



**Universidad**  
Zaragoza

## Trabajo Fin de Grado

La mediterraneidad en la arquitectura de José  
Antonio Martínez Lapeña y Elías Torres.

Autor

Ana Sabater Royo

Director

Ricardo Sánchez Lampreave

Escuela de Ingeniería y Arquitectura  
2017



## DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD

(Este documento debe acompañar al Trabajo Fin de Grado (TFG)/Trabajo Fin de Máster (TFM) cuando sea depositado para su evaluación).

D./D<sup>a</sup>. Ana Sabater Royo

con nº de DNI 73010719W en aplicación de lo dispuesto en el art.

14 (Derechos de autor) del Acuerdo de 11 de septiembre de 2014, del Consejo de Gobierno, por el que se aprueba el Reglamento de los TFG y TFM de la Universidad de Zaragoza,

Declaro que el presente Trabajo de Fin de (Grado/Máster)  
Grado \_\_\_\_\_, (Título del Trabajo)

La mediterraneidad en la arquitectura de José Antonio Martínez Lapeña y Elías Torres

\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_

es de mi autoría y es original, no habiéndose utilizado fuente sin ser citada debidamente.

Zaragoza, 2 de febrero de 2017

Fdo: Ana Sabater Royo

**La *mediterraneidad* en la  
arquitectura de  
José Antonio Martínez Lapeña  
y Elías Torres**

La *mediterraneidad* en la  
arquitectura de  
José Antonio Martínez Lapeña y  
Elías Torres.

Autor: **Ana Sabater Royo.**  
Director: Ricardo Sánchez Lampreave.  
Trabajo Fin de Grado, Grado en Estudios de Arquitectura.  
Universidad de Zaragoza, EINA. Enero 2017.



*El hombre inventa la arquitectura como velo protector permanente de su fragilidad y temporalidad, para sobrevivir dignamente en el medio natural. La arquitectura explica una manera de estar en el mundo y ayuda a construir valores universales, espirituales y simbólicos. Lleva incorporada, por tanto, un compromiso ético que la estética se encarga de transmitir.<sup>1</sup>*

Elías Torres.

---

<sup>1</sup> TORRES, ELÍAS. "Arquitectura" en *Proyectos II y II. Ejercicios de los cursos 1997-98 a 2001-02*. Edición de Elías Torres. Departamento de Proyectos Arquitectónicos ETSAB. Barcelona, 2013.



## Resumen

La inquietud personal acerca de cómo reconocer e incorporar los valores del lugar en el proyecto arquitectónico motiva el desarrollo de este trabajo. El ámbito escogido es el Mediterráneo por haber constituido, durante buena parte del siglo XX, un foco de importantes reflexiones vinculadas al devenir del discurso arquitectónico. La historia y sus saberes son el primer recurso para iniciar una aproximación teórica a través de nombres concretos. El discurso teórico se acompaña del análisis personal de proyectos con el fin de encontrar la expresión de las palabras en las formas arquitectónicas. Ibiza constituye el espacio donde aquellas primeras interpretaciones se encuentran con las más recientes.

Por su delicada sensibilidad al lugar y su jovial naturalidad para trabajar honestamente desde la esencia de la arquitectura, la obra de José Antonio Martínez Lapeña y Elías Torres resulta apropiada para comprobar la vigencia de algunos planteamientos y la aparición de otros nuevos frutos de un nuevo contexto.



# Índice

Primera parte: miradas al Mediterráneo.

1. Preámbulo .....	13
2. Aproximación al concepto de <i>mediterraneidad</i> : historia, personajes y visiones.	
2.1. El discurso racionalista. Fernando García Mercadal.....	17
2.2. La reivindicación del espíritu mediterráneo. José Luis Sert.....	25
3. “La lección de Ibiza” .	
3.1. Contexto.....	37
3.2. Erwin Broner.	
3.2.1. Biografía: éxodos y diferentes destinos. ....	41
3.2.2. Constantes mediterráneas de la arquitectura popular de Ibiza a través de la Casa Kaufmann y la Casa Broner .....	47
4. Continuidad: camino hacia la abstracción .....	69

Segunda parte: una interpretación contemporánea de la *mediterraneidad*.

1. Consideraciones previas .....	75
2. José Antonio Martínez Lapeña y Elías Torres.	
2.1. “Hacer como pensar” : una aproximación a la arquitectura de JAMLET .....	77
2.2. La <i>mediterraneidad</i> y el espíritu del lugar .....	85
2.2.1. La Casa Van der Driessche y La Casa Gili.....	91
2.2.2. Epílogo: la evocación marinera.....	119
Conclusiones y bibliografía.....	123





PRIMERA PARTE  
**Miradas al Mediterráneo.**



# 1. Preámbulo.

En los conocidos mapas de la artista Sabine Réthoré<sup>2</sup> una simple rotación modifica la perspectiva desde la cual estamos habituados a observar un mapa hasta tal punto que parecen ilustrar un territorio desconocido. De igual forma, si hacemos el negativo del modo en que habitualmente vemos nuestro planeta y prestamos más atención a las masas de agua en lugar de a la forma de los continentes, nos será más fácil visualizar el Mediterráneo como un elemento de entidad propia en lugar de un brazo residual atrapado por distintos continentes. Las denominaciones acompañadas del atributo mediterráneo se refieren a ese elemento que ha manifestado suficiente identidad como para poder llegar a acuñar un apelativo propio. Trasladado a la arquitectura, la designación arquitectura mediterránea es debida a la existencia de características comunes en las arquitecturas de los territorios que circundan este mar. Características que las vinculan, no tanto a sus distintos continentes, sino a la cuenca marítima común.

Para comprenderlo tenemos que recordar que las costas mediterráneas no siempre presentaron el aspecto turístico actual. Tuvieron un pasado, más glorioso para la arquitectura, donde las construcciones levantadas por el ser humano se resolvían de un modo tan racional que no suscitaban dudas, sino que se admitían como una solución lógica que había sido transmitida de generación en generación, sin críticas ni debates disciplinares. Tan asumido estaba este modo de hacer que fueron los movimientos de vanguardia “extranjeros” , llegados a estas costas por diferentes motivos, los que identificaron los valores de esta arquitectura y los identificaron con aquellos que consideraron canónicos, acuñando un nuevo significado para el término arquitectura mediterránea.<sup>3</sup>

Los arquitectos europeos habían trabajado en la búsqueda de una arquitectura para la nueva era llegada tras la Gran Guerra: la era de la máquina, de la economía industrializada y de la sociedad urbana. Su resultado fue la síntesis de la forma y la eliminación del ornato a favor de los volúmenes y las líneas sencillas.

---

2 Sanine Réthoré es una artista francesa cuyos trabajos sobre cartografía pretenden suscitar la crítica hacia una forma preestablecida de entender la cartografía y, por ende, el mundo. En su obra Méditerranée sans frontières (2011) muestra el mapa de la cuenca mediterránea orientado de este a oeste, y no de norte a sur como establecen los convencionalismos.

3 La *mediterraneidad* surgió en el marco del Grand Tour iniciado en el siglo XVIII. Este término engloba la arquitectura clásica y la popular, pero durante la primera mitad del siglo XIX prevaleció el estudio de la arquitectura clásica a través del neoclasicismo y el romanticismo. Karl Friedrich Schinkel (1781-1841) fue el primer arquitecto en revalorizar la arquitectura mediterránea vernácula y sus investigaciones influyeron, sólo en Viena, en la obra de arquitectos precursores de la modernidad como Otto Wagner (1841-1918).

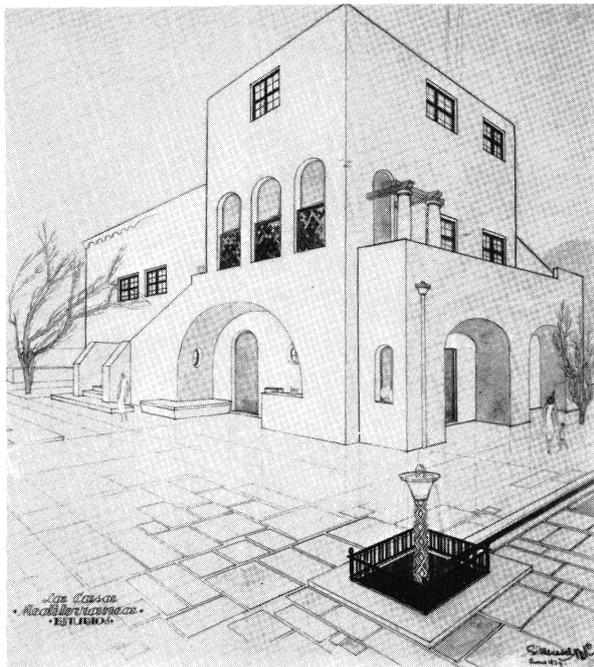
Convencidos con este resultado, quedaron fascinados al descubrir en sus viajes al Mediterráneo que lo que tanto habían buscado estaba allí desde hacía mucho tiempo. Si como decía Fernando García Mercadal, las escuelas de arquitectura habían olvidado que el verdadero significado de lo clásico no residía en sus formas, sino en su espíritu racional,<sup>4</sup> los arquitectos modernos parecían haber olvidado que antes de que ellos recibiesen la tarea de construir viviendas para las clases trabajadoras, otros muchos llevaban años efectuando este trabajo. Durante sus visitas a las costas mediterráneas analizaron las viviendas campesinas, las describieron y publicaron sus impresiones. A través de sus trabajos e interpretaciones trataremos de abordar la cuestión de las características mediterráneas.

---

4 GARCÍA MERCADAL, FERNANDO. "Comentarios: del clásico, de su enseñanza y sus relaciones con la arquitectura moderna." en *Arquitectura*, número 60. Madrid, Abril de 1924. Recogido en *Artículos en la revista Arquitectura 1920-1934*. Edición de José Laborda Yneva. Cuadernos de Arquitectura de la Cátedra "Ricardo Magdalena". Institución Fernando el Católico CSIC. Páginas 29-36. Zaragoza 2008.



[1] Embarcadero de pescadores en Ibiza, 1956. Fotografía de la serie "Pepe & Tony" . Louis Stettner.



[2] Propuestas de estudio sobre la Casa Mediterránea realizados en 1926 por Mercadal elaboradas al calor del influyente viaje del arquitecto a Viena.



[3] La villa Müller, del arquitecto austriaco Adolf Loos, construida en 1927-28. El proyecto es un manifiesto del rechazo al ornato y la predilección por la forma cúbica.

## 2. Aproximación al concepto de *mediterraneidad*: historia, personajes y visiones.

### 2.1. El discurso racionalista. Fernando García Mercadal.

Tras el desastre de 1898, nuestro país se había enfrascado en la búsqueda de una identidad nacional expresada a través del Modernismo y el Historicismo. Más tarde, la neutralidad de España en la Gran Guerra tampoco propició que participase del impulso renovador que siguió al fin del conflicto. En consecuencia, cuando los estilos históricos debieron ser superados por una nueva arquitectura, los arquitectos siguieron construyendo bajo los mismos criterios degenerando en una mala suerte de academicismo ecléctico y regionalista. Y es que España no era un país industrial, su contexto era el de un país rural.

Así pues, el Movimiento Moderno tuvo que ser asumido como una tendencia extranjera y dado que aquí no se daban las circunstancias que motivaron su aparición en Centroeuropa, fue necesario buscar otra manera de justificar la adopción de los ideales y las formas modernas. Fernando García Mercadal ofreció un argumento que podía resolver esta tarea a través de una aproximación distinta a la arquitectura mediterránea.

La trayectoria de Mercadal estuvo marcada por una intensa labor divulgativa de las nuevas corrientes arquitectónicas. Se formó en la Escuela de Arquitectura de Madrid, donde sus profesores Leopoldo Torres Balbás y Teodoro de Anasagasti motivaron su interés hacia la historia y la arquitectura popular. Pero al mismo tiempo, Mercadal era un estudiante inquieto preocupado por la nueva arquitectura que se gestaba en Europa. En 1923 obtuvo la beca de pensionado de la Academia Española en Roma, una oportunidad excepcional para saciar estas dos inclinaciones, aunque quizás Mercadal desconociese cuál iba a ser el resultado final de sus reflexiones. Elegir la Casa del Fauno en Pompeya, un monumento de escala menor, para los trabajos que debía aportar durante su pensionado le permitió pasar del lenguaje clásico al lenguaje popular a través de la arquitectura menor. Este hecho posibilitó la reunión teórica de Mercadal con el racionalismo.

En 1924 visitó la obra de Adolf Loos en Viena y Mercadal comprobó la analogía existente entre los valores formales de la nueva arquitectura y la arquitectura popular mediterránea, ambas caracterizadas por la pureza volumétrica, la fuerza de la línea recta o la ausencia de decoración. **Pero más allá de esta similitud formal, Mercadal observó que el motivo último que la hacía posible era que tanto una como otra estaban movidas por el desarrollo estrictamente racional de las necesidades de la vivienda.** A partir de esta conclusión, continuó su indagación acerca del origen de las formas vernáculas del

litoral mediterráneo desde premisas geográficas, sociales y económicas, superando con ello la admiración pintoresquista ofrecida hasta entonces. Durante sus últimos años en Roma escribe dos artículos titulados *Arquitectura Mediterránea* para la revista española *Arquitectura*, el primero publicado en 1926 y el segundo un año después.<sup>5</sup>

El ensayo de Mercadal comienza con una apelación contundente:

*El pequeño fenómeno geográfico ligado íntimamente a la vida humana es sin duda alguna la habitación.*<sup>6</sup>

Si la arquitectura surge con la necesidad de refugio del hombre frente al medio que le rodea, a las necesidades humanas se suma la de adaptarse a los condicionantes que impone el lugar a la hora de elaborar las soluciones constructivas de este refugio. Así pues, la arquitectura es, inequívocamente, una respuesta al lugar. Este hecho posibilita que en marcos más amplios en los que se mantienen unos rasgos geográficos comunes se pueda desarrollar una arquitectura de principios análogos. El mismo Mercadal así lo advierte:

*El mundo mediterráneo, que engloba la Europa Meridional, el Asia Occidental y el África Septentrional, presenta una gran homogeneidad, debido a que la estructura del suelo, el clima, las producciones naturales y las condiciones de vida, dan a sus diversas partes una fisonomía idéntica.*<sup>7</sup>

El extracto anterior nos desvela la primera característica del término que tratamos de definir: la arquitectura mediterránea es un hecho geográfico.

La geografía del litoral mediterráneo está bordeada por elevaciones montañosas que han empujado a las civilizaciones mediterráneas a surcar los mares frente a la dificultad de adentrarse en el interior continental. El Mediterráneo ha sido un mar de incesante tránsito, por lo que además de presentar unas características geográficas con escasas variaciones de este a oeste, es posible encontrar el poso cultural de sus diversas civilizaciones diseminado por toda la cuenca. En lo que respecta a la arquitectura vernácula, si el clima y el suelo delimitan previamente el abanico de soluciones constructivas, la continua expansión de un dominio sobre otro favoreció su uniformidad hacia un resultado final de complejo trazado genealógico.

---

5 Años más tarde el propio autor revisará y completará el texto con motivo de la exposición realizada en el Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid en octubre y noviembre de 1984.

6 GARCÍA MERCADAL, FERNANDO. *La Casa Mediterránea*. Página 13. Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos. Madrid 1984.

7 GARCÍA MERCADAL, FERNANDO. "Arquitectura Mediterránea" en *Arquitectura*, número 85. Madrid, Mayo de 1926. Recogido en *Artículos en la revista Arquitectura 1920-1934*. Edición de José Laborda Yneva. Cuadernos de Arquitectura de la Cátedra "Ricardo Magdalena". Institución Fernando el Católico CSIC. Páginas 61. Zaragoza 2008.

Hecha esta notable consideración, podemos entrar a especificar cómo la geografía determinaba la actividad económica mediterránea. El relieve del litoral motivó que la población se agrupase densamente en las costas en forma de asentamientos urbanos compactos. Cuando las miradas se dirigen al mar y las construcciones se extienden hasta sus orillas la actividad económica queda estrechamente vinculada a las aguas. Si bien, el pescador y el labrador conviven necesariamente en las ciudades mediterráneas. En las zonas del interior que quedan fuera de esta simbiosis entre pesca y agricultura surge el hábitat diseminado. Mercadal destaca que es en este tipo de vivienda rural donde más claramente se aprecia la vinculación de la casa a la forma de vida de sus ocupantes, una vida que encuentra su sentido en el trabajo diario:

*La habitación rural es, ante todo, un hecho de economía agrícola; y así, Demangeon clasifica las habitaciones rurales, no por sus materiales ni por sus formas exteriores, sino más bien por su plan interno, por las relaciones que se establecen entre los hombres, los animales y las cosas, por lo que podemos llamar su función agrícola, ya que el campesino concibe su casa como un instrumento de trabajo que adapta a las condiciones de explotación.<sup>8</sup>*

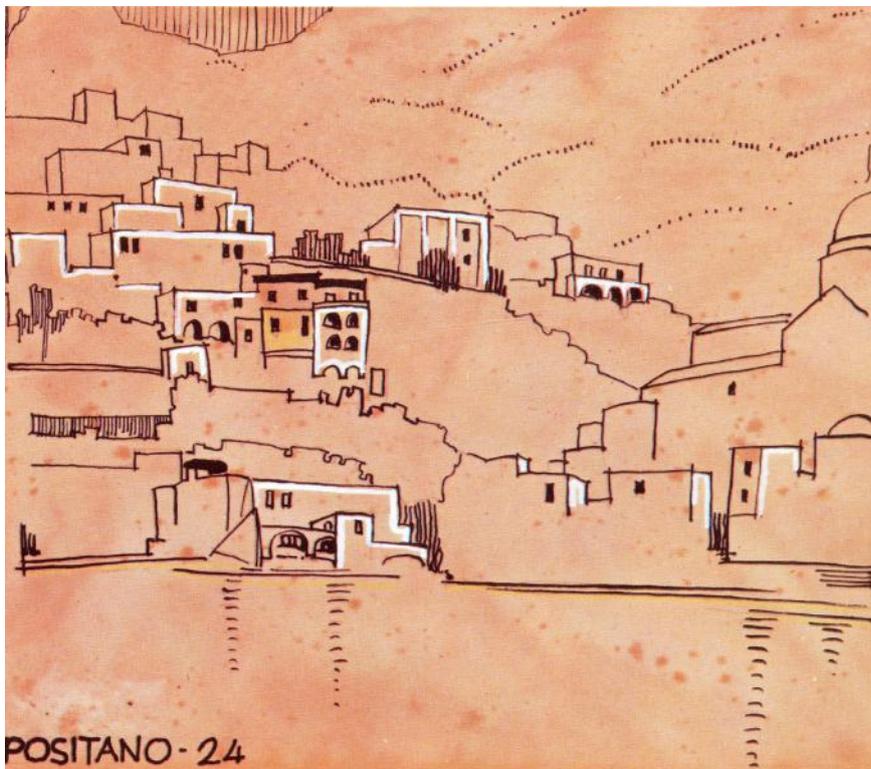
Así pues, la *arquitectura mediterránea* es también un hecho de la economía agraria llevado a cabo por personas anónimas cuya única formación constructiva es la heredada de la tradición y la propia intuición para resolver espontáneamente sus necesidades. De este modo, la forma responde a una necesidad concreta asociada a la vida en el campo. Es una arquitectura hecha por el hombre y a la escala del hombre y de sus necesidades.

El lugar no sólo impone unas leyes socioeconómicas, sino que también impone sus materiales y los métodos constructivos. La casa mediterránea se ha denominado comúnmente como la *casa de piedra*, aunque este material no haya sido el único empleado en las construcciones vernáculas del litoral, siendo también común las construcciones de tierra seca o barro cocido. De igual modo sucede con la cubierta aterrazada asignada a la casa popular mediterránea, no constituye la solución exclusiva. El exhaustivo análisis de la arquitectura de la isla italiana de Capri llevado a cabo por Mercadal y otros arquitectos antes que él, por ejemplo, destaca la forma abovedada de las cubiertas, que relaciona la isla con el mediterráneo más oriental.

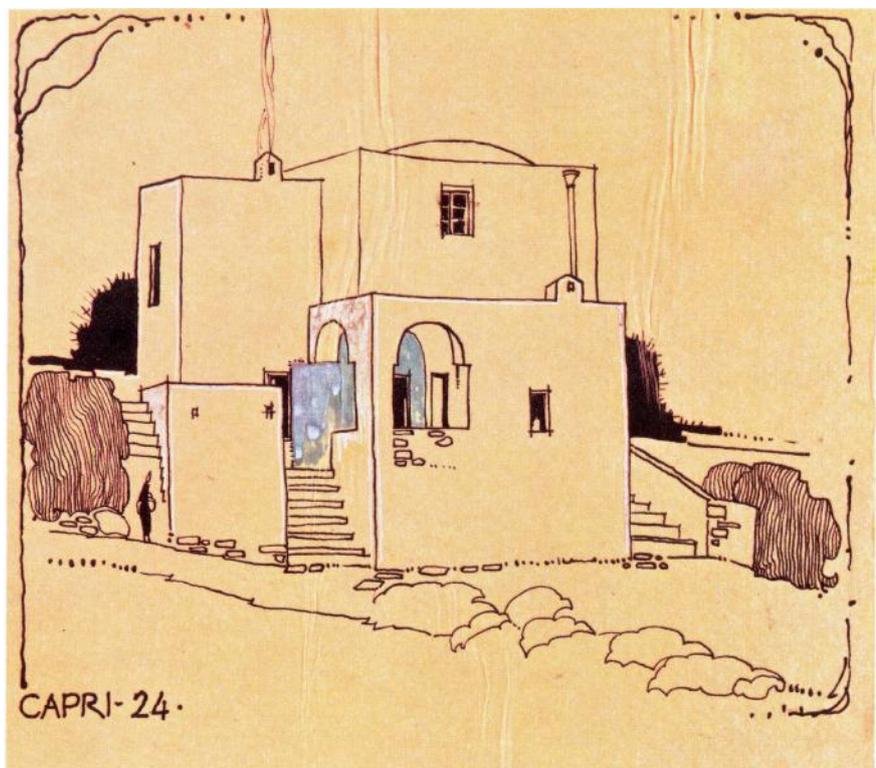
Pese a que este hecho demuestra que dentro de la denominación *arquitectura mediterránea* existen variaciones locales, también afianza la existencia de rasgos comunes a lo largo de toda la cuenca. Los rasgos que atraen la atención de los racionalistas son la pureza de la geometría, remarcada por el encalado de muros y cubiertas, el brillo de la luz y la ausencia de decoración; la expresividad de la estructura, al fin y al cabo. E incluso a pesar de no satisfacer los anhelos higienistas de la nueva arquitectura, la arquitectura mediterránea está vinculada al disfrute del clima benigno en espacios al aire libre.

---

8           Ibídem. Página 59.



[4] Fernando García Mercadal. *Positano*, 1924. Tinta china y gouache sobre papel. En el dibujo se aprecia el perfil escalonado de la ciudad mediterránea volcado hacia el mar.



[5] Fernando García Mercadal. *Capri*, 1924. Tinta china y gouache sobre papel. El uso del color destaca la presencia de la antesala en el acceso de la vivienda cubierta por una solución abovedada. Así mismo, destacamos en este dibujo la claridad volumétrica. El punto de vista adoptado apenas permite percibir la cubierta abovedada, característica de la arquitectura de la isla, del cuerpo de mayores dimensiones.

Todo este proceso lleva a la creación de un "tipo arquitectónico", la casa. Una solución decantada a lo largo del tiempo, perfectamente definida en su función pero flexible, dando lugar a una gran variedad de formas, todas iguales pero todas diferentes. Todo en la casa mediterránea la vincula al lugar, desde su construcción, hasta su inexorable condición de respuesta del ser humano al ecosistema en el que se ve inmerso. Así Mercadal escribe:

*Existen lugares, como algunos del mundo mediterráneo, donde esta dependencia de la casa con el suelo es tan grande, tan íntima la compenetración con el paisaje, que se diría inseparable del mismo; la casa aquí es tan del paisaje como los árboles o los montes, la casa es como una vegetación natural.*<sup>9</sup>

La originalidad del trabajo de Mercadal reside en la primicia de afrontar el estudio de la arquitectura vernácula bajo el prisma racionalista ofreciendo estos primeros conceptos de la *mediterraneidad*. El perfecto equilibrio entre forma y función salvaba la contradicción entre arquitectura de vanguardia y arquitectura popular. Mercadal ya podía sumarse al fervor vanguardista y no tardó en introducirse en los principales focos de agitación arquitectónica. Así, completó su formación en la Escuela Técnica Superior de Charlottenburgo y en el Instituto de Urbanismo de la Sorbona. La tutela de Hans Poelzig y Hermann Jansen en Berlín o el contacto con Le Corbusier en París forman parte de una larga lista de personalidades con las que Mercadal tuvo la oportunidad de participar en el debate arquitectónico.

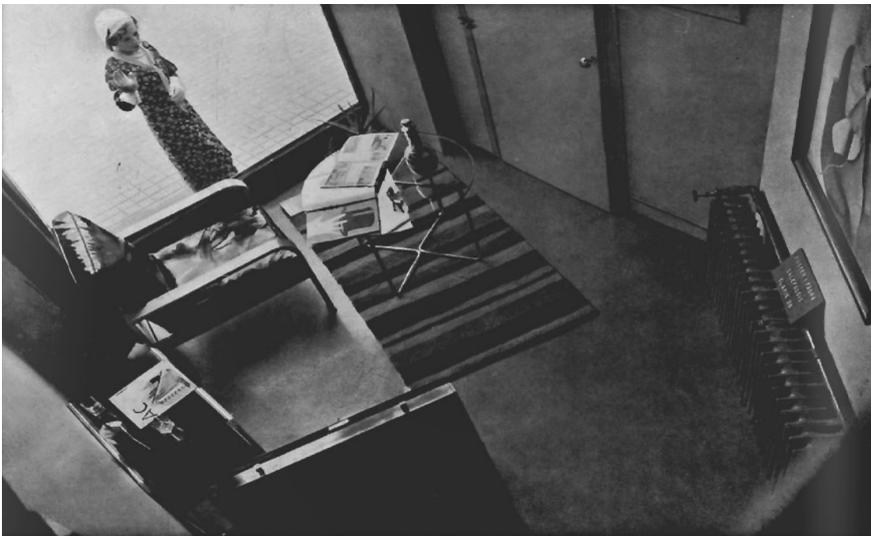
Tras cuatro años en Europa, regresa a España decidido a divulgar los nuevos movimientos culturales y promover también en su país la renovación de la arquitectura. Con este compromiso organizó en 1928 un ciclo de conferencias en la Residencia de Estudiantes de Madrid al cual invitó a los principales arquitectos europeos. Entretanto, ponía fin a su polémico *Rincón de Goya* en Zaragoza. Mercadal concibió su primer encargo como un manifiesto al modo que había visto hacer a Le Corbusier en 1925 en el *Pabellón de L' Esprit Nouveau* en París. Sin embargo, la fuerte oleada de críticas negativas hacia el resultado del proyecto movió a Mercadal a buscar otras estrategias desde el campo teórico. Consciente de que España no ofrecía las mismas circunstancias económicas y culturales que en los países de origen de la vanguardia, debía apelar a motivos distintos de los de una nueva arquitectura para una nueva sociedad industrial para justificar la entrada del racionalismo. No interesaba, por ejemplo, la vivienda mínima obrera para los nuevos barrios urbanos, pero sí interesaba la vivienda rural. Apoyado en este tópico, reunió la información disponible hasta entonces en una misma publicación bajo el título *La casa popular en España*, editada en 1930. Con ello pretendía mostrar la arquitectura popular como un modelo objetivo, tipológico y funcional del cual el arquitecto moderno debía extraer una importante lección: la arquitectura racional compartía discurso con la arquitectura popular, por lo que no sólo quedaba justificada sino que además era la arquitectura que convenía hacer.

---

9           Ibíd. Página 58.



[6] Espacio conmemorativo *El Rincón de Goya*, en Zaragoza, 1928. El purismo geométrico y la disposición de galerías porticadas reflejan la influencia de las primeras obras de Le Corbusier, con mayor influencia del mediterráneo clásico que del vernáculo, en la arquitectura de Mercadal.



[7] Sala de exposición del local del GATEPAC en Barcelona.

## 2.2. La reivindicación del espíritu mediterráneo. José Luis Sert.

A partir de los años treinta, y coincidiendo con una delicada coyuntura política en Europa, el Movimiento Moderno tuvo un desarrollo destacado en los países del sur. Las miradas hacia el Mediterráneo descubrieron en la tan elogiada afinidad formal y racional una doble oportunidad: ingeniar un argumento con el que arraigar el racionalismo en estas latitudes y resolver las críticas a la deshumanización del funcionalismo más estricto. El IV CIAM celebrado en agosto de 1933 a bordo del *Patris II* será el escenario donde definitivamente concurren las distintas tramas: frente a la arquitectura clásica y popular de las costas mediterráneas se encontró un lecho histórico compatible con el Movimiento Moderno que además permitía aprender de la tradición para enriquecer su discurso.

La visión que Mercadal tenía de la *mediterraneidad* no iba dirigida a encontrar las raíces de la modernidad, sencillamente se esforzó en exponer el tema con audacia para lograr su objetivo de introducir las nuevas corrientes europeas de los años veinte en España. Su arquitectura reflejaba un compromiso entre el lenguaje moderno y mediterráneo en clave proto-moderna que en los años treinta se encontrará alejado del camino que iba a tomar la arquitectura moderna. En estos años Mercadal comenzó a retirarse paulatinamente de la vida pública para ceder su papel de promotor de la nueva arquitectura a otros arquitectos más jóvenes. Su última gran labor fue organizar la formación en 1930 del grupo GATEPAC, acrónimo de *Grupo de Artistas y Técnicos Españoles para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea*. El propio nombre lo dice todo, aunque su funcionamiento real no fuese tan fructífero como tal vez hubiese deseado Mercadal. De los tres grupos en los que originalmente quedó subdividido el GATEPAC, grupos Centro, Norte y Este, apenas prevaleció este último, que pasó a adoptar las siglas distintivas GATCPAC, *Grupo de Artistas y Técnicos Catalanes para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea*. Fue en 1932, tras obtener Mercadal el cargo de Arquitecto jefe de la Oficina de Urbanismo y Parques y Jardines de Madrid, cuando el papel rector pasó a la figura de José Luis Sert, cabeza del grupo Este del GATEPAC. Sert y los arquitectos del GATEPAC representaban la segunda generación de arquitectos racionalistas que una vez asumidos los movimientos de vanguardia pudieron reflexionar sobre la *mediterraneidad* desde la crítica al primer racionalismo.

Interesado desde muy temprano en las tendencias que se gestaban en Europa, fue un estudiante reivindicativo de la renovación de la enseñanza desde su ingreso en 1922 en la Escuela Superior de Arquitectura de Barcelona. En 1928, un año antes de finalizar sus estudios, invita a Le Corbusier a repetir las conferencias que había impartido en Madrid durante el ciclo organizado por Mercadal. Como resultado de este encuentro Sert tuvo la oportunidad de unirse al atelier de arquitecto suizo en París y allí aprendió los principios que marcaron su carrera. Así las cosas, cabe comprender que a su regreso a España Sert

ocupase un papel destacado dentro del GATCPAC. Fue también gracias a su experiencia en París que pudo involucrarse en los CIAM y es en relación a estos congresos como se puede valorar que el modo en que evoluciona la admiración del grupo catalán por la arquitectura mediterránea va a la par de cómo lo hace en el contexto europeo. Es decir, los primeros artículos de la revista *AC*, órgano portavoz del grupo, reseñan la arquitectura mediterránea desde el enaltecimiento de su lógica y sus valores figurativos, a semejanza de cómo lo habían hecho otros arquitectos europeos hasta entonces. No es hasta 1934, cuando Sert regresa del IV CIAM, que las reivindicaciones de la publicación se vuelven más críticas y explícitas. Veamos lo que el arquitecto tenía que decir.

Mercadal había llegado al origen de las formas populares mediterráneas y había descubierto que respondía a la lógica racional, la cual el Movimiento Moderno defendía como principio de la nueva arquitectura. Sin embargo, hay algo más. La adecuación al lugar y la relación entre forma y función es un rasgo común de la arquitectura vernácula de cualquier ámbito geográfico, y las formas con las que se da respuesta al lugar en el Mediterráneo son diferentes a las de otros lugares. Este "conjunto de respuestas" (cuyos rasgos ya han sido planteados en el anterior apartado de este trabajo) conforman una imagen, un carácter que finalmente erige un espíritu que nos permite hablar de *mediterraneidad*.

Para Sert, el espíritu de la arquitectura moderna y la arquitectura popular mediterránea era necesariamente el mismo ya que compartían tanto discurso racional como resultado formal. La única diferencia residía en las circunstancias que en cada caso han llevado a dichas formas: la revolución técnica en el caso de la arquitectura moderna y la respuesta al lugar en el caso de la arquitectura popular.

Comprender el espíritu que mueve una determinada arquitectura la redime de ver aplicadas sus formas sin atender al concepto que reside tras ellas. De este modo, haber descubierto el espíritu de la arquitectura moderna podía evitar que se convirtiese en un nuevo academicismo. Para Sert, no olvidar los principios desde los que se trabaja implicaba un constante esfuerzo de perfeccionamiento y creación que era, en definitiva, lo que permitía avanzar a la arquitectura y mantenerse siempre viva. Así, a la pregunta "¿Qué orientación debe darse a la arquitectura contemporánea en Cataluña?"<sup>10</sup> Sert responde:

*Debemos defender una arquitectura de clima, una arquitectura mediterránea hecha para un sol intenso, una atmósfera diáfana y un paisaje amable. Arquitectónicamente no podemos respetar otras fronteras que las naturales, geográficas y eternas. Si analizamos las obras hechas en las tierras mediterráneas, creaciones de tiempo de distintas épocas, veremos que están ligadas por unas características que se repiten con miles de años de diferencia y*

---

10 Título de la conferencia de José Luis Sert pronunciada en la Escuela Superior de Arquitectura de Barcelona, organizada por la asociación de alumnos que planteaban esta pregunta al arquitecto y de la cual se publica un resumen en el número 16 de la revista *AC, Documentos de Actividad Contemporánea*. Páginas 43-44. Barcelona, 1934.

*que encontramos en todas las costas de este mar. Estas características son la osatura de la buena arquitectura mediterránea.<sup>11</sup>*

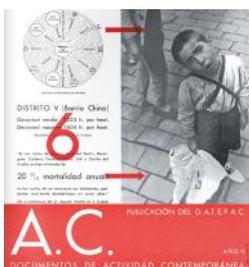
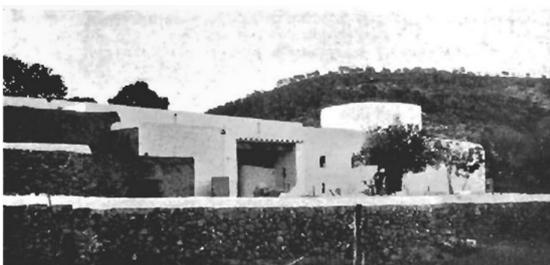
De este fragmento se desprende que Sert no situaba el espíritu vernáculo mediterráneo únicamente en los valores figurativos o funcionales, sino en los valores esenciales de la forma capaces de poner en contacto la arquitectura con la luz, el paisaje, la escala o la experiencia del aire libre. De este modo podía enmendarse la disociación entre sentimiento y razón apreciada por Sigfried Giedion en las formas modernas de la nueva técnica.

*La arquitectura de hoy, liberándose de los viejos prejuicios de escuela, buscando la forma de reencontrar construcciones para satisfacer antes que nada las necesidades humanas, suprimiendo el lujo innecesario y la ostentación, respetando, sin embargo, las necesidades de orden lírico y espiritual —la casa es algo más que la machine à vivre— vuelve a encontrar la buena vida y las contantes que se conservan a través del tiempo en esta arquitectura sin estilo y sin arquitecto.<sup>12</sup>*

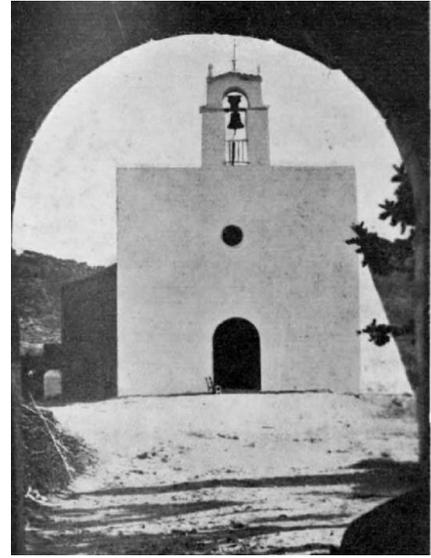
---

11 Ibídem. Página 43.

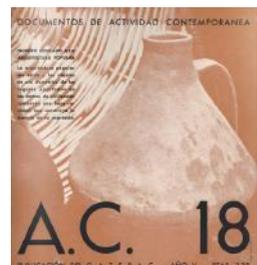
12 SERT, JOSÉ LUIS. "Arquitectura sin 'estilo' y sin 'arquitecto'" en *D' Ací i d' Allà*, número 179. Barcelona, 1934.

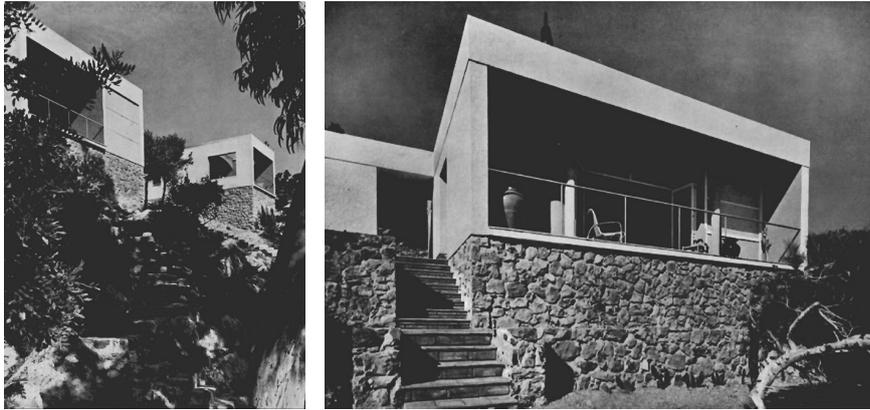


[8] Fotografías de la arquitectura popular de Ibiza aparecidas en el número 6 de la revista AC.



[9] Fotografías de la arquitectura levantina aparecidas en el número 18 de la revista AC, dedicado a la arquitectura popular.





[10-11] Casas para fin de semana en Garraf, realizada por José Luis Sert y Torres Clavé entre 1934-35. Las referencias vernáculas están en la génesis del proyecto para construir una arquitectura moderna.



[12] Pabellón de la II República Española en la Exposición Internacional de París de 1937. La protección solar del patio contribuye a suavizar los cambios de escala y otorga al espacio un marcado carácter mediterráneo.



[13] Casa de Sert en Cambridge, 1957-58. El patio como espacio mediterráneo que permite incorporar los valores de privacidad, transición con el exterior y escala humana en la arquitectura moderna.

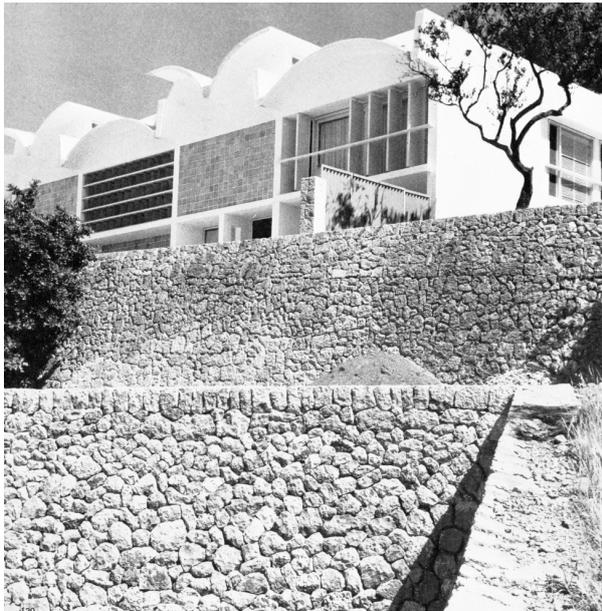
El rechazo a los postulados inamovibles del Movimiento Moderno permitió a Sert proyectar desde una mayor libertad creativa e incorporar los matices de las resonancias líricas de la *mediterraneidad*, que ahora ya no podían desvincularse del discurso funcionalista. A lo largo de su trayectoria, apreciamos cómo el carácter mediterráneo de sus obras adquiere madurez en un proceso en el que fue determinante la necesidad de adaptar los valores mediterráneos al contexto norteamericano cuando los conflictos bélicos obligaron a Sert a abandonar Europa.

Sus primeros encargos como arquitecto en el contexto urbano barcelonés son de marcada afiliación corbuseriana como muestra su destacado proyecto de vivienda colectiva en la calle Muntaner construido entre 1929-1931 en Barcelona. Pero pronto surge la oportunidad de experimentar con la tradición a través del proyecto de viviendas de fin de semana en Garraf, Barcelona, de 1934. Unas viviendas netamente modernas, mínimas, pero que incorporan elementos del lenguaje vernáculo como los basamentos de piedra para adaptarse a la topografía, los paños encajados o las bóvedas catalanas que cubren el espacio interior.

De forma más abstracta, el Pabellón de la II República Española para la Exposición Internacional de París de 1937 anticipa el principal rasgo mediterráneo de la arquitectura de Sert: la capacidad de variar la relación directa entre el interior y el exterior característica del Movimiento Moderno hacia una relación más tamizada. Concretamente, el proyecto investiga acerca de cómo el patio mediterráneo relaciona la escala del espacio interior con la escala dilatada del exterior. En la transición de uno a otro, el patio reduce la escala del exterior hacia unas proporciones más acordes con la escala humana. Además, la conexión visual establecida entre las salas del edificio y el patio central explora un concepto espacial muy vernáculo: la sensación de percepción del paisaje desde un espacio próximo donde sentirse protegido, que nos devuelve de nuevo al inicio del discurso donde se exponía que la arquitectura surge con la necesidad de refugio del hombre frente al medio.

Los proyectos de Sert durante su estancia en Estados Unidos que continúan con la investigación de la esencia mediterránea lo hacen desde el tema del patio. Que el patio en Sert procede de la tradición latina y no de la tradición moderna queda afirmado en el proyecto de viviendas de Chimbote, Perú, de 1948. A escala urbana, la casa es el elemento que rige el proyecto de la planificación, estableciendo ordenaciones de manzana comprometidas con las soluciones compactas tradicionales y alejando el proyecto de la escala monumental de las propuestas corbuserianas.

Pero es en el proyecto de su vivienda particular en Cambridge, fechado entre 1957 y 1958, donde el patio mediterráneo inserto en una construcción genuinamente moderna pasa a convertirse decididamente en una exaltación del modo de vida latino. Frente al ritmo frenético de la vida moderna, esta vivienda rebosa de serenidad y celebra la vida sencilla, el



[14] Las proximidades al estudio de Miró ofrecen una imagen parcialmente oculta del edificio tras muros de piedra de forma semejante a como sucede en las construcciones rurales de las Islas Baleares.



[15] El tratamiento del espacio exterior genera interesantes encuadres de la vista del edificio de la Fundación Maeght, siempre delimitados por los bancales de piedra y la vegetación.

valor de la relación con el exterior y la intimidad del individuo.<sup>13</sup> Para ello, el patio vuelve a ser el recurso idóneo por lo particular de su escala intermedia como se ha explicado a raíz del proyecto del Pabellón de la II República. La casa Sert constituye una abstracción de los valores de la tradición mediterránea vernácula para proyectar arquitectura moderna desde el verdadero espíritu mediterráneo.

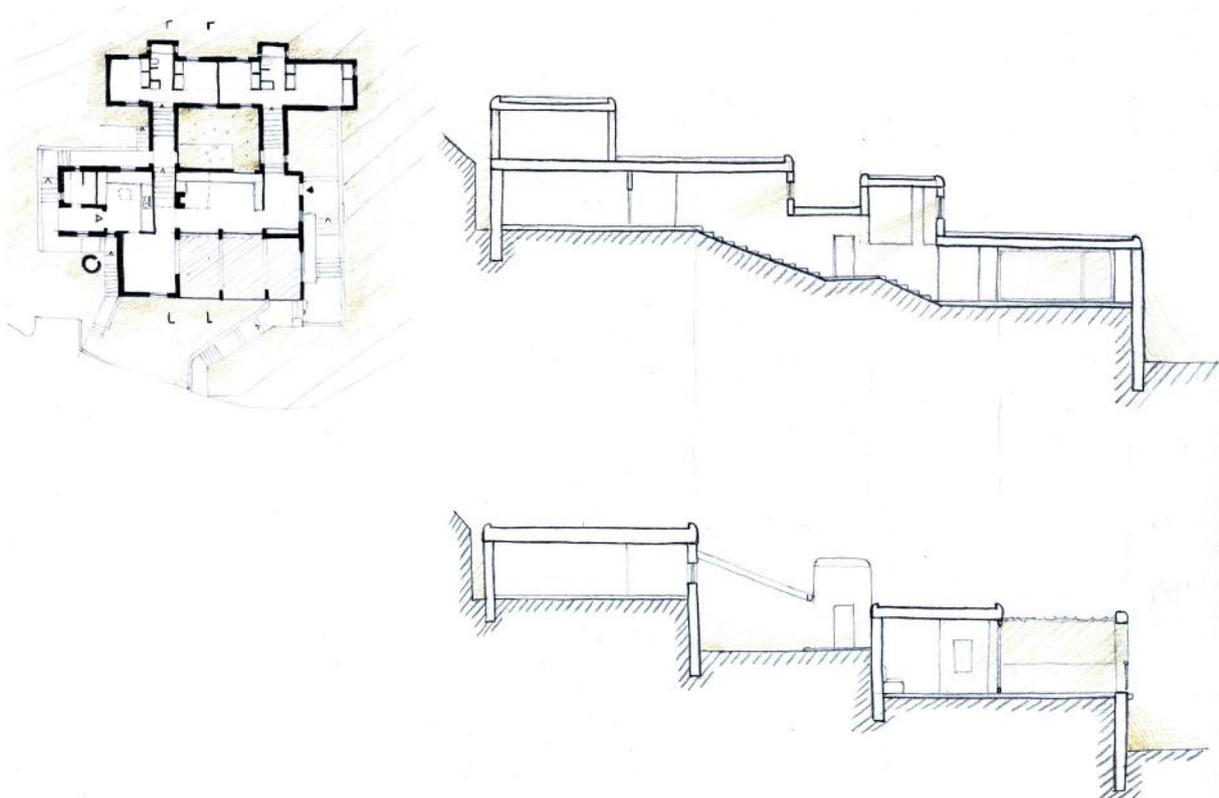
En los años cincuenta Sert recibió algunos encargos procedentes de Europa en los que recuperó ciertos valores figurativos mediterráneos más concretos que tal vez no hubiesen tenido cabida en el contexto americano. En el taller para Joan Miró en Mallorca, proyectado entre 1954 y 1956, o la Fundación Maeght en la Costa Azul, construida entre 1959 y 1964, el carácter mediterráneo se expresa a través de la vibración del color, los materiales y las texturas bajo la luz. Pero lo más interesante es el modo en que ambos edificios se relacionan con el espacio circundante, siendo ejemplar el jardín-laberinto de la Fundación Maeght. Los espacios exteriores se disponen de acuerdo a la topografía natural mediante banales contenidos por muros de piedra y de este modo el espacio construido fluye desde las plazas y patios hacia el espacio natural.

Quisiéramos acabar este breve recorrido por sus obras mediterráneas en 1963, con el inicio del proyecto de un conjunto de casas en la isla de Ibiza conocido como Urbanización Can Pep Simó, situado en la colina Punta Martinet. Sert, que en su juventud ya visitó la isla junto a compañeros del GATEPAC atraídos por su arquitectura vernácula, tuvo la oportunidad de reencontrarse con sus raíces desde que comenzase a frecuentar de nuevo la isla a raíz de las visitas de obra de los proyectos para Miró y la Fundación Maeght. Este conjunto de viviendas recupera los valores figurativos del lenguaje arquitectónico tradicional para definir una tipología residencial respetuosa con la imagen del paisaje de Ibiza. La descomposición volumétrica característica de las construcciones vernáculas ibicencas permite adaptar cada proyecto a la topografía del solar y las necesidades específicas de cada cliente. El tratamiento del entorno consigue que los límites de las propiedades se diluyan en forma de banales contenidos por muros de piedra y que las construcciones se oculten tras la vegetación. Sin embargo, la distribución del programa de la vivienda y la configuración de un espacio interior diáfano nos desvela la contemporaneidad de la intervención.

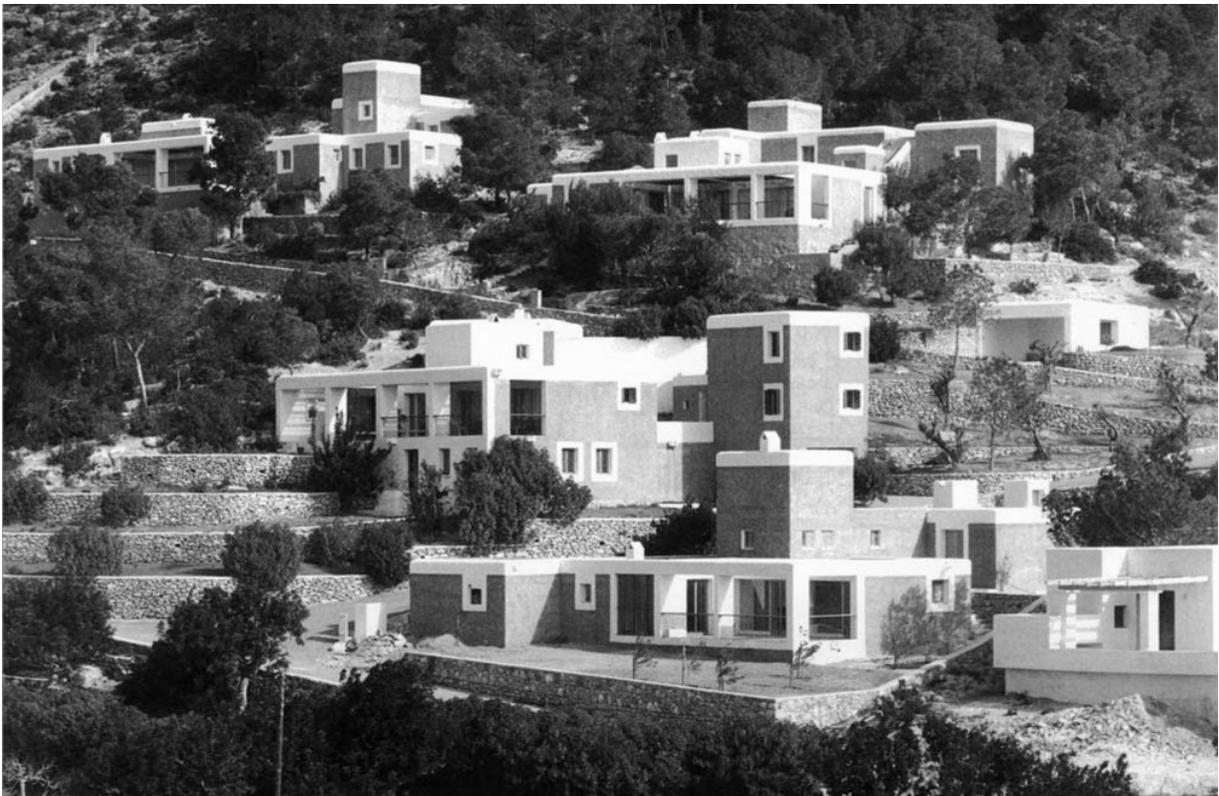
En Ibiza una vez más el valor esencial de la *mediterraneidad* se descubre en el paso gradual del interior al exterior y Sert demuestra que ha completado toda una trayectoria de madurez en la que siempre se mantuvo fiel a lo divulgado en sus disertaciones de 1934: elaborar una arquitectura moderna desde el espíritu del mediterráneo sin caer en la copia de la forma o el detalle. Ibiza, como veremos a continuación, constituye desde los años treinta y hasta hoy una lección de arquitectura y lugar.

---

13 BORRÁS, MARIA LLUÏSA, *Sert: arquitectura mediterránea*. Página 24-25. Ediciones Polígrafa. Barcelona, 1974.



[16] Casa Gomis en la urbanización Can Pep Simó construida por Sert en 1968. La configuración de la planta atiende a una composición de volúmenes yuxtapuestos que separan los espacios de día y de noche en dos alas diferentes mediante la introducción de un patio. La adaptación a la topografía sigue el sistema de bancales tradicional. Dibujos de la autora.



[17] Fotografía de la urbanización Can Pep Simó donde destaca la descomposición volumétrica y la utilización de bancales para adaptar las construcciones a la topografía de la colina.



[18] La ciudad de Ibiza hacia 1960. Fotografía de Francsec Català Roca.

## 3. “La lección de Ibiza” .

### 3.1. Contexto.

El “conjunto de respuestas” que conforman su espíritu podría analizarse en cualquiera de los territorios de la cuenca mediterránea. Sin embargo, las circunstancias políticas de Europa provocaron el desplazamiento de un buen número de intelectuales a la isla de Ibiza y por tanto que fuese éste un ejemplo de arquitectura mediterránea intensamente analizado.

A comienzo de los años treinta, la expansión urbana, la vivienda masiva y la ciudad industrial incentivan el interés de la sociedad moderna hacia una vida saludable, en contacto con el aire libre, que en la arquitectura se traduce a los conceptos de higiene y salubridad. Los viajes al mediterráneo dejan de ser únicamente un viaje de formación para convertirse en la búsqueda de un lugar de trabajo lejos de la ciudad donde artistas y pensadores puedan observar con perspectiva la realidad de la sociedad industrial. Ibiza era un lugar todavía inalcanzado por el progreso, barato y hermoso, idóneo para la reflexión.

Así las cosas, a la pequeña isla balar llegaron personajes de todos los ámbitos culturales y geográficos, como el filósofo Walter Benjamin, el pintor Will Faber, el escritor Albert Camus o los fotógrafos Raoul Hausmann y Man Ray, entre otros. Todos ellos debieron de experimentar las mismas emociones a su llegada: Ibiza ofrecía una imagen platónica del mito de la tierra primitiva, un lugar donde era posible observar con claridad la verdad.

La llegada al puerto de Ibiza brindaba una cautivadora imagen que no era sino el preludio de uno de los principales atractivos de la isla: su arquitectura. Años más tarde podemos evocar de nuevo esta experiencia a través del relato de Hausmann en su novela *Hyle. Ser-sueño en España*.

*En la esquina del muelle, se marca el final con luz de paso, se deja ver una caracola de casas sobre casas, blanquecina, rosácea. Las casas cúbicas forman capas entre las almenas encrespadas de la vieja fortaleza, sobrepujadas por la empinada torre de la vieja iglesia. Las seis menos cuarto de la mañana. La ciudad se laza, insólita, extraña. (...) El puerto a la derecha. Ya lo pasamos. Adelante entre terrenos yermos. Tierra roja. Muchas piedras. Las primeras higueras, aún con pocas hojas, verde claro. A los lados de la carretera pequeños muros de piedra blanca. Aislados, entre terrenos jorobados, cubos de piedra blanqueados: casas campesinas.<sup>14</sup>*

---

14 HAUSMANN, RAOUL. *Hyle. Ser-sueño en España*. Páginas 50 y 55. Ediciones Trea S.L. Gijón, 1997.

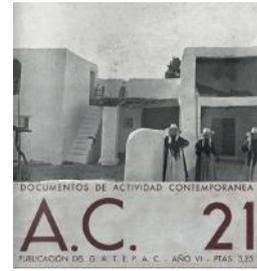


[19] Los asentamientos aislados se fusionan con la topografía antropizada de bancales, tierras de cultivo, caminos bordeados por muros de piedra etc. Fotografía de Raoul Hausmann.

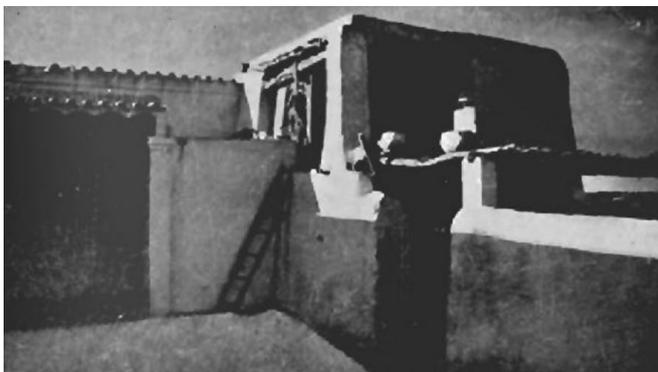
El primitivismo de Ibiza atrajo el interés de los arquitectos racionalistas del GATEPAC, que en 1932 dedicaron un artículo al elogio de su arquitectura vernácula en el sexto número de la revista *AC, Documentos de Actividad Contemporánea*<sup>15</sup>. A pesar de que el artículo llevaba por título "Ibiza, la isla que no necesita renovación arquitectónica" , lo cierto es que construir en Ibiza ofrecía la oportunidad de renovar el lenguaje moderno siguiendo el planteamiento de Sert: trabajando desde la esencia de lo vernáculo para continuar con el desarrollo de la arquitectura moderna y garantizar su enraizamiento en el lugar.

Merece la pena insistir en esta idea ya que en ella reside la clave de la vigencia de la *mediterraneidad* en la arquitectura que se analiza en este trabajo. Las primeras construcciones modernas que aparecen en la isla son obra del arquitecto alemán Erwin Broner. El estudio de su trabajo nos permite recorrer las características de la arquitectura vernácula de Ibiza y el modo en que se conjugan con el racionalismo y el funcionalismo propios del siglo XX.

Finalmente, cuando Europa se vio amenazada por el ascenso del nazismo, muchos de los viajeros que buscaban un "retiro intelectual" en Ibiza terminaron por convertir su destino en un "exilio político" . Su huida se topó en 1936 con el golpe de estado franquista que les obligó a abandonar la isla hacia un nuevo éxodo.



[20] Fotografías de la arquitectura popular de Ibiza aparecidas en el número 21 de la revista *AC*.



## 3.2. Erwin Broner.

### 3.2.1. Vida y obra de un arquitecto comprometido.

En 1934 llegó a Ibiza el arquitecto alemán Erwin Broner, quien se convertiría en una de las figuras más relevantes del panorama arquitectónico y cultural de la isla durante el siglo XX.

Broner se formó en Bellas Artes en Múnich, Stuttgart y Dresde. Posteriormente estudió arquitectura en la Escuela Técnica de Stuttgart bajo las directrices racionalistas. Desde Stuttgart sintió un gran interés por las ideas que llegaban desde la Bauhaus, que ejercerían una importante influencia en su modo de entender la arquitectura y el arte como una respuesta a al contexto socioeconómico y los avances tecnológicos.

La vida estable que disfrutaba en Alemania se vio interrumpida en 1933 tras el alzamiento de Hitler. Broner, que se encontraba de viaje en Suiza, no pudo regresar a Alemania y buscó refugio en Mallorca llamado por el mito de las Islas Baleares y la alineación política con la República Española. En el trayecto entre Barcelona y Mallorca, el barco en el que viajaba hizo una breve escala en Ibiza. El descubrimiento fortuito de la isla hizo cambiar su parecer y finalmente se trasladó a la isla blanca en 1934.

La llegada a Ibiza supuso para Broner la ruptura absoluta con su vida anterior. Pero estos cambios, en lugar de mermar su vitalidad curiosa, le indujeron un sentimiento de liberación. Al contrario de lo que hicieron el resto de extranjeros que se refugiaron en una vida retirada en el interior, Broner decide salir y descubrir la realidad de la isla.<sup>16</sup> Descubre, como tantos otros, la arquitectura primigenia ibicenca y comienza a estudiarla. En 1936 su trabajo fue publicado en el número 21 de la revista *AC, Documentos de Actividad Contemporánea*, donde podemos leer el entusiasmo que en el arquitecto racionalista causa la arquitectura rural por su modernidad:

*Estas viviendas de los campesinos ibicencos constituyen una sorpresa para el arquitecto moderno que se ve obligado a resolver complicados problemas de orden técnico, social y funcional, y queda entusiasmado ante la simplicidad y sencillez que presentan estas construcciones del campo.<sup>17</sup>*

Conviene aclarar que Broner no fue el primer intelectual en observar esta arquitectura, pero sí el primer arquitecto en lanzarse a su estudio en profundidad. La revista publicaba también otro artículo del fotógrafo dadaísta alemán Raoul Hausmann, cuya particular interpretación del mundo tradicional nutre el análisis de este trabajo.

---

16 GARCÍA-DIEGO, HÉCTOR; VILLANUEVA, MARÍA. "Erwin Broner, Ibiza 1934: relato de un instante. De cómo Erwin Broner se enamoró de la isla de Ibiza." en *rita*, número 3. Página 123. Madrid, 2015.

17 BRONER, ERWIN. "Las viviendas rurales en Ibiza" en *AC, Documentos de Actividad Contemporánea*, número 21, Barcelona, abril 1936.

Durante sus primeros años en Ibiza, Broner construyó un *Establecimiento de baños en la playa de Talamanca*, hoy en día destruido, que constituyó la primera obra de arquitectura moderna de la isla. Este proyecto aparece publicado junto a los artículos de Hausmann y Broner en la revista *AC*. Se trata de un hecho no casual que bajo nuestro punto de vista viene a dar la razón al desarrollo de este trabajo: mostrar un proyecto genuinamente moderno frente a ejemplos de la arquitectura popular demuestra la vigencia de los valores vernáculos en la arquitectura moderna y por tanto cuanto esta última puede enriquecerse con el discurso de la tradición.

En 1936 Broner comenzó un nuevo exilio en Estados Unidos. Allí colaboró con Richard Neutra e interiorizó algunas de las mejores lecciones de la tradición americana: articulación espacial de las zonas comunes, separación del ala de dormitorios y aseos, apertura de la casa hacia espacios intermedios etc. Sin embargo, en América la arquitectura moderna se convierte en un estilo, el *Estilo Internacional*, y Broner aprecia como el lenguaje moderno se desvincula de su concepto original. Para Broner la arquitectura siempre estará ligada a la responsabilidad de atender a los cambios de la sociedad y dar respuesta a las nuevas exigencias, no debía convertirse en un mero ejercicio estilístico.

Cuando regresa a Ibiza tiene la oportunidad de reencontrarse con el lugar y devolver la legitimidad a la arquitectura moderna proyectando desde el contexto. Con ello nos referimos a un doble compromiso que Broner como arquitecto considera que debe asumir. En primer lugar, incorporar a la arquitectura los valores vernáculos que el mismo había analizado durante los años treinta y que ya por entonces había considerado una importante lección para la arquitectura moderna. En segundo lugar, la responsabilidad de defender, desde su sensibilidad y conocimiento, la conservación del carácter mediterráneo y de esta remota isla.

Regresó a Ibiza en 1952 para permanecer en ella cuatro años, y volvió en 1958 para instalarse definitivamente. A partir de entonces comenzará su etapa más prolífera, tanto en pintura como arquitectura. Fundó junto con otros pintores residentes en la isla el *Grupo Ibiza 59*, pionero del arte abstracto. Si la primera etapa de Broner en Ibiza se señala por el estudio de la arquitectura popular, en la segunda veremos el bagaje de una vida en constante transformación.

Convencido del importante papel que el arquitecto desempeña en la sociedad en pos de preservar su patrimonio, desempeñó una importante labor crítica de la cual se desprende la coherencia entre sus ideas y su modo de hacer arquitectura. En un escrito que redactó en 1965, Erwin Broner plasmó su preocupación ante la degradación urbanística y arquitectónica que el turismo estaba provocando en Ibiza. La lectura de este texto nos devela las claves para entender su arquitectura.

La primera y principal viene a reforzar la tesis de que es posible seguir la vigencia de la *mediterraneidad* a través de la arquitectura moderna:

*Parece que muchas veces existe una contradicción entre la conservación de los valores naturales y estéticos, por un lado, y las exigencias económicas y técnicas por otro. Pero nos preguntamos, ¿hay una contradicción auténtica y, por ello, inevitable? O, en otras palabras, ¿hay una contradicción real entre valores reales y necesidades económicas? La contestación es no.*<sup>18</sup>

Las críticas a la deshumanización de la arquitectura habían puesto de manifiesto que además de una vivienda funcional, para ser feliz el ser humano necesita un espacio inspirador y bello, donde disfrutar del paisaje o de la serenidad de la privacidad. El espacio debe atender tanto al cuerpo como al espíritu, y en Ibiza esto inequívocamente pasa por apreciar la sensibilidad de los valores del lugar. Pero suponer que **no existe la contradicción entre la riqueza del paisaje y la arquitectura de Ibiza y las necesidades de la nueva sociedad** pasa por admitir que la vida siempre cambia y, en consecuencia, aparecen nuevos valores estéticos y nuevas exigencias al programa. **La segunda clave de Broner está en entender que la arquitectura debe reajustarse a lo nuevo.**

Por último, Broner apela a la **responsabilidad social del arquitecto** y pide el compromiso con la búsqueda de una solución arquitectónica que preserve los valores de la isla y a la vez satisfaga las necesidades particulares de cada encargo:

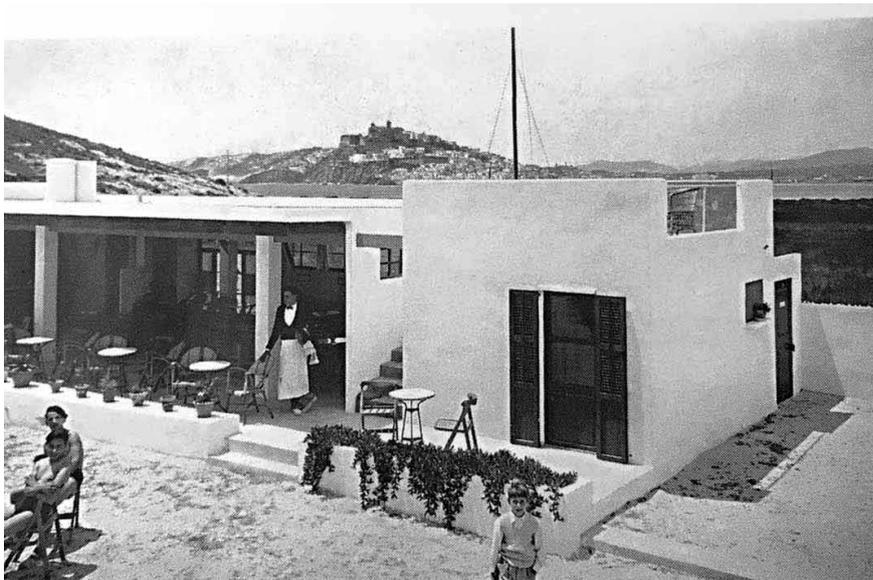
*Sinceridad absoluta sin especulación estética que nos haga caer en meros formalismos tienen que ser los principios que nos guíen.*<sup>12</sup>

Sin duda, Broner procuró cumplir con este cometido. Para ello trató de traducir los deseos de la nueva sociedad a la arquitectura como había hecho el campesino en la vivienda rural. Al mismo tiempo trató de identificar las constantes de la arquitectura popular que constituían el auténtico ambiente de la isla para encontrar nuevas formas de la arquitectura que las respetasen y de este modo no entrar en contradicción con lo preexistente. Estas nuevas formas no pasaban por copiar el modo de construir tradicional ni tampoco utilizar el lenguaje moderno de forma convencional sólo porque la riqueza plástica de sus formas se encuentra también en las formas vernáculas mediterráneas. Había que comprender la razón de ser de las casas populares y sus implicaciones espaciales para poder transformar la forma en que es aplicado el lenguaje moderno. El resultado sería una perfecta complementación entre lo viejo y lo nuevo.

Recorrer algunos de los proyectos de Broner permite identificar los conceptos de la arquitectura mediterránea de Ibiza a través de la libertad creativa del arquitecto, libertad que aleja el análisis de los formalismos para descubrir en Broner soluciones arquitectónicas completamente nuevas.

---

18 BRONER, ERWIN. "Reflexiones sobre el futuro de Ibiza", 1965. En *Erwin Broner: ciudadano-arquitecto-pintor (1898) Ibiza 1934-1971*. Ibiza, Delegación en Ibiza del Colegio de Arquitectos de Baleares, 1981.



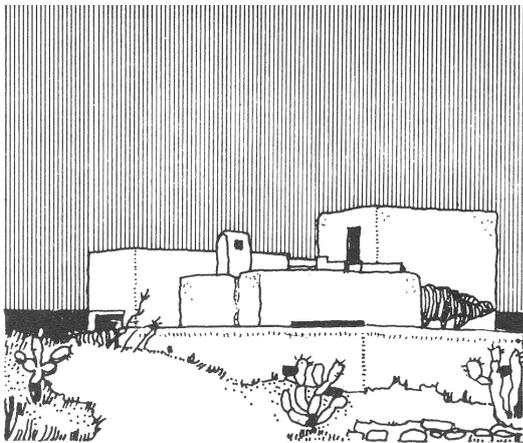
[21] Instalación de Baños en la playa de Talamanca, proyecto de Erwin Broner de 1934.



[22] Erwin Broner. *Sin título*. Tinta china y collage sobre papel, 55,5 x 71 cm.



[23] Erwin Broner. *Sin título*. Tinta china y collage sobre papel, 69,5 x 51cm.



[24] Geometrías de aristas vivas, paramentos lisos y escasa aberturas caracterizan la vivienda rural ibicenca. Dibujo de Fernando García Mercadal.



[25] Casa rural en Ibiza donde la yuxtaposición de volúmenes se extiende adaptándose a la topografía, muy significativa en la fotografía por la fuerte presencia de los muros de contención de piedra de los bancales.

### 2.1.3. Constantes mediterráneas de la arquitectura popular de Ibiza a través de los proyectos de Erwin Broner.

La capacidad de Broner para identificar las lógicas de las formas vernácula de las cuales emergen los valores esenciales mediterráneos, comprender cuáles son dichos valores y a continuación trabajar el desarrollo del proyecto desde ellos permite al arquitecto afrontar con maestría cualquier intervención, bien sea en el contexto rural o urbano. Por este motivo, las conclusiones que aquí se exponen acerca de las constantes de la arquitectura de Ibiza más representativas en la obra de Broner se apoyan del análisis de dos proyectos concretos ejecutados en contextos diferentes: la Casa Kauffman y la Casa Broner.

#### *Las geometrías puras.*

La arquitectura de Ibiza está tan enraizada con el paisaje que ya no puede entenderse el uno sin el otro. Es una arquitectura, como explicaba Mercadal, que nace del suelo como motor del ecosistema en el que el hombre acomoda su vida humildemente.

La economía de subsistencia y los materiales ofrecidos por el medio condicionan la forma de la vivienda rural. La solución constructiva es sencilla: paredes portantes de piedra calcárea, vigas de sabina y forjado de tablillas recubierto con algas y arcilla<sup>19</sup>. Tal procedimiento da lugar a volúmenes de geometrías puras y cubiertas planas. La ausencia de decoración y la opacidad de los volúmenes acentúan su carácter estereotómico [24].

Por otro lado, la vivienda rural es un proyecto vivo que se amplía a través de la yuxtaposición de cuerpos simples conforme a las necesidades del campesino:

*La forma primitiva de la casa rural ibicense es un rectángulo. A este cuerpo tan simple se añaden pronto los corrales que luego, al crecer la familia, se convierten en habitaciones, y así sucesivamente.*<sup>19</sup>

A menudo los nuevos volúmenes surgirán sobre un bancal a una cota superior tratando de no obstaculizar la orientación sur del acceso principal. En consecuencia, la casa muestra una composición orgánica adaptada a la topografía [25].

Las viviendas proyectas por Broner responden a un estilo de vida diferente al del campesinado, por lo que ya no se trata de una construcción de crecimiento no planificado, ni está sujeta a las limitaciones de los materiales del entorno. A pesar de ello, su imagen se integra junto con el resto de viviendas rurales en el paisaje de la isla.

Los lenguajes popular y moderno coinciden en utilización de geometrías puras. Gracias a ello, Broner puede estudiar la composición de las casas rurales y a qué circunstancias

---

19 HAUSMANN, RAOUL. "Elementos de la arquitectura rural en la isla de Ibiza" en *AC, documentos de actividad contemporánea*, número 21, Barcelona 1936.



[26] Casa Kaufmann, vista desde el este. La fachada noroeste destaca por la opacidad y los planos continuos de luz, mientras que la fachada suroeste contrasta por las líneas de sombra arrojada y el cerramiento inferior de vidrio.



[27] "Casa con dos viviendas" publicada en la revista AC, número 21.

responden para ver cómo pueden contribuir en la solución volumétrica de la organización funcional de la nueva vivienda. O bien, qué invariables se deben mantener para evitar que el nuevo proyecto quebrante el entorno.

La Casa Kaufmann, construida por Broner en 1960 en Puig des Molins (Ibiza), se libera de la rigidez compositiva característica del Movimiento Moderno al recurrir a la yuxtaposición de volúmenes secundarios al volumen principal de la vivienda [31]. Pero al mismo tiempo, Broner deja a un lado las ataduras formales vinculadas a la volumetría de la arquitectura rural e introduce gestos discordantes deudores de la modernidad. La independencia entre envolvente y estructura permite jugar con la materialidad del cerramiento y retranquearlo respecto a la línea del forjado. La luz del Mediterráneo extrae la potencia plástica de las geometrías rurales a través del contraste entre planos de luz y sombra. En la casa Kaufmann, las líneas de sombra creadas por los retranqueos dificultan una lectura inmediata de la volumetría [26]. Pero el aspecto clave está en que Broner repara en la importancia de la luz en la arquitectura mediterránea y la incorpora a sus proyectos.

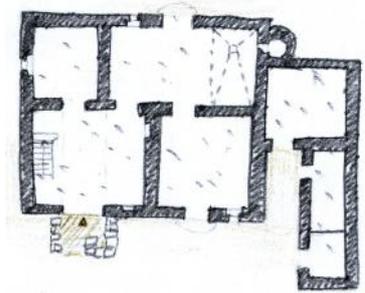
La articulación del piso superior también refleja modelos tradicionales. Para su acceso se dispone de una escalera interior y otra exterior. Ésta última se anexiona al volumen de la casa como un cuerpo independiente compuesto de escalera y espacio de llegada para acceder al piso superior por la galería. Este tipo de escaleras exteriores pueden encontrarse habitualmente en la arquitectura popular mediterránea [27].

La distribución de la vivienda rural y las condiciones topográficas imponen, a menudo, que las ampliaciones de la vivienda se ubiquen a los lados del frente principal. Cuando es necesario subir en altura, los desniveles interiores facilitan que se haga sobre estos volúmenes más recientes. Como consecuencia, aparecen zonas de paso exteriores que comunican con las estancias del piso superior.<sup>20</sup> Estos cuerpos destacan frente a los muros opacos por constituir espacios abiertos soportados por pilares. La galería exterior de la planta superior de la casa Kaufmann, orientada al sureste, ya no resuelve un problema derivado del crecimiento de la vivienda, sino que satisface la demanda de espacios exteriores en el que disfrutar del clima mediterráneo.

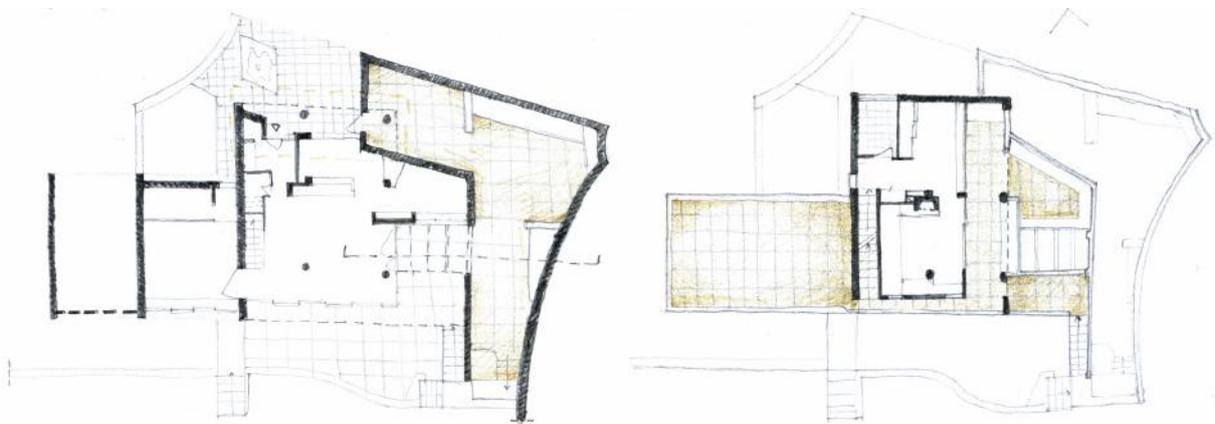
Como podemos ver en este ejemplo, la lógica vernácula ayuda a resolver las nuevas necesidades del espacio contemporáneo. Desde su análisis Broner consigue elaborar una nueva gramática para el lenguaje moderno en la que se respetan los valores de la arquitectura tradicional. De este modo lo vernáculo se libera de figuraciones preconcebidas y lo moderno de formalismos compositivos.

---

20 En otros casos, la incorporación de un frente porticado se debe a la tradición constructiva de los palacios fenicios. Para más información consultar el resumen de la investigación de Roph Blakstad sobre el origen de la casa rural de Ibiza que aparece en la "Guía de Arquitectura de Ibiza y Formentera". *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo*, número 142-143. Barcelona, Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares, 1980.

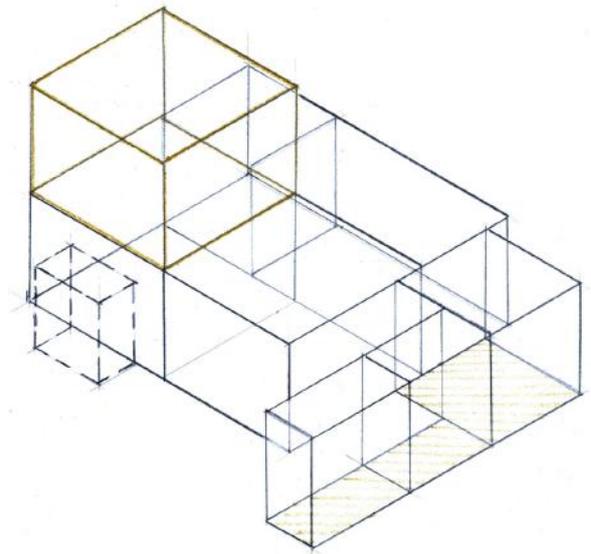
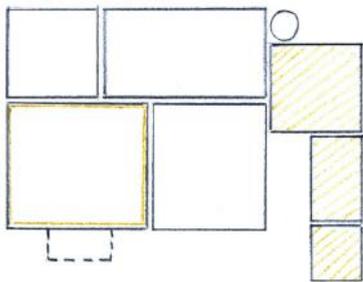


[28] Planta "Can Félix", Ibiza. Dibujo de la autora.

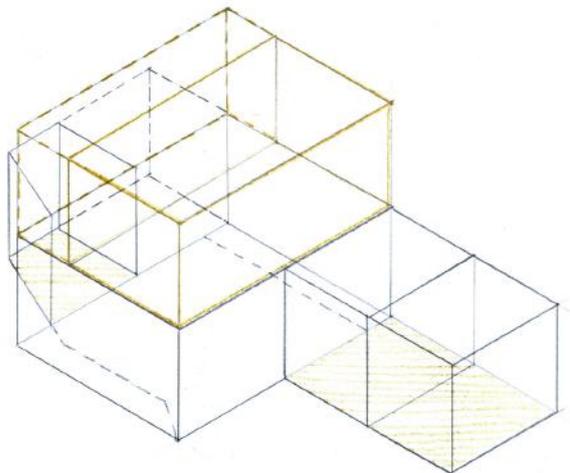
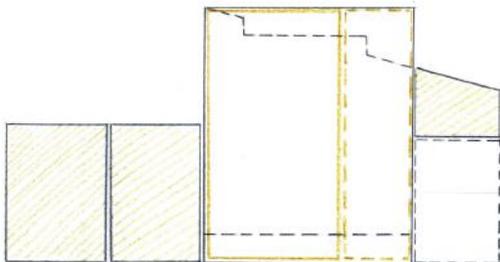


[29] Plantas superior e inferior de la Casa Kaufmann. Dibujos de la autora.

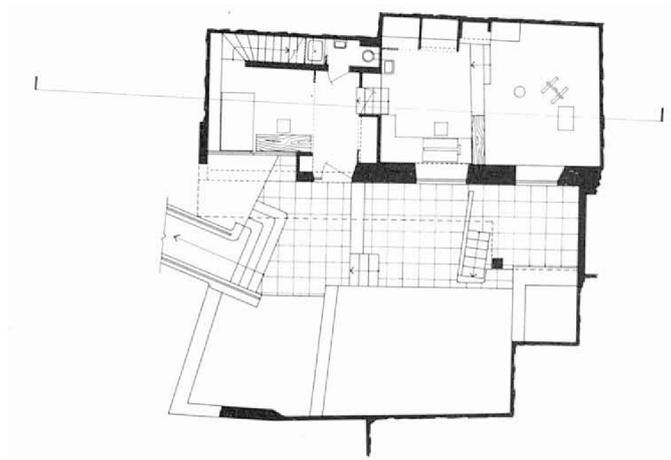
-  Volumen cerrado en planta baja.
-  Volumen cerrado yuxtapuesto al cuerpo principal en planta baja.
-  Volumen abierto en planta baja.
-  Volumen cerrado en planta superior.
-  Volumen abierto en planta superior.



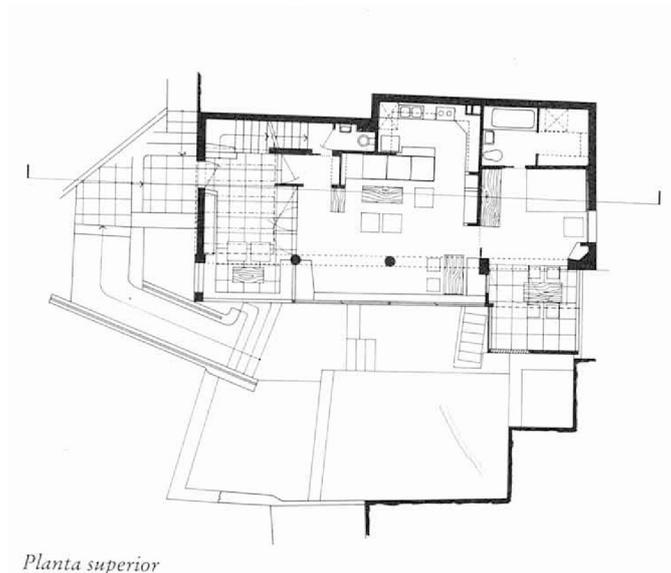
[30] Esquemas en planta y axonometría de la volumetría de "Can Félix", vivienda popular de Ibiza.



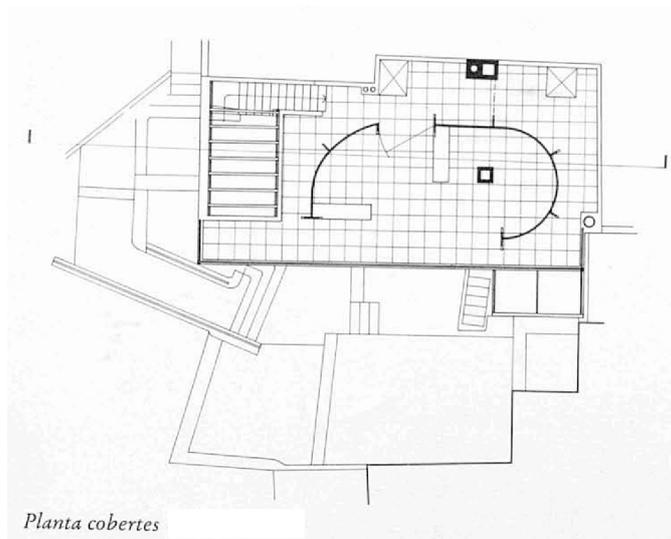
[31] Esquema en planta y en axonometría de la volumetría de la Casa Kaufman.



*Planta inferior*



*Planta superior*



*Planta cobertes*

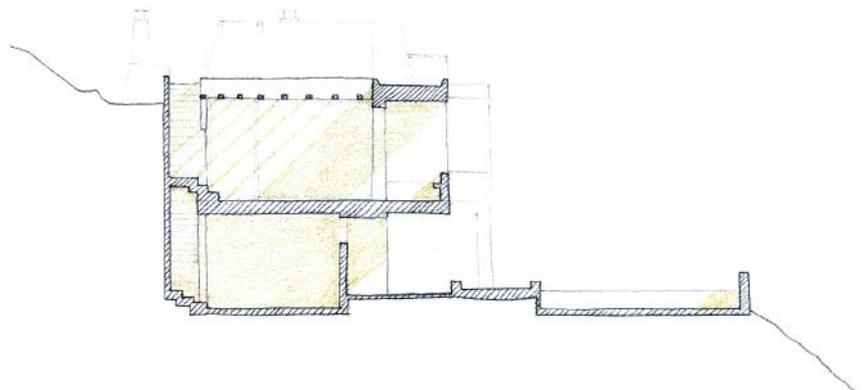
[32] Planta inferior, planta superior y planta de cubiertas de la Casa Broner.

En 1960, Broner construyó su vivienda estudio en el barrio pescador de La Peña, en la ciudad de Ibiza, conocida como Casa Broner. El perfil de la ciudad de Ibiza está formado por una sucesión ininterrumpida de cubos blancos que ascienden desde la orilla del mar hasta la fortaleza. Como en el campo, la ausencia de decoración enfatiza la geometría y la presencia de huecos rectangulares y balcones sencillos.

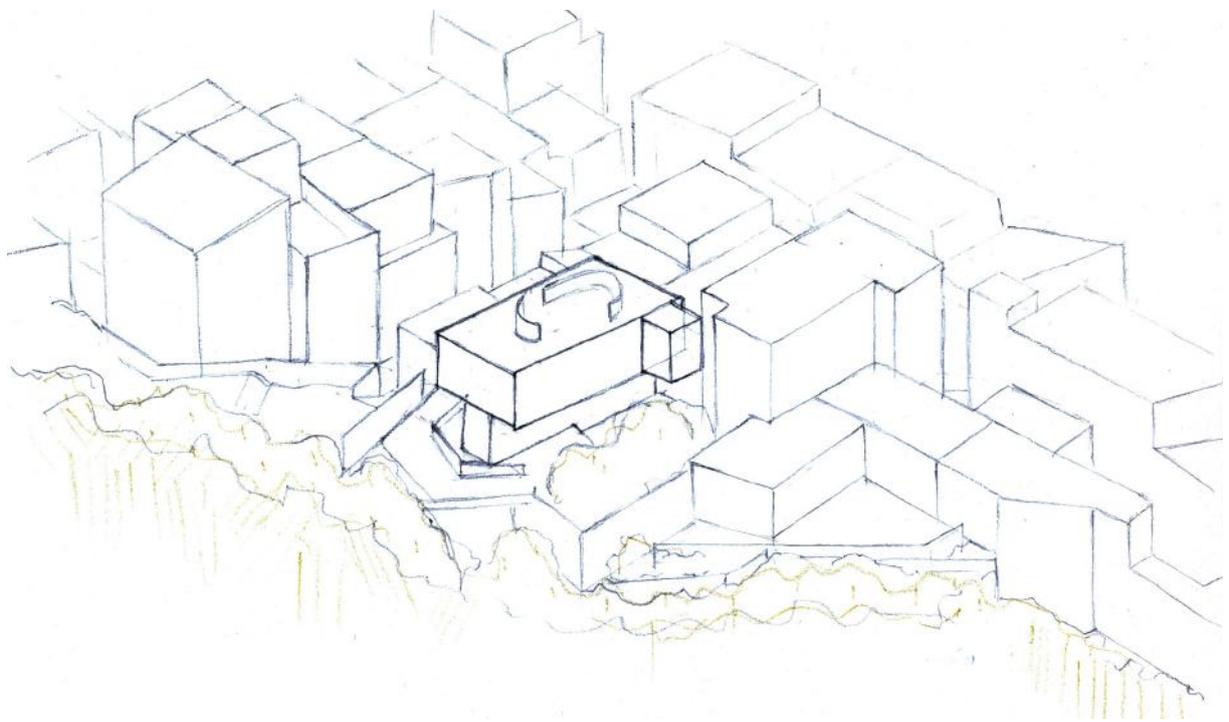
En este proyecto Broner apuesta por un prisma puro orientado hacia el sur en el que la composición de la fachada principal se relega a la presencia de un único vano. Sin embargo, se trata de un hueco rasgado, de dimensiones muy diferentes a las pequeñas ventanas de las viviendas de alrededor. Así mismo, el prisma que caracteriza la imagen de la casa se encuentra en voladizo respecto del volumen inferior [33]. La verticalidad de la vivienda urbana tradicional, tanto por sus proporciones como por la transmisión de cargas, contrasta con esta horizontalidad de la casa Broner. Pero es precisamente la sombra generada bajo el voladizo lo que acentúa la pureza de la geometría, que es la encargada de integrar el proyecto en el entorno [34]. Encontramos de nuevo la luz como valor mediterráneo esencial y como elemento primordial en la composición del proyecto.

Mientras que el alzado hacia el mar se caracteriza por la presencia de elementos derivados propios del purismo moderno que destacan en la imagen de la ciudad, el alzado posterior se funde en el casco urbano. Lo más sorprendente de esta integración es el modo en que los parapetos del solárium de la cubierta se integran en la sucesión de planos de profundidad del escenario urbano [35].

En conclusión, la integración del proyecto ha sido llevada a cabo mediante una composición con elementos del lenguaje moderno que alude a los valores plásticos de la imagen de la ciudad mediterránea, aunque previamente el contraste de los elementos modernos más ortodoxos frente al contexto tradicional dificulte la lectura de esta estrategia.



[33] Sección transversal de la Casa Broner. Dibujo de la autora.



[34] Volumetría del contexto urbano. Dibujo de la autora.



[35] Alzado del barrio de La Peña donde se aprecia la fuerza plástica de los huecos sobre los paramentos lisos y la integración de los planos del solarium de la Casa Broner en la secuencia de planos de profundidad de la trama urbana. Dibujo de la autora.

### *El espacio circundante a la casa*

La continuidad de las formas puras no es el único aspecto de la arquitectura de Broner que enlaza sus proyectos con la arquitectura preexistente, también lo es la transición entre el espacio interior y el exterior.

Se mire donde se mire, la vivienda rural siempre aparece enmarcada por la naturaleza y las formas artificiales del paisaje [36]. La vida en relación directa con el entorno natural hace que la intervención humana se diluya por el territorio formando un mosaico de inigualable unidad. Al aproximarse al espacio circundante de la casa, el significativo papel del aire libre en la vida del hombre se condensa al máximo. Desde los primeros bancales que configuran el camino de acceso, el espacio exterior gana intimidad a través de la presencia sutil de un suelo más apisonado, de la aparición de un banco junto a un muro, un árbol que arroja sombra a una entrada o un montón de leña al abrigo [37]. El recorrido desemboca en el espacio del patio, más o menos delimitado, en el que conviven animales, aperos de labranza y campesinos y en el que se encuentra la entrada a la casa. La delimitación de este espacio hace que la vivienda quede parcialmente oculta tras muros de piedra.

En la Casa Kaufmann, Broner reinventa este elemento del paisaje rural para habitar el espacio entre la volumetría pura de la vivienda y los límites irregulares del solar. De este modo, los lindes de la propiedad que limitan con la calle quedan remarcados mediante muros de piedra que se adaptan a la geometría del solar y ocultan la volumetría de la vivienda [38]. Sin embargo, el tratamiento de estos espacios nada tiene que ver con el espacio de trabajo de la vivienda campesina, sino que responde a la creación de ambientes de esparcimiento en contacto con el exterior.

Cuando trabaja en un contexto urbano, como en la Casa Broner, el arquitecto también atiende a las preexistencias para aprovechar el espacio exterior de la propiedad. Al observar los límites del barrio de La Peña al borde del acantilado descubrimos que las casas que descienden desde el emplazamiento del proyecto hacia la bahía de Ibiza agotan toda la superficie del solar. Pero también se pueden observar otros puntos en los que las construcciones se alejan de este límite y aparecen espacios libres que se adaptan a la topografía natural [40]. La casa original que ocupaba el emplazamiento de la Casa Broner tenía su acceso por uno de estos espacios, de modo que constituía un punto de transición entre ambas casuísticas [40]. La nueva vivienda construida por Broner ocupa el solar de igual manera que la casa original, es decir, se adosada a las edificaciones colindantes, y resuelve el espacio libre hasta el borde del acantilado continuando el sistema de terrazas y escalonamiento de la calle superior [39]. La adaptación a la topografía se convierte así en una de las claves del proyecto.

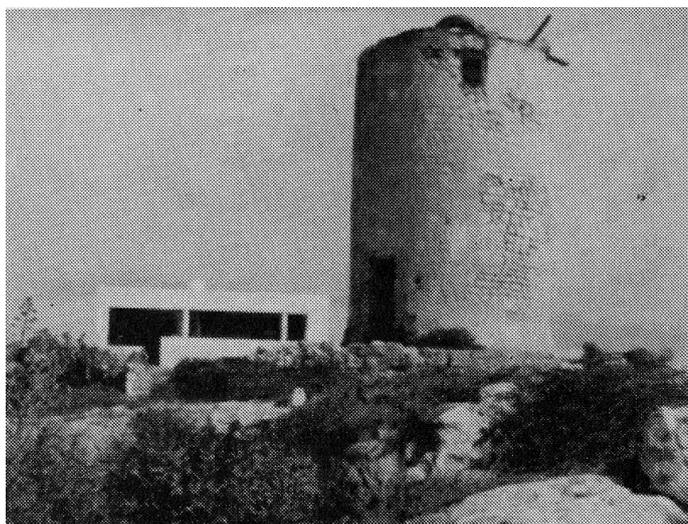
En ambos casos estudiados, el proyecto incorpora el tratamiento del entorno como parte indispensable para su integración en el contexto y como solución a las nuevas exigencias de un espacio exterior habitable.



[36] Can Frare Verd, Ibiza. La vivienda enmarcada por la naturaleza y rodeada de bancales y muros de piedra que delimitan los espacios de la propiedad anexos a la casa.



[37] Vivienda rural, Ibiza. Se pone de manifiesto la paulatina domesticación del espacio hasta el umbral de la casa.



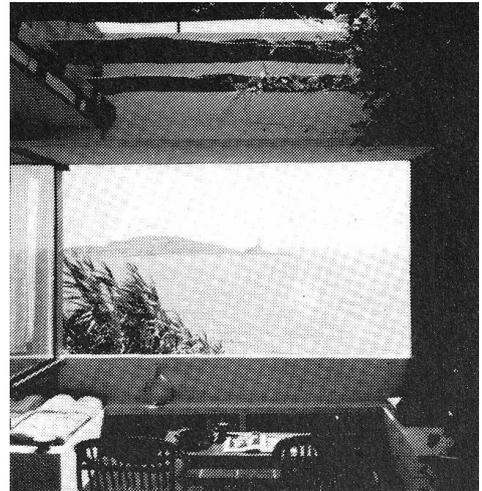
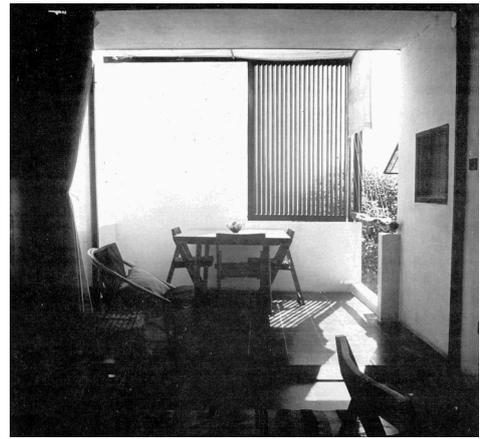
[38] La casa Kaufmann vista desde el sudeste. El muro que separa la propiedad del espacio público impide la visión completa del alzado



[39] La Casa Broner con el Baluarte de Santa Lucía al fondo. Se puede apreciar la calle original que asciende hasta el baluarte adaptándose a la topografía y las casas de pescadores a las que da acceso.



[40] Emplazamiento de la Casa Broner donde se aprecian las diferentes formas de afrontar el límite del acantilado. Dibujos de la autora.



[41] La opacidad de la fachada de la casa Broner no permite leer el patio interior como un volumen anexo, sino como un espacio dentro del volumen puro que forma la vivienda.

[42] Erwin Broner en su vivienda en el barrio de la Peña. La comunicación visual y espacial entre el interior y el patio de entrada al fondo de la imagen es absoluta.

[43] Vista desde el interior de la casa hacia el patio en el que se ven las vigas de la zona descubierta.

[44] Espacio de mirador del patio de entrada, esta zona está cubierta para generar un espacio más íntimo y enmarcar las vistas.

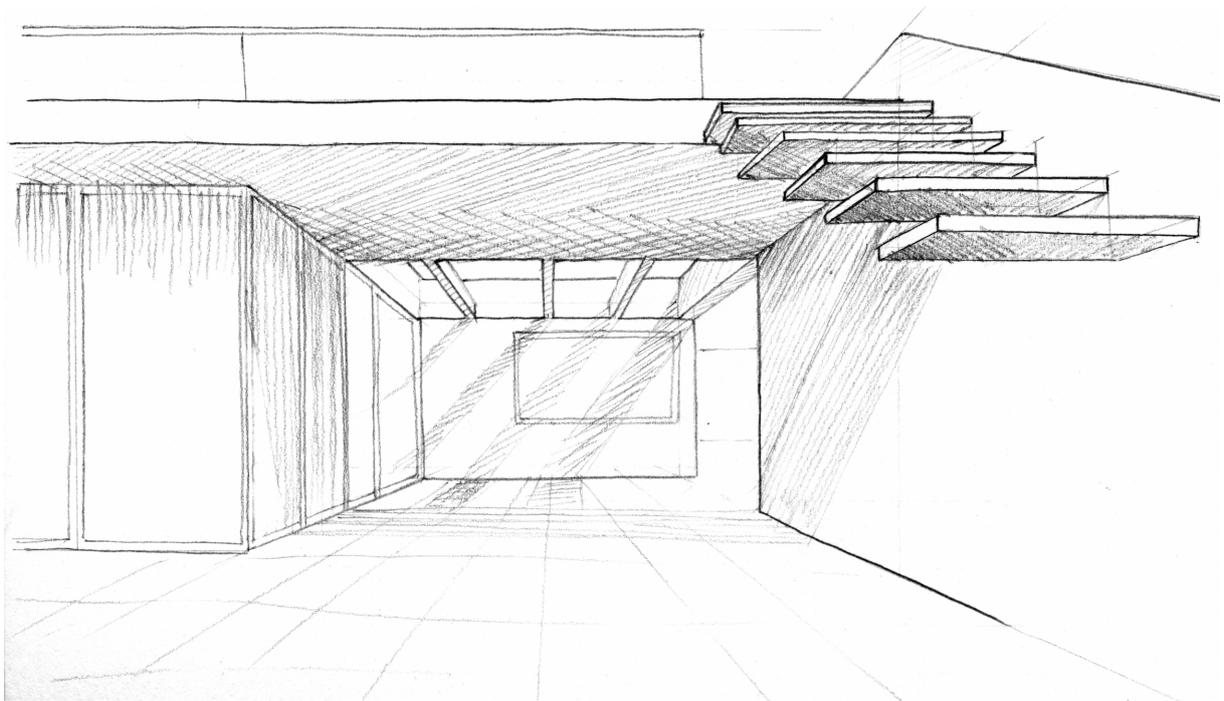
### *El umbral*

No siendo suficiente la domesticación del espacio exterior en torno a la casa rural, existe otro elemento fundamental de la arquitectura mediterránea que culmina la llegada a la vivienda: el porche. Además de constituir una protección climática, el porche proyecta un umbral de sombra tras el que se resguarda la intimidad del interior de la vivienda. El contraste entre la luz intensa del exterior y los interiores en penumbra reclama un tiempo de adecuación visual. Se trata de un hecho que pone de manifiesto la conmoción del espíritu cuando es reclamado un espacio amable que respete su intimidad. Una de las principales riquezas de la arquitectura popular es haber sabido responder de manera exponente a esta necesidad a través de la dilatada transición entre el interior y el exterior. Robert Venturi recordaba las palabras de Aldo Van Eyck en las que reclamaba la creación de espacios de transición definidos donde se tuviese conciencia de estar caminando desde el interior hacia el exterior, o viceversa, en contra de la desaparición de los límites entre uno y otro como había hecho la arquitectura contemporánea. Un buen ejemplo para ilustrar la articulación espacial a la que se refiere Aldo Van Eyck es el modo en que se configura la antesala ubicada en la entrada principal de la Casa Broner y en la salida hacia el exterior del jardín en la Casa Kaufman.

Estos espacios establecen una relación entre el interior y el exterior cargada de complejidad. Principalmente, contribuyen a introducir una parte del exterior en el sistema de la vivienda, de modo que deja de existir un "espacio exterior" ajeno a al espacio interior o un "espacio interior" ajeno a ese exterior. Por ejemplo, en la Casa Broner la antesala forma parte del volumen de la vivienda, aparece habitado por bancos y mesas y está visualmente conectado con el interior [41-42]. Pero a pesar de ello sigue siendo un espacio al aire libre. En la Casa Kaufman, es el punto de entrada de luz hacia un espacio retirado de pequeñas dimensiones, por lo que parece oportuno que la relación con el exterior se establezca a través de un espacio intermedio que suavice el cambio de escala. El mismo criterio puede aplicarse si además atendemos a que se trata del lugar de paso hacia el patio lateral.

Una manera de conseguir estas sutilezas es la combinación de zonas cubierta y zonas descubierta apreciable en ambos ejemplos [45-46]. Las zonas descubiertas disponen de vigas en una dirección que remiten de nuevo al porche de ramas de la arquitectura tradicional, pero esta vez repensado a merced de la sensibilidad moderna.

El umbral no es un concepto limitado exclusivamente a los espacios de porche de los accesos de la vivienda aquí analizados. Como veremos a continuación es un matiz espacial que inunda toda la vivienda y que supone la principal aportación mediterránea al espacio moderno de los proyectos de Broner.



[45] Umbral de salida hacia el jardín y el patio de la Casa Kaufmann. Dibujo de la autora.



[46] Antesala de la Casa Broner. Dibujo de la autora.

### ***El espacio interior***

Desde el exterior, la vivienda rural resulta aparentemente complicada a causa de la disposición orgánica de sus volúmenes. Sin embargo, el interior de la casa desvela su lógica funcional. Esto es así porque la arquitectura popular no está pensada desde la composición exterior, sino desde las necesidades asignadas al espacio interior.

En los ejemplos de vivienda popular que han aparecido en el desarrollo de este trabajo se distingue claramente la sala como el espacio principal de la casa:

*La sala, con su gran portal orientado al sur o ligeramente desviado de esta dirección, constituye la habitación frecuentada por la familia durante la mayor parte de las horas del día.<sup>21</sup>*

Sin embargo, existe una duplicidad de espacios de reunión en la casa ibicenca. La cultura popular da mucha importancia al fuego, de tal forma que en las épocas invernales el espacio de convivencia se concentra en torno al hogar ubicado en la cocina.

Conocemos la función de estos espacios a través de los objetos y muebles que los habitan. En algunos casos, dicha función ha cristalizado en muebles fijos como una traslación directa de la función del espacio a la construcción. En el caso de la sala principal, la polivalencia de la mesa y las sillas resulta la solución más adecuada para todas las actividades que debe acoger este espacio:

*El carpintero ha dejado tres sillas en la blanca sala alta, las ha dejado allí. Se les ha adjudicado tres plazas para siempre, rodeando la mesa, centro alrededor del que uno se reúne para diversas actividades: comer, hablar, arregalar cuentas, planificar, descansar. Tres sillas alrededor del cuadrado de la mesa, célula vital de Ca n' Mestre, que ahora convierte la maraña de sus espacios en lugar habitable.<sup>22</sup> [47]*

En la arquitectura de Broner reconocemos algunos de los aspectos hasta aquí mencionados que tienen relación con el concepto de diseño absoluto difundido por la Bauhaus. En primer lugar, también prevalece la respuesta a las necesidades, bien sean funcionales o bien estén relacionadas con los valores psicológicos del espacio, sobre el ejercicio compositivo. En consecuencia, la calidad espacial de sus proyectos sólo se termina de descubrir al acceder al interior, mucho más cargado de sutilezas de lo que permite intuir el exterior.

Broner unifica los puntos de reunión de la vivienda popular en un único núcleo conectado con la cocina. Lejos de perderse el carácter recogido propio de la casa tradicional en un espacio unitario, el trabajo de la arquitectura interior permite mantener la continuidad

---

21 BRONER, ERWIN. "Ibiza (Baleares). Las viviendas rurales." en *AC, documentos de actividad contemporánea*, número 21, Barcelona, 1936.

22 HAUSMANN, RAOUL. *Hyle. Ser-sueño en España*. pág 92-93. Ediciones Trea S.L. Gijón, 1997.

espacial y delimitar al mismo tiempo diferentes ambientes. El fuego y los bancos fijos componen la zona de reunión a la vez que delimitan el espacio de la cocina, manteniendo la relación visual entre uno y otro [48-49].

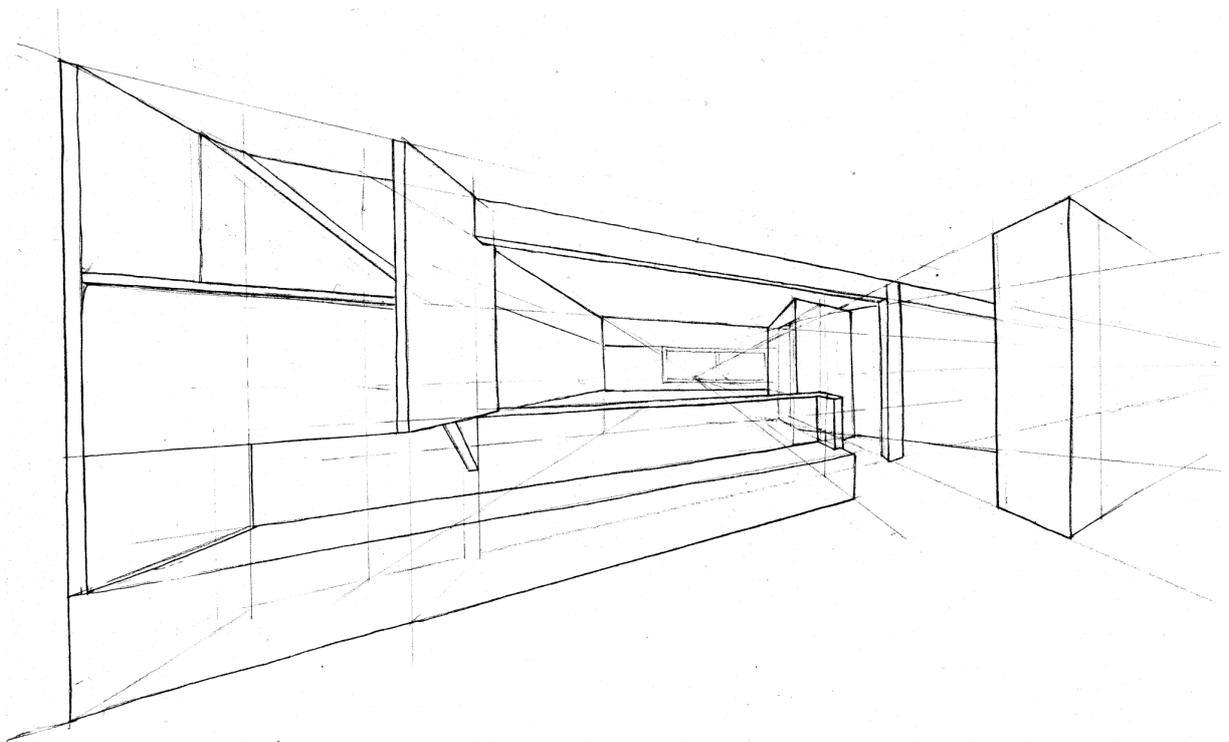
La principal diferencia entre el espacio interior rural y el broneriano reside en la apertura hacia el exterior y la luminosidad de este último. A pesar de ello, el control lumínico y visual del interior impiden que el valor de la intimidad y el umbral se desvanezcan. Para que esto sea posible la vivienda debe estar pensada del interior hacia el exterior, por lo que es común que aparezcan elementos en los proyectos de Broner aparentemente extraños desde el exterior que sólo cobran sentido una vez se observa el espacio desde el interior.

En la Casa Broner aparece una terraza semicubierta en el dormitorio de la primera planta que se adelanta respecto del volumen principal de la vivienda. Curiosamente, este espacio está abierto a los lados, pero al frente se interpone un cerramiento opaco y una celosía. Al transitar hacia este espacio desde el interior descubrimos que es un mecanismo para garantizar la intimidad del dormitorio y procurar la incidencia indirecta de la luz, más adecuada para un espacio de descanso [44]. Este ejemplo es uno de los motivos por lo que decimos que se trata de una arquitectura pensada de dentro hacia fuera, que busca relacionar la experiencia del usuario con el paisaje pero respetando la escala humana, como sucedía con el planteamiento del umbral de entrada.

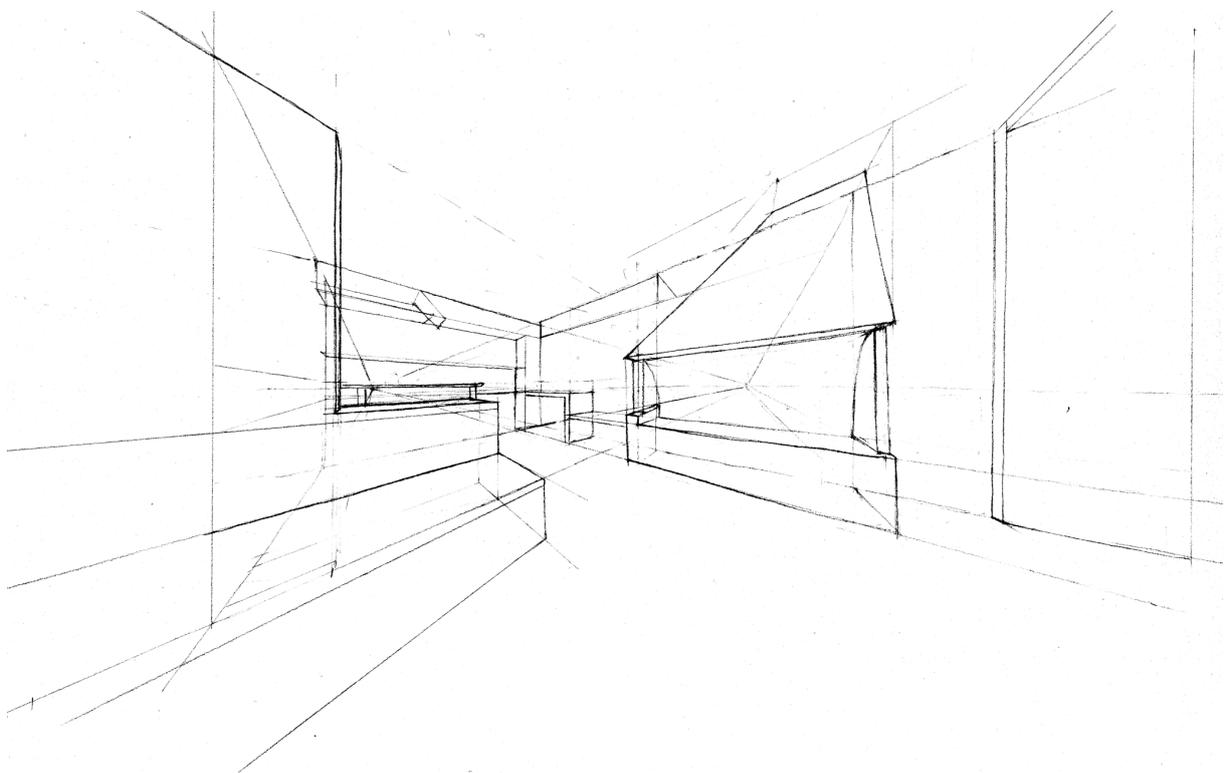
Podemos concluir que tanto la vivienda rural como las viviendas de Broner comparten un entendimiento del espacio interior desde los valores del refugio, la intimidad y la escala humana.



[47] Las sillas admiradas por Housmann, retratadas a través de sus fotografías.



[48] Perspectiva interior de la Casa Kaufmann con el espacio de cocina delimitado por la bancada en continuidad con el fuego.



[49] Perspectiva interior de la Casa Broner en la que se aprecia cómo el fuego y el banco marcan el paso hacia la zona de cocina.

Como conclusión, los dos ejemplos analizados constituyen una valiosa lección acerca de cómo, si el espíritu de la arquitectura moderna y el de la arquitectura vernácula es el mismo, y si los valores plásticos de una y otra también coinciden, el proyecto moderno puede afrontarse desde la incorporación de los valores esenciales de la arquitectura vernácula.

Geometrías sencillas, yuxtaposición volumétrica, utilización de la luz para resaltar la pureza de las formas, incorporación del espacio exterior para la vida al aire libre y, sobre todo, sensibilidad hacia los cambios de escala en los espacios de transición, son las constantes mediterráneas que encontramos en la arquitectura de Brnoer. Desde su asimilación en el proyecto consigue relacionar al usuario con el lugar y el paisaje.



SEGUNDA PARTE

Una interpretación contemporánea de la  
*mediterraneidad.*



# 1. Consideraciones previas.

La dificultad que encierra la interpretación de la arquitectura contemporánea radica en la pluralidad de propuestas que ha sido el principal rasgo de la arquitectura de la segunda mitad del siglo XX hasta nuestros días. El fin de evolución lineal de los estilos arquitectónicos responde, como bien explica Ignasi de Solá-Morales, al paso de un sistema centro-periferia a un sistema global<sup>24</sup> y que ha permitido a España colocarse entre los escenarios arquitectónicos más destacados.

Tradicionalmente, la aparición de un nuevo movimiento artístico estaba vinculada a un lugar concreto, desde el que se exportaba a otros puntos donde se completaba su desarrollo. Así sucede, por ejemplo, con el Estilo Internacional. En la actualidad, la arquitectura avanza en múltiples direcciones al mismo tiempo que se crea una compleja red de relaciones cruzadas, favorecida por el incesante intercambio de información. Toda nueva propuesta parece ser válida.

De este modo, perseguir la continuidad de una temática, como la *mediterraneidad*, supone descubrir propuestas que expresan más la interpretación personal de sus arquitectos sobre el tema en cuestión que la intención de contribuir a la linealidad de su desarrollo.

---

24 DE SOLÁ-MORALES, IGNASI. "Arquitectura española del siglo XX: tres ideas para una interpretación." en *Guía de Arquitectura. España 1920-2000*. Registro de Arquitectura de España. Ministerio de Fomento. Tanais Ediciones S.A. Sevilla, 1998.



[50] Edificio de viviendas en Calle Navas de Tolosa. Barcelona, 1960-62. Proyecto de Oriol Bohigas, Josep M<sup>a</sup> Martorell y David Mackay. La imagen del conjunto se confía a la expresividad de la estructura en la planta baja o los forjados que pautan la fachada. Sinceridad constructiva y delimitación programática.



[51] Edificio de viviendas en San Vicenç dels Horts, Barcelona. 1974-75. Lluís Cantalops, José Antonio Martínez Lapeña y Elías Torres. Este proyecto denota todavía la inercia de los intereses de la Escuela de Barcelona en los arquitectos, pero anuncia otros recursos compositivos a través de los cuales la expresividad constructiva da paso a la austeridad de formas y acabados.

## 2. José Antonio Martínez Lapeña y Elías Torres.

### 2.1. “Hacer como pensar” . Una aproximación a la arquitectura de JAMLET.

Cuando la mirada es capaz de superar lo anecdótico encuentra lo esencial de la personalidad a la que observa. Algo así explica la asociación entre José Antonio Martínez Lapeña y Elías Torres (en adelante JAMLET). Compañeros de estudios en la Escuela Técnica Superior de Barcelona, la sensibilidad de estos arquitectos venía marcada de antemano por lo sugestivo del entorno en que crecieron. Elías Torres es original de Ibiza y su familia se dedicaba a la construcción de barcos de madera. José Antonio Martínez Lapeña, por su parte, nació en Tarragona, pero sus raíces proceden en Aragón y Castilla, donde pudo observar atentamente las labores de la vida en el campo en compañía de sus abuelos.<sup>25</sup> El temperamento de uno y otro se reencuentra en lo esencial de este mundo artesanal, que conforma la manera en que afrontan su trabajo. Obtienen el título de arquitectos en 1968 y en seguida forman conjuntamente su estudio profesional.

A finales del año 72 se asocian con Lluís Cantallops, arquitecto barcelonés cuyo trabajo se inscribe en los intereses que por los años 60 marcaban el panorama arquitectónico de la ciudad catalana, y que fueron conjugados bajo la designación *Escuela de Barcelona*.<sup>26</sup> Si bien Rafael Moneo advertía en esta agrupación la voluntad de superar la tradición de la Escuela por parte de ambos estudios, la temprana separación evidencia su distinta sensibilidad.<sup>27</sup>

La humildad que Oriol Bohigas parecía insinuar acerca de la actitud profesional de los arquitectos barceloneses, que entendían la arquitectura como una oportunidad de satisfacer las necesidades más concretas de la sociedad, sin pretensiones monumentalistas, quedaba desenmascarada cuando su ensayo topaba con aquel “vanguardismo realista” que también señalaba entre los rasgos de este colectivo.

---

25 Luis Clotet recrea el ambiente que marcó la infancia de los arquitectos en su artículo “Escriure versos nous amb signes fòssils” en *José Antonio Martínez Lapeña y Elías Torres*. Páginas 116-118. Editorial Lampreave. Madrid, 2013.

26 Este término fue acuñado por Oriol Bohigas en su artículo “Una posible “Escuela de Barcelona” ” publicado por en la revista *Arquitectura* en 1969. En él hace referencia a un grupo de arquitectos que desarrollaron parte de su trabajo durante los años 60 y 70 en la ciudad de Barcelona y que compartieron una visión renovadora de la arquitectura.

27 MONEO, RAFAEL. “La obra de Cantallops, Martínez-Lapeña y Torres” en *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo*, número 117. Páginas 10-13. Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares. Barcelona, 1976.

La arquitectura de este grupo hacía alarde de su adecuación a la precariedad de las circunstancias socioeconómicas de los encargos, a pesar de haber sido este el contexto habitual del siglo XX que frecuentemente ha terminado por vincular la arquitectura española con la sinceridad constructiva.<sup>28</sup> Los arquitectos de la *Escuela de Barcelona* trabajaban en la creación de un lenguaje lógico que surgiera de las propias limitaciones constructivas, convertidas de este modo en oportunidades.

Marcados por la perspectiva neorrealista que impregnaba el panorama cultural de aquellos años, este proceso de investigación respondía al interés por crear un código que permitiese expresar, a través de la arquitectura, un contexto social, económico y cultural. A su vez, esta ardua labor podía aprovecharse para obtener formas flexibles, es decir, que ofreciesen la posibilidad de experimentar con ellas y, de este modo, impulsar la evolución de la arquitectura. Oriol Bohigas justifica la adopción de esta difícil tarea en la creencia de que la arquitectura, como cualquier otra disciplina, puede adoptar una actitud crítica frente a la estructura de la sociedad. Pero al mismo tiempo, esta actitud atañe un cierto escepticismo sobre la capacidad real de la arquitectura a la hora de infundir un cambio social:

*Si estamos convencidos que no se puede actuar sobre los significados (con la arquitectura, como decía Giancarlo de Carlo, sólo se puede reformar la propia arquitectura) los que todavía creemos en la posibilidad de modificar la sociedad y, sobre todo, en la necesidad de reformar la sociedad, hemos de adoptar una cierta posición pesimista respecto a la arquitectura o, mejor, sobre su validez real o su importancia relativa.<sup>29</sup>*

La complejidad de este planteamiento teórico llevó a la *Escuela de Barcelona* a centrarse apenas en los aspectos estilísticos, adquiriendo un modo de hacer arquitectura que podría encajar en el peor de los sentidos del término "escuela" .

A la luz de estos resultados, no es de extrañar que desde los primeros proyectos de JAMLET quedase latente el interés por promover nuevas visiones de la arquitectura, aunque el rigor programático y constructivo adquirido durante su formación siguiese dominando sus propuestas. Nuevas visiones que, no obstante, también vinculan a la arquitectura con las circunstancias pero esta vez dejando a un lado cualquier tentativa de interpretar la sociedad a través del proyecto para centrar los esfuerzos en resolver hábilmente el problema planteado en cada encargo. Esta perspectiva nos permite vincular la actitud de JAMLET con la declaración de Coderch en su escrito "No son genios los que necesitamos ahora" , donde reivindicaba la necesidad de evitar conjeturas intelectuales que alejasen al arquitecto de su verdadera labor: resolver los pequeños problemas de la arquitectura atendiendo al lugar.

---

28 DE SOLÁ-MORALES, IGNASI. "Arquitectura española del siglo XX: tres ideas para una interpretación." en *Guía de Arquitectura. España 1920-2000*. Registro de Arquitectura de España. Ministerio de Fomento. Tanais Ediciones S.A. Sevilla, 1998.

29 BOHIGAS, ORIOL. "Una posible "Escuela de Barcelona" " en *Arquitectura* número 121. Madrid, 1969.

Pero tanto Martínez Lapeña como Torres habían conocido de primera mano en qué consistía este concepto observando el mundo artesanal que les rodeó en su infancia. En la materia residía según Hausmann la esencia de la cultura de Ibiza.<sup>30</sup> La arquitectura es materia y las soluciones constructivas tradicionales vinculan ineludiblemente al hombre con los recursos del medio. En última instancia, la artesanía pone de manifiesto la relación intelectual entre el hombre y la materia: el trabajo es la manera de pensar. Mediante la intuición y el “ensayo y error” se perfecciona la forma del objeto que ha de dar solución a una determinada necesidad. Esta observación otorga, tanto a Hausmann como a JAMLET, una percepción de la realidad libre de justificaciones teóricas o retóricas intelectuales. Si para Hausmann constituía la mejor respuesta para los postulados rupturistas del movimiento Dadá, para JAMLET representa la esencia del quehacer arquitectónico.

La crisis de valores de finales de los años 60, y la salida al mundo profesional de toda una nueva generación de arquitectos, entre los que se encontraban Martínez Lapeña y Torres, culminó la diversificación de propuestas que venía produciéndose desde inicios de esta década. A partir de entonces, rota la afiliación con la modernidad más ortodoxa y ante un horizonte disperso, los jóvenes arquitectos debieron echar mano de la libertad creativa para elaborar argumentos propios con los que abrirse camino.

Liberarse de convencionalismos permitió a JAMLET beneficiarse de su sensibilidad y agudeza creativa. En los encargos donde el lugar o el programa permitían de nuevo recrearse en las sugerencias, los arquitectos recuperan el modo de hacer artesano. Así sucede, por ejemplo, en los proyectos de intervención sobre el patrimonio en los que se recurre a soluciones fragmentadas, de intervenciones puntuales que recuerdan las estrategias del “apaño”<sup>31</sup> cuando se trata de solucionar problemas funcionales concretos de nuevo uso, a la vez que expresa un modo particular de interpretar el contexto en que se interviene:

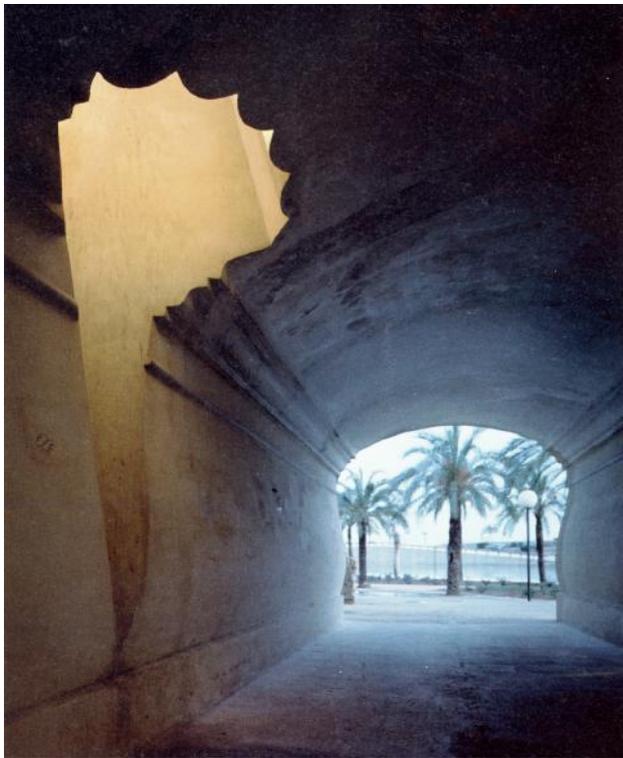
*La lectura de un lugar implica sensibilidad hacia los rasgos tanto intangibles como visibles que confieren a un emplazamiento su carácter singular. Existe un proceso de estratificación y diferenciación que contribuye a la formación del tejido histórico. Estratos de significado, depósitos de tiempo, fuerzas físicas, las costumbres de la gente: todo deja su marca, un sistema de jeroglíficos que pueden descifrar el código secreto. Una inserción delicada puede revelar nuevas posibilidades y aludir a viejos recuerdos. Lo preexistente queda así transformado, pero aquí y allí se dejan fragmentos reconocibles del pasado como trazas de épocas anteriores, sucesos anteriores e incluso mapas anteriores.<sup>32</sup>*

---

30 El término *Hyle* con el que Raoul Hausmann tituló su novela experimental en la que relata su estancia en Ibiza es un término de origen griego que significa *materia*.

31 CLOTET, LUIS. “Escriure versos nous amb signes fòssils” en *José Antonio Martínez Lapeña* y Elías Torres. Editorial Lampreave. Páginas 116-118. Madrid, 2013.

32 CURTIS, WILLIAM. “Líneas de pensamiento, fragmentos de significado” en *El croquis* número 61: “Elías Torres y Martínez Lapeña 1988-1993”. Página 21. Madrid, 1993.



[52] Túnel de sección trampantojo abierto en el antiguo túnel del ferrocarril que atravesaba la muralla del siglo XVII de Palma de Mallorca. Para iluminar el espacio no se ha dudado en practicar una perforación, a la que se ha llamado Pozo de cuarto de Sol. Las obras de intervención se extendieron desde 1983 hasta 2013, realizándose en varias fases.



[53] Puerta de entrada a los jardines de Villa Cecilia abierta y cerrada. Barcelona, 1980-86. En la memoria del proyecto, los arquitectos remiten a las rejas de Gaudí y Jujol. Sin duda, las puertas se han planteado como ejercicio simbólico que represente la naturaleza y los referentes arquitectónicos de la ciudad.

Cabe decir que ya desde los años 60 las miradas hacia la arquitectura y el patrimonio se alejaban de cualquier teoría que no apreciase la convivencia de testimonios históricos diversos. El libro *Complejidad y Contradicción* (1966) de Robert Venturi expone esta nueva sensibilidad. Más adelante, Collin Rowe y Fred Koether introducen la cuestión de la fragmentación en el debate de la arquitectónico a través de su libro *Collage City* (1981).<sup>33</sup>

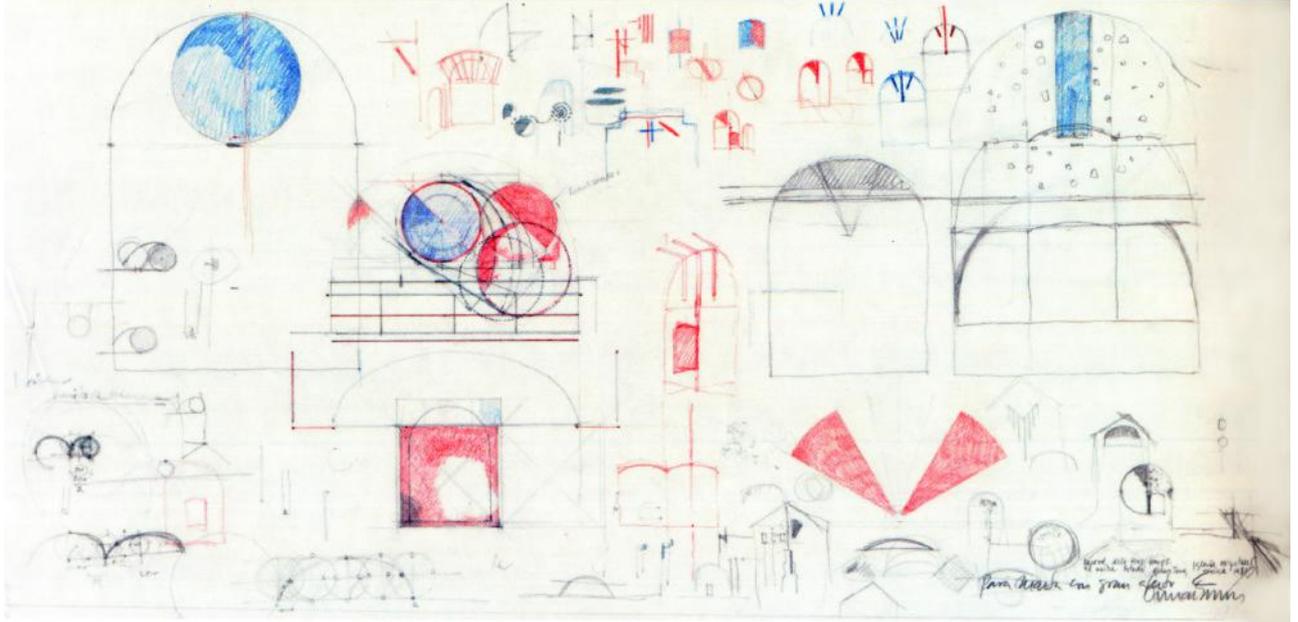
Para JAMLET estos planteamientos vienen a enriquecer y dar valor a las propuestas en las que las nuevas formas se yuxtaponen a lo preexistente, sin enmascararlo y extrayendo todo su valor por oposición entre lo nuevo y lo viejo. Pero sin duda, haber visto de antemano la naturalidad con la que el mundo artesanal transforma la materia les imprime la seguridad suficiente para experimentar con la forma hasta acertar con la respuesta que es necesaria en cada rincón del proyecto. En definitiva lo que este tipo de proyectos vienen a expresar acerca de la arquitectura de JAMLET es su preferencia hacia el trabajo en las distancias cortas. El dibujo y la maqueta son las herramientas imprescindibles de estos arquitectos con las que confrontar la solución racional al problema del proyecto con la forma (aparentemente) caprichosa y así enredar con lo poético y lo abstracto para recuperar los valores del lugar y de la historia. Al final todas sus obras quedan impregnadas de esta visión del trabajo como un experimento continuo, flexible y atrevido, siempre con la noción de inacabado. Ninguno de sus proyectos celebra la consecución de un resultado feliz, sino la emoción del propio proceso de trabajo. Muchos autores han querido ver la singularidad de propuestas como la de la iglesia de L' Hospitalet en Ibiza, los Jardines de Villa Cecilia o la adaptación del paseo de Ronda y los Baluartes de la muralla de Palma de Mallorca una cierta provocación, una respuesta irónica que demuestra el desinterés de los arquitectos por idear un nuevo lenguaje paradigmático que ofrezca una visión coherente, completa y conclusa del mundo. Como ya hemos visto, parecía una tarea que quedaba grande a la arquitectura. A este modo de hacer arquitectura, ha habido quien la ha denominado "arquitectura insustancial" :

*¿En qué consiste una arquitectura insustancial? En una arquitectura donde lo importante no es el sustantivo sino el verbo; no el objeto sino la acción. En un obrar a través del cual quien hace no puede quedar entregado, enganchado, delegado a una máquina universal, a un proyecto, sino que quien hace afirma con ello su radical "diferencia" (...) libre también de encadenamientos, de encajes en el interior de "disciplinas" , libre de ser valorado desde fuera de su propia constitución, desde otra medida que no sea el mismo. Un arquitecturar que produce una arquitectura cualquiera, cuya forma no esté nunca acabada ni apuntada, cuya forma no exista sino como inagotable capacidad de encarnar sentido.<sup>34</sup>*

---

33 MONEO, RAFAEL. "Paradigmas de fin de siglo. Los noventa, entre la fragmentación y la compacidad" en *Arquitectura Viva* número 66. Páginas 17-24. Madrid, 1999.

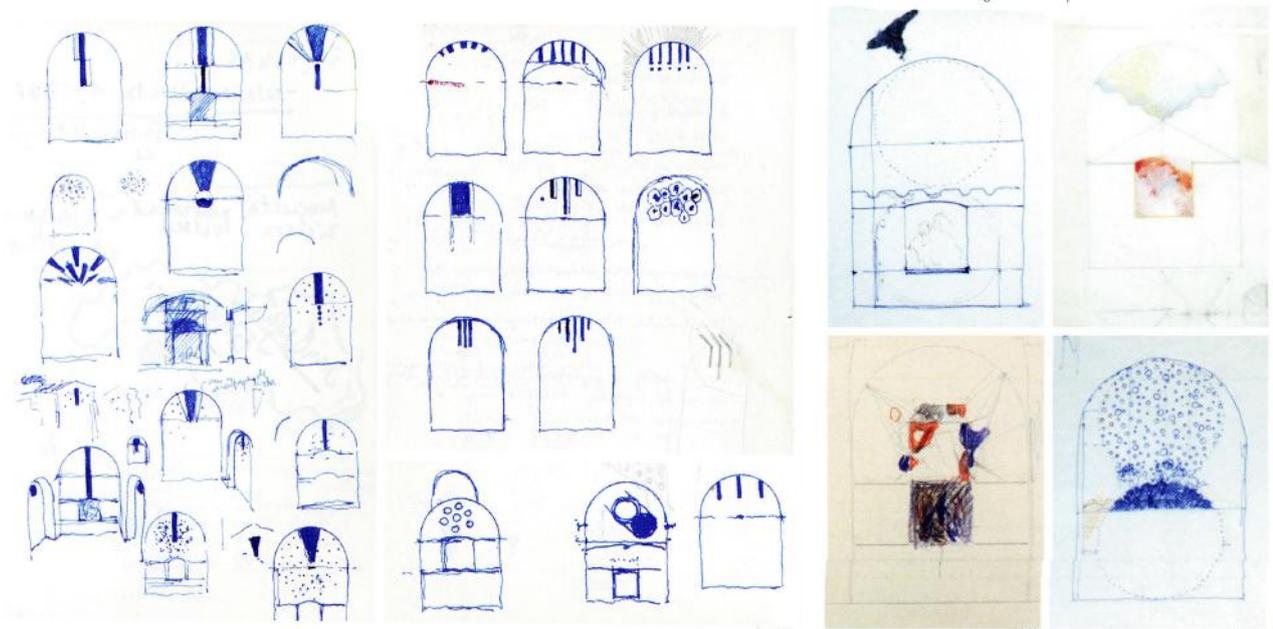
34 QUETGLAS, JOSÉ. "Por una arquitectura insustancial" en Xavier Güel (Ed.) *M.Lapeña / Torres*. Gustavo Gili (Colección Catálogos de Arquitectura Contemporánea). Página 18. Barcelona, 1990.



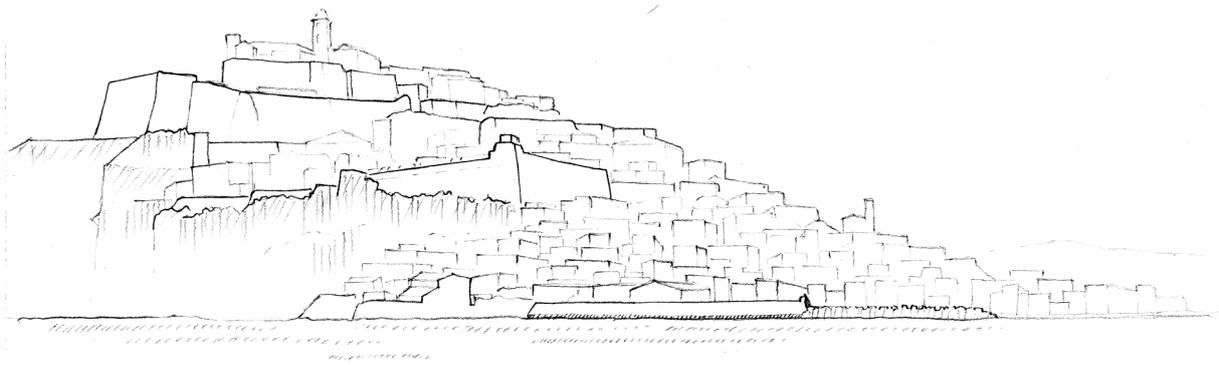
[54] Croquis de la contraventana circular del coro y los componentes del lienzo del presbiterio.



[55] Iglesia de L' Hospitalet, Ibiza, 1984. Cada una de las pinteladas surrealistas de la intervención ha sido diseñada minuciosamente hasta ligar el efecto deseado sin dejar de servir a su función específica. Componentes del presbiterio ocultos.



[56] Iglesia de L' Hospitalet, Ibiza, 1984. Componentes del presbiterio abiertos.



[57] Ibiza desde el mar. Dibujo de la autora.

## 2.2. La *mediterraneidad* y el espíritu del lugar.

Si la forma de trabajar de JAMLET los vincula al mundo artesanal, el contenido del material transformado incesantemente por los dibujos y las maquetas tiene que ver con los valores del lugar.

En aquellos proyectos desarrollados en el contexto del mar Mediterráneo, los arquitectos tienen la oportunidad de proyectar desde la memoria y el espíritu local una vez que ha sido interiorizado por la experiencia personal y el estudio. Para quien ha podido disfrutar de manera directa el lugar, la importancia de preservar sus valores tangibles e intangibles está fuera de dudas:

*Nuestra memoria está llena de observaciones de los paisajes que nos han rodeado desde nuestra juventud y que han dejado en nosotros un modo especial de ver y entender el mundo; un modo de ver que trata de entender un lugar, su cultura, su historia y sus tradiciones como fuentes de inspiración. La personalidad de nuestro trabajo, si es que existe, está ligada al carácter de los lugares en los que hemos trabajado.<sup>35</sup>*

A lo largo del litoral mediterráneo, que desde muy temprano ha ostentado una rica articulación de asentamientos costeros que han sido origen y destino de incesantes movimientos, la pequeña isla de Ibiza es un puerto donde atender a la *mediterraneidad* en la arquitectura se torna una cuestión de doble complejidad.

Por un lado, el hecho de haber sido elegida paradigma de la *mediterraneidad* por las vanguardias de principios del siglo XX constituye un patrimonio histórico y cultural intangible que a la hora de enfrentar un proyecto desde los referentes del lugar exige también atender a las valoraciones que sobre la arquitectura y el paisaje hicieron estos artistas. Concretamente, aquellas interpretaciones que de la arquitectura vernácula insular hicieron arquitectos como Sert o Broner ya que constituyen una importante lección acerca de cómo mantener los valores mediterráneos en una arquitectura respetuosa con el contexto.

Por otro lado, la degradación del paisaje a causa de la explotación turística convierte la labor de proyectar en Ibiza en un trabajo delicado que requiere del esfuerzo de los arquitectos para recuperar los valores locales de la arquitectura y asegurar su continuidad a través de propuestas contemporáneas.

Tristemente, la imagen actual de Ibiza poco tiene que ver con aquel primitivismo que atrajo a los artistas de vanguardia. Para unos arquitectos de marcada sensibilidad con el lugar como JAMLET esta circunstancia del paisaje de Ibiza no puede pasarse por alto. Pero como ya ha habido ocasión de comprobar en el transcurso de este trabajo, el único modo

---

35 TORRES, ELÍAS. "Sobre nuestro trabajo" en *José Antonio Martínez Lapeña y Elías Torres*. Editorial Lampreave. Madrid, 2013.

de mantener viva la tradición es a través de su propia transformación. Para ello ha de convertirse en materia de proyecto y esto no puede ser posible sin un estudio previo de los referentes del lugar. A este efecto, debemos recordar la copiosa información recogida en la *Guía de Arquitectura de Ibiza y Formentera* editada por Elías Torres en 1980.<sup>36</sup>

Pero la tarea de elaborar una nueva arquitectura donde se respetasen los valores esenciales del paisaje mediterráneo ya había sido abordada con anterioridad por maestros como Sert, Broner y Coderch.

Las obras más interesantes de estos arquitectos en el contexto mediterráneo coinciden cronológicamente en los años cincuenta y sesenta.<sup>37</sup> Sin embargo, la década que aproximadamente separa los años de formación de Coderch de los de sus predecesores Sert y Broner es suficiente para que su arquitectura refleje características distintivas que nos permitan considerar que Coderch pertenece a una nueva generación distinta de la de Sert y Broner.

Coderch se formó como arquitecto en Barcelona durante el período de mayor actividad del GATCPAC, por lo que su principal referente mediterráneo fue José Luis Sert. Sin embargo, a la hora de afrontar la espacialidad del proyecto, la arquitectura de Coderch se aproximaba más a las premisas del organicismo de Wright, introducido en España por Bruno Zevi, que a la modernidad corbuseriana de Sert.<sup>38</sup>

Del maestro aprendió a valorar los conceptos imperecederos de la arquitectura mediterránea, como la relación con el lugar, la austeridad de las formas, la privacidad o la delimitación de ámbitos. Sin embargo, Coderch no trató de alcanzar estos conceptos por medio del lenguaje moderno, como había hecho Sert en América, ni tampoco trató de incorporarlos como valor añadido a configuraciones espaciales modernas elaboradas desde el lenguaje vernáculo, como sucedía en la urbanización Can Pep Simó. Su investigación estaba dirigida a destilar la forma original de los elementos tradicionales le permitió potenciar sus factores plásticos y así extraer los atributos espaciales que estos elementos otorgan a la arquitectura.

---

36 TORRES, ELÍAS. "Guía de Arquitectura de Ibiza y Formentera" en *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo*, número 142-143. Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Balears, Barcelona, 1980.

37 Nos referimos, en el caso de Sert, al estudio de Miró (1954-56), la fundación Maeght (1959-64), y las viviendas de la urbanización Can Pep Simó (1964-69). En el caso de Broner, cualquier ejemplo de vivienda unifamiliar proyectada entre 1960 y 1971 en Ibiza sería válido. Por último, en el caso de Coderch la referencia está dirigida a los encargos de vivienda en la costa catalana entre los años 50 y 60 (Casa Ugalde, Casa Catasús, Casa Rozés etc.).

38 El crítico y arquitecto catalán José María Sostres da buena cuenta sobre la influencia del organicismo de Wright en la propuestas arquitectónicas más relevantes del momento en su artículo "El funcionalismo y la nueva plástica" publicado en julio de 1950 en *Boletín de la Dirección General de Arquitectura*, Madrid.

Este modo de proceder desde la experiencia espacial a través del material, la geometría, la textura o la sombra remitía a la arquitectura orgánica promulgada por Wright. El maestro norteamericano concebía el espacio arquitectónico en base a la experiencia que se obtiene al habitar el interior. En coherencia con lo anterior, el lenguaje y la composición (tan relevantes en la arquitectura de Le Corbusier) perdían valor en sí mismos: todo se supedita al sentido espacial que se pretende lograr en el interior. La Casa Ugalde constituye un ejemplo de cómo Coderch entendía la tradición como una herencia viva a través de la cual emprender la renovación arquitectónica.

El camino marcado por Coderch hacia la abstracción permite a JAMLET retomar el desarrollo de la *mediterraneidad* en la arquitectura en un contexto marcado por la liberación de normas y dogmas preestablecidos. **La arquitectura de Coderch nos enseña que la abstracción implica que por encima de la propia forma, lo interesante son los valores que ésta aporta al espacio.** Así pues, liberar a la *mediterraneidad* de las formas modernas o vernáculas más regladas permite que sea éste también uno de los temas desde los afrontar la búsqueda de nuevas propuestas arquitectónicas que expresen la sensibilidad personal de cada arquitecto.

**El resultado alcanzado será el de una arquitectura que intensifica la experiencia sensorial de lo esencialmente mediterráneo, superando la afinidad formal entre arquitectura moderna y arquitectura vernácula tan admirada por los arquitectos modernos.**

Los espacios de vivienda proyectados por JAMLET en Ibiza surgen desde este planteamiento con el objetivo de provocar situaciones donde el paisaje sea el protagonista de la experiencia espacial. Pero como finalmente tendremos ocasión de comprobar, la experimentación formal para tratar de enriquecer el espacio con los valores del mediterráneo también encierra una voluntad metafórica con la que los arquitectos remiten a la historia y cultura del lugar. Esta otra dimensión del lenguaje de JAMLET expresa un determinado modo de proyectar, aquel que concibe el proyecto desde la memoria.



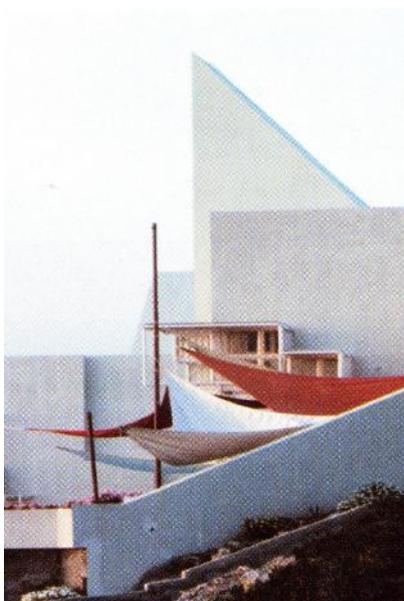
[58] Viviendas para pescadores en la Barceloneta, proyecto de Coderch, 1951-1954. Fotografía de Francesc Catalá Roca. Se ha llevado a cabo un proceso de depuración en el que se potencia la textura de la persiana y su valor plástico para construir el acabado de la fachada del edificio.



[59] Casa Ugalde, proyecto de Coderch, 1951. Fotografía de Francesc Catalá Roca. El sugerente encuadre elegido por el fotógrafo hace hincapié en el paisaje como el espacio principal de la vivienda.



[60] Casa Ugalde, proyecto de Coderch, 1951. Fotografía de Francesc Catalá Roca. Juego de llenos y vacíos, luces y sombras, para enmarcar el paisaje.



[61] Casa Van den Driessche.



[62] Casa Gili desde las inmediaciones de la Casa de Sert en Punta Martinet. Los colores de la fachada se han teñido de amarillo para integrarse con las viviendas construidas por Sert.

### 2.2.1. La Casa Van der Driessche y la Casa Gili.

Para ilustrar el modo en que se expresa la *mediterraneidad* en la arquitectura de JAMLET a partir de las observaciones antes enunciadas se ha desarrollado un análisis de dos de los proyectos de vivienda unifamiliar elaborados en Ibiza por este estudio. Las obras escogidas son la Casa Van der Driessche y la Casa Gili, construidas en los años 1970-73 y 1985-87 respectivamente.

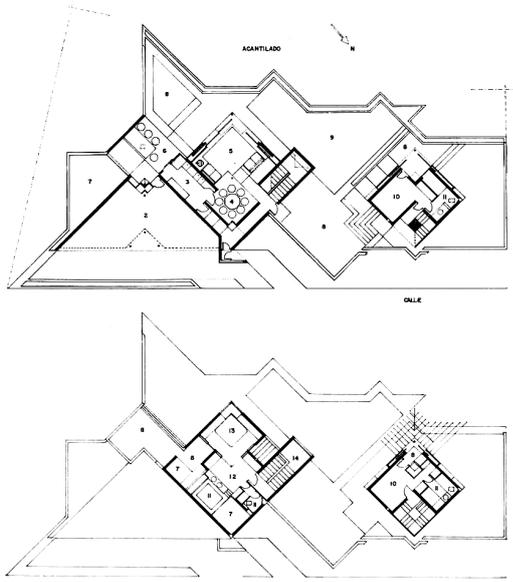
Ambas viviendas se emplazan fuera del núcleo urbano consolidado. Ahora bien, la práctica totalidad de las vías que recorren la costa de Ibiza aparecen bordeadas de construcciones residenciales, por lo que no podemos considerar que ninguno de los dos proyectos se encuentre verdaderamente aislado. De hecho, la proximidad de las viviendas vecinas obliga a los arquitectos a vigilar cuidadosamente la privacidad de los espacios. La Casa Van der Driessche se sitúa sobre un acantilado orientado hacia poniente, en un solar en declive hacia el mar pero también en la dirección de la vía de acceso. La Casa Gili está ubicada en la urbanización Can Pep Simó proyectada por Sert en 1964. Esta feliz coincidencia convierte este enclave de la isla en un punto de referencia arquitectónica donde es posible constatar la evolución de aquellas propuestas sensibles a los valores de la arquitectura local.

Más allá de las particularidades del emplazamiento de cada casa, ambas se encuentran en un lugar privilegiado, la isla de Ibiza, por lo que **el principal objetivo del proyecto es configurar un espacio que favorezca la experiencia del paisaje**. Por ello, y como veremos a continuación, **todos los rasgos del proyecto responden a la búsqueda afanada de la relación con el exterior**. Pero cabe matizar que esta relación no se restringe a los espacios abiertos envueltos en los límites de la propiedad. Por contra, busca dirigir la atención hacia el espacio de la isla y el mar que se extiende más allá de los lindes del solar.

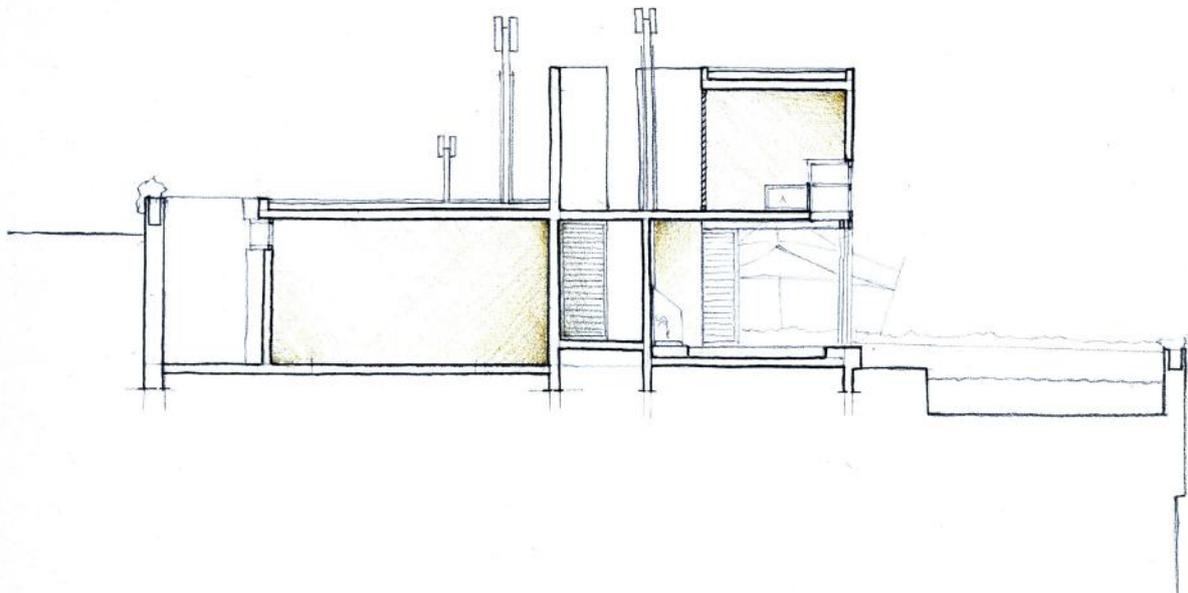
Desde la realización de la Casa Van der Dreissche hasta la Casa Gili observamos como la investigación de los arquitectos se ha centrado en explorar los aspectos esenciales del concepto "relación interior-exterior-paisaje". El objetivo es conseguir una formalización depurada y abstracta que refuerce esta progresión espacial.

El primer aspecto a analizar es cómo los proyectos hacen frente a la topografía irregular del solar ya que el modo en que la casa se relaciona con el entorno más inmediato determina también cómo se proyecta hacia el paisaje.

La casa popular ibicenca se adapta al desnivel del terreno mediante la construcción de bancales. La tecnología disponible limitaba el alcance de los movimientos de tierra, por lo que las dimensiones de los cuerpos yuxtapuestos a la vivienda se supeditan a la superficie habilitada para la construcción.



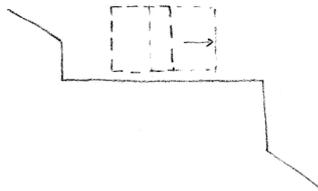
[63] Planta baja y planta principal de la Casa Van der Driessche.



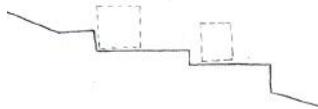
[64] Sección transversal de la plataforma. Dibujo de la autora.



[65] Adaptación topográfica de la vivienda popular mediante bancales.



[66] Adaptación topográfica mediante plataformas.



[67] Esquema de implantación de la Casa Van der Driessche.

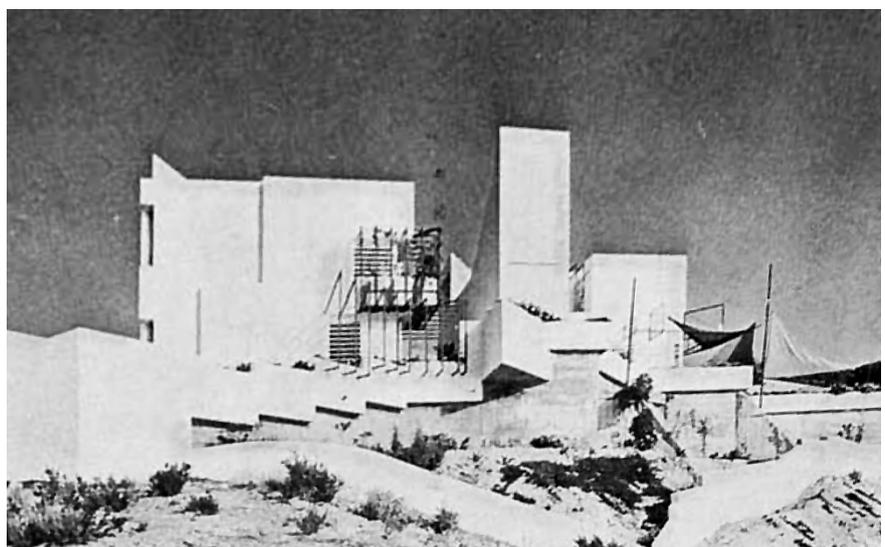
En relación a estos referentes, La Casa Van der Driessche, transforma el bancal tradicional de ajustadas dimensiones en plataformas que pueden proyectarse más extensamente sobre el terreno. Las condiciones de partida fuerzan a ubicar el acceso a la propiedad por la cota más alta debido a que la vía de acceso transcurre junto al límite superior del solar. Este hecho dificulta la lectura de cómo el proyecto adapta la plataforma a la topografía fragmentándola en tres niveles. Para percibir este hecho debemos mirar hacia el cuerpo en esquina que conforma el garaje como un nivel previo de plataforma (que en este caso queda habitada bajo su superficie). Comprendemos cuánto se trata de una plataforma para adaptar la topografía del terreno y no de un volumen si atendemos al patio que es necesario interponer entre el garaje y el declive de la calle para poder acceder al interior. El nivel inmediatamente inferior es aquél en el que se ubica el bloque principal de la vivienda, y el último nivel se sitúa en el extremo opuesto al garaje.

La adaptación a la topografía mediante bancales hace que los volúmenes de la casa popular ibicenca se ajusten de forma precisa a los aterrazamientos [65]. En consecuencia, la vivienda queda fuertemente enraizada a la topografía del terreno. Por contra, disponer de una superficie más holgada que la del bancal tradicional sugiere que el volumen se desvincula de la topografía y por tanto puede ubicarse libremente en cualquier punto de la plataforma [66]. Sin embargo, no es así como sucede rigurosamente. Los dos bloques independientes que componen la vivienda están situados sobre distintos niveles de la plataforma, pero ambos se mantienen al fondo, junto al cambio de altura respecto al piso superior como sucedía con los volúmenes de la vivienda popular. De este modo, toda la superficie libre de la plataforma queda por delante de los dos bloques [67].

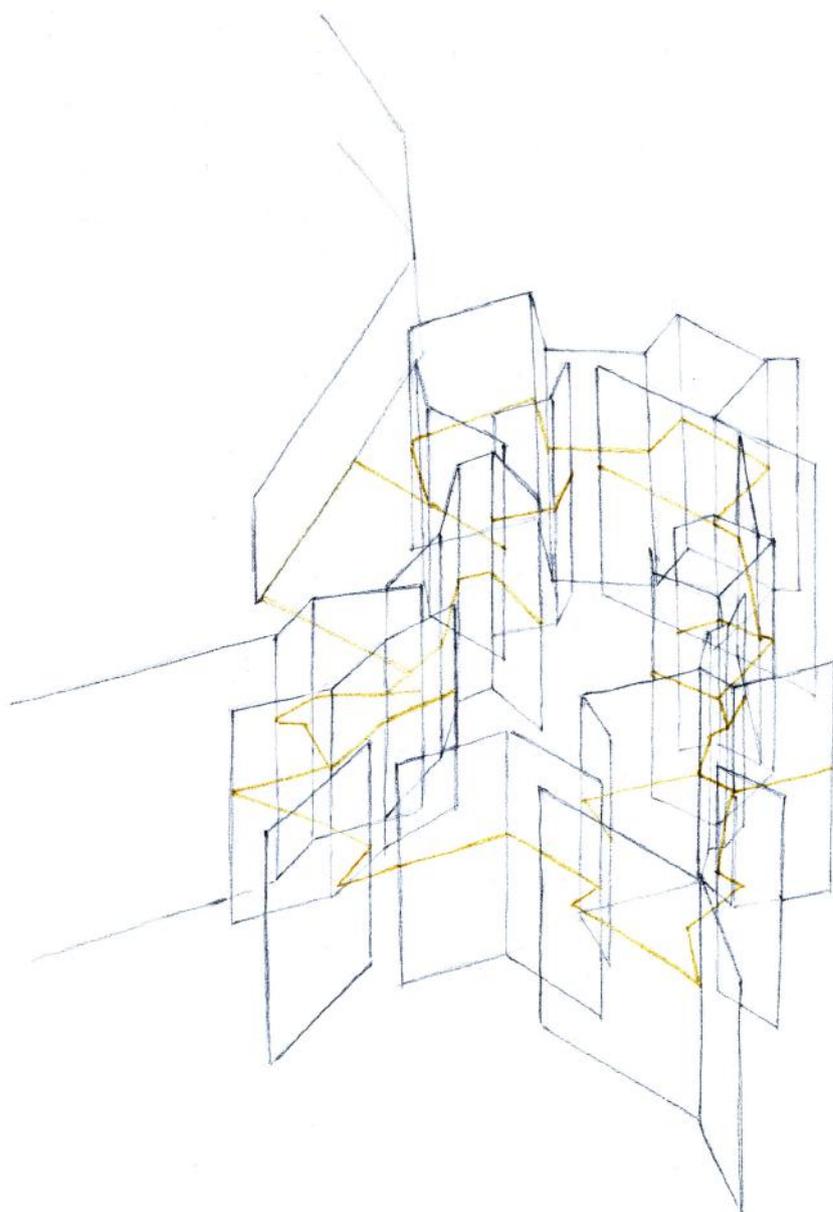
En las viviendas tradicionales, pero también en las proyectadas por Sert, la relación con el paisaje se establece directamente a través de la volumetría por oposición entre el objeto construido y el paisaje natural. Este hecho se hace todavía más visible si tenemos en cuenta que las terrazas y espacios exteriores de las viviendas de Sert quedan contenidos en los volúmenes de la composición. Pero además, en la casa popular ibicenca la relación con el paisaje también se hace constatar, de manera más abstracta, por el espacio liberado en el frente principal de la vivienda. En contraposición con el resto de testeros de la casa, encostados contra el terreno, el alzado principal transmite la sensación de un espacio que se abre hacia el paisaje [68]. Lo mismo sucede en la ciudad mediterránea en escalera: las viviendas descienden por la colina y quedan una por encima de la otra mostrando siempre uno de sus alzados hacia el mar. Llegados a este punto, podemos constatar que el artificio de la plataforma permite incrementar este efecto. **La plataforma modela el espacio libre dispuesto frente a los volúmenes de la vivienda y lo configura como un lugar para la vivencia del paisaje, aludiendo, como en la casa tradicional, al espacio que se dispone más allá de los límites de la propiedad.**



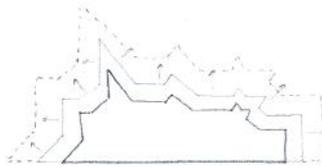
[68] Alzado principal de Can Fere, Ibiza, orientado hacia el paisaje. Fotografía de Raoul Hausmann.



[69] Alzado desde el mar de la Casa Der Driessche.



[70] Planimetría de la Casa Gili. El muro horizontal se extiende entre los muros verticales en busca del exterior. Dibujo de la autora.



**En la casa Gili, la plataforma y el volumen han sido sustituidos por un único elemento que resuelve la implantación del proyecto sobre la topografía irregular, la creación de espacios de relación con el paisaje, e incluso, la configuración del espacio interior y su relación con el exterior: el plano, en posición horizontal y vertical.**



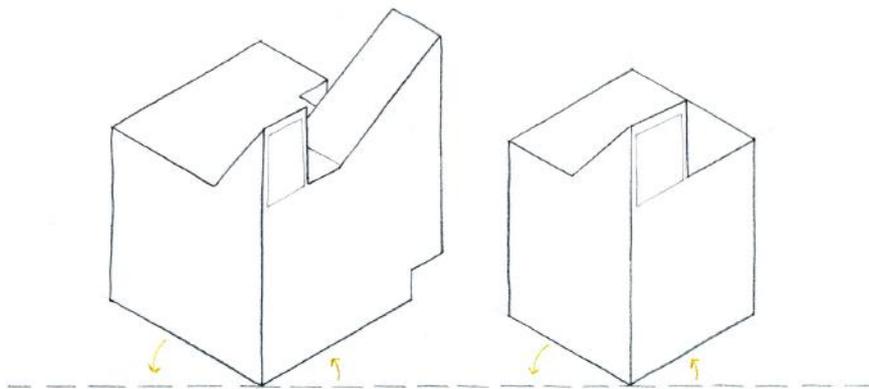
[71] Frente a la Casa Van der Driessche, la expansión del espacio interior de la Casa Gili sigue direcciones concretas.

La superficie horizontal del bancal de la casa popular o las plataformas de la Casa Van der Driessche se ha desvinculado de estos elementos de adaptación al terreno para convertirse en la Casa Gili en un plano horizontal que discurre libremente y a una cota constante entre muros verticales [70]. Se persigue construir un efecto en el que la expansión del espacio se desentienda de los límites del perímetro de la plataforma o de las limitaciones del solar.

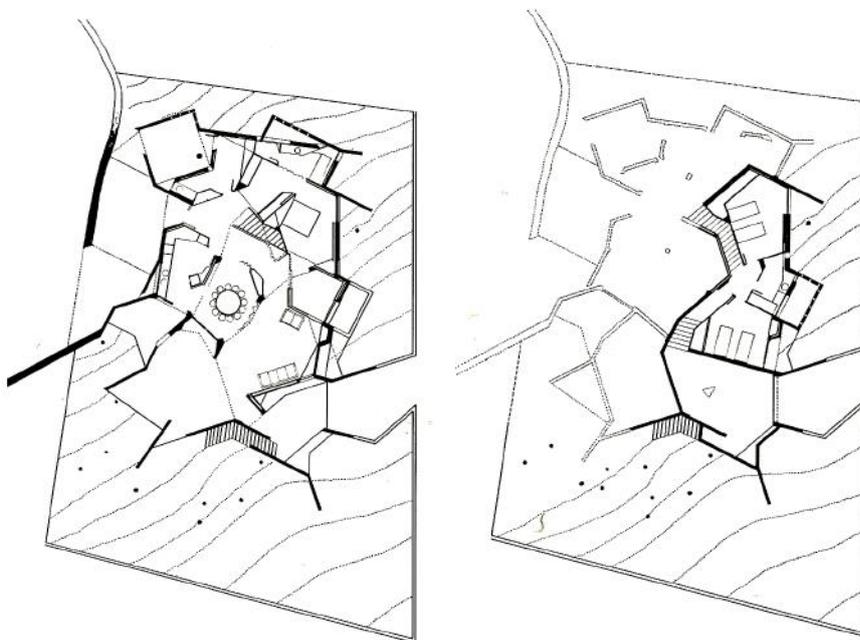
Las terrazas de la Casa Van der Driessche poseen un perímetro claramente delimitado y supeditado a la forma de la plataforma. Si bien la expansión visual hacia el horizonte no encuentra obstáculos, sí se mantiene una sensación de contorno cerrado que impide al espacio avanzar. En la Casa Gili, el plano horizontal no está supeditado a la disposición de los planos verticales, puede retranquearse o prolongarse más allá de su trazado. Junto a esto, los muros verticales enfatizan las visuales y tensionan, a la vez que refuerzan, la relación con el paisaje [71]. En la Casa Ugalde, Coderch ya había recurrido al dibujo de vectores para señalar los recorridos y vistas que habrían de determinar la composición de la vivienda. La expansión de las terrazas, la composición de llenos y vacíos mediante la macla de volúmenes o la apertura de grandes vanos está determinada por la dirección señalada por el vector, en la cual se encuentran las vistas que se quieren enfatizar en cada momento de la secuencia espacial. Incluir la dirección como un instrumento más de composición refuerza la relación del interior con el exterior y la experiencia del paisaje.<sup>39</sup>

Al comparar la Casa Van der Driessche y la Casa Gili observamos que el elemento arquitectónico que define el espacio de relación con el paisaje procede de una evolución conceptual del bancal tradicional. La forma en la que éste adecua la topografía para el asentamiento de la casa consiste en construir una superficie horizontal que anclada en el terreno en desnivel ofrece una perspectiva privilegiada del paisaje que desciende desde el emplazamiento de la vivienda. La plataforma, como hemos explicado, tensiona esta superficie al proyectarla libremente sobre el declive y favorece su percepción como un espacio mirador al no restringirse a las dimensiones del volumen de la vivienda. Finalmente, la segregación entre bancal y volumen termina por hacer desaparecer este último y materializar el espacio horizontal del bancal y la plataforma mediante un plano elevado.

39 DE RENTERÍA CANO, ISABEL. *Detalles en la arquitectura de J.A. Coderch* (Tesis doctoral). Escuela Técnica y Superior de Arquitectura La Salle. Universidad Ramon Llull, Barcelona.



[72] Esquema de la rotación de los volúmenes de la Casa Van der Dreissche y la tensión generada por la aparición de los lucernarios. Dibujo de la autora.



[73] Planta superior en inferior de la Casa Gili.

Existe en la arquitectura tradicional ibicenca otra forma de la relación con el entorno más adyacente determinada por la tensión de su composición orgánica, siempre a la espera de nuevas ampliaciones. En la Casa Van der Driessche y en la Casa Gili, la vivienda ya no se construye en base a la yuxtaposición de volúmenes independientes, pero la tensión espacial causada por la descomposición volumétrica característica de la arquitectura mediterránea se mantiene a través de otros recursos.

Frente a la multiplicidad de volúmenes que componen de la vivienda tradicional, en la Casa Van der Driessche JAMLET apuesta por la construcción, únicamente, de dos volúmenes de proporciones mayores que las habituales en las casas populares. **Esta decisión de proyecto pone el énfasis en la rotundidad de las formas puras, propias de la arquitectura mediterránea, liberándolas de cuerpos adyacentes que pudiesen distorsionar la lectura de una volumetría sencilla.**

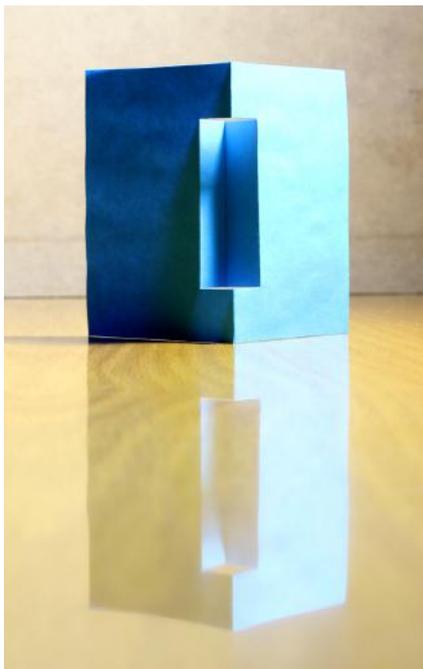
El dinamismo y la tensión espacial de los volúmenes se introducen mediante gestos más sutiles.<sup>40</sup> El primer gesto lo reconocemos en la rotación de los dos bloques respecto a la calle. El segundo reside en la aparición de los cuerpos de los lucernarios, rompiendo la serenidad del prisma y expresando vivamente la búsqueda de una relación con el exterior. Además, al orientarse unos hacia el norte y otro hacia el oeste contribuyen a enfatizar el movimiento de rotación previamente descrito [72]. En el lucernario orientado a oeste encontramos, finalmente, una referencia clara a la percepción de volúmenes yuxtapuestos de la casa popular. Para configurar su carácter exento se recurre a adelantar el cuerpo del lucernario respecto del plano principal de fachada y así configurar un espacio de sombra bajo el voladizo que enfatice la presencia del volumen en la imagen del conjunto. El patio que se abre en la planta superior responde al mismo objetivo.

La tensión espacial de la Casa Van der Driessche está atrapada en el fotograma de una secuencia que ha sido detenida segundos antes del estallido de la vivienda en múltiples planos. **La composición de la planta de la Casa Gili sugiere un crecimiento orgánico de la vivienda a partir de un núcleo central, como si desde este punto naciesen nuevos muros que empujasen a los anteriores hacia el exterior.** De este modo se consigue insinuar una expansión de la vivienda al igual que en la vivienda tradicional y de nuevo la tensión con el espacio exterior adyacente es máxima [73]. En la Casa Van der Driessche se traducía a una composición donde se expresaba el deseo de que la vivienda se relacionase con el exterior. En cambio, en la Casa Gili esa posición de tensionada espera ha sido superada y la composición pasa a evocar la expansión desenfundada de la vivienda hacia sus alrededores.

En resumidas palabras, la distinta formalización de los proyectos no impide que se mantengan los conceptos espaciales de la casa popular. Como veremos a continuación, tampoco será impedimento para evocar el valor plástico de sus formas.

---

40 Rest a decir que la geometría de las plataformas, repletas de salientes angulosos, definen un perímetro completamente tensionado hacia el mar.



[74] Positivo y negativo de un hueco en esquina. Maquetas de la autora.

El conjunto de todas las viviendas que envuelven la ladera en la que se funda la ciudad mediterránea recrea la plástica de un cuadro cubista. Sin la austeridad de sus formas, despejadas de cualquier decoración, no tendría lugar esta evocación. Pero sin duda, la incidencia de la luz intensa del mediterráneo es la responsable del estallido de esta masa de cuerpos prismáticos en diversos planos y aristas, como estallaban simultáneamente en un lienzo cubista vistas desde diferentes ángulos de un mismo objeto. **JAMLET reconoce el valor que la luz aporta a la forma de la arquitectura mediterránea y explora las posibilidades de evocar sus efectos.**

Los dos cuerpos que componen la Casa Van der Driessche constituyen un preciso ejercicio de contención y acomodo del programa para reforzar la potencia plástica de la geometría de los volúmenes. **Para ello, se ha cuidado la ubicación de los huecos a fin de evitar la interrupción puntual de los llenos de los paramentos verticales y de este modo remarcar el carácter opaco de los bloques, rasgo habitual de la casa popular.** Contrariamente a la lógica estructural que podría seguir la arquitectura tradicional, los huecos de la Casa Van der Driessche se abren en las esquinas, bien como vanos verticales o bien como amplios balcones. Un análisis detenido del primero de los casos revela la habilidad creativa que reside tras la ideación de este hueco.

El corte en esquina disminuye la superficie de hueco que se abre a intradós en relación a la superficie exterior que queda suprimida, como sucede en un vano abocinado. Lo más interesante del corte en esquina es que dificulta la visión del espacio interior, incluso podemos decir que dificulta la percepción de un hueco propiamente dicho que comunique el interior con el exterior. Una vista frontal de cualquiera de los alzados que confluyen en la esquina perforada muestra el canto del muro perpendicular al plano de visión, que queda seccionado por la apertura del hueco. Pero desde esta misma perspectiva no podemos apreciar el alzado del vano, vista desde la cual sí podríamos vislumbrar el interior de la casa.

El resultado obtenido permite enfatizar el carácter intimista que se desprende de la vivienda tradicional. Así mismo, ubicar el cerramiento del hueco a intradós impide que la acción de cubrir el vano sea leída como un gesto que complete la figura del volumen principal. Todo lo contrario: el hueco cerrado configura un nuevo volumen, en este caso vacío, como el negativo de un contrafuerte [74]. Los efectos de luces y sombras generados con este artificio remiten a la riqueza de los efectos de la iluminación sobre la diversidad de volúmenes yuxtapuestos de la casa tradicional ibicenca.

Los pequeños retranqueos que pueden encontrarse en el menor de los bloques para recoger el sistema de cerramiento corrido también acentúan este efecto de luces, sombras y luz reflejada. De igual forma, la riqueza plástica del muro que delimita la propiedad reside en este mismo juego. En este caso, además, **evoca la imagen parcialmente oculta por los patios y los muros de contención de las casas rurales de Ibiza** [75].



[75] Can Mariano Rafal, Ibiza. La imagen de la casa popular se envuelve por muros y patios sobre los que se asoma misteriosamente. Fotografía de Raoul Hausmann.



[76] Los interiores y terrazas de la Casa Gili se oculatan tas la vista sesgadas de los planos verticales y los lindes se delimitan con muros de piedra seca. La luz y la sombra dotan de profundidad a la imagen.

**En la Casa Gili, al sustituir el volumen y el banal para apostar fuertemente por las posibilidades del plano nos encontramos con la oportunidad de explorar cómo se pueden evocar los efectos plásticos de la geometría tradicional en el conjunto del proyecto mediante elementos arquitectónicos completamente distintos.** Este difícil ejercicio equivale a revelar la verdadera riqueza de la imagen de las formas tradicionales mediterráneas sin la posibilidad de declinar en formalismos. Constituye un grado más de abstracción en todo este proceso. **La luz y la sombra son los recursos utilizados a tal efecto.** Las múltiples direcciones que siguen los planos verticales de la Casa Gili hacen que la luz incida de forma diferente sobre cada uno de ellos o que surjan sombras arrojadas. Sin estos efectos de la luz, el alzado de la vivienda carecería de profundidad, como sucede con la geometría de la casa popular. La arquitectura mediterránea ha demostrado que la ausencia de decoración y el color blanco son dos condiciones indispensables para potenciar estos efectos. Además, el trazado de los muros busca resguardar la privacidad del interior de miradas ajenas procedentes de la vía pública, por lo que al bordear la vivienda la perspectiva de los muros recrea una construcción de carácter intimista [76].

Como en la Casa Van der Driessche, estos muros también recuerdan la imagen de la arquitectura tradicional, la de los caminos que se extienden por el interior de la isla y que aparecen bordeados por muros, de piedra o encalados, que componen una vista parcial y misteriosa de las construcciones. De hecho, en los casos en los que la función del muro en la Casa Gili es simplemente delinear los lindes de la propiedad se ha recurrido al muro de piedra tradicional.

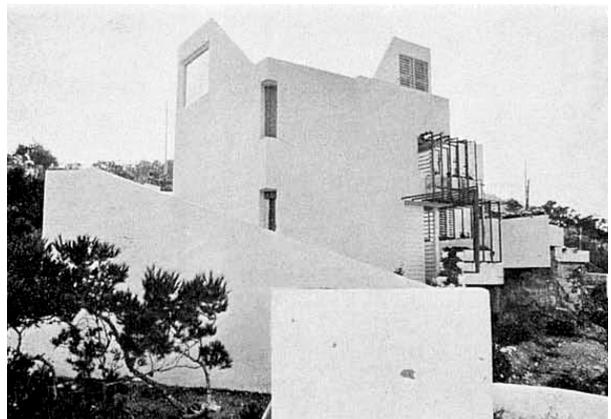
Hemos tratado hasta ahora el modo en que la implantación en el solar genera los espacios exteriores desde los que vivenciar el paisaje. En este acercamiento progresivo a los proyectos, hemos observado también que las viviendas mantienen una tensión tangible con el entorno más inmediato. Finalmente, hemos analizado el modo en que la imagen exterior de las viviendas mantiene los valores plásticos de las formas mediterráneas. En la persecución de un proyecto en el que el espacio principal sea el paisaje, la siguiente aproximación en la escala de este análisis nos lleva a observar la solución del espacio interior y el modo en que se relaciona con el exterior, donde definitivamente la vivencia de la casa se vuelca hacia el paisaje.

Los avances en la tecnología de acondicionamiento de edificios habían motivado que la Arquitectura Moderna dilapidase los límites entre el interior y el exterior. Según este hecho, construir en una zona de clima templado como el Mediterráneo parecía otorgar mayor peso a la cuestión de establecer una relación directa entre los espacios. Ya tuvimos ocasión de recordar a raíz de la arquitectura de Sert y Borner que la sociedad moderna reclama una vivienda en la que disfrutar del sol, la temperatura estival del clima mediterráneo, la brisa marina y las vistas del paisaje. Sin embargo, la casa popular mediterránea estaba lejos de establecer cualquier relación directa entre el interior y el exterior, aunque ello no impedía que dispusiese de espacios exteriores, a menudo en forma de patios o pórticos ubicados en el alzado principal, vinculados a la vida en permanente contacto con el entorno natural. Pero lo que tanto Sert como Borner mejor asimilan de estos referentes vernáculos es la implicación que la luz cegadora o la dependencia climática de la vivienda popular respecto al exterior tienen en la tradición constructiva: estos condicionantes se traducen en viviendas opacas de gruesos muros de piedra que aprovechan la inercia térmica del material pero, ante todo, se traducen en la aparición de espacios de transición definidos para una adaptación paulatina de la iluminación y la temperatura. Así, la relación directa entre el interior y exterior se tamiza y enriquece. Para que la secuencia interior-exterior-paisaje sea efectiva, la transición entre estos ambientes se convierte en una de las principales tareas del proyecto. Así pues, podemos adelantar que tanto en la Casa Van den Driessche como en la Casa Gili la configuración del espacio interior atiende a dos premisas: la relación progresiva con el exterior y el resguardo de la privacidad en los espacios que lo requieran.

Los clientes de la Casa Van der Driessche solicitaron dividir el programa de la vivienda en dos bloques independientes en los que alojar separadamente las estancias de cada generación. En la planta baja del bloque principal se encuentran la sala de estar, el comedor y la cocina. En la planta superior se disponen las dependencias de uso privado para los padres de la familia. En el segundo bloque reúne el resto de dormitorios. La precisa articulación de usos y espacios de este proyecto refleja el conocimiento por parte de los arquitectos de las obras de Kahn. La planta baja de espacios comunes, por ejemplo, se resuelve hábilmente con la introducción de un muro en L que sectoriza la circulación hacia la cocina y los espacios de estar. Al mismo tiempo este gesto sugiere un posible eje de simetría diagonal que recorre el espacio nuclear de la planta y lo dirige hacia el espacio exterior [63].



[77] Interior de la sala de estar de la Casa Van der Driessche donde vemos la gran apertura de la esquina y como la luz del exterior se funde con la del lucernario abierto en el forjado.



[78] Vista del bloque secundario de la Casa Van der Driessche. La tectonicidad de la estructura del balcón destaca frente a la estereotomía del volumen.

Antes de estudiar cómo se relacionan el interior y el exterior cabe detenerse en algunos aspectos de la arquitectura interior de los espacios comunes. **Este núcleo principal de la planta baja trata de unificar los dos puntos de encuentro de la casa popular como había anticipado Broner en sus proyectos.** La solución escogida recurre a la zonificación mediante cambios de altura para mantener diferenciados los usos y recintos tradicionalmente separados. **De nuevo cada ámbito se configura sabiamente a través de los mismos elementos que dotaban de función al espacio de la casa popular.** En primer lugar, se ha dado una fuerte relevancia a la posición de la mesa y las sillas, tanto en el dibujo del plano como en el espacio finalmente construido. En segundo lugar, se conserva el espacio del hogar tradicional con los bancos fijos recuperado por Sert y Broner en sus proyectos de vivienda en la isla. También en la Casa Gili se insiste en definir el núcleo de la vivienda con los objetos (la mesa y las sillas), a partir de los cuales se articulará el espacio interior.

La relación entre el espacio interior y el exterior se produce de manera bien diferente en la Casa Van der Driessche y en la Casa Gili. El principal motivo es que en la primera el espacio interior y el exterior quedan claramente definidos por el volumen y las plataformas respectivamente. En la Casa Gili, en cambio, se elimina esta diferenciación y ambos se configuran por el plano horizontal continuo y los muros verticales. Debido a esto, cuando a continuación proponemos un análisis puntual de las distintas casuísticas de relación entre el interior y el exterior en la Casa Van der Driessche y tratamos de trasladar simultáneamente este análisis a la Casa Gili, nos encontramos con que el término umbral no puede desvincularse de una explicación de cómo se configura el espacio interior.

Las estancias de la vivienda tradicional destacaban por la oscuridad y la escasez de huecos que las relacionasen directamente con el exterior. Por el contrario, la esquina orientada a poniente de la sala de estar de la Casa Van der Driessche se despliega mediante un cerramiento corredizo de modo que la luz ilumina generosamente el espacio interior, ahora diluido con las terrazas exteriores. **La disolución de la esquina crea una relación directa entre los espacios donde el concepto de umbral se concentra en una secuencia derivada de la acción de abrir el hueco.** Concretamente, la experiencia del umbral está asociada a la configuración de una entrada de luz cenital sobre el perímetro de la esquina. Cuando la salida al exterior se encuentra cerrada y la sala de estar en penumbra toda la iluminación se reduce a la luz procedente de este hueco del forjado. Conforme se despliegan las puertas corredizas, esta luz se funde progresivamente con la procedente del exterior hasta que los espacios quedan unificados. En este momento, la carpintería del cerramiento se desvincula de los límites estrictos del espacio de la sala y se agrupa con la carpintería superior, diluyendo todavía más la separación entre interior y exterior. La apertura de un hueco para introducir luz cenital a la sala resulta muy pertinente ya que cualquier otro tipo de abertura que dejase vislumbrar el exterior restaría emoción al proceso de desplegar las puertas y descubrir la imagen imponente del mar. Sin embargo, una vez que el espacio de la sala queda completamente abierto se pierde este proceso de transición [77].



[79] Can Pujol, Ibiza. Fotografía de Raoul Hausmann. El alzado de la casa presenta un volúmen abierto, con una fuerte presencia del pilar en esquina y la cubierta con vuelo.

Con esta apertura del forjado para introducir la luz captada por una cristalera colocada en el piso superior son dos los mecanismos de iluminación cenital vistos en la Casa Van der Driessche. No es de extrañar el reseñable papel de este tipo de iluminación en el proyecto una vez que la tesis doctoral de Elías Torres versa sobre la luz cenital. El primer tipo de lucernario analizado en este trabajo aparece en el libro de Torres junto al proyecto de una iglesia protestante "The Wheels of Heaven" de Aldo Van Eyck, la Casa Fred E. Clever de Louis Kahn en Nueva Jersey o Notre-Dame du Haut de Le Corbusier en Ronchamp. Torres agrupa todos estos ejemplos en la categoría "Capuchas y escafandras. Sombrerería para luces cenitales". De este modo, entendemos que las referencias del arquitecto a la hora de idear el modo de introducir luz difusa a los espacios privados quedan claras [80].<sup>41</sup>

Estas "capuchas de luz", junto a los patios y los casos donde ambos elementos aparecen combinados (el lucernario se utiliza para introducir luz indirecta a los patios de la planta privada superior) configuran espacios del proyecto donde, frente a la relación directa entre interior y exterior de la sala de estar, se mantienen los tiempos de adecuación que el hombre necesita antes de salir al exterior y las connotaciones espirituales de esta transición respecto a la protección de la privacidad. Ambos aspectos habían sido tratados hacía tiempo por la arquitectura mediterránea tradicional.<sup>42</sup>

Frente a la atrevida y artificiosa disolución de la esquina del bloque principal, los huecos del bloque secundario se cubren con un entramado vertical que proyecta hacia el frente un espacio a modo de balcón cubierto [78]. Su ubicación remite a los casos de la vivienda popular en los aparecían cuerpos exteriores abiertos para dar acceso a los nuevas estancias construidas en el frente de la casa. En estos casos el volumen añadido quedaba abierto en dos de sus lados y la estructura adquiría una fuerte presencia a través del pilar de piedra en esquina [79]. Pero la formalización escogida JAMLET resulta más sugestiva si cabe, pues también ilustra los porches de ramaje seco de sabina y otros arbustos de la arquitectura tradicional ibicenca. La rejería del balcón es el elemento encargado de configurar el carácter espacial de la terraza cubierta que efectúa la transición desde los dormitorios hasta el exterior. Pese a que la reja se adelanta respecto al volumen, el voladizo que conformaría el balcón exterior queda ocupado por jardineras. En consecuencia, la superficie habitable de la terraza no se prolonga hacia el exterior pero ello no impide que sí lo haga el espacio. La experiencia obtenida al reclinarsse sobre los maceteros para observar el mar mantiene el valor del balcón tradicional: crear un espacio exterior en el que todavía resuena la atmósfera privada del interior.

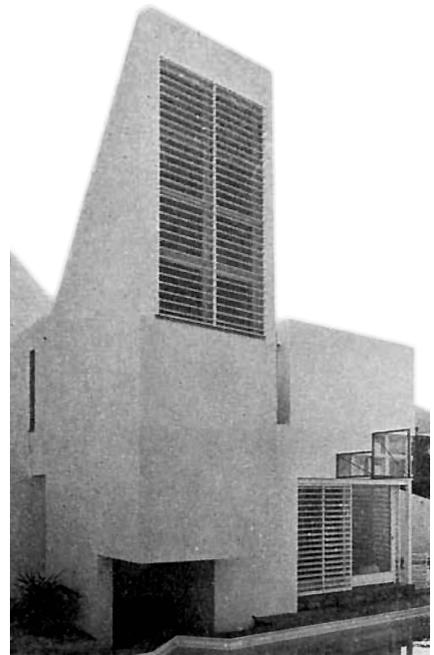
---

41 TORRES, ELÍAS. *Luz cenital*. Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña. Páginas 144-145. Barcelona, 2005.

42 Consultar página 61.



[80] Proyecto "The Wheels of Heaven" de Aldo Van Eyck, Notre-Dame du Haut de Le Corbusier en Ronchamp y Casa Fred E. Clever de Louis Kahn en Nueva Jersey y Casa Van der Driessche. Todos ellos ejemplos de entradas de luz cenital cubiertas por "capuchas y escafandras".





[81] Interior de la Casa Gili donde el paso al comedor se cubre levemente con un estor pero ello no impide que el espacio continúe hacia otras estancias.



[82] Salida hacia la terrazas del Exterior. El pavimento mantiene la continuidad material al igual que los muros. La misma sombra arrojada sobre el exterior introduce la penumbra sobre el hueco de salida.

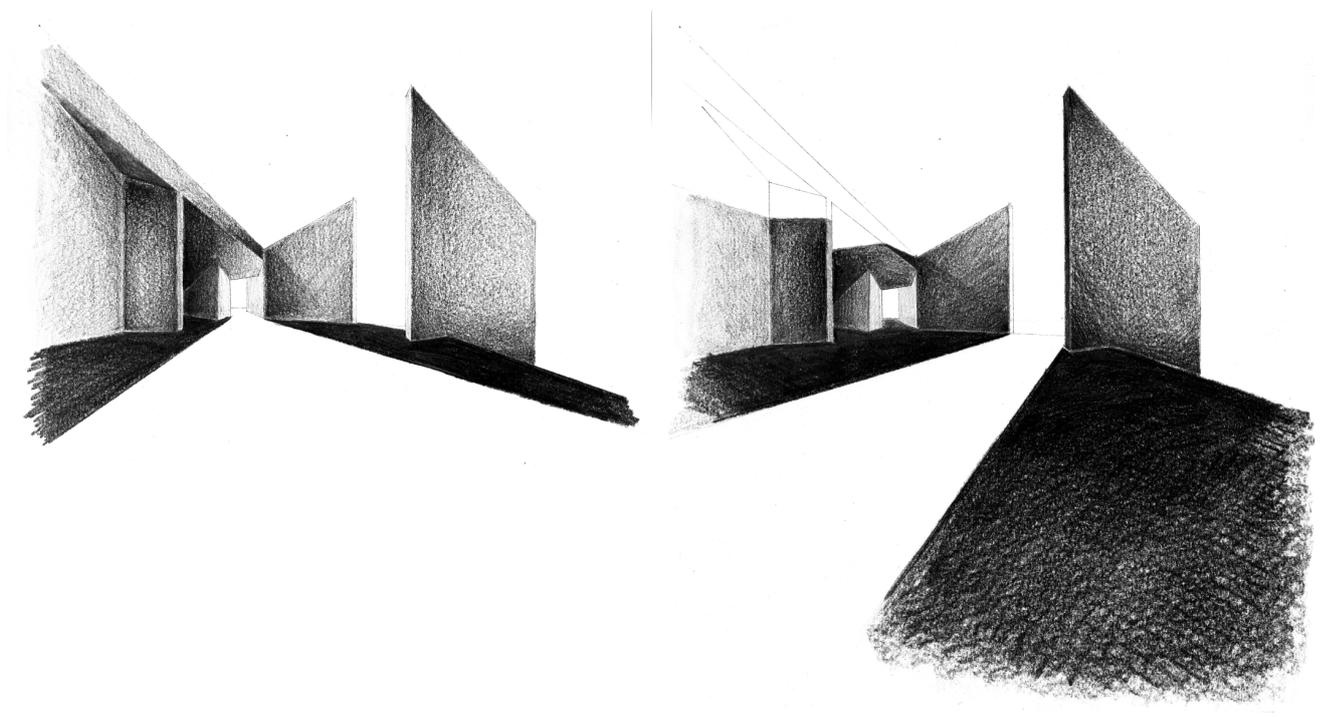
En línea con la sensibilidad que el este análisis de la Casa Van der Driessche sugiere acerca de los arquitectos José Antonio Martínez Lapeña y Elías Torres, el proyecto de la Casa Gili se esfuerza por explorar una formalización más abstracta de la relación entre el interior, el exterior y el paisaje.

La idea de concebir el espacio habitado en base a la experiencia del usuario, como propuso el organicismo, ha sido llevada un paso más allá. Relación entre interior y exterior, y experiencia del espacio habitado, ya no se traducen en mantener la fluidez espacial al mismo tiempo que se configuran minuciosamente distintos ambientes: **el trazado de los muros en planta de la Casa Gili sugiere un movimiento ininterrumpido a través del espacio interior, una implicación dinámica del usuario.** La continuidad espacial en este proyecto se aproxima más a una concepción laberíntica: existe un único espacio encerrado entre sus muros cuya continuidad es tal que bloquear uno de los pasos no supone una interrupción absoluta del espacio, sino que éste encuentra otro camino por el que continuar avanzando [81]. Pero al igual que en un laberinto, el trazado de los muros también puede generar espacios resguardados, como los dormitorios o los patios privados para introducir la luz de forma indirecta como sucedía en la Casa Van den Driessche. La estricta continuidad material de paredes y pavimentos enfatiza esta interpretación.

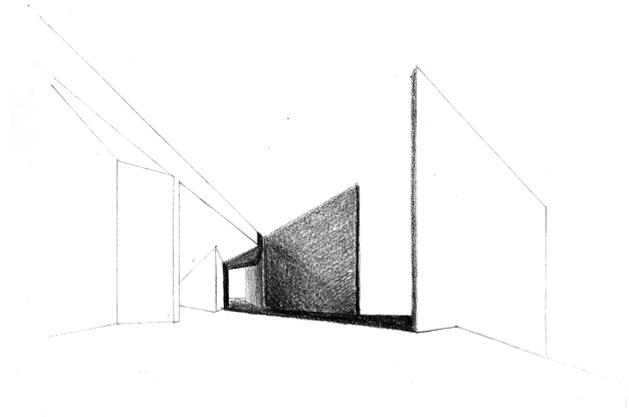
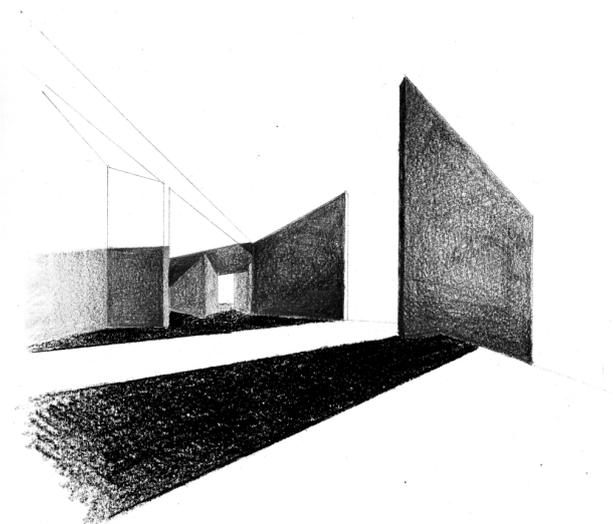
El objetivo de este laberinto es inducir un recorrido que desemboque en el espacio exterior. El límite entre el interior y el exterior es ambiguo. Un único plano horizontal configura las zonas del interior y las terrazas. El trazado de los muros también se extiende fuera de las zonas cubiertas. La prolongación del forjado sobre las salidas hacia las terrazas no tiene fuerza suficiente para configurar por sí mismo una zona de umbral, pero tampoco se ajusta a la delimitación estricta del cerramiento del interior. **Todo esto lleva a considerar que el umbral en la Casa Gili no se asocia a los elementos constructivos (pilares, muros o forjados), sino a lo esencial del concepto de umbral: la luz y la sombra arrojada.** La sombra de los muros exteriores se funde con la de los voladizos del forjado y a su vez la penumbra de la salida queda sutilmente iluminada por el reflejo de la incidencia indirecta de la luz sobre otro muro [82].

Un espacio de similares características lo veíamos en la Casa Ugalde de Coderch, donde el estallido de los volúmenes tradicionales hacia una forma mucho más dinámica que la tradicional generaba efectos de luces y sombras que dirigían el espacio hacia el exterior, a la vez que se creaban patios donde resguardar la intimidad de los espacios privados.

El empleo de la luz natural incorpora a la arquitectura el factor del tiempo. Con el paso de las horas, la sombra cambiará de posición e intensidad [83]. **Al introducir estas dinámicas en la construcción se crea una nueva forma de relación entre el interior y el exterior.** En los patios que iluminan las zonas de descanso se aprecia más claramente este efecto: para enfatizar la variación de la luz y las sombras se han efectuado unas perforaciones en el muro cuya proyección se desplazará por distintos puntos del patio a lo largo del día [84].



[83] Dinámicas del tiempo y las sombras en la Casa Gili. Dibujos de la autora.





[84] Dinámicas del tiempo y las sombras en un patio privado de la Casa Gili.

De este modo, el umbral no sólo gana en abstracción sino que contribuye a incorporar los factores del paisaje mediterráneo, caracterizado por la fuerte iluminación, en la experiencia vivida de la arquitectura:

*Los sorprendentes y lúdicos giros que uno se va encontrando al cruzar cada umbral conducen al visitante a una experiencia de mayor intensidad, de un modo que sólo la arquitectura lo puede hacer. La aproximación ambiental al edificio y el paso del exterior al interior inducen a los visitantes a ir más allá del espacio de la experiencia física para entrar en un terreno simbólico.<sup>43</sup>*

En la Casa Van der Dreissche se había tratado de diluir el límite entre el interior y el exterior, pero en algunos casos como en la sala de estar este afán por relacionar los espacios había impedido la configuración de un umbral.

El proyecto de la Casa Gili tiene la virtud de conseguir una relación interior-exterior-paisaje absoluta sin perder la sutileza de la transición espacial. Y todo ello a través de un escaso número de recursos: plano, luz y sombra.

A pesar de haber ofrecido un análisis extenso y detenido de los dos proyectos, no quisiéramos perder de vista las principales conclusiones que en su exposición se han ido obteniendo y que en última instancia demuestran la vigencia de la *mediterraneidad* en la arquitectura de JAMLET. De este modo, resumimos las constantes mediterráneas señaladas en los siguientes puntos:

Por un lado, la adaptación a la topografía da paso a la imposición sin que ello impida enraizar el proyecto con el lugar. Es más, el objetivo sigue siendo expresar la tensión espacial que la casa mediterránea mantiene con el espacio de su entorno hasta convertirse en un elemento más del conjunto del paisaje. A la abstracción conceptual del espacio se suma la experimentación con la forma para evocar los efectos plásticos de la construcción mediterránea mediante la luz.

Por otro lado, el espacio se enriquece a través de la enseñanza más trascendental de la arquitectura mediterránea: la progresión espacial desde entre el interior y el exterior con la que se mantienen los valores de privacidad y atenuación lumínica antes de desembocar en un espacio volcado hacia el paisaje.

---

43 SUZUKI, AKIRA. "Umbrales caprichosos: volver a experimentar los placeres de la ciudad construida" en *José Antonio Martínez Lapeña y Elías Torres*. Página 313. Editorial Lampreave. Madrid, 2013.



[85] La cubierta de un barco. Casa Van der Driessche.



[86] El velamen. Casa Gili.

### 2.2.2. Epílogo: la evocación marinera.

La Casa Van der Driessche y la Casa Gili construyen un espacio que no sólo dirige la experiencia espacial hacia el paisaje. Por encima de la tensión de sus formas, todo gesto devuelve los sentimientos hacia el mar Mediterráneo.

Desde la calle, los lucernarios de la Casa Van der Driessche asoman por encima de los primas blancos y nos transportan a las calles empedradas de la ciudad mediterránea, cuyo espacio queda definido por los frentes de casas a ambos lados, por sus sombras arrojadas y el eco de los transeúntes. La proximidad de los edificios nos impiden ver el mar, pero los sonidos del puerto nos recuerdan que está muy cerca. Por encima de las viviendas, asoma las velas infladas por la brisa marina de un barco que se aproxima a la ciudad.

Sobre la cubierta, el imponente velamen se convierte, de pronto, en cómplice de nuestras emociones. Transitar por la terraza de la Casa Gili bajo la sombra de los muros sesgados y observar cómo varía su perspectiva equivale a introducir a los muros de movimiento propio, como convertirlos en las velas de un barco y su terraza una cubierta continua desde donde observar el mar.

Bajo los toldos de la Casa Van der Driessche o entre los muros de la Casa Gili el aliento sobrecogido por la inmensidad del paisaje que se extiende hacia el horizonte infinito recupera la calma. El atractivo de observar el mar desde la cubierta de un velero reside en la sensación de cobijo bajo el sobrevolar de las velas. Su sombra nos protege del sol intenso y de la dilatación desbordante del espacio. Un techo, al fin y al cabo, que resguarda la escala humana. Una vez más, constantes universales de la arquitectura vernácula.

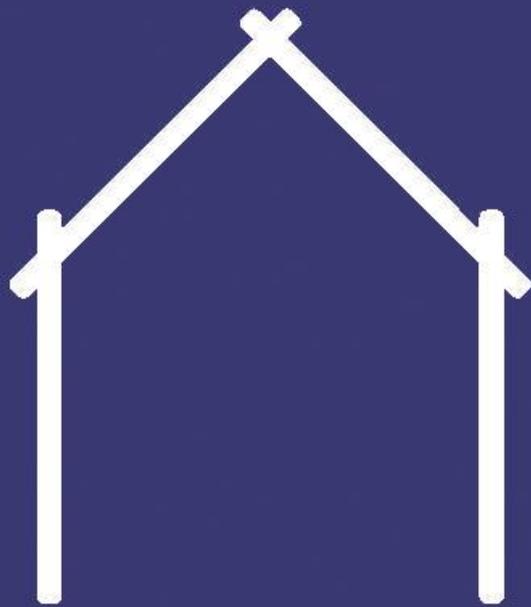
En la cubierta de un barco, en sus sucesivos niveles, plataformas y rincones, el hombre se reencuentra con los objetos mediante los que interacciona con el entorno, con los que construye su espacio, con los que piensa a través de la acción para arreglar con pequeños pero calculados gestos un roto, o construir un lucernario. Bajo las velas de la Casa Van der Driessche y la Casa Gili JAMLET se reencuentra con lo tangible e intangible del lugar.

*Olors de fusta i de burballa, d' estopa, de brea, de pega,  
de quitrà, de pintura, de vernís, de mar,  
eines de dibuix i traça, compassos, ploms i plomades,  
barnilles de carei, plantilles, patrons, llapis i punxons,  
eines de Fuster, aixades, ribots, garlopes, barrines,  
xerracs, maces, puntacorrents,  
feina, al aire lliure, a la drassana, avarades de vaixells,  
al costat dels meus anys joves.<sup>44</sup>*

---

44 TORRES, ELÍAS. *Luz cenital*. Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña. Barcelona, 2005.





## CONCLUSIONES Y BIBLIOGRAFÍA



## Conclusiones finales.

La modernidad vio cómo su espacio se alejaba del motor principal de la arquitectura: el hombre y el lugar. Pero allí estaba el Mediterráneo para proteger al arquitecto de descuidos que olvidasen el concepto esencial de la arquitectura<sup>45</sup> y así encauzar de nuevo la disciplina.

Las mejores propuestas serían las que se comprometiesen con esta causa y dedican sus esfuerzos a estudiar y comprender qué implica en verdad esta definición de la arquitectura, qué podía enseñar el Mediterráneo al respecto. Para contribuir en el desarrollo de la arquitectura cada cual debía esforzarse en trabajar las formas desde el concepto y nunca rendirse a la copia de lenguajes preestablecidos. Esto, que es lo que se ha venido en llamar "libertad creativa", demuestra que se puede hacer una arquitectura siempre nueva desde el lugar.

Sert mostraba su interés por todas las disciplinas; sociales, económicas, humanas, técnicas y estéticas, ya que para él todas confluían en la arquitectura, una vez que ésta refleja un modo de vida moldeado por el conjunto de todos estos factores. La consecuencia principal sería advertida por Broner: la arquitectura debe ajustarse continuamente a lo nuevo. Pero lo nuevo hoy en día nos aleja del lugar y lo local para hablar de un mundo globalizado.

Ahora bien, la globalización no es algo nuevo de la arquitectura contemporánea. Sert auguraba en 1934 que la arquitectura avanzaría hacia soluciones más o menos unánimes en todos los países que superarían todas las fronteras. Todas salvo las estrictamente naturales, aquellas que vinculan la arquitectura con la geografía del lugar. Más adelante Kenneth Frampton aclaraba que la arquitectura moderna fue menos universal de lo que vaticinaba ya que en cada lugar adquirió un desarrollo distintivo asociado a la diferente tradición de cada región.

Hoy en día, aquí y allí la tecnología se unifica, el material producido en el trabajo de diversos y multidisciplinares estudios viaja libremente a través de la red para luego ser almacenado en un espacio sin espacio donde el polvo no se ve, queda absorbido por el vapor de la nube. El contacto directo con la materia ha sido sustituido por proyecciones virtuales. El mundo se nos ha quedado pequeño. En consecuencia, ¿tiene sentido hablar de arquitectura mediterránea, de sus especificaciones, cuando estamos inmersos en un mundo digital? ¿Responde la arquitectura de JAMLET a este escenario?

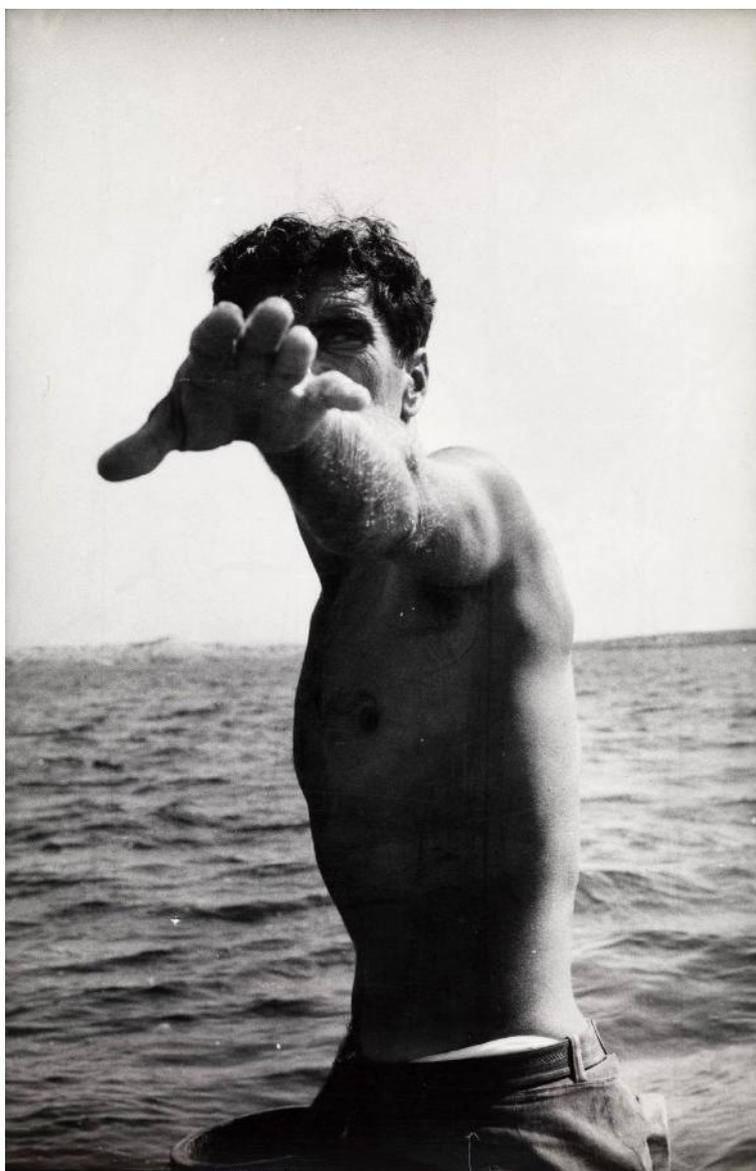
---

45 Consultar Página 1.

A priori, la respuesta es No. Pero quizás este desarrollo de la arquitectura hacia la representación de un mundo no físico nos lleve al mismo punto que al funcionalismo y el racionalismo de primera generación: a la "deshumanización de la arquitectura" . De este modo, tal vez convenga revisar la historia para conservar las lecciones más importantes decantadas por el tiempo. Sorprendentemente (o no), entre estas lecciones encontramos que este mismo esfuerzo intelectual de discriminar lo realmente valioso de la historia es lo que permite a la arquitectura evolucionar a través de las nuevas propuestas.

Así pues, el No se convierte en un Sí. La arquitectura no puede desvincularse del lugar. En un mundo dominado por la tecnología la arquitectura debe adaptarse a esta nueva estructura, sí, pero tampoco puede olvidar que sigue perteneciendo a los humanos que habitan sobre el medio físico y los restos de la historia local (y global). La arquitectura no puede olvidar la fragilidad humana.

Sirva el ensayo expuesto en todo este trabajo para corroborar esta tesis.



[87] "Tony" un pescador de Ibiza. Fotografía de la serie "Pepe & Tony" . Louis Stettner, 1956.



## Bibliografía.

LEJEUNE, JEAN-FRANÇOIS; SABATINO, MICHELANGELO (Ed.) *Modern Architecture and the Mediterranean: vernacular dialogues and contested identities*. Editorial Routledge. Londres, 2010.

LABORDA YNEVA, JOSÉ (Ed.). *Artículos en la revista Arquitectura 1920-1934*. Cuadernos de Arquitectura de la Cátedra "Ricardo Magdalena" . Institución "Fernando el Católico" , CISIC. Zaragoza, 2008.

GARCÍA MERCADAL, FERNANDO. *La casa popular en España*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1981 (Colección Punto y Línea).

LABORDA YNEVA, JOSÉ. *La vida pública de Fernando García Mercadal*. Cuadernos de Arquitectura de la Cátedra "Ricardo Magdalena" , número 2840. Institución "Fernando el Católico" , CISIC. Zaragoza, 2008.

FULLAONDO, JUAN DANIEL. *Fernando García Mercadal, arquitecto aproximativo*. Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM). Madrid, 1984.

GARCÍA MERCADAL, FERNANDO. *La casa mediterránea*. Dirección General de Bellas Artes y Archivos del Ministerio de Cultura. Madrid, 1984.

GARCÍA MERCADAL, FERNANDO. *Arquitecturas regionales españolas*. Consejería de Cultura, Deporte y Turismo de la Comunidad de Madrid. Madrid, 1984.

GARCÍA MERCADAL, FERNANDO. *Sobre el Mediterráneo: sus litorales, pueblos y culturas (imágenes y recuerdos)*. Cuadernos de Arquitectura de la Cátedra "Ricardo Magdalena" , número 1760. Institución "Fernando el Católico" , CISIC. Zaragoza, 1996.

AGRASAR, FERNANDO, "El exilio interior" , en Juan José Martín Frechilla y Carlos Sambricio (Eds.), *Arquitectura española del exilio*. Página 333. Editorial Lampreave. Madrid, 2014.

ALMARCHA NÚÑEZ-HERRADOR, ESTHER. "El descubrimiento y la puesta en valor de la arquitectura popular: de Fernando García Mercadal a Luis Feduchi" en *Lecciones de los maestros: aproximación histórico-crítica a los grandes historiadores de la arquitectura española*. Seminario celebrado en Zaragoza los días 26, 27 y 28 de noviembre de 2009. Coordinado por María Pilar Biel Ibáñez y Ascensión Hernández Martínez. Páginas 185-202. Zaragoza, 2011.

NOURISSIER, GILLES; REGUANT, JOAN; CASANOVAS, XAVIER; GRAZ, CHRISTOPHE. *Arquitectura popular mediterránea*. Ecole d' Avignon, Col.legi d' Aparelladors i Arquitectes Tècnics de Barcelona, Ecole des arts et métiers traditionnels de Tétouan. Barcelona, 2002.

GARCÍA-ESPARZA, JUAN A. *Alfredo Baeschlin y la arquitectura popular vanguardista, Ibiza 1933-1934* en *Ars Longa*, número 20. Páginas 195-205. Valencia, 2011.

ARES ÁLVAREZ, OSCAR M. "GATEPAC. Casa para fin de semana" en *DC papers*, número 11. Páginas 116-128. Barcelona, 2004.

ARES ÁLVAREZ, OSCAR M. "La necesidad de ser pionero. Sert, Torres y Subirana; formalismos mediterráneos" en *I Congreso Pioneros de la Arquitectura Moderna Española: Vigencia de su pensamiento y obra: Actas digitales de las Comunicaciones aceptadas al Congreso*. Congreso celebrado en Madrid los días 9 y 10 de mayo de 2014. Coordinado por Teresa Couceiro Núñez. Fundación Alejandro de La Sota. Páginas 49-59. Madrid, 2014.

SUSTERSIC, PAOLO. "Moderna y mediterránea. La arquitectura a orillas de un mito." en *DC papers*, números 9 y 10. Páginas 121-144. Barcelona, 2003.

VENTURI, ROBERT. *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. Gustavo Gili. Barcelona, 2012.

ROVIRA, JOSEP M. "José Luis Sert. Mediterráneo y vanguardia, recorridos calculados" en *Textos de crítica de Arquitectura comentados 1*. Páginas 129-135. Madrid, 2003.

TORRES, MARTHA (ed.) *Josep Lluís Sert, 1902-2002: cicle de conferències = ciclo de conferencias*. Colegio Oficial de Arquitectos de las Islas Baleares, Demarcación de Ibiza y Formentera. Ibiza, 2007.

MARCO FRAILE, RICARDO. *El GATEPAC y la revista AC: catalizador de la vanguardia arquitectónica española, 1931-1937*. Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón, Demarcación de Zaragoza. Zaragoza, 2005.

FREIXA, JAUME. *J.L. Sert, un sueño nómada*. Fundación Arquia. Barcelona, 2014.

*4 centenarios: Luis Barragán, Marcel Breuer, Árne Jacobse, José Luis Sert*. Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial. (Colección Arquitectura y Urbanismo, número 43). Valladolid, 2002.

BORRÀS, MARIA LLÜISA. *Sert: arquitectura mediterránea*. Ediciones Polígrafa. Barcelona, 1974.

FREIXA, JAUME. *Josep Lluís Sert*. Santa & Cole (Colección Clásicos del Diseño). Barcelona, 2005.

TORRES, ELÍAS. "Guía de Arquitectura de Ibiza y Formentera" en *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo*, número 142-143. Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Balears, Barcelona, 1980.

- HAUSMANN, RAOUL. *Hyle. Ser-sueño en España*. Ediciones Trea S.L. Gijón, 1997.
- ACILU, AITOR. "Hyle\* en la arquitectura rural de Ibiza" en ZARCH, número 4. Zaragoza, 2016.
- ALCOLEA, RUBÉN A.; ACILU, AITOR. "Kleiner Notizkalender 1933. Memorias ibicencas" recuperado en [http://15ega.ulpgc.es/files/libro/seccion01/0101\\_ALCOLEA%20RODR%C3%8DGUEZGUEZ.pdf](http://15ega.ulpgc.es/files/libro/seccion01/0101_ALCOLEA%20RODR%C3%8DGUEZGUEZ.pdf)
- CAICEDO, MARÍA ANTONIA. "Ibiza, la isla de las dos caras" en *DEARQ: Revista de Arquitectura de la Universidad de los Andes*, número 4. Páginas 38-43. Bogotá, 2009.
- "Erwin Broner a Eivissa" en *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo*, número 153. Páginas 8-19. Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares, Barcelona, 1982.
- COMADRIA, NARCÍS. "Sobre el mediterráneismo: unas notas" *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo*, número 153. Páginas 46-51. Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares, Barcelona, 1982.
- GARCÍA-DIEGO, HÉCTOR; VILLANUEVA, MARÍA. "Erwin Broner, Ibiza 1934: relato de un instante. De cómo Erwin Broner se enamoró de la isla de Ibiza." en *rita*, número 3. Página 120-125. Madrid, 2015.
- GARCÍA PASCUETS, RAFAEL (ed.) *Erwin Broner: ciudadano-arquitecto-pintor (1898) Ibiza 1934-1971*. Ibiza, Delegación en Ibiza del Colegio de Arquitectos de Baleares, 1981.
- HINOJOSA ESCOBAR, MARIBEL. *Arq. Erwin Broner. Dos casas en el casco antiguo de Ibiza*. (Trabajo de fin de Máster) Escuela Técnica Superior de Arquitectura La Salle. Universidad Ramon Llull. Barcelona, 2013.
- DE SOLÁ-MORALES, IGNASI. "Arquitectura española del siglo XX: tres ideas para una interpretación." en *Guía de Arquitectura. España 1920-2000*. Registro de Arquitectura de España. Ministerio de Fomento. Tanais Ediciones S.A. Sevilla, 1998.
- POZO, JOSÉ MANUEL. "Mirando al futuro gracias al pasado" en *Actas del congreso internacional: Los años 50: La arquitectura española y su compromiso con la historia*. Congreso celebrado en Pamplona los días 16 y 17 de Marzo de 2000 en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Navarra. Páginas 5-8. T6 Ediciones. Pamplona, 2000.
- TORRES CUENTO, JORGE. "La mirada italiana. La arquitectura catalana en los años 50" en *Actas del congreso internacional: Los años 50: La arquitectura española y su compromiso con la historia*. Congreso celebrado en Pamplona los días 16 y 17 de Marzo de 2000 en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Navarra. Páginas 5-8. T6 Ediciones. Pamplona, 2000.

BOHIGAS, ORIOL. "Una posible "Escuela de Barcelona" " en *Arquitectura* número 121. 1969. Reproducido en revista *DC papers*, número 8. Páginas 11-19. Barcelona, 2002.

TARRAGO CID, SALVADOR "Josep María Sostres, arquitecto" en *2c: construcción de la ciudad*, número 4. Páginas 8-13. Barcelona, 1975.

SOSTRES, JOSEP M. *Opiniones sobre arquitectura*. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Madrid (Colección de Arquitectura, número 10). Madrid, 1983.

LEVENE, RICHARD C.; MÁRQUEZ CECILIA, FERNANDO. (Eds. y direcs.) *El croquis*, número 61: "Elías Torres y Martínez Lapeña 1988-1993" . Madrid, 1993.

GÜEL, XAVIER (Ed.) *M.Lapeña / Torres*. Gustavo Gili (Colección Catálogos de Arquitectura Contemporánea). Barcelona, 1990.

MARTINEZ LAPEÑA, J.A.; TORRES, ELÍAS. *José Antonio Martínez Lapeña y Elías Torres*. Editorial Lampreave. Madrid, 2013.

MONEO, RAFAEL. "La obra de Cantallops, Martínez-Lapeña y Torres" en *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo*, número 117. Páginas 10-13. Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares. Barcelona, 1976.

"José Antonio Martínez-Lapeña — Elías Torres" en *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo*, número 117. Páginas 42-55. Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares. Barcelona, 1976.

"Casa Van der Diessche, arquitectos: José Antonio Martínez Lapeña, Elías Torres" en *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo*, número 98. Páginas 30-33. Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares. Barcelona, 1973.

"Lluís Cantallops Valeri — José Antonio Martínez-Lapeña — Elías Torres" en *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo*, número 117. Páginas 56-76. Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares. Barcelona, 1976.

"El barco moderno. Martínez-Lapeña y Torres. Cinco obras" en *Arquitectura*, número 262. Página 43-65. Madrid, 1986.

SÁNCHEZ LAMPREAVE, RICARDO. "Casa en Ibiza. 1985-87" en *Arquitectura*, número 269. Páginas 44-59. Madrid, 1987.

TORRES, ELÍAS. (Ed.) *Proyectos II y II. Ejercicios de los cursos 1997-98 a 2001-02*. Departamento de Proyectos Arquitectónicos ETSAB. Barcelona, 2013.

MONEO, RAFAEL. "A la conquista de lo irracional" en *Arquitectura*, número 85. Páginas 44-59. Madrid, 1966.

MONEO, RAFAEL. "Paradigmas de fin de siglo. Los noventa, entre la fragmentación y la compacidad" en *Arquitectura Viva*, número 66. Páginas 17-24. Madrid, 1999.

*AV Monografías*, número 60: "Casa Españolas" . Madrid, 1996.

BRONSTEIN PASSARO, LAÍAS. "Rowe, Berlín, etc," en *DC papers*, número 1. Páginas 113-121. Barcelona, 1998.

*AC, Documentos de Actividad Contemporánea*. Versión digitalizada disponible en <http://www.numerossueltos.com/revistas/ac.html>