, sillas... superficies blandas y estanterías que nos muestran la estancia como un refugio en el que el individuo puede retirarse a estar consigo mismo.

Este tipo de espacio doméstico, en el que el individuo se antepone a la familia, es definido por Ábalos en su libro *La buena vida*, como *espacio pragmático*. En los interiores de este *espacio pragmático*, encontramos *una democrática homogeneidad en el valor asignado a los espacios individuales y colectivos* (Ábalos 2019, p.185), es decir, que no existe una jerarquía clara en los espacios dedicados a los individuos que conviven en la vivienda.

Además de las variaciones respecto al número de módulos que forman las viviendas, también existen variaciones sobre las casas que presentan las mismas superficies. Esta lucha contra la estandarización y la repetibilidad, era según Jo-



210. Interior de una de las viviendas del *Walden 7*

40 También nos habla de una independencia económica, algo que no debe de olvidarse cuando hablamos de una mujer que escribe.

41 Más allá de aquellas destinadas a cerrar los espacios del inodoro

seph Hudnut⁴², una de las características de la casa postmoderna. En proyectos coetáneos a las viviendas del *Walden*, como *Habitat 67* de Moshe Safdie, o las viviendas de *Robin Hood Gardens* de Alison y Peter Smithson, las variaciones de las viviendas responden a distintos tipos que se diferencia del resto principalmente respecto a su superficie. Las viviendas del *Walden*, dan un paso más y presentan variaciones incluso en las viviendas de la misma superficie, facilitado principalmente por la formación de las viviendas como suma de módulos y por la disposición de las piezas húmedas. Así, encontramos dos disposiciones distintas en las viviendas de dos módulos. La disposición de la casa de dos módulos tipo dúplex presenta un espacio de *comer-estar* en la planta baja y una zona de *dormir-estar* en la planta superior. Esta disposición podría responder a una unidad familiar formada por dos personas, mientras que la vivienda de dos módulos que se desarrolla en una única planta podría albergar hasta 3 personas. En este caso, el módulo principal alberga el espacio de *comer-estar*, y en el segundo módulo aparecen dos estancias en las que *dormir-estar*, que presentan la misma superficie, mostrando esa homogeneidad de espacios que decía Iñaki Ábalos.

En el caso de las viviendas de tres módulos las distintas distribuciones responden a la posición del tercer módulo y a la posición de la escalera. En el caso de que el tercer módulo se encuentre en la planta superior, la escalera para acceder a este se encuentra en el exterior de los módulos. En esta distribución la planta baja es igual que en la vivienda de dos módulos con su espacio de *comer-estar* y sus dos estancias. Pero en el piso superior aparece un espacio de *dormir-estar* con una distribución que se asemeja a la del estudio de un solo módulo. Este espacio se podría entender como la habitación principal, con su mayor tamaño, su área de baño propia, etc. Pero también se podría entender como otro espacio comunitario, ya que no existe ningún elemento que lo aisle del resto de la vivienda, más allá de encontrarse en un piso superior.

La otra disposición que encontramos en las viviendas de tres módulos sería aquella en la que el módulo común se encuentra en la planta baja y los dos

42 Joseph Hudnut era decano de la Escuela de Arquitectura de Harvard cuando en 1949 publicó un libro en el que hablaba sobre la arquitectura tradicional y moderna, en el que incluía un capítulo dedicado a lo que él llamó la "casa posmoderna" (Martín Hernández, 2014, p. 355).

módulos destinados a las estancias en el piso superior. En esta versión, la escalera aparece en una posición central, entre los dos módulos del piso superior, dividiendo la zona del *dormir-estar* entre la zona de los padres y la de los hijos, si se tratara de una familia convencional. El colocar la escalera en la posición central reduce el espacio destinado a las circulaciones dentro de la casa, lo que también ayuda a crear un filtro de privacidad entre la habitación de los padres de las destinadas a los miembros más jóvenes de la familia. Sin embargo, en los planos del anteproyecto, este espacio de dormir-estar se separa de la escalera mediante un simple antepecho, por lo que la escalera y la habitación comparten espacio y visuales. Este simple juego arquitectónico no hace más que remarcar la idea de *Taller de Arquitectura* de exponer hasta cierto punto la vida privada, de proyectar casas en las que se aprenda y se practique el antiautoritarismo, y en donde los “secretos de papá y mamá” y toda su codificación en espacios fragmentados darán lugar a una exposición enfática de la intimidad, que se pretende liberadora de tabúes sociales y sexuales (Ábalos, 2019 p.138), reservando los espacios privados para los hijos, permitiéndoles desarrollarse en libertad.

Las casas de cuatro módulos, las de mayor tamaño, se consiguen a partir de las variaciones de las otras distribuciones. En estas casas se repite la disposición en la que el espacio familiar de *comer-estar* se encuentra en la planta inferior junto a lo que definiríamos como la habitación principal, con su espacio de *dormir-estar*.

En el piso superior se encuentran varias habitaciones. En una de las disposiciones uno de los módulos se ocupa con un único espacio de *dormir-estar* mientras que el módulo opuesto presenta, en este caso, dos espacios de *dormir-estar*, dando como resultado una vivienda con cuatro habitaciones, en las que podrían convivir hasta 8 personas. Pero jugando con los distintos módulos se podría conseguir distribuciones en las que pudieran llegar a convivir hasta 10 personas.

En el documental de 1997, *30 Minuts: Waldenites* de TV3, en el minuto 26, aparece la familia Amposta, una familia formada por un matrimonio y sus dos hijas de alrededor de 16 años de nombre Luna y Beti. La familia Amposta vive en un dúplex en el *Walden*, y por las imágenes del interior de la vivienda que aparecen en el documental, podemos decir que es un dúplex de cuatro módulos. En la entrevista las dos hijas del matrimonio describen su vivienda como dos espacios



211. Captura del documental *Waldenites* de Tv3 a la altura de la entrevista a las hermanas Amposta



212. El grupo italiano Archizoom sobre su pieza de diseño *Superonda* en 1966



213. Joven en su vivienda de Brooklyn en los sesenta

separados; según ellas el espacio inferior es el *espacio de los padres* o el espacio familiar y el espacio superior es el suyo, una idea que se incrementa ya que en ambos pisos aparece una puerta de entrada. En sus propias palabras “*Viven todos juntos, pero viven separados*”.

Con este simple mecanismo *Taller de Arquitectura*, por tanto, consigue mantener esa idea de diseñar la vivienda para una suma de individuos en las que ninguno pierde su independencia, hasta en las disposiciones que sirven a la idea de familia tradicional, sin dejar de lado la vida comunitaria.

II.3.2 RECUPERAR LA DOMESTICIDAD

LA BÚSQUEDA DEL CONFORT

Según Witold Rybczynski el concepto *comfort* como sentido de bienestar físico y de disfrute no apareció en el lenguaje hasta el siglo XVII (Rybczynski, 1990, p.32), pero poco a poco se fue transformando en un concepto relacionado exclusivamente con el carácter térmico de una estancia. Por lo que en la arquitectura, tanto la moderna como la contemporánea, la idea de confort se ha visto reducida a un concepto que establece que una vivienda debe estar entre los 18 y 21°C y una humedad relativa que se encuentre entre el 40 y 60%.

Pero esta reducción del término a su versión más técnica se limita al lenguaje propio del arquitecto, su acepción más común tiene que ver con aquella que se empezó a utilizar en el siglo XIII, cuando *la gente descubrió que necesitaba una palabra especial para describir un atributo particular de los interiores de sus casas* (Ibid p.34). Este atributo tiene que ver con el cobijo en su sentido de comodidad y agrado, más que un concepto es una idea, y ahí reside la complejidad a la hora de definirlo.

La arquitectura funcionalista, en la urgencia de dar una vivienda a la clase trabajadora, dejó de lado el carácter más humano de la vivienda a favor de la máquina y su racionalidad. Pero las corrientes revisionistas que surgieron en Europa desde los países nórdicos y británicos, a las que Gerhard Kallman bautizó como

Nuevo Empirismo, quisieron recuperar los temas más psicológicos y una forma más humana en la vivienda moderna, insistiendo en las cualidades del oficio del arquitecto y el cuidado del detalle (Martín Hernández, 2014, p.354). Ese cuidado por el detalle, las cualidades del color, la luz, las texturas, el atender a la riqueza del espacio y su capacidad para ser manipulado es lo que caracterizaba, según Hudnut, la *casa posmoderna* (Ibid p.355).

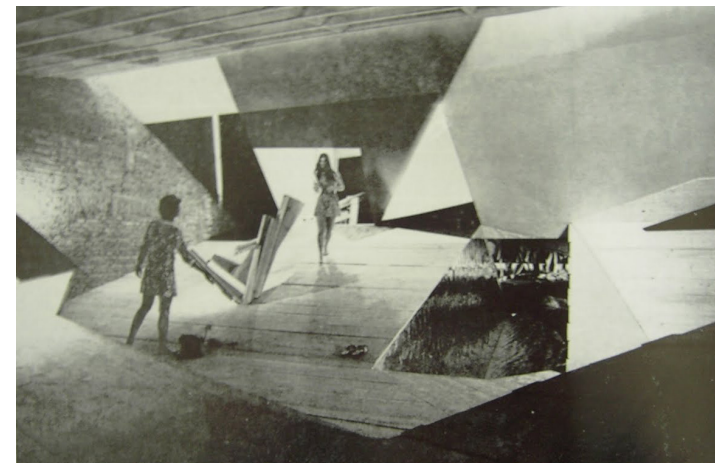
El arquitecto Charles Moore, una de las figura más representativas de la arquitectura posmoderna americana, reflejaba esta reflexión sobre volver a humanizar la casa en su libro *La casa: forma y diseño*. En el texto Moore nos habla de como el usuario disfruta del espacio y en su discurso sobre la espacialidad de la habitación nos presenta este concepto del confort en relación a las dimensiones de la habitación:

“El largo y el ancho, las dos dimensiones horizontales de las habitaciones determinan las maneras de estimular e incluso obligar a las personas a moverse. La tercera dimensión, la altura, tiene al menos un poder tan grande como las otras dos para crear la calidad espacial de una habitación (...) las sensaciones de altura de intimidad o simplemente de proporciones cómodas son función, no sólo de la dimensión vertical de una habitación, sino también de la relación que existe entre esa dimensión y las otras dos, la anchura y la longitud” (Moore, 1976 p.87)

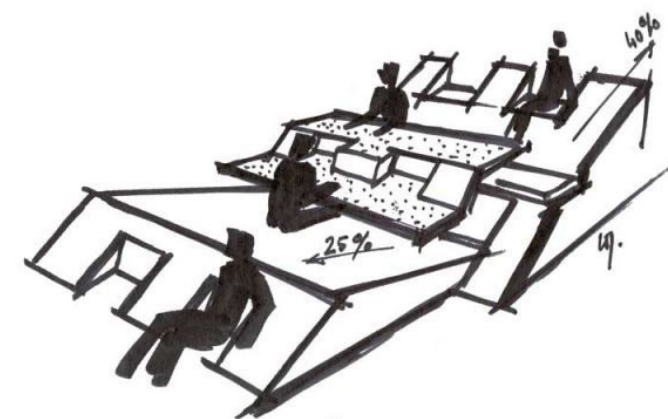
Si bien es cierto que las pequeñas variaciones en la altura de un techo tiene el poder de alterar la sensación de espacio mucho más que las mismas variaciones en la anchura y la longitud de las habitaciones (Ibidem).

En los proyectos anteriores al *Walden*, como las viviendas para *Castell Kafka* o la *Muralla Roja*, *Taller de Arquitectura* había limitado los cambios de altura a las habitaciones en conjunto. Es decir, el salón se encontraba en un plano inferior a la entrada o a la zona de habitaciones, un mecanismo que limitaba los cambios de nivel a espacios completos. Pero en las viviendas del *Walden*, el *Taller* va un paso más allá a la hora de jugar con la dimensión vertical en la casa.

Este cambio proyectual se debe también a esa intención de mostrar los nuevos modos de vida en la casa. Según Manuel Nuñez Yanowski el hecho de que los muebles desaparezcan casi por completo de las viviendas del *Walden* tiene que

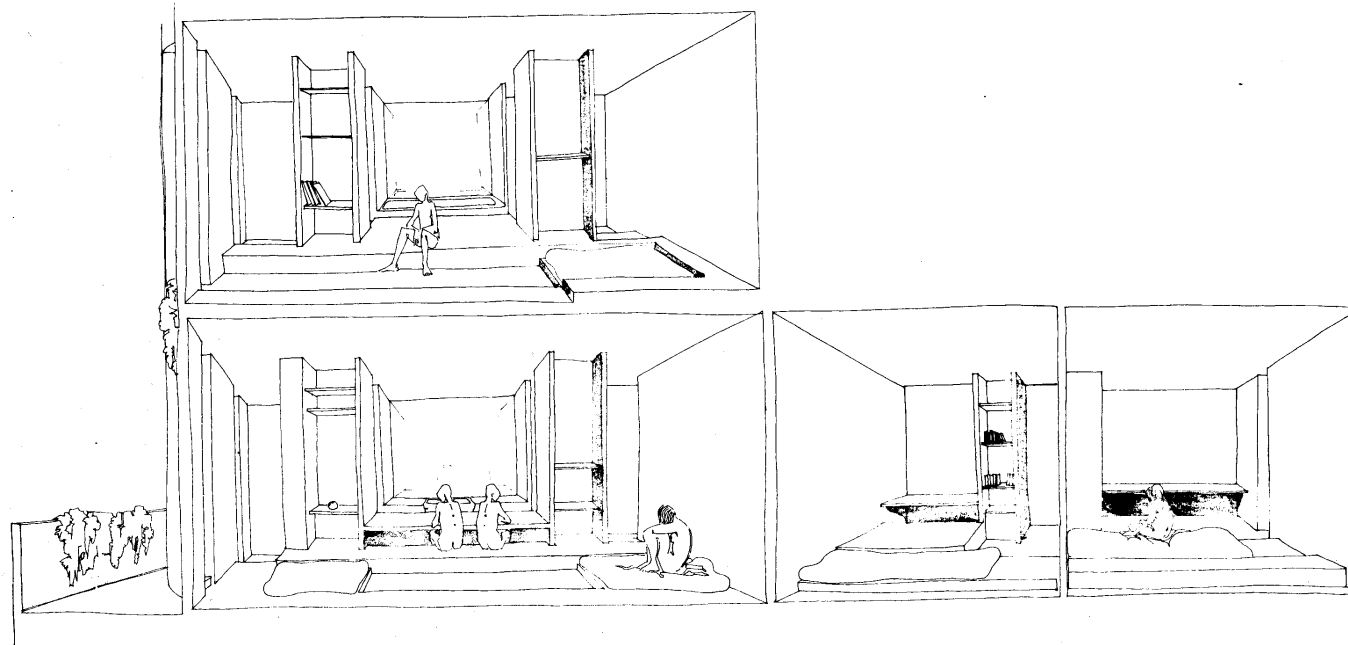


214. EL pabellón de Francia para la Bienal de Venecia de 1970 realizado por Claude Parent

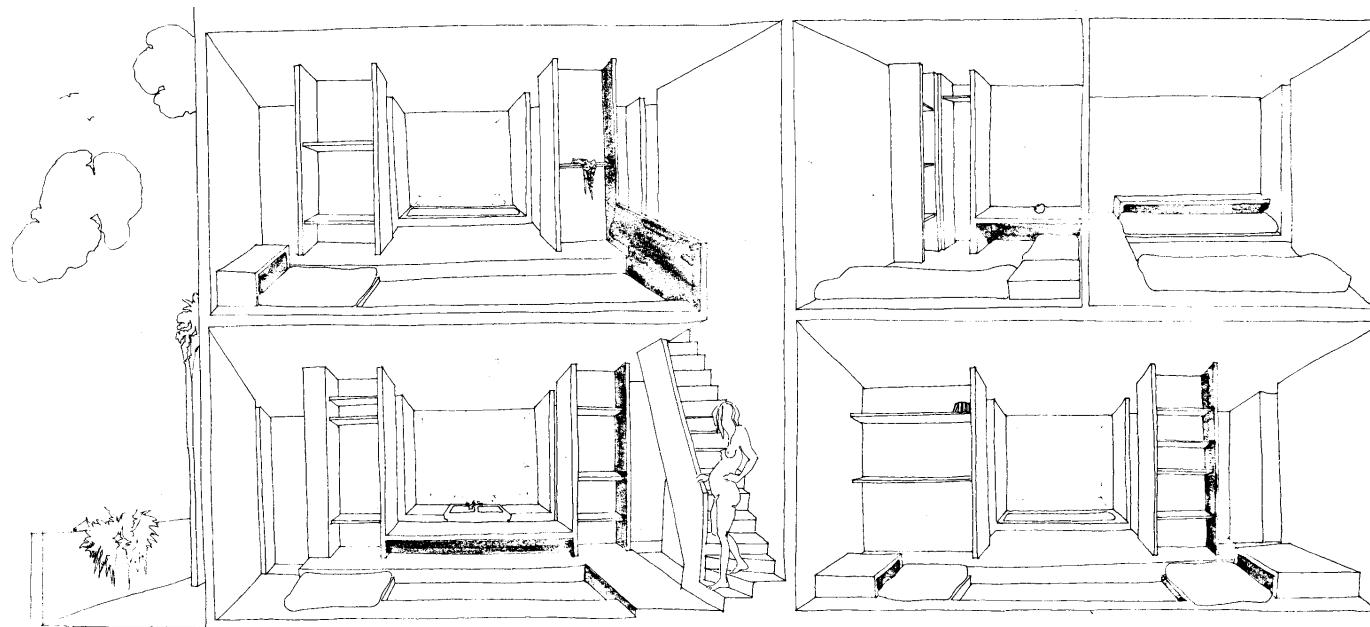


appartement de Claude Parent à Neuilly ; dispositif de la salle des repas restructuré en 1974 à l'oblique avec table à 2 niveaux

215. Propuesta de la mesa para el comedor a dos niveles diseñada por Claude Parent para su apartamento en Neuilly-sur-Seine



216. Sección fugada de las viviendas de 3 células del Walden 7 según aparecen en el anteproyecto del Taller.



217. Sección fugada de las viviendas de cuatro células tal y como aparece en el anteproyecto

ver con el *hippismo de los años sesenta*⁴³. Este *hippismo* y su relación con el suelo, con reducir el uso de los muebles tradicionales, también tenía relación con ese concepto de cohabitación de la vivienda, con un rechazo al estilo de vida convencional. Para los jóvenes contestatarios de los sesenta y setenta, la forma de vida de sus padres, ese estilo de vida convencional, venía representado por el mobiliario clásico como las mesas o los asientos (Prost, 1987, p.92). La oposición a esa forma de vida se extiende por tanto hasta la forma en como se ocupa el espacio de la vivienda, el cojín frente al sillón en la nueva domesticidad.

Para el *Taller*, la ausencia de muebles también era consecuencia de entender que en la vivienda solo existían los espacios de estricto orden vital como la cocina o los baños, y los que debían de albergar el resto de actividades. Por esto *Taller de Arquitectura* justificaba que:

*“En el mobiliario los enseres tradicionales pierden inmediatamente su significado, como la mesita de noche, el conjunto sofá-sillón y, en definitiva, el mobiliario en conjunto, que es símbolo de una concepción obsoleta del comportamiento, la forma de ser y las actitudes dentro de la casa”*⁴⁴

Incluso llegaban a afirmar en este texto que revestir el suelo con una moqueta implicaba una desconvenionalización de los movimientos y las actitudes de las personas⁴⁵.

Más allá de esta actitud sobre amueblar o revestir la vivienda para incitar a las personas a ocupar la casa de una manera no convencional, existe una referencia más arquitectónica que invitaba a la gente a ocupar el suelo, la figura del arquitecto Claude Parent. Parent enunció su teoría sobre la *función oblicua* en 1963,

43 *“Pero yo creo que el hippismo de los años 60 también tiene mucho que ver, por que todos vivíamos por los suelos”* Manuel Nuñez Yanowski en entrevista realizada por la autora el 19 de enero de 2021, en anexos.

44 *“Ainsi, par exemple, dans l’ameublement l’armoire traditionnelle perd immédiatement sa signification, comme la table de nuit, l’ensemble canapé-fauteuil et, en définitive, l’ensemble des meubles qui sont le symbols d’une conepcion caduque du comportement, de la manière d’être et des attitudes à l’intérieur de la demeure”* Salvador Clotas en *L’architecture aujourd’hui* n°149 1970 p.36 Traducción de la autora

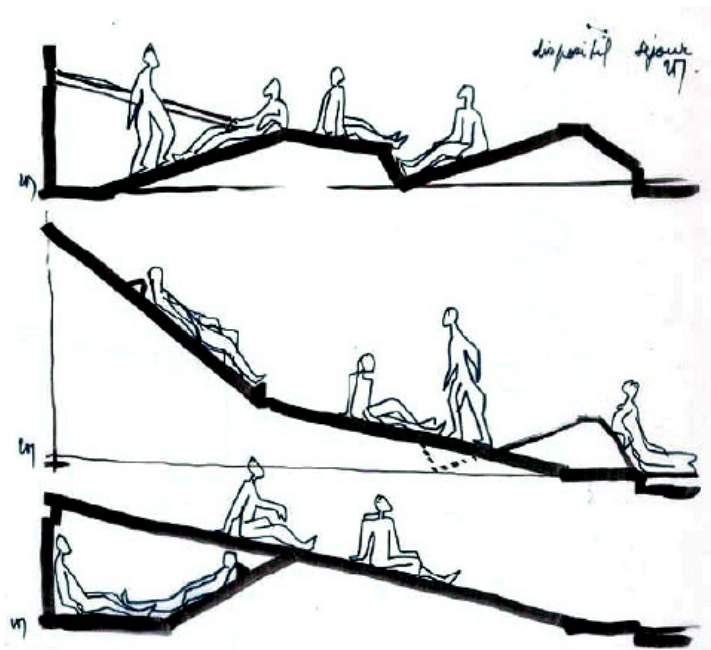
45 *“Es interesante observar que el revestimiento del suelo con moqueta implica, es un hecho, una cierta desconvenionalización de los movimientos y las actitudes de las personas.” // “Il est intéressant d’observer que le revêtement de sol en moquette implique, c’est un fait, une certaine déconventionalisation des mouvements et des attitudes des gens”* Ibidem



218. Fotografía del fin de obra del interior de una de las viviendas



219. Fotografía del una de las viviendas, al fondo aparece Serena Vergano



220. Bocetos de Claude Parent para ilustrar su teoría del plano oblicuo

según el arquitecto esta función establecía el plano inclinado como una nueva relación entre la arquitectura y el cuerpo. Esto implicaba que el elemento fachada desaparecía convirtiendo todos los elementos en piezas arquitectónicas con las que el individuo interactúa. Así el individuo puede subir, bajar, sentarse y recostarse en este plano inclinado. Claude Parent puso en práctica estas teorías en el pabellón francés para la Bienal de Venecia de 1970, pero también en su propia vivienda. Como podemos ver en el croquis para la reforma de su piso en Neuilly-sur-Seine, Parent proponía en 1974 un dispositivo para la sala de comer con una mesa a dos niveles donde los planos inclinados definían los diferentes espacios para sentarse, comer o descansar.

Con esta idea de crear piezas que estructuran espacios, pero con una geometría más convencional, *Taller de Arquitectura* utiliza piezas con cambios de nivel en sus viviendas para el *Walden 7*. Y así, encontramos en los planos de divulgación de la promoción del edificio, las plantas de las casas presentan un puzzle en los suelos, donde el *Taller* acota las alturas de las piezas⁴⁶. Piezas a 18, 36, y 68 centímetros que son capaces de articular un espacio uniforme a partir de las distintas cotas de nivel. Las mesetas a 18 centímetros se ocupan con colchones definiendo los espacios en los que se puede descansar o dormir, los planos a 36 centímetros contienen los espacios que podrían utilizarse como asientos, o piezas de paso que de alguna manera articulan el espacio de la vivienda. Por último las piezas a mayor altura, a 68 centímetros, se destinan a mesas. Las plantas vienen acompañadas por unas secciones fugadas en la que los miembros del *Taller* describen gráficamente como se utiliza el espacio, situando siluetas en distintas posiciones demostrando como esta casa se podía habitar sin la necesidad de los muebles tradicionales.

Estas dimensiones que podrían parecer caprichosas tienen sentido si entendemos el funcionamiento del *Taller*. Mientras que la fase inicial de proyecto la llevaban a cabo las personas que podríamos denominar con más potencia creativa como Manuel Nuñez o Goytisoló, la parte en la que se materializaba el proyecto la dirigía Peter Hodgkinson. Si hacemos un cambio de unidades vemos que las

46 En realidad se trata de dos planos que se superponen, uno en papel vegetal y otro en papel normal. En el plano tradicional aparece el contorno de la vivienda con los tabiques de la vivienda, en el papel vegetal las plataformas, sus cotas, y las distintas máquinas de la vivienda (electrodomésticos, armarios...)

medidas del anteproyecto están en pulgadas (7, 14 y 27 pulgadas). Puede que esto chocase al futuro comprador de la vivienda del *Walden*, porque en los planos inmediatamente posteriores, los de 1971, las cotas de los planos son a 15, 30 y 60 centímetros, elevando levemente los planos.

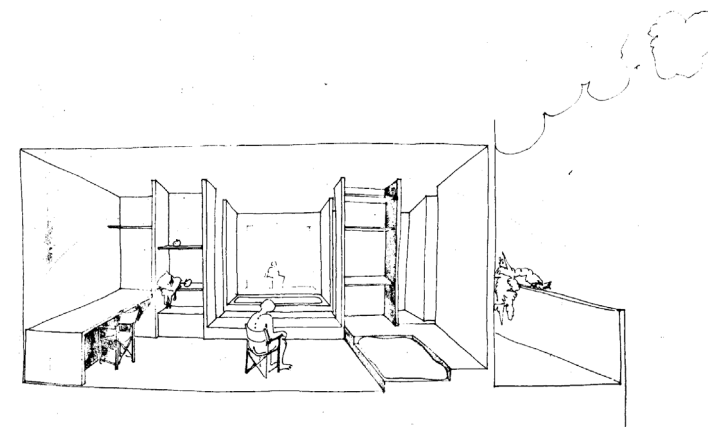
En las fotografías de lo que podríamos entender como piso piloto aparecen los suelos enmoquetados, tal como decía Salvador Clotas en la publicación de *L'Architecture Aujourd'hui*, y los cambios de cota en el plano de suelo, pero también cambios de cota en el plano de techo, presentando una caja que baja sobre la mesa de la zona destinada al *comer-estar*.

Este juego de planos parece tener como fin crear una sensación de mayor intimidad, incluso podríamos decir que *Taller de Arquitectura* quiere lograr con esta modificación de alturas lo mismo que Charles Moore describe cuando habla de sus viviendas en *Sea Ranch*:

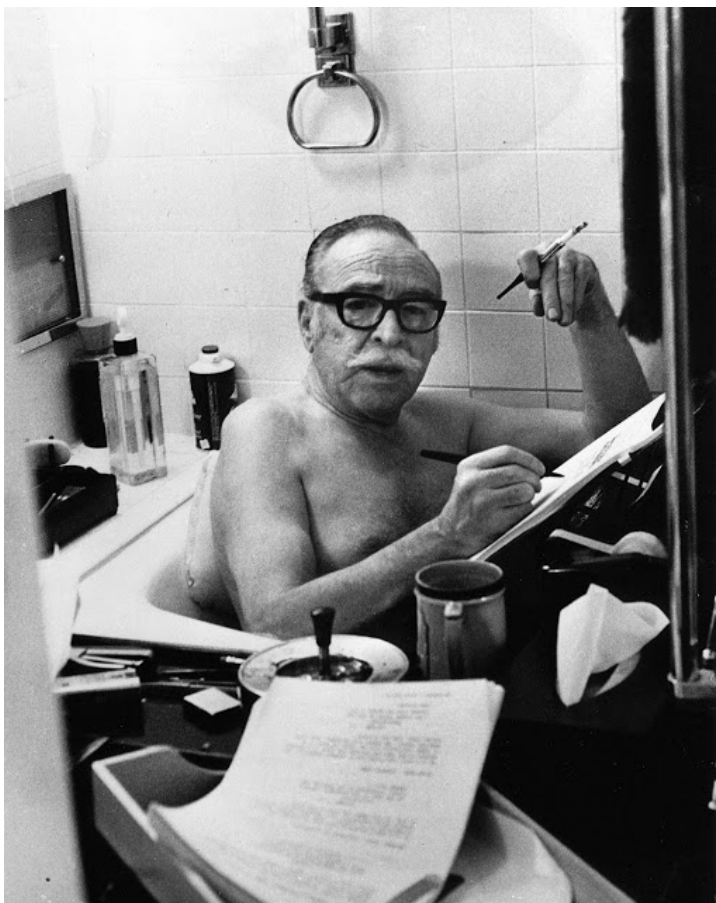
"Dentro de cada vivienda hay una acuciante necesidad de una domesticidad aún mayor, de otro estrato de cobijo, de una sensación de estar aún más dentro."
(Moore, 1976, p.36)

Aunque la escala de las viviendas de *Sea Ranch* es mucho mayor a los relativamente pequeños apartamentos del *Walden 7*, las viviendas de ambos proyectos se componen de un gran espacio único, comunitario, en las que, con distintos juegos en la cota de los planos horizontales se intenta crear esa sensación última de cobijo. En el caso de la obra de Charles Moore con unas pequeñas construcciones dentro de los grandes espacios de vivienda que permiten crear un espacio más recogido, y en el caso del *Walden* con unos ligeros cambios en el suelo que recuerdan a los esquemas de secciones de Claude Parent, donde el individuo interacciona con todos los planos que definen el espacio donde se encuentra.

Sin embargo estos juegos de cota se debieron de quedar en el piso piloto, o en aquellos con los que los miembros del *Taller* adquirieron. Las distintas fotos de época y documentales sobre el edificio no muestran esta articulación del espacio, limitando esta idea final de domesticidad a las fotos de las revistas especializadas, y a, quizás, unas pocas viviendas dentro del *Walden 7*.



221. Sección de un estudio de una célula de *Walden 7* donde el *Taller* muestra la vida en el suelo, pero también mobiliario tradicional



222. Fotografía de Dalton Trumbo escribiendo en la bañera de su casa, parte vital, al parecer, del proceso creativo del guionista que escribió *Espartaco* o *Vacaciones en Roma*, entre otras

DE HABITACIONES Y MÁQUINAS

Cuando Salvador Clotas nos habla, en el artículo del *Taller* de 1970 sobre *la ciudad en el espacio*, de que la vivienda se tiene que dividir únicamente en los lugares para las funciones vitales y el resto de funciones, está dividiendo la vivienda en lo que Charles Moore define como habitaciones y máquinas:

*“La tarea de conseguir una buena casa se entiende mucho más fácilmente si concebimos las habitaciones **como** habitaciones y las máquinas **como** máquinas. Estas distinciones nos obligan a utilizar las palabras comunes “habitación y máquinas” de un modo ligeramente especial. Una máquina es una parte del equipamiento doméstico que nos ayuda a una tarea específica. Evidentemente esto incluye frigoríficos, lavaplatos, fregaderos, hornillos, lavabos, bañeras, duchas... aunque ya no tan obvio, también se incluyen en nuestra nomenclatura especial los armarios empotrados, las escaleras, los bancos fijos, las camas, las estanterías y, en realidad, cualquier objeto fijo al que recurrimos para realizar un acto determinado” (Moore, 1976, p.79)*

Con esta clasificación en mente podemos fácilmente analizar las distintas partes de las casas del *Walden* y entender su compartimentación. En las viviendas del edificio de Barcelona, frente a las experiencias previas, el *Taller* da un paso más allá a la hora de estructurar el espacio de la vivienda. Así abandona la idea de cerrar las piezas del baño o la cocina, como había hecho en la propuesta para *la ciudad en el espacio* de Moratalaz, a favor de unificar el espacio de las habitaciones con las *máquinas*. Sin embargo, esta forma de estructurar las piezas que sirven a una función dentro de la vivienda presenta una reflexión más profunda en cuanto a los espacios habitables.

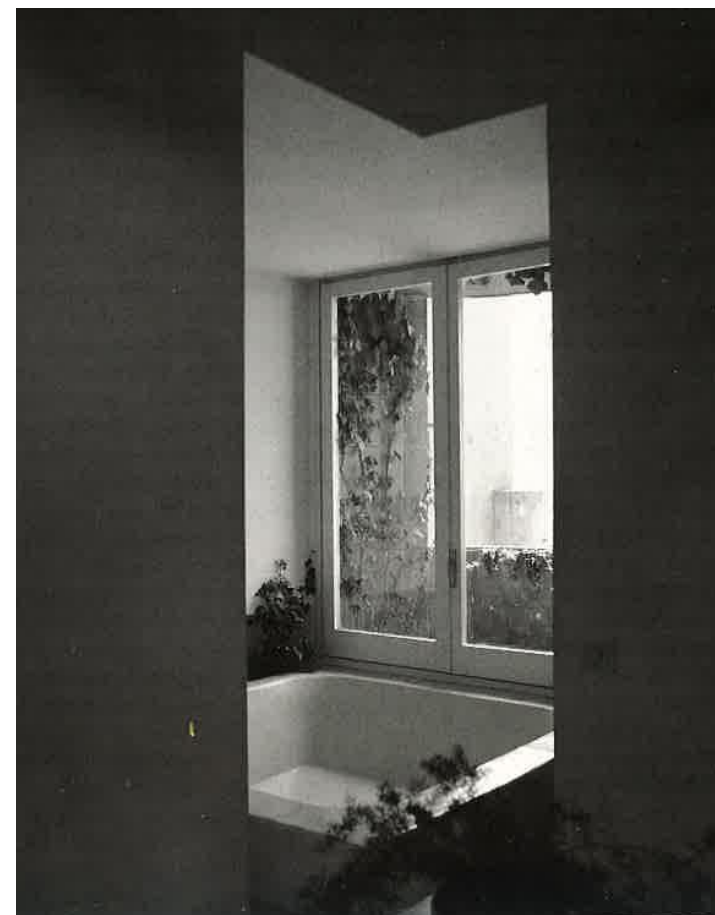
Es el caso de las piezas dedicadas al aseo. Cuando la primera generación del Movimiento Moderno toma la *norma higiénica universal como base del hogar moderno* (Sebastián Franco, 2017, p.147), el ritual del lujo asociado al baño desaparece, pasando de exclusividad a pieza esencial en el día a día. Sin embargo, esta idea de disfrute asociada al aseo se vuelva a retomar en los años sesenta y

setenta, hasta el punto en el que en la bañera se integra el hidromasaje⁴⁷ recuperando el aspecto más social del baño dentro de la vivienda.

Además, a partir de los años sesenta el baño se empieza a desfragmentar en piezas más pequeñas, lo que permitía desarrollar una serie de relaciones novedosas y posibilidades con los usos junto a los que se localiza dentro del espacio de la vivienda (Ibidem). Esto se debió al hecho de entender estas piezas como una zona limpia de la vivienda (Martin Fanlo, 2017, p.171) lo que permitía al baño abrirse al resto de la vivienda pero también por un cambio en la mentalidad de la sociedad del momento.

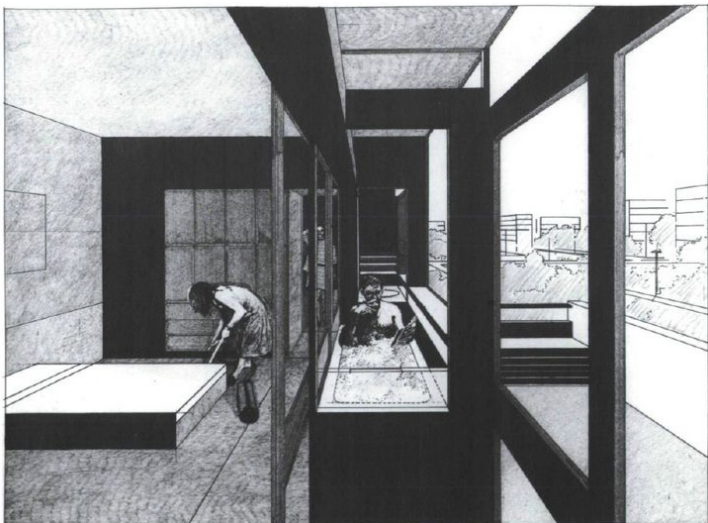
El cambio consiste, no solo con la idea de eliminar tabús dentro de la casa, sino también con no entender el desnudo como una indecencia o provocación. Tras la segunda Guerra Mundial se empieza a entender el desnudo como algo enteramente natural, un nuevo modo de habitar el propio cuerpo (Prost, 1987, p.105). Esto hace que durante los años sesenta y setenta el desnudo progrese en los lugares públicos, algo que no sucedería en España hasta la muerte del dictador, con la consecuente aparición del llamado *Cine de destape*. Sin embargo esta actitud si que aparece en el mundo doméstico del *Walden 7*. La posición de duchas, bañeras y lavabos en los espacios comunes de la vivienda, implica que los padres van y vienen desnudos de la habitación al cuarto de baño, sin ocultarse de la mirada de sus hijos. *Esto no se trata de una depravación, sino de un cambio de normas* (ibidem).

Esto sumado al desarrollo del *culto al cuerpo*, que va a alcanzar su apogeo en la sociedad contemporánea, hace que el baño se empiece a entender como una pieza de ocio, un lugar donde poder desarrollar esa nueva religión (Martin Fanlo, 2017, p.169). Como consecuencia las piezas del baño van a pasar a estar en un espacio cuidado, con iluminación natural, desterrándolas finalmente de los espacios cerrados y oscuros donde solo quedará la pieza del inodoro. Este simple mecanismo, que hace que el baño se compartimente en tres piezas independientes, hace que la zona de aseo pueda ser usada simultáneamente por



223. Fotografía de la bañera junto a una ventana en una de las viviendas del *Walden*

⁴⁷ Roy Jacuzzi integra el hidromasaje en una bañera *whirlpool* en 1968 a la que denomina "Roman Bath". Las bañeras con "remolinos" se utilizaban como tratamiento para artritis, fue Jacuzzi el primero en instalar los jets hidráulicos en estas bañeras y venderlas como elemento de ocio dentro de la casa.



224. Representación fugada de la pastilla de piezas técnicas en fachada de la *Domus Demain* de Yves Lyon

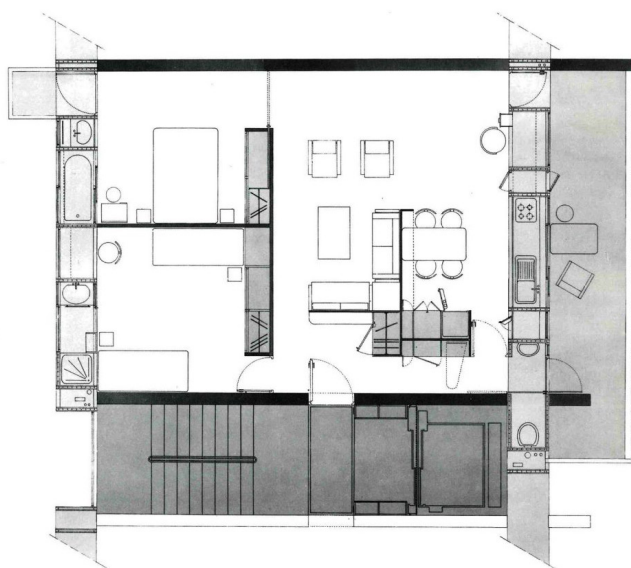
varios ocupantes de la vivienda, mientras que el baño de tres piezas convencional solo permitiría el uso a uno.

Esta manera de entender el baño como un espacio limpio, social e incluso como espacio de recreo, hace que en algunas disposiciones como los estudios o las viviendas de más de tres módulos las bañeras aparezcan o volcadas al espacio común o relacionadas con una de las ventanas. La bañera se convierte en un espacio contemplativo en el que disfrutar del tiempo dedicado al aseo.

Las duchas, sin embargo, si que se entienden como piezas vinculadas a la rutina diaria, por lo que se encuentran en los pasillos de acceso a las estancias individuales. Este mecanismo hace que los pasillos no se conviertan en simples espacios de paso, en las viviendas del *Walden* estos no responden solo a la función de distribuir, ya que incorporan en su espacio más funciones como la de pasillo-ducha o pasillo-lavabo en algunas ocasiones. De esta manera, *los pasillos y los baños no se anquilosan, convirtiéndose en piezas meramente funcionales; al poseer dos tareas, se multiplicará su utilización, por lo que serían piezas más públicas, con más presencia en la vida diaria* (Martín Fanlo, 2017, p.171).

En los casos de los grandes espacios de *dormir-estar* que aparecen en los estudios de dos células, las viviendas dúplex de dos células y las viviendas de más de tres módulos, las piezas del baño se complementan con piezas de armarios, en una especie de pasillo multifuncional. Este pasillo-aseo-vestidor se extiende hacia la zona de *dormir-estar*, introduciendo el ámbito de la habitación en este espacio. El *Taller* juega con las fronteras de las estancias, remarcando el carácter indefinido de este espacio vividero, haciendo que las distintas funciones se entremezclen, huyendo de la idea de espacio sirviente, que relaciona un espacio con una función precisa (Ibid, p.149).

Este mecanismo de dividir el baño en elementos independientes va a ser una estrategia proyectual recurrente en la arquitectura contemporánea. En el proyecto de 1985 de Yves Lyon para la casa del mañana, *Domus Demain*, el arquitecto planteaba llevar todas las piezas técnicas, cocinas y baños a la fachada. Así aparecía en el edificio una fachada gruesa, que agrupaba todos los elementos



225. Planta de la *Casa del Mañana* donde se observa como los elementos técnicos se disponen en fachada

técnicos de la casa, o como decía Charles Moore, las *máquinas*, permitiendo una flexibilidad total en el resto de la vivienda.

En el caso del *Taller* esta flexibilidad es posible gracias a que los arquitectos disponen de todas las piezas sirvientes, es decir baños y cocinas, contra una de las medianeras de la vivienda. En concreto la medianera ciega por la que se adhieren los distintos módulos, y que consecuente alberga el espacio destinado a las instalaciones de las viviendas del edificio. De esta manera el espacio restante se libera, permitiendo al usuario elegir entre las distintas disposiciones de vivienda que el *Taller* había prediseñado para él. Una verdadera arquitectura flexible que permitía al futuro inquilino de la vivienda adaptar su interior a sus hábitos, usos y circunstancias.

Curiosamente, la única modificación que se hizo sobre el anteproyecto fue la de cerrar la pieza de ducha en una habitación separada del pasillo. Su independencia se mantenía, pero en lugar de abrir directamente el espacio de la ducha al espacio destinado al paso, esta se encerraba en un habitáculo a parte. Y las bañeras seguían abiertas a los espacios comunes, conservando ese carácter social y lúdico en el proyecto de ejecución.

La otra *máquina* vital dentro de la vivienda es la cocina. En las viviendas para el *Walden 7*, *Taller de Arquitectura* parece prever el cambio de paradigma que va a suponer la forma de relacionarse con la comida en los modos de vida contemporáneos. Según Atxu Amann *“El placer contemporáneo de la comida, está transformando el reducto apartado de la cocina en una estancia social abierta, social y festiva”* (Atxu Amann en MArtin Fanlo, 2017, p.161)

En las viviendas del *Walden 7*, al igual que con las piezas del baño, la cocina no se va a limitar en un recinto cerrado separada del resto de espacios. Gracias a la manera que el *Taller* articula la vivienda, la cocina se va a extender hacia el espacio de *comer-estar*, hacia este espacio común donde se van a reunir todos los miembros que conviven en la vivienda a la hora de la comida o de la cena.

Mientras que con las piezas de aseo y armarios el *Taller* jugaba a la indefinición de los espacios, haciendo que estos generaran un espacio multifuncional en torno a la pieza que tradicionalmente se destinaría únicamente a la comunicación



226. Fotografía publicada en la revista Jano Arquitectura en 1976 del interior de las viviendas del *Walden*, de la zona de comer-estar y la cocina



227. Interior de uno de los espacios de dormir-estar publicado en la revista Jano en 1976

dentro de la vivienda, en la cocina el límite de esta pieza parece estar claramente definido en planta. Al observar las planimetrías de las distintas tipologías de vivienda, el elemento destinado a las acciones de cocinar es fácilmente diferenciable, sus límites son claros. Pero es en la materialización de estos límites donde el *Taller* logra que *la cocina termine siendo una pieza con doble función, que refuerza el conjunto y que hace de la cocina un espacio abierto, versátil y social* (Martín Fanlo, 2017, p.163).

La manera de hacer posible esta dualidad en la definición del límite de la cocina es, irónicamente, utilizando un elemento del mobiliario tradicional: la mesa. Esta se convierte en el límite entre el espacio destinado a una de las actividades esenciales y el espacio destinado al resto de las funciones. El lugar en torno al cual, como hemos dicho, se reunirán todas las personas que forman la *asociación interindividual* que habita esta vivienda, y que curiosamente casi ocupa el centro geométrico de esta sala comunitaria. Aunque existen más superficies en la vivienda que podrían ser utilizadas como mesa, es la mesa de la cocina, la del comedor, la que está destinada a compartir el comer, la que se convierte en el nuevo corazón de la vivienda, en el nuevo hogar.

Otra de las partes del equipamiento doméstico esenciales para el día a día son las *máquinas* destinadas a la función de almacenaje. Decían los Smithson que *“la vivienda se ha inundado de objetos que-no-se-usan-ahora-y-que-quizás-nunca-se-vuelvan-a-usar”*, objetos artísticos, artesanos domésticos, encontrados y coleccionados que poco a poco van ocupando la casa, y que son huellas de una vida, que se colocan para dar forma a la casa, más allá de la estructura construida (Martín Hernández 2014, p.358). En definitiva huellas del usuario, sus modos de vida, sus costumbres y hábitos que deben estar recogidas en la vivienda.

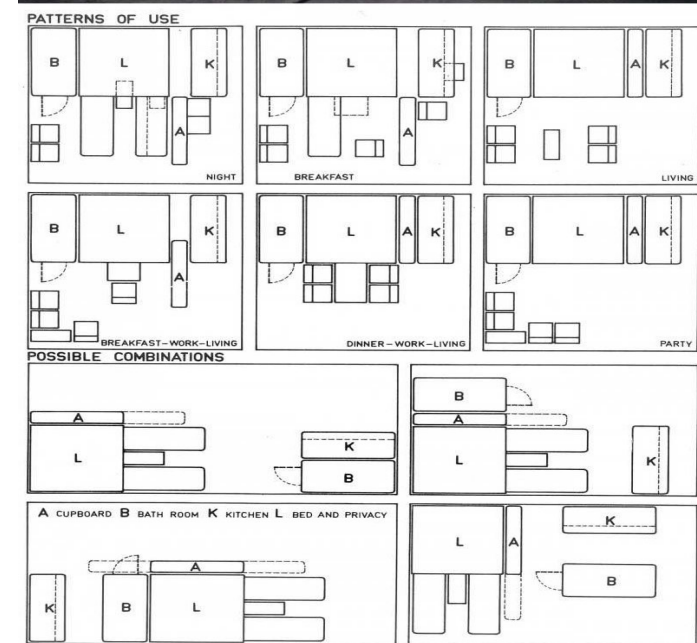
Taller de Arquitectura se adelanta a esta situación de nuevo y dispone en las viviendas del *Walden* estanterías y armarios, que en este caso no se destierran a las medianeras de la casa, si no que les sirven a los arquitectos para estructurar el espacio. Así el equipo libera la vivienda de cómodas armarios y estantes que consumen metros de la superficie de la vivienda, jugando de nuevo a una dualidad de funciones en estos elementos: almacenar y articular el espacio de la casa.

Y así aparecen un número de piezas que se repiten en casi todas las distribuciones de vivienda. Como si de un juego de tangram se tratara encontramos en las plantas del *Walden* una serie de armarios que articulan el espacio, pero que también dotan a las distintas estancias de las casas de espacios de almacenaje como estanterías, librerías, armarios, roperos e incluso alacenas.

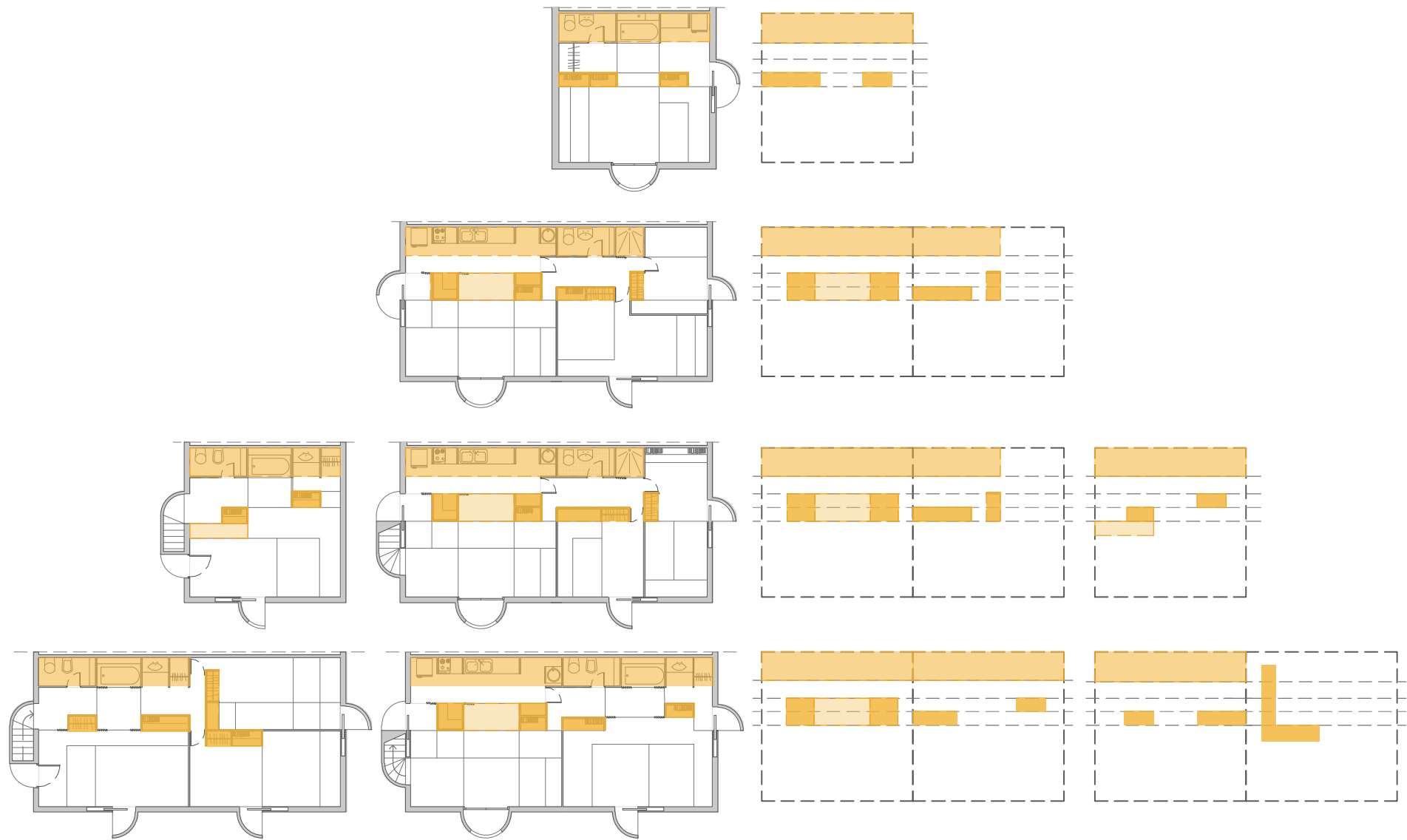
Por ejemplo, la mesa comedor que sirve de conector entre la sala de *estar-comer* y la cocina suele aparecer empotrada entre dos piezas de almacenaje. Estas presentan variaciones en las distintas tipologías de vivienda, albergando alacenas que vuelcan hacia el lado de la cocina, estanterías de doble vertiente que dan servicio tanto a la cocina como al estar, y únicamente en el caso de uno de los tipos de vivienda de dos módulos en la misma planta, un armario que vuelca hacia la zona de estar.

Otra de las piezas que se repiten son las que se encuentran en las viviendas en las que aparecen las estancias individuales. Las particiones que separan estas habitaciones privadas del espacio del pasillo equipado presentan una combinación de estantería, escritorio y armario. De esta forma el *Taller* dota de su propio espacio de almacenaje a las habitaciones, y aprovecha esta situación para crear una separación gruesa entre la estancia y el resto de la vivienda.

Cuando hacemos un análisis gráfico de estas piezas dentro de la vivienda, como se observa en la figura 229, el paralelismo con una serie de proyectos de los setenta se presenta curioso, al no tratarse estos de una obra puramente arquitectónica. Entre 1969 y 1974 el italiano Joe Colombo, considerado uno de los diseñadores con más visión de futuro del siglo XX, realiza varias propuestas para un modo de vida en constante evolución, así por ejemplo en su proyecto "*Visiona*" de 1969, propone varias máquinas para vivir a modo de piezas que colonizan una superficie de unos 100 metros cuadrados. En su propio apartamento en Milán, en 1970, utilizaba dos aparatos a los que bautiza con los nombres de *Rotoliving* y *Cabriolet Bed*, que resumían lo necesario para la vida, día y noche. También su propuesta para el Museo de Arte Moderno de Nueva York, el MoMA, en el que planteaba el *Total Furnishing Unit*, un elemento dinámico en el que una serie de piezas se extraen de un paquete a modo de armario o librería, para dar lugar a diferentes actividades a lo largo de la jornada, como comer, cocinar, descansar, dormir o trabajar. Con estas distintas propuestas Joe Colombo hacía



228. Total Furnishing Unit de Joe Colombo para el MoMA



ZONA DE MÁQUINAS



MESA-COMEDOR



ALMACENAJE



ESCRITORIO



229. Piezas comunes en las distintas distribuciones de viviendas del Walden 7

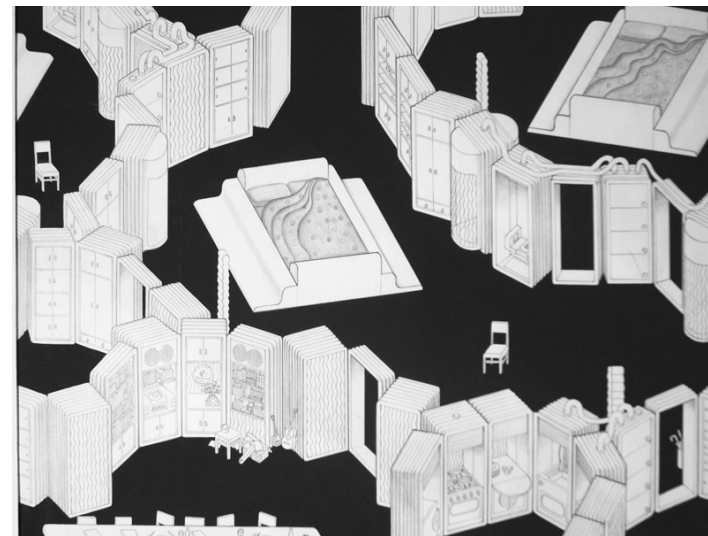
una reflexión desde los años setenta sobre la célula doméstica y los futuros modos de habitar.

Otros como el también diseñador italiano Ettore Sottsass plantaba situaciones más radicales en el propio MoMA por motivo de la exposición *Italy: The new Domestic Landscape*, en el año 1972. Sottsass imaginaba un espacio formado por un conjunto de contenedores con ruedas que podían deslizarse y acoplarse, y en los que se podían realizar diferentes funciones como cocinar, almacenar, ducharse etc. respondiendo a las necesidades de cada momento del usuario.

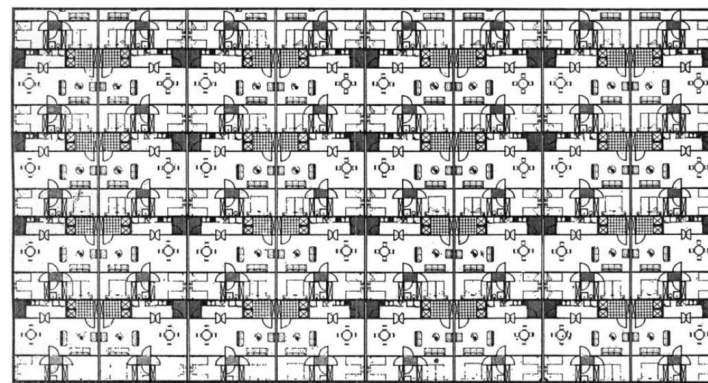
Esta idea de apropiación del espacio de forma involuntaria, casual o espontánea, también se desprende de los dibujos de la utopía urbana de No-Stop city de Archizoom. A pesar de que el grupo italiano estaba más centrado en dar propuestas para la ciudad del futuro, esta se desprendía de la idea de célula de vivienda, en donde el límite entre la célula habitable y la ciudad desaparecía. La arquitectura se diluía en una colección de muebles, entre las sillas, las mesas y las camas.

Las viviendas que *Taller de Arquitectura* para el *Walden 7* viven una esfera más realista que las distopías que presentaba Archizoom, pero a su vez conviven con las ideas de los diseñadores italianos. El estructurar la vivienda en torno a las piezas mueble, las máquinas de las que hablaba Charles Moore, refleja esa voluntad de colonizar el espacio, de adaptar este lugar común que era el espacio de estar-comer a las necesidades de cada momento, aunque en este caso se lograra a partir de elementos fijos, sin la capacidad transformadora de las propuestas de Colombo o Sottsass.

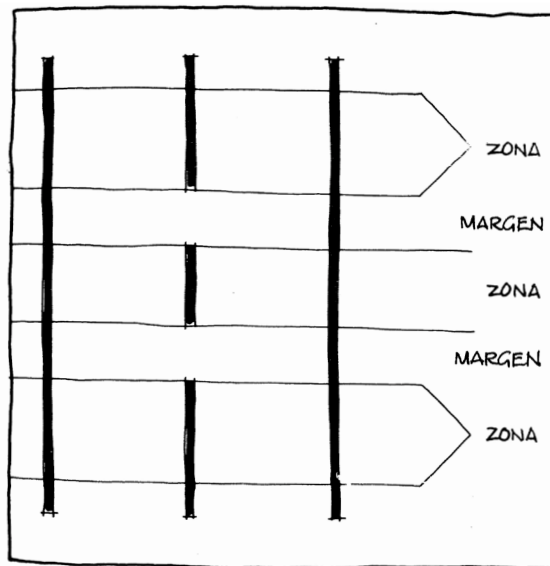
Cuando analizamos las distintas distribuciones de vivienda del *Walden 7* observamos que las piezas que estructuran el espacio se distribuyen a partir de un sistema de bandas que discurre de manera paralela a una de las medianeras. La primera de las bandas, con un ancho de 1,10 metros, alberga todas las máquinas de la casa. Cocinas, duchas, lavabos y urinarios se encuentran junto a la medianera ciega de la casa librando al resto del espacio de instalaciones, consiguiendo una planta flexible que permite al *Taller* articular las viviendas según las necesidades de los usuarios.



230. Dibujos de Sottsass sobre su propuesta *The new domestic landscape*



231. Plano de detalle de la propuesta *No-Stop city* de 1971 de Archizoom



232. Distribución propuesta por Habraken de la vivienda en márgenes y zonas

La siguiente banda, con un ancho de 60 cm, establece un espacio de paso y servicio, y se presenta sin ocupar, aunque en algunas distribuciones de las viviendas de 4 módulos se atraviesa transversalmente para lograr compartimentar el espacio en distintas salas.

La última banda presenta un ancho de un metro, y esta se subdivide en dos bandas de 50 centímetros. Esta banda suele contener la pieza mueble-comedor, estructurando el espacio de *comer-estar*, sirviendo de conector entre el espacio dedicado a cocinar y al de estar. Los espacios destinados a *dormir-estar* se consiguen colocando en estas bandas piezas de estanterías y roperos que logran dividir el espacio generando muros gruesos equipados.

A partir de esta distribución en bandas *Taller de Arquitectura* logra diseñar una gama de posibilidades de viviendas, al fin de que el usuario pueda elegir desde el apartamento individual hasta la residencia familiar⁴⁸. Esta "planta libre" se consigue al liberar la superficie de la vivienda de las ataduras de las instalaciones, al disponer las piezas húmedas contra las medianeras ciegas. Tal y como dicen los miembros del *Taller* en la memoria para la venta del proyecto, las distintas disposiciones de planta consiguen servir a distintos comportamientos y modos de vida adaptables a cualquier personalidad⁴⁹.

Y así, *Taller de Arquitectura* consigue en el proyecto de *Walden 7* aplicar lo que buscaba Habraken con su teoría sobre el diseño de soportes: una vivienda adaptable. Y la forma de hacerlo se asemeja a la que el arquitecto holandés planteaba. Habraken proponía dividir la superficie en planta de las viviendas en zonas y márgenes (Habraken et al., 1979, p.48) para que el usuario estructurara su hogar a su gusto. Con este sistema el arquitecto únicamente delimitaba las zonas en las que se colocaban los diferentes tipos de espacios o funciones. Si bien *Taller de Arquitectura*, con su espacio fluido, huye de la división del espacio en funciones, si que toma esta idea de bandas a la hora de estructurar las viviendas del *Walden*.

48 Memoria descriptiva del documento de venta del *Walden 7* (Archivo Ricardo Bofill)

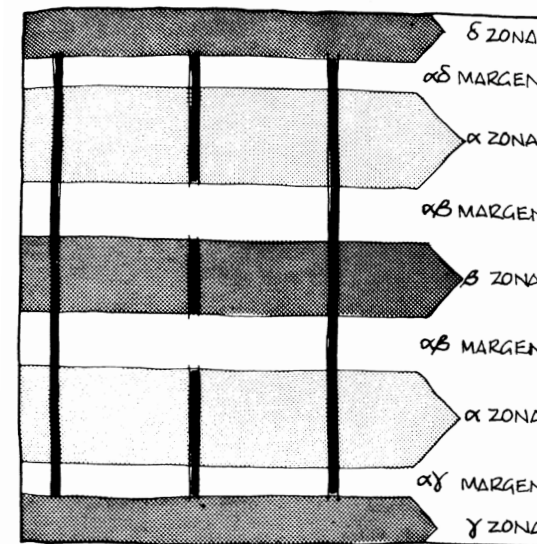
49 Ibidem

Las zonas eran los espacios delimitados dentro de las bandas de la vivienda que tenían mayor fondo y donde se encontraban las distintas habitaciones de la casa. El margen es un área entre dos zonas, con las características de ambas zonas y que toma su nombre de ellas (Ibid, p.50). Las zonas adyacentes a fachada Habraken las denominaba zonas alfa, y las definía como un área interna pensada para uso privado y que es adyacente a una pared exterior (Ibid, p.49), también existían zonas no adyacentes a las fachadas, a las que el arquitecto denominaba zonas beta.

Siguiendo el criterio de los soportes, las viviendas del *Walden*, se estructurarían en una zona alfa, una zona beta, y un margen alfa-beta. La zona beta albergaría todas las máquinas de la vivienda y el espacio de paso, con un ancho de 1,70 metros. El margen alfa-beta sería la banda adyacente de un metro de ancho, donde normalmente aparecen las piezas mueble de la vivienda que estructuran el interior de la casa, liberando la zona alfa donde van a aparecer las áreas de la vivienda destinadas a *comer-estar* y a *dormir-estar*. Su ancho es de 2,80 metros, dando como resultado que el fondo de la vivienda del *Walden* sea de 5,50 metros.

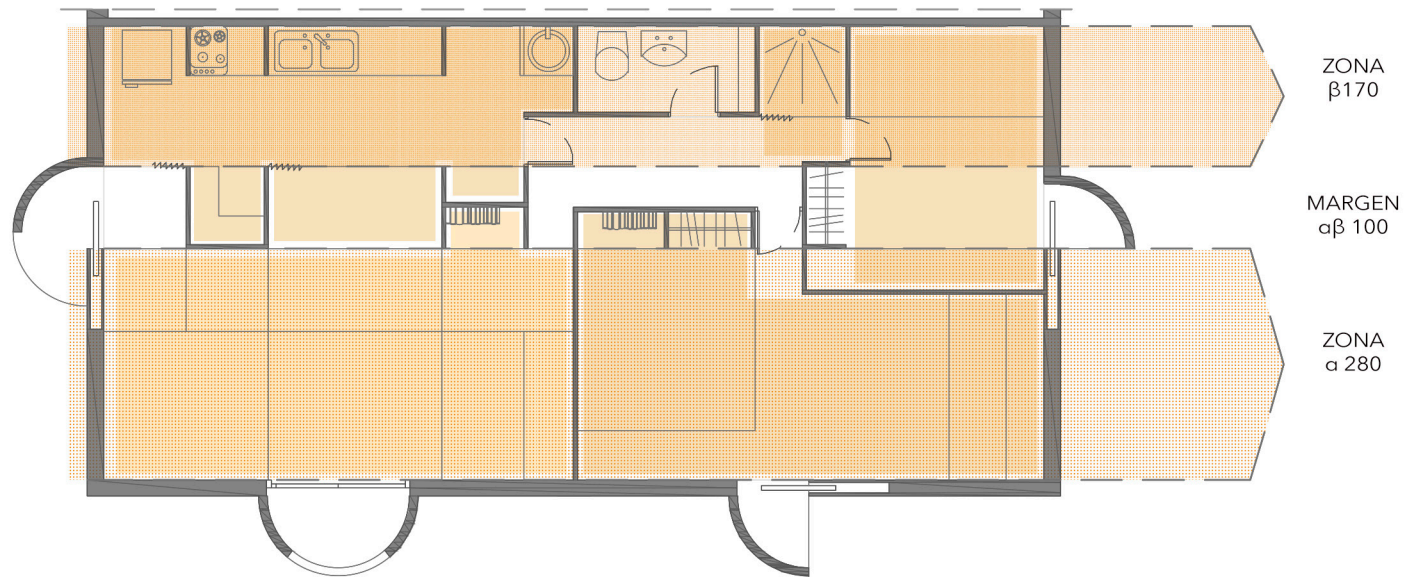
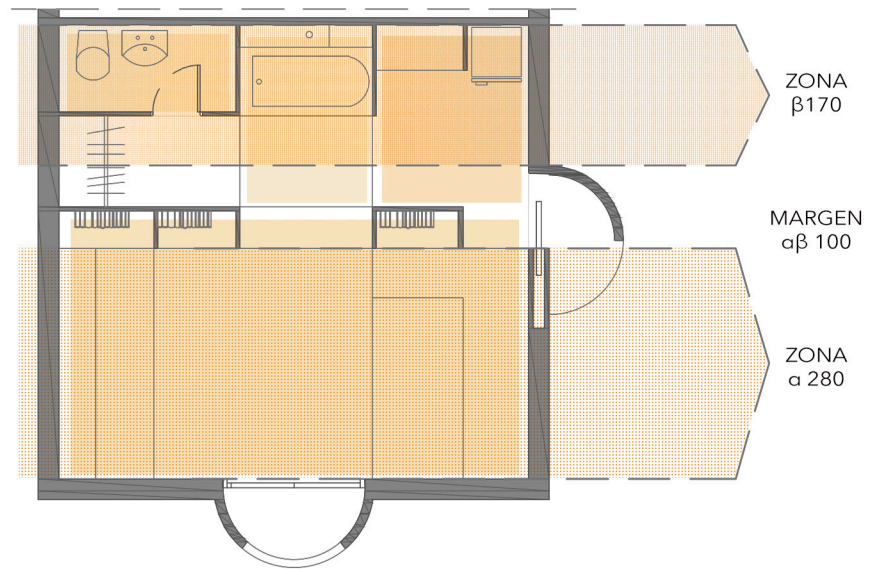
Establecidas las bandas, *Taller de Arquitectura* estructura el espacio interior de la vivienda a partir de los elementos mueble. Según el *Taller*, el amueblamiento no ha sido concebido como suma de elementos separados sino que es el resultado del diseño total del espacio interior⁵⁰, más allá de las piezas que articulan los espacios libres de la vivienda, en las que el usuario se puede reclinar y descansar, las distintas zonas de la vivienda se logran a partir de una serie de elementos mueble.

Estos elementos se repiten en todas las distribuciones de una, dos, tres y cuatro módulos y presentan siempre unas dimensiones constantes. El más repetido es el elemento mueble-comedor que se compone de una mesa de 1,00x2,10 metros, rematada en sus extremos por dos piezas cuadradas de 1 metro de arista. Una de ellas suele ser una alacena que vuelca hacia la cocina, la otra se subdivide en dos estanterías de 50 centímetros de fondo que dan servicio a cocina y estar. Este mueble siempre aparece en lo que llamaríamos margen alfa-beta de



233. Distribución propuesta por Habraken de la vivienda en márgenes y zonas en función de su posición respecto a la fachada

50 Memoria descriptiva del documento de venta del Walden 7 (Archivo Ricardo Bofill)



234. Análisis de las bandas de zonas y márgenes en las viviendas del *Walden* de una y dos células según los criterios de Habraken

la vivienda, según el criterio de Habraken, y actúa como espacio intermedio de las dos zonas, de la zona beta, o cocina y de la zona del estar-comer, o zona alfa.

El resto de piezas, que principalmente se tratan de estanterías y roperos, repiten las dimensiones de 50 centímetros de fondo y unas medidas de largo estándar de 1,10 metros, 1,65 metros, 2,15 y 2,75 metros. Piezas que ayudan al *Taller* a articular los distintos espacios de la vivienda y que suponen almacenaje y límites de las distintas estancias de las casas del *Walden 7*.

Todos estos mecanismos que forman parte, como diría Manuel Gausa, del *paisaje interior* del espacio residencial (2002,p.19) hacen que la vivienda del *Walden 7* consiga materializar una vivienda verdaderamente flexible. Con una actitud hacia la vivienda más propia del mundo contemporáneo, Taller de Arquitectura plantea a partir de un sistema de bandas y piezas, distintas distribuciones para distintas familias y modos de vida en donde el usuario tiene la última palabra a la hora de decidir cómo es su hogar.

ATLAS DE PLANTAS

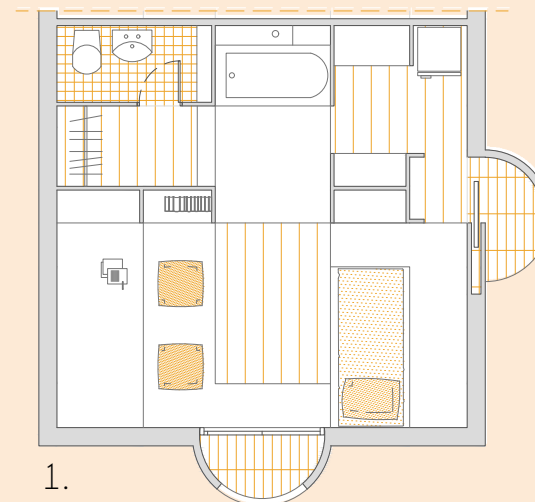
CASAS-ESTUDIO

Taller de Arquitectura presenta distintas distribuciones para las casas tipo estudio. Estas distribuciones (1.,2. y 3.) presentan un espacio para *trabajar-estar*, o *dormir-trabajar-estar*, pensados para los profesionales liberales que el Taller quería que formaran parte de la comunidad del Walden 7.

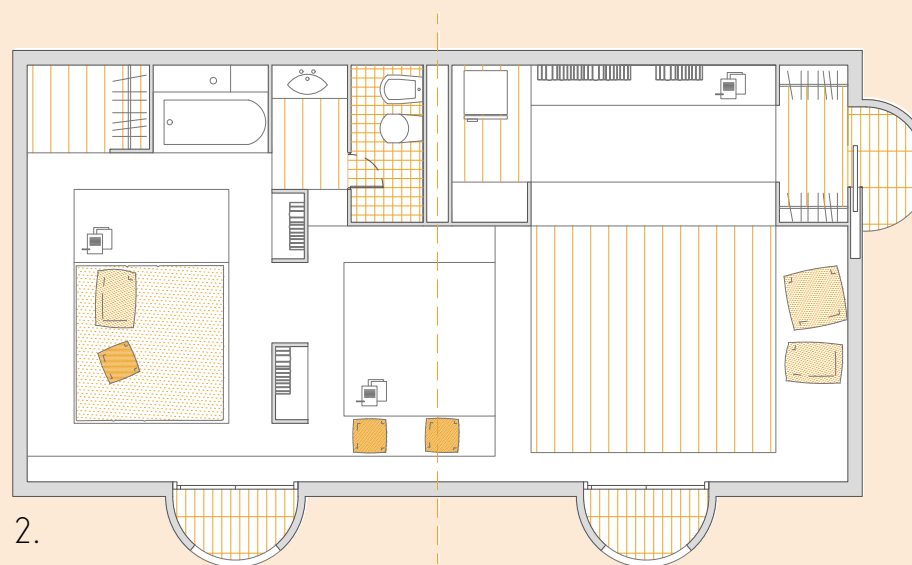
CASAS-VIVIENDA DE 2 CÉLULAS

Las casas de dos células que el Taller denomina *vivienda* presentan una serie de espacios de dormir-estar, separados de los espacios comunes.

Las distribuciones pueden presentarse en una sola planta (4.), o en una formación tipo dúplex (5.).

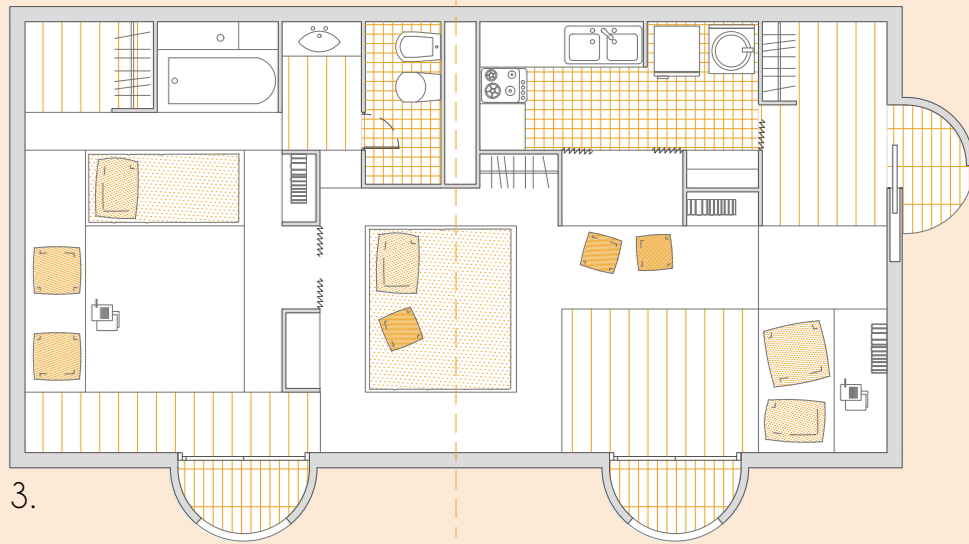


1.

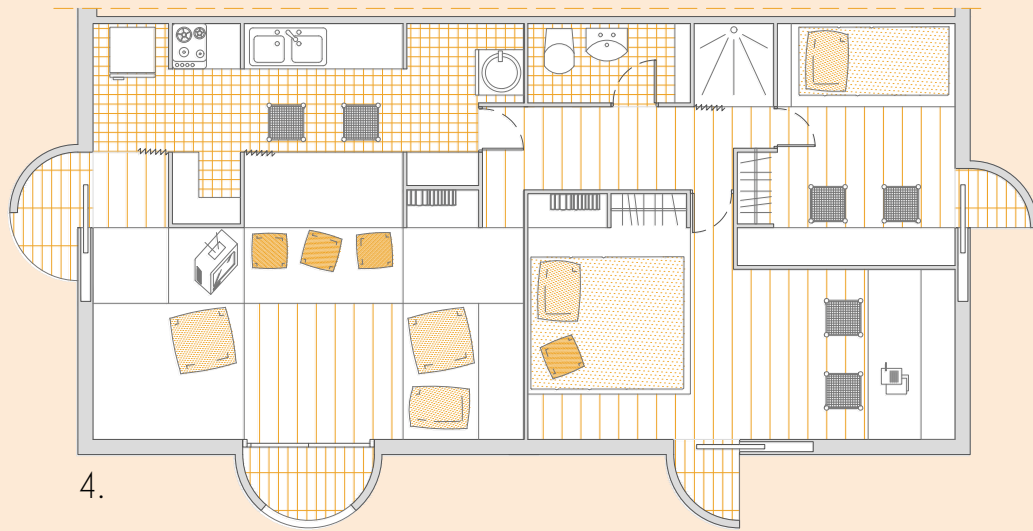
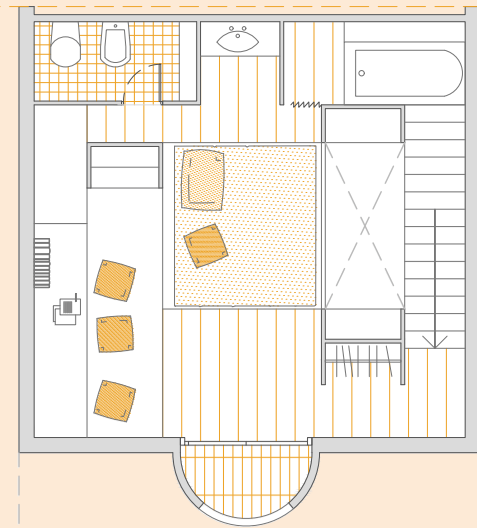


2.

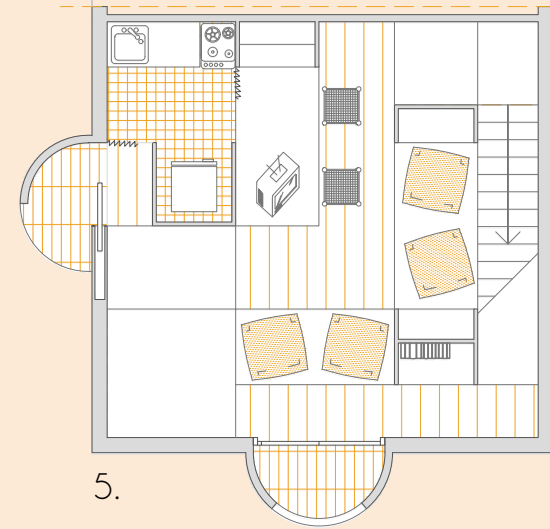




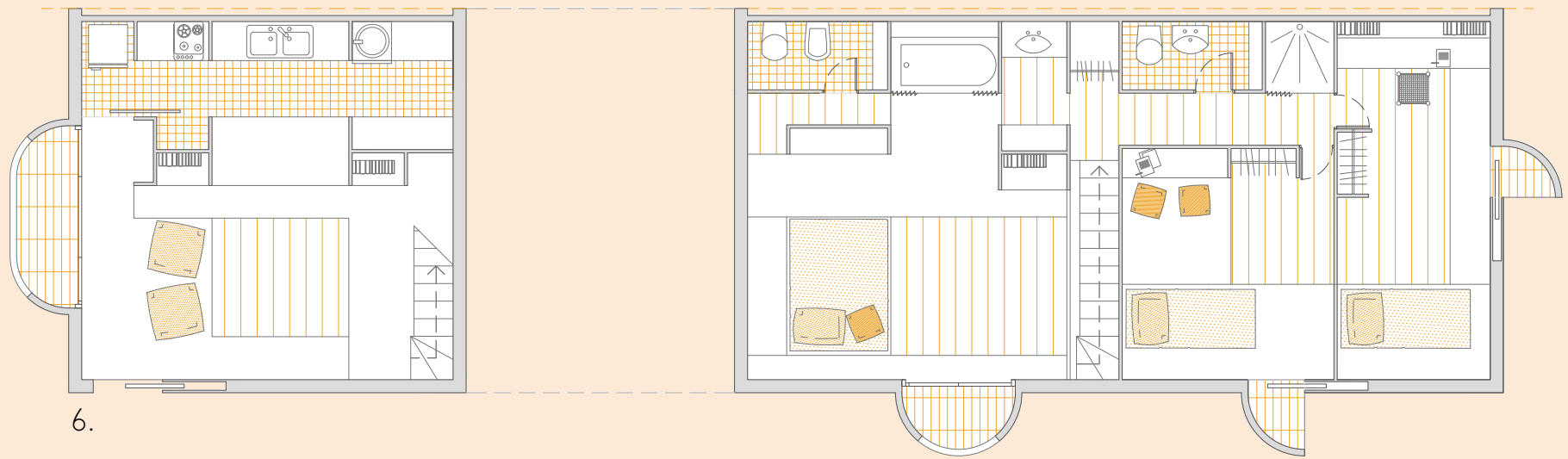
3.



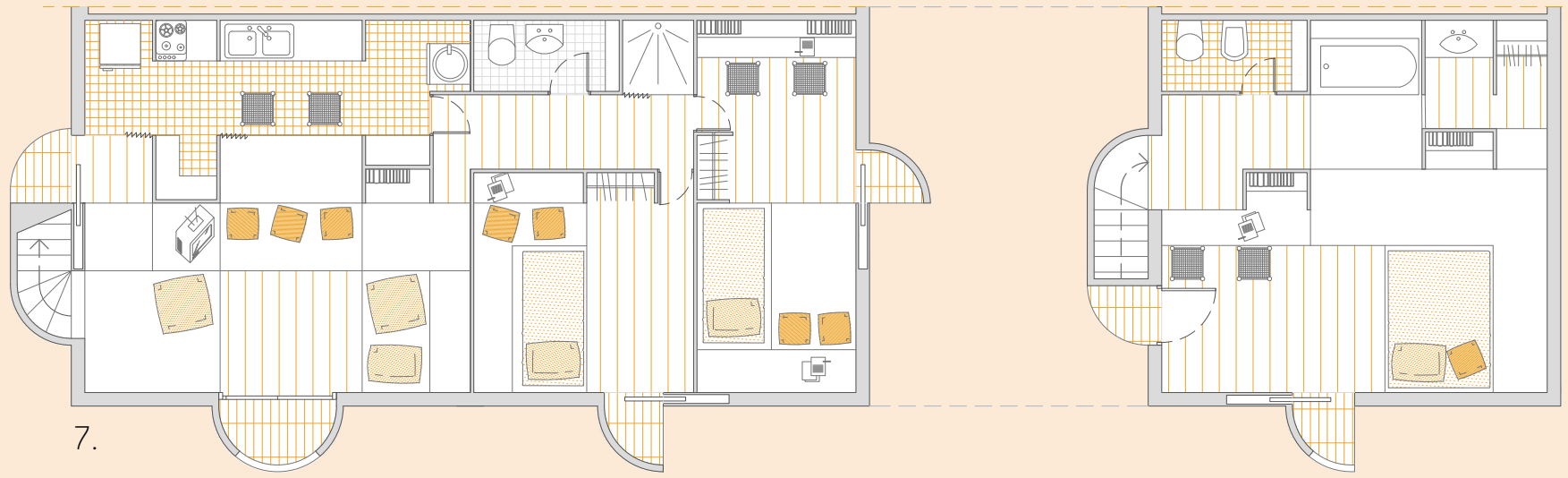
4.



5.



6.



7.



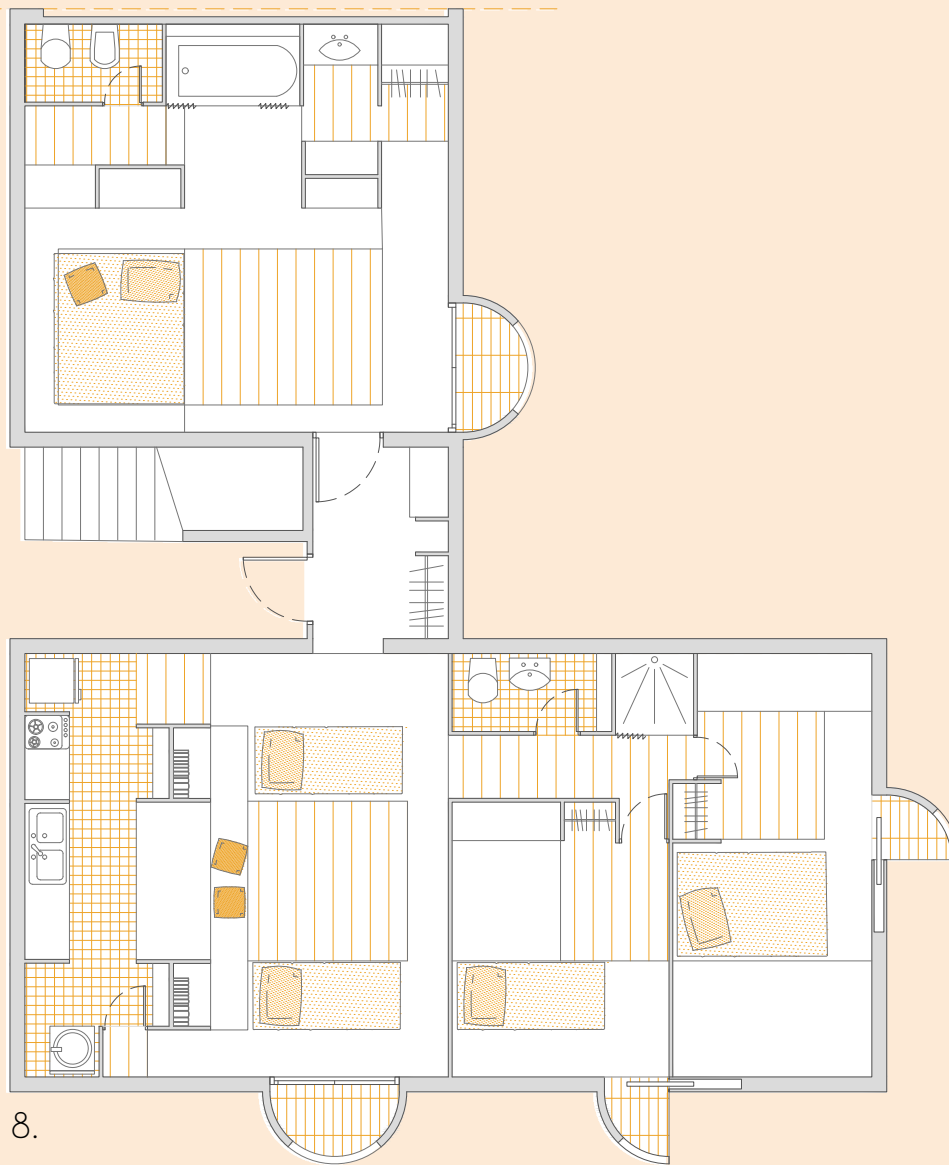
CASAS-VIVIENDA DE 3 CÉLULAS

En función de cómo se agrupan los módulos que forman las casas-vivienda de 3 células encontramos distintas distribuciones.

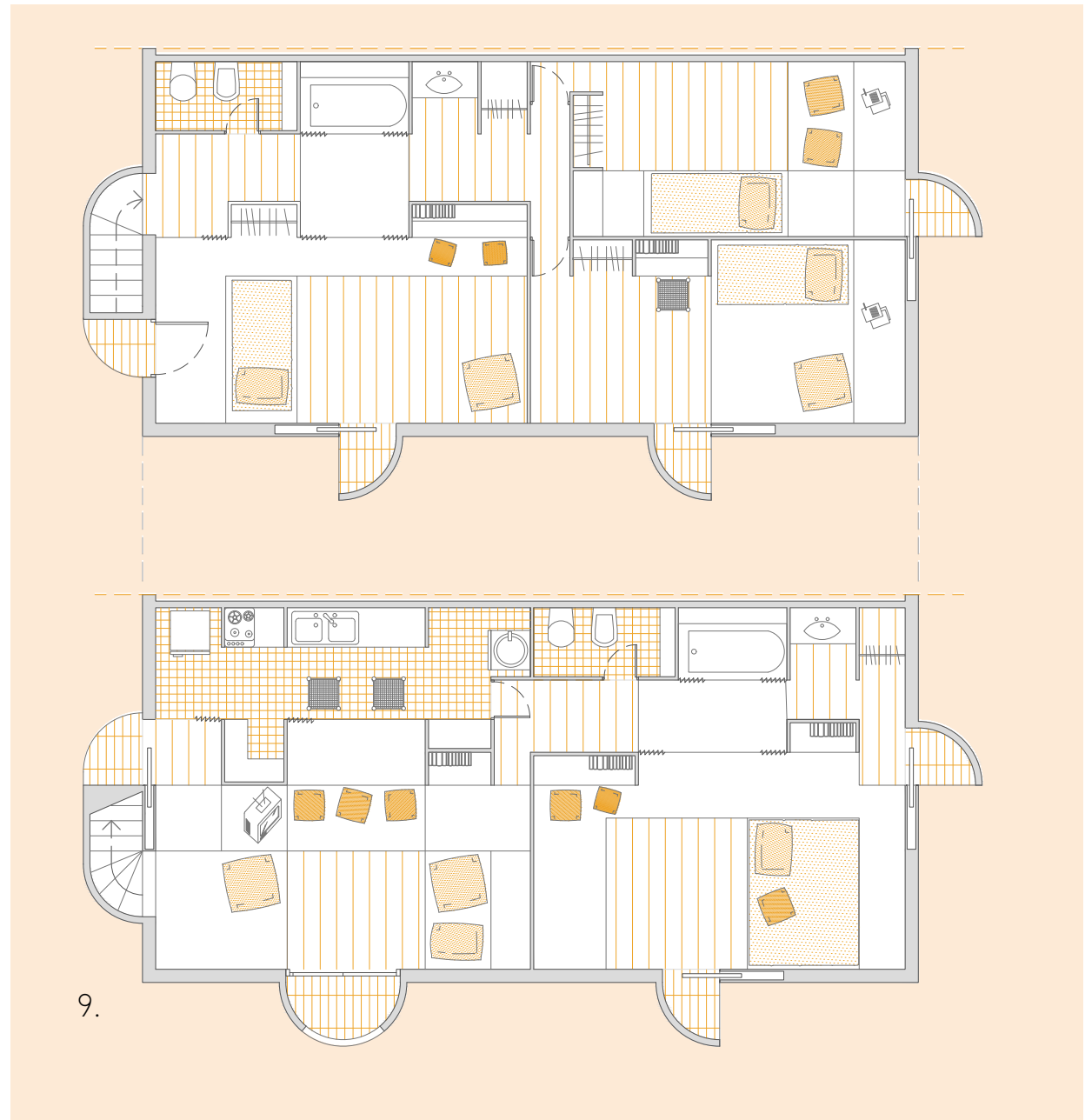
En las casas en las que el tercer módulo se encuentra en la parte inferior (6.), éste se ocupa con el espacio común de *comer-estar*. En estos casos la escalera para acceder al piso superior se encuentra dentro de los módulos.

Por otra parte, las casas en las que el tercer módulo se encuentra en la parte superior (7.), éste se ocupa con un espacio de *dormir-estar* que podría definir la habitación principal. En esta distribución la escalera de acceso al piso superior se encuentra en una posición exterior a los módulos que forman las casas.

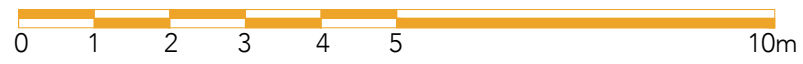
Existe una distribución de tres módulos que sólo aparece en la planta primera del edificio Walden 7. Esta casa tiene todos sus módulos en el mismo nivel (8.), conectando la tercera célula de la casa al resto del conjunto mediante un pequeño elemento. Este elemento actúa como recibidor y se encuentra en la misma posición que la escalera comunitaria del edificio que conecta la planta primera con la segunda.

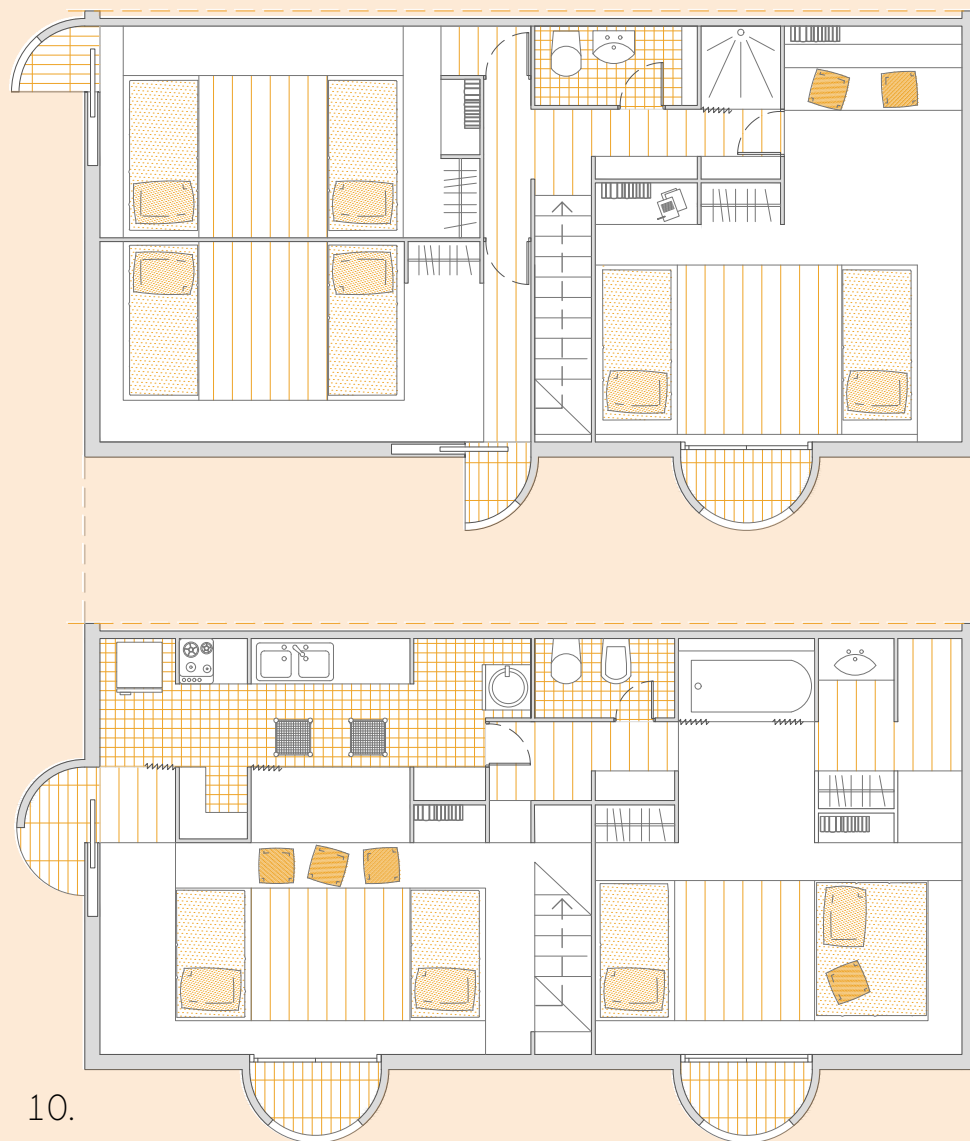


8.



9.





CASAS-VIVIENDA DE 4 CÉLULAS

Las casas formadas por cuatro módulos alcanzan la mayor superficie de todas las casas, con área aproximada de 120 metros cuadrados.

Existen dos distribuciones que presentan una característica común: tanto la zona comunitaria de *comer-estar* como la habitación principal se encuentran en la planta inferior. Las diferencias son consecuencia de la posición de la escalera.

Si la escalera se encuentra en una posición exterior (9.), el piso superior también tiene una sala común para los hijos de la familia.

Si esta se encuentra en el interior de los módulos (10.), el piso superior se ocupa con un número de habitaciones mayor, dando cabida a que más gente habite esta vivienda.

LA CALLE





III.1 DE CARA A LA CALLE

III.1.1 RECUPERAR LA CALLE

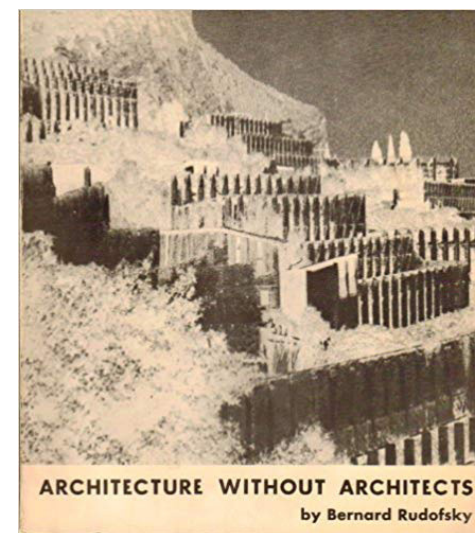
APREHENDER DE LA CALLE INDUSTRIAL

La Segunda Guerra Mundial trastocó la organización socio-política mundial, afectando también a las distintas corrientes de pensamiento que se estaban desarrollando antes del conflicto bélico. El iniciado Movimiento Moderno en la arquitectura también sufrió las consecuencias de la guerra, una de ellas fue la búsqueda de nuevos referentes por parte de los arquitectos más jóvenes. De esta manera el Movimiento Moderno abandona progresivamente el lenguaje de la máquina a favor de un humanismo arquitectónico, influenciado por las ciencias sociales.

Esta revisión formal, que los arquitectos del Movimiento Moderno llevan a cabo tras la guerra, se dirige en dos direcciones, por un lado la búsqueda de nuevas formas expresivas y por el otro, ante *la crisis del paradigma de la máquina, la tendencia hacia la recuperación de una antigua fuente de inspiración: la arquitectura popular y anónima* (Montaner, 1993, p.42).

Esta relectura de la arquitectura popular y anónima, representada magistralmente por la exposición y posterior publicación de *Architecture without Architects* de Rudofsky en 1964, hace abandonar, a los arquitectos que empiezan su carrera profesional tras la segunda Guerra Mundial, muchas de las premisas del primer Movimiento Moderno.

La primera de ellas es la separación por funciones de la ciudad; frente a las categorías expuestas en la *Carta de Atenas* de 1933 (Vivienda, trabajo, ocio y



235. Portada de la publicación *Architecture without architects* de Bernard Rudofsky



236. Fotografía del panel de *Re-identificación Urbana* que los Smithson presentan en el CIAM IX



237. Retrato de Henderson, su esposa Judith Stephen y su hija en Bethnal Green

circulación) los arquitectos de los años cincuenta defendían una *ciudad fenomenológica* (Ábalos 2019 p.106), defendiendo el carácter fragmentario y complejo de los asentamientos tradicionales.

Curiosamente la "entidad" urbana en la que más interesados están los arquitectos de posguerra en recuperar, es aquella que el primer Movimiento Moderno desea suprimir: la calle.

Este interés se ve reflejado por primera vez en el famoso CIAM XI en Aix-de-Provence en julio de 1963, que se celebró bajo el título de *La Charte d'Habitat*. En este congreso participaron unos jóvenes Alison y Peter Smithson como componentes del grupo MARS, la división inglesa de los CIAM. Los Smithson presentaron en este noveno congreso una *grillé* que rompía completamente con las normas del CIAM. Frente a las cuatro funciones de la *Carta de Atenas* bajo las que el congreso planteaba el análisis de los proyectos presentados, los arquitectos ingleses planteaban unas nuevas "funciones" bajo el lema de *Re-identificación Urbana*. Estas cuatro nuevas funciones eran la casa, la calle, el distrito y la ciudad.

En este panel de *Re-identificación Urbana*, Alison y Peter Smithson presentaban su propuesta para el barrio de *Golden Lane* en Londres¹. El proyecto se presentaba como un discurso en el que se iba comparando la propuesta con la ciudad industrial, usando una serie de fotos de Nigel Henderson de uno de los barrios industriales de la ciudad de Londres.

La relación de los Smithson con Nigel Henderson comienza en 1951, cuando Eduardo Paolozzi presenta a la pareja al fotógrafo. Henderson estaba casado con la socióloga Judith Stephen, que en 1951 estaba participando en un proyecto llamado *Discover your neighbour* (Descubre a tu vecino), cuyo objetivo era reunir información sobre los hábitos y comportamientos de los barrios obreros ingleses, y exigía como condición residir durante la investigación en la zona de estudio (Fernandez Villalobos, p.399). El proyecto centraba su interés en el estudio de la vida cotidiana de la ciudad industrial, caracterizada, en este caso,

¹ El concurso de proyectos para Golden Lane (1952) buscaba una propuesta para reconstruir el área de Cripplegate en Londres, una de las zonas más destruidas tras los bombardeos del Blitz. El plan debía dar alojamiento a los ciudadanos que trabajaron en la ciudad durante los bombardeos. La propuesta de los Smithson no fue ganadora pero sentó las bases para sus siguientes proyectos.

por el barrio de *Bethnal Green*, donde en ese momento residían los Henderson. Henderson mostró las características de este espacio urbano a los Smithson. Las calles pasaron de ser espacios de circulación, a ser lugares de juego y de relación. En definitiva un lugar al que mirar y tomar de referente.

Podríamos decir que la calle de la ciudad industrial, al igual que la de la ciudad tradicional, muestra una serie de características descritas con exactitud por Jean-Paul Sartre cuando habla de las calles de Nápoles:

“En la planta baja de todas las casas se ha abierto un sinfín de pequeñas habitaciones que dan directamente a la calle, y en cada una de ellas vive una familia (...) Los moradores de estos habitáculos los utilizan para todo: dormir comer, trabajar, en sus oficios. Solamente (...) la calle atrae a las gentes. Salen a ella para ahorrar los gastos de la luz de sus lámparas, para tomar el aire y también, creo, por humanismo, para sentirse hormiguear con los demás. Sacan sillas y mesas a la calle, o al umbral mismo de su cuarto, mitad dentro mitad fuera, y es precisamente en este mundo intermedio donde tienen lugar los actos principales de su vida. (...) Y el exterior está vinculado al interior de una manera orgánica”²

Más allá de la visión poética de Sartre, la calle de la ciudad industrial es un espacio activo debido a las circunstancias de los vecinos y a las características de sus viviendas. La revolución industrial provocó la separación entre las funciones residenciales y laborales, que solían estar reunidas en la casa en la ciudad tradicional. La calle del barrio residencial obrero *está caracterizada por la situación social, las penurias y los intereses de sus habitantes* (Kirschenman, 1985 p.8). Las familias numerosas obreras, alojadas en un espacio en el que cocina y habitación formaban un todo, se veían obligadas a extender su vida, normalmente cargada de costumbres rurales, a la calle o al patio del edificio.

Los arquitectos de la *Tercera Generación*³ del Movimiento Moderno no querían recuperar esta situación de penuria en la que la casa tuviera que extenderse a la calle por una necesidad de espacio. El dotar a la sociedad de una vivienda



238. Fotografía de una de las calles de Bethnal Green el día de los festejos por la coronación de Isabel II en 1953



239. Serie de fotografías de Nigel Henderson de niños jugando en las calles de Bethnal Green

² Jean-Paul Sartre en (Prost, 1987 p.16)

³ La llamada "tercera generación" sería la formada por arquitectos nacidos hacia 1915, es decir entre 1907 y 1923 aproximadamente, y que empezaron una actividad arquitectónica destacable hacia 1945-1950. (Montaner, 1993 p.36)



240. Detalle de los paneles del CIAM IX de Alison y Peter Smithson con la foto de la calle de Nigel Henderson donde se observa las anotaciones de los arquitectos ingleses

digna fue una de las primeras voluntades del Movimiento Moderno, por lo que los arquitectos más jóvenes no iban a dar un paso atrás. Pero sí que querían recuperar esta imagen de la calle en la que los niños juegan, los hombres se dirigen a la taberna... un espacio vivo, que los arquitectos europeos de los años 50 consideraron un *salón común* (Hertzberger, 2009 p.48), que nada tenía que ver con la calle del barrio residencial burgués, que respondía más a un espacio de autorrepresentación social.

Años más tarde, *Taller de Arquitectura* también abraza este discurso de recuperación de la calle frente a la separación espacial que proponía el primer Movimiento Moderno. Ricardo Bofill, en su libro *Espaces d'un vie* arremete contra la tipología de bloque aislado del Estilo Internacional:

*"Lo que es más grave, es haber creído que podemos hacer vivir a la gente en objetos separados de todo contexto, aislados, localizados en medio de parcelas baldías sin ser considerada de manera global la articulación entre ellos. El fin de la calle, el fin de la plaza que correspondería a la visión mediterránea de la ciudad"*⁴

Esta reflexión nos confirma la voluntad de *Taller de Arquitectura* de recuperar la idea de este espacio exterior compartido en sus propuestas de vivienda colectiva.

Pero este interés por la calle va más allá de entender el exterior como simple espacio de relación. Los arquitectos de la posguerra, además de buscar un nuevo lenguaje lejos del imaginario de la máquina, y de la influencia formal de la arquitectura vernácula, se ven influenciados por las corrientes de pensamiento del momento, que se estaban centrando en las ciencias sociales como la sociología y la antropología. Así, términos como comunidad, identidad o vecindad, aparecen en el discurso arquitectónico internacional del momento con el objetivo, ya no de proyectar la vivienda para el hombre moderno, si no de crear *hábitat*.

Si observamos con detenimiento las fotografías que acompañan la *grillé* de *Reidentificación Urbana* que los Smithson presentan en el CIAM IX, podemos ver

⁴ *"Ce qui est plus grave, c'est d'avoir cru que l'on pouvait faire vivre les gens dans ces objets séparés de tout contexte, isolés, posés au milieu de terrains vagues sans que soit jamais envisagée de façon globale leur articulation mutuelle. Fin de la rue, fin de la place qui correspondait à la vision méditerranéenne de la ville".* (Bofill, 1989 p.119) Traducción de la autora

que algunas de ellas van acompañadas de anotaciones de los arquitectos. En una de las fotografías, en la que se observa una calle del barrio de *Bethnal Green* decorada para la coronación de Isabel II en 1953, se puede leer:

“En los suburbios y en las barriadas, la vital relación entre la vivienda y la calle sobrevive, los niños corren, la gente para a hablar, los vehículos están aparcados y se arreglan, en los jardines traseros hay palomas y mascotas y las tiendas están a la vuelta de la esquina; conocer al lechero, tu estas fuera de tu casa en tu calle (...) La expresión plástica de la comunidad primaria se crea”⁵

En la foto se puede observar cómo esos “*your*” están subrayados por algún miembro del matrimonio Smithson, queriendo resaltar esa sensación de propiedad, de pertenencia, del vecino y su calle.

Alison y Peter Smithson se convirtieron quizás en los principales defensores y propagandistas de esta idea de recuperar la calle. Para la exposición *This is Tomorrow*, que realizan junto a Henderson y Paolozzi, el equipo utiliza una fotografía de los cuatro acompañando el panfleto de la exposición. En la fotografía los cuatro artistas aparecen en la calle frente a la casa de los Smithson, sentados en diferentes sillas icónicas para el diseño y la arquitectura, reivindicando así la calle como una estancia más de la vivienda. Tres de las sillas en las que están sentados parecen ser la MR10 de Mies Van der Rohe, la silla DKR y la butaca DAR ambas de Charles y Ray Eames (por los que los Smithson sentían admiración). Si entendemos que los diseños de las sillas siempre han marcado un cambio en la arquitectura moderna⁶, parece que, con esta foto, los Smithson nos están queriendo decir que la siguiente fase del Movimiento Moderno pasa por retomar la idea de calle.

Defendiendo este discurso en el debate arquitectónico internacional, aparecen junto a los Smithson otros jóvenes arquitectos, principalmente compañeros del



241. Fotografía de los Smithson, Henderson y Paolozzi para la exposición de *This is Tomorrow*

⁵ *“In the suburbs and slums the vital relationship between the house and the street survives, children run about, people stop and talk, vehicles are parked and tinkered with; in the back gardens are pigeons and pets and the shops are around the corner: you know the milkman, you are outside your house in your street”* Traducción de la autora

⁶ Podríamos entender la silla Roja y Azul de Rietveld como el punto de partida del Movimiento Moderno en arquitectura



242. Fotografía con la que Hertzberger ilustra la idea de calle como *salón común* en su libro *Lessons for students in Architecture*

Team X como Aldo Van Eyck, Candilis, Josic, Woods y especialmente Herman Hertzberger que era discípulo de Van Eyck. En su libro *Lessons for Students in Architecture*, Hertzberger reflexiona sobre los beneficios de “reconquistar la calle”:

“Ciertamente es mucho mejor volver al concepto optimista y utópico de ‘reconquistar la calle’ el cual podemos ver ante nosotros claramente en algo menos de las pasadas últimas dos décadas. En este punto de vista, inspirado por el entusiasmo existencialista por la vida (especialmente con Provo en lo que Holanda se refiere) la calle se vuelve a concebir como lo que debía ser originalmente: el lugar donde se establece el contacto social entre los residentes, como un salón común por así decirlo”⁷

Este entender la calle como salón común crea entre los vecinos una sensación de pertenecer a un grupo, un sentimiento de comunidad que según los arquitectos del *Team X* era necesario para crear hábitat, tal y como habían observado Alison y Peter Smithson en sus paseos junto a Henderson por *Bethnal Green*.

Pero no es solo la escena Europea la que reivindica la calle en la arquitectura internacional. Desde Estados Unidos, Louis I. Kahn con su plan para el centro de Filadelfia en 1953 decía que *la arquitectura es también la calle* (Kahn, 2003 p.34). Pero aunque el plan se centraba en el diseño del movimiento y la circulación, años más tarde en su discurso de 1971 “*La habitación, la calle y el consenso humano*” para la aceptación de la medalla de oro del *American Institute of Architects*, Kahn da un paso más y define la calle como *una habitación de consenso*, donde la gente vive, aprende, compra y trabaja, *una habitación surgida del espíritu comunitario* (Ibid p.276).

Desde América también, Jane Jacobs, en su libro *The death and life of great american cities*, hace en 1961 una defensa de la calle y de la manzana, enfrentándose a la renovación urbana de las ciudades que se lleva a cabo en Estados Unidos en los años cincuenta y que seguían las premisas de los primeros CIAM.

⁷ *“Surely it is far better to go back to the optimist and utopian concept of the ‘reconquered street’, which we could see so clearly before us less than two decades ago. In this view, inspired by the post-war existentialistic zest for life (especially Provo as far as Holland is concerned) the street is again conceived as what it must have been originally, namely as the place where social contact between local residents can be established: as a communal living-room, as it were”* (Hertzberger 2009 p.48) Traducción de la autora

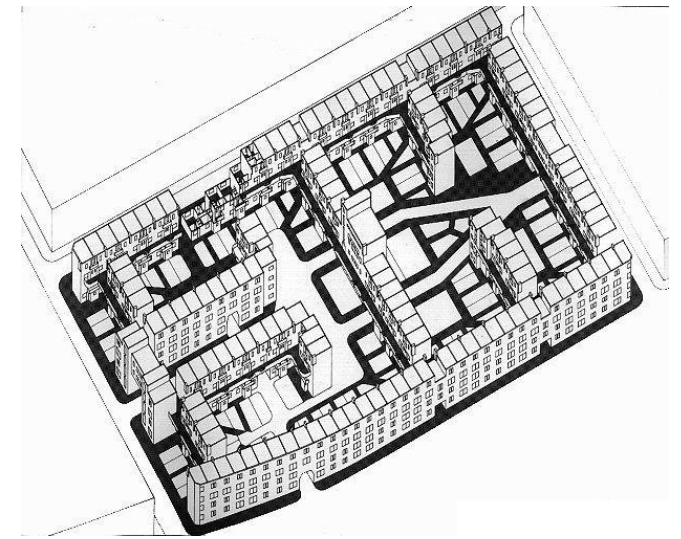
Jacobs ataca en su libro la ciudad funcional, representada por la *Ville Radieuse* de Le Corbusier, argumentando que *expulsó a los peatones de las calles y los instaló en los parques* (Jacobs, 2013 p.50), y defiende la calle como *uno de los principales lugares públicos de la ciudad y uno de sus órganos más vitales* (Ibid, p.55).

La *Tercera Generación* pretende usar "la calle" para recuperar el espíritu de comunidad perdido en la ciudad funcional, y de esta manera volver a conseguir la idea de hábitat. De alguna manera podríamos decir que quieren *aprehender* de la calle. Según la Real Academia de la lengua *aprehender es asimilar o llegar a comprender algo*, lo que hace que estos arquitectos generen una serie de mecanismos que incorporan esos espacios de relación informal en los edificios de vivienda colectiva. Este mensaje es recogido por *Taller de Arquitectura* una década después y puesto en práctica en sus proyectos de vivienda.

LA CALLE DEL MOVIMIENTO MODERNO

La "recuperación" del espacio de la calle en la arquitectura moderna siempre se ha relacionado con los arquitectos de la tercera generación del Movimiento Moderno. Alison y Peter Smithson con su discurso sobre las calles en altura, y su defensa como novedad del proyecto de *Golden Lane*, quisieron hacer ver su propuesta como una idea revolucionaria necesaria para el Movimiento Moderno, pero existen propuestas de las primeras vanguardias que ya contaban con estos espacios de relación y encuentro.

Es el caso de las viviendas que el arquitecto holandés Michiel Brinkman lleva a cabo entre 1919 y 1922, un complejo de viviendas en el barrio de *Spangen* en la ciudad de Rotterdam en Holanda, en el que estas calles en altura ya aparecen. Brinkman formaba parte de la *Escuela de Ámsterdam*, cuyo trabajo se caracteriza por el uso de materiales tradicionales, particularmente el ladrillo, y por la búsqueda de una nueva imagen para la arquitectura tradicional, que en vez de abandonarse, se transformaba (Colquhoun, 2005 p.110). Brinkman también for-



243. Axonometría del conjunto de viviendas de *Spangen* de Michiel Brinkman



244. Fotografía de época de las calles elevadas del conjunto de *Spangen*



245. Fotografía de los años setenta de las calles elevadas del conjunto *Spangen*, donde se observa a una familia disfrutar de la calle como salón exterior

maba parte de la sociedad *Teosófica Holandesa*⁸, lo que le llevaba a pensar que la arquitectura podía mejorar la vida de la gente, y ese optimismo fue el que le llevo a plantearse la relación de cada casa con la ciudad (Fernandez Per, Mozas, 2013 p.14). Todos estos principios hacen que *la máxima presencia de lo colectivo se muestra en esta manzana como la principal preocupación del proyecto, siendo a la vez generadora de los elementos más significativos del mismo* (Martí Aris, 2000 p.53).

El conjunto de viviendas de *Spangen* se presenta en una disposición de manzana cerrada, en la que el espacio central esta ocupado principalmente por espacios libres. Existen dos tipos de viviendas, las viviendas de una sola planta y las viviendas tipo dúplex. A todas ellas se accede desde un elemento horizontal de conexión directa, o lo que es lo mismo, la calle. A las viviendas de una sola planta se accede desde el nivel del suelo (aunque estas se dispongan en la planta baja y en la primera). A las viviendas tipo dúplex se accede desde la planta segunda, en donde se encuentra una gran plataforma horizontal que poco tiene que ver con un corredor al uso. Según Joseph Buch, Brinkman tomó la idea de este corredor del proyecto de Frank Lloyd Wright para los apartamentos *Francisco Terrace*, construidos en 1985, pero el arquitecto holandés desarrolla una propuesta más compleja que la del americano (Buch, s.a. p.136). El proyecto de Wright, derribado en 1974, consistía en una manzana cerrada con un patio interior en el que aparecía la galería que daba acceso a las viviendas. No parece que Frank Lloyd Wright diseñara estas galerías con la idea de un espacio de encuentro, ya que el ancho de estas es cercano a un metro, lo que respondía a su función de mero corredor (Futugawa, 1990, p.80).

La calle elevada del conjunto de *Spangen*, se encuentra a unos cinco metros de altura, y tiene un ancho variable entre 2,20 y 2,30 metros (Buch, s.a. p.137), donde, como podemos ver en las fotografías, podía acceder el lechero, los niños podían jugar, o con la ayuda de unas pocas sillas, podía convertirse en un salón al aire libre en el exterior de la vivienda. Este proyecto seguramente era conocido por los Smithson, ya que Hertzberger, su compañero en el Team X, habla del conjunto en su libro *Lessons for Students in Architecture*, sorprendiéndose de

⁸ La sociedad Teosófica tiene como objetivo fundamental fomentar la relación fraternal en toda la humanidad.

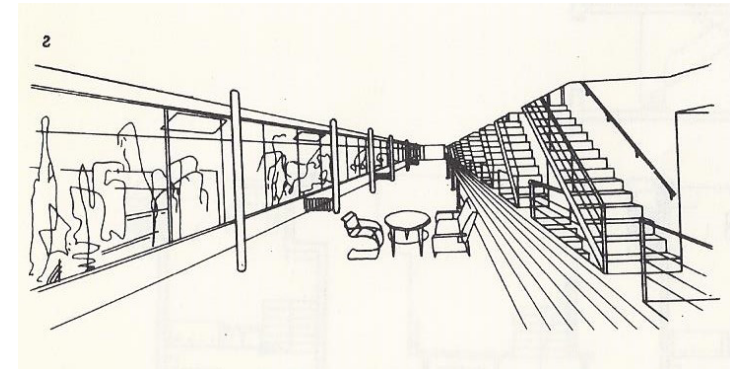
que el proyecto date de 1919, y describiendo la relación social entre los vecinos como la de una relación intensa (Hertzberger, 2009, p.54).

Paralelamente a la *Escuela de Ámsterdam* se estaba desarrollando la vanguardia Rusa, donde nació el grupo OSA, el *Sindicato de Arquitectos Contemporáneos*, formado en 1925 por Moisei Ginzburg y los hermanos Vesnin, Leonid, Viktor y Alexander (VVAA, 1994 p.68). El grupo publicaba una revista llamada *Sovremennaiia Arkhitektura, SA* (Arquitectura Contemporánea), que estuvo activa de 1926 a 1930. En 1926, en el número 3 de la revista, convocan una *competencia amistosa de anteproyecto de edificio de vivienda para obreros* (Ibid, p.68), a la que se presentaron 8 propuestas. La competición no tuvo ganadores pero otorgó a Ginzburg suficientes ideas como para continuar investigando en la vivienda comunal, a partir de ese momento bajo la tutela de del *Comité para la Edificación de la República Socialista Federativa de los Soviets*, el STROIKOM.

La investigación buscaba soluciones originales y económicas para edificios de vivienda y terminó con seis prototipos de vivienda colectiva (A,B,C,D,E y F) en un edificio de 10 metros de fondo, en las que se jugaba con la disposición de los espacios de relación. Ginzburg estableció la propuesta F como la más idónea, ya que representaba *la transición a un modelo de vida comunitaria* (Ginzburg, 2007 p.375). La propuesta presentaba *un corredor común y luminoso, el lugar en el que desarrollar funciones de comunicación puramente colectivas* (Idem).

Sin embargo, la propuesta E, planteaba quizás un espacio de relación de mayor calidad, ya que la sección del corredor es mas ancha, más cercana a las dimensiones de una calle. Incluso en la representación del corredor, este se presenta como un lugar estancial, donde aparecen sillas en las que los vecinos pueden relacionarse y disfrutar del sol en los fríos días de invierno.

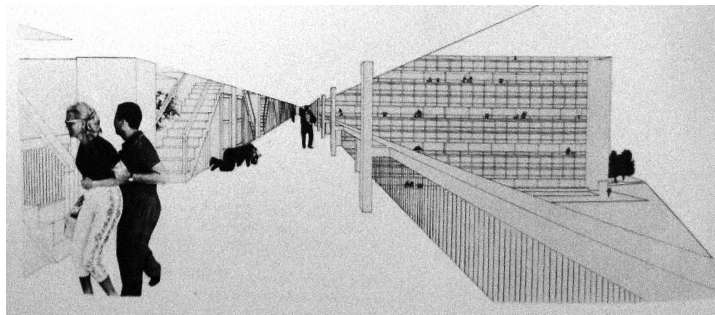
Es probable que la elección del modelo F esté más relacionada con cuestiones económicas, ya que la propuesta E cede un porcentaje más alto de superficie construida a los espacios de comunicación. Esto hace que finalmente se elija el modelo F para la realización, en 1928, del edificio de viviendas para el Comisariado de Finanzas, el conocido edificio *Narkomfin* por parte del STROIKOM.



246. Corredor común o calle interior del prototipo E de Ginzburg para el STROIKOM



247. Galería del proyecto para el edificio *Narkomfin*



248. Collage representando las calles en altura de *Golden Lane*. Alison y Peter Smithson, 1952

Desgraciadamente el edificio *Narkomfin* tampoco responde del todo al esquema F, ya que el ancho de su galería se ve reducido a la mitad al dejar parte del corredor al aire libre. Esta decisión puede estar relacionada con la idea de tener un espacio calefactado menor, de manera que se redujera el gasto del edificio, pero destroza ese carácter de encuentro de esta calle elevada, reduciéndolo a un pasillo con ventanas.

Estos proyectos, desarrollados alrededor de treinta años antes que las propuestas de los arquitectos de la *tercera generación*, ya planteaban los espacios de comunicación del edificio como espacios de encuentro. La diferencia con otras propuestas coetáneas es que, tanto Brinkman como Ginzburg, ponen más atención a ese lugar, otorgándole más sección, mayor dimensión e incluso diseñando ese espacio, colocando vegetación en el caso holandés o disponiendo mobiliario en el prototipo E soviético.

El hecho de que relacionemos estos corredores exteriores con los arquitectos de posguerra se debe a la proliferación de estos en los planes de vivienda que se realizan después del conflicto bélico. Tras la Segunda Guerra Mundial, la necesidad de vivienda se incrementó en toda Europa, tanto por reconstruir las ciudades que habían sido bombardeadas como por el incremento de población en las grandes urbes. Esta situación acarrea la proliferación de grandes planes de vivienda, muchos de ellos desarrollados con las premisas de la ciudad funcional del primer Movimiento Moderno, pero también aparecen planes en los que las ideas de los arquitectos de la *tercera generación* se abren paso.

Una de las propuestas más publicitadas es el proyecto de Alison y Peter Smithson para la reconstrucción del área de *Golden Lane*. Como hemos dicho anteriormente, la propuesta de los Smithson formaba parte de un concurso en el que se pedía un plan para reconstruir el área de *Cripplegate*, una de las zonas más destruidas de la ciudad por los bombardeos del *Blitz*. El plan debía dar alojamiento a los ciudadanos que trabajaron en la ciudad durante los ataques, y la capital británica pedía un plan que respondiera a una densidad de población de 200 personas por acre (alrededor de 494 personas por hectárea). La propuesta de los Smithson no llegó si quiera a finalista pero reflejaba el cambio de mentalidad de los jóvenes arquitectos.

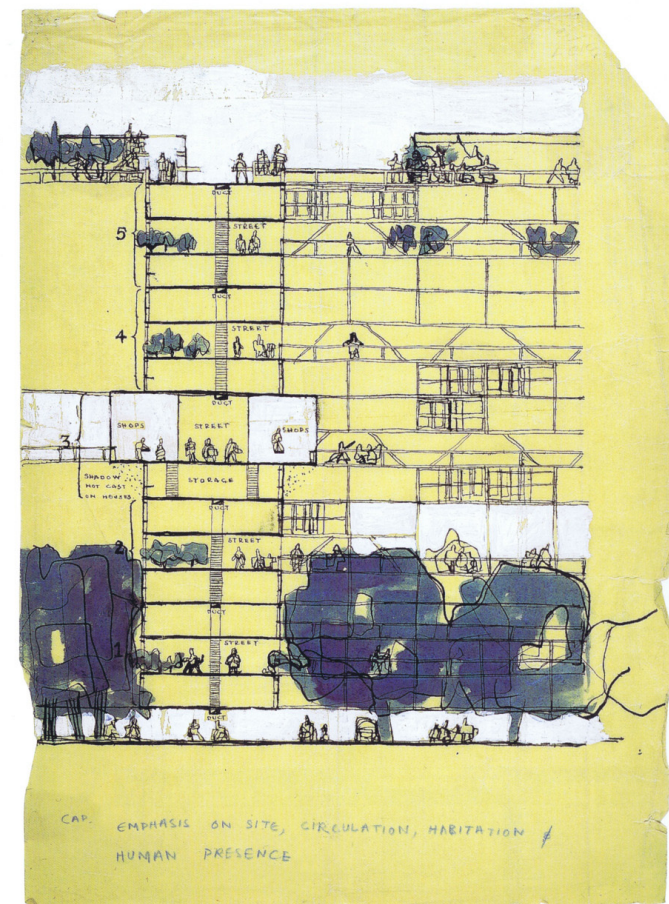
Lo innovador del proyecto de los Smithson es que proponían una vinculación angular, como una “calle en el aire” que generaba la asociación de viviendas en ciudades de alta densidad, permitiendo una forma más amable, más agradable, diferenciando del tráfico rodado, el movimiento del ocio en el suelo liberado (Smithson, 2001, p.84)⁹. Quizás uno de los detalles más interesantes del proyecto son las notas de Peter Smithson de los primeros bocetos de la propuesta. En las notas se puede leer:

“Nuestro propósito es crear una verdadera calle en el aire, cada “calle” tendrá un número alto de personas que dependen de ella para el acceso (...) Cada tramo de calle en el aire tendrá un número suficiente de gente accediendo a partir de ella como para convertirse en una entidad social, y estar a una distancia razonable de otro número más alto de personas en el mismo nivel”

“Las calles serán lugares y no corredores o balcones”

“Los jardines privados, siendo continuos con la calle, llevan la vida exterior de la casa -jardinería, la limpieza de la bicicleta, bricolaje, observar las palomas, el juego de los niños- hacia la calle, identificando al hombre con su casa y con su calle” (Smithson, 2001, p.86)¹⁰

Pero puede que lo que mejor resume las intenciones de estas calles elevadas es la nota que aparece al pie del conocido alzado/sección de *Golden Lane*, donde se puede leer “Énfasis en el lugar, en la circulación, en la habitabilidad y en la presencia humana”¹¹. Los Smithson quieren construir en su propuesta la calle de la ciudad industrial, influidos evidentemente por los primeros años del Movi-

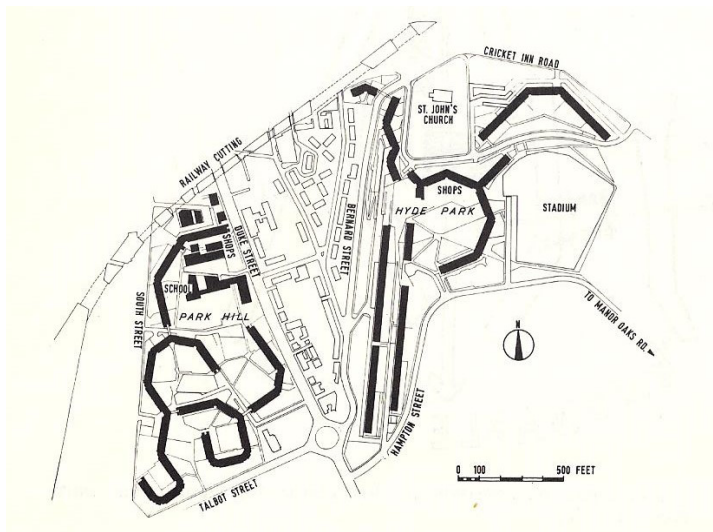


249. Alzado/sección de *Golden Lane*, en donde se aprecia la anotación “Emphasis on site, circulation, habitation and human presence”

9 “An angular pedestrian linkage as “street in the air” that builds towards the association of dwelling at high densities in cities, allowing sweeter, more agreeably differentiated pattern of vehicle and leisure movement on the freed ground” Traducción de la autora

10 “Our aim is to create a true street-in-the-air, each “street” having a large number of people dependent on it for access (...) Each part of each street-in-the-air will have sufficient people acceded from it for it to become a social entity and be within reach of a much larger number at the same level” / “Streets will be places and not corridors or balconies” / “The yard gardens, being contiguous with the street, bring the extramural life of the home-gardening-bicycle cleaning-joinery-pigeon fancying-children’s play-etc-into the street, identifying man with his house and his street” Traducción de la autora

11 “Emphasis on site, circulation, habitation and human presence” Traducción de la autora



250. Plano de ordenación del conjunto *Park Hill* en Sheffield de Lynn y Smith



251. Fotografía de los años sesenta de una de las calles en el aire del conjunto *Park Hill*

miento Moderno. En definitiva, en *Golden Lane* los Smithson quieren incorporar la calle a los prototipos de *Unidades de Habitación* de Le Corbusier¹².

La propuesta de los arquitectos ingleses parece ser el punto de inicio del uso de las grandes estructuras de vivienda en toda Europa. Los arquitectos de la *Tercera Generación* repitieron este esquema de enormes estructuras de viviendas de gran dimensión y altura, capaces por sí mismas de estructurar los nuevos planes urbanos, y en donde si se quería seguir conservando ese espacio de relación que es la calle, la única solución era repetir el esquema de las *street-in-the-air*.

Por ejemplo, el gran plan para *Park Hill* en Sheffield, de Lynn y Smith, desarrollado entre 1957 y 1961, fue el primero donde se puso en práctica este concepto de las *calles en el cielo*. El conjunto se encuentra en una colina que genera un gran desnivel entre los distintos edificios; los bloques que se encuentran en la cota más alta tienen cuatro alturas, mientras que los que se encuentran en la más baja tienen trece. En todo el conjunto aparecen estas calles en el cielo, con un ancho de tres metros que reflejaba esa vida que los Smithson querían obtener en su proyecto de *Golden Lane*.

El conjunto de *Park Hill* fue uno de los proyectos más celebrados por el nuevo *Brutalismo* inglés en los años posteriores a su finalización. Pero en la década de 1980, el colapso de industria siderúrgica que fundamentaba la economía de la zona de Sheffield, hizo que el conjunto se caracterizase por su mal estado, sus altas tasas de crimen y el comportamiento incívico y la pobreza de sus vecinos. Por suerte en 1997, el complejo entra en la lista del patrimonio inglés, lo que lo ha librado de la ruina. En la actualidad la compañía *Urban Splash* se ha hecho con el conjunto y lo ha sometido a una limpieza de cara, con cambios en los acabados de las fachadas y en las viviendas, otorgándole una imagen más contemporánea y más atractiva para el usuario.

Otro de los grandes conjuntos de la época es el proyecto para *Toulouse-Le Mirail*, realizado por el equipo formado por Candilis, Josic y Woods, compañeros de los Smithson en el *Team X*. La ciudad de Toulouse no fue afectada por la guerra como otras ciudades francesas, por lo que no formó parte de los grandes

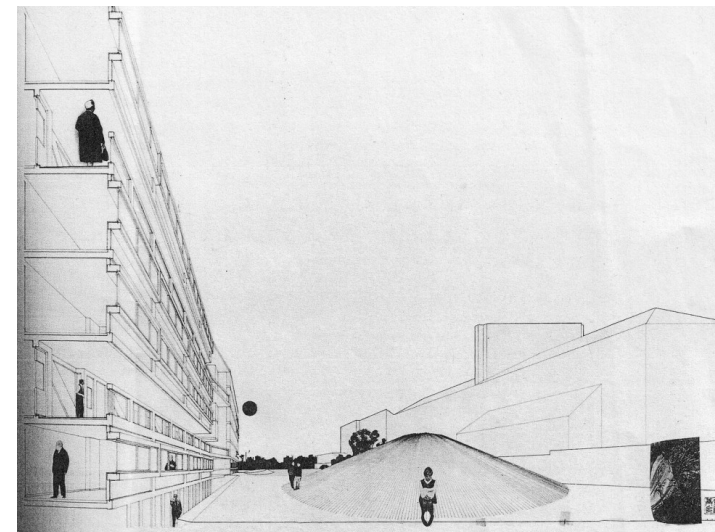
¹² Según los Smithson, en los bocetos del proyecto hay una obvia y reconocida deuda a la *Unidad de Habitación* que Le Corbusier estaba construyendo en Marsella (Smithson, 2001 p.88)

programas de reconstrucción de la posguerra que se llevaron a cabo por toda Francia. Sin embargo, la pérdida de las colonias del estado francés, generó una llegada masiva de *repatriés* desde Argelia, lo que conllevó una alta demanda de vivienda. El estado calificó la zona de *Le Mirail* como ZUP (*Zone à urbaniser prioritaire*) y convocó el concurso de ordenación de la zona en 1961 (Avermaete, 2004, p.271,274).

En la propuesta de Candilis, Josic y Woods, que resultó ganadora, el equipo planteaba unos grandes bloques de vivienda que estructuraban la nueva ciudad con alturas que variaban entre los seis y los catorce pisos. Una de las grandes preocupaciones del equipo era el espacio para los peatones (Candilis, Josic, Woods, 1976, p.27), y en sus esquemas de tráfico peatonal se representaban las *calles en el cielo* que daban servicio a las viviendas. Estas calles en realidad parecen más corredores abiertos que el tipo de plataforma que defendían los Smithson, ya que su sección es más cercana a un pasillo que a las *calles en el cielo* que defendían desde el *Team X*.

A pesar de los múltiples ejemplos de estas grandes estructuras, Alison y Peter Smithson no pueden llevar a cabo sus teorías sobre las *street-in-the-air* hasta finales de los años sesenta. Entre 1966 y 1974, la pareja de arquitectos desarrolla el proyecto para *Robin Hood Gardens*, en el barrio de *Tower Hamlets* en Londres. Este proyecto les brinda la oportunidad de poner a prueba las ideas que desarrollaron en la década de los cincuenta para la propuesta de *Golden Lane*, pero en esta ocasión el proyecto se queda a medias. Algunas de las características de las calles en el cielo de *Golden Lane* se pierden en el proyecto de *Robin Hood Gardens*, como por ejemplo la presencia de la idea de los jardines particulares de las viviendas, o la sección de las calles, que en esta propuesta se ve reducida casi a la mitad.

Más allá de las modificaciones, el objetivo de los Smithson se ve cumplido en estas calles verticales: los vecinos se apropian del espacio personalizando las fachadas con flores, los niños juegan en las calles con sus bicicletas¹³... Esa sensación de comunidad también se ve reflejada en los comentarios de los veci-

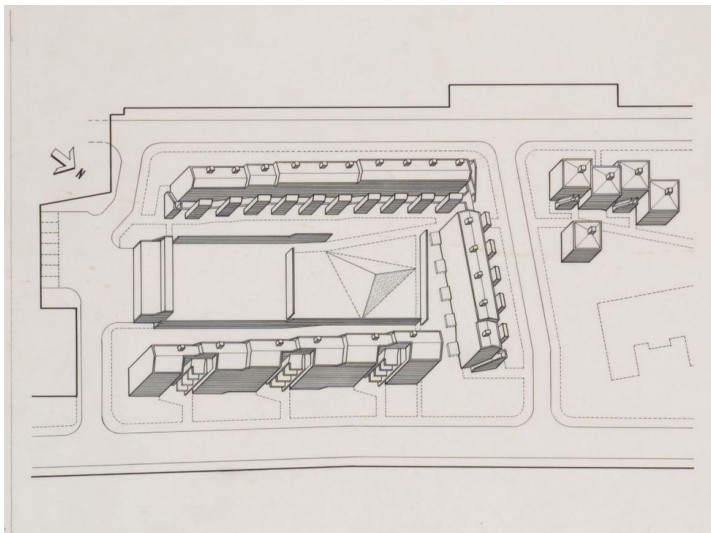


252. Collage de uno de los primeros esquemas de *Robin Hood Gardens* en el que ya aparecían las calles en el cielo. Peter Smithson 1963



253. Fotografía de las calles en el cielo de *Robin Hood Gardens*, meses antes de su demolición

13 Esto se puede observar en el documental de Ginestié, *Robin Hood Gardens or every brutalist structure for itself* de 2009, min. 8:40 y 13:20



254. Plano de ordenación del conjunto de Preston de James Stirling y James Gowan 1957



255. Fotografía de Stirling de la calle elevada en la que se observan las carboneras

nos¹⁴, pero desgraciadamente *Robin Hood Gardens* ha corrido la misma suerte que muchos conjuntos de viviendas brutalistas. A pesar de la presión ejercida por asociaciones para la conservación de la arquitectura del siglo XX, o el propio RIBA (*Royal Institute of British Architecture*), el conjunto terminó siendo demolido en 2012, aunque las razones parecen ser más de tipo especulativo que social o económico¹⁵.

La mayoría de estos grandes conjuntos de vivienda seguían arrastrando las características de la ciudad funcional: grandes bloques de vivienda, separados por espacios libres desmesurados, la continuación de cierta estética industrial... Hay que entender que la *Tercera Generación* del Movimiento Moderno busca hacer una renovación del movimiento. No se trata de una reacción radical en la que se abandonen los principios de la ciudad funcional, sino que buscan hacer la arquitectura más cercana al hombre, a partir de poner en duda todo lo que se había establecido con el *Estilo Internacional*. Por ello, podríamos hablar de una evolución de estas calles elevadas desde los años cincuenta hasta finales de los años sesenta.

Quizás una de las figuras que más trabaja en alejarse de las ideas de la ciudad funcional es el arquitecto inglés James Stirling. A pesar de la riqueza de sus soluciones, el arquitecto inglés siempre ha sido obviado por los Smithson, quizás por una animadversión existente entre los compatriotas británicos. Es conocido que los Smithson se oponen a que Stirling participe en el décimo CIAM en Dubrovnik, por lo que este no fue invitado a pesar de que presenta una propuesta para el congreso (Vidler, 2010 p.104).

Una de las primeras propuestas de vivienda colectiva realizada por Stirling son las viviendas de Avenham, en el municipio de Preston (Lancashire), proyectadas junto a su socio James Gowan entre 1957 a 1959. El proyecto es el resultado de un concurso en el que se pretendía sustituir una barriada deteriorada de la ciudad industrial, lo que se conocía como *slum*. Paradójicamente el equipo gana el concurso con una propuesta que quiere "*conservar el espíritu de los paseos*"

14 En el documental *Rotten Utopia*, grabado en Robin Hood Gardens unos meses antes de su demolición. VVAA (2012) *Rotten Utopia*, UK min. 0:50 y 1:05

15 Ibid, min 2:50

patios y calles que la nueva ordenación venía sustituir, y de los cuales se habían desalojado recientemente los antiguos usuarios" (Stirling, Wilford 1989 p.61).

Para Stirling, la referencia vuelve de nuevo a ser la calle de la ciudad industrial. Esta referencia va a estar presente durante toda su carrera; en 1963 el arquitecto inglés da una ponencia en el consejo de la AIA de California titulado "TOWERS NO GOOD... "new slums"" (Las torres no son buenas... "Nuevas barriadas"), en la que Stirling atacaba lo que él llamaba los *barracones franceses* (Vidler, 2010, p.111) refiriéndose a las ciudades que defendían los diagramas de los primeros CIAM. Según Stirling, en las barriadas industriales:

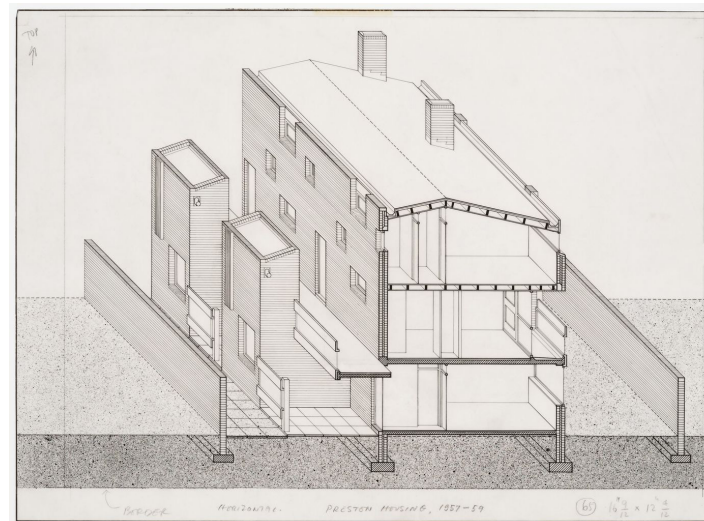
"Pasas al lado de por lo menos 20 puertas antes de llegar a la tuya, con niños jugando en la calzada, los padres charlando en las aceras y sentados en las puertas, y los mayores observando a través de la ventana... la solución del siglo XIX parece más dinámica que las soluciones posteriores para alojamiento masivo" (Stirling, 1975, p.3)¹⁶

El conjunto de Preston es un edificio de perfil bajo, compuesto por sesenta y dos viviendas, dispuestas en tres bloques distintos. Los tres bloques se comunican por una calle elevada que se encuentra en la parte interior de la parcela, dando servicio a los dúplex que aparecen en la primera planta.

La calle elevada que propone Stirling no se parece a la que proponen sus compañeros coetáneos. En el conjunto de Preston la calle tiene una sección, más o menos ancha, y frente a las viviendas aparecen unas pequeñas carboneras propias de cada vivienda, lo que era habitual en las construcciones victorianas de esa parte de Lancashire, reforzando *esta relación entre el interior y el exterior de la casa* (Reiner Banham en (Stirling, Wilford, 1989, p.61)). Esta relación con las viviendas victorianas se acentuaba, ya que todo el conjunto presentaba un acabado en ladrillo igual que el de la barriada industrial que sustituía.

El proyecto recibe el primer premio del concurso *Good Housing Competition* de 1963, una decisión que no fue celebrada por la prensa no especializada. El *Daily*

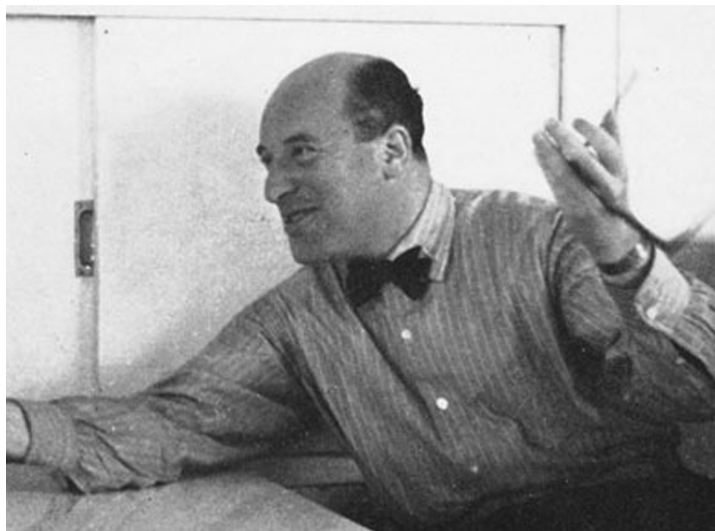
¹⁶ "You pass perhaps twenty or more front doors coming to your own; with children playing in the roads, parents chatting on the pavement and sitting in doorways, and the old peering through windows... the 19th century solution seems more dynamic than the later planning solutions for mass housing" Traducción de la autora



256. Sección fugada del conjunto de viviendas de Preston de Stirling, en donde se observa la calle elevada y las carboneras frente a las viviendas



257. Fotografía de Stirling de niños jugando en la rampa de acceso del conjunto de Preston



258. Fotografía de Ernesto Nathan Rogers



259. Detalles de la celosía cerámica y de los balcones de uno de los edificios de viviendas de la Calle Bach de *Taller de Arquitectura*

Mail no estaba de acuerdo con la decisión del jurado y publica el 18 de Octubre de ese mismo año un artículo titulado “*Frankly, do you think this is WORTH A PRIZE?*” (*Sinceramente, ¿Creen que esto se merece un premio?*) (Vidler, 2010, p.112). En el artículo se acusaba a los arquitectos de tener *nostalgia por la barriada* (Ibid, p.110). Esta “nostalgia” era real, ya que, según Stirling el proyecto trataba de *mantener el vital espíritu del paseo, del jardín, de las casas adosadas que el nuevo conjunto reemplaza y del que los inquilinos se acaban de mudar*¹⁷. Desgraciadamente el complejo se demuele en 1999, pero por suerte nos quedan las fotos del propio Stirling, donde se puede apreciar a los niños jugando en la calle elevada, en su rampa de acceso... Las fotos permanecen como un documento en el que se demuestra que su propuesta había conseguido recuperar el carácter de la barriada industrial.

LA CALLE MEDITERRÁNEA DE TALLER DE ARQUITECTURA

El trabajo con las *calles en aire* de los miembros del *Team X* frente al de Stirling pone de manifiesto la contradicción presente en los arquitectos posteriores a la Segunda Guerra Mundial; por un lado su intención de continuar con la labor del Movimiento Moderno, y al mismo tiempo su necesaria crisis y revisión.

El desfase que acarrea la Arquitectura Moderna Española hace que este debate llegue a *Taller de Arquitectura* durante los años sesenta, cuando críticos como Ernesto Nathan Rogers o Norberg-Schulz ya habían teorizado sobre la importancia del lugar, o la tradición. La fuerte conexión entre Barcelona y Milán durante los años sesenta, además de la tendencia de arquitectura realista que aparece durante esta década en la capital catalana, hace que sea muy probable que los miembros de *Taller de Arquitectura* conocieran los escritos del teórico italiano.

Los textos de Rogers, recogidos en su mayoría en las editoriales de la revista *Casabella*¹⁸, insisten siempre en una visión conjunta de la arquitectura y de la ciudad, y en *recuperar la tradición y el valor de la historia sin caer en el formalismo*

17 “We have tried here to maintain the vital spirit of the alley, yard, and street houses that the new developments is replacing and from which occupiers have recently move” Traducción de la autora

18 Rogers dirige la revista *Casabella-Continuità* de 1953 a 1964 (Montaner, 2013 p. 63)

(Montaner, 2013 p.64), donde la tradición no es más que *la presencia unificada de las experiencias* (Ibid). Otra de las ideas defendidas por el italiano es el de trabajar con las *pre-existencias ambientales*, según Rogers:

*“Para combatir el cosmopolitismo que obra en Roma, en Tokio o en Rio de Janeiro (en pleno campo del mismo modo que en las ciudades), debemos tratar de armonizar nuestras obras con las preexistencias ambientales, ya sea con las de la naturaleza, o bien con las creadas históricamente por el ingenio humano”*¹⁹

Ernesto Nathan Rogers critica en sus textos las premisas de la *Carta de Atenas* y la proliferación del Estilo Internacional en las ciudades, revindicando la recuperación de las características propias de cada lugar. El arquitecto italiano quiere abandonar la abstracción propia de la Arquitectura Moderna, y defiende imitar lo que existe en el lugar. Esta forma de trabajar es defendida por otros arquitectos coetáneos como Aldo Van Eyck, Lina Bo Bardi, o Robert Venturi y Denise Scott Brown. Manfredo Tafuri también criticaba la abstracción, ya que *surge culturalmente de un miedo a la realidad; el hombre se hace verdaderamente hombre solo cuando imita a otros hombres* (Montaner, 2013 p. 17).

A pesar de que Ricardo Bofill no comparte las ideas de la escena *realista* de la *Escuela de Barcelona*, podríamos decir que la primera parte de la obra de *Taller de Arquitectura*, como las viviendas en la Calle Bach o los apartamentos en la calle Nicaragua, sí que forman parte de esta tendencia. En una serie de cuatro artículos que aparecen en la revista *Siglo 20* en 1965, Bofill dice que en su opinión, *sería preferible una metodología abierta, antidogmática, basada en el caso por caso, capaz de reflejar la peculiaridad de cada circunstancia incluso en las elecciones lingüísticas* (Pizza, Rovira, 2002 p. 26), afirmación que, sin ninguna duda se hace eco de la idea de pre-existencias ambientales de Ernesto Nathan Rogers.

Taller de Arquitectura va a incorporar, de manera gradual, en sus proyectos el espacio de relación que es la calle. La primera preocupación del *Taller* es la separación del tráfico rodado del tráfico peatonal. La idea de generar una ciudad por niveles y con grados de tráfico estará presente desde el proyecto para el *Barrio Gaudí* hasta el *Walden*. La idea del *Taller* era generar un sistema interno peato-



260. Fotografía de los recorridos peatonales internos del Barrio Gaudí en Reus, de Taller de Arquitectura



261. Fotografía de un segundo módulo del Barrio Gaudí, de Taller de Arquitectura. La disposición del espacio es la misma pero Taller de Arquitectura juega con el cambio de color para romper con la sensación de uniformidad en el proyecto

¹⁹ Rogers en (Montaner 2013 p. 65)



262. Fotografía de uno de los primeros patios de la *Muralla Roja* en Calpe, donde se aprecia las características de los espacios compartidos así como los juegos de las fachadas, el color y las decoraciones de estas

nal que dejara la circulación automovilística en la periferia de los conjuntos de viviendas. Como resultado, empiezan a aparecer en los proyectos colectivos de vivienda grandes espacios destinados al acceso directo de las casas, lo que genera una especie de calles en los proyectos.

Al observar los recorridos peatonales del *Barrio Gaudí* estos parecen corredores al aire libre como una especie de evolución de los corredores de la *Casa Bloc* de Sert, en Barcelona. En la propuesta de Sert, los corredores se sitúan en la cara exterior de sus bloques *a redent*, de esta manera el corredor se conectaba con los espacios libres que el edificio iba generando con sus giros. En el caso de la propuesta de *Taller de Arquitectura* los corredores se encuentran en los patios interiores de la propuesta. En ambos proyectos la sección es constante y se repite piso tras piso.

La publicación "*Hacia una formalización de la ciudad en el espacio*" tras el proyecto del *Barrio Gaudí*, hace que estos sistemas peatonales de acceso a las viviendas pasen a entenderse ya como un espacio propio de esta ciudad en altura que el *Taller* quería conseguir. *Taller de Arquitectura* afirma que *la ciudad debe de estar formada por calles y plazas*, pero estas calles y plazas deben ser los de la ciudad mediterránea (Cruells, 1992 p.13), donde se entiende el espacio público como *un elemento vital de la vida social, como lugar de encuentro en el que compartir diálogo o juego en un entorno armónico* (Ibid p.75).

La influencia en la línea de pensamiento de teóricos como Ernesto Nathan Rogers hace que estos espacios de circulación, pero también de encuentro, presenten las características de la ciudad mediterránea. En vez de repetir las propuestas abstractas de los arquitectos de los años cincuenta, en los que la materialidad era más propia de aquellos proyectos herederos del lenguaje de la máquina, *Taller de Arquitectura* recupera la tradición de los asentamientos del Mediterráneo (en el sentido de *presencia unificada de las experiencias*) en sus proyectos posteriores a 1965.

Es el caso de la *Muralla Roja* en Calpe. El proyecto, que se comienza en 1966, quería romper *la tradición post-renacentista de la división entre el espacio pú-*

blico y privado, reinterpretando el espacio mediterráneo de la casbah²⁰. La propuesta que se estructura a partir de un sistema de patios, entiende estos como un espacio de relación entre los vecinos, por lo que presentan unas características estéticas que parecen la interpretación moderna del espacio tradicional de la casbah.

Las pequeñas calles elevadas que aparecen en los pisos superiores del conjunto se entrelazan con escaleras, como si se tratara de las estrechas calles de una ciudad marroquí. El tratamiento de los paramentos también quiere reflejar ese carácter tradicional, frente al uso de materiales relacionados con la Arquitectura Moderna, *Taller de Arquitectura* opta por recuperar el uso de los encalados de distintos colores, y de molduras en puertas y ventanas.

El proyecto para la *Ciudad en el Espacio* de Moratalaz, en Madrid, no fue construido, pero las secciones de la propuesta nos permiten hacernos una idea de cómo el *Taller* pretendía desarrollar estos espacios de comunicación y encuentro en el proyecto.

En la *Ciudad en el Espacio* de Moratalaz, los espacios de comunicación presentan las mismas características que la *Muralla Roja*, pero en este caso su dimensión aumenta. Las calles y plazas elevadas se interconectan, presentando una mayor dimensión que en el proyecto de Calpe. En la propuesta madrileña, el *Taller* parece volver a hacer uso de decoraciones y aberturas, remarcando esa intención de hacer un espacio vinculado con la *tradición* del usuario.

Todas estas experiencias encaminan a *Taller de Arquitectura* a su propuesta para el *Walden 7*. En el caso del edificio catalán, los espacios dedicados a comunicación y encuentro se limitan a una especie de sistema de *calles en el cielo*, que permiten acceder a las viviendas desde un espacio tradicional de circulación, desde la calle.

Para Bofill, la Arquitectura Moderna representaba el fin de la calle, de la plaza, que correspondía a la visión mediterránea de la ciudad, *la arquitectura ya no co-*



263. Fotografía de uno de los patios interiores de la *Muralla Roja* de Calpe. En la foto podemos observar las calles estrechas y los juegos de escaleras



264. Fotografía de la Casbah de Argel. En la foto podemos ver las referencias con las que jugaba *Taller de Arquitectura* a la hora de proyectar la *Muralla Roja*

20 "With this building RBTA wanted to break the post-Renaissance division between public and private spaces reinterpreting the Mediterranean tradition of the Kasbah" Traducción de la autora. Entrada sobre la muralla roja en www.ricardobofill.com



265. Calle en Vejer de la Frontera, con las características de la calle tradicional mediterránea

no había una única fachada del inmueble, sino sus cuatro alzados, ya que la casa de la calle no existía más (Bofill, 1989, p.119)²¹. Taller de Arquitectura va a recuperar en el Walden 7 esa casa de la calle que la arquitectura moderna había olvidado.

Pero frente a las *calles en el cielo* que proponían los arquitectos de la Tercera Generación, Taller de Arquitectura hace su propia propuesta. Las calles del Walden 7 toman como referencia la calle de la ciudad tradicional mediterránea. Esta calle es una calle estrecha, normalmente empedrada, a la que las casas vuelcan sus puertas y ventanas. En ella aparecen escaleras, que permiten acceder a las viviendas que se encuentran en un nivel superior, vegetación que normalmente está vinculada a las viviendas, espacios en sombra y espacio al sol. Calles que se estrechan y se ensanchan, respondiendo a la forma de la ciudad, pero también a la relación de la casa con el espacio público.

Todas estas características las podemos observar en las *calles en el cielo* del Walden 7. Frente a las anchas plataformas que proponían los Smithson, la calle de Taller de Arquitectura tiene un ancho igual a un tercio del módulo de vivienda, es decir 1,90m. Una dimensión no lo suficientemente ancha como para denominarla plataforma, pero con el ancho suficiente como para diferenciarla de un corredor.

La dimensión de las *calles en el aire* del Walden tampoco es constante. En ocasiones la calle se estrecha o ensancha en función de la relación, al igual que en la ciudad tradicional, que ésta establece con las viviendas. Algunos de los pasos también presentan un ancho menor que las de las calles que recorren los límites de las viviendas; cuando las pasarelas se disponen transversalmente a los ejes de simetría del conjunto, estas tienen la mitad del ancho (95 cm), incrementando esa sensación que relaciona las calles del Walden con las calles de la ciudad tradicional.

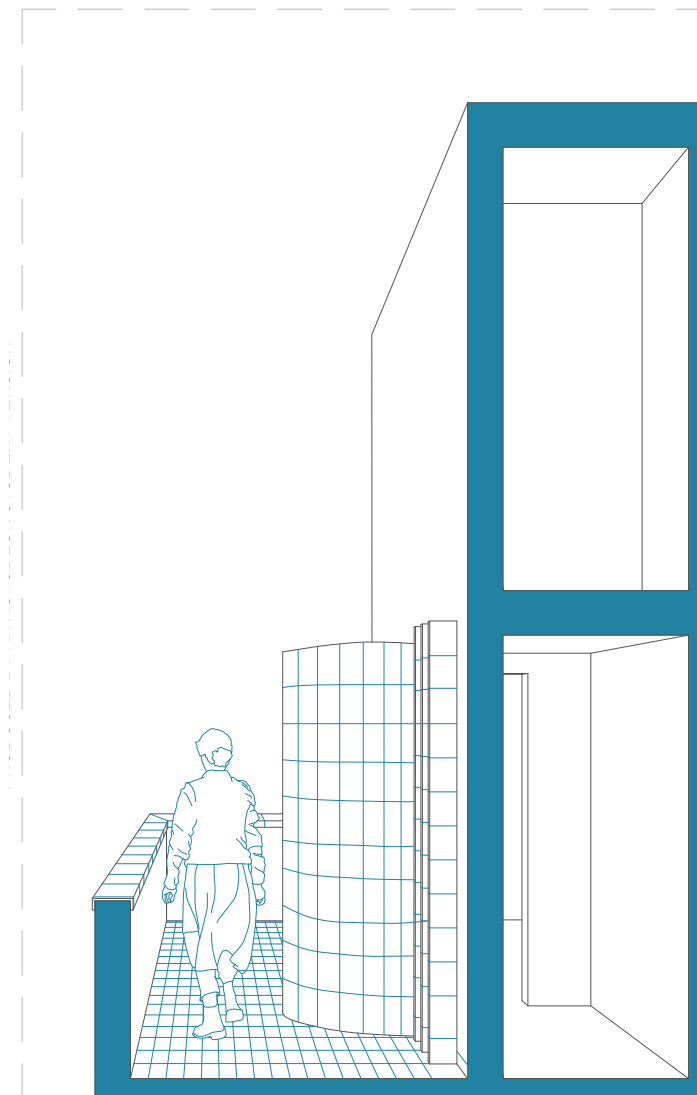
Otra de las características que contraponen la calle del Walden a las calles de la tercera generación es su *espacialidad*, en cuanto a las cualidades del espacio que definen. Las plataformas que proponían los arquitectos de la posguerra tie-

²¹ "Fin de la rue, fin de la place qui correspondait à la vision méditerranéenne de la ville. L'architecte ne conçoit plus une seule façade de l'immeuble, mais ses quatre cotés, puisque la maison de rue n'existe plus" Traducción de la autora.

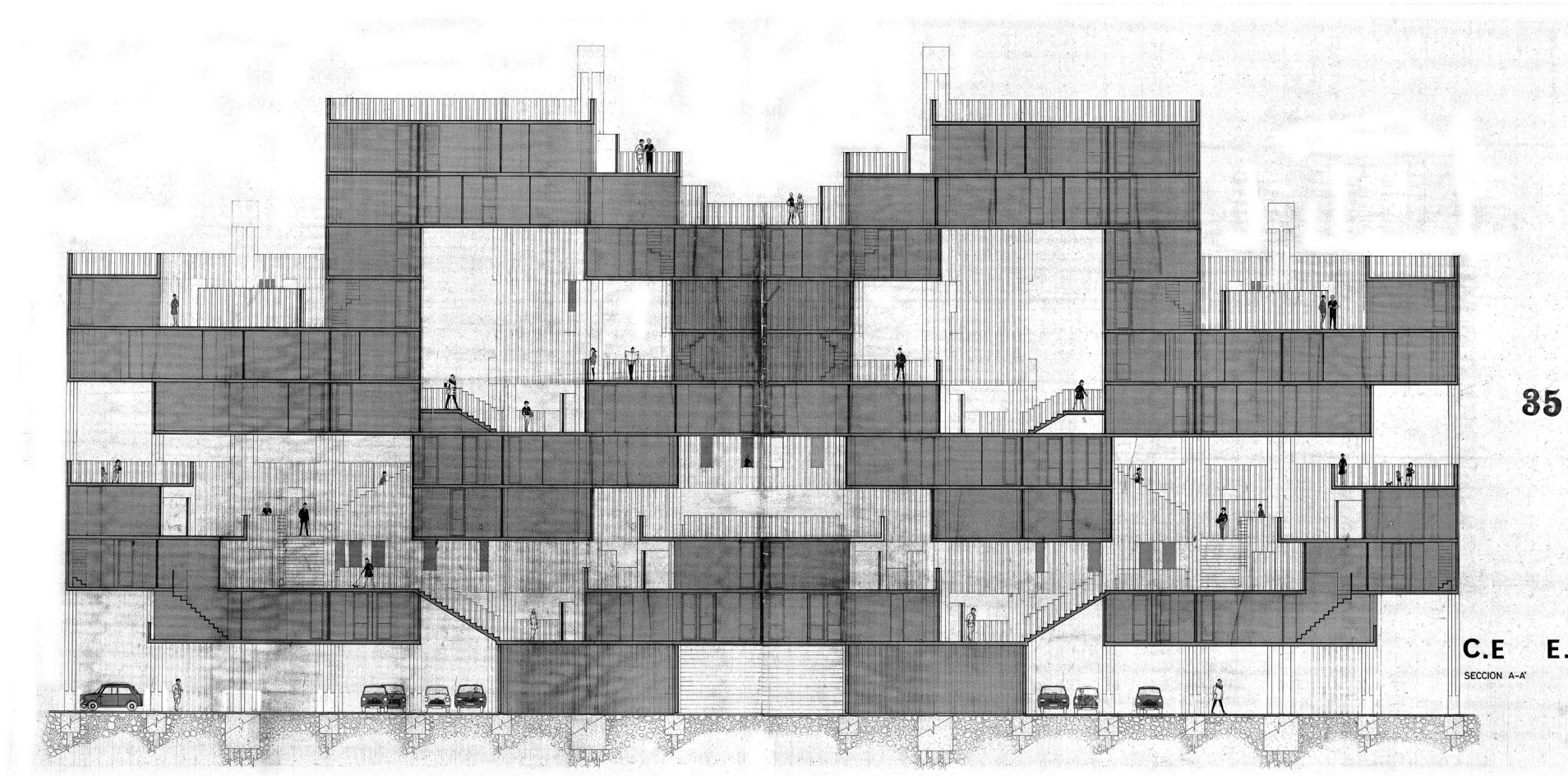
nen un marcado carácter horizontal. Tanto las calles de los Smithson, como las de Lynn y Smith en Sheffield, se encuentran delimitadas por dos grandes planos horizontales, lo que genera esa sensación de ese espacio uniforme, plano, que caracterizaba a la Arquitectura Moderna. Las calles de la ciudad tradicional mediterránea, tienen un marcado carácter vertical, por lo que podríamos decir que se trata de un espacio tensionado verticalmente. Su estrechez unida a la altura de las viviendas, mecanismo necesario para generar sombra en un clima cálido, hace que el espacio se perciba de manera contraria al espacio moderno.

Las calles del *Walden*, además de no presentar una gran anchura, no tienen ningún elemento que las delimite en el plano superior, liberando el "cielo" de la calle. El paramento vertical que delimita la pequeña plataforma, además de proteger de la caída en las calles elevadas del *Walden*, hace que se incremente esa sensación de expansión vertical al disponerse de manera paralela a las fachadas de las viviendas. Frente a la tensión horizontal que definen las *calles en el aire* del espacio isótropo del Movimiento Moderno, *Taller de Arquitectura* opta por la tensión vertical y fenomenológica que muestra la arquitectura tradicional.

Para potenciar la relación con la calle tradicional, el *Taller* presta también especial atención a los acabados de esta calle elevada. *Taller de Arquitectura* hace una propuesta detallada de como debe ser esta calle, marcando los despieces de los suelos y paramentos que la definen. El suelo, no es una superficie isótropa y uniforme; las fachadas no presentan un acabado continuo y neutro, todos los elementos muestran distintos despieces que conectan su propuesta a la calle de la ciudad tradicional. La relación ya es plena cuando la propuesta se materializa con paramentos en los que se repite el color de los adoquinados de arcilla de los asentamientos tradicionales mediterráneos, o las fachadas en ladrillo o adobe de las ciudades del desierto marroquí.



266. Sección fugada de una de las calles en altura del *Walden* 7



267. Sección de la propuesta de *Taller de Arquitectura para la Ciudad en el Espacio (CE)* de Moratalaz. En la sección podemos observar la sucesión de calles y plazas elevadas en el proyecto. Las fachadas que dan a estos espacios de comunicación y encuentro muestran elementos decorativos (molduras, barandillas...)

III.1.2 LOS ESPACIOS INTERMEDIOS

LA TRANSICIÓN CASA-CALLE

El énfasis en el humanismo por parte de algunos miembros de la *Tercera Generación*, unido a la idea de continuar el espíritu de la modernidad, tuvo como consecuencia que estos arquitectos llevaran a cabo un *cuidadoso tratamiento de los espacios para circular, reunirse, identificarse* (Montaner, 1993 p.76). Esto partía de entender la calle como el primer punto de contacto de la casa con la ciudad, y por lo tanto de entender este, más que como un límite, como un espacio.

Yona Friedman, miembro de esta *Tercera Generación*, defiende en sus escritos que una casa no existe de forma aislada, que no se termina en los límites de su planta sino que se prolonga hacia el jardín, hacia la calle y también hacia la casa de enfrente, que a su vez se prolonga hacia la que se halla frente a ella, para Friedman *imaginar una casa es imaginar el mundo entero* (Friedman 2005 p.9). Este concepto de extensión al exterior de la vivienda quiere re-introducir la idea de *umbral*, un espacio propio de la arquitectura tradicional, en la arquitectura moderna.

Los arquitectos de la *Tercera Generación* re-bautizaron a este espacio con el concepto de *in-between space*. Esta idea fue presentada por primera vez en dos publicaciones sucesivas de la revista *Forum* en 1959, en concreto los números 7 y 8. El umbral, o espacio intermedio, daba la llave a los arquitectos para *generar la transición y conexión entre áreas con distintos reclamos territoriales y, al ser un espacio con derecho propio, constituía, esencialmente, la condición espacial para el encuentro y el dialogo entre áreas de diferente orden* (Hertzberger, 2009,p.32)²².

Esta idea de *espacio intermedio* fue defendida principalmente, durante los años sesenta, por los arquitectos miembros del *Team X*. La tradición holandesa, muy presente en el equipo a través de Van Eyck, Bakema y Van der Broek, a los que

²² "The threshold provides the key to the transition and connection between areas with divergent territorial claims and , as a place in its own right, it constitutes , essentially, the spatial condition for the meeting and dialogue between areas of different orders." Traducción de la autora.



268. Miembros del *Team X* anunciando la muerte de los CIAM, en el décimo congreso celebrado en Dubrovnik



269. Fotografía de Aldo van Eyck

más tarde se unirían Hertzberger o Piet Blom entre otros, incorporó a esta noción de *espacio intermedio* su propia consideración sobre el espacio umbral –el *stoep*– entre casa, calle y canal (Juarez Chicote, Rodríguez Ramirez, 2014 p.58). Para los arquitectos holandeses el espacio intermedio por excelencia era la entrada de una vivienda, por lo que la Arquitectura Moderna debía volver a reconciliar la calle con el espacio privado (Hertzberger, 2009,p.32)

Uno de los aportes de como llevar a cabo esa reconciliación entre la vivienda y la calle se la debemos a Aldo van Eyck. El arquitecto, que fue uno de los miembros fundadores del *Team X*, entiende la casa y la calle, no como categorías opuestas, sino como un solo fenómeno doble (Gil Guinea, 2018,p.92). El interior y el exterior, lo privado y lo colectivo no son categorías autónomas, sino aspectos de una misma categoría que no se puede separar. *El umbral simboliza el terreno donde estos extremos se reúnen, hallan el equilibrio y la armonía* (Ibid).

Los arquitectos del *Team X* entendieron que era necesario volver a construir estos espacios indeterminados que estaban presentes tanto en las calles de la ciudad industrial, como en las calles de la ciudad mediterránea. Cuando Alison y Peter Smithson se preguntan “¿Dónde juegan los niños?” están considerando esa necesidad de espacios no programados entre lo privado y lo público. En 1974, tras la muerte de Louis Kahn, los Smithson publican un texto breve en la revista *Oppositions* a modo de homenaje al arquitecto americano. El texto llevaba por título “*The Space Between*” y en él, los Smithson defendían la necesidad y la oportunidad de construir espacios intermedios que permitieran establecer relaciones de otro orden entre usuarios, edificios y ciudad (Juarez Chicote, Rodríguez Ramirez, 2014 p.53).

Los arquitectos de la *Tercera Generación*, y especialmente lo que formaban parte del *Team X*, querían recuperar esos lugares en los que según Peter Zumthor *nos encontramos con un dentro y un fuera* (Zumthor 2006,p.45), esos espacios en los que tiene lugar un juego entre lo individual y lo público, entre las esferas de lo privado y lo público (ibid). En definitiva volver a recuperar los espacios de transición entre lo público y lo privado que la ciudad tradicional es capaz de establecer a base de filtros permeables, o ensanches hacia donde la casa se extiende, y que regulan el contacto entre la vida privada y la vida urbana.

CONSTRUIR EL UMBRAL

Definir el *espacio intermedio* entre la vivienda y la calle como *umbral*, como un espacio construido, implicaba para los arquitectos definir un espacio donde la vivienda se extendía de forma horizontal a la calle, o donde la calle se introducía en la vivienda. Para los arquitectos de la *tercera generación* el objetivo de estos espacios era eliminar la división cortante entre áreas de distintas categorías, más allá de definir a quien pertenecía el espacio (al ámbito público o al privado), ya que este es accesible desde los dos ámbitos, y es completamente aceptable por ambos que el uno o el otro hagan uso de este (Hertzberger, 2009, p.40).

Para Hertzberger, en el caso concreto de la vivienda, *construir un umbral implica crear un espacio para bienvenidas y despedidas, la traslación en términos arquitectónicos del término de hospitalidad* (Ibid, p.35)²³. Pero más allá de un espacio de recepción en el exterior de la vivienda, podríamos entender estos lugares como espacios públicos donde el usuario expande su vida privada desde la vivienda hacia la calle, poniendo de manifiesto que *aquello que es habitable no tiene porque coincidir con el límite de la vivienda* (Salvado Aragonés, 2014 p.172).

Los arquitectos de posguerra se dieron cuenta que, estos espacios exteriores de los que la vivienda hace uso, estaban presentes en las construcciones tradicionales. Algunas de ellas son recogidas por Bernard Rudofsky en su exposición "*Architecture without architects*" y su posterior publicación en 1964. El documento recoge una serie de fotografías, acompañadas de pequeños textos, con las que Rudofsky quiere mostrar la capacidad de la arquitectura tradicional de dar soluciones a las distintas características de cada lugar, además de poner en valor la capacidad de la ciudad tradicional de entremezclar funciones, frente a la ciudad funcional de la arquitectura racionalista.

En muchas de las fotos vemos como las viviendas se extienden hacia la calle, a partir de balcones, salientes o simplemente la zona inmediatamente ligada al acceso de las viviendas, pero también espacios más complejos, como el caso de



270. Fotografía con la que Herman Hertzberger ilustra, en su libro *Lessons for students* el concepto de *umbral*: un niño sentado en el escalón enfrente de la casa de su madre, suficientemente lejos para sentirse independiente, suficientemente cerca para sentirse protegido

²³ "Concretization of the threshold as an in-between means, first and foremost, creating a setting for welcomes and farewells, and is therefore the translation into architectural terms of hospitality". Traducción de la autora



271. Fotografía de *TownHouses* americanas en New York



272. Fotografía de una agrupación de cuatro viviendas en *Haarlemmer Houttuinn*, de Hertzberger

los soportales, en los que Rudofsky define como *altruismo convertido en arquitectura, donde la propiedad privada es cedida a una comunidad entera* (Rudofsky, 1964, p.68)²⁴.

Los arquitectos de la tercera generación quieren introducir estos espacios en sus proyectos de vivienda para conseguir lo que Hertzberger define como *living street*. El concepto de las *living-streets*, o calles vivideras, se basa en la idea de que los habitantes tienen algo en común, en la sensación de pertenecer juntos. Esa sensación gira alrededor de la interacción social del día a día, como pueden ser los niños jugando juntos en la calle, cuidar a los bebés de unos y de otros, mantenerse al tanto del estado de salud de cada uno, en definitiva, los cuidados y alegrías que quizás parecen tan evidentes que se pueden menospreciar su importancia (Hertzberger, 2009 p.54)²⁵. Influenciados por la tendencia humanista, los arquitectos de los cincuenta y sesenta quieren recuperar el espacio dinámico de la calle industrial.

Para conseguir que la calle y la casa sean complementarias, los arquitectos desarrollan una serie de mecanismos que hacen que la vivienda se extienda hacia el exterior. Por ejemplo, en el caso de *Robin Hood Gardens* de Alison y Peter Smithson, los accesos a las viviendas se retranquean de la "línea de fachada" que define la *calle en el aire*. Esto provoca un ensanchamiento en la plataforma, que permite a los usuarios ocupar ese espacio. Además, el retranqueo genera el acceso a dos viviendas, y estos se colocan enfrentados, propiciando el contacto entre vecinos. Este espacio solía estar ocupado con accesorios de los vecinos, plantas, sillas, carros, como se puede observar en las fotos del conjunto.

Esta forma de generar este espacio de umbral también aparece en las viviendas para estudiantes de *Weesperstraat* (1966) en Ámsterdam, del propio Hertzberger. En la planta cuarta, donde se encuentran las viviendas para los estudiantes casados, Hertzberger genera una *living-street*, de mayor sección que la de los

24 "Arcades are altruism turned architecture-private property given to an entire community" Traducción de la autora

25 "This feeling of belonging together revolves around everyday social interaction, such as children playing together out in the street, baby-sitting for each other, keeping in touch concerning each other's health, in short all those care and joys that perhaps seem so self-evident that one tends to underestimate their importance" Traducción de la autora

Smithson en su proyecto de Londres. En esta calle elevada los niños más pequeños pueden jugar de forma segura mientras sus padres están sentados enfrente de su vivienda.

Otra de las formas con la que los arquitectos de la *Tercera Generación* querían generar estos espacios intermedios, era vincular espacios ajardinados de la vivienda a la calle. Alison y Peter Smithson planteaban estos jardines privados en su proyecto de *Golden Lane*, pero esta idea se perdió en la propuesta de *Robin Hood Gardens*. Esta vinculación del jardín con la calle, si que la utiliza Giancarlo di Carlo en su proyecto de perfil bajo de *Villagio Matteotti* en Termini (1969-1974). A pesar de que podríamos entender el jardín como un espacio privado, este está espacialmente vinculado a la calle, generando ese espacio colchón entre la calle y la vivienda. El acceso a la vivienda se encuentra también retranqueado respecto a la línea del jardín, creando un sistema de bandas donde el límite entre la vivienda y la calle no parece estar definido.

Los arquitectos de la *tercera generación* también hacen uso de mecanismos que se asemejan a soluciones algo alejadas de la arquitectura tradicional. En algunos proyectos, las viviendas se sitúan en una cota más elevada que el plano de la calle, por lo que el acceso se hace mediante una escalera. Esta forma recuerda a las *townhouses* anglosajonas, que podemos ver en Inglaterra, Holanda o Estados Unidos. Es de nuevo Hertzberger el que hace uso de este mecanismo para el conjunto de viviendas *Haarlemmer Houttuinen* en Ámsterdam, en 1978.

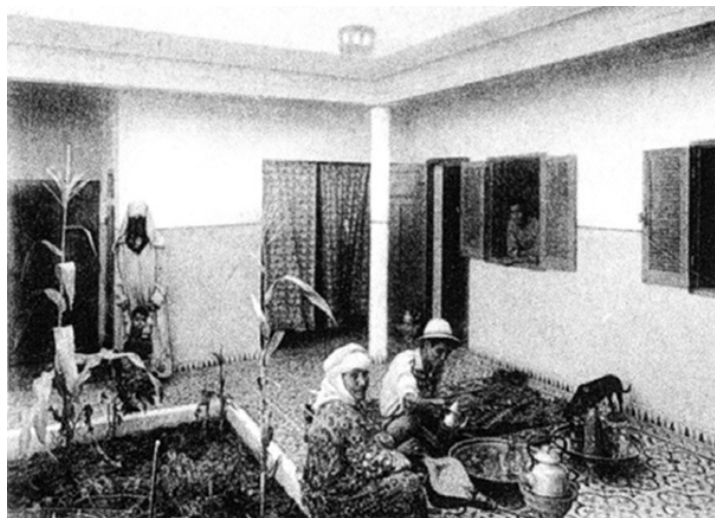
En el proyecto, Hertzberger dispone las viviendas de forma lineal sobre una calle de tráfico compartido. Las viviendas aparecen en altura, creando bloques de cuatro viviendas que se colocan de forma simétrica. A las dos viviendas en planta calle se accede desde un pequeño jardín, y a las viviendas en el piso superior desde unos "*balcones públicos*" que sobrevuelan la calle, a los que se accede mediante unas escaleras *ligeras y transparentes*, que definen bajo ellas un espacio que se puede utilizar para los buzones, dejar las bicicletas, o un lugar de juego para los niños (Hertzberger, 2009 p.52). La intención de los arquitectos es crear espacios, que los usuarios puedan llenar de significado, creando así intervalos habitados entre la vivienda y la calle.



273. Villagio Matteotti. Giancarlo di Carlo 1974



274. La casbah de Marrakech según aparece en la publicación *Architecture without architects* de Rudofsky



275. Fotografía de uno de los patios de las viviendas de Michel Ecochard en Casablanca

DILATACIONES Y CONTRACCIONES EN LA CALLE DEL WALDEN 7

Tal y como hemos visto, cuando *Taller de Arquitectura* piensa las calles en el aire que definen los espacios de relación del *Walden 7*, piensan en la calle mediterránea. Entendida esta como aquella que define las antiguas casbahs que crean los centros históricos de las antiguas ciudades árabes mediterráneas.

Los espacios de relación entre la ciudad mediterránea y su casa, sin embargo, son distintos a los que aparecen en la ciudad industrial. La vivienda tradicional árabe no se expande hacia el exterior como las viviendas anglosajonas, si no que estas se vuelcan hacia el interior haciendo uso de una tipología muy estudiada en la arquitectura moderna: la casa patio. El patio se encuentra en el interior de la vivienda y hace la función de umbral entre la calle y la casa, este no puede ser utilizado por la ciudad, pero genera una conexión visual que es capaz de establecer un filtro entre la calle y la vivienda, conectando los dos ámbitos.

La tipología de la casa patio fue ensayada y corroborada como una solución apta para hacer ciudad por los arquitectos de la posguerra. Las viviendas patio en Casablanca de Michel Ecochard fueron estudiadas y celebradas en el CIAM IX, en el mismo congreso en el que Alison y Peter Smithson reivindicaban las *escalas de asociación* en la ciudad moderna. Pero se trata de tipologías de vivienda aptas para propuestas de perfil bajo. Cuando Candilis y Woods propusieron apilar viviendas patio en su propuesta *Nid d'abeille* en Casablanca, el tiempo ratificó la idea de que la vivienda patio no era apta para una solución en altura, ya que desgraciadamente los patios de las casas han sido macizados por los usuarios de las viviendas, haciendo que el edificio se transforme en una losa maciza, perdiendo todo el atractivo del edificio que proponían los dos arquitectos.

Las viviendas de *Walden 7*, siendo unas viviendas compactas, no albergan ningún patio en su interior que permita generar los espacios umbral presentes en la calle mediterránea. Sin embargo, *Taller de Arquitectura* si que quiere incorporar este espacio a las calles y así animar a los usuarios a vivir en ellas. Según Norberg-Schulz, *una de las preocupaciones básicas del Taller siempre ha sido crear espacios que albergaran la vida humana* (Norberg-Schulz, 1985 p.13)²⁶, y el

26 "The basic concern of the Taller has always been to create places for human life" Traducción de la autora

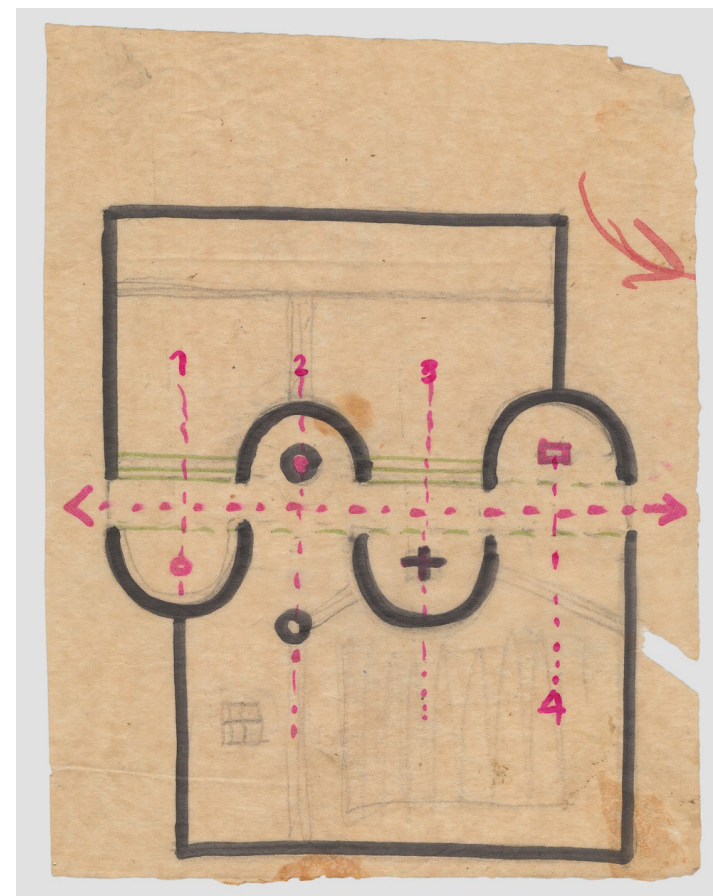
espacio construido del umbral es tan importante para el contacto social como los muros son para la privacidad (Hertzberger, 2009, p.35).

La disposición de las células de vivienda en el *Walden 7* no permiten los retranqueos que los arquitectos del Team X llevaban a cabo para generar umbrales en sus propuestas de vivienda. Los módulos que forman las casas en el conjunto presentan un frente de fachada continuo, que impide plantear espacios de acceso retranqueados, ya que dicho mecanismo iría en detrimento de la superficie del módulo base de vivienda, ya de por sí reducido. Sin embargo, la extensión horizontal de la vivienda sobre las calles elevadas, que se produce tanto en las viviendas de *Robin Hood Gardens* como en las viviendas de estudiantes casados de Ámsterdam por el retranqueo de los accesos de las viviendas, aparece en el *Walden* gracias a otro mecanismo proyectual.

Para lograr este espacio de umbral, *Taller de Arquitectura* lleva a cabo unas dilataciones espaciales en la dimensión horizontal de las calles, siempre cercanas a los puntos de acceso de las viviendas. La calle aumenta su sección hacia el lado opuesto de la casa, volando en dirección a los patios o al exterior del edificio. Para generar estos espacios de umbral, que las viviendas acabaran colonizando, el taller hace uso de una serie de formas curvas que recuerdan a algunas obras que realiza Aldo van Eyck a finales de los años sesenta, como sus propuestas para una iglesia católica en la Haya de 1968, o el conocido pabellón de esculturas de 1966.

En uno de los primeros bocetos de la iglesia católica *Pastoor Van Ars* de la Haya, aunque este tenga poco que ver con la solución final del arquitecto, se puede observar el interés que tiene van Eyck por las circulaciones. En él, Aldo van Eyck, marca lo que se mantendrá hasta el final del proyecto como la circulación transversal en la iglesia, con una flecha rosa discontinua, sobre la que vuelcan espacios curvos que parecen definir el espacio de la pila bautismal, un pequeño altar u otros espacios del recinto religioso. Van Eyck está jugando con estas formas a generar espacios intermedios entre el espacio de circulación y los espacios sacros.

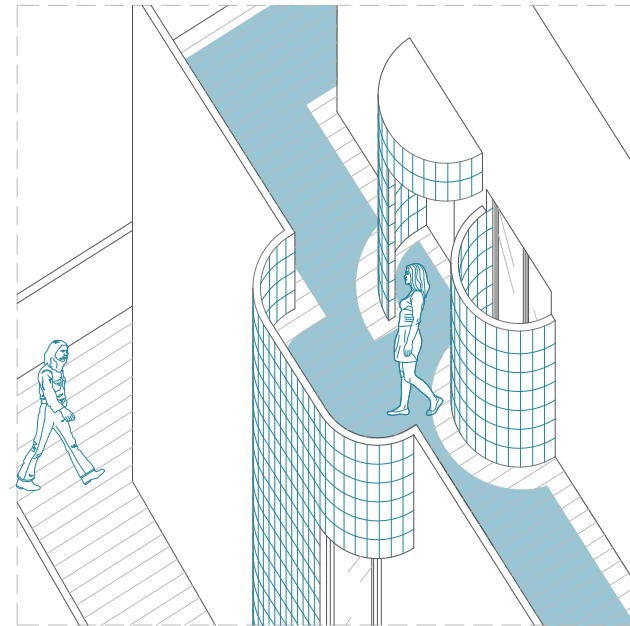
Estas formas aparecen con anterioridad en el proyecto para el pabellón de esculturas al aire libre, en el parque de *Sonsbeek* en Arnhem. En este proyecto



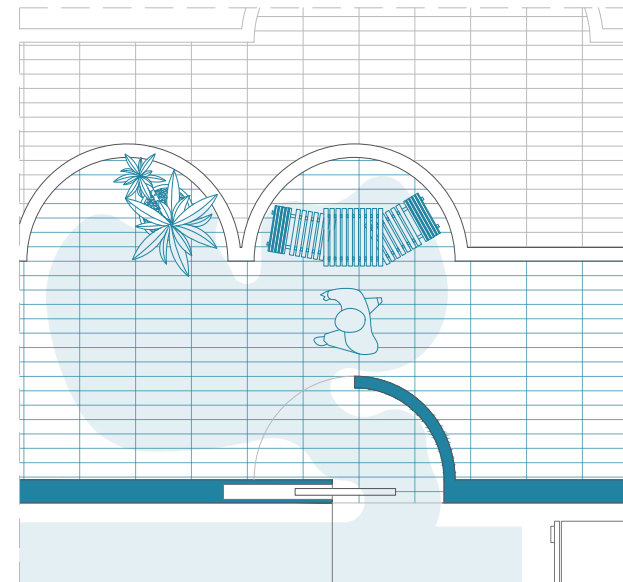
276. Boceto inicial del proyecto de la iglesia católica *Pastoor van Ars*, de Aldo Van Eyck



277. Fotografía en la que se observan distintas calles del *Walden 7*



278. Axonometría en la que se observa las contracciones y dilataciones de las calles del *Walden 7*



279. Planta que muestra como la vivienda se extiende hacia la calle definiendo los espacios intermedios

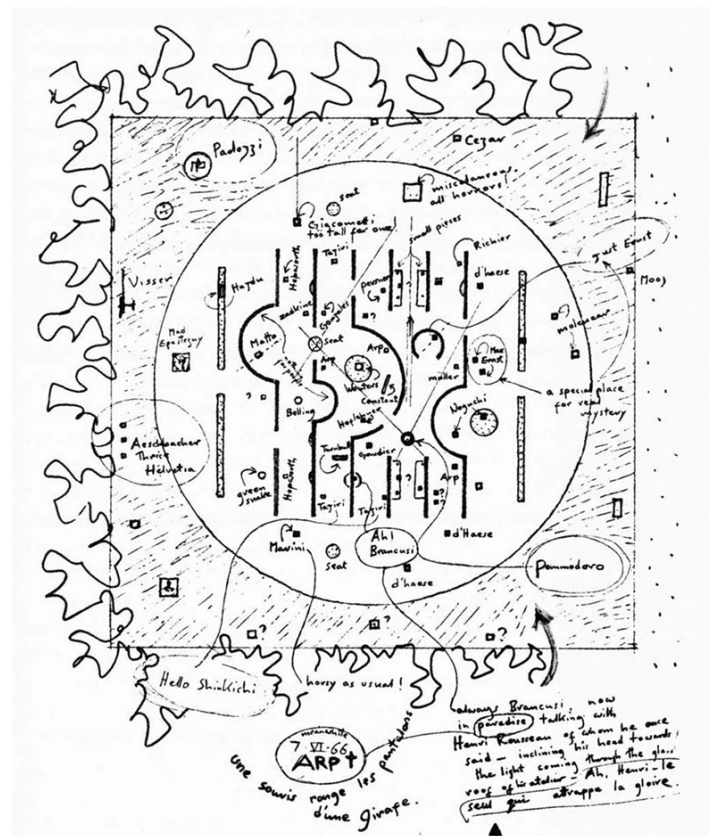
el arquitecto incide en los conceptos del *espacio intermedio*, la *relación dentro-fuera*, la *interacción entre obra, espacio y visitante*, como *partes integrantes de una misma narración* (Mayoral Campa, 2014 p.74). Van Eyck utiliza los muros longitudinales, dispuestos en paralelo, interrumpidos por curvas para generar ese espacio de umbral. El círculo se convierte en ese espacio de integración dentro de los recorridos del pabellón donde el espectador puede detenerse. En ambos proyectos van Eyck parece jugar con esa idea de fenómeno doble en el que el espacio estancial y el espacio de circulación, no son extremos opuestos si no distintos aspectos de la misma categoría espacial.

Estas formas curvas, que interrumpen dos frentes paralelos, son utilizadas en las calles del *Walden 7* por *Taller de Arquitectura*. El *Taller* construye una serie de *balcones públicos*, que invitan a los usuarios de las viviendas a expandir su esfera de influencia hacia el espacio común. Un paseo por el edificio nos muestra como los inquilinos de las viviendas han ocupado estos espacios con cenadores, plantas u objetos de la rutina diaria como tendales de ropa, remarcando la dualidad de estos espacios de circulación. Esto parece confirmar la afirmación de Hertzberger en la que defiende que:

"Al incorporar sugerencias espaciales en nuestros diseños, los habitantes estarán más inclinados a expandir su esfera de influencia hacia el área pública. Hasta un ajuste menor en la forma en la articulación espacial de la entrada puede ser suficiente para animar a expandir la esfera de influencia personal, y a la vez mejorar la calidad del espacio público en lo relativo al interés común"
(Hertzberger, 2009, p.41)²⁷

Además de estas "dilataciones" espaciales en las calles del *Walden*, *Taller de Arquitectura* suma otro elemento para generar estos espacios de umbral. El acceso a las viviendas no presenta un frente continuo hacia la calle, si no que vuelve a utilizar la curva para generar un espacio de umbral en la entrada de las casas. Este muro consigue crear una especie de filtro, que logra a la vez que *uno se*

²⁷ "Provided we incorporate the proper spatial suggestions into our design, the inhabitants will be more inclined to expand their sphere of influence outwards to the public area. Even a minor adjustment by way of spatial articulation of the entrance can be enough to encourage expansion of the personal sphere of influence, and thus the quality of public space will be considerable increased in the common interest" Traducción de la autora



280. Boceto de van Eyck con el estudio de las esculturas que se iban a colocar en el pabellón del parque Sonsbeek



281. Fotografía del pabellón original en 1966



282. Fotografía en la que se observan las dilataciones y contracciones en la calle del *Walden 7* cerca de los accesos de las viviendas

halle dentro de su casa, aunque sin estar y, a voluntad pueda dejarse ver para conversar con alguien (VVAA, 1973, p.18). De esta manera, el acceso o salida no se hace de manera inmediata al espacio de circulación, generando un espacio de transición entre vivienda y espacio público.

Al mismo tiempo, este muro curvo genera un cambio en el espacio de circulación, reduciendo su sección, creando, junto a los balcones públicos, contracciones y dilataciones que aportan dinamismo a esta calle en el aire. Frente a las *streets in the air*, uniformes y repetitivas de los arquitectos de la tercera generación, *Taller de Arquitectura* hace uso de los espacios intermedios para otorgar dinamismo a sus calles en altura.

Las “contracciones” en la calle, no se limitan al acceso a las casas. El *Taller* también dispone de pequeños patios privados, que se separan del espacio de la calle por un cerramiento de casi dos metros de altura. Esto permite a las casas disponer de un espacio exterior privado que garantiza la entrada de luz a las viviendas manteniendo la privacidad. En otras ocasiones, la calle también se ve ocupada por las escaleras de las viviendas tipo dúplex, lo que contribuye al carácter dinámico que pretende el *Taller* para los espacios de circulación. El último mecanismo del que hace uso el *Taller* para conseguir estos espacios intermedios es el uso de escaleras para acceder a las viviendas que se encuentran en la planta superior a la de la calle. La agrupación de las viviendas hace que en la planta superior a veces se encuentren casas a las que hay que acceder por unas escaleras desde la calle en el aire, en algunas ocasiones estas escaleras aparecen para dar servicio a la parte de arriba de las viviendas de cuatro módulos que están dotadas de dos accesos. De una o de otra manera, estas escaleras suelen aparecer en lugares en los que las calles giran, o llegan a un punto sin salida. Este mecanismo, además de generar un espacio colchón entre la vivienda y la calle, recuerda a las pequeñas escaleras que aparecen en las calles de la ciudad tradicional árabe que dan acceso a las viviendas que se encuentran en los pisos superiores, reencontrando a *Taller de Arquitectura* con la calle tradicional mediterránea.

A pesar del aparente caos de dilataciones y contracciones en las calles del *Walden 7*, la disposición de estos balcones públicos en las calles, con sus distintas formas y disposiciones, responde a la distribución de las viviendas en la planta

inferior. De esta manera *Taller de Arquitectura* logra simular un caos a partir de un orden previo establecido.

III.1.3 LA CALLE REALISTA

CASAS CON FACHADA

La reivindicación de la calle por la *Tercera Generación*, y en especial por el *Team X*, venía de la denuncia de la falta de relaciones de buena vecindad, de identidad y de sentido del lugar que caracterizaba a la mayoría de las viviendas (Collymore, 1983, p.43) realizadas en la década de los cincuenta según las premisas de la arquitectura racionalista. La influencia de las corrientes humanistas y sociales en los arquitectos de la *Tercera Generación*, hizo que la búsqueda del sentimiento de identidad en las viviendas se extendiera durante las décadas de los años cincuenta y sesenta en toda la escena arquitectónica internacional.

Al observar la calle tradicional, ese sentimiento de vecindad se ve afianzado al ver pasar a las gentes, y al reconocer en que puerta se detienen, *la identificación se ve facilitada por las diferencias entre las casas* (Prost 1989, p.125); frente a la uniformidad del lenguaje de la máquina, la calle tradicional presenta un dinamismo en sus fachadas que contribuyen al sentimiento de identificación con el lugar. Aldo Rossi, en su publicación *La arquitectura de la ciudad*, defiende que *uno de los elementos fundamentales del paisaje urbano a escala calle está constituido por los inmuebles residenciales* (Rossi, 2015, p.36), la fachada de las viviendas se convierten en un elemento más a tener en cuenta a la hora de introducir el concepto de calle en la arquitectura moderna.

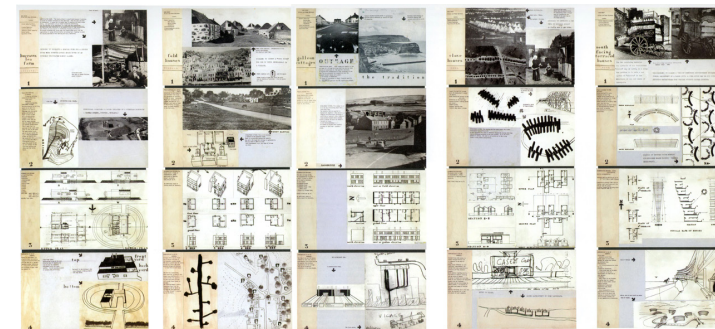
Alison y Peter Smithson presentan en el CIAM X, en Dubrovnik, sus propuestas para las distintas *escalas de asociación* definidas en el *Manifiesto de Doorn*, en un documento que bautizaron como el "*Pergamino de Dubrovnik*". En él, los Smithson, se enfrentaban al problema del entorno en una serie de nuevos términos: *identidad, asociación, cluster y movilidad*. A partir de esquemas y fotografías planteaban sus soluciones para las agrupaciones de *vivienda aislada, pueblo, ciudad y metrópolis*. En sus propuestas *la idea de "vecindad" se fundamentaba*



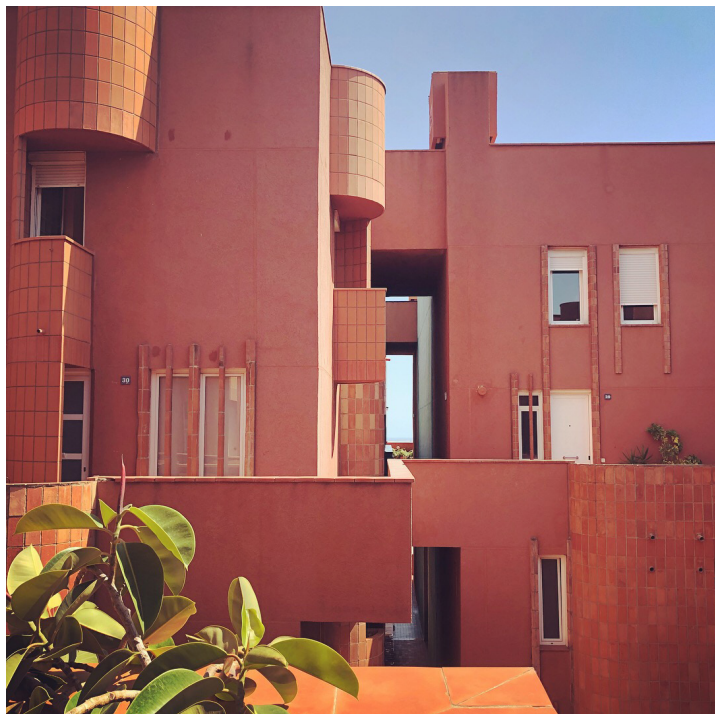
283. Fotografía de una calle tradicional en la que se aprecian las distintas fachadas de las viviendas



284. Boceto de una calle de Aldo Rossi



285. Pergamino de Dubrovnik para el CIAM X de Alison y Peter Smithson



286. Fotografía de distintas fachadas de las casas del Walden 7

en una avenida peatonal interior delimitada por casas con fachadas diferentes (VVAA, 1999, p.294). Los arquitectos del Team X se dieron cuenta que para lograr la identificación del usuario con su calle y con su casa, una de las acciones a tomar era que el usuario fuera capaz de identificar su vivienda frente a las demás.

Taller de Arquitectura comparte esta preocupación sobre los espacios para la vida humana. En una ponencia sobre el “Nuevo Urbanismo” en 1977, Anna Bofill explicaba que eran necesarias dos estructuras para lograr la vecindad; la primera, de la que ya hemos hablado, era la definición de verdaderos espacios que permitieran aparecer a la vida en comunidad, como es la calle; la segunda era la definición clara de la delimitación externa de la vivienda, lo que proporcionaba identidad (Norberg-Schulz, 1985, p.13)²⁸. En el Walden 7 cada vivienda parece mostrar una fachada distinta a su vecina, permitiendo la identificación de la vivienda por parte del habitante, pero también por parte de los vecinos de la calle.

Cuando Ricardo Bofill en su libro *Espaces d'une vie* critica a la arquitectura racionalista y sus *objetos separados de todo contexto*, denunciando la pérdida de la visión mediterránea de la ciudad, de la calle y de la plaza, también hace referencia a las fachadas. Para Bofill, el arquitecto ya no conoce esa idea de un inmueble con una sola fachada, ya que este, al ser un objeto aislado, se define en sus cuatro costados. Para el arquitecto catalán, en la arquitectura racionalista no hay espacio para la vivienda de la calle (Bofill, 1989, p.119)²⁹. Dado el carácter reaccionario de *Taller de Arquitectura* a las premisas de la arquitectura racionalista, es evidente que el equipo va a intentar recuperar la *casa de la calle* en el Walden 7, en donde la delimitación externa de la vivienda se manifieste de forma clara.

A pesar del aparente caos que presenta los alzados de las calles en el cielo del Walden, con las diferentes fachadas de las casas, todo responde a un sistema de modulación en función del tipo de vivienda. La variación en las fachadas se in-

28 “The basic concern of the Taller has always been to create places for human life. In a lecture on the “new urbanism” (1977), Anna Bofill explained this objective, and discussed the basic forms which are needed to fulfill the aim. Two structural properties are of particular importance: true urban spaces which allow for life to take places, and a clear outer delimitation which provides identity” Traducción de la autora

29 “L’architecte ne conçoit plus une seule façade de l’immeuble, mais ses quatre cotés, puisque la maison de rue n’existe plus” Traducción de la autora

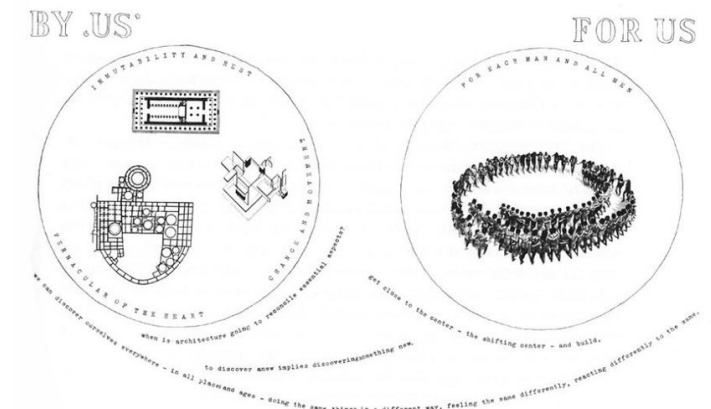
crementa también al incorporar a los alzados los distintos elementos de decoración que los vecinos instalan en las fachadas de sus casas, que complementado con los espacios intermedios, y la colonización de los espacios comunes ayudan a dar un paso más hacia ese sentimiento de identificación y pertenencia.

HACIA UN NUEVO LENGUAJE VERNACULAR

La relación con la arquitectura vernacular en los arquitectos de la *Tercera Generación* consistió principalmente en un interés por parte de los arquitectos de humanizar la arquitectura, sin embargo este interés partía de un concepto abstracto propio de la arquitectura moderna. Los arquitectos encontraron en la arquitectura vernácula un *modelo de arquitectura democrática* (Drew, 1973, p.58), y defendían el estudio de esta como fuente de inspiración para las nuevas formas de la arquitectura moderna.

Uno de los mayores defensores de recuperar la relación con la arquitectura vernácula es Aldo van Eyck. Según el arquitecto holandés era básico reencontrar aquello que hay de común en las formas construidas por el hombre, ya que, el mirar a los arquetipos del pasado, permitiría a los arquitectos *recuperar la dimensión humana, cultural y simbólica de las formas arquitectónicas* (Montaner, 1993, p.33). Para van Eyck no era suficiente partir del repertorio formal moderno, era necesario ampliar la fuentes de legitimación y de la imaginación, por ello el arquitecto holandés estudió los poblados primitivos africanos y fue uno de los mayores defensores del retorno a la arquitectura primigenia para legitimizar la arquitectura moderna (Ibid).

Con estas premisas, y como contestación a las promociones de viviendas que se estaban realizando en Europa tras la segunda Guerra Mundial, Aldo van Eyck propuso la idea del "*Gran Vernacular*", una nueva arquitectura vernacular que superara sus orígenes modestos para convertirse en algo más grande y espectacular (Avermaete, 2010, p.258)³⁰. Estas ideas llevaron a van Eyck a desarrollar



287. Los "Círculos de Otterlo" con los que Van Eyck quería reivindicar la arquitectura vernácula en la arquitectura moderna

³⁰ "In response to the alienation and psychological distress Van Eyck offered a view on "grand vernacular" architecture-that is, a vernacular that transcends its modest origins to be something that is larger than life." Traducción de la autora

lo que conocemos actualmente como los *Círculos de Otterlo*, con los que el arquitecto holandés quería ilustrar que si la arquitectura contemporánea quería intentar responder a la completa identidad humana, entonces tenía que relacionarse con los valores básicos de las diferentes tradiciones arquitectónicas habrían desarrollado durante la historia (Ibid p.259)³¹.

Este mirar a la arquitectura tradicional está presente en otros arquitectos de la *Tercera Generación* alejados del *Team X*. Por ejemplo Jörn Utzon, que durante los años cincuenta emprendió numerosos viajes con el objetivo de obtener referencias de formas arquetípicas de construcción. Estos viajes suministraron a Utzon modelos de sistemas de agregación, formas de relacionar la casa individual con el espacio comunitario, tratamiento de cubiertas, plataformas... *elementos arquitectónicos que tomó de estas diversas arquitecturas vernáculas* (Montaner, 1993,p.89).

En general, la aproximación a la arquitectura vernácula fue un acercamiento desde el punto de vista formal, como un modo de fundamentar la nueva arquitectura moderna con la tradición del pasado. Gideon resumía esta actitud de la siguiente manera:

*“La relación de la tercera generación con el pasado no consiste en recortar detalles sacándolos de su contexto original. Está más íntimamente relacionada con una afinidad interna, con un reconocimiento espiritual de lo que, a partir de la abundancia de conocimientos arquitectónicos, se relaciona con el presente y es, en cierto sentido, capaz de fortalecer nuestra seguridad interior.”*³²

Sin embargo en los años sesenta, empieza a aparecer un cambio en la forma de entender la arquitectura, *se pasa de una idea primordial de espacio a una idea de lugar, como algo más concreto, material, real, cualitativo y humano, cargado de cultura, historia, símbolos y cualidades definidas por la luz y la textura de los materiales. Se pasaría de una concepción física de la arquitectura basada en el*

³¹ *“With his Otterlo Circles van Eyck wanted to suggest and illustrate that if contemporary architecture attempted to respond to the complete human identity, then it had to engage with the basic values that the different architectural traditions had brought to the fore throughout the ages”*
Traducción de la autora

³² Gideon *“ Jörn Utzon y la tercera generación”* en (VAA 1999 p.296)

plano (...) a una concepción cultural de la arquitectura, basada en la materia, en la percepción táctil y en la tendencia a la contextualización y a la expresión de los valores semiológicos (Montaner, 1993 p.41).

Esto se tradujo en una serie de vías reformistas, como el realismo milanés, o el denominado neo-realismo americano representado por Robert Venturi. Ambas vertientes en mayor o menor medida, *exploraban una cultura tradicional empírico-liberal con el fin de recuperar los signos en la arquitectura* (Lleó, 2005, p.165). Venturi defendía la idea del cobertizo decorado o *"decorated shed"*, según la cual el arquitecto debería abandonar las cualidades arquitectónicas espaciales y estructurales a favor de los contenidos simbólicos. Esta actitud fue bastante criticada por los arquitectos de la primera guardia del Movimiento Moderno. Gideon, denunciaba que esta era una relación falsa con el pasado, *que conducía únicamente a una arquitectura decadente que encantaba al público y a la prensa, pues les era a la memoria los ideales del siglo XIX* (Gideon en VAA 1999, 295).

Taller de Arquitectura experimenta estas dos vertientes de relación con la arquitectura vernacular. Por un lado la búsqueda de nuevas formas cuyo objetivo era encontrar ese *Gran Vernacular*, ese lenguaje común al hombre que defendía Aldo van Eyck, y por otro, la idea del cobertizo decorado. Según Antón Capitel, Bofill paó una primera etapa, en los años sesenta, como arquitecto de la *"Escuela de Barcelona"*, en la que ya presentaba una cierta singularidad *para luego relacionarse más con ciertas vertientes de la cultura francesa, sajona y americana* (Baldellou, Capitel 1995, p.566). El propio Bofill cuenta, que en su búsqueda de una organización del espacio acorde con nuestra civilización industrial, practicó una arquitectura sin fachada, heredera de la arquitectura vernácula del desierto, a una basada en la composición y el vocabulario clásico (Bofill, 1989, p.50)³³. *Walden 7* parece ser ese punto de inflexión entre la arquitectura sin fachada y el *cobertizo decorado* con el vocabulario clásico con el que *Taller de Arquitectura* entró en la escena arquitectónica postmoderna. Esta *arquitectura sin fachada* a la que se refiere Bofill la podemos entender como una suma de elementos, como una fachada que no presenta una composición reglada sino que muestra un alzado

33 "A la recherche d'une organisation de l'espace que soit en accord avec notre civilisation industrielle, j'ai pratiqué successivement une architecture sans façade héritée de l'architecture vernaculaire du désert, puis une architecture fondée sur la composition et le vocabulaire classique." Traducción de la autora



288. Boceto de Robert Venturi y Denise Scott Brown sobre la idea de *cobertizo decorado*



289. Fotografía de época de *Castell Kafka* en Sitges, donde *Taller de Arquitectura* practicó la *arquitectura sin fachada* del desierto



290. Fotografía del proyecto de Xanadú en la Manzanera en Calpe, en donde el Taller retoma los elementos decorativos en fachada

que podríamos denominar como *informe*³⁴, fruto de la suma de elementos más que de una reflexión de como debe ser la cara que presenta el edificio.

Los proyectos a los que Bofill se refiere cuando dice que practicó una *arquitectura sin fachada*, son los proyectos de *Castell Kafka*, y la *Muralla Roja*. En ellos el Taller abandona la composición de fachadas tan presentes en sus primeros proyectos de vivienda colectiva, tanto de la calle Bach como de la calle Nicaragua, y que relacionaban el trabajo del Taller con la *Escuela de Barcelona* y el realismo italiano. Sin embargo los elementos decorativos, como celosías y molduras siguen presentes en los edificios, aunque en este caso su ubicación responde más a la generación formal de los edificios que a una reflexión de la composición de la fachada. Con estos proyectos el Taller quiere desvincularse definitivamente del *realisme* catalán y sus "decoraciones" de fachadas heredadas de la arquitectura vernácula, pero ambos proyectos presentan elementos decorativos, como molduras o gárgolas, que se van incrementando en el tiempo, siendo *Castell Kafka* el que presenta las fachadas más austeras, e incrementando los elementos en los proyectos del Calpe. Tras la *Muralla Roja*, en el proyecto *Xanadú*, en el mismo complejo de *La Manzanera* en Calpe, *Taller de Arquitectura* vuelve a introducir una serie de celosías mediterráneas en las ventanas, como un recorrido de vuelta a la fachada decorada que va a aparecer en las calles en el cielo del *Walden 7*. La recuperación de los elementos decorativos van a relacionar de nuevo al Taller con la escuela realista, aunque quizás acercándose ya al uso de elementos simbólicos en las fachadas de las viviendas del conjunto y por lo tanto al post-modernismo que estaba empezando a surgir en la arquitectura internacional.

En sus escritos Bofill comenta que cuando se enfrenta a un proyecto lleva a cabo una serie de enfoques sucesivos que lo alejan de lo anecdótico, *de ir más allá de las curiosidades producidas por las manchas de colores de un edificio, sus elementos decorativos o los simples recordatorios de la arquitectura regional* (Bofill,

34 Sin forma definida, aunque la arquitectura del Taller en estos momentos surge de puros mecanimos formales

1989, p.113)³⁵. Con esta misma afirmación nos muestra que Ricardo Bofill, y por tanto *Taller de Arquitectura*, son sensibles a las tradiciones decorativas de cada lugar, y que estas están presentes a la hora de proyectar un nuevo edificio.

Esta actitud relaciona a los miembros de *Taller de Arquitectura* con otro arquitecto de la *Tercera Generación*, miembro del *Team X*, pero que quizás fue eclipsado por compañeros más mediáticos como los Smithson, van Eyck o el equipo formado por Candilis, Josic y Woods; estamos hablando del arquitecto inglés Ralph Erskine. Erskine ha sido muy conocido por sus propuestas de vivienda, ya que el arquitecto prestaba especial atención a la forma en la que el edificio se relacionaba con el medio, dando soluciones que hoy podríamos entender como bio-climáticas. Sin embargo, los proyectos de Erskine presentaban otros elementos que hacían que los conjuntos de vivienda se relacionaran con el lugar, permitiendo al usuario generar un vínculo mayor con su vivienda.

Los edificios de viviendas de Ralph Erskine presentan con frecuencia *una estructura simple y sencilla, pero está "decorada" con accesorios originales e interpretados como novedad* (Collymore 1983 p.41). Por ejemplo, en su proyecto de *Brittgarden* en Tibro, cuando el *Team X* estaba debatiendo sobre como extender las galerías de acceso para acceder a las viviendas, creando espacios más humanizados, Erskine propuso hacer las galerías más útiles mediante la adición de asientos y el empleo de la madera como material de revestimiento. Este mecanismo también se utiliza en el proyecto para *Byker Wall*, revistiendo las galerías de madera teñida de colores brillantes y agregando, además de los asientos, jardineras en las galerías de acceso. Este mecanismo de proyecto es algo común en sus propuestas de vivienda en Suecia por su relación con la arquitectura vernácula de ese lugar, pero no tanto en la arquitectura tradicional inglesa de la zona de Newcastle upon Tyne, donde se encuentra el proyecto de *Byker*. Para arraigar el edificio a la zona, Erskine hace un uso predominante del ladrillo en su proyecto, jugando con piezas de distintos colores y generando distintos diseños geométricos en las fachadas, relacionando así el proyecto de *Byker* con la arquitectura

35 "Cette volonté de dépasser l'anecdote, d'aller au-delà des curiosités que produisent sur un édifice des taches de couleurs, des éléments décoratifs ou de simples rappels de l'architecture régionale me conduit à aborder chacun de mes projets par des approches successives" Traducción de la autora



291. Fotografía de las galerías de acceso de *Brittgarden* en Tibro de Ralph Erskine



292. Fotografía de la fachada trasera de *Byker Wall* en donde Erskine juega ladrillos de distintos tonos para generar una fachada decorada que relacione el proyecto con las construcciones existentes en el lugar



293. Fotografía de la Casa Tassel de Victor Horta, una de las obras más importantes del Art Nouveau en Bruselas

residencial de las barriadas victorianas de las ciudades industriales británicas, las mismas barriadas que el proyecto quería remodelar.

Cuando *Taller de Arquitectura* realiza *Walden 7* es evidente que la búsqueda de una relación con los elementos decorativos de la arquitectura del lugar está presente. Los proyectos para *Castell Kafka* y la manzanera en Calpe presentan esas fachadas algo más austeras, influenciadas, según Bofill, por la arquitectura vernácula del desierto, pero que también podría responder a la arquitectura tradicional del levante español, con fachadas encaladas y pequeñas molduras y celosías en puertas y ventanas. Las fachadas a las calles en el cielo del *Walden 7* parecen presentar otras referencias.

En una de las entrevistas publicadas en *Zodiac* a Ricardo Bofill durante los años sesenta, en la que el arquitecto criticaba el concepto de "Realismo" y descalificaba en ciertos aspectos la obra del grupo racionalista de los años treinta, Bofill declara que considera el único momento válido de la historia de la arquitectura catalana al *Modernisme* (Pizza, Rovira 2002 p.26). Esto sumado al énfasis que hace Bofill sobre que toda obra de arquitectura debe de estar *localizada*, es decir que debe estar adaptada al lugar en cuestión (Norberg-Schulz, 1985 p.18)³⁶, pone en evidencia que la referencia al lugar se va a encontrar en la propia arquitectura de Barcelona, en el *Modernisme* barcelonés. Con esta actitud, que igual podemos llamar regionalismo crítico que realismo, el objetivo del *Taller* es vincular al usuario con su casa a través de una reinterpretación de las formas decorativas del lugar.

³⁶ "In his book, Bofill over and over again emphasizes that works of architecture have to be localized, that us adapted to the place in question" Traducción de la autora

UN MODERNISMO REINVENTADO

El *Modernisme* al que hace referencia Bofill en la entrevista en *Zodiac* es la respuesta catalana a *la encarnación del simbolismo y de la Belle Epoque*, que en Europa era solo apto para unas minorías selectas de una sociedad ociosa que se complacía de su propio decadentismo, pero que en Barcelona asumió el carácter de un vasto y arrollador movimiento popular (Cirici, Gomis, Prats Vallès 1972 p.12). Normalmente se ha adjetivado al *Modernismo* de "catalán", pero este es un fenómeno esencialmente barcelonés: por la ubicación de la obra, por el origen de la clientela y por el papel lógico que desempeña la *Escuela de Arquitectura* de la ciudad (Navascués Palacio, 2004 p.97) de la que fue director y catedrático en torno al 1900 una de las grandes figuras de este movimiento, Lluís Domènech i Montaner.

La referencia clara para *Taller de Arquitectura* para las calles de las viviendas del *Walden* va a ser por tanto la arquitectura modernista de Barcelona, una referencia que para Bofill es la única que merece tenerse en cuenta en la historia de la arquitectura catalana y que es la propia del lugar en donde se va a construir el *Walden*, el área metropolitana de la ciudad condal.

El modernismo se presentó en contra del universalismo unificador de lo clásico, exaltando lo particular y lo diferente, contra el equilibrio del clasicismo *la pasión agresiva, contra su contención incolora, la exaltación del color; contra su pretendido racionalismo el sueño de lo irracional* (Cirici, Gomis, Prats Vallès 1972 p.14). Esta búsqueda continua de lo diferente hace difícil justificar la coherencia del *Modernisme* catalán. Sin embargo podríamos decir que esta coherencia no reside tanto en el arte y la arquitectura como en el ambiente cultural que se da en Barcelona en torno a 1900, especialmente con una burguesía adinerada, vinculada al comercio y a la industria, *que se reconoce en el modernismo como sus padres y sus abuelos lo hicieron en el mejor eclecticismo* (Navascués Palacio, 2004 p.100). Según Navascués Palacio:

"Lo que tienen en común Gaudí con Domènech y Montaner³⁷ o Rubió, por ejemplo, no es su arquitectura sino su clientela. Son los Batlló, Güell, marques de Comillas, Rocamora etc, los que avalan la unidad del Modernismo catalán" (Ibidem)

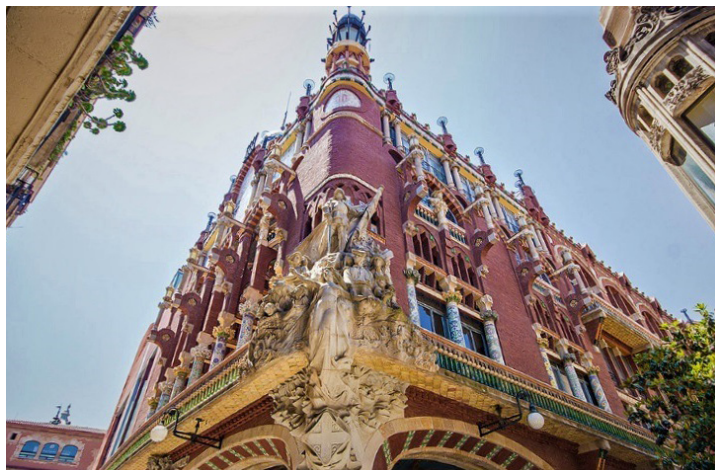


294. Casa Lleó en Barcelona del arquitecto Domènech i Montaner, una de las grandes obras del modernismo catalán

37 Dixit. En el texto utilizaremos la dicción catalana Lluís Domènech i Montaner



295. Fotografía de algunos de los pabellones del Hospital de la Santa Creu i de Sant Pau en Barcelona de Domènech i Montaner



296. Fotografía de la fachada del Palau de la Música de Domènech i Montaner en Barcelona

Los tres arquitectos a los que se refiere Navascués Palacio, se presentan como las figuras más relevantes del Modernismo catalán. Pero la figura de Gaudí, siendo coetánea del movimiento modernista, no puede decirse que se identifique con él³⁸ (Ibid p.104), por lo que miraremos en la obra de los otros dos arquitectos en busca de referencias.

Lluís Domènech i Montaner (1849-1923) escribe en 1878 un texto llamado "*En busca d'una arquitectura nacional*". En él, aunque asume los valores de los estilos pretéritos, rechaza una arquitectura no comprometida con su tiempo y su tierra y defiende la búsqueda hasta la consecución de un estilo nuevo (Urrutia Nuñez, 1991 p.11), un estilo que debía superar el neogoticismo para llegar a un estilo más autóctono y de ruptura en el manejo del ladrillo y otros materiales propios del lugar. A Domènech i Montaner le debemos algunas de las grandes obras del modernismo barcelonés como son el *Hospital de la Santa Creu i de Sant Pau* (1901-1930) o el *Palau de la Música Catalana*. La arquitectura de Lluís Domènech presenta un carácter entre ecléctico, gótico y modernista, donde *domina el uso de ladrillo y distribuyendo de modo sutil y acompasado los toques de color cerámicos* (Navascués Palacio, 2004 p.109).

La otra de las figuras es Juan Rubió y Bellver, arquitecto que colaboró en repetidas ocasiones con Gaudí hasta 1905 y con una gran obra construida que va a discurrir por caminos muy distintos sobre todo en las realizadas alrededor de 1900, en la que Rubió intenta hacer una arquitectura propia. En sus proyectos en Barcelona para las casas Golferichs (1900), Roviralta (1903) y Rialp (1908) las tres presentan un ecléctico goticismo, que para estas fechas ya ha desechado Gaudí. Además las tres se caracterizan por la importancia de la utilización del aparejo de ladrillo y los amplios piñones en la cubierta (Navascués 2004 p.145). Rubió también realiza los proyectos de dos de las grandes casas de la *Colonia Güell* en Santa Coloma de Cervelló, en donde se encuentra la iglesia sin acabar de Gaudí que hoy conocemos como la *Cripta Güell*. Los proyectos de la *Ca L'Ordal* (1898) y la *Ca l'Espinal* (1900) presentan intrincados juegos con el aparejo del ladrillo, y cierto carácter goticista, en especial la *casa Espinal*.

38 Ricardo Bofill insiste en múltiples ocasiones en su admiración hacia Gaudí, sin embargo las referencias formales que usa el Taller están más relacionadas con otros arquitectos modernistas que con el genio catalán.

Aunque el modernismo se caracterice por la variedad de las propuestas de los arquitectos que formaron parte del movimiento, si que existe cierta unidad material. El uso del ladrillo constituyó un carácter distintivo desde la exposición de 1888, al igual que la cerámica vidriada decorada, tanto con motivos geométricos como con frisos florales (Pia Subias, 2004 p.157), ambos recursos se convirtieron en los materiales privilegiados del modernismo desde la exposición del 88. La exposición mostró el interés que se había generalizado desde mediados del siglo XIX por el color, por el uso de la textura propia de los materiales, y por los contrastes, en especial por los del ladrillo con los de la cerámica vidriada (Pia Subias, 2004 p.155).

Taller de Arquitectura va a aprender de la arquitectura modernista como lo hicieron los arquitectos de principios del siglo XX, usando la ciudad condal como escuela, ya que el modernismo nunca se enseñó en las aulas de la *Escuela de Barcelona*³⁹. De esta manera aparecen en las fachadas de las calles del *Walden* tanto el uso del ladrillo al natural, en donde el *Taller* juega con los distintos aparejos, como la cerámica vidriada de color, además de elementos de terracota para la decoración, todos ellos pasados por el filtro de la abstracción moderna.

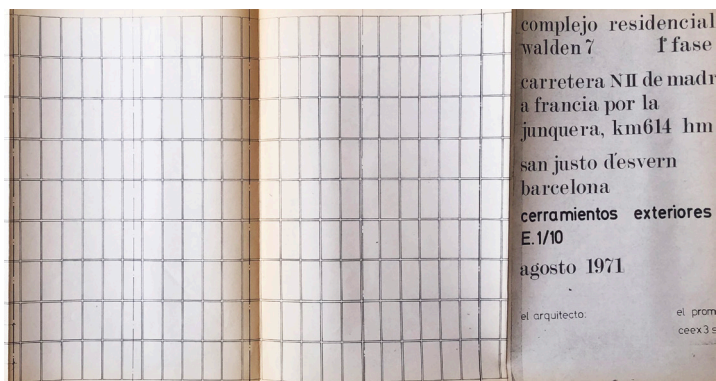
En el proyecto original todos los paramentos verticales se decoraban con distintas piezas cerámicas, a las que en Cataluña se denomina *rajolas*. Estas piezas de dimensiones 16x32,5cm son piezas estándar industriales con las que el *Taller* trabaja para generar distintas variaciones según su color o su disposición. En el anteproyecto entregado al Ayuntamiento de Sant Just D'esvern en agosto de 1971, existe un plano de despieces de los cerramientos exteriores⁴⁰. A partir de la *rajola* base de 16x32,5 cm, el *Taller* genera tres tipos de despieces: a junta corrida, a matajunta y en espiga. Finalmente en el proyecto se optó, como podemos ver actualmente en el edificio, por colocar todas las piezas a junta corrida, pero la existencia de estos planos ponen de manifiesto el cariño con el que el *Taller* quiso tratar los acabados de la calles. Cuando se empezó a ejecutar el



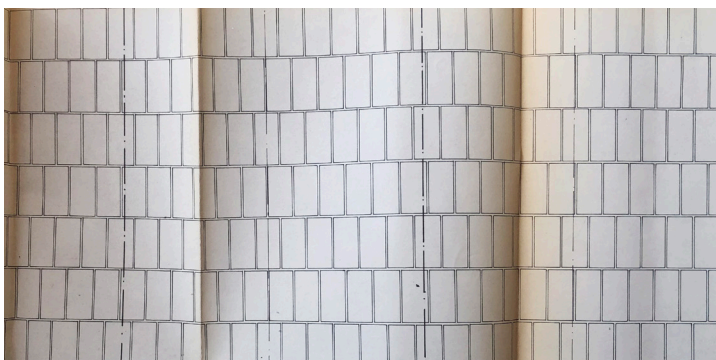
297. Detalle de los aparejos de ladrillo en la fachada de Ca L'Espinal de Rubió en Santa Coloma de Cervelló

39 "Ni el modernismo ni el modernisme se enseñaban ni se aprendían en las aulas, aunque conocemos algunos casos de proyectos de fin de carrera, tanto en Madrid como Barcelona, que se arriugaron por esta línea poco escolar y académica" (Navascués, 2004 p.98)

40 Documento encontrado en el archivo histórico municipal de Sant Just Desvern caja 694 en febrero de 2019.



298.



299.



300. Detalles del plano en el archivo de Sant Just Desvern del anteproyecto de 1971 en el que se aprecian los despieces a junta corrida, matajunta y espiga.

Walden, todos los paramentos verticales presentaban un acabado cerámico con las mismas piezas de 16x32,5cm, en distintos acabados, mate, vidriado, color terracota, tres tonos distintos de azul y ocre. Pero en 1976, un año después de la finalización de la obra, las piezas cerámicas empezaron a caerse por un fallo con el adhesivo, por lo que estas se retiraron a excepción de las que aparecen en los balcones (VVAA 2019 p.201)⁴¹. Sin embargo en los patios se siguieron manteniendo los planos de color del proyecto original.

Una de las características que hace más reconocibles a los grandes patios del *Walden 7* son el uso de los diferentes colores. Al parecer el azul celeste que aparece en los cuatro grandes patios está inspirado en la *Mezquita Azul* de Estambul, dejando el ocre y los colores tierra para los exteriores (VVAA, 2019 p.201)⁴². y para los patios de menor tamaño y aperturas a la ciudad. Este contraste entre los colores tierra y el ladrillo con el azul celeste y el ocre conectan a *Taller de Arquitectura* con la arquitectura modernista catalana, el tono ocre incluso recuerda a la cerámica con la que se decora las cubiertas del *Hospital de la Santa Creu i Sant Pau* de Domènech i Montaner. Aunque el Taller hace uso de grandes planos de color azul celeste, el contraste se consigue al incorporar al diseño cerámicas de acabado vidriado de color azul cobalto en los remates de barandillas y ventanas, además de mantener el acabado de todos los elementos que salen de las viviendas, como balcones, entradas o escaleras, con piezas de terracota.

Los elementos de ladrillo se limitan a generar elementos decorativos en las ventanas que dan a las calles en el cielo. El *Taller* parece imitar los aparejos decorativos que hacen los arquitectos modernistas como Rubió y Bellver. El ladrillo aparece limpio, remarcando ventanas y verticales, e incluso estas se interrumpen en algunos puntos para crear acentos en las grandes fachadas interiores del *Walden 7*. Con estos distintos elementos (puertas de acceso, balcones, ventanas, cajas de escaleras) *Taller de Arquitectura* genera distintas composiciones para las fachadas de las viviendas del *Walden 7* a partir de un número limitado de

41 "It wasn't long after construction was completed that the adhesive began to fail- the tiles started falling away in 1976, just one year after *Walden 7* was finished. Eventually they were all removed except on certain balconies" Traducción de la autora

42 "A trip to the Blue Mosque in Istanbul inspired the decision to make the inner sanctum of the building azure blue, while ochre and other earth colors were chosen for the exterior" Traducción de la autora

elementos. Bofill confiesa esta inspiración de las fachadas catalanas modernistas en su libro *Espaces d'une vie*:

"Mi padre, constructor el mismo, me llevaba de pequeño a las obras. Él me acercó al arte de trabajar la cerámica catalana, de colocar la cerámica sobre una fachada." (Bofill, 1989 p.16)⁴³

Frente a las fachadas a las calles en el cielo de los arquitectos del *Team X*, en los que la uniformidad propia del Movimiento Moderno sigue presente, *Taller de Arquitectura* busca generar un cierto caos aparente, característica propia de la calle vernácula, con los distintos diseños en las fachadas de las viviendas.

Este caos artificial se consigue a partir de distintas combinaciones de los mismos elementos que se repiten: balcones acabados en terracotas color ladrillo, repisas y molduras en ventanas en piezas vidriadas azul cobalto, o las pequeñas celosías a base de ladrillo que se extienden por las fachadas remarcando la verticalidad de estas calles en altura mediterráneas. Las composiciones de las distintas fachadas se repiten tanto en zonas diferentes en el mismo nivel como en los distintos pisos que conforman el *Walden*. La variedad de alzados y su disposición, en principio aleatoria, ayudan a generar ese desorden simulado, ya que la posición de puertas, ventanas y balcones responden a los distintos tipos de vivienda. El falso caos se consigue gracias a los diferentes colores de los patios que recorren el patio y su contraste con los elementos de fachada de las viviendas, que siempre se realizan con el ladrillo y las rayolas de color terracota, aunque en algunas ocasiones aparezcan acentos de color con cerámica vidriada, cuando estos elementos aparecen en el gran patio azul que perfora el *Walden 7*.

Todos los elementos contribuyen a conectar a usuario y vivienda, permitiendo tanto a este como a sus vecinos relacionar cada casa con su núcleo familiar, poniendo de manifiesto el reconocimiento de *Taller de Arquitectura* de *dar a nuestros asentamientos una definición clara e imaginable* (Norberg-Schulz 1985 p. 21)⁴⁴.

⁴³ *"Mon père, lui-même constructeur, m'emmenait tout enfant sur les chantiers. Il m'a appris l'art de travailler la brique catalane, de poser une céramique sur une façade."* Traducción de la autora

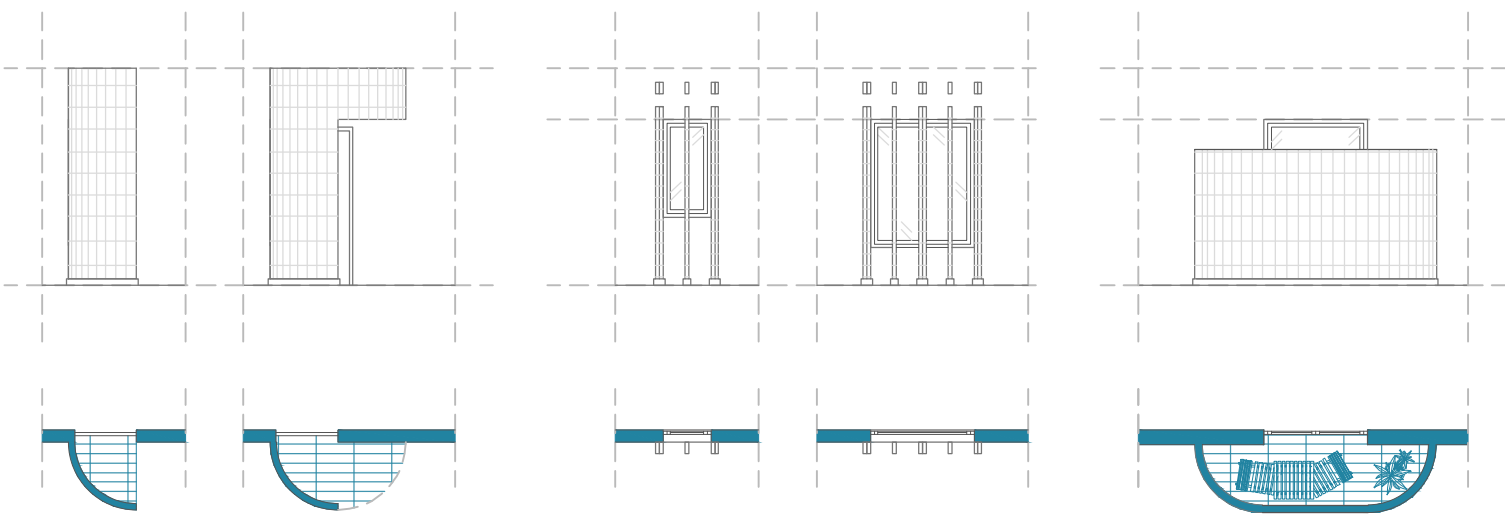
⁴⁴ *"as well as a recognition of the need to give our settlements a clear, imaginable, definition."* Traducción de la autora



301. Balcones y salientes de las casas del Walden 7 decorados con *rajolas* de terracota de 16x32,5 cm colocadas a junta corrida

CATÁLOGO DE FACHADAS

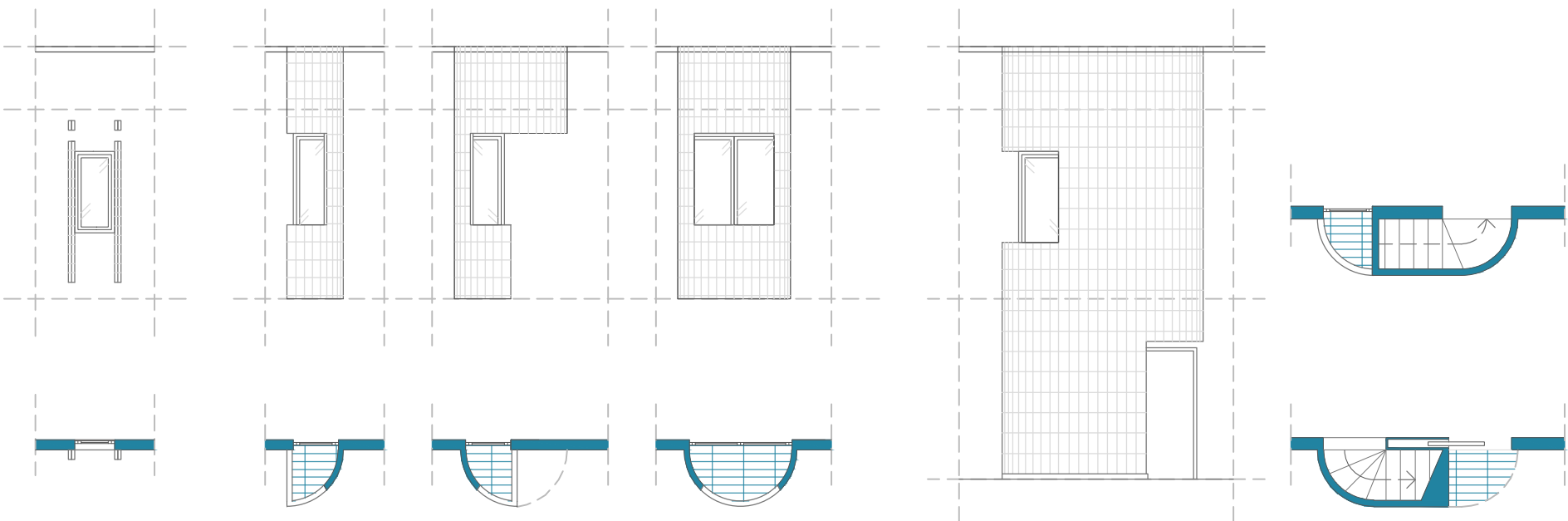
302.



PUERTAS DE ACCESO

VENTANAS EN PLANTA ACCESO

PATIOS

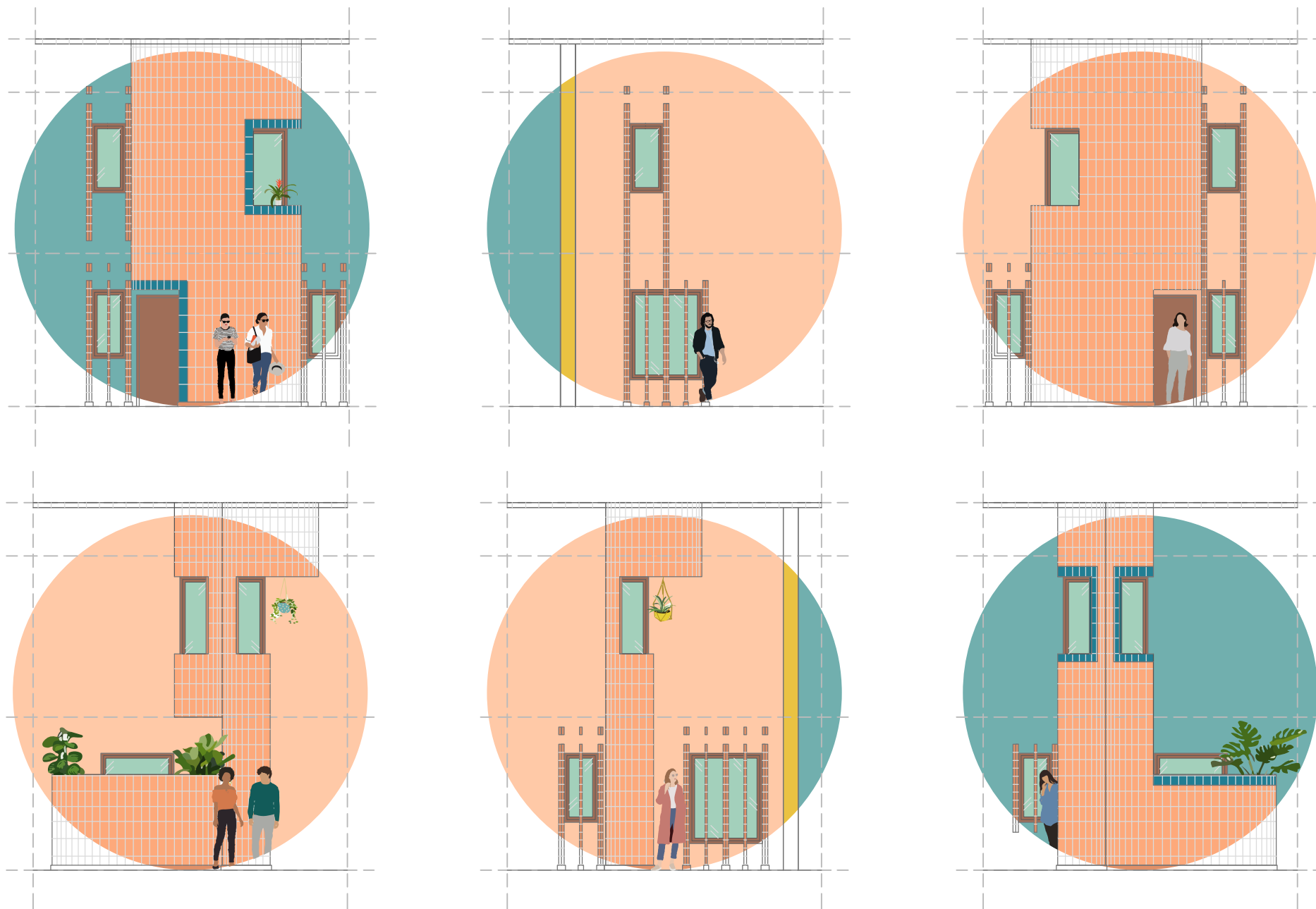


VENTANAS

BALCONES

CAJAS DE ESCALERA + BALCÓN

PATIOS



303. FACHADAS TIPO

Taller de Arquitectura y la vivienda colectiva (1971-1978)



III.2 LUGARES DE ENCUENTRO

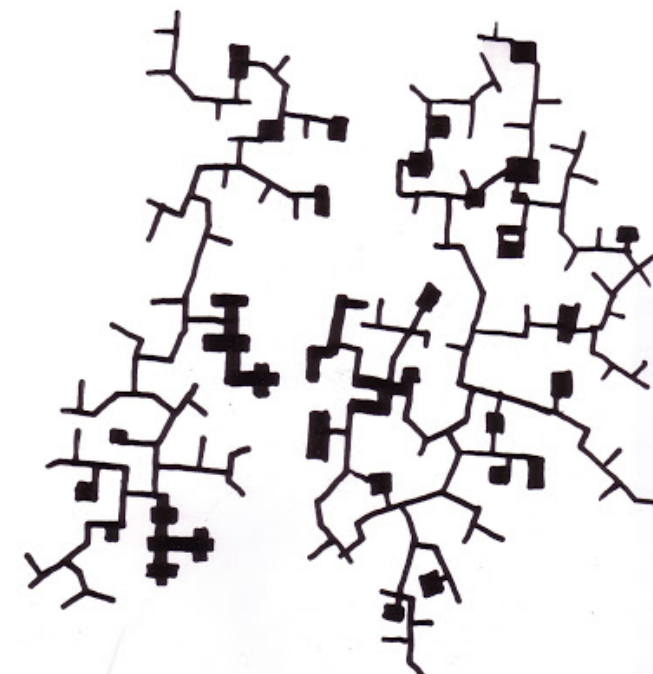
III.2.1 UN GRAN PATIO DE VECINOS

CLUSTER, CORRALA, FAMILISTERIO

Las *calles en altura* de las que hemos hablado en el anterior capítulo, fueron la respuesta de los arquitectos de posguerra a incorporar el espacio de la calle en la tipología de bloque con la que el Movimiento Moderno quiso dar solución al problema de la vivienda colectiva. Más allá de las variaciones que los arquitectos que iniciaron su actividad profesional en los cincuenta hicieron sobre estas grandes losas de vivienda, el bloque residencial seguía siendo una respuesta lineal a la vivienda colectiva, con quiebros u ondulaciones, pero lineal al fin y al cabo. Los *stem*⁴⁵ o racimos, nombres con los que los miembros del *Team X* denominaron a estas variaciones del bloque, seguían respondiendo a las primeras premisas sobre vivienda colectiva del Movimiento Moderno, luz, ventilación y vistas, ya que sus quiebros únicamente respondían a la intención de estructurar los nuevos espacios urbanos, como una alternativa a la sucesión repetitiva de

45 "Candilis-Josic-Woods consideraban que los elementos lineales que estructuraban el proyecto de Toulouse formaban un "entramado urbano susceptible de adaptarse a las diferentes condiciones de una realización por etapas. Este entramado que se desarrollaba sobre una trama subyacente de forma hexagonal, estaba formada a partir de bloques verticales de vivienda (...) Ellos denominaban a esta estructura de "centro lineal" o de stem (racimo)" (Lucan 2009 p.469,470)

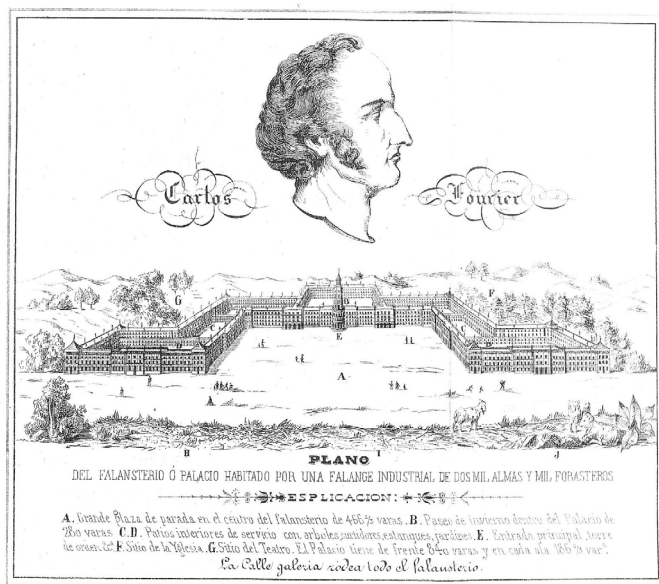
"Candilis-Josic-Woods considèrent que les éléments linéaires qui structurent le projet pour Toulouse forment une "ossature urbaine permanente susceptible de s'adapter aux différentes conditions d'une réalisation par étapes". Cette ossature, qui se développe sur une trame sous-jacente hexagonale, esta faite de bâtiments d'habitation verticaux (...). Ils qualifient encore cette ossature de "centre linéaire" ou de stem" Traducción de la autora



304. Diagramas de Alison y Peter Smithson en el que se muestra los stem como una forma de articular la ciudad



305. Fotografía de una de las corralas que todavía se conservan en el madrileño barrio de Lavapiés



306. Ilustración del falansterio de Fourier en una publicación española de 1870 en la que se lee "La calle galería rodea todo el falansterio".

bloques que estaban surgiendo en las nuevas ciudades a lo largo de todo el continente europeo.

La combinación en el *Walden* de sus características *calles en altura* con su fotogénico sistema de patios, nos invitan a buscar referencias más allá de la arquitectura moderna. Frente a la expansión hacia el exterior de los edificios del Movimiento Moderno, el *Walden* parece volcarse hacia el interior, huyendo de la tipología de bloque lineal que estaba poblando las ciudades españolas durante los años de desarrollo económico, y en especial la ciudad de Barcelona.

La referencia más directa, por aproximación geográfica, podría ser la corrala. Según el diccionario de la RAE, la corrala es "En Madrid, especialmente, casa de vecindad antigua constituida por viviendas de reducidas dimensiones a las que se accede por puertas situadas en galerías o corredores que dan a un gran patio interior". Las corralas se establecieron como modelo de vivienda en la capital de España durante los siglos XVII, XVIII y XIX. Este modelo de edificación popular bebe de los Corrales de Comedias típicos del Barroco, en donde las viviendas vuelcan al patio de la corrala. El patio central se utilizaba como lugar donde se llevaba a cabo la vida diaria de las viviendas, ya que estas se trataban de recintos pequeños, oscuros y mal ventilados. El corral se convertía en ese salón común donde los vecinos se encontraban y charlaban, la versión nacional de la calle industrial inglesa.

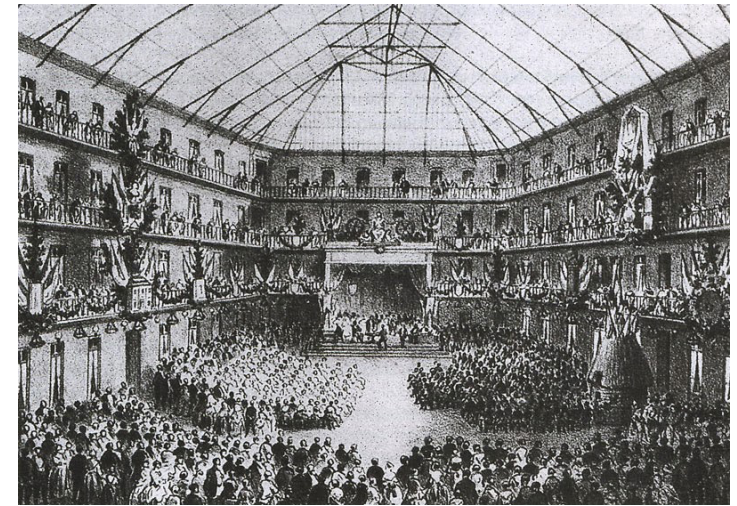
Aunque esta referencia a la arquitectura tradicional española parece clara, el Taller podría haber tomado como referencia una idea más conceptual como son los proyectos utópicos de Fourier, los *falansterios*. Este modelo de edificio era la solución de Fourier al problema de la vivienda obrera, donde se planteaba un alto número de alojamientos básicos con servicios colectivos. Los *falansterios* de Fourier pudieron servir como origen conceptual de las casa-comuna, con las que se quería crear un nuevo modo de vida socialista basado en la colectivización en la Rusia posterior a la Revolución de Octubre de 1917, pero también los rascacielos de la capitalista Manhattan, en donde en un mismo edificio se encuentran, grandes viviendas, tiendas y otros servicios como bien describe Koolhaas en su *Delirio de Nueva York*.

El teórico Francés proponía grandes unidades sociales de 1500 a 1600 perso-

nas, alojadas en un gran edificio de viviendas, el “Falansterio”, un palacio para la gente inspirado por los grandes *châteaux* franceses, como el de Vincennes o de Versailles (Freitag, 2005, p.101)⁴⁶. Fourier proponía que los *Falansterios* estuvieran situados en regiones rurales, lejos de las ciudades industriales en ciernes, en las que el proletariado vivía en condiciones de pobreza e insalubridad. Esta situación hizo que algunos empresarios comenzaran a plantearse el tema de la vivienda obrera *por la necesidad de tener a sus trabajadores cerca de las fábricas*. (Sirvent Perez, 2015,p.115).

Los *falansterios* a los que también se conoce como *familisterios* son por tanto conjuntos de *edificios de vivienda colectiva y equipamientos sociales y culturales complementarios, destinados a los obreros de una fábrica* (Sirvent Perez, 2015 p.29). Este nuevo nombre surge por el *falansterio* construido por Jean Baptiste Godin en la población de Guisa en Francia en 1846. Su familisterio era la respuesta formal a las ideas utópicas que Charles Fourier. Al contrario que las casas comuna que se realizaron a principios del siglo XX en la Rusia soviética, no pretendían modificar ni instaurar nuevos hábitos sociales sino mejorar las condiciones higiénicas de las viviendas y aportar servicios básicos comunes que facilitasen la vida de los trabajadores.

Godin incorpora todas las ideas de Fourier que aparentemente parecían surrealistas para la época: calefacción en invierno, ventilación en verano, tiendas, escuelas...(Freitag, 2005 p.105). Los edificios destinados a la vivienda obrera, el denominado *Palais Social* (Palacio Social), estaba compuesto por tres edificios distintos, de cinco plantas que en su centro albergaban un gran patio cubierto con vidrio. El acceso a las unidades de vivienda se realiza mediante unos corredores perimetrales a los patios, de 1,30m de ancho. Estos corredores estaban diseñados como calles interiores y facilitaban los encuentros y la socialización de los usuarios (Sirvent Perez, 2005, p.119), ya que todas las viviendas tenían puertas y ventanas al patio esto también facilitaba la vigilancia pasiva del espa-

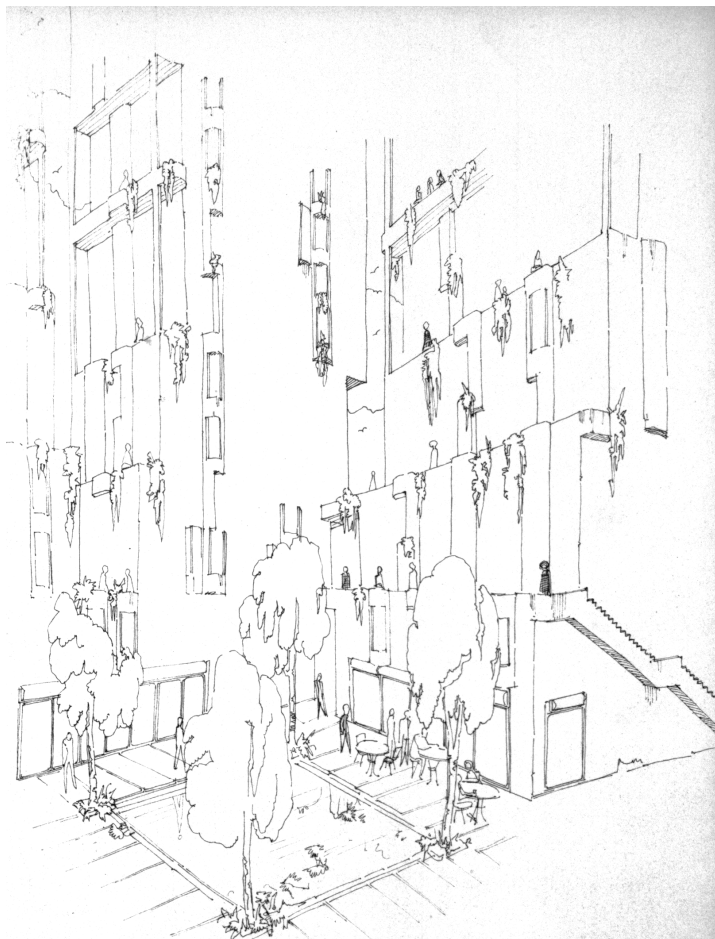


307. Recreación de un día de fiesta en el familisterio de Godin en Guisa



308. Fotografía de época del interior del patio comunal del Familisterio de Guisa

⁴⁶ “logées dans un grand bâtiment, le « Phalanstère », un palais du peuple inspiré par les grands châteaux français, tels ceux de Vincennes ou de Versailles.” Traducción de la autora



309. Perspectiva del anteproyecto del *Walden 7* que iba acompañada con la frase “*En el Walden 7 actor y espectador intercambian continuamente sus papeles*”

cio, incrementando la sensación de pertenencia de los vecinos⁴⁷. Por lo que *el gran patio funcionaba como una plaza de pueblo, el lugar donde todos convergen y escenario de la gran fiesta anual del trabajo* (Ibidem).

Estas referencias no pudieron pasar inadvertidas por el *Taller*. Aunque algunas de las calles en altura del *Walden* discurren por el exterior del edificio, estas se sitúan en las plantas altas, abriendo el recorrido a las vistas. La mayoría de estas *callejuelas en altura* discurren por el interior de los patios que horadan la masa del *Walden*, haciendo que el acceso a la gran parte de las viviendas se realice desde el patio y muchas de las ventanas de las viviendas abren a este espacio. Según Manuel Nuñez Yanowsky, el gran patio del edificio *Walden* y se entendió desde el principio como *el gran moderador del espacio social de la sociedad que vive en Walden*⁴⁸.

El acceso a las distintas viviendas, a pesar del caos aparente, se produce de manera ordenada, colocando las puertas de entrada de las viviendas enfrentadas, por lo que el control de las calles es continuo. Esta dualidad “actor-espectador” que aparece en la vida diaria del *Walden* era un mecanismo intencionado realizado por los miembros del *Taller* desde el anteproyecto.

En las distintas vistas con las que *Taller de Arquitectura* ilustraba el documento con el que quería presentar y difundir el *Walden* entre los posibles futuros compradores, en una de las perspectivas en la que se aprecian las distintas calles en altura, con las puertas de las viviendas volcando hacia el patio, se puede leer “*En el Walden 7 actor y espectador intercambian continuamente sus papeles*”. Esta afirmación nos lleva a pensar que *Taller de Arquitectura* quiere recuperar ese control pasivo de los espacios presentes en la corrala y en los *falansterios*, lo que Nuñez Yanowsky define como un *patio mancomunado*⁴⁹.

47 Godin utilizó también este sistema para que los propios inquilinos pudieran controlar el comportamiento de sus vecinos y que cualquiera que infringía las normas del Familisterio era denunciado por los otros y multado (Sirvent Perez, 2005, p.119)

48 Conversación de la autora con Manuel Nuñez Yanowsky en una entrevista realizada el 19 de enero de 2020, en anexos.

49 Ibid

Pero lejos de suponer un problema de privacidad, los distintos filtros de los que hemos hablado en el anterior capítulo, permiten que esa dualidad presente en el *Familisterio* de comunidad y privacidad, también aparezca de manera controlada y sutil en el gran edificio de viviendas de *Taller de Arquitectura*.

LA DUALIDAD DEL PATIO EN EL WALDEN

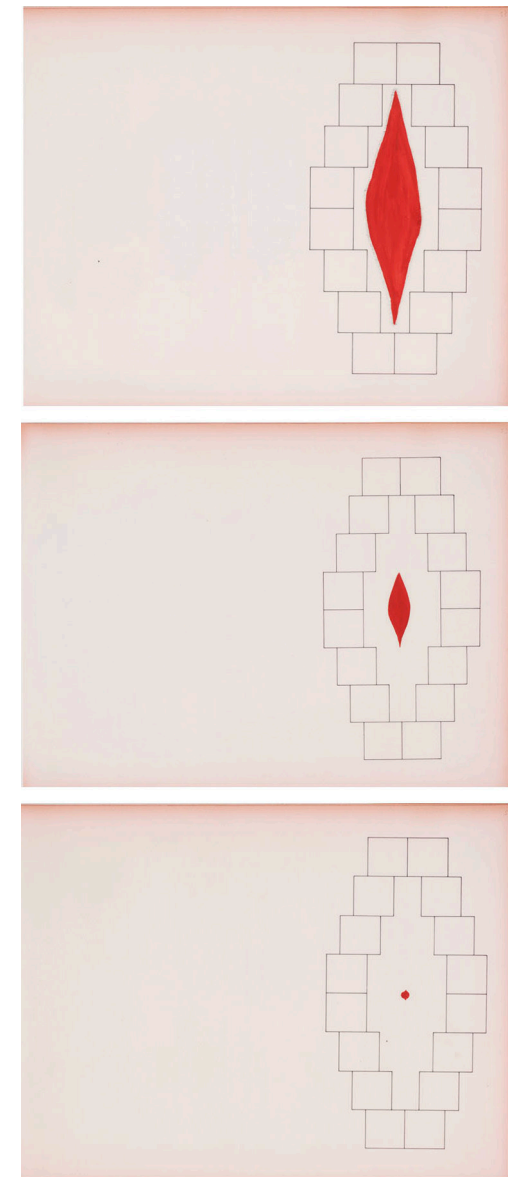
A pesar de ser una tipología tradicional, la casa patio ha estado presente en la Arquitectura Moderna desde sus primeros años. Esta pasó de ser una tipología para la vivienda unifamiliar aislada, a ser la solución que los arquitectos de posguerra dieron para solventar el problema de la infravivienda⁵⁰ en las colonias francesas, y utilizarla como medio para hacer ciudad.

Sin embargo aunque la tipología de patio no ha sido casi utilizado en la vivienda colectiva en altura en la primera modernidad, *Taller de Arquitectura* hace uso de los mecanismos modernos del patio en su propuesta para el *Walden 7*.

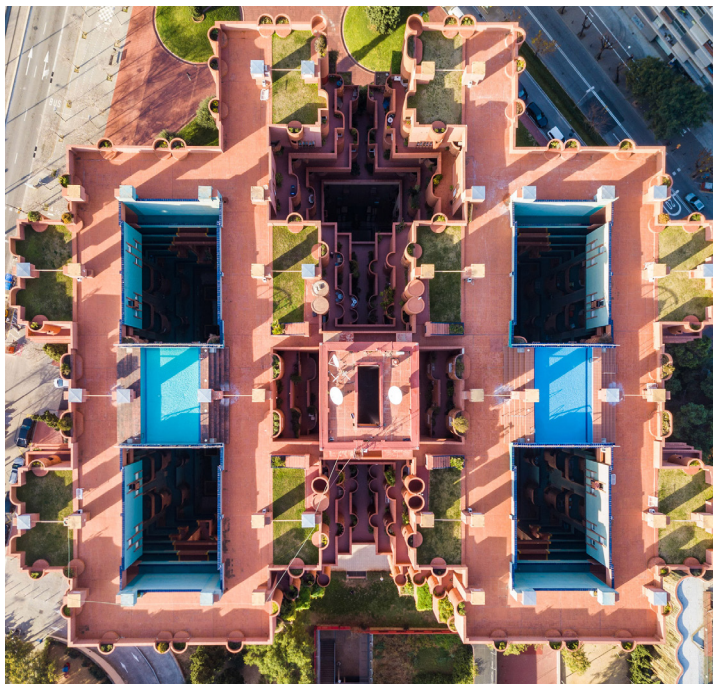
A pesar de que la casa patio aparece en distintas latitudes, la vivienda patio con la que más se relaciona la Arquitectura Moderna, en especial la de los arquitectos de la *Tercera Generación*, es la de los asentamientos árabes o de ascendencia islámica. La razón de esta conexión Europa-África, que también va a ser recurrente dentro de *Taller de Arquitectura*, se debe a que el *Service d'Urbanism* (Departamento de Planeamiento) en Casablanca, desarrolló una tradición de investigación antropológica que después de la Segunda Guerra Mundial hizo que se promoviera una serie de programas de investigación de los patrones de vivienda indígena tanto en pueblos como en ciudades (Avermaete, 2010 p.256).

Según Carla Sentieri, la casa patio *no forma parte de los conceptos básicos de la arquitectura moderna* (Sentieri, 2009, p.39), ya que se trata de un mundo introvertido donde todas las dependencias vuelcan al interior. Lo que tenemos que tener en cuenta para entender la casa patio tradicional, es que el asentamiento

50 Las propuestas del equipo ATBAT-Afrique, del que formaban parte Michel Ecohard, y Candilis y Woods entre otros, hicieron de la casa patio la tipología base para solucionar los problemas de vivienda que estaban surgiendo en las colonias francesas y Marruecos, como el caso de las *bidonville* (chavolas) de los alrededores de Casablanca



310. Secuencia de los dibujos de D'Argimón mostrando el patio como generatriz del *Walden 7*



311. Vista aérea del Walden 7

donde se encuentra, ciudad o pueblo, se considera como el marco donde se lleva a cabo la vida, y la vivienda *"como una parte más privada, cercada y protegida"* (Rapoport, 1972, p.95). Lo que explica que la vivienda patio aparezca en sociedades que viven en la calle, sociedades jerarquizadas en las que la vida se hace en un asentamiento denso y dinámico, y que hace que el patio actúe como una estancia más de la casa, haciendo la función de un espacio colchón (exterior/interior) entre el bullicio y las zonas más íntimas de la vivienda.

La introversión de la vivienda patio tradicional es un concepto aparentemente opuesto a la extroversión propia de la Arquitectura Moderna, por lo que al introducir el patio como mecanismo proyectual, este se ve modificado. Según Carla Sentieri, las transgresiones que se llevan a cabo sobre el patio en la arquitectura moderna son tres:

"1° el patio se descentra con respecto a la casa y se convierte en el vacío sobre el que se encuentra la casa, el patio engloba la casa.

2° la respiración de la casa no depende ya de la presencia del patio de modo que este se convierte ante todo en un prisma de luz destinado a modelar el espacio interior

3° el patio deja de ser un lugar completamente recontado e introvertido y admite una matización de apertura exterior generando una situación híbrida entre la terraza y el patio" (Sentieri, 2009, p.41)

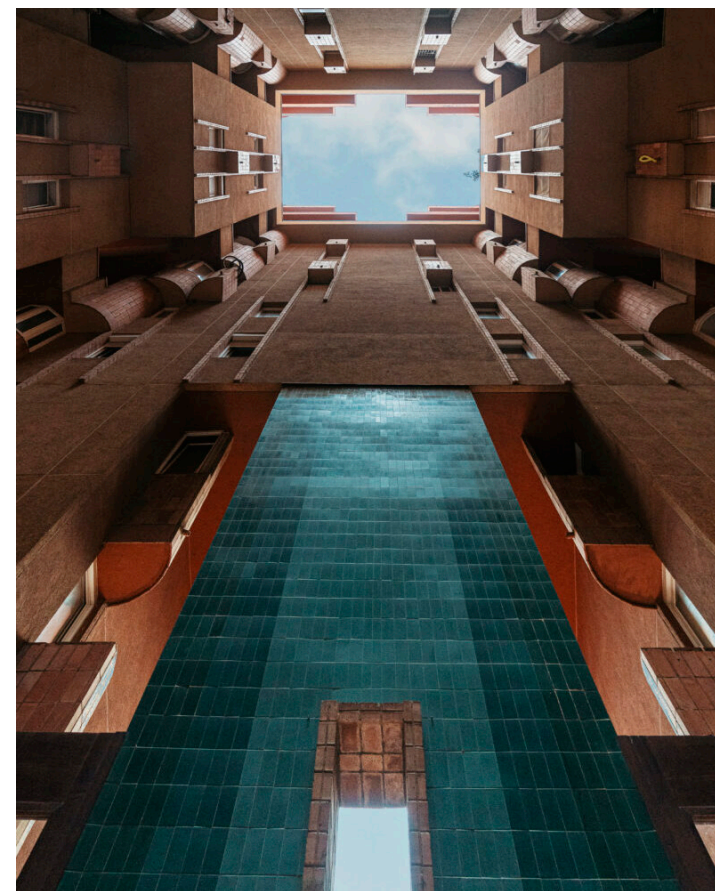
Cuando *Taller de Arquitectura* se enfrenta al proyecto del *Walden 7*, surgen además de las transgresiones propias del patio en la Arquitectura Moderna, una serie de ambigüedades que aparecen debido al sistema de generación del edificio del que hablaremos más adelante. Como sabemos, el edificio se ubica en una zona completamente despoblada a las afueras de la población de Sant Just Desvern, por lo que optar por un edificio con un sistema de patios a los que vuelcan las viviendas, surge más por una decisión proyectual que por una necesidad. La disposición de las viviendas se hace de tal manera que surge la duda si estas se disponen generando un sistema de patios, como si fuera una masa

de la que se sustrae el espacio interior, o es el sistema de patios lo que genera la forma del *Walden 7*.

Si recopilamos a los dibujos que acompañaban la documentación de difusión del anteproyecto, la segunda serie de dibujos en los que aparece un matriz, esta se transforma convirtiéndose en la sección del edificio. La mancha roja que aparece en ambas series de dibujos, aparece como un elemento generador del *Walden 7*, tanto conceptual como formal. Es por ello que podemos afirmar que es el sistema de patios lo que da forma al edificio, y que este no es entendido como una sustracción de la masa pétreo que aparentemente es el edificio *Walden 7*. Sensación que se remarca si observamos fotografías aéreas del edificio.

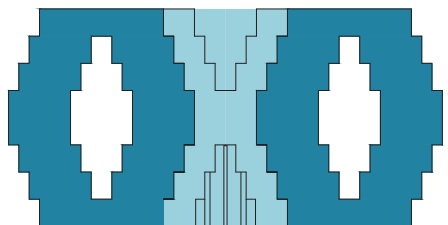
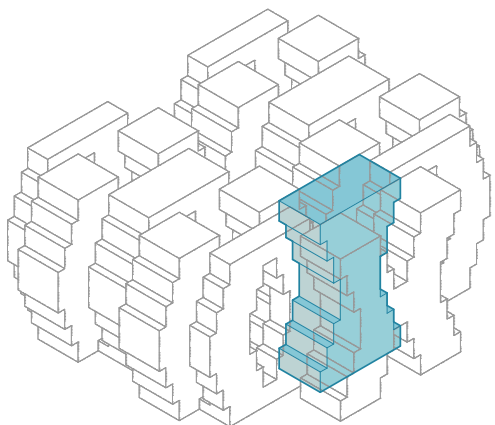
Sin embargo, la aparente sucesión de distintos patios que aparece en la vista aérea no es tal. El sistema de patios del *Walden* se compone de 3 tipologías de patio, dos en el eje central y uno simétrico a los dos lados de este, cada uno de ellos con sus diferentes características. Para evitar equivocaciones los definiremos de la siguiente manera: el patio de acceso o patio amarillo, el patio de comunicaciones o patio central, y los patios comunales o patios azules. Todos ellos se yuxtaponen de una u otra manera, generando la sensación de *estar envuelto en arquitectura*⁵¹.

El primer patio, el patio de acceso, se sitúa tras el sistema de puertas actual del edificio. Tras la gran puerta de seis plantas que marca la entrada del edificio el taller sitúa un gran plano vertical, haciendo que el acceso se haga a cada lado de esta gran pared de seis metros. Al atravesar este primer filtro, el visitante del *Walden* se encuentra en un patio que podríamos decir que actúa como espacio colchón entre la ciudad y el universo interior del *Walden*. Este patio, de color amarillo, presenta en planta baja una dimensión de unos 20 metros de ancho por 12 de fondo. El ancho va variando, siguiendo la disposición de los módulos del edificio, llegando a una dimensión mínima de alrededor de 10m por 12 de ancho, creando una ventana al cielo que hace que este patio presente, quizás, las características del patio tradicional. La dimensión mínima, que se presenta casi cuadrada, con la ausencia de vistas hacia el exterior, debido al gran muro

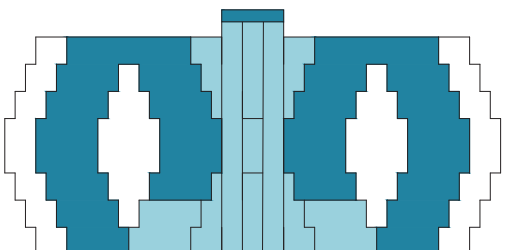
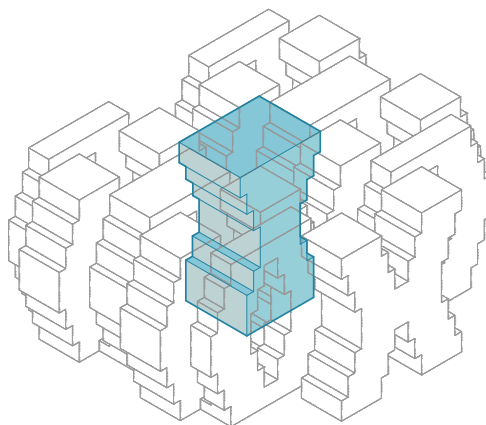


312. Fotografía del patio de acceso en la que se observa el gran plano vertical que representa la puerta del *Walden*

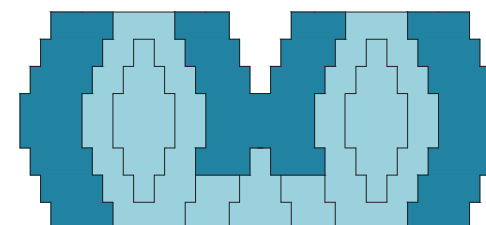
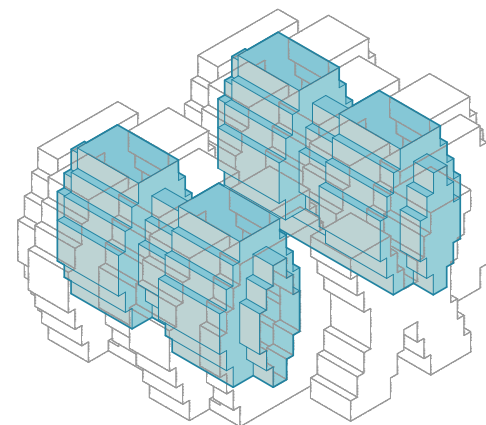
51 Conversación de la autora con Manuel Nuñez Yanowsky en una entrevista realizada el 19 de enero de 2020, en anexos.



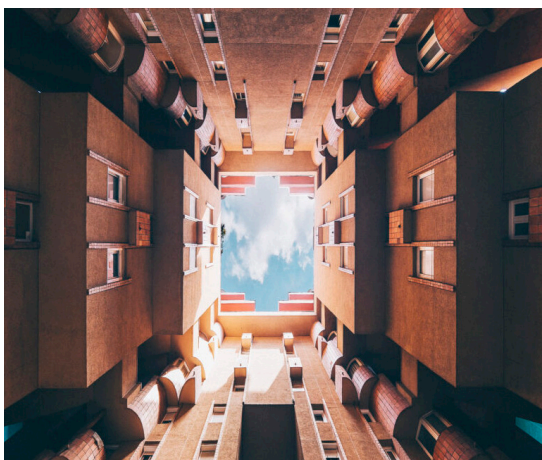
313. Diagrama del patio de acceso



314. Diagrama del patio de comunicaciones



315. Diagrama patios mancomunados



316. Fotografía desde la planta baja del patio de acceso



317. Fotografía del patio de comunicaciones



318. Fotografía desde la planta baja de uno de los patios mancomunados

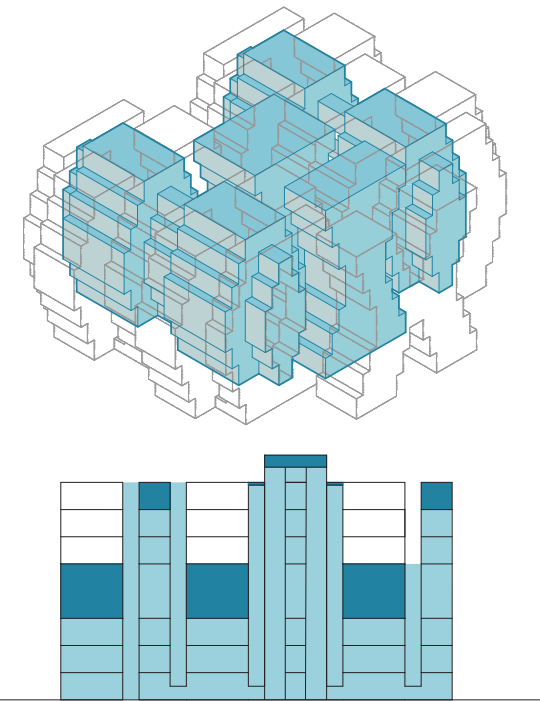
de la entrada, nos transporta a un patio de una vivienda en el centro de una qasbah árabe, pero donde su altura nada tiene que ver con el perfil bajo característico de la ciudad árabe tradicional. El patio amarillo es por tanto un espacio introvertido, abierto al cielo y que representa fielmente las características del patio tradicional: un espacio, aparentemente central, al que vuelcan algunas dependencias, *constituyendo un mundo introvertido y aislado del exterior* (Sentieri, 2009, p.39).

El siguiente patio es el patio central, este patio surge en el centro de las comunicaciones verticales. El patio de las comunicaciones verticales parece definir una constante, ya que el espacio está aparentemente limitado por las cuatro grandes columnas huecas de hormigón que albergan los ascensores, montacargas e instalaciones del edificio. Sin embargo, este se extiende más allá de las cuatro grandes pilastras, presentando la misma sección irregular que el patio amarillo.

En el patio de las comunicaciones aparece una de las primeras transgresiones, ya que en las primeras plantas no es servidor de ninguna vivienda, convirtiéndose en un prisma de luz tenue que modela el espacio de la planta suelo del *Walden*. Esta sensación de prisma de luz se ve incrementada ya que en la intersección del prisma del patio con el terreno aparece una fuente-estanque que evita al usuario ocupar su centro.

Un mecanismo estético que nada tiene que ver con la espacialidad del patio original pero que lo relaciona con esa función de regulación de la temperatura del patio tradicional, ya que *cuando tiene agua, plantas y sombra, actúa como pozo refrescante y modifica el microclima disminuyendo la radiación y las temperaturas* (Rapoport, 1972, p.121). Además el uso de plantas y agua en un patio tiene también efectos psicológicos mitigadores en las zonas de calor seco y proporciona un área exterior para vivir (Ibid). La aparición de este pequeño *eden* en la planta suelo del *Walden*, donde aparecen diferentes elementos para la vida en colectividad (mesas de pin-pon, bancos, etc.), muestra la voluntad del *Taller de crear un espacio público en el que compartir diálogo o juego en un entorno armónico* (Cruells, 1992 p.75).

Esta introducción de los elementos vegetales en el patio, tiene también su fundamento en una visión compartida del *Taller* con el arquitecto madrileño Fer-



319. Diagramas en los que se aprecia la articulación de los distintos patios del *Walden 7*



320. Fotografía de una de las *ventanas urbanas* del *Walden* desde el patio de vecinos

nando Higuera. Según Manuel Nuñez Yanowsky, Higuera, con el que algunos miembros del *Taller* tenían una relación personal, decía “una cosa muy bonita”⁵² que era que “el último papel de la arquitectura es servir de soporte a la naturaleza”⁵³. Esta es otra de las razones por las que en el *Walden* aparece esa búsqueda de un equilibrio entre los elementos arquitectónicos y los elementos naturales, agua y vegetación (Cruells, 1992 p.75). Esta idea de que la arquitectura es soporte de la naturaleza se puede corroborar con las distintas perspectivas que *Taller de Arquitectura* hace de los patios en el anteproyecto. En ellas, la vegetación invade las terrazas de los patios, como una especie de jardines colgantes de babilonia. Aunque esta imagen se quedó olvidada en el anteproyecto⁵⁴ los vecinos del *Walden* han captado la esencia del patio tradicional Mediterráneo, y hoy en día las plantas invaden los patios comunitarios del *Walden*.

Son estos patios comunitarios por los que más se reconoce el edificio de *Taller de Arquitectura*. Y son en estos espacios de marcado color azul donde el equipo de arquitectos lleva a cabo esa tercera transgresión de la que habla Sentieri y que caracterizan la dualidad del patio moderno.

La disposición de los distintos módulos de vivienda hace que el patio del *Walden 7* se abra a la ciudad y al paisaje a través de una serie de *ventanas urbanas* que aparecen tanto en el eje longitudinal como en los transversales. Las aperturas que aparecen en ambos extremos de los ejes longitudinales presentan una forma irregular que responde a la disposición escalonada de los módulos de vivienda. Esta sección romboidal que se sucede a lo largo de todo el eje crea una sensación de patios yuxtapuestos, aunque realmente se trate del mismo espacio. Finalmente el patio se abre hacia la población de Sant Just en uno de sus extremos y hacia el valle del Llobregat en el otro, enmarcando el paisaje pero utilizándolo como telón del fondo de la ciudad en el espacio del *Taller*.

52 Según las propias palabras de Manuel Nuñez Yanowsky, en la entrevista realizada el 19 de enero de 2020 por la autora.

53 Ibid

54 Según Manuel Nuñez: “Lo teníamos preformulado, no hemos llegado porque hicimos caso omiso a Fernando (Higuera), y nos olvidamos un poco de plantar las terrazas”. En Anexos.

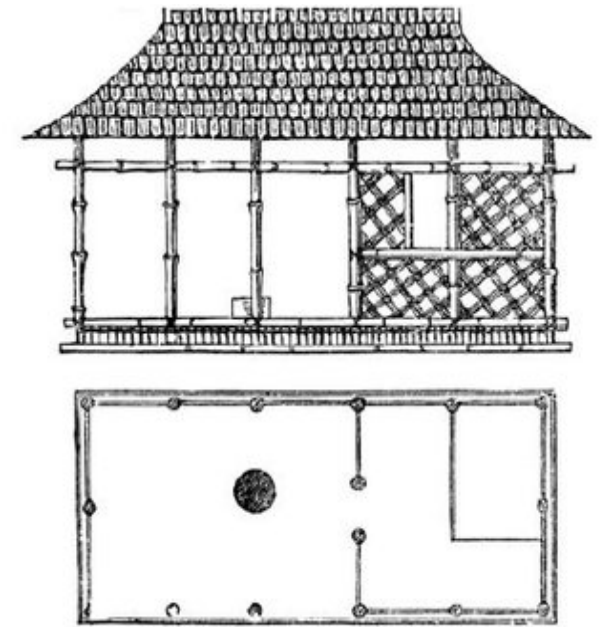
Es en las aberturas transversales a estos espacios centrales en donde se encuentra ese híbrido entre el patio y el mirador, ya que las calles en altura que conectan las viviendas que se encuentran a los extremos del edificio actúan como terrazas que se abren a la ciudad a la vez que limitan visualmente el espacio del patio. De esta manera, tal y como dice Carla Sentieri, *sin renunciar a la relación directa con el paisaje, se recupera la idea de un espacio al aire libre englobado por la propia casa* (Sentieri, 2009, p.45), aunque en este caso se trate de un espacio englobado por una *ciudad en el espacio*.

III.2.2 CUBIERTAS HABITADAS

DE LA CUBIERTA, UN PLANO

Semper en su elaboración teórica *"Die vier Elemente der Baukunst"*, introduce en su análisis de la cabaña primitiva, la cubierta como uno de los cuatro elementos básicos de la arquitectura. El primero de ellos es el hogar, o el fuego, que equivale a la vida que hay que cuidar, mientras que los otros tres elementos responden a la preservación de este: la terraza, el cerramiento y la cubierta actúan como elementos delimitadores y de protección. Sin embargo, a pesar de que la cubierta, tal y como define la Real Academia Española, es un elemento que se pone encima de otro para resguardarlo, en la arquitectura vernácula también abraza otros usos.

Aunque en el imaginario arquitectónico la cubierta plana siempre se ha relacionado con el Movimiento Moderno, la cubierta plana o azotea ha sido un elemento propio de la arquitectura vernácula. Aunque a la azotea se la ha relacionado en la arquitectura anónima con lugares en los que "no llueve", su uso se extiende por todo el mundo, independientemente de sus características climáticas. Es por ello que la cubierta plana la podemos encontrar en las zonas de clima templado como el área mediterránea, en las ciudades desérticas del norte de África e incluso en las estepas asiáticas cerca del Himalaya. La condición común en todas ellas, es que protagonizan el perfil de ciudades densamente pobladas, o aquellos poblados construidos sobre terrenos con pendientes pronunciadas. La cubierta, o azotea, surge como una estancia al aire libre propia, que compensa



321. Dibujo de Semper con el que el autor representaba los distintos elementos de la cabaña primitiva



322. Fotografía de las ruinas de la ciudad marroquí de Ait Ben Haddou en la que se aprecian las cubiertas planas de las viviendas



323. Fotografía de 1860 del Paseo de Gracia en Barcelona en la que se observa la ocupación de las azoteas para las actividades familiares de las clases menos pudientes

la falta espacios libres en los asentamientos. Esto lo podemos observar en la ciudad de Fez en el norte de África, o los poblados en las islas Cícladas en Grecia, y también en el levante español.

La cubierta se convierte por tanto en un espacio libre propio de la vivienda, en la que poder disfrutar del exterior y en donde, en las sociedades preindustriales, se llevaban a cabo multitud de usos como *secar el grano, tender la colada, dormir durante las noches calurosas, celebrar bodas o trillar la mies* (Graus, 2005, p.2). El uso de la cubierta para estas actividades termina por incorporar el espacio de la azotea en la sociedad y en su universo simbólico, en sus leyendas, rituales y canciones que acompañan la vida que se realiza en las cubiertas de las construcciones tradicionales.

La cubierta plana también aparece en los edificios de viviendas colectivas realizados durante la primera revolución industrial. Pero lejos de tratarse de una solución estética, esta opción responde a una necesidad de construir viviendas de forma rápida y barata; la construcción basada en el ladrillo, permitía sustituir los pesados tejados por azoteas de solera cerámica, más fáciles y económicas de construir. Este modo de construir se extiende por ejemplo en el ensanche de la ciudad de Barcelona a partir de 1770, donde coincidirán la vivienda barata de alquiler y las azoteas (Ibid, p.16). Las azoteas permitían a las familias extender su espacio habitable, sacando la vida familiar al exterior, al igual que pasaba en las calles industriales inglesas, pero en este caso separados del terreno.

Con la llegada del hormigón armado, el sistema de repetición del encofrado de los forjados de cada planta implicaba que el último forjado, el de la cubierta se presentara igual que el resto. La arquitectura de las primeras vanguardias del siglo XX, como el Neoplasticismo o las experiencias constructivistas rusas, utilizaron el recurso de la cubierta plana para experimentar con su idea de limitar el espacio a partir de planos y de las intersecciones espaciales. Pero la arquitectura racionalista del primer Movimiento Moderno vio en la cubierta plana la respuesta a la imagen de la máquina que quería mostrar en sus nuevas propuestas.

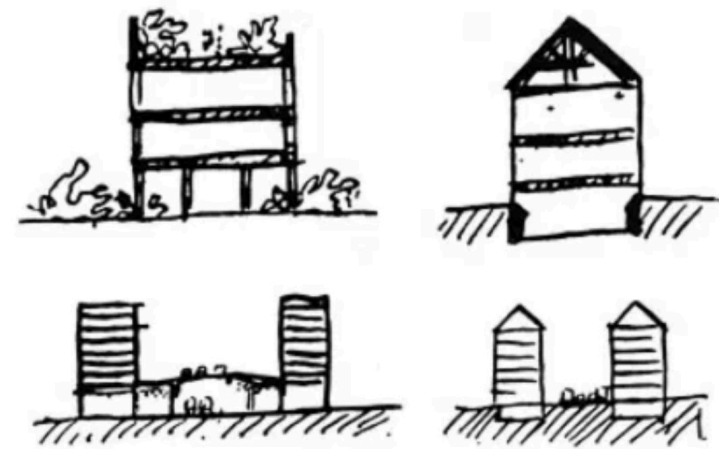
Mientras los arquitectos racionalistas del momento *ensayaban con la construcción de la cubierta plana, con un objetivo formal y compositivo*, (Daroca Bruño, 2012 p.189) Le Corbusier publica en 1927, en su revista "*L'Esprit Nouveau*", los

cinco puntos de la arquitectura moderna, en donde añadía un punto que sus compañeros arquitectos no estaban teniendo en cuenta, la *toit-jardin* o cubierta jardín. En el mismo año, Le Corbusier publica en *L'Architecture Vivante* el artículo *Theorie du Toit Jardin*, donde el maestro suizo desarrolla este punto iniciando un nuevo episodio en su arquitectura, en el que empieza a trabajar sobre la planeidad de la terraza (Ibid p.173).

Le Corbusier se desmarca de sus compañeros arquitectos al convertir la cubierta plana, en una cubierta ajardinada, pensada para ser habitada. *Le Corbusier concebía la cubierta como un espacio que podía contener elementos variados y en el que se podían producir acontecimientos diferentes* (Massilia en Daroca Bruño, 2012, p.181). Con la cubierta jardín se conseguía recuperar un nuevo espacio exterior para la casa, en contacto con la naturaleza, rescatando el terreno ocupado por los edificios en una ciudad congestionada y con graves problemas de suelo. Es decir, Le Corbusier *formula como innovación un sistema de vida utilizado a lo largo de la historia y que ahora volvía a estar presente en la arquitectura moderna* (Daroca Bruño, 2012, p. 181). Inspirado en la arquitectura vernácula y los modos de vida que descubre en su viaje a oriente, hace una propuesta para la arquitectura de su tiempo.

Junto a la idea de *toit-jardin* aparece el termino *toit-terrace*, la cubierta aterrazada. Le Corbusier utiliza ambos términos para referirse a ese acto de recuperar la cubierta del edificio como un espacio vividero, pero quizás, el término jardín esté más relacionado con la vivienda unifamiliar. La *toit-jardin* aparece en la *Ville Savoie*, o en la cubierta de la *Ville La Roche*, en las que la vegetación es un elemento esencial en la concepción del espacio. La *toit-terrace* sin embargo aparece en los edificios plurifamiliares o públicos.

Cuando Le Corbusier plantea la cubierta habitable en sus propuestas para vivienda colectiva, esta no se trata de un espacio contemplativo de relación con la naturaleza. La cubierta aterrazada se convierte en un espacio con los usos necesarios como para transformarse en un espacio común para los vecinos del edificio, o incluso en una plaza elevada en los edificios públicos. De esta manera, la cubierta pasa a tener más protagonismo que la planta baja convirtiéndose en el nuevo lugar de encuentro y de recreo.



324. Dibujos de Le Corbusier en sus "Cinco puntos de la nueva arquitectura" en los que se presentaba la *toit jardin*



325. Fotografía de la cubierta comunitaria el día de la inauguración de la *Unité d'habitation* de Marsella

La *toit-terrace*, recupera ese espacio presente en la arquitectura vernácula en la que se llevan a cabo distintas actividades comunitarias, en este caso adaptadas a las formas de vida del siglo XX. Así, las *Unités d'habitation* de Le Corbusier, inspiradas por múltiples referencias⁵⁵, presentan espacios para la vida en comunidad, como guarderías, pistas de correr, solárium o piscinas en los que los vecinos podían disfrutar de la vida al aire libre en una habitación comunitaria.

UNA HABITACIÓN COMUNITARIA

Le Corbusier es quizás la única figura del Movimiento Moderno que lleva a la práctica la idea de la cubierta habitada. Tras la segunda Guerra Mundial, la urgente demanda de vivienda, fruto del conflicto bélico y del crecimiento demográfico, hizo que el uso de la cubierta plana se expandiera por toda Europa. Sin embargo su uso se debe a su facilidad de construcción y especialmente de prefabricación, dejando de lado en la mayoría de los casos esa idea de espacio comunitario que Le Corbusier defendía en sus propuestas.

A pesar de que Bofill define el trabajo del *Taller* como una “protesta brutal” en contra del *Estilo Internacional* (Norberg-Schulz, 1985 p.11)⁵⁶ y critica en repetidas ocasiones la obra de Le Corbusier, la forma en la que el *Taller* plantea las cubiertas de sus edificios relacionan la obra del equipo con la del maestro suizo.

Cuando Le Corbusier plantea sus *Unités d'habitation* está buscando una forma de llevar a cabo una ciudad jardín vertical, en la que se llevara a cabo una vida comunal. El edificio debía cumplir las funciones de vivienda, trabajo y ocio, por lo que estaba equipado con espacios de compras, y zonas lúdicas; Le Corbusier planteaba “una propuesta particular de la ciudad: una ciudad vertical construida sobre un suelo especialmente concebido para ello”(Monteys, 1996,p.149). Pero

⁵⁵ Las cubiertas de las *Unidades de Habitación* han sido ampliamente estudiadas, y presentan referencias tanto a la arquitectura vernácula, a la acrópolis de Atenas y por supuesto a las cubiertas de los grandes transatlánticos

⁵⁶ “Bofill actually characterizes his works as a “brutal protest” against the international style”
Traducción de la autora

aunque Bofill critique esta modernidad utópica de Le Corbusier, haciendo declaraciones como la siguiente:

"Le Corbusier proyecta nuevas ciudades arrasando tejidos urbanos existentes, inventa el bloque colectivo y trabaja con un nuevo material: el hormigón.

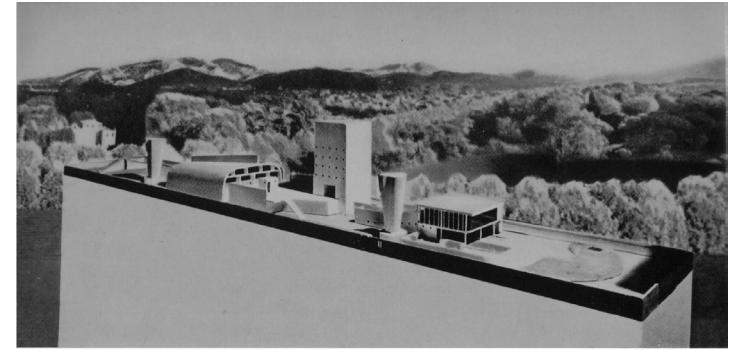
Le Corbusier influirá en el este de Europa y las divulgaciones de su "maquina para vivir" se realizarán en los suburbios de Moscú o Varsovia, y posteriormente, se construirán unos modelos simplificados en gran parte del Tercer Mundo" (Ricardo Bofill, 1988 p.12)

Las propuestas del *Taller para la Ciudad en el Espacio*, también buscan nuevas formas para llevar a cabo la ciudad, olvidando los tejidos urbanos existentes. Aunque a partir de la obra del *Walden* sus propuestas hayan evolucionado hacia la idea del "urbanismo integrado"⁵⁷, *Walden 7* se presenta como la puesta en práctica de esta construcción de la ciudad espacial como elemento aislado. Es por ello que, mal que le pese a Ricardo Bofill, la referencia a las *Unidades de Habitación* de Le Corbusier son innegables, a la hora de entender el edificio de viviendas como un elemento autónomo.

El detalle con el que Le Corbusier plantea sus *toit-terrace* en las *Unidades de Habitación*, viene ejemplarizado con la propuesta de la *Unidad de Marsella*. Le Corbusier desarrolla maquetas unicamente de la cubierta del edificio, entendiéndola como un elemento más dentro del conjunto. No se trata unicamente del remate del edificio, se trata de un espacio vividero que el arquitecto debe proyectar y pensar.

En el caso de la *Unidad de Habitación* de Marsella, la cubierta esta conectada con la guardería que se encuentra en la última planta del edificio. La conexión con la *toit-terrace* se hace a partir de una rampa, permitiendo el acceso desde la guardería a un pequeño jardín para el uso de la escuela y una piscina para los niños. Además de los espacios exteriores de la guardería, la cubierta de la *Unidad de Marsella* alberga un gimnasio, un espacio para ejercicios al aire libre, un solarium y una pista de correr de 300 metros entre otros servicios. Este espacio,

⁵⁷ "Taller has contributed essentially to the development of a new "integrated urbanism"" (Norberg-Schulz, 1985, p.21) / "El Taller ha contribuido esencialmente al desarrollo del nuevo "urbanismo integrado"" Traducción de la autora



326. Montaje con la fotografía de la maqueta de la cubierta aterrazada de la *Unidad de Habitación* de Le Corbusier



327. Fotografía de época de la cubierta de la *Pedrera* de Gaudí con la ropa tendida entre las chimeneas escultóricas

la *toit-terrace*, destinado al uso colectivo, y a la cultura del cuerpo y del espíritu, contrasta formalmente con el resto del edificio. Frente a la regularidad y repetición en el cuerpo del edificio, la cubierta parece idearse como un elemento autónomo. En *Les maternelles vous parlent*, así como en su *Obra completa*, Le Corbusier publica una imagen en la que representa el volumen paralelepípedo, que corresponde al conjunto de los apartamentos de la Unidad de Habitación de Marsella como poco más que una mancha blanca, como una base cuya única función e interés consiste en servir de soporte de los objetos colocados encima (Sequeira, 2012, p.21). Con esta foto, Le Corbusier quiere remarcar la importancia de la cubierta aterrizada, reivindicando esta como un espacio más del edificio, con su propia identidad, relegando al edificio de viviendas a una función de sustentación de este espacio colectivo para los vecinos.

Taller de Arquitectura también entiende la cubierta en sus proyectos como un espacio habitable más del edificio, herederos seguramente tanto de las ideas sobre la cubierta habitada del movimiento moderno como de la arquitectura urbana del siglo XIX. La cubierta de los edificios de viviendas en la ciudad de Barcelona actuaba a la vez como lugar donde hacer las tareas domésticas (lavar, tender la ropa) como espacio de recreo de las clases menos adineradas que ocupaban los pisos más altos de los nuevos edificios burgueses.

El primer proyecto de vivienda colectiva en donde el *Taller* hace uso de la cubierta jardín es en los apartamentos en la Calle Nicaragua, pero el uso de la cubierta se limitaba a la vivienda del último piso. Es con el proyecto del *barrio Gaudí* en Reus, donde el *Taller* da un paso hacia la colectividad y entiende la cubierta como un espacio más del edificio.

Las cubiertas del *barrio Gaudí* están aterrizadas y se entienden como un espacio de reunión, de encuentro, donde los vecinos pueden pasear y los más pequeños jugar. En este proyecto la cubierta no está equipada como las *toit-terrace* de los grandes edificios de vivienda de Le Corbusier, pero si tienen elementos como jardineras y bancos para sentarse, además de escaleras que conectan las distintas cubiertas, permitiendo hacer grandes recorridos en esta plaza en altura. Esto puede explicarse dada la naturaleza del gran conjunto de viviendas de Reus; al ser una promoción social de viviendas, el presupuesto para llevar a cabo todo

el barrio sería limitado, lo que podría explicar la ausencia de lo que podríamos llamar espacios comunitarios construidos en la cubierta.

En los siguientes proyectos del *Taller* si que hay una formalización más clara de estas habitaciones comunitarias en cubierta. En el proyecto para la *Muralla Roja* en Calpe, la cubierta, además de los espacios de contemplación y de paseo ya presentes en el proyecto de la ciudad de Reus, alberga una piscina, duchas, sauna y solarium para el disfrute de los vecinos del conjunto. El proyecto forma parte del conjunto de la *Manzanera*, una zona de la localidad de Calpe destinada a los apartamentos vacacionales de la población, lo que explica el interés por el carácter lúdico y contemplativo con el que se proyecta la cubierta de la *Muralla Roja*.

El proyecto para la *Ciudad en el Espacio* de Moratalaz, que el *Taller* denomina como la segunda experiencia, es la primera puesta en práctica de las teorías defendidas por *Taller de Arquitectura* en su publicación "*Hacia una formalización de la ciudad en el espacio*". En el libro no se desarrolla ningún punto sobre el equipamiento de las cubiertas⁵⁸, pero están acompañadas de fotografías de las terrazas comunitarias del *barrio Gaudí* y de *collages* en los que se aprecia la vida en la última planta del edificio. El proyecto de Madrid, como bien sabemos, no se llegó a ejecutar, pero en la documentación que se conserva, en las secciones que acompañan el proyecto de ejecución se observa como las cubiertas están transitadas por los vecinos, ya que estas se complementan con imágenes de personas que nos permiten hacernos una idea de como es la vida en esta ciudad en el espacio. Puede que, al tratarse el proyecto de Madrid de un conjunto de vivienda social, como el de el barrio de Reus, no se plantearan usos en la cubierta más allá de entenderlos como un espacio de reunión y contemplación. Los planos del conjunto, al tratarse de un proyecto de gran tamaño, no definen los usos de las cubiertas, por lo que no podemos saber si el *Taller* llegó a plantear la existencia de espacios con un uso concreto para este gran lugar colectivo. La aparición de estas *habitaciones comunitarias* tendrán que esperar a la tercera experiencia, lo que hoy conocemos como el *Walden 7*.



328. Fotografía de la cubierta comunitaria del *barrio Gaudí* de *Taller de Arquitectura*

58 En realidad la publicación pretende ser más un manifiesto poético que un manual, por lo que la definición arquitectónica de la propuesta se ve limitada al sistema de agregación modular de las viviendas.



329. Fotografía de los vecinos más jóvenes del *Walden 7* jugando cerca de una de las piscinas



330. Fotografía de algunos niños de la *Unité d'habitation* de Marsella disfrutando del sol después del baño

En el *Walden 7* existe una voluntad por habitar las cubiertas desde el anteproyecto, no solo en las construcciones nuevas sino también en los restos de la fábrica que el *Taller* quería incorporar al conjunto de la *isla Walden*. Las pequeñas construcciones que sobrevivieron a las demoliciones que hizo el *Taller* con los restos de la *Sansón*, se destinaban a salas para el uso de los vecinos, y algunas de ellas veían ocupadas sus cubiertas con pequeñas piscinas. En el caso del *Walden 7*, el uso de la cubierta estaba más definido. En la documentación con la que el *Taller* dio a conocer su proyecto a los futuros vecinos del *Walden*, una planta esquemática define la planta 16 en la que únicamente se observan dos piscinas, pero que se acompaña con una inscripción en la que se puede leer "*Planta panorámica de uso común con jardines paseos y piscinas*"⁵⁹. En el anteproyecto entregado al ayuntamiento de Sant Just Desvern en Agosto de 1971⁶⁰, la cubierta aparece más definida: acompañando a las piscinas se encuentran recintos cerrados en los que el *Taller* plantea duchas y aseos, un bar... Al igual que Le Corbusier para la cubierta de la *Unidad de Marsella*, el *Taller* ubica estas pequeñas construcciones para el uso colectivo de los vecinos del *Walden 7*.

En el proyecto finalmente no van a aparecer estos volúmenes que albergan el bar, los vestuarios... estos van a ser remplazados por piezas de menor tamaño en las que se van a ubicar duchas y vestuarios individuales y que aparecerán repartidos por la gran cubierta comunitaria. Si que se mantendrán las dos piscinas que definen dos zonas en la cubierta; ambas disfrutaban de jardines, vestuarios y duchas, la única diferencia es que una de las dos zonas se termina definiendo como zona nudista.

El único volumen de gran tamaño que aparece en la cubierta del *Walden 7* es la caja de ascensores con las salas de máquinas. El resto de elementos aparecen como objetos independientes que se esparcen por esta gran plaza en altura pero que siguen teniendo ciertas similitudes con el proyecto de Marsella. Cuando Le Corbusier proyecta la cubierta de la *unidad de habitación* está planteando una plaza comunitaria, pero al contrario que una plaza convencional, los límites de esta no están edificados dejando el centro desocupado. Las distintas

59 Plano procedente del archivo de Ricardo Bofill, cedido por Pedro García Hernández

60 Caja 694 del Archivo de Sant Just Desvern a fecha 26 de Febrero de 2019

construcciones de la cubierta se concentra precisamente en el interior de esta, abriendo el espacio a las vistas (Sequeira, 2012, p.24).

Taller de Arquitectura pretende en su propuesta generar una *planta panorámica*, permitiendo a los vecinos disfrutar de las vistas desde el piso 16, hacia Barcelona, hacia la sierra de Collserola, el valle del Llobregat e incluso hacia el mar. Dividir los elementos de duchas y vestuarios en piezas más pequeñas, distribuyéndolos de manera que no interrumpían las vistas, además de colocar bancos en el cierre de la planta de cubierta, relaciona de nuevo al Taller con la obra de Le Corbusier, teniendo en cuenta ese carácter contemplativo, aunque en menor medida de la *toit-terrace lecorbuseriana*.

Estas piezas de servicio se disponen junto a otras esculturales, escaleras que no llevan a ninguna parte como pequeños zigurats, o pequeños totems geométricos ocultan distintos elementos de ventilación y chimeneas en la cubierta, creando un conjunto de pequeñas esculturas que recuerdan a los elementos que habitan las cubiertas de Gaudí (VVAA, 2019, p.68).

Taller de Arquitectura empieza a utilizar estas piezas decorativas en la cubierta comunitaria de la promoción de viviendas de Reus. Bancos y *esculturas* aparecen en el *Barrio Gaudí*, en donde se buscaba crear una gran plaza común alejada de la planta suelo. Y aunque estos elementos no aparecen en el proyecto de la *Muralla Roja*, el proyecto de Calpe inició, como hemos dicho, el uso de la cubierta como espacio de ocio, además de como lugar de contemplación y encuentro, al incorporar la piscina en la cubierta.

El *Walden* recoge todas las experiencias previas del *Taller* para *llevar al individuo más allá de las posibilidades que nos da hoy día el urbanismo planimétrico tradicional*⁶¹, y lograr un espacio en los que los vecinos se encuentran y viven⁶² en comunidad.



331. Fotografía de la piscina de la *Unité* de Marsella



332. Fotografía de una de las piscinas del *Walden* en 1975

61 Manuel Nuñez Yanowski en entrevista realizada el 19 de Enero de 2021 por la autora. En anexos

62 "La piscina del Walden existe y vive" Manuel Nuñez Yanowski en entrevista realizada el 19 de Enero de 2021 por la autora. En anexos



333. Fotomontaje de Bofill y Serena Vergano en la cubierta escultórica del *Barrio Gaudí*



334. Bofilly Vergano jugando con una de las esculturas de las viviendas de Reus



335. Fotografía donde se aprecian los distintos elementos de la cubierta del *Walden 7*

III .3 INFINITOS RECORRIDOS

III.3.1 UNA CASBAH VERTICAL

LA CASBAH COMO REFERENTE

Ricardo Bofill llega a referirse al proyecto del *Walden* como una *casbah en el espacio*⁶³, revelando quizás sin querer la referencia espacial que flotaba en la mente de los miembros del *Taller* al definir el sistema de comunicaciones del *Walden 7*.

La referencia a la arquitectura vernácula de origen Mediterráneo, pero de marcado carácter árabe es admitida por Bofill en sus entrevistas. Cuando el arquitecto habla de sus referencias en la obra del *Taller* de los sesenta, reconoce un interés por la *arquitectura sin arquitectos*:

*“Empecé con una cosa que se llama arquitectura sin arquitecto, que es la arquitectura vernácula. Estaba muy cerca de la arquitectura vernacular, me acuerdo que iba al sur de España, me iba a Almería y me gustaba la arquitectura. Tenía una especie de rechazo a la arquitectura de “arquitecto”, y estaba muy influenciado por esto de la casbah, de la arquitectura mediterránea, de la arquitectura de Ibiza, la vieja, de la arquitectura de Almería, la vieja, la arquitectura de Marruecos. Por esta estética, por que la “arquitectura de arquitecto” en ese momento, la gran “arquitectura de arquitecto” era soberbia, la Arquitectura Internacional. Y yo estaba en contra de la Arquitectura Internacional”*⁶⁴

63 “En una ocasión Ricardo presentó el edificio *Walden* a unos altos funcionarios argelinos, explicándoles el proyecto como una *Casbah en el espacio*” Manuel Nuñez Yanowski en (Solé i Ubeda, Amigo, 1998 p.45)

64 Bofill en entrevista con Pedro García Hernandez. En anexos



336. Levantamiento de la casbah de Argel

Bofill en su diatriba parece omitir conscientemente la figura del arquitecto Bernard Rudofsky y su exposición de 1964 en el MoMA *Architecture without architects*, que evidentemente conocía, y que manifestó el interés que estaba mostrando la arquitectura moderna por la arquitectura vernácula en ese momento. La arquitectura mediterránea y su casbah formaba parte de esa *arquitectura sin arquitectos* a la que Bofill se refiere, y que aparecía en la publicación de la exposición de Rudofsky. Sin embargo, frente a los mecanismos de proyecto que esta arquitectura sin arquitectos produjo en la escena arquitectónica internacional, es curioso ver como Bofill se refiere a la estética, aunque como veremos más adelante, quizás a lo que el arquitecto se refería era a la *atmósfera*⁶⁵, desde el punto de vista fenomenológico.

Procedamos a analizar como es este espacio de referencia al que Bofill se refiere. La casbah se puede entender como una sucesión del mismo elemento, la vivienda, que se repite formando un conjunto masivo. Sin embargo, esta sensación de masa no es real, ya que las viviendas que forman los asentamientos árabes tradicionales, como hemos visto anteriormente, están horadadas por un patio.

Si observamos el levantamiento de la casbah de Argel, las distintas viviendas son fácilmente identificables. Lo que hace que estas sean fácilmente reconocibles es que todas presentan la misma tipología, la casa patio a la que también se conoce como *riad*. Las distintas unidades se deforman, se adaptan al espacio disponible, colonizando la ciudad, pero siempre manteniendo el espacio libre sobre el que vuelcan todas las estancias de la casa, conservando la tipología.

El hecho de que las estancias de las viviendas vuelquen al espacio libre privado que es el patio, reduce la necesidad de que estas se abran a la calle. Las viviendas muestran a la ciudad una fachada ciega, inmutable, que potencia esa sensación de conjunto masivo. Como resultado, las calles están delimitadas por altos muros de tierra compactada, o encalados, de textura uniforme, en los que puntualmente aparece una puerta o ventana que nos deja entrever el patio de la vivienda.

⁶⁵ Tomando el término de Peter Zumthor en su famosa conferencia de impartida en junio de 2003 en el castillo de Wendlinghausen

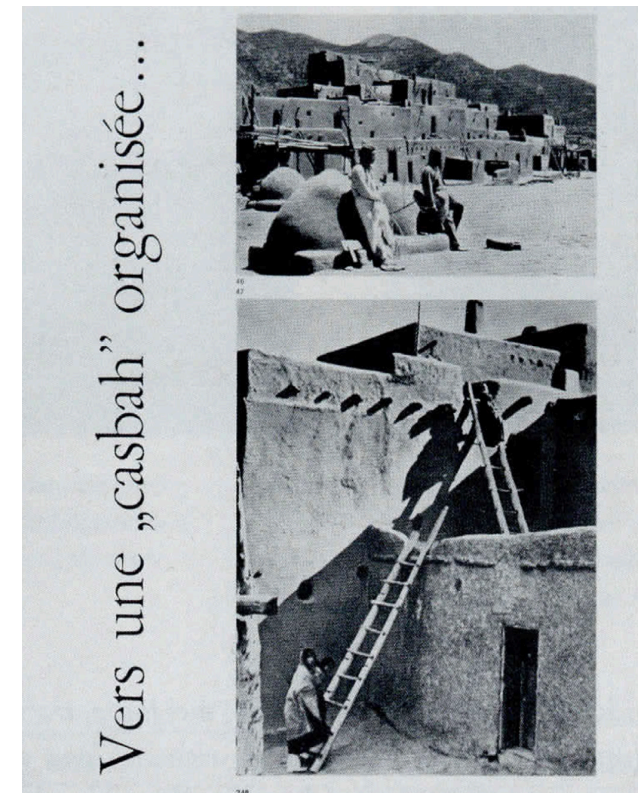
Las calles de la casbah son calles estrechas, en sombra, que discurren entre las viviendas, y dado que la disposición de estas solo responde a la colonización del espacio libre, la falta de referencias y la neutralidad de las fachadas termina generando una sensación de laberinto gigante que despista al visitante, incapaz de reconocer el espacio debido a la falta de referencias.

Aldo Van Eyck se refería a este tipo de composición urbana como “claridad laberíntica”, refiriéndose esencialmente a la complejidad espacial realizada mediante mecanismos de composición de adición y repetición (Oxman, Shadar, Belferman, 2002, p.323) y utilizó este tipo de asentamiento como referente en el número 7 de 1959 de la revista *Forum*. Este número fue la primera edición en la que Van Eyck formaba parte del equipo editor junto a Bakema y Hertzberguer (Risselada, M. & Heuvel, D. van den, 2005 p.82), y utilizaron la revista para difundir las ideas que desarrollaban junto a sus compañeros del *Team X*.

En este número el arquitecto subscribía un póster con una imagen del pueblo de Taos y una frase “*vers une casbah organisée*” (Oxman, Shadar, Belferman, 2002, p.322), hacia una casbah organizada. Esta casbah organizada a la que se refería Van Eyck, al igual que sus compañeros coetáneos del *Team X*, se correspondía con un tipo de edificio, o urbanización, bajo, denso, contiguo y multifuncional, al que Alison Smithson se referirá más adelante como *matbuilding* en su artículo del AD de 1974 “*How to recognise and read matbuilding. Mainstream architecture as it has developed towards the matbuilding*”.

Como vemos la referencia a este espacio está presente en la arquitectura internacional desarrollada desde los años sesenta. La audacia del *Taller* reside en transformar esta referencia de marcado carácter horizontal en un edificio de 16 plantas, por lo que podemos afirmar que el reto no estaba en imitar el sistema de agregación si no del carácter de su espacio. Esta actitud, ya presente en proyectos previos como la *Muralla Roja*, introduce al taller en la tendencia fenomenológica presente en la arquitectura internacional de la época.

La búsqueda de experiencias sensoriales a través de la arquitectura, fue iniciada en los años cincuenta en la universidad de Princetown, bajo la tutela del profesor Jean Labatut. La primera disertación doctoral sobre la fenomenología en arquitectura fue llevada a cabo por Charles Moore, con su tesis doctoral *Water*



337. Póster realizado por Aldo Van Eyck para el primer número de la revista *Forum* en el que participa como editor

and architecture (1958). Esta tendencia alcanza su apogeo en Europa durante la década de los setenta, gracias a la difusión de Ernesto Nathan Rogers de estas nuevas ideas a través de su revista *Casabellá Continuitá*.

El contacto de la escuela de Barcelona con la arquitectura italiana, y en concreto con la escuela de Milán, y las visitas de Nathan Rogers, y Aldo Rossi a los distintos congresos celebrados en la ciudad condal, en los que Bofill y los miembros del Taller asistían de manera asidua, nos sirven para confirmar la voluntad de Taller de Arquitectura de formar parte de esta nueva actitud hacia los espacios en arquitectura, más allá de la vertiente realista que se estaba llevando a cabo en el panorama nacional, tomando la idea de Nathan Rogers de que *la arquitectura es siempre un fenómeno y una experiencia* (Montaner, 2013, p.63).

DE LA STREET A LA CALLEJUELA

Como podremos ver en esta parte, el *Taller* define en el conjunto del *Walden* distintos tipos de calle con distintas características espaciales. Esto es un contrapunto a la uniformidad de los espacios de la arquitectura moderna de posguerra que, aunque reaccionaba al funcionalismo de la primera modernidad, seguía respondiendo a los mismo principios estilísticos. En el *Walden* no existe un único tipo de calle como ocurre en las propuestas de los Smithson, o el proyecto de *Park Hill*, sino que encontramos distintos espacios con características dispares como podríamos encontrar en una casbah urbana, como la de Argel o el barrio del *Albaizin* en Granada. Frente a la uniformidad moderna, el desorden de la ciudad tradicional para alcanzar una nueva modernidad⁶⁶.

La disposición de las células de vivienda del *Walden*, como desarrollaremos en el siguiente bloque de la tesis, hace que a partir del piso nueve estas aparezcan en la misma posición que en los niveles bajos. Sin embargo, esta coincidencia de las viviendas no conlleva una misma disposición en las calles en altura del *Walden*, creando una riqueza espacial basada en la búsqueda del *Taller* de producir en el usuario distintas experiencias mientras este recorre el edificio. Con

⁶⁶ "Superar el esquematismo abstracto del lenguaje "moderno" para conferirle un nuevo grado de modernidad a la arquitectura" Nathan Rogers en Montaner(2013) p. 63

esta actitud los arquitectos de la *Tercera Generación*, de la que el *Taller* formaba parte, según Montaner se pasaría de una concepción física de la arquitectura basada en el plano (...) a una concepción cultural de la arquitectura, basada en la materia, en la percepción táctil y en la tendencia a la contextualización y a la expresión de los valores semiológicos (Montaner, 1999, p41).

Para producir esa riqueza espacial, el *Taller* hace uso del el paso del tiempo, la luz, la sombra y la transparencia; los fenómenos cromáticos, la textura, el material y los detalles que participan en la experiencia total de la arquitectura (Holl, 2011, p.9).

Al igual que en las primeras propuestas en las que se utilizaron estas *street in the air*, las calles del *Walden* sirven a viviendas tipo dúplex. Sin embargo, en vez de disponerse macladas con la calle, como ocurría en los grandes distribuidores de las *unidades de habitación* corbuserianas, las viviendas del *Walden* se disponen a un lado de la calle, liberando el cielo de esta. Esta forma de disponer las calles se repite en todo el edificio, las variaciones suceden en función de cómo se relacionan las calles con el exterior.

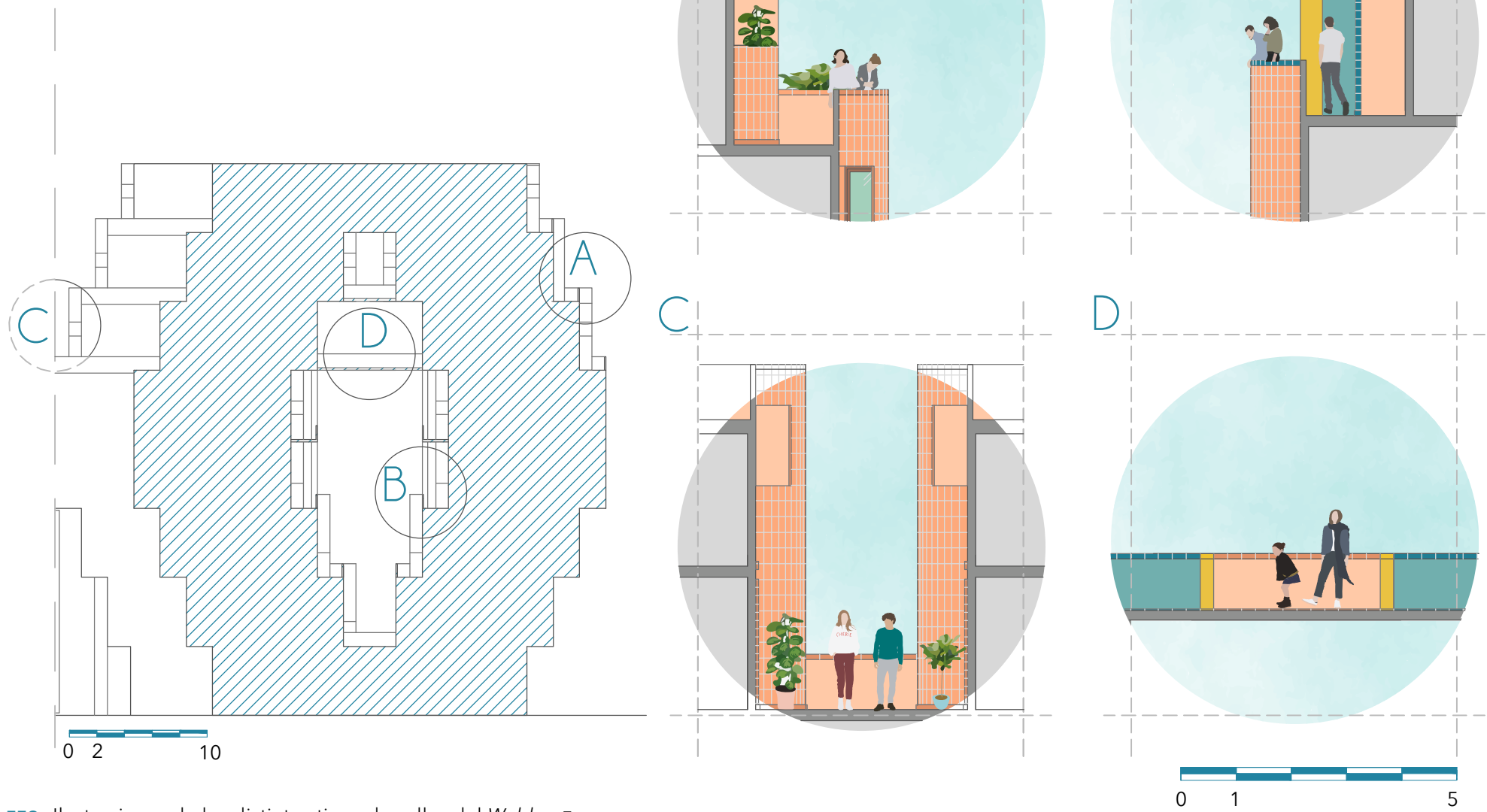
Al introducir las variaciones en las calles, el *Taller* está respondiendo a esa idea de los miembros del *Team X* sobre la importancia de disponer elementos identificativos en todos los niveles de asociación de la ciudad (Strauven, 1998, p.334). Con estos mecanismos, el *Taller* proporciona una serie de referencias al usuario, permitiéndole saber donde está, para lograr, como dice Van Eyck, que esa idea de cobijo vuelva a inundar las casas, las calles y las plazas⁶⁷.

De la planta baja al décimo piso, las calles que dan acceso a las viviendas se sitúan en el segundo, cuarto, sexto y octavo nivel. Estas calles, respondiendo a la disposición de los módulos, transcurren por los patios mancomunados del *Walden*, produciendo una sucesión espacial en donde interior y exterior se confunden. Las viviendas de estos pisos pueden percibir este gran patio como un espa-



338. Fotografía de las calles interiores del patio comunal

67 "True interiors for the community, so that every individual can know who and where he is, and so that the sheltered mind can once again warm the houses, streets and squares"/ "Verdaderos espacios para la comunidad, para que cada individuo sepa quien es y donde está, y de esta manera crear una idea de cobijo que de nuevo inunde las casas, calles y plazas". Van Eyck en *Ibidem*. Traducción de la autora

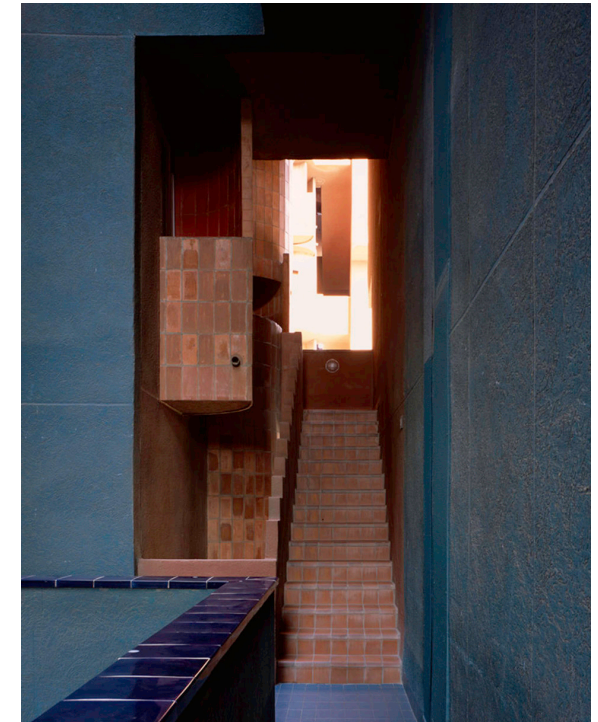


339. Ilustraciones de los distintos tipos de calles del *Walden 7*

cio exterior, sin embargo este está delimitado por todas sus partes. Las grandes ventanas urbanas que abren los patios al exterior remarcen esa dualidad, *estar dentro pero estar fuera*, generando una inapelable sensación de lugar, al estar envueltos de repente, congregados y sostenidos por el espacio (Zumthor, 2006, p.45).

Las calles de los pisos bajos discurren por el perímetro interior de estos patios. Al pasear por ellas se produce un control pasivo de los corredores que dan servicio a las viviendas que se encuentran en los lados opuestos del patio. Pero el escalonamiento de los módulos invita también a mirar hacia los pisos inferiores, a asomarse y interactuar con lo que ocurre en un piso más abajo. Los paramentos azul turquesa se encuentran con los pasamanos de cerámica vidriada de color azul cobalto, que casi invitan al paseante a reclinarse sobre ellos. Los acentos de cerámica de las puertas, ventanas y escaleras, otorgan escala a este gran espacio, pero también logran generar un "lugar" en el recorrido, un espacio reconocible en el que el usuario se encuentra. Los suelos de estas calles interiores se realizan con piezas cerámicas del mismo azul turquesa, remarcando la sensación de que *"de repente estás en una arquitectura, envuelto en ella"*⁶⁸.

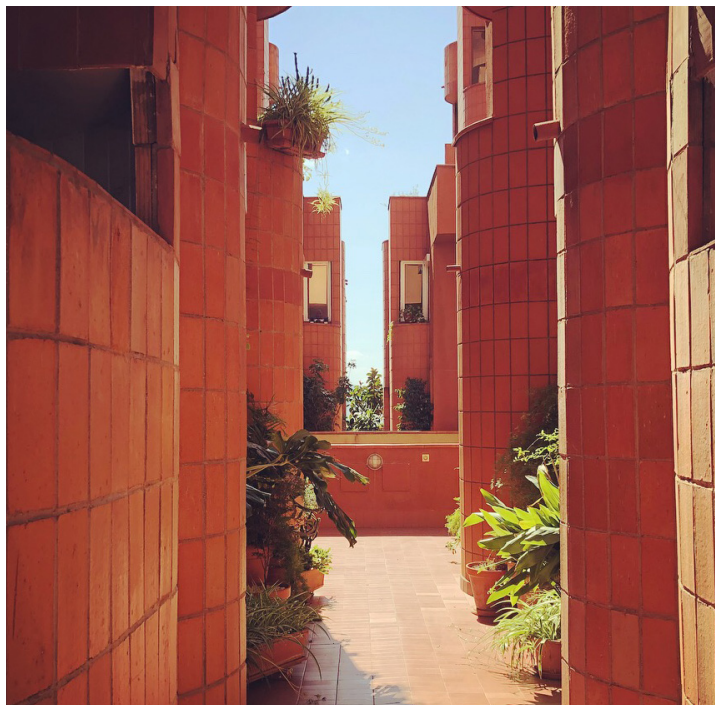
Las calles no transcurren de manera directa, si no que presentan quiebros adaptándose a los perímetros de las células de vivienda. Este mecanismo genera la sensación de deambular en el espacio, haciendo que este proceso se transforme en una experiencia⁶⁹. En estos quiebros en ocasiones aparecen escaleras que permiten acceder a las viviendas de las plantas superiores (o simplemente a la segunda entrada de la parte superior de los dúplex). Estos accesos, junto a la superposición de calles, genera pequeños escondrijos en sombra, en donde se produce un juego entre lo privado de la vivienda y lo público de la calle, y que contribuyen a esa espacialidad cambiante de estas callejuelas en altura del *Walden*.



340. Escaleras de acceso a las viviendas del nivel superior en los quiebros de la calle

68 Comentario de Manuel Nuñez Yanowski en una entrevista realizada el 19 de enero de 2021 por la autora. En anexos.

69 *"El vagabundeo que multiplica y reúne la ciudad hace de ella una inmensa experiencia"* (De Certeau, 1999, p.116)



341. Fotografías de una de las calles en el eje del edificio del décimo piso

El *Taller* parece hacer uso de todos los mecanismos posibles para romper con la uniformidad reinante en la calle elevada del movimiento moderno, incluso dispone tramos de calles que vuelan sobre estos espacios comunitarios. Estas calles que se convierten en imponentes pasarelas sobre el vacío de los grandes patios, permiten que la circulación del *Walden* sea en bucle, pero también actúan como miradores de las *ventanas urbanas* que abren este espacio a la ciudad. De esta manera, el *Taller* logra un *solapamiento entre el primer plano, el plano medio y la visión lejana* lo que constituye según Steven Holl un *punto crítico en la creación del espacio arquitectónico* (Holl, 2011, p.15).

A partir del décimo piso la circulación se dispone principalmente hacia el exterior del edificio. Las calles siguen respondiendo al escalonamiento de los módulos, sin embargo, aunque la visión diagonal hacia los pisos inferiores sigue siendo posible, la gran altura y la ausencia de un límite superior invitan al paseante a mirar hacia el horizonte. Las vistas a la sierra, a Barcelona y al valle del Llobregat hacen que este espacio de circulación se expanda horizontalmente.

Los paramentos de las calles exteriores presentan el característico color terracota del exterior del *Walden*, destinando el azul turquesa únicamente a los espacios interiores. Los elementos decorativos aparecen acabados con las *rayolas*, al igual que en las viviendas del patio. Sin embargo con la uniformidad del tono *Taller de Arquitectura* consigue establecer, a más de veinte metros de altura, una relación espacial con una calle tradicional.

Las escaleras de acceso a las viviendas en los niveles superiores, siguen apareciendo en los quiebros del recorrido, generando recobecos en sombra, desde los que se intuye un espacio a la vez público y privado en el nivel superior.

Aunque ese control pasivo que sucedía en las calles del interior del patio no es tan evidente en las calles exteriores, existe una zona donde la espacialidad de estos corredores sufre una pequeña transformación. En el eje central del *Walden* (que corresponde con el eje de simetría del edificio), a partir del décimo piso, las calles se enfrentan, produciendo la misma visual cruzada que ocurre en el interior del patio. La disposición de viviendas y accesos, en este espacio semi-abierto, parece responder a la teoría del *Taller* de que una calle debía responder a la

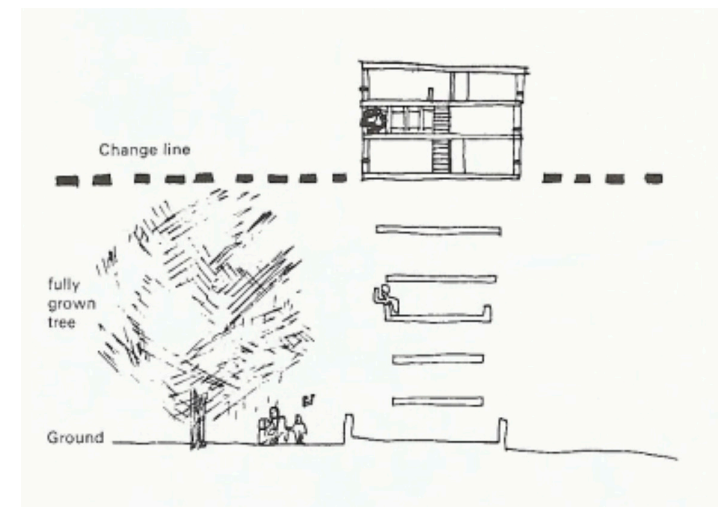
sucesión del elemento vivienda y que estas debían de estar enfrentadas⁷⁰. Estas calles situadas en el eje del edificio, vuelven a invitar al paseante a asomarse y observar que sucede en los pisos inferiores. Pero frente a la sensación del patio de estar en un espacio interior, las vistas y la cercanía al cielo hace que este espacio se perciba principalmente como exterior.

Es en el décimo piso en el que el usuario recorre el eje del edificio, disfrutando de una espacialidad que no sucede en el resto del conjunto. En él, el *Taller* parece imitar el espacio del *Salk Institute* de Kahn a una escala mucho menor, en el que esta calle central termina en *una fachada hacia el cielo*⁷¹. La calle, llena de recobecos generados por los diferentes elementos de la vivienda, ocupados a su vez por utensilios y decoración de los vecinos (plantas, sillas, bicicletas...) hacen que la referencia a las callejuelas de las casbahs mediterraneas sea evidente, potenciado por la uniformidad de tonos de la calle, y la materialidad cerámica de los paramentos horizontales y verticales. La suma de estos mecanismos hacen que el *Taller* logre realizar una *arquitectura como entorno* (zumthor, 2006, p.45). Todos estos mecanismos parecen resolver las limitaciones de las *calles en altura* que los arquitectos de posguerra, y de las que los Smithson eran conscientes al trazar lo que Keneth Frampton denomina "*uno de los croquis más críticos de su carrera inicial*" (Frampton, 2009 p.276). El croquis al que se refiere Frampton es un dibujo en el que se ponía de manifiesto que, en sus grandes estructuras de viviendas, no deberían de aparecer calles por encima del sexto piso. La altura de un árbol indicaba la distancia al suelo en el que la disposición de las calles debía variar. Según Peter Smithson:

"Los espacios deben cambiar en función de la relación con su altura respecto al suelo, particularmente en relación a la línea de copa del árbol, donde las necesidades de las personas deben ser diferentes ya que se encuentran fuera de la

70 "Nuestra visión es mas urbana, nosotros sabemos que una calle se hace poniendo un cubito al lado de otro cubito y en frente de otro cubito" Entrevista a Manuel Nuñez Yanowski el 19 de enero de 2021. En anexos.

71 "Cuando (Barragán) entró en aquel espacio, se dirigió a los muros de hormigón, los tocó y expresó su amor por ellos (sic). Al mismo tiempo que su mirada atravesaba el espacio hacia el mar dijo: Yo no pondría un árbol ni una sola brizna de hierba en este espacio. Esto debería ser una plaza de piedra, no un jardín.... Miré al Dr. Salk y él a mí, y ambos sentimos que era totalmente correcto. Notando nuestra aprobación, (Barragán) añadió encantado: "Si Ud. construye esta plaza, ganará una fachada, una fachada hacia el cielo" Kahn en Amado Lorenzo (2012) p. 129



342. Croquis de Alison y Peter Smithson en el que muestran el cambio de sección a partir de la altura de copa de los arboles en los edificios de vivienda colectiva

*distancia de "llamada" de los niños que se encuentran a nivel de suelo*⁷²

Aunque los Smithson querían usar este croquis como justificación de su planteamiento megaestructural, *puede que haya ejercido en los años sesenta una influencia en favor de la adopción generalizada del esquema "poca altura, mucha densidad" como política preferente en las promociones residenciales* (Frampton, 2009, p.276). Pero lo que realmente ponía de manifiesto es, según Frampton:

*"La propia calle, ahora separada del terreno, ya no podía acoger la vida comunitaria. (...). La presencia de la vida a ambos lados de la "calle de ordenanza"*⁷³ *había sido claramente la responsable de su vitalidad social" (Ibidem)*

Las calles del *Walden*, con su disposición enfrentada, su escalonamiento y visiones cruzadas, consiguen crear esa *vitalidad social* de la que habla Frampton, más allá del sexto piso. El *Taller* lleva la vida comunitaria de la calle hasta el piso catorce, haciendo uso de referencias espaciales propias de los asentamientos tradicionales, huyendo de la uniformidad del espacio arquitectónico moderno.

72 *"Dwelling spaces should change in relation to their height above ground, particularly above the tree-top line, where the needs of people must be different when out of "shouting" range of their children on the ground. PS 1960" (Smithson 2001, p.90) Traducción de la autora*

73 Se refiere a la calle de las barriadas industriales inglesas.

III.3.2 SISTEMATIZAR EL CAOS

EL WALDEN NO ES UN ÁRBOL

En 1965, Christopher Alexander publicó en Architectural Forum su ensayo *"La ciudad no es un árbol"*. En él, el arquitecto comparaba lo que él denominaba las *ciudades naturales* a las *artificiales*, en donde lo natural sería la ciudad tradicional⁷⁴ y lo artificial las nuevas ciudades como Levitown o Chandigarh. Mediante dos conceptos matemáticos, árbol y semi-entramado, Alexander criticaba la ciudad funcionalista, con su sistema arbóreo, por que *no representaba correctamente la verdadera estructura de la ciudad que necesitamos* (Alexander, 1970, p.18). Cuando Alexander definía la ciudad de estructura arbórea se refería a lo siguiente:

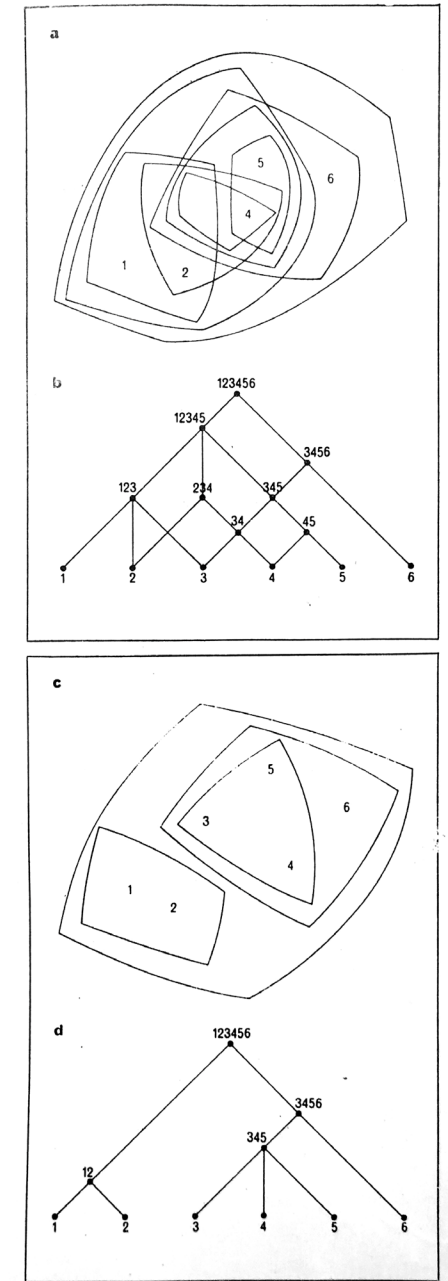
"Dentro de esta estructura, ninguna parte de cualquier unidad está enlazada con cada una de las demás unidades, salvo por medio de esta unidad como un todo. (...) La sencillez estructural de los árboles es como una reclamación imperiosa de limpieza y orden." (Ibid p.10)

Por el contrario, en el semi-entramado las unidades se entrelazan, formando un sistema más complejo y rico, en el que las unidades no están incorporadas con menos orden sino que representan *una visión más densa, sutil y compleja de la estructura* (Ibidem).

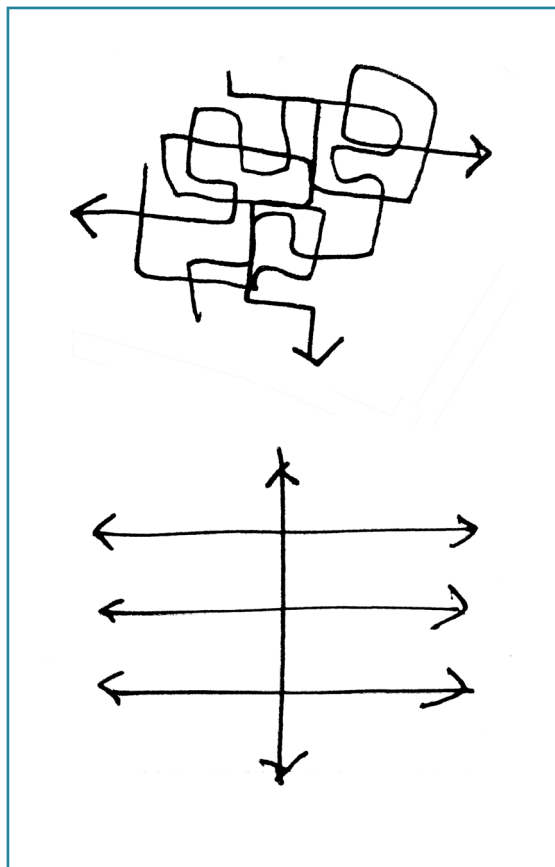
El texto de Alexander reflejaba de manera abstracta el pensamiento presente en los arquitectos de posguerra. Peter Smithson ya afirmaba en 1958 que los arquitectos querían una *socio-plástica activa en lugar del viejo estilo racional*⁷⁵ (Smithson en Boyer, 2017 p.75), introduciendo en el vocabulario arquitectónico colectivo términos como cluster, crecimiento, cambio, movilidad. La búsqueda de formas complejas, alejadas de los diagramas funcionales de la primera mo-

74 "Yo llamaría "ciudades naturales" a las constituidas, más o menos espontáneamente, y a lo largo de un periodo prolongado" (Alexander, 1970, p.1)

75 "Peter Smithson claimed in 1958- wanted an "active socio-plastics... rather than old style rational" Traducción de la autora.



343. Esquemas de Christopher Alexander en los que muestra la diferencia entre árbol y semi-entramado



344. Diagramas de la circulación de la ciudad tradicional y la ciudad funcional

dernidad, abarcaban desde la forma de la ciudad hasta la concepción de los edificios de viviendas.

Al analizar el sistema de calles del *Walden*, este nos muestra una complejidad aparente. Las calles en altura no responden a un trazado de un recorrido, sino como hemos dicho, a la disposición de los módulos de vivienda en el edificio. Como consecuencia, los recorridos no se asemejan a un esquema funcional, directo, si no que presenta la complejidad de la ciudad tradicional. Si trazáramos unos diagramas de los recorridos en la calle de la ciudad funcional y en la calle de la ciudad tradicional, a la manera de los arboles y semi-entramados de Christopher Alexander, podríamos afirmar que las calles en altura del *Walden* se asemejan a los de la *ciudad natural*. La posibilidad de realizar distintos recorridos para llegar al mismo punto, o incluso la opción de poder deambular por el mismo nivel, responde a la voluntad del *Taller* de intentar crear recorridos infinitos⁷⁶. En el *Walden* las viviendas están conectadas creando un semi-entramado que permite al individuo decidir, deambular, liberándolo de la rigidez lineal de la arquitectura racionalista.

Esa idea de infinito, de bucle, hace que el *Taller* consiga romper con la linealidad que los Smithson criticaban de la arquitectura racionalista, pero que ni ellos ni sus compañeros del *Team X* lograron superar. *Aunque opuestos al determinismo de la ciudad funcional, los Smithson (y sus compañeros del Team X) se vieron atrapados en un proceso de racionalización comparable al de los CIAM* (Frampton, 2009, p.276).

Al hacer un pequeño repaso por los proyectos que desarrollaron estos arquitectos de posguerra en los que aparecían las calles en altura, se aprecia ese "proceso de racionalización" al que se refiere Frampton. El proyecto de *Golden Lane*, dispone las calles de manera ortogonal desde un punto de comunicación vertical. Los calles del edificio de viviendas de *Park Hill* en Sheffield que realizan Lynn y Smith presentan quiebros, pero estos responden a las articulaciones que sufren los bloques para adaptarse al terreno. Estas mismas variaciones aparecen en las calles en altura de los edificios de viviendas de *Toulouse Le-Mirail* de Can-

⁷⁶ "A mi me gustaba mucho Moebius, entonces intentaba replicar el modelo de Moebius para llegar a circuitos humanos" Manuel Nuñez Yanowski, entrevista realizada el 19 de enero de 2021. En anexos

dilis-Josic and Woods, o en el propio proyecto de *Robin Hood Gardens* de los Smithson. La disposición de las calles, responde al perfil de los bloques, y su *naturaleza unilateral solo tenía la capacidad de acentuar la linealidad del recorrido más que engendrar el sentido de lugar* (Ibidem).

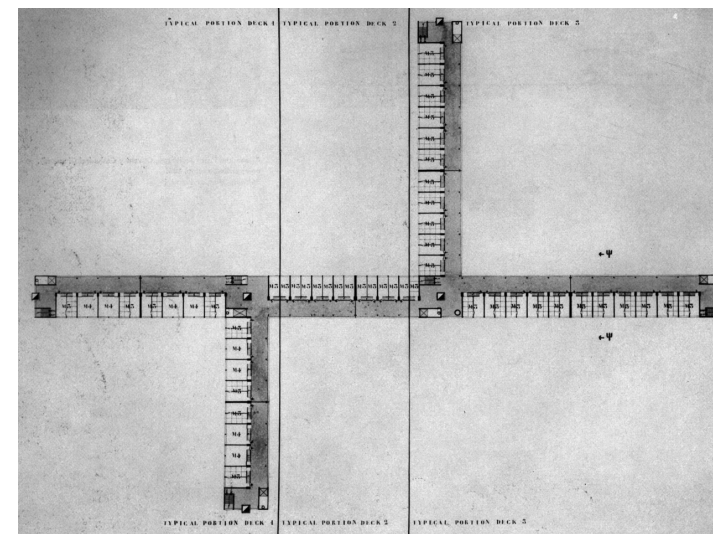
La propuesta de vivienda colectiva para la exposición de Montreal de 1967, realizada por el arquitecto Moshe Safdie y que conocemos por *Habitat 67*, también es un edificio modular. Sin embargo las comunicaciones siguen respondiendo a la idea racionalista de buscar un recorrido directo, por lo que las calles en altura que aparecen en este edificio discurren por diagonales buscando la manera más rápida de acceder a las viviendas.

El *Taller* inicio la búsqueda de ese recorrido infinito en el *barrio Gaudí*, en donde los distintos niveles y todas las cubiertas se conectaban mediante escaleras, permitiendo al usuario recorrer el edificio sin llegar a tocar la planta suelo (VVAA, 2019, p.70). En el *Walden*, el *Taller* opta por disponer de un sistema serpenteante, y aparentemente caótico, incitado por la disposición modular del edificio, pero también por la voluntad de los arquitectos de generar este recorrido articulado. Esto nos invita a entender el conjunto de calles del *Walden* casi como plataformas perforadas, ya que cada calle está formada por pequeños tramos que poco tienen que ver con los planos que planteaban los arquitectos de posguerra. Las plataformas varían en cada piso y se salpican con escaleras que dan acceso a los niveles superiores de las viviendas, aparecen pasarelas que atraviesan los patios e incluso algunas de las calles terminan en un *cul-de-sac*, como si se tratara de un callejón en altura.

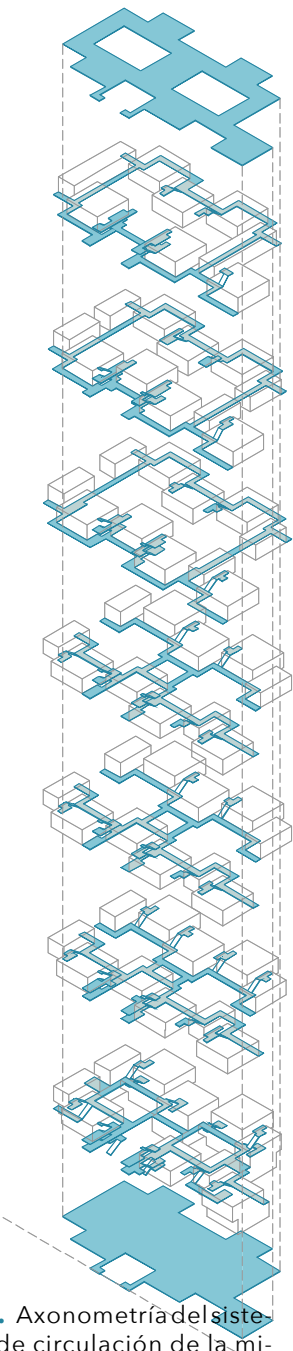
Puntos con múltiples accesos, vías sin salida y escaleras que atraviesan el *Walden* contribuyen a generar esa idea de caos aparente. Sin embargo si que existe una organización espacial clara, *necesaria para facilitar la orientación del hombre* (Norberg-Schulz, 1985 p.10). *Taller de Arquitectura* parece responder a Norberg-Schulz cuando dice:

“Un ambiente caótico no permite el desarrollo de tal imagen⁷⁷ y, por lo tanto, privaría al hombre de un sentido elemental de seguridad. Sin embargo, esto no significa que el espacio construido deba estar exento de sorpresas y misterios.

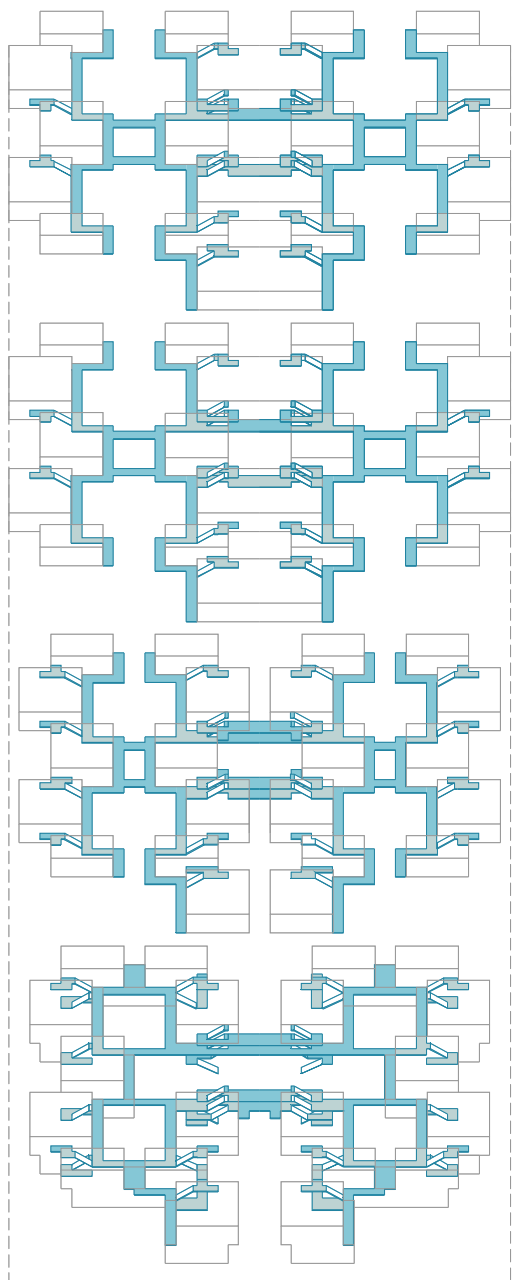
77 Una imagen que es la comprensión de la estructura ambiental que lo rodea (Ibidem)



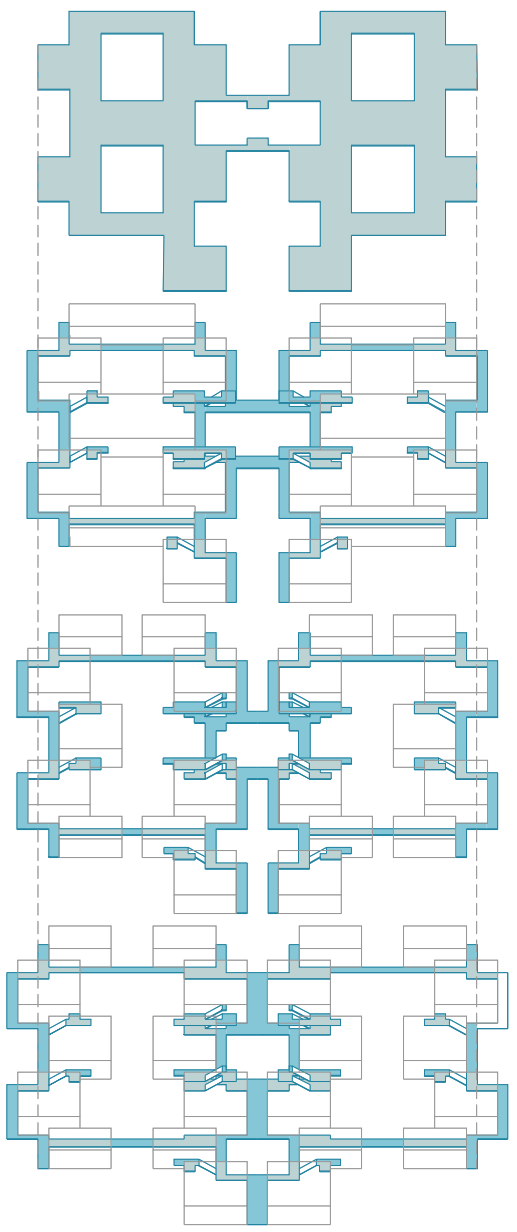
345. Planta de la propuesta para *Golden Lane* de Alison y Peter Smithson



346. Axonometría del sistema de circulación de la mitad del edificio



347. Perspectiva caballera del sistema de calles del edificio por niveles



Nivel 16. Cubierta

Nivel 14. Pisos 14-15

Nivel 12. Pisos 12-13

Nivel 10. Pisos 10-11

Un orden que se comprenda de forma inmediata y completa excluiría al hombre de la participación y tendría un efecto pasivador. Un orden solo se relaciona con la vida cuando se articula o incluso se rompe. La organización espacial del Taller demuestra que esto es así, y satisface tanto nuestra demanda de orden como nuestra necesidad de descubrimiento.”⁷⁸ (Ibidem)

El semi-entramado que compone el sistema de calles del *Walden* se podría definir incluso como una geometría rígida. Las calles no discurren en un plano distinto al propio orden del edificio, sus calles no se trazan de manera externa a los ejes que definen en donde se encuentra cada módulo de vivienda. Las calles se disponen pegadas a estas células de vivienda, o transversales a los ejes generatrices del edificio. Incluso presentando las mismas simetrías que el resto del conjunto.

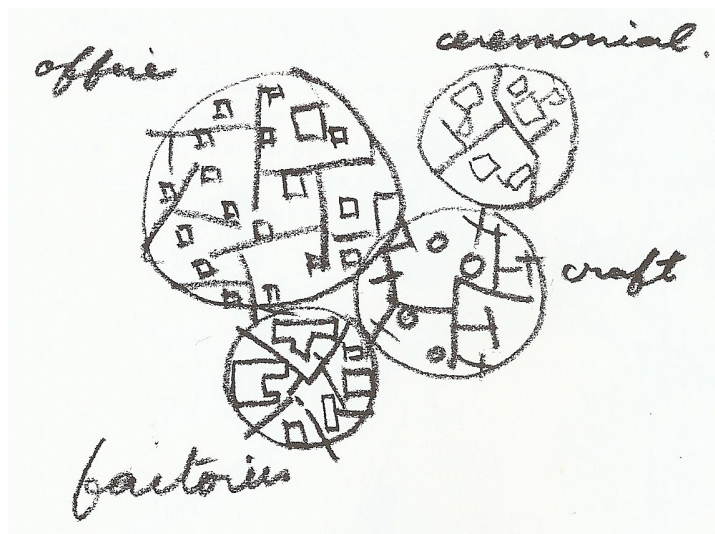
La variedad de elementos, y la posibilidad de recorrer de distintas formas cada nivel del edificio dan respuesta a la voluntad del *Taller* de dejar abiertas todas las posibilidades de circulación al usuario del *Walden*, para evitar *imponer*⁷⁹ un recorrido, o para conseguir, tal y como dice Kenneth Frampton, *engendrar el sentido de lugar*.



348. Fotografía de uno de los finales de calle. La calle termina en la puerta de una de las viviendas, como una especie de *cul-de-sac*

⁷⁸ *“A chaotic environment does not allow for the development of such an image, and would there for deprive a man of an elementary sense of security. This does not mean, however, that built space should be without surprises and mystery. An order which is immediately and completely understood, would exclude man for participation and have a passivating effect. An order is only related to life when its articulated or even broken. The spatial organization of the Taller proves that this is so, and satisfies our demand for order as well as our need for discovery”* Traducción de la autora.

⁷⁹ *“Infinitos si, pero por una razón muy sencilla. En un parque tu puedes andar por las avenidas que te ha trazado el arquitecto, pero puedes perderte en diagonal”* Manuel Nuñez Yanowski, entrevista realizada el 19 de enero de 2021. En Anexos



349. Diagramas de los Smithson en los que muestra como cada distrito se dedica a una función: ceremonial, artesanía, oficinas o factorías

DE LA SUMA DE CALLES, UN BARRIO

Dentro de los niveles de asociación que proponían los Smithson, el término de *barrio* o *distrito* es el más ambiguo, ya que los términos iban *siendo cada vez más vagos a medida que aumentaba la escala* (Frampton, 2009 p.276). Para los Smithson, tanto el barrio como la ciudad se consideraban ámbitos variables que quedaban fuera de la definición física (Ibidem), pero no dudaban en establecer qué parte jugaba el barrio en la jerarquía que ellos mismos proponían.

En los ideogramas en los que los Smithson trabajaron para su panel para el décimo CIAM, los arquitectos definían barrio (distrito) de la siguiente manera:

"Fuera de su calle, la gente está en contacto directo con un mayor variedad de actividades que dan identidad a la comunidad (Barrio)"⁸⁰

Con esta definición, desde el punto de vista de una idea *fenomenológica* (Frampton, 2009, p.276), podríamos llegar a la conclusión de que el barrio empieza donde termina la calle, un lugar del que esta forma parte, y que su mayor particularidad es el *interconocimiento* (Prost, 1989 p.116). Este termino viene definido por el propio Prost en su texto *"Fronteras y espacio de lo privado"* como:

"Cada persona es conocida por un determinado número de particularidades de su vida privada por gentes con las que no tiene nada que ver y que no ha escogido, pero que, sin embargo, no son extraños: los vecinos." (Ibidem)

En el caso de los grandes edificios de vivienda que planteaban las calles en altura, como el proyecto para el concurso de *Golden Lane* de los propios Smithson, la calle estaba definida por un conjunto de al menos cuarenta casas. El hecho de disponerlas unicamente hacia un lado de estas calles daba como resultado calles largas en las que la referencia a la calle tradicional se perdía, los Smithson justificaban este hecho argumentando que *la realidad que la calle tradicional*

⁸⁰ *"Outside the street people are in direct contact with the larger range of activities which give identity to the community (District)"* Smithson en (Boyer 2017 p.80). Traducción de la autora

representaba ya no existía⁸¹ (Smithson, Smithson 2001, p.26), sin embargo Taller de Arquitectura consigue crear más que una única calle en altura un sistema de calles en altura captando esa idea de *barrio* en cada nivel del Walden, en donde *quien no es conocido de todos aparece a sus ojos como un intruso* (Prost, 1989 p.116).

Taller de Arquitectura juega con esa idea de barrio en su sistema de calles al realizar una estrategia que poco tiene que ver con un mecanismo proyectual, pero que consigue reafirmar la pertenencia del usuario a su calle, simplemente *bautizando* cada tramo de este sistema de calles con un nombre. De esta manera aparecen tramos con nombres como *Galileo Galilei*, *German Marx*, *Jesse Owens*, *Pasaje de la Dama*, *Pasaje del Trobador*, *Galería del Éxtasis*, *Galería de la Verguenza*⁸². Todas las calles muestran además una placa, como si de una calle tradicional se tratara, permitiendo a una persona ajena a este barrio localizar la vivienda o lugar que va a visitar.

Con los distintos nombres de las calles el *Taller* llega a incluso describir como son esos espacios: las calles discurren al lado de las viviendas, los pasajes comunican las zonas opuestas del *Walden*, y las galerías son aquellas que se encuentran inmediatamente al lado de los núcleos de comunicaciones, que como su nombre describe tienen un carácter más cerrado y recogido que el resto de los tramos.

Además de entender el barrio como conjunto de calles, en la escala *distrito* de *Golden Lane* los Smithson pretendían conseguir con sus calles a múltiples niveles que el usuario estuviera en contacto con un mayor número de actividades⁸³, idea que desarrollarían con más profundidad con su propuesta para el concurso

81 "Re-identifying man with his environment cannot be achieved by using historical forms of house groupings (streets, squares, greens, etc), as the social reality they represent no longer exist." Traducción de la autora

82 Todas estas calles se encuentran en el nivel 14 del Walden 7, junto a la calle *Luis Góngora*, el *Pasaje del Peligro* y el *Pasaje del Caballero*.

83 "From the multilevel street, people are in direct contact with the larger range of activities which give identity to their community" (Smithson, Smithson, 2001, p.26) Traducción de la autora



350. Placa con el nombre de la calle Galileo Galilei en el nivel 14



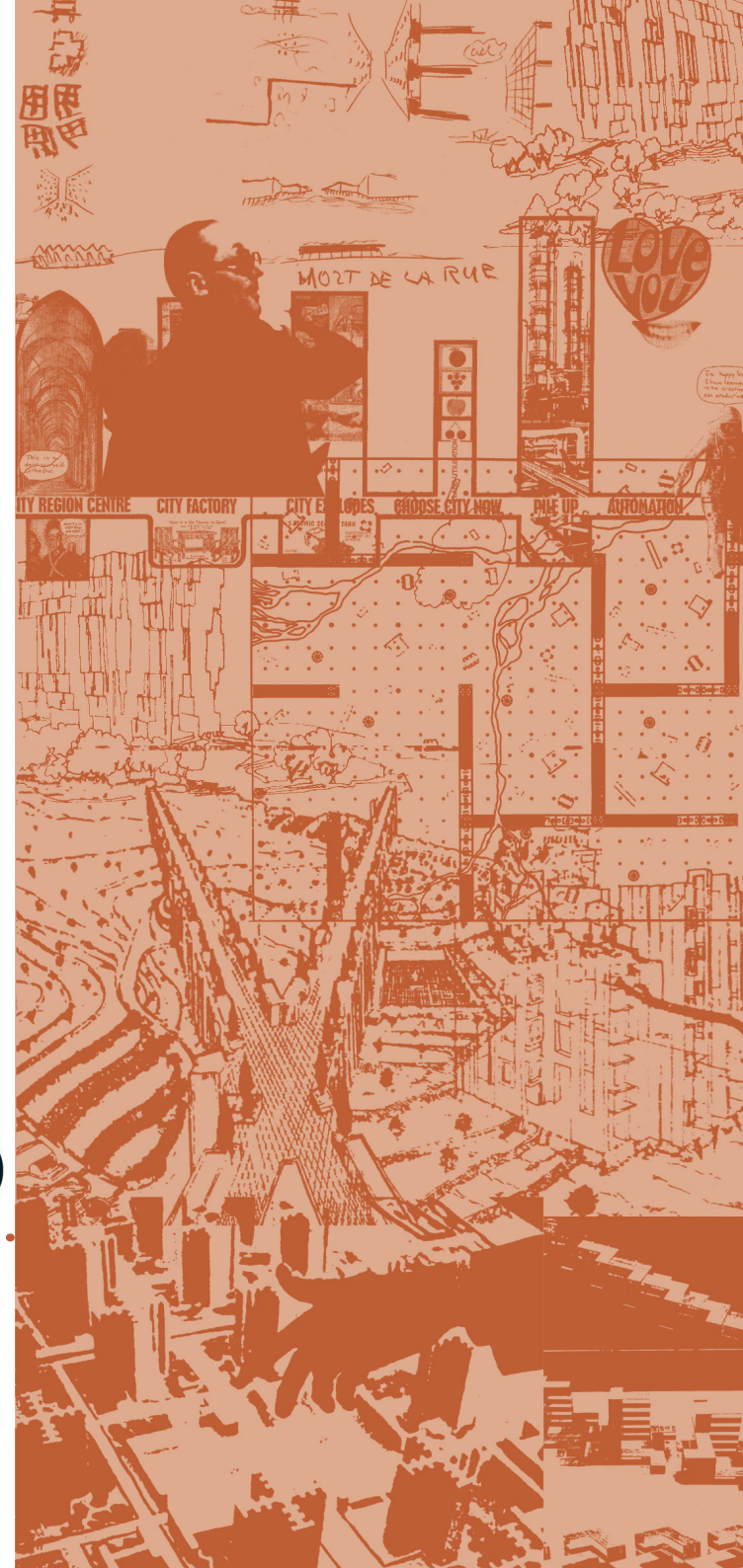
351. Fotografía de uno de los pasajes del Walden

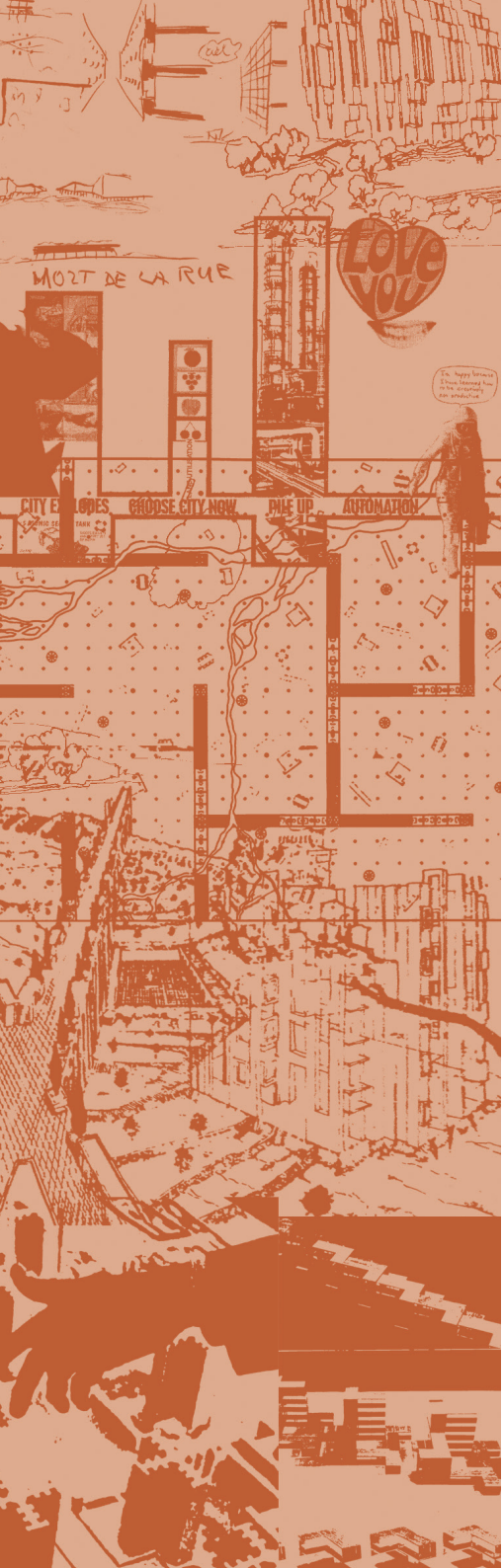
de Berlin Hauptstadt de 1957, en donde las actividades de cada barrio venían definidas pero en donde la vivienda no se contemplaba.

En el anteproyecto del *Walden*, *Taller de Arquitectura* planteaba que en cada planta del edificio algunos de los módulos se destinaran a usos comunes, usos públicos, locales u oficinas. De esta manera los arquitectos conseguían introducir actividades distintas al uso vivienda en los barrios, que complementaban a los módulos destinados a estudios.

En la actualidad la mayoría de los locales comerciales se encuentran en la planta baja, desapareciendo en el resto de los niveles, a excepción de la sexta y octava planta donde se conservaron cuatro módulos destinados a oficinas o locales comerciales. Sin embargo, podríamos decir que el esfuerzo del *Taller* para conseguir esa idea *distrito* da su fruto, gracias a los distintos tramos de las calles, los cambios espaciales, los juegos de texturas, logrando esa definición subjetiva de barrio para quien lo habita, en el que barrio es el conjunto de itinerarios que se recorren a partir de la propia casa, cuyo centro es un privado (Prost, 1989, p.116), el propio hogar del vecino del *Walden 7*.

LA CIUDAD





IV.4 DE LA CIUDAD HISTÓRICA A LA CIUDAD DEL FUTURO

IV.4.1 UTOPIA O DISTOPÍA

LA CIUDAD NUNCA CONSTRUIDA

En los primeros años del Movimiento Moderno, uno de los principales intereses de los arquitectos fue dar solución a la vivienda obrera, tal y como se observa en las primeras convocatorias de los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna (CIAM). Estos primeros congresos estuvieron dominados por un perfil alemán de la arquitectura, y la influencia de la escuela de la *Bauhaus* en los eventos. Sin embargo, la llegada de Hitler al poder en 1932, con el cierre de la escuela, y la consecuente huida de los arquitectos alemanes a países como Estados Unidos, tuvo también repercusiones en los siguientes CIAM.

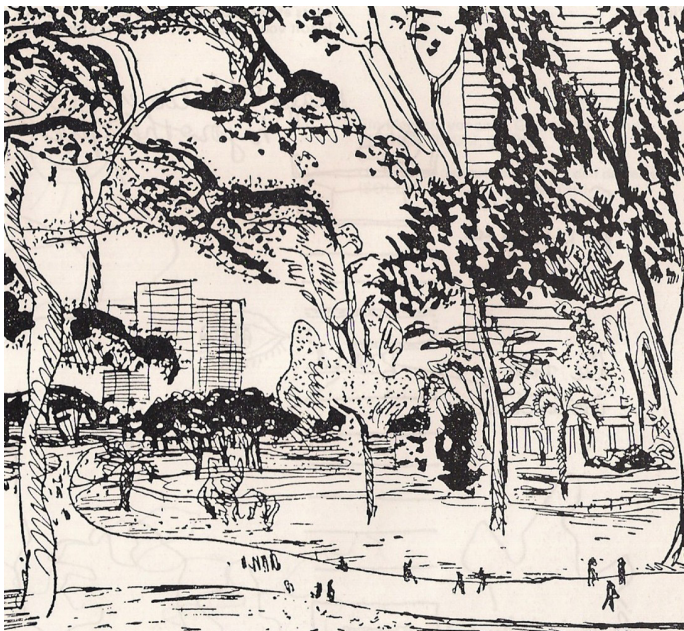
A partir del congreso de 1933 el perfil de estas reuniones viró hacia las preocupaciones de los arquitectos franceses, personalizadas bajo la figura del propio Le Corbusier. Como consecuencia el tema a desarrollar en el conocido IV CIAM, que se celebró en Julio de 1933 en el crucero *SS Patris II* entre Marsella y Atenas, fue el de *La ciudad funcional*. En este congreso marítimo, los arquitectos querían ampliar el objeto de estudio de las reuniones anteriores, trasladando la metodología racional que se había aplicado a la vivienda y al barrio, a la ciudad.

Durante el viaje, los asistentes analizaron treinta y tres casos de estudio¹ some-

¹ Amsterdam, Atenas, Bruselas, Baltimore, Bandung, Budapest, Berlín Barcelona, Charleroi, Colonia, Como, Dalat, Detroit, Dessau, Frankfurt, Ginebra, Génova, L Haya, Los Ángeles, Littoria, Londres, Madrid, Oslo, París, Praga, Roma, Rotterdam, Estocolmo, Utrecht, Verona, Varsovia, Zagreb y Zurich



352. Conferencias del CIAM a bordo del *Patris II*



353. Bocetos de Le Corbusier para su Ville Radieuse

tiéndolos a un análisis gráfico. El congreso no trataba de hacer balance de estas numerosas experiencias, sino comprobar su desorden y enunciar en contraposición, las distintas características de orden y funcionalidad que debían de ser propias de la ciudad moderna.

Casi una década más tarde de la celebración del cuarto congreso CIAM, Le Corbusier publicará de forma anónima lo que llamó *La carta de Atenas*. El documento se convierte en el texto identificativo del congreso y establece la base de la ciudad funcional, sentando las bases de una serie de principios generales (Benévolo, 1999 p.555). La carta estaba compuesta de 111 proposiciones que recogían declaraciones sobre las ciudades estudiadas en el congreso, y proposiciones para la rectificación de las condiciones de las ciudades existentes, agrupadas en cinco epígrafes: vivienda, diversión, trabajo, circulación y edificios históricos.

Aunque el documento de Le Corbusier planteaba una alternativa a las ciudades existentes con cierta inspiración política, *la carta de Atenas* demuestra un cambio de tono, abandonando las exigencias políticas radicales que aparecían en los documentos de los primeros congresos.

La primera propuesta que responde a las premisas de esta ciudad funcional es el proyecto de Le Corbusier para su *Ville Radieuse*, que el arquitecto ya publicó en 1935, dos años después del CIAM IV. *La ciudad radiante* del arquitecto suizo presentaba una de las características más representativas de la ciudad funcional, la eliminación de las calles-corredor a favor de grandes edificios altos que liberasen el suelo rodeados de amplias zonas áreas verdes². Así, los amplios espacios verdes se convierten en los elementos dominantes de los trazados modernos (Moncús, Díez Medina, 2017 p.47), cambiando el paradigma que había surgido con las ciudades jardín.

² "La población es demasiado densa, las condiciones de las viviendas son nefastas y el crecimiento devora las áreas verdes. Se necesita eliminar las calles-corredor y estudiar la posición adecuada de los núcleos residenciales, justificando la zonificación. Así las exigencias para la vivienda son que los barrios de habitación ocupen en adelante los emplazamientos mejores en el espacio urbano [...] por razones de higiene [...] con un mínimo de horas de asoleamiento para cada vivienda. Que las densidades sean razonables [...] que se tenga en cuenta los recursos técnicos modernos para construir viviendas altas, que colocadas a gran distancia una de otras liberen el suelo a favor de amplias áreas verdes" Le Corbusier 1941, Carta de Atenas, puntos 9-29

Para Kenneth Frampton esta solución respondía más a una *preferencia estética* (Frampton, 2009 p.274), sin embargo, tuvo como consecuencia un efecto demolidor que paralizó la búsqueda de otros tipos de vivienda colectiva, impidiendo la búsqueda de otros modelos residenciales hasta la llegada de la *Tercera Generación* del Movimiento Moderno. La *Ville Radieuse* de Le Corbusier *reflejaba el espíritu optimista, doctrinario, preocupado por la ciudad y basado en una metodología de comparación y discusión* que caracterizaron los Congresos de Arquitectura Moderna (Montaner, 1999 p.30). Aunque esta ciudad positivista nunca se llegó a construir, más allá de los ejemplos paradigmáticos de Chandigarh y Brasilia.

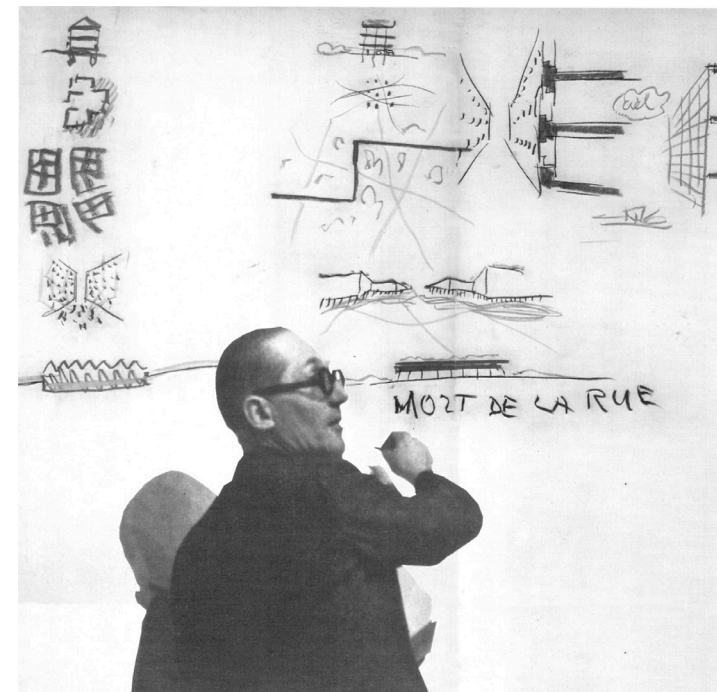
A la *Ville Radieuse* le siguió la *Unité d'habitation*. La unidad habitacional que planteaba Le Corbusier se trataba de según Montaner:

"De un modelo arquitectónico que compendia las más fundamentales aportaciones de su arquitectura y planteamiento urbano: grandes edificios colectivos, con formas próximas a los modelos del universo de la máquina, rodeadas de grandes espacios verdes y configurando la ciudad esencialmente a partir de la repetición de estos edificios colectivos". (Ibid, p.48)

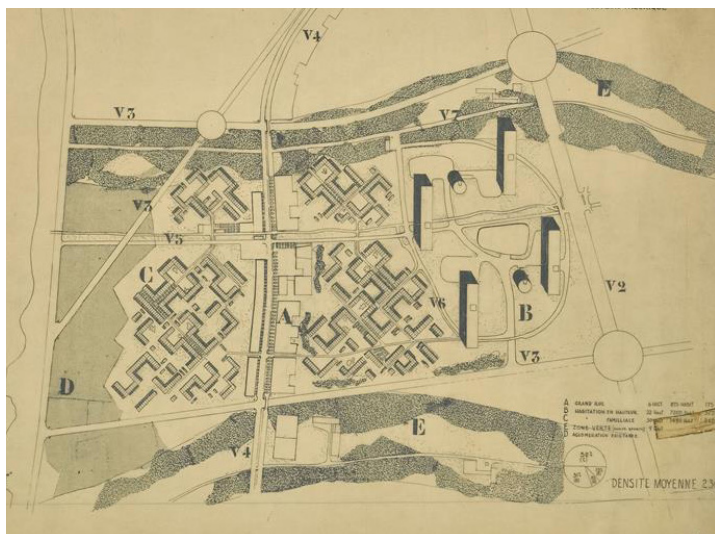
Era la respuesta de Le Corbusier a una ciudad vertical, construida en un suelo espacialmente concebido para ello (Monteys, 1996 p.149), una ciudad ideal con la que el arquitecto suizo quería terminar con la ciudad tradicional. Una ciudad construida sobre un *suelo artificial*³, separado del tejido urbano. Las unidades no están elevadas del suelo como las viviendas que proponía Le Corbusier en sus cinco puntos de arquitectura, si no que se construye un nuevo suelo artificial elevado que permite construir estas grandes máquinas de habitar. Con este suelo artificial, Le Corbusier consigue construir un territorio ideal, llano y sin accidentes, para lo cual forzosamente debe de separarse del suelo real (Ibid, p.162).

El suelo de esta ciudad construida a partir de unidades de habitación se concibe como un elemento autónomo. Su trazado es irregular, mientras que las unidades se disponen de manera paralela buscando la mejor orientación, los espacios dedicados a la circulación, tanto rodada como peatonal, discurren de manera

³ "Le terrain artificiel contient le machine pur l'air conditionné du bâtiment, la machinerie des ascenseurs et les diesels" Le Corbusier en (Monteys, 1996, p.154)



354. Le Corbusier declarando la *muerte de la calle* en una conferencia



355. Detalle del Plan para Marsella Sur de Le Corbusier

orgánica por el terreno. Le Corbusier plasma estas ideas en su propuesta para la urbanización del área de Marsella-Sur en 1951. Con este proyecto, el arquitecto suizo da una solución a los problemas de alojamiento, pero también consigue dar muerte a la calle de la ciudad tradicional, expulsando, como dice Jane Jacobs, a los peatones de la calle e instalándolos en los parques (Jacobs, 2013 p.50).

EL DESCONTENTO CON LA CIUDAD MODERNA

Tras la segunda Guerra Mundial la apremiante necesidad de vivienda hizo que se empezaran a ensayar los modelos propuestos desde las ideas de la *ciudad racional* o la *ciudad jardín*, principalmente enfocado hacia los nuevos barrios residenciales. La capacidad de la arquitectura funcionalista de dar alojamiento a un gran número de personas de manera rápida y eficaz, hizo que las premisas de la ciudad racional se extendieran tras la segunda Guerra Mundial por todo el territorio europeo, como solución al problema de alojamiento que asolaba Europa.

Esto se debió principalmente a que, tras el conflicto bélico, aparecieron en todos los países nuevos organismos estatales de planificación urbana, que fueron dirigidos por técnicos y arquitectos que se habían formado durante la época del racionalismo arquitectónico. Esta situación incrementó la idea de que los resultados formales y estilísticos que se plantearon en los años veinte, se convirtieron en academia durante los años treinta y cuarenta (Montaner, 1999, p.12), transformándose en lo que hoy conocemos como *Estilo Internacional*.

Taller de Arquitectura también acusaba a estos arquitectos de cubrir con sus planes una especulación sobre el suelo, ya que todas las ciudades se vieron zonificadas, continuando con la tendencia del desarrollo horizontal y la expansión de las ciudades, desplazando hacia la periferia los problemas de la especulación en los centros urbanos (Anon (n.d.) p.13). Si bien es cierto que este problema también se daba en los países socialistas, a los que el *Taller* justificaba diciendo que se habían efectuado siguiendo las teorías de los arquitectos y técnicos occidentales (Ibidem).

Si que es cierto que en la situación particular española las políticas de vivienda que se llevaron en la década de los cincuenta comenzaron como un campo de experimentación; pero el cambio en la administración con el nombramiento de José Luis Arrese hizo que la posición del nuevo Ministerio de Vivienda tuviera un punto de vista más pragmático (Moncús, Diez Medina, 2017 p.55). La gestión de Arrese supuso trasladar la política del gobierno de viviendas baratas a los promotores privados, poniendo el debate de la vivienda en manos del negocio en 1960 (Moncús, Diez Medina, 2017 p.55).

A pesar de que durante este periodo de tiempo la Arquitectura Moderna se había establecido e institucionalizado, el ideal de la ciudad moderna empezó a sufrir golpes. En palabras de Colin Rowe, la *Nueva Jerusalem* había llegado, pero no era un proyecto próspero⁴. La arquitectura moderna y su ciudad funcional no dieron como resultado un mundo mejor, por lo que estos modelos se empezaron a poner en duda por los arquitectos que empezaron su vida profesional en los años cincuenta. Sus críticas surgieron precisamente cuando los paradigmas funcionalistas se estaban imponiendo ampliamente en todo el territorio Europeo.

Pero más allá de las teorías de *Taller de Arquitectura* sobre el porqué de la proliferación del modelo funcionalista, este se debió principalmente a los numerosos planes para conjuntos residenciales masivos en Europa durante los años sesenta y setenta, y por qué la estandarización y la prefabricación ofrecían la posibilidad de construir velozmente (Moncús, Diez Medina, 2017 p.48). Los requerimientos basados en las necesidades de viviendas tras dos Guerras Mundiales prepararon por tanto el terreno y las condiciones para que de manera intensiva se implantasen conjuntos habitacionales bajos los criterios pre-establecidos de la modernidad (Rosero, 2017 p.25). El problema surgió cuando estos principios fueron adoptados indiscriminadamente en un contexto de crecimiento urbano acelerado (Ibidem).

Ante esta situación, la nueva generación de arquitectos se pronunció en contra de las propuestas de los CIAM. Tal y como dicen Alison y Peter Smithson, *cada generación siente un descontento nuevo y concibe una idea innovadora de orden*



356. Fotografía de Bellvitge en 1968

4 "The New Jerusalem was not exactly a going concern" Rowe, 1981, p.33. Traducción de la autora



357. Alison Smithson y Bakema preparándose para la célebre foto del final de los CIAM

(en Vidotto, 1997, p.16), como resultado los jóvenes arquitectos empezaron a manifestar su visión de cómo debía ser la ciudad en los propios congresos CIAM iniciando de nuevo el debate que había comenzado en los primeros CIAM. Sus discursos presentaban características comunes, según dice Montaner:

“Existe un lazo común entre todos estos arquitectos, que se expresa en su visión de la ciudad- intentando recuperar la vida urbana- de la tradición- contemplándola con respeto, pero con distancia, sin hacer nunca citas literales si no interpretando-, de la arquitectura- sobre la que se plantea esencialmente una revisión formal- y del papel social del arquitecto.” (Montaner, 1999, p.34)

Para los Smithson, los arquitectos que estaban llevando a cabo los grandes barrios de nuevas viviendas y, en el caso de Inglaterra, las *New Towns*, parecían haber perdido el contacto con la realidad y estar construyendo los sueños del ayer, mientras que ellos se habían despertado en el hoy (Vidotto, 1997, p.17). Además, no se sentían satisfechos con los conceptos que comportaban el movimiento de la ciudad jardín ni el movimiento de la arquitectura racional (Ibidem). La ciudad como tal había desaparecido; las premisas del Movimiento Moderno habían transformado los barrios residenciales en bloques, objetos autónomos ocultos por la naturaleza presente en las zonas verdes.

Ante esta situación, los arquitectos de la *Tercera Generación* tuvieron que enfrentarse al problema de esta falsa ciudad moderna que postulaban los CIAM de dos maneras: entender que la *Ville Radieuse* era una falsa promesa, por lo que había que replantearse de nuevo el modelo de ciudad, o tomar la propuesta corbuseriana como un punto de partida para seguir trabajando en la ciudad del futuro (Rowe 1981, p.33). El desencuentro de los jóvenes arquitectos con la vieja guardia del CIAM, que entendió que la búsqueda de la nueva ciudad era la labor de esta nueva generación, desencadenó un cisma en el conocido décimo CIAM, cuya consecuencia fue la desaparición de los congresos y por tanto el fin de un escenario internacional en el que debatir los nuevos modelos de ciudad.

DEMOLER LA MODERNIDAD

Como hemos visto, la apremiante necesidad de vivienda tanto en Europa como en Estados Unidos, provocó que desde mediados del Siglo XX los grandes proyectos de vivienda proliferaran en ambos continentes. Esto se sumó a una serie de políticas estatales que buscaban acabar con la infravivienda que había surgido en las ciudades industrializadas a base de hacer *tabula rasa* en los núcleos urbanos. Estas medidas se llevaron a cabo principalmente en Estados Unidos, donde se demolieron *barrios enteros para la construcción de nuevos barrios de viviendas con el objeto de reemplazar las "destartaladas casa hacinadas de gente y ratas"* (Rosero, 2017, p.55).

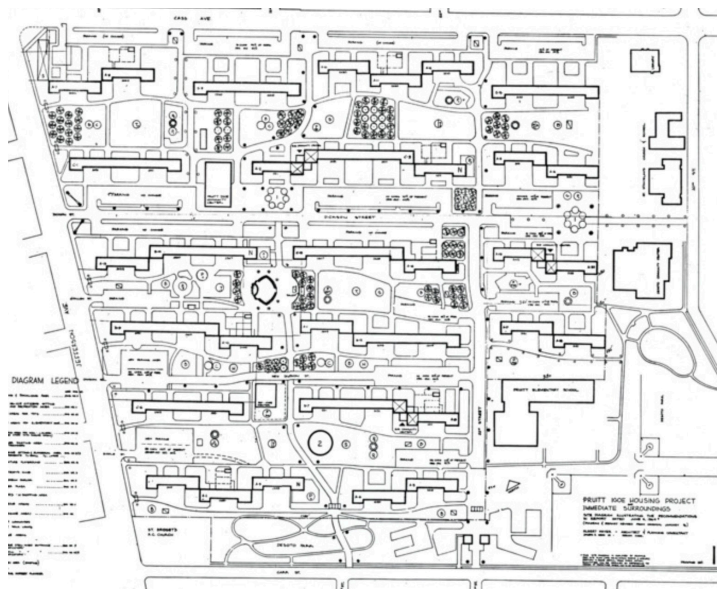
Fue uno de estos programas de limpieza y reconstrucción el que dio como resultado uno de los mitos de los grandes conjuntos de vivienda de la década de los años cincuenta: el conjunto *Pruitt-Iggoe* en la ciudad de St. Louis en Missouri. La popularidad, o impopularidad, de este conjunto se debe a que tras veinte años de su finalización en 1952, este fue demolido, y su destrucción ha sido utilizada como símbolo del final de la Arquitectura Moderna por críticos como Charles Jenks. El crítico decidió fijar en su libro *El lenguaje de la arquitectura posmoderna*, el fin del Movimiento Moderno de forma lapidaria:

"La arquitectura moderna murió en San Luis, Missouri, el 15 de julio de 1972 a las 3:32 de la tarde (más o menos), cuando a varios bloques del infame proyecto Pruitt Iggoe se les dio el tiro de gracia a base de dinamita. Antes de eso, habían sido objeto de vandalismo, mutilación y desfiguración por parte de sus residentes negros y, aunque se invirtieron millones de dólares para intentar conservar el lugar (reparando ascensores, ventanas o repintando todo) se puso fin a su miseria" (Jencks, 1981, 24).

El libro, publicado por primera vez en 1977, ponía de manifiesto el descontento de las nuevas generaciones con las premisas del Estilo Internacional, culpando a la arquitectura del fracaso de las nuevas ciudades y de los grandes barrios de vivienda. Sin embargo, esta forma de pensar, según Katherine Bristol, *no sólo exagera el poder del arquitecto para lograr un cambio social, sino que enmascara el grado en el que la profesión está implicada en las estructuras y prácticas sociales, frente a las cuales tiene poco poder* (en Rosero, 2017, p.79).



358. Fotografía del conjunto de *Pruitt Iggoe* en 1972



359. Plano de situación del conjunto de *Pruitt-Iggoe* en el que se observan los distintos edificios de viviendas además de los equipamientos planteados por Yamasaki que no se llegaron a construir

El gran conjunto de viviendas de *Pruitt-Iggoe* se levantó en el espacio que albergaba el barrio de *Soto-Carr*, uno de los peores barrios de la ciudad de St. Louis, que fue objeto de la llamada *slum surgery*. El proceder de este sistema consistía en la eliminación física de barrios completos, con la pretensión de que, mediante la demolición, se conseguiría combatir el crimen, las enfermedades o las patologías presentes en los barrios más desfavorecidos (Ibid, p.55); para después ocuparlos con proyectos de vivienda en altura y así aumentar su densidad de población.

La mayoría de las casas que formaban parte del barrio de *Soto-Carr*, un gueto de habitantes de raza negra de 22 hectáreas, eran viviendas de dos alturas que albergaban hasta 25 personas. Además muchas de las construcciones no estaban dotadas de baño en su interior, y las condiciones, en general, eran bastante precarias. Esta situación hacía que el barrio se convirtiera en un caso perfecto para esta *cirugía de barriadas*, por lo que se encargó al arquitecto Minoru Yamasaki, y a su oficina, el diseño del nuevo barrio, al que se le daría el nombre de *Pruitt-Iggoe*⁵.

El estudio de Yamasaki desarrolló el proyecto con la *Unidad de Habitación* de Marsella de Le Corbusier como referente. La experiencia del equipo con otros proyectos de la misma índole, también dio a Yamasaki pautas para la construcción de *Pruitt-Iggoe*. Ya su proyecto para los *John J. Cochran Garden Apartments* les había valido dos galardones arquitectónicos por su diseño, en este caso se trataba de un modelo de vivienda pública gestionado por sus inquilinos.

La propuesta del equipo estaba formada por 33 bloques de vivienda de 11 plantas, que contenían en su interior 2740 unidades de vivienda, con una capacidad para albergar hasta 11.000 habitantes. Los bloques estaban distanciados entre sí alrededor de 67 metros, respondiendo a los requerimientos de ventilación y soleamiento. Yamasaki planteaba en los edificios grandes corredores que dieran servicio a las viviendas, además de espacios comunitarios para las familias, donde se encontraban las zonas de lavanderías. En los espacios libres, el equipo proyectó bloques pequeños que albergaban restaurantes y tiendas, centro

⁵ El complejo recibió su nombre en honor de Wendell O. Pruitt, un piloto afroamericano –natural de San Luis– y de William L. Iggoe, antiguo miembro de la Cámara de Representantes

comunal, una escuela primaria y una guardería, además de espacios de juego al aire libre para los niños. Pero estos últimos no se construyeron por razones presupuestarias.

En el documental de 2011 *The Pruitt-Iggoe Myth. An Urban History*, de Chad Friedrichs, se observa como para los primeros residentes del conjunto, las viviendas superaban con creces los espacios únicos en los que las familias residían anteriormente, donde todos los miembros compartían una única habitación. Pese a la relativa calidad barata de la construcción, las unidades presentaban un nivel mucho mayor al de las casas que se demolieron para su construcción. Yamasaki y su estudio estaban respondiendo a la voluntad de la ciudad racionalista, dando solución al problema de la vivienda obrera. Sin embargo, el deterioro del conjunto, por razones principalmente económicas y sociales, y su demolición ha ayudado a perpetuar el mito del fracaso, y criticar la Arquitectura Moderna.

Pruitt-Iggoe se convirtió así en la *cabeza de turco* del Movimiento Moderno. Varios autores, influenciados por las corrientes sociológicas del momento, sugirieron que el proyecto fracasó debido a la insensibilidad a las necesidades de los residentes típicas de la Arquitectura Moderna. También sirvió como base para los discursos de Robert Venturi y Denise Scott Brown, en contra de la *tabula rasa* que proponía la arquitectura racionalista, invitando a los arquitectos a reflexionar sobre el espacio que tenían alrededor, algo que ya aparecía en el discurso de la arquitectura italiana de los sesenta, con la idea de las pre-existencias que defendía Ernesto Nathan-Rogers.

A pesar de que la demolición del conjunto parecía justificar la posición de los arquitectos críticos con la ciudad racionalista, Rem Koolhaas en su exposición para la Bienal de Venecia de 2010, *Cronocaos*, encuentra otra justificación a estas críticas cuando menciona:

“Nuestra intolerancia hacia la arquitectura del “Agujero Negro” (arquitectura del Movimiento Moderno) -aparentemente causada por su incapacidad para crear ciudades habitables- es en realidad impulsada por una profunda envidia hacia la antigua experiencia en la experimentación social”⁶

6 Koolhaas, Rem “Cronocaos” Bienal Internacional de Arquitectura de Venecia en (Rosero, 2017, p.24)



360. Secuencia de la demolición de *Pruitt-Iggoe* el 15 de Julio de 1972



361. La *Ville Radieuse* de Le Corbusier, ejemplo claro de la ciudad progresista

IV.4.2 REFLEXIONES SOBRE LA CIUDAD

LA CIUDAD CULTURALISTA EN EUROPA. LA TENDENZA

En 1965, la arquitecta belga Françoise Choay estableció en su libro *El urbanismo. Utopías y realidades* dos modelos con los que clasificar los dos discursos teóricos con los que los arquitectos y urbanistas se enfrentaban al problema de la ciudad, el modelo *progresista* y el *culturalista*. Por ejemplo, la ciudad funcionalista, marcada por la efervescencia tecnológica y economicista del periodo de entreguerras, y por su carácter positivista, es un claro ejemplo del modelo progresista de ciudad. Esto viene representado en el documento que los arquitectos desarrollaron tras el primer CIAM en La Sarraz, en el que, unilateralmente, declaraban que “*El urbanismo no puede venir determinado por consideraciones estéticas, sino exclusivamente por exigencias funcionales*” (en Frampton, 2009 p.273).

Por otro lado, la visión *culturalista* presenta una predilección por los valores espirituales de la persona, frente a sus necesidades materiales; por un ciudadano entendido como con identidad y tradiciones, frente a un ciudadano entendido como un ser cuantificable (García Vazquez, 2004, p.6). En definitiva, la visión del modelo *culturalista*, se inclinaba más por el sentido artístico y estético de la ciudad que por la visión lógica y funcional del modelo progresista.

Ambas corrientes de pensamiento están presentes en los debates sobre la ciudad desde el siglo XIX, con la aparición de la revolución industrial hasta la actualidad, generando una discusión continua. Si bien es cierto que la predilección por un modelo u otro está muy ligado a la situación socio-cultural del momento. Por regla general, los modelos progresistas coinciden con las épocas de expansión técnica y económica, mientras que la visión *culturalista* aparece en épocas de crisis y reflexión.

Tras la ciudad funcionalista que anunciaba la arquitectura racional del Movimiento Moderno, aparecerá, por tanto, una nueva ciudad, influenciada por la visión *culturalista*. Esta coincide con la aparición de una crítica radical en los años cincuenta y sesenta, que se debió, entre otras causas, a la explosión de los

movimientos ecologistas y de todas aquellas visiones que ponían en duda los modelos capitalistas e imperialistas de desarrollo. Estas nuevas propuestas perseguían nuevas alternativas, basadas en otras tecnologías, formas y modos de vida (Montaner, 1999, p.127) como respuesta a la ciudad funcional pero también a la sociedad tradicional del momento.

A principio de los años sesenta, Europa seguía disfrutando de una época de bonanza económica, por lo que estas visiones positivistas de la ciudad siguen presentes, como los modelos propuestos por los equipos de *Archigram*, *Archizoom*, Constant y las mega estructuras de Yona Friedman; sin embargo, empezó a surgir en la escena arquitectónica, una crítica al modelo progresista de ciudad, influenciada principalmente por las corrientes de pensamiento de la época. Esta generación de arquitectos se vio condicionada por las distintas corrientes sociológicas que desencadenaron en el humanismo arquitectónico, lo que hizo que se produjera un gran número de respuestas que, Philip Drew en su libro *Tercera generación : la significación cambiante de la arquitectura*, resume así:

"Aceptación de lo irracional en la conducta humana, y rechazo al racionalismo; afirmación del derecho de expresión y rechazo del culto al genio; descubrimiento de la forma popular y anónima y rechazo del autoritarismo arquitectónico, fortalecimiento de la forma orgánica y rechazo de los sistemas de ordenación estáticos, universales y exclusivos; afirmación de los valores humanos y rechazo de aquellos aspectos del funcionalismo que anulaban la presencia del hombre"(Drew, 1973, p.36,37)

Además, junto a estas teorías, empezó a surgir en el debate internacional el concepto de paisaje urbano o *townscape*, el paisaje de la ciudad. El término se convirtió en el punto de referencia de algunos debates sobre los asentamientos urbanos; Jane Jacobs le otorgó un valor sociológico y económico y Kevin Lynch lo paso por su filtro científico, en los sistemas de anotación que proponía en sus estudios sobre diseño urbano (Rowe, 1981, p.36).

Debido a estas corrientes, en la década de los sesenta, Europa volvió a redescubrir los valores de la ciudad tradicional, con un país a la cabeza de las nuevas reivindicaciones: Italia y su movimiento neo-racionalista, conocido como *La Tendencia*. Este movimiento surgió como un *intento de evitar que tanto la arquitectu-*



362. Jane Jacobs en una protesta contra la demolición de los barrios de Manhattan que proponía el plan Moses



363. *Nero, bianco rosso* de Aldo Rossi (1972) donde el arquitecto hacía un collage con elementos de distintas arquitecturas

ra como la ciudad fuesen invadidas por las fuerzas omnipresentes del consumismo megalopolitano (Frampton, 2009, p.297). Su nombre, *Tendenza*, fue el que Aldo Rossi utilizó en los primeros años setenta para referirse a este determinado pensamiento arquitectónico, interesado en una visión de la arquitectura ligada a la ciudad y al territorio (Rovira et Al, 2018 p.221).

La *Tendenza* es un claro ejemplo de la visión *culturalista* de la ciudad, donde arquitectos y teóricos como Aldo Rossi o Tafuri, quisieron incorporar a la arquitectura racional que había arrasado con los símbolos propios de cada lugar, gestos culturales significativos y que Rossi, en sus distintos escritos, estructuró entorno a los elementos tectónicos históricos. Además, los arquitectos italianos defendían la ciudad como el lugar de lo colectivo, la expresión de la sociedad libre y patrimonio de la cultura (Montaner 1999, p.95). Con estas ideas en mente, los arquitectos de la *Tendenza* comenzaron a cimentar las bases sobre las que se tendría que erigir el pensamiento urbano más influyente de último tercio del siglo XX en Europa (García Vázquez, 2004 p.7).

Este movimiento nació como parte del proyecto cultural del revisionismo Marxista, que se estaba llevando a cabo en Italia por el político Antonio Gramsci. Gramsci quería construir una nueva cultura de izquierdas, en la que la *Tendenza* aspiraba a incluir dentro de este proyecto la arquitectura y el urbanismo (Ibidem). Sin embargo, la única forma de integrar ambas disciplinas, dentro de los objetivos de la izquierda política italiana, era definir tanto al urbanismo como a la arquitectura como disciplinas autónomas, por lo que *nacía así el proyecto de repensar la ciudad desde términos estrictamente disciplinares* (Ibid, p.8).

Los jóvenes arquitectos que formarían este grupo, estaban agrupados en torno a la revista milanesa *Casabella*, que desde mediados de los años cincuenta estaba dirigida por Ernesto Nathan Rogers (Sainz Gutiérrez, 1997, p.100). Entre estos arquitectos se encontraban Vitorio Gregotti, Aldo Rossi, Guido Canella o Francesco Tentori, sobre los que van a incidir los pensamientos recurrentes de Nathan Rogers y que Sainz Gutiérrez presenta como:

“La preocupación por recuperar la relación con la historia, la rehabilitación de la idea de tradición, la voluntad de permanecer fiel al método de la arquitectura moderna “llevándolo hasta sus últimas consecuencias”, la aspiración a no perder el

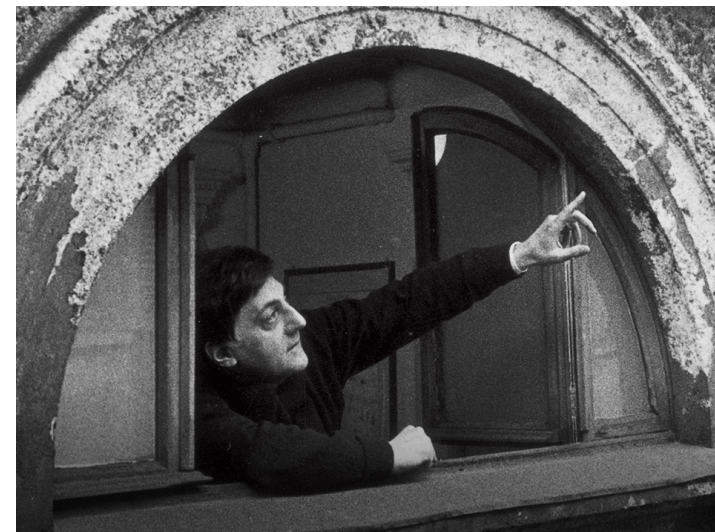
contacto con la realidad; en suma, la apuesta por una difícil continuidad que mantenga un equilibrio entre tradición y modernidad, dando prioridad a los valores culturales y sociales sobre los meramente ecológicos” (Ibid, p.102)

A esto había que sumarle las pre-existencias ambientales y la búsqueda de un lenguaje arquitectónico propio del lugar, que huyera de los criterios abstractos y genéricos que caracterizaban al *Estilo Internacional*. Pero, además de la forma con la que los arquitectos de la *Tendenza* se enfrentaban al problema de la ciudad, una de sus características más destacables fue entender la disciplina como un sistema rigurosamente racional y transmisible de hacer arquitectura y de construir la ciudad (Ibid p.125).

Para los arquitectos, por tanto, la ciudad debía de tener una estructura y su objetivo era comprender las leyes que la regulaban, reflejando la influencia del pensamiento estructuralista que recorría Europa en los años sesenta. Gracias al estructuralismo los italianos consiguieron establecer la categoría de *tipo* urbano. Este *tipo* era un elemento urbano que aparecía en las ciudades, irreducible, y permanente en una determinada continuidad histórica (García Vázquez, 2004, p.9). Aldo Rossi plasmaba esta idea del tipo en su libro *La arquitectura de la ciudad*, recuperando lo que decía Quatramé de Quinci:

“La palabra “tipo” no representa tanto la imagen de una cosa que hay que copiar o imitar a la perfección, sino la idea de un elemento que por sí solo debe servir como regla al modelo” (en Rossi, 2015, p.29)

La tercera pata sobre la que se fundamentó este movimiento de la *Tendenza*, junto a la reivindicación de la disciplina y el entender la ciudad como un elemento estructural, fue la idea de la identidad como la manifestación de una manera de vivir. Para Aldo Rossi el estudio de la psicología colectiva desempeña un papel esencial en el estudio de la ciudad (Ibid, p.128), algo que se refleja en el estudio de los tipos edificatorios residenciales. Los distintos tipos de viviendas representan el modo de vida concreto de un pueblo, la manifestación puntual de su cultura, ya que sufre cambios muy lentos, y está estrechamente relacionado con la forma urbana (Ibid p.71). Rossi, además, dio un paso más en su escrito y entiende que, la naturaleza de la ciudad, se asemeja mucho con la obra de arte (Ibid, p.29), ya que para él, todas las obras de arte tienen en común, con las



364. Aldo Rossi en su estudio de Milán en 1973



365. Dibujos sobre los *Pequeños congresos* de Madrid y Barcelona

manifestaciones de la vida social, que han nacido del inconsciente (Rossi, 2015, p.24).

Las teorías de la *Tendenza* fueron aceptadas principalmente en las escuelas italianas de Venecia y Milán, en las que Aldo Rossi había sido profesor. Pero no tardaron en propagarse por Suiza, España y Portugal. En el caso de España el contacto fue sobre todo desde la Escuela de Barcelona. La ETSAB organizaba visitas anuales para cada curso, el viaje propuesto para los alumnos en 1964 fue a Milán, en donde profesores y alumnos hicieron contacto con los miembros de la revista *Casabella*, en concreto con Aldo Rossi y Guido Canella (Rovira et Al, 2018 p.222), iniciando una relación que continuaría durante décadas entre los arquitectos que terminarían fundando la revista 2C⁷ y Aldo Rossi. El primer ejemplar de *L'architettura de la città* llegaría a España en 1966, cuando Rossi envió la publicación a Salvador Tarragó, estableciendo la llegada oficial de las teorías de la *Tendenza* a España. El libro fue publicado finalmente en su edición en castellano por la editorial Gustavo Gili en 1972, junto a un prólogo de Tarragó.

Sin embargo, podemos afirmar que estas ideas sobre la vinculación de la Arquitectura Moderna con la realidad cultural y el lugar, ya estaba presente en Barcelona desde la mitad de los años sesenta. Gracias a la visita de Giancarlo Di Carlo al Pequeño Congreso celebrado entre Segovia y Toledo en diciembre de 1965, las ideas italianas entraron en el debate nacional. De Carlo presentó su plan para la ciudad de Urbino, donde el arquitecto italiano analizaba una serie de aspectos físicos, históricos y culturales de la ciudad, para plantear su proyecto (Rovira et Al, 2018 p.217). El encuentro fue documentado por Bohigas y publicado en la revista *Serra D'Or*, donde citaba las contribuciones más elocuentes de los asistentes al congreso. Entre ellos se encontraba Ricardo Bofill, que defendía en el debate que todas las ciudades eran históricas, tanto Barcelona, Segovia o Nueva York (Ibidem). Con esta afirmación, Bofill manifestaba la misma inquietud que los arquitectos de la *Tendenza*, entendiendo la necesidad de analizar y estudiar las pre-existencias y los modos de vida de las ciudades a la hora de plantear nuevas propuestas.

7 La revista 2C se plantea alrededor del profesor Salvador Tarragó, a partir de un grupo de alumnos entre los que se encontraban Antonio Armesto, Juan Francisco Chico, Antonio Ferrer, Carles Martí y Juan Carlos Theilacker, que a partir del 10 de Septiembre de 1971 plantearan la fundación de la revista desde la que investigar temas relacionados a arquitectos y obras que tenían en cuenta la ciudad y el territorio.

LA NO-CIUDAD

Según Colin Rowe, François Choey designó a las dos actitudes con las que los arquitectos se enfrentaban al problema de la ciudad, culturalismo y progresismo, pero existiría una tercera opción, mezcla de las dos (Rowe, 1981, p.40). Esta mezcla la define el crítico americano como el gran choque entre el *townscape*, la imagen de la ciudad, y el neo-Futurismo⁸. Para Rowe una de estas mezclas evidentes era el grupo inglés *Archigram*:

*"Archigram parece estar haciendo imágenes pintoresquistas del futuro (...) Cualquier cosa podría pasar: la muerte de la arquitectura, el no-edificio, los monstruos con ojos de insecto de Andy Warhol, sentido de la inmediatez para toda la vida, paisaje urbano instantáneo en un traje espacial; pero mientras que las idiosincrasias del paisaje urbano son supuestamente atribuidas a las presiones del contexto, las imágenes de Archigram están generalmente presentadas en un vacío ideal"*⁹

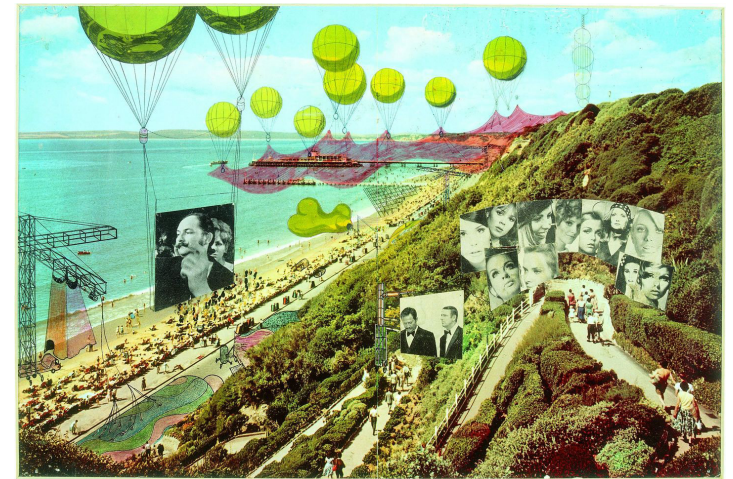
Más allá del lenguaje pop que utiliza el grupo Inglés, con sus imágenes brillantes y divertidas y sus propuestas tecnológicas de ciencia ficción, es importante observar que, en las imágenes de su ciudad del futuro, la ciudad como tal desaparece. O al menos la ciudad que respondía a la *"moral de la arquitectura de la gente"* (Steiner, 2009 p.71). Peter Cook, en la publicación *Archigram 2*, mostraba en su *Living City* que esta era *"Una ciudad excitante: aullando con la electrónica, resonando con el estruendo de los grandes motores, llena de imágenes de ciencia ficción"*¹⁰.

La propuesta de *Archigram* postulaba la tecnología como la ruta hacia la libertad individual. En el montaje que realiza Ben Fether en 1963, llamado *"City Region"*

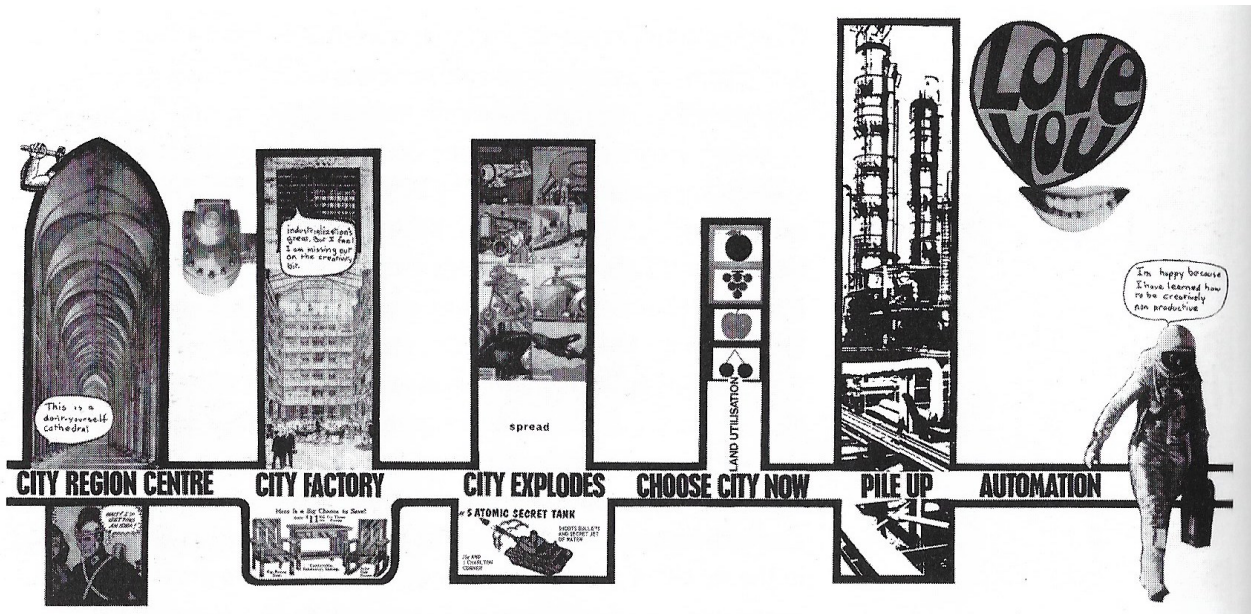
8 *"But, possible denials apart, the offsprings are evident: townscape and neo-Futurism is, perhaps, inadvertently, the prevailing idea"*. (Ibidem) Traducción de la autora

9 *"Archigram would seem to be making picturesque images of the future (...) Anything might here happen: the death of architecture, non-building, Andy Warhol's bug eyed monsters, immediacy of feeling for life, instant townscape in a space-suit; but whereas the idiosyncrasies of townscape images are supposedly attributable to the pressures of context, the Archigram images are generally presented in an ideal void"* (Ibid, p.41) Traducción de la autora

10 *"Is an exciting city; one howling with electronics, pulsating with the rumble of great motors, filled with the imagery of science fiction"* Traducción de la autora. Peter Cook en (Steiner, 2009 p.71)



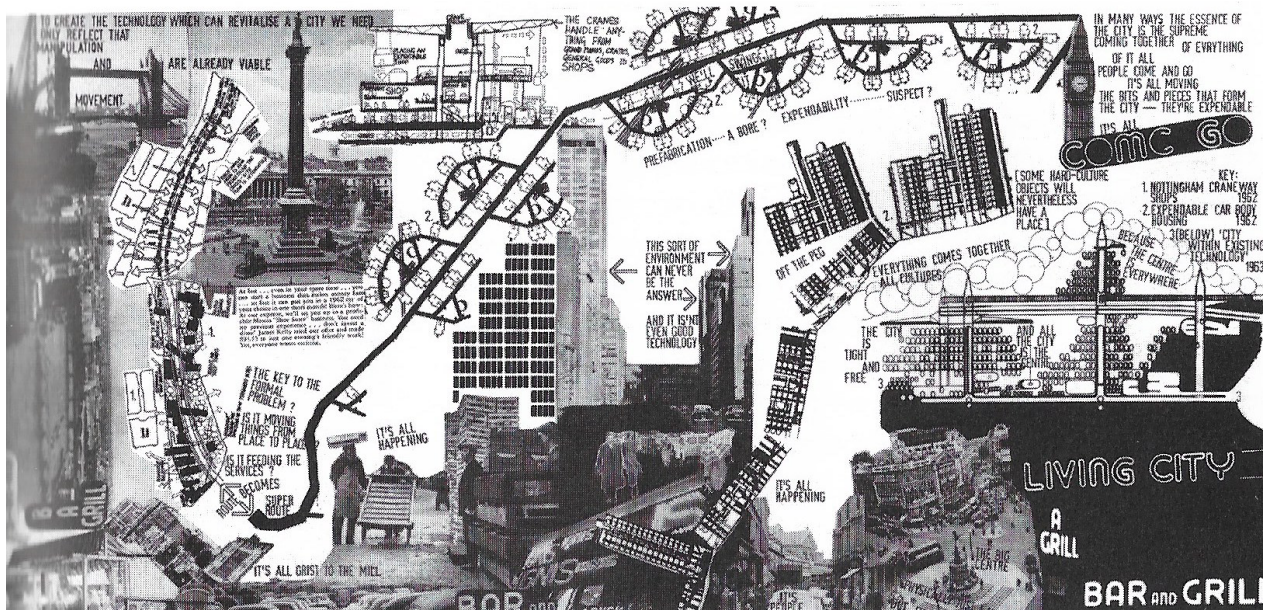
366. Collage de Instant City de Archigram



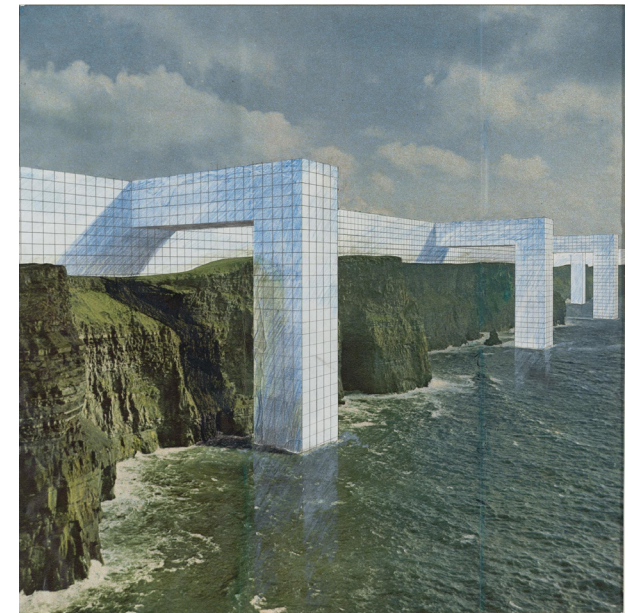
367. City Region Center, Ben Fether 1963



368. Monumento Continuo de Superstudio



369. Living City en Archigram 2



370. Monumento Continuo de Superstudio 1969

Center", el arquitecto componía una línea temporal en la que se mostraba la evolución de la ciudad. Desde las primeras ciudades con sus catedrales, pasando a la ciudad industrial, donde el arquitecto planteaba que la industrialización estaba bien pero que faltaba creatividad, a la ciudad que explotaba. Esta última jugaba con la idea de la ciudad que se expande por el territorio pero también con la destrucción de las ciudades tras la guerra mundial. Tras esta ciudad, solo quedaba volver a elegir un lugar donde "apilar" el nuevo asentamiento, para finalmente automatizar la ciudad. La tecnología era, por tanto, la llave para volver al nomadismo.

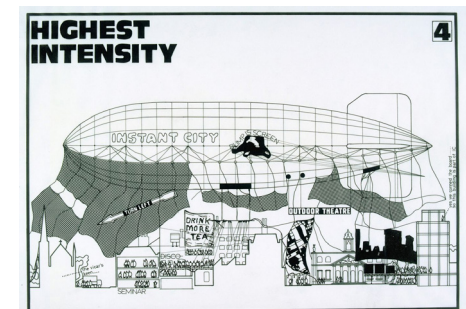
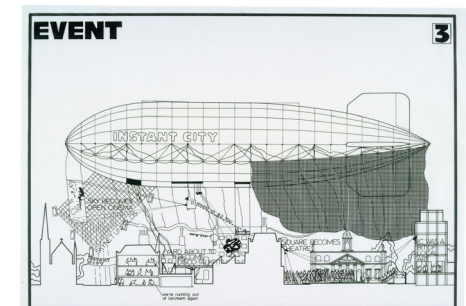
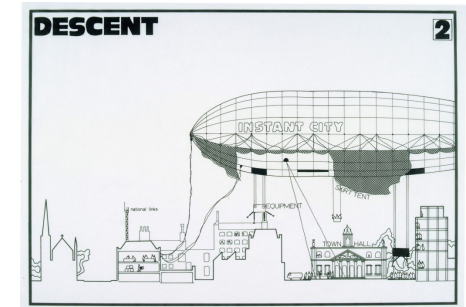
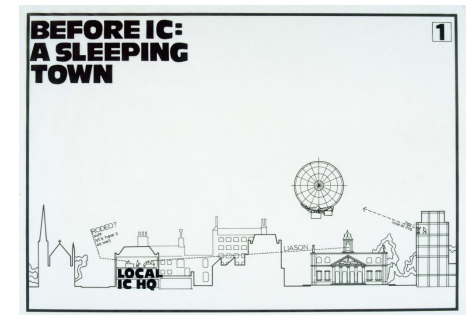
Archigram con las propuestas de su *Walking City* o *Instant City*, a pesar de sus nombres, estaba negando la ciudad. Tal y como presentaban en uno de los paneles de presentación del proyecto *Living City*, para el grupo inglés:

*"La esencia de la ciudad es la unión suprema de todo, de todo, la gente va y viene y todo se mueve. Los pedazos y las piezas que forman la ciudad, todos son prescindibles, todo va y viene"*¹¹

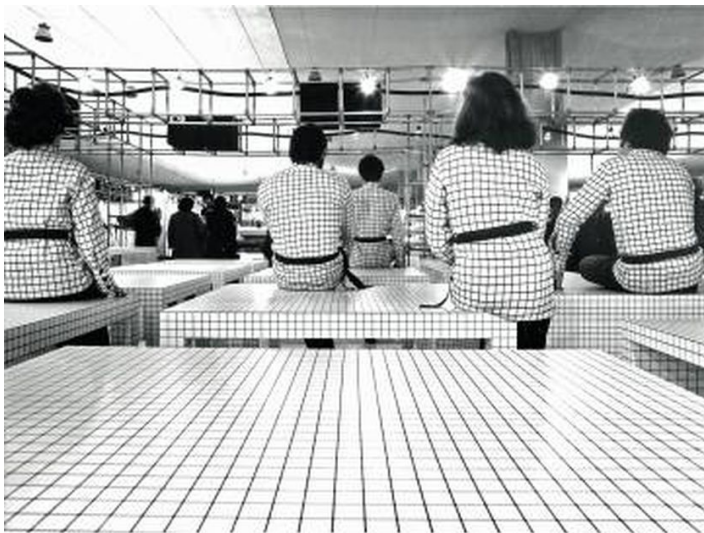
Este entender la ciudad como un concepto efímero, sometido a la idea de encuentro entre las personas también es recogido por el equipo italiano *Superstudio*. El equipo italiano, trabajó de 1966 a 1974 en Florencia y surgió de forma opuesta al neo-racionalismo italiano que representaba la *Tendenza*. *Superstudio* buscaba cubrir las necesidades de los individuos sobre cualquier otra consideración.

Una de las primeras aproximaciones del equipo italiano al problema de la ciudad fue presentada en abril de 1969 y publicada en los números del mismo año de Septiembre de *L'architecture d'aujourd'hui* y de diciembre de la revista *Domus*. En ambas publicaciones aparecían una serie de fotomontajes, que no se parecían a los collages piranesianos de fragmentos, ni a la visión de la ciudad del futuro, ni a un análisis convencional de la ciudad-territorio. Los fotomontajes reflejan la voluntad de *Superstudio* de representar términos verdaderamente utópicos de la realidad misma (Gargiani, 2007, p.151) a través de objetos sin fun-

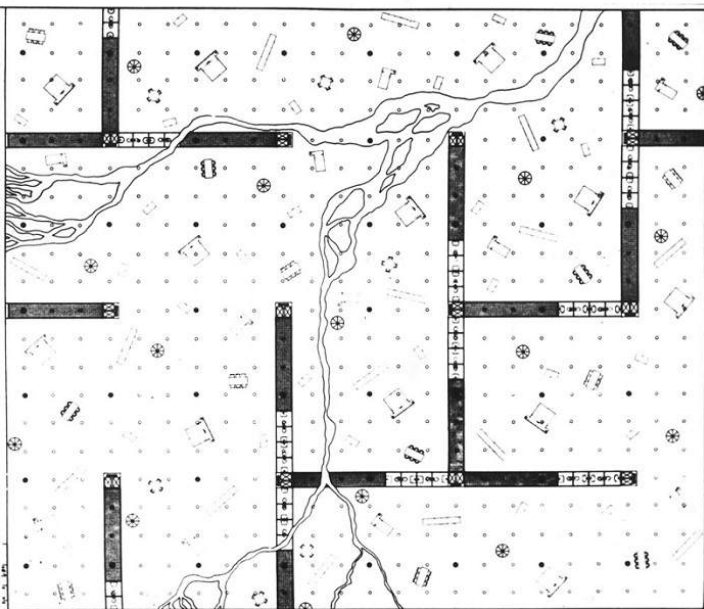
¹¹ "The essence of the city is the supreme coming together of everything, of it all. People come and go and it's all moving. The bits and the pieces that form the city -they are all expendable is all come and go" Traducción de la autora.



371. Parte de la secuencia de *Instant City* de Archigram



372. Superstudio aplico la cuadrícula del monumento continuo a muebles y vestuario.



373. Una de las plantas propuestas por Archizoom para No-Stop City (1970)

ciones insertados en diversos paisajes y siempre de dimensiones tan extraordinarios que parecen ahora sublimes y esenciales como los del exaltado racionalismo de Boullée o Rossi (ibidem). Los fotomontajes de esta propuesta, a la que el estudio denomina *Monumento Continuo*, muestran como este edificio ciudad esta sometido a una ley geométrica clara, una cuadrícula que se extiende hacia el infinito y que anuncia las propuestas del otro grupo italiano, más centrado en el diseño de piezas mueble, *Archizoom* y su propuesta de la *No-Stop City* de 1970.

La creación en estados unidos del *Flexible Space*, o *Flexible Ceiling*, un sistema de falso-techo técnico, supuso una revolución en los espacios comerciales. La iluminación artificial y de acondicionamiento del espacio, equipado con sistemas de paredes móviles así como de un cerramiento de muro cortina, se extendió por estados unidos en los años sesenta, para la construcción de grandes edificios de oficinas y centros comerciales, consiguiendo finalmente llevar el plano libre a todos los espacios. La llegada de este sistema conllevó una reacción en la escena arquitectónica internacional, que fue plasmado en 1969 por Reiner Banham en *The Architecture of the Well Tempered Environment*. Banham comenzaba el libro diciendo que, en un mundo en el que se tuviera más en cuenta el lado humano de la arquitectura, el libro nunca se debería haber escrito, ya que el arte de hacer edificios no debería separarse en dos partes, estructuras y servicios mecánicos, pese que el hábito industrial parece imponer esta división, esta se presenta falsa (Banham, 1969 p.11). Para Banham, más allá de la capacidad de las instalaciones de controlar las variables atmosféricas de humedad, temperatura y pureza del aire, lo más importante era:

“Ahora ha llegado a nosotros la posibilidad de la absoluta variedad e infinitas opciones de formas de edificios - y como a veces ocurre, la infinidad de opciones nos ha llevado a una casi perfecta homogeneización”¹²

Esta capacidad de hacer habitable cualquier espacio, así como la idea de espacio homogéneo, va a ser tomada por las vanguardias florentinas, que van a extender los sistemas tecnológicos de las oficinas y de los grandes almacenes de los sesenta a la escala de la ciudad y del territorio, sometiéndolos al contexto

¹² “Nevertheless, the possibility of absolute variety and infinite choice of building form is now with us—and as so often happens with infinite choices, has led to almost perfect homogenisation of what is chosen.” Traducción de la autora. (Ibid, p.187)

de los fenómenos culturales y sociales de la protesta juvenil y los movimientos obreros (Giargiani, 2007, p.169). La *No-Stop City* de Archizoom va a dar cobijo a las comunidades nómadas Hippies, que van a tomar el lugar de los *Homo ludens* que habitaban en la *New-Babylon* de Constant (Ibidem). El techo flexible estadounidense permite, a estos nuevos nómadas, instalarse temporalmente en cualquier parte del globo terráqueo, que se había convertido en una versión futurista de la tierra, al ocuparse todo él de esta nueva tecnología.

Archizoom somete por tanto al territorio, a este sistema constructivo, disolviendo la idea de objeto construido, de ciudad y de paisaje. Todo se reduce a una malla cartesiana, un espacio homogéneo en el que arquitectura y ciudad desaparecen, como hacía *Superstudio*. Los tres equipos buscan un sistema igualitario y no opresivo (introduciendo su ideario de izquierdas en sus propuestas), con el que erradicar sistemáticamente toda variedad en favor de un escenario ideal uniforme para sucesos espontáneos (Rowe, 1981, p.43). Plasmando el carácter hippy de los grupos italianos, Colin Rowe termina diciendo que *Superstudio* imagina la ciudad del futuro como un festival de *Woodstock* continuo para el beneficio de todos (Ibid, p.47), en definitiva la *no-ciudad*.

LA CIUDAD DE TALLER DE ARQUITECTURA

Las ideas que *Taller de Arquitectura* va a plantear sobre la ciudad, van a reflejar las inquietudes políticas del equipo, así como las distintas teorías presentes en la arquitectura internacional. En el caso del *Taller*, las influencias sobre la ciudad *culturalista* de la arquitectura neo-racionalista van a converger con las propuestas neo-futuristas y utópicas de grupos como *Archigram* o *Archizoom*. En la publicación editada por *Hogares Modernos* a principios de 1970, el *Taller* presentaba la base teórica que fundamentaba sus trabajos sobre vivienda colectiva, en especial el realizado para el *Barrio Gaudí* en Reus.

El texto comenzaba con una reflexión sobre la ciudad, titulado "*De la ciudad histórica a la ciudad del futuro*"; en él el *Taller* planteaba su hipótesis de la formación de las ciudades desde los asentamientos históricos hasta la ciudad súper-industrializada, y su conversión en los centros de *conocimiento, de la técnica y del arte* (Anon, n.d. p.10). El discurso presenta una visión sobre la ciudad de



374. Collage de *Superstudio* en el que aparece una familia hippy o tribu en la cuadrícula uniforme que ocupa todo el territorio.



375. La ciudad industrial

marcado carácter izquierdista, culpando de los males de la ciudad a los *capitalistas urbanos*. Según el Taller los planes que se habían llevado a cabo en las ciudades durante los años de expansión industrial dieron como resultado:

“Un casco antiguo asfixiado, rodeado de zonas de ensanche insuficientes, de barrios residenciales mal estructurados y peor comunicados, y de barriadas obreras semejantes a ghettos en las insalubres zonas extremas, limítrofes con los talleres y fábricas” (Ibid, p.11)

Sin embargo, para *Taller de Arquitectura*, la ciudad viva corrige los errores de una planificación cerrada, rompiendo con la división en zonas de la ciudad que para el Taller esconde el privilegio de clases, y tiende a mezclar de nuevo a sus habitantes, el equipo defiende que:

“El centro de la ciudad es abandonado paulatinamente por las clases acomodadas, que pasan a ocupar los nuevos barrios residenciales elegidos en las mejores zonas del ensanche, y ese núcleo antiguo pasa a convertirse en unos casos en centro comercial -tiendas, almacenes, oficinas-y, en otros va siendo ocupado lentamente por la clase media y el proletariado” (Ibidem)

Como resultado *“la estructura urbana, configurada por la pátina del tiempo, por el discurrir de los años tiende, pues, a corregir lentamente en una labor sin fin, los errores del urbanismo teórico y direccional”* (Ibidem). En el texto el Taller hace especial hincapié en los distintos grupos sociales que forman parte de la ciudad, y a la lucha de clases, probablemente influenciados por la tendencia italiana de re-conversión de las políticas de izquierdas en las que estaba englobada la *Tendenza neo-racionalista*. Para *Taller de Arquitectura*, la lucha de clases entre poseedores y asalariados es uno de los motores de crecimiento de la ciudad industrial en expansión, y pese a la oposición de los intereses de *ambas clases ambas rivalizan en su amor por la ciudad*, lo que da pie a que los poseedores de la riqueza justifiquen sus privilegios frente al resto de la comunidad gastando su dinero en palacios, edificios suntuarios y parques públicos, embelleciendo la ciudad según un criterio clásico, pero este proceso de engalanamiento de la ciudad ha desaparecido debido a la presión de la sociedad de consumo (Ibidem).

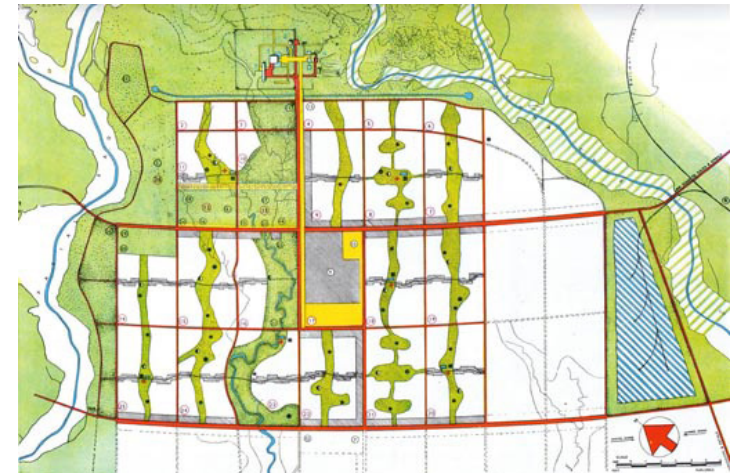
Pero más allá de la lucha de clases, el Taller defiende que la ciudad siempre *ha representado el centro de las posibilidades de creación de liberación paulatina*

del hombre en su dependencia de la tierra, y está destinada a convertirse en el futuro en el lugar que ha de ofrecer las máximas posibilidades de libertad y de elección de todo tipo ; de trabajo, de formas de vida y relación, de empleo de tiempo libre... (Ibidem). Para el equipo era necesario que la metrópoli del futuro recuperará el carácter comunitario que según ellos había perdido debido a los distintos planes y a las zonificaciones; que volviera a tener el aspecto de obra de arte de espectáculo integral en el que sean actores y espectadores todos sus habitantes.

En la publicación de *L'Architecture d'aujourd'hui* de 1975 en el texto firmado por Salvador Clotas, el *Taller* desarrollaba algo más sus ideas de como se debía realizar esta ciudad del futuro. Uno de los principales puntos de interés del desarrollo de esta ciudad futura era la incorporación de los barrios obreros dentro de la ciudad. Para el *Taller* no podía haber una política urbana revolucionaria mientras los barrios residenciales obreros se encontraran en las afueras de la ciudad¹³.

También planteaban una serie de mecanismos que podían ser válidos para conseguir un cambio en la estructura urbana del momento, y que según ellos ya habían sido ensayados por el *Taller* en sus proyectos anteriores. El primer mecanismo era la *precisión de la intuición*; para *Taller de Arquitectura* no toda intuición era válida, según Salvador Clotas el lenguaje de la intuición avanza a grandes pasos, como la imaginación poética. Pero para que la imaginación artística no se limite a una idea romántica, para que esta sea una herramienta válida, debe coincidir con los resultados de la intuición científica; arte y ciencia deben converger en el futuro, ya que ambas son formas de acercarse a la realidad¹⁴.

Otro mecanismo necesario era *el conocimiento profundo de la forma*. Según el *Taller*, a través del control de las cuestiones formales, podemos traducir las ideas



376. Chandigarh, ejemplo de la ciudad *funcionalista* a base de zonificaciones

13 "Tant que les quartiers ouvriers s'accroissent et s'étendent autour des villes, il n'existera pas vraiment une politique urbaine révolutionnaire" / "Mientras los vecindarios de la clase trabajadora crezcan y se expandan alrededor de las ciudades, realmente no habrá una política urbana revolucionaria" Salvador Clotas en *L'architecture aujourd'hui* n°149 1970 p.32 Traducción de la autora

14 "Toute intuition n'est pas valable. Le langage de l'intuition avancé à grands pas, comme l'imagination poétique. Pour que l'intuition artistique ne reste pas une idée romantique, pour qu'elle soit valable, elle doit coincider avec les resultants de l'intuition scientifique. Art et science doivent converger dans le futur, puisque ce ne sont que des modes d'approche de la réalité" Salvador Clotas en *L'architecture aujourd'hui* n°149 1970 p.32 Traducción de la autora

e intuiciones en formas. El conocimiento de estas permite un trabajo interdisciplinar, y así se puede transformar en arquitectura una idea poética o una gama de color (Ibidem).

El *Taller* también planteaba en su texto criterios socio-económicas. Por ejemplo Salvador Clotas planteaba la necesidad de controlar el proceso técnico y de construcción, pero siempre teniendo en cuenta la tecnología y el aspecto económico presente en cada país. El equipo defendía la necesidad de comprender las leyes económicas de cada lugar para lograr construir los nuevos asentamientos. Otra de sus ideas era que todo asentamiento urbano debe mantenerse vivo y producir continuamente situaciones de intercambio entre la gente para evitar la estratificación dentro de las ciudades.

Pero uno de los puntos más importantes para el equipo era la destrucción de la familia y el sistema de propiedad tradicional. Para *Taller de Arquitectura*, la ruptura del trío propiedad-familia-vivienda convencional modificaría totalmente las formas de la ciudad. Según ellos, la intuición colectiva desarrollará nuevas estructuras sociales lo que desencadenaría en nuevos mecanismos de traducción formal. Así, el equipo defendía que, para no estar agrumados por el futuro debían prepararse para estos nuevos modos de vida individual y colectiva y desarrollar al máximo nuevas técnicas de información¹⁵. Para el *Taller* era imposible desarrollar nuevas formas urbanas si no se liquidaba previamente la propiedad privada de los terrenos de la ciudad, y la especulación que esta implicaba. El equipo proponía por tanto la "colectificación" de la propiedad urbana, aunque entendían que esto no sería posible sin una lucha por el poder.

A partir de estas ideas, *Taller de Arquitectura* proponía una estructura de formas que permitiera una mezcla continuada, en un tejido urbano continuo, de funciones, de clases sociales, de usos etc., de tal manera que cada individuo pudiera desarrollar dentro de su propio espacio el modo de vida que mejor le convinie-

15 "La rupture du trio propriété-famille-logis conventionnel modifiera totalement les formes de la ville. L'intuition collective développera de nouvelles structures sociales et des mécanismes nouveaux de traduction formelle. Pur ne pas être débordés par le futur, nous devons nous préparer à ces formes nouvelles de vie individuelle et collective, et développer au maximum de nouvelles techniques d'information" Ibid p.34

ra. La vivienda, por tanto, se convertía en el punto de partida de la ciudad que proponía el *Taller*.

Salvador Clotas expone que a través del estudio de un sistema de combinación de células en el espacio el *Taller* ve posible integrar diferentes tipos de vivienda dentro de una misma estructura (Ibid p.36). Las distintas investigaciones metodológicas que el *Taller* realizó abrazaban un amplio campo de operaciones pero existían una serie de criterios funcionales que ayudaron a delimitar la solución:

*"La creación de espacios para la vida comunitaria (calles, plazas, paseos, avenidas, jardines, etc), sin importar que nivel ni en que dirección de espacio, sin jerarquía de uno de ellos sobre los otros (la horizontal sobre la vertical, o sobre la diagonal por ejemplo), lo que quiere decir entender todo el espacio como homogéneo, lo que implica que los volúmenes arquitectónicos se desarrollan por todas las direcciones del espacio"*¹⁶ (Ibid p.39)

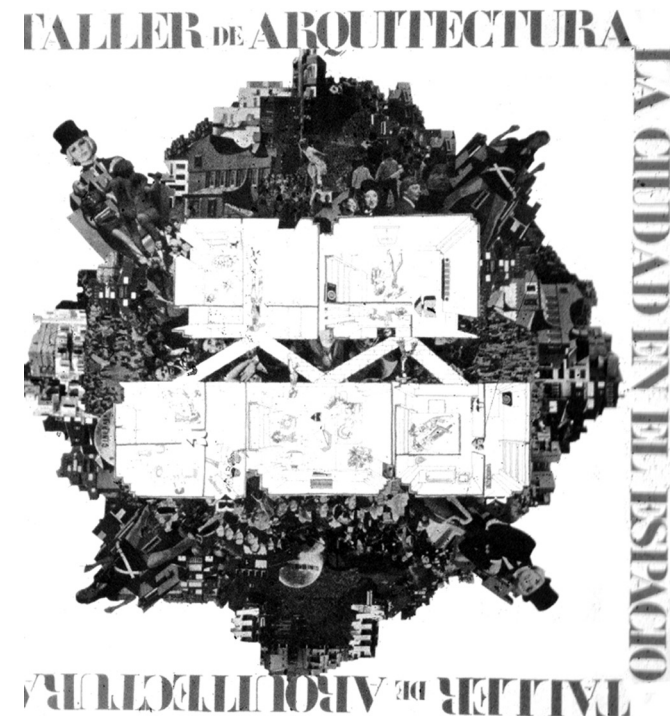
Clotas termina el texto mostrando las conclusiones a las que había llegado *Taller de Arquitectura* a través de este sistema metodológico:

"- La formación de cuerpos arquitectónicos estructurados de tal manera que vayan más allá de la sencillez y monotonía del bloque tradicional que ofrece muy pocas alternativas a la organización de los espacios exteriores y es muy limitado en cuanto a posibilidades de formas. En definitiva, veremos que la organización del espacio a partir de bloques residenciales no es otra cosa que un caso particular de sistemas más grandes y con mayores posibilidades de formas.

- Los problemas inherentes a la realización de grandes concentraciones urbanas. Entre ellos se encuentran los problemas económicos que dan lugar a problemas de modulación, diseño de series, etc.

- La posibilidad de llegar además a un método de representación adecuado a las características de los elementos, con los que trabajamos, que son elementos arquitectónicos. Es por eso que proponemos ejes cartesianos ortogonales como

¹⁶ *"Créations d'espaces pur la vie communautaire (rues, places, promenades, avenues, jardins, etc.) à n'importe quel niveau et dans n'importe quelle direction de l'espace., sans priorité d'aucun d'eux sur les autres (l'horizontalité sur la verticalité, ou l'inclination par exemple), c'est à dire considérer tout l'espace comme homogène, ce qui implique que les volumenes architectoniques se déploient dans toutes les directions de l'espace"* Traducción de la autora



377. Collage de presentación de la ciudad en el espacio por Taller de Arquitectura



378. Collage de un fragmento de la ciudad en el espacio

sistema de referencia para la ubicación de elementos en el espacio y la descripción de estructuras de forma. Pero podríamos usar otros sistemas de representación para traducir las estructuras en otras simbologías. Por tanto, conviene evitar una mentalidad abierta a todo tipo de sistemas de representación, que no son solo códigos a elegir en ocasiones. Teóricamente cada proyecto debe utilizar su propio código, y la dificultad será saber “ver” cuál de ellos será el más adaptado a la problemática general del proyecto.¹⁷”

Esta idea de espacio infinito supeditado a una ley geométrica parece simular las estructuras continuas que proponían Archizoom y su *Non-stop city*. Sin embargo el *Taller* huye del carácter uniforme de los espacios continuos que propone el equipo italiano. Según Norberg-Schulz, el deseo de Ricardo Bofill por entornos dramáticos y mágicos no pueden satisfacerse únicamente por la organización espacial (Norberg-Schulz, Futagawa, 1985, p.11). Al orden geométrico se le van a sumar otra serie de características como el uso consciente de la forma, del material o incluso del color, para añadir a sus construcciones de carácter en el sentido de constituir un lugar identificable (Ibidem), situando al *Taller* en las tendencias que iban a comenzar con la llegada del Posmodernismo a la escena arquitectónica internacional.

17 *“La formation d’organes architectoniques ordonnés de telle sorte qu’ils dépassent la simplicité et la monotonie du bloc traditionnel qui offre très peu d’alternatives à l’organisation d’espaces externes et est très limité quant aux possibilités de formes. En définitive, nous verons que l’organisation de l’espace à base de blocs d’habitation n’est autre qu’un cas particulier de systèmes plus vastes et aux plus grandes possibilités de formes. . Les problèmes inhérents à la réalisation de grandes concentrations urbaines. Parmi eux les problèmes économiques qui mènent à des problèmes de modulation, de conception en série, etc. La possibilité d’arriver en outre à une méthode de représentation appropriée aux caractéristiques des éléments, avec lesquels, nous oeuvrons, qui sont des éléments architectoniques. C’est pour cela que nous proposons des axes cartésiens orthogonaux comme système des références pour la localisation des éléments dans l’espace et la description des structures de formes. Mais nous pourrions utiliser d’autres systèmes de représentation traduire les structures en d’autres symbologies. Il convient donc d’avoir une mentalité ouverte à toutes sortes de systèmes de représentation, qui ne soient pas que des codes à choisir à instants. Théoriquement chaque projet doit utiliser son propre code, et la difficulté sera de savoir “voir” lequel d’entre eux sera le plus adapté à la problématique générale du projet”* Salvador Clotas en *L’architecture aujourd’hui* n°149 1970 p.37 Traducción de la autora

IV.5 GENERACIÓN GEOMÉTRICA DE FORMAS ARQUITECTÓNICAS

IV.5.1 CRECIMIENTOS GEOMÉTRICOS EN TA

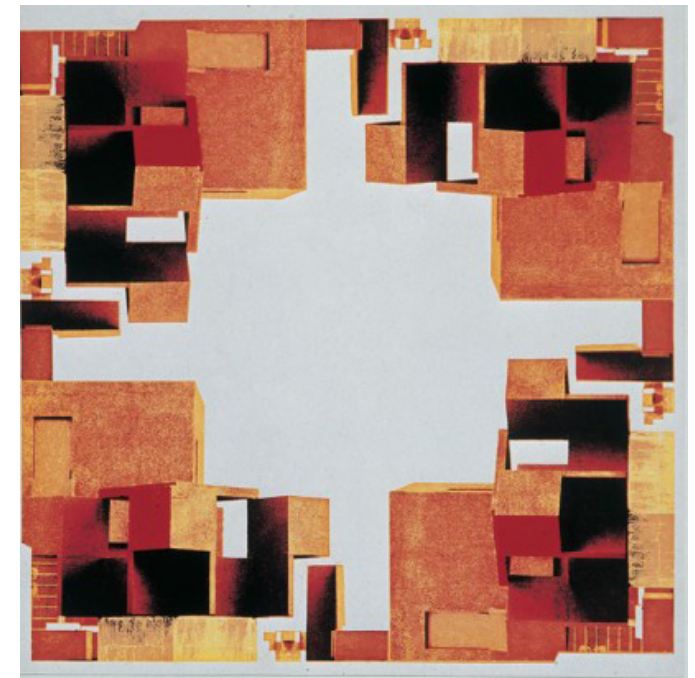
DE LA MALLA AL CUBO

Como bien sabemos el primer gran proyecto de vivienda colectiva de *Taller de Arquitectura* fue el *Barrio Gaudí* en Reus. El gran programa residencial de 1968 permitió al *Taller* experimentar con distintas agrupaciones modulares de vivienda. En la propuesta el *Taller* asignaba a cada tipo de vivienda una geometría distinta tratando de responder a los diferentes modos de vida de sus residentes, aunque realmente en este caso respondía más al número de habitaciones de cada vivienda que a una reflexión sobre la forma de habitar. Para lograr el objetivo, el equipo trabajó con esquemas de colores en los que los diferentes tipos de vivienda se iban ensamblando hasta formar un organismo complejo.

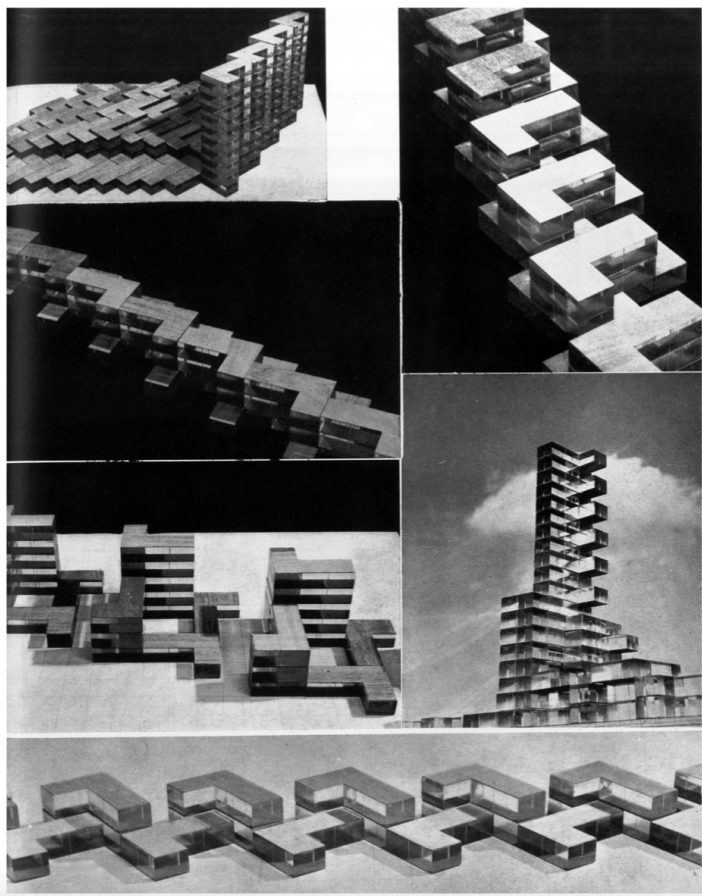
Tras finalizar el proyecto del *Barrio Gaudí*, Ricardo Bofill visita a Rafael Leoz en su estudio de Madrid. En aquel momento, Xavier Bagué seguía formando parte del equipo, y junto a Manuel Nuñez acompañó a Ricardo a la visita del arquitecto madrileño:

"Con Rafael Leoz estuvimos Manolo, Ricardo y yo un día entero en sus estudio de Madrid. Su influencia fue evidente y salimos con la convicción de que aquello era, en cierto modo el tema a desarrollar" (Bagué en García Hernández 2011, p.223)

Rafael Leoz en un esfuerzo por aunar el proceso de proyecto con el de construcción busco regular el espacio a partir de redes tridimensionales con las que llenar con regularidad el espacio elegido, y adoptó estas redes como base de



379. Collage realizado por *Taller de Arquitectura* con fotos del *Barrio Gaudí*



380. Variaciones del módulo HELE

su investigación (Moya Blanco, 1978, p.22). Leoz fijó su pensamiento en que el espacio se podía ordenar a partir de un orden geométrico universal, según el arquitecto:

“Debemos volver a una especie de nuevo pitagorismo en nuestro oficio, es decir, a trabajar y concebir con rigor matemático, ayudados por la intuición de un espíritu casi místico” (Leoz, 1969, p.326)

A partir de estas leyes Leoz inventó lo que en la escena nacional conoce como el módulo HELE. En su forma más elemental este módulo consiste en cuatro cubos, si se trata del espacio, o cuatro cuadrados si se opera en el plano, pero en ambos casos estos forman la letra L (Moya Blanco, 1978, p.38). A partir de este módulo Leoz era capaz de ordenar el espacio arquitectónico a partir del orden ideal (Ibid, p.46).

Taller de Arquitectura va a buscar una forma de ordenar el espacio, a partir de redes arquitectónicas, iniciando la investigación que empezará a mostrar con su publicación *Hacia una formalización de la ciudad en el espacio*¹⁸. Sin embargo, las complejas geometrías de las viviendas del *Barrio Gaudí* no facilitaban la creación de una malla espacial tal y como proponía Rafael Leoz lo que supuso un cambio en la forma en la que el Taller se iba a enfrentar al problema de la *ciudad en el espacio*.

Al igual que Leoz el *Taller* elige la célula cúbica para generar su red espacial. Sin embargo, debido a la construcción de los apartamentos vacacionales que el equipo realiza en Castelldefels en 1962, los apartamentos *Sargazos*, *Taller de Arquitectura* llega a la conclusión de que:

“La agrupación de células cúbicas en el modelo utilizado era solamente válida para proyectos destinados a pequeñas concentraciones habitables. El coste resultaba elevado, tanto por el reducido empleo de elementos industrializados como por el parcial aprovechamiento de los espacios que ofrecen en el interior y en el exterior las seis caras del cubo” (VVAA, 1968, p.10)

¹⁸ El libro de *Taller de Arquitectura* va a ser publicado un año antes que el trabajo de Leoz *“Redes y ritmos espaciales”*. Ambos están publicados por la editorial Lumen, sin embargo el documento de Leoz es más riguroso a la hora de definir las redes espaciales frente al de *Taller de Arquitectura* en el que arquitectura y poesía se entrelazan.

Como resultado, el *Taller* decide que para mayores concentraciones de vivienda, en las que fuera forzosa la construcción seriada y el empleo del mayor número posible de elementos industrializados (tal y como proponía Rafael Leoz) *era evidente la necesidad de un estudio de la mecánica interior y de las posibilidades que encierra la descomposición del cubo, para llegar así a establecer agrupaciones que permitieran la organización de una vida más compleja* (Ibid, p.16).

La primera aproximación formal a la que se enfrenta el *Taller*, es a la que ellos llaman "*pueblo moderno*". Para el equipo el sentido arquitectónico de pueblo, es *la repetición de una célula o modelo de vivienda que se desarrolla, a lo largo de los años, por yuxtaposición y adaptación al terreno* (Ibid p.18). *Taller de Arquitectura* concibió entonces el pueblo moderno como *una agrupación adaptada al terreno, de células repetibles, pero diseñada de una vez y prescindiendo de toda jerarquización* (Ibidem). Con todas estas ideas en mente, *Taller de Arquitectura* va a someter al espacio a la geometría, ya que, tal y como explicaba Anna Bofill en su tesis doctoral:

"La asimilación del espacio arquitectónico al espacio geométrico es intuitivamente necesaria para poder manipular de forma organizada y racional el ambiente en el que vivimos. Y si además consideramos el problema del gran número, de la construcción acelerada, y de los medios de prefabricación por ella obligados, se hace evidente la necesidad del uso de una geometría en el espacio de tres dimensiones, para elaborar una sintaxis arquitectónica adecuada a los requisitos de la construcción en la actualidad y en el futuro próximo." (Bofill, 1975 p.39)

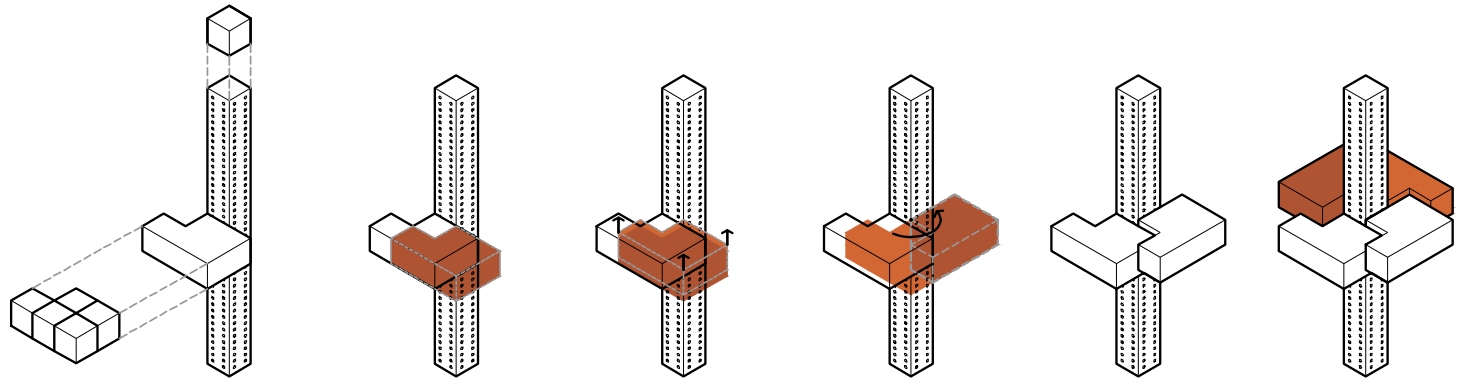
En su tesis, Anna Bofill, va a traducir al lenguaje matemático el trabajo que realiza en la década anterior el *Taller*. A partir de traducir al lenguaje matricial giros, desplazamientos y simetrías, Anna Bofill logra explicar los mecanismos formales de los edificios del *Taller*, sin embargo el texto va acompañado de definiciones y descripciones que fundamentan teóricamente lo que *Taller de Arquitectura* empezó a compartir con la publicación *Hacia una formalización de la ciudad en el espacio*.

El primero de estos pueblos modernos, va a ser el proyecto de apartamentos vacacionales *Tres Coronas* en Sitges, el conocido *Castell Kafka*. El edificio está compuesto a partir de diez volúmenes, fácilmente reconocibles en las planimetrías a partir de la caja de escaleras. Podemos reconocer la disposición de los

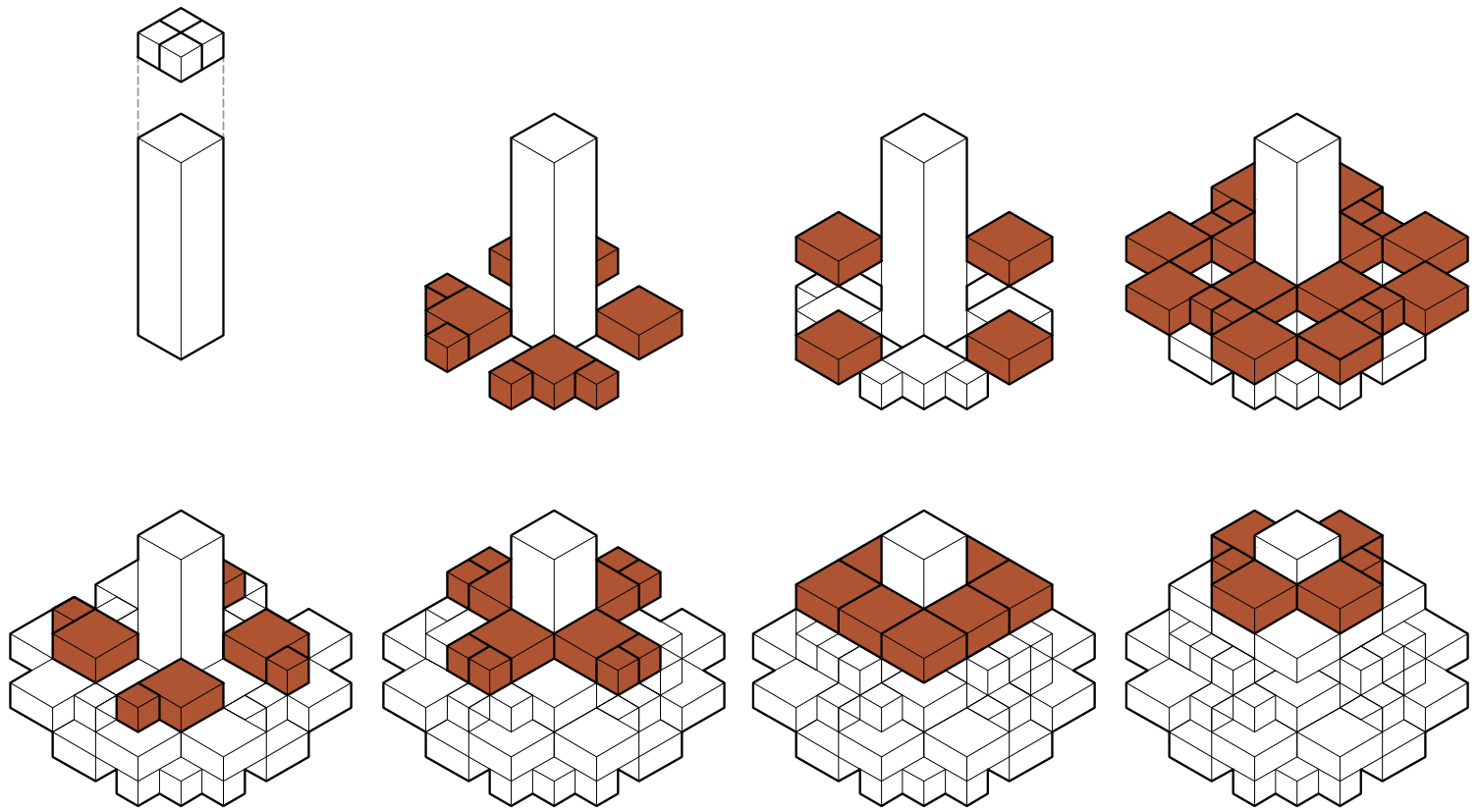


381. *Castell Kafka* según aparece en la tesis de Anna Bofill

CASTELL KAFKA



XANADÚ



382. Esquemas de formación de las torres de *Castell Kafka* y del edificio *Xanadú*

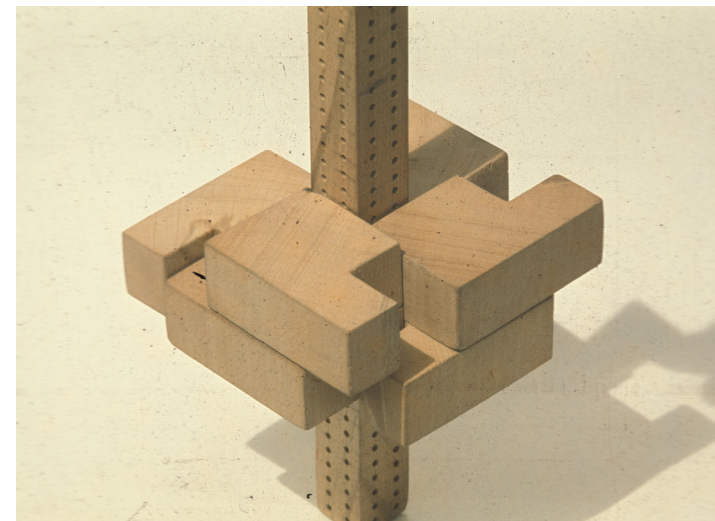
distintos módulos del proyecto gracias a las fotografías de las maquetas con las que *Taller de Arquitectura* terminó de concretar el proyecto.

Los modelos nos permiten entender la geometría generatriz del edificios de una forma más inmediata. Frente a las planimetrías, las maquetas nos muestran como el edificio *Castell Kafka* se genera a partir de una pieza base formada por cinco piezas cúbicas que conforman una P, con la que se establece el módulo base de la vivienda. Esta pieza se va repitiendo en torno a un mástil troquelado, cuya dimensión en planta es igual a la del cubo base.

Podemos observar como la pieza base en forma de P se dispone sobre este mástil, haciendo coincidir uno de los cubos que conforman la pieza con el tronco central. La disposición del siguiente módulo responde a una serie de traslaciones y giros de la pieza base. Partiendo de la posición del módulo original, la siguiente pieza se traslada en el eje horizontal un módulo, a la vez que se desplaza en el vertical un cuarto de módulo (lo que se entiende gracias a los troqueles del mástil), y gira 90° desde la arista de la pieza vertical. Continuando con estas traslaciones se consigue generar cada torre de apartamentos, ya que el mástil coincide con la caja de escaleras de cada una de los diez bloques. A este movimiento de las piezas Nuñez Yanowski lo denominaba *salto a caballo*¹⁹, influenciado por el juego de ajedrez.

El siguiente proyecto en el que *Taller de Arquitectura* va a trabajar es el edificio *Xanadu*, en el conjunto de la *Manzanera* en Calpe. En el edificio el *Taller* sigue trabajando con la idea del movimiento de *salto a caballo*, en este caso el edificio se genera por planos, donde una pieza base gira en torno a la caja de escaleras. En cada una de las plantas del edificio *Xanadu* la pieza base, y su posición respecto al centro de las escaleras varía. Como resultado el edificio presenta un juego de patios, terrazas y cubiertas que generan una sensación de caos en un edificio que en realidad está supeditado a una rígida geometría, y que se asemeja a la tipología de zigurat.

El edificio tal y como lo conocemos hoy se presenta como una torre aislada, por lo que muchos críticos han entendido su forma como una analogía al Peñón de Ifach de la localidad de Calpe. Sin embargo los planos de ejecución, el plano de situación planteaba que este sistema de apartamentos se extendiera por el terreno, creando zonas

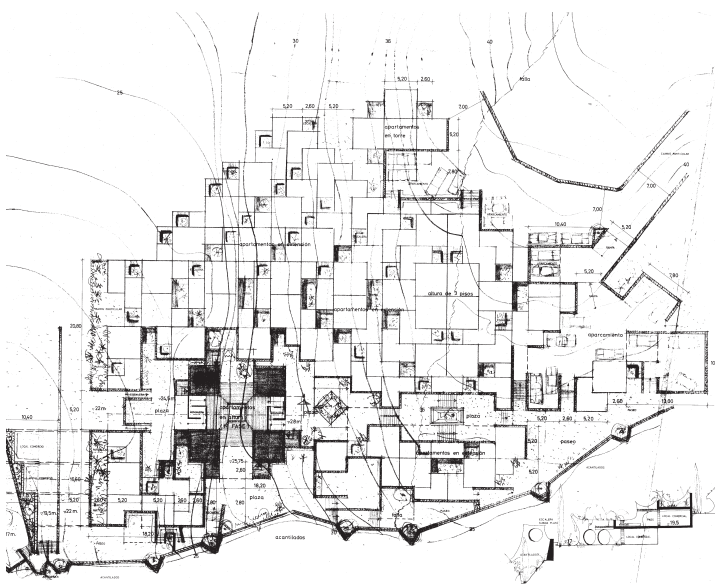


383. Fotografía de la maqueta con la disposición definitiva de los módulos que componen las viviendas de *Castell Kafka*

¹⁹ Manuel Nuñez Yanowski en entrevista realizada por la autora el 19 de enero de 2021, en anexos.



384. Fotografía de la primera fase del edificio Xanadú



385. Planta de ordenación del conjunto Xanadú del proyecto de ejecución

de "apartamentos en extensión" y tres torres más de características parecidas a las del edificio Xanadú actual.

Con mecanismos parecidos, *Taller de Arquitectura* ordena su tercer edificio de apartamentos vacacionales modulares, el proyecto de la *Muralla Roja* también en el conjunto de la *Manzanera* en Calpe. Sobre todos estos proyectos, el crítico de arquitectura Juan Antonio Cortés escribe en una reseña en la revista *Arquitectura* del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, en el número 258 de Enero-Febrero de 1986. En el, Cortés, decía lo siguiente:

"El otro día fui a presenciar un espectáculo de transformismo. En este caso el artista no se transformaba a si mismo, sino que manipulaba un conjunto de piezas geométricas. Como las que en el colegio construíamos con cartulina para las clases de cristalografía, agrupando piezas de distintas maneras y revistiéndolas con detalles variados lograba simular edificios de todos los estilos (...) Al principio los números me resultaban muy entretenidos, sobre todo aquél en el que el conjunto de cubitos se transformaba en el bonito castillo encantado de Xanadú, o aquel en que simulaba una muralla laberíntica toda pintada de rojo"(Cortés en VAA, 1986, p.61)

Sin embargo, en el momento en el que los proyectos empezaron a crecer en superficie *Taller de Arquitectura* entiende que la forma de enfrentarse a las redes generatrices debe de cambiar a la vez que había que pasar a mayores densidades habitables, es decir *del pueblo a la agrupación urbana* (VAA, 1968, p.26). Después de estas diversas experiencias con principalmente apartamentos vacacionales, el *Taller* decidió elegir la estructura ortogonal en malla (Ibid, p.30) para enfrentarse a los proyectos que van a producir sus ciudades en el espacio, como son el proyecto para la *Ciudad en el Espacio* de Moratalaz, el proyecto de la *Isla Walden* y finalmente la *Petite Cathedral* en Francia. Este cambio de metodología va a estar muy ligado también a la forma de trabajar del *Taller*, en donde la maqueta va a pasar de ser un instrumento de comprobación a ser parte de la generatriz del proyecto, a partir de lo que Manuel Nuñez Yanowski bautizó como el *ordenador de maquetas*²⁰.

²⁰ Manuel Nuñez Yanowski en entrevista realizada por la autora el 19 de enero de 2021. En anexos.

DEL CUBO A LA MALLA

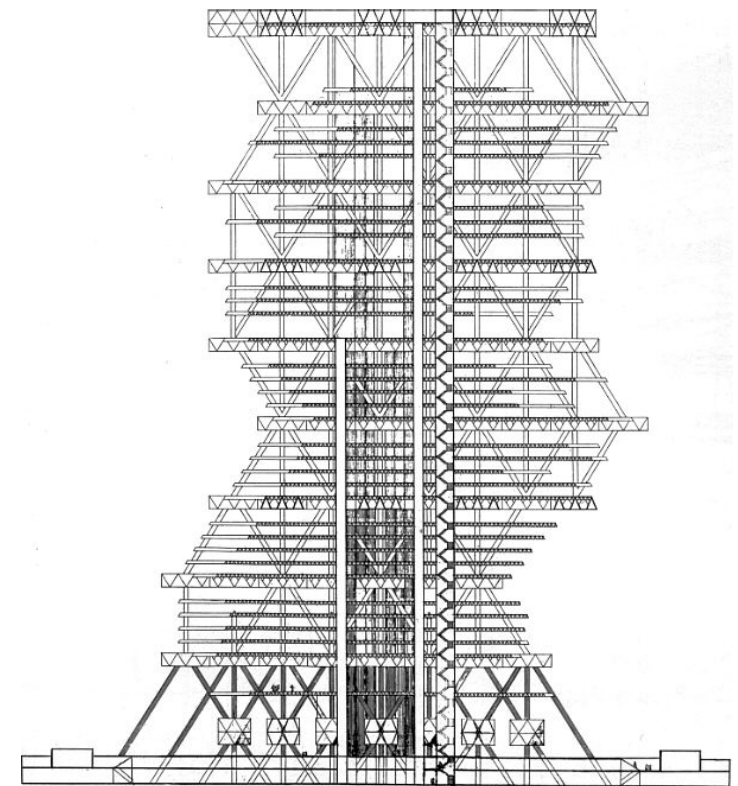
Para *Taller de Arquitectura*, el proceso de pasar del pueblo a la agrupación urbana hizo evidente la necesidad de proyectar en altura, *a fin de centralizar servicios e infraestructuras y aprovechar al máximo el terreno* (VVAA, 1968, p.26). Pero para el *Taller*, el sistema típico de crecimiento en altura, el rascacielos, adquiriría una mayor significación si existiese la posibilidad de proyectarlos dentro del contexto en general de la ciudad, *pero proyectados como un edificio singular, quedan anticuados en un plazo menor que las construcciones de tipo tradicional* (Ibidem).

Al parecer en el año 1964, *Taller de Arquitectura* decide proyectar un edificio en altura a partir de figuras triangulares; en vez de utilizar el cubo como célula base, el *Taller* emprende el reto de erigir un rascacielos a partir de un tetraedro, como forma más representativa de una imagen triangular (Ibidem).

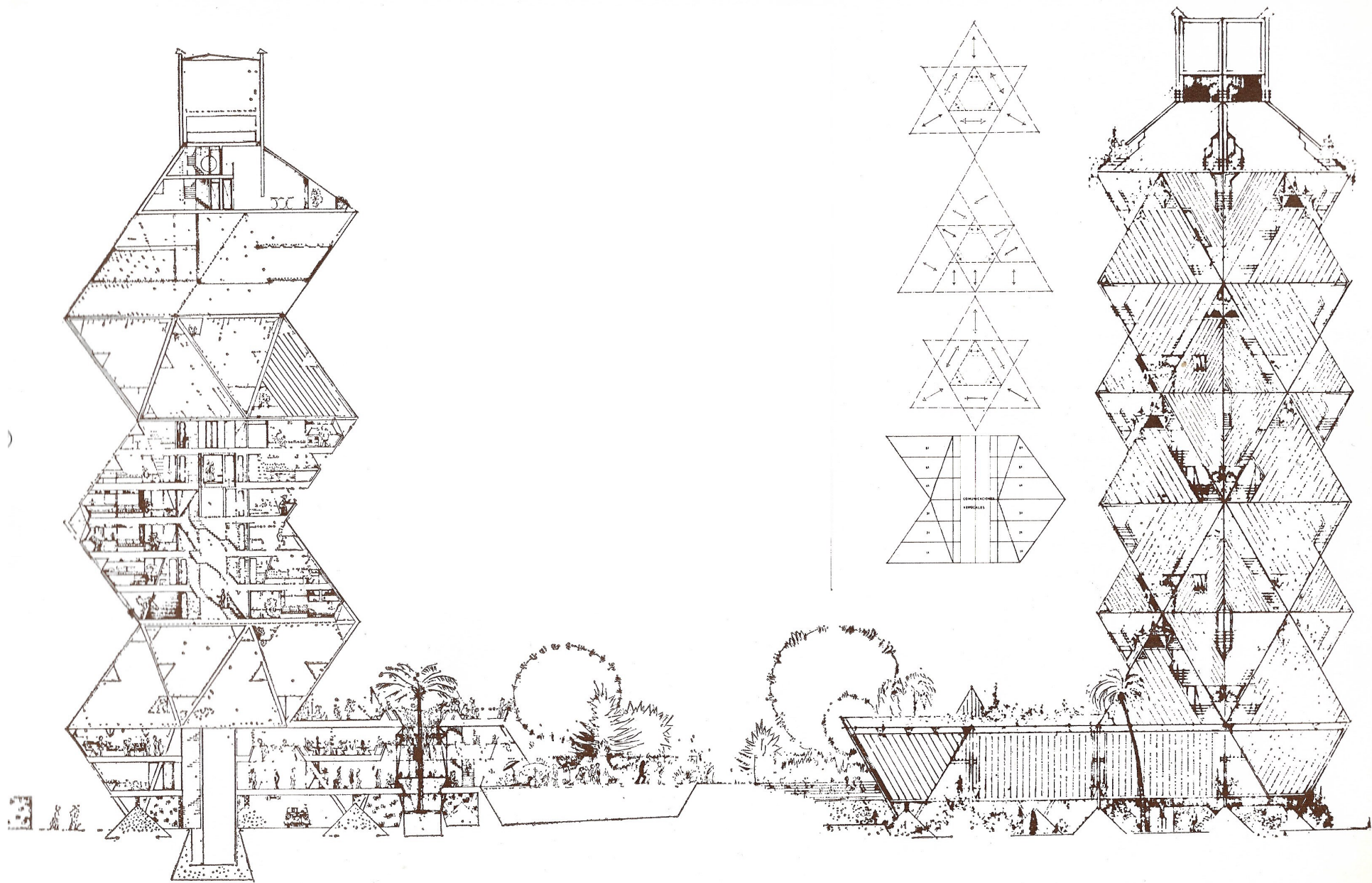
Los dibujos del *Taller* recuerdan a las geometrías de la *City Tower* realizada por Kahn junto a Anne Tyng entre 1952 y 1957. Pero mientras que los dibujos de los arquitectos americanos hacen hincapié en lo tectónico del proyecto, los dibujos de *Taller de Arquitectura* reflejan la vida dentro de la torre, dibujando a los residentes de la torre, los espacios interiores, las viviendas y las zonas verdes.

Para *Taller de Arquitectura* este experimento resultó fallido, no solo por que la tecnología ideada para llevar a cabo era incipiente, y probablemente inexistente en la España de los años sesenta, sino porque *al quedar identificada la estructura de formación con el soporte físico del edificio el espacio interior resultaba rígidamente condicionado por las caras del tetraedro* (Ibid p.28). A pesar de ser concebido a partir de un elemento seminal, el tetraedro, este rascacielos geométrico no podía crecer, modificarse o alterar sus funciones o espacios. Sin embargo, este proyectar en altura, permitió al *Taller* intuir que se podía proyectar en altura, eligiendo estructuras formales menos rígidas, ya que el trabajo con estos rascacielos les mostró tres formas de enfrentarse a la construcción en altura.

La primera opción era separarlos mucho, posibilidad solo aceptable en el caso de poder ordenar los espacios libres que quedaban entre ellos. La segunda, la opción opuesta, acercarlos mucho sin que lleguen a tocarse, lo que ocurre



386. Proyecto de la City Tower de Kahn y Tyng



387. Propuesta de *Taller de Arquitectura* para un rascacielos en 1964 a partir de la suma de tetraedros

en las grandes ciudades donde escasea la superficie de suelo, y que presenta todas las desventajas de los rascacielos aislados (Ibidem). La tercera opción era acercarlos mucho, poniendo en contacto sus ejes verticales; con esta solución se permitía la circulación en vertical y en horizontal a distintos niveles del conjunto y a través del edificios (Ibidem).

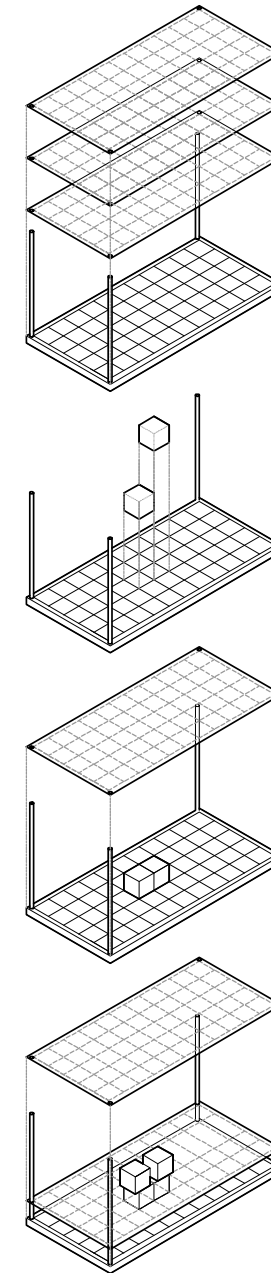
Esta tercera solución desencadenó la idea de trabajar con una estructura abierta, flexible y que permitiera el crecimiento: *una estructura ortogonal en malla, que permite circular vertical y horizontalmente, que es de fácil desarrollo y crecimiento y hace posible la organización de la vida en el espacio* (Ibidem).

Sin embargo esta evolución en la metodología de la formalización de la *ciudad en el espacio* puede que respondiera más al método de trabajo que a la reflexión sobre las distintas formas de la ciudad. En un momento de la vida del *Taller*, Manuel Nuñez Yanowski decide ir un taller a por secciones de tubo de aluminio de 50 milímetros de arista que colocará sobre un artilugio que denomina *Hacedor de maquetas*.

Este arcaico ordenador consistía en una tabla sobre la que estaba esgrafiada una cuadrícula de 50x50 milímetros cual tablero de ajedrez. En las esquinas del tablero estaban situadas cuatro barras verticales donde se encajaban unas placas de plástico que mostraban la misma cuadrícula que la base²¹. Gracias a este artefacto, Manuel Núñez era capaz de trabajar en tres dimensiones en una época en las que los arquitectos no podían contar con las herramientas informáticas con las que trabajamos hoy en día.

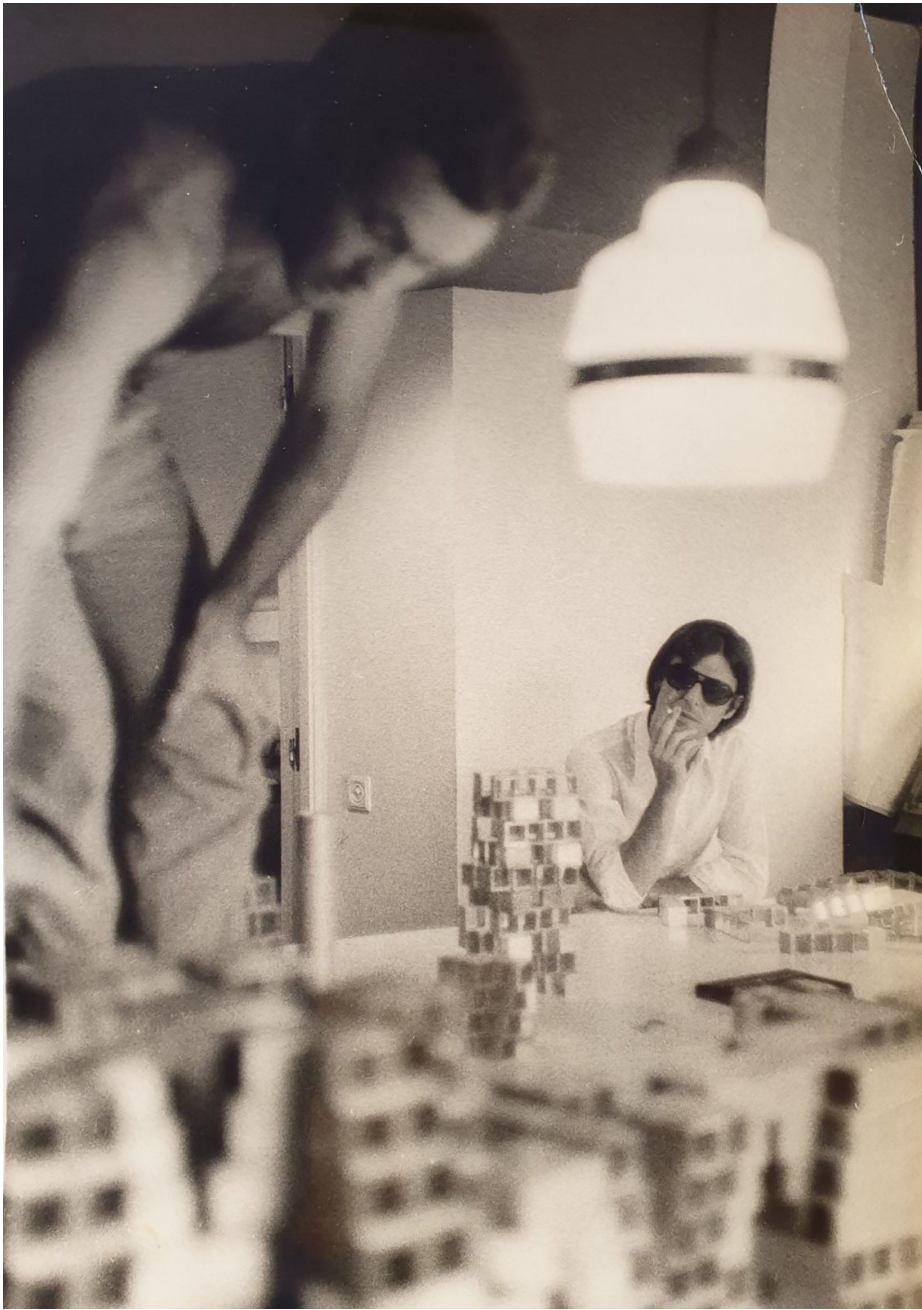
Sobre el *Hacedor de maquetas*, Núñez Yanowski iba insertando los pequeños cubos de 50 milímetros de arista que había fabricado a partir de los tubos de aluminio. Gracias a esto, el *Taller* pudo experimentar con distintos juegos compositivos, hasta alcanzar a aquellas soluciones que más satisfacían su creatividad formal.

El *Hacedor* aparece en algunas fotografías del libro *Hacia una formalización de la ciudad en el espacio*, donde se reproducen doce fotografías maquetadas a doble página de "distintos modelos elaborados a partir de células cúbicas con

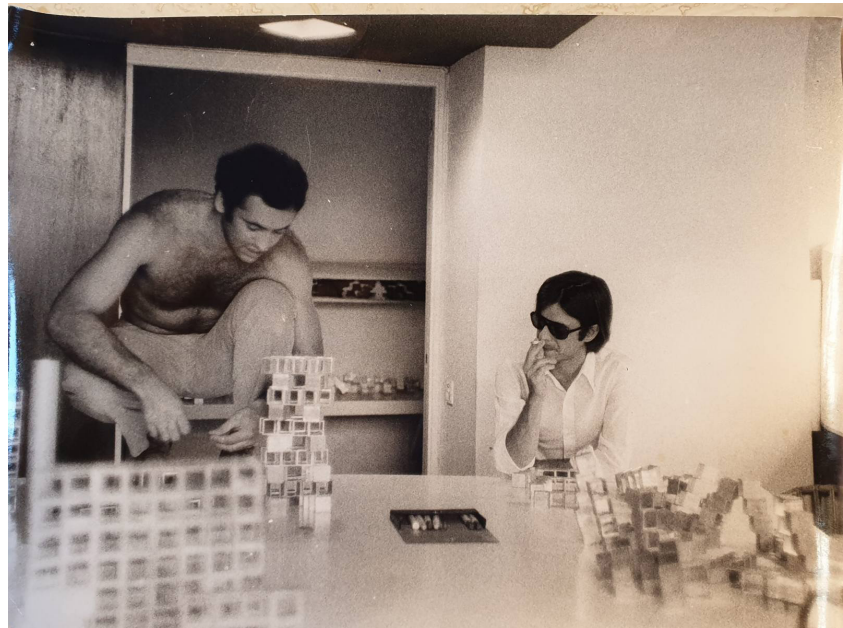


388. Esquema del *Hacedor de maquetas*

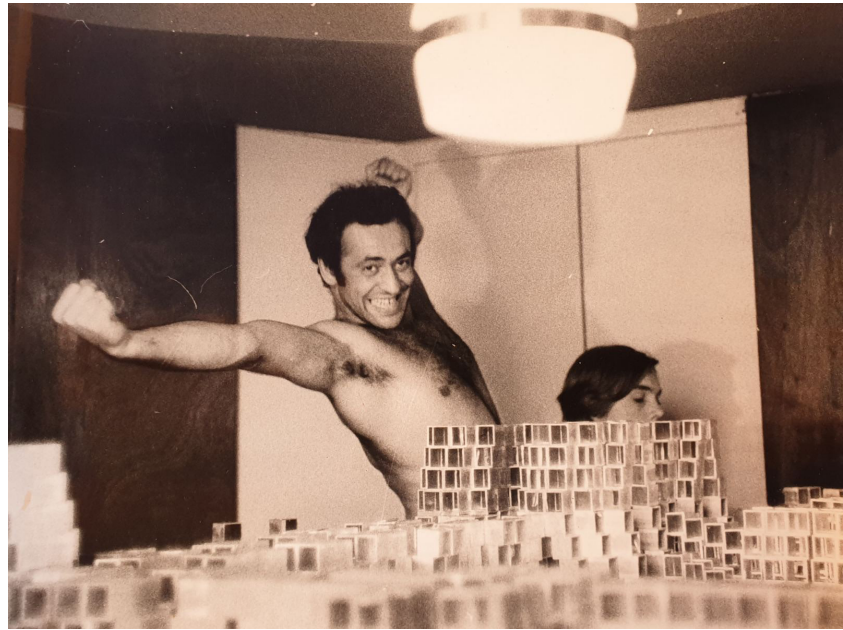
21 Manuel Nuñez Yanowski en entrevista realizada por la autora el 19 de enero de 2021. En anexos.



389. Bofill observando a Núñez Yanowski planteando la *Isla Walden*



390. Núñez Yanowski y Bofill trabajando con los perfiles de aluminio



391. Manuel Núñez Yanowski celebrando el acuerdo de su propuesta de la *Isla Walden* por el resto del Taller

posibilidades de diversos usos" (VVAA, 1968, p.70). En las fotos vemos como los módulos de vivienda que representaban las piezas de aluminio se disponen sobre las láminas transparentes, siguiendo las leyes de crecimiento que Manuel Núñez Yanowski iba creando como si de un juego se tratara.

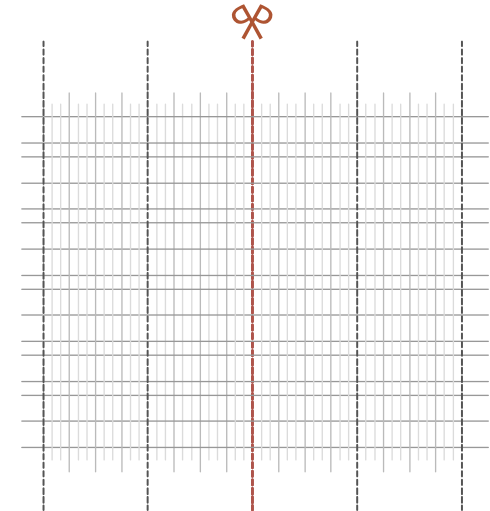
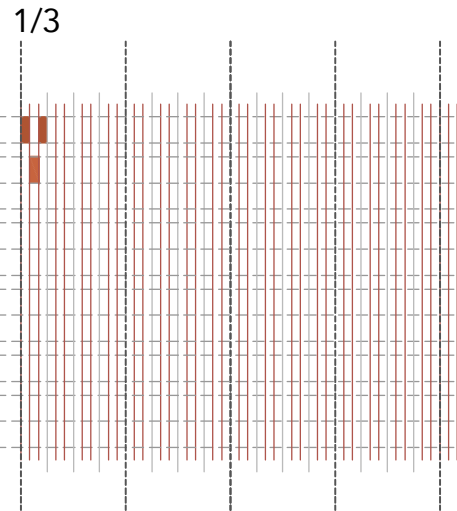
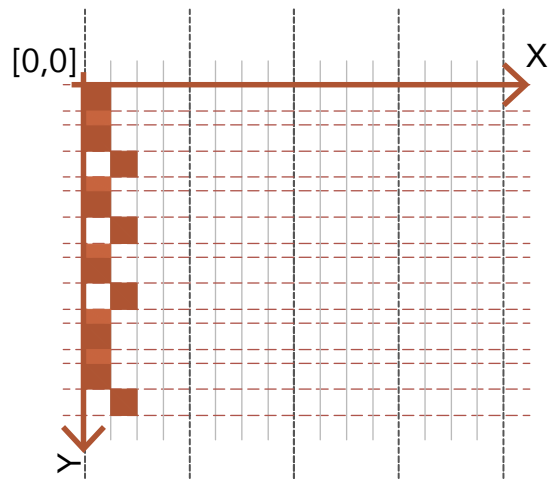
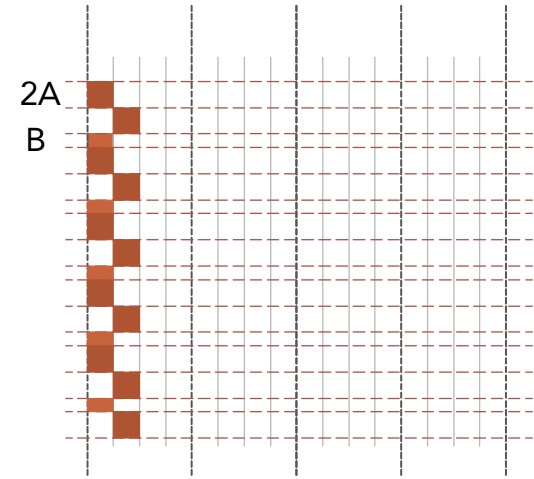
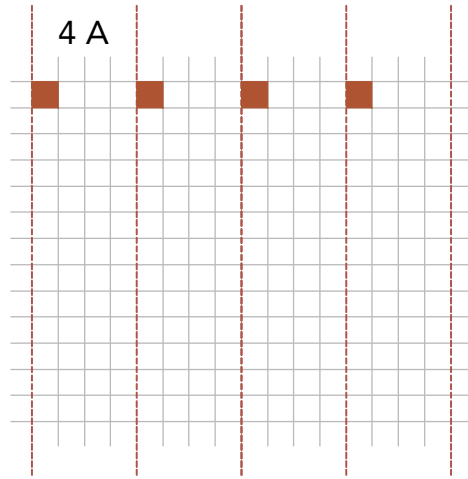
Pero el empleo del *Hacedor de maquetas* y de las pequeñas piezas de aluminio no se limitaba a las sesiones de *Brain Storming* o de *histerias colectivas* (como solían donominarlas) con las que el Taller debatía sobre la ciudad del futuro. Este instrumento formó parte del proceso de proyecto que se llevo a cabo para formalizar la propuesta de la *Isla Walden* en 1971.

En las fotografías cedidas por Manuel Núñez Yanowski, el arquitecto aparece subido en una gran mesa en el primer estudio del *Taller*, en el ático de la calle Nicaragua, mientras dispone los módulos bajo la atenta mirada de Ricardo Bofill. Como si se tratara de un juego en base a las piezas de Lego, Manuel Núñez ocupa la mesa con distintas agrupaciones de sus elementos modulares de aluminio, intentando encontrar la mejor solución para la *Isla Walden*, con la que estuviera de acuerdo el resto del equipo.

LA MALLA DEL WALDEN 7

La disposición de los módulos de vivienda del *Walden 7* van a responder a una malla ortogonal, sin embargo, aunque la concepción del edificio parta de la rejilla cartesiana que presentaba el *Hacedor de maquetas, Taller de Arquitectura* va a aplicar una serie de transformaciones en la generatriz para dar forma al *Walden 7*. Este cambio explica las fotos de Núñez Yanowski sobre la mesa del *Taller*, construyendo lo que se intuye en las fotografías como la ordenación de la *Isla Walden*.

La rejilla generatriz que dará forma al primer bloque de esta *Isla Walden*, el *Walden 7*, va a partir de un módulo de base cuadrada, que finalmente va a tener 5,70 metros de arista. Los módulos se van a distribuir en el eje X en grupos de cuatro, estableciendo un ritmo que podría repetirse hasta el infinito, como si la de la rejilla de *Superstudio* se tratase. Las modificaciones van a aparecer por tanto en el eje Y; así *Taller de Arquitectura* establece un ritmo en el que se combinan



392. Formalización de la malla geométrica que da como resultado la disposición del *Walden 7*

módulos de base cuadrada con módulos rectangulares de 3 metros de alto. El ritmo base en el eje y a partir de dos módulos cuadrados seguidos de uno rectangular, pero el *Taller* también somete a una segunda variación a este eje.

Si estableciéramos el inicio de las coordenadas, el [0,0] matemático, en la parte superior izquierda de la rejilla, la distribución de los módulos sería la siguiente: un módulo cuadrado, un módulo rectangular, dos módulos cuadrados, un módulo rectangular, dos módulos cuadrados, un módulo rectangular, dos módulos cuadrados, un módulo rectangular, un módulo cuadrado, un módulo rectangular y finalmente dos módulos cuadrados, como se observa en la imagen de la página anterior. Si definimos el módulo cuadrado como *A* y al módulo rectangular como *B*, la distribución se podría transcribir de la siguiente forma:

$$A + B + 3[2A + B] + A + B + 2A$$

Esta rejilla establece la base del *Walden 7*, y va a estar presente en todos los pisos; pero para lograr ese efecto dinámico el *Taller* va a desplazar los módulos respecto del eje X cada dos plantas. Los desplazamientos van a ser iguales a un tercio del módulo base, lo que genera la última división de la cuadrícula.

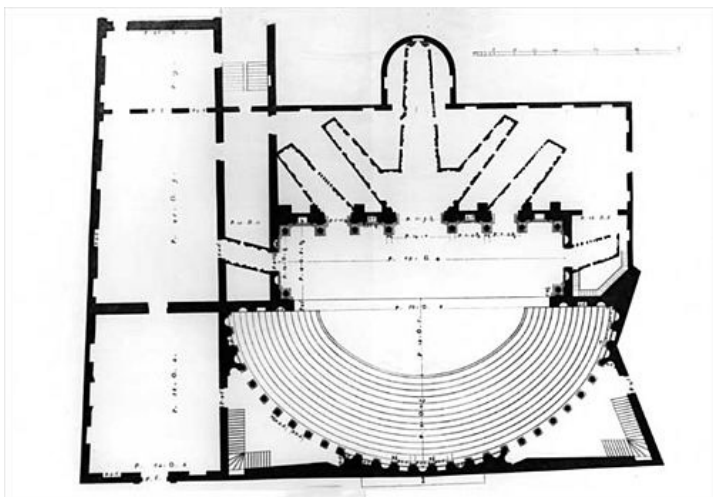
Para empezar a componer lo que finalmente será el *Walden 7, Taller de Arquitectura* va a hacer uso de los axiales que se definen cada cuatro módulos. Una de las decisiones va a ser convertir el tercero de ellos en el eje de simetría del edificio, pero también van a aparecer simetrías parciales. El uso de ejes de simetría en el *Taller* responde, no solo a una cuestión meramente de orden compositivo, sino a una voluntad formal. Bofill en su libro *Espaces d'une vie* compara las ciudades africanas del Mediterráneo con las Europeas, en donde según el:

“La organización del espacio tiene prioridad sobre la puesta en valor de la materia. Este acercamiento a la arquitectura se aplica tanto a la forma de cada edificio, siempre sostenido, durante el Renacimiento, por una rigurosa geometría, como a la ciudad, con sus ejes, avenidas y perspectivas.”(Bofill, 1989 p. 119)²²

22 *“L'Europe, depuis son berceau méditerranéen, a en effet développé la tradition inverse; celle où l'organisation de l'espace prime sur la mise en valeur de la matière elle-même. Cette manière d'aborder l'architecture s'applique aussi bien de à la forme de chaque bâtiment, toujours soutenue, à la Renaissance, par un géométrie rigoureuse, qu'à la ville, avec ses axes, ses avenues et ses perspectives.”* Traducción de la autora



393. Fotografía del interior del *Teatro Olímpico* de Palladio en Vicenza



394. Planta del teatro de Palladio en la que se observan las distintas falsas calles

Esta referencia al Renacimiento no es casual. En las distintas publicaciones que *Taller de Arquitectura* realizó durante sus investigaciones de la *ciudad en el espacio* existe una referencia recurrente a la idea de la ciudad como escenario. En el escrito de Salvador Clotas en *L'architecture aujourd'hui* el escritor planteaba que era necesario desarrollar el carácter comunitario que había perdido la ciudad antes de "recuperar su aspecto de obra de arte, de espectáculo integral en donde todos los habitantes serían actores y espectadores"²³. Incluso Anna Bofill en el desarrollo de su tesis, en su crítica a la ciudad moderna planteaba que "el ciudadano ya no es actor, si no espectador pasivo de esta gran obra teatral que es la ciudad" (Bofill, 1974, p.7). En el anteproyecto del *Walden*, *Taller de Arquitectura* llega a escribir junto a una de las vistas del interior "En *Walden 7*, actor y espectador intercambian continuamente sus papeles".

La referencia a la ciudad como obra teatral quizás este influenciada por la formación en escenografía de Manuel Núñez Yanowski. Núñez hace referencia a la ciudad ideal renacentista, a las propuestas de Palladio con sus ejes y perspectivas, y en espacial al proyecto del *Teatro Olímpico* de Vicenza, realizado en 1585. Según Manuel Núñez, Palladio construye en el *Teatro Olímpico* la ciudad ideal renacentista, un telón de escena con tres perspectivas urbanas, una *maqueta de ciudad*²⁴, de la ciudad ideal renacentista.

Podríamos decir por tanto, que *Taller de Arquitectura* contempla el proyecto de *Walden 7* como la oportunidad de construir la maqueta de su *ciudad en el espacio*. Según Manuel Núñez la yuxtaposición de los patios del *Walden* generaban la sensación de profundidad; patios que se conectaban con el exterior gracias a las *ventanas urbanas* que el *Taller* plantea para conseguir esa dualidad interior-exterior dentro de la ficticia gran masa del edificio.

Para Norberg-Schulz estas *ventanas urbanas* son capaces de comprimir la dimensión vertical del edificio, a la vez que consigue que el cielo este siempre presente en el interior del edificio como una referencia distante (Norberg-Schulz,

23 "Mais avant il serait necessaire de developper en lui le caractère communautaire qu'elle a perdu, avant elle doit retrouver l'aspect d'ouvre d'art, de spectacle intégral, dont tous ses habitants seraient les acteurs et les spectateurs" Salvador Clotas en *L'architecture aujourd'hui* n°149 1970 p.34 Traducción de la autora

24 Manuel Núñez Yanowski en entrevista realizada por la autora el 19 de enero de 2021. En anexos.

1985, p.8). Las *ventanas urbanas* sirven como elementos intermedios que crean una transición entre la escala privada de las viviendas y la escala pública del entorno urbano y natural de los alrededores (Ibid, p.9). Para Norberg-Schulz, las aperturas:

*“En lugar de ser fuentes madre de luz, ahora forman parte de un sistema espacial de transición. Incluso la luz misma se califica de ese modo; las aberturas urbanas y los espacios intermedios hacen que sea visible, y gana presencia”*²⁵ (Ibidem)

Palladio construía su ciudad ideal a partir del telón de fondo que era el *Teatro Olímpico*, mientras que *Taller de Arquitectura* construía su ciudad en el espacio, en la que el entorno pasaba a ser el fondo que ayudaba al *Walden* a conseguir el carácter de lugar. Estas ventanas urbanas se van a conseguir, no realizando cortes en el volumen del edificio, sino gracias a los distintos desplazamientos de los módulos en el último eje cartesiano, el eje Z.

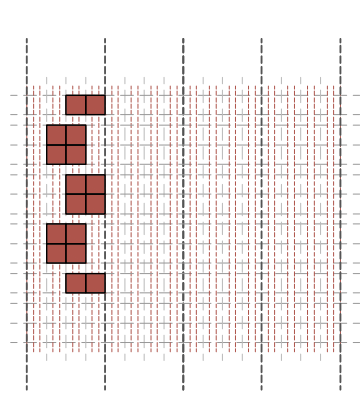
Establecida la cuadrícula base y los ejes de referencia, *Taller de Arquitectura* va a someter a una serie de movimientos a los módulos que conforman las viviendas. Estos se van a resumir en traslaciones, simetrías parciales y simetrías globales que darán forma al conjunto. El punto de partida para la composición del edificio sería la planta suelo, aunque desde el punto de vista matemático podríamos entender que el edificio se genera desde la octava planta, y se somete al conjunto a una simetría planar para lograr los quince niveles.

Si partimos desde el plano suelo, la primera disposición de módulos respondería al ritmo $A+B+3(A+B)+A$. Los módulos aparecen colocados al tresbolillo sobre el eje Y, ubicando el primero de los módulos sobre el segundo de los ejes generatrices, y el siguiente par de bloques desplazados una unidad hacia el primer eje. Sobre esta composición inicial se somete a una simetría parcial a los módulos de los extremos, y se completa la nueva serie con dos módulos, separados en el eje Y la distancia B, y desplazados un módulo A hacia el eje de simetría del edificio. Una vez conseguida la primera mitad, se realiza una simetría respecto a este eje. La primera planta repite la misma distribución de módulos.

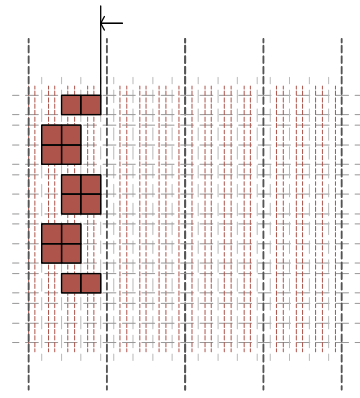
²⁵ *“Rather than being mere sources of light, they now form part of a spatial system of transition. Even light itself is thereby qualified; the urban openings and intermediate spaces make it visible, and it gains presence.”* Traducción de la autora



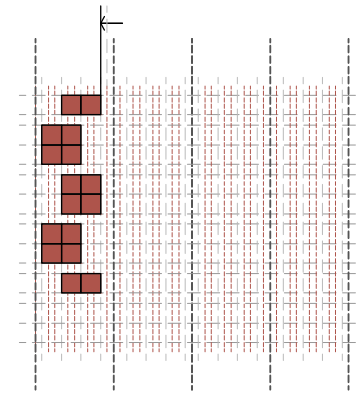
395. Fotografía de una de las *ventanas urbanas* del *Walden*



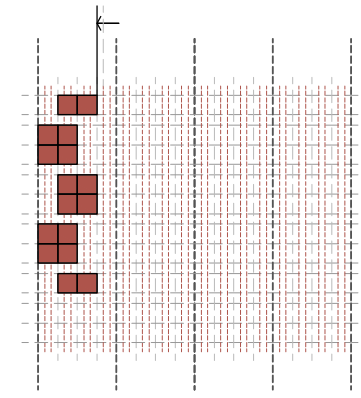
Planta Baja - Planta 1



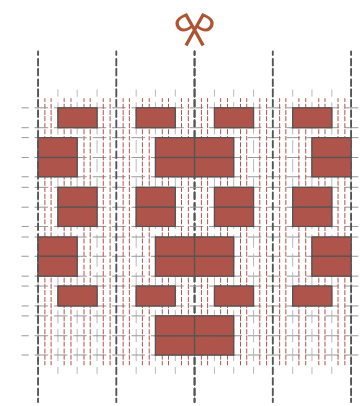
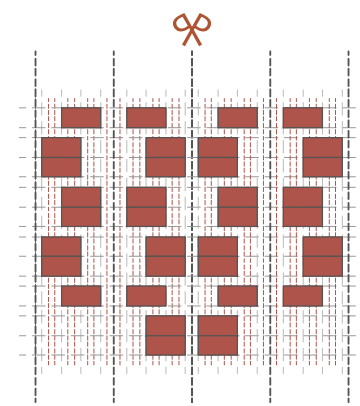
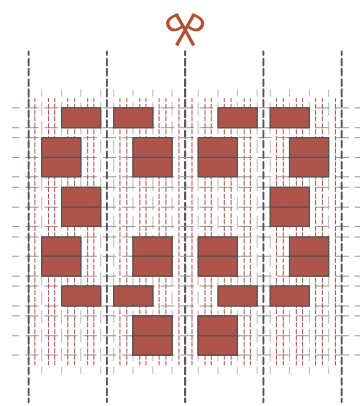
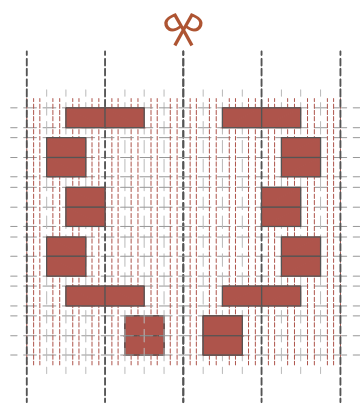
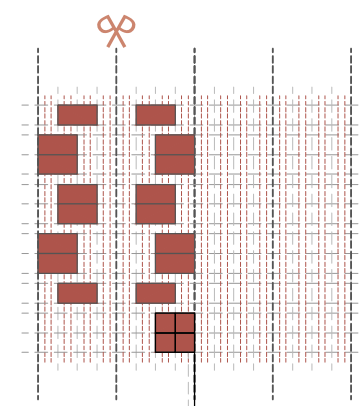
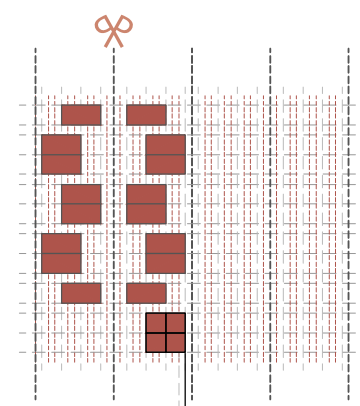
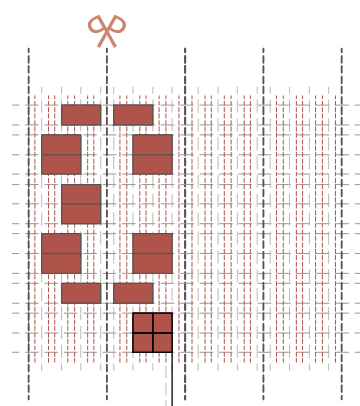
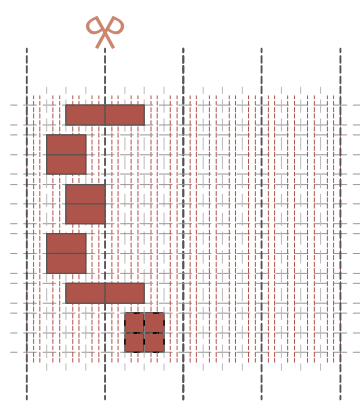
Planta 2 - Planta 3



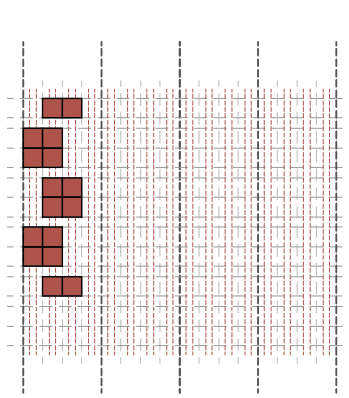
Planta 4 - Planta 5



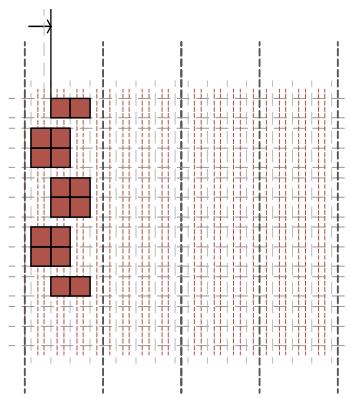
Planta 6 - Planta 7



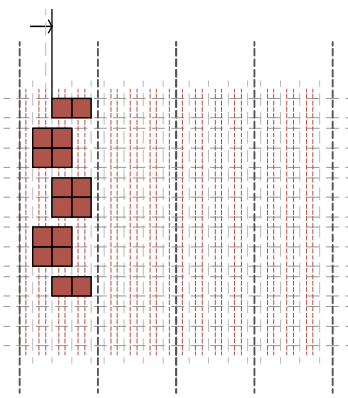
← Desplazamiento ✂ Simetría parcial ✂ Simetría global



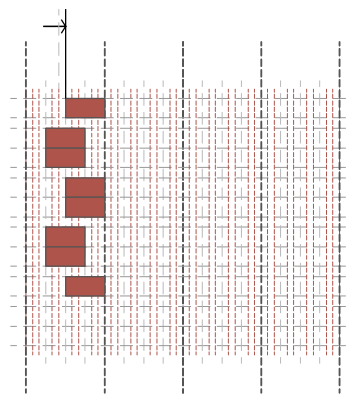
Planta 8 - Planta 9



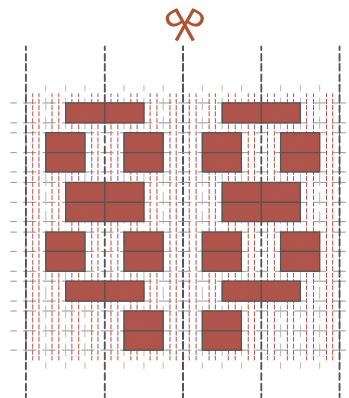
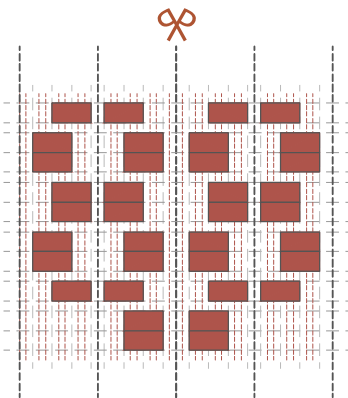
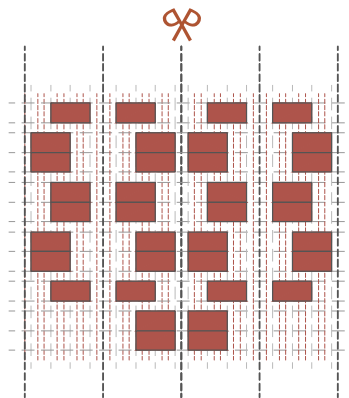
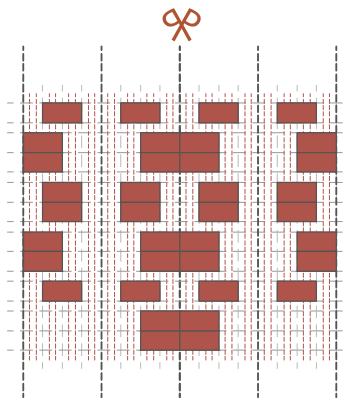
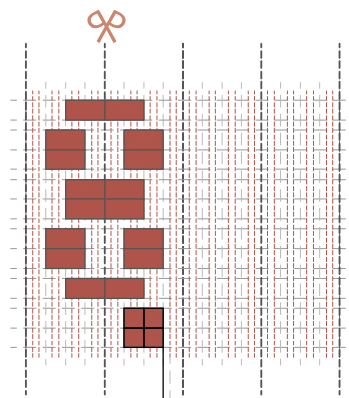
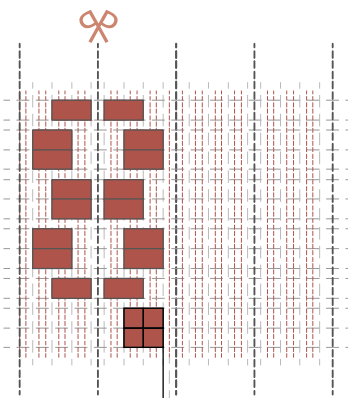
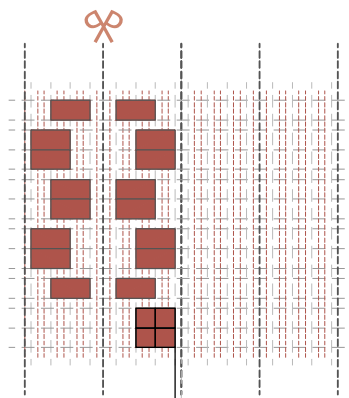
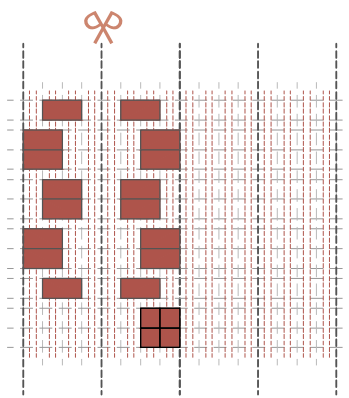
Planta 10 - Planta 11



Planta 12 - Planta 13

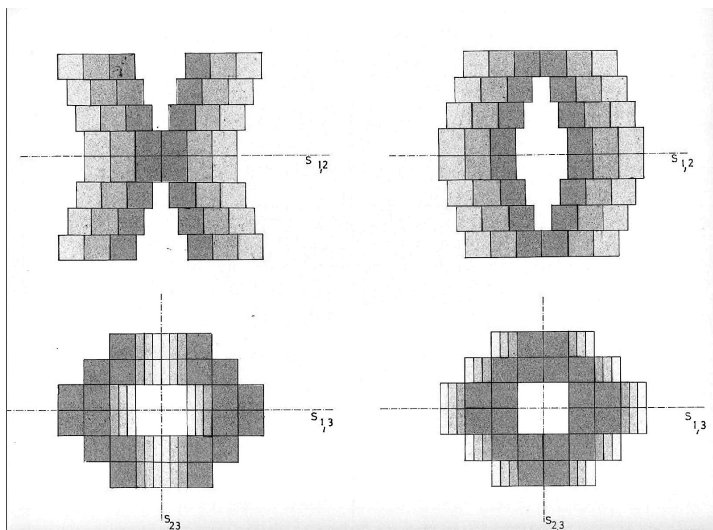


Planta 14 - Planta 15



396. Generación por pisos del *Walden 7* a partir de la cuadrícula base

Taller de Arquitectura y la vivienda colectiva (1971-1978)



397. Disposiciones a partir de trasladar el módulo base $1/3$ en el eje X, tal y como aparece en la tesis de Anna Bofill

Los dos niveles consecutivos, las plantas segunda y tercera se van a conseguir siguiendo los mismo mecanismos, pero en este caso, los módulos iniciales se van a desplazar un tercio del módulo base en sentido negativo del eje X, mientras que los dos módulos que van a aparecer tras ejecutar la simetría parcial se van a desplazar un tercio del módulo base respecto a la posición del nivel inferior, en sentido positivo del eje X. Al igual que en los niveles de la planta baja y primera, se ejecuta una simetría del conjunto para obtener la distribución de los módulos de las plantas segunda y tercera.

La planta cuarta y quinta se van a obtener con los mismos movimientos: un primer desplazamiento en sentido negativo en el eje X, de valor igual a $1/3$ del módulo, la simetría parcial, en este caso de todos los módulos, y la aparición de los dos módulos que igualmente se van a desplazar el tercio del valor del módulo en sentido positivo en el eje X. Las plantas sexta y séptima van a sufrir las mismas transformaciones. Respecto a la planta suelo la posición de los módulos de estos niveles se han desplazado un módulo entero. Con este desplazamiento total, los módulos que no se encontraban sobre uno de los ejes generatrices pasan a estar apoyados sobre el primer eje de la cuadrícula, y los módulos que aparecen tras la simetría parcial van a aparecer apoyados sobre el eje de simetría del edificio. Esto supone un punto de cambio en el desarrollo del *Walden*; como si los módulos hubieran alcanzado el desplazamiento máximo, se va a empezar a someter a estos a los movimientos inversos.

Así las plantas ocho y nueve presentan la misma disposición que las dos plantas inferiores. Por lo que ese hipotético plano de simetría del eje Z del que hablábamos anteriormente se encontraría entre la séptima y octava planta. A partir de este par de plantas vuelven a desplazarse los módulos. Las plantas diez y doce van a comenzar desplazando la posición de sus piezas un tercio del módulo base, pero en este caso la dirección va a ser en el sentido positivo del eje X. Se someterá a una simetría parcial, al igual que en las otras plantas, y los módulos que aparecen en lo que definirá la fachada principal del *Walden*, se desplazan la misma distancia, en este caso en el sentido negativo del eje X. De la misma manera se obtienen la doceava y la treceava planta y el par formado por la catorceava y quinceava planta.

Este desarrollo del edificio hace que las plantas del *Walden 7* sean iguales dos a dos (o cuatro a cuatro). Las plantas baja y primera presentan la misma disposición de módulos que las dos últimas plantas (la catorce y la quince), así como la segunda y la tercera presentan la misma distribución que la doce y la trece y así sucesivamente. Esta aparente uniformidad en las plantas se rompe al disponer, como vimos en el bloque anterior, de un sistema de calles que varía entre las plantas bajas y las plantas altas. Según Norberg Schulz, el propósito de la organización espacial es facilitar la orientación del hombre, un entorno caótico no permite el desarrollo de ese tipo de imagen (Norberg-Schulz, 1989, p.10). Sin embargo esta rígida geometría, casi un diagrama construido, rompe con esa imagen de cajas apiladas de la que podríamos acusar a las propuestas utópicas de Yona Friedman, gracias a una serie de intenciones que marcan el carácter postmodernista que va a surgir en *Taller de Arquitectura*. Norberg-Schulz plantea que la mayoría de las intenciones básicas del posmodernismo están ya presentes en la obra del *Walden 7*:

“Por lo tanto, encontramos un uso consciente de la forma, el material y el color para diferenciar entre el exterior y el interior, y para definir cómo se encuentra el edificio y cómo se desarrolla en el espacio. En relación con su entorno, Walden aparece como una masa poderosa de carácter casi montañoso, cuyo color rojo recuerda la tierra circundante. Sin embargo, el volumen unificado está subdividido por ventanas y puertas urbanas y, además, por rendijas que lo cortan desde arriba. A medida que los pisos inferiores se abren en voladizo y los superiores retroceden, la masa parece expandirse y contraerse y, en general, interactuar con el entorno. La estricta geometría se suaviza visualmente con esta articulación, así como con la aplicación de balcones redondos que crean una silueta vibrante. Los balcones también sirven para humanizar la escala. Una línea de azulejos vidriados, anaranjados alrededor de la puerta urbana, prepara para el interior que está revestido principalmente en color azul (...) Todas las cualidades mencionadas le dan a Walden una fuerte sensación de presencia. Es una “cosa” real, y no solo un diagrama funcional construido”²⁶ (Norberg-Schulz, 1989, p.11)

De esta manera *Taller de Arquitectura* logra crear la imagen de lugar, convirtiendo al *Walden 7* en un punto de referencia en las afueras de Barcelona, un monumento suburbial al que criticaban los teóricos de la época.

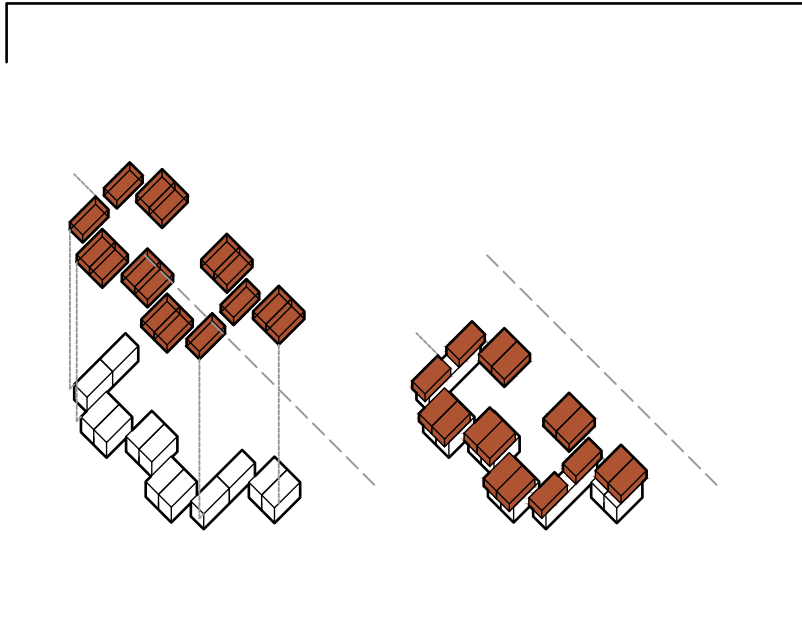
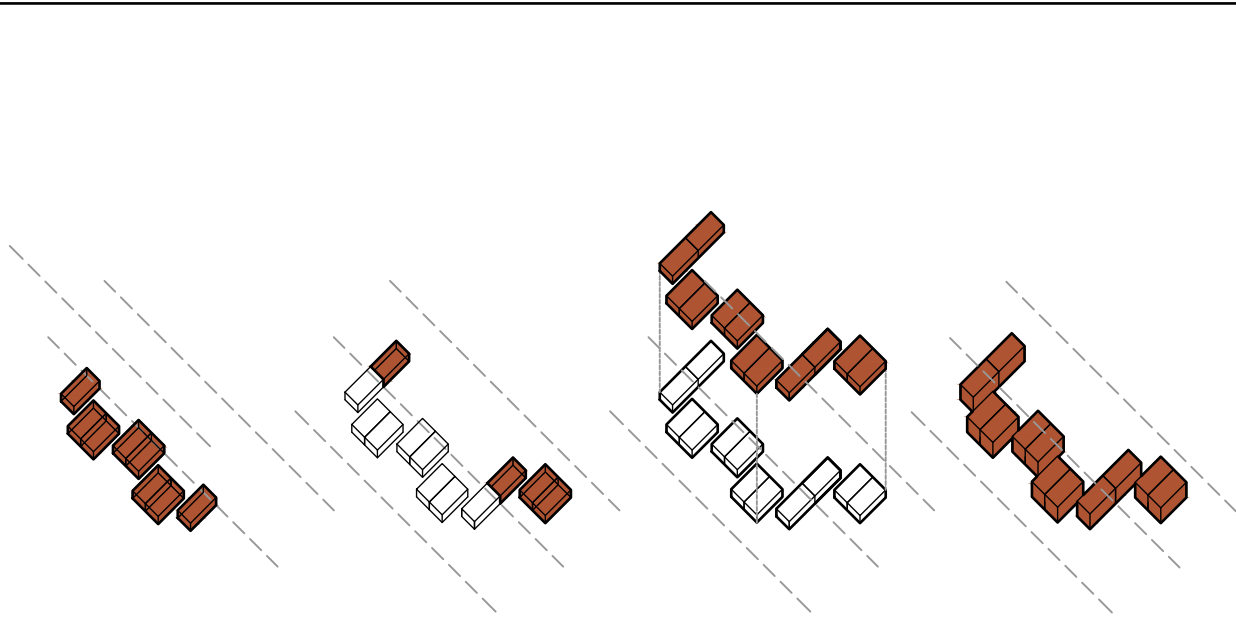


398. Fotografía aérea del *Walden 7* a finales de los años setenta

26 Traducción de la autora

PB-1

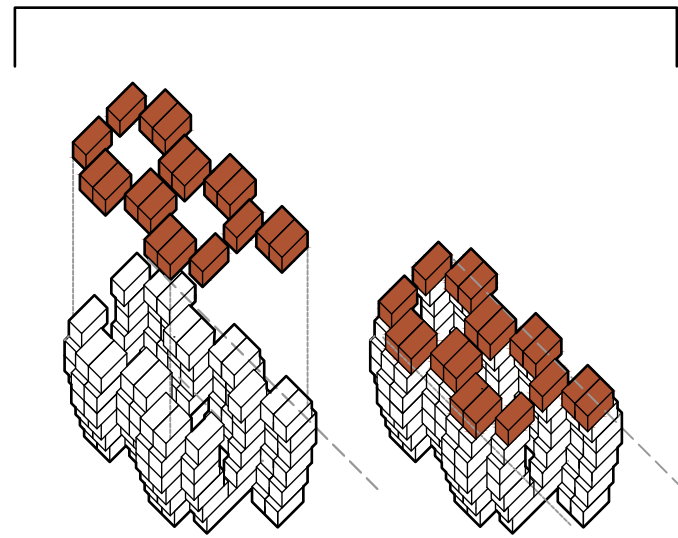
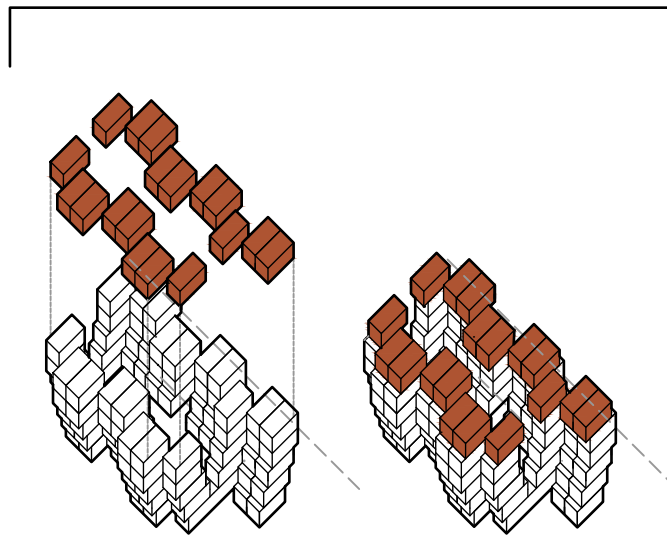
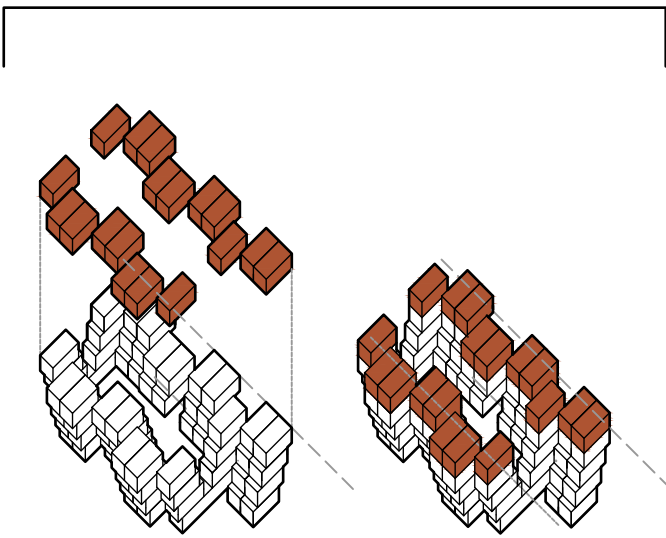
2-3



8-9

10-11

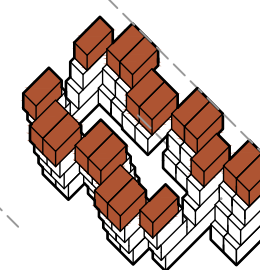
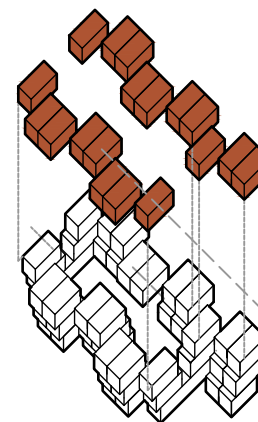
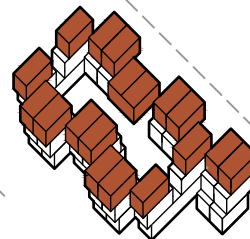
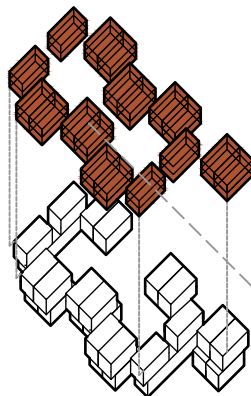
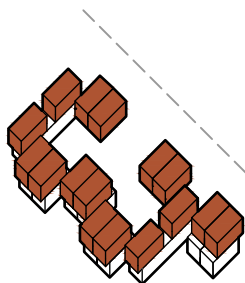
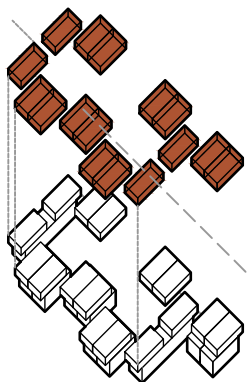
12-13



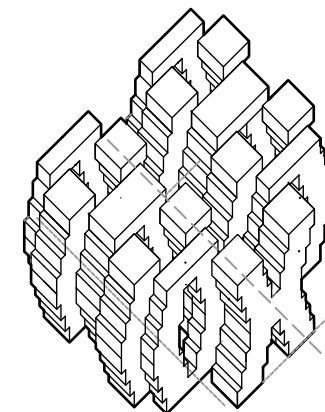
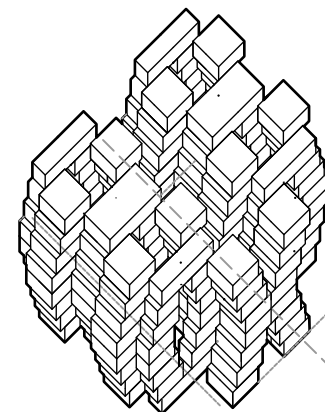
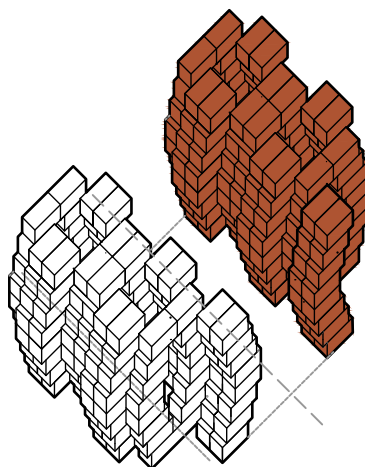
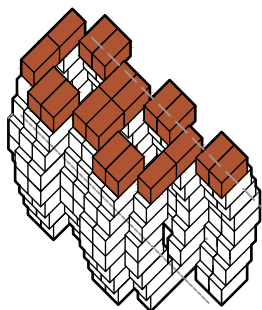
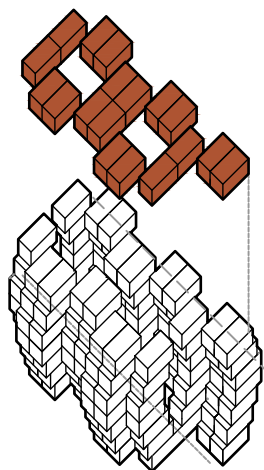
399. Perspectivas axonómicas del desarrollo del *Walden 7* según los diagramas de planta

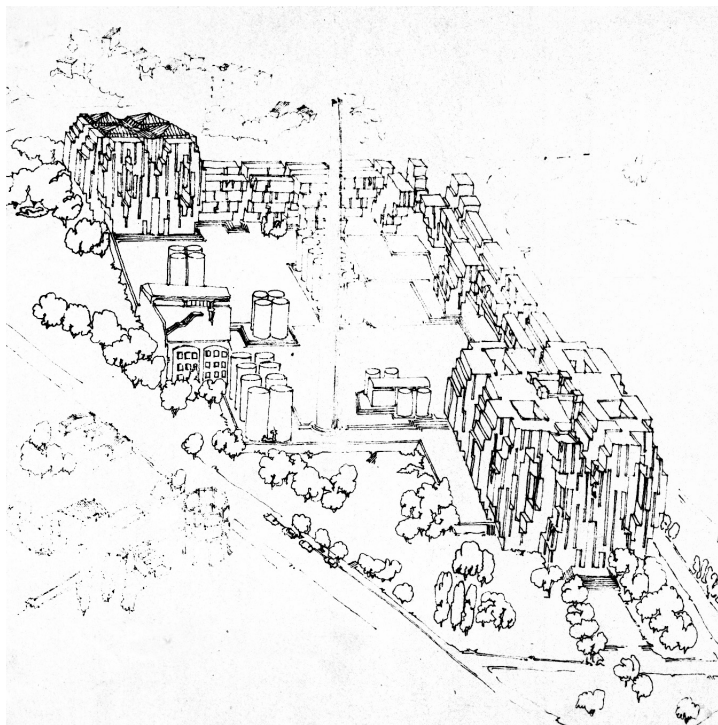
4-5

6-7



14-15





400. Perspectiva de la *Isla Walden* en el anteproyecto de 1971

IV.5.2 ORDENANDO LA ISLA WALDEN

CONVIVIENDO CON LAS PRE-EXISTENCIAS

El edificio que hoy conocemos como *Walden 7* formaba parte del conjunto al que el *Taller* nombró como *Isla Walden*. El conjunto, como hemos expuesto anteriormente ocupaba la totalidad de los terrenos en los que se asentaba la cementera de *La Auxiliar de la Construcción S.A* (LACSA), que conocemos como la *Sansón*. Como podemos ver en las fotos aéreas de 1945, la *Sansón* se encontraba en un entorno rural, alejada del núcleo urbano que por entonces formaba la población de Sant Just Desvern. El sitio se encontraba rodeado de campos de cultivo, pero ya se empezaba a ver las trazas de las futuras arterias que ordenan el área actualmente como la "Carretera de Madrid a Francia por la Junquera".

Pese a que los miembros de *Taller de Arquitectura* cuando empiezan a trabajar con los restos de la *Sansón* para transformarlo en *La Fábrica* no hacen un levantamiento de las pre-existencias, en el archivo histórico de Sant Just Desvern se conserva una serie de planos muy relevantes. En 1956 el Ayuntamiento encarga un levantamiento topográfico de todo el municipio, en esta serie de planos aparece la *Sansón*. La importancia de estos planos se debe a que frente a las fotos aéreas en las que solo se ven las cubiertas de la factoría, el levantamiento del topógrafo muestra los silos, conductos y almacenes con los que el *Taller* va a trabajar. Curiosamente, el plano que se conserva en el archivo, muestra una versión inicial del proyecto del *Walden 7*, fruto seguramente del reciclado de planos.

El conjunto del proyecto de la *Isla Walden* va a estar sometido a las leyes de la malla con la que se ordena el proyecto, pero también va a responder a las pre-existencias, por lo que su proceso de proyecto va a tener en cuenta las distintas edificaciones que van a convivir en la parcela, tanto los edificios de viviendas que propone el *Taller* como los restos de la antigua cementera, cuyo uso será el que más va a variar durante el desarrollo del proyecto.

En el proyecto entregado en 1971 al ayuntamiento, la zona ocupada por los restos de la factoría que el *Taller* quería conservar, está marcado con un trama en una leyenda que indica que:

“La superficie exterior a los elementos de la antigua fábrica de cemento debidamente remodelada será destinada a zona verde”²⁷

Esto concuerda con lo que también cuenta Ramón Collado en el libro editado por el archivo histórico de Sant Just Desvern *“Walden i mig”*:

“El jardín que se creaba en el centro, con la vegetación invadiéndolo todo, cambiaba un paisaje de dunas de polvo gris cemento por dunas de verde, transformando un paisaje industrial, suburbial, agresivo, en un paisaje agradable, en un jardín romántico” (Collado en Solé i Ubeda, Amigó (1998) p.36)

En el proyecto de ejecución entregado al ayuntamiento en 1972, los restos de la cementera ya no se dedican a un jardín escultural con vegetación, sino edificios de uso público para los inquilinos de la *Isla Walden*. En los planos de detalle²⁸ de los antiguos espacios de producción se plantean zonas comunales, donde las cubiertas se ocupan con piscinas. Con esta actuación el Taller propone *“un programa de reutilización de la fábrica como centro neurálgico, centro de interés y centro lúdico, un poco como el cerebro del Walden”²⁹* (Malagarriga en Solé i Ubeda, Amigó 1998, p.41). Este foco de actividad, que albergaba discotecas, cines e incluso espacios para pasarelas de moda (Ibidem), también debía alojar unos laboratorios experimentales dedicados al estudio social del individuo³⁰. Esta idea de centro comunitario se muestra con claridad en la axonometría a color, con cierto aire *pop art*, en la que los restos de la *Sansón* aparecían rotulados con carteles en los que se denotaban los nuevos usos. De este centro comunal



401. Fotografía durante el proceso de obra del *Walden 7*

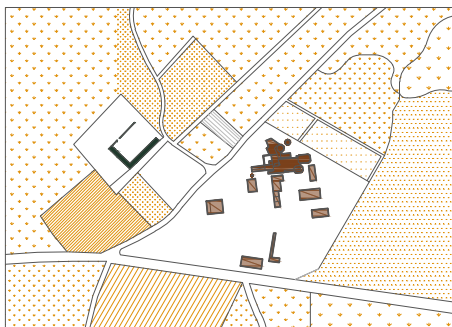
27 Documento encontrado en el archivo histórico municipal de Sant Just Desvern caja 694, en febrero de 2019

28 Documento encontrado en el archivo histórico municipal de Sant Just Desvern caja 691, en febrero de 2019

29 Traducción de la autora

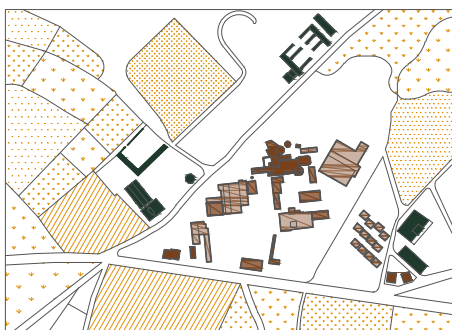
30 Comentario de Manuel NUñez Yanowski en una entrevista realizada por la autora el 19 de enero de 2021. En anexos

1945



La Sansón
 ■ Construido 1945
 ■ Construcciones existentes

1956



La Sansón
 ■ 1945 ■ Ampliaciones 1956
 ■ Construcciones existentes

1969



La Sansón
 ■ 1945 ■ 1956 ■ 1969
 ■ Construcciones existentes

Escala 0 50 100 200 300 500

402. Evolución de la factoría La Sansón

no se conservan planimetrías más allá de esta colorida imagen, pero gracias a la perspectiva axonométrica podemos entender con claridad la estrategia de trabajo de los arquitectos, en cuanto a la conservación de los elementos existentes, como los distintos conjuntos de silos o las tolvas.

En la documentación de este proyecto de ejecución, la primera fase del conjunto de la *Isla Walden*, lo que hoy conocemos como *Walden 7*, aparece tal y como es en la actualidad. En octubre de este mismo año, 1972, el ayuntamiento concederá permiso a *Taller de Arquitectura* para iniciar las obras de esta primera fase. En Agosto de 1973, el *Taller* hará entrega al consistorio de la documentación del anteproyecto de la segunda fase. Frente a la propuesta que el equipo presentó en 1971, en la planta de ordenación de 1973 los tres bloques de viviendas que componen el conjunto están unidos por un frente lineal, generando una estructura que abraza los restos de la antigua factoría de LACSA.

En Mayo de 1974, se entregará el proyecto de ejecución para comenzar la segunda fase, que finalmente no se llegará a realizar. Los motivos del fracaso de esta iniciativa oscilan entre las cuestiones meramente económicas y las de carácter social, motivadas por las quejas de los vecinos de Sant Just Desvern, que miraban con antipatía la construcción del conjunto al completo.

Los restos de la cementera, como hemos visto, van a influenciar las distintas propuestas que el Taller va realizar para ordenar la *Isla Walden*, y su destino va a ir unido también al desarrollo del proyecto del conjunto. Tal y como se ha expuesto previamente en la tesis, para poder llevar a cabo esta tercera experiencia de *ciudad en el espacio* Bofill se asocia con la Banca Industrial Catalana (BIC), creando una sociedad que tomaba el nombre de CEE 3 y que actuará como promotora.

Así cuando el BIC firma finalmente el acuerdo de promoción con el *Taller*, se comienza la construcción de la torre *Walden* (Malagarriga, en Solé i Ubeda, Amigó 1998, p.41), y es aquí cuando el destino de los restos de la *Sansón* cambia y pasa, en cierto modo, a estar regido por cuestiones económicas. Nuñez Yáñez relata que cuando el banco se incorpora a la promoción, las ruinas de la

cementería dejan de ser un espacio social para los vecinos del *Walden*³¹. Podemos entender que la voluntad de Ricardo Bofill de conservar los restos de la cementería, hacen que estos pasen a formar parte del pago de los honorarios del Taller, transformando, como hemos visto anteriormente, las ruinas de la *Sansón* finalmente en *La Fábrica*, casa estudio del arquitecto.

Esta actitud ante las pre-existencias diferencia a *Taller de Arquitectura* de las propuestas de *Archizoom*. A pesar de que ambos equipos utilizan la maya como punto de partida en sus proyectos, el equipo italiano apuesta por el no-lugar, mientras que el *Taller* no renuncia a esta idea de lugar, siendo una de las preocupaciones básicas del *Taller*. Anna Bofill en 1977 exponía en una ponencia llamada "*Nuevo Urbanismo*" que eran necesarios mecanismos formales para conseguir espacios en los que la vida se desarrolle: espacios urbanos claros, y una clara delimitación exterior, que era lo que aportaba la identidad³²(Norberg-Schulz, 1985 p.13).

Taller de Arquitectura desarrolla esta idea del lugar como espacio reconocible, como identidad, a lo largo de sus proyectos. En las primeras propuestas el concepto de lugar respondía más a un patrón que se repetía, como en los proyectos del *barrio Gaudí* o la *Muralla Roja*, sin embargo al llegar a los años setenta el *Taller* apuesta por composiciones "figurativas", donde las distribuciones geométricas terminan respondiendo a una imagen formal.

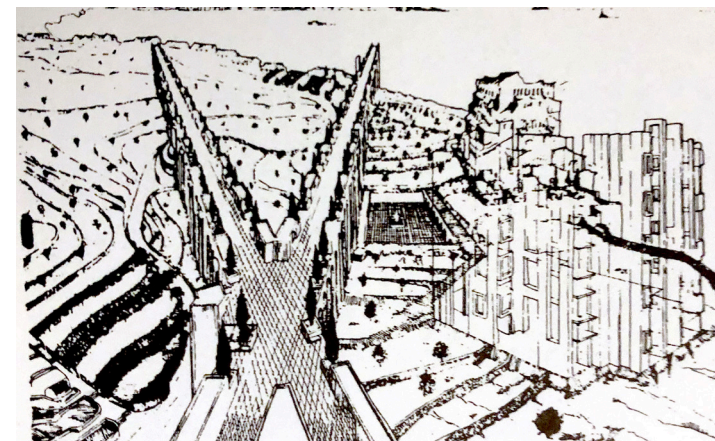
La *Isla Walden* es el primero de estos proyectos, al que seguirían el proyecto del *Viaducto* en el conjunto de la *Manzanera* de Calpe en 1973 (no construido) o *La petite Cathedrale*. Con la ordenación del conjunto, las tres grandes torres de viviendas conectadas por los bloques lineales, el proyecto debía rodear, cual muralla, la zona verde interior, en donde se encontraban las ruinas de la cementería la *Sansón*. Según Norberg-Schulz, como si se tratase de un truco de magia, los antiguos silos aparecían paralelamente como torres medievales y a su vez,

31 Comentario de Nuñez Yanowski en entrevista realizada por la autora el 19 de enero de 2021. En anexos

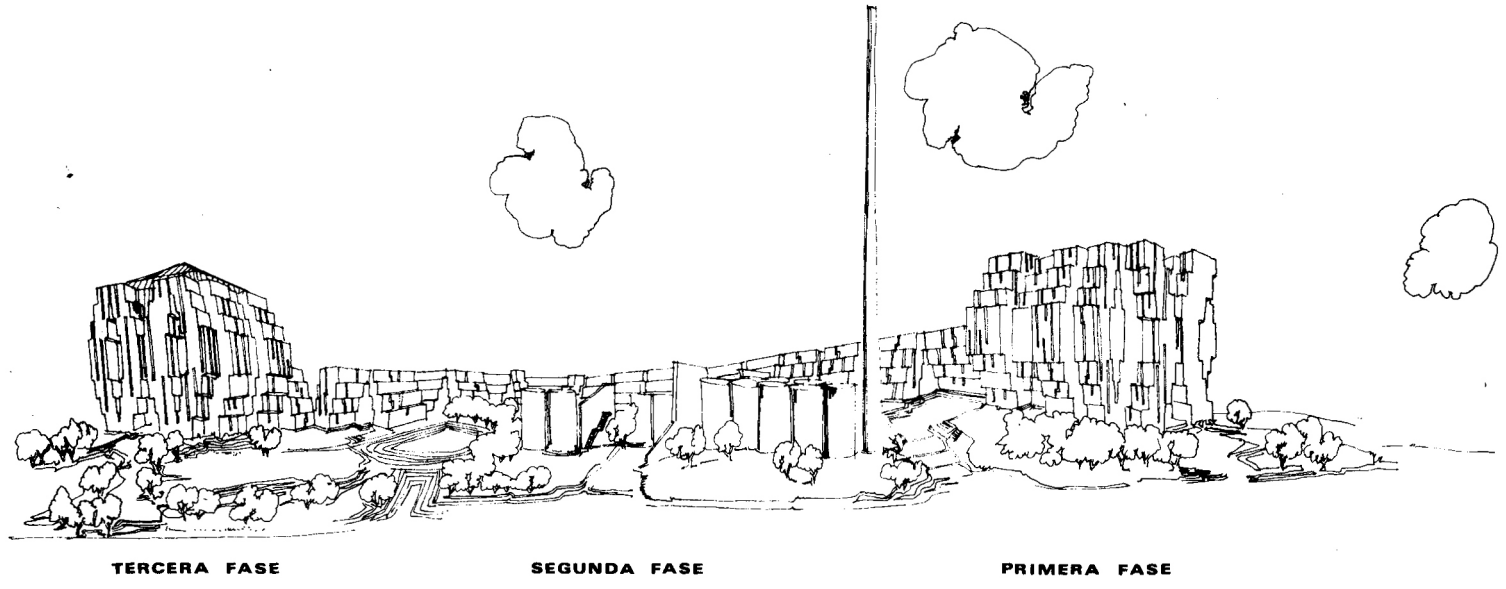
32 "In a lecture on the "New Urbanism" (1977), Anna Bofill explained this objective, and discussed the basic forms which are needed to fulfill the aim. Two structural properties are of particular importance: true urban spaces which allow for life to take places, and a clear outer delimitation which provides identity". Traducción de la autora



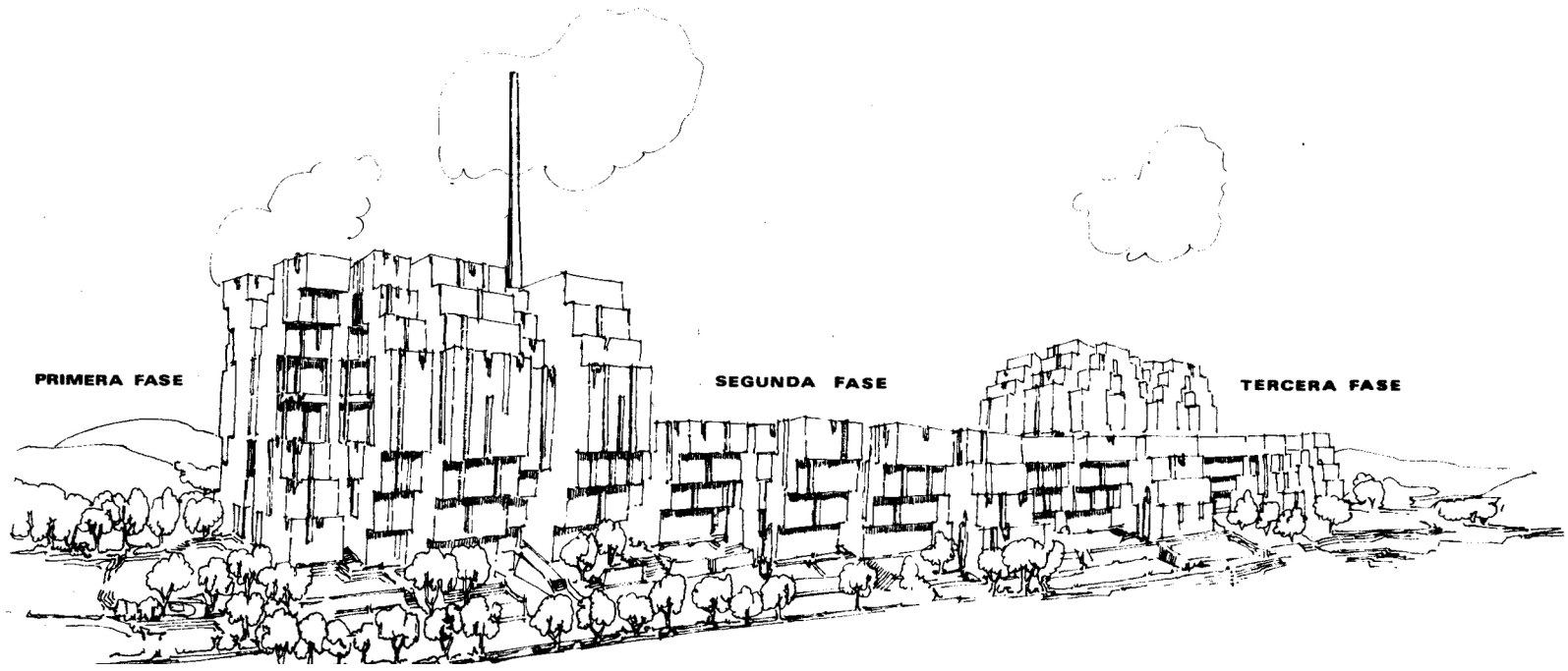
403. Fotografía del *Walden 7* hacia la población de Sant Just Desvern



404. Imagen del proyecto *Viaducto* en la *Manzanera*



FRENTE A LA AV. DE LA INDUSTRIA



405. Vista del conjunto Walden 7 en el anteproyecto de 1971

modernas torres de oficinas (Ibid, p.14). Con esta actitud propia de la arquitectura posmoderna el *Taller*:

"Superpone capas de significado, y el paseo por el mundo fenomenológico del Walden se convierte en una vuelta, así como en una proyección en el tiempo. Así el lugar adquiere una dimensión "histórica" (Ibidem)³³

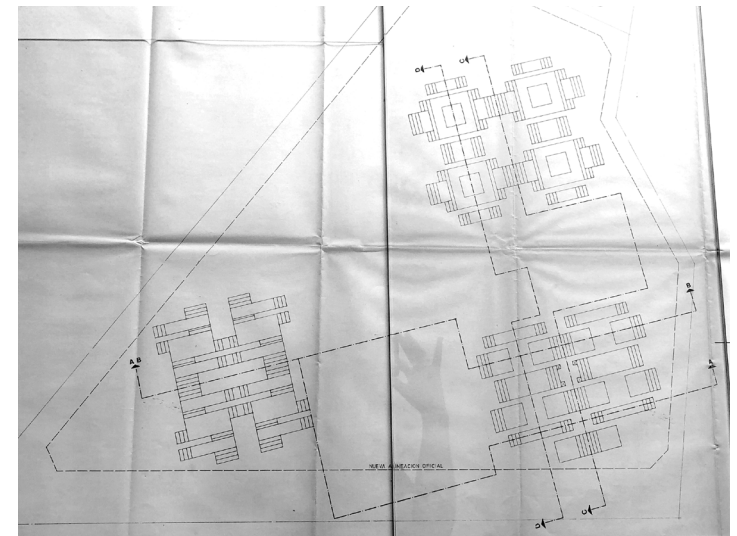
Y así, partiendo de la misma idea que el grupo italiano *Superestudio*, donde el espacio se somete a una regla geométrica, el *Taller* logra romper con el no-lugar, recuperando el concepto de identidad, donde la dimensión histórica se consigue conservando los restos de la cementera.

EXTENDIENDO LA MALLA

La ordenación de la inconclusa *Isla Walden* va a pasar por diferentes fases durante el desarrollo del proyecto, pero siempre va a mantener una constante: la formación del edificio que hoy conocemos como *Walden 7*. Sin embargo su posición, y sobre todo la forma con la que el *Taller* se va a enfrentar a la malla generatriz del conjunto va a cambiar en las diferentes fases.

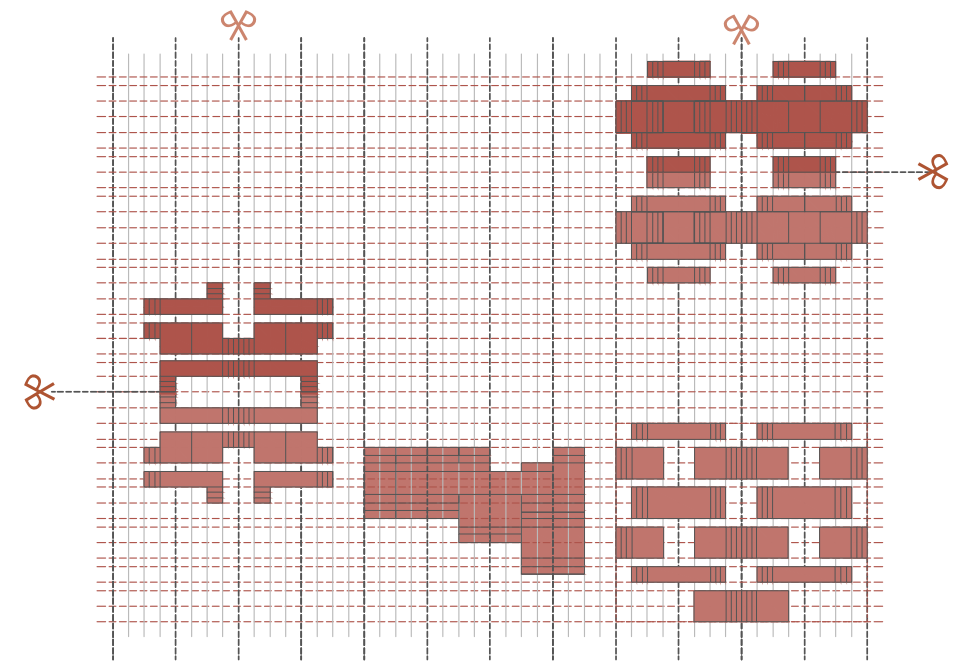
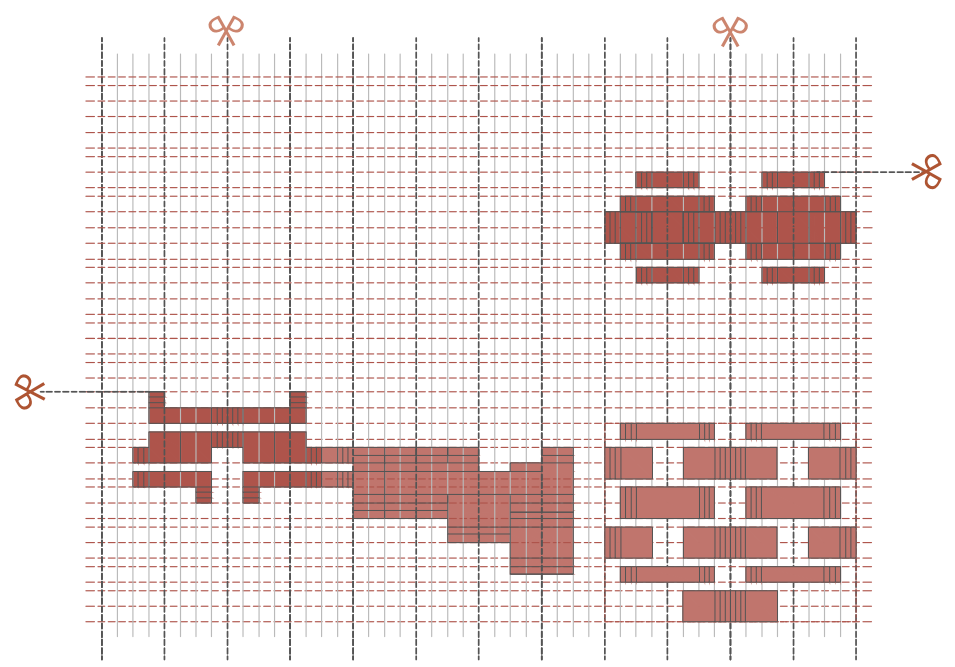
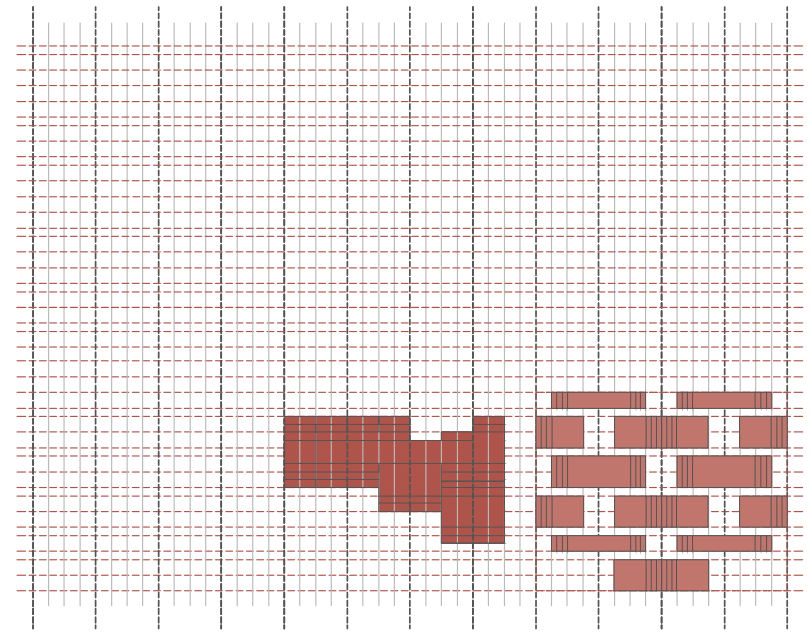
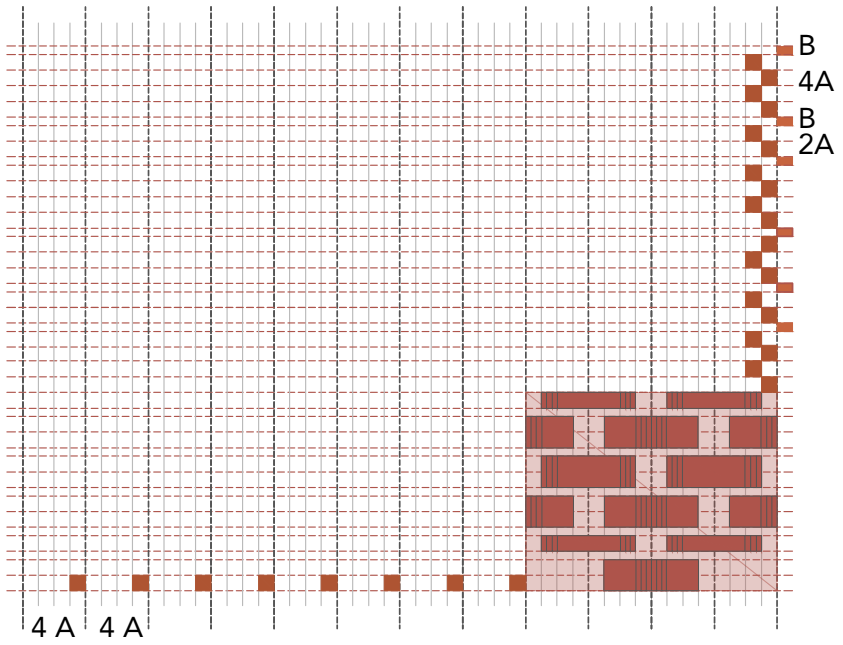
La que podríamos denominar como la primera propuesta es la que el *Taller* hace entrega al ayuntamiento de Sant Just Desvern en 1971. En este anteproyecto se planteaba una primera ordenación de la isla, en la que el edificio *Walden 7* no se encontraba en el vértice de la parcela que se forma entre la avenida de *La Industria* y la carretera de *Madrid a Francia por la Junquera*. El *Walden*, se encuentra en el lado opuesto de la parcela, dando su fachada principal a la carretera de Francia.

El *Taller* planteaba en los otros dos vértices del hipotético triángulo que presenta la parcela, dos torres de la misma entidad que el *Walden* que respondían a otra disposición de módulos. Los dos volúmenes del frente de la carretera Madrid-Francia, estaban unidos por un frente bajo que se escalonaba en direc-



406. Ordenación de volúmenes de la isla Walden según aparece en el archivo en el proyecto de 1971

³³ *"Layers of meaning are superimposed and the walk through the phenomenal world of Walden becomes a return as well as a projection in time. Thus the place acquires an "historical" dimension"* Traducción de la autora



✂ Simetría parcial ✂ Simetría global

407. Generación de la ordenación de la Isla Walden de 1971 a partir de la retícula del Walden 7

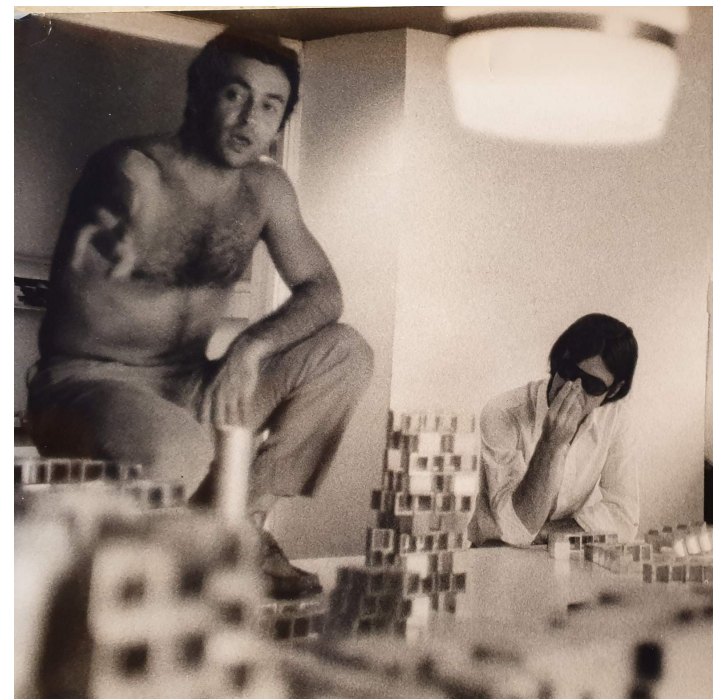
ción hacia el interior de la parcela, a las zonas ajardinadas en las que se iban a convertir los restos de la *Sansón*. La arista que se formaba de unir el volumen del *Walden 7* con la tercera torre se dejaba sin ocupar, y se destinaba a un espacio de reserva escolar, exigido seguramente por el ayuntamiento de la localidad de Sant Just Desvern. Para formalizar los distintos edificios el *Taller* superpone a toda la gran manzana donde se encontraba la factoría de la *Sansón* a la malla generatriz del *Walden 7*.

Como si de la malla de *superestudio* se tratara, el *Taller* coloca la malla del *Walden* sobre la parcela y la extiende en todas las direcciones. El ritmo del eje X se conserva, respetando la distribución de cuatro módulos base subdivididos en tercios. En el eje Y sin embargo aparecen variaciones, que ponen de manifiesto la forma del *Taller* de trabajar. Más allá de que la malla se extienda, y se siga un ritmo que parte desde el módulo base, la disposición de los módulos responde al trabajo previo hecho por los miembros del *Taller*, y en especial por Núñez Yanowski, con las maquetas modulares. Y así, la malla de la propuesta de 1971, en su eje Y, presenta una serie de subdivisiones que juegan con los espacios de los módulos A y B que vimos en la formalización del *Walden 7*, pero que no responden al ritmo marcado en el edificio original.

Curiosamente en este proyecto de 1971, las plantas de ordenación del complejo de la *Isla Walden* se entrega en un anexo a la memoria. En el anexo, *Taller de Arquitectura*, bajo la rúbrica de Emilio Bofill expone:

*"Se acompaña en este anexo la documentación gráfica que se cree necesaria para indicar exactamente la composición de volúmenes de todo el complejo. En la documentación anterior presentada se detallaba la 1º fase (planos de todas las plantas, etc.) como ejemplo, ya que en el resto de fases la composición, como se puede apreciar en los planos generales es similar"*³⁴

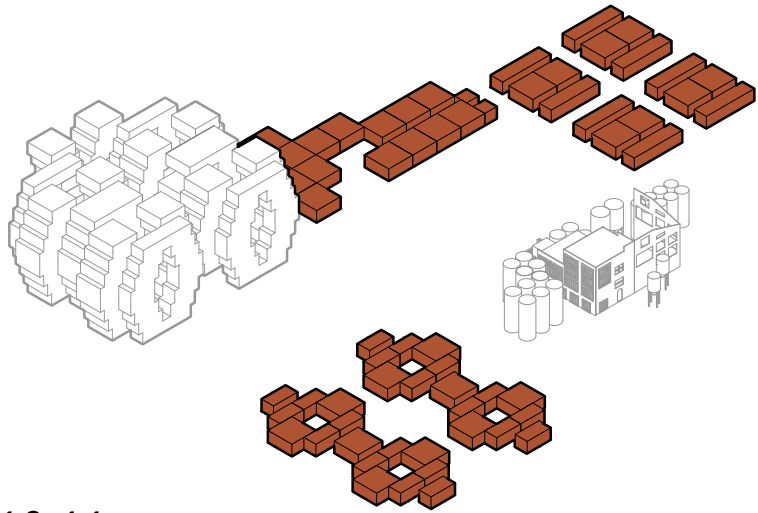
Siguiendo por tanto las leyes de formalización del *Walden 7*, somos capaces de restituir la propuesta de 1971, a base de someter a los módulos a movimientos iguales a 1/3 de módulo en las dos direcciones del eje X. Las altura máximas del desarrollo vienen marcadas en los planos del *Taller*, que establecen la altura del edificio en 16 plantas.



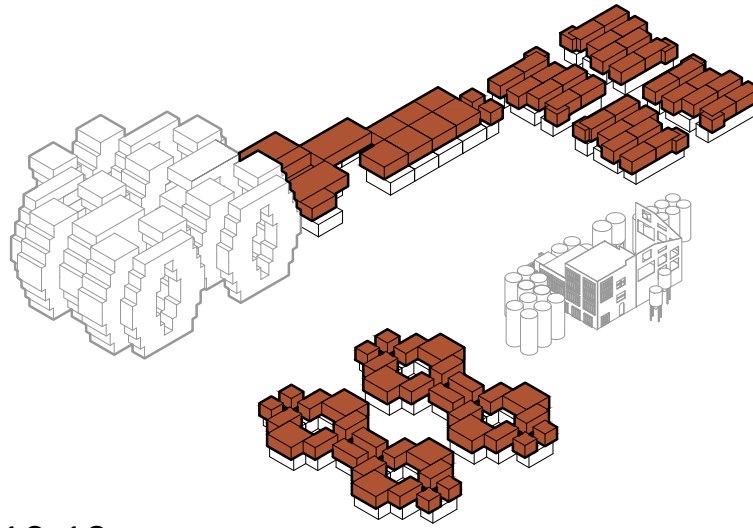
408. Núñez Yanowski sobre la mesa del estudio de *Taller de Arquitectura* en el ático de la calle Nicaragua

34 Archivo de Sant Just Desvern [AHSJD] Caja 691

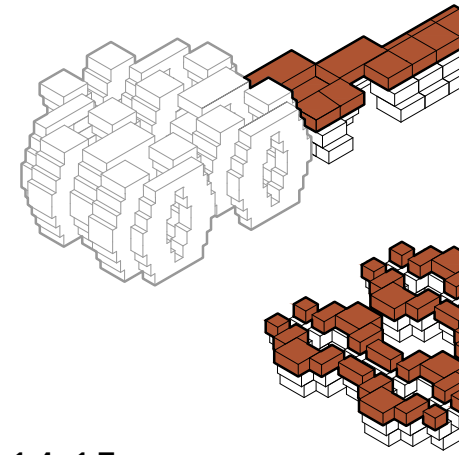
PB-1



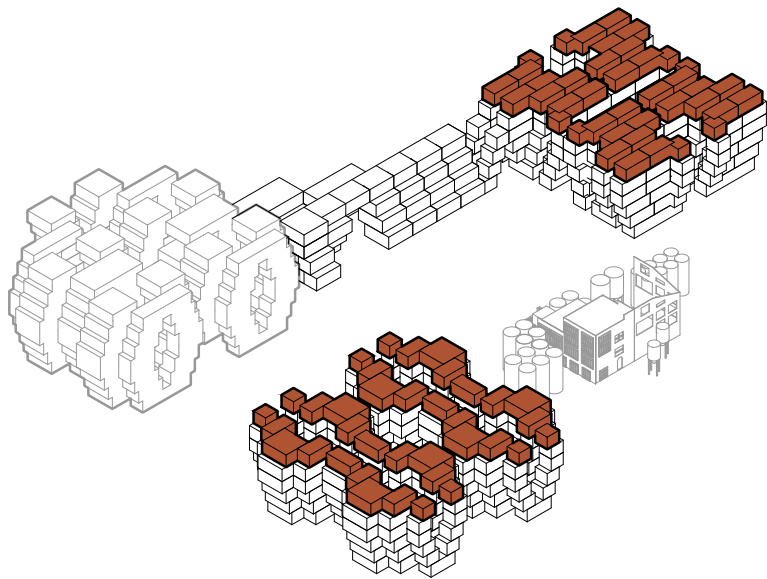
2-3



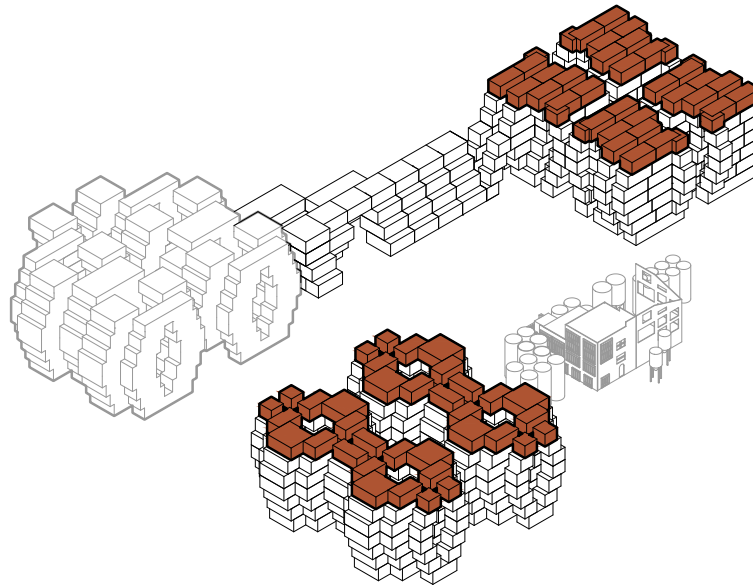
4-5



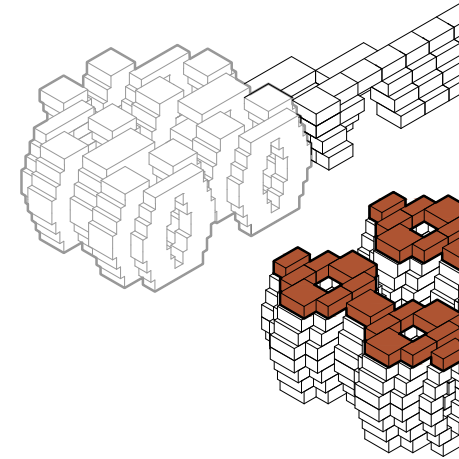
10-11



12-13

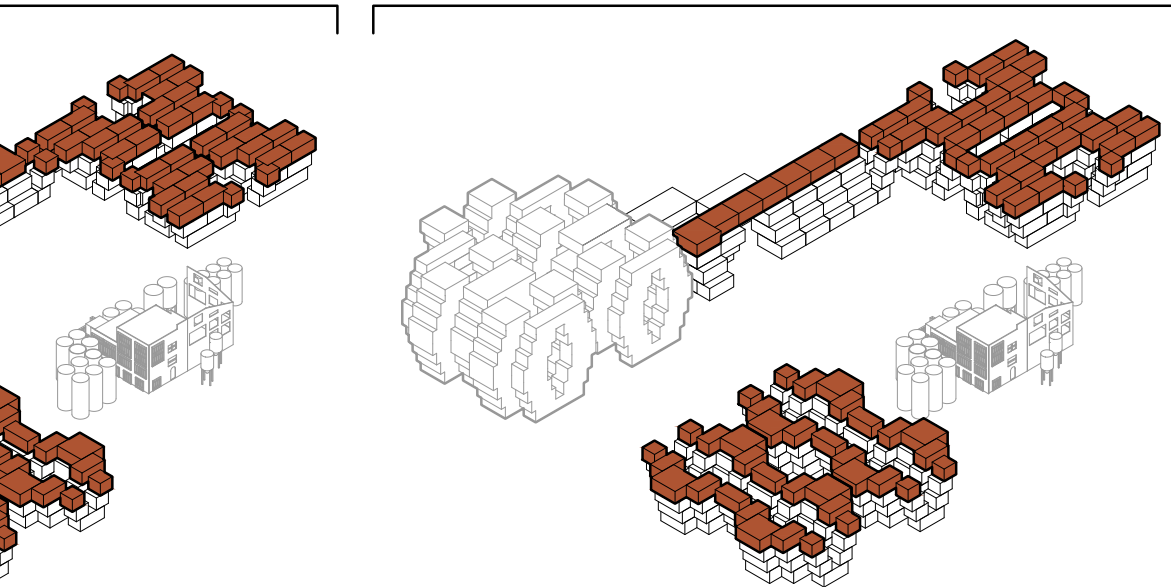


14-15

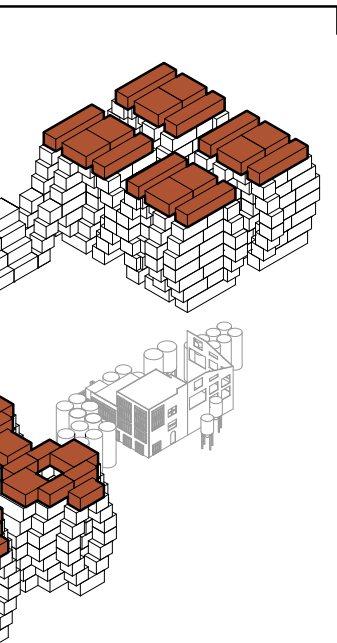
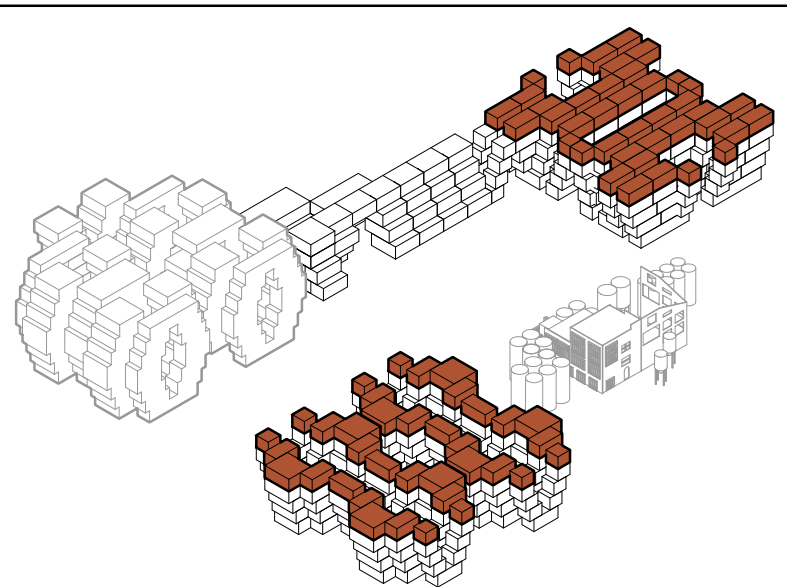


409. Vistas axonómicas del proceso de formación de la propuesta de la *Isla Walden* de 1971

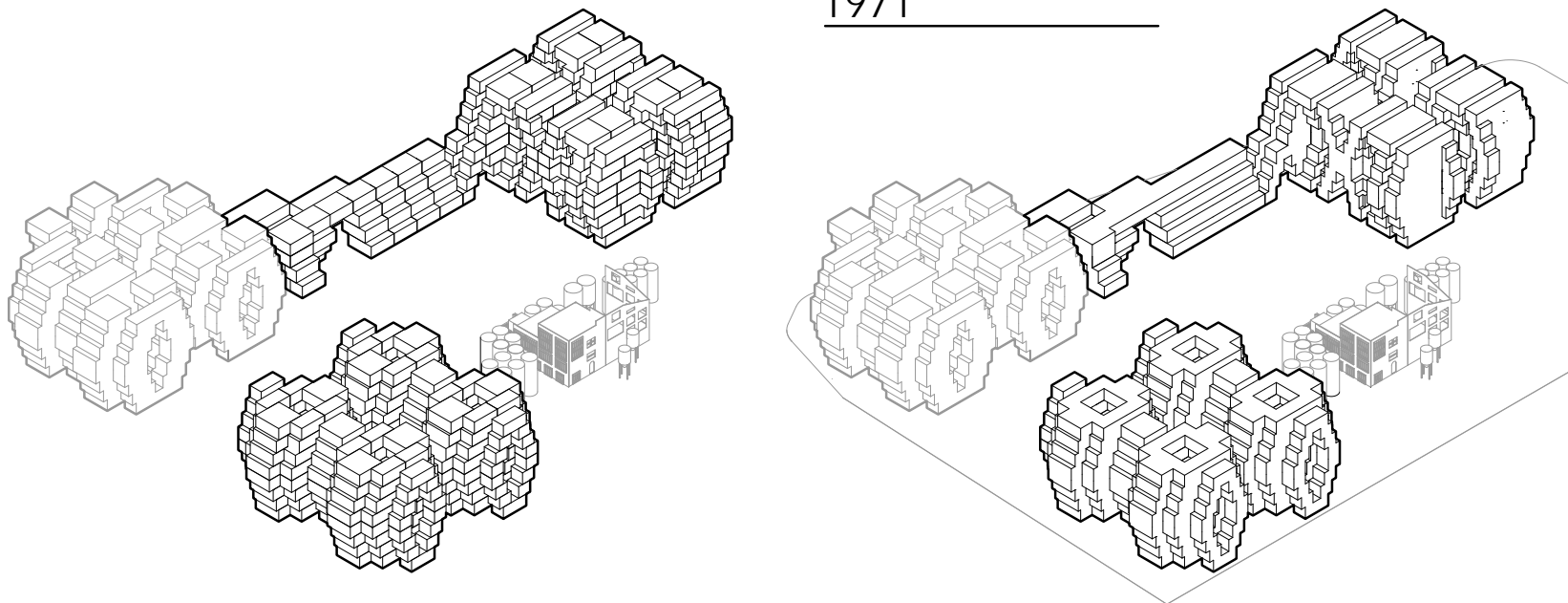
6-7

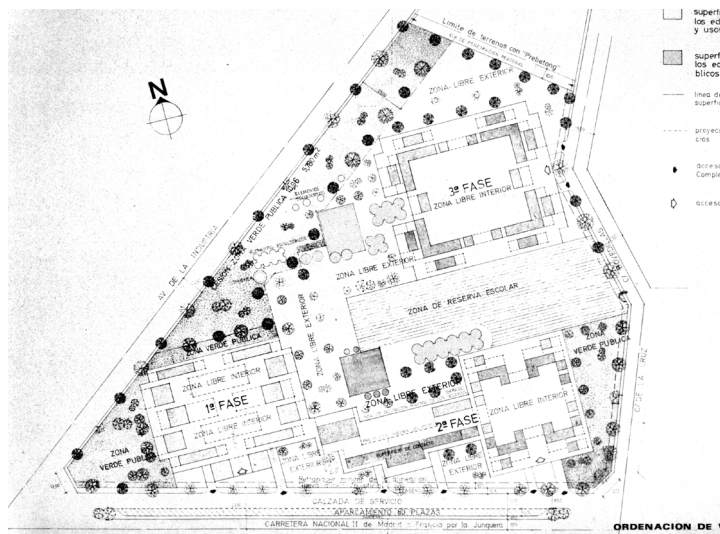


8-9



1971





410. Ordenación de la *Isla Walden* en el conjunto de planos de difusión de la promoción

Las formas de las dos nuevas torres se asemejan a la del *Walden 7*, presentando un sistema de patios interior, disposiciones simétricas respecto a dos ejes, incluso el *Taller* repite las formas de aspa de la entrada en uno de los volúmenes y el perfil resultante de los patios mancomunados en el otro. La pieza que une las dos torres al frente de la carretera de Francia termina formando una cubierta comunitaria al igual que la que presenta el *Walden*, seguramente pensada como espacio comunal.

Entre la propuesta de 1971 y la siguiente ordenación presentada en 1972 en el ayuntamiento existe una versión intermedia de la que no existen planos. El documento de promoción de la *Isla Walden* con el que se inició la venta de los pisos, aquel que iba acompañado con los dibujos de Daniel D'Argimon, presenta una disposición de volúmenes intermedia entre las dos propuestas. En esta disposición el edificio *Walden 7* ya se encuentra en su posición actual, en el vértice exento de la parcela, pero existe una incongruencia entre la planta de ordenación que aparece en el documento y las vistas del conjunto que acompañan a este.

Aunque el *Walden* se encuentre en su lugar, este aparece girado 90 grados, presentando su fachada principal hacia la carretera de Francia. En el plano aparecen de nuevo las otras dos torres, con un único volumen actuando como nexo de unión entre el *Walden* y una de las torres, dejando exenta una de las aristas para reserva escolar, y la forma de las nuevas torres no se asemeja a las torres del proyecto de 1971. Sin embargo, las vistas aéreas que el *Taller* dibuja para ilustrar el proyecto (Fig. 392) presentan una disposición completamente distinta a la que *Taller de Arquitectura* grafía en la planta de ordenación del conjunto.

Los dibujos con los que el *Taller* presenta a los futuros inquilinos de la *Isla Walden* el conjunto muestra al *Walden 7* en su posición final, con la fachada principal hacia la intersección de las dos vías urbanas, y una única torre en el extremo opuesto de la *Avenida de la Industria*. En esta propuesta *Taller de Arquitectura* cierra todo el perímetro de la parcela, a excepción de la avenida en la que se encuentra lo que se convertirá en *La Fábrica* con un volumen bajo, escalonado, con el que construyen el límite del parque interior de la *Isla*.

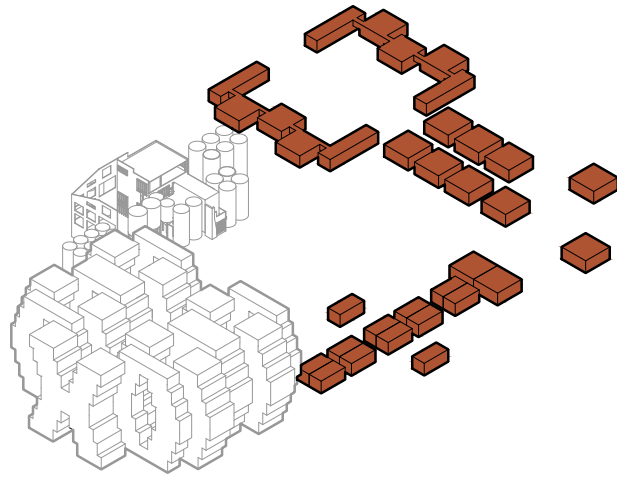
Más allá de los distintos cambios que puedan aparecer entre el número de torres, o la disposición de los volúmenes bajos, el cambio más sustancial es la relación con la malla generatriz de la ordenación. Frente a la propuesta de 1971, donde la malla se extendía por el territorio, a la manera de *Superestudio*, haciendo del lugar un espacio isótropo, en esta propuesta intermedia la malla de alguna manera desaparece, poniendo en evidencia que la disposición de los distintos módulos responden más a un orden geométrico supeditado al trabajo con maquetas de *Taller de Arquitectura*. Y así, la hipotética malla sufre giros y simetrías para poder ordenar finalmente los volúmenes del *Walden*.

En esta propuesta, parte de la malla que genera el *Walden 7* se extiende para dar lugar al volumen bajo que construye el frente de la carretera a Francia. Sobre la cuadrícula se disponen los módulos, sometidos a los mismos desplazamientos en el X en sentido positivo o negativo, al criterio creativo del *Taller*, formando un brazo a base de una sucesión de Vs que se ven divididas en su punto medio por una M construida como una especie de hito visual.

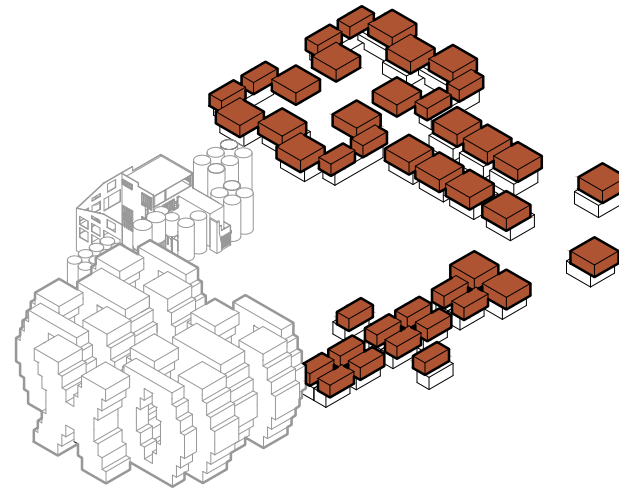
Tras este elemento de menor altura el resto de volúmenes se ordena respetando el orden geométrico que surgiría si la malla girara 90°. *Taller de Arquitectura* vuelve a construir un volumen bajo en los terrenos que en la anterior ordenación destinaba a la reserva escolar, haciendo una sucesión de esas mismas Vs que conseguía al escalonar los módulos en el frente de la carretera de *Madrid a Francia por la Junquera*. Este nuevo frente genera un límite entre el jardín interior y la parcela aladaña que en aquel entonces continuaba siendo utilizada como zona industrial. El frente terminaba, tal y como aparece en las vistas aéreas del *Taller*, en una torre de características muy similares a las del *Walden 7*. Dado que la composición de volúmenes responde a las mismas leyes geométricas nos es posible hacer una reconstrucción de esta hipotética ordenación a partir de las vistas realizadas por el *Taller*, tal y como se observa en la figura 398.

Una de los elementos que curiosamente aparece en esta distribución y que no se vuelve a repetir en ninguna de las versiones es que esta segunda torre se remata con un conjunto de cubiertas inclinadas, un simpático mecanismo formal que pone de manifiesto el carácter lúdico con el que el equipo se enfrentaba a sus proyectos.

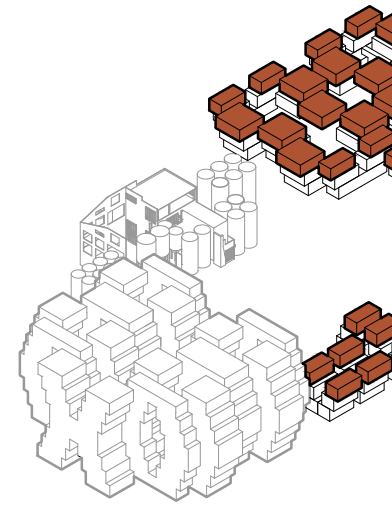
PB-1



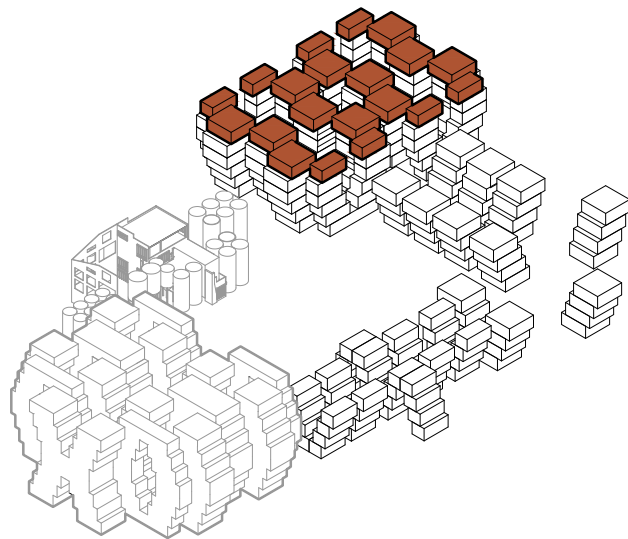
2-3



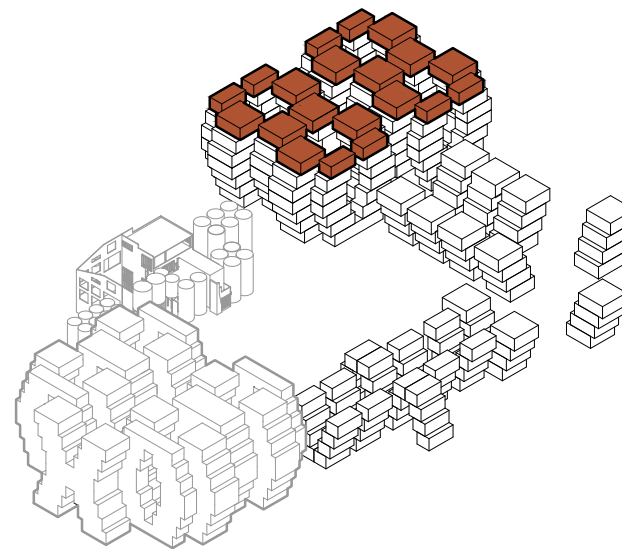
4-5



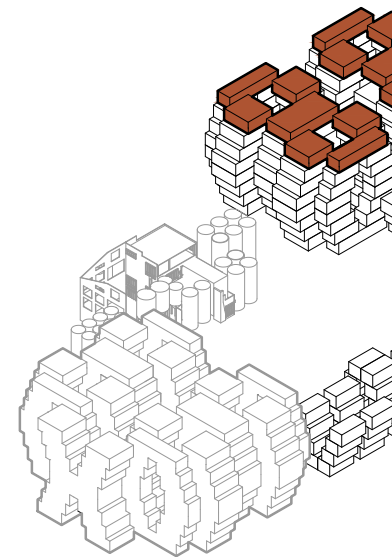
10-11



12-13

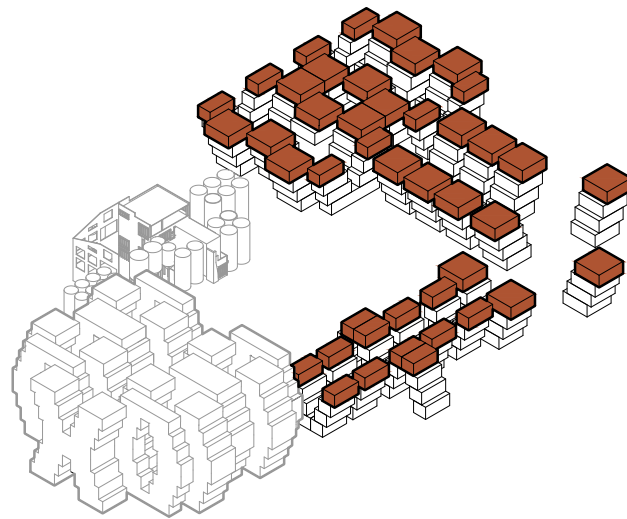
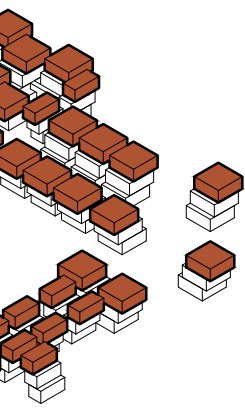


14-15

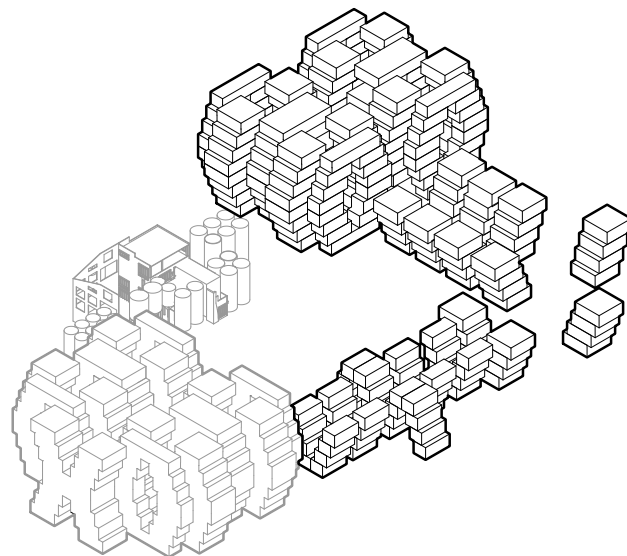
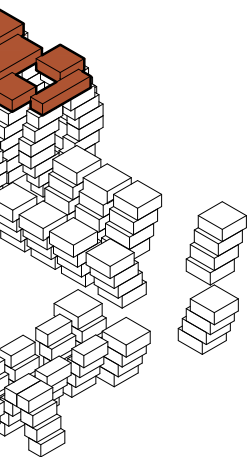
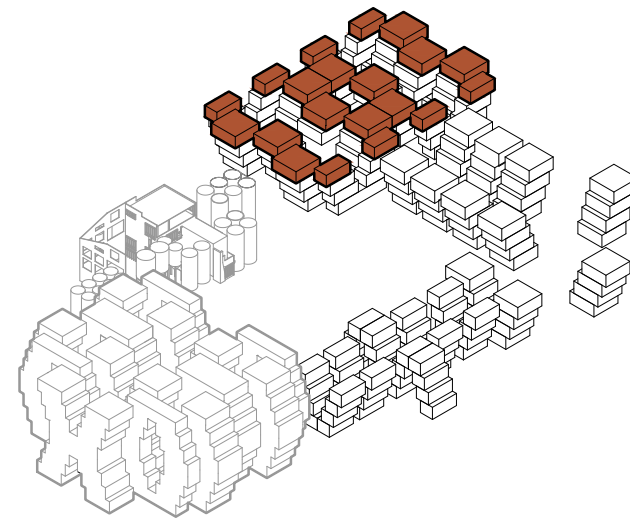


411. Vistas axonómicas del proceso de formación de la propuesta de la *Isla Walden* de 1971

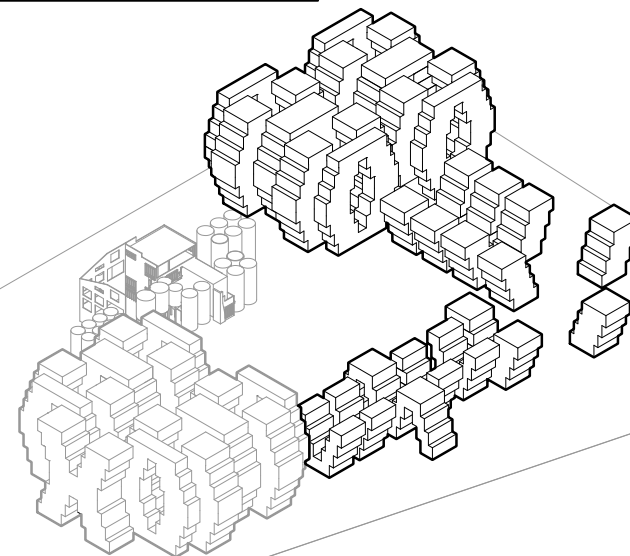
6-7

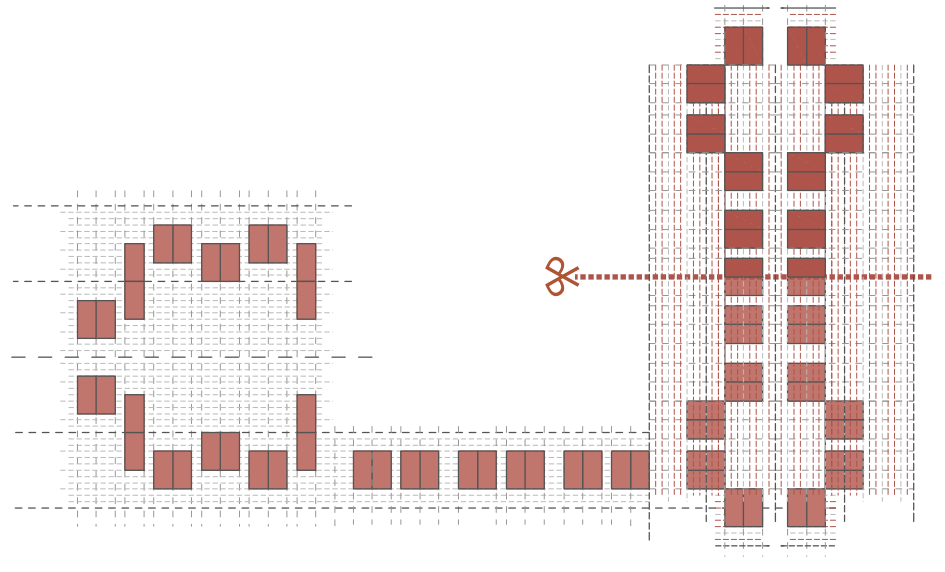
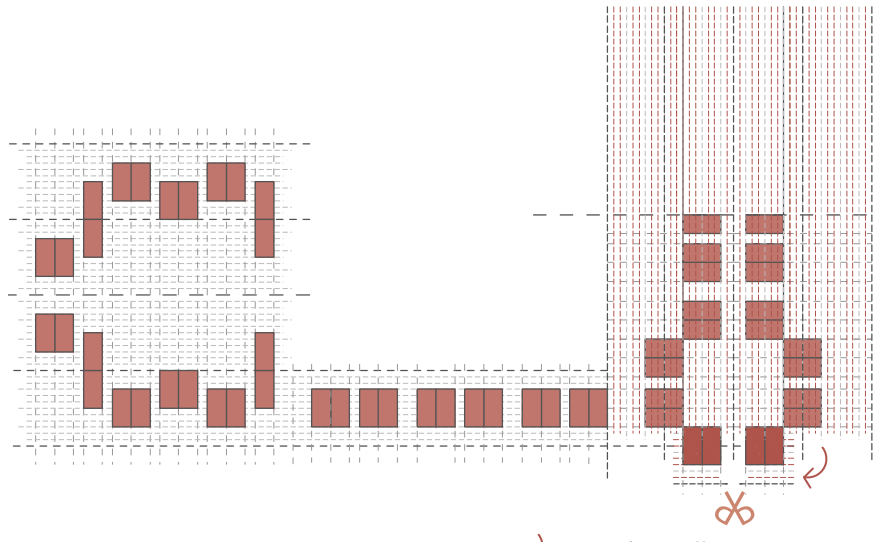
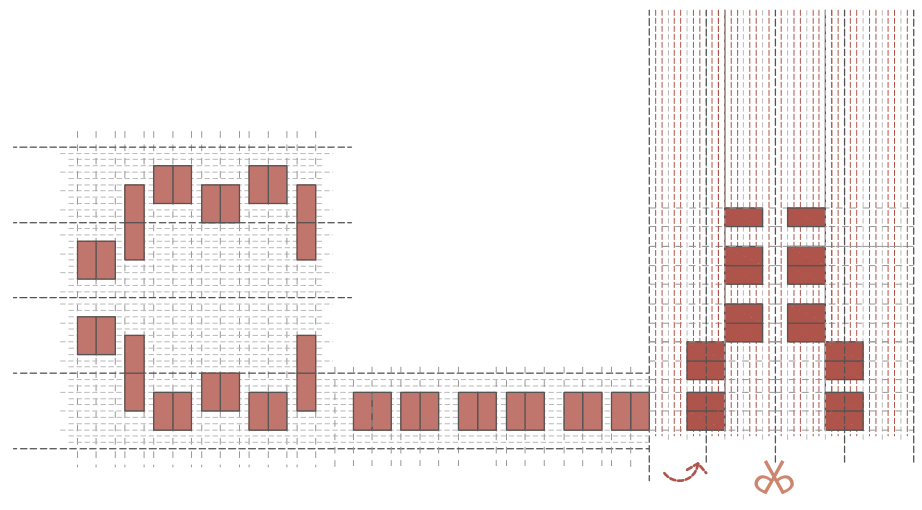
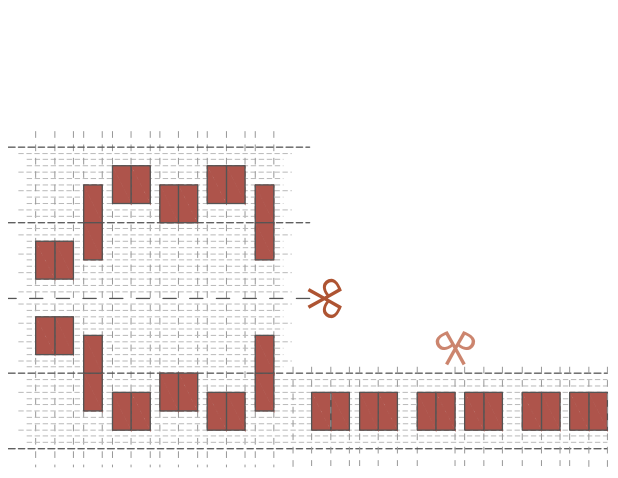


8-9



1971. BIS





Simetría parcial ✂ Simetría global ↻ Giro de malla

412. Generación de la ordenación de la Isla Walden a partir de la malla generadora del Walden 7

La última versión y de alguna manera la definitiva fue la entregada por *Taller de Arquitectura* al ayuntamiento de Sant Just Desvern en 1972. En esta propuesta el *Taller* no se limita a entregar al ayuntamiento la ordenación de los volúmenes si no que presenta todas las plantas de esta segunda fase en unos planos de gran formato. La restitución de la propuesta que se presenta en la figura 401, es por tanto fácil de realizar.

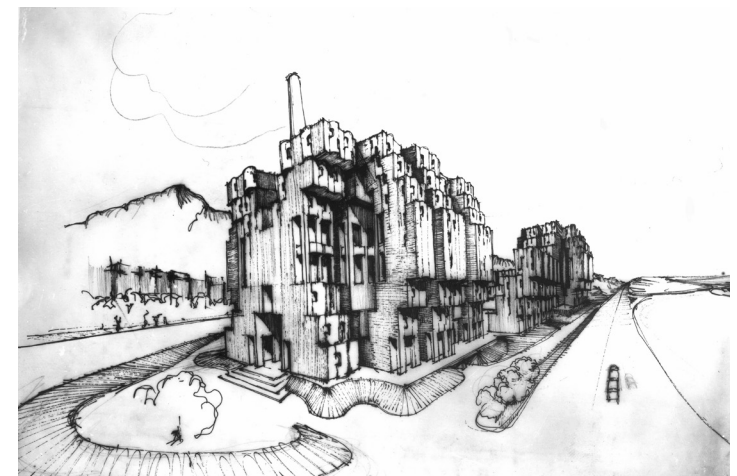
La propuesta final responde, como la segunda ordenación de 1971, a esta hipotética malla a la que se le somete a giros de 90 grados para construir los diferentes frentes de la parcela. Como resultado la *Isla* se comprende de tres grandes torres unidas por dos frentes bajos. El frente a la carretera de *Madrid a Francia* se compone de una serie de módulos que van desplazándose en cada piso formando un frente escalonado hacia el parque interior de la parcela. El otro frente genera una calle interior escalonada que de alguna manera recuerda al proyecto de *Alexandra Road State* realizado por el arquitecto inglés Neave Brown entre 1968 y 1970.

Las dos torres de la segunda fase presentan la misma disposición simétrica, que responden en si mismas a su propia simetría parcial. Los módulos no respetan como en el caso del *Walden 7* la cuadrícula generatriz, sino que simplemente parten de una posición y se van desplazando en cada piso un tercio del módulo reafirmando la generación desde un sistema proyectual basado en la manipulación de maquetas tal y como describía Manuel Núñez Yanowski.

Esta *ciudad en el espacio*, no construida, quizás hizo entender a *Taller de Arquitectura* los límites de la arquitectura sistemática, entendida como un orden geométrico o como una malla espacial. Es por ello que la siguiente propuesta que podría estar envuelta en esta metodología de la *ciudad en el espacio*, el proyecto de *La petite Cathedral*, abandona este carácter modular para embarcar al *Taller* en el último intento de construir su ciudad espacial. Una ciudad que se construye en torno a la idea de calle, de una gran calle porticada, como si de los pasajes del siglo XIX se trataran, pasado por el filtro del lenguaje moderno, en el último intento del *Taller*, ya no de construir la *ciudad en el espacio*, sino de construir la nueva *ciudad moderna mediterránea*.



413. Fotografía del proyecto de *Alexandra Road State* en su finalización

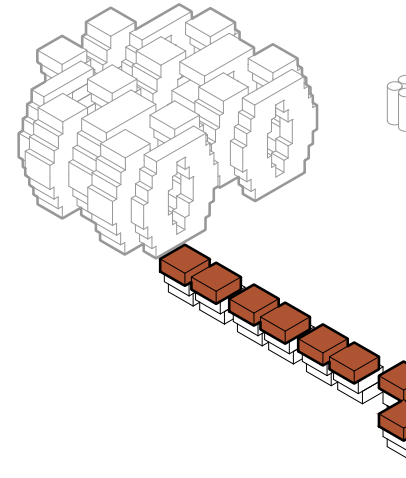
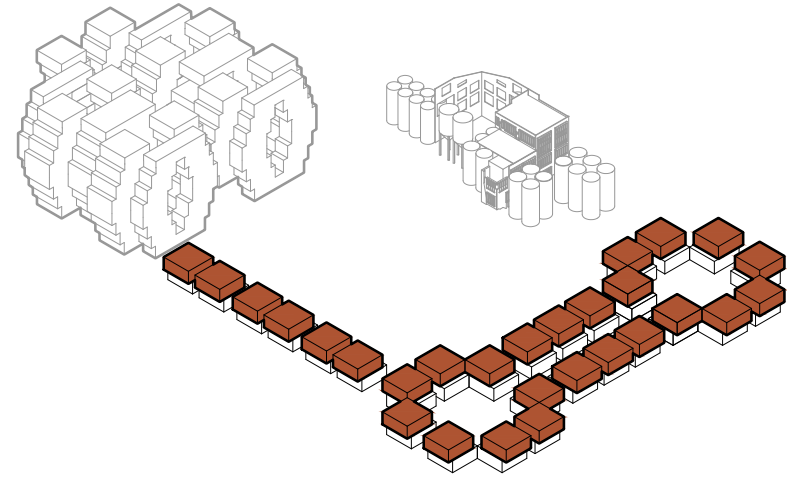
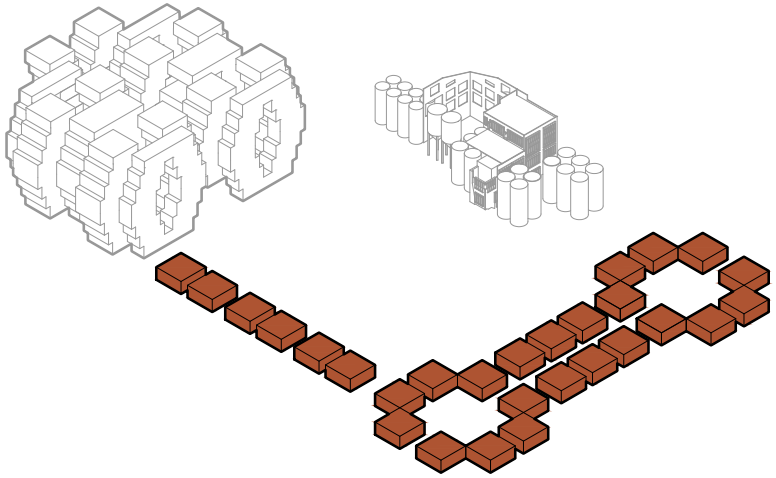


414. Perspectiva de *Taller de Arquitectura* de la última propuesta de la *Isla Walden*

PB-1

2-3

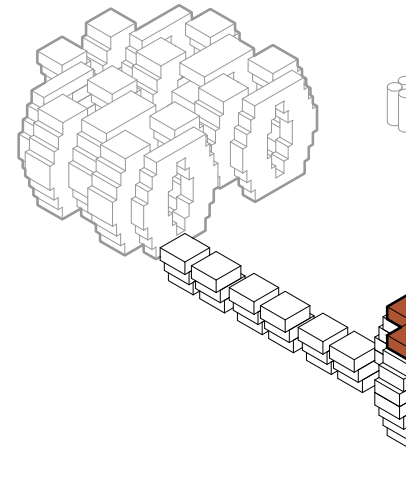
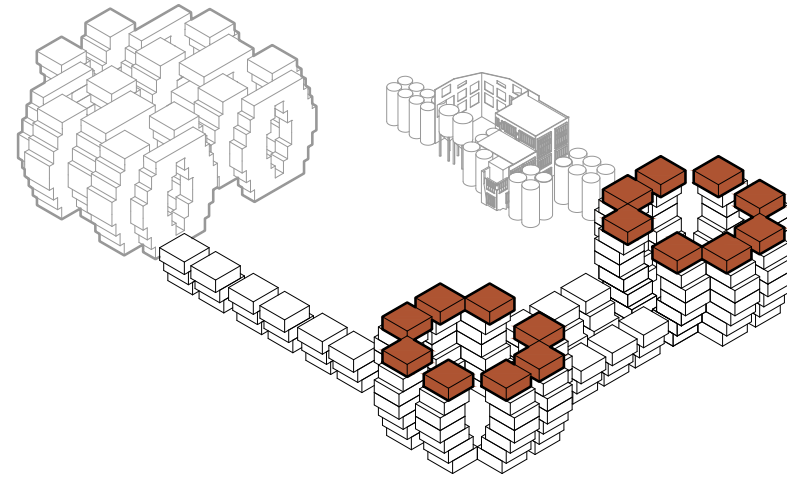
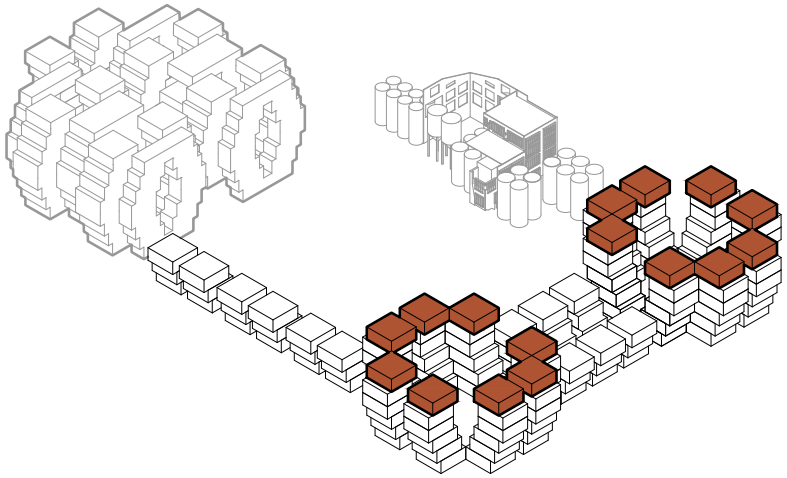
4-5



10-11

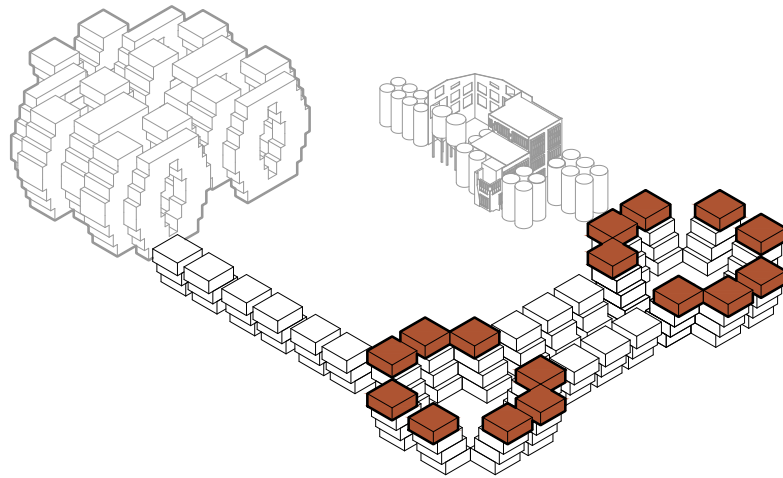
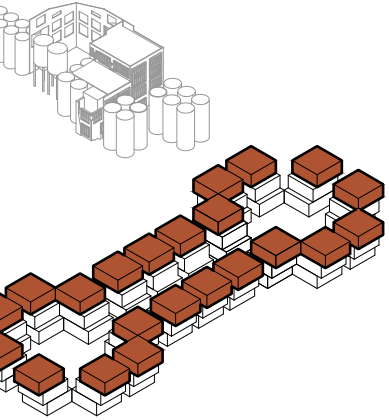
12-13

14-15

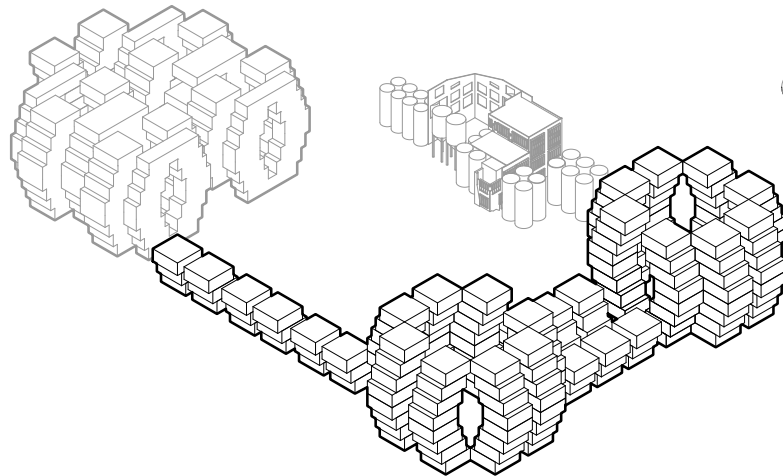
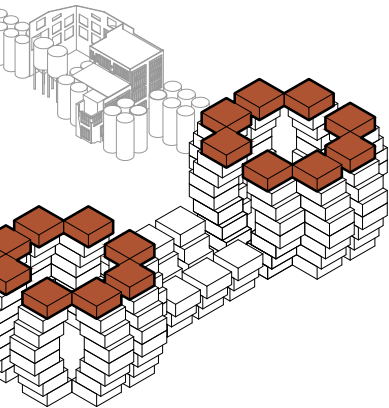
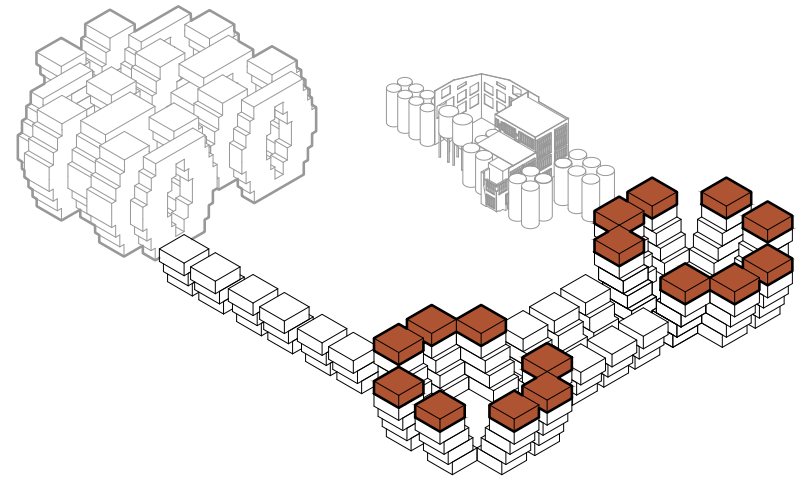


415. Vistas axonómicas del proceso de formación de la propuesta de la *Isla Walden* de 1972

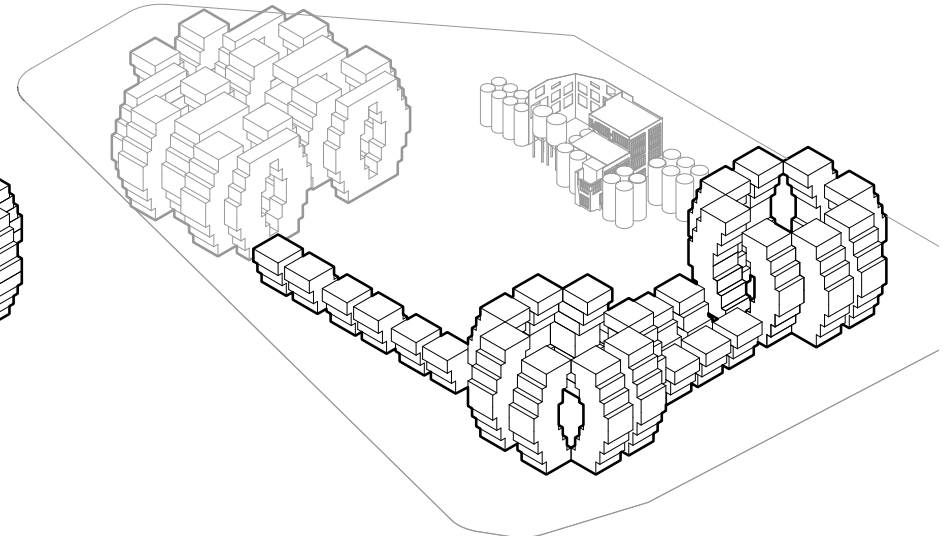
6-7



8-9



1972





416. Vista Interior del proyecto de *La Petite Cathedral*

LA COMUNIDAD

como conclusión



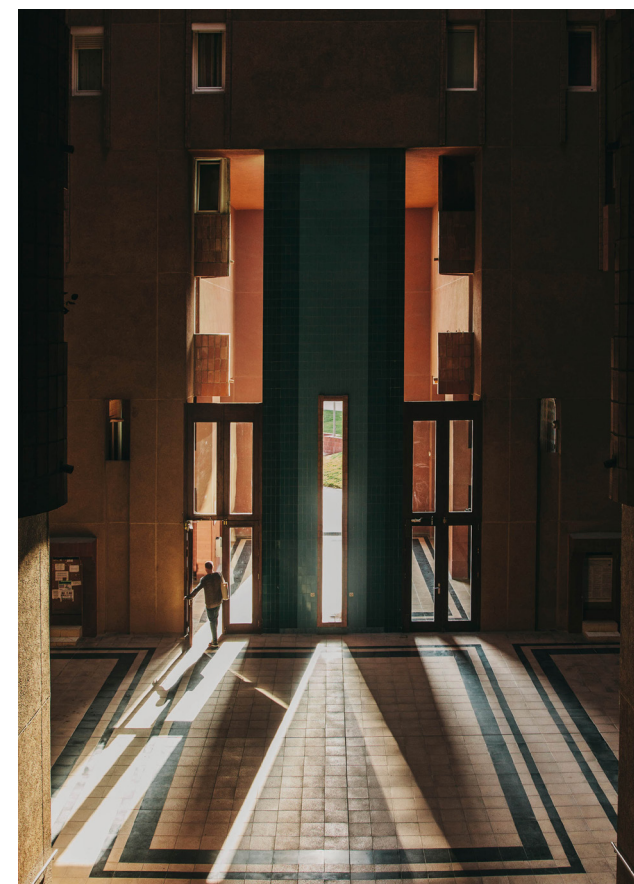


La idea de *Walden* surge del habitar del hombre. El primero, el de Thoreau retirado en la famosa laguna de la que toma su nombre -la vida en el bosque, dirá el autor- al que le siguen otros *Walden* y otros modos de vida, hasta llegar al que ha ocupado estas páginas. Nuestro *Walden* y el de *Taller de Arquitectura*, es ni más ni menos, el número siete de estas maneras de vivir, y en contraposición con el original americano, va a responder al deseo de sus autores por abrazar la vida en comunidad que proponía Skinner en su sociedad científicamente construida.

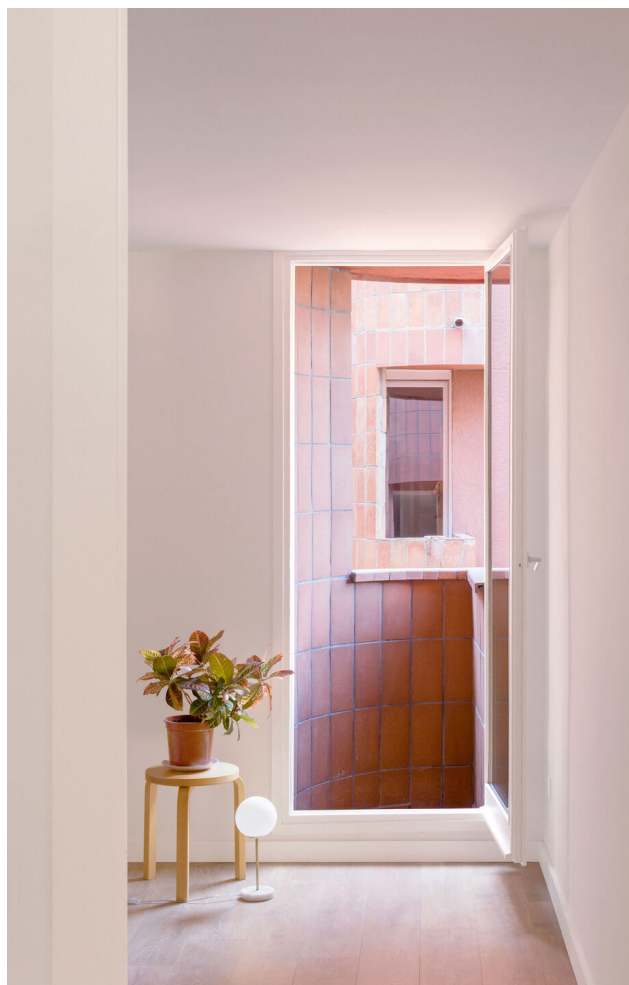
El problema que abordamos aquí ya se había planteado con anterioridad, a través del primer movimiento moderno donde se ponía el punto de vista en el individuo. Las ciudades actuales fueron en cierto modo herederas de esa primera modernidad, trabajando la vivienda colectiva desde criterios higienistas y de democratización de la casa, pero olvidando su relación con la trama urbana y con las actividades que en ella se realizan. Ya Charles Moore en los años sesenta plantearía la necesidad de repensar estos modelos de vivienda, que sólo podían llevar a la vida individualizada y consumista¹, que en cierto modo también replicamos en la actualidad.

Taller de Arquitectura, hijos de su época y herederos de la vanguardia arquitectónica europea, propusieron romper esta terrible dinámica, que aún hoy en día la arquitectura no ha sido capaz de resolver del todo. Entendieron la vivienda como una herramienta de transformación social, manifestando su deseo de desligarse del modelo social de una España que, en aquel momento, seguía respondiendo a las formas de vida más tradicionales. La mentalidad transgre-

¹ Una de las celebres frases del arquitecto americano es "You have to pay for the public life"



417. Vista de la entrada del *Walden 7* desde el interior del edificio



418. Interior de una de las viviendas reformadas por el equipo Bonell+Dòriga

sora de este grupo de jóvenes, buscaba crear una comunidad, a la manera de Skinner, ajena a la sociedad de la época, en donde otros tipos de familias fueran posibles.

Muchas fueron las trabas y numerosos los fracasos, pero recurrieron al boca a boca, y a la propaganda inspirada en aquella de Mayo del 68, con mecanismos gráficos que acompañaban a los planos de difusión del proyecto. Como consecuencia, muchos de los primeros habitantes del *Walden 7* fueron profesionales liberales, músicos, escritores o artistas, aunque hoy en día la población es más diversa, haciendo más rica esta nueva comunidad. La idea dual que defendía el *Taller* se fundamentaba en que la sociedad del futuro debía estar formada por individuos, pero sin abandonar el concepto de comunidad, cuestión que se ha plasmado en todas las escalas de asociación que se han analizado en esta tesis.

En la primera escala, la de la casa, se muestra el esfuerzo que realizan los arquitectos del *Walden* por no someterse a la tiranía de un programa cerrado, compuesto por habitaciones definidas según criterios tradicionales. Todos los espacios de las viviendas que componen el edificio responden, como hemos visto, a esa función comunitaria del *estar-vivir-relacionarse*, más cercana al concepto del asentamiento primitivo.

Mucho tendrá que ver esto con la recuperación de la idea de confort que se desarrolla durante los años cincuenta, y que hará que *Taller de Arquitectura* introduzca en sus viviendas el concepto de goce. El espacio de la casa se entiende así, como un lugar en el que poder descansar o disfrutar de distintas actividades. Este concepto se constata con mayor fuerza en el anteproyecto y el piso piloto que diseñaron los arquitectos, en los que las superficies se articulan de manera que el suelo deja de ser el espacio pisable o de tránsito, para convertirse en una superficie en la que poder descansar, sentarse o comer. Se trata por tanto de ahondar en la búsqueda del espacio de cobijo, cercano a las ideas de Heidegger en cuanto a la necesidad de cuidar la cuaternidad, donde están presentes el amparo y la protección. La casa ya no será una máquina de habitar, sino un espacio fenomenológico del que disfrutar junto al núcleo familiar, constituido de muy diversas maneras, al margen del sistema, del programa o del orden del proyecto.

Sin embargo, y muy en la línea de la época, nos hemos encontrado ante módulos tecnificados, en los que se grafía con minucioso detalle los electrodomésticos y se equipan los espacios con mobiliario integrado, permitiendo que ese espacio vividero pueda albergar las múltiples actividades del día a día.

En esos primeros proyectos de *Walden*, los baños compactos se abrían hacia los espacios de circulación de la casa, con lo que el *Taller* lograba una vivienda flexible, muy en concordancia con las propuestas de algunas viviendas contemporáneas. Flexible en su uso, ya que al dividir el baño en subespacios que permite que en las horas punta del día, dedicadas a la higiene y el culto al cuerpo, los espacios de aseo puedan ser usados a la vez por todos los componentes del núcleo familiar, hasta ese momento recludos en un único recinto.

Los juegos de alturas de suelo se perdieron en el proyecto de ejecución, seguramente ante la complejidad de ejecución intrínseca que ya mostraba la pieza. Más adelante las plantas de vivienda del proyecto de ejecución se transformarían en baños tradicionales sin ventilación ni luz natural, perdiendo quizás esa idea del baño como un lugar para el goce que planteaba el anteproyecto al abrir los espacios de las bañeras a las habitaciones, e incluso al exterior. Las plantas de las viviendas también aparecen equipadas con los muebles tradicionales, sillas, mesas y sofás ocupan el espacio que el *Taller* planteaba con futones y plataformas en las primeras versiones de las propuestas.

En este sentido, podemos concluir que el edificio partió de la experimentación sobre el espacio de la comuna habitacional tecnológicamente equipada, pero que, ante la racionalización del proceso constructivo y la necesidad de rentabilidad económica, la búsqueda del nuevo modo de vida perdió parte de la reflexión teórica y de lo propositivo del proyecto inicial.

A pesar de esta cuestión, las viviendas construidas en *Walden* responden al carácter colectivo y son una respuesta innovadora dentro de la escena arquitectónica de la época. Sobre todo, cuando las estudiamos, como hemos hecho aquí, desde su asociación con la trama de espacios intermedios del edificio, donde esta identidad de comunidad se trabaja como especial celo.



419. Interior del espacio de estar reformado por el equipo de arquitectos Bonell+Döriga



420. Vista de una de las ventanas urbanas desde la planta baja

Esto resulta especialmente relevante cuando comparamos este proyecto con otros bloques de vivienda, podríamos citar incluso la propia *Unidad de Habitación* de Marsella de Le Corbusier, donde no existe un especial interés por las conexiones con los módulos habitacionales. *Taller de Arquitectura*, sin embargo, presta especial cuidado a los espacios por los que se accede a las viviendas, transformando los sistemas de comunicaciones en espacios vivideros para la comunidad.

Entender estos espacios de comunicación como calles en altura es un mecanismo propio de los arquitectos de posguerra. Los miembros del *Team X* divulgaron las bondades de retomar la vida en la calle, elevándolos del suelo en los grandes edificios de vivienda. Aunque estos seguían influenciados por las premisas de la primera modernidad, y las ideas de abstracción y sistematización que de ella heredaron, hacen que los distantes espacios que planteaban los Smithson o Candilis, Josic y Woods no fuesen capaces de recrear los espacios de relación social de la ciudad. Tan sólo Ralph Erskine sería capaz de entender la importancia que la materialidad y la adaptación al lenguaje vernáculo tenía para relacionar al usuario con su edificio en sus propuestas.

Taller de Arquitectura, por su parte, replica los espacios de las calles vernáculos en el edificio del *Walden 7*. Pero no unas calles cualesquiera, sino las de la ciudad mediterránea, con sus variaciones de anchura y recovecos, con sus espacios estanciales y sus patios. Como hemos visto en el texto, la materialidad de las fachadas, con el uso de la *rajola* y de las cerámicas vidriadas, serán el vínculo sensorial del usuario con las viviendas, dentro de un lenguaje material que le es cercano.

El patio, propio de los asentamientos altamente ocupados, pero también de los climas cálidos, y la sombra que genera, invita al habitante del *Walden 7* a salir y disfrutar de este espacio común. Las dilataciones y contracciones de las calles en altura del edificio, siempre vinculadas a las puertas de acceso a las viviendas, permiten a los usuarios expandir su hogar hacia el espacio colectivo. Esta intersección de los dos mundos fomenta el contacto entre los vecinos, casual o intencionado. La calle es, por tanto, no solo un espacio de encuentro, sino un lugar de reunión.

Son estos lugares espacios para la vida en común, que se complementan con el plano de suelo y el plano de cubierta. La planta baja del edificio con sus fuentes y jardines genera un microclima en las épocas más calurosas, bancos y mesas de pin-pon invitan a los vecinos a disfrutar de esta zona. Espacios para el goce, como son las cubiertas del edificio, herederas de los tejados de la ciudad de Barcelona, a la que se le ha llegado a denominar la *ciudad de las azoteas*. Un gran lugar de encuentro elevado en donde no solo encontramos la piscina, sino desde la que también se puede observar el paisaje: la sierra, la ciudad de Barcelona y al fondo el mar.

La consecuencia de esta forma de entender el organicismo topológico al que *Taller de Arquitectura* somete al edificio del *Walden 7* es la recuperación de los espacios para la sonoridad, espacios sin aparente uso, que ocupan metros cuadrados sin remuneración económica concreta. Por este motivo, los arquitectos plantean aquí retomar ideas del pasado bajo el prisma de la modernidad de la época, casi como si tratase de un juego en el que transformar el modelo clásico de corrala en su *ciudad en el espacio*. Surge entonces, y sin remedio, una nueva tipología en lo que a vivienda colectiva se refiere, que tiene su punto álgido en *Walden* y escaso desarrollo posterior: la ciudad moderna mediterránea. Y es esta ciudad la que *Taller de Arquitectura* pretendía conseguir con su ordenación de la *Isla Walden*.

Una ciudad, que comenzó queriendo ser la ciudad en el espacio, como el equipo proponía en la publicación de 1968. Tras los pasos de Le Corbusier entendieron que la unidad mínima de la ciudad es la vivienda, y así, el *Taller* plantearía un sistema de crecimiento seminal donde la célula base era el módulo mínimo de vivienda. Las agrupaciones de los módulos daban hogares de mayor tamaño y estas a su vez se unían para conseguir asentamientos urbanos. La formalización de la ordenación de la *Isla Walden*, pudo hacer ver al *Taller* que era difícil conseguir el ambiente vibrante de la ciudad mediterránea a partir de un sistema basado en la uniformidad del espacio.

La malla matemática y su orden, herederos de las propuestas utópicas europeas, como las megaestructuras de Yona Friedman o la *No-stop city* de Archizoom, no era capaz de transmitir la riqueza espacial de la vida de las ciudades costeras de muros blancos. De manera que como se ha demostrado aquí las formas de la or-



421. Fotografía aérea de las cubiertas comunitarias del *Walden 7*



422. Fotografía de la planta baja donde se observa una de las fuentes y su vegetación



423. Fotografía de una de las ventanas urbanas del *Walden 7* desde el exterior del edificio

denación final de la *Isla*, respondían más al trabajo con modelos tridimensionales que el *Taller* realizaba a partir del *hacedor de maquetas* de Núñez Yanowski, que a un orden matemático.

Los modelos a escala del *Taller* conseguían replicar los espacios de la ciudad mediterránea. El edificio se convertía en una muralla que protegería el jardín donde se ubicaban las ruinas de la factoría *Sansón*, y este a su vez albergaba patios en su interior. La dualidad entre el interior y el exterior se acentúa al tratar las fachadas exteriores con las *rajolas* color terracota, que contrastan con los colores azules turquesa del interior. Mecanismos utilizados por el *Taller* para acentuar la sensación de lugar y huir de la imagen de arquitectura diagramática. El *Walden* no es un sistema geométrico espacial, es arquitectura, y por lo tanto tiene forma, pero por supuesto materialidad, y espacio.

Hasta este punto he tratado de compilar las principales conclusiones que del análisis del *Walden* han surgido tras el trabajo. Pero no sería de recibo cerrar estas líneas finales, sin abordar la intrahistoria del proceso de construcción del edificio, y de algún modo posicionarme ante la viabilidad de un modelo que parecía había venido a resolver el problema de la vivienda colectiva de la época.

Las razones por las que la *Isla* no se terminó de construir parecen responder a cuestiones sociales y económicas. Por un lado, el Ayuntamiento de Sant Just Desvern y sus vecinos no estaban de acuerdo con este tipo de asentamiento denso, en donde los habitantes eran en cierto modo ajenos al pueblo, ya que formaban su propia comunidad. Por otro lado, parece que el sistema de acabados que *Taller de Arquitectura* eligió para las fachadas del *Walden* tuvo serios fallos constructivos, generando problemas a promotora y constructora.

Las *rajolas* de terracota que envolvían todos los paramentos verticales del edificio no fueron adheridas correctamente, y como consecuencia, las plaquetas de las fachadas del *Walden* comenzaron a desprenderse, ante la alarma de los vecinos de la población y de las autoridades, que ya miraban con recelo el nuevo bloque. La cuestión se prorrogó hasta los años ochenta, cuando la constructora de declaró en quiebra, y entre las soluciones que se plantearon las mas compartida entre arquitectos y críticos del momento fue declarar el edificio en ruina y demolerlo. Sin embargo, el *Walden* aguantó el envite gracias a la voluntad de

sus vecinos de conservar el hogar de su comunidad y a la cesión de parte del suelo libre que permitió reparar los desperfectos.

La vida en comunidad, que es el *leitmotiv* de este grupo arquitectónico tan dispar y su monumental *Walden*, creó una sociedad fuerte en su interior, que reivindicó su derecho a este nuevo modo de vida en esta nueva ciudad vertical, y así evitar su derribo. Destino que no han compartido otros ejemplos de la arquitectura moderna contemporáneos a la obra del *Walden*, como la *New Town* de Runcorn, realizada por Stirling y finalizada en 1977, o el proyecto de *Robin Hood Gardens*, terminado en 1972, de Alison y Peter Smithson entre otros. Edificios de los años sesenta y setenta que no han sobrevivido al paso del tiempo debido a razones ajenas a su naturaleza arquitectónica.

Más allá del afán de conservación del que acusa Rem Koolhaas a la sociedad actual, la destrucción de estos edificios conllevó la desaparición de hogares y de comunidades, ubicados en promociones de vivienda social, en donde los vecinos no tenían capacidad de elección sobre el destino final de los conjuntos. Es quizás la doble situación del *Walden 7*, por un lado, la voluntad de los vecinos de conservar su comunidad y por otro, la propiedad de la que gozaban todos ellos sobre el edificio, lo que salvó al conjunto de la ruina.

Ahora bien, surgen distintas preguntas que trataremos de aclarar aquí, sobre todo cuando afirmamos que el *Walden 7* es el fin de una línea de investigación dentro de *Taller de Arquitectura*. El hecho de que el trabajo con la vivienda modular se abandonase, al igual que se abandonó la formalización de esta *ciudad en el espacio* a partir del proyecto en la población de Sant Just Desvern, puede deberse a diversos factores. Por una parte, la voluntad siempre presente de Ricardo Bofill de hacer proyectos cada vez más grandes y de mayor escala. Las grandes promociones de vivienda social que se realizaron en Europa, especialmente en Francia, no se estaban llevando a cabo en un país como España en la que la vivienda social había desaparecido con la nueva situación política.

La oportunidad que llega al *Taller* de empezar a trabajar en Francia, con las nuevas tecnologías en prefabricación abren en el equipo un nuevo mundo de posibilidades formales y estéticas. Sin embargo, entre los denostados proyectos de *Les Halles* y los *Espacios de Abraxas* existe una propuesta intermedia que es



424. Fotografía de unos de los vecinos del *Walden* frente a su vivienda



425. Fotografía desde el exterior de la ventana urbana

La petite Cathedral. Este proyecto sigue trabajando sobre la forma modular de hacer ciudad, pero el equipo deja de lado los ordenes geométricos que habían mostrado sus limitaciones en la ordenación de la *Isla Walden*, por estructuras más formales que plantean estas grandes calles cubiertas, herederas de los pasajes comerciales del siglo XIX.

Por otra parte, la disolución del equipo de *Taller de Arquitectura*, que había trabajado desde el principio en la idea de la formalización de la *ciudad en el espacio* era posible. La primera baja fue Xavier Bagué, por conflicto de ideas políticas y económicas a la llegada de Carlos Ruiz de la Prada al equipo previa al inicio del proyecto *Walden*. La siguiente fue Juan Agustín Goytisolo, por desavenencias económicas con Bofill. Finalmente, Manuel Núñez Yanowski y Anna Bofill dejan el equipo para seguir trabajando por su cuenta. La desaparición del núcleo creativo de los sesenta y setenta del *Taller*, hacen que finalmente esta línea de investigación se abandone, aunque Bofill también justifica que la arquitectura del *Walden* es una arquitectura utópica que no podía tener más desarrollo.

Quizás la quimera a la que se refiere Ricardo Bofill no se trata de una ilusión arquitectónica, si no de una fábula social, influenciada por las formas de vida que los miembros de *Taller de Arquitectura* querían traer desde Europa a la España de los setenta. Puede que el país no estuviera preparado en aquel momento para recrear en distintos territorios las comunidades *Walden*. Pero no podemos negar que la situación de Barcelona en la primera década de los setenta, y la voluntad de Ricardo Bofill y de su *Taller* de introducir en la periferia urbana de la ciudad condal el germen de lo que ellos consideraban la ciudad el futuro, dio sus frutos.

Puede que la propuesta de *Taller* fuera una utopía difícilmente repetible, pero no hay duda que fue un experimento social, que en la actualidad ha comenzado a ponerse en valor. *Walden* se convirtió, como les sucederá a muchas otras arquitecturas, en un edificio fuera de su época, incomprendido e incluso denostado. Pero su esencia arquitectónica, las ideas que de él surgieron, aunque algunas no se llegasen a materializar, merecían ser contadas en este texto que no tiene más fin que el de la propia esencia de la investigación en sí.

Como afirmaba Plutarco *“el conocimiento no es una vasija que se llena, sino un fuego que se enciende”*. Ese fuego que comenzase en Thoreau, entendiendo que debía existir otro modo de vida donde el hombre pudiese ser feliz, y que se extendió por el texto de Skinner para concretarse materialmente en el edificio que ha llenado estas páginas. No habría mayor recompensa al trabajo que *Taller de Arquitectura* realizó en *Walden 7* que su esencia pudiese prender en otros proyectos que retomem el habitar colectivo del hombre, desde la tradición y la monumentalidad, desde el orden y el rigor geométrico, pero sobre todo desde el habitante y la ciudad: desde la vida en comunidad.

*“Al escoger camino en una encrucijada
Y al avanzar por él,
Quedan atrás los otros mil proyectos
Posibles, desde el punto de partida.
Determinista o no.
El único sentido de la historia
Es como el largo viaje en un ferrocarril
A medio construir entre la selva
Que cubre su trazado, impidiendo su retorno”*
J. A. Goytisoló



426. Detalle de la fachada principal del *Walden*



427. Fotografía del *Walden 7* desde la población de Sant Just Desvern

BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES



BIBLIOGRAFÍA

HISTORIA

Águila, J.J.,(2001) *El POP. La represión de la libertad (1963-1977)* Ed. Planeta. Barcelona

García Delgado, J.L. (coord.) (2000) *Franquismo. El juicio de la historia*. Madrid: Temas de Hoy. ISBN 84-8460-070-X

Ibáñez Salas J.L (2013) *El franquismo* Ediciones Silex; Madrid

Irlles, G. (1997). *Sólo para fans. La música yeyé y pop española de los años 60*. Alianza Editorial. ISBN 8420694304.

Maravall J.M. (1978) *Dictadura y disenso político. Obreros y estudiantes bajo el franquismo*. Ediciones Alfaguara, Madrid

Maza Zorrilla E. (2002) *La España de Franco* Actas Editorial, Madrid

Moradiellos E. (2011) *El Franquismo (1936-1975) Cuarenta años de la historia de España* Conferencia pronunciada por el profesor D.Enrique Moradiellos en Lorena "España, Nación y Constitución: Bicentenario de la Constitución; Bicentenario de la Constitución de 1812" ISBN: 978-84-615-3665-8

Noya J. (2018) *Mayo del 68. Las críticas de la izquierda a las revueltas estudiantiles* Los libros de la catarata Madrid ISBN 9788490973905

Ordovás, J. (1987). *Historia de la música Pop española*. Alianza Editorial. ISBN 8420602248

Palacios Bañuelos, L. (2015) *La herencia del mayo 68. La Albolafia: Revista de Humanidades y Cultura*, n4 ISSN-e 2386-2491 Instituto de Humanidades de la Universidad Rey Juan Carlos, Madrid p. 121-134

Palazuelos E. (Ed) (1986) *Las economías capitalistas durante el periodo de expansión 1945-1970. Estructura y funcionamiento del modelo de acumulación de posguerra* Edi-

ciones Akal SA Madrid

Rus Rufino S.; Sanz Yagüe A.I. (2016) *Europa. Entre la incertidumbre y la esperanza*. Colección Biblioteca de la historia y pensamiento Ed. Techos (Grupo Anaya) Madrid ISBN 9788430968985

Saenz de Miera, A. (1976) *La crisis social en Mayo del 68 en Francia* Iberico europea de ediciones SA Madrid ISBN 8425603021

Sánchez-Biosca, V. (2007). *Las culturas del tardofranquismo*. *Ayer*, (68), 89-110. <http://www.jstor.org/stable/41325309>

Tuñón de Lara M. (1980) *Historia de España. Tomo X. España bajo la dictadura franquista (1939-1975)* Editorial Labor SA Barcelona ISBN 84-335-9441-9

GENERAL

Álvarez Sanchez, j. (2003) *Bohemia, Literatura e Historia*. Cuadernos de historia contemporánea n25 p.255-274 ISN 0214-400X

Aries P.; Duby G. (1989) *Historia de la vida privada. Tomo 5. De la primera Guerra Mundial a nuestros días* Taurus Ediciones; Madrid

Broekman, J.M. (1974) *Biblioteca de Filosofía 1. El estructuralismo*. Editorial Herder; Barcelona ISBN 84-254-0950-0

De Certeau, M. (1999) *La Invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. Mexico DF. Instituto tecnológico y de estudios superiores de occidente

Habermas, J., Baudrillard, J., Said, E. y otros, (1985), *La posmodernidad*, editorial Kairos: Barcelona.

Thoreau, H. D. & Anderson, C. R. (1962) *Walden : or, Life in the Woods ; On the duty of civil disobedience / Henry David Thoreau ; with a new introduction by Charles R. Anderson*. 1st ed. New York: Collier.

Skinner, B. F. (1976) *Walden Two / by B. F. Skinner ; with a new introduction by the author*. [Reissued]. New York: MacMillan Publishing.

HISTORIA DE LA ARQUITECTURA

Benevolo, L. (1999) *Historia de la arquitectura moderna* . Barcelona: Gustavo Gili.

Colquhoun, A. (2006) *La arquitectura moderna. Una historia desapasionada*, Gustavo Gili, Barcelona ISBN 84-252-291884

Drew, P. & Beramendi, J. G. (1973) *Tercera generación : la significación cambiante de la arquitectura* . Barcelona [etc: Gustavo Gili.

Frampton, K. (2009) *Historia Crítica de la Arquitectura Moderna* Gustavo Gili; Barcelona

Montaner J.M (1997) *La modernidad superada: arquitectura, arte y pensamiento del S.XX* Gustavo Gili; Barcelona

Montaner, J. M. (1999) *Después del movimiento moderno : arquitectura de la segunda mitad del siglo XX* . Barcelona [etc: Gustavo Gili.

Steinmann, M. (1979) *CIAM : Internationale Kongresse für Neues Bauen = Congrès Internationaux d'Architecture Moderne : Dokumente 1928 - 1939* . Basel [etc: Birkhäuser.

TEORÍA DE LA ARQUITECTURA

Ábalos, I. (2019) *La buena vida. Visita guiada a las casas de la modernidad* Gustavo Gili Barcelona ISBN 978-84-252-3141-4

Alexander, C. (1970) *La ciudad no es un árbol*. Barcelona: Universidad Politécnica. E.T.S. de Arquitectura,.

Amann Alcocer, A. (2011) *El espacio doméstico : la mujer y la casa* Editorial Nobuko. Buenos Aires

Anon (2020) *Habitar en comunidad : la vivienda cooperativa en cesión de uso* . Nueva edición ampliada. Madrid: Los Libros de la Catarata.

Banham, R. (1969) *The architecture of the well-tempered environment* The architectural press, Londres

Benevolo, L. (1981) *La casa dell'uomo* . 3a ed. Roma [etc: Laterza.

Chermayeff, S. Alexander, C. (1969) *Comunidad y privacidad* Ediciones Nueva Visión,

Buenos Aires, República Argentina

Colomina, B. (2006) *La domesticidad en guerra* ACTAR Barcelona ISBN 84-96540-10-3

Colomina, B. (2011) *Mourning the Suburbs: Learning from Levittown*, Public: Art, Culture, Ideas n. 43

Díez Medina, C. et al. (2017) *Visiones urbanas : de la cultura del plan al urbanismo paisajístico* . Madrid: Abada.

Eames, C. 2007, *¿Qué es una casa? ¿Qué es el diseño?* Gustavo Gili: Barcelona.

Fernandez Per, A.; Mozas J. (2013) *10 historias sobre la vivienda colectiva. Análisis gráfico de diez obras esenciales A+T Architecture publishers Vitoria (españa)* ISBN 978-84-615-9883-0

Galmés Cerezo, A. (2014) *Morar. Arte y experiencia de la condición doméstica* Ediciones Asimétricas Madrid ISBN 978-84-943487

García Vázquez, C. (2004) *Ciudad hojaldre : visiones urbanas del siglo XXI* . Barcelona: Gustavo Gili.

Gausa, M. & Salazar, J. (2002) *Housing + Singular housing* . Barcelona: Actar.

Gehl, J. & Koch, J. (1987) *Life between buildings : using public spaces* . New York: Van Nostrand Reinhold.

Habraken, N. J. (2000) *El diseño de soportes*. Barcelona [etc.] :: Gustavo Gili,.

Hertzberger, H. (2009) *Lessons for Students in Architecture* 010 Publishers, Rotterdam ISBN978-90-64450-562-1

Holl, S. (2011) *Cuestiones de percepción : fenomenología de la arquitectura* . Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Jacobs, J. (2013) *Muerte y vida de las grandes ciudades* . 3a ed. Madrid: Entrelíneas : Capitán Swing.

Jencks, Charles. (1981) *El lenguaje de la arquitectura postmoderna*. Gustavo Gili. Barcelona

Kahn, L.I; Latour, A. (2003) *Escritos, conferencias y entrevistas*. El Croquis Editorial, Madrid, ISBN 84-88386-28-1

- Kirschenmann, J. (1985) *Vivienda y espacio público: rehabilitación urbana y crecimiento de la ciudad*, Gustavo Gili Barcelona ISBN 84-252-12529
- Labarta, C. & Pérez Herreras, J. (2017) *9 Visitas domésticas a la modernidad*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza,.
- Lleó, B. (2005) *Sueño de habitar* Gustavo Gili; Barcelona ISBN 84-252-2017-3
- Lucan, J. (2009) *Composition, non-composition : architecture et théories, XIXe-XXe siècles*. Lausanne: Presses polytechniques et universitaires romandes.
- Martí Arís, C. (2000) *Las formas de la residencia en la ciudad moderna*, Ediciones UPC; Barcelona; ISBN 8483013835 p.53.
- Martín Hernández, M. J. et al. (2014) *La casa en la arquitectura moderna respuestas a la cuestión de la vivienda*. Barcelona: Editorial Reverté.
- Montaner, J.M. (2013) *Arquitectura y crítica* Gustavo Gili, Barcelona ISBN 9788425227097
- Monteys, X.; Fuertes, P. (2001) *Casa Collage. Un ensayo sobre la arquitectura de la casa* Gustavo Gili, Barcelona ISBN 978-84-252-2782-0
- Monteys, X (2014) *La habitación. Más allá de la sala de estar* Gustavo Gili, Barcelona ISBN 978-84-252-2793-4
- Monteys, X. (2017) *La calle y la casa. Urbanismo de interiores*, Gustavo Gili, Barcelona ISBN 978-84-252-2975-6
- Moore, C. W. & Keim, K. P. (2001) *You have to pay for the public life : selected essays of Charles W. Moore*. Cambridge (Massachusetts): MIT Press.
- Norberg Schulz, C. (1968) *Intentions in architecture*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Pawley, M. (1977) *Arquitectura versus vivienda de masas* Editorial Blume Barcelona ISBN 84-7031-040-2
- Rapoport, A (1972) *Vivienda y Cultura*. Gustavo Gili. Barcelona
- Rossi, A. (2015) *La arquitectura de la ciudad / Aldo Rossi*; [versión castellana, Josep Maria Ferrer-Ferrer y Salvador Tarragó Cid ; edición a cargo de Moisés Puente] Gustavo Gili; Barcelona

- Rosero, V. (2017) *Demolición. El agujero negro de la modernidad* Textos de Arquitectura y Diseño. Diseño. Buenos Aires
- Rowe, C. & Koetter, F. (1981) *Collage city* . Cambridge, Massachusetts [etc: MIT Press.
- Rudofsky, B. (1974) *Architecture without architects : a short introduction to non-pedigreed architecture* . London: Academy.
- Rybczynski, W (1990) *La casa. Historia de una idea* Nerea; Madrid ISBN 84-86763-13-4
- Safdie, M. (1973) *Beyond Habitat* The MIT Press; Cambridge, Massachusetts USA.
- Sainz Gutierrez, V. (1997) *La posmodernidad y el nacimiento de una nueva cultura urbana las aportaciones de Aldo Rossi*. Tesis Doctoral, Universidad de Sevilla
- Torres Cueco, J. (ed) (2009) *Casa por casa. Reflexiones sobre el habitar*. Memorias Culturales; General de Ediciones de Arquitectura, Valencia. ISBN: 978-84-937221-0-4
- Tschumi, B. (2001) *Architecture and disjunction* . Cambridge, Mass: MIT Press.
- Venturi, R. (2015) *Complejidad y contradicción en la arquitectura* Gustavo Gili; Barcelona
- VVAA (1999) *Textos de arquitectura de la modernidad*, Editorial Nerea, Hondarribia ISBN 84-86763-83-1
- VVAA (2010) *Modern Architecture and the Mediterranean: Vernacular Dialogues and Contested Identities* Routledge; Nueva York ISBN 978-0-415-77633-2
- Zumthor, P. (2006) *Atmósferas : entornos arquitectónicos, las cosas a mi alrededor* . Barcelona: Gustavo Gili.

ARQUITECTURA ESPAÑOLA

- Baldellou, M.A.; Capitel, A. (1995) *Summa Artis. Historia General del Arte Vol XL Arquitectura Española del Siglo XX*; Espasa-Calpe, SA Madrid, ISBN 84-239-5482-X
- Bertran Abadía, R. (2002) *De aquellos barros, estos lodos. La política de vivienda en la España franquista y postfranquista en Acciones e investigaciones sociales*, ISSN 1132-192X, Nº 16, 2002 (Ejemplar dedicado a: Jornadas sobre Integración Social "La exclusión hoy" : 25, 26 y 27 de abril, 2002), págs. 25-67

Carandell, J.M., (2002) *La pedrera. Una obra de "arte total"*. Triangle Postals. Barcelona ISBN 84-89815-98-4

Cirici A.; Gomis, J.; Prats Vallès, J. (1972) *1900 en Barcelona: modernismo*. Polígrafa, Barcelona

Cortes Alcalá, L. (1992) *El problema de la vivienda en España: elementos para su comprensión en Política y Sociedad* n10 Madrid pags. 67-79

Doménech, Ll. (1978) *Arquitectura de siempre. Los años 40 en España*. Tusquets Editores, Barcelona. ISBN 84-7223-583-1

Esteban Maluenda, A. (1999). *La vivienda social española en la década de los 50: Un paseo por los poblados dirigidos de Madrid*. "Cuaderno de Notas" (n. 7); pp. 55-80. ISSN 1138-1590.

Flores, C (1988) *Arquitectura Española Contemporánea II 1950-1960* Ediciones Aguilar Madrid ISBN 84-03-88013-8

Fullaondo, J.D.; Muñoz M.T. (1996) *Historia de la arquitectura contemporánea española Tomo III. Y Orfeo desciende*. Molly Editorial, Madrid ISBN 84-922708-0-2

García Vázquez, C. (2015). *La obsolescencia de las tipologías de vivienda de los polígonos residenciales construidos entre 1950 y 1976. Desajustes con la realidad sociocultural contemporánea*. Informes de la Construcción, 67 (Extra-1), 1-9

Leoz, R. (1969) *Redes y ritmos espaciales*. Editorial. Blume Madrid

Lopez Diaz, J. (2002) *La vivienda social en Madrid 1939-1939 en Revistas Espacio, Tiempo y Forma*. Series VII, Historia del Arte ISSN: 1130-4715; el SSN: 2340-1478 N15 pags. 297-338

Moya Blanco, L. (1978) *Rafael Leoz. Artistas españoles contemporáneos*. Servicio de publicaciones del Ministerio de Educación y ciencia. Madrid. ISBN 84-369-0589-X

Piñon H.; Catalá-Roca F. (1996) *Arquitectura moderna en Barcelona (1951-1976)* Edicions UPC Barcelona ISBN: 84-8301-146-8

Pizza A., Rovira J.M. (2002) *Desde Barcelona arquitecturas y ciudad 1958-1975* ACTAR Barcelona

Rovira, J. M. et al. (2018) *Destino Barcelona, 1911-1991 : arquitectos, viajes e intercambios* . Barcelona: Fundación Arquia.

Urrutia Nuñez, A. (1991) *Cuadernos de Arte Español n°4. Gaudí y el modernismo Catalán*. Historia 16 Madrid ISBN 84-7679-199-2

VVAA (1985) *Trente ouvres d'architecture Espagnole (Annes 50-annees 80)* MOPU arquitectura, Madrid

VVAA (1994) *Grup R* Editorial Gustavo Gili. Barcelona ISBN 84-252-1595-1

VVAA (2004) *Summa artis. Historia general del arte. Antología*. Selección de textos de Miguel Cabañas Bravo. Tomo X. Arte Español del Siglo XIX, Editorial Espasa, Calpe. ISBN 84-670-1361-3

ARQUITECTURA INTERNACIONAL

Avermaete, T. (2004) *Another Modern. The post-war architecture and urbanism of Candilis-Josic-Woods*. Nai Publishers Rotterdam

Anon (1994) *A guide to Archigram 1961 - 74 : [exhibition]* = ein Archigram Program. London: Academy.

Boyer, M. C. (2017) *Not quite architecture : writing around Alison and Peter Smithson* . Cambridge (Massachusetts) ;: The MIT Press.

Buch, J. (s.a.) *A century of architecture in the netherlands 1880/1990*; Nai Publishers Rotterdam ISBN 9789072469526

Candili, G.; Josic, A.; Woods, S. (1976) *Toulouse Le Mirail. El nacimiento de una ciudad nueva*. Editorial Gustavo Gili; Barcelona

Collymore, P. (1983) *Ralph Erskine* Editorial Gustavo Gili, SA Barcelona ISBN 84-252-1151-4

Cook, P. & Chalk, W. (1972) *Archigram* . London: Studio Vista.

Framton, K. (1997) *Le Corbusier* Édition Hazan CEE ISBN 2-85025-547-5

Gargiani, R. (2007) *Archizoom associati, 1966-1974 : dall'onda pop alla superficie neutra* . Milano: Electa.

Gil Guinea, L. (2019) *La "filosofía del umbral". Aldo van Eyck en el hogar para niños en Amsterdam. 1954-59*. Revista Europea de investigación en Arquitectura n°13. 2019 ISSN:

2340-9851 pp.87-102

Ginzburg, M. (2007) *Escritos 1923-1939* El croquis Editorial Madrid

Juarez Chicote, A.; Rodriguez Ramirez F. (2014) *El espacio intermedio y los orígenes del Team X. Proyecto, Progreso, Arquitectura. N11 "Arquitecturas en común"*. Noviembre 2014. Universidad de Sevilla. ISSN 2171-6897 pp. 52-63

LEJEUNE, J. F.; SABATINO, M. (Eds.). (2009). *Modern architecture and the Mediterranean: vernacular dialogues and contested identities*. Routledge.

Max, R. & Heuvel, D. van den (2005) *Team 10, 1953-81 : in search of a Utopia of the present* . Rotterdam: NAI Publishers

Mayoral Campa, E. (2014) *PENSAMIENTOS COMPARTIDOS. ALDO VAN EYCK, EL GRUPO COBRA Y EL ARTE* . Proyecto, Progreso, Arquitectura. N11 "Arquitecturas en común". Noviembre 2014. Universidad de Sevilla. ISSN 2171-6897

Monteys, X. (1996) *La gran máquina : la ciudad en Le Corbusier* . Barcelona: Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña, Demarcación de Barcelona [etc.].

Oxman, R., Shadar, H., & Belferman, E. (2002). *Casbah: a brief history of a design concept*. Arq: Architectural Research Quarterly, 6(4), 321.

Salvadó Aragonès, N. (2014) *Habitar el límite: la vida en tres espacios intermedios entre la casa y la ciudad*. A: Congreso Internacional de Vivienda Colectiva Sostenible. "I Congreso Internacional de Vivienda Colectiva Sostenible, Barcelona, 25, 26 y 27 de febrero de 2014". Barcelona: Máster Laboratorio de la Vivienda Sostenible del Siglo XXI, 2014, p. 168-173.

Sanz Alarcón, J. P., Centellas Soler, M., García Martínez, P. (2013). *La construcción teórica y práctica de un nuevo hábitat moderno: unos patios y una calle (1946-1954)*. Proyecto, progreso, arquitectura, 9, 84-95.

Smithson, A. & Smithson, P. (2001) *The Charged void, architecture* . New York: The Man-cewlli Press.

Steiner, H. A. (2009) *Beyond Archigram : the structure of circulation* . New York: Routledge.

Fernandez Villalobos, N. "La influencia de Nigel Henderson en la actitud crítica de Alison y Peter Smithson" en Critic All. I International Conference on Architectural Design & Criticism. ARKRIT (Grupo de Investigación de Crítica Arquitectónica). Universidad Politécnica

- de Madrid. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Departamento de Proyectos Arquitectónicos ISSN: 2255- 2057
- Freitag, B. (2005). *Le familistère de guise un projet utopique réussi*. Diogenè, 209(1), 101-108. <https://doi.org/10.3917/dio.209.0101>
- Friedman, Y. (2006) *Pro Domo* . Barcelona: Actar.
- Futagawa, Y. (1990) *Frank Lloyd wright Monograph 1887-1901*; ADA Edita, Tokio Japon ISBN 4-87140-530-3
- Risselada, M. & Heuvel, D. van den (2005) *Team 10, 1953-81 : in search of a Utopia of the present* . Rotterdam: NAI Publishers.
- Sequeira, M. (2009) *LA CUBIERTA DE LA UNITÉ D'HABITATION DE MARSELLA Y LA PREGUNTA DE LE CORBUSIER POR EL LUGAR PÚBLICO*. Universidad Politecnica de Cataluña. Tesis Doctoral
- Smithson, A., (1991) *Team 10 meetings :1953-1984*. Rizzoli Nueva York
- Smithson, A. & Smithson, P. (2001) *The Charged void, architecture* . New York: The Man-cewlli Press.
- Stirling, J. Wildford, M. (1989) *James Stirling. Obras y proyectos* Gustavo Gili, Barcelona
- Strauven, F. & Eyck, A. van (1998) *Aldo van Eyck : the shape of relativity* . Amsterdam: Architectura and Natura.
- Vidotto, M. et al. (1997) *Alison + Peter Smithson : Obras y proyectos* . Barcelona [etc: Gustavo Gili.
- VAA (1965) *Visiones y obra de Kiyonori Kikutake*. Cuadernos Summa-Nueva visión. Serie tendencias de la arquitectura actual N8. Buenos Aires
- VAA (1969) *El nuevo brutalismo*. Cuadernos Summa Nueva Visión n°24-25. Buenos Aires
- VAA (1973) *En busca de un hábitat personalizado a base de estructuras tradicionales y equipo industrializados*. Atelier 3 Editorial Gustavo Gili SA; Barcelona. ISBN 84-252-07774-6
- VAA (1994) *Constructivismo ruso. Sobre las vanguardias ruso-soviéticas hacia 1917*. Ediciones Serbal, Barcelona

VVAA (2018) La Fábrica. Ricardo Bofill. Apartamento Publishing SL Barcelona ISN 9788409057535

Vidler, A. (2010) *James Frazer Stirling. Notes form the archive* Yale University Press; New Haven (MA, USA)

Wigley, M. (1998) *Constant's New Babylon : the hyper-architecture of desire* .

Wright, F. Ll. (1998), *Autobiografía: 1867-[1943]*, El Croquis Editorial: Barcelona.

#REFERENCE// CLAUDE PARENT'S OBLIQUE FUNCTION en Weaponized architecture (<https://weaponizedarchitecture.wordpress.com/2010/09/05/reference-claude-parents-oblique-function/>) Consulta el 24 de Mayo

TALLER DE ARQUITECTURA

Anon (n.d.) *El Barrio Gaudí : una solución para viviendas económicas* . S.l: Hogares modernos.

Bofill, A. (1975) *Contribución al estudio de la generación geométrica de formas arquitectónicas y urbanas*. Tesis Doctoral. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Barcelona

Bofill R., André J., (1989) *Espaces d'une vie* O. Jacob Francia

Bofill R., Goytisolo J.A., Ponç J.,(1968) *Hacia una formalización de la ciudad en el espacio* Editorial Blume; Barcelona

Bofill R., Futagawa Y. (1973) *La Manzanera, Calpe Spain, 1966, 1972 ; El Castell, Sitges, Spain, 1967 / [Ricardo Bofill]* ; edited and photographed by Yukio Futagawa ; text by Taller de Arquitectura ADA Edita Tokyo; Tokyo

Bofill R., James W. (1988), *Taller de Arquitectura. Ricardo Bofill, Taller de Arquitectura : edificios y proyectos, 1960-1985* Gustavo Gili, Barcelona

Cruells, B. (1992) *Ricardo Bofill Obras y Proyectos*. Gustavo Gili Barcelona

d'Huart, A. (Ed) (1984) *Ricardo Bofill. Taller de Arquitectura. El dibujo de la ciudad. Industria y clasicismo* Editorial Gustavo Gili SA Barcelona

García Hernandez, P. (2013) *LA AGREGACION MODULAR COMO MECANISMO PROYEC-*

TUAL RESIDENCIAL EN ESPAÑA: EL TALLER DE ARQUITECTURA, Universidad Ramón Llull.

James, W.A. (1988) *Ricardo Bofill. Taller de Arquitectura. Edificios y proyectos 1960-1985* Editorial Gustavo Gili SA Barcelona

Norberg-Schulz C., Futagawa Y., (1985) *Ricardo Bofill : Taller de Arquitectura* Tokyo ADA Edita Tokyo

Solé i Ubeda J.L, Amigó J. (circa 1998) *Walden 7 i mig* Ajuntament de Sant Just Desvern; Barcelona

V.V.A.A. *El Barrio Gaudí : una solución para viviendas económicas / Bofill Taller de Arquitectura Hogares modernos*

VVAA (1968) *Revista Triunfo. De la utopía a la realidad. La ciudad en el espacio. Una respuesta española a los problemas urbanos.* num 341 14 diciembre 1968

VVAA (1970) *L'architecture aujourd'hui n°149* Espagne Madrid Barcelona

VVAA (1975) *L'Architecture d'Aujourd'hui - Les Espaces de l'Architecte* 1975 No. 182

VVAA (1986) *Arquitectura. Revista del colegio oficial de arquitectos de Madrid* n°258. Enero-Febrero 1986. Madrid

VVAA(1988) *Nueva Figuración. Arquitectura Viva* n°2 . Madrid. Septiembre de 1988 n°2

VVAA (2019) *Ricardo Bofill. Visions of Architecture.* Gestalten Berlín ISBN. 978-3-89955-940-8

FUENTES BIBLIOGRÁFICAS

ÁBALOS, I. *La buena vida. Visita guiada a las casas de la modernidad*. Barcelona. Gustavo Gili. 2019

Álvarez Sanchez, j. (2003) *Bohemia, Literatura e Historia. Cuadernos de historia contemporánea* n25 p.255-274 ISN 0214-400X

AMADO LORENZO, A (2012) . KAHN Y BARRAGÁN. *Convergencias en la plaza del Instituto Salk*. EGA Expresión Gráfica Arquitectónica, [S.l.], n. 19, p. 126-135,. ISSN 2254-6103

Amann Alcocer, A. (2011) *El espacio doméstico : la mujer y la casa* . Buenos Aires: Editorial Nobuko.

Anon (n.d.) *El Barrio Gaudí : una solución para viviendas económicas* . S.l: Hogares modernos.

Avermaete, T. (2010) *CIAM, Team X and the rediscovery of african settlements. Between Dogon and Bidonville* en VVAA (2010) *Modern Architecture and the Mediterranean: Vernacular Dialogues and Contested Identities* Routledge; Nueva York ISBN 978-0-415-77633-2

BALDELLOU, M.A.; CAPITEL, A. (1995) *Summa Artis. Historia General del Arte Vol XL Arquitectura Española del Siglo XX*; Madrid Espasa-Calpe, SA

Banham, R. (1969) *The architecture of the well-tempered environment* The architectural press, Londres

Benevolo, L. (1999) *Historia de la arquitectura moderna* . Barcelona: Gustavo Gili.

BERGERA, Iñaki (ed.) 2016. *Cámara y modelo: Fotografía de maquetas de arquitectura en España 1925-1970*. Madrid: Fundación Ico.

Bofill, A. (1975) *Contribución al estudio de la generación geométrica de formas arquitectónicas y urbanas*. Tesis Doctoral. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Barcelona

Bofill R., André J., (1989) *Espaces d'une vie* O. Jacob Francia

Boyer, M. C. (2017) *Not quite architecture : writing around Alison and Peter Smithson* .

Cambridge (Massachusetts) ;: The MIT Press.

Broekman, J.M. (1974) *Biblioteca de Filosofía 1. El estructuralismo*. Editorial Herder; Barcelona ISBN 84-254-0950-0

CARAZO LEFORT, E. (2018). "La maqueta como realidad y como representación: Breve recorrido por la maqueta de arquitectura". EGA: Expresión Gráfica Arquitectónica, 34, 158-171.

Carandell, J. M. (1974) *A present day vision of Walden 7* en Bofill, R. et al. (1985) *Ricardo Bofill : taller de arquitectura* . Tokyo: A.D.A. p.46-47

Chermayeff, S. Alexander, C. (1969) *Comunidad y privacidad* Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, República Argentina

Collymore, P. (1983) *Ralph Erskine* Editorial Gustavo Gili, SA Barcelona ISBN 84-252-1151-4

Colomina, B. (2006) *La domesticidad en guerra* . Barcelona: Actar.

Colomina, B. (2011) "Mourning the Suburbs: Learning from Levittown," *Public: Art, Culture, Ideas* n. 43

Cruells, B. (1992) *Ricardo Bofill Obras y Proyectos*. Gustavo Gili Barcelona

D'HUART, A. (Ed) *Ricardo Bofill. Taller de Arquitectura. El dibujo de la ciudad. Industria y clasicismo* Barcelona Editorial Gustavo Gili SA 1984

De Certeau, M. (1999) *La Invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. Mexico DF. Instituto tecnológico y de estudios superiores de occidente

Drew, P. & Beramendi, J. G. (1973) *Tercera generación : la significación cambiante de la arquitectura* . Barcelona [etc: Gustavo Gili.

Eames, C. 2007, ¿Qué es una casa? ¿Qué es el diseño? Gustavo Gili: Barcelona.

Frampton, K. et al. (2009) *Historia crítica de la arquitectura moderna* . 4a ed. rev. y ampl. Barcelona: Gustavo Gili.

Freitag, B. (2005). Le familistère de guise un projet utopique réussi. *Diogène*, 209(1), 101-108. <https://doi.org/10.3917/dio.209.0101>

Friedman, Y. (2006) *Pro Domo* . Barcelona: Actar.

GARCÍA HERNANDEZ, Pedro. 2011. La agregación modular como mecanismo proyectual residencial en España: El taller de Arquitectura. Tesis Doctoral inédita. Universidad Ramón Llull.

García Delgado, J.L. (2000). «La economía». En García Delgado, J.L. (coord.) Franquismo. El juicio de la historia. Madrid: Temas de Hoy. ISBN 84-8460-070-X

García Vázquez, C. (2004) Ciudad hojaldre : visiones urbanas del siglo XXI . Barcelona: Gustavo Gili.

Gausa, M. & Salazar, J. (2002) Housing + Singular housing . Barcelona: Actar.

Gargiani, R. (2007) *Archizoom associati, 1966-1974 : dall'onda pop alla superficie neutra* . Milano: Electa.

Habermas, J., Baudrillard, J., Said, E. y otros, 1985, La posmodernidad, editorial Kairos: Barcelona.

Habraken, N. J. (2000) El diseño de soportes /. Barcelona [etc.] :: Gustavo Gili,.

Holl, S. (2011) Cuestiones de percepción : fenomenología de la arquitectura . Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Jacobs, J. (2013) Muerte y vida de las grandes ciudades . 3a ed. Madrid: Entrelíneas : Capitán Swing.

JAMES, W.A. Ricardo Bofill. Taller de Arquitectura. Edificios y proyectos 1960-1985 Barcelona Editorial Gustavo Gili SA 1988

KRIS, Ernst. 1964. "Esthetic Ambiguity". Psicoanálisis de lo cómico y psicología de los procesos creadores. Buenos Aires: Paidós.

LAPEÑA GALLEGO, Gloria. 2016. "El lenguaje fotográfico de maquetas arquitectónicas como forma de expresión creativa". Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural, 8, n. 1-2, 113-126.

LE CORBUSIER Vers une architecture 2ªEd. París Ed. G. Cres et cie 1925

Leoz, R. (1969) *Redes y ritmos espaciales*. Editorial. Blume Madrid

LLEÓ, B. Sueño de habitar Barcelona. Gustavo Gili 2005

LINARES, Fernando. 2018. "Recorta y pega: los primeros usos del collage y fotomontaje

en la representación de la arquitectura moderna". *Estoa*, Revista de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Cuenca, 13, 37-49.

LÓPEZ DÍAZ, Jesús. 2012. "El módulo ELE de Rafael Leoz, una historia de contradicciones: del éxito internacional a la difícil relación con la arquitectura Española". *RA: Revista de arquitectura*, 14, 37-50.

Lucan, J. (2009) *Composition, non-composition : architecture et théories, XIXe-XXe siècles* . Lausanne: Presses polytechniques et universitaires romandes.

Martin Fanlo A.M. (2017) *Nuevas visiones sobre el espacio sirviente en la vivienda contemporánea* en Labarta, C. & Pérez Herreras, J. (2017) *9 Visitas domésticas a la modernidad* . Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza p. 148-173

Martín Hernández, M. J. et al. (2014) *La casa en la arquitectura moderna respuestas a la cuestión de la vivienda* . Barcelona: Editorial Reverté.

Monclus, J.; Díez Medina (2017) *La moderna disciplina urbanística y el urbanismo funcionalismo moderno (1930-1950)* en Díez Medina, C. et al. (2017) *Visiones urbanas : de la cultura del plan al urbanismo paisajístico* . Madrid: Abada.

Montaner, J. M. (1999) *Después del movimiento moderno : arquitectura de la segunda mitad del siglo XX* . Barcelona [etc: Gustavo Gili.

Montaner, J.M. (2013) *Arquitectura y crítica Gustavo Gili*, Barcelona ISBN 9788425227097

MONTES SERRANO, Carlos. 2008. "Le cose confuse destano la mente", en Enrique Raba-sa, *Expresión Gráfica Arquitectónica*. Madrid: Instituto Juan de Herrera, 599-605.

MONTES SERRANO, Carlos; ALONSO RODRÍGUEZ, Marta. 2018. "Las diez maquetas de la Modern Architecture Exhibition, 1932". *EGA: Expresión Gráfica Arquitectónica*, 32, 36-47.

Monteys, X. (1996) *La gran máquina : la ciudad en Le Corbusier* . Barcelona: Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña, Demarcación de Barcelona [etc.].

Moya Blanco, L. (1978) *Rafael Leoz. Artistas españoles contemporáneos*. Servicio de publicaciones del Ministerio de Educación y ciencia. Madrid. ISBN 84-369-0589-X

Navascués, P. (2004) *La arquitectura en torno a 1900. La escuela de Barcelona en VVAA (2004) Summa artis. Historia general del arte. Antología. Selección de textos de Miguel Cabañas Bravo. Tomo X. Arte Español del Siglo XIX*, Editorial Espasa, Calpe. ISBN 84-670-1361-3 p. 97-152

- Norberg-Schulz C., Futagawa Y., 1977 (1985) Ricardo Bofill : Taller de Arquitectura Tokyo ADA Edita Tokyo
- Oxman, R., Shadar, H., & Belferman, E. (2002). Casbah: a brief history of a design concept. *Arq: Architectural Research Quarterly*, 6(4), 321
- Palacios Bañuelos, L. (2015) La herencia del mayo 68 en La Albolafia: *Revista de Humanidades y Cultura*, n4 ISSN-e 2386-2491 Instituto de Humanidades de la Universidad Rey Juan Carlos, Madrid p. 121-134
- Pías Subías, M. (2004) La cerámica, un arte industrial en la época del modernismo en *VVAA (2004) Summa artis. Historia general del arte. Antología. Selección de textos de Miguel Cabañas Bravo. Tomo X. Arte Español del Siglo XIX*, Editorial Espasa, Calpe. ISBN 84-670-1361-3 p. 153-191
- Prost A.(1989), *Fronteras y espacio de lo privado* en Aries P.; Duby G. (1989) *Historia de la vida privada. Tomo 5. De la primera Guerra Mundial a nuestros días* Taurus Ediciones; Madrid p.13-154
- Risselada, M. & Heuvel, D. van den (2005) *Team 10, 1953-81 : in search of a Utopia of the present* . Rotterdam: NAI Publishers.
- RODRIGUEZ PRADA, Víctor. 2016. "La generación del estructuralismo holandés a través de sus maquetas: El caso de Herman Hertzberger, 1958-1968". *Proyecto. Progreso.Arquitectura*. 15, 101-111.
- Rosero, V. (2017) *Demolición. El agujero negro de la modernidad* Textos de Arquitectura y Diseño. Diseño. Buenos Aires
- Rowe, C. & Koetter, F. (1981) *Collage city* . Cambridge, Massachusetts [etc: MIT Press.
- Rybczynski, W (1990) *La casa. Historia de una idea* Nerea; Madrid ISBN 84-86763-13-4
- Sainz Gutierrez, V. (1997) *La posmodernidad y el nacimiento de una nueva cultura urbana las aportaciones de Aldo Rossi*. Tesis Doctoral, Universidad de Sevilla
- SALGADO DE LA ROSA, María Asunción. 2012. "Complejidad y contradicción. El legado gráfico de Superstudio". *EGA: Expresión Gráfica Arquitectónica*, 20, 236-245.
- Sánchez-Biosca, V. (2007). *Las culturas del tardofranquismo*. *Ayer*, (68), 89-110. <http://www.jstor.org/stable/41325309>
- Sebastian Franco S. (2017) ¡Ay, los que tienen que servir! en Labarta, C. & Pérez Herreras,

J. (2017) 9 Visitas domésticas a la modernidad . Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza,,p.147

Sentieri Omarrementería, C. (2009) Más Patios en Torres Cueco, J. (ed) (2009) Casa por casa. Reflexiones sobre el habitar. Memorias Culturales; General de Ediciones de Arquitectura, Valencia. ISBN: 978-84-937221-0-4

Smithson, A. & Smithson, P. (2001) The Charged void, architecture . New York: The Man-cewlli Press.

SOLÉ I UBEDA J.L; AMIGÓ J.1998 Walden 7 i mig Barcelona, Ajuntament de Sant Just Desvern

Steiner, H. A. (2009) Beyond Archigram : the structure of circulation . New York: Routledge.

Steinmann, M. (1979) CIAM : Internationale Kongresse für Neues Bauen = Congrès Internationaux d'Architecture Moderne : Dokumente 1928 - 1939 . Basel [etc: Birkhäuser.

Strauven, F. & Eyck, A. van (1998) Aldo van Eyck : the shape of relativity . Amsterdam: Architectura and Natura.

Thoreau, H. D. & Anderson, C. R. (1962) Walden : or, Life in the Woods ; On the duty of civil disobedience / Henry David Thoreau ; with a new introduction by Charles R. Anderson. 1st ed. New York: Collier.

Tschumi, B. (2001) Architecture and disjunction . Cambridge, Mass: MIT Press.

ÚBEDA BLANCO, Marta. (2002). La maqueta como experiencia del espacio arquitectónico. Valladolid: Universidad de Valladolid.

Vidotto, M. et al. (1997) Alison + Peter Smithson : Obras y proyectos . Barcelona [etc: Gustavo Gili.

VAA (1965) Visiones y obra de Kiyonori Kikutake. Cuadernos Summa-Nueva visión. Serie tendencias de la arquitectura actual N8. Buenos Aires

VV.AA. (1968). Hacia una formalización de la ciudad en el espacio. Barcelona: Blume.

VAA (1969) El nuevo brutalismo. Cuadernos Summa Nueva Visión n°24-25. Buenos Aires 1969

VAA (1986) *Arquitectura. Revista del colegio oficial de arquitectos de Madrid* n°258.

Enero-Febrero 1986. Madrid

VVAA 1988 Nueva Figuración. Arquitectura Viva nº2 . Madrid. Septiembre de 1988

VVAA (1999) Textos de arquitectura de la modernidad, Editorial Nerea, Hondarribia ISBN 84-86763-83-1

VVAA (2019) Ricardo Bofill. Visions of Architecture. Gestalten Berlín ISBN. 978-3-89955-940-8

Wright, F. Ll. 1998, Autobiografía: 1867-[1943], El Croquis Editorial: Barcelona.

Zumthor, P. (2006) Atmósferas : entornos arquitectónicos, las cosas a mi alrededor . Barcelona: Gustavo Gili.

FUENTE DE LAS IMÁGENES

INTRODUCCIÓN

- 1.<https://www.tate.org.uk/art/archive/items/tga-201011-3-1-144-2/henderson-photograph-of-children-playing-on-chisenha-le-road-london>
- 2.<https://boluddha.com/portfolio/la-muralla-roja/>
- 3.https://boluddha.com/portfolio/barrio_gaudi/
- 4.<https://salvalopez.com/walden-7/>
- 5.Cortesía de Serena Vergano
- 6.<https://archello.com/es/brand/bonellldoriga>
- 7.<https://fineartamerica.com/featured/new-yorker-may-29th-1965-saul-steinberg.html>
- 8.<https://www.mestizostore.com/product/libro-ricardo-bofill/>
- 9.Fotografía de la autora
- 10.Archivo de Ricardo Bofill
- 11.<https://salvalopez.com/walden-7/>
- 12.Fotografía de la autora

PARTE I. EL TALLER

- 13.<http://ssasalec.blogspot.com/2016/10/>
 14.<https://joanmonie.wordpress.com/2014/03/22/espana-duerme-mi-teoria-de-la-conspiracion/tecnocratas-644x362/>
 15.https://etsav.upc.edu/ca/estudis/gearq/guia_2016_2017/pre-tap-mat/primavera/presentacio-tap-10-pcg.pdf
 16.<https://www.miclasico.com/historia/gracias-seat-600>
 17.https://www.elespanol.com/mujer/moda-belleza/20200722/bikini-feminista-franco-prohibio-ciudades-saltaron-norma/503950172_0.html
 18.<http://lavidaesbeatle.blogspot.com>
 19.<https://www.last.fm/music/Los+Bravos/+images/3bf62c1f65b341ec81271491d981992e>
 20.https://ddd.uab.cat/pub/vivataca/vivataca_a2009m3n103/madrid.htm
 21.<http://abatemarchenautrera.blogspot.com/2015/07/>
 22.<https://medium.com/@mediosaudiovisuales2018/universitarios-en-busca-de-sus-derechos-9991cfd644c8>
 23.Esteban Maluenda A. M (2000) "Madrid, años 50: la investigación en torno a la vivienda social. Los poblados dirigidos". En: Actas del congreso internacional "Los años 50: La arquitectura española y su compromiso con la historia": se celebró en Pamplona, 16 y 17 de marzo del 2000, (pp. 125-132). Pamplona: T6 Ediciones (p.64)
 24.<http://www.doyoucity.com/proyectos/entrada/2783>
 25.<https://madridwiki.tumblr.com/post/34726874873/mortalaz-de-dehesa-a-distrito/amp>
 26.<http://pacoelvira foto.blogspot.com/2008/09/la-bienal-de-fotografia-xavier-miserachs.html>
 27.<https://aunamendi.eusko-ikaskuntza.eus/fr/photo/mu-35158/>
 28.<https://arquitecturayempresa.es/noticia/casa-ugalde-una-vivienda-infinita>
 29.<https://www.arquine.com/grup-r/>
 30.<https://cajondearquitecto.com/2014/12/02/alzado-gobierno-civil-alejandra-de-la-sota/>
 31.<https://elasombrario.publico.es/de-la-sota-y-fisac-emocion-de-la-arquitectura/instituto-laboral-de-daimiel-fundacion-miguel-fisac/>
 32.<https://archncafe.tumblr.com/post/632014079472599040/torres-blancas-1969-madrid-spain-francisco>
 33.<http://hasxx.blogspot.com/2012/01/oriol-bohigas-y-josep-martorell.html>
 34.<https://fotografodigital.com/noticias/leopoldo-pomes-premio-nacional-de-fotografia-2018/>
 35.<https://www.arquitecturacatalana.cat/ca/obres/habitatges-comte-borrell-87>
 36.Cortesía de Serena Vergano
 37.Piñon H.; Catalá-Roca F. (1996) *Arquitectura moderna en Barcelona (1951-1976)* Edicions UPC Barcelona ISBN: 84-8301-146-8 p. 112
 38.(1982) *L'architecture aujourd'hui n°149 Espagne Madrid Barcelona* p.53
 39.VVAA (1968) *Revista Triunfo. De la utopía a la realidad. La ciudad en el espacio. Una respuesta española a los problemas urbanos.* num 341 14 diciembre 1968 p.47
 40.<https://fundacion.arquia.com/gl-es/red-fq/registro-docomomo/p/Realizaciones/Ficha//126?search=1&urlback=%2Fes%2Fregistro-docomomo%2FRealizaciones%2FListado%3Fpagina%3D8&catalogo=47&i=1>
 41.Archivo de Ricardo Bofill
 42.Archivo de Ricardo Bofill
 43.<https://www.abbottandholder-thelist.co.uk/feliks-topolski-2017/>
 44.Archivo de Ricardo Bofill
 45.<https://www.barnebyes.es/blog/richard-hamilton-el-padrino-del-pop-art>
 46.Archivo de Ricardo Bofill
 47.Archivo de Ricardo Bofill
 48.Archivo de Ricardo Bofill
 49.Poster central de Bofill R., Goytisolo J.A., Ponç J.,(1968) *Hacia una formalización de la ciudad en el espacio* Editorial Blume; Barcelona
 50.<http://www.artnet.de/künstler/superstudio/una-parabola-per-un-antidesign-domestico-vZOuWb8n092SVsuJ7wS1xg2>
 51.http://www.mindeguia.com/dibex/Mies_Resor.htm
 52.<https://medium.com/@galimatias.mx/los-espacios-de-georges-perec-3e614f421333>

53. Archivo de Ricardo Bofill
54. <https://tecne.com/biblioteca/archigram-instant-city/>
55. http://www.lablog.org.uk/wp-content/130322_Alan-Powers.pdf
56. Archivo de Ricardo Bofill
57. <https://www.archdaily.com/tag/national-gallery-of-art>
58. Archivo de Ricardo Bofill
59. *Ibidem*
60. *Ibidem*
61. *Ibidem*
62. https://www.researchgate.net/figure/Modulo-HELE-Tomado-de-Arquitectura-n-15-1960_fig4_298416727
63. <http://schatkamer.nai.nl/en/projects/herhaalde-wooneenheden>
64. <http://schatkamer.nai.nl/en/projects/herhaalde-wooneenheden>
65. Archivo de Ricardo Bofill
66. *Ibidem*
67. *Ibidem*
68. *Ibidem*
69. *Ibidem*
70. <https://jbhaus25blog.wordpress.com/2015/09/11/habitat-67-montreals-prefab-pixel-city/>
71. <https://jbhaus25blog.wordpress.com/2015/09/11/habitat-67-montreals-prefab-pixel-city/>
72. <https://www.archdaily.com/781065/interview-with-yona-friedman-imagine-having-improvised-volumes-floating-in-space-like-balloons/56a8a760e58ecee7e1000047-interview-with-yona-friedman-imagine-having-improvised-volumes-floating-in-space-like-balloons-photo>
73. Bofill R., Goytisoló J.A., Ponç J., (1968) Hacia una formalización de la ciudad en el espacio Editorial Blume; Barcelona p.11
74. Bofill R., Goytisoló J.A., Ponç J., (1968) Hacia una formalización de la ciudad en el espacio Editorial Blume; Barcelona p.23
75. Archivo de Ricardo Bofill
76. Piñón H.; Catalá-Roca F. (1996) Arquitectura moderna en Barcelona (1951-1976) Edicions UPC Barcelona ISBN: 84-8301-146-8 p. 116
77. Archivo Histórico de Sant Just Desvern [AHSJD] caja 691
78. Archivo de Ricardo Bofill
79. *Ibidem*
80. Le Corbusier (1923) Vers une architecture. Editions Cres, collection L'esperit nouveau" Paris. P. 23
81. Archivo de Ricardo Bofill
82. *Ibidem*
83. *Ibidem*
84. *Ibidem*
85. Realizado por la autora
86. <https://hernandezmontoliu.wordpress.com/2013/10/27/los-smithson-en-upper-lawn/>
87. <http://www.madridartprocess.com/tendencias-arte-cultura/37-tendencia/499-anarquitectura-gordon-matta-clark>
88. Archivo de Ricardo Bofill
89. *Ibidem*
90. *Ibidem*
91. *Ibidem*
92. *Ibidem*
93. *Ibidem*
94. *Ibidem*
95. *Ibidem*
96. <https://www.3minutosdearte.com/seis-cuadros-un-concepto/giorgio-de-chirico-y-su-arquitectura-deshabitada/>
97. Archivo de Ricardo Bofill

- 98.Ibidem
- 99.https://www.researchgate.net/figure/Alison-and-Peter-Smithson-Hunstanton-Secondary-School-Norfolk-1949-1954-Wash-basins_fig2_303924657
- 100.<https://divisare.com/projects/423254-francesco-russo-palazzo-della-civilta-italiana>
- 101.<http://asombrosaarquitectura.blogspot.com/2014/04/asamblea-nacional-de-bangladesh-jatiyo.html>
- 102.<https://artic.gr/louis-kahn-arxitektonas-modern/>
- 103.<https://schwarz-gerat.tumblr.com/post/118877054151/venturi-rauch-scott-brown-vanna-venturi>
- 104.Archivo de Ricardo Bofill
- 105.Ibidem
- 106.Ibidem
- 107.Ibidem
- 108.Ibidem
- 109.Ibidem
- 110.Ibidem
- 111.Ibidem
- 112.Ibidem
- 113.Ibidem
- 114.Ibidem
- 115.Ibidem
- 116.Ibidem
- 117.Ibidem
- 118.Ibidem
- 119.Ibidem
- 120.Ibidem
- 121.Ibidem
- 122.Fotografía de la Autora
- 123.Archivo de Ricardo Bofill
- 124.Solé i Ubeda J.L, Amigó J. (circa 1998) Walden 7 i mig Ajuntament de Sant Just Desvern; Barcelona
- 125.Archivo de Ricardo Bofill
- 126.Archivo Histórico de Sant Just Desvern [AHSJD]
- 127.[AHSJD]
- 128.[AHSJD]
- 129.[AHSJD]
- 130.[AHSJD]
- 131.Archivo de Ricardo Bofill
- 132.Ibidem
- 133.[AHSJD] Caja 694
- 134.<https://www.eixdiari.cat/cultura/doc/56447/daniel-argimon-es-el-protagonista-de-lexposicio-daquest-estiu-a-la-sala.html>
- 135.Archivo de Ricardo Bofill
- 136.<https://www.680news.com/2018/05/02/artists-students-mark-frances-may-68-revolt-not-macron/>
- 137.https://www.elespanol.com/cultura/20180507/dibujos-resistir-porras-pinto-revolucion-mayo/305499454_3.html
- 138.Archivo de Ricardo Bofill
- 139.<https://es.amorosart.com/obra-argimon-rosset-65810.html>
- 140.Archivo de Ricardo Bofill
- 141.<http://lasmilyunaperspectivasdelahistoria.blogspot.com/2017/06/los-dones-de-froebel.html>
- 142.Archivo de Ricardo Bofill
- 143.Ibidem

144.Ibidem
 145.Ibidem
 146.Ibidem
 147.Ibidem
 148.Ibidem
 149.Ibidem
 150.Ibidem
 151.Ibidem
 152.Ibidem
 153.Ibidem

PARTE II. LA CASA

- 154.<http://viviendasenholanda10010.blogspot.com/2011/10/53-leonard-st-h-2008-2010-l-os.html>
 155.<http://tallerlaotra.blogspot.com/2015/08/heidegger-en-el-aire.html>
 156.<https://www.elledcoration.ru/how-to/design-tips/kak-vybrat-toster-sovety-eksperta-id6831781/>
 157.Arts&Architecture n°12, diciembre de 1945.Fotomontaje de la autora
 158.<https://www.nmidigital.com/william-levitt-sueno-la-casa-todos/2-materiales-de-una-casa/>
 159.https://www.researchgate.net/figure/Figura-11-Una-imagen-de-la-Levittown-en-1948-como-modelo-del-American-Dream-basado-en-la_fig5_330397377
 160.<https://www.deviantart.com/butchc/art/Ads-of-the-60s-12-798666373>
 161.<https://www.almendron.com/tribuna/the-hidden-women-of-paris/>
 162.https://www.abc.es/familia/consumo/abci-cuando-familias-vivian-sueldo-marido-201707100119_noticia.html
 163.<https://twitter.com/GuerraenlaUni/status/1275016321483317248/photo/1>
 164.<https://nos.nl/artikel/2021428-het-maagdenhuis-in-1969-van-bezetting-tot-ontruiming>
 165.<https://www.slideshare.net/maestro6651/la-casa-burguesa/10>
 166.<https://imagamundis.wordpress.com/page/30/>
 167.<https://marcelogardinetti.wordpress.com/2013/04/06/maquina-de-habitar/citrohan/>
 168.<https://lewisvillegas.wordpress.com/2018/12/01/lewis-mumfords-review-of-jane-jacobs-the-death-and-life-of-the-great-american-cities/>
 169.<https://pandarsendas.wordpress.com/2016/05/21/4855/>
 170.<https://elcultural.com/Esta-es-la-primavera-de-Thoreau>
 171.<https://www.fronterad.com/la-cabana-del-filosofo/>
 172.<https://aprendiendoaaprender.files.wordpress.com/2010/04/dictadura-sociedad.pdf>
 173.Archivo de Ricardo Bofill
 174.Ibidem
 175.<https://atravesdeluniberto.blogspot.com/2016/06/>
 176.<https://www.elnortedecastilla.es/temas/entidades/philips.html>
 177.Ibidem
 178.<https://theworldnews.net/cy-news/apospasma-apo-emphanise-ton-beatles-sto-top-of-the-pops-tou-bbc-bretheke-sto-mexiko>
 179.<https://www.lacittafutura.it/cultura/musee-d-orsay-vittoriano-fuoriclasse-impressionismo>
 180.<http://www.artnet.com/artists/edmond-bénard/le-peintre-albert-aublet-dans-son-atelier-02xkuSRQHhSLSKElozuulw2>
 181.<https://architizer.com/blog/inspiration/industry/donald-judds-home-and-studio-now-open-for-business/>
 182.Realizado por la autora
 183.Realizado por la autora

- 184.Arts&Architecture nº12, diciembre de 1944.
 185.<http://schatkamer.nai.nl/en/projects/herhaalde-wooneenheden>
 186.<https://docplayer.com.br/112262949-Maciel-david-padilha-uma-evolucao-das-ferramentas-no-projecto-em-arquitectura-da-revolucao-industrial-a-revolucao-digital.html>
 187.Archivo de Ricardo Bofill
 188.<https://sabukaru.online/articles/the-promised-tokyo>
 189.Archivo de Ricardo Bofill
 190.Bofill R., Goytisolo J.A., Ponç J.,(1968) Hacia una formalización de la ciudad en el espacio Editorial Blume; Barcelona p.23
 191.Ibidem
 192.Ibidem
 193.Ibidem
 194.Realizado por la autora
 195.Bofill R., Goytisolo J.A., Ponç J.,(1968) Hacia una formalización de la ciudad en el espacio Editorial Blume; Barcelona p.12
 196.<https://onlyhdwallpapers.com/native-americans-american-indians-1CMt>
 197.<https://meddlingme-blog.tumblr.com>
 198.<https://www.uncubemagazine.com/blog/15542619>
 199.<http://hiddenarchitecture.net/moore-house/>
 200.L'Architecture aujourd'hui nº149 1970 p.34 y 35
 201.<https://habitatgecollectiu.files.wordpress.com/2013/01/confort-visual-interior2.pdf>
 202.<https://i.pinimg.com/originals/70/1c/e2/701ce2f8b9c1112f4b6a6b3d66770a84.jpg>
 203.Realizada por la autora
 204.<https://materiaDearquitectura.files.wordpress.com/2013/02/examen.pdf>
 205.Chermayeff, S. Alexander, C. (1969) Comunidad y privacidad Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, República Argentina. Portada
 206.Realizado por la autora
 207.<https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/626645/clasicos-de-arquitectura-habitat-67-moshe-sadfie>
 208.Realizado por la autora
 209.<https://salvalopez.com/walden-7/>
 210.<https://salvalopez.com/walden-7/>
 211.Captura de Pantalla reportaje Waldenites TV3
 212.<https://www.sutori.com/es/historia/linea-del-tiempo-postmodernidad-siglo-1960-70-80-90--WDq2diFYoNqe4FJgELqbxmC3>
 213.<https://www.huckmag.com/art-and-culture/photography-2/brooklyn-photographs-era-just-kids/>
 214.<https://weaponizedarchitecture.wordpress.com/2010/09/05/reference-claude-parents-oblique-function/>
 215.<https://weaponizedarchitecture.wordpress.com/2010/09/05/reference-claude-parents-oblique-function/>
 216.Archivo de Ricardo Bofill
 217.Ibidem
 218.Ibidem
 219.Ibidem
 220.<https://2015ba1atelier07.wordpress.com/2014/11/07/>
 221.Archivo de Ricardo Bofill
 222.<https://kentuckypress.wordpress.com/2014/11/12/his-life-on-the-blacklist-or-how-communists-brought-us-the-cran-stache-upweek/>
 223.Norberg-Schulz C., Futagawa Y., (1985)Ricardo Bofill : Taller de Arquitectura Tokyo ADA Edita Tokyo p.17
 224. <https://misfitsarchitecture.com/2018/09/23/the-open-bathroom/ab84851940af94aa64a8999914f188c6/>
 225.<http://hiddenarchitecture.net/domus-demain/>
 226.VVAA (1976) Jano Arquitectura. Tevista de arquitectura interiorismo y diseño nº34 Febrero de 1976 p.17
 227.Ibidem
 228.<https://i.pinimg.com/originals/87/38/07/87380737b81bcd885c41e205ba3575f4.jpg>

- 229.Realizado por la autora
 230.<http://q2xro.blogspot.com/2013/06/sottsass-new-domestic-landscape.html>
 231.<http://www.bifurcaciones.cl/2015/05/editorial-19/>
 232.Habraken, N. J. (2000) El diseño de soportes. Barcelona [etc.] :: Gustavo Gili,. p.49
 233.Habraken, N. J. (2000) El diseño de soportes. Barcelona [etc.] :: Gustavo Gili,.p.51
 234.Realizado por la autora

PARTE III. LA CALLE

-
- 235.Rudofsky, B. (1974) Architecture without architects : a short introduction to non-pedigreed architecture . London: Academy Portada
 236.<http://www.team10online.org/team10/meetings/1953-Aix.htm>
 237.<https://www.tate.org.uk/art/archive/items/tga-9211-8-1-11/photograph-of-nigel-judith-and-drusilla-jo-henderson-in-the-garden-of-46-chisenhale-road>
 238.<https://www.tate.org.uk/art/archive/items/tga-9211-8-1-11/photograph-of-nigel-judith-and-drusilla-jo-henderson-in-the-garden-of-46-chisenhale-road>
 239.<http://architecture-plus.blogspot.com/2010/10/pravo-na-grad-ove-2.html>
 240.Max, R. & Heuvel, D. van den (2005) Team 10, 1953-81 : in search of a Utopia of the present . Rotterdam: NAI Publishers p.162
 241.<https://www.whitechapelgallery.org/exhibitions/this-is-tomorrow/>
 242.Hertzberger, H. (2009) Lessons for Students in Architecture 010 Publishers, Rotterdam ISBN978-90-64450-562-1 p.16
 243.<http://hiddenarchitecture.net/spangen-quarter-housing/>
 244.<https://www.cloudigirl.com/porn/michiel-brinkman-justus-van-effen-housing-spangen.html>
 245.<https://espacioambiguo.wordpress.com/2012/05/19/la-importancia-del-acceso/>
 246.<https://casa-abierta.com/post.php?t=5a535b2000105>
 247.Ibidem
 248.<https://pautorf1.wordpress.com/2014/03/23/ap-smithson-golden-lane/>
 249.<https://casa-abierta.com/post.php?t=5aaceff3cc22f>
 250.<https://www.dezeen.com/2014/09/10/brutalist-buildings-park-hill-jack-lynn-ivor-smith/>
 251.<https://www.sheffieldtribune.co.uk/p/park-hill-flats-and-the-making-of>
 252.<https://www.archdaily.com/tag/robin-hood-gardens>
 253.https://www.ribapix.com/robin-hood-gardens-tower-hamlets-london-children-playing-during-site-construction_riba106840
 254.<https://www.cca.qc.ca/en/archives/364164/james-stirling-michael-wilford-fonds/364165/professional-papers/367438/projects/383595/housing-redevelopment-in-avenham-preston>
 255.Ibidem
 256.Ibidem
 257.Ibidem
 258.<https://365diasdearquitecturablog.wordpress.com/2017/02/08/ernesto-nathan-rogers/>
 259.Archivo de Ricardo Bofill
 260.Ibidem
 261.Ibidem
 262.Ibidem
 263.Ibidem
 264.<https://argeliamanece.wordpress.com/2012/05/31/la-casbah-de-argel-la-ciudad-olvidada/>
 265.<https://www.vejer.es/es/>
 266.Realizado por la autora
 267.Archivo de Ricardo Bofill

- 268.https://www.urbipedia.org/hoja/Congreso_Internacional_de_Arquitectura_Moderna
- 269.<https://365diasdearquitecturablog.wordpress.com/2017/01/25/aldo-van-eyck/>
- 270.Hertzberger, H. (2009) Lessons for Students in Architecture 010 Publishers, Rotterdam ISBN978-90-64450-562-1 p.40
- 271.<https://azstats.org/site/myhomeest.com/>
- 272.<https://www.miesarch.com/work/1507>
- 273.<https://www.ribaj.com/culture/broken-dreams>
- 274.Rudofsky, B. (1974) Architecture without architects : a short introduction to non-pedigreed architecture . London: Academy p.21
- 275.https://www.arquiscopio.com/pensamiento/wp-content/uploads/2012/10/120720_OASE_82_Ecochard_Maison.jpg
- 276.<https://www.architectural-review.com/essays/unseen-sketches-of-aldo-van-eyck>
- 277.<https://salvalopez.com/walden-7/>
- 278.Realizada por la autora
- 279.Realizada por la autora
- 280.<https://aaaamagazine.com/reproduccion/>
- 281.<http://hicarquitectura.com/2015/10/aldo-van-eyck-sculpture-pavilion-sonsbeek-exhibition/>
- 282.<https://salvalopez.com/walden-7/>
- 283.Rudofsky, B. (1974) Architecture without architects : a short introduction to non-pedigreed architecture . London: Academy p.21
- 284.<https://www.internimagazine.it/agenda/aldo-rossi-il-gran-teatro-dellarchitettura/>
- 285.https://lapisblog.epfl.ch/gallery3/index.php/20140709-01/smithson_a_smithson_p_dubrovnik_scroll_and_valley_section_grid_1956
- 286.Fotografía de la autora
- 287.https://www.researchgate.net/figure/Aldo-van-Eyck-Otterlo-Circles-Diagram-1959-Aldo-van-Eyck-Writings-Francis-Strauven_fig1_304996602
- 288.<https://blaservations.com/2012/11/30/the-inexplicable-intertwinglement-of-architectural-theory/robert-venturi-duck-vs-decorated-shed/>
- 289.Archivo de Ricardo Bofill
- 290.Archivo de Ricardo Bofill
- 291.<https://kivtibro.wordpress.com/2016/06/03/brittgarden-och-shakespeare/>
- 292.<https://www.towerblock.eca.ed.ac.uk/development/byker-redevelopment-phase-1-perimeter-block-stage-1>
- 293.https://pl.m.wikipedia.org/wiki/Plik:Tassel_House_stairway.JPG
- 294.<https://creciendoentreflores.wordpress.com/2016/03/16/arquitectura-modernista-ii-la-casa-lleo-morera/>
- 295.<http://davidecamesasca.com/portfolio/modernism-of-santa-creu-hospital/>
- 296.<https://tropter.com/es/espana/barcelona/palace-of-catalan-music>
- 297.<https://www.flickr.com/photos/arnimschulz/>
- 298.Archivo Histórico de Sant Just D'esvern [AHSJD] Caja 694
299. [AHSJD] Caja 694
300. [AHSJD] Caja 694
301. <https://salvalopez.com/walden-7/>
- 302.Realizado por la autora
- 303.Realizado por la autora
- 304.<https://www.northernarchitecture.us/urban-design-2/urban-infrastructure.html>
- 305.<http://aarbmagazine.com/corralla-for-royalty/>
- 306.https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Fourier,_o_sea,_explanación_del_sistema_social_1870_d1.jpg
- 307.<https://dezwarehond.nl/en/projects/de-familistere-utrecht/>
- 308.<https://quadralectics.wordpress.com/4-representation/4-1-form/4-1-4-cities-in-the-mind/4-1-4-2-the-future-city/>
- 309.Archivo de Ricardo Bofill
- 310.Ibidem
- 311.<https://www.architecturaldigest.com/gallery/tour-barcelona-architecture-above-city>

- 312.<https://boluddha.com/portfolio/walden/>
 313.Realizado por la autora
 314.Realizado por la autora
 315.Realizado por la autora
 316.<https://boluddha.com/portfolio/walden/>
 317.<https://boluddha.com/portfolio/walden/>
 318.<https://boluddha.com/portfolio/walden/>
 319.Realizado por la autora
 320.Archivo de Ricardo Bofill
 321.<https://noomuu.wordpress.com/tag/gottfried-semper/>
 322.<https://www.iha.com.de/bewertungen-ferienwohnungen-haus-ait-ben-haddou/4D!/rw/>
 323.<http://labarcelonadeantes.com/aragon.html>
 324.<https://glrlbr.tumblr.com/post/115669126448>
 325.<http://architectuul.com/architecture/l-unite-d-habitation-marseille>
 326.<https://www.hoyesarte.com/evento/le-corbusier-un-atlas-de-paisajes-modernos/>
 327.https://www.instagram.com/teda_arquitectes/?hl=es
 328.Archivo de Ricardo Bofill
 329.Archivo de Ricardo Bofill
 330.Sequeira, M. (2009) LA CUBIERTA DE LA UNITÉ D'HABITATION DE MARSELLA Y LA PREGUNTA DE LE CORBUSIER POR EL LUGAR PÚBLICO. Universidad Politecnica de Cataluña. Tesis Doctoral p.85
 331.<https://twitter.com/jblpaz/status/1250704032362094593/photo/3>
 332.Archivo de Ricardo Bofill
 333.Ibidem
 334.Ibidem
 335.Ibidem
 336. BEN-HAMOUCHE, M. "Complexity of urban fabric in traditional Muslim cities: Importing old wisdom to present cities", Urban Des Int, vol. 14, no. 1, pp. 22-35.
 337.Forum nº7 1959 p12
 338.Fotografía del autora
 339.Realizado por la autora
 340.Fotografía realizada por la autora
 341.Fotografía realizada por la autora
 342.Smithson, A. & Smithson, P. (2001) The Charged void, architecture . New York: The Mancewlli Press.p.90
 343.Alexander, C. (1970) La ciudad no es un arbol. Barcelona: Universidad Politécnica. E.T.S. de Arquitectura, .p.5
 344.Realizado por la autora
 345.<https://archiflux.wordpress.com/2010/09/11/ap-smithson-golden-lane-2/>
 346.Realizado por la autora
 347.Realizado por la autora
 348.<https://salvalopez.com/walden-7/>
 349.Smithson, A. & Smithson, P. (2001) The Charged void, architecture . New York: The Mancewlli Press.p.28
 350.Fotografía de la autora
 351.<https://salvalopez.com/walden-7/>

PARTE IV. LA CIUDAD

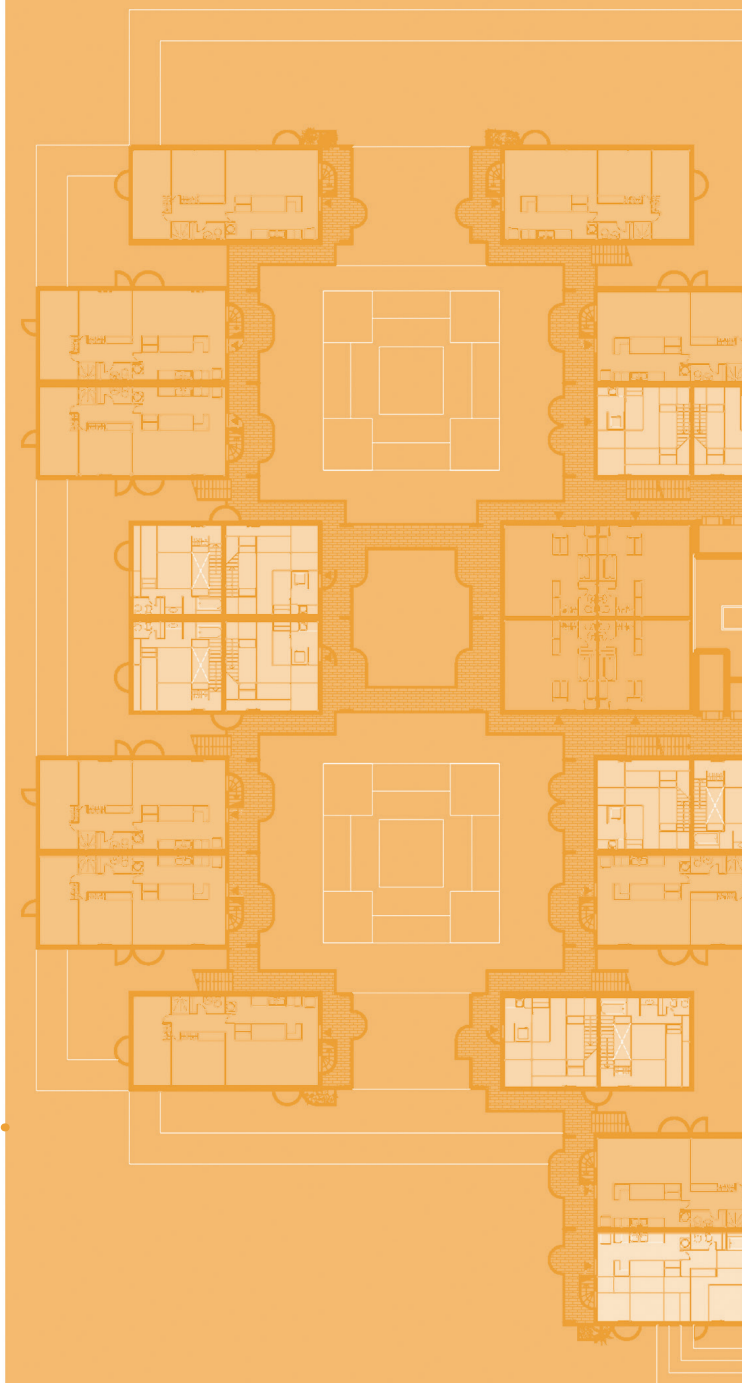
- 352.http://www.egramma.it/eOS/index.php?id_articolo=3941
- 353.<https://sites.google.com/site/kharvarifarzam/home/le-corbusier-the-radiant-city/lecorbusierradiantcityanditsmoderninterpretation>
354. Montey, X. (1996) La gran máquina : la ciudad en Le Corbusier . Barcelona: Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña, Demarcación de Barcelona [etc.]. p.4
- 355.http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=6308&sysLanguage=en-en&itemPos=181&itemSort=en-en_sort_string1%20&itemCount=215&sysParentName=&sysParentId=
- 356.<https://benthamopen.com/FULLTEXT/TOBCTJ-11-27/FIGURE/F8/>
- 357..<http://hasxx.blogspot.com/2013/02/los-ciam-congresos-internacionales-de.html>
- 358.<https://owlcation.com/humanities/architecture/>
- 359.<https://www.archdaily.co/co/895079/clasicos-de-arquitectura-pruitt-igoe-minoru-yamasaki>
- 360.<https://www.archdaily.co/co/895079/clasicos-de-arquitectura-pruitt-igoe-minoru-yamasaki>
- 361.<https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/770281/clasicos-de-arquitectura-ville-radieuse-le-corbusier/51fae821e8e44ea2b0000016-ad-classics-ville-radieuse-le-corbusier-image>
- 362.<http://plezirmagazin.net/dzejn-dzejkobs-doajenka-urbanog-aktivizma/>
- 363.<https://www.darchitectures.com/tendenza-tendance-floue-a813.html>
- 364.<https://www.artemide.com/es/company/designers/32461/aldo-rossi>
365. Rovira, J. M. et al. (2018) Destino Barcelona, 1911-1991 : arquitectos, viajes e intercambios . Barcelona: Fundación Arquia.p.208
- 366.<https://www.instant-city.com/comment-instant-city-prefigurait-notre-societe-actuelle/>
367. Anon (1994) A guide to Archigram 1961 - 74 : [exhibition] = ein Archigram Program. London: Academy. p.37
- 368.<https://comolasaggezzadeicittadini.wordpress.com/page/9/>
- 369.<https://complexitys.com/wp-content/uploads/2012/05/Archigram-Living-City.jpg>
- 370.<http://www.interdisciplinaryitaly.org/april-2006-making-places/>
- 371.<https://www.instant-city.com/comment-instant-city-prefigurait-notre-societe-actuelle/>
- 372.https://elpais.com/elpais/2017/07/03/icon/1499103112_126827.html
- 373.<https://arquitecturayempresa.es/noticia/la-ciudad-sin-arquitectura-no-stop-city-de-archizoom>
- 374.<https://www.archisearch.gr/student-works/megastructure-volumes-floating-in-space-research-thesis-stavros-kasimatis/>
- 375.<http://ciudadesimportantes.com/ciudad-industrial-cambios-morfologia-urbana/>
- 376.<http://urban-networks.blogspot.com/2012/06/la-triada-de-la-ciudad-funcional.html>
377. Archivo de Ricardo Bofill
378. Archivo de Ricardo Bofill
379. Ibidem
380. Arquitectura, n. 15, 1960
381. Bofill, A. (1975) Contribución al estudio de la generación geométrica de formas arquitectónicas y urbanas. Tesis Doctoral. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Barcelona p. 73
382. Realizado por la autora
383. Archivo de Ricardo Bofill
384. Archivo de Ricardo Bofill
385. Ibidem
- 386.<http://www.quondam.com/40/4012k.htm>
387. Bofill R., Goytisoló J.A., Ponç J., (1968) Hacia una formalización de la ciudad en el espacio Editorial Blume; Barcelona p.23
388. Realizado por la autora
389. Cortesía de Manuel Núñez Yanowski
390. Cortesía de Manuel Núñez Yanowski
391. Cortesía de Manuel Núñez Yanowski
392. Realizado por la autora

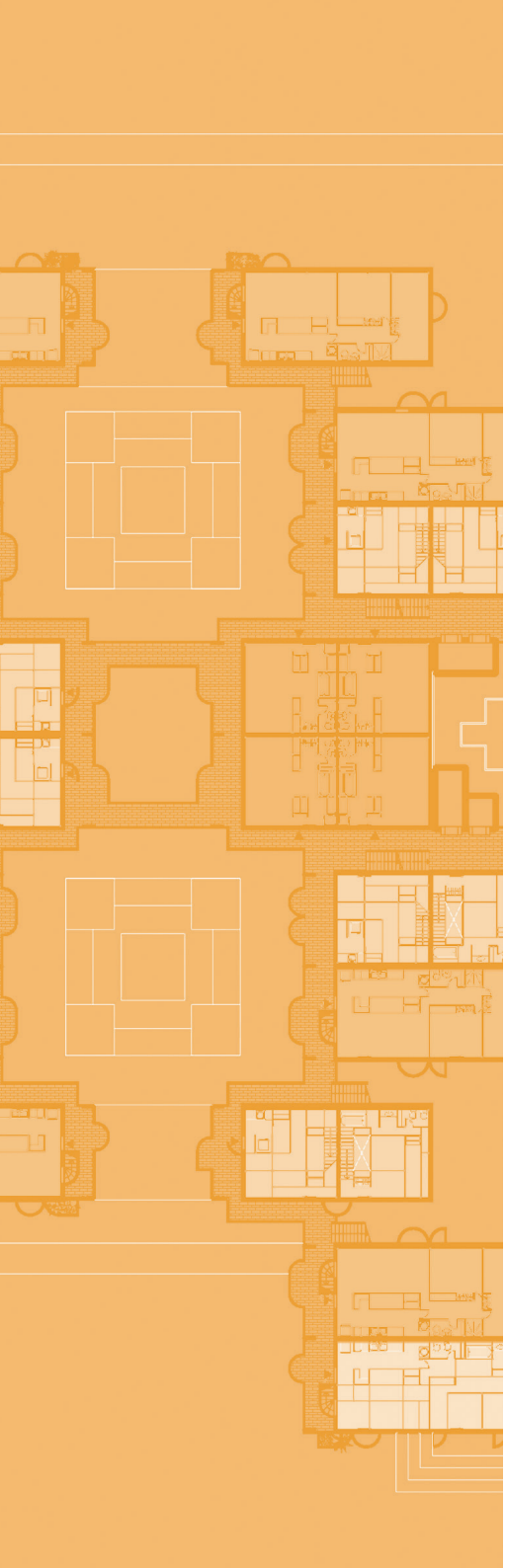
- 393.<https://www.ilpopoloveneto.it/notizie/nordest/veneto/vicenza/2016/06/30/2574-vicenza-conversazioni-69-ciclo-spettacoli-classici/attachment/teatro-olimpico-vicenza>
- 394.<https://spa.archinform.net/projekte/5245.htm>
- 395.www.salvalopez.com/walden
- 396.Realizado por la autora
- 397.Bofill, A. (1975) Contribución al estudio de la generación geométrica de formas arquitectónicas y urbanas. Tesis Doctoral. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Barcelona p. 128
- 398.Archivo de Ricardo Bofill
- 399.Realizado por la autora
- 400.Archivo de Ricardo Bofill
- 401.Cortesía de Serena Vergano
- 402.Realizado por la autora
- 403.Archivo de Ricardo Bofill
- 404.Norberg-Schulz C., Futagawa Y., (1985)Ricardo Bofill : Taller de Arquitectura Tokyo ADA Edita Tokyo p.14
- 405.Archivo de Ricardo Bofill
- 406.Archivo Histórico de Sant Just Desvern [AHSJD] caja 691
- 407.Realizado por la autora
- 408.Cortesía de Manuel Núñez Yanowski
- 409.Realizado por la autora
- 410.Archivo de Ricardo Bofill
- 411.Realizado por la autora
412. Realizado por la autora
- 413.<https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/902819/neave-brown-ganador-de-la-riba-gold-medal-2018>
- 414.Archivo de Ricardo Bofill
- 415.Realizado por la autora
- 416.Archivo de Ricardo Bofill

LA COMUNIDAD. COMO CONCLUSIÓN

- 417.<https://salvalopez.com/walden-7/>
- 418.<https://archello.com/es/brand/bonellldoriga>
- 419.<https://archello.com/es/brand/bonellldoriga>
- 420.<https://salvalopez.com/walden-7/>
- 421.<https://salvalopez.com/walden-7/>
- 422.<https://salvalopez.com/walden-7/>
- 423.<https://salvalopez.com/walden-7/>
- 424.<https://salvalopez.com/walden-7/>
- 425.<https://salvalopez.com/walden-7/>
- 426.<https://salvalopez.com/walden-7/>
- 427.<https://salvalopez.com/walden-7/>

ANEXOS





ENTREVISTA A MANUEL NUÑEZ YANOWSKY 19.01.2021

Manuel Nuñez Yanowski (MNY) / Raquel Álvarez Arce (RAA)

MNY: ¿De qué vamos a hablar?

RAA: Vamos a hablar del Walden 7, si te apetece.

MNY: Bueno, no esta mal. Hay fotos muy divertidas, me las mando Pablo Bofill, el hijo segundo de Ricardo. Son bastantes fotos, en las cuales este humilde servidor aparece construyendo las maquetas, porque era imposible hacer planos. Supongo que tú no las tienes, si las quieres, tienes que ponerte en contacto con mi mujer, ella fue profesora de arquitectura durante 10 años en Kiev, Ucrania.

RAA: Justo tengo un montón de notas para preguntarte sobre las maquetas.

MNY: Pues comencemos.

RAA: Quería comenzar preguntando, ¿cómo termina un escenógrafo en un taller de arquitectura?

MNY: Bueno, si vienes conmigo de la mano y nos transportamos a Verona, la ciudad de Romeo y Julieta, nos tenemos que fijar en un edificio impresionante que se llama el Teatro Olímpico, realizado por Andrea Palladio, arquitecto importante, gracias al cual consiguieron inspiración los chicos del Capitolio Americano, al que deben el modelo de Capitolio de la arquitectura Paladiana que roció todo el planeta.

Palladio, hacia al final de su vida, se dio cuenta de que esa famosa ciudad que él quería proyectar queda inconclusa, pero consiguió un lenguaje importante para transmitir el ideal de ciudad del Renacimiento. En sus proyectos, él hacía esquinas, perspectivas, y hacía edificios urbanos, demostrando que efectivamente poseemos, ellos y nosotros, el mismo ideal de ciudad que se pretendía en Italia. La ciudad del Renacimiento que no se hizo nunca.

La hicieron más tarde los españoles, por ejemplo, en Sicilia, en Catania, bueno, y en América Latina. Hicimos todas esas ciudades, con el cardo y el decumano, con murallas incluso; pero Palladio, dándose cuenta de que se iba y de que no iba a poder ser, cuando le encargaron el Teatro Olímpico, hizo en el Teatro Olímpico



una ciudad, una maqueta de ciudad. Entonces: tú tienes un triple arco del triunfo, que es el telón de escena, y después tienes tres perspectivas urbanas, que van en tridente, como después lo hace Le Nôtre en Versailles, que lanzaron los famosos tres ejes de desarrollo, el tridente. Palladio hace ésto, y yo creo que en este momento él hace una cosa muy importante. Lo dice Piranesi: "Arquitectura es este arte tan grande, tan complicado, el cual se trata de saber bien copiar".

Y entonces, nosotros llegamos a la formalización de la ciudad en el espacio. Después se formaliza un primer ejemplo para Moratalaz, Madrid, año 68-69. En el 68, yo estoy haciendo el proyecto de la Muralla Roja: La Muralla Roja en mi propia evolución, o sea Xanadú, empiezo a hacer los primeros movimientos ortogonales del módulo, de un módulo humano. Una especie de 5x5x5, una célula individual, y empiezo a decir... bueno, una persona necesita 25 metros cuadrados, que se puede aumentar en 12 metros cuadrados más en una especie de altillo, el cual se hace el despacho con un diván cama baño, y abajo un salón, cocinita, entrada. Y este módulo, que me empieza a gustar mucho, en verdad está derivado de todo el trabajo que se hizo en la época bauhausiana, constructivista rusa antes, y sobre la racionalización del espacio humano y sobre todo vivienda colectiva. Pero a mí me gusto mucho la idea de meter al individuo en un módulo que sea igual en la tridimensión. O sea no prevalece más la planta, respecto a la sección. Hoy en día la sección está minimizándose por problemas económicos, estamos bajando la distancia entre el suelo y el techo, y estamos llegando ya a medidas 2,50, cuando en realidad son medidas meramente económicas, no corresponden a la evolución del individuo dentro de los espacios. Los espacios tiene que ser dúctiles, tú puedes subir y bajar... entonces cuando uno empieza a subir en un cubo de 5x5x5, de repente se da cuenta de que el espacio se vive de una manera mucho más rica.

De esto hay un ejemplo muy bueno en el siglo XIX. Se empiezan a producir en París unas tipologías de vivienda que se llaman Atelier d'artistes. Que son exactamente esto, una especie de cubo con una gran vidriera, dirigida al norte en este caso, para que la luz sea menos violenta, más difusa. Tú eres el que dirige la luz, pero siempre hay una luz diáfana, haya sol o no, tú la recibes de reflejo.

Y esta tipología a mí me gustó muchísimo, y fue el módulo, y lo propuse para trabajar en toda la investigación que se hizo en el trabajo que se llamo "Hacia la formalización de la ciudad en el espacio"

RAA: ¿Algo cómo esto? (muestra el libro)

MNY: ¡Sí! Eso era el primero, pero luego el segundo un poco más gordo:

RAA: Ese no lo llegasteis a publicar, ¿no?

MNY: Debe de estar en algún sitio, en alguna biblioteca; Ricardo lo abra metido.

RAA: Yo tengo los documentos, porque me los pasó Pedro García Hernández, que habló contigo también por su tesis doctoral. Y he comprobado que muchos de los gráficos aparecen en la tesis doctoral de Anna Bofill. No sé si fue una cosa que desarrollasteis paralelamente, o que se desarrolló posteriormente...

MNY: Digamos que fue una coincidencia.

Yo no voy hacer publicidad de la familia Bofill, a Emilio Bofill padre y a Ricardo Bofill, para mí, digamos, compinches de los años del Taller. Les estoy muy agradecido por la oportunidad que me dieron para poderme manifestar, desarrollarme, y yo creo que en apoyo a tu pregunta puedo decir esto: que yo en los años 60 estaba formando parte de la Escuela de Arte Dramático, una escuela experimental catalana, en dos lenguas en Catalán y en Castellano; que para mí era la forma inteligente de abordar el tema de la cataluña que en aquel momento estábamos luchando, yo estaba en el partido comunista...

Para decirte sencillamente que el trabajo de equipo, es seguramente imprescindible, fundamental. Los americanos están mostrando todo el rato en Hollywood equipos de abogados, equipos de policías, equipos de lo que sea, ¿por qué?, por una razón muy sencilla, porque a la pregunta ¿qué es lo que engancha más que un gancho? Son dos ganchos, pero si son siete, mejor.

Entonces el Taller de Arquitectura, si no se entiende así, no se puede entender. ¿Es Ricardo Bofill? Sí, sí... bueno, porque era el primero, pero no solo eso, era el hijo del propietario de una empresa constructora, el señor Emilio Bofill; y Emilio dijo, "bueno... haz unos dibujos"... porque él era arquitecto, pero no proyectaba, el construía. Ricardo tampoco era arquitecto porque lo echaron de la escuela de arquitectura por política, pero quiso ser arquitecto. Y entonces Ricardo Bofill se rodeó, primero de un primo hermano suyo que era aparejador Xavier Bagué Bofill, después de un amigo de éste que se llamaba Antonio Nadal, aparejador también, y después este humilde servidor Manolo Nuñez que fue el cuarto, y des-



pués fuimos añadiendo ganchos.

Entonces Anna Bofill, aparece en un momento determinado cuando la familia Bofill decide que Ricardo no teniendo diploma, si el padre de repente falla, alguien tiene que firmar los proyectos.

RAA: Eso he observado en el archivo de Sant Just, el primer proyecto va firmado por Emilio Bofill, el de 1971, y el de 1974 ya va firmado por Emilio y por Anna, eso me llamó la atención.

MNY: Exacto. La demostración hecha, pasamos sencillamente del Taller de Arquitectura, que para mí fue, efectivamente, un mecanismo de ir añadiendo a la creatividad anzuelos, ganchos... y cuando en un momento determinado en el año 75, en un embotellamiento en París, estábamos sentados con Ricardo en el auto, charlando, y Ricardo me dice "Manolo hay que parar de inventar, hay que empezar a construir". Y yo le dije "Ricardo, el día que quieras hacer esto, avísame, porque yo no estaré".

Y, efectivamente, tres años más tarde me fui. Y Goytisoló, también. Que éramos, digamos, para decir algo, los tres creativos: Goytisoló, el primero para mí en la lista, después Ricardo, y después yo, ¿no?... y todos los demás, porque tampoco podemos negar el papel de Hodkingson, o de Collado que era más constructor...

RAA: Sí, te iba a preguntar un poco sobre la dinámica del taller.

MNY: Pero tu hablaste al principio de Walden y de las maquetas, yo te conté la historia de las maquetas, de porqué yo... cuando de repente yo... todo empieza con Xanadú, continua con el Castillo de Kafka en Sitges, en el cual ya los movimientos no son tan primitivos.

RAA: Sí, te iba a hacer una pregunta... ya te voy a atacar directamente sobre las maquetas. Hay un cambio desde el barrio de Gaudí, a este tipo de proyectos que me estas diciendo que todos tienen una base cuadrada, una formalización desde un cubo. Tengo apuntado de una entrevista que vais a visitar a Rafael Leoz, en Madrid.

MNY: Ricardo fue a verlo, sí. El Modulo HELE. Sí, Reus, año 64, el movimiento todavía es bidimensional, y se consigue la tridimensionalidad por superposición. En este libro que tú me has enseñado hay un dibujito mío en el que explico que hay:

la horizontal, la vertical pero también tiene que haber la diagonal.

Walden, que es el experimento número 2, respecto a la ciudad en el espacio... la ciudad en el espacio de Madrid, la de Moratalaz, es todavía, Kafkiana, porque el Castell Kafka, conseguimos la tridimensionalidad porque los módulos ya venían así, giraban, el módulo estar, terraza, el módulo cocina-baño, y todo esto iba dando vueltas efectivamente al eje de comunicación vertical. Pero se seguía consiguiendo por yuxtaposición, como en Reus, todavía había un primitivismo del plano.

La ciudad en el espacio yo lo consigo, planteármelo, y hablo desde el punto de vista de la maqueta, porque es dibujo, pero claro, nosotros no teníamos la tridimensión que nos dan hoy en día los ordenadores, teníamos la gráfica, la del proyectista, la de la planta/sección/fachada, tradicionales. Pero no teníamos la transversal, la diagonal, de todo este trabajo.

Efectivamente cuando yo empiezo a plantear esto, en ese librito tuyo también está, hay una foto malísima, de una maqueta, digamos un hacedor de maquetas, un ordenador 3D. Es una tabla esgrafiados los cuadrados, no me acuerdo como era, 50x50 seguramente, como un tablero de ajedrez, con cuatro barras en las puntas, y después con unas placas de plástico también esgrafiadas, para que coincidiera la rejilla con la de la tabla.

RAA: Esas fotos me recordaban un poco a las fotos de las maquetas de Yona Friedman.

MNY: También.

RAA: Tenía yo en mente, esa idea de la máquina de construir viviendas

MNY: Lo que pasa es que Friedman también lo hace gráficamente: pone su cielo, sube París, lo sube. Hoy en día yo estoy de acuerdo con él. En el 90 y algo, participé en un concurso París, capital económica, y lo gané. Era un proyecto de planificación territorial, en el cual proponía una nueva trama urbana, mega trama urbana, aumentar el módulo de la París Región a 100 km x 100 km. El enorme París, porque para mí, París se puede solucionar sólo si le damos el territorio que le corresponde. Porque el que tenía se lo ha comido.

RAA: Te iba a preguntar sobre dos maquetas concretamente. La maqueta del

Castell Kafka, una de las primeras maquetas, supongo que la hiciste tú, porque dice Anna Bofill que tú te encargabas de hacer esas primeras maquetas de ante proyecto.

MNY: Yo no me encargaba de hacer las maquetas, yo me encarga de proyectar el 3D.

RAA: Exactamente. Confirmando mi teoría, entonces, de que pensabas con la maqueta, era previo el pensar con la maqueta.

MNY: Anna también sabe ser reductora.

RAA: Bueno, ella decía que se empezaba el proyecto con tus maquetas.

MNY: No, se empezaba el proyecto siempre hablando, lo primero, lo que hoy se llama el famoso Brain Storming, para nosotros, bueno... nuestras histerias colectivas.

RAA: ¡Ah! Me gusta esa definición de histeria colectiva.

MNY: ¡Claro! ¡Claro! A veces llegábamos a patadas, patadas verbales, pero patadas. Y bueno... yo creo que esto era parte del mecanismo de sumar ganchos, sí, porque en un momento determinado, los ganchos se tienen que poner de acuerdo sobre una sola cosa. Están, sí o no, enganchados a la misma caña de pescar. Porque si son siete ganchos de pescar, entonces es otra cosa, sin embargo, si son la misma caña de pescar con siete ganchos, efectivamente, se puede llegar a pescar varios pescaditos en una caña con varios ganchos. Luego el mecanismo de creatividad en colectivo, es muy importante, pero... las ideas, tú las vas soltando en la medida en la que tú entiendes que lo que se está barajando alrededor de la mesa, tú ya lo has sobrepasado.

Por una razón muy sencilla, yo soy del teatro (y entonces intento contestar a tu primera pregunta), soy del teatro, y en el teatro tenemos una cultura distinta. Digo tenemos por que yo sigo siendo teatrero, no porque haga teatro, si no porque sigo pensando que hago teatro.

En el teatro tenemos un sistema de medida, que no es el métrico decimal. Lo usamos para construir decorados, edificios teatrales, etc. Pero lo usamos sobre todo como ayuda, es como un ordenador, el sistema métrico decimal. En cambio, el verdadero sistema de medida en el teatro, es el individuo; o sea tú, te lo digo

como actor, como escenógrafo, te lo digo como director escénico e incluso como autor. Yo llegué a escribir una pieza de teatro sobre la guerra de Vietnam, y no me dejaron pasar, entonces ahí dije, "bueno, basta. Basta ya, ya no juego más a este juego de la censura franquista... ¡basta!" ¿Por qué? Yo creo que es muy importante entender que las ideas efectivamente las tenemos colectivamente. Porque efectivamente discutir en equipo, te provoca tu ego personal, te provoca tu inteligencia, a veces incluso insulta tu inteligencia, te dice ¿pero cómo es posible que estemos así? Entonces yo veía cosas en nuestras discusiones que afloraban verbalmente, pero no aparecían formalmente. Y entonces en este momento la maqueta 3D, por eso hablo del aparatito; cuando abras de nuevo este librito, las fotos de este aparatito que yo me inventé, este humilde servidor tuyo, porque yo me daba cuenta de que el dibujo como tal, como instrumento de proyección, ya no era tan rápido, no era tan permeable, entonces, para manipular el espacio, y sobre todo si estábamos todos de acuerdo de que estábamos hablando para un conjunto de individuos, fuera familiar, o fuera empresarial, universitario o societal, me importa un pito. El individuo esta representado por un cubo, y este cubo yo lo puedo desplazar en las 3 dimensiones del espacio y en la diagonal.

La diagonal que es la que me da la versatilidad que la arquitectura, digamos 3D, ha tenido hasta Palladio y no mucho más. Efectivamente llega la era moderna con el vidrio y el acero...

RAA: ¿Te refieres a estas fotos Manuel?

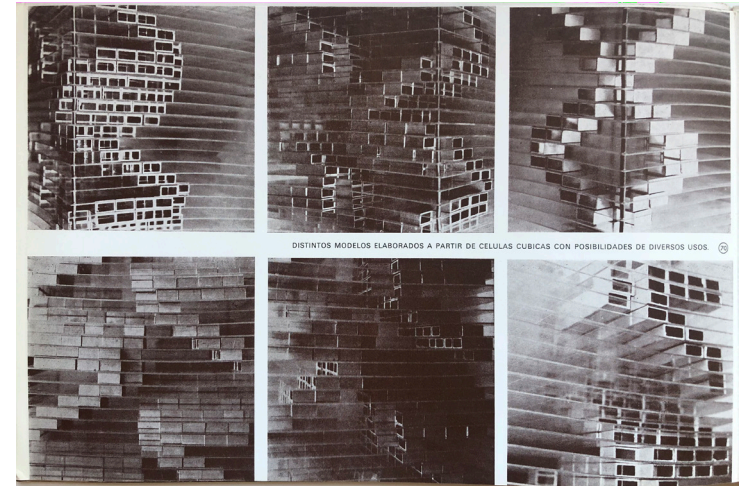
MNY: Exactamente, sí, ahí lo tienes. Ahí tienes el aparatito con sus cosas, y cuando tú ves esto y dices, caramba, qué locura. Y claro... Llegan, cómo se llamaban aquellos, no supremacistas, los no sé qué... japoneses.

RAA: Los metabolistas.

MNY: ¡Esos! Los metabolismos japoneses ya estaban también por ahí, el Moshe Safdie con el pabellón, el conjunto suyo que hizo para la Expo

RAA: Habitat 67

MNY: También estaba ahí. Pero en realidad nosotros estábamos ya mucho antes, porque en el 64, cuando se plantea el proyecto, que luego se realizó en el 66, el Xanadú, ya teníamos la necesidad de desplazarnos en el 3D, por una razón muy sencilla. Yo siempre había jugado al ajedrez, no juego muy bien, más bien mal,



pero la idea de educar a mis hijos... ¿por qué te lo digo esto?

Porque en una ocasión yo estaba muy enfermo, estuve en la cama ocho meses, un accidente de esos raros de la vida, y tenía una vidriera delante mío, la vidriera de la Loggia de casa, el dormitorio, la puerta del dormitorio salía a esa Loggia, pero bueno había más vidrio, pero bueno yo desde la puerta veía un tablero de 8x8. Y entonces descubrí que el 8x8 era el tablero de ajedrez. Entonces cuando descubrí el tablero de ajedrez, y empecé a jugar al ajedrez, como tenía mucho tiempo por delante empecé a jugar al ajedrez. Y definitivamente, el ajedrez te da, en plano, te da todos los movimiento rectilíneos, ortogonales pero también te da la diagonal del alfil o de la reina, o del rey, se mueve poco pero te da la diagonal. Pero no te da el espacio, y fue cuando de repente haciéndome esta pregunta extraña ¿se podría plantear un ajedrez 3D? Y entonces empecé a dibujar, porque tenía problemas de estar sentado, no tenía fuerzas para estar sentado, y me hice hacer una mesa que estaba colgada encima mío, y entonces dibujaba, para no estar sentado, dibujaba acostado, ponía un cojín, y dibujaba con lápiz, no podía dibujar con tinta porque se va hacia abajo.

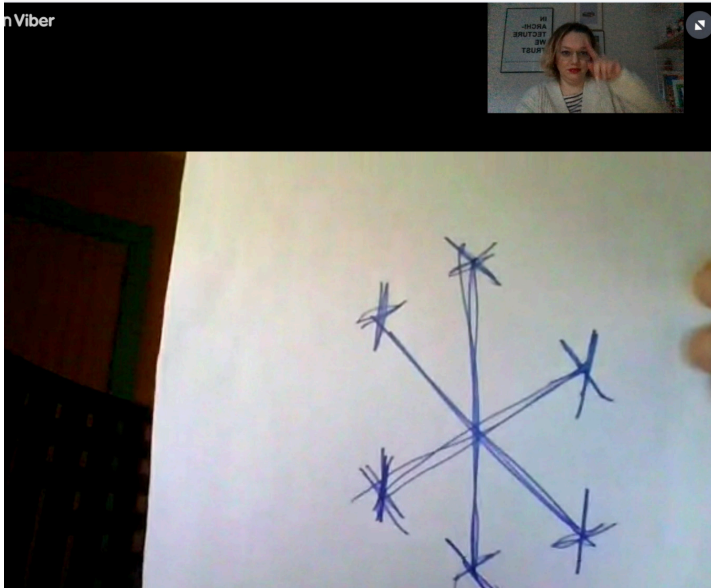
Y entonces empecé a imaginar este ajedrez 3D. Y de todas las piezas que me se-
dujeron más, fueron la reina, sí, el alfil... pero triunfó el caballo.

Porque el caballo efectivamente, ahí volvemos a Leoz, nos da el módulo Hele, pero cuando yo le dije al caballo "caballo y ¿qué hacemos si vamos en 3D contigo?" El caballo se enloqueció, entonces de repente me salió una cosa muy divertida, a ver, para explicarme con una joven arquitecto, si esto es los 3 ejes de la 3D, el caballo cuando llega al final de su movimiento vuelve a hacer, ésto, ésto... te lo dibujo después, te lo enseñaré.

El caballo es generador de una red espacial, ortogonal, pero la resultante de la L, es diagonal.

RAA: Sí, por ahí iba mi pregunta. Porque una de las maquetas iniciales de Castell Kafka, es como muy caótica, como que se parece a las de hábitat 67, y luego las maquetas de la ciudad en el espacio, las de Moratalaz, son más ordenadas, por llamarlas de una manera más Kahnianas, de Kahn, más ordenadas, más simétricas.

MNY: No, ahí ya te digo. Ahí nos quedamos todavía... a mí me gustaba mucho Moebius entonces intentaba replicar el modelo de Moebius para llegar a circuitos humanos, esto estaba ya planteado en Reus, andamos en todos los niveles



del proyecto. Pero me gustaría saltar por el techo, la puerta... pero me gustaba la idea de Moebius, con el cual podría al final mordirme la cola. Y en ese sentido, es muy importante esto que te digo, Sitges es caótico, aparentemente, porque cada módulo tiene dos submódulos, uno de baño cocina y otro de terraza, estos dos submódulos, van cambiando, según, si es normal o girado, como en Reus, entonces los modelos van haciendo una diagonal así y en las fachadas de repente la dispersión óptica, que a primera vista parece completamente caótico. Si después, si te fijas un poco bien, descubres el orden, las verticales como dices tú, y todo está organizado.

Y yo creo que el salto importante, se da teóricamente en el planteamiento de la ciudad en el espacio en sí. Tenemos un mecanismo para propagar, como Yona Friedman, vertical, diagonal, horizontalmente... porque finalmente Yona Friedman se sube arriba, pero se propaga horizontalmente, en cambio nosotros proponemos una especie de cosa Archigramesca, pero Archigram se queda en lo mecanicista con tubos y cosas de esas, porque son más industriales, tienen una cultura más industrial.

Nuestra visión es más urbana, nosotros sabemos que una calle se hace poniendo un cubito al lado de otro cubito y en frente de otro cubito, y entonces se hacen las casitas de Pepito y Manolita...

RAA: Una visión más mediterranea

MNY: ¡Claro! ¡Claro! Por eso digo, petrea. ¡Claro!... yo la primera vez que llegue a Holanda pegue un salto de alegría... ¡coño, por fin entiendo la arquitectura nórdica! ¡Son captosres solares! Estas fachadas completamente planas, con ventanitas holandesas, flamencas, alemanas... cuanto más rico, puedes pagarte más madera para hacer dinteles, pues más ventanillas tienes, ¿no?... Pero son captosres solares.

La nuestra es una arquitectura de ir poniendo en planta, pero también en sección, filtros al sol, y cuánto más rico somos, pues tienes el Payes catalán que hace su masía con unas piedras gordas, y el castellano también... pero lo correcto es lo andaluz que es añadir la arcada, la columnata, ósea poner tantos filtros como podamos entre el sol y nosotros, porque nuestro problema no es el frío, es el sol.

El frío es realmente agresivo, pero dura poco, no es Siberia. Cuando estas a sesenta y dos grados bajo cero como estuvo mi padre, pues, no son los menos cinco

grados a los que podéis llegar en Valladolid.

RAA: Volviendo a las maquetas, las maquetas del Walden, con esos cubos de madera, ¿son previas a cualquier dibujo?

MNY: ¡No son de madera, son de aluminio!... ¡Niña!... ¡No me insultes, soy moderno!

RAA: ¿Son de aluminio? Yo tengo unas fotos de unas que parecen como unos cubitos de madera

MNY: ¡No, no, no, no... no! ¡No señorita Raquel! Los cacharros, si te fijas bien en las maquetas, están vaciados por un lado y el opuesto, son perfiles de aluminio, que un humilde servidor se fue a unos talleres que teníamos enfrente de Taller de Arquitectura, bajando a la calle.

RAA: Vale... ¡Sí! Yo tengo una foto de una maqueta de aluminio en forma de Zigurat como que sube para arriba.

MNY: Pero las maquetas de Walden son todas de aluminio, y las maquetas de Sitges también son de aluminio.

RAA: O sea, que fuisteis a un taller a cortar tubo.

MNY: A cortar tubo, traerme bolsas con tubo cortado, y entonces en estas placas de plástico, poniendo primera formación en planta, y entonces subía, y hacia en 3D lo que ahora podemos hacer fácilmente en ordenador. No teníamos ordenadores. Ese mecanismo era un ordenador de maquetas que me parí en el año 68, porque me di cuenta que el dibujo sólo no me valía.

RAA: Manuel, te muestro unas fotos de unas maquetas de madera que tengo yo.

MNY: Raquel, estas maquetas de madera son posteriores. Pero las maquetas de investigación, digamos, era la de aluminio, porque era rápida, ligera, y los cacharros se cortaban, y además te daban una orientación y podías girarlos, etc. Yo Trabajaba en aluminio.

RAA. De esas yo solo tenía una foto borrosa, que aparecía en la tesis de Pedro García Hernández. Con las que he trabajado son estas.

MNY: Luego le diré a mi mujer que te mande las fotos ... ¡perdón!... ¿dónde estábamos?

RAA: Las maquetas de madera, las fotos que te he mandado, que son posteriores.

MNY: ¡Sí... sí!. Las maquetas de madera, de corcho y de madera de balsa. Fueron instrumentos de maqueta, efectivamente, y de papel, cartón también, plástico más tarde, fueron materiales de modelación, de moldeo, de los años 60, 61, 62... pero para mí, el perfil de metal fue un "outil" como dicen los franceses muy importante, porque: ligero, versátil, brillantes, moderno... ¿no? En realidad estaba haciendo de Gueri, sin saberlo.

RAA: Porque la maqueta, vamos a llamarlo diorama, esa maqueta grande de la isla Walden con toda la formalización final, esa se hizo para venta... ¿no?... Para promocionar... ¿no?

MNY: Esto ya es después de mí, yo me voy en el 78. En el 78 se esta planteando el proyecto de la fábrica. Ricardo está trabajando en él, con otra gente del taller. Y también se intenta vender la segunda y tercera fase del Walden. La primera tuvo un éxito relativo pero bueno, se compró todo. Incluso yo vendí mis módulos, que tenía reservados para mí, antes de construir el edificio (Ríe)... fue un poco especulativo.

RAA: Es porque esas fotos de Serena de Vergano, sacando las fotos de la maqueta en el sitio del Walden, son como esas fotos de un imposible, un poco poético.

MNY: Lo poético era la Gulliver Serena fotografiando el Gulliver enano Walden... (Ríe).

RAA. Otra pregunta que te iba a hacer, sobre el sistema gráfico del taller, los dibujos, los collages tan sementeros, tan internacionales, no hay nada parecido en la arquitectura nacional, o que yo haya visto... lo entiendo como un elemento de juego ¿no?

MNY: Nacional, dices tú. Mira tú que Walden, yo estuve en alicante la semana pasada, por otras razones, y mi mujer quería absolutamente ver la Muralla Roja y Xanadú. Y entonces fuimos hasta Calpe, se lo enseñé y estaba encantada. Pero la Muralla Roja la han vuelto a repintar con un color, negruzco, un rojo triste. Ha perdido el lado escarlata... lo ha perdido. El rouge à lèvres, como dicen los franceses

de tus labios... (Ríe)

RAA: No sé, yo estuve hace unos años, y sí que tenía un tono rosado...

MNY: No lo sé, a lo mejor estaba descolorido, porque eran pinturas antiguas y no estaban tan fijadas. No sé... un color un poco desagradable.

Walden es importante hasta el momento de tener que construirse, sí. Ya tuvimos que hacer toda una serie de compromisos, los compromisos fueron sobre todo del orden de que el cubo como tal, desaparecía. Es decir, mi cubo de 5x5x5 desaparecía, con el altillo y tal. Y aparecía con unas ventanas en cilindro y puertas en cilindro para evitar pasillos. Y también economías que la ventana, pues el tambor tiene vidrio, tiene vacío, y tiene persiana. Entonces tú puedes ir girando como un tambor de revolver, y vas girando... esos elementos cilíndricos de fachada vienen de esa especie de tambor de entrada que girabas, y entrabas dentro del apartamento.

Este Walden, el Walden divertido desapareció, el Walden experimental, y se fue hacia el Walden de compromiso. EL más grande fue, efectivamente cortar el cubo en dos, hacer alturas de 2,50m y hacer compromisos de las distribución las cocinas los baños, etc. Yo hice unos dibujos de esta parte del trabajo, pero luego ya empezó la obra, todo esto, algunas consultas y tal, me peleé con Ricardo porque no estaba de acuerdo con el material que había escogido para las fachadas. Y efectivamente, tengo razón yo en el tiempo y en el espacio, porque yo propuse un revestimiento de fachadas que son ladrillos huecos puestos en vertical que son un ladrillo tradicional catalán que se usa para hacer los tabiques de agua. Las medianeras cuando la casa se cierra, si el vecino, o si no hay vecino, el resto se completa con un tabique de agua, que es un tabique de 15cm separado con una cámara de aire.

Esta técnica tradicional, de por lo menos un siglo y pico, porque viene de finales del siglo XIX, dio unos resultados fantásticos, y los balcones si tu miras Walden lo que se ha conservado del Walden antiguo porque la rasilla desapareció toda. Porque la estructura de hormigón, y el revestimiento de betong tenían dos vidas diferentes y la cerámica como materia técnico, una vez que aquello se movía, pues lo otro saltaba.

En cambio, lo otro, es una terracota, material de por aquí, ha sobrevivido incluso a heladas. Barcelona ha sufrido heladas en el último siglo y medio, etc. Tradicional,

de toda la vida, hacemos esto, los balcones, tú los ves, siguen ahí. La fachada de Walden fue restaurada tres veces. Y en cambio hubiese bastado con una cámara de aire, o sea, un betong, o lo que fuere, un aislamiento térmico, una cámara de aire que mejoraría los índices de aislamiento y un tabique de agua. Con un aparejo divertido que podríamos inventarnos, en espiga, lo que fuere... ¿entiendes?

Pero esto se ve en el tiempo, en el espacio, y estas cosas hoy en día no se discuten porque ya no es, digamos, del ámbito del estrellato del Taller. Que en su tiempo brilló, por una serie de cosas. Pero bueno, yo me felicité mucho mirando la Murala Roja y Xanadú porque a pesar de todo, el Xanadú cuando me dijeron, ¿cómo lo aguantamos? Dije: "¡coño!... con dos vigas de acero, una placa de hormigón cerámico tradicional, de vigueta y bobedilla y dos tensores diagonales aguantando la cosa. Relleno con tal y sobre todo con una técnica muy tradicional se aguanta".

Y la cubierta es de teja, es un paraboloides hiperbólico, además renovaron las tejas que no me han gustado mucho, porque la teja que pusimos era una teja imitación antigua y era más divertido porque le daba una especie de aire matusalénico... ¿no? Era divertido. Ahora le han puesto esas tejidas rojas de esas de maquina, ¡bah!... pero en fin, está respetada la geometría. Si tú lo miras hoy día en las fotos de google, verás que el movimiento del paraboloides hiperbólico, las superficies regladas.

RAA. Yo te preguntaba por el dibujo, porque creo que se ha cortado a la mitad de la pregunta. Y los collages

MNY: ¡Ah! También era yo. Perdón, no soy nada exhibicionista, pero hay que decir las cosas como son. Que Ricardo omite muchas cosas en sus declaraciones, de creatividad. Y yo creo que soy tan creativo como él. Por una razón muy sencilla, porque yo formalizaba lo que él decía, y entre el uno y el otro había un no sé que, como seguramente hay entre el cuerpo y el alma. Y el dibujo para mí era una cosa muy importante porque en el teatro construimos decorados desmesurados. Un arquitecto puede hacer un trocito de papel vegetal con el rotring, y hacer una cosita así y después ampliarlo, hoy en día ni si quiera esto porque ya se hace en la pantalla casi todo... pero en fin. Los que todavía practican el dibujo a mano, y yo también lo hago... estoy en este momento pensando en una cosa, no ahora contigo, pero si estoy haciendo otra cosa, leyendo el correo o tal, estoy tomando notas... ¿no? Estoy ahora con un proyecto que me tienen ahí metido entre pecho y espalda, los rusos, es un splash, entonces estoy pensando.

Los dibujos son muy importantes en la escenografía, porque la escenografía son dibujos, son dibujos de fachadas, de ciudades, de interiores, de paisajes, de todo... esta cultura yo la tenía muy desarrollada por mi afición al teatro y cuando se tenía que presentar cosas, y seguramente por eso ganábamos los concursos. Por ejemplo, de Les Halles, de París, lo ganamos en el 74, entre otras cosas, porque estaba presentado como un tapiz oriental. Un solo gran dibujo en el centro, el plano general de los jardines de Les Halles, y alrededor como en los tapices orientales unos cuadradillos explicando todo el proyecto. Era uno de los primeros pasos importantes de presentar las cosas, ¿no? De presentar un proyecto. Una hoja, un site. Hoy en día se hace así con el dedito, para ir mirando desfilando las cosas en la pantalla, ahí era una pantalla única.

RAA: Te voy a preguntar por una de las vistas que aparecen en el anteproyecto del Walden, una vista que está como con culebras y vegetación, como con el Walden en ruinas. ¿No sé si la recuerdas?

MNY: Recuerdo algo, pero había muchas ruinas en mi vida en aquel entonces... (Ríe) En el Walden había una moda, en aquella época de ruinas. Entonces, la Muralla Roja es por ejemplo una pared fusilada, llena de sangre de los estudiantes, chicas y chicos, fusilados en el año 68 en Praga, en California, en París en Moscú, en México...

RAA: Tengo una teoría, a ver si es un poco bizantina o no. En el anteproyecto del Walden hay una serie de dibujos, que creo que son de D'Argimon, del pintor catalán.

MNY: Del Dani, Dani D'Argimon... (Ríe)

RAA: Eso es. Me recuerdan bastante a los carteles del mayo del 68, por los colores, por el grafismo, y tengo una teoría, que era un poco una manera de conectar con el futuro vecino del Walden. Como decir, estos son nuestros ideales, a ver si los entiendes. Son unas vistas con la fábrica, con obreros con el puño en alto, las armas. Eso es una serie. Y la otra serie que es la que más me intriga, es la de un cáliz rojo, que se conforma en una vagina, que luego se conforma en una mancha roja que da a la distribución de los módulos del Walden, que sobre eso también te quería preguntar... sobre el patio. ¿El patio es un sistema generador del Walden?

MNY: Bueno, es que... ¡bien!... estamos de acuerdo. En Xanadú no existe porque

es la caja de escaleras el centro, en Sitges tampoco existe porque está la escalera generadora del movimiento helicoidal. Y efectivamente, en Walden ya hay espacio urbano. Hay la ventana urbana y el espacio con sus ventanas urbanas que conecta o con lo urbano o con su propio desarrollo como son los patios yuxtapuestos del Walden, que dan esta especie de profundidad casi de la película "el quinto elemento", de repente estas en una arquitectura envuelto en ella que era lo bonito, que era lo divertido, que era lo divertido del modelo de la ciudad en el espacio. De repente estas en el espacio de una urbe que te envuelve, que te abraza, que te acoge, y que seguramente sería, lo avanzo así, creo que con bastante coraje, porque teníamos un amigo, vía Leoz, un amigo que se llamaba Fernando Higuera, un arquitecto madrileño. Y Fernando Higuera me dijo en una ocasión hablando de esto... ¿no? De hablar de andar por el espacio, a él le gustaba mucho, pero el lo que hacía era en gótico, por lo que era mucho más divertido lo suyo.

Finalmente todos, en la Petite Cathedral y en el Walden, todos forman un arco, un modernismo catalán. La ventana ésta que hice, la ventana es modernismo catalán puro, con construcciones de ladrillo.

Fernando decía una cosa muy bonita, y es que la arquitectura... "el último papel de la arquitectura es servir de soporte a la naturaleza". Entonces, como que Reus, Xanadú, Sitges, ciudad en el espacio, Walden, son portadores de esta especie de generación de espacios sobre sí mismo, porque el volumen se va abriendo, se va moviendo, y las techumbres de unos se vuelven los suelos de los otros. Y el acceso, etc.,... esto va creando una nueva maya de relación. No solamente con lo urbano, el patio, o mismamente podría ser el patio, como lo objetivo, porque ya es un principio de subjetividad. Objetivo puede ser el espacio urbano, la calle, o la plaza, etc. El cruce de calles, de avenidas, o los jardines públicos o squares, y el patio ya como la transición entre lo objetivo y lo subjetivo que llega a ser después el módulo

Pero siempre estás en una especie de movimiento dentro de un espacio que te incita al espacio, porque efectivamente cuanto tú abres, o cuando tú entras en el módulo de 5x5x5; de repente dices, disocio, y una pared es vidrio toda, tú estas conectado con la ciudad. Tú vives en la ciudad.

Había una chica chilena, una estudiante de arquitectura, o una joven profesora de arquitectura, como tú... no me acuerdo, que hizo en alguna terraza de buenos aires. E hizo un cubo de vidrio y vivía en él, expuesta.

RAA: Manuel, yo estoy analizando el Walden desde las escalas de asociación que proponen los Smithson, desde la casa, la calle y la ciudad. Me preguntaba si... si bueno, supongo que conocíais las teorías de las escalas de asociación de los Smithson, entiendo que cuando empezáis a pensar la ciudad en el espacio, no la pensáis a los Archizoom, o a lo Achigram. Sino que lo pensáis más a la mediterránea, teniendo en cuenta esa idea de que la ciudad es la casa, la calle...

MNY: Hay un predecesor que me abre mucho los ojos sobre esto, bueno hay unos cuantos, Yona Friedman por supuesto uno, estoy de acuerdo contigo, hay otro que es Henri Sauvage, que descubre por casualidad la diagonal. Él hace edificios así con cubitos, y construye edificios así en París. Que hizo la Samaritaine, que alberga de grandes almacenes a hotel de lujo, al lado del sena en París, art decó, puro art decó de los años 30, que es así... clac... clac.

¿Qué hacía Henri Sauvage? Hacia grandes espacios sociales, con piscinas... ya estamos en esto. El constructivismo, y el suprematismo rusos, son también esto...

RAA: El falansterio. Los familisterios, los edificios ciudad.

MNY: O sea, la ciudad en el espacio es un poco... por eso te digo... en realidad lo que hubiera tenido que pasar a nosotros en aquel momento es que nos tendrían que encargar un teatro grande. Y si nos hubieran encargado un teatro grande haríamos lo que hizo Paladio, bueno ya lo sabemos todos que con la columna, el dintel, y el arco, y unos cuantos peldaños para lograr la diagonal, podemos hacer una ciudad. Que es lo que era el teatro olímpico. Y nosotros después de haber visto todas aquellas monstruosidades modernas sobre lo que se podía hacer como una ciudad. Desde los locos al archigram y los instant cities, hasta el simpático e inteligente Yona Friedman, pues, yo creo que nosotros hubiéramos hecho un teatro en cuyo escenario habría una ciudad en el espacio o el decorado del quinto elemento. Ahí es bastante trágico, el decorado del quinto elemento, es sorprendente por la profundidad, es muy sorprendente, es dramático por la ciudad. Pero por otro lado, cuando aterrizas, porque por otro lado todos aterrizan, incluso en Blade Runner, y cuando aterrizan son como nosotros, porque andan por calles. Por horizontales, o por verticales, o por diagonales. Punto. ¿O vuelan?... (Ríe)

RAA: Desde estos elementos te iba a preguntar sobre la casa, que casi ya me has hablado de ello con ese cubo de 5x5x5, esa idea de que cada individuo es un cubo, la suma de individuos como...

MNY: *Que aparece, señorita profesora, que aparece también en mis maquetas de aluminio, primero, y después en la maqueta de madera luego. Y ya un poco más tarde el cubito cortado en dos porque hay que contar, la economía es catalana. Se han cepillado, mi cubo.*

Hoy día incluso, a ti, te hubiera encantado vivir en un módulo, tu amigo, o tu mamá, o con quien convives, otro modulo igual, con una puerta común, como en los hoteles, como en las habitaciones de los hoteles. Llamas y dices "hola mamá ¿quieres comer conmigo? No, no estoy"... Ya está. Pero yo creo que el individuo, que tiene un espacio que puede recorrer por una escalera, subir a un altillo, y luego si quiere tirar una cuerda y bajar, o una barra de bombero y bajar como las chicas de streaptease dando vueltas, haciendo gimnasia... (Ríe)... yo creo que podría ser divertido ¿no?

RAA: *La idea era generar un estar... ¿no? Una habitación, un conjunto de habitaciones.*

MNY: *¡Darle al individuo el espacio que le corresponde! Oye, tú mírate las normas. Tú eres arquitecto, sabes de lo que estoy hablando. Uno mira las normas de urbanismo de cualquier autonomía, española, catalana, europea, soviética rusa, lo que sea. El módulo individual para una vivienda individual mínima, es de 25-30-40, 45 ya es mucho porque ya son dos habitaciones. Yo estaba dando un módulo de 37,5 metros cuadrados. Eran 25 abajo y 12,5 en el altillo.*

RAA. *Te iba preguntar Manuel, cuando estás haciendo esto, conoces la obra de Charles Moore, el conjunto del condominio de Sea Ranch. Las viviendas son un espacio con un altillo, que es casi lo que me estas describiendo de ese anteproyecto que yo no he visto. Lo que he visto, si que es bastante más flexible que lo que finalmente se hizo, pero...*

MNY: *Raquel, eso no fue nunca un anteproyecto, se quedó en maqueta. Mi Walden de los cubos se quedó en la maqueta, incluso la maqueta lo certifica. Pero después se pasó al módulo... cuando se llegó a un acuerdo con el banco.*

RAA: *Sí, con la Banca Catalana.*

MNY: *Con la Banca Catalana. Se llegó a un acuerdo, se puso un forjado intermedio y se acabó la historia.*

RAA. Aún así, las fotos del piso piloto que he visto es lo más parecido a ese anteproyecto. No se si sabes que han reformado algunos de los pisos del Walden, y se parece bastante a ese piso piloto inicial en el que los muebles están en el suelo, es un poco esa vida en el suelo con el juego de alturas.

MNY: Pronto no tendremos dinero ni para comprarnos una silla... (Ríe)

RAA. Me preguntaba si esto tiene que ver con una idea de ocupar el suelo, los cambios de cota, no se si es una relación con el modo de vida beréber, con la forma de vida del desierto, o...

MNY: Ricardo te lo puede vender así, porque le gusta todo lo de África, todo esto. Pero yo creo que el hipismo de los años 60 también tiene que mucho que ver porque todos vivíamos por los suelos.

RAA: Eso pensaba, que tenía que ver más con romper con el modo de vida tradicional

MNY: Era divertido de repente tumbarse por el suelo en una moqueta fantástica. Yo tenía un piso de 200 y pico de metros, totalmente vacío, con una moqueta fantástica azul-plata, y mis hijos se revolcaban en esta inmensidad azul. Había colchones por los suelos, cojines por los suelos, suelos por los suelos... tarimas, cosas así... eras esto. Y yo creo que esto era muy importante para añadir la idea de un francés que ahora no me viene a la cabeza... Claude Parent. Claud Parent formuló la idea del plano inclinado, que todo el mundo hoy en día atribuye a la Zaha Hadid... (Ríe)... pero en realidad, Claude ya lo hizo un poco antes. Pero los mayas también, los egipcios también, el plano inclinado es tan viejo como el hombre.

RAA: Me hace gracia una cosa en las plantas, las plantas del anteproyecto están muy dibujadas las televisiones, las maquinas de escribir, los tocadiscos... ¡qué modernos!

MNY: Era lo nuevo! Los Beatles, las news y los partidos de futbol en la pantalla.

RAA: Esa era mi teoría, el boom económico de los 60, todo el mundo tiene una televisión, un poco decir esta es la vivienda para el futuro.

MNY: (Asiente con la cabeza) No teníamos todavía el ordenador, ni internet. Pero teníamos cine, y el cine nos llega por la pantalla de la televisión, y grandes espec-

táculos de fórmula uno, circo... Hay una novela muy importante de un escritor ruso que fue después soviético: Alexei Tolstoi, que escribió un cuento ficción en los años 10 o principios de los 20, que se llama Aelita el nombre de una chica de Marte, en el cual las paredes de las habitaciones de las salas son pantallas.

RAA. La chica nómada de Tokio Ito.

MNY: ¡Claro! Sabes que hace unos años hicieron unas pantallas que eran tejidos, pero claro, no le interesaba a las grandes industrias de las pantallas. ¿Te imaginas empapelarte de pantallas?

RAA. Esto de lo que ya hemos hablado de la calle. Esa referencia que tienes tu a Moebius, esos recorridos infinitos.

MNY: Infinitos sí, pero por una razón muy sencilla Raquel, en un parque tú puedes andar por los avenidas que te ha trazado el arquitecto, pero puedes perderte en diagonal. Si vas tras el rastro de los conejos y de los jabalís que huyen de lo humano, pues de repente te puedes perder... (Ríe)

RAA: O sea, yo veía que las calles en altura típicas del movimiento moderno de los Smithson, del Team X, son unidireccionales, anchas y "aburridas", hablando mal y pronto. Pero las que se hacen en el Walden son estrechas, tienen dilataciones, contracciones, hay múltiples recorridos, es como una calle mediterránea...

MNY: Con la abuelita sentada en una sillita enfrente de la puerta de casa.

RAA: ¡Claro! ¡Eso es!

MNY: Esa era la idea de la imagen de Reus, pero que en Walden recibe además una comunicabilidad mucho más importante porque es diagonal. Y el abuelo puede hablar a la abuela del piso de abajo.

RAA: Asomándose... claro.

MNY: ¡No, no!... asomando, no, apoyado en la barandilla: "oye Pilar!" Porque estás así...¿no? En diagonal. Eso lo consigue el patio mancomunado, el patio es muy importante

RAA: Como una gran corrala.



MNY: ¡Claro, claro! Es que yo sigo manteniendo es que el error que hicieron los arquitectos y los comerciales de la arquitectura de los 60, 70 etc., es olvidarse de que el módulo Hele de Leoz, o los nuestros. Ya no me acuerdo cómo se llamaban los nuestros, que eran una invasión espacial. Y era una invasión espacial, socialista, porque poníamos el cubito. Pero claro pongamos el cubito encima del otro pero desplazado, porque así podías acceder al de arriba. Y te pones delante de tu puerta y ves pasar al vecino... ¿no? "Hola pepe, pasa a tomar algo"... Esto... ¿no?... Y esto se pierde en las ciudades porque llega a un anonimato, a una planitud de relaciones con la cual el individuo está confrontado, hasta consigo mismo, porque cuando tienes una gran vidriera tu te expones. Cuando tienes una ventana, tú te autolimitas, y encima visillos, y cortinas, y persianas.

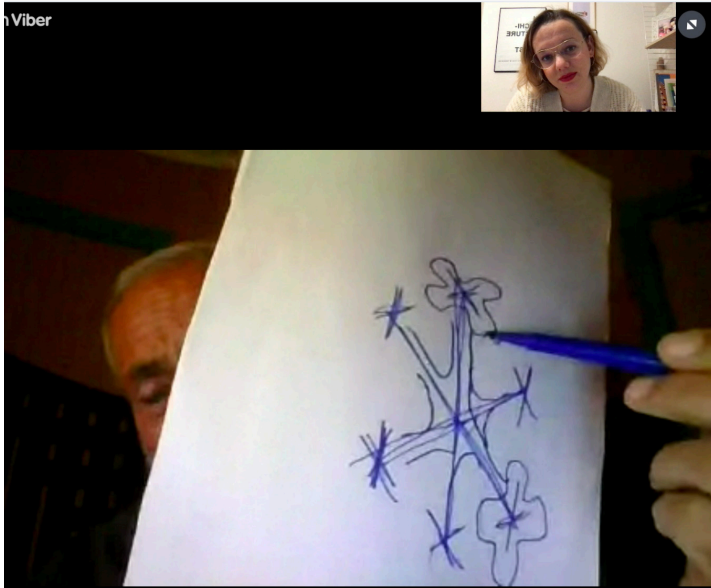
RAA: ¡Y todo cerrado!

MNY: ¡Claro!... Y en la puerta el agujero para vigilar bien. Esto es lo que pierde a los individuos. Y lo bonito de los patios ya acabó, era que efectivamente el patio sería el moderador del espacio social de la sociedad que vive en Walden. Y esto era un poco la arcada del patio moruno, del patio romano, del patio griego, el espacio de sombra, los filtros solares que te estaba diciendo, o sea toda esta multiplicidad de maneras de conectarnos con el exterior... Niños, es que tenemos un patrimonio importante. A la planitud dejársela a la Bauhaus y a los holandeses, y a los americanos, que son los que cuentan la rentabilidad, nosotros no tenemos que contar rentabilidad. Nosotros tenemos que contar sol y sombra para poder ser capaces de vivir en paz con el sol en la sombra.

RAA: Una cosa quería preguntarte, sobre la calle, porque a mí me da la sensación de que cada casa da una fachada a la calle. Esas fachadas a mí me resultan como una reinterpretación del modernismo catalán.

MNY: Eres simpática, eso lo dirían los catalanes. El modernismo sí es Gaudiniano, sí, porque vuelvo a decirte lo mismo. Si yo veo la cruz que te estaba dibujando antes en 3 y lo hago a la Gaudí. Ahora la completo y entenderás de qué va la cosa. Gaudí va haciendo estas cosas así, y entonces nosotros entendemos que, efectivamente, el salto del caballo... (enseña dibujo de los ejes de coordenadas, similares a los remates en cruz de Gaudí) ¡Claro! Verdad que lo has reconocido. Pero de esto no te habla Ricardo Bofill y ningún libro de Taller de Arquitectura.

El punto de generación de estos otro puntos, y de estos 4 otros. Cuatro por seis son 24 puntos. Cada uno de estos puntos de esta cruz gaudiniana es lo mismo



que al final esto equivale a esto, porque es generador en el espacio de otra bola espacial como esta. Cuando tu haces una bolsa, con estos 24 puntos del espacio que tu has generado... y ya te vas al ajedrez

RAA: Yo me refería más a la terracota, a los vidriados azules, amarillos...

MNY: Niña, ya te he contestado diciéndote que yo creo mucho en la tradición. El otro día vinieron unos albañiles ha reparar unas cosillas, y me estaban diciendo no sé qué... y le dije "Claro, señor Pepito, lo tradicional" se llama Pepe. Porque efectivamente cuando tú mires el rejuntado de los azulejos hecho por Gaudí, pues están ahí. Nosotros rejuntamos dos precias de cerámica o de terrazo, y al cabo de dos años, saltan, se rompen, crujen... no sabemos construir, se nos ha olvidado construir. Yo estoy convencido de que si hubiéramos considerado lo tradicional, la ciudad en el espacio de hoy en día sería algo muy parecido a lo que planteó el taller, a lo modernista catalán que dices tú, en el sentido tradicional. Pero aplicando a la movilidad que el modernismo catalán proponía en el espacio. Gaudí lo hace, con sus formas orgánicas del acero que usa para los proyectos también lo demuestra, por lo que el organismo de Alvar Aalto ya estaba inventado por Gaudí, y por Pujol, antes de que Alvar Aalto empiece a decir cosas. Lo que pasa es que siempre son zonas de influencia cultural, el norte de Europa siempre manda sobre el sur: esto es España, Portugal, Italia y manda Francia, Alemania y al final manda América. Doscientos y pico de años mandando la cultura angloamericana.

Por eso no tenemos calles, tenemos autopistas, y tenemos una especie de cosa que el señor Trump empezó a hacer que era una especie de cosa prefabricada que Frank Lloyd Wright formuló como los famosos atrios... ¿no? El quinto elemento, pero en pequeño burgués: "hola pepita, ¿vamos a cenar? ¿nos encontramos en el bar de abajo? ¡Sí!" Y esta Juan tocando el piano, y las plantas coleando... bueno esos hoteles fantásticos.

RAA: Sí... bueno, Rea Koolhaas ya habla de ello en delirio de Nueva York, como esos edificios sociales, no es una cosa del socialismo sólo.

MNY: Es Frank Lloyd Wright convertido como unitario de hotel.

RAA: Te iba a preguntar sobre las cubiertas. Estas cubiertas habitadas maravillosas que hacéis en la Muralla Roja, en el Walden. Y dentro de lo cabe en el barrio Gaudí una cosa un poco más...

MNY: *En Reus, exacto.*

RAA: *Entiendo que al ser una vivienda social, entonces la Muralla Roja.*

MNY: *Es una obsesión, no es una fanfarronada, es una obsesión real de llevar al individuo mas allá de las posibilidades que nos da hoy día el urbanismo planimétrico, tradicional... ¿no?*

RAA: *Esto tiene que ver con el no nombrado Le Corbusier, ¿tiene un poco que ver con la Toit Terrasse de Le Corbusier?*

MNY: *¡No!... yo creo que Le Corbusier en realidad tiene la elasticidad a la altiana en su proyecto de Argel, tiene la superposición de Reus, pero Le Corbusier nunca llega a la complejidad que sugiere Walden.*

RAA: *No, si me refería a ese espacio comunitario con piscinas, donde se encuentran los vecinos...*

MNY: *¡Sí, sí!... Pero nosotros lo hicimos. Nosotros lo hicimos además y vive. La piscina de Walden existe y vive. La piscina de la Muralla Roja existe... y bueno es tanto el piscineo de estos edificios que si tú miras hoy en día la costa valenciana, alicantina y malagueña, todo son piscinas... ¿no?*

RAA: *¡Sí!*

MNY: *El error, niña, es que la piscina debería ser el centro de casa y no descentrada de la casa. Porque esa piscina en el atrio de casa, que hace todo su papel incluso el de estar al sol, pero se debería separar de la casa con una arcada, columnata, y en el atrio la piscina, el agua... ¡claro!... la ecología ya estaba ahí.*

Lo teníamos preformulado, no hemos llegado porque hicimos caso omiso a Fernando (Higueras) y nos olvidamos un poco de plantar las terrazas, aunque paralelamente, yo me acuerdo que estábamos ya, construimos una casa en la plaza de Sant Gregori Taumaturg, yo la llamaba la plaza de la hostia, porque era una plaza con una iglesia en medio... (Ríe) Entonces todos los coches se pegaban dando vueltas. Entonces, ahí hicimos un edificio de ladrillo muy bonito, en el año 62-64.

RAA: *De los dos de la calle Bach, el que tiene la celosía.*

MY: *¡Exacto!... el que tiene la celosía en estrella.*

RAA: Sí... ¡precioso!

MNY: Yo me fui un día a la obra, porque tenía muchos problemas para resolver detalles constructivos. Me fui a la obra y le dije al albañil: "oye ¿me puedes ayudar?", cogimos unos cuantos ladrillos, un poco de material de agarre, venga un poco rápido, "tú, Pepito mójame los ladrillos, bárreme aquí... ¿Cómo hacemos Don Manuel?" Hacemos así, la primera fila, la segunda fila... y así nos sale la famosa estrellita de seis puntas de la celosía. Y el material de dentro, que es lo que teníamos que resolver, cómo se agarra para que además no se vea, el núcleo vacío, que sea res, que sea ne. Vamos a poner dos topes de madera con forma hexagonal en cada lado y rellenamos y ponemos los dos ladrillos de arriba.

RAA: Lo dices tan fácil.

MNY: Para mí todo fue muy fácil siempre, por una razón muy sencilla, porque en el teatro, niña, en el teatro todo es posible, y si es posible en el teatro es posible en la arquitectura.

RAA: Cuando planteáis la isla Walden, lo pensáis como un sistema expansivo. Ya en el anteproyecto, bueno claro, es la ciudad en el espacio... ¿ese sistema se podría extender infinitamente?

MNY: Bueno, infinitamente, cualitativamente y urbanamente, porque evidentemente tendría que acompañar... la Petite Catedral es Walden pero en vez de ser central es una nave. ¿Qué hace? Recrea la nave, la calle comercial, la calle se siente protegida del sol, de la lluvia de la nieve, de los fenómenos... una nave gótica.

RAA: Te iba a preguntar Manuel, cuando jugabas con las maquetas, pensante primero lo que es Walden cómo es ahora y el resto sale de extender ejes, de hacer simetrías...

MNY: ¡No!... mira Walden. Yo miento como siempre, como todo el mundo. Hay un trabajo en la parcela de la fábrica que se compra, la fábrica de cemento, y todo lo que hay bajo tierra, hay túneles, cosas divertidas. Que están dispuestos, o predeterminados a un proyecto de futuro que era un proyecto social. Claro, que no se hace, lo único que se hace finalmente es que Ricardo instala su empresa privada que se llama Taller de Arquitectura ahí dentro. Su casa... pero, todo lo que se tenía que hacer, hasta laboratorios experimentales sobre los aspectos sensoriales del individuo, no se hizo, ¿por qué? Porque no hubo financiamiento, sobre todo america-

no, para este experimento antropológico. Yo considero que era importante tal y como estaba planteado; seguramente, no lo suficientemente científico para vender a un laboratorio del MIT o de Harvard en aquel momento, o nosotros no entendíamos que se podría proponer vender a financieros que podían financiar un primer experimento en Walden, en el cual la sociedad que quisiera, lo que dices tú, quisiera comprar viviendas aquí en el Walden, viviera la experimentación. Que es lo que pasa hoy en día con el cacharrini este, el Android, lo que da el individuo es una libertad total de movimientos porque puedes estar donde quieras desde el toilette privado hasta el sitio mas sombrío y terrible del planeta, si tienes esto, es la caricatura para decirlo pero, puedes recibir las cuentas del banco, puedes mandar facturas, y también puedes diseñar, proyectar y puedes dibujar. Y puedes consultar documentos que te están preparando a 10.000km de distancia, que es lo que estoy haciendo yo mucho tiempo.

RAA: Encontré... incluso la tiene Ricardo Bofill en su página web, una axonometría o un dibujo de la fábrica en la que se planteaba una ludoteca, una biblioteca para el Walden, etc.

¿En qué momento pasa de ser un centro social a ser la sala de operaciones de Taller de Arquitectura?

MNY: En ese momento en el que la Banca catalana pone el forjado a 2,5. Además Ricardo hace, Ricardo y su padre sobre todo, Emilio, que es el hacedor de presupuestos, de comparaciones, del precio ofertado, al precio real, al precio comercial. Todas estas cosas Emilio lo manipula mucho mejor por su gran experiencia, porque es Doctor en Arquitectura, aunque nunca proyectó, en cambio es Doctor en la materia, sabe administrar. La Muralla roja es gracias a Emilio, no a Ricardo. Ricardo como proyectista peor; el que construyó es Emilio, Sitges es Emilio, Reus es Emilio, y Walden es Emilio.

RAA. Te iba a preguntar una cosa, aunque me has dicho... el proyecto de la fábrica, esa serie de transformaciones y demás, estuviste dentro de ese proyecto o ya fue una cosa personal de Ricardo Bofill.

MNY: No, no. Si con un fulano que se llama, ya me acordaré, perdona. Es que no quiero equivocarme, porque me viene a la cabeza el nombre de un personaje de Perez Reverte que se llama Malatesta... (Ríe). Malagarriga, un arquitecto joven, educado en el taller. Había ido al taller de muy joven, que trabaja mucho en el Walden, royo comercial. Y sobre todo se mete en la fábrica, porque yo ya no es-

toy; estoy en París dirigiendo Les Halles, y creando el despacho taller en Argelia en el 76. Y entonces Malagarriga, cuando yo veo que dibuja en los silos ventanitas neorrománicas, yo entiendo que el proyecto... a mí no me gusto nunca esta idea del posmodern en su versión más vulgar.

Porque yo creo que Moore, ya lo hizo, además una especie de sobreabundancia de quichés, que hace que de repente el proyecto en sí... pues es como moderno, por la brutalidad del propósito. En cambio lo que hacia Malagarriga con Ricardo que era poner cromos new-neorrománico, de una columnita en medio, así medio catalana... no me gustó.

Y no me gustó en Les Halles. En Les Halles fuimos a una serie de compromisos tan brutales, a nivel de arquitectura de los edificios... que empezaron a construirse los edificios de Les Halles, los demolieron. Porque hubo una orden del nuevo alcalde de París, Chirac, porque no quería el proyecto de Bofill.

RAA. Lo último que te quería preguntar,

MNY: ¿Lo último?

RAA. Sí, lo último, porque ya te he robado dos horas de tiempo.

MNY: Lo último sólo se hace antes de la muerte

RAA: Sobre revistas, arquitectura internacional que vierais en el estudio. No sé si Archizoom, Archigram...

MNY: Bofill tiene una bibliografía impresionante... ¿no? Él lo ha cultivado, en la época del Taller, era José Agustín Goytisoló el que se ocupaba de esto, entonces era Taller, y cuando José Agustín dejó de ocuparse en el 78. Entonces fue Ricardo Bofill Taller de Arquitectura. Mejor dicho Bofill Arquitecto (porque Emilio todavía estaba en vida). Y cuando Emilio desaparece, Ricardo Bofill Taller de Arquitectura.

RAA. Me refería a revistas internacionales que tuviera en el estudio.

MNY: Todas.

Veo que ahora hay un resurgir de Xanadú y de la Muralla Roja, que esta muy de moda en Internet, en Instagram. y Bofill ahora se pavonea con esto, pero bien, me parece fantástico. Porque todos los otros proyectos no tienen prácticamente

ningún valor histórico para mí, y para él tampoco. Él sabe perfectamente que en el Walden se acabó. Se acabó una cosa muy importante que era Taller de Arquitectura, no Ricardo Bofill Taller de Arquitectura.

RAA: Esa es la sensación que me daba a mí. Que hubo un punto y final a partir del Walden, y de la Petite Catedral... vamos.

MNY: Entonces empieza a hacer lo que yo le dejé en herencia, anfiteatros, formas de tímpano. Hicimos un concurso en el 72-73 para Vitoria, que de repente hice los que te estoy diciendo ahora, un ejercicio Palladiano, es decir, tenemos que hacer una ciudad en el 73 en Vitoria para los Vascos. Los vascos que son grandes exhibicionistas deportivos, de pelota vasca, de circo de teatro de cantar, de hacer deportes en sociedad. ¿Cómo se llaman esos que cortan madera? ¿talallaris?... Bueno, hay unos que parten madera, o que arrastran con bueyes... ¡yo que sé!... a los vascos le gusta eso. El espectáculo de la sociedad vasca. Entonces el espectáculo de la pelota vasca, es un espacio para espectáculos, y el que más me inspiró en ese momento fue Piranesi. ¿Hay que copiar bien? Pues sí, copiamos bien, hacemos circos, anfiteatros forums, espacios culturales, ciudadanos, comprobados históricamente que se usan y se han seguido usando hasta hoy día, que fuera Gaudí... o, yo que sé. Todo el mundo acaba haciendo plazas, calles, squares, cruces, aunque sea en el espacio, el que lo sepa

RAA: Pues, muchísimas gracias por atenderme Manuel.



ENTREVISTA A RICARDO BOFILL 24.05.2011

Ricardo Bofill (R)/ Pedro García Hernández (P)

R: Vivía en Suiza y aproximadamente en el año 68, 69, volví a España con la intención de indagar qué arquitectos tenían peso y ver lo que hacían. Despuntaban los trabajos de Coderch, y por otro lado había un grupo de gente distinta trabajando. Coderch era un gran arquitecto de la época de la transición; muy bueno en una arquitectura pequeña, y singular por trabajar con materiales primitivos, ladrillo, cal... pero era muy bueno.

P: Sí... sí

R: Recuerdo que por otro lado estaba Federico Correa y... había más gente.

P: ¿Bohigas?

R: Sí... Bohigas, Federico... y había más gente que venía a reuniones en las que hacíamos revisiones de proyectos y... ¿qué influencias había? Por un lado estaba el llamado "regionalismo crítico", que corresponde a las casas que se hacían en Barcelona por aquella época como la "Casa Nicaragua", la "Casa del Compositor Bach", y fueron del gusto e interés de los arquitectos mencionados. En aquellas reuniones comenzamos a ver una influencia de Italia, concretamente de Milán, de un movimiento no solo arquitectónico, sino más amplio, en él entraba la lingüística, el estructuralismo. En este movimiento estaba Umberto Eco, y venían arquitectos como Magistetici, Albini, etc., arquitectos que eran buenos en Milán. Había una adoración de Barcelona y había una adoración y complejo de Barcelona por Milán. Era una arquitectura que era realista, que era de diseño, era una arquitectura pequeña e interesante, muy interesante porque era un momento muy pobre y había que trabajar con muy pocos materiales.

¡Ya ves tú!.. la Casa del Compositor Bach, que era una casa que casi no tiene ni hormigón, se hacían de ladrillos, y... ¿en qué consistía en este realismo? pues el realismo crítico consistía en que estuvieran muy cerca la arquitectura de la construcción, y de la función de de la construcción, pero estudiando mucho los detalles.

Y entonces empezó esta época. Pensé, aquí tengo todo un libro de viviendas en medianera, viviendas en medianera que se han hecho en Barcelona, unas 15 o

20... ¡eh!, y con esto a mi la arquitectura se me acababa... Pensé, bueno no tengo posibilidades de ir mas lejos, pero yo desde pequeño había querido hacer un cambio en la arquitectura, yo tenía una visión un poco más amplia sobre la ciudad. La ciudad me interesaba mucho y sobre todo la vivienda social porque dentro de la ciudad era lo que se hacía peor... ¿no?

Por otro lado desde el punto de vista estético a mi la arquitectura culta del mundo no me gustaba, la arquitectura de arquitecto no me gustaba

P: Pero alguno sí... ¿no? Porque yo creo que hay influencias

R: No, todavía no... más tarde. Empecé con una cosa que se llama arquitectura sin arquitecto, que es la arquitectura vernácula. Estaba muy cerca de la arquitectura vernácula, me acuerdo me iba al sur de España, a Almería y me gustaba la arquitectura. Tenía como una especie de rechazo a la arquitectura de arquitecto, y estaba muy influenciado por esto de las casbah de la arquitectura mediterránea, de la arquitectura vieja de Ibiza, de la arquitectura vieja de Almería, la arquitectura de Marruecos, estaba muy influenciado por esta estética porque la arquitectura de arquitecto, en ese momento, la gran arquitectura de arquitecto era soberbia, era la arquitectura Internacional... y yo estaba en contra de la Arquitectura Internacional.

Después ya empecé a cambiar, y al principio me iban a influenciar Louis Kahn, Alvar Aalto, la arquitectura orgánica frente la arquitectura racionalista.

P: Sí, esto yo lo he detectado

R: Y después de la arquitectura orgánica, me interesé por Frank Lloyd Wright y ya, poco a poco me empecé a interesar por arquitectos, pero más que por estilos por arquitectos. Y sí... pase una época que me gustó estéticamente la arquitectura catalana de principios del 20, del 19, Gaudí, y naturalmente todo el movimiento modernista. Tanto me gustó, que comencé a interesarme especialmente por la obra de Gaudí. La obra de Gaudí que me gustaba muchísimo, no es que la encontrase muy bonita, lo que encontraba en ella era la obra de un gran arquitecto... ¿sabes?... la figura mas que la obra. La figura de un hombre que para mí no repetía, y esto sí me marcó. Y entonces me dije a mí mismo, yo no puedo ser un Gaudí dos, Gaudí es un genio, y además es otro momento histórico, y otro tipo de vida, y no hay artesanos, y esto yo no lo puedo hacer... ¿Qué es lo que me queda de Gaudí?... el hecho de no repetir.

En lugar de no repetir en la misma obra la misma puerta, porque Gaudí hace que todos los elementos de la obra sean distintos. En lugar de esto, sí que retomo de Gaudí el hecho de no hacer dos proyectos iguales. Esto me marcó como arquitecto, trabajo con el cambio de escala, con el intento de cambio de escala, y empiezo a hacer proyectos que son proyectos de proceso, no son proyectos de obra acabada. Yo no dibujaba un proyecto como los tengo que dibujar ahora, que ahora los proyectos se dibujan como lo quieres al final y todo el proceso es un proceso para llegar al croquis que tú has dibujado... ¿no?

Entonces me interesa por el método, por la metodología, por el proceso. Y el proceso quiere decir que en arquitectura hay una serie de factores, de parámetros, en francés, que influyen a la arquitectura: ¿Cómo manejas estos parámetros? ¿Cómo los jerarquizas?... para ver qué proceso que método utilizas en cada proyecto. Durante casi 10 años yo me convierto en un especialista de metodología. Y de ahí sale la obra de unos apartamentos que hice en Sitges a los que llaman el Sargazo, en la cual me sale una especie de arquitectura, para llamarlo de alguna manera, cubista. A mí mismo, me gusta más que las anteriores porque me parecía una novedad, una arquitectura nueva, una forma nueva para vivir, maneras distintas de vivir en el interior sin saber el resultado... se trabaja no en fachada, si no en planta en sección, intentando introducir la dimensión del tiempo, espacio, el recorrido... bueno, todos los elementos de la arquitectura contemporánea. Hacíamos pruebas distintas de cosas. El Sargazo era un primera prueba muy bonita simplemente de unos volúmenes maclados.

El castillo de Kafka era más complicado, esto como partes de algo que va a venir después, son unas espirales en el espacio donde cada cuarta parte, cada vez que subes una cuarta parte de escalera, cambia la planta y está hecho por una unidad de 30x30 o 5,40x5,40 más un cuarto de módulo, un espacio, más un espacio de baño, más un espacio de terraza, y son unos elementos que giran en una dirección, y giran en otra dirección.

P: Y se superponen.

R: Y giran hacia arriba, y hacen que desde cualquier punto tú puedas ir a cualquier punto del sitio, es una especie de laberinto para que tú puedas recorrer toda la casa, que no tengas que volver a la entrada para volver a subir, si no, que puedas recorrer todo el edificio y haya una infinidad enorme de maneras de recorrer el edificio. Después de la prueba de lo de Calpe, después del castillo de Kafka, en este caso estaba el Peñón de Ifach, a ver sin con este método nos daba

una solución para responder a la silueta del Peñón. Proyectos parciales de lo que luego será la ciudad en el espacio.

Bien después de esto “La Muralla Roja”, que es muy interesante, porque en este caso me puse a trabajar cerca de la obra, trabaje mucho en la obra. También es un edificio que tiene una serie de recorridos distintos, y tiene unos apartamentos especiales para otra manera de vivir. Y entonces ahí contrasta al paisaje, estaba el tema del genius loci, contrasta al paisaje como una experiencia, es rojo y contrasta al paisaje.

P: El Xanadú se integra al paisaje y “La Muralla Roja” se contrasta al paisaje.

R: En este edificio también, como en el del Walden, estuve construyéndolo yo mismo, y esto me permitió, trabajar con los obreros, eran obreros muy buenos contratados por mi padre, con un hacer casi artesano, lo que me permite hacer este edificio. Siempre veía el proceso de construcción de un edificio como experiencias parciales de un pensamiento que va mas lejos. Y así se inventan algunas cosas, como la ventana urbana, usado después en arquitectura, que es de una parte a ninguna parte, siempre para encuadrar el paisaje. Hay elementos del surrealismo que son propios, algunos de los elementos a los que no se pueden acceder, elementos absurdos que forman parte del mundo del surrealismo, y a mí en aquel momento me empezaban a interesar.

Y después de todo esto ya saltamos a la posibilidad de hacer el barrio de Gaudí, y se monta un equipo de trabajo con dos o tres personas con un cierto método. Después son 10 personas las que están haciendo el proyecto y el barrio Gaudí, es una forma primitiva de la ruptura del bloque. Yo tenía el odio al bloque, al bloque racionalista porque a mí el bloque racionalista me parecía anónimo, me parecía que era lo que se estaba haciendo en todos los suburbios de todas las partes del mundo, en el este, no en Estados Unidos, en otra parte, en Europa. Entonces me parecía que teníamos la obligación de que esta no fuera la única fórmula imperante posible en todas partes. Y salió el barrio Gaudí, con una fórmula relativamente primitiva, porque iba rompiendo las cosas solamente en planta, las plantas variaban y era un sistema de uniones entre núcleos, o núcleos de ascensores con patios interiores para que hubiese patio interior, (...) hay varios tipos de maclaje (...)

Después del barrio Gaudí tengo una especie de depresión, no exactamente depresión sino un aburrimiento, me preguntaba ¿qué puedo hacer aquí?... enton-

ces estaba en España, digamos que ese ciclo lo había acabado, no podía ir más lejos, y paro de hacer arquitectura durante 3 o 4 meses, una de las pocas veces que lo he hecho en mi vida. Durante aquel periodo hice un película que se llama "Circles", precisamente porque estaba un poco saturado, y porque no sabía si este camino podía ir lejos, tenía que reflexionar. Y además, toda la tendencia internacional, y española estaba centrada en hacer las barras, y a mi la arquitectura de ricos para los ricos tampoco era una cosa que en aquel momento me divirtiese especialmente, estaba enfocado mucho en este problema de la vivienda económica, y entonces pare e hice esa película.

Después volví al taller, montamos un equipo ya con Goytisoló, con Ruber, con todos, con mi hermana, con más gente, y empezamos a trabajar sobre la ciudad en el espacio.

La ciudad en el espacio era el intento de una comunidad distinta, de una comunidad nueva, de una comunidad en la cual la convivencia de las distintas categorías sociales era lo más importante. Una comunidad en la que la manera de vivir de la gente pudiese ser la que ellos quisieran, donde la familia burguesa, del papá, la mamá y los hijos era un caso particular de cualquier posibilidad de vida, si uno quería vivir solo, si uno vive en pareja homosexual, si uno vive en comunidad, si uno vive en una pareja burguesa, una comunidad donde hubiera cantidades de maneras de vivir posibles...

Este era uno de los principios, después otro era el sistema constructivo: también nos quisimos inventar un sistema constructivo de pilares y vigas para hacer módulos, para construir módulos y abaratar el sistema constructivo. E inventar un sistema constructivo de pequeñas piezas y darle una nueva racionalidad al sistema constructivo. El sistema de propiedad era, cosas que ya son comunes, era una gran sociedad, de las cuales la gente no tenía la propiedad del suelo sino que tenía una parte del edificio que le daban derechos a voto para que la comunidad se organizase. El sistema de la flexibilidad, que quería decir que uno podía coger un módulo, dos módulos, tres módulos, cuatro módulos, en horizontal o en vertical, como quisiese...

Y con esto se estuvo trabajando y se hicieron todos estos escritos... el libro de José Agustín Goytisoló que se llama Taller de Arquitectura, libro que tú viste. Se estuvo trabajando dos años en ello con discusiones un poco universitarias, un poco profesionales... ¿sabes? Cómo cuando se reúnen grupos de jóvenes... ¿no? Hablábamos de cómo se podía cambiar la forma de vivir, de cómo se podían in-

troducir las libertades individuales, cómo se podía formar una comunidad... etc., etc. Salieron cantidad de posibilidades, cantidades de ejemplos.

Una de esas posibilidades fue la de Madrid, era una primera comunidad de 1400 apartamentos, que la forma general era una forma de Escher, era la doble hélice en la cual, todos los techos eran circulables, se podía circular por todos los techos, por arriba por abajo...Entonces lo pudimos llevar la práctica, nos dieron la posibilidad. No sé por qué, un ministro franquista, me dijo, bueno, puedes hacer la prueba en un terreno en Moratalaz. Entonces empezamos esta prueba en el terreno de Moratalaz. Hicimos, el apartamento piloto dentro de Madrid, hicimos todos los planos de proyecto, las maquetas, e hicimos una gran fiesta sobre el terreno, a la cual vinieron músicos de Jazz, vinieron mimos, vinieron tal... ahí se reunieron... no sé, muchísima gente. No sé cuántos éramos, cuatro, cinco, seis mil personas reunidas en el terreno. Montamos una especie de elemento que no sé si lo tienes.

P: Tengo, tengo.

R: ¿Lo tienes?... ¿Lo tienes todo?

A la fiesta sobre el terreno, vino, no me acuerdo quién era que vino cantar, vino un tío muy importante que trajo Peter Hodgkinson que se ocupaba de esta parte. E hicimos esto y lo pre-vendimos todo. Entonces después de haberlo pre-vendido, me llamó el alcalde de Madrid, que era Carlos Arias Navarro, que después fue presidente del gobierno y me prohibió trabajar en España, bueno...

Quiero decir que entonces había hecho no solamente de arquitecto sino de promotor. A la vez yo había comprado, y me había asociado a un chico que se llamaba Carlos Ruiz de la Prada, para conjuntamente, puesto que no encontraríamos promotores para hacer los proyectos nos habíamos asociado para hacer nosotros de promotores. Él se ocupaba de la parte económica yo me ocupaba del resto. Era un chico listo, encontró la posibilidad de hacernos abalar por una caja de ahorros muy extraña de no sé donde, nunca he sabido cuál era, una caja de ahorros... como pilló pasando por aquí por Barcelona, y quería hacer algo aquí en Barcelona, porque era mi país y quería hacer algo.

P: ¿Y cómo entraste en contacto con Ruiz de la Prada?

R: ¿Eh?

P: ¿Cómo conociste a Ruiz de la Prada?

R: No, era una persona que me vino a ver, no sé, me vino a ver, y me dijo: “no, esto no lo querrá hacer nadie, pero yo estoy dispuesto”, era un tío un poco loco, “para mí el dinero no tiene importancia, yo lo que quiero es hacer una cosa que sea interesante”, y me asocié con él al 50%. Fíjate yo acabé en el negocio, yo que no soy una persona de negocios, a mí las cosas de negocios no me gustan. Pero la única forma de poder hacer un ejemplo de esto, de poder hacer algo, fue meterse también en la parte económica y montar la operación desde el punto de vista económico. Lo montamos en Madrid y lo montamos en Barcelona.

En Barcelona la montamos, yo me pase varios días por Barcelona donde se podía hacer una cosa aquí, una cosa de este tipo, me encontré con esta fábrica, en el momento que la fábrica iba a cerrar en la semana siguiente. Lo recuerdo muy bien porque hable con los dueños de la fábrica, que se iban: -¿tenéis a alguien interesado?- Pues vengo a comprar la fábrica. Negociamos, les compré la fábrica, muy barata, bueno ahora no sé si es muy barata, se la compré, pagándoles un millón de pesetas, en aquel momento eran pesetas, y cien millones en letras... ¿Vale? Y así empezamos con esto, y empezamos a trabajar, a hacer el proyecto del Walden, etc., etc, y entonces esto, bueno seguía con la parte económica ya para acabar, cuando Madrid se cortó.

P: Te cerraron el grifo.

R: Aquí los que me apoyaban de alguna manera concreta era el Banco Industrial de Cataluña. Porque fui a ver a Pujol, le dije que quería hacer una cosa distinta. Pujol siempre me tenía una especial simpatía, y yo no era para nada era del partido de Pujol, la gente lo ha creído, pero yo nunca lo fui. Pero conmigo se portó de esta manera, me dijo: “Ricardo haz la experiencia que tengas que hacer y te apoyaremos en lo posible”. Al cabo de poco tiempo el Banco Industrial de Cataluña quiebra, lo de Madrid también quiebra, y entonces la sociedad que había creado con este chico se finiquitó. Dijimos: “bueno esto se ha acabado”, en una tarde dividimos todo, porque este chico quería vender sin perder y le dije: -¡no!... todo menos tu parte del taller, podemos hacer lo que quieras, busquemos una solución, pero el taller no, es intocable.(...)”. Entonces me quede yo con el taller, y continué solo haciendo Walden, entonces Walden lo recogió el Banco Industrial de Cataluña y transformó un poco la idea.

¿Walden qué era? Walden era una de las posibilidades de la ciudad en el espa-

cio, aplicada a Barcelona. Era un monumento urbano en el suburbio, y por eso estuvo muy criticado, porque era un monumento en el suburbio para las viviendas sociales y era, bueno, una cierta aplicación de la ciudad en el espacio, una aplicación para este lugar de la ciudad en el espacio, y así se empezó a construir y así se construyó.

Yo estuve muy implicado en la obra porque era una obra que se hizo con poquísimos dinero, el dinero se acabó prácticamente para las fachadas y cuando tuvimos aquel problema de las fachadas fue un momento difícil hasta que encontramos el dinero para repararlas... ahora está bien. Entonces el banco industrial dijo: "no, no, no, esto no puede ser una comunidad como tú dices, tiene que ser una propiedad horizontal normal, y hay que definir los pisos, y hay que venderlos". Dije: "lo construyo si llegamos a este precio, que es un precio mínimo". Y, sí, llegamos a hacer una cosa más convencional desde el punto de vista de la propiedad horizontal, porque de la otra manera no lo arreglaríamos nunca y no podríamos sacar la cosa adelante. Este era el contexto. Y para terminar después de hacer el Walden vinieron muchísimas críticas de la élite de este país, que en aquel momento consideraban que contaban; pero a mí me daba igual, porque me había separado un poco de toda esta gente, de Federico de Oriol, y de los arquitectos de aquí, e incluso de los italianos. Deje de mirar hacia ellos y empecé a mirar otras cosas. Y como hicieron tantas críticas diciendo que era horroroso, que era horrible, que era inmoral hacer un monumento en un suburbio de Barcelona, salieron una serie de artículos a favor y en contra... todo lo que quieras.

En aquel momento aparecieron las ciudades nuevas de Francia y vinieron a verme, había una organización para las ciudades nuevas de Francia, que son ciudades en distintos sitios. Vinieron todos a ver el despacho que lo tenía allí en la fábrica misma en aquel momento. Me había quedado este trozo y lo estaba intentando arreglar. Y esta gente me llamó a Francia y dijeron: "nosotros sí vamos a continuar por esta vía, vamos a explorar y vamos a construir". Y ahí empiezo a hacer el proyecto. Me trasladé, monté un estudio en París e hice el primer proyecto, estaba en Evry, colaborando con el arquitecto que se llama Chemetof. Era un proyecto de 700 viviendas, después de este hice la Petite Cathedral que tiene algo que ver con el Walden... pero relativamente. Después lo que construí fue Les Temples du Lac, que fue la primera construcción en las ciudades nuevas francesas... ¿no?

Y Mal Labre que es un poco una replica, pero con más tecnología con más prefabricados.

Tú tienes que pensar que al mismo tiempo, yo me fui a Argelia, y conocí a gente de Argelia. En aquel momento no estaban tan mal como ahora, los militares ya mataban y tal, pero estaban organizando queriendo planificar el país. Entonces estuve dos años allí. Me lleve una parte del taller allí, y montamos el ministerio de la vivienda y de la planificación urbana, porque no tenían, era del ejercito.

Entonces allí estuvimos trabajando para todas las ciudades argelinas. Me dieron una ingeniería de 100 personas, malísimos todos, un horror, y dijeron bueno, vamos a hacer esta arquitectura en Argelia.

P: ¿Cómo tenías organizado el Taller en aquel momento? Porque en uno de los libros describes que tenías tres equipos y he deducido que el primer equipo estaba como encabezado por Manolo Nuñez, que era supongo más histriónico, de los primeros bocetos de las primeras ideas etcetera, Peter que era el que ponía como más en Sol-Fa a todo, y después Ramón Collado que era más el ejecutor de obras. Todo esto, evidentemente, supervisado por tí, pero es un poco la sensación que me da a mí, por lo que he visto en las entrevistas, etc.

R: No, el equipo estaba... Al principio era un equipo amateur, era un equipo amateur alrededor de una mesa, y yo más o menos dirigía el equipo pero de una manera...

P: Tú dirigías siempre, que eso me lo han dicho todos (risas). Que tú tenías muy claro hacia donde querías ir...

R: Yo tenía una estrategia, más o menos, basada en la ciudad, en la recuperación de la ciudad histórica, en hacer que la ciudad histórica cambiara para que funcionase como como ciudad actual... ver cómo se podía hacer para que la ciudad histórica funcionase como la ciudad actual, con el problema de los coches, el problema del transporte y de todos los planos de la ciudad.

Nuestra idea de base era la ciudad mediterránea, la ciudad europea, la ciudad histórica, era como ver cómo se sustentaban las cosas. Y del punto de vista de las obras en general, a lo largo de mi vida, he tenido una estrategia después de Walden, después del fracaso del Walden, que me quedé arruinado. Y no solamente arruinado, sino sin saber qué hacer, y me dije, lo que dicen los banqueros, "hay que diversificar". Por lo tanto, todas las ideas no las vas a poder colocar nunca, ni en Francia ni en ningún sitio. En Francia tampoco, a pesar de que estaba más adelantada eran utopias, no las vas a colocar en un sólo proyecto. Cada proyecto va

a ser una experiencia de algo distinto en el mundo. Osea, hay una estrategia, que detrás de ella está la ciudad, pero como esta ciudad no la vamos a poder construir nunca entera, una ciudad ideal, la ciudad ideal de Francesco di Giorgio. Entonces ya me interesaba la arquitectura clásica, ya me había leído todos los tratados de arquitectura: Francesco di Giorgio Martini... pero Vitruvio... pero Palladio, pero lo otro, pero lo de todo el mundo... Y, todos los arquitectos habían siempre hecho, en Italia, arquitectura como Miguel Ángel, que había hecho la biblioteca Laurentiana con aquella escalera fabulosa, pero tiene dibujos de ciudad. Francesco di Giorgio Martini, ha hecho arquitectura, tiene dibujos de ciudad. Todos los arquitectos dibujaban la ciudad ideal. Y después construían trocitos de la ciudad ideal, la ciudad del renacimiento, en las ciudades del renacimiento italiano. Y este fue otro periodo de investigación, pero fue de otra manera, porque ya toda esta gente que dices no estaba.

Al principio empiezo con un grupo de gente, más o menos a trabajar, no había una definición muy clara de quién era cada individuo, es decir, cada individuo tienes sus características personales, su capacidad de creatividad, unos en un campo otros en otro. En el caso de Manolo, Manolo era el más... el que dibujaba cosas más extrañas, más utópicas, más extrañas. No era arquitecto, venía del teatro, no sabía hacer arquitectura y empezó desde abajo. Pero dibujaba bien, y se ponía a dibujar.

Por otro lado estaba Ana, que le gustaban las matemáticas y se ponía a hacer geometrías con él; también intentaba hacer geometría en el espacio. Por otro lado estaba José Agustín, y con él hablábamos de la teoría y nos reíamos de cómo se podía dar la vuelta a los problemas, cuáles eran los límites de la arquitectura, hasta qué punto se introducía el surrealismo, hasta qué punto se podían hacer inversiones en arquitectura. Con él hacíamos discusiones más bien teóricas, y con Javier de Rubens también.

Era un grupo así disperso, multidisciplinar. Conjuntamente, más o menos, construimos el Walden. Dirigido por mí, en el sentido de que me ocupaba de todo, de construirlo. Hasta que el grupo se profesionalizó. Entonces, cómo se profesionalizó, porque este grupo ha pasado muchas épocas, tantas que ya no me acuerdo.

Se profesionalizó prácticamente en dos grupos que han ido cambiando, porque Manolo se fue prácticamente con el proyecto de Les Halles. Les Halles era un proyecto que me encargaron a mí, que era el centro de París... ¿qué?... -me dejó solo-, y la administración Francesa se lo cargó. Porque vino Chirac, que fue el

primer alcalde de Francia, porque antes eran prefectos, y me llamó cuando se estaba construyendo el primer edificio, y habíamos ganado el concurso y teníamos relación con Giscal, y Chirac lo paró. (...)

Manolo ahí desapareció y se fue por su cuenta, porque a Manolo le dijo la Cache du Poque, que es un organismo muy importante, " No esto es muy complicado no lo harás, pero si te vienes con nosotros lo podrás...". Lo engañaron. Lo engañaron y se marchó, y bueno le sirvió para hacer su obra, para independizarse y tal...

P: Bueno a mí es un poco la sensación que me dio.

R: Tenemos buena relación. Yo lo consideraba un buen dibujante, pero no hacíamos caso a sus dibujos porque eran dibujos irrealizables. Eran imágenes de referencia que se tenían pero no era la estructura propia del taller. El taller, como digo, al principio era amateur, y después se dividió en dos grupos fundamentales. Un grupo de anteproyectos, de ideas, y un grupo de realización. Y con esta estructura se realizó, ha avanzado el taller toda su vida, practicamente toda su vida. (...)

Cuando comencé a hacer arquitectura clásica, o clásica moderna como la llamé, cuando Portugesi montó la escala nuisima...

P: ¿Por qué hiciste el cambio de arquitectura?

R: Pues lo hice porque me pareció que esta arquitectura del Walden, esta arquitectura no tenía salida, era una arquitectura utópica y no tenía salida, no podía cuajar, le estaban dando palos por todas partes... y porque ya, sí, me gustaba la arquitectura de gran arquitecto.

P: Y no crees que también influye el cambio de escala, porque a mí me da la sensación un poco que, cuando haces por ejemplo la Petit Cathedral, tiene una intención mucho más grande que el Walden, y hay más una idea de ciudad que una idea de edificio. Hay una idea de la rambla, de las plazas,

R: Exacto. Yo, cuando me vienen a ver los chinos y me preguntan ¿Usted qué sabe hacer con respecto a otro arquitecto? Es la ciudad y el diseño urbano. Lo que sabemos hacer aquí es la ciudad, de aquí, de marruecos... Hemos hecho miles de diseños urbanos, de diseños de ciudades... miles. Pero, lo que te quiero decir, es que, en un determinado momento, antes que Foter, porque he trabajado con Foster también, el taller se amplía, se amplía.. y me hago un Holding en París... ¿por

qué París? porque soy de los antiguos que pensaban que para salir de España lo primero que había que hacer era ir a París, para luego ir a Nueva York (...) Porque me gusta la arquitectura clásica.

P: ¿Te explico todas las versiones que me han dicho del por qué del cambio, de la arquitectura modular a la arquitectura neoclásica?

R: ¡Sí!

P: Uno, un viaje que hiciste a Roma y que volviste fascinado por la arquitectura por toda la arquitectura clásica que viste allí. Otro, que fue sencillamente el cambio de escala, el cambio de tecnología. Al llegar a Francia tienes oportunidad de hacer prefabricados, etc., etc,... el cambio de escala te lleva pues a preocuparte más, no tanto de la organización del edificio en sí como un experimento, como una cosa cerrada, sino como una cosa abierta que puede estar formada por diferentes partes, donde se configuran plazas, calles, etc. Otros que Charles Jenks vino aquí y te dijo que por qué no dabas un paso más y saltabas a la arquitectura clásica.

Y otros, que era un poco por esta necesidad de querer, de no confiar en esta arquitectura tan cubista, de la agregación tal cual, de esta voluntad de que la agregación tiene que tener un plus. Y yo sinceramente creo que hay de todo un poco.

R: De todo un poco, menos de Charles Jenks, que solo lo he recibido una vez y he discutido con él media hora y le he dicho que era un crítico y que no sabía hacer arquitectura. Que era interesante que clasificase, pero bueno, que era una broma todo lo suyo. Eso no, pero todo lo demás, sí, un poco.

P: Yo me imagino que tiene que ser una suma de todo, de todos los factores.

R: Sí, es una suma de todo, más otras cosas. Osea era... cruz y ralla a esta arquitectura utópica, porque hostia segura, seguramente hostias... pero no, no me gusta, a mí me gusta construir, a mí me gusta hacer. Y solamente con una idea utópica, haciendo cosas imposibles, pues no.

Segundo, efectivamente en Francia todo esto está prefabricado. Cuando tu fabricas piezas de ocho toneladas y haces, y rompes la prefabricación ésta, y empiezas a articular y ves que puedes hacerlo todo con piezas grandes moduladas... ¡coño!... tú automáticamente si repites, como un molde para que sea rentable

tiene que ser repetido cuarenta veces, cincuenta, si aquel molde, aquella columna, aquel elemento, el que sea arquitectónico, no va hacia una cosa bonita, hacia una perfección, pues haces un churro. Por lo tanto la repetición te lleva, y la prefabricación, y la industrialización... te lleva a esta repetición, que claro, te lleva a que cada pieza tiene que ser lo mejor posible porque si la vamos a repetir no se cuantas veces...

Y por otra parte, no es que yo viaje a Italia, yo llevo viajando a Italia desde que tengo 15 años, mi madre es Italiana y mis primeros viajes no son a España sino a Italia. Yo soy medio italiano, mi madre me enseña desde pequeño la cultura italiana. Yo, este rechazo que tenía hacia la arquitectura histórica, hacia la arquitectura de arquitecto, cuando vuelvo a mirar a los grandes de la arquitectura, y los veo bien, y los veo con arquitectos italianos, con Portovegi, con historiadores de arte, con gente así, empiezo a ir a Italia sistemáticamente, como un aficionado de toros sigue a un torero. Yo por ejemplo, Palladio, pues diez viajes a Italia sólo para ver Palladio.

P: Yo lo he hecho también esto, muy bonito.

R: De Palladio a Palladio. Después, Roma, era barroco, Brunelleschi, diez viajes con este para ver cómo en una calle, el tío, con una pared cóncava hacia el exterior y otra pared cóncava al otro lado, y con dos pieles, como varía fachadas en función de los espacios que tiene delante.

Todos los pueblos de alrededor de Florencia y de Siena, pues todo esto me lleva a una relación digamos con los grandes y todo esto me lleva a una idea. Una idea que suena disparatada, completamente megalómana... lo que quieras, pero una idea que me lleva a 20 años de trabajo. Yo digo, sí, en el Renacimiento con respecto a la Villa Adriana un señor o dos señores se van a pasar tres años a Roma y cambiando la función, cubriendo la casa romana... pero cambiando las reglas inventan otro lenguaje. Vamos a hacer la tentativa de ver qué se puede hacer después de esta época trabajando de la misma manera. Quiero decir, nosotros no hemos copiado las columnas, no hemos copiado los capiteles, no hemos copiado nada del arte clásico. Hemos re-escrito aquí, durante 20 años, cada vocablo de la arquitectura clásica pero con otra funcionalidad, modernidad, con otra cosa. Esto y el hecho de que la ciudad nadie la ha hecho, y todo el mundo ha hecho un trozo de ciudad, por lo tanto a ver si con esto podemos hacer nosotros un trozo de ciudad. Esto lo ensayo y se me acaba en Montpellier, esta época se me acaba en Montpellier. A esto lo han llamado neoclásico, no es neoclásico, yo lo llamo "Clasi-

cismo Moderno" y otros lo están llamando clasicismo moderno, porque hay elementos de vidrios, hay elementos de hormigón... y después empiezo a estudiar materiales: ¿cómo se puede tratar el vidrio, el hormigón, las dobles fachadas?... y empiezo a trabajar en proyectos de marcas, proyectos de lujo en el centro de París, en Estados Unidos... ¿Sabes que en Estados Unidos he hecho torres y cosas así, proyectos de éxito comercial?

P: Te explico otra cosa también graciosa, cada vez que hablo con alguien todo el mundo me dice el Walden lo hice yo.

R: Bueno porque intervino mucha gente

P: Claro, porque intervino mucha gente, pero todo el mundo se atribuye como la autoría del Walden ¿Sabes? Hablas con uno, con otro...

R: Mira, no solamente el Walden, si tú miras el curriculum de la gente que ha trabajado por aquí, todo el mundo lo ha hecho todo. Cada persona que se va de aquí... por aquí ha pasado cientos de personas distintas... entonces cada persona que ha salido de aquí se ha hecho una carta de recomendación y se ha puesto en los proyectos que ha trabajado, que igual alguien ha hecho un poco de cada, el otro la maqueta, y todos han hecho todo. Y el Walden igual. Lo que pasa es que el Walden más colectivo, sobre todo porque había reuniones con mi hermana. Pero la forma, el resultado, las decisiones las tomo yo.

P: Hay otra cosa que siempre me ha llamado la atención de toda esta primera época que es que existen ciertas cosas que tienen un solo uso ornamental y que tú, yo creo que siempre reivindicas este uso ornamental. Por ejemplo en el barrio Gaudí las jardineras y los balcones, que además están pintados de otra manera, acaban siendo como unos elementos realmente ornamentales que se añaden al sistema agregativo: está la planta girada, la planta tipo, y cuando se repiten dos plantas iguales pues en esta aparece un balcón y en esta no. Pero esto es casi identificatorio de que es un sumatorio, esto yo lo atribuyo además, sí, que evidentemente es del proyecto...

R: A ver yo no soy rígido, yo no soy una persona rígida, y además tengo un defecto que es que independientemente de lo que haga no quiero ser un purista, y en mi casa se ve que mi casa es una mezcla de estilos, voluntarios... A mí me gusta Tapies, me gusta la arquitectura moderna por la vanguardia, por la vanguardia literaria, la musical por la vanguardia en todos sus campos... y yo tengo un com-

ponente estético muy fuerte, y por lo tanto cuando una cosa no me gusta pues...

P: Eso es lo que me da a mí la sensación, Xanadú por ejemplo si lo despejas de todo, es esto. Al final las cubiertas así como de pagoda, es lo que le dan casi como la personalidad, y en todos hay esa idea del diseño de las cubiertas, de las ventanas... elementos que se le añaden al sistema agregativo y que acaban dándole a cada uno su propia personalidad. Y que en todos los proyectos es como una constante. Hay, bueno yo creo, mi tesis es que hay un sistema agregativo, pero que al mismo tiempo hay una necesidad como monumental de los edificios, siempre hay un intento de hacer como una pieza, yo lo llamo intemporal, más que monumental.

R: Monumental es una palabra que ya va pasando. Hay épocas en que monumental era muy bueno, ha habido otras que monumental era lo peor que se podía decir. Luego ha pasado la palabra lcono como cosa fantástica.

P: Yo lo llamo intemporal en el sentido en el que...

R: Yo he intentado ser intemporal. Yo las dos cosas que he hecho, así, a nivel pequeño, una está en Ibiza, y la otra, la casa que tengo en Grau Roig, que es un homenaje a Louis Kahn, que es exactamente como quería. Y en estos sitios hay distintas influencias y yo quiero creer que sigue así. Yo ahora cuando voy a Asia, cuando voy a tal (...) a mí me gustan las cosas mínimas, a mí me gusta el espacio, a mí me gusta la luz, y me gusta la estética que quieres que te diga...

P: Yo, de referencias tuyas hablo las siguientes: Wright, que refleja el espíritu libre que Telga a la modernidad sin tener que seguir ningún canon determinado.

R: Establece nuevos cánones.

P: Sí, establece nuevos cánones, pero no sigue ninguno anterior.

R: Hay una cosa que hace Wright que es fantástica, yo creo que, en el fondo, tanto en Wright como en Mies... es pasar de la vertical a la horizontal. Y Wright pasa por dos líneas, le da un soft a la arquitectura, que hacer toda esta arquitectura orgánica.

P: Y hablo también de Wright en el uso de la geometría como base para realizar la arquitectura, cuando hace todas estas experiencias de plantas con bases triangulares, hexagonales, cuadradas..

R: Esto sí que lo tenemos nosotros.

P: Luego hablo de Alvar Aalto, de la arquitectura basada en la naturaleza, con la libre composición de arquitectónica y los centros urbanísticos. De Mendelson la expresividad de las formas, y el arquitecto de más influencia, según mi punto de vista Louis Kahn, su claridad, su punto de vista, el uso de la simetría, el carácter intemporal de sus obras, y de su monumentalidad. Siendo un arquitecto moderno es un arquitecto que renuncia a parte de la modernidad en el aspecto en el que realiza realmente iconos, y creo que en eso hay una influencia directísima a la arquitectura del Taller de esta época.

R: Sobre todo se refleja en mi casa de Ampurdan.

P: Hablo de Coderch también, etc., y Gaudí y la creatividad.

R: De Gaudí la creatividad, porque yo no me he atrevido nunca a... sabes que a mí me propusieron seguir la Sagrada Familia, y yo dije que no.

P: Pero por ejemplo, en la casa de la calle Juan Sebastian Bach, toda la celosía aquella...¿no?

R: Ahí intervino Manolo también.

P: Pero aquello en el fondo es un guiño a Gaudí.

R: Un guiño, pero también a la arquitectura del sur frente a la arquitectura del norte. Gracias a los obreros de mi padre, que eran artesanos. Ha habido una especie de timidez de hacer referencia a los grandes de la historia, ahora ya no. Cuando hablo con Moneo y me habla de Villanueva, pues me quedo frío, hay mejores en Italia. Pero está mal visto hablar de los grandes en nuestro país porque está visto como pretencioso, te quiero decir, las críticas que yo he tenido.

Después de esta idea de que estaba muy, muy mal, hacer un monumento de vivienda social. La gran ruptura con Bohigas, a parte de la de Reus, es cuando él dijo de manera taxativa, con la gente pobre no se puede experimentar. Igual tiene algo de razón, pero me da igual, yo quería experimentar con la vivienda social típica, él había intentado coger los modelos de Bellvitge y cambiarlos, pero no logró hacer nada.

P: Pero yo creo que el barrio Gaudí sí que fue vivienda social pura y dura, pero en

el Walden siempre ha habido una elite intelectual.

R: Pero era social.

P: Sí, con dinero de vivienda social pero en el fondo era una élite intelectual.

R: Era una élite intelectual que se apropió de este edificio.

P: Pero en éste, yo creo que fue un poco motivado por ti.

R: ¡No!...

P: ¿Tú no crees que en Moratalaz y en el Walden...?

R: Siempre que las cosas que yo hacía eran seguidas por gente, no es que yo fuera haciendo propaganda de las viviendas que hacía.

P: ¡Vale... vale!

R: Aquí ni me interesé, no compré. No se puede tener pisos en todos lados. Ahora estoy saltando de China a Rusia. El ego ya se me ha pasado, yo tuve el éxito muy joven y ahora estoy a divertirme. Ya no miro revistas de arquitectura, porque no me gusta, no me gustan los refritos. Pero ahora sí que me estoy interesando por lo que hace la Zaha Hadid, por que me gusta lo que hace. Pero no... no miro revistas de arquitectura, porque la gente esta copiando de una manera bestial, y muchas veces la copia sale antes que la original, y no. Quiero empezar con la página en blanco. Y con referencias a personas que han hecho grandes cambios en la historia de la arquitectura.

Ahora, después del Starsystem, los 7-8 arquitectos de los que todos se acuerdan, esto también se ha acabado, esto fue antes de la crisis, y están todos con unos problemas bestiales, porque ninguno ha querido hacer vivienda social, o vivienda económica. Y la vivienda es el 80% de lo que se construye. Y los grandes arquitectos siempre han querido hacer el museo, por que la vivienda es muy dura.

Los arquitectos han dejado de hacer ciudad y vivienda. Y es lógico porque es muy desagradable, porque te van rompiendo tu propia obra.

P: ¿Y en Suiza has mantenido contactos con tus compañeros?

R: Con muy pocos.

P: Hay uno especialmente que se llama Peter Zumthor, buenísimo.

R: A ver ahora hay unos arquitectos muy buenos, los arquitectos japoneses por ejemplo.

P: ¿Y a partir de Peter Hodgkinson conociste a gente de ARCHIGRAM?

R: Sí, era una lucha contra Archigram. Nosotros hicimos una exposición en Londres en el AA, no me acuerdo del año, que fuimos todos, e hicieron un debate sobre nosotros. Hicimos una exposición y se discutió todo, pero bueno... no sé. Yo respeto a todos, a Foster, a todos .

P: ¿Y los metabolistas japoneses?

R: Los vi también, eran fuerzas enormes. Nosotros éramos un país que parecía que salíamos de la naturaleza: Y venían unas personas de un sitio pequeño, venía Kenzo Tange que venía apoyado por el estado, a los tíos de AA que sigue siendo la mejor escuela del mundo, que hacían tecnología y pensaban que había que cambiar el mundo. Nosotros estábamos en la parte más social, porque en la parte tecnológica no podíamos competir. Yo conozco mucho al del Habitat, y lo hice antes que él.

P: ¡Ya... ya! Pero esta claro que no tiene nada que ver la tecnología. Tú en el fondo hay una lucha con los pilares y las instalaciones. Tengo una pregunta. Con esto del salto del caballo, estas cruces centrales no salen...

R: Ya pero era una cuestión formal. Nosotros queríamos llegar a ésto. Por ejemplo, el Walden, me acuerdo de una discusión con Peter, que era más racionalista. Él quería diseñar la estructura.

P: El hecho de que tanto tú, como tu hermana estudiaseis arquitectura, es una cuestión familiar... ¿de presión familiar?

R: No, en esta época a mí lo único que me preocupaba era el antifranquismo.

P: No era un poco como Wright, que ya su madre quería que fuera arquitecto. Y tu hermana cuando estudió arquitectura era más una cosa de tener firma aquí porque tu estabas vetado...

R: Mi hermana era también, no sabía que hacer, era una persona amateur y muy poco disciplinada, le gustaba más tener una vida independiente. Y lo intentó llevar pero no pudo. Nunca ha estado completamente en la arquitectura o en la música, y estaba siempre un poco difusa.

P: Miré la tesis y me pareció un poco un refrito de todo lo que habíais hecho en el Taller, durante todos estos años

R: Seguramente... no sé.

P: Lo digo porque, por ejemplo, fuera de aquí todo el mundo tiene la idea de que el Walden lo hizo Ana, y yo cada vez veo más claro que no. Ella influiría en el tema matemático, en los diagramas...

R: Ella era colaboradora, cuando hicimos el Walden estaba muy poco.

P: Todo el mundo dice que ella estaba muy poco porque estaba estudiando la carrera.

R: Por supuesto que sí, tienes un padre y una hermana, pues por supuesto que ella venga a trabajar, y por supuesto que aportó cosa, por supuesto que sí, porque es una persona inteligente. Pero de todos modos, el ego se me pasó a los 40 años. Y no quiero. Yo recibo propuestas de entrevistas todo el día, no quiero. Después del Walden y de lo que pasó en París con Chirac, yo he decidido desaparecer. Cada año hago un artículo pero donde no me conocen, para que me conozcan en China, en Rusia en Japón. El ego se me paso a los 40, me importa un bledo que me reconozcan. Yo no hago las cosas por ascensión social, ni por el dinero que ya me he preocupado de tenerlo para poder vivir de él el resto de la vida. Pero la gente te conoce en función del lugar en el que estás. No saben los de un sitio lo que has hecho en otro sitio, solo los profesores como tú. Ahora estamos en una época en el que se esta interesando por la arquitectura de esta época.

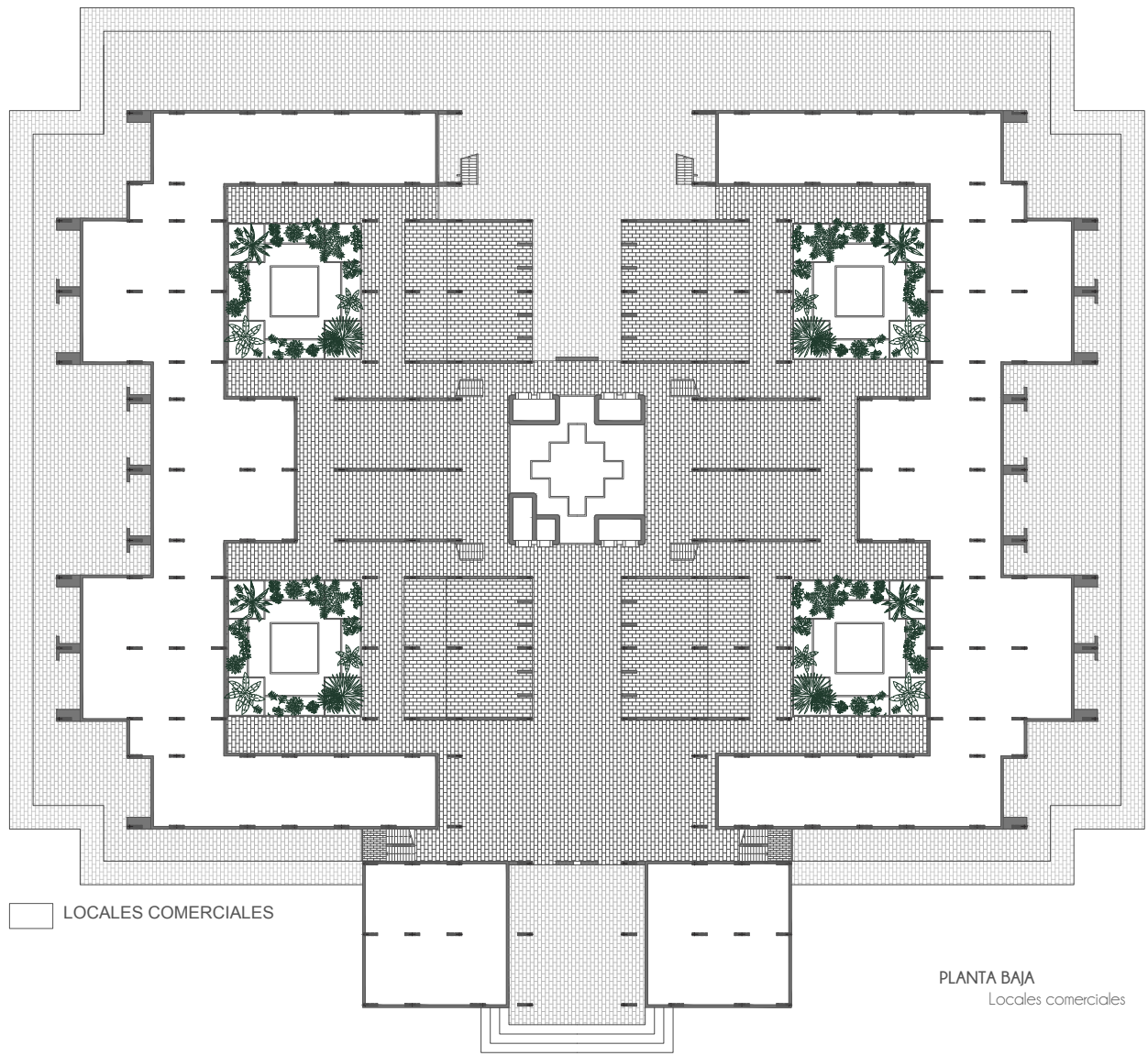
P: Y con Salvador Clotas... ¿qué tal fue?

R: Salvador Clotas era muy simpático, pero se ha vuelto socialista ortodoxo. Salvador quiso hacer de este taller un estudio socialista. Y yo le dije no, aquí no se juzga a la gente de socialistas, catalanes, y esto es un taller internacional. Yo le ayudé a que se metiera en el PSOE y se fue con Alfonso Guerra. Pero en aquel momento tenía esa idea,

P: ¿Y Goytisolo?

R: ¿José Agustín?... Yo conocí a toda la familia. Conocí a su hermano Luis, hice muchos viajes con él, y luego apareció Juan Agustín que yo creo que es un gran poeta, era un gran poeta. Pero es ciclotímico, cuando estaba eufórico quería trabajar, y cuando estaba deprimido no. Pero a mí no me importaba que estuviera así, pero llegó un momento en el que se profesionalizó el estudio y yo tenía que cumplir... pero es un gran poeta y trabajamos juntos en poesía, hizo este libro, hicimos la estructura del libro juntos, es muy bonito.

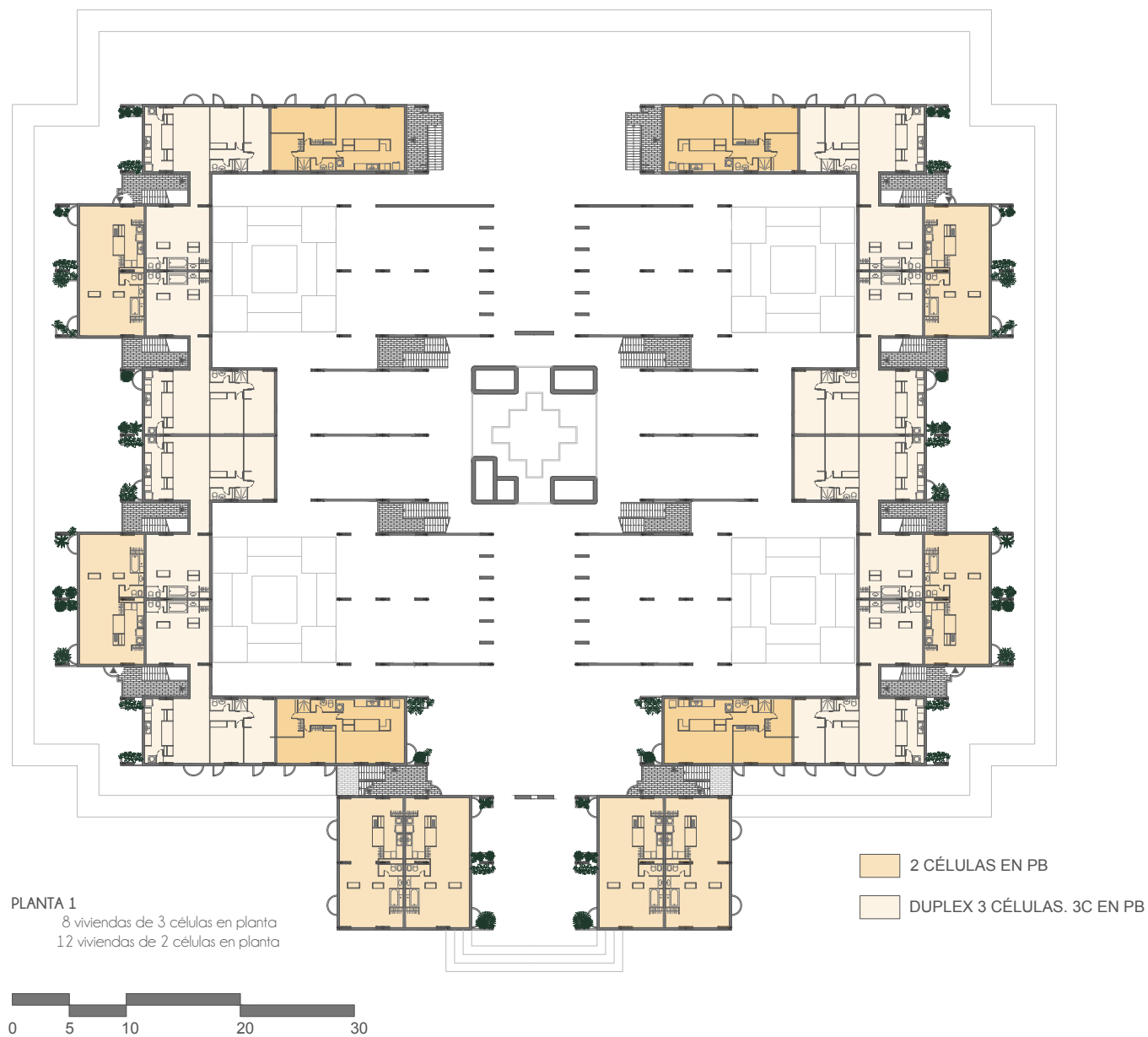
PLANTAS GENERALES



LOCALES COMERCIALES

PLANTA BAJA
Locales comerciales







- COMÚN
- ESTUDIOS
- DUPLEX 3 CÉLULAS. 2C EN PB
- DUPLEX 3 CÉLULAS. 1C EN PB
- DUPLEX 4 CÉLULAS.

PLANTA 2/ PLANTA 3
 12 estudios
 16 viviendas de 3 células en dúplex
 16 viviendas de 4 células en dúplex
 4 células comunitarias







- COMÚN
- ESTUDIOS
- DOS CÉLULAS EN PLANTA
- DUPLEX 3 CÉLULAS. 2C EN PB
- DUPLEX 4 CÉLULAS.

PLANTA 4/ PLANTA 5

- 4 estudios
- 6 viviendas de 2 células en planta
- 20 viviendas de 3 células en dúplex
- 8 viviendas de 4 células en dúplex
- 18 células comunitarias







- ESTUDIOS
- DOS CÉLULAS EN PLANTA
- DOS CÉLULAS EN DÚPLEX
- DÚPLEX 3 CÉLULAS. 2C EN PB
- DÚPLEX 4 CÉLULAS.

PLANTA 6/ PLANTA 7

- 28 estudios
- 4 viviendas de 2 células en planta
- 20 viviendas de 2 células en dúplex
- 20 viviendas de 3 células en dúplex
- 2 viviendas de 4 células en dúplex











- ESTUDIOS
- DOS CÉLULAS EN DÚPLEX
- DÚPLEX 4 CÉLULAS.

PLANTA 10/ PLANTA 11
 36 estudios
 44 viviendas de 2 células en dúplex
 2 viviendas de 4 células en dúplex







- ESTUDIOS
- DOS CÉLULAS EN DÚPLEX
- DÚPLEX 3 CÉLULAS. 2C EN PB
- DÚPLEX 4 CÉLULAS.

PLANTA 12/ PLANTA 13
 42 estudios
 24 viviendas de 2 células en dúplex
 8 viviendas de 3 células en dúplex
 6 viviendas de 4 células en dúplex







PLANTA 14/ PLANTA 15

42 estudios
 32 viviendas de 2 células en planta
 28 viviendas de 2 células en dúplex
 6 viviendas de 4 células en dúplex





PLANTA 14/ PLANTA 15

42 estudios
 32 viviendas de 2 células en planta
 28 viviendas de 2 células en dúplex
 6 viviendas de 4 células en dúplex



- DOS CÉLULAS EN PLANTA
- DOS CÉLULAS EN DÚPLEX
- DÚPLEX 4 CÉLULAS.

	Estudios	2CP	2CD	3CP	3CD	4CD
P1		12		8		
P2/P3	12				16	16
P4/P5	4	6			20	8
P6/P7	28	4	20		20	2
P8/P9	20	16	20			10
P10/P11	36		44			2
P12/P13	42		24		8	6
P14/P15		32	28			6
TOTAL	142	70	136	8	64	50
			TOTAL VIVIENDAS			470



Universidad de Valladolid



OCTUBRE DE 2021
