

III congreso nacional
pioneros de la arquitectura moderna española: análisis crítico de una obra



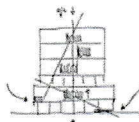
D.ª Teresa Couceiro Núñez, Directora del III Congreso Nacional de Arquitectura: *Pioneros de la arquitectura moderna española: análisis crítico de una obra*, organizado por la Fundación Alejandro de la Sota, con la colaboración del Ministerio de Fomento.

CERTIFICA

Que la comunicación de **D. Fernando Díaz-Pines Mateo** y **D. Javier Blanco Marín**, titulada: "*La casa Sobrino en Ondarreta de Javier Carvajal, en el inicio de una tendencia en la arquitectura residencial española.*", ha sido recogida en las Actas de dicho Congreso, celebrado en Madrid durante los días 20 y 21 de mayo de 2016.

En Madrid, a 21 de mayo de 2016

D.ª Teresa Couceiro Núñez
Directora del III Congreso Nacional de Arquitectura

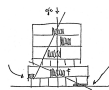


FUNDACIÓN ALEJANDRO DE LA SOTA



20 y 21 de Mayo de 2016
Arquería Nuevos Ministerios
Madrid

Organiza:



FUNDACIÓN ALEJANDRO DE LA SOTA

Con la colaboración de:



ORGANIZACIÓN

Institución organizadora:

Fundación Alejandro de la Sota, con la colaboración del Ministerio de Fomento.

Comité Científico:

Juan Calatrava Escobar:

Catedrático. Universidad de Granada

Juan Carlos Arnuncio Pastor:

Catedrático. Universidad Politécnica de Madrid

Ricardo Sánchez Lampreave:

Profesor. Universidad de Zaragoza

Enrique de Teresa Trilla:

Profesor. Universidad Politécnica de Madrid

Cristina Gastón Guirao:

Profesora. Universitat Politècnica de Catalunya

Jorge Tárrago Mingo:

Profesor. Universidad de Navarra

Juan José López de la Cruz:

Profesor. Universidad De Sevilla.

Guillermo Guimaraens Igual:

Profesor. Univeristat Politècnica de València.

Eduardo Prieto González:

Profesor. Universidad Politécnica de Madrid

M^a Dolores Sánchez Moya:

Profesora. Universidad de Castilla-La Mancha

Antonio S. Río Vázquez:

Profesor. Universidad de A Coruña

Alberto Peñín Llobell:

Profesor. Universitat Politècnica de Catalunya

Dirección y coordinación del congreso:

Teresa Couceiro Núñez

Con la colaboración de:

José Manuel López-Peláez

Comité organizador:

Débora Domingo Calabuig

Diego Palomares Gaspar

Marta Causapé Ruiz

Paula López Velasco

Con la colaboración de:

Ana Pascual Rubio

Moisés Puente

Carlos Asensio Wandosell

Actas del III Congreso Nacional
Pioneros de la Arquitectura Moderna Española
Análisis crítico de una obra

Madrid, 20-21 de Mayo de 2016

Fundación Alejandro de la Sota

ISBN: 978-84-608-7409-6

índice de comunicaciones

nº	Autor. Título de la comunicación.	Páginas
1	Alfaro Lera, José Antonio. <i>Modernidad empírica: el Instituto Laboral de Sabiñánigo.</i>	7-18
2	Almonacid Canseco, Rodrigo. "Una utopía de cristal: Sota y el proyecto de Sede para Aviaco en Madrid."	19-31
3	Aparicio Fraga, Jaime. <i>El hálito de la tierra. Identidad y paisaje en la iglesia de Canfranc de Miguel Fisac.</i>	32-49
4	Baladrón Carrizo, Alfredo. <i>De focas, liebres y gatos. Aproximaciones al proyecto de la Central Lechera CLESA de Alejandro de la Sota desde una dialéctica entre lo industrial y lo humano.</i>	50-66
5	Barberá Pastor, Carlos. <i>Entre Son Boter y Son Abrines. Miró en Mallorca.</i>	67-76
6	Bardí i Milà, Berta; Díez Barreñada, Rafael y García-Escudero, Daniel. <i>El concurso para la Facultad de Ciencias de la Ciudad Universitaria de Pedralbes. La propuesta de Josep María Sostres: del campus a una idea de ciudad.</i>	77-95
7	Barrios Pérez, Roberto. <i>Apartamentos Skol: cuando el límite es un mito.</i>	96-108
8	Blanes Pérez, Eduardo. <i>Dice Cabrero: "...yo he visto en Italia una cosa muy distinta..." Monumentalidad exterior frente a monumentalidad interior a través de la Casa Sindical.</i>	109-121
9	Bosch Martín, Cristina del. <i>El primer racionalismo como ejemplo de investigación y desarrollo. Instituto Anatómico Forense, Sevilla.</i>	122-130
10	Bravo Bravo, Juan. <i>Razón y modernidad de la Universidad Laboral de Cheste (1967-1969).</i>	131-142
11	Cabecera Soriano, Rubén. <i>Valuengo y De la Sota, un pueblo y un arquitecto.</i>	143-159
12	Carrau Carbonell, Teresa. <i>Casa Guzmán de Alejandro de la Sota. Vigencia de las casas del Movimiento Moderno.</i>	160-169
13	Cepedano Beteta, Elisa. <i>La obra escondida de fray Coello.</i>	170-180

14	Ceresuela Puche, Antonio. <i>Los estudios de Alejandro de la Sota para un hotel en Ibiza y su relación con otros proyectos coetáneos.</i>	181-189
15	Cidoncha Pérez, Antonio José. <i>Las Nuevas Reglas del Juego: del Nuevo Chamartín al Santiago Bernabéu.</i>	190-205
16	Coca Leicher, José de. <i>El pabellón de la Obra Sindical del Hogar. Una fusión entre tradición, modernidad y arte plástico. Francisco de Asís Cabrero y Felipe Pérez Enciso.</i>	206-216
17	Crespo, Milena. <i>El edificio de viviendas de Antonio Fernández Alba, calle Marquesa Almarza en Salamanca: síntesis relevante entre tradición y modernidad en un territorio de patrimonio-histórico.</i>	217-229
18	Díaz del Campo Martín Mantero, Ramón Vicente. <i>Miguel Fisac y el Instituto Laboral de Daimiel. La Tradición como materia de la Modernidad.</i>	230-239
19	Díaz-Pines Mateo, Fernando y Blanco Martín, Javier. <i>La casa Sobrino en Ondarreta de Javier Carvajal, en el inicio de una tendencia en la arquitectura residencial española.</i>	240-251
20	Eguíluz Gutiérrez-Barquín, Francisco Javier y Romero Rey, Carlos. <i>Casa Huarte. Casa para un mecenas.</i>	252-261
21	Feliz Ricoy, Sálvora. <i>Unidad Vecinal nº3 en el Polígono de Elviña. Edificios de Vivienda en la Gran Escala.</i>	262-272
22	Fernández-Cobián, Esteban. <i>La iglesia de Santa Cruz, 1966/71. Génesis y desarrollo de un proyecto.</i>	273-287
23	Fernández Nieto, María Antonia. <i>600 viviendas frente al Manzanares. El sueño moderno para Madrid del Hogar del Empleado.</i>	288-297
24	Ferrer, Mónica y Sustersic, Paolo. <i>La Ricarda, la casa (des)habitada. La música, el silencio y el ruido.</i>	298-307
25	Ferreras Ubierna, Covadonga. <i>Casa Tornos en Torrelodones, muestra de simbiosis arquitectónica.</i>	308-315
26	Galán Gómez, Rafael. <i>Análisis y reconstrucción virtual del centro de enseñanza de Herrera de Pisuerga (Palencia), de Corrales y Molezún. La espacialidad de una obra adelantada a su tiempo.</i>	316-332
27	García-Sánchez, José Francisco. <i>El 'Edificio Parque' de Vázquez de Castro e Iñiguez de Onzoño: Una atalaya habitada frente al puerto de Almería.</i>	333-343
28	García Herrero, Jesús. <i>El Seminario de Castellón: la espiral y la cruz.</i>	344-355
29	García-Asenjo Llana, David. <i>Santuario del Amor Misericordioso en Collevaenza. Julio Lafuente. La obra a través la mirada de la crítica.</i>	356-367
30	García Martos, Alberto Javier y Pinedo Pérez, Noemí. <i>Ingenuidad y primitivismo del carácter campesino en la arquitectura moderna: Guadalimar desde Vegas del Caudillo de José Antonio Corrales.</i>	368-382
31	Genua Díaz de Tuesta, Begoña. <i>Detrás de la máscara. El Mercado de Pescados de Marcelo Carqué.</i>	383-396

La casa Sobrino en Ondarreta de Javier Carvajal, en el inicio de una tendencia en la arquitectura residencial española.

Díaz-Pines Mateo, Fernando

Universidad de Valladolid, Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Valladolid, España

Blanco Martín, Javier

Universidad de Valladolid, Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Valladolid, España

Resumen

La casa Sobrino en Ondarreta (1971) de Javier Carvajal Ferrer, estuvo considerada como una de las obras de obligada cita en la arquitectura contemporánea de la ciudad de San Sebastián. En el acta de defunción (derribada en 2008) pesa que no estuviera registrada en el Archivo de la Arquitectura Ibérica del Siglo XX, según Iñaki Bergera. En un manifiesto, Ekain Jiménez y varios arquitectos más señalan que: *“Esta obra es, seguramente, el único ejercicio de «caserío» contemporáneo, desmaterializado y llevado a la ciudad que teníamos en el País Vasco. Masivo, negro y potente desde la lejanía del Paseo Nuevo; frágil, leve y artesanal en la distancia corta”*. La intención va más allá de una cuestión de depuración formal del caserío tradicional. Responde a “la forma icónica del arquetipo de la casa” como imagen simbólica de hogar.

Se trata de una obra realizada en la madurez, pero muy distinta de los planteamientos de otras obras suyas próximas en el tiempo, como su propia residencia en Somosaguas, de marcada impronta brutalista y desarrollo organicista tanto volumétrica como espacialmente. La casa Sobrino supone un contrapunto en su contención expresiva, pues el conjunto se configura con un volumen único y reconocible en su forma, flota sobre un zócalo. A la vez se desmaterializan sus caras por una celosía continua de largueros verticales de madera. Así muestra un ambiguo juego formulado con una liviana galería perimetral que envuelve equidistante el cerramiento masivo de ladrillo oscuro, que queda en un segundo plano. El interés radica en que, a diferencia de casas contemporáneas con cubiertas a dos aguas, ésta se singulariza en cierto modo respecto de una imagen ligada a lo vernáculo. La prominente cubierta se ciñe con precisión a la celosía de madera perimetral, de tal modo que se genera el poliedro puro del arquetipo, cuya intencionalidad quedó reflejada en el croquis, aparece flotante y autónomo en el entorno. El volumen aparente tiene una relación anchura-altura muy alejada de las casas tradicionales, es más ancha que alta, aunque lejos de asemejarse material y conceptualmente a la casa Vanna de Robert Venturi para su madre presenta una proporción similar.

Carvajal siguió con atención las lecciones de Louis Kahn, y ante la obstinación imperante por lo funcional se aplicó la máxima: *“Es cierto que la función genera la forma, pero no es menos cierto que la forma puede engendrar la función”*. Quizás sea en la casa Sobrino, dentro de su obra residencial, en la que mejor ejemplificó esta idea, en la cual una forma previamente definida recoge un programa complejo.

En el contexto de la época, respecto de sus coetáneos como De la Sota y Sáenz de Oiza, la casa Sobrino dista de ser equiparable en términos formales y quizás se deba entender que no es solo “una casa con forma de casa” sino que representa una aproximación a “la forma icónica de la casa”. Apareció en el inicio de una tendencia en la arquitectura española, de lo que dieron cuenta obras de los más importantes arquitectos.

Palabras clave: Casa, Sobrino, Arquetipo, Icónico, Carvajal



Imagen de la casa (AGUN. Fondo Javier Carvajal Ferrer)

*“Terreno vacío..., una superficie en la que, en la forma de simples marcas y con una uniformidad aterradora, se condensan los hechos y sus secuencias, el pensamiento y sus herramientas, la historia y sus versiones, los lenguajes y sus códigos.”*¹ Aunque Tuñón y Mansilla se referían en este texto a aquel dibujo trazado por Le Corbusier al ver, por vez primera, el lugar de Chandigarh y bajo el que dejó escrito: *“le terrain était vide...”*, esa sensación aterradora conviene acaso más a la disolución de los hechos y sus secuencias en el vacío que dejó la donostiarra casa Sobrino de Javier Carvajal tras su derribo.

No hay peor vacío que aquel que deja la ausencia de algo muy valioso. En este caso lo aterrador es precisamente esa demolición que lleva a la ausencia de esta obra hermosa, una demolición atropellada, con un apresuramiento tal vez resultado de la proximidad de la catalogación de la casa que hubiera impedido su derribo y dificultado intereses especulativos tras una triste historia de desencuentros entre la administración y los nuevos propietarios. Apenas algunos plenos municipales más, como narra la noticia periodística², y la casa se hubiera salvado. Hoy, ocho años después del derribo, el terreno sigue vacío, no había pues tanta prisa por otros motivos.

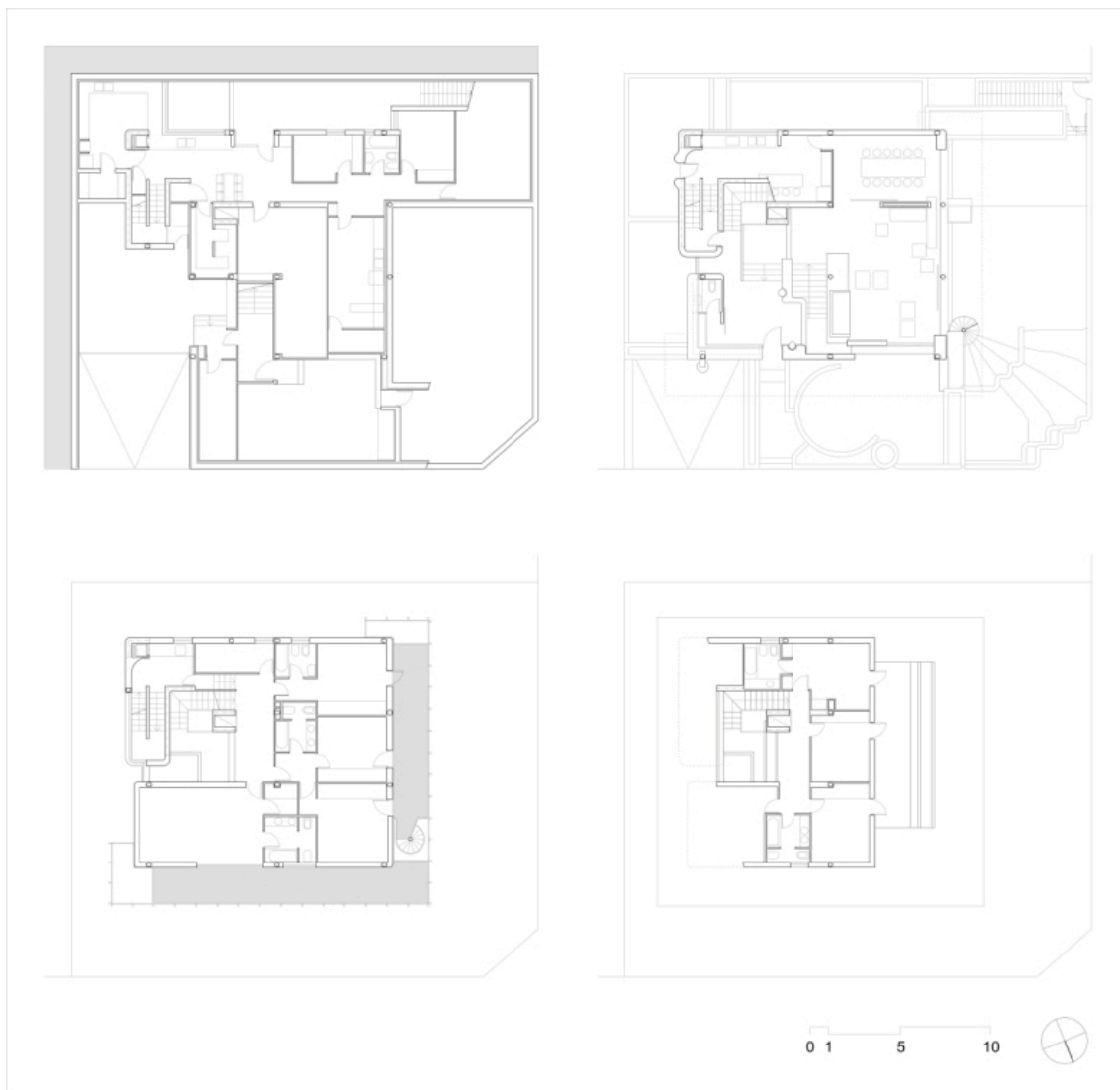
Carvajal proyecta dos “casas Sobrino”, que se construyen respectivamente en Aravaca³ (Madrid, 1964) y en San Sebastián (1971), en un lugar privilegiado frente a la playa de Ondarreta. Al parecer, una y otra no comparten la misma propiedad, aunque pudieran concurrir lazos familiares entre ambas⁴. Mientras que la primera se expresa en los términos formales y compositivos más homogéneos del arquitecto, la segunda obedece a una configuración que busca una adecuación territorial, antropológica -más que estrictamente climática-, convirtiendo la forma icónica de la casa en una de las principales ideas del proyecto. De aquí nuestra elección de la Casa Sobrino como objeto de estudio, motivada por nuestra investigación continuada sobre la forma icónica del arquetipo de la casa como idea de proyecto y la manera en la que se ha entendido en la modernidad y en la contemporaneidad⁵. En efecto, en los años sesenta del siglo XX, va consolidándose un acercamiento hacia las formas proscritas por la primera modernidad. La casa Sobrino de Javier Carvajal Ferrer es de hecho una de esas apuestas decididas por una forma reconocible, la forma icónica del arquetipo de la casa, lo que Javier Maderuelo denominaría «casita»⁶, o el arquitecto americano Andrew Geller *Monopoly House*⁷, dada la literalidad de la forma icónica. El uso de la herramienta de la abstracción para la representación volumétrica de la iconicidad de la casa, comenzó a resultar conveniente para los arquitectos desde mediados de los años sesenta, al pretender sintetizar formas complejas. Conviene recordar el esquema “elementos masa” (1967) que elaborara Christian Norberg-Schulz⁸, quien incardinó este poliedro de siete lados como un arquetipo en el conjunto de las formas puras utilizadas desde la antigüedad sin asignarle un uso específico: casa, templo u otro, sino que lo trató como un “elemento-masa” abstracto. En el arquetipo lo ciertamente superfluo es el detalle, de ahí que lo incluyera en su análisis como una forma exacta y perteneciente, por sí misma, al conjunto de las formas elementales y pregnantes de la arquitectura. La casa Sobrino nace en efecto con una imagen buscada ya en la primera propuesta proyectual y se mantendrá, depurándose, hasta el final, mejorando y sustanciándose con la significativa diferencia de dimensiones entre el primer programa y el que de hecho se ejecutó. Una imagen no destilada en una mera forma de casa a dos aguas sino en la figuración abstracta de dicha forma en una obra desarrollada en una etapa de plenitud profesional e intelectual como arquitecto y como profesor. La casa Sobrino donostiarra es en sí una doble singularidad, tanto dentro de la obra del propio autor y como también dentro de la historia de la modernidad española, convirtiéndose al tiempo en una precursora del uso de la forma icónica de la casa como idea de proyecto en la contemporaneidad.



Plantas del proyecto de 1970 (Dibujo L. Pahino)

Al principio de los años 70, cuando proyecta la casa Sobrino, Javier Carvajal se encuentra en un momento álgido de su carrera profesional tras una década de los 60 verdaderamente fecunda y sin que nada haga presagiar los quince años de ostracismo que le esperaban desde 1975, como narraría con amargura en su última lección académica⁹. Egresado en el 53, ya a partir del 54 lleva a cabo el hermoso edificio de viviendas en la Plaza de Cristo Rey de Madrid y en el 55 gana la Pensión para la Academia Española de Bellas Artes en Roma, donde reside hasta 1957. Vuelto a Madrid, continúa la labor docente que había iniciado ya en el 54 y en 1965 gana por oposición una Cátedra de Proyectos. Los primeros diecisiete años de obra presentan ya un historial admirable, en solitario o en colaboración con otros

compañeros, como Rafael García de Castro, Francesc Bassó o José María García de Paredes. Es importante resaltar que ya ha hecho su periplo americano, al que le lleva ganar en 1963 el concurso para el Pabellón Español en la Feria de Nueva York, obra con un gran éxito de crítica en EEUU aunque poco comprendida entonces en su patria. Con el Pabellón Español se inicia un giro en su carrera, un proceso de revisión que puede tener a la Torre de Valencia como cumbre, uno de los hitos de su carrera profesional, un año antes del primer proyecto de la casa Sobrino. La experiencia americana, más que abrir nuevos caminos formales –que también- dota de mayor libertad y de naturalidad a la manera de proyectar de Carvajal. Basta un acercamiento somero a su obra a través de la bibliografía existente para sentirse en la necesidad de reivindicar una monografía crítica, más estructurada y completa de su obra, estableciendo pesquisas e investigaciones que la relacionen no solo con lo conocido y evidente: Le Corbusier, Mies, Aalto, Niemeyer o Wright y, más tarde, con Eisenman, Meier, Botta o Ando, a los que conoció personalmente, sino las conexiones –si las hubo- personales o intelectuales con, por ejemplo, arquitectos contemporáneos como Paul Rudolph, Denys Lasdun o no tan contemporáneos como Carlo Scarpa o Edwyn Lutyens o con otros experimentos plásticos contemporáneos como los de Pablo Palazuelo .



Plantas del proyecto de 1971 (Dibujo L. Pahino)

Tras esta breve semblanza¹⁰ del momento biográfico en el que Carvajal inicia el proyecto de la casa Sobrino, examinemos las características de la serie principal de viviendas unifamiliares que la precedieron: casa Sobrino en Aravaca (1964), casa Carvajal y casa Valdecasas en Somosaguas (Madrid, 1966), siendo estas dos últimas paradigmáticas. La Casa Biddle en Sotogrande (Cádiz, 1966) se situaría como un caso particular dentro del grupo principal, bien que dominada su composición por una cuadrícula de pilares y una fábrica enfoscada en blanco más acorde con la latitud geográfica. Por su parte, la casa Hartmann en La Font del Lleó (Barcelona) (1969) es un caso algo distinto de las anteriores, con su potente fábrica de ladrillo y su configuración en altura, derivada de la fuerte pendiente en la que se

asienta, aunque contribuye también a la caracterización de la serie, caracterización que se mantendrá en las viviendas posteriores en los 70 y los 80 incluso a través de los cambios estilísticos a la entrada del PostModern. En primer lugar nos encontramos una manera de hacer, no achacable estrictamente a la oportunidad que da disponer de un terreno amplio, cual es la predilección por proponer una casa extensiva, desarrollada en poca altura. Se puede observar, en ese sentido, una voluntad determinada, un gusto por trabajar una topografía interior en lugar de producir arquitecturas en pabellón rodeadas de jardín. Es una forma específica de incorporación al paisaje, como señala Urrutia¹¹, siguiendo series de plataformas, fragmentación de volúmenes y disolución de límites, enraizada en los estudios para dos casas de campo de hormigón y de ladrillo de Mies de 1923 y pasada la llamada revisión orgánica con la incorporación de mecanismos compositivos de Wright o Neutra, después de entender (aún en un país con deficiencias tecnológicas sensibles) los nuevos incentivos tecnológicos¹². Para ello, la opción estructural preferente pasará por el uso de pantallas de hormigón, que permiten con facilidad continuidades y deslizamientos compositivos y los ajustes del relieve interior. De aquí que, en segundo lugar, aparezca como esencial el uso preferente que Carvajal hace del hormigón visto (salvo, como ya se ha dicho, en las casas Biddle y Hartmann) situándose en lo formal junto a Rudolph o Lasdun en un elegante y manierista brutalismo final. Julio Cano Lasso escribe en 1974 un artículo en la revista Nueva Forma¹³ que revisa en 1990. Poco mayor que Carvajal, Cano Lasso, arquitecto de una especial sensibilidad y gran conocimiento de la obra de su compañero, da algunas claves importantes sobre la misma al hacer especial hincapié en el trabajo en detalle que Carvajal hacía en sus proyectos, su asidua vigilancia en obra y su conocimiento de la tecnología de la construcción, que posibilitaban una arquitectura *“con una extraordinaria perfección formal a nivel de ejecución y diseño”*, una arquitectura *“afirmativa y segura, donde no parece asomarse en ninguna ocasión la perplejidad, el titubeo, la duda o la ironía”* conseguida a través de una *“facilidad aparente”* sin que la *“cuidada atención dirigida a la elaboración de las formas [se haga] a costa de otros sacrificios o abandonos, y que igual atención se presta al estudio y desarrollo de los programas, a la tecnología del proyecto y la eficacia funcional”*. Cano Lasso da así cuenta de la metodología de trabajo de Carvajal. *“El duro aplomo del áspero hormigón visto [utilizado] en quebrados planos de variada e innegable expresividad plástica”*, señala Urrutia¹⁴, da lugar a los *“prismas emparedados entre planos característicos e invariantes en Carvajal”*, todo lo cual, sumado a la característica *“inexistencia de la cubierta inclinada”* en la que las chimeneas prismáticas son los *“únicos elementos de contrapunto en el discurso volumétrico apaisado”*, lleva a transformar la casa en una suerte de *“fortaleza domesticada”*, la madriguera que Carlos Saura buscaba para su película en 1969, que describe –refiriéndose a la Casa Carvajal- como *“una estructura a modo de un ‘bunker’ de la guerra europea”* en la que la *“sensación de frialdad que se sentía en el exterior, desaparecía cuando uno se encontraba dentro de la casa. Allí todo era más cálido.”*¹⁵ De estas acumulaciones armónicas de volúmenes de hormigón, preferiblemente trabajadas en poca altura y extensivamente, Cano Lasso hace una observación brillante y certera, entreverando una duda crítica en su admiración por la obra de la casa del arquitecto: *“La constante de una retórica monumental, más o menos perceptible en toda la obra de Carvajal, se hace más notoria en sus viviendas unifamiliares, quizá por tratarse de un tema que requiere, en mi opinión, otro tratamiento”*¹⁶. Con ello llegaríamos a la última de las claves de esta serie de obras, esta vez de la mano de Juan Daniel Fullaondo, quien detecta que en el fondo de esa retórica monumental se encuentra una vocación de trascendencia que se hace explícita en el espesor laberíntico del trasdós y cuya expresión física se traduce en la elusión de una *“fenestración como diagrama traslúcido superpuesto al muro”*¹⁷. Es decir, la pulsión monumental de Carvajal trataría de llevar al límite del arte su arquitectura para hacerla trascendente a la manera loosiana¹⁸, acercando la casa al monumento funerario o el monumento conmemorativo mediante la ocultación de la fenestración o, dicho de otro modo, no haciendo de la fenestración una parte fundamental de la composición en alzado. Un ejemplo claro es la Casa Hartmann y su paralelo -como el propio Carvajal declara en su monografía- con el monumento a Rosa Luxemburgo de Mies¹⁹.

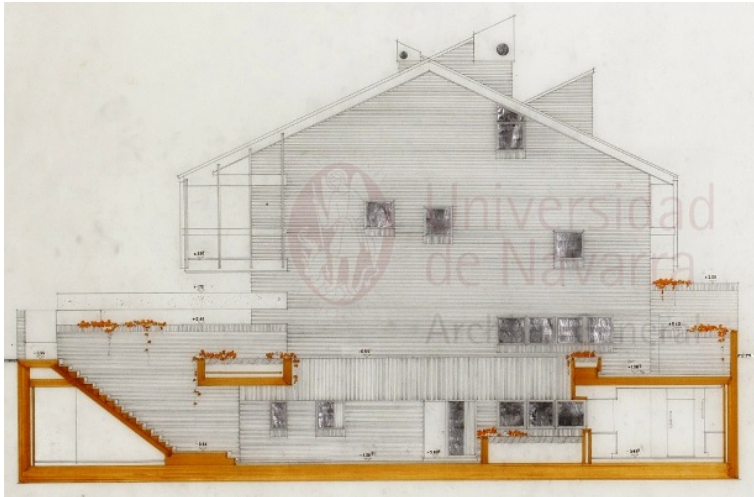
Veamos ahora como Carvajal traslada este campo de experiencias a un solar en el que las condiciones elegibles, tamaño y contexto y las deseables no coinciden, cómo el arquitecto será capaz de producir una variación de la serie mediante una medida y reflexiva repetición de mecanismos, haciendo buena la máxima kahniana: *“Es cierto que la función genera la forma, pero no es menos cierto que la forma puede engendrar la función”*, manifestando tal vez la irrelevancia de la forma final cuando, como en este caso, no es tanto el arquitecto cuanto el contexto el que impone o alienta la forma.

La documentación examinada, muy completa²⁰, la componen dos proyectos sucesivos consignados en fechas distintas: noviembre de 1970 y diciembre de 1971, aunque hay planos, que suponemos de obra, de 1972, que sería el año de terminación, siendo el proyecto de derribo de la casa preexistente de enero del 71. Sorprende la precisa y exhaustiva definición del proyecto en la documentación gráfica si se atiende a los estándares de la época para un proyecto de vivienda. Este rigor se hace patente desde el propio levantamiento de la Villa Ondar-Etxe, que ocupaba entonces la parcela en la zona de Miramar-Ondarreta del Antiguo, una construcción convencional de carácter pintoresco, si ningún interés particular, de finales del s. XIX o principios del XX, de planta cuadrada, dos alturas y bajo-cubierta y sótano, de cuyo cuerpo principal sobresalían dos porches, uno de entrada frente a la calle Infanta Cristina y una veranda al frente de los jardines y la playa. Su esquema de implantación, dado el tamaño y posición de la parcela, se mantendrá en cierto sentido en el proyecto de Carvajal.



Sección por escaleras principales (1970) (AGUN. Fondo Javier Carvajal Ferrer)

El solar de esquina entre la avenida Satrústegui y la calle Infanta Cristina, es un rectángulo (25,55 x 21,65 m), cuyo borde largo enfrenta la playa con orientación nor-noreste, con un pequeño chaflán de esquina. Las parcelas colindantes se encontraban ya ocupadas con edificaciones seguramente coetáneas de la original Ondar-Etxe, una vivienda regionalista en el lateral y una edificación clasicista afrancesada de algo más porte en la trasera. El tamaño del solar –poco menos de 550 m²– es ya una novedad y representa la primera singularidad en la obra de vivienda unifamiliar de Carvajal, enfrentado en todo caso, con un programa amplio (hasta doce dormitorios inicialmente) que representa sin duda el principal motivo por el que el viejo inmueble resultaba insuficiente o inapropiado.



Alzado sección por patio trasero (1971) (AGUN. Fondo Javier Carvajal Ferrer)

No conocemos los extremos por los que el primer proyecto da lugar al segundo. En alguna pesquisa posterior podríamos encontrar alguien cercano a los participantes que nos los indicase. Un cambio de esta índole a iniciativa del arquitecto no resulta probable, lo son más las causas habituales: un programa de máximos por parte del cliente que luego se enfrenta al presupuesto real o un problema de exceso de cabida por edificabilidad o superación de la altura máxima posible... a los efectos del presente análisis quizás no resulta relevante. Lo cierto, es que en el plazo de un año el proyecto, se ajusta a una reducción de programa y, realmente, el proyecto final gana en coherencia con respecto al primero, dando lugar a una obra formidable.

Entre uno y otro proyecto, solo una de las plantas no cambia en absoluto. La planta de ingreso del proyecto del 70 se mantiene incólume, sin un ajuste, en el proyecto del 71, lo cual da la pauta a seguir en el cambio. En efecto, se trata de una planta muy depurada desde el principio, funcional, compositiva y,

sobre todo, estructuralmente, es decir, Carvajal ha resuelto ya decididamente las contradicciones más significativas entre lo que ocurre bajo rasante y lo que debe ocurrir por encima de ella, una planta que se convierte en un verdadero intercambiador entre el caserío moderno que va a sostener y el suelo, que ha convertido en primer material de construcción activándolo topográficamente.



Sección por la triple altura (1971) (AGUN. Fondo Javier Carvajal Ferrer)

Si la nueva casa se sitúa en la parcela de manera semejante a la existente, en seguida se percibe el nuevo enfoque: al contrario que en la villa Ondar-Etxe a la casa Sobrino se entra directamente desde la avenida Satrústegui, a través de una plataforma elevada tras tres escalones, haciendo que la valla frontal se pliegue en un gran cilindro, y el salón principal se vuelca a un patio jardín que se rehúnde en el borde de la calle Infanta Cristina, de tal modo que, aunque la pieza principal se dote de más altura, se asegure su privacidad con respecto a la calle mejorando su orientación a poniente. La rampa del garaje se acorta pero se mantiene en la misma posición.

Aparece aquí el primer invariante del método proyectual de Carvajal, el trabajo con la topografía interior. La planta baja literalmente reposa, flota, sobre un terreno magmático, podría decirse que Carvajal lleva al suelo al punto de ebullición. En torno y bajo la planta de ingreso, el terreno se ha convertido en un fluido plástico que, tanto permite la sección variable de la planta de ingreso como los distintos niveles de relación de la rasante tanto con la planta de ingreso como con la de subsuelo. Esta última se convierte en realidad en un basamento –una suerte de podio- enterrado, sobre la que se alza el desarrollo -la columna achatada en la que se convierte la planta de acceso- para dar lugar al elemento más visible, la coronación, que será, como luego veremos, finalmente el cuerpo flotante del oscuro caserío moderno.



Sección por la doble altura (1970) (AGUN. Fondo Javier Carvajal Ferrer)

Entre el primer proyecto y el segundo, el sótano y su contorno sufren ajustes de carácter funcional: en la segunda versión se reajustan cuartos de lavado y plancha, almacenes e instalaciones, desaparecen unos ambiciosos vestuarios de playa y aparecen mejor dimensionados los dormitorios del servicio (alguno de ellos migrado de la planta primera), pero los elementos principales, como son garaje, cocina, cuarto de juegos de niños y, sobre todo, los sistemas de acceso vertical, además de todo el juego de plataformas y jardineras perimetrales, permanece prácticamente igual.

En las dos plantas a las que nos hemos referido, la estructura persiste. La documentación de ambos proyectos define exhaustivamente el sistema estructural, que en esta casa Sobrino combina la estructura metálica en pilares y forjados mediante losas aligeradas: "forjado cruzado tipo 'dolmen'". La coherencia planimétrica se consigue a través de una argucia estructural, algunos pilares que nacen en sótano no continúan a partir de planta baja y nuevos pilares nacen en esta. El punto más conflictivo se resuelve haciendo nacer el pilar de la esquina izquierda del frente de la casa sobre una potente viga metálica que ejerce como dintel de la puerta del garaje. El artificio se lleva al extremo llevándose el plano de la puerta de acceso y la ventana de la fisura horizontal que ilumina el vestíbulo y el aseo de planta en profundidad hacia el interior de la planta, haciendo ver que es la valla que corre sobre la entrada del garaje la que entra bajo la casa y que esta se apoya sobre este muro mediante una aparente viga, en realidad una mensulita de cuya cabeza pende un globo de iluminación que surge del pilar sobre la que se apoya realmente. Es decir confiere la tranquilidad del soporte a una suerte de viga pared en lugar de a una carga puntual sobre una barra. Esa esquina de la casa concentra una explicación jeroglífica de la mayor parte de los artificios formales del exterior de la casa, como veremos más adelante. La resolución de la estructura se determina finalmente en el cuarto trasero interior de la planta, en el que se concentran los elementos ligados a la verticalidad: escaleras, montaplatos, alturas libres e instalaciones. Aquí, el perímetro del cuadrado ligeramente achatado de la planta se desborda, se deshoja y se dobla en esta esquina interior, resolviéndose mediante el siguiente invariante: un ajustado sistema de pantallas de hormigón, algunas de ellas poco más que un pilar apantallado o -de dos en dos- grandes pilares huecos, que permiten dar continuidad a las líneas de estructura de lo que en su origen compositivo vendría a ser una retícula tripartita en las dos direcciones. Así el elemento estructural que confiere mayor rigidez se hace cargo de los deslizamientos y en su conjunto se convierte en un comodín a la hora de graduar las alturas de los planos adyacentes, permitiendo asociar el flanco derecho con la crujía frontal o con la trasera.



Esquina izquierda de la fachada principal (AGUN. Fondo Javier Carvajal Ferrer)

Las dos plantas inferiores, que contienen el programa diurno, acogen, como vemos, un sistema topográfico de gran densidad. Como comenta Blanco Lecroisey, "[Carvajal] *Toca el dibujo de tal forma, que sale el relieve. No es broma; pone cotas hasta en el agua. Y cuando lees el trabajo, resulta que no es plano, sino el espacio*²⁷ⁿ. Si separamos esta parte del volumen de la casa, aunque constreñido por el perímetro de la parcela y por el de la planta de acceso, encontramos contenidos aquellos prismas emparedados entre planos característicos, el tercer invariante, dando lugar aquí, también, a la madriguera de Saura o a la fortaleza domesticada, al decir de Urrutia, dentro de una suerte de *Raumplan* loosiano,

dominado por el eficaz juego de escaleras y dobles (o triples) alturas que enhebran las plantas con el cuarto trasero interior actuando como pivote.

En las dos plantas inferiores el cambio de un proyecto al otro, como venimos observando, apenas supone diferencia de superficie construida, hay más ajustes y simplificaciones en sótano que verdaderos cambios. Es en las superiores, en las plantas de noche, donde se va a producir el cambio fundamental: de once dormitorios pasaremos a nueve, con lo que la planta segunda del proyecto del 70 desaparece. Felizmente, se diría, pues esto va a dar lugar a los cambios fundamentales, cualitativos, que producirán tanto la hermosa imagen final como una planta primera muy depurada en su trazado.

En efecto, la necesidad de reducir el programa obliga a optimizar las plantas primera y bajo-cubierta, compactándolas para obtener más habitaciones, eliminando un pasillo en la planta primera y una escalera que abandonaba el cuarto trasero dominado por los accesos verticales. La solución final de planta primera la dota de un dormitorio más y equilibra las proporciones de habitaciones y cuartos de baño -ordenando estos en una banda vertical- y obteniendo igualmente un dormitorio más en la planta bajo-cubierta. La solución dota además de independencia a la terraza del dormitorio principal, haciéndola privativa de este mediante la escalera de caracol que sube del patio-jardín del salón.

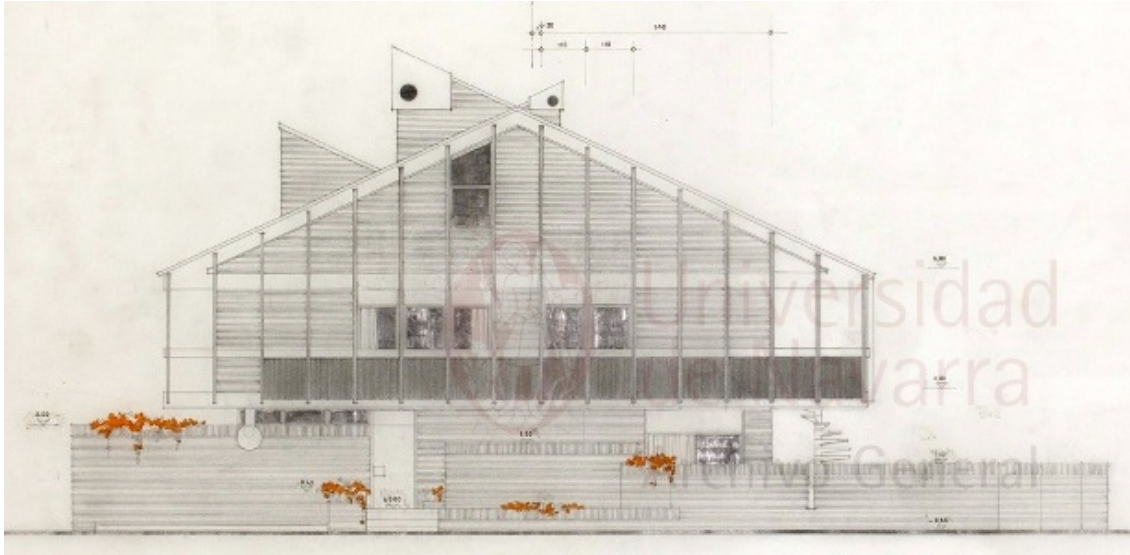
Paradójicamente, al perder una planta, tanto el volumen final como los alzados llegan a una definición más rotunda. Si la imagen del proyecto del 70 era la de una vivienda que denotaba intenciones y conocimiento y se producía con una elegancia evidente, no dejaba de tener un cierto aire de convencionalidad. La reducción en altura permite la aparición de la forma icónica de casa, la imagen arquetípica, en este caso de proporción vernácula. Con ello, se cumple otra de las características de la obra de Carvajal, ese tono de retórica monumental, al colocar ese volumen del caserío abstracto flotando casi ingravido sobre el podio preparado a tal efecto por las plantas sótano y primera. En 1962, premonitoriamente, Carvajal, con aire de manifiesto, escribía: "*Que los hipócritas sigan pidiendo el folklore, de confusos cortijos, del caserío falso*"²²: la gran caja de siete lados, de carácter vernáculo pero no pintoresco, aparece aquí mediante la terraza –en realidad un gran telar colgado del alero- en una forma envolvente que presenta una proporción más ancha que alta, acorde a la de los caseríos tradicionales de la zona, configurando el volumen con la cumbrera en el sentido más corto, declarando la intención de posicionar el hastial al frente, mirando al mar, a la playa y a la avenida de Satrústegui. Ya Luis Peña Ganchegui en algunos proyectos residenciales como el de la casa Imanolena (1964), tanto en la propuesta llevada a cabo como en los primeros y muy diferentes esbozos de ella, trabaja con esta proporción en la que domina el ancho sobre el alto.



Alzado frontal (1970) (AGUN. Fondo Javier Carvajal Ferrer)

Algo que hasta ahora había sido para Carvajal característico, la inexistencia de la cubierta inclinada, se trastoca aquí, configurando con gran intensidad la imagen urbana de la *casa Sobrino* mediante un solemne hastial configurado mediante una celosía muy abierta de madera, formada por tubos de acero revestidos de madera y anclados con pletinas a los forjados de cubierta y planta primera, envolviendo como una jaula el edificio masivo, dejando este volumen en un segundo plano y restándole profundidad aparente. Este umbral continuo solo abrazaba la edificación de ladrillo oscuro por los frentes a ambas calles, de modo que parecía flotar como una forma autónoma sobre el cerramiento de la parcela, fomentando la percepción de ingravidez del volumen, estrategia semejante a la utilizada mediante las sobrecubiertas en las casas de Somosaguas realizadas pocos años antes. En este mismo sentido, quizás se pueda encontrar un paralelo formal con la Iglesia de Santa María de los Ángeles (1957-60) que realizó en Vitoria junto con el arquitecto José María García de Paredes, donde un volumen pregnante de forma

piramidal aparece suspendido en el aire sobresaliendo sobre el muro de ladrillo exterior. El plano vibrante definido por este “telar” –más tupido en la banda inferior con una barandilla de madera de exquisito diseño- hace que los huecos se queden en la sombra, casi desapareciendo en el entorno inmediato, cumpliendo ese último invariante que detectaba Fullaondo, la elusión de una “*fenestración como diagrama traslúcido superpuesto al muro*”. Al tiempo, de nuevo, en un gesto de honestidad constructiva, las terrazas no se llevan a los extremos, ni las barandillas, se deja solo la estructura abierta, poniendo de manifiesto el artificio. Volvemos aquí a la esquina izquierda del frente principal para reconocer otra vez las claves del proyecto.



Alzado frontal (1971) (AGUN. Fondo Javier Carvajal Ferrer)

Terminamos como empezábamos, esperando haber atenuado siquiera levemente la sensación aterradora de vacío que dejó la demolición de la casa Sobrino en San Sebastián de Javier Carvajal Ferrer, en una primera recuperación del pensamiento y sus herramientas, la historia y sus versiones, los lenguajes y sus códigos, en la que aún esperamos profundizar en el futuro.

Bibliografía

CANO LASSO, Julio. *La obra de Javier Carvajal*. Nueva Forma, nº 104, septiembre 1974.

CARVAJAL Ferrer, Francisco Javier. *J. Carvajal Arquitecto* (Coord. José María Fernández Isla). Madrid: Fundación COAM, 1991.

CARVAJAL, Javier. *Javier Carvajal*. Madrid: Editorial Munilla-Lería, 2000

JIMÉNEZ, Ekain y 18 firmas más. "Demolición de la villa Sobrino". El Diario Vasco: San Sebastián, 8 de febrero de 2008. Disponible en <http://www.diariovasco.com/20080208/san-sebastian/demolicion-villa-sobrino-20080208.html>

LOOS, Adolf. *Escritos II 1910-1931*. Madrid: El Croquis Editorial, 1993.

MADERUELO, Javier. *El espacio raptado: Interferencias entre Arquitectura y Escultura*. Barcelona: Mondadori España, 1990

MORENO MANSILLA, Luis y TUÑÓN ÁLVAREZ, Emilio. Le terrain était vide.... *CIRCO* (18). 1994. Disponible en: http://www.mansilla-tunon.com/circo/epoca1/pdf/1994_018.pdf

NORBERG-SCHULZ, Christian. *Intenciones en arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili. 1979. p. 206

URRUTIA, Ángel. *Arquitectura Española Siglo XX*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1997. Pp. 489-495.

Imágenes: Archivo General de la Universidad de Navarra / Fondo Javier Carvajal Ferrer / Proyecto 204 (AGUN. Fondo Javier Carvajal)

¹ MORENO MANSILLA, Luis y TUÑÓN ÁLVAREZ, Emilio. Le terrain était vide... *CIRCO* (18). 1994.

² JIMÉNEZ, Ekain y 18 firmas más. Demolición de la villa Sobrino. *El Diario Vasco*: San Sebastián, 08/02/2008.

³ Ver http://docomomoiberico.com/index.php?option=com_k2&view=item&id=430:casa-sobrino&lang=es

⁴ En el presente texto, salvo excepción, nos referiremos como casa Sobrino a la que motiva la comunicación.

⁵ BLANCO MARTÍN, Javier. *La forma de la casa como idea de proyecto: recuperación del icono de la casa en la arquitectura contemporánea*. (Director: Fernando Díaz-Pines Mateo), Tesis (Doctor arquitecto). Valladolid: Universidad de Valladolid. ETSAV. 2014. 640 p.

⁶ MADERUELO, Javier. *El espacio raptado: Interferencias entre Arquitectura y Escultura*. Barcelona: Mondadori España, 1990, p. 276. "La forma de la «casita» aparece como un emblema, con sus hastiales y su tejado a dos aguas, tratándose de una de las figuras metafóricas más potentes de la arquitectura. Consiste en una figura que puede representar lo mismo al antiguo templo griego –a su vez metáfora de la cabaña primitiva- que a la pequeña casa unifamiliar. Es formalmente el único nexo de unión entre ambos, ya que ni funcional, ni espacial, ni constructivamente puede establecerse entre templo griego y «casita» ninguna otra relación".

⁷ Geller llamó así a su casa Jossel situada sobre las dunas de Davis Park, Fire Island, Nueva York, EE.UU. 1959

⁸ NORBERG-SCHULZ, Christian. *Intenciones en arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili. 1979. p. 206

⁹ CARVAJAL, Javier. Última lección académica. En CARVAJAL Ferrer, Francisco Javier. *J. Carvajal Arquitecto* (Coord. José María Fernández Isla). Madrid: Fundación COAM, 1991. pp. 73-81. En particular, p. 75.

¹⁰ Véase URRUTIA, Ángel. *Arquitectura Española Siglo XX*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1997. Pp. 489-495.

¹¹ URRUTIA, Ángel. Op. Cit. p. 492.

¹² FULLAONDO, Juan Daniel. De Nuevo la Torre de Valencia (Extracto de los números 84 y 85 de la revista Nueva Forma). En CARVAJAL Ferrer, Francisco Javier. *J. Carvajal Arquitecto*. Op. cit. pp. 27-30. Aquí Fullaondo cita a Zevi para reflejar ese proceso de Philip Johnson también paralelo a Rudolph: "1) La fase miesiana de sus inicios, 2) El nuevo incentivo tecnológico, y 3) la nueva temática expresionista [...] "...reglas deliciosas pero gratuitas... reconocible por la insistencia de algunos motivos más que por la fuerza de la afirmación espacial... más que un estímulo de vida se proporciona un superficial instrumento de realce y alienación..."

¹³ CANO LASSO, Julio. La obra de Javier Carvajal. *Nueva Forma*, nº 104, septiembre 1974. Este artículo, daría origen en 1990 a una revisión: CANO LASSO, Julio. Sobre la arquitectura de Carvajal. En CARVAJAL Ferrer, Francisco

Javier. Op. cit. pp. 15-20. También Carvajal lo publica en su monografía: CARVAJAL, Javier. *Javier Carvajal*. Madrid: Editorial Munilla-Lería, 2000,

¹⁴ URRUTIA, Ángel. Op. cit. p. 492.

¹⁵ SAURA, Carlos. La madriguera. En CARVAJAL Ferrer, Francisco Javier. *J. Carvajal Arquitecto*. Op. cit. pp. 21-23

¹⁶ CANO LASSO, Julio. Op. cit. p. 19. Aunque considera “ *la vivienda del propio arquitecto [...] una obra maestra en cuanto al estudio del detalle, riqueza de diseño, tratamiento del espacio continuo, y juego de volúmenes y formas de hormigón; todo ello con una ejecución perfecta*”

¹⁷ FULLAONDO, Juan Daniel. Op. cit. p. 30.

¹⁸ LOOS, Adolf. *Escritos II 1910-1931*. Madrid: El Croquis Editorial, 1993. p. 33

¹⁹ El monumento a Rosa Luxemburgo, de Mies Van Der Rohe, fue erigido en 1926 y destruido en 1935. CARVAJAL, Javier. *Javier Carvajal*. Madrid: Editorial Munilla-Lería, 2000. p. 44

²⁰ En la que, tal vez, lo que más se echa de menos es una memoria descriptiva.

²¹ BLANCO LECROISEY, Ignacio. Javier Carvajal: los croquis. En CARVAJAL Ferrer, Francisco Javier. *J. Carvajal Arquitecto*. Op. cit. p. 25

²² CARVAJAL, Javier. Cuando todo empezaba. En CARVAJAL Ferrer, Francisco Javier. *J. Carvajal Arquitecto* Op. cit. pp. 53-55. Cita en p. 54