



Universidad
Zaragoza

Trabajo Fin de Grado

Qué bien se está donde se está bien
Arquitecturas amables. Proyectar para el alma

Autor/es

María Salas Jarque

Director/es

Carmen Díez Medina

Escuela de Ingeniería y Arquitectura
2016



Escuela de
Ingeniería y Arquitectura
Universidad Zaragoza

2015-2016. Grado en
Estudios de Arquitectura

Qué bien se está donde se está bien

Arquitecturas amables. Proyectar para el alma

Trabajo Fin de Grado - María Salas Jarque

Director: Carmen Díez Medina

Imagen de portada:

Interior del estar de la Villa Mairea, Noormarkku, Finlandia. Construida entre 1937 y 1939.

Fotografía obtenida en línea, en Classics of Architecture. Disponible en: <http://archiclassic.tumblr.com/tagged/alvar+aalto/page/2>

Qué bien se está donde se está bien

Arquitecturas amables. Proyectar para el alma

Índice de contenidos

0. Introducción: una caja de muñecas rusas	11
1. Consideraciones sobre la belleza en el habitar: la belleza sensitiva como alternativa a la belleza intelectual	13
1.0 La belleza visual, térmica, táctil, sonora, olfativa.	
1.1 La belleza concreta y desordenada	
1.2 La belleza pequeña y humana	
2. Significados del confort, tres dimensiones del estado de bienestar	25
2.0 El confort físico, que acoge, que incluye, que proporciona cobijo	
2.1 El confort psíquico, que relaja, que abstrae, que aporta equilibrio	
2.2 El confort sensitivo, que mezcla, que conmueve, que produce emoción	
3. Bienestar en el hogar. Cómo alcanzar la belleza y el confort con las herramientas del arquitecto	34
3.0 Centro de coordenadas del confort	
3.1 La casa, como artefacto arquitectónico del hogar	
3.2 El centro neurálgico del habitar: el cuarto de 'estar'	
3.3 El fenómeno de 'estar': una aproximación progresiva a través de diez instrumentos de proyecto	
- El tiempo (detenido y vivido)	
- El espacio (circunscrito)	
- El exterior (contemplado)	
- La escala (creada)	
- La forma (configurada, adaptada)	
- La luz (capturada)	
- La atmósfera (filtro de luz)	
- El color (respuesta de la materia al impacto de la luz)	
- La materia (características físicas más allá del color)	
- La textura (el ojo que toca, la mano que ve)	

4. Pálpitos emocionales. Un paseo personal por el fenómeno del 'estar' a través de diez ejemplos significativos de la arquitectura del siglo XX 54

1900-1910: Charles Rennie Mackintosh, Casa para un amante del arte, 1901, Glasgow, Escocia

1910-1920: Frank Lloyd Wright, Casa Estudio Taliesin II, 1914, Wisconsin, Estados Unidos

1920-1930: Le Corbusier, Villa Le Lac, 1923, Corsaux, Suiza

1930-1940: Alvar Aalto, Villa Mairea, 1937, Noormarkku, Finlandia

1940-1950: Luis Barragán, Casa Estudio, 1948, Tacubaya, México

1950-1960: José Antonio Coderch, Casa Ugalde, 1951, Caldes d'Estrac, España

1960-1970: Louis I. Kahn, Fisher House, 1967, Pensilvania, Estados Unidos

1970-1980: Alvaro Siza, Casa António Carlos Siza, 1976, Santo Tirso, Portugal

1980-1990: Glenn Murcutt, Fredericks House, 1981, New South Wales, Australia

1990-2000: SANAA, Casa de fin de semana, 1997, Gunma, Japón

5. Una breve reflexión final 74

6. Bibliografía 78

6.0 Bibliografía consultada

6.1 Consultas en línea

6.2 Biblioteca de imágenes



Fig.1 - Playhouse, La casita. Vista desde el interior.
Anna y Eugeni Bach, Finlandia, 2011.
Fotografía de Tiia Ettala

“Y de nuevo la palabra arte me lleva a plantearme mi última exigencia, y es que el ambiente material que nos rodee sea agradable, generoso y bello; sé que es una exigencia ambiciosa, pero les diré que, si no puede ser satisfecha, si toda comunidad civilizada no puede proporcionar ese ambiente a todos sus miembros, no quiero que el mundo prosiga; la existencia del hombre habrá sido mera miseria.”¹

William Morris (1834-1896)

¹ MORRIS, William, 2004, p. 76. (edición de la conferencia “Cómo vivimos y cómo podríamos vivir” de 1884)

Fig.2 - Elaboración artesanal de una muñeca rusa al estilo 'semionovo'.



O. Introducción: una caja de muñecas rusas

La matrioshka es un objeto perteneciente a la tradición rusa, que llega desde Japón a finales del s.XIX. Consiste en una muñeca de madera dividida en dos piezas que la separan por la cintura. Está hueca por dentro y alberga otra muñeca de menor tamaño en su interior. A su vez, ésta contiene otra más pequeña, y ésta a otra, y a otra más, hasta llegar a la última, ya maciza, diminuta. La intención de emplear esta figura para iniciar la descripción del trabajo que aquí se presenta consiste en establecer una similitud con el carácter deductivo de ambos. Desde la temática del primer capítulo se van decantando conceptos que siempre engloban al siguiente y que quedan englobados en el previo.

Estableciendo como punto de partida (la primera matrioshka) la diferencia clara entre belleza sensitiva y belleza intelectual, se intenta hacer una aproximación a la primera; se pasa después (segunda muñeca) a profundizar en otro concepto fundamental para este trabajo: el confort. Este fenómeno se manifiesta en tres dimensiones: una física, una mental, y una sensitiva. En un tercer capítulo (una tercera muñeca) se identifica el hogar como el lugar que abarca los tres estados de bienestar, el lugar donde se produce el confort total del habitante. Su vida se desarrolla materializándose en la casa, que ya es un hecho arquitectónico.

La casa es el artefacto que alberga en su interior la densidad del habitar y de las necesidades físicas, psíquicas y emocionales del habitante. Pese a la progresiva funcionalización y estetización del proceso arquitectónico, se quiere defender la importancia que tiene o que debe tener un acercamiento más abierto y completo hacia la vida que se va a producir dentro de la casa. La vida, que es del habitante.

Haciendo hincapié en el centro neurálgico de la casa - fenómeno que siempre, y desde siempre se ha pensado para ser "vivido" ya sea con uno, o con los demás - se alcanza el foco inicial de la vivienda: el estar. Estar al cual nos aproximamos desde los aspectos menos tangibles hasta llegar a los más físicos. El recorrido se inicia desde lejos, parando el tiempo, hasta llegar a su configuración espacial, su forma, su atmósfera, sus colores e incluso las texturas de sus materiales, aprehendiendo, de esta manera, la necesidad de cada detalle en la configuración de este lugar. En este trabajo se han seleccionado diez posibles parámetros que pueden ayudar al arquitecto a definir la calidad ambiental y el confort físico y psicológico de un determinado lugar.

La cuarta muñeca queda representada en la defensa del estar como parte primordial de la casa, “donde mejor se está”. Este capítulo pasa por recorrer el fenómeno de esta estancia durante el siglo XX, a través de una selección de ejemplos de distintos países y arquitectos que han sido considerados pertinentes y profundamente atractivos desde mi personal punto de vista. Las diez décadas del siglo se recorren aquí a través de las imágenes de diez estares, acompañadas de comentarios que recogen mis impresiones más personales.

La fotografía es el campo de explicación de estos espacios. Cada uno de ellos es distinto, pero todos quedan unidos ya que completan, de alguna manera, las premisas que se creen necesarias para lograr un lugar amable y confortable, un lugar que acoja la vida. Cada uno de los sucesivos estares, ordenados cronológicamente, inicia su descripción con lo que se ha denominado “pálpito emocional”. Estos pálpitos constituyen breves composiciones personales que intentan definir las sensaciones que he percibido al observar la imagen de ese particular lugar. Cada pálpito pone en valor uno de los diez términos con que previamente me he acercado al concepto de “estar”, destacándolo por encima de los demás.

La intención de mi trabajo reside en evidenciar la necesidad de entender la arquitectura doméstica como medio para el desarrollo vital completo del habitante. Mediante los ejemplos analizados, se intenta lograr un cierto método que pueda ayudar a abrir el campo de visión del proyecto de arquitectura de vivienda. Al tratarse de casas muy valoradas tanto objetiva como subjetivamente, se entiende que desde ellas se pueden destilar determinados “modos de hacer” que enriquezcan el proceso de diseño en otros casos.

Porque las personas requieren hogares para el alma, no sólo cajas para el cuerpo:

“Architecture is but a part of the built environment. Inside a building, its parts become our whole multi-sensory environment; from outside it’s only part of our visual surroundings. (...) Thinking about users requires a different approach: it means thinking of buildings as spaces, their outsides as boundaries to spaces. Thinking about people as individuals, means recognizing they need houses for the soul, not boxes for the body.”¹

Christopher Day, *Places for the Soul*, 1990



Fig.3 - Muñecas rusas, consecución de cinco princesas.

¹ DAY, Christopher, 2004, p. 188.

1. Consideraciones sobre la belleza en el habitar: la belleza sensitiva como alternativa a la belleza intelectual

Agustín Uña González, principal investigador de la filosofía de San Agustín de Hipona (354-430), considerado padre de la ciencia estética, se refiere al concepto de belleza en San Agustín como sigue: *“Bello es el todo y por relación al todo.”*¹ La armonía divina, de la cual parten todas las cosas creadas, materiales e inmateriales, le sirve a San Agustín para defender todo tipo de belleza, si bien distinguiendo, como en las artes, una belleza de orden superior y otra de orden inferior. La belleza inteligible se acerca más a la belleza primera, belleza divina. La belleza sensible es definida como el último rango de toda cosa, la belleza de la materia.

La firme ligazón religiosa que se establece en sus escritos le obliga, de alguna manera, a buscar la moralidad, la verdad y el bien como fines últimos para la realización personal, que es el encuentro con Dios. Por esta razón atribuye a la belleza inteligible, de orden superior, asociada a las ideas, a la abstracción y a la razón, esa componente “buena”. Por su parte, atribuye a la belleza sensible, material, corporal, inferior, la mera contemplación para alcanzar progresivamente la belleza inteligible.

Trasladándonos a un tiempo presente, en un mundo eminentemente laico, los preceptos que el obispo de Hipona proclamó pueden servir para hacer esta primera división entre dos tipos de belleza, intrínsecamente distinta. La belleza inteligible, por un lado: abstracta, armónica, ideal, canónica, racional, eterna; y la belleza sensible: humana, material, imperfecta, natural, finita en definitiva, ligada a los sentidos, por otro. Los siguientes apartados se dedican a matizar algunos aspectos de la belleza sensible y algunas de sus principales manifestaciones que están íntimamente ligadas a la experiencia del habitar.

¹ CALVO GÓMEZ, José Antonio, 2009, p. 59.

1.0 La belleza visual, térmica, táctil, sonora, olfativa

El órgano más grande: la piel

Nuestro cuerpo posee una intensa capacidad para grabar emociones. El cuerpo no deja de ser el mayor instrumento con que contamos para captar, sin esfuerzo, señales que provienen desde fuera de nosotros mismos. Si estas señales suponen algún tipo de placer sensorial, pueden ser calificadas como bellas, he ahí la clasificación de la belleza sensitiva desde cinco diferentes dimensiones, recorriendo así los cinco sentidos con que contamos.

El antropólogo Ashley Montagu defiende que el tacto es el padre de nuestros ojos, orejas, narices y bocas. Asimismo, el arquitecto y teórico finlandés Juhani Pallasmaa expone que todos los sentidos son prolongaciones del sentido del tacto, incluida la vista:

*“Los sentidos son especializaciones del tejido cutáneo y todas las experiencias sensoriales son modos del tocar”.*¹ Cada una de nuestras experiencias más conmovedoras es multisensorial, todo nuestro cuerpo colabora en las señales sensoriales que recibimos. Continuamente intercambiamos información con el exterior, redefiniéndonos y reconociéndonos en el mundo. Y la arquitectura no es otra cosa que el marco para estructurar y dar significado a lo que Pallasmaa llama nuestro ‘ser-en-el-mundo’.²

Nuestra cámara: la vista

Ya la filosofía clásica griega definía la vista como el sentido dominante de nuestro cuerpo. La vista no sólo nos permite capturar una correlación de imágenes o movimientos. Con los ojos captamos texturas, captamos un amplio espectro cromático y también una sensación de temperatura. Un estudio realizado por un equipo de investigación de los Países Bajos³ se dedicó a relacionar la experiencia de los materiales con parámetros técnicos como la percepción de calidez visual y táctil. La diferencia de temperatura percibida visualmente entre un lugar acabado en un color cálido o uno frío era de hasta 4°C. La vista tiene, por tanto, un enorme poder en nuestro día a día, de hecho, actualmente vivimos en la ‘cultura de la imagen’. La sociedad contemporánea está cada vez más inmersa en lo visual, recibiendo grandes paquetes de información en la retina. Este dominio ocular es tan cierto como criticado por filósofos como David Michael Levin:

*“Creo que es conveniente desafiar la hegemonía de la vista (...). Y creo que necesitamos examinar de una manera muy crítica el carácter de la vista que actualmente domina nuestro mundo. Necesitamos urgentemente un diagnóstico de la patología psicológica de la visión cotidiana, y un entendimiento crítico de nosotros mismos como seres visionarios.”*⁴

La preponderancia de la vista, calificada como ‘ocularcentrismo’, se ha promovido de forma unilateral con un fin instrumental, haciendo parcial la capacidad cognitiva del ser humano. En el campo de la arquitectura, el teórico finlandés critica que la ciudad contemporánea se ha transformado en la ciudad del ojo, haciéndonos incapaces de participar de ella, alienando al cuerpo.⁵

El resto de sentidos han quedado por detrás del ojo, que además, ya no mira sumergido en el mundo, sino que, como una cámara, graba desde fuera, convirtiéndonos en meros espectadores. Según Pallasmaa: *“La vista nos aleja del mundo, mientras que el resto de sentidos nos une a él”.*⁶

La importancia que tiene el ojo es irreprochable; quizá lo que falla es el modo con que nos hemos acostumbrado a observar. Sin embargo, existen corrientes de pensamiento que defienden un posible restablecimiento del equilibrio sensorial gracias, de hecho, a las nuevas tecnologías. Ello haría regresar a la vista a una mirada participativa y empática. Juhani Pallasmaa, haciendo referencia a Martin Jay, explica:

*“La experiencia háptica parece estar penetrando de nuevo en el sistema ocular a través de la presencia táctil de la imaginería visual moderna”.*⁷

1 PALLASMAA, Juhani, 2012, pp. 12-13. La referencia a Ashley Montagu está recogida en la misma página.

2 PALLASMAA, Juhani, 2015, p. 66.

3 LORENTE MARÍN, Clara, 2014, p. 48.

4 PALLASMAA, Juhani, 2012, p. 22.

5 PALLASMAA, Juhani, 2015, p. 47.

6 PALLASMAA, Juhani, 2012, p. 29.

7 Íbidem, p. 41.



Fig.4 - 5 sentidos. Interpretación personal

El poder de acariciar: el tacto

René Descartes consideraba la vista como el más noble de los sentidos pero identificó el tacto como el sentido más cercano y menos vulnerable al error de la vista.¹ El tacto es un sentido próximo, íntimo y afectuoso. Tocarlo supone un paso adelante en cualquier situación. Bien es conocido el famoso rótulo en cualquier exposición: *“Se mira, pero no se toca”*. Tocarlo nos aproxima al elemento que estamos percibiendo. El tacto confirma lo que la vista no es capaz de conocer debido a su distanciamiento. Es común cerrar los ojos durante una experiencia absolutamente táctil, que sólo queremos sentir y no observar, como un beso o un abrazo.

El tacto es, de alguna manera, infalible. En muchas ocasiones, cerrar los ojos nos ayudaría a captar sensaciones con la piel que de otro modo pasan totalmente desapercibidas. Y ahí queda quizá el problema. Como se ha explicado arriba, vivimos en la cultura de la imagen, de las palabras escritas, de los dibujos, de las pantallas. Asimismo, vivimos, gracias a la vista, la velocidad de la sucesión de información, esa estresante velocidad que no nos deja relajarnos. El resto del cuerpo, y en este caso la piel, el tacto: es un sentido lento. Para hacerle caso y concentrarnos en las señales que nos envía debemos cerrar los ojos, y pocas veces el tiempo nos lo permite.

La obra arquitectónica se mimetiza con el cuerpo, es material, sensorial, interactúa con el cuerpo del observador. Lo más enriquecedor del mundo háptico es que une la capacidad de percibir texturas y captar la temperatura de las cosas. El cuerpo necesita constantemente una regulación térmica, lo cual nos hace sentir frío o calor. Se atribuye así la belleza térmica a una sensación de calidez en nuestra piel, que nos recorre todo el cuerpo y que nos invita a recogernos en nosotros como un ovillo. Gaston Bachelard asocia el hecho de habitar con el recogimiento corporal: *“¿No encontramos en nuestras mismas casas reductos y rincones donde nos gusta agazaparnos? Agazaparse pertenece a la fenomenología del verbo habitar. Solo habita con intensidad quien ha sabido agazaparse.”*²



Fig.5 - Café Residencia de estudiantes Hans Baumgartner, Zürich, Suiza, 1936.

1 PALLASMAA, Juhani, 2012, p. 23.

2 BACHELARD, Gaston, 1975, p. 24.

Se suele considerar la vista como el sentido más cerebral por la distancia que conlleva el mirar cualquier elemento y, sobre todo, por el abandono actual de una visión periférica y desenfocada, que se encargaría más de captar sensaciones, movimiento y no detalles visuales. El tacto queda comúnmente ligado a un rango no cerebral, sino carnal. Sin embargo, el tacto es un sentido plenamente ligado a los impulsos cerebrales, nuestro primer límite con el exterior. Tocar es pensar. En palabras de Rainer Maria Rilke:

“Las manos son un organismo complicado, son un delta en el que desemboca una vida que viene de muy lejos, para verterse en el gran torrente de la acción.”¹

Potenciar una arquitectura de los sentidos es algo posible. A Alvar Aalto le interesaba más el encuentro del objeto con el cuerpo del usuario que la simple estética visual. Sus elaborados detalles están trabajados para la mano.²



Fig.6 - Casa experimental de ladrillo, Alvar Aalto, Muuratsalo, Finlandia, 1953.

Movimiento, vibración, música: el oído

El sentido del oído se suma, hoy en día con un carácter aparentemente ‘secundario’, a la capacidad perceptiva de la vista. Sin embargo, no siempre ha sido así. Históricamente, la cultura del conocimiento ha sido auditiva. La gente común no sabía leer ni escribir, pero sí hablar y escuchar. Las historias, como canciones populares, se entonaban con melodías reconocibles y fácilmente memorizables. Generación tras generación, estas canciones se aprendían y enseñaban en los círculos de conocidos. La cultura fue oral, hasta que comenzó a nacer con fuerza una difusión de la cultura escrita. Fijar un idioma hablado al papel supuso también restar importancia al oído para dársela a la vista. Escuchar pasó progresivamente a ser leer.

Una vez más, en nuestros días contamos con un sentido lleno de potencialidades y mermado por el dominio visual. La capacidad de escuchar es altamente protectora. Recibir un sonido nos alerta de lo cerca o lejos que puede estar un peligro. En esa cercanía o lejanía vemos cómo el sonido está intrínsecamente ligado al espacio. Si el tacto supone una relación superficial con la materia del espacio, el oído está ligado a las cavidades, a los volúmenes interiores. Está unido a la dimensión de un vacío. Este vacío puede ser intuido por los sonidos que en él se producen, por su reverberación o su eco. Un sonido áspero u otro fluido también nos dan idea de la materia que constituye el foco emisor. Cuando los sonidos son amables se vuelven música, y cuando son desagradables se vuelven ruido.

1 PALLASMAA, Juhani, 2012, p. 68.

2 Íbidem, 2012, p. 82.

La alta presencia de ruido en nuestro día a día también está relacionada con el abandono que se ha hecho de todos los sentidos, exceptuando la vista. Igualmente, la escala inhumana del urbanismo refleja que no se ha pensado en las posibilidades acústicas del espacio exterior. En este sentido, Juhani Pallasmaa escribe:

*“Toda ciudad tiene su propio eco que depende del trazado y escala de sus calles y de los estilos y materiales arquitectónicos preponderantes (...). Pero nuestras ciudades han perdido su eco por completo. Los espacios amplios y abiertos de las calles contemporáneas no devuelven el sonido, y en los interiores de los edificios actuales los ecos se absorben y se censuran.”*¹

Recibimos continuamente música enlatada en lugar de melodías naturales. El aire meciendo hojas de árboles o el canto de los pájaros ha sido sustituido por canciones actuales, tanto en la calle como en comercios, lo que nos impide captar el volumen acústico del espacio. Aunque aparentemente se le quiera quitar importancia, aunque la cultura contemporánea haya perdido interés en el mundo audible, aunque estemos tan rodeados de ruido que no oímos más allá, el sonido es esencial para enlazar el devenir temporal. El sonido da continuidad a las imágenes que recibimos de la vida. Enlaza espacio con tiempo a través de su vibración, de su movimiento. Una película pierde el sentido y queda desestructurada si no tiene sonido.

Al igual que el sonido es la señal que nos ayuda a percibir el paso del tiempo, es el silencio el que nos detiene. Es el silencio no absoluto el que nos hace recrearnos, necesariamente otra vez con los ojos cerrados, en la leve vibración de nuestro alrededor. En palabras de Pallasmaa: *“Con nuestros oídos acariciamos los límites del espacio.”*²

Fig.7 - Interior de la mezquita de Córdoba, España, sVIII-XVI.



1 PALLASMAA, Juhani, 2012, p. 62.

2 Ibidem, p. 62

Sobre perfumes, sabores y memoria: el olfato, el gusto

Se han reunido los sentidos del olfato y el gusto por considerarse hermanados. En multitud de ocasiones, la percepción de uno va de la mano de las señales que nos envía el otro, normalmente en lo que a saborear se refiere. Pero su proximidad hace, igualmente, que a veces un olor profundo se nos quede en el paladar y lleguemos a notar cómo sabe. ¿Quién no ha notado el olor del humo del hogar impregnado en su boca, o quién no ha confirmado el buen sabor de un plato después de oler su agradable aroma?

Y quizá, lo más interesante de estos dos sentidos hace referencia a la memoria: ¿quién no ha recordado un lugar, un momento preciso, metido dentro de un olor, de un sabor? El olfato y el gusto tienen la hermosísima capacidad de retrotraernos hacia un pasado definido en nuestra mente, perfectamente almacenado en algún punto de nuestra materia gris. Es fascinante cómo somos capaces de reconocer 'la tortilla de nuestra abuela' o 'el olor de una almohada' que redescubrimos en un armario cerrado después de años sin usarla.

Como también dice el teórico finlandés: *"Las ventanas de la nariz despiertan una imagen olvidada y caemos en una vívida ensoñación. La nariz hace que los ojos recuerden."*¹

Sentimos un profundo bienestar cuando, tras otro año de trabajo, volvemos a la casa veraniega familiar. Huele a ella y no a otra, y huele a todas las cosas que hemos vivido allí. Acariciamos de nuevo el mismo pomo suave de la puerta, que también huele a madera, a historia y a vida.

Igualmente, el olor, al despertar la imaginación, despierta también una sensación de gusto. Los materiales y los colores sensuales evocan sensaciones gustativas. Oler la resina de la madera nos lleva a imaginar su sabor, potente, herbáceo, agridulce. Y es que, la sensibilidad gustativa es considerada la percepción más arcaica de nuestra experiencia del mundo. Junichiro Tanizaki, en su obra *El elogio de la sombra*, escribe acerca de las cualidades espaciales del gusto: *"Imposible discernir la naturaleza de lo que hay en las tinieblas del cuenco, pero tu mano percibe una lenta oscilación fluida, una ligera exudación que cubre los bordes del cuenco y que dice que hay un vapor y el perfume que exhala dicho vapor ofrece un sutil anticipo del sabor del líquido antes de que te llene la boca."*² Con esta cita podemos comprobar que en el ritual de la comida aparece una inseparable interacción sensorial. Toca, sujeta, se calienta, mira, vislumbra, huele, adivina y degusta, como si fuera el colofón a la serie de emociones corporales que recibe en el trayecto del cuenco a la boca. Y en esa sucesión perceptiva es donde está una tremenda sensación de placer, en el disfrute sensitivo pausado.



Fig.8 - Cafetería Esco-BAR, Amberes.
Gusto y olfato, sentidos de los recuerdos.

1 PALLASMAA, Juhani, 2012, p. 64.

2 TANIZAKI, Junichiro, 1994, p. 10.



Fig.9 - Multisensorialidad. Interpretación personal.

Rescapitulación: El cuerpo como centro de la experiencia bella

Querer describir los placeres sensitivos que cada uno de nuestros órganos nos brinda supone tildar de bello un sonido, un olor, un sabor, una textura, una temperatura, y por supuesto, una imagen. Aunque cada sentido queda dedicado eminentemente a una dimensión perceptiva diferente, la colaboración entre ellos es constante y nos dan una experiencia sensorial mucho más compleja y completa del exterior. Gaston Bachelard habla, efectivamente, de la polifonía de los sentidos.¹ Esta interacción es necesaria también para impregnar de emociones físicas nuestra memoria. Como se ha descrito anteriormente, la vista se concibe actualmente como un sistema distanciado de la realidad. No la palpa. Sin embargo, en su interrelación con el resto de sentidos, cualquier lugar o momento puede ser recordado por ser algo único, porque nos afecta corporalmente y crea en nosotros una nueva experiencia. La belleza sensitiva es capaz de generar en nosotros una historia, enriquece nuestra memoria, y nos hace más partícipes de todo lo que nos rodea.

No sólo los receptores somos los únicos implicados en la percepción de señales. Algo o alguien se ha encargado de generarlas y emitirlas. El hecho de ‘sentirse bien’ en el propio hogar está relacionado con todas estas cuestiones. En la obra arquitectónica, el emisor, arquitecto, debe pensar en cómo reflejar sensitivamente emociones corporales determinadas, que le conectan directamente con el usuario de su edificio. En palabras de Pallasmaa:

“En consecuencia, la arquitectura es comunicación desde el cuerpo del arquitecto directamente al cuerpo de la persona que encuentra la obra, quizá siglos más tarde”.²

1 PALLASMAA, Juhani, 2012, p. 52.

2 PALLASMAA, Juhani, 2012, p. 78.

1.1 La belleza concreta y desordenada

“El tiempo que pasa (mi Historia) deposita residuos que van apilándose: fotos, dibujos, carcasas de bolígrafos-rotuladores ya secos desde hace tiempo, carpetas, vasos perdidos y vasos no devueltos, envolturas de puros, cajas, gomas, postales, libros, polvo y chucherías: lo que yo llamo mi fortuna.”¹

Georges Perec, *Pequeño pensamiento plácido nº 2*

Vivir espacio y habitar tiempo

Este apartado trata de aclarar que nuestra vida es concreta. El cruce de las dos dimensiones: espacio y tiempo, da lugar a nuestra existencia. Al localizarse de esta manera, en el tiempo y en el espacio, ésta no puede ser considerada abstracta. Formamos parte de una secuencia cronológica que casi concebimos como permanente, repetitiva y circular. Los mismos ciclos se repiten a nuestro alrededor una y otra vez, pero nuestra estructura vital es lineal. Tiene un comienzo y un fin, tenemos fecha de caducidad. Antes de nuestro nacimiento no se podía contar con nosotros, pero durante nuestra vida sí. Somos palpables, corpóreos. Y muchas de las cosas que comparten nuestra experiencia vital, las cuales podemos sentir, mirar, oler y tocar, por ejemplo en nuestro hogar, también lo son.

Sensualidad del objeto

Las cosas, los objetos de nuestro mundo, tienen la indudable capacidad de generar sensaciones placenteras. San Agustín considera de un orden inferior la belleza sensible², la belleza propia de las cosas, pero también la considera real y, de hecho, mucho más cercana a las vivencias humanas cotidianas que una belleza del intelecto. Este es uno de los instrumentos de los que dispone el hombre para sentirse bien, es decir, el rodearse de objetos sensuales. La denominación ‘belleza concreta’ hace referencia a la proximidad material que nos permiten percibir los sentidos. Los sentidos, superada su función protectora, pasan a ser nuestro deleite al sentir el mundo que nos rodea. La belleza concreta no es otra cosa que los placeres de ese mundo.



Fig.10 - Estar del pabellón Upper Lawn de los Smithson, Wiltshire, Reino Unido, 1959.

¹ PEREC, Georges, 2007, p. 49.

² CALVO GÓMEZ, José Antonio, 2009, p. 51.

En armonioso desorden

Un paso más allá de la concreción de la belleza manifestada en objetos, en elementos, en olores o sabores, es reclamar el lugar de lo caótico en esta secuencia, reclamar el lugar de lo 'no canónico'. Hay múltiples leyes que rigen el comportamiento de muchos seres, de muchos fenómenos, basadas en formulaciones científico-matemáticas, hasta casi alcanzar el origen del mundo, del propio cosmos. Los humanos también crean e imponen leyes de todo tipo y para regular cualquier ámbito. Antes de dichas leyes impuestas, había, quizá un desorden que consideraríamos bello. Bella es esa casa cuya fachada de carga ha abierto los pocos huecos que se ha podido permitir según la intención que existe en el interior, caótica hacia el exterior. Bello resulta el trazado irregular de un pueblo que no ha sufrido una planificación, donde cada calle es perfectamente reconocible y a la vez difícil de plasmar en un mapa. Bello nos resulta lo espontáneo, lo descontrolado a veces. Charles y Ray Eames diseñaban mobiliario que reclama el cuerpo, un cuerpo del tiempo, en continuo movimiento, que cambia de postura incesantemente.¹ En una casa poblada de objetos, que aparecen o se guardan según horarios, es el diálogo entre los mismos lo que marca las conductas de sus habitantes. Esta condición cambiante y efímera de las cosas nos resulta bella ya que es reflejo de nosotros mismos. Según Álvaro Galmés Salcedo: *"La acumulación de objetos, llenos de atractivo y faltos de trascendencia, aniquila la solemnidad del tiempo: la duración no se percibe a través de estructuras permanentes, sino en un caleidoscopio de instantes llenos de frescura."*²

Fig.11, 12, 13 - '15 cosas que nos enseñaron los Eames'; Charles y Ray sobre un prototipo ergonómico; y sus famosos modelos de sillas.



Recapitulación: Cerca de nosotros

Si estamos en constante interacción con el mundo exterior, nosotros también somos todo eso que nos rodea. Nuestras experiencias se vuelven huellas, marcas, cicatrices y forman parte de nuestra esencia y nuestro ser. Somos todo lo que vemos, tocamos, oímos u olemos. Somos seres concretos y nos atrae lo que podemos percibir de forma primaria. Somos seres concretos y nuestra existencia, la mayor parte del tiempo, no sigue grandes reglas. A veces damos tumbos. Somos caóticos, como el mundo que nos rodea. Calor, frío, tempestad, calma. Y también encontramos en ese caos palpable belleza. Es nuestra fortuna.

¹ GALMÉS CERREZO, Álvaro, 2014, p. 332.

² Íbidem, p. 338.

1.2 La belleza pequeña, la belleza humana

“Es jueves santo de 2003. Aquí estoy, sentado en una plaza al sol, un gran soportal, largo, alto, hermoso bajo el sol. (...) Ahora bien, ¿qué me ha conmovido de allí? Todo. Todo, las cosas, la gente, el aire, los ruidos, los colores, las presencias materiales, las texturas, y también las formas. Formas que puedo entender. Formas que puedo intentar leer. Formas que encuentro bellas. ¿Y qué más me ha conmovido? Mi propio estado de ánimo, mis sentimientos, mis expectativas cuando estaba sentado allí.”¹

Peter Zumthor, fragmento de la conferencia *Atmósferas*



Fig. 14 - Centro Histórico de Bologna, Italia, abril de 2016.

Accesibilidad de escala y carácter

Se quiere reclamar el deambular. El paseo, la libertad de no sentirse conducido en un interior o un exterior. Los lugares, los objetos, tienen la capacidad de invitarnos a ‘ello’ en sí. Muchas veces, la monumentalidad es pasmosamente inabarcable, tan grande como inaccesible y ajena a nosotros mismos. Anteriormente se reclamaba la valoración de lo que está cerca de nosotros, y a ello le corresponde una escala reducida o, al menos, contenida. La belleza pequeña, la belleza de lo pequeño, se acomoda más a nuestra dimensión, tanto corporal como existencial. Esta belleza nace de la reducción que logramos hacer de todo lo que nos rodea (infinito físico y temporal) a un círculo de radio muy próximo a nosotros. Nace también de la capacidad de interacción sensorial que existe dentro de ese círculo, donde llegamos a tocar, oír u oler, además de mirar. La contemplación pasiva no existe cuando encontramos una belleza pequeña. Se trata de una contemplación activa, participativa. El carácter de lo que observamos y percibimos es de bienvenida, de acogida. El lugar donde nos encontremos o el objeto que tengamos entre manos han sido configurados para que nos perdamos en ellos, los exploremos, los visitemos, los aprehendamos y los hagamos nuestros. En palabras de Peter Zumthor: *“Hay edificios que suenan maravillosamente, que me dicen: estoy en buenas manos, no estoy solo.”*²

¹ ZUMTHOR, Peter, 2006, p. 5.

² Íbidem, p. 7.

Sentirse incluido

Anteriormente se ha hablado de 'visitar'. Una de las acepciones del verbo visitar es "ir a algún lugar, especialmente para conocerlo"¹. Sin embargo esta acepción no aclara si existe en esa visita un sentido de apropiación o inclusión. Aparentemente, visitar se asocia al turismo, a un 'conocimiento', como dice la definición, más superficial de las cosas. Verlas para hacerse una primera idea de ellas. Y la verdad es que no es necesario mucho tiempo para tener una sensación de inclusión en un sitio, o entre un grupo de gente. Algo hay en el aire que se respira que en muy poco tiempo te dice: 'quédate' o, por el contrario, 'vete'. Peter Zumthor habla de esa primera impresión que se tiene en décimas de segundo, esa impresión de saber lo que algo es y lo que te transmite. La denomina atmósfera.²

Se entiende que preferimos sentirnos acogidos en un lugar, o palpar una cosa que ha sido inventada desde la suavidad del tacto, o comer algo que sepa bien. ¿Qué menos que aspirar a tener ese placer? Verdaderamente, existe placer al recibir una invitación a una celebración, igual que existe placer al sentir que un sitio no te excluye, que también te invita a quedarte allí. Existe placer en la casa de un familiar que ya sentimos nuestra y donde nos movemos con total libertad, porque el sitio nos acoge.

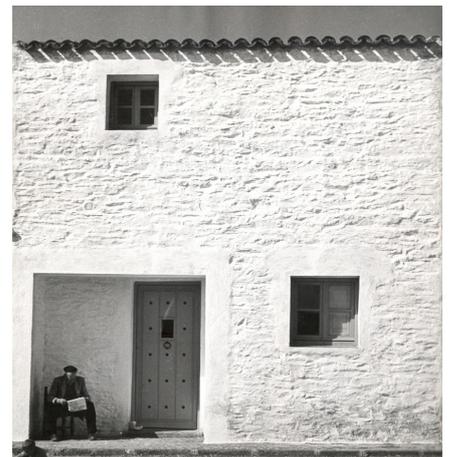


Fig.15- Vegaviana, Cáceres, Rafael Fernández del Amo, 1954. Portal del poblado.

1 Real Academia Española, 2001.

2 ZUMTHOR, Peter, 2006, p. 5.

El ser humano como pieza clave

Más que inclusión, se trata de necesidad, de necesaria presencia, más bien. Una máquina necesita ser usada; una fruta, ingerida; una melodía, interpretada o escuchada. Un lugar necesita de las personas para configurarse como tal. Una plaza no es plaza sin la vitalidad de niños o la calma de mayores. Llegados a este punto, se busca defender la belleza humana. No la belleza física o psicológica de alguien concretamente, sino la que aglutina las cosas concretas, desordenadas, pequeñas. La que se encuentra en lugares que incluyen, que invitan. Se trata de la belleza que existe en ambientes donde las personas se constituyen como eje central de su 'atmósfera'. Estos ambientes admiten la diversidad vital del ser humano, la variabilidad de comportamiento, la variabilidad de posición, de uso. Son ambientes que se crean con naturalidad, con una escala que reduce el infinito espacial a unas dimensiones definidas, son ambientes que no establecen un orden imponente, sino que se corresponden con la desordenada vida mundana que cada uno tenemos por separado y que se multiplica en conjunto. Son ambientes que tienen la capacidad de hacernos sentir bien.

Jorn Utzon coloca al habitante en el centro del proceso de diseño, ya que para él la arquitectura es una respuesta a las demandas de la vida: "De todas las personas implicadas en el proceso de construcción, el arquitecto es el único cuyo objetivo es crear las mejores condiciones para los seres humanos."¹

Recapitulación: Reclamar una belleza cómoda

Siguiendo inmersos en este mundo de sensaciones, llegamos al último eslabón de esta secuencia. Si existe una belleza en lo 'amablemente táctil', en lo 'templado', si existe belleza en la música, o en un olor o sabor agradable... Si la hay en lo definido, en lo desordenado, en las cosas pequeñas, ¿acaso no existe belleza en lo cómodo? Probablemente nunca nos refiramos así a la belleza, puesto que no es un adjetivo que se le atribuya normalmente. Sin embargo, la comodidad es bienestar y el bienestar nace de sensaciones agradables.

Buscar la belleza cómoda no es otra cosa que buscar la que abarca los anteriores supuestos, aquella belleza que se perciba en cosas o lugares donde el ser humano se sienta integrado, confortable. Esa belleza sensorial que permita que las personas se sientan 'como en casa'.

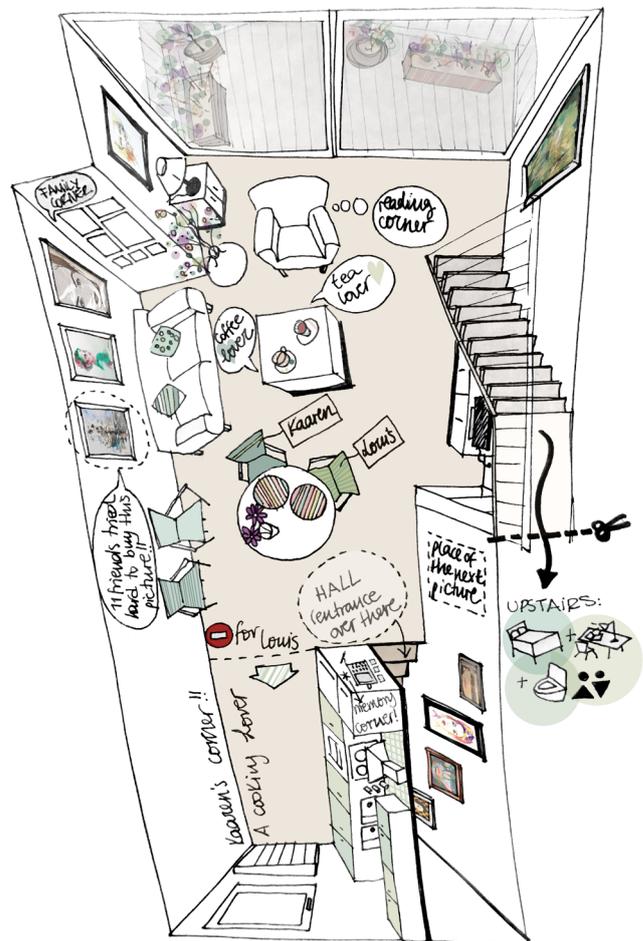


Fig.16 - 'Casa de Kaaren y Louis'. Dibujo realizado por M. Salas Jarque, perteneciente al trabajo *Belgian Daily Life*, diciembre de 2015.

¹ GALMÉS CERREZO, Álvaro, 2014, p. 192.

2. Significados del confort, tres dimensiones del estado de bienestar

“Entender la vida desde un saludable sentido común: un entendimiento del andar, del estar de pie, del sentarse y del estar tumbado cómodamente; del disfrutar del sol, de la sombra, del agua que corre sobre nuestros cuerpos, de la tierra y de todas aquellas sensaciones más difíciles de definir. Un deseo de bienestar debe ser fundamental en toda arquitectura si queremos lograr una armonía entre los espacios que creamos y las actividades que se desarrollan en ellos.”¹

Jorn Utzon, Conversaciones y otros escritos



Fig.17 - Can Lis, Jorn Utzon, 1971. Interior del cuarto de estar.

El desglose que se hace del confort en tres estados distintos es relativo, ya que se entiende que en múltiples ocasiones se experimentará comodidad de forma integral. Esta breve clasificación busca una descripción aislada de cada uno de los estados de bienestar propuestos para facilitar su comprensión conjunta, no se trata de una segregación de los mismos. A la hora de sentirnos cómodos, se pueden identificar tres elementos que contribuyen activamente a transmitir esa sensación de confort. El primero de ellos es el cuerpo, ligado a un confort físico; el segundo es la mente, el cerebro, el intelecto, ligado a un confort psíquico; y por último el tercero, menos tangible, ya que pertenece a los sentidos, que relacionan cuerpo con reacciones cerebrales. Éste último se define ligado al confort sensitivo.

¹ UTZON, Jorn, 2010, p. 9.

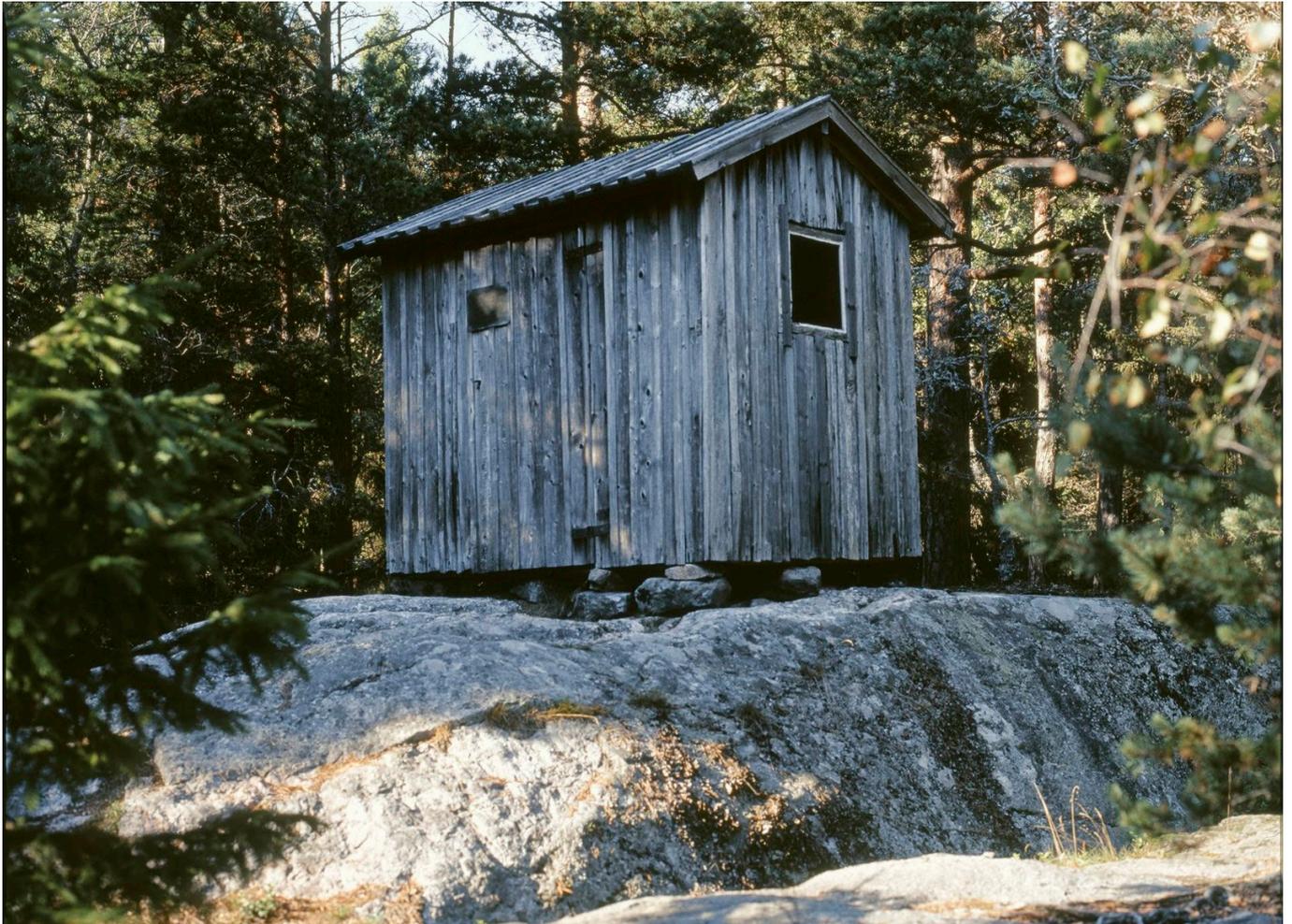


Fig.18 - Cabaña del escritor y pintor August Strindberg, en la isla de Kymmendö, Suecia, 1872.

2.0 El confort físico, que acoge, que incluye, que proporciona **cobijo**

Un techo sobre el suelo

Este tipo de estado de bienestar se define en primer lugar por su sentido original, radical. Aparentemente, desde el origen de los tiempos, el ser humano parece haber incluido en su configuración genética y cultural la necesidad de guarecerse, de no vivir a la intemperie como el resto de habitantes de la tierra. Desde que el hombre se convierte en un animal sedentario, el asentamiento es un hecho todavía más patente. La capacidad de la razón, descubierta cuando se comienzan a inventar herramientas que ahorran esfuerzo corporal, es un signo detonante de esta necesidad de 'permanecer secos'. La lucha contra el clima es el mayor propulsor de las primeras arquitecturas. Vitruvio, en *Los Diez Libros de Arquitectura*, habla de esta necesidad de guarecerse¹. Además, el hombre, considerado animal gregario, que siempre ha tendido a vivir en grupos familiares, antiguas 'manadas', usa el primer cobijo como lugar de reunión, ante la común voluntad del grupo de 'no pasar frío'. Porque básicamente, el techo comienza a delimitar un terreno que percibimos nuestro, un terreno a cubierto donde el agua no moja.

¹ VITRUVIO, vol. II, cap. I, p. 6-7-8 (en CHOISY, Auguste, ed. 1971).

La cueva, el nido, 'la casa de Adán en el paraíso'

Probablemente, el primer techo, después del resguardo bajo unas ramas frondosas, es la cavidad de la cueva. La cueva suma paredes a la previa techumbre, añadiendo una pantalla que hace que las corrientes de aire no penetren tan libremente, creando un remanso donde el clima se queda en calma mientras los aguaceros, la nieve o el sol abrasador se observan fuera. Nace la sensación de 'fuera' frente a 'dentro', lo que nos hace percibir un mayor cobijo corporal debido también a esa noción de contraste.

Sir Banister Fletcher, historiador y arquitecto, habla de los desarrollos de los primeros cobijos del hombre en función de sus primitivas ocupaciones: *"En aquellos tiempos los cazadores y pescadores buscaron naturalmente el cobijo de cuevas en la roca, y éstas constituyeron los primeros alojamientos humanos; quienes laboraban la tierra se resguardaron bajo las copas de los árboles, de donde derivaron chozas de ramaje y barro; y los pastores en trashumancia se cubrirían con pieles que, con sólo alzarlas sobre un mástil, dieron lugar a tiendas."*¹

Como podemos ver, la diferencia de alojamiento varía en función de la labor desempeñada por el ser humano. Lo que sí queda claro es la global tendencia a crear un 'resguardo', un lugar confortable para el cuerpo. El historiador de la arquitectura Joseph Rykwert reflexiona sobre la idea de la cabaña primigenia. La arquitectura deriva entonces como principal consecuencia de dicha cabaña.² La cabaña cumple dos requisitos físicos fundamentales, como se ha dicho anteriormente: permanecer seco y no pasar frío. ¿Y si el frío traspasa las paredes de la 'caja'?



Fig.19 - Cabaña del filósofo y matemático Ludwig Wittgenstein, en Skjolden, Noruega, 1914.

El calor de la lumbre

El pintor Vlaminck también habla del confort físico como algo tan primitivo que lo califica de animal. El confort que dice sentir ante la hoguera de su casa es, en sus propias palabras: *"El bienestar que experimento ante el fuego cuando el mal tiempo cunde, es todo animal. La rata en su agujero, el conejo en su madriguera, la vaca en el establo deben ser felices como yo."*³

El instintivo movimiento animal está inscrito en los músculos de nuestro cuerpo, el movimiento de reflejo, el espasmo. Gaston Bachelard habla de la profunda relación muscular con la sensación física de cobijo, cuando nos retorremos y acurrucamos buscando nuestro rincón.⁴ En términos fisiológicos, el cuerpo humano necesita una temperatura constante de unos 36 °C. Cuando sentimos un escalofrío, nuestro cuerpo no está haciendo otra cosa que intentar, mediante movimientos rápidos de diversos grupos musculares, desprender energía que suponga un aumento de temperatura. Cuando nos replegamos, volviendo a una posición fetal, buscamos guardar el calor con nosotros, en nosotros. El calor de la lumbre supone la sensación de bienestar más corporal de todas.



Fig.20 - 'Village sous la neige' (Aldea bajo la nieve), Maurice de Vlaminck, ca. 1900.

1 KAHN, Lloyd, 2009, p. 4.
 2 RYKVERT, Joseph, 1975, passim.
 3 VLAMINCK, Maurice, 1931, p. 52.
 4 BACHELARD, Gaston, 1975, p. 94.

Fig.21 - Cabaña del músico Edvard Grieg, a los pies del lago Nordas, Noruega, 1891.



Recapitulación: El requisito animal

Nos recordamos acurrucados dentro de la cama o absortos ante el fuego de la chimenea. La postura idónea parece que debería ser la de nuestras rodillas agarradas junto al pecho, como si tuviéramos que optimizar el espacio que ocupamos. Afuera está lloviendo y eso nos hace sentir mejor. Nuestro cuerpo agradece, de pronto, poder estar a cubierto.

2.1 El confort psíquico, que relaja, que abstrae, que aporta **equilibrio**

'Mens sana in corpore sano'

No solamente el cuerpo requiere sentirse bien, cómodo. La cabeza funciona en otra dimensión, a un nivel distinto. Se entiende que menos primario, porque probablemente, el cerebro reclame atención para sí cuando el cuerpo ya quede a resguardo permanente. Una vez que nos encontramos en un lugar suficientemente cálido, seguramente necesitamos algo más. Esta es otra gran diferencia entre las personas y el resto de animales que habitan el mundo. Ya satisfechas las necesidades fisiológicas, comienzan a surgir necesidades psicológicas. ¿Cómo se puede definir la comodidad psíquica? En este caso se quiere hacer referencia a la necesidad de sosiego mental, de calma. Los seres humanos necesitamos, una vez cobijados, meternos dentro de nosotros mismos, necesitamos un espacio de introspección. El espacio construido tiene mucho que ver con la satisfacción de esa relajación cerebral. El espacio construido y su relación con el entorno.

En trance: la mirada perdida

Parece lógico reclamar la esencialidad aquí. Igual que el cuerpo se deleita en la percepción de detalles, la mente requiere la pureza y minimización de elementos de distracción. El 'no color' sea quizá un requisito que prime. De repente, sentir que la cabeza pertenece al folio en blanco. Y así, fijar la mirada en un 'no sitio', indefinido, definido o infinito. Igual que el cuerpo necesitaba reducir la escala de lo que lo rodeaba para sentirse protegido, resguardado, la cabeza ahora escapa. La mente necesita explorar o explorarse, no existe gran diferencia. El ser humano está dentro del mundo, la cabeza dentro del folio en blanco, un folio que la mente se va a dedicar a 'no pintar'. Abstracción. Concentración. Quizá, explosión hacia el exterior, pero como se ha descrito en el capítulo primero, con una mirada espectadora, cerebral, ajena, desde fuera, una mirada que se acerca al mundo del intelecto. Le Corbusier, uno de los padres de la arquitectura visual, proclamaba: "*Sólo se necesita ver claramente para entender*".¹ No queda aquí un gran espacio para el resto de sentidos, el equilibrio nos lo otorga el hecho de contemplar.

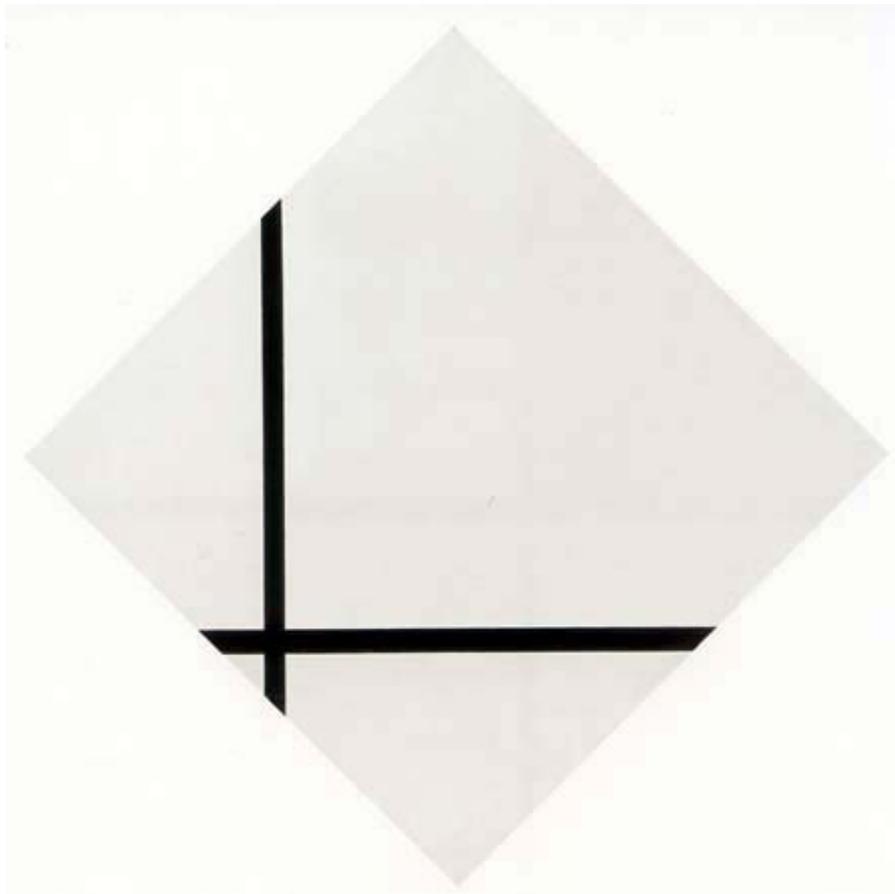


Fig.22 - 'Composición con dos líneas', Piet Mondrian, ca. 1930.

¹ LE CORBUSIER, 1999, p. 23.

Creatividad máxima, lugar mínimo

En el primitivo cobijo el cerebro reclama lo estrictamente necesario, ya no para vivir, sino para subsistir. Y en ese espacio esencial es donde se recrea, donde juguetea con lo poco que hay, como el niño que se inventa mil historias de caballeros con un palo de madera. La mente tiene la capacidad total para desenvolverse con soltura y libertad porque existe espacio para la imaginación. Según Juhani Pallasmaa, la capacidad de imaginación, de ingenio y creación es un regalo del que nos olvidamos con demasiada frecuencia¹. Y no es una casualidad que numerosas mentes creativas hayan querido, tras experimentar el mundano ruido, construirse un lugar de retiro, un ‘rincón de Bachelard’. En la publicación acerca de la exposición *Cabañas para pensar* se retratan trece minúsculos ‘escondites’ donde varios músicos, filósofos, escritores o artistas tuvieron su etapa más prolífica y concibieron sus obras más famosas.²

El artista y director de cine Michael Derek E. Jarman habla así de su pequeña cabaña en Dungeness, Inglaterra:

*“Dungeness, Dungeness, tu belleza es lo mejor, olvida colinas y valles. Este paisaje es como aquel rostro que pasa desapercibido, la cara de un ángel de fea sonrisa. Son muy pocas las cosas que pueden interrumpirte aquí, apenas el viento, que como el mistral, puede conducirte, lentamente, a la locura (...). Estos años han sido extraordinarios, bendecidos con poco dolor y llenos de intimidad. El jardín ha sido ambos, Getsemaní y Edén. Estoy en paz.”*³



Fig.23 - Cabaña del artista Derek Jarman, Dungeness, Inglaterra, 1986.

Recapitulación: El equilibrio mental

Como si nos pudiéramos separar de nuestro cuerpo y volvernos almas al desnudo, habitaríamos cualquier rincón donde no existiera textura ni calor, donde los olores no importasen y sólo viéramos a través de una neblina blanquecina, como una bruma. En todo caso, queda el paisaje proyectado mientras nos dedicamos a pensar en otra cosa, o a pensar en nosotros mismos, caminando cuidadosos y firmes por una cuerda interminable, la de la abstracción, la del equilibrio.

1 PALLASMAA, Juhani, 2015, p. 81.

2 OUTEIRO FERREÑO, Eduardo, 2011, pp. 159-278.

3 Íbidem, 2011, p. 269.

2.2 El confort sensitivo, que mezcla, que conmueve, que produce **emoción**

Cables y sensores

Quizá sea este tipo de estado de bienestar el más complejo a la hora de diferenciarlo de los dos previos. Cualquiera podría decir que el sistema perceptivo, si es que biológicamente contamos con un sistema que se pueda denominar así, pertenece a una mera dimensión corporal, física. Sin embargo, el torrente de emociones que provoca pertenece al mundo de reacciones cerebrales ante los estímulos recibidos desde el exterior. Se elige hacer esta diferencia entre cuerpo, mente y su elemento de unión. Por establecer un símil, en toda secuencia lingüística existe una situación, el emisor, el receptor, el mensaje, su código y el canal de transmisión. A modo de explicación personal, en esta correlación sensitiva se pueden generar tres cadenas. En la primera, el entorno queda retratado en la situación, pero también es emisor, pues es el principal foco de estímulos. Los estímulos suponen el mensaje que envía el entorno. El código y el canal son movimiento, vibraciones, olores, un sabor, un color, temperatura o textura. El cuerpo, los sentidos son los primeros receptores de estos estímulos. Aquí termina la primera cadena. La segunda cadena nace en la señal captada por los sentidos, con el cuerpo como emisor, y la transmisión de ese mensaje a través de este sistema conector (canal), al cerebro, receptor del mismo. El código queda transformado en impulsos del sistema nervioso. El cerebro no sólo recibe el mensaje, sino que emite una reacción (tercera cadena), que nuestro 'sistema nervioso-conector' vuelve a llevar al resto del cuerpo. La reacción muchas veces se configura como una emoción.

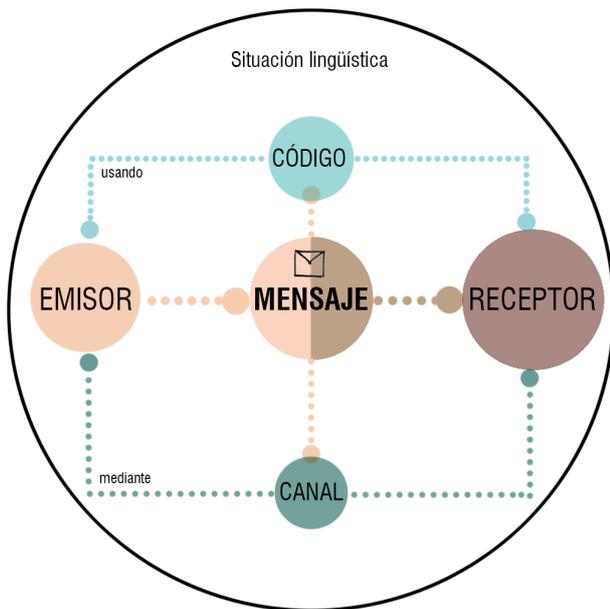


Fig.24 - Situación lingüística, factores que intervienen. Elaboración propia.

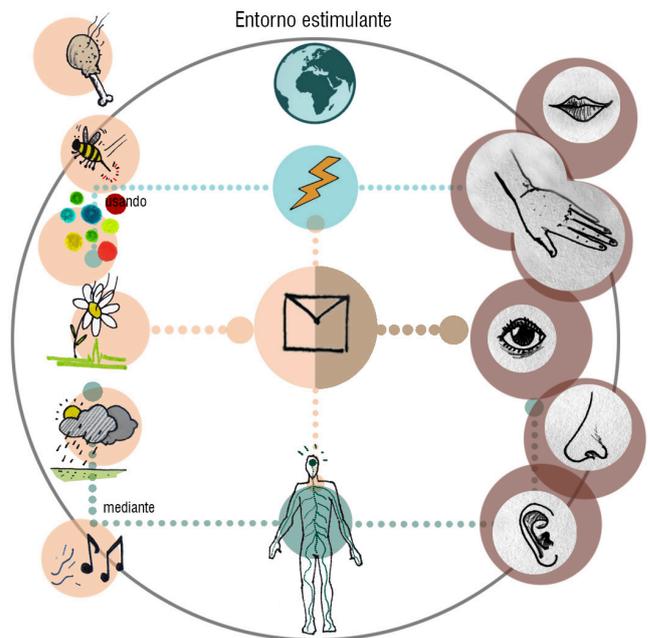


Fig.25 - Situación sensitiva 1, similitudes de la cadena perceptiva. Interpretación personal.

Reacciones químicas

El título viene dado por la relación física y psicológica que tiene aquí tanto la recepción de la señal como la respuesta dada. Somos animales, ya se ha dicho, somos naturaleza, somos química, y todo lo que se produce dentro de nosotros es química. Por lo tanto las reacciones que se provocan en nuestro interior cuando recibimos un estímulo exterior y que no nos dejan indiferentes provocan una descarga de productos químicos a nuestro torrente sanguíneo y terminaciones nerviosas. La clave está en que esas reacciones, nuestras emociones, son lo antagónico a la indiferencia. Éstas se producirán cada vez que algo 'nos toque el alma', nos conmueva. Generaremos mil y una reacciones químicas que nos provocarán un vuelco en el estómago, que lloremos o que sonriamos sin parar.

Esto último provoca bienestar sensorial. Ya no sólo necesitamos que un sitio no nos dé igual, no sólo necesitamos que en nuestro interior se genere una reacción química que responda a ese estímulo externo. Necesitamos ahora que esa reacción sea positiva, que nos enriquezca emocionalmente, que nos haga más felices.



Fig.26 - Reacciones entre fluidos, emociones.

Que hasta se erice la piel

El cobijo no nos deja indiferentes, porque nuestro cuerpo se siente bien. El equilibrio espacial no nos deja indiferentes, porque nuestra mente se siente bien. Que ese lugar nos conmueva, no nos resulte indiferente, implicará que por completo nos sintamos bien en él. Quizá sea básico apelar a algo tan ingenuo como la piel de gallina. Cuando no nos ocurre esta sensación al percibir frío, ¿por qué es? Una serie de músculos diminutos reaccionan ante un estímulo que nos supera y hacen levantarse a todo vello de nuestro cuerpo. En la primera 'cadena sensitiva' mencionada anteriormente, el principal foco de señales es el entorno. Todo lo que nos rodea tiene la capacidad suficiente como para generar 'estímulos que nos superan', y que crean en nosotros una reacción, una emoción. El mundo exterior nos emociona, pero, como hemos estudiado en el primer apartado, no siempre positivamente. El mundo exterior es excesivo, es inabarcable. ¿Tiene nuestro mundo interior creado, nuestro cobijo, nuestro lugar esencial, la capacidad de conmovernos, de enriquecernos con emociones que nos hagan felices? Si este apartado no deja de ser la interrelación de los dos anteriores, ¿acaso la felicidad no se traduce en realización personal? ¿Acaso no se explica que un músico que crea sus mejores obras en un retiro espiritual alcance su realización personal en ese lugar? ¿Acaso no es eso suficiente signo de felicidad?



Fig. 27 - Cabaña del músico Gustav Mahler, a los pies del lago Attersee, Steinbach, Austria, 1893.



Fig.28 - Cabaña de Edvard Grieg, lago Nordas, Noruega, 1891.

Recapitulación: 'La choza, la leyenda'

"La choza, en la página de Bachelin, aparece sin duda como la raíz pivote de la función de habitar. Es la planta humana más simple, la que no necesita ramificaciones para poder subsistir. Es tan simple que no pertenece ya a los recuerdos, a veces demasiado llenos de imágenes. Pertenece a las leyendas. Es un centro de leyendas."¹

Gaston Bachelard, *La poética del espacio*

¹ BACHELARD, Gaston, 1975, p. 48.

Fig. 29 - Terraza con porche en Can Feliz, Jorn Utzon, Mallorca, España, 1995.



3. Bienestar en el hogar. Cómo alcanzar la belleza y el confort con las herramientas del arquitecto

3.0 Centro de coordenadas del confort

Triple confort, confort total

El hogar es nuestro centro de referencia frente al entorno. Como en el cuerpo humano donde el ombligo es el origen de coordenadas de nuestro particular mundo, se podría decir que el hogar es el origen de nuestro bienestar. Bienestar entendido como un fenómeno que aglutina esos tres estados de confort definidos en el segundo capítulo: el que proporciona cobijo, el que ayuda a mantener el equilibrio mental, y el que, además, emociona.

De por sí, 'hogar' constituye una palabra muy física. Etimológicamente procede del fuego, de la hoguera, la lumbre y su calor. El hogar, de entrada, lleva inserto el cobijo del cuerpo. Su imagen mental, sin embargo, acarrea más complejidad que la acción de protección física. El concepto de hogar nos retrotrae a una imagen de familiar tranquilidad, de juego, lectura o silencio. De bullicio y reposo, de agradable concentración en soledad o compañía. Nos viene a la mente esa imagen de equilibrio, de paz cerebral, producida en un lugar que apacigua cuerpo y mente.

Pero hay más. El hogar está cargado de múltiples significados. En nuestra memoria descansan imborrables sus olores, el crujido de pasos, aquel relámpago desde la ventana o el roce de la tela de un sofá. Probablemente, si volviéramos a percibir alguna de esas sensaciones, recluidas en nuestro particular baúl de recuerdos, se nos erizaría la piel de nuevo, y emergerían incontables vivencias que ahora no seríamos capaces de narrar. Y que nos emocionan profundamente.

Espacio y tiempo de la vida: íntima, propia y mostrada

Además de abarcar estos tres estados de bienestar, el hogar precisa de nosotros para configurarse como tal. El hogar es 'del' habitante. Es el lugar 'de' nuestro confort total. El de las personas que lo ocupan. El lugar de su vida, en el espacio y en el tiempo. El hogar se hace, pues, el lugar de la historia de cada uno. Y toda historia personal se ubica en un momento y situación precisos. Ocupa un espacio, y tiene una determinada duración. En palabras del arquitecto Álvaro Galmés:

*"Vamos a centrarnos en (...) la vida que se ha depositado en el espacio y que ofrece un relato biográfico de un período de tiempo que pertenece al habitante y que gracias a la arquitectura se materializa en el lugar."*¹

Teóricamente, se trata del lugar de la vida en su completa comodidad. Lugar donde la intimidad surge espontáneamente y sin miedo, porque es un terreno del cual nuestra existencia se apropia. Un lugar se vuelve hogar porque lo sentimos nuestro, y de lo nuestro. Si es de nuestra propiedad (emocionalmente hablando), es el sitio donde mejor podemos escondernos y, a la vez, donde más naturalmente sabemos mostrarnos. El hogar es nuestro rincón. El rincón de nuestros secretos y, asimismo, el rincón propio que podemos regalarle al otro.

Fig. 30 - Rincón izquierda. Cabaña del escritor G. Bernard Shaw, en Hertfordshire, Inglaterra.



Fig. 31 - Rincón derecha. Cabaña de la escritora Virginia Woolf en Rodmell, Inglaterra.



Recapitulación: El comfortable centro de la vida

En resumen, el hogar se constituye como el cúmulo de los tres previos estados de bienestar, bienestar que es del habitante y para el habitante. Por tanto el hogar es el centro de su vida. El hogar es el lugar para la vida de lo propio, la vida íntima, y la vida mostrada y regalada a los demás.

¹ GALMÉS CERESO, Álvaro, 2014, p.20.

3.1 La casa, como artefacto arquitectónico del hogar

La casa como materia del hogar

“Desde siempre tuviste el deseo de la casa, tú casa, envolviéndote para el ocio y la tarea de una atmósfera amiga. Mas primero no supiste (...) que tras tu deseo, mezclado con él, estaba otro: el de un refugio con la amistad de las cosas. Afuera aguardaría todo lo demás, pero adentro estarías tú y lo tuyo.”¹

Luis Cernuda, *La casa*, 1942



Fig. 32 - Imagen que ilustró el artículo de los Eameses *¿Qué es una casa?*, de 1944.

La casa, como define Juhani Pallasmaa en *Identidad, intimidad y domicilio* es la cáscara del hogar². La casa se materializa como el sitio físico donde se desenvuelve el habitar, la vida. No resulta sencillo establecer una relación directa entre la idea de hogar y la idea de una casa, por lo menos tal y como se viene entendiendo actualmente la dimensión más psicológica de uno frente a la más material (o materialista) de la otra. La poesía de Luis Cernuda intenta ofrecer una aclaración. La casa no es solamente una cáscara. O sí, pero, toda cáscara guarda dentro un fruto, un jugo. El jugo de la vida se desarrolla en el interior de la casa. La casa ya parte, entonces, de ser el lugar físico del cobijo, el de protección frente al exterior, el que recrea un interior íntimo y propio. Un interior que poblamos progresivamente con los enseres y experiencias de nuestra memoria.

1 CERNUDA, Luis, 2002, pp. 166-167. (La casa es un poema escrito en 1942).

2 PALLASMAA, Juhani, 2015, p.16.

La modernidad: el peligro de la banalización de la casa

Por desgracia, el fenómeno de vivir, llevado a la arquitectura de la vivienda, que según Pablo Fernández Lorenzo es *“en toda sociedad y en toda época, la primera arquitectura, la mayoritaria y la única imprescindible”*¹, se ha banalizado en un número importante de casos. La arquitectura contemporánea, tras la pugna de la modernidad por hacer primar la función, ha reducido la densidad del habitar a un programa de usos. La especialización progresiva de funciones ha hecho que la arquitectura se vacíe de significado mental profundo. En palabras de Juhani Pallasmaa: *“En el mundo obscuramente materialista de hoy, la esencia poética de la arquitectura está amenazada simultáneamente por dos procesos opuestos: la funcionalización y la estetización.”*²

Por otro lado, las posibilidades de la tecnología actual y la separación de decisiones económicas, formales y constructivas ha llevado a la estetización de las obras, a intentar alardear de originalidad, de musculatura arquitectónica. De nuevo, Pallasmaa afirma:

*“Durante las últimas décadas, lo único y lo último se ha convertido en el criterio prevalente de la calidad de la arquitectura, el diseño y el arte (...). La originalidad artística y la invención formal han reemplazado la búsqueda de significados existenciales y de impactos emocionales, por no hablar de la búsqueda de una dimensión espiritual o de la belleza.”*³

La arquitectura doméstica contemporánea ha olvidado en muchos casos, igualmente, la necesidad de privacidad. La casa requiere ser íntima, ser el lugar del interior del habitante. Luis Barragán entiende que no se puede renunciar al valor de la vida privada:

*“Yo creo que el origen de esa arquitectura abierta es que vivimos en público actualmente; (...) Con ello se forma el círculo vicioso de las casas no acogedoras y de la gente que no puede ser acogedora en la vida actual íntima”.*⁴



Fig. 33 - Vegaviana, Cáceres, España. Rafael Fernández del Amo, 1954.

Fig. 34 - Torres de Tajamar, Providencia, Santiago de Chile. Luis Prieto Val y BVCH arquitectos, finalizado en 1967.



1 FERNÁNDEZ LORENZO, Pablo, 2015, p.164.

2 PALLASMAA, Juhani, 2015, p.9.

3 PALLASMAA, Juhani, 2015, p.120.

4 BARRAGÁN, Luis, 2000, p. 59.

Una necesidad: no somos nómadas

Habiendo determinado y delimitado estos problemas, que son significativos en la configuración de ‘cajas para el cuerpo’, tal y como Christopher Day explica¹, se puede defender que las necesidades psicológicas de las personas no van de la mano de aquellas más propias del mercado productivo o de la moda. La casa es la entidad necesaria para conectarnos con el mundo. Para separarnos del exterior y, a la vez, para contactar con el resto de elementos que nos rodean. La casa, su arquitectura, hace abarcable el infinito del espacio y del tiempo que nos rodean. La casa mide y domestica su escala, nos produce un nido a medida. Un nido que pasa a ser nuestro, nuestro interior protegido frente a inclemencias físicas y frente al tamaño descomunal del entorno. Nosotros dominamos ese interior, nos pertenece y nos identificamos con él. De hecho, necesitamos identificarnos con esa envoltura. Nos apropiamos de ella, convirtiéndola en nuestra segunda piel. No somos seres nómadas, tenemos un profundo sentido del lugar al que pertenecemos, quizá no tanto por el sitio en el que nacimos, sino por la historia que llevamos acarreada detrás de nosotros. Nuestra memoria nos hace anclarnos en un sitio a través de ese tiempo que cargamos con nosotros a la espalda. Nuestra pequeña, breve existencia, mínima al lado del devenir del tiempo. Mínima y constituyente de nuestro universo, según expone Gaston Bachelard:

*“Porque la casa es nuestro rincón del mundo. Es —se ha dicho con frecuencia— nuestro primer universo. Es realmente un cosmos. Un cosmos en toda la acepción del término. Vista íntimamente, la vivienda más humilde ¿no es la más bella?”*²

Es lo único que nos pertenece y que se materializa en nuestra casa. Pallasmaa defiende esta necesidad, contemplando la falta de identidad, memoria y hogar del ‘homo faber’ actual, que no siente ligazón hacia ningún sitio, que ha creído que mediante la tecnología es capaz de vivir sin recurrir a las emociones vitales y que se encuentra, de pronto, con un vacío existencial dentro de nuestro feroz mundo consumista.³ En palabras del geógrafo Edward Relph: *“Cuando reducimos la necesidad de cobijo a una necesidad material perdemos de vista lo que podríamos llamar la función ética de la arquitectura.”*⁴

Identificación. Apropiación. Proyección en la casa

Sentir que pertenecemos a una casa, y que una casa nos pertenece, nos hace más dignos. Existe una doble correspondencia en esta relación, podríamos decir, biográfica, que incluye tiempo y espacio vitales. La relación es de recíproca proyección. La casa queda proyectada en nosotros, al igual que nosotros quedamos proyectados en la casa. Refuerza la intensidad de nuestra experiencia vital, mantiene vivos nuestros recuerdos, haciéndolos físicos, dejándoles ‘un hueco’ que representa el lugar que ocupan también en nuestra mente. Como defiende Álvaro Galmés, *“nos desdoblamos”* en la casa. Nuestra personalidad está en ella y vive allí igual que en nosotros mismos.⁵

Con toda esta argumentación, comprobamos que la importancia siempre acaba incidiendo en el habitante de la casa. La casa envuelve el hogar cuando hay alguien que habite ese hogar. La casa soy yo si hay un ‘yo’ que allí resida. Es un nido siempre y cuando una sola persona haya experimentado allí su pasado, presente, o su pretendido futuro. El habitante es la condición necesaria y suficiente del sentido y ser de la casa. Julio Cortázar escribía que *“un puente es un hombre cruzando un puente”*⁶, y así explica el arquitecto Pablo Fernández Lorenzo que, análogamente, una casa es una persona habitando una casa.⁷



Fig. 35 - ‘La cuna’, Berthe Morisot, 1872.

1 DAY, Christopher, 1990, p.188.

2 BACHELARD, Gaston, 1975, p. 28.

3 PALLASMAA, Juhani, 2015, p. 13.

4 RELPH, Edward, 1976, p. 51.

5 GALMÉS CERESO, Álvaro, 2014, p.106

6 CORTÁZAR, Julio, 1984, p. 27.

7 FERNÁNDEZ LORENZO, Pablo, 2015, p.165.

Un artefacto consciente del tiempo

La casa queda, por tanto, innegablemente ligada a la persona y a su tiempo. No es sólo un hecho material, sino también el lugar de su experiencia de vida. Y si es lugar de la vida, hay que tener en cuenta la temporalidad de la misma, su finitud. El hombre habita gracias a una conciencia del 'reloj de arena'. Sus días están contados, antes o después su existencia tendrá un fin. Por eso desarrolla, por un lado, un profundo arraigo por sus vivencias, y por otro, costumbres de la vida cotidiana. El tiempo siempre se está acabando, y a la vez, siempre se repite. La experiencia vital se constituye primordialmente mediante la repetición de acciones. La recurrencia genera lo ordinario, igual que deja espacio para que lo extraordinario se quede grabado en nosotros. Como podemos ver, y como defiende el escritor y arquitecto Max Frisch, la vida es una figura del tiempo:

*“Nosotros, los técnicos, intentamos vivir sin la muerte. Literalmente: tú no consideras la vida como una figura, sino como una mera suma; por eso no guarda relación con el tiempo, porque tampoco la guarda con la muerte.”*¹



Fig. 36- Casa Malaparte y el mar. Adalberto Libera, Capri, Italia, 1932.

Recapitulación: La condición doméstica

La casa, como artefacto arquitectónico, y el tiempo vital al que se asocia, constituyen juntos la condición doméstica. El cascarón del que habla Pallasmaa contiene en su interior ahora la vida íntima que se requiere y produce en el hogar. La arquitectura sirve para albergar la existencia de las personas. Su día a día ordinario, sus celebraciones especiales, su filtro respecto del mundo infinito exterior, su reclusión en el mundo privado y su rincón ofrecido a los demás. Álvaro Galmés define así las dos caras del habitar propias de la condición doméstica:

*“La condición doméstica (...) es una forma privilegiada de articular la intimidad del individuo con su carácter social.”*²
La casa es el elemento que posibilita y aglutina la interioridad, entendida como combinación de los anteriores factores.

¹ FRISCH, Max, 2002, p. 218.

² GALMÉS CERREZO, Álvaro, 2014, p. 29.

3.2 El centro neurálgico del habitar: el cuarto de ‘estar’

De la piel al corazón de la estancia

La casa, a la que se ha dedicado el apartado 3.1, supone la configuración general de una parada permanente. La consciencia de nosotros mismos en el mundo y hacia el mundo. La casa no es solamente la piel que contiene nuestra vida íntima, es el cuerpo completo. Pero dentro de un cuerpo siempre existen diversos órganos que cumplen funciones diferentes, complementarias, y que se nutren de algún sistema en particular.

En este sentido, el estar se constituye así como el corazón de la casa. Dentro de las diversas necesidades a satisfacer, es quizá la más compleja y abierta de todas. No tiene necesariamente atribuida ninguna función ‘útil’ o que sirva expresamente para algo ‘productivo’. No se configura para dormir, ni para asearse, cocinar, o comer. No se configura expresamente para leer, o pasear, ni siquiera para celebrar. Y sin embargo, late sin parar como el lugar más reconocible y propio de la vivienda en global.



Fig. 37- Interior del estar de la Casa Prouvé en Nancy, Francia. Jean Prouvé, 1946.

Un espacio servido

El estar es, por definición, el espacio más servido de toda la casa. Siempre se entiende que hay usos que sirven a otros, excepto el estar. El estar sólo sirve a la realización vital. De hecho, de este genérico ‘estar’ es de donde surgen el resto de funciones de la vivienda. Según Luis Barragán, como se verá más adelante en el salón de su casa-estudio, todos los posibles usos que se atribuyen a ese espacio definen los modos de ser del habitante en un mismo espacio. El estar representa como ningún otro lugar la personalidad del que allí vive.¹

Para Alvar Aalto, que siempre defendió la necesaria relación directa entre trabajo y ocio, trabajo y vida, habitar y trabajar, suponen ambas una forma de encuentro personal. Su casa experimental en Muuratsalo, y más concretamente, su estar, se convierte por completo en un taller de arquitectura.²

En la casa de verano de Jean Prouvé, en Nancy, el estar era conocido familiarmente como “*la gran plaza del pueblo*”³. Era el espacio de reunión y centro aglutinador de todos los encuentros. Allí se concentraba tanto la proyección al paisaje en el que estaba inserta la vivienda, como los recuerdos más íntimos de la familia, que llenaban de objetos el estar. También, era el lugar de los recuerdos de celebración vividos y el sitio idóneo para realizar próximas veladas.⁴

Lo que estos ejemplos significan es la intrínseca ligazón del estar con cada modo de vivir. Estos tres arquitectos, de procedencia y puntos de vista diferentes, entienden el centro de su casa también de modo distinto. Sin embargo, todos ellos quedan reflejados en este lugar, que les sirve para todo; que les sirve para vivir y realizarse.

1 GÁLMÉS CERESO, Álvaro, 2014, p. 109.

2 Íbidem, p. 137.

3 Íbidem, p. 216.

4 Íbidem, p. 226.

Recapitulación: Epicentro del habitar

Es el habitante quien decide, como se ha visto en los ejemplos de arriba, cómo 'hacer su vida'. El modo de vivir difiere en cada individuo, y eso otorga al estar una gran capacidad de adaptación a diversas funciones no programadas. Lo cierto es que es, efectivamente, el centro de la casa. Normalmente goza de la mejor ubicación, lo cual favorece su relación con el exterior. También suele ser la estancia más amplia, lo cual facilita más posibles usos, y además, no sólo en intimidad. El estar es, por excelencia, la habitación más pública de la casa. Es el espacio al cual llegan las visitas y donde tienen lugar las celebraciones familiares o entre amigos. El habitante elige pues lo que desea hacer allí, entre un gran abanico de opciones: desde la reclusión íntima hasta la mayor exposición a los demás.

En definitiva, el estar incluye la vida cotidiana del habitante y la vida celebrada. Por eso representa la complejidad del habitar, porque, como epicentro de la casa que es, es capaz de acoger toda actividad.



Fig. 38 - Charles y Ray Eames en el interior del salón de su casa. Casa Eames, Los Ángeles, Estados Unidos, 1955.

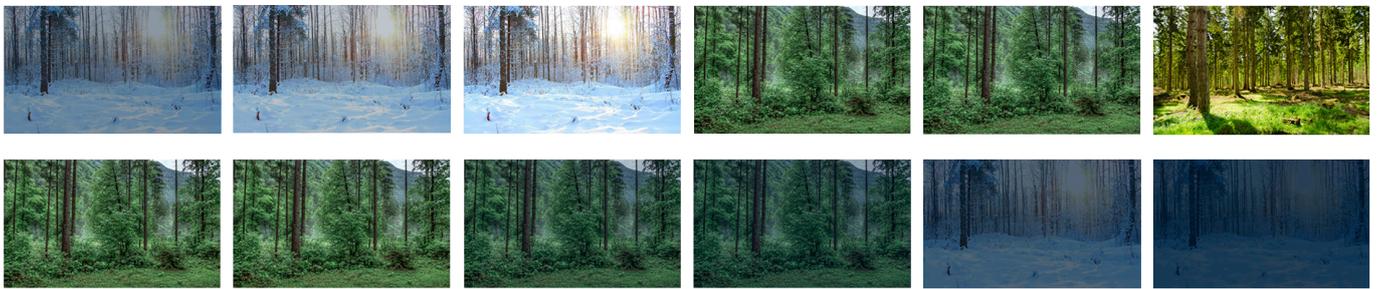


Fig. 39 - Interior del salón de la Casa Ahm. Jorn Utzon y Povl Ahm, Herdfordshire, Inglaterra, 1962.

3.3 El fenómeno de 'estar' : una aproximación progresiva a través de diez instrumentos de proyecto

Buscando el orden perceptivo

Tras un análisis del estar dentro de la casa como espacio representativo del hogar y habitar, este apartado intenta analizar progresivamente el fenómeno del 'estar', pero no desde los modos de vivir, celebraciones o acciones cotidianas, como se verá a continuación. El objetivo es un acercamiento hacia el 'estar', primero como concepto y, progresivamente, como hecho arquitectónico 'per se'. Un acercamiento que debe empezar el recorrido desde lo más lejos posible del análisis, y llegar hasta el estado que se considere más cercano. El criterio que se ha utilizado para realizar esta aproximación es perceptivo, por lo tanto, de índole subjetiva. Se han planteado los términos que desarrollan progresivamente esta 'percepción' del estar, divididos en diez categorías, a saber: el tiempo detenido, el espacio, el exterior, la escala, la forma, la luz, la atmósfera, el color, la materia y la textura.



El tiempo (detenido y vivido)

Estar es, por definición, permanecer quieto. Es ausencia de movimiento. Desde un punto de vista personal, el estar nace de esa intención de pararse en el camino. Es obvio que el tiempo sigue transcurriendo, pero el tiempo de las personas no es el tiempo objetivo. Nuestro reloj-máquina intenta reconstruirlo, pero nuestro tiempo, el que dicta nuestro reloj biológico, sí que se estanca o acelera. En parte debido a emociones, y en parte, como se ha descrito en el apartado 3.1, debido a que nuestro tiempo es insignificante al lado del devenir natural. En palabras del filósofo Henri Bergson:

“Fuera de toda representación simbólica, el tiempo no cobraría nunca para nuestra conciencia el aspecto de un medio homogéneo en el que los términos de una sucesión se exteriorizan unos por relación a otros”.¹

Por eso se entiende que si nos detenemos, también detenemos el tiempo, nuestro tiempo personal se queda quieto, se para con nosotros.

Si logramos parar el tiempo objetivo fijándolo como nuestro, es entonces cuando somos conscientes de que el tiempo que vivimos no es el mismo que el que incesantemente transcurre. Es entonces cuando comenzamos a experimentar un tiempo propio vivido por nosotros. Y ahí, desde mi parecer, nace el fenómeno de ‘estar’.

Fig. 40 - Interpretación personal del tiempo detenido a lo largo de las estaciones en un clima boreal.

¹ BERGSON, Henri, 1999, p. 91



El espacio (circunscrito)

Comenzamos parando el tiempo, deteniéndonos en el camino, ¿y ahora, qué? Nuestro cuerpo abarca una determinada dimensión a su alrededor, más allá de su propio límite. Miramos hasta alcanzar un cierto punto, oímos hasta un cierto rumor, olemos hasta una determinada distancia y sentimos viento, frío o calor, o roces en un 'alrededor' no definido. Digamos que establecemos con nuestros sentidos un radio de acción. Inconscientemente fijamos un espacio en el cual nosotros dominamos o controlamos lo que nos pasa en esta 'parada'. Dentro de ese radio de acción, esfera imaginaria, nos sentimos protegidos, comenzamos a apropiarnos de esa dimensión, incluso podemos dibujar en el suelo hasta dónde llega 'nuestro espacio': queda delimitado, circunscrito mentalmente.



El exterior (contemplado)

Ya el teórico y arquitecto Keijo Petäjä afirma que la arquitectura es nuestro espacio mental construido.¹ Una vez que hemos fijado un espacio controlado por nosotros, comienza a existir un límite, cada vez menos difuso: lo que queda dentro de nuestra esfera y lo que queda fuera de ella. Nace el mundo exterior, el negativo de lo que somos capaces de abarcar. Nos hemos situado en el mundo, abrazando un minúsculo fragmento que denominamos 'nuestro', y el resto queda ajeno a nosotros, sin necesidad ni opción de conquista. Pero, aunque no queramos apropiarnos del inabarcable alrededor, sí que existe una interrelación con él, incluso para sentirnos más protegidos si cabe de inclemencias. De hecho, comenta Álvaro Galmés:

"La percepción de un afuera agresivo y un adentro protector suscita una conciencia profunda de seguridad".²

Observamos la belleza de la fuerza natural sin tener que sufrir el peligro que acarrearía vivirla en el exterior. Nos abrimos al paisaje, entendido como entorno, con la conciencia de estar cobijados.

Fig. 42 - Casa Malaparte, vista al mar desde la biblioteca. Adalberto Libera, Capri, Italia, 1932.

1 PALLASMAA, Juhani, 2015, p. 71.

2 GALMÉS CERESO, Álvaro, 2014, p. 178.



La escala (creada)

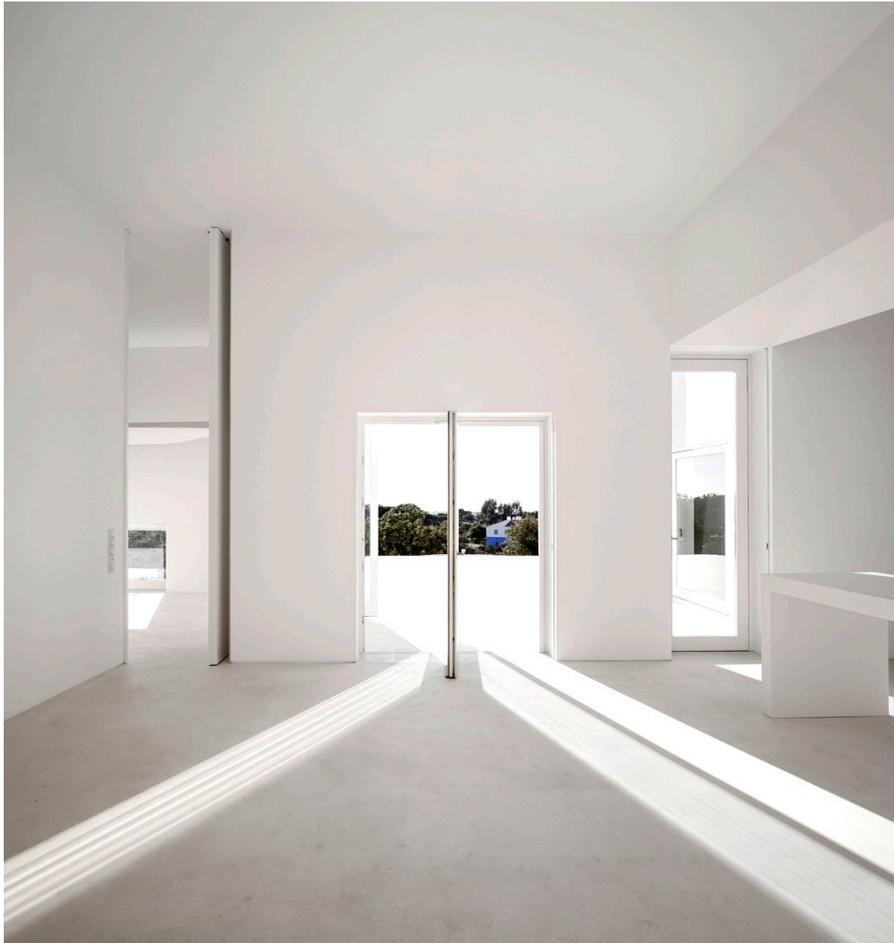
Si ha nacido el mundo exterior, nace en consecuencia el espacio interior, dominado, apropiado. Se genera nuestra esfera, se hace físico nuestro hogar, nuestro estar. Adherida al estar ya físico, la dimensión del mismo se conforma, volviéndolo amplio, escueto, mínimo o monumental. La escala que nosotros somos capaces de crear es relativa a nuestro propio 'espacio vital'. Es la escala humana. Se produce otro contrapunto perceptivo frente al exterior. Nuestra porción controlada, ahora materializada, es de escala mínima en comparación con el resto de mundo que nos rodea. Somos más conscientes de lo minúsculo de nuestra existencia, y de aquí parte la configuración completa del estar, en función de cómo se defina nuestro modo de habitar y cómo se convierta en arquitectura.



La forma (configurada, adaptada)

Dimensionado el espacio interior dedicado al estar, determinar su forma se convierte en el siguiente paso en la progresiva percepción del habitáculo. Ligada tanto a la escala como a la luz, la forma se define en el límite que transita entre el exterior y el interior de esa 'esfera de control'. La forma en este caso se define como la materialización de un carácter más o menos adaptativo al medio. La forma puede tener la voluntad de recluirse o mirar, de ser más dura y quebradiza o más acogedora y sinuosa. La forma del estar puede configurarse como un espacio vertical o apaisado, cambiando completamente la percepción del interior en sí, y su relación con el exterior. La forma se debe adaptar a las intenciones y a las necesidades del espacio concreto del estar.

Fig. 44 - Casa das Canoas, Oscar Niemeyer. Barra de Tijuca, Río de Janeiro, 1951.



La luz (capturada)

Como se ha comentado en el apartado previo dedicado a la forma, tanto escala como forma y luz van de la mano en la configuración del límite entre el exterior y el interior. Superada la conformación volumétrica de esa piel que nos separa del exterior, la luz supone la apertura al mundo. Vuelve a formar parte de la caracterización de voluntades: cerrarse según la orientación, contemplar el horizonte, buscar el hueco mínimo para la intimidad, o introducir el mundo en el propio estar, obligándole a pertenecer a nuestra esfera interior. La luz, como onda energética, aporta la calidez al espacio interior. La luz, a su vez, queda irremisiblemente ligada a la sombra, su negativo, generando juegos de contrastes que en función de la escala y la forma tienen un gran potencial en la percepción del estar. La luz, como polvo de hadas, tiene el poder de dar cabida, mediante la reflexión, a los restantes términos de este trayecto perceptivo.



La atmósfera (filtro de luz)

Para tratar este parámetro parece lógico buscar una referencia en la conocida conferencia de Peter Zumthor: *Atmósferas*, donde habla sobre su principal interés: la calidad arquitectónica:

*“En lo que se refiere a la luz, natural y artificial, debo confesar que la natural, la luz sobre las cosas, me emociona a veces de tal manera que hasta creo percibir algo espiritual.”*¹

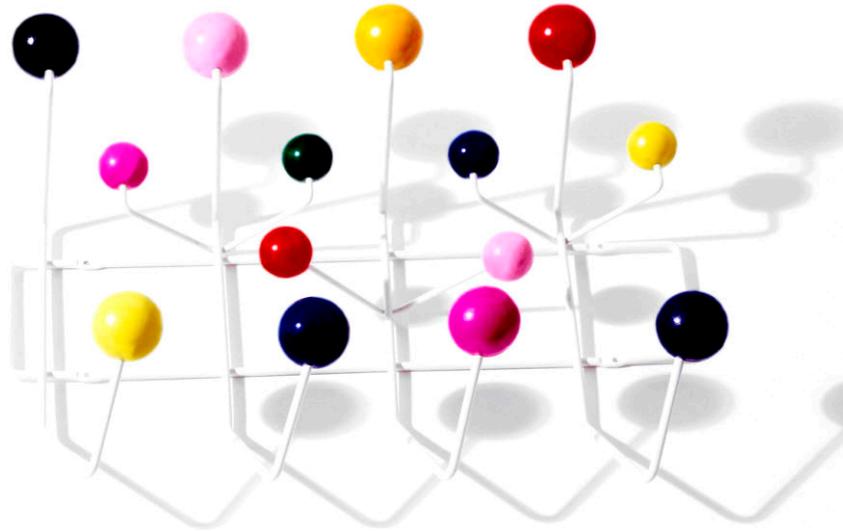
Superado el límite que genera la piel del estar ante el exterior, alcanzamos un nuevo estadio: la atmósfera. Nos introducimos plenamente en el interior del estar. No importa ya tanto la relación con el exterior; porque aquí uno se interesa en el aire existente en la habitación. Uno se centra en descubrir su densidad, su peso. De alguna manera, la atmósfera creada en el interior habla del modo de penetración de la luz desde el exterior. Habla, como dice Zumthor, de cómo la luz cae sobre las cosas que pueblan el estar, probablemente mediante algún filtro que ayude a crear una distancia con el mundo externo y nos recluya en nuestra esfera. Cuando existe un filtro del exterior, en un interior controlado, de luz tamizada, texturizada, se logra un efecto en el estar que nos invita al aislamiento pleno. El exceso de luz merma la capacidad para captar volúmenes y espacios, como defiende Junichiro Tanizaki.² La penumbra es necesaria para dar volumen a las cosas. Luis Barragán también defiende esta necesidad de penumbra como idea de recogimiento, con el fin de poder entrar en uno mismo.³

Fig. 46 - Imagen perteneciente al libro *El Elogio de la Sombra*, de Junichiro Tankizaki, 1933.

1 ZUMTHOR, Peter, 2006, p. 11.

2 TANIZAKI, Junichiro, 1994, p. 16.

3 BARRAGÁN, Luis, 2000, p. 98.



El color (respuesta de la materia al impacto de la luz)

En palabras de Juan Navarro Baldeweg:

“El color produce el efecto de una penumbra coloreada que reclama un sol de luminosidad complementaria”.¹

Es sugerente que se hable de penumbra coloreada, como si desde la cavidad interior y oscura del estar que estamos imaginando, poco a poco los elementos adquirieran una tonalidad precisa y a la vez difusa. Una situación similar a cuando paulatinamente se hace de día y el negro de la oscuridad es sustituido por los colores, cada vez más vivos, de todas las cosas. Y es que el color es, para Barragán, el eco del sol.² El color se produce gracias a la reflexión de la luz sobre esas cosas. Depende completamente de la incidencia de sus ondas, y por lo tanto, varía, según hora, según orientación, según estación, y por supuesto, según cuál sea el objeto iluminado. Bien conocida es la capacidad de variación de sensaciones que producen determinados colores ante nuestra retina o incluso ante nuestro cuerpo entero. Hay colores cálidos, fríos, excitantes, irritantes, o relajantes, y todos ellos provocan diversas reacciones en el habitante del estar.

Fig. 47 - Perchero de pared metálico *Hang it all*, Charles y Ray Eames, 1953.

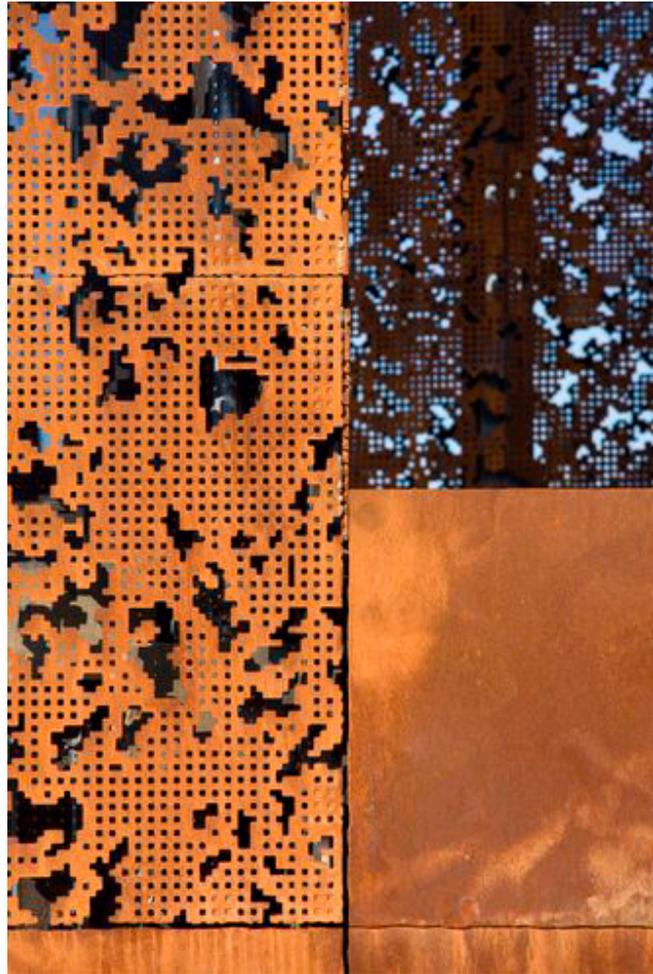
¹ GALMÉS CEREZO, Álvaro, 2014, p. 118.

² BARRAGÁN, Luis, 2000, p. 43.



La materia (características físicas más allá del color)

Junto con el color, somos capaces de percibir la materia de los objetos iluminados. Detectamos una gama de tonalidades y la relacionamos enseguida con un cierto material. Convertimos el estar en un hecho constructivo, caracterizamos sus elementos límite: techos, paredes, suelo... Deduciendo de qué están hechos, les atribuimos un peso, una solidez, incluso una capacidad portante o inercia térmica. No solamente con la vista, también con la memoria somos capaces de captar estas propiedades. Todo el cuerpo recibe las sensaciones de un material u otro, en función de sus características. Cómo huele, cómo incluso se deja oír, al fin y al cabo: cómo se siente que es. Y es que, en efecto, en el material es donde se alcanza a responder a la pregunta sobre qué es lo que conforma el estar.



La textura (el ojo que toca, la mano que ve)

En este trayecto perceptivo, que recorre un camino desde los aspectos más intangibles a los más físicos, llegamos al último de los parámetros considerados. De hecho, a medida que nos acercamos al estar (y normalmente éste será percibido desde dentro) es más fácil captar primero lo que nos queda más a mano. Y en este caso las manos tienen mucho que decir. Más allá del material que intuimos una vez hemos observado el color, tocar el material nos da un nuevo cúmulo de informaciones, además de captar con el tacto también la temperatura a la que se encuentra. La textura es, en este caso, la característica que por antonomasia va a suscitar en nosotros una sensación de acogida o repulsión, de calidez o frialdad. Es la textura la que nos va a invitar, suavemente, a quedarnos en el estar, acogidos bajo una manta, sobre una mecedora trenzada, o sentados en el suelo de madera. O quizá lo contrario.

Recapitulación: de camino a la 'praxis'

Recapitulando, cuando un arquitecto se enfrenta al proyecto de una casa, con toda la complejidad fenomenológica que el concepto de casa encierra, dispone de una serie de parámetros, de entre los cuales aquí se han seleccionado diez, que le permiten definir la calidad, tangible e intangible del espacio a habitar. El atento manejo de estos instrumentos de proyecto, buscando equilibrios, matizando efectos, son herramientas de trabajo que un arquitecto ha de saber utilizar, aun siendo consciente de la dificultad que encierra 'atrapar' lo que aquí intentamos definir como 'estado de bienestar' o 'confort'. La capacidad sensitiva que tienen estos parámetros ha de servir al arquitecto como herramienta fundamental del diseño de la casa y del estar, con la finalidad de dar con un espacio acogedor, cómodo, que haga sentir protagonista al habitante. Hasta aquí llega la teoría.

A continuación, se han seleccionado diez estares, cada uno correspondiente a una década del siglo XX, en los que alguno de estos parámetros prima. Los arquitectos han proyectado con sumo cuidado cada elemento de esos estares, llevando a la práctica una potenciación de la belleza sensitiva y el confort de cada interior. Un comentario personal, subjetivo, basado en una lectura perceptiva de cada uno de ellos, cierra este trabajo, en el que se ha pretendido arrojar alguna luz sobre la compleja y fascinante cuestión de la casa y, en concreto, del espacio comúnmente llamado 'cuarto de estar'.

4. Pálpitos emocionales. Un paseo personal por el fenómeno del 'estar' a través de diez ejemplos significativos de la arquitectura del siglo XX



1. Casa para un amante del arte, 1901, Charles Rennie Mackintosh. Glasgow, Escocia.

La forma

Una perfecta 'casa de muñecas'. Delicadeza extrema. Elegancia e imaginación de la mano de quien domina la estética y el diseño. De alguna manera, resulta frágil. Como si se tratase de un objeto precioso, uno siente la necesidad de abrazarlo con fuerza y extremo cuidado a la vez. Cada detalle cuenta. El protagonismo recae en los pequeños enseres caracterizados por sutiles toques de color, suspendidos sobre un fondo espacial que en todos sus lados es blanco. Las lámparas, el gran sillón, y un jarrón lleno de hebras que, parecen entre alambre y caramelo, pautan con precisión el espacio, al convertirse en coordinados focos de atención.

La forma gana aquí. El mismo espacio se distorsiona y divide, obteniendo una configuración irregular. En primer plano, un techo que no se alcanza a ver. Una viga se descuelga del mismo para compartimentar, mediante cortinas, el escenario, como si se tratara de las delicadas bambalinas de un sofisticado teatro. Al fondo, se vuelve a elevar el techo, y la estancia se diluye en la luz de la única ventana que aparece en la fotografía, situada en el punto de fuga. En esta perfecta composición, casi platónica, se introduce la distorsión de la verticalidad de las sillas, que traen a la memoria ecos de los interiores medievales, para Mackintosh, parte su particular universo doméstico.

Fig. 50 - Estar y sala de dibujo de la *Casa para un amante del arte*, construida en 1996, Glasgow, Escocia.



2. Casa Estudio, Taliesin East II, 1914, Frank Lloyd Wright. Wisconsin, Estados Unidos.

El color

La fotografía focaliza el encuentro entre la cubierta y el pilar, un elemento que parece haber estado siempre ahí, esperando a que la casa se construyera a su alrededor, buscando las vistas, la relación con el exterior. El despiece del techo contribuye a acentuar ese foco de la perspectiva, a crear un marco para un sorprendente 'rincón'. Porque estamos frente a un gran rincón que parece suspendido en el aire, que contradice la idea de espacio oscuro y sin salida y se abre generosamente a la naturaleza. Y es que todos esos sofás quieren estar fuera, donde se ve agua y pradera y bosque. Y los colores de esa naturaleza inenarrable se reproducen en el suelo que se pisa, con círculos que parecen formar las ondas de los guijarros que cualquiera querría tirar al lago, creando movimiento entre tanta calma. Quizá las piedras se hayan desprendido del propio pilar, debido al peso que le aporta la cubierta. Una cubierta que descansa sobre una fisura, que transforma todo lo que queda por debajo de ella en un arcoíris perfecto.

Fig. 51 - Potencia del color en el estar de *Taliesin II* de Wright, Wisconsin, Estados Unidos.



3. **Villa Le Lac**, 1923, Charles-Édouard Jeanneret. Corseaux, Suiza.

El tiempo detenido

Cualquiera podría decir que es probablemente el mejor sitio para devorar el libro de anillas de la imagen. ¿Un lugar en una ventana o una ventana en un lugar? El universo se concentra en once metros de largo, espléndido. Y probablemente no se necesita nada más. Casi ni siquiera una casa. Afortunado aquel que se siente en una de esas dos sillas, para dejar pasar el tiempo. O para disfrutar de ese momento cristalizado. Estancado, como el lago Lemano. Afortunada la lámpara, que, divertida, como foco de película, controla la escena, siempre. Afortunada la repisa, que tantos momentos habrá dejado abrazar mirando al cielo reflejado. Si no fuera por el resquicio que se observa de muro, cualquiera pensaría que nos movemos en un barco que se desplaza con movimientos imperceptibles. ¿Quién necesita algo más que agua y montañas? Aquí el mayor lujo, lo percibo en el cristal. Un cristal que enmarca una continua fotografía, configurando así el fenómeno del 'estar'. Parar para mirar.

Fig. 52 - Estar de *Villa le Lac*, sobre el lago Lemano, Le Corbusier, Corseaux, Suiza.

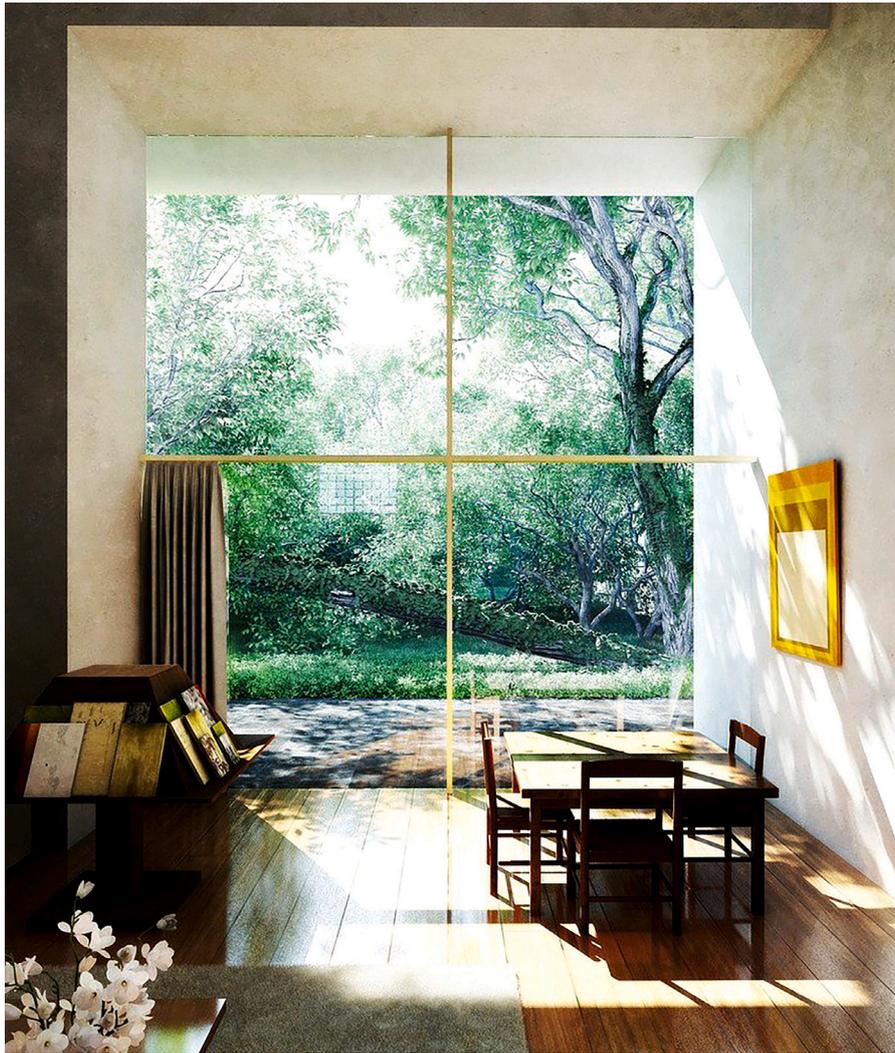


4. Villa Mairea, 1937, Alvar Aalto. Noormarkku, Finlandia.

El exterior sugerido

Emocionante es ver que la luz de fuera hace que esa bola suspendida se asemeje a una burbuja, convirtiéndose en el centro de referencia casi invisible en la sala. Invisible gracias a la esquina de luz. Es tan blanca, delicada e intensa que se desliza suavemente por las lamas a modo de cortinas hasta hacerlas desaparecer casi por completo. De nuevo, nos encontramos ante un rincón, que fluye en este interior surcado por columnas que son más bien troncos atados, como los que hay fuera y que todavía se logran intuir. Un rincón encuadrado por una serpenteante hiedra que inicia su verdor naciendo de la tulipa amarillenta de la derecha. Una tulipa que se comporta como otra flor más, aparentemente enredada en la maceta. Más que fundirse, se fusionan lo natural y lo artificial para generar la mimesis de un bosque interior. Y lo mejor, es que se fusionan naturalmente. Sin artificios. El interior creado a partir del exterior, de lo que queda detrás de la ventana. Interior camaleónico.

Fig. 53 - Exterior e interior miméticos en el estar de *Villa Mairea*, Alvar Aalto, Noormarkku, Finlandia.



**5. Casa Estudio, 1948, Luis Barragán.
Tacubaya, México.**

La luz

Un lugar de contrastes. Aparentemente un porche, o un patio, que deja al mundo entero colarse por los cuatro cuadrantes que definen el hueco, únicas líneas que dejan patente la separación de este 'fuera-dentro'. En este pedazo de estar, alto, tiene gran presencia la luz pura, en forma de cuadrado, de rombo proyectado en el suelo. Una geometría de luz casi espiritual. Y si tiene gran presencia la luz, también la tiene la sombra. A veces, tenue, como la de las ramas y hojas proyectadas en la pared. A veces, quemada, en ese amasijo de madera que apenas deja distinguir patas de sillas y mesa. A veces marco, como en la esquina superior del habitáculo, que explicita la penumbra del resto del estar. La luz se pega a aquello que roza para darle calor y quitarle peso, para hacerlo más ligero, más transparente, invisible al robarle color, patente al generar un envés oscuro, siempre acogedor. En este lugar, no quedan contornos, sólo manchas legibles sobre los rayos que se empeñan en invadir sin tapujos la estancia.

Fig. 54 - Vista hacia el jardín interior, estar de la *Casa Estudio* de Luis Barragán, Tacubaya, México.



6. Casa Ugalde, 1951, José Antonio Coderch. Caldes d'Estrac, Barcelona, España.

El espacio

No es necesario estudiar la planta para entender que el protagonismo aquí lo tiene el espacio, que fluye en movimiento ofreciendo una panorámica de la vivienda, incluso en una imagen fija como ésta. Las paredes, encaladas, blancas, ayudan a definir distintos ámbitos al intercalarse unas con otras, creando salas en la sala. Todo aquello que es blanco parece moverse, mientras los muebles, configuradores de cada pequeño estar, permanecen quietos, como si fueran sedimentos que arroja una mar embravecida. Igualmente, los muros, con su configuración fluida, se apropian de los resquicios de exterior, haciéndolos suyos: de los árboles, de un azul al fondo que podría ser el mar, o de la terraza. Esto no es un rincón. Son mil rincones en un único espacio. Desde el comedor a la biblioteca, desde la pasarela exterior a la terraza, o desde la alberca al estar.

Fig. 55 - Espacio continuo, fluido del estar de la *Casa Ugalde*, José Antonio Coderch, Barcelona, España.



7. Casa Fisher, 1967, Louis I. Kahn.
Pensilvania, Estados Unidos.

La textura

Más allá de percibir el exterior, este lugar se toca. Se toca para generar una diferencia con respecto a lo que hay fuera. Se toca para dar esa sensación de cueva erigida, de cobijo desde el que se mira. Desde el muro de la chimenea, el hogar, a las fibras de la alfombra, la pared grisácea revocada irregularmente, o cada hoja de papel de los libros del escritorio. Apetece mucho, recostarse en ese especial mirador, y quizá en este caso no tanto para mirar afuera, sino para sentir, para recorrer con los dedos la calidez de la madera, cada veta, cada nudo de un material que está vivo también. Incluso podría decir que este estar huele a la madera quemada de la chimenea, y que las paredes se han quedado grises por culpa del humo de tantas tardes de invierno allí, observando llamas. Parece verdad que ese humo que impregna la pared también se puede tocar.

Fig. 56 - Estar texturizado de la *Casa Fisher*, Louis Kahn, Pensilvania, Estados Unidos.



8. Casa Antonio Carlos Siza, 1976, Alvaro Siza. Santo Tirso, Portugal.

La atmósfera

Las cortinas incomunican visualmente el exterior y el interior. Pero dejan penetrar la luz. Quizá no con total libertad. La dominan. La atenúan, le dan color. Le dan lentitud. Aunque la configuración espacial hace que este estar se proyecte hacia afuera, la tela lo vuelve a conducir adentro, como queriendo abrigarlo, creando un espacio de introspección muy sugerente, a la vez que de diminutas dimensiones. Parece que el estar se reduce al sillón, quieto, viejo, un sillón que no está ahí para mirarlo, sino para muchas otras cosas. Está ahí para pensar. Para hablar, con otros o con uno. Para proyectar. Como ese minúsculo patio interior que no se ve, pero se intuye, que se ha proyectado para generar alrededor de él toda la casa. Para imaginar, vislumbrar a través del cristal. Para contar las ramas del jarrón, o las baldosas del suelo. Está ahí para sentarse en él, respirando ese aire denso que inunda el rincón.



9. Casa Fredericks, 1981, Glenn Murcutt. Nuevo Gales del Sur, Australia.

La escala

Tres escalas aparecen en esta casa, instalada como una silla de campo en el bosque. La primera, la propia escala del bosque, probablemente infinito, hasta donde la vista lo abarca. La segunda, la voluntad de ser un pabellón a dos aguas, donde los huecos con celosías se elevan altos para hacer juegos de luces. La tercera, el plano de madera, que enmarca una puerta casi invisible y que da pie a una vida doméstica, 'ahí abajo' en el pabellón. Los tres tamaños están perfectamente unidos, todos hablan y se comunican entre ellos. El bosque entra dentro del estar, gracias a esta configuración tan especial de porche, duda entre lo abierto y lo cerrado. Igualmente, el aire de ese bosque penetra en la parte alta del pabellón, fundiendo todos los espacios en uno solo, cambiando constantemente el aire que recorre cada habitáculo. Habitáculos creados gracias a esa dimensión de pared, que se relaciona con la escala de las sillas, de la mesa, del sofá. Sofá que vuelve a tocar el bosque.



10. Casa para un fin de semana, 1997, SANAA. Gunma, Japón.

(In) Material

Tremendamente superficial. La profundidad del techo, que duda entre ser espejo o lámina de agua, da la sensación de mirar este espacio del revés. Sin embargo, esa lámina de agua parece intocable. Perfecta está si está tersa, límpida. No hay a la vista un grumo, una arruga. Ahí está el juego superficial. Los vidrios juegan a ser '(in) materiales', invisibles, impecables, aparentes cajas de luz tamizada por lamas. Lamas que se vuelven rayas de sombra, también lisas. Lamas que se repiten en la tarima de madera del suelo. Reluciente, casi resbaladizo. Los delgados pilares, también de madera, son pulidos, son infinitos, se extienden en la oscuridad, y se prolongan reflejándose en el techo. Techo que si respiramos fuerte, quizá se convierta en ondas en el agua.



Fig. 60 - Cabaña de la escritora Virginia Woolf, escondida al fondo del jardín. Rodmell, Inglaterra.

5. Una breve reflexión final

Como ya se planteaba en la introducción, la voluntad de este estudio es poner en evidencia la importancia de la satisfacción no solo fisiológica, sino también emocional, que experimentan las personas al vivir la arquitectura doméstica. Quizá aparentemente el hecho arquitectónico haya quedado en segundo plano al hablar de belleza sensitiva, del fenómeno del hogar o del concepto de habitar. Sin embargo, es la casa como artefacto su consecuencia. Es la obra de arquitectura, de hecho, la que posee armas muy potentes para hacer que el habitante sienta que su casa es su pequeño trozo de mundo. El análisis de diez estares realizado desde cada uno de los parámetros de aproximación al 'estar' previamente expuestos ha sido revelador de múltiples riquezas presentes en los ejemplos escogidos. Aunque se ha querido resaltar un rasgo en cada imagen (escala, forma, luz, atmósfera, color, material, etc), no hay duda de que todos los estares descritos cuentan con un perfecto cuidado y potenciación de los restantes nueve parámetros.

Con esta ejemplificación se reclama algo que es muy factible en la obra de arquitectura: mediante el acercamiento del arquitecto a las necesidades del usuario, se puede hacer feliz al habitante allí donde reside. Se trata de un proceso complejo, pero en el estudio tampoco ha surgido ningún concepto ajeno a nuestras básicas herramientas de proyecto. Sencillamente los autores de las diez casas escogidas han tenido muy en cuenta estas herramientas y han logrado un resultado óptimo: hogares para el alma.

La cultura actual, enfocada a una visión sectorial y maquinista de todo ámbito vital, tiende a separar funciones cotidianas que el hombre realiza: el trabajo, el ocio, el consumo, el deporte, el descanso... Y tantas otras. La casa va perdiendo progresivamente su dimensión de lugar de acogida para el habitante, allí donde invierte su tiempo de reflexión, introspección o disfrute, para pasar a ser una caja donde se duerme y poco más, hasta el día siguiente.

No parece ilógico, pues, introducir concienzudamente en el proceso de diseño los parámetros que aquí se defienden para intentar que la vida de cada uno se desarrolle plenamente en nuestra casa, para ayudar a convertirla en un hogar para nosotros, para ayudar a que la 'caja' vuelva a ser la 'casa'.

Se podría pensar que los ejemplos escogidos son utópicos, es decir, en general inalcanzables para la mayoría: los lugares donde se sitúan son idílicos, muchos pertenecen a habitantes más que acomodados económicamente y, han sido diseñados por arquitectos de altura, que además tenían una conexión emocional muy importante con el destinatario de la casa. Y todo ello es cierto, no se puede rebatir. En efecto, se trata de diez casos de arquitectura ejemplar, en todos los sentidos. Pero entiendo que a ello se debe aspirar, con lo poco o mucho con que se cuente. Y de los mejores ejemplos es de donde se pueden sacar las mejores referencias.

La metodología de trabajo que se percibe (y que he podido leer de cada casa) en el diseño de estos cuartos de estar tiene muchos rasgos en común que perfectamente pueden afectar al proyecto de arquitectura doméstica en general:

- a. Detener el **tiempo** es a veces complicado si no se tiene la libertad de ubicar en un punto u otro esa 'vida parada' que quedará definida en la casa y el estar, pero siempre se debe trabajar en la posición óptima dentro de una parcela. Siza o Barragán lo hacen.
- b. La mirada desde el **exterior**, para saber lo que se muestra, y hacia el interior, para saber lo que se mira, condicionan la distribución y orientación de la sala.
- c. El **espacio** se piensa volumétricamente, no únicamente desde la planta. Las conexiones espaciales y visuales que se plasman en los estares son ricas, y se crean desde una concepción del estar en tres dimensiones.
- d. La **escala** del estar es capaz de variar, mediante cambios de altura, ubicación de muebles, creación de rincones... Esta 'no uniformidad' potencia la generación de diferentes sub-espacios, que se pueden dedicar a distintos estados emocionales también.
- e. Las **formas** sinuosas son sugerentes, se dejan acariciar más fácilmente y se han pensado desde el sentido del tacto. La curva resulta más amable que la arista, y además produce una sensación más envolvente, de abrazo y acogida.
- f. La **luz** y las sombras son importantes en la conexión con el exterior y la creación de contrastes. A esta capacidad de contraste espacial se suma el gran efecto visual que producen celosías o biombos, al 'rayar' la luz o trasladarla gracias a su capacidad de movimiento.
- g. Cortinas, persianas, lámparas de papel y demás filtros ocasionan la **atmósfera** interior, que ya se distancia del exterior para construir un mundo propiamente nuestro. Estos elementos son primordiales a la hora de generar distintas maneras de habitar.
- h. El **color**, a veces tan temido en la arquitectura pura, ya que 'su control es difícil'. Existe una psicología muy interesante de las gamas cromáticas y las distintas sensaciones que son capaces de producir. Relajación de los tonos azules, violáceos y verdes fríos, sensación de estrés de los amarillos o excitación e irritación de los rojos y anaranjados. Si se tiene al ojo como principal sentido captador de estímulos, se debe hacer participar al color de la riqueza del estar.
- i. La diversidad de **materiales** que se percibe en los estares estudiados es causante, una vez más, de emoción gracias a los estímulos corporales que proporciona. Consiste en haber tenido en cuenta de qué está hecho cada elemento que va a formar parte de la sala.
- j. Tocamos además de ver. Más allá de percibir el material de que están hechas las cosas, su **textura** nos ata al sitio donde estamos, nos hace sentir más felices. La presencia de diversas rugosidades o superficies pulidas ha sido también un elemento tenido en cuenta en el diseño de los casos estudiados, porque favorece el conocimiento por contacto.



Fig. 61 - Pabellón Upper Lawn, A+P Smithson. Inglaterra, 1959.



Fig. 62 - Casa Malaparte, Adalberto Libera, Capri, Italia, 1932.



Fig. 63 - Cabaña de Ludwig Wittgenstein. Skjolden, Noruega, 1914.



Fig. 64 - RCR Arquitectes, Bodega Bell Lloc. Palamòs, Gerona, España, 2007.

No es casualidad que los diez casos de estudio hayan tenido un gran éxito para sus habitantes, ya que han sido objeto de un gran esfuerzo en el proyecto por parte de los arquitectos. Los estares estudiados han formado parte de encargos donde el trabajo del arquitecto ha quedado plenamente al servicio del cliente y de las riquezas de estas herramientas de la arquitectura. En algunos casos, el cliente era el mismo arquitecto, y en otros, la relación con los destinatarios era de profunda amistad. La ligazón emocional también ha sido importante a la hora de determinar esa ‘capacidad de emocionar’ que tienen estas casas, ya que han sido hechas para esas personas en particular. Sin embargo, no es menos importante el compromiso y trabajo conseguido, la necesidad de ‘hacerlo bien’ y de querer que allí esa persona sea feliz.

Me gustaría terminar con una cita de Charles y Ray Eames, quienes dieron importancia a la dimensión del disfrute de la vida, siempre dinámica, siempre en transición; y a la intención del arquitecto de hacer feliz al habitante:

“La razón por la que hemos hecho la mayoría de las cosas es que las queríamos para nosotros mismos o se las queríamos ofrecer a alguien. Y la mejor manera de hacerlo es fabricar regalos”.¹



Fig. 65 - Charles y Ray Eames, “pinchados” por estructuras de sus sillas, 1947.

¹ EAMES, Charles, 2006, p. 96.

“...Que cada hombre y cada familia sea alojada con holgura; que cada niño pueda jugar en un jardín cercano a la casa de sus padres; que las casas, por su evidente decencia y orden, contribuyan a embellecer la naturaleza y no a desfigurarla, porque es casi seguro que el orden y la decencia mencionados, cuando lleguen a ser habituales, llevarán con casi toda certeza a la belleza en la construcción. (...) No se trata de una observación muy original, pero de todas formas la haré: mi hogar es el lugar donde me encuentro con las personas que me comprenden y a quienes amo.”¹

William Morris (1834-1896)

¹ MORRIS, William, 2004, p. 79. (edición de la conferencia “Cómo vivimos y cómo podríamos vivir” de 1884)

6. Bibliografía

6.0 Bibliografía consultada

BACHELARD, Gaston, *La poética del espacio*, Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1975, 2ª edición.

BARRAGÁN, Luis, *Escritos y conversaciones*, Madrid: El Croquis editorial, 2010.

BERGSON, Henri, *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*, Salamanca: Sígueme, 1999.

CALVO GÓMEZ, José Antonio, "Diez conceptos para una estética de San Agustín", en *Cuadernos del Tomás 1*, 2009, pp. 39-60.

CAPITEL, Antón, *Alvar Aalto, Proyecto y Método*, Madrid: Akal, 2009.

CERNUDA, Luis, *Ocnos*, Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 2002.

PÉREZ RUBIO, Agustín et alii (Eds.), *Casas: Kazuyo Sejima + Ryue Nishizawa, SANAA*, Barcelona: Actar, León: MUSAC, D.L., 2007.

CHOISY, Auguste (Ed.), Vitruvio, *Los Diez Libros de Arquitectura*, París: Nobeles, 1971.

CORTÁZAR, Julio, *Libro de Manuel*, Barcelona: Orbis, 1984.

DAY, Christopher, *Places for the soul*, Oxford: Elsevier, 2004, 2ª edición.

DÍEZ BERREÑADA, Rafael, *Coderch. Variaciones sobre una casa*, Madrid: Fundación Caja de Arquitectos, 2003, pp. 87-110, 215-238.

EAMES, Charles, en COLOMINA, Beatriz, *Domesticidad en guerra*, Barcelona: Actar, 2006.

FERNÁNDEZ GALIANO, Luis, *AV MONOGRAFÍAS 44, Louis I. Kahn*, Madrid: Arquitectura Viva SL, 1993.

FERNÁNDEZ GALIANO, Luis, *AV MONOGRAFÍAS 121, SANAA (1990-2007)*, Madrid: Arquitectura Viva SL, 2006.

FERNÁNDEZ LORENZO, Pablo, *Hacia una vivienda abierta, concebida como si el habitante importara*, Madrid: Diseño Editorial, 2015.

FRAMPTON, Kenneth, *Historia crítica de la arquitectura moderna*, Barcelona: Gustavo Gili, 2005, 7ª edición, pp. 57-205.

FRAMPTON, Kenneth, *2G 33, José Antonio Coderch*, Barcelona: Gustavo Gili, 2005, pp. 32-49.

FRISCH, Max, *Homo Faber*, Madrid: El País, 2002.

GALMÉS CERREZO, Álvaro, *Morar. Arte y experiencia de la condición doméstica*, Madrid: Ediciones asimétricas, 2014.

JARÁIZ, José, *SANAA: Espacios, Límites y Jerarquías*, Madrid: Nobuko, 2013.

KAHN, Lloyd, *Cobijo*, Madrid: Tursen-Hermann Blume, 2009, 3ª edición.

- LE CORBUSIER, *Precisiones respecto a un estado de la arquitectura y del urbanismo*, Barcelona: Apóstrofe, 1999.
- LE CORBUSIER, *Una pequeña casa*, Buenos Aires: Ediciones Infinito, 2006.
- LORENTE MARÍN, Clara, “Arquitectura y percepción, aspectos sensoriales del espacio construido”, Trabajo Fin de Grado leído en la Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 2014.
- MACMILLAN, Sebastian (Ed.), *Designing Better Buildings*, Londres: Taylor & Francis, 2004.
- MCCARTER, Robert, *Frank Lloyd Wright*, Estados Unidos: Phaidon, 1999.
- MONEO, Rafael, *Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneos*, Barcelona: Actar, 2004, pp. 199-252.
- MORRIS, William, *Cómo vivimos y cómo podríamos vivir; El arte de la plutocracia; Trabajo útil ó esfuerzo inútil*, La Rioja: Pepitas de Calabaza, 2004.
- OUTEIRO FERREÑO, Eduardo, *Cabañas para pensar*, Madrid: Maia ediciones, 2011.
- PALLASMAA, Juhani, *Conversaciones con Alvar Aalto*, Barcelona: Gustavo Gili, 2010.
- PALLASMAA, Juhani, *Habitar*, Barcelona: Gustavo Gili, 2015.
- PALLASMAA, Juhani, *Los ojos de la piel*, Barcelona: Gustavo Gili, 2012.
- PEREC, Georges, *Especies de espacios*, Barcelona: Montesinos, 2007, 5ª edición.
- RELPH, Edward, *Place and Placeness*, Canadá: SAGE Publications, 1976.
- RUIZ BARBARÍN, Antonio, *Luis Barragán frente al espejo, La otra mirada*, Barcelona: Arquia, 2008.
- RYKVERT, Joseph, *La casa de Adán en el Paraíso*, Barcelona: Gustavo Gili, 200
- TANIZAKI, Junichiro, *El elogio de la sombra*, Madrid: Siruela, 1994.
- UÑA JUÁREZ, Agustín, “La finitud bella”, en *Revista Española de Filosofía Medieval* 3, 1996, pp. 173-182.
- UTZON, Jorn, *Conversaciones y otros escritos*, Barcelona: Gustavo Gili, 2010.
- VLAMINCK, Maurice de, *Poliment*, Paris: Stock, 1931, 2ª edición.
- WESTON, Richard, *Alvar Aalto*, Estados Unidos: Phaidon, 1997.
- ZUMTHOR, Peter, *Atmósferas. Entornos arquitectónicos. Las cosas a mi alrededor*, Barcelona: Gustavo Gili, 2006.

6.1 Consultas en línea

Casa Antonio Carlos Siza, s.f. (En línea). Consultado el 27 de junio de 2016.

Disponible en: <http://ofhouses.tumblr.com/post/121334854820/189-%C3%A1lvaro-siza-house-ant%C3%B3nio-carlos-siza>

Casa Fredericks-White, s.f. (En línea). Consultado el 2 de julio de 2016.

Disponible en: <http://www.ozetecture.org/2012/frederickswhite-house/>

Casa Luis Barragán, s.f. (En línea). Consultado el 27 de junio de 2016.

Disponible en: <http://www.casaluisbarragan.org/>

Casa para un amante del arte, s.f. (En línea). Consultado el 27 de junio de 2016.

Disponible en: <http://www.houseforanartlover.co.uk/about/history-of-the-house>

MARTÍNEZ MENDOZA, Franklin, “La utilización del color en el centro infantil”, 1998 (En línea). Consultado el 29 de julio de 2016.

Disponible en: <http://www.waece.org/biblioteca/pdfs/d025.pdf>

PRAT, Jaume, “SANAA y la tensión superficial”, 2013, (En línea). Consultado el 2 de julio de 2016.

Disponible en: <http://jaumeprat.com/sanaa-y-la-tension-superficial/>

PELTA, Raquel, “William Morris. Cómo vivimos y cómo podríamos vivir”, 2008 (En línea). Consultado el 11 de julio de 2016.

Disponible en: <http://designthinks.blogspot.com.es/2008/12/william-morris-cmo-vivimos-y-cmo.html>

Real Academia Española, Diccionario de la Lengua Española, 22ª edición, 2001. (En línea). Consultado el 8 de agosto de 2016.

Disponible en: <http://dle.rae.es/?id=bvVGArS>

Villa Le Lac, s.f. (En línea). Consultado el 29 de junio de 2016.

Disponible en: http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=4445&sysLanguage=fr-fr&itemPos=1&itemSort=fr-fr_sort_string1%20&itemCount=1&sysParentName=Home&sysParentId=64

6.2 Biblioteca de imágenes

Fig. 1 - Playhouse, La casita. Vista desde el interior. Anna y Eugeni Bach, Finlandia, 2011. Fotografía de Tiia Ettala	07
Fig. 2 - Elaboración artesanal de una muñeca rusa al estilo ‘semionovo’.	10
Fig. 3 - Muñecas rusas, consecución de cinco princesas.	12
Fig. 4 - 5 sentidos. Interpretación personal.	15
Fig. 5 - Café Residencia de estudiantes Hans Baumgartner, Zürich, Suiza, 1936.	15
Fig. 6 - Casa experimental de ladrillo, Alvar Aalto, Muuratsalo, Finlandia, 1953.	16

<i>Qué bien se está donde se está bien</i>	81
Fig. 7 - Interior de la mezquita de Córdoba, España, sVIII-XVI.	17
Fig. 8 - Cafetería Esco-BAR, Amberes, Bélgica.	18
Fig. 9 - Multisensorialidad. Interpretación personal.	19
Fig. 10 - Estar del pabellón Upper Lawn de los Smithson, Wiltshire, Reino Unido, 1959.	20
Fig. 11 - '15 cosas que nos enseñaron los Eames'.	21
Fig. 12 - Charles y Ray Eames trabajando sobre un prototipo ergonómico.	21
Fig. 13 - Apilación de famosos modelos de sillas de los Eames.	21
Fig. 14 - Centro Histórico de Bolonia, Italia, foto propia, abril de 2016.	22
Fig. 15 - Vegaviana, Cáceres, Rafael Fernández del Amo, 1954. Portal del poblado.	23
Fig. 16 - 'Casa de Kaaren y Louis'. Dibujo realizado por M. Salas Jarque, perteneciente al trabajo <i>Belgian Daily Life</i> , diciembre de 2015.	24
Fig. 17 - Can Lis, Jorn Utzon, 1971. Interior del cuarto de estar.	25
Fig. 18 - Cabaña del escritor y pintor August Strindberg, en la isla de Kymmendö, Suecia, 1872.	26
Fig. 19 - Cabaña del filósofo y matemático Ludwig Wittgenstein, en Skjolden, Noruega, 1914.	27
Fig. 20 - 'Village sous la neige' (Aldea bajo la nieve), Maurice de Vlaminck, ca. 1900.	27
Fig. 21 - Cabaña del músico Edvard Grieg, a los pies del lago Nordas, Noruega, 1891.	28
Fig. 22 - 'Composición con dos líneas', Piet Mondrian, ca. 1930.	29
Fig. 23 - Cabaña del artista Derek Jarman, Dungeness, Inglaterra, 1986.	30
Fig. 24 - Situación lingüística, factores que intervienen. Elaboración propia.	31
Fig. 25 - Situación sensitiva 1, similitudes de la cadena perceptiva. Interpretación personal.	31
Fig. 26 - Reacciones entre fluidos, emociones.	32
Fig. 27 - Cabaña del músico Gustav Mahler, a los pies del lago Attersee, Steinbach, Austria, 1893.	32
Fig. 28 - Cabaña de Edvard Grieg, lago Nordas, Noruega, 1891.	33

Fig. 29 - Terraza con porche en Can Feliz, Jorn Utzon, Mallorca, España, 1995.	34
Fig. 30 - Cabaña del escritor G. Bernard Shaw, en Hertfordshire, Inglaterra.	35
Fig. 31 - Cabaña de la escritora Virginia Woolf en Rodmell, Inglaterra.	35
Fig. 32 - Imagen que ilustró el artículo de los Eames <i>¿Qué es una casa?</i> , de 1944.	36
Fig. 33 - Vegaviana, Cáceres, España. Rafael Fernández del Amo, 1954.	37
Fig. 34 - Torres de Tajamar, Providencia, Santiago de Chile. Luis Prieto Val y BVCH arquitectos, finalizado en 1967.	37
Fig. 35 - 'La cuna', Berthe Morisot, 1872.	38
Fig. 36 - Casa Malaparte y el mar. Adalberto Libera, Capri, Italia, 1932.	39
Fig. 37 - Interior del estar de la Casa Prouvé en Nancy, Francia. Jean Prouvé, 1946.	40
Fig. 38 - Charles y Ray Eames en el interior del salón de su casa. Casa Eames, Los Ángeles, Estados Unidos, 1955.	41
Fig. 39 - Interior del salón de la Casa Ahm. Jorn Utzon y Povl Ahm, Hertfordshire, Inglaterra, 1962.	42
Fig. 40 - Interpretación personal del tiempo detenido a lo largo de las estaciones en un clima boreal.	43
Fig. 41 - Interpretación personal del espacio circunscrito a partir de la definición de la parcela de Villa Mairea, Alvar Aalto. Noormarkku, Finlandia, 1937.	44
Fig. 42 - Casa Malaparte, vista al mar desde la biblioteca. Adalberto Libera, Capri, Italia, 1932.	45
Fig. 43 - Cabaña del poeta Dylan Thomas, <i>The Boat House</i> , Laugharne, Gales, 1949.	46
Fig. 44 - Casa das Canoas, Oscar Niemeyer. Barra de Tijuca, Río de Janeiro, 1951.	47
Fig. 45 - Casa en Melides, Manuel Aires Mateus. Portugal, 2013.	48
Fig. 46 - Imagen perteneciente al libro <i>El Elogio de la Sombra</i> , de Junichiro Tankizaki, 1933.	49
Fig. 47 - Perchero de pared metálico <i>Hang it all</i> , Charles y Ray Eames, 1953.	50
Fig. 48 - Casa Entremuros, RCR arquitectes. Olot, Gerona, España, 2009.	51

<i>Qué bien se está donde se está bien</i>	83
Fig. 49 - Caixa Forum Madrid, Herzog & De Meuron, Madrid, España, 2001.	52
Fig. 50 - Estar y sala de dibujo de la <i>Casa para un amante del arte</i> , construida en 1996, Glasgow, Escocia.	55
Fig. 51 - Potencia del color en el estar de <i>Taliesin II</i> de Wright, Wisconsin, Estados Unidos.	57
Fig. 52 - Estar de <i>Villa le Lac</i> , sobre el lago Lemán, Le Corbusier, Corseaux, Suiza.	59
Fig. 53 - Exterior e interior miméticos en el estar de <i>Villa Mairea</i> , Alvar Aalto, Noormarkku, Finlandia.	61
Fig. 54 - Vista hacia el jardín interior, estar de la <i>Casa Estudio</i> de Luis Barragán, Tacubaya, México.	63
Fig. 55 - Espacio continuo, fluido del estar de la <i>Casa Ugalde</i> , José Antonio Coderch, Barcelona, España.	65
Fig. 56 - Estar texturizado de la <i>Casa Fisher</i> , Louis Kahn, Pensilvania, Estados Unidos.	67
Fig. 57 - Atmósfera íntima en el estar de la <i>Casa para Antonio Carlos Siza</i> , Alvaro Siza, Santo Tirso, Portugal.	69
Fig. 58 - Diferencias de escala en el porche-estar de la <i>Casa Fredericks</i> , Glenn Murcutt, Nuevo Gales del Sur, Australia.	71
Fig. 59 - Tersura de superficies en el estar de la <i>Casa para un fin de semana</i> , SANAA, Gunma, Japón.	73
Fig. 60 - Cabaña de la escritora Virginia Woolf, escondida al fondo del jardín. Rodmell, Inglaterra.	74
Fig. 61 - Pabellón Upper Lawn, A+P Smithson. Inglaterra, 1959.	75
Fig. 62 - Casa Malaparte, Adalberto Libera, Capri, Italia, 1932.	75
Fig. 63 - Cabaña de Ludwig Wittgenstein. Skjolden, Noruega, 1914.	75
Fig. 64 - RCR Arquitectes, Bodega Bell Lloc. Palamòs, Gerona, España, 2007.	75
Fig. 65 - Charles y Ray Eames, "pinchados" por estructuras de sus sillas, 1947.	76

Universidad de Zaragoza

Septiembre de 2016